

Zeitschrift: Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 19 (1949-1950)

Artikel: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. I. Grundbegriffe

Autor: Stadler, Edmund

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986565>

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: 10.12.2025

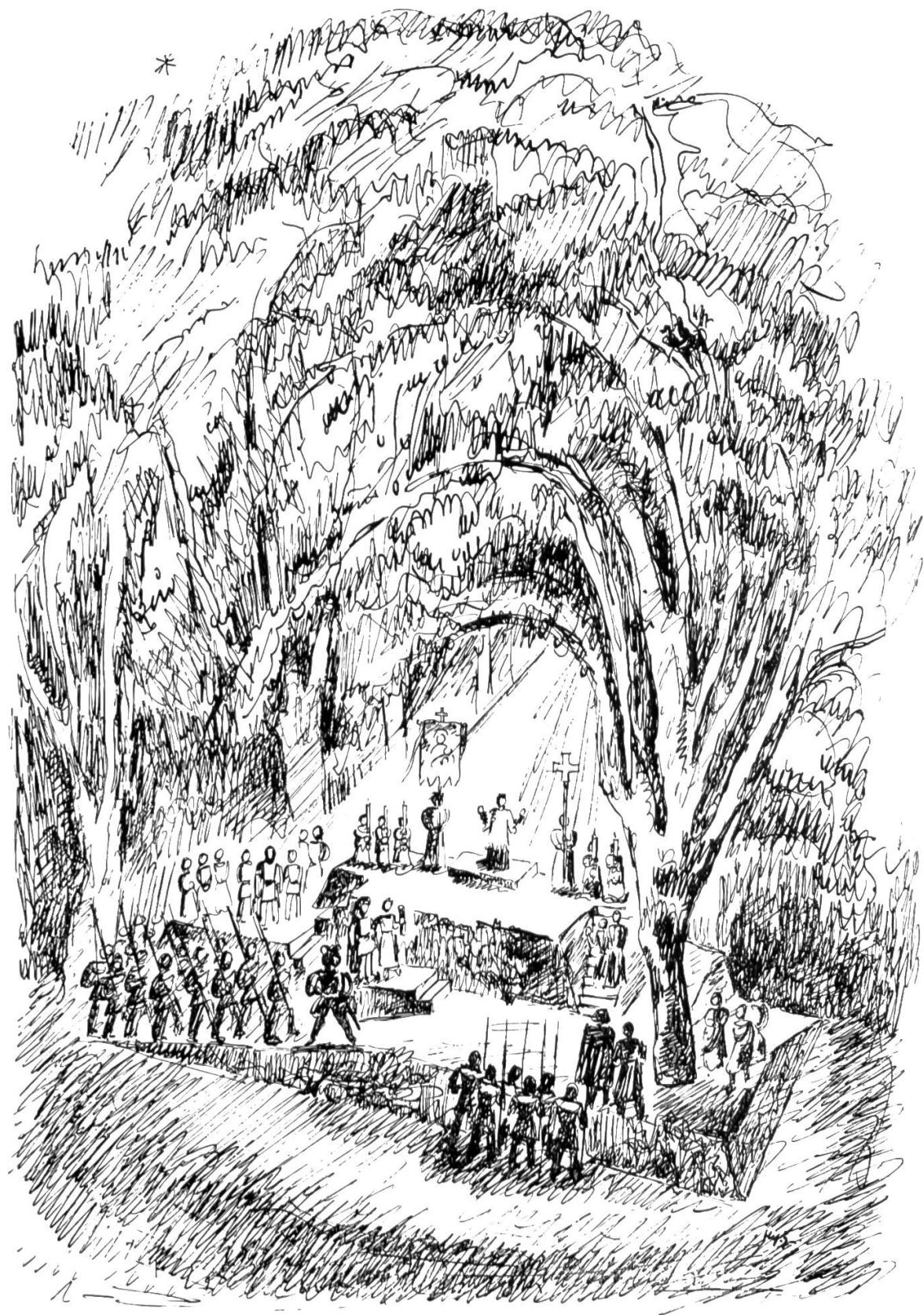
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

E D M U N D S T A D L E R

Das neuere Freilichttheater
in Europa und Amerika

I. G R U N D B E G R I F F E

MEINEM LEHRER ARTUR KUTSCHER

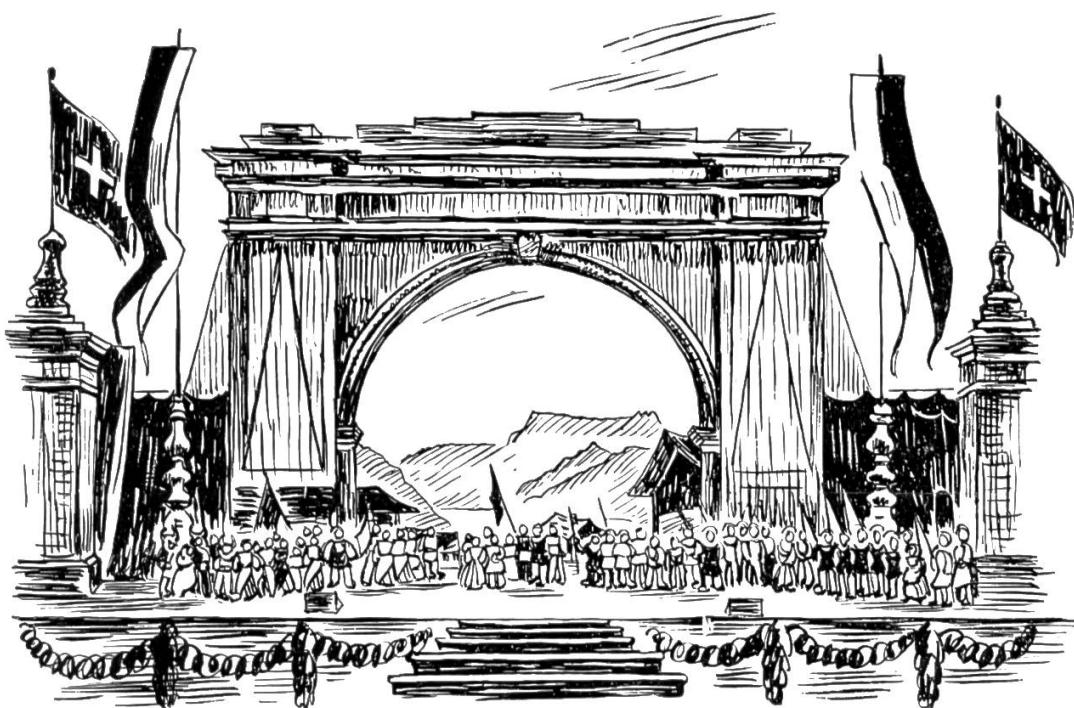


Podiumbühne für «Chlaus vo Flüe» von Oskar Eberle
Inseli-Park, Luzerner Festspiele 1944. Zeichnung von Hedwig Giger.

I. GRUNDBEGRIFFE DES FREILICHTTHEATERS

Späte Würdigung

Im späten 18. und im 19. Jahrhundert hatten nur wenige Persönlichkeiten die Entwicklungsmöglichkeit des Theaters im Freien und seine nationale Bedeutung erkannt. Meist wurde die Bühne unter freiem Himmel als Form sommerlicher Vorstadttheater verachtet oder



1. Festspielbühne Schwyz 1891. Zeichnung von Hedwig Giger.
Monumentales Freilichttheater mit dekorativen Elementen im Mittelgrund, an deren Stelle
aber im letzten Bilde die wirkliche Landschaft tritt.

bei Volksschauspielen höchstens als interessantes Überbleibsel aus primitiven Zeiten des Theaters gewertet, wie etwa die Passionsspiele in Oberammergau und die vaterländischen Aufführungen in der Schweiz. Wie aber das Freilichttheater in Frankreich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, im übrigen Europa und in Amerika mit dem beginnenden 20. Jahrhundert, sich als Berufstheater neben alle jene Reformversuche stellte, welche durch eine Erneuerung der Bühnenform eine Erneuerung des Aufführungsstiles und des Dramas anstrebten, da mußten die Theateraesthetiker sich mit seinem Wesen und seinen künstlerischen Möglichkeiten befassen.

Begriffsverwechslung

Wur man sich von Anfang an über die Bedeutung der Natur für das neuere Freilichttheater im klaren, so brachten Hinweise auf ältere Freilichtbühnen eine erste Begriffsverwechslung. Daß man zunächst die Begriffe Freilicht- und Naturtheater wahllos verwandte, war in bezug auf das gegenwärtige Freilichttheater durchaus kein Fehler, da ja auch das Naturtheater ein Theater unter freiem Himmel ist und wesentlich stilbestimmt sein muß durch das freie Licht und den realen Raum. Wie man aber, um die Bedeutung des neuern Freilichttheaters durch die uralte Überlieferung von Freilichtspielen hervorzuheben, auf die Antike, das Mittelalter, die Renaissance und das Barock hinwies, wurden die beiden Begriffe falsch angewandt: Das «Im Freien Spielen» deckte sich mit «In und mit der Natur Spielen». Bei allen ältern Freilichtbühnen wurde die Fühlungnahme mit der Natur



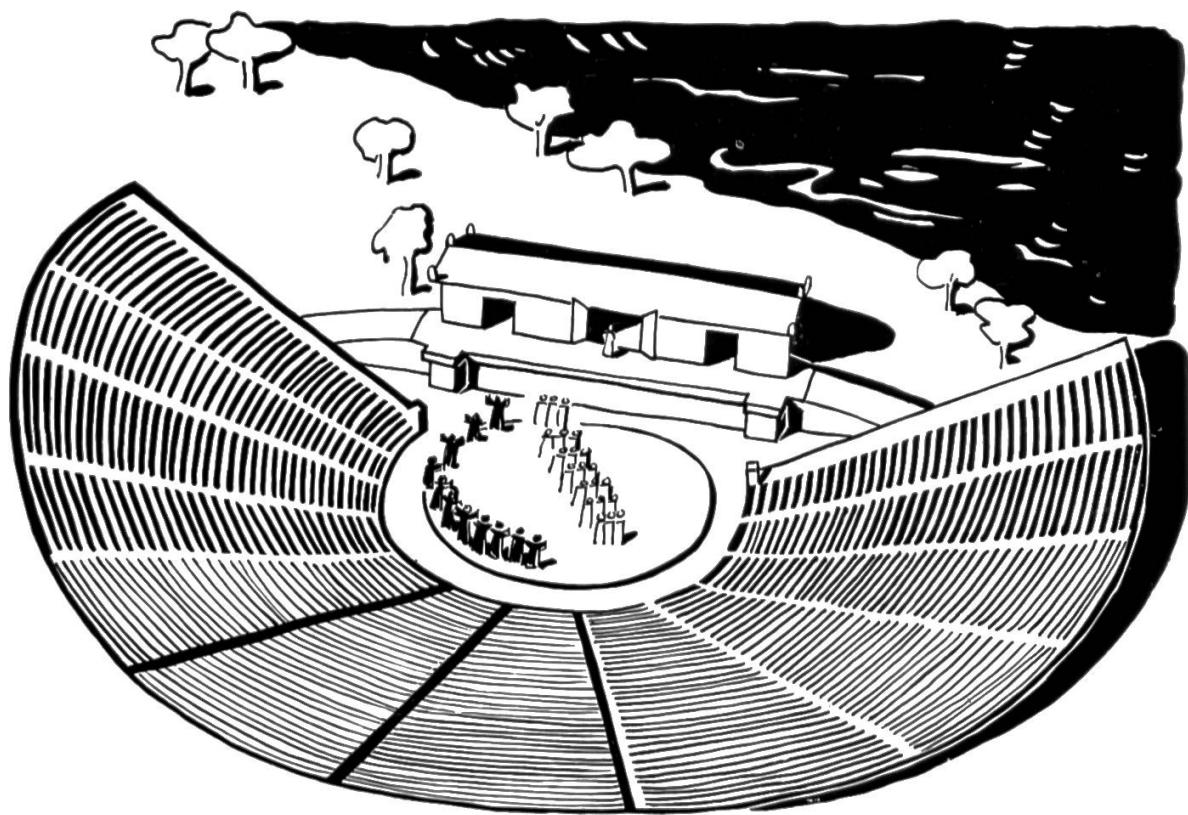
2. Freilichttheater Hertenstein 1909. Zeichnung von Hedwig Giger.
Naturtheater in bestehendem Kastanienhain mit variablen plastischen Einbauten von
Robert Elmiger, Luzern.

als maßgebend erachtet, ob man sie nun Naturtheater oder einfach Freilichttheater nannte. Man begann am liebsten die Geschichte des Naturtheaters mit der klassischen Bühne Griechenlands, führte sie über die mittelalterliche Simultanbühne, die englische Volksbühne zur Zeit Shakespeares und die Gartentheater des Barock bis zu den sogenannten Natur- und Landschaftstheatern der Gegenwart. Die großartige Entwicklung des Naturtheaters wurde nur unterbrochen durch die in der Kirche aufgeschlagene Bühne der mittelalterlichen Frühzeit und insbesondere durch das geschlossene Hoftheater der Renaissance und des Barock. Aus der Sehnsucht einer naturentfremdeten Zeit nach einem «Zurück zur Natur» aber setzte sich das Freilichttheater immer wieder von neuem durch¹. Noch 1937 kann so der ungarische Altphilologe Karl Kerényi behaupten: «Daß die griechischen Tragödien und Komödien die freie Luft nicht nur ertragen, sondern ohne den Landschaftshintergrund des antiken Theaters etwas von ihrer Wirkung einbüßen müssen, das wird vielleicht, wenn einmal gesagt, den Kennern dieser Werke einleuchten².» Aber auch dadurch, daß man das Naturtheater als die «eigentlich deutsche Form der Freilichtbühne» bezeichnete³, wurde die allgemeine Begriffsverwechslung nicht behoben, sondern nur neuem Irrtum Vorschub geleistet.

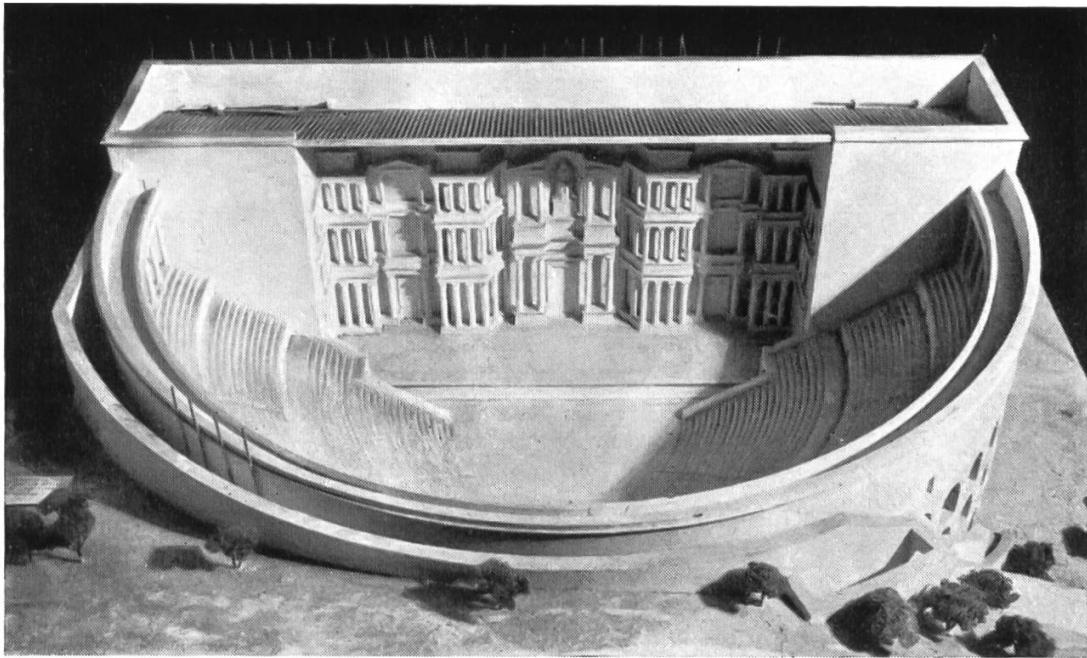
¹ *Ernst Wachler*, Harzfestspiele auf dem Hexentanzplatz. Begründung und Darstellung des Planes. In: «Deutsche Zeitschrift» 5. Jg. Berlin 1903 S. 227ff. — Ursprung und Zweck des Harzer Bergtheaters. In: «Eckardt» 1. Jg. Berlin 1906/7 S. 665ff. — *Oskar Albert Meyer*, Bühnenreform und Freilichtbühnenproblem. Luzern 1909. — *Rudolf Lorenz*, Das Freilichttheater Hertenstein am Vierwaldstättersee 1910 S. 17ff. — *Valerian Tornius*, Das Freilichttheaterproblem. In: «Münchn. Allg. Ztg.» 1910 No. 27. — *Willy Rath*, Die Freilichtbühne. In: «Velhagen und Clasings Monatshefte». 25. Jg. Berlin 1911 S. 230ff. — *Wilhelm Pfeiffer*, Zur Geschichte des Naturtheaters. In: «Dramaturg. Aufsätze». Leipzig 1912. — *Adolf Winds*, Sommer- und Naturtheater. In: «Die Woche» 15. Jg. Berlin 1913 S. 1330ff. — *Konrad Otto*, Beiträge zur Naturtheaterbewegung. In: «Jahrb. der bad. Lehrer». 1. Jg. Stuttgart 1925 S. 214ff. — *Egon Schmid*, Das Theater im Freien. In: «Der Sammler», Beil. der «Münch.-Augsb. Zeitung» 1931 No. 106ff. — Das Weißenburger Bergwelttheater. Weißenburg 1930. — Formen des Freilichttheaters. In: «Regensb. Anz.» 1931 25. Aug. — Deutsche Dramatiker und Freilichtbühnenleute. In: «Bayr. Staatszg.» München 1933 8. Juli.

² *Karl Kerényi*, Apollon. Studien über antike Religion und Humanität. Wien 1937 S. 102.

³ *Ines Schmid-Jürgens*, Vergangenheit und Gegenwart der Bühne im Freien. In: «Theater aus der Landschaft» hrsg. von Egon Schmid. Leipzig 1936.



3. Griechisches Theater. Zeichnung von Hedwig Giger.
Architektonische Stilbühne in der Landschaft mit Zuschauerraum an gegebenem Berg-
hang, aber ohne innere Beziehung zur natürlichen Umwelt.

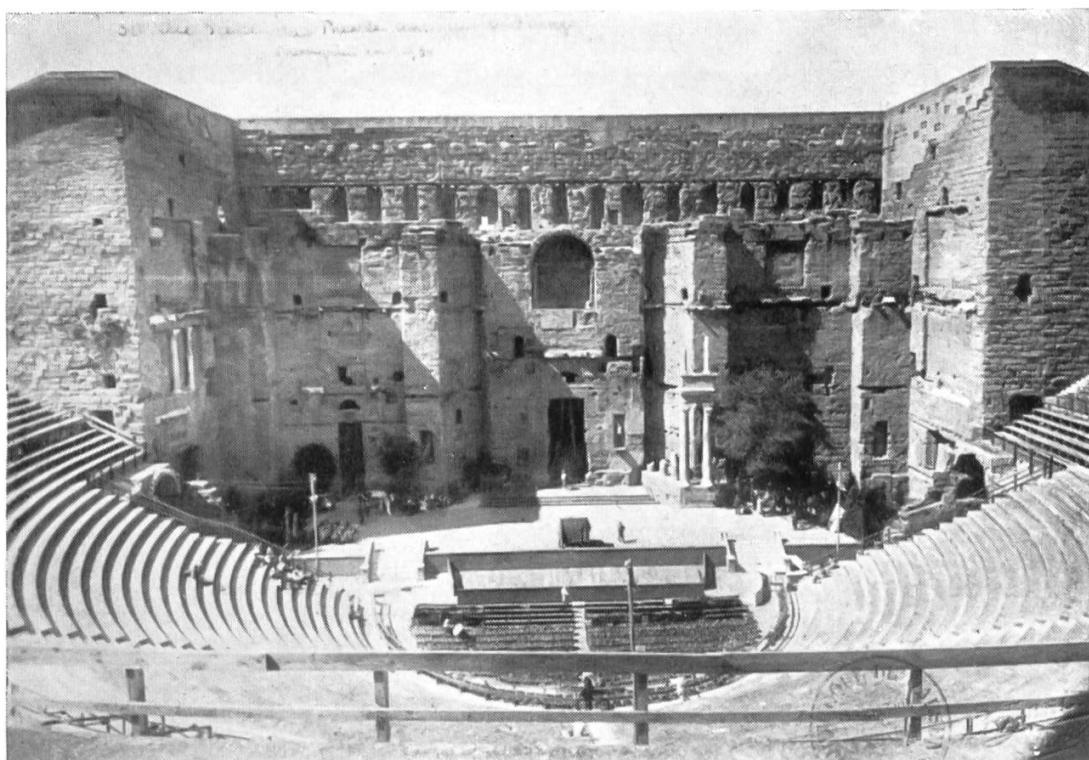


4. Römisches Theater in Orange. 1. Jahrh. n. Chr.

Modell nach Angaben von Prof. E. Fiechter. Schweizerische Theatersammlung.
Reines Architekturtheater, in dem auch die obersten Reihen von der
umgebenden Landschaft abgeschlossen sind.

5. Römisches Theater in Orange 1930.

Die Natur hat inzwischen von der Theaterbühne Besitz ergriffen.
Auch finden die Aufführungen seit 1869 meist nachts statt.





6. Odeon des Herodes Atticus in Athen 1927: «Hippolitos» von Euripides.
Nächtliche Aufführung in antiker Theaterruine mit moderner Lichtregie.

7. Griechisches Theater in Syrakus 1924: «Sieben gegen Theben» von Aischylos.
Moderne plastische Dekorationsbühne von Duilio Cambellotti in antiker Theaterruine



Die Stilkunden von Sheldon Cheney und Artur Kutscher

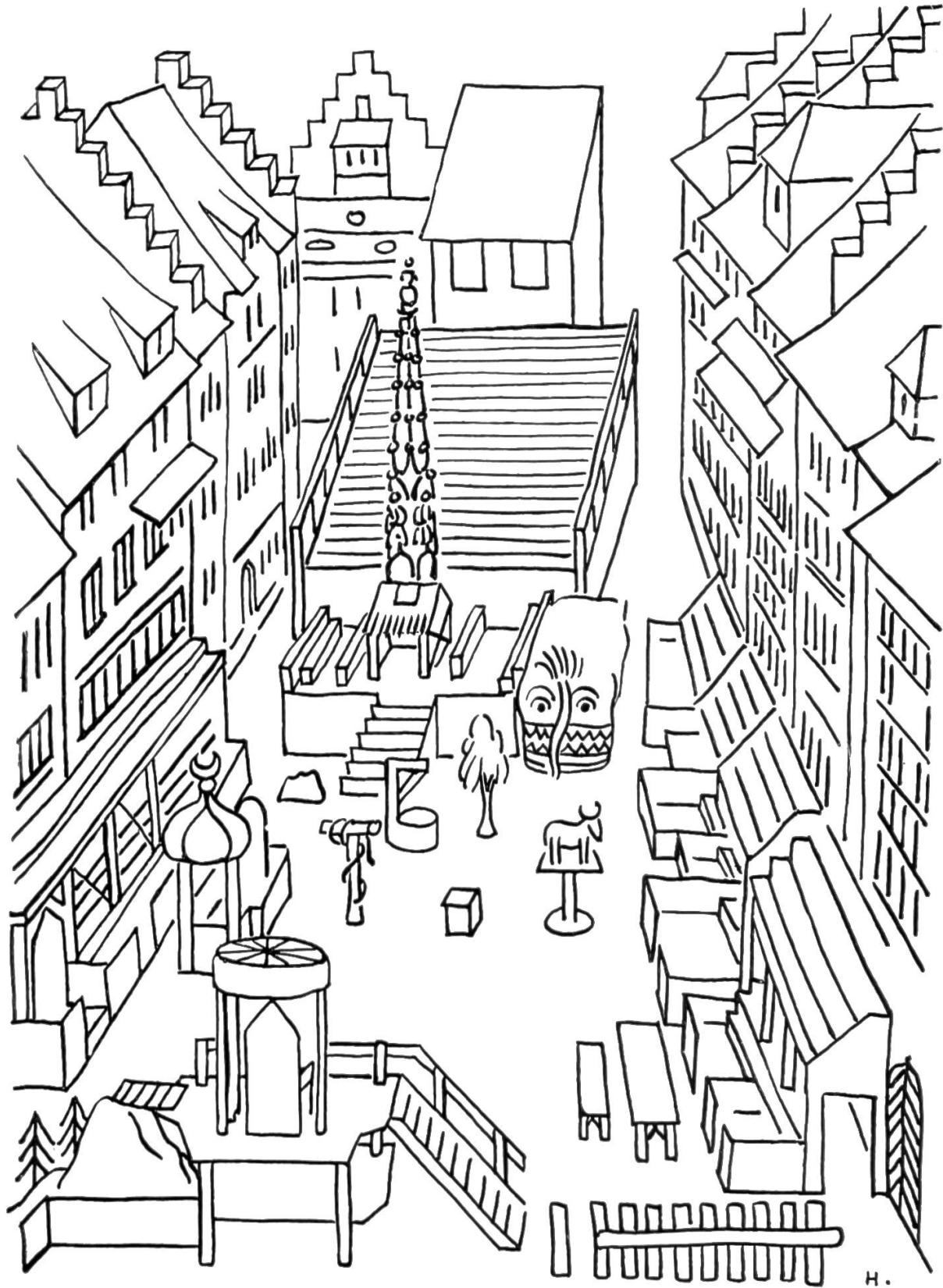
In den seltensten Fällen bemühte man sich ernsthaft um eine stil-kundliche Unterscheidung der Freilichttheater der verschiedenen Epo-chen, ohne aber die Begriffe vollständig zu klären⁴. So spricht der amerikanische Theateraesthetiker Sheldon Cheney, dem wir die wesent-lichste Untersuchung über das Freilichttheater vor dem ersten Welt-kriege verdanken⁵, von «architecture theatre», «nature theatre» und «garden theatre»: Das «Architekturtheater», das in Griechenland und Rom entstand und heute moderne Nachbildunge findet, ist das ge-naue Gegenteil des «Natur- oder Waldtheaters». Mit dem «reinen Architekturtheater» verwandt ist das mittelalterliche Simultantheater, das heute noch in Oberammergau weiterlebt. Aber auch das «Garten-theater», das im Barock entsteht und heute wieder aufblüht, hat nichts mit einem «Naturtheater» zu tun.

Der Münchener Theaterwissenschaftler Artur Kutscher baut seine Stilkunde des Freilicht- und Naturtheaters⁶ auf folgenden Grundsät-zen auf: Jedes Naturtheater ist ein Freilichttheater, aber nur ganz wenige Freilichttheater sind Naturtheater, die meisten das Gegenteil. Was das Naturtheater vom Freilichttheater unterscheidet, ist die grund-sätzliche Mitwirkung der umgebenden Natur, genauer noch der durch-gehende Bedacht auf ihren stimmungsmäßigen Einfluß. Die künstle-rischen Leitsätze des Naturtheaters ergeben sich aus den Eigentüm-lichkeiten seiner Mittel. Die Bühne der Griechen und Römer, sowie die Shakespearebühne, sind daher als «ausgesprochene und architek-tonisierte Stilbühnen» auszuscheiden. Ältere Passionsspiele auf Stra-ßen und Plätzen, in Höfen, Gärten und auf Hügeln haben keine Bezie-hung zur umgebenden Natur, obschon sie ohne eigentliche Bühne spielen. Nicht anders verhält es sich bei den Fastnachtsspielen im freien Raum der Städte, Märkte und Dörfer. Aber auch Emanuel

⁴ *Hans Trog*, Herr Lorenz und Zürichs Theaterzukunft. In: «NZZ» 1908. No. 84. — *Paul Barlatier*, Essai sur une classification des théâtres en plein air. Extrait du «Feu». Paris 1908 1er mai. — *Jozza Savits*, Das Naturtheater. München 1909. S. 7. — *Artur Kutscher*, Die Ausdruckskunst der Bühne. Leipzig 1910. — Das Naturtheater, seine Ge-schichte und sein Stil. In: «Die Ernte», Halle 1926 S. 355 ff. — Stilkunde des Theaters. Düsseldorf 1936 S. 61 ff. — *Rudolf Meyer*, Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrh. Bd. 6 «Die Schaubühne» Quellen und Forschungen zur Theater-geschichte hrsg. von Carl Nießen, Emsdetten 1934. — *Mario Corsi*, Il teatro all'aperto in Italia. Milano 1939 S. 64.

⁵ *Sheldon Cheney*, The openair theatre. New York 1912.

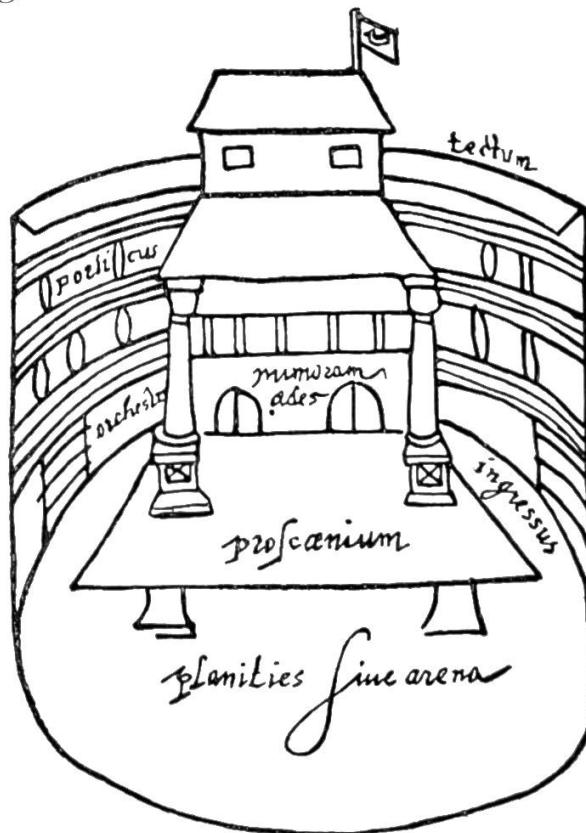
⁶ *Artur Kutscher*, Grundriß der Theaterwissenschaft. München 1949 S. 270 ff.



8. Osterspielbühne auf dem Weinmarkt Luzern 1583. Zeichnung von Hedwig Giger.
Mittelalterliche Simultanbühne mit Verteilung der einzelnen Spielpodien und dekora-
tiven Aufbauten über einen ganzen Platz.

Schikaneders Freilichtspiele bei Regensburg 1787 und 1788 sind kein Naturtheater, sondern «entschlossenes Theaterspiel im Freien mit raffinierter Ausnutzung der räumlichen Gegebenheit zur Bewegung von Wagen, Pferden, Truppen, zur Illusionierung kriegerischer Ereignisse».

Man kann ohne weiteres behaupten, daß bei so eindeutig stilbestimmten Epochen wie es die griechische Klassik war, eine Stilbühne die Mitwirkung der Natur ausschloß, daß also der griechische Zuschauer bei dem ausgesprochen irrealen Charakter seiner Bühne das dramatische Kunstwerk nie in eine bedeutsame Beziehung brachte zur zufälligen Naturstimmung. Auch ermöglichte ja die gewaltige Bühnenmauer nur den obersten Reihen die freie Aussicht. Bei der Bühne der Römer und der englischen Volksbühne der Elisabethanischen Zeit fällt die herrliche Lage, die immer wieder dazu verlockt, im griechischen Theater ein ausgesprochenes Landschaftstheater zu sehen, von vorneherein weg. Geradezu selbstverständlich erscheint die übliche Begriffsbestimmung im Hinblick auf das Barock. Denn diese Epoche ist beherrscht von einem Stilwillen, der selbst die Natur unter sich zwingt.

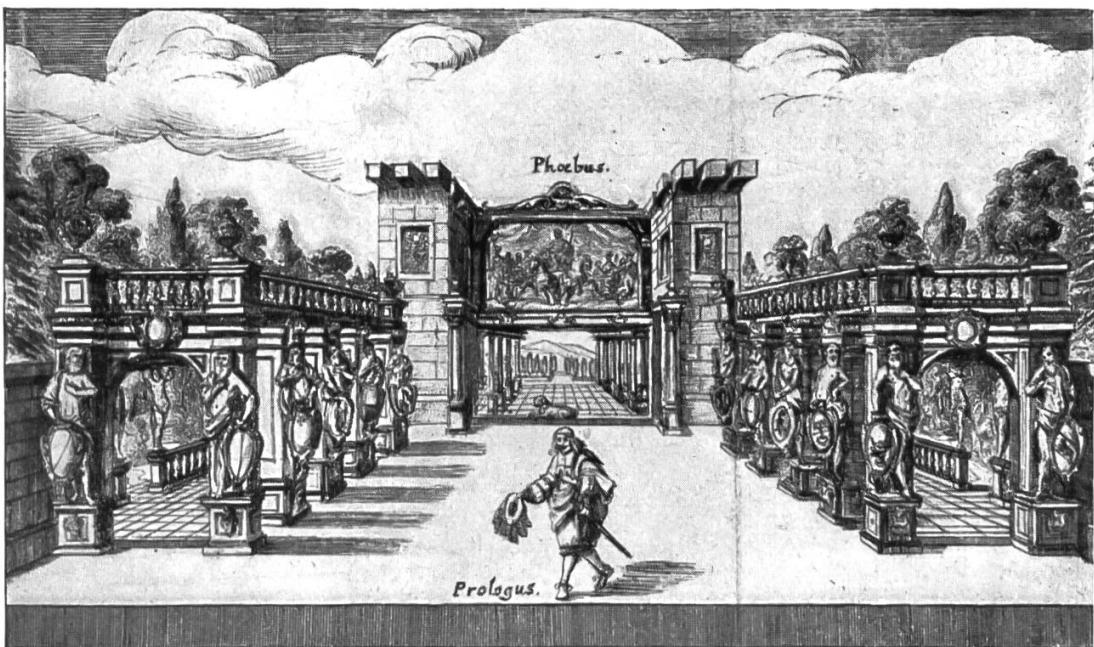


9. Das «Swan-Theatre» in London 1596. Nach der Zeichnung des Arend van Buchell.
Verbindung von Innen- und Freilichttheater.

Die Gefahr bei einer solchen Betrachtungsweise liegt aber nahe, das Freilichttheater durch das Vorhandensein eines streng stilisierten Szenenbildes auf künstlicher Bühne unter freiem Himmel zu bestimmen im Gegensatz zum Naturtheater, wo eine «künstlerische Zwangskomposition auf der Zufälligkeitsbühne der Wirklichkeit» dargestellt werde. Diese heute noch beliebte Definition prägte schon vor dem ersten Weltkriege der Berliner Theaterkritiker Herbert Ihering⁷. Sheldon Cheney bejaht zwar das «Natur- oder Waldtheater», setzt ihm aber das ältere und neuere Architekturtheater entgegen. Er bedenkt nicht, daß die Natur das griechische Theater von Taormina, aber auch das besser erhaltene römische Theater von Orange im Laufe der Jahrhunderte überwuchert hat⁸. Er vergißt, daß das in Kalifornien 1901 errichtete «neugriechische» Theater Point Loma auch den untersten Reihen einen umfassenden Blick in die grandiose Meereslandschaft gewährt⁹. Ebenso ist Kutscher allzuschnell geneigt, einer technisch komplizierten Bühne, wie sie Oberammergau und zum Teil die schweizerischen Festspiele verwenden, trotz des gewaltigen landschaftlichen Hintergrundes eine tiefere Beziehung zur Natur abzusprechen¹⁰. Das Heckentheater mit seinen aus Hecken geschnittenen Kulissen und Hintergründen erscheint ihm als Inbegriff der Unnatur¹¹.

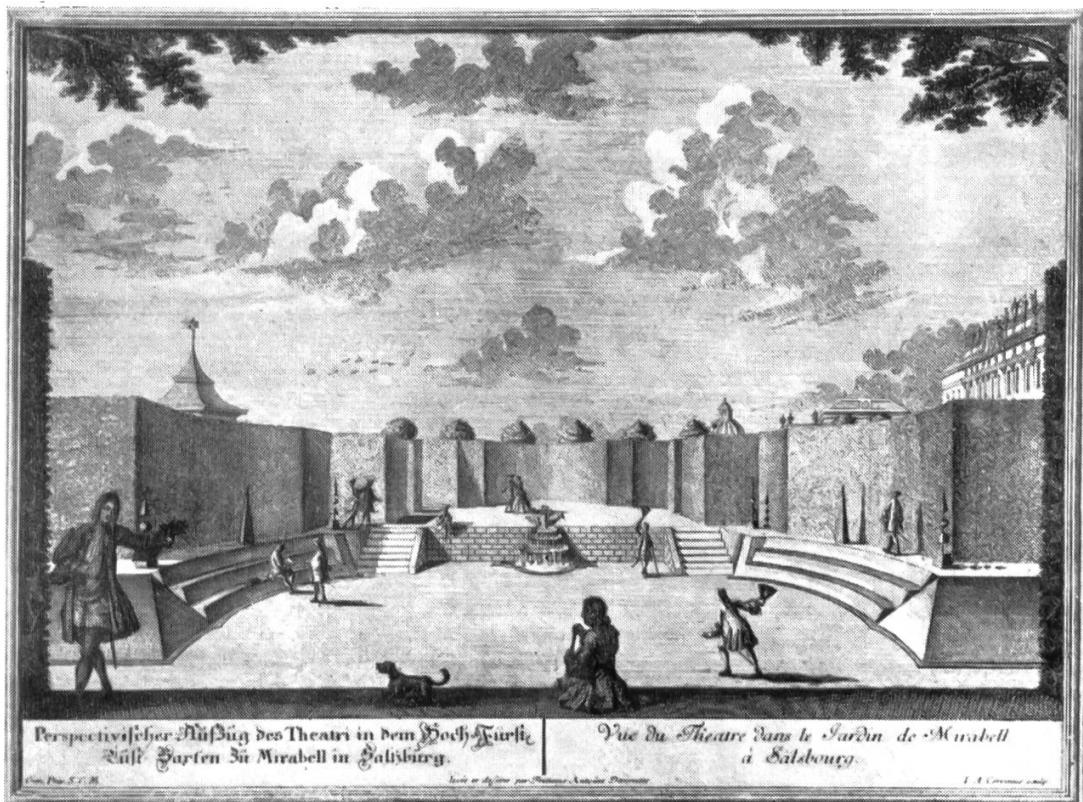
⁷ *Herbert Ihering*, Naturtheater. In: «Blätter des Deutschen Theaters», 1. Jg. Berlin 1911/12.

⁸ Vgl. Abb. 5 — ⁹ Vgl. Abb. 13 — ¹⁰ Vgl. Abb. 1, 38, 43, 45 — ¹¹ Vgl. Abb. 11.



10. Freilichtbühne für das Staatsspiel «Das eidgenössische Contrafeth» Zug 1672.
Barocke Perspektivbühne mit doppelstöckiger Guckkastenbühne im Hintergrund.

11. Heckentheater im Schloßpark Mirabell Salzburg um 1728.
Zeichnung von F. A. Danreiter. Übertragung der modischen Kulissenbühne
in die Gartenarchitektur.

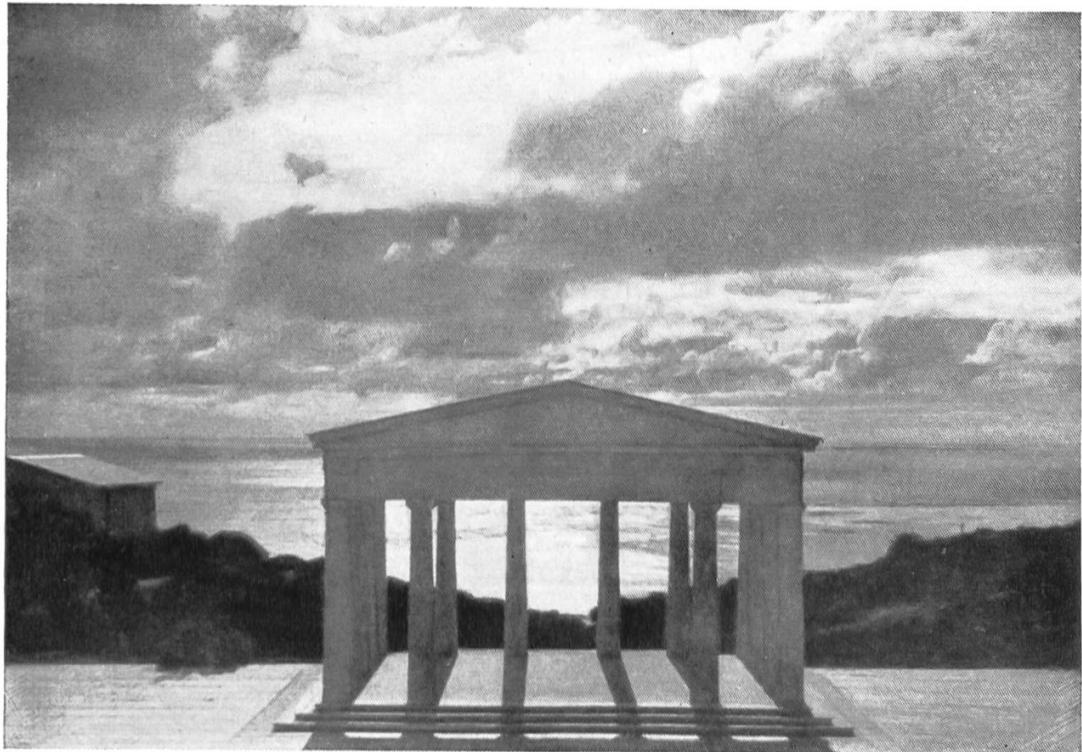




12. und 13. The open-air greek theatre.

International theosophical headquarters Point Loma, California 1901.

Das erste sogenannte griechische Theater in Amerika, das aber im Gegensatz
zur Antike die Meereslandschaft bewußt in die Bühne einbezieht.



Unsere Methode

Unsere umfassenden Untersuchungen über das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika haben das ganz bestimmte Ergebnis gezeigt, daß jedenfalls seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Bühne und Aufführungsstil allein nicht mehr genügen, um ein Naturtheater zu bestimmen. So bedeutet die Verlängerung der Bühne in den wirklichen Garten bei dem 1771 eröffneten Schloßtheater von Ermitage bei Valenciennes mehr als nur die Möglichkeit zur Verwendung von Massenaufzügen und Feuerwerken¹². Johann Wolfgang Goethe, der in Deutschland als der praktische Begründer des «idealen Naturtheaters» gilt, ordnet 1780 bei der Inszenierung von Einsiedels «Adolar und Hilaria» im Ettersburger Walde die Bäume der Mittelbühne kulissenartig an¹³. Bei der Aufführung seines eigenen Singspiels «Die Fischerin», 1782 im englischen Park von Tiefurt, sitzen die Zuschauer in der «Mooshütte», deren vierte Wand herausgenommen ist. Damit entsteht eine künstliche Rahmung des «natürlichen Bildes», was bisher nicht beachtet wurde¹⁴. 1787 wird auf dem «grünen Theater» in Triesdorf bei Ansbach das Singspiel «La partie de chasse» von Collé dargestellt. Eine zeitgenössische Beschreibung¹⁵ dieser Aufführung auf einem ausgesprochenen Heckentheater verrät uns mehr von Einbeziehung der nächtlichen Naturstimmung als manche Freilichtaufführung, die natürliches Gelände bespielt. Nationale Freilichtspiele der Schweiz nehmen seit dem späteren 18. Jahrhundert, die Passionsspiele von Oberammergau seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, eine hervorragende Stellung ein in der Entwicklung des Naturtheaters, obwohl sie scheinbar nur eine alte Tradition weiterführen.

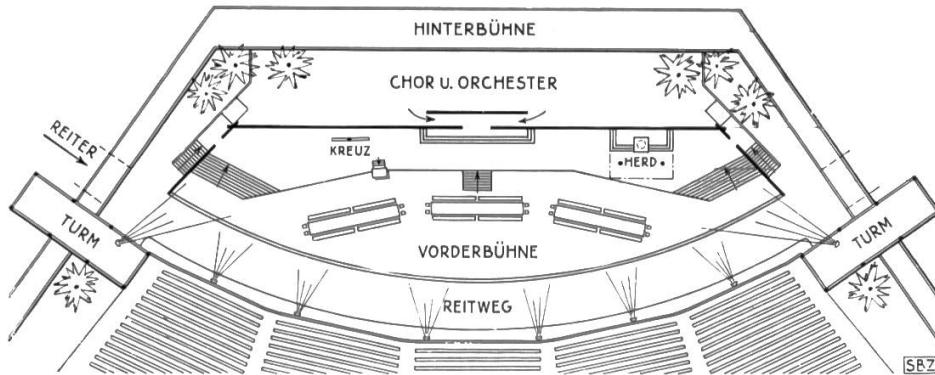
Noch problematischer scheint es uns, wenn man Aufführungen, die ohne besondere Bühnenzurüstung natürliches Gelände bespielen, eine Beziehung zur natürlichen Umwelt auf Grund des Aufführungsstiles abspricht. Sicher hatte Emanuel Schikaneder nicht nur wegen

¹² Memoires de ma vie (1718-84) par le Maréchal de Croy-Solre. Manuscript en 41 volumes. Institut de France No 1640-80. Vol. XXVIIff.

¹³ K. L. von Knebels literarischer Nachlaß und Briefwechsel. Hrsg. von K. A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt. 2 Bde. Leipzig 1835 1. Bd. S. 123, als Quelle benutzt von: Wilhelm Bode, Der Weimarer Musenhof 1756-1781 Berlin 1925 S. 31, sowie das Gemälde von Melchior Krauß (Abb. 15)

¹⁴ Brief Goethes an Knebel vom 27. Juli 1782. In: Goethes sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 40 Bdn. Stuttgart und Berlin 1902-07 3. Bd.

¹⁵ Nachricht von einer zu Triesdorf unter freiem Himmel aufgeführten Oper. In: «Museum für Künstler und Kunstliebhaber oder Fortsetzung der Miscellanen artistischen Inhalts». Hrsg. von Joh. Georg Meusel. 18 Stücke, Mannheim 1787-1792. 3. Stück S. 62



14. Festspielbühne Schwyz 1941: Grundriß. Bewußte Verbindung von mehrstufiger Stilbühne mit der nächtlichen Berglandschaft.

des Spektakels seiner Regensburger Freilichtspiele Erfolg, sondern ebenso sehr wegen der natürlichen Umwelt der romantischen Donauinsel Wörth. Und dasselbe ist der Fall bei den Schweizer Tellspielen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, die zum Teil über ganze Landschaften wandern¹⁶.

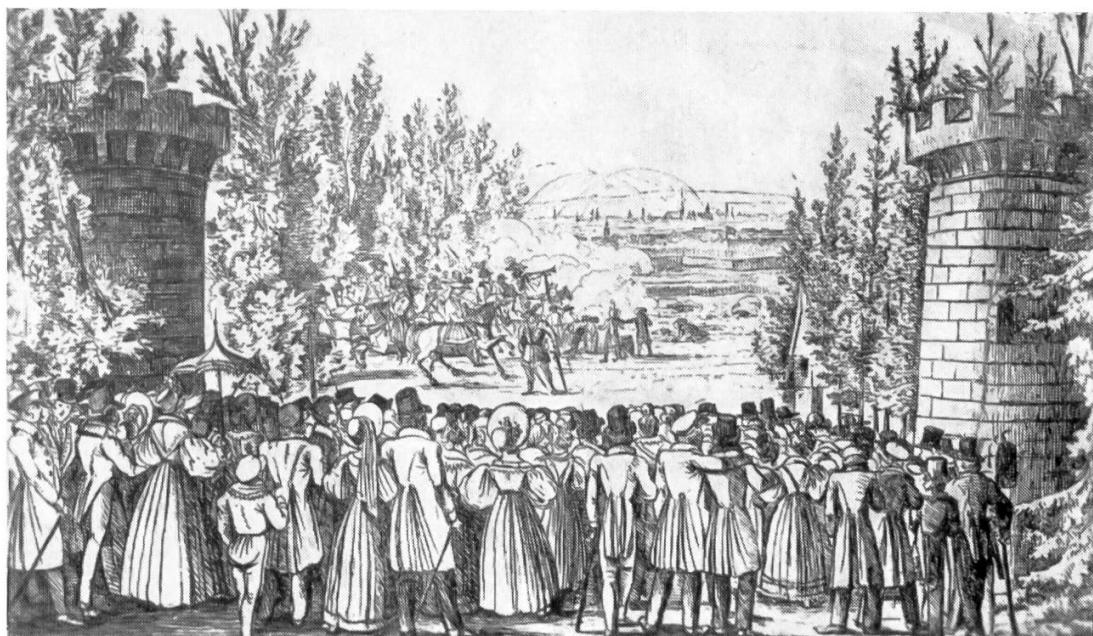
Wenn man auf Grund der Stilkunde die angeführten Beispiele als Übergangsformen bezeichnen und durch die allgemeine Stilunsicherheit des nachbarocken Theaters erklären könnte, so muß unbedingt im innersten Wesen des Naturtheaters ein drittes Element vorhanden sein, das uns über Bühne und Aufführungsstil hinaus darlegt, warum auf einer technisch komplizierten Bühne im Freien oft mehr Fühlungnahme mit der umgebenden Natur da sein kann als bei Aufführungen, die ohne besondere Bühnenzurüstung natürliches Gelände bespielen. Dieses dritte Element ist tatsächlich vorhanden. Es liegt in einem seelischen Vorgang des Zuschauers beschlossen, von dem nicht nur die künstlerische Daseinsberechtigung des Naturtheaters, sondern eines jeden Freilichttheaters abhängt. Damit ist unsere neue Methode, das Freilichttheater nicht allein von Bühne und Aufführungsstil her zu betrachten, gerechtfertigt.

¹⁶ Vgl. 10. Jahrbuch der Schweiz. Gesellschaft für Theaterkultur: Bild 10.



15. Goethes Freilichtbühne im Ettersburger Walde:
«Adolar und Hilaria» von Einsiedel 1780. Gemälde von Melchior Krauß.
Waldtheater mit kulissenhafter Anordnung der Bäume im Mittelfeld.

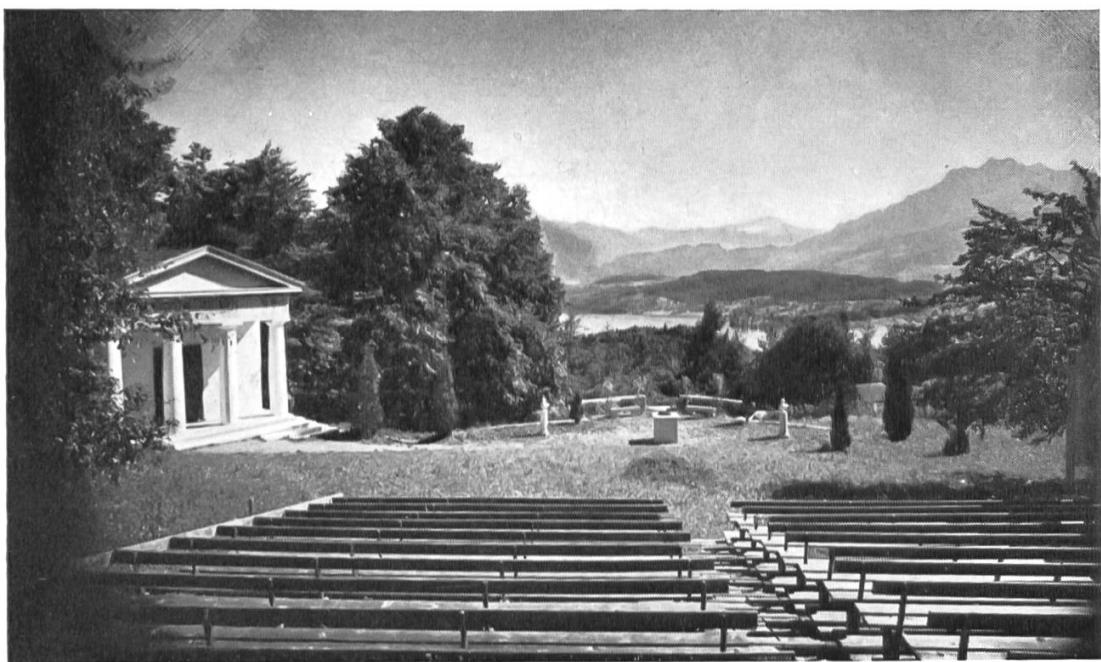
16. «Theater im Freyen» Nürnberg 1833: «Der Entsatz von Wien» von Heigel.
Spektakelaufführung in der Art Schikaneders
mit seitlicher Rahmung durch praktikable Türme.





17. Harzer Bergtheater in Thale 1903. Reine Landschaftsbühne.

18. Freilichttheater Dietschiberg-Luzern 1925.
Landschaftsbühne mit plastischem Tempelbau.



Die Elemente des Freilichttheaters

I. DIE BÜHNE

Der *Spielraum*¹⁷ kann sich in der *freien Landschaft* befinden (Urtheater, ältere und neuere Misterien- und Fasnachtsspiele, Harzer Bergtheater seit 1903, Freilichttheater Dietschiberg-Luzern seit 1925¹⁸) oder in einem *Garten* (Heckentheater des Barock und Rokoko¹⁹, Goethes «Fischerin» im englischen Park von Tiefurt, die «Arenen» der Vorstadttheater im 19. Jahrhundert²⁰, Oskar Eberles Aufführungen im Luzerner Inselpark seit 1935); auf einem von *Architektur* begrenzten Platz ohne natürliche Anlagen (Das klassische Theater der Antike²¹, die Luzerner Osterspiele auf dem Weinmarkt im ausgehenden Mittelalter²², die Römerbergfestspiele in Frankfurt zwischen den beiden Weltkriegen) oder mit Bäumen (Der Lindenhof in Zürich gestern und heute, der «Parvis de Notre Dame» in Paris 1935²³, das römische Theater in Orange seit seiner Wiederbelebung²⁴); im offenen *Hofe eines Hauses* (Englische Volksbühne zur Zeit Shakespeares, «Othello» von Shakespeare im Dogenpalast von Venedig 1933²⁵). Der Spielraum kann aber auch eine *Mischform von Innen- und Freilichttheater* sein (Das «Swan Theatre» in London 1596, sowie die «Contrafethbühne» in Zug 1672²⁶ mit Vorderbühne unter freiem Himmel und gedeckter Hinter- und Oberbühne, die Passionsspiele in Oberammergau²⁷, die Andreas Hoferspiele in Meran 1891, die Tellspiele in Interlaken seit 1912 mit Guckkastenbühne im Mittelfeld²⁸, die «Tivolitheater» des 19. Jahrhunderts²⁹, sowie die italienischen «Carri di Tespi» seit 1929³⁰ mit vollständig gedeckter und gerahmter Guckkastenbühne vor ungedecktem Zuschauerraum, die Schloßtheater in Buen Retiro bei Madrid 1634 und Ermitage bei Valenciennes 1771, das «Théâtre du peuple» in Bussang seit 1896, sowie die schweizerischen Festspielbühnen in Weinfelden 1898, Frauenfeld 1899 und Genf 1914 mit zu öffnendem Hintergrund³¹). Aber auch die *organische Verbindung von Außen- und Innenräumen* ist bei Wanderung der Schauspieler und Zuschauer möglich (mittelalterliche Mysterienspiele in und außerhalb der Kirche, die Heimatspiele in

¹⁷ Vgl. a. Oskar Eberle, Freilichttheater (mit zahlr. Abb. schweizerischer Beispiele). In: Theaterbau gestern und heute. 17. Jb. der Schweiz. Ges. für Theaterkultur, Elgg 1948.

¹⁸ Vgl. Abb. 18 — ¹⁹ Vgl. Abb. 11 — ²⁰ Vgl. Abb. 21 — ²¹ Vgl. Abb. 3 u. 4 —

²² Vgl. Abb. 8 — ²³ Vgl. Abb. 40 — ²⁴ Vgl. Abb. 5

²⁵ Für die italienischen Beispiele vgl. d. bes. reiche bildliche Material bei Corsi a. a. O.

²⁶ Vgl. Abb. 9 u. 10 — ²⁷ Vgl. Abb. 38 — ²⁸ Vgl. 12. Jahrbuch der Schweiz. Gesellschaft f. Theaterkultur S. 61, 72, 81 — ²⁹ Vgl. Abb. 32 — ³⁰ Vgl. Abb. 33 — ³¹ Vgl. Abb. 19

Rothenburg seit 1881, die Inszenierungen Maeterlincks in der Abtei von Saint-Wandrille 1909 und 1910³².)

Die Szenengestaltung kann den Spielraum mit der natürlichen Umgebung verschmelzen (Wandernde Passionsspiele in der rätoromanischen Schweiz³³, wandernde Tellspiele in der deutschen Schweiz, die Luisenburg-Festspiele bei Wunsiedel seit 1895, «Ein Sommernachtstraum» von Shakespeare im Boboli-Garten in Florenz 1933³⁴, im Rietbergpark in Zürich seit 1947). Es spielt dabei keine Rolle, ob man den gegebenen Raum sozusagen unverändert übernimmt (Das Urtheater, Theater der Primitiven, die «nature - or forest - theatre» in Nordamerika seit 1902³⁵, «Ein Sommernachtstraum» in Florenz und Zürich) oder durch künstliche Gliederung und plastische Einbauten verändert (Freilichttheater Hertenstein seit 1909³⁶, die deutschen «Thingspiele» seit 1934, «Alkestis» von Gluck im Boboli-Garten in Florenz 1933). Dasselbe gilt für das Spielen innerhalb eines von Architektur begrenzten öffentlichen Platzes («Das große Welttheater» von Calderon in Einsiedeln seit 1924³⁷, «Der Kaufmann von Venedig» im Campo San Trovaso in Venedig 1934³⁸). Man kann das Spiel durch eine stilisierte Bühne *aus der Umgebung herausheben* (Die antike Bühne, die Podiumsbühne der Renaissance mit abschließenden Vorhängen, die drei gotischen Bögen der Marburger Festspielbühne seit 1927³⁹, das Bühnengerüst für Goethes «Faust» auf dem Weinmarkt Luzern 1943⁴⁰). Aber auch die bewußte *Verbindung von Bühnenpodium und natürlicher Umgebung* ist möglich (Die alpenländischen Volksbühnen des Barock, die Festspielbühne in Sempach 1886⁴¹, «Der Lätz» von Oskar Eberle auf der Felsbergbühne in Luzern 1949⁴²). Weniger günstig wirkt sich eine solche Verbindung auf architektonischen Plätzen aus (Max Reinhardts «Jedermann» vor dem Dom in Salzburg seit 1922, «Le mystère de la passion» von Arnould Gréban vor der Notre-Dame in Paris 1935⁴³). Der *Vorhang* ist im Freien deplaziert, auch wenn er aus Eisen ist und in die Erde versinkt («Waldoper Zoppot» in der Zwischenkriegszeit).

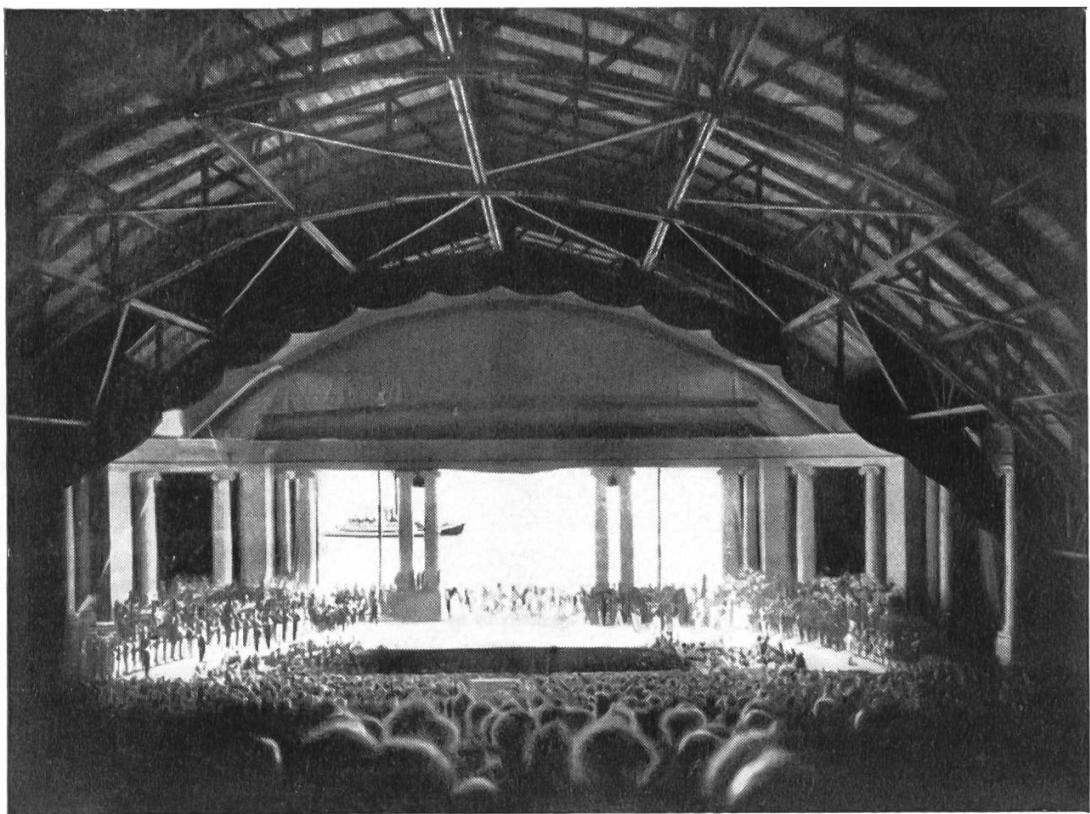
Die Beleuchtung kann, ganz abgesehen von dem selbstverständlichen Gebot der Rücksichtnahme auf die Sonnenstellung, das *natürliche Tagesslicht* sein, wie es mit Ausnahme der großen Gartentheater des Barock bis zur modernen Beleuchtungstechnik das übliche war. Es ist

³² Vgl. Abb. 36f — ³³ Vgl. Abb. 39

³⁴ Corsi a. a. O — ³⁵ Vgl. die zahlreichen Abb. bei Cheney a. a. O.

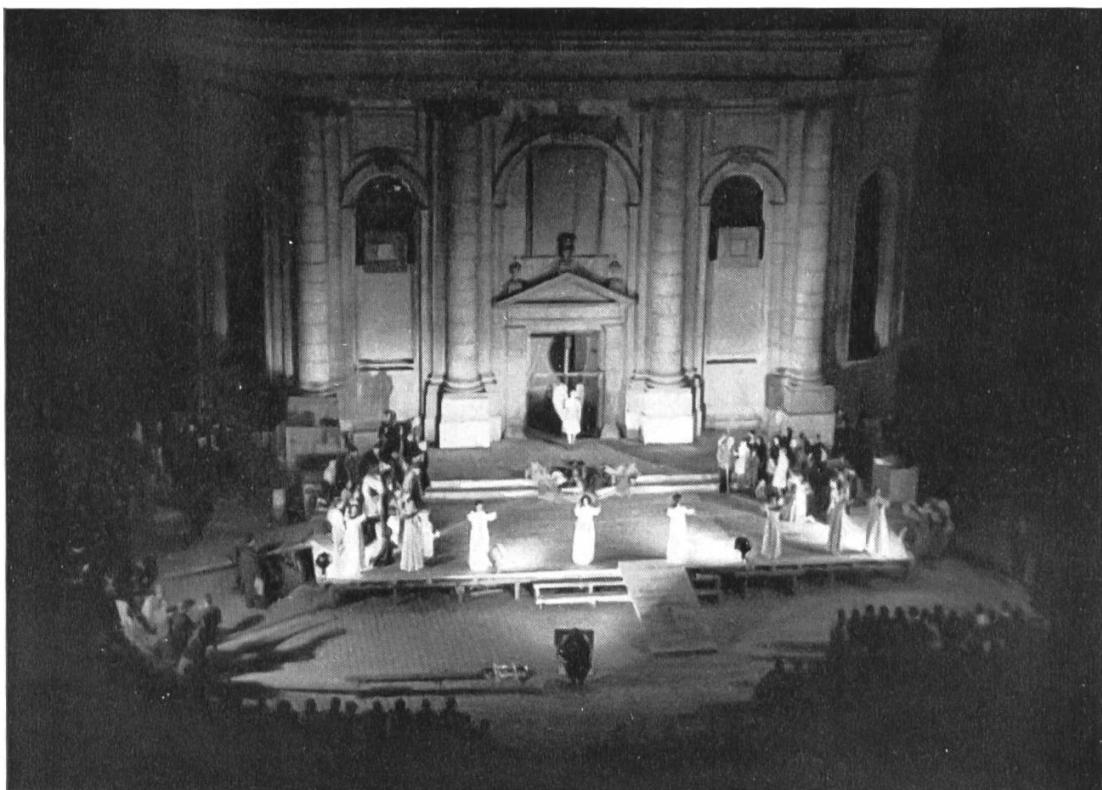
³⁶ Vgl. Abb. 2 — ³⁷ Vgl. Abb. 42 — ³⁸ Corsi a. a. O. — ³⁹ Vgl. Abb. 26

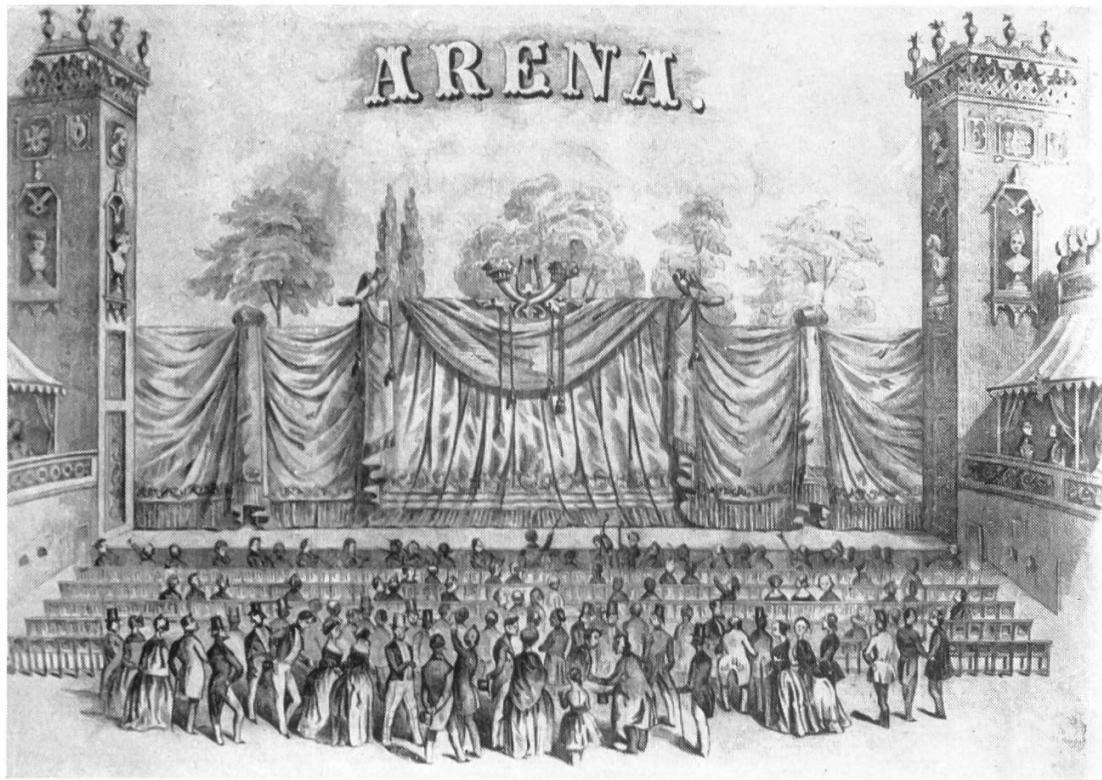
⁴⁰ Vgl. Abb. 23 — ⁴¹ Vgl. Abb. 45 — ⁴² Vgl. Abb. 24 — ⁴³ Vgl. Abb. 40



19. Festspielbühne Genève 1914. Verbindung von Innen- und Freilichttheater.
Ankunft der Schweizer über den Genfersee bei geöffneter Rückwand.

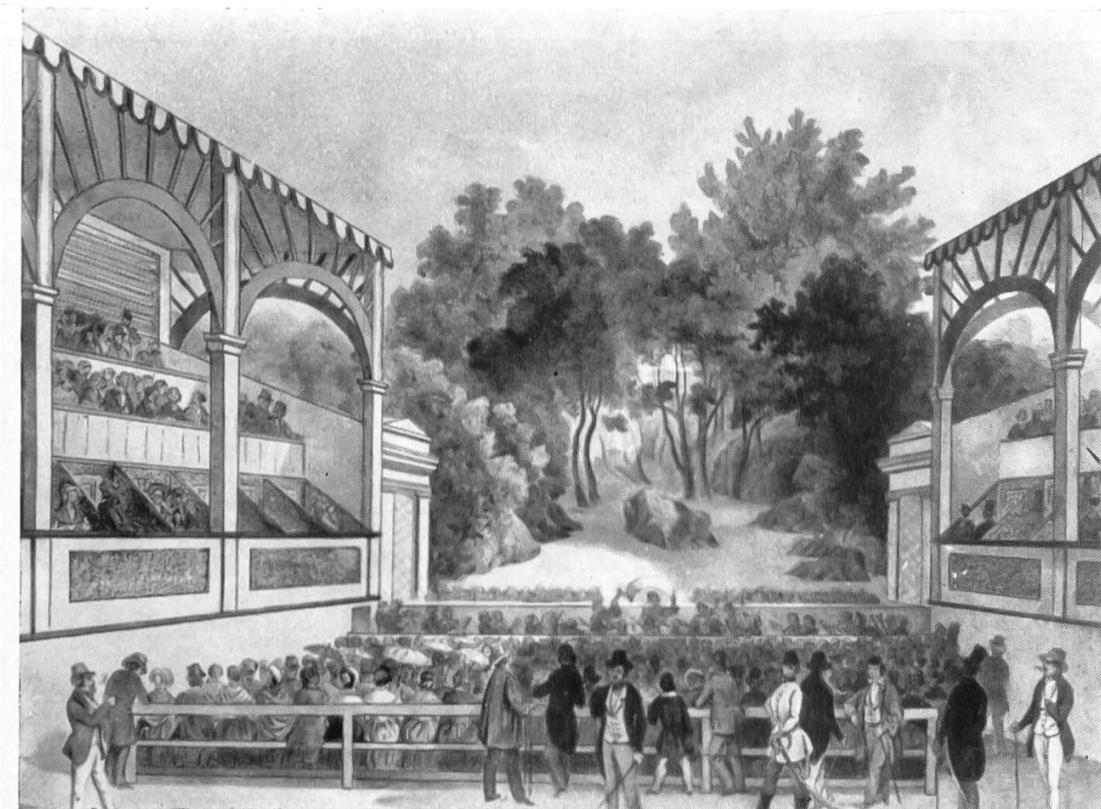
20. Freilichtbühne vor der Stadtkirche Yverdon: L'offrande von J. J. Gaillard.
Verbindung von Podiumbühne und Architektur.

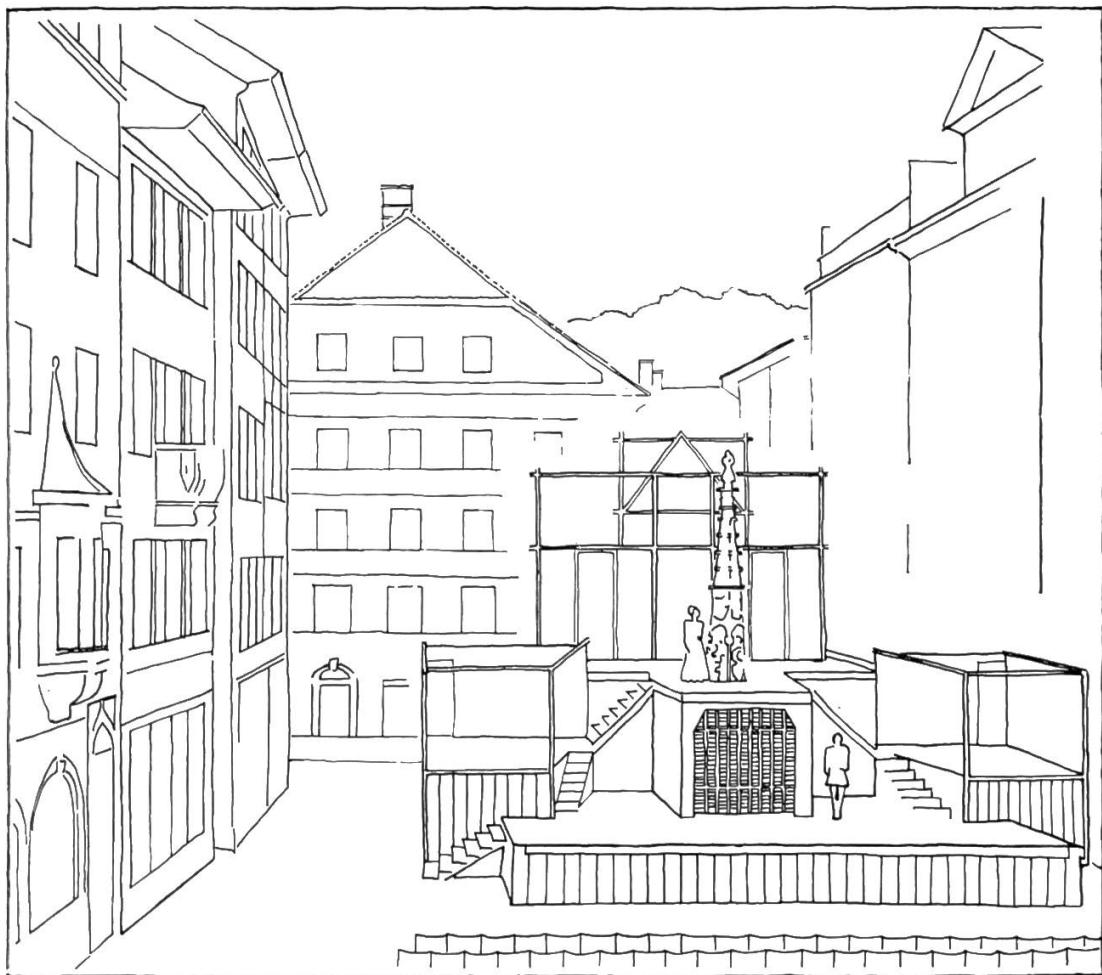




21. Arena im Brauhirschgrund Wien 1848. Kopf eines Notenblattes aus der Theatersammlung Nießen. Zuschauerraum, Proszenium und Vorhang entsprechen dem geschlossenen Theater. Bühne ist ein Garten der Vorstadt.

22. National-Arena in Hernals Wien 1848.

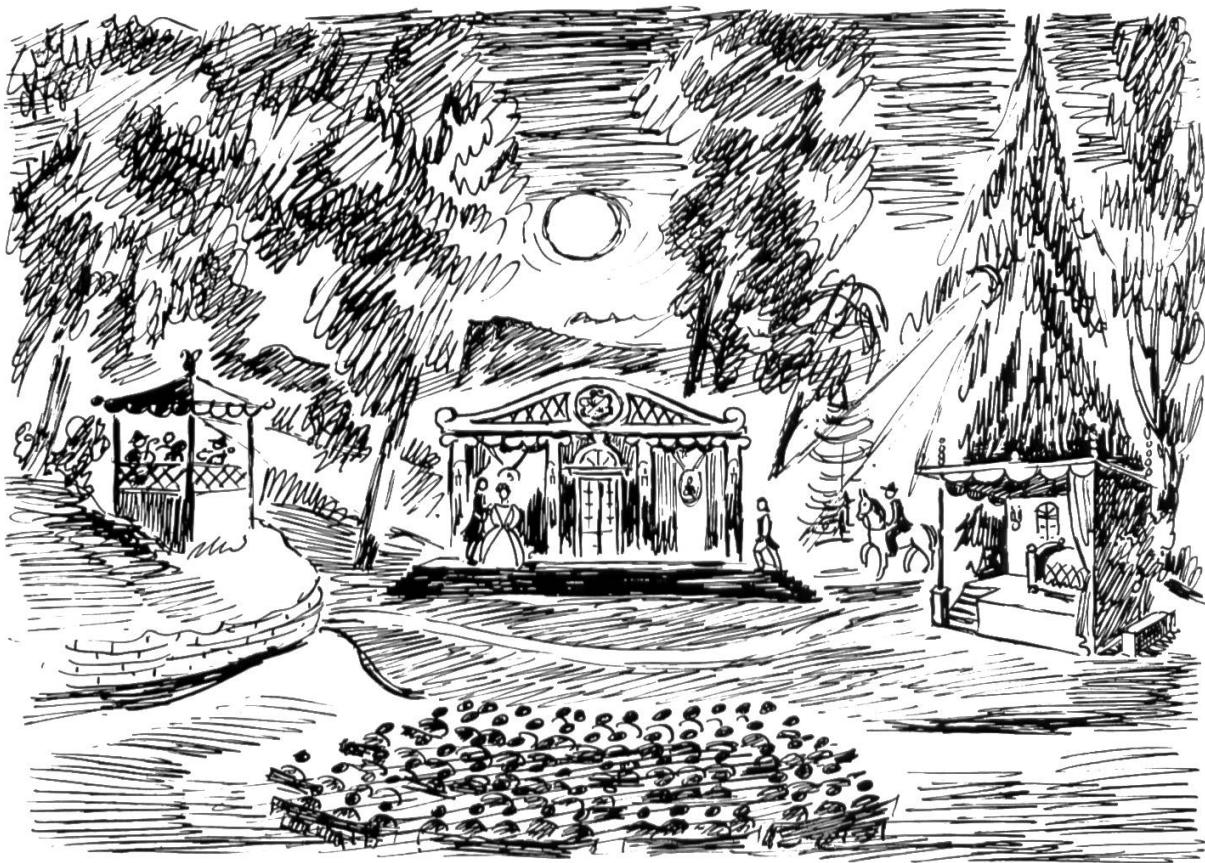




23. Weinmarkt Luzern 1943. Freilichtbühne von E. F. Burckhardt für «Faust I» von Goethe.
Simultan-Gerüstbühne ohne Beziehung zum Platz.

aber ein Unterschied, ob man in der *grelle Sonne* von Sizilien spielt (Das «griechische Theater» in Syrakus) oder im *Zwielichte* eines Haines (Freilichttheater Hertenstein). Auch die *nächtliche Beleuchtung* kann einbezogen werden von der Helle einer *Sternennacht* (Das römische Theater in Orange seit 1869, Reinhardts «Sommernachtstraum» im Boboli-Garten 1933) und fließendem *Mondschein* («La partie de chasse» von Collé auf dem Heckentheater in Triesdorf) bis zum flackernden Lichte von *Fackeln, Bränden und Feuerwerken* («Les plaisirs de l'Isle enchantée» in Versailles 1664⁴⁴, «Götz von Berlichingen» von Goethe im Schloßhofe von Heidelberg 1937). Es macht dabei wieder keinen wesentlichen Unterschied aus, ob wirklicher oder künstlich nachgeahmter Mondschein mitspielt («Macbeth» von Shakespeare in Saint-Wan-

⁴⁴ Vgl. Abb. 25

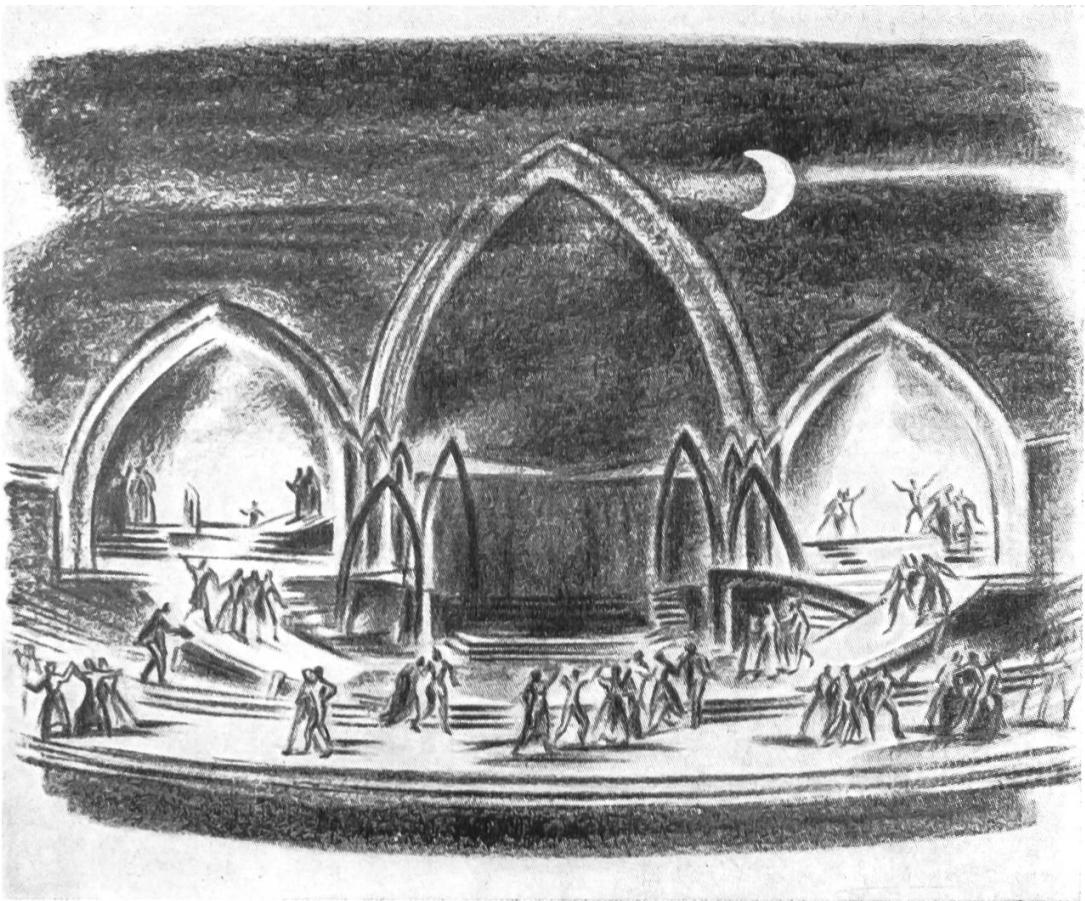


24. Felsbergbühne Luzern 1949: «Der Lätz gwünnt die Rä'ct» von Cs'kar Eberle. Zeichnung von Hedwig Giger. Verbindung von natürlichen und dekorativen Elementen: Links Musikpavillon, rechts Innenszene.

drille, Wälterlins «Sommernachtstraum» im Rietbergpark). Man kann endlich *vom Tage in die Nacht* hinein spielen (Dritter Tag der «Plaisirs de l'Isle enchantée» in Versailles 1664, Freilichttheater Hertenstein seit 1909, «No-e-Wili» in Stein am Rhein 1924). *Künstliche Beleuchtung* kann naturhaft behandelt sein und bei Bedarf auch auf geschlossenen Plätzen die nächtliche Stimmung mitspielen lassen (Römerbergfestspiele in Frankfurt). Selbst die *Projektion* von Wolken auf eine am Ende der ansteigenden Waldbühne errichtete Leinwand, vor der Reiter als «Walküren» galoppierten, hat uns bei der Entfernung das Erlebnis der nächtlichen Stimmung nicht gestört, sondern im Gegenteil noch gesteigert («Walküre» von Richard Wagner in der «Waldoper Zoppot» 1934). Die künstliche Beleuchtung kann aber auch die *Bühne aus der Umgebung herausheben*, und zwar wirksamer als bloß mit Stilisierung (Die großen Gartentheater des Barock, die Opernfestspiele in der Arena von Verona seit 1913, die «Domszene» in Goethes «Faust» auf dem Harzer Bergtheater 1927). Der moderne *Lichtvorhang* wirkt



25. Gartentheater in Versailles 1664: «Les plaisirs de l'Isle enchantée» Troisième Journée.
Gemalte Dekorationsbühne mit barocker Theatermaschinerie und Feuerwerk
auf Insel im großen Teiche.



26. Festspielbühne Marburg 1928.
Landschaftstheater mit stilisierter Raumbühne und Rahmung.

bei nächtlichen Aufführungen nicht so störend wie ein Theatervorhang. Auch kann das *Erlöschen der Scheinwerfer* wirksam den Szenenschluß bezeichnen («Die Freier» von Eichendorff im Rosengarten in Bern 1948).

Die Akustik, die bei der Freilichtbühne schon aus technischen Gründen eine große Bedeutung hat (Schallwand der antiken Theater), kann als hervorragendes künstlerisches Mittel eingesetzt werden zur *Vorstellung ferner Räume* (Das Glockenläuten und Böllerschießen im Barock und heute, Hörnerklang und Hundegebell beim Heckentheater von Triesdorf, Schlachtgetöse beim Festspiel in Sempach, die Rufe und Echos der sich verfolgenden Liebespaare beim «Sommernachtstraum» im Rietbergpark). Ebenso können *natürliche Geräusche verstärkt* (Flatternde Fahnen als Windfang bei Schweizer Festspielen, die Rufe der Nacht in Saint-Wandrille), ja sogar *kosmische Ereignisse künstlich angedeutet* werden (Donnerrollen durch Schießen im Mittelalter und Barock, der Einbau von riesigen Windmaschinen morgen). *Verborgene Musik* kann größten Stimmungzauber ausüben («Sommernachtstraum» im Rietbergpark mit der Musik von Mendelssohn-Bartholdy). Aber auch *ins Spiel einbezogene Musik* als Begleitung von Aufzügen, Tänzen und Liedern hat auf der Freilichtbühne viel größere Bedeutung wie im Innentheater (Mitspielende Musikanten im Mittelalter und Barock, Musikpavillon mit kostümierten Spielern auf der Felsbergbühne Luzern 1949). Dasselbe gilt für den *Gesang*, der als akustisches Mittel zur Lebendigkeit einer Freilichtaufführung wesentlich beitragen kann (Volksschauspiele aller Zeiten).

2. DER SCHAUSPIELER

Das Wesen des Theaters ist die mimische Darstellung eines realen oder bloß vorgestellten Geschehens vor Zuschauern. Im eigentlichen Mittelpunkt des Theaters steht der Schauspieler. Er vermag durch seine Verwandlung den Raum künstlerisch zu gliedern und im Zuschauer eine bestimmte Raumvorstellung zu erwecken, ohne daß es an und für sich besonderer Bühnenzurüstungen bedürfte. Wenn wir den Schauspieler in unsren Zusammenhängen erst an zweiter Stelle heranziehen, so liegt das in den im Vergleich zu unsren üblichen Innentheatern andern technischen Voraussetzungen des Freilichttheaters.

Die Gesichtsmimik kann unter freiem Himmel nur zu einer bescheidenen Anwendung kommen, es handle sich denn um einen ganz

kleinen in sich geschlossenen Spielraum. Es ist nicht nur Verharrung in einer Tradition, wenn im griechischen Theater auch nach der Lösung vom Kult die *Maske* mit ihren starren überbetonten Gesichtszügen beibehalten wird. Es ist nicht bloß «Theaterwissenschaft», wenn Karl Gotthilf Kachler bei seinen Inszenierungen antiker Dramen mit Basler Studenten seit 1936 die Masken wieder einführt⁴⁵.

Die Sprache kann im Freien nicht so differenziert werden wie im kleinen bis mittelgroßen Innentheater. Zu ihrer Verstärkung dienten in der Antike neben der Schallwand besondere Mundstücke der Masken. In neuester Zeit hat man nicht sehr gelungene Versuche gemacht, mit eingebauten elektroakustischen Schallanlagen und Mikrofonen auch einem «Theater der Zwanzigtausend» jedes Wort verständlich zu machen («Dietrich-Eckart-Bühne» in Berlin seit 1936⁴⁶). Träger ist der *Gesang*, aber die übliche Diktion der Sänger lässt schon in geschlossenen Opernhäusern die Worte nur ungenügend verstehen.

Die mimische Körperbewegung bekommt dafür im Freien gegenüber dem üblichen Innentheater geradezu ungeahnte Möglichkeiten in bewegten *Gängen* und getragenen *Gesten* (Das Theater der Antike, das Mysterienspiel des ausgehenden Mittelalters, das mimische Brauchtum der Alpenländer, das Spielen in großen Spielräumen wie dem Platz vor der Stiftskirche in Einsiedeln, dem Schloßhof in Heidelberg oder dem Rietbergpark in Zürich in der Gegenwart). Der *Tanz* kann einerseits ein wirksames Mittel sein, Gänge und Gesten rhythmisch zu stilisieren und damit vor Formlosigkeit zu bewahren (Theater der Primitiven, der römische Pantomimus, die Laienspiele von Martin Luserke seit 1911 und Gottfried Haas-Berkow seit 1919⁴⁷). Auf der andern Seite ist der Tanz als Einlage etwa bei der Darstellung von Volksfesten gerade in den weiten Freilichträumen von großer Lebendigkeit (Volksschauspiele aller Zeiten). Geschlossene Tanzspiele sind im Freien angebracht, wenn sie nicht in den Formalismus des klassischen Balletts versinken (Die Schule von Isadora Duncan, «Daphnis und Chloé» von Gluck im Rietbergpark 1949). *Die Massen* wird man auf der Freilichtbühne nicht bloß akustisch andeuten (Schlachtlärm in Sempach 1886 aber in Verbindung mit Erscheinen von versprengten Truppenteilen), auch nicht bloß am Rande aufstellen wie im Innentheater. Sie sind eine der großen Möglichkeiten gerade des Freilicht-

⁴⁵ Vgl. Abb. 27 — ⁴⁶ Kutscher a. a. O. — ⁴⁷ Dsgl.



27. Römisches Theater in Basel-Augst 1943:
«Der Kyklop» von Euripides mit Masken. Regieprobe der Hochschulbühne Basel.



28. Freilichtbühne unter den Linden, Dießenhofen 1908:
«Goetz von Berlichingen» von Goethe.
Realistische Simultanbühne mit Aufzugsrampe im Vordergrund
und drei Guckkästen im Hintergrund.



29. Freilichtbühne unter den Linden, Dießenhofen 1908: «Götz unter den aufständischen Bauern». Kostümkizze von August Schmid.

theaters, besonders wenn sie gefaßt in Gruppen von bewegten, nicht statischen *Chören* (die chorischen Tänze der griechischen Orchestra, die Tänzerinnen bei modernen Interpretationen antiker Dramen in Syrakus) und bunten *Aufzügen* den Raum künstlerisch gliedern und einen wirksamen Gegensatz zum Einzelschauspieler darstellen (Das Aufzugstheater der antiken Hochkulturen, die mimisch bewegten Prozessionen des Mittelalters und des Barock, die Trionfi der Renaissance, die Spektakelaufführungen Schikaneders, die Volksschauspiele der Alpenländer, die Schweizer Festspiele, «Fiesco» auf dem Römerberg in Frankfurt 1937, Hochzeitszug beim «Sommernachtstraum» im Rietbergpark). Das *lebende Tier*, auf welches das geschlossene Theater meist und mit Recht verzichtet, kann unter freiem Himmel dem Schauspieler ein großer Helfer sein (Die Mysterienspiele seit dem ausgehenden Mittelalter, die Trionfi der Renaissance, die Einzüge, Turniere und Roßballette des Barock, die oft verächtlich «Pferdekomödien» genannten Freilichtspiele Schikaneders). Es kann einem Dramatiker wie Wilhelm von Scholz nicht hoch genug angerechnet werden, wenn er sagt, daß im Theater unter freiem Himmel ein heranstürmender Reiter oft mehr von der dramatischen Geladenheit einer

Situation auszudrücken vermöge als Worte⁴⁸. So behaupten wir, daß Schillers «Tell» im Freien ohne Pferde nicht befriedigen kann. (Vergleiche dagegen die Aufführungen in Küßnacht am Rigi 1864, die Tellspiele in Interlaken seit 1912, das Gastspiel der Altdorfer Tellspiele auf der Margaretheninsel in Budapest 1939.)

Das *Kostüm* muß *in Form und Farbe* dem bestimmten Spielraum angepaßt sein und darf nicht gegen die plastische Erscheinung des Schauspielers im dreidimensionalen Raum verstößen. Die Verwendung der üblichen Theaterkostüme aus der Kleiderkammer mit ihren für das Rampenlicht bestimmten Farben und den wuchernden Details verbietet sich von selbst. Schon die Griechen haben in den tiefliegenden Bühnen ihrer riesigen Amphitheater den Schauspieler nicht nur durch Maske und Kothurn erhöht, sondern ebensosehr durch die Betonung der Vertikalen in den Kostümen. Bei den mittelalterlichen Mysterienspielen auf öffentlichen Plätzen betonte man, nicht allein aus Gründen der Sinnfälligkeit, wichtige Personen durch Symbolfarben. Die Schweizer Malerin Hedy Giger-Eberle lehnt sich nicht von ungefähr bei ihren Entwürfen für gegenwärtige Schweizer Volks- und Festspiele an heraldische Vorlagen an, deren Großflächigkeit und ungemischte Farben den Schauspieler im Raum hervorheben. Es ist aber ein Unterschied, ob ich vor grüner Landschaft spiele oder vor grauer Architektur, vor dem weißen Marmor des römischen Theaters oder der roten Fassade des «Römers», in dem blauen Himmelszelt oder den silbernen Stämmen eines Buchenwaldes, im strahlenden Lichte der Sonne oder im Zwielicht eines Haines, bei natürlichem Lichte der Dämmerung und Nacht oder bei künstlicher Beleuchtung.

3. DER ZUSCHAUER

Die mimische Darstellung eines dramatischen Kunstwerkes ist nicht wirkliches Geschehen, sondern nur Spiel. Bei der Wahrung der Illusion ist der Zuschauer aktiv beteiligt. Die im Innentheater vollzogene Trennung von idealem Bühnen- und realem Zuschauerraum, dazu die bildhafte Ergänzung der Aufführung durch Dekorationen, Maschinen- und Beleuchtungstechnik, schraubt die Aktivität des Zuschauers auf ein Mindestmaß zurück. Das Freilichttheater hebt die Trennung der beiden Räume auf, indem es seine Bühne in den realen Raum

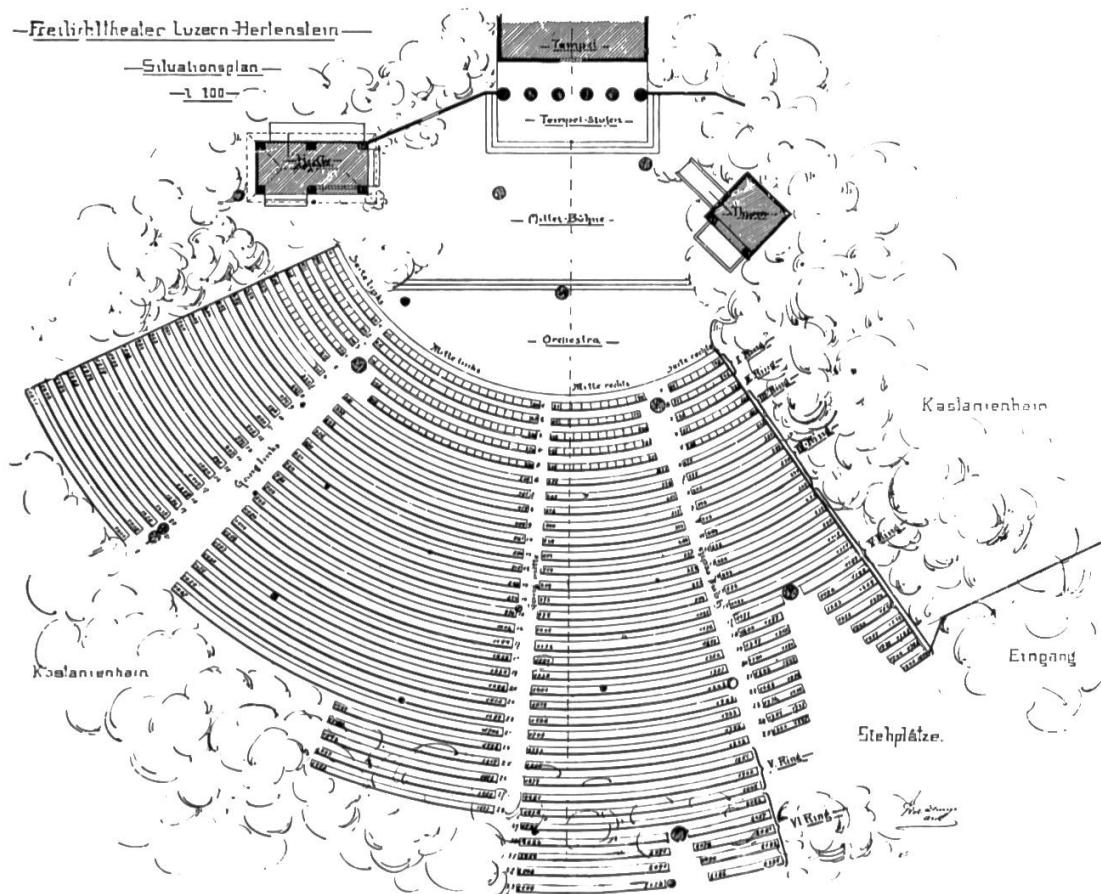
⁴⁸ Franz Grätzer, Wer dichtet für Freilichtbühnen? In: «DAZ» Berlin 15. 3. 1933.



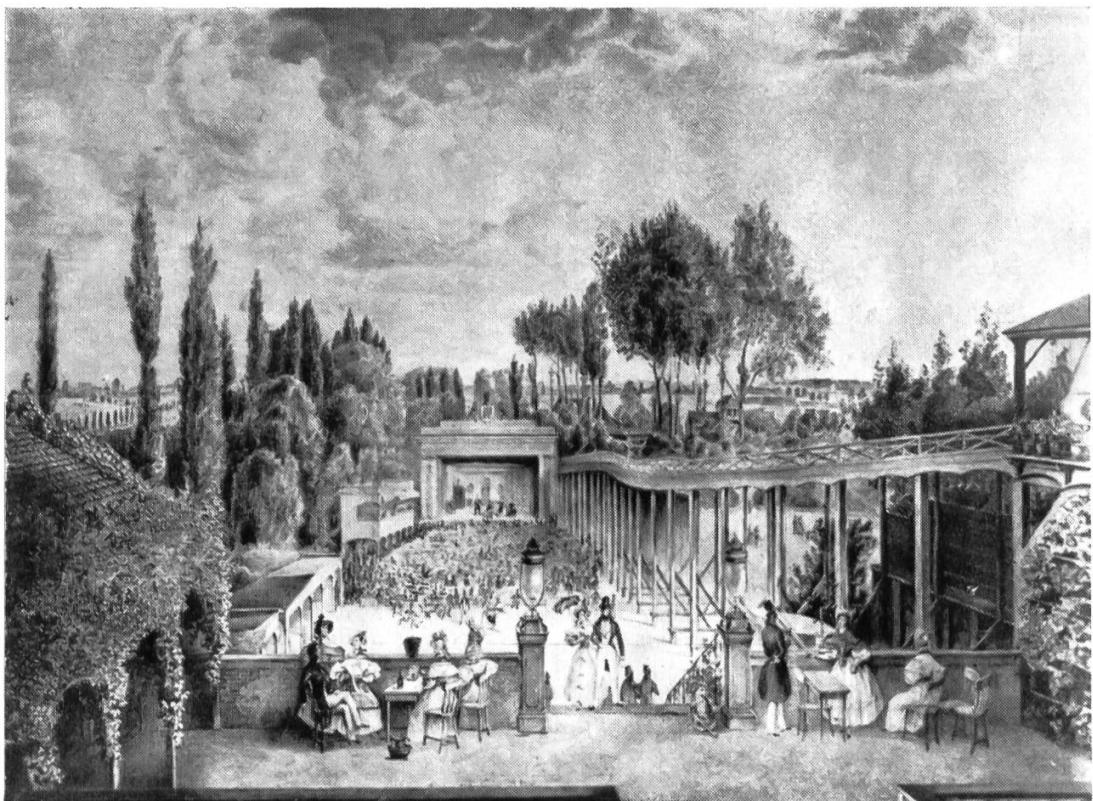
30. Kostümwürfe von Hedwig Giger für den II. Teil
des Bundesfeierspiels in Schwyz.

stellt. Ist damit die Idealität der Bühne auch innerlich aufgegeben, bedingt der Wegfall der äußern Rahmung auch den Wegfall der Gleichnishaftigkeit des mimischen und dramatischen Kunstwerkes? Die äußerlich vollzogene Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum, die Bühne und ihre Technik sind keine künstlerische Voraussetzung, sondern nur Hilfsmittel, um die Illusion des Zuschauers zu fördern. Das Freilichttheater kann ohne eigentliche Bühne einen gegebenen, von Architektur begrenzten oder freien Raum bespielen. Es kann aber auch durch eine Stilbühne sich von der umgebenden Wirklichkeit abheben, ohne diese aber damit aufzuheben. Bestehen bleibt also der reale Raum und das freie Licht. Das Freilichttheater kann endlich nachts mit künstlicher Beleuchtung die Wirkung des freien Lichtes ausschalten, bestehen bleibt immer der reale Raum. Da das dramatische und mimische Kunstwerk auch ohne äußere Trennung vom Zuschauerraum und Spielplatz besteht, so wird beim Freilichttheater mit dem Wegfall der äußern Rahmung nur mehr Aktivität vom Zuschauer verlangt, die beim gänzlichen Wegfall der Bühne und ihrer Technik ein Maximum erreicht. Der Regisseur kann die Illusion nur insofern unterstützen, als er den Forderungen eines Freilichttheaters

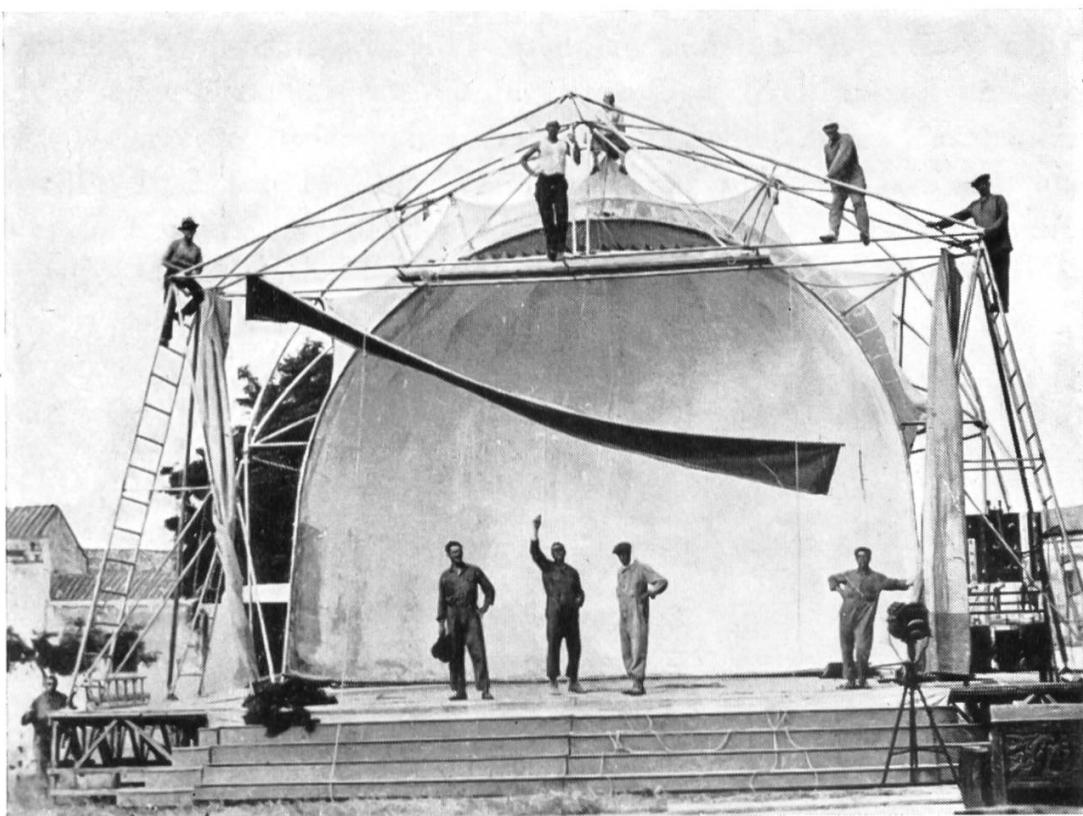
in Bühne, Aufführungsstil und Spielplan künstlerisch gerecht wird, sich in jeder Beziehung an die gegebene Örtlichkeit anpaßt und auf diese Weise von vorneherein nicht gegen die Illusion des Zuschauers verstößt. In letzter Hinsicht kommt es aber auf den Zuschauer an, ob er die Kraft besitzt, bei der Aufnahme des dramatischen und mimischen Kunstwerks den Bühnenraum trotz seiner realen Erscheinungsform in einen idealen zu verwandeln und damit die innere Gleichnishaftigkeit der Aufführung zu wahren. Die künstlerische Existenzfrage eines jeden Freilichttheaters hängt also von der Illusionskraft des Zuschauers und nicht von der realen Erscheinungsform der Bühne ab.



31. Freilichttheater Hertenstein 1909.
Eingliederung eines amphitheatralischen Zuschauerraumes
in bestehendem Kastanienhain.

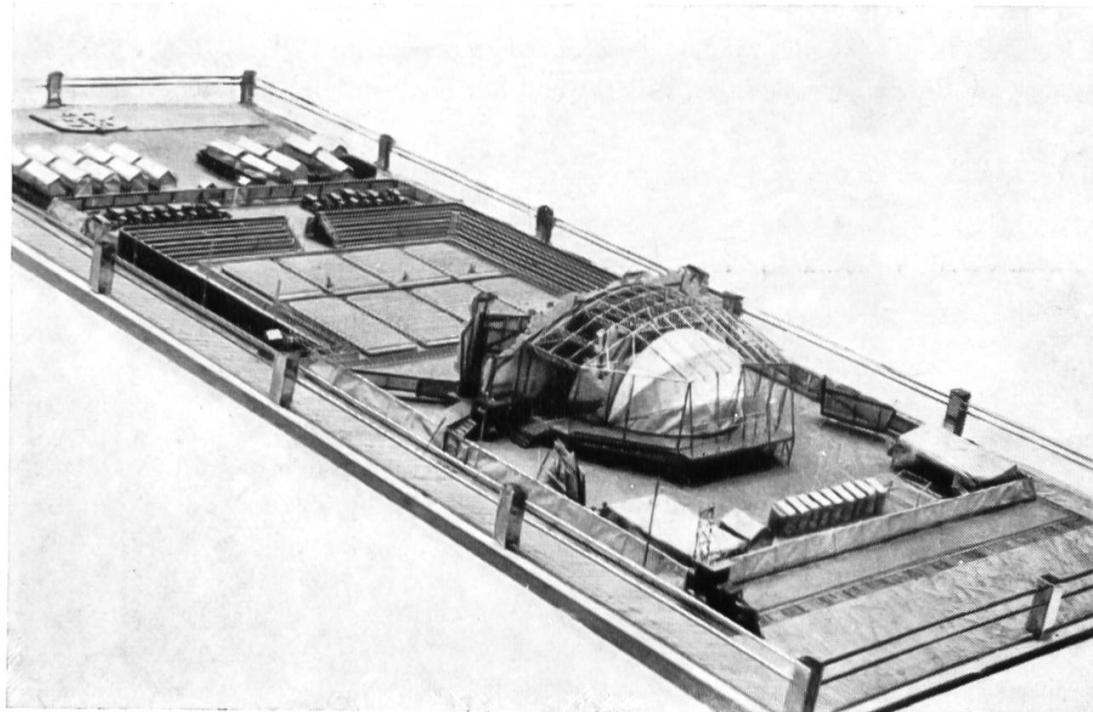


32. Tivoli-Theater in St. Georg, Hamburg 1829. Zeichnung von J. W. Vos.
Mischform: Die Zuschauer sitzen zwar im Freien,
aber die Bühne ist vollständig gedeckt und mit Kulissen und Soffitten versehen.



33. und 34. «Carri di Tespi» im Aufbau. Wanderbühne des «Dopo lavoro»
der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts.

Mischform: Eine vollständig gerahmte Illusionsbühne mit Rundhorizont wird mit Autocars von Ort zu Ort gefahren und im Freien aufgestellt.



Kutscher drückt zwar ganz klar aus, daß jedes Naturtheater ein Freilichttheater sei. Wenn er aber behauptet, daß nur ganz wenige Freilichttheater Naturtheater seien, die meisten das Gegenteil⁴⁹, so könnte dies dahin verstanden werden, als ob das Naturtheater einen Gegensatz zum Freilichttheater darstelle. Das Naturtheater ist jedoch nur eine Sonderart des Freilichttheaters und kein Gegensatz. Wenn wir die Wesensform des Freilichttheaters bestimmen durch seine Lage unter freiem Himmel, die räumliche Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum und den durch diese Voraussetzungen bedingten stilbestimmenden Einfluß des freien Lichtes und des realen Raumes, haben wir damit auch ganz allgemein die Wesensform des Naturtheaters bestimmt. Seine Sonderart zeigt sich darin, daß nicht das freie Licht an sich und der reale Raum an sich seinen Stil bestimmen, sondern gewissermaßen die atmosphärischen Schwingungen, welche der reale Raum und das freie Licht erzeugen, und welche die Seele eines besonders eingestellten Menschen als Naturstimmung empfindet. Das Naturtheater unterscheidet sich also von den Freilichttheatern früherer Epochen nur durch eine andere Einstellung zum realen Raum und zum freien Lichte. Wie sollen wir demnach in einer Zeit, wo diese besondere Einstellung der Seele zur Natur nachgewiesen werden kann, auf Grund der Bühne und des Aufführungsstiles allein bestimmen, ob eine Beziehung zur Natur vorhanden ist oder nicht !

Sehen wir einmal ab von jenen Bühnen unter freiem Himmel, die gerahmt und vollständig gedeckt sind wie das «Tivolitheater» und der «Carro di Tespi». Die Zuschauer sitzen zwar im Freien, das Tageslicht und der Mondschein mögen ab und zu in diese Guckkasten hineinblicken, der Rahmen mag vielleicht einmal gesprengt werden, aber sonst unterscheiden sie sich nicht von den Innentheatern⁵⁰. Ausgesprochene *Freilichttheater*, ob sie ohne eigentliche Bühnenzurüstung oder mit technisch mehr oder weniger komplizierter Bühne arbeiten, ob bei Tageslicht oder künstlicher Beleuchtung, ob mit oder ohne Berücksichtigung der vorhandenen Naturstimmung, werden einen Al-fresco-Stil anwenden in Spiel und Kostüm, werden den großen Raumverhältnissen Rechnung tragen durch vermehrte Verwendung von Massen, werden in Gruppierungen malerisch-plastische Effekte

⁴⁹ Kutscher a. a. O. — ⁵⁰ Vgl. Abb. 32, 33 u. 34

betonen, mit Reigen, Tanz, Lied und Pantomime den Dialog häufig unterbrechen, kurz alle Freilichtaufführungen werden die Forderungen zu erfüllen suchen, die das freie Licht und der reale Raum an sie stellen. Erst wenn wir das dritte Element des Freilichttheaters, den Zuschauer, in die Betrachtung einbeziehen, können wir die Sonderart des Naturtheaters erklären.



35. Freilichtbühne an der Franziskanern Luzern 1947:
«Mirakel» von Oskar Eberle. Zeichnung von Hedwig Giger.
Verbindung von gegebenen architektonischen und natürlichen Elementen
mit Spielpodium und Dekoration.

Die Rolle der Naturstimmung

Bei der Auslösung der Illusion in der Seele des Zuschauers spielt beim Naturtheater die Naturstimmung eine große Rolle, wobei ihre Macht im Zwielichte des Waldes, in der Dämmerung und Nacht viel größer ist wie bei vollem Tageslicht. Die Seele des Zuschauers nimmt gleichzeitig die Schwingungen in sich auf, welche der natürliche Raum in seiner Lebendigkeit und die Aufführung auslösen. Das Primäre ist dabei die Naturstimmung, die man auch ohne die Aufführung empfindet.

Der Idealfall und damit letztes künstlerisches Ziel des Naturtheaters ist erreicht, wenn Dichter und Spielleiter Werk, Aufführung und Bühne von vornehmerein auf eine besondere Naturstimmung angelegt haben. In diesem Falle besteht das aufgeführte Werk nicht in sich selbst, sondern lebt erst mit der Naturstimmung. Es ist gewissermaßen Vorwand, die Naturstimmung künstlerisch zu gestalten, indem es sie einfängt und ihr beim Zuschauer eine bestimmte Richtung gibt. Auf diese Weise wird die Naturstimmung ihrer Zufälligkeit entkleidet. Beide seelischen Erlebnisse sind in volle Deckung gebracht. Ein praktisches Beispiel dieser Richtung ist «Die Fischerin, ein Singspiel. Auf dem natürlichen Schauplatz zu Tiefurt vorgestellt» 1782⁵¹.

Gleiche Wirkung wird erzielt, wenn ein begabter Spielleiter ein dramatisches Kunstwerk, das in sich selber besteht, derart auf eine Naturstimmung anlegt, daß diese die Illusion des Werkes noch verstärkt. In der Seele des Zuschauers durchdringen sich dann die beiden an und für sich unabhängigen Erlebnisse. Die Naturstimmung steigert die Illusionskraft, die nun ihrerseits die reale Welt der Bühne in eine bedeutsame verwandelt und damit auch die Naturstimmung zum Gleichnis des Kunstwerkes macht. Dies verlangt aber eine Anpassungsfähigkeit des Werkes an den bestimmten Spielort und kann auch bei deren Vorhandensein nie geschehen ohne gewisse gewaltsame Eingriffe in das Kunstwerk, das ja gar nicht auf eine besondere Naturstimmung hin geschrieben wurde. Sein innerer Gehalt wird vielmehr neugestaltet in der Naturstimmung. Vollendete Beispiele dieser Richtung haben wir bei den Inszenierungen von Maurice Maeterlinck in der romantischen, halbverfallenen Abtei von Saint-Wandrille in der

⁵¹ Vgl. Goethes sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe 8. Bd. S. 69ff., sowie Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen. 3 Teile. 3. Teil Bd. II S. 614f.

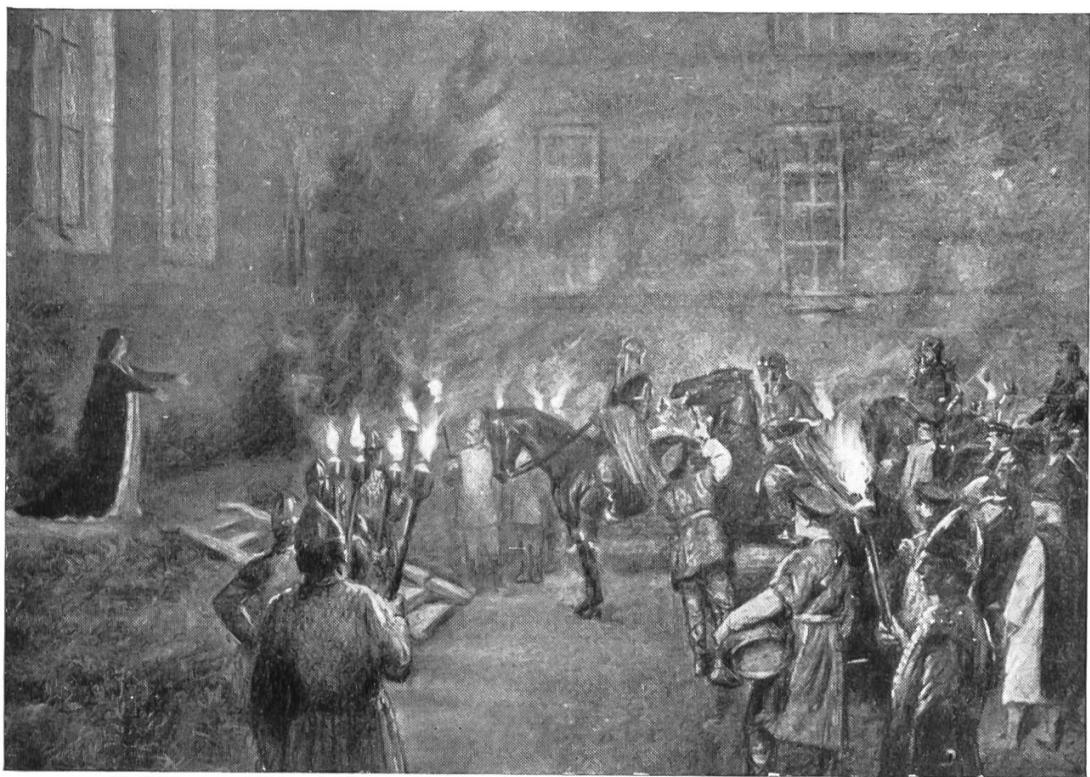
Normandie: 1909 «Macbeth» von Shakespeare⁵², 1910 «Pelléas et Mélisande» von Maeterlinck⁵³.

Diese bedeutsame Beziehung von der Naturstimmung zum Drama und seiner mimischen Darstellung stellt der Zuschauer, der empfänglich ist für Naturstimmung, unwillkürlich her, auch wenn weder der Verfasser noch Spielleiter Werk, Aufführung und Bühne auf eine besondere Naturstimmung hin angelegt haben, wie es etwa das Erlebnis von Oberammergau erweist. Weder die Passionsspiele noch die Bühne unter freiem Himmel sind aus Naturschwärmerie entstanden, nur versuchte man, im Aufführungsstil gewisse Forderungen des realen Raumes und des freien Lichtes zu erfüllen. Im 19. Jahrhundert brachte man aber unwillkürlich den Gebirgshintergrund der Bühne in eine bedeutsame Beziehung zum Passion des Herrn. Und der Aufführungsstil, welcher, abgesehen von der mit Kulissen versehenen Mittelbühne, von Anbeginn an auf das freie Licht und den realen Raum hin eingestellt war, erleichterte die Illusion. Wenn wir die vielen Aufsätze, die im 19. Jahrhundert über die Passionsspiele von Oberammergau geschrieben wurden, durchgehen, so wird immer wieder als Hauptreiz der Aufführung die feierliche Stimmung erwähnt, die vom Gebirgshintergrund ausgehe und die Erhabenheit des dargestellten Stoffes in weitestem Maße unterstützen⁵⁴. Damit wird aber die Naturstimmung Gleichnis des Passion und ihre Zufälligkeit innerlich überwunden. Ähnlich ist es bei den nationalen Freilichtaufführungen der Schweiz seit dem späten 18. Jahrhundert. Der aufgeschlossene Zuschauer empfindet hier, wo es sich zunächst auch um nichts anderes handelte als ursprüngliches Freilichtspiel in der Landschaft ohne Beziehung zu ihr, auf einmal den harmonischen Zusammenklang der heimatlichen Natur und des dargestellten vaterländischen Stoffes. So

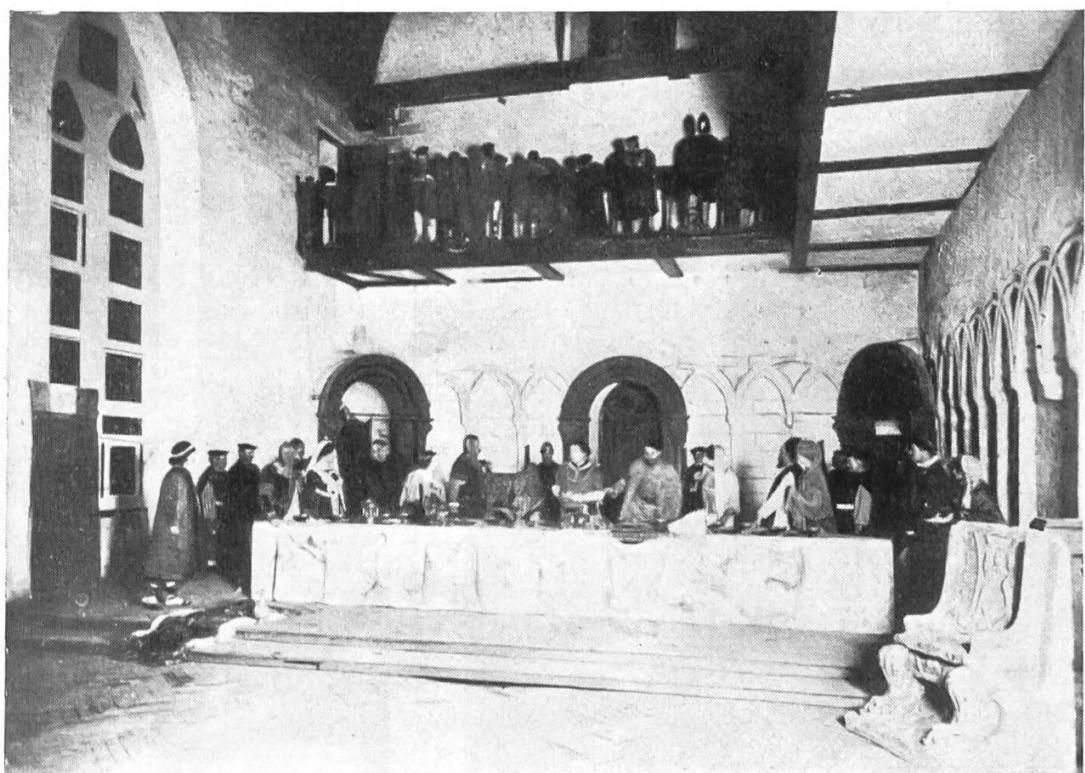
⁵² Georgette Le Blanc-Maeterlinck, «Macbeth» à Saint-Wandrille. In: «Figaro» Paris 1909, 4 sept. — Adolphe Brisson, «Macbeth» à L'Abbaye de Saint-Wandrille. In: «Le Temps» Paris 1909, 6 sept. — Gaston Sorbets, «Macbeth» à L'Abbaye de Saint-Wandrille. In: «Illustration théâtrale» Paris 1909, 28 août. — Abb. 36 u. 37.

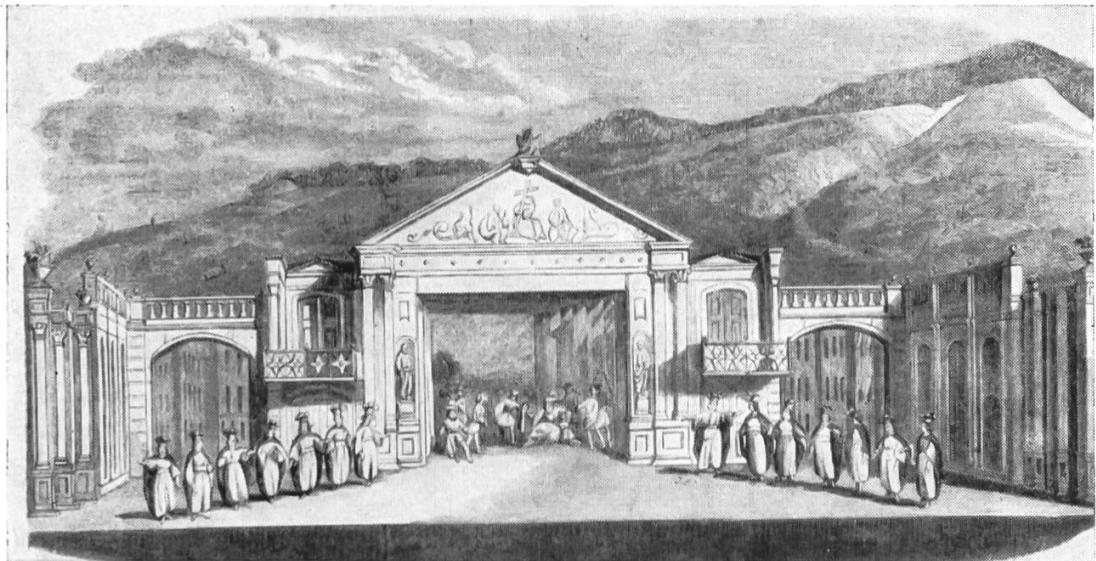
⁵³ Georges Bourdon, A L'Abbaye de Saint-Wandrille: Pelléas et Mélisande. In: «Le Théâtre» 13ème année Paris 1910, No 283.

⁵⁴ Eduard Devrient, Das Passionsspiel im Dorfe Oberammergau in Oberbayern. In: «Ill. Ztg.» Leipzig 1850 2. Nov. — Das Passionsspiel in Oberammergau. Berichte und Urteile über dasselbe ... gesammelt und hrsg. von Martin Deutinger, München 1851. III. Bd. S. 10ff., V. Bd. S. 175, 229, 328, 348, 439. — Ludwig Clarus, Das Passionsspiel Oberammergau. 2. Aufl. München 1860 S. 86f., 99. — Otto Frick, Das Passionsspiel in Oberammergau. Berlin 1871 S. 12. — W. Dubbers, Das Oberammergauer Passionsspiel .. Frankfurt 1872 S. 20. — Karl Bartsch, Das Passionsspiel in Oberammergau. In: «Unsere Zeit» Neue Folge VIII. Jg. Leipzig 1872 S. 128. — , sowie Abb. 38.



36. und 37. Théâtre de l'Abbaye Saint-Wandrille 1909: «Macbeth» von Shakespeare
in der Bearbeitung von Maeterlinck
für Park und Innenräume seines normannischen Besitztums.





38. Passionsspielbühne Oberammergau 1851.
Verbindung von Freilicht- und Guckkastenbühne.

39. Passionsspielbühne Lumbrein 1881.
Der Zug nach Golgatha führt von der Guckkastenbühne
über die Alp und wieder zurück.



bekommen auch Schikaneders Spektakelstücke gerade durch das Spielen im natürlichen Gelände ihren besonderen Reiz, und spätere Nachahmungen versuchen, in Bühne und Aufführungsstil die Naturstimmung mehr wie bisher zu berücksichtigen.

Nur so ist es zu verstehen, daß Oberammergau und die Schweizer Festspiele einen so großen Einfluß ausüben auf die Entwicklung des Naturtheaters. Damit kommen wir aber zu unserem Ausgangspunkt zurück. Das dritte Element, das über Bühne und Aufführungsstil hinaus die Sonderart des Naturtheaters erklärt, liegt in einem seelischen Vorgang des Zuschauers beschlossen, der unwillkürlich Naturstimmung, Werk und Aufführung miteinander in Beziehung bringt und zwar in eine bedeutsame.

Wesentlich ist dabei die Naturstimmung und nicht die Natur an sich. Nicht Baum und Wiese an sich, nicht das natürliche Licht an sich, nicht die Landschaft an sich machen das Wesen des Naturtheaters aus, sondern die Atmosphäre der Natur, die sich zusammensetzt aus Lichterscheinungen, Tönen, Farben, Formen, Gerüchen und Bewegung, was eben ein dafür empfänglicher Mensch als Naturstimmung empfindet. Diese Naturstimmung wird im freien Gelände am größten sein. Sie ist aber nicht an die Landschaft gebunden und kann noch wirken vor Architektur, besonders in der Dämmerung und Nacht, wenn die strengen architektonischen Linien verwischt werden, wenn zu grelles Scheinwerferlicht vermieden wird, wenn Bäume und Gebüsch die Architektur beleben und der Blick des Zuschauers viel Himmel umfaßt.

So genügen ein paar Sträucher und Bäume, das Mondlicht und der helle Himmel der Provence, der Wind, der den klassischen Gewändern Leben einhaucht, das Leuchten der Patina, welche die Natur über die Architektur hingeworfen hat, das Schreien der Nachtvögel im verfallenen Gemäuer und die Stille der südlichen Nacht, das römische Theater von Orange trotz der gewaltigen Bühnenmauer als Naturtheater zu empfinden⁵⁵. So erreichen auch die Schloßfestspiele in Heidelberg, wenn sie die gegebene Naturstimmung ins Spiel einbeziehen, größte Wirkung. Der «Sommernachtstraum» im alten halbzerstörten Schloßhofe wurde uns zum Märchen der Sommernacht,

⁵⁵ Gustave Larroumet, *Au Théâtre d'Orange*. In: «La vie contemporaine». Paris 1894. — Eluzard Rogier, *Au Théâtre d'Orange*. In: «Nouvelle Revue Internationale». Paris août 1892. — Jean Carrère, *Le Théâtre antique d'Orange*. In: «Revue hebdomadaire». Paris août 1902. — Léopold Lacour, *La tragédie grecque au Théâtre d'Orange*. In: «La Revue de Paris» 1902, sowie Abb. 5.

die Nachtszenen des «Götz» zu unvergeßlichem Erlebnis, gerade weil die wirkliche Naturstimmung die Illusion des Spiels erhöhte. Ruinen, altes Gemäuer, bei denen die Natur die Architektur überwuchert hat, fangen im Mondlicht, bei natürlichem Licht von Fackeln und Bränden, aber ebenso bei naturhaft behandelter künstlicher Beleuchtung ein geheimnisvolles Leben an. Wohl das eindringlichste Beispiel dieses Zusammenklangs von Ruinen- und Naturstimmung bietet die erwähnte «Macbeth»-Aufführung in Saint-Wandrille, wo die Naturstimmung sogar bis in die Innenräume nachwirkt: Das Zuschlagen von Fenstern und Türen durch den Nachtwind, das Flackern der Kerzen und Fackeln, der knarrende Boden und der Wind im Kamin, das Gekrächze der «Käuzchen» und die gespenstischen Schatten, die das «Mondlicht» durch die Fenster wirft, verdichten die Stimmung ins Unermeßliche.

Ja bei mehr oder weniger geschlossenen architektonischen Plätzen ist in der Dämmerung und Nacht das Einfangen der Naturstimmung durchaus möglich. Wenn auf dem Markusplatz in Venedig eine ganze Bühnenstadt errichtet wird ohne Beziehung zur umgebenden Architektur, wenn man auf dieser Bühne die «Cavalleria rusticana» bei tagheller Beleuchtung spielt⁵⁶, so handelt es sich hier um nichts anderes als ein «Opernhaus ohne Dach». Würde aber auf demselben Markusplatz in der Dämmerung und der Nacht eine Ecke des Platzes als natürliche Szene benutzt und aus den vorhandenen Gebäuden herausgespielt, dazu Mondlicht, das leise Aufschlagen der Wellen an den Stufen des Dogenpalastes, der ferne Gesang der Gondolieri, der warme Nachtwind, würde ein Werk auf diese Nachtstimmung angelegt, so müßten wir auch hier von einem Naturtheater sprechen.

Es muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Naturstimmung, welche ins Spiel einbezogen wird, das Naturtheater in erster Linie charakterisiert, und nicht die bloße Verwendung eines natürlichen Geländes. Erst der Beleuchtungstechnik nach dem Weltkrieg ist es gelungen, die nächtliche Stimmung, welche auch einem architektonischen Platz eigen ist, zu verdrängen, um aber bei Bedarf die wirkliche Nachtstimmung ins Spiel einzubeziehen.

Wenn Delamare⁵⁷ die Römerbergfestspiele ganz bewußt als «Architekturtheater» gegen das «Naturtheater in der freien Landschaft» stellt,

⁵⁶ «Pailasse» et «Cavalleria rusticana» sur la Place Saint-Marc à Venise. In: «Figaro» Paris. 19 juillet 1928, *Corsi* a. a. O. S. 216ff. (mit Abb.).

⁵⁷ Vortrag, gehalten im Rahmen einer Propaganda-Veranstaltung der deutschen Reichsbahn für die Römerbergfestspiele mit Lichtbildern in Paris am 5. Juli 1935.

wo die Gewalt der Naturstimmung das Bühnengeschehen oft erdrücke, wenn er «in dieser Unabhängigkeit von der äußern Naturstimmung den künstlerischen Vorrang eines solchen Theaters» erblickt, so weist auch er darauf hin, daß es jederzeit möglich sei, die gegebene Nachtstimmung ins Spiel einzubeziehen. Und es ist in der Tat bezeichnend, daß in Frankfurt gerade jene Szenen, etwa des «Florian Geyer» und des «Fiesco», welche in der Nacht spielen oder als Nachtszenen motiviert werden können, größte Wirkung erzielen, während die Darstellung des Osterspaziergangs im «Faust» doch sehr problematisch bleibt.

Fritz Budde, der Schöpfer der Marburger Festspielbühne, setzt ebenso bewußt den «echten Raum, den Architektur und plastische Werke selber bilden gegen den natürlichen» und folgert daraus, daß sein Theater auch umwandelt werden könne, ohne in seiner Wirkung wesentlich verändert zu werden⁵⁸. Wenn Budde damit theoretisch seine Bühne aus der Gruppe der Naturtheater, ja der Freilichttheater überhaupt herausnimmt, so sind praktisch die großen Erfolge seiner Inszenierungen, etwa der romantischen Lustspiele Shakespeares oder des «Käthchens von Heilbronn» nicht zuletzt verursacht durch die verdichtete Naturstimmung der Dämmerung und Nacht, wie wir es selber erlebten, und wie sie Budde in seinen Regieplänen instinktiv auch voll ausschöpft⁵⁹. Besser hat das Problem der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Nießen erfaßt. Er will mit seiner architektonischen Gliederung von «Thingplätzen», deren Vorläufer er in gewisser Hinsicht in Buddes Schöpfung sieht, die Naturstimmung nicht verdrängen, sondern dem freien Gelände nur einen weihenden Sinn geben⁶⁰.

Im Juni 1935 sahen wir in Paris auf dem Platz der «Notre-Dame» eine Rekonstruktion des «Vrai mistère de la passion» auf dem «mittelalterlichen Simultantheater von Valenciennes». Die Naturstimmung, die gerade auf diesem weiten Platze in der Dämmerung und Nacht sehr groß sein kann⁶¹, trat zunächst völlig zurück. In der Szene des Karfreitagsmorgen wurde sogar mit einfachsten szenischen Vorgängen eine Art Morgenstimmung erreicht. Die Ölbergsszene jedoch

⁵⁸ Vgl. *Fritz Budde*, Guckkasten-, Freilicht-, deutsche Bühne. In: «Bausteine zum deutschen Nationaltheater», Berlin 1934. (Febr.).

⁵⁹ Vgl. Abb. 26

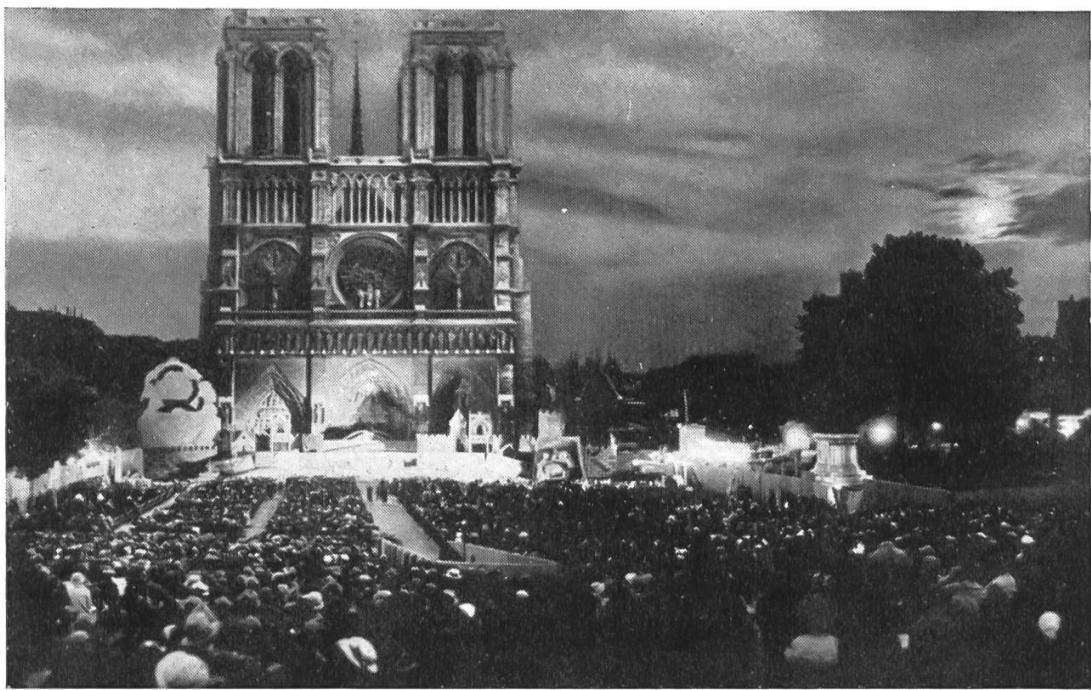
⁶⁰ *Carl Nießen*, Thingplätze als Spielplätze der Nation. In: «Blätter der Staatsoper» Dresden 1933/34. No. 13, sowie «Köln. Ztg.» 1934, 14. April.

⁶¹ Vgl. Abb. 40.

wurde uns gerade durch das Mitwirken der Nachtstimmung zu tiefstem Erlebnisse und blieb die einzige Viertelstunde des Abends, wo wir über das Gefühl einer bloß wissenschaftlichen Rekonstruktion des mittelalterlichen Spiels hinwegkamen: Die grellen Scheinwerfer sind erloschen. Der illusionsstörende Gegensatz der den Platz seitlich rahmenden Häuser und der verdichteten mittelalterlichen Simultanbühne mit ihren Schauplätzen ist durch die Dunkelheit aufgehoben. Der offene Platz mit seinen vielen Bäumen, seinem weiten Horizont ist in ein geheimnisvolles Dunkel zurückgetreten. Nur eine schmale weiße Gestalt leuchtet unten auf dem kleinen Hügel der Bühne aus der Finsternis. Es ist Christus, der mit dem Willen Gottes ringt. Der unendliche nächtliche Raum ist zum Gleichnis geworden der Einsamkeit des Gottessohnes, die himmelragende Masse der «Notre-Dame» Symbol des Willen Gottvaters. Unheimlich rauscht es in den Bäumen, und Mondlicht und ziehende Wolken werfen gespenstige Schatten über die Szene. Der Wind wühlt in den Haaren und dem weiten Gewande des vor der Macht seines Schicksals zusammenbrechenden Christus. Da erscheint plötzlich ganz oben am schwarzen Turm wie eine Vision der tröstende Engel, und aus der Nacht kommen die flackernden Lichter der von Judas angeführten Häscher.

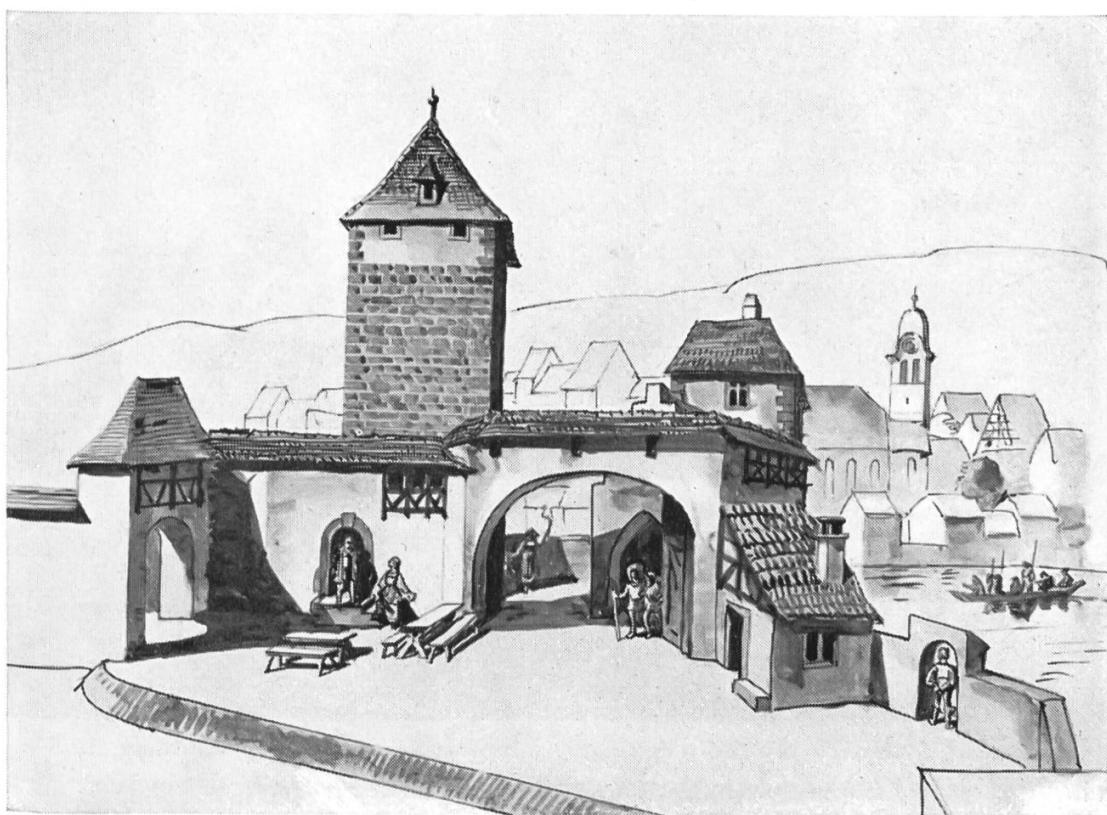
Bei diesen nächtlichen Architekturtheatern unter freiem Himmel können natürlich solche Einbeziehungen der Nachtstimmung zurücktreten. Allerdings ist festzustellen, daß die Nachtstimmung immer unbewußt als feierliche Atmosphäre in der Seele des Zuschauers mit-schwingt und ihn zu besonderer Empfängnisbereitschaft vorbereitet, auch wenn taghelle Beleuchtung angewandt wird. Umgekehrt ist es bei der heutigen Beleuchtungstechnik möglich, auf einem Naturtheater in der freien Landschaft die Darstellung von Innenräumen ohne störende Kulissen glaubhaft anzudeuten, wie es Erich Papst im Harzer Bergtheater bei seiner Faust-Inszenierung, etwa bei der Dom-Szene, mit Erfolg versucht hat⁶². Die Übergänge sind also heute noch fließende.

⁶² Temperas und Photographien im Besitze von Intendant Erich Papst (z. Zt. Münster in W.), ausgestellt auf der Faust-Ausstellung in Braunschweig 1929: «Faust auf der Bühne. Faust in der bildenden Kunst. Zur Jahrhundertfeier der Uraufführung des ersten Teiles in Braunschweig, veranstaltet von der Landeshauptstadt Braunschweig und der Goethe-Gesellschaft». Bearbeitet von Carl Nießen. Katalog No 1449/1456.



40. Passionsspielbühne vor Notre-Dame Paris 1935:
«Le vrai mistère de la passion» von Arnould Gréban. Verbindung von Podiumbühne
nach dem Vorbild der Simultanbühne von Valenciennes (1547) und nächtlichem Platz.

41. Freilichtbühne am Brückenkopf von Eglisau 1927.
Verbindung von plastischer Dekorationsbühne, Stadt und Landschaft.

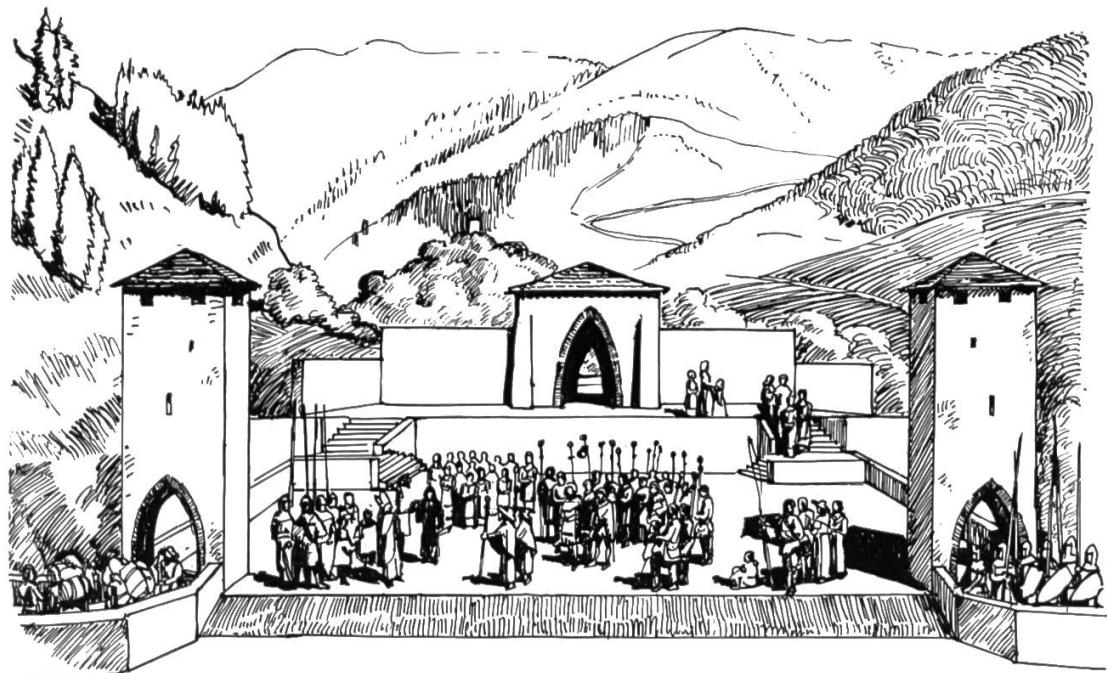




42. Ausschnitt der Freilichtbühne Einsiedeln 1935:
«Das große Welttheater» von Calderon, Blick aus den Arkaden auf die Königsgruppe.
Nächtliches Architekturtheater in gegebenem Raum.

Natur- und Landschaftstheater

Die Naturstimmung kann eine bloß äußere sein, wie sie Dämmerung und Nacht, Waldeszwielicht und Mondschein, ziehende Wolken und Säuseln des Windes, flatternde Fahnen und ferne Musik erzeugen. Sie kann aber gleichzeitig eine innere sein in der Stimmung, die von einer charakteristischen Landschaft ausgeht und mit der Landschaft auch die zu ihr gehörenden Menschen erfaßt. Diese innere Landschaftsstimmung wiederum ist genau so vorhanden in der freien Landschaft oder in antiken Theaterruinen, in offenen Schloßhöfen oder auf offenen, aus dem landschaftlichen Bewußtsein einer bestimmten Gegend gestalteten architektonischen Plätzen; ja eine leise Nachwirkung läßt sich sogar auf geschlossenen sommerlichen Festspielplätzen verspüren. Die klassischen Tragödien in Orange, die «Götz- und Sommernachtstraum»-Inszenierungen in Heidelberg sind Aufführungen eines Landschaftstheaters, während beim Erlebnis des «Florian Geyer» in Frankfurt das Gesicht der Main-fränkischen Landschaft dem innerlich aufgeschlossenen Besucher wenigstens ab und zu auftaucht.



43. Festspielbühne Truns 1924. Zeichnung von August Schmid. Plastische Dekorationsbühne von Albert Isler in Verbindung mit der historischen Landschaft.

Die Bedeutung des neuern Naturgefühls

Das seelische Empfinden einer Naturstimmung, die kosmische Verbindung mit einer Landschaft, die bedeutsame Vergleichung von Naturstimmungen mit seelischen Erlebnissen setzen ein Naturgefühl voraus, wie es sich erst im Verlaufe des 18. Jahrhunderts entwickelt und nach Mitte des Jahrhunderts durchgehend vorhanden ist. Das Naturtheater kann also nur von dieser Seite her endgültig historisch festgelegt und wesentlich bestimmt werden.

Wenn Willy Flemming in seiner Untersuchung über den «Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert⁶³» nachweist, daß sich der Mensch im 15. und 16. Jahrhundert zum ersten Mal als außerhalb der Natur stehend empfindet, Mensch und Natur gleichwertig nebeneinander stehen, ohne daß aber «Leben in der Natur und Erleben des Herzens, Stimmung draußen und Gefühl drinnen» ineinander übergehen, so ergibt sich für unsere Zusammenhänge ein Zwiefaches: Ein Naturtheater in unserem Sinne ist weder in dieser Zeit noch vorher möglich. Immerhin muß festgehalten werden, daß der Toten-, Vegetations- und Fruchtbarkeitskult der primitiven Zeit meist in der freien Natur vor sich geht. Damit tragen die kultischen Spiele, wie sie sich im Volke in oft christlicher, oft nationalpolitischer Verkleidung erhalten, durch ihre Gebundenheit an die Abhaltung unter freiem Himmel wesentlich dazu bei, daß das Naturtheater so schnell an Boden gewinnt. Die Einstellung zur Natur wird einfach in modernem Sinne umgewertet.

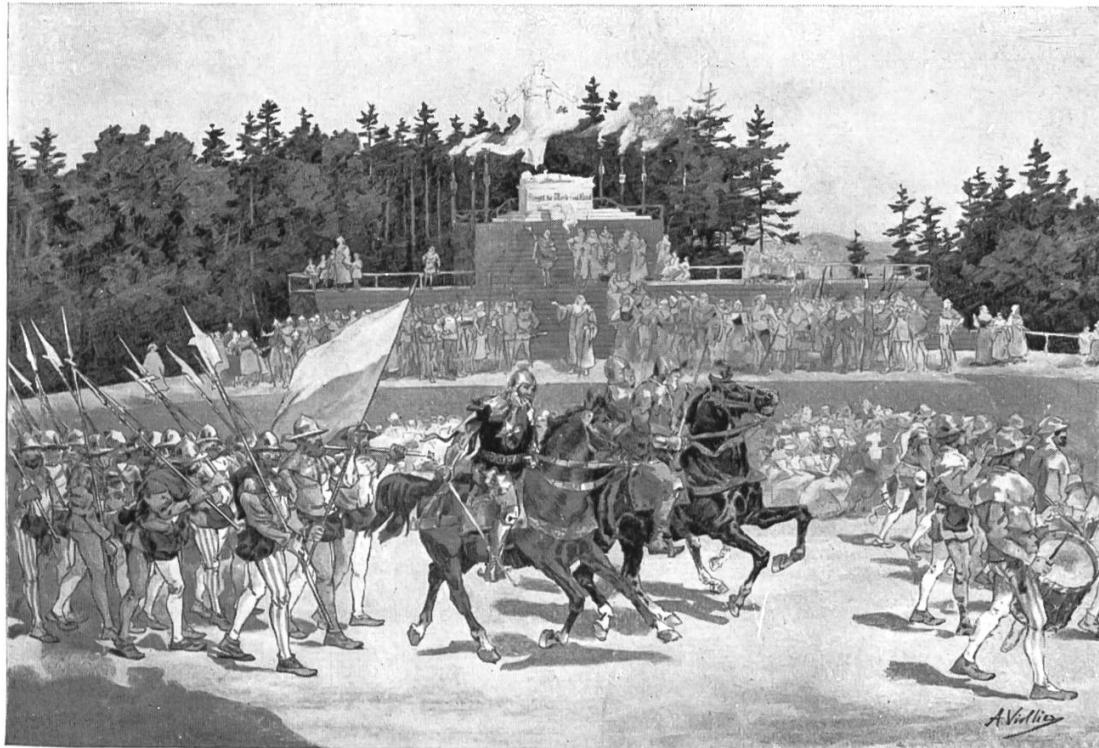
Im 17. Jahrhundert schwingt sich der Mensch zum Herrscher über die Natur auf. Am besten kommt dieser auch die Natur umfassende Machtwille des Barock im Garten der Zeit zum Ausdruck. Mit dem Material von Baum und Hecke, Wasser und Erde erbaut sich das Barock architektonische Räume im Freien, zu denen auch die modische Kulissenbühne gehört. Selbst in der Einbeziehung der fernen Landschaft in die Perspektive des Gartens zeigt sich die angestrebte Bezungung der Natur. In diesem Sinne erklären sich die Heckentheater und das Gartentheater von Buen-Retiro und seine Nachläufer, die ein Stück wirklichen Gartens in den Rahmen der Guckkastenbühne spannen.

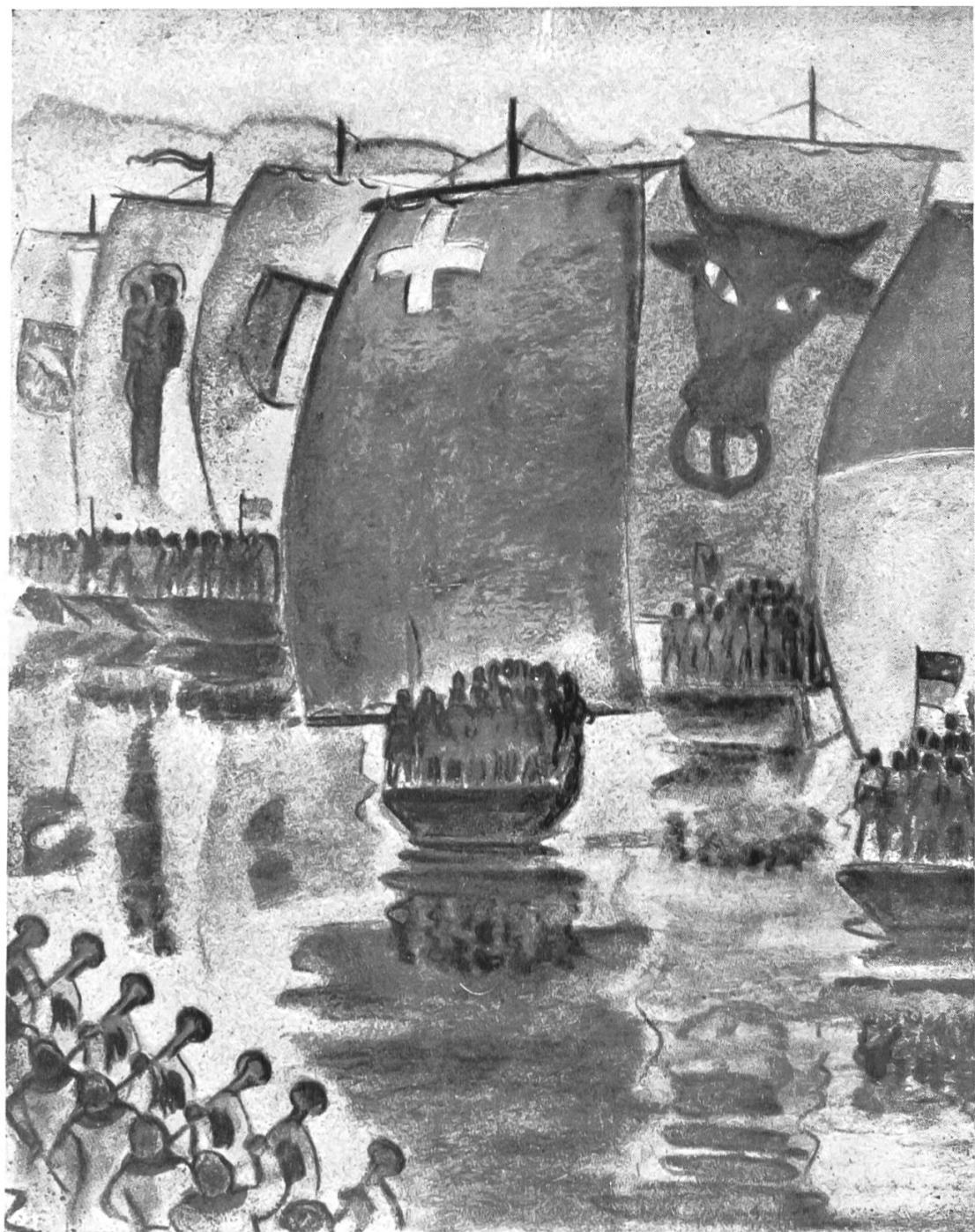
⁶³ Willy Flemming, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*. Halle 1931.



44. Freilichtbühne in Grafenwerth-Düsseldorf 1851. Szenen aus dem 17. Jahrhundert werden von Künstlern des «Düsseldorfer Malkastens» über eine ganze Landschaft hin gespielt.

45. Festspielbühne Sempach 1886. Verbindung von schlichter Podiumsbühne mit der historischen Landschaft.

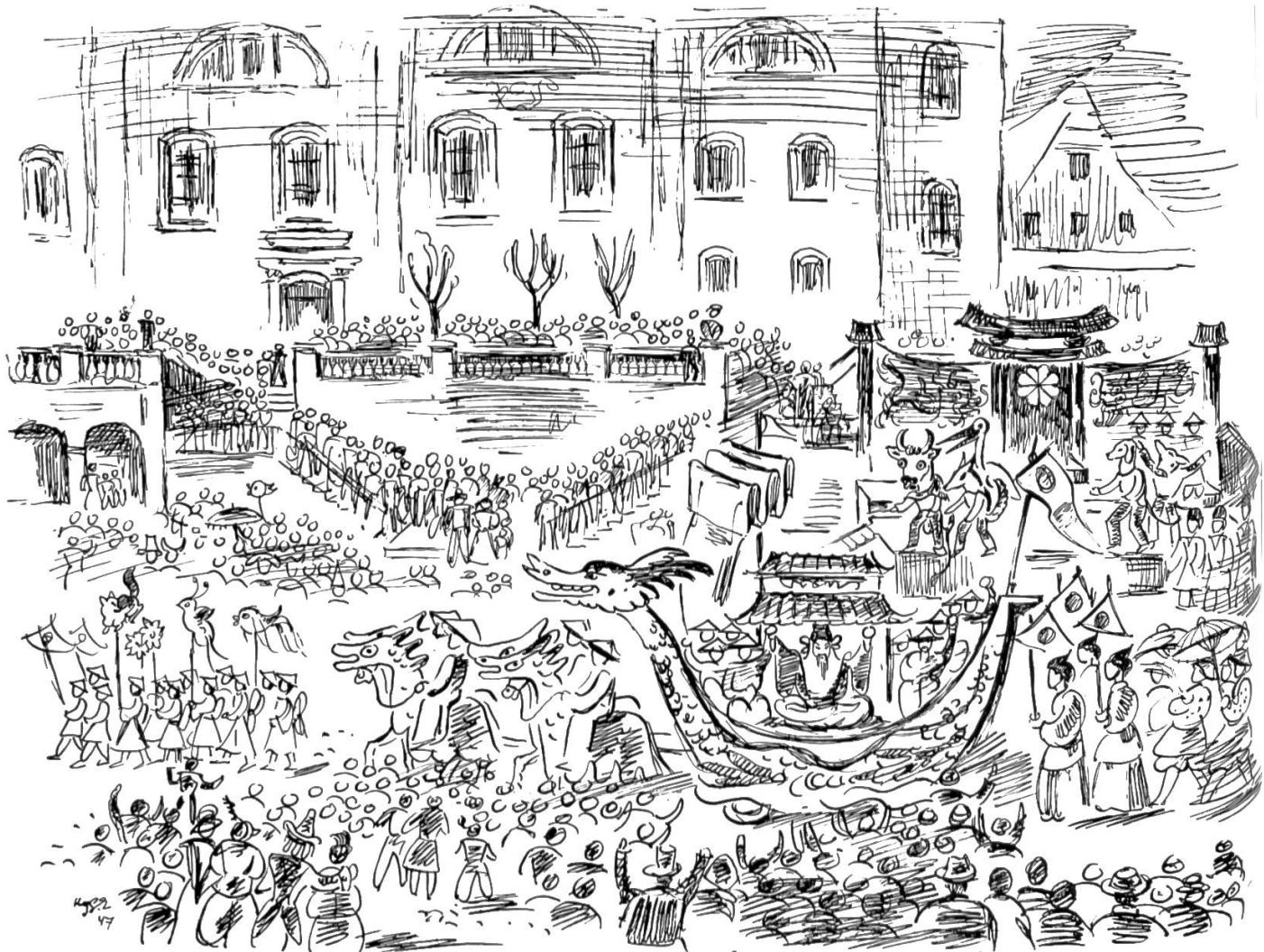




46. Festliches Wassertheater auf dem Luzernersee 1932:
Ankunft der Waldstätte an der 600 Jahrfeier des Eintrittes Luzerns
in den Bund der Eidgenossen. Gemälde von Hans Zürcher.
Die ganze Seelandschaft wird ins Spiel einbezogen,
das auf dem Kapellplatz seine Fortsetzung findet.

Im 18. Jahrhundert ändert sich die Einstellung des Menschen zur Natur von Grund auf. England überwindet Ende des 17. Jahrhunderts den Absolutismus des Barockzeitalters und wird für das Festland das Ideal äußerer und innerer Freiheit und damit kulturelles Vorbild. Von England geht die Aufklärung zuerst aus und bringt in ihrem Gefolge dieses neue Gefühl für die Natur und die Natürlichkeit, wie es vor allem in der englischen Landschaftsdichtung und dem englischen Garten verkörpert wird. Hauptvermittlerin wird die *Schweiz*, wo dieses Naturgefühl durch Albrecht von Haller und Jean-Jacques Rousseau seine bestimmte Richtung bekommt, mit der Landschaft der Alpen auch die organisch zu ihr gehörenden Menschen umfaßt und über die Grenzen des Landes zur Weltgeltung vorstößt. In dieser Zeit mußte denn auch das Naturtheater entstehen, zumal die Überlieferung des Freilichttheaters trotz der barocken Innenbühne nie völlig abgebrochen war und durch die Wiederentdeckung des Volkstums auch das Volkstheater unter freiem Himmel zu neuem Leben erwachte. Damit setzt gleichzeitig die Geschichte des neuern Freilichttheaters ein, deren Hauptantrieb das neue Naturgefühl bleibt auch wenn am Rande naturfremde Formen entwickelt werden wie das «Tivolitheater», der «Carro di Tespi», das «Opernhaus ohne Dach».

Die Geschichte des neuern Freilichttheaters erscheint zwar auf den ersten Blick undurchsichtig und ohne größere Zusammenhänge. Im Laufe unserer Forschungen haben sich jedoch vier Gruppen bilden lassen. Wir können eine Entwicklung verfolgen, die sich aus dem Freilichttheater-Erbe der Alpenländer herausbildet, eine andere, die ihre Anregung der Wiederentdeckung antiker Theaterruinen verdankt, eine dritte bei den Festen der höfischen Gesellschaft des spätern 18. Jahrhunderts, die vor allem in den Künstlerfesten des 19. und 20. Jahrhunderts eine Fortsetzung findet, eine vierte in den Vorstadttheatern des spätern 18. und des 19. Jahrhunderts. Diese vier Gruppen können in zwei großen Entwicklungsreihen zusammengefaßt werden, die sich zwar berühren, aber in sich geschlossen erscheinen. Auf der einen Seite finden wir Freilichttheater in der Landschaft, und zwar in der freien Natur oder vor architektonischem Hintergrund. Ihre Entwicklung geht immer Hand in Hand mit der nationalen Erhebung einer Landschaft oder eines Landes. Ihr Rahmen bleibt die national bestimmte Landschaft, auch wenn sich später der Spielplan weitet. Es sind *nationale Landschaftstheater*, welche an die barocken Freilichttheater anschließen und aus dem Erbe des griechischen Nationaltheaters zeh-



47. Japanesenspiele Schwyz 1947: «Vivelun Taikun» von Oskar Eberle.
 Zeichnung von Hedwig Giger. Verbindung von mimisch bewegten Aufzügen mit Spiel
 auf Podium unter freiem Himmel.

ren⁶⁴. Auf der andern Seite finden wir Freilichttheater in Gärten, die sich aus den Gartentheatern des Barock und Rokoko entwickeln und ohne deren Vorhandensein nicht zu denken sind. Es sind *Gartentheater*, bei denen das Naturgefühl im allgemeinen eine Rolle spielt. Eine Ausnahme für immer bilden die «Tivolitheater», wo nur die Zuschauer im Freien sitzen.

⁶⁴ Vgl. a. Edmund Stadler, *Das Theater im Freien*. (Zur internationalen Ausstellung in Frankfurt a. M.) In: «Theater der Welt». Hrsg. von Carl Nießen unter Mitwirkung von Edmund Stadler. 1. Jg. Amsterdam 1937 No. 9: Sonderheft «Theater im Freien».

Das Freilichttheater ist charakterisiert durch seine Lage unter freiem Himmel, die räumliche Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum und den durch diese Voraussetzungen stilbestimmenden Einfluß des realen Raumes und des freien Lichtes. Bei der Wahrung der Illusion ist der Zuschauer aktiv beteiligt. Dasselbe gilt für das Naturtheater. Seine Sonderart liegt in der Einbeziehung der Naturstimmung, die aber keineswegs an die freie Natur gebunden ist. In letzter Hinsicht kommt es jedoch auf den Zuschauer an, der unwillkürlich Naturstimmung und Aufführung in eine bedeutsame Beziehung bringt, auch wenn weder Dichter noch Spielleiter ihr Werk auf eine Naturstimmung hin angelegt haben. Dazu bedarf es aber eines besondern Naturgefühls, wie es erst nach dem Ende des Barock sich zu entwickeln beginnt. *Das ältere Freilichttheater* hat keine Beziehung zur Naturstimmung und reicht vom Urtheater bis zum Ende des Barock.

Der eigentliche Antrieb des *neuern Freilichttheaters* ist das Naturgefühl, auch wenn nur verhältnismäßig wenige Formen dem Ideal eines Naturtheaters entsprechen und am Rande naturfremde Formen entwickelt werden. Die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, ist aber nicht eine bloße Aneinanderreihung idealer Naturtheater, sondern die Entwicklungsgeschichte des neuern Freilichttheaters in Europa und Amerika. Das Naturtheater setzt sich dem ältern Freilichttheater nicht zusammenhanglos entgegen. Die reiche Überlieferung barocker Freilichtspiele lastet genau so auf ihm wie die barocke Guckkastenbühne auf der Entwicklung des modernen Innentheaters.

Es sind demnach zu unterscheiden:

1. Freilichttheater ohne Einbeziehung der Naturstimmung

Das Urtheater im freien Feld, die einfache Podiumsbühne der antiken Mimen und ihrer Nachfahren, die mittelalterliche Simultanbühne auf offenen oder geschlossenen Plätzen, die Marktbühne der Renaissance mit Brettergerüst und abschließenden Vorhängen, die barocken Gartentheater und Volksbühnen mit oder ohne Dekorationen, neuere Aufführungen in geschlossenen Höfen oder auf hofartigen Plätzen.

Mischformen Freilicht- und Innentheater:

Das römische Theater mit Sonnensegel und Vorhang, die englische Volksbühne zur Zeit Shakespeares, das barocke Schloßtheater mit zu öffnendem Hintergrund, die barocke Volksbühne unter freiem Himmel mit Guckkastenbühne im Mittelfeld, das «Teatro diurno» seit dem 18. Jahrhundert, das «Tivolitheater» des 19. Jahrhunderts, das «Opernhaus ohne Dach» und der «Carro di Tespi» des 20. Jahrhunderts.

2. Freilichttheater mit Einbeziehung der Naturstimmung oder Naturtheater

Die Gartentheater seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (mit Ausnahme der «Tivolitheater»), die nationalen Landschaftstheater in freier Landschaft oder vor architektonischem Hintergrund (einschließlich der wiederbelebten antiken Theaterruinen und den neuern Spielräumen auf offenen Plätzen oder in offenen Höfen).

Mischformen Natur- und Innentheater:

Die Theater mit zu öffnendem Hintergrund seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die nachbarocken Volkstheater mit gedeckten Guckkastenbühnen (im Mittelfeld oder Hintergrund oder zu beiden Seiten), die neuern Inszenierungen mit Simultanschauplätzen innerhalb und außerhalb geschlossener Räume.