

Klaus-Michael Bogdal

ZeitRaum. Eine Bühne für die Geschichte

1.

Der bürgerliche Kalender des 19. Jahrhunderts schafft eine eigene Zeitordnung. Wer 25 Jahre sein Unternehmen durch den Zeitenwechsel bringt, darf diesen Zeitraum mit goldenem Lorbeer umrahmen, ebenso derjenige, der dem Staat als Beamter ein Vierteljahrhunderts gedient hat. Eine goldene Uhr wird ihn fortan daran erinnern. Für die Ehe gleicher Dauer muß man sich mit Silber begnügen, das Goldene Zeitalter beginnt in diesem Fall erst nach fünfzig Jahren. Nicht nur das Ereignis, auch der *Zeitraum selbst* wird, skaliert von 25 bis 1000, kulturell erinnerungswürdig und -fähig. Wer die Jahre zählt, läßt die Verbindung zum Vergangenen nicht abreißen. Vergangenheit erhält ihren Ort und ihren Tag im Alltag der Gegenwart. Die Erinnerung der Individuen wird an Jubel- und Gedenktagen durch ein kollektives Gedächtnis abgelöst. Der 1. Mai z.B. will an etwas erinnern und läßt sich dennoch auf kein ursprüngliches Ereignis zurückführen. 'Denkmal' kann im 19. Jahrhundert fast alles werden, nicht nur Gebilde aus Stein und Bronze, auch Profanes wie Bierkrüge, Gläser, Teller, Zigarrenkisten, Hüte: das kollektive Gedächtnis muß an ihnen nur ausreichende Flächenhaftung finden oder sich eingravieren lassen.

Auch die Bühne wird im 19. Jahrhundert immer mehr zu einem Gedächtnisort: als Festspielhaus oder in der wirtschaftlicheren Variante als Schauplatz von Gedenkfeiern, Gedenkprologen oder der populären „Lebenden Bilder“, mit deren Hilfe sich die Gesellschaft im direkten Wortsinn ein Bild ihrer Vergangenheit macht.

2.

1912 erhält Gerhart Hauptmann vom Magistrat der Stadt Breslau den ehrenvollen und finanziell lukrativen Auftrag, für die neu erbaute Jahrhunderthalle zur Centenarfeier der Befreiungskriege von 1813 ein Festspiel zu schreiben. Als Regisseur war schon vorher Max Reinhardt gewonnen worden.¹ Die Auftraggeber erwarteten von dem berühmtesten und angesehensten Dichter ihrer Zeit einen historischen Bilderbogen der Befreiungskriege. Zwar

¹ Zur Zusammenarbeit von Hauptmann und Reinhardt im Festspielprojekt vgl. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation*, 1991, S.87ff.

nicht in der nationalistisch-monarchistischen Geschichtsversion, sondern eher als Mischung provinzieller Volkstumsideologie² und kulturnationalen Konzepten. Diesem inhaltlichen Anspruch wurde Hauptmann durchaus gerecht.³ Von Künstlern mit Weltrang wie Hauptmann und Reinhardt erwarteten sie aber mehr als von den Dilettanten gründerzeitlicher Gedächtnisindustrie. Sie erhofften eine zeitgemäße, ‘moderne’ Symbolisierung und spektakuläre Inszenierung der geschichtlichen Ereignisse auf dem ästhetischen Niveau der bisherigen Theaterarbeit des Dramenautors und auch des Regisseurs, dessen Erfolg nicht zuletzt auf der Entdeckung der genuinen medialen (und damit auch technischen) Möglichkeiten des Theaters gründete. Noch 1917 berichtet der Germanist Julius Petersen in einer Vortragreihe über das deutsche Theater fasziniert von der ersten Inszenierung Reinhardts in „einem neuen Stil“⁴, der einen „lebendige(n) Zusammenhang mit der modernen Malerei“⁵ hergestellt habe: „das Auge schaute ein lebend gewordenes Bild, dessen malerische Wirkung in die einheitliche Optik plastischer Bühnenkunst umgesetzt war.“⁶ Reinhardt überwand die Starre konventioneller Kulissenmalerei durch die symbolistische Gestaltung eines dreidimensionalen Bühnenbildes, in dem die Schauspieler agieren konnten. Diese ‘Emanzipation’ des Raums schuf eine neue, relativ eigenständige Interpretationsebene, die von Petersen u.a. als ‘Bedeutungstiefe’ wahrgenommen wurde.

Mit der Breslauer Jahrhunderhalle bot sich für die Darstellung der hundertjährigen Vergangenheit nicht mehr nur eine bescheidene Guckkastenbühne. Es existierte nun auch in Deutschland eine gigantische Arena mit drei Bühnenebenen, einer großen Orchestra und einem Raum für beinahe 10.000 Zuschauer, ergänzt durch eine weitere Halle, die eine historische Ausstellung über die Befreiungskriege beherbergte.

Dieser von einer Kuppel von 67 Meter Spannweite pantheonartig überwölbte Raum sollte wie ein Tempel der Moderne das Gefühl für die Größe einer hundertjährigen Epoche wiedererwachen deutschen Selbstbewußtseins wecken. „Denn das Gedächtnis einer großen Zeit gilt es zu erwecken, die sich losriß vom Kleinlichen und Ängstlichen,“⁷ heißt es in einem zeitgenössischen Bericht. Dem Festspiel unter der Jahrhundertkuppel [aus Stahlbeton, was

² Vgl. Wolfgang Emmerich, Volkstumsideologie, 1971.

³ Vgl. Sprengel, Inszenierte Nation, a.a.O.

⁴ Julius Petersen, Nationaltheater, 1919, S.90.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Friedrich Düsel, Hauptmanns Jahrhundertfestspiel, Westermanns Monatshefte 1913, S.913.

von konservativen Kritikern bemängelt wurde], wurde die Aufgabe zgedacht, die einmaligen historischen Ereignisse durch ihre Verwandlung in Kunst beliebig wieder-holbar zu machen und jeder Wiederholung dennoch durch ihren Kunstcharakter die Aura des Einmaligen zu verleihen.

„Die Hörer ins Miterleben dieser Erinnerungen hineinzusetzen, an deren entstelltem Bericht schon sie sich begeisterten, in die Zeit, da man Gold für Eisen und Blut für Ideen gab, diese Zeit dann aus tieferem Erfassen als dem der Geschichtsklitterei so körperhaft und so überzeugend darzustellen, daß man durch Auge und Ohr mit der ganzen Seele dabei war, nun erfüllen zu lassen, wieviel gewaltiger die Wahrheit war, als die geschminkten Bilder - das war die Aufgabe für einen Starken. Es galt, den Hörer während des/89/ Spiels, ohne daß er es merkte, feiner, freier, stärker zu machen, ihn mit allem, was ihn umrauschte, aus der bisherigen Enge zum weitblickenden Großschauen zu erheben.“⁸

Zugleich diene die Centenarfeier, die ja einen Zeitraum umfaßt, der die Erinnerung von Individuen überschreitet, dazu, die kulturelle Gedächtnisleistung der zum Gedenken Versammelten zu bezeugen, ihre Fähigkeit, sich der eigenen Geschichte zu erinnern. Dies ist eine Leistung, die 1913 als Geschichtsbewußtsein, nationale Würde und Ausdruck von Zivilisiertheit und Kultur gilt. Nicht zuletzt stellen Gedenktag, -ort und -feier ein Kontinuum zwischen Vergangenheit und Gegenwart her und erlauben es den Beteiligten, sich selbst als ‘historische’ Subjekte zu erleben.

3.

Was die Auftraggeber und wohl auch Hauptmann selbst verkennen, ist, daß sie sich nicht mehr im 19. Jahrhundert befinden. Ein Dichter der Moderne, geprägt von Erkenntnis- und Sprachskeptizismus, konfrontiert mit relativistischen Wahrnehmungstheorien und Theorien des Unbewußten, verfügt über die Geschichte, wie der Historismus sie erzählt und vor Augen gestellt hat, nicht mehr in der gleichen Gewißheit. Der historische Raum ist für einen Autor der Moderne wie Gerhart Hauptmann nicht mehr zu besichtigen wie die im 19. Jahrhundert so beliebten Panoramen.⁹ Hauptmann, der Bachofen, Nietzsche und Bebel gelesen hat und seine Detailkenntnisse über den Weberaufstand und die Befreiungskriege aus den von materialistischer Geschichtsauffassung inspirierten Darstellungen Wilhelm Zimmermann gewonnen hat, hat zumindest eine Ahnung davon bekommen, daß es neben der ‘großen’ preußisch-dynastischen noch eine demokratische Geschichtskonzeption ‘von unten’ gibt. Mit Schillers „Wilhelm Tell“, den er inszeniert und mit Büchners „Dantons Tod“, den er in

⁸ Ferdinand Avenarius, Werning contra Hauptmann? Kunstwart, 1913, S.89-90.

⁹ Vgl. Dolf Sternberger, Panorama 1974.

seinen naturalistischen Anfängen entdeckt hat, sind ihm zwei differente Entwürfe des Geschichtsdramas vertraut.¹⁰

In den „Webern“¹¹, seinem ersten Drama mit historischem Sujet, versinnbildlicht Hauptmann den sozialen Widerspruch von Arm und Reich, der als Ursache für das historische Ereignis, den Weberaufstand, benannt wird, im räumlichen Kontrast von Palast (hier: Fabrikantenvilla) und Hütte. Er schreibt sich damit in eine seit der Aufklärung bewährte literarische und rhetorische Tradition ein. Palast und Hütte sind zu Beginn des Drama Orte des Privaten: des ertragenen Leids und Elends auf der einen und des glänzenden Luxus auf der anderen Seite. Indem das Elend durch eine doppelte Grenzüberschreitung der beiden Privatsphären, durch das demonstrative Verlassen der Hütte und durch das Eindringen in den ‘Palast’ öffentlich gemacht wird, entsteht auf der Bühne ein neuer (Zwischen-)Raum: das Weberdorf als *historischer* Schauplatz, an den das Drama erinnert.

In Hauptmanns nächstem historischen Drama, der Tragödie aus dem Bauernkrieg „Florian Geyer“¹² tritt an die Stelle fiktionaler Typik von Ort, Zeit und Handlung eine als Experiment verstandene, sozial und psychologisch dimensionierte ‘Situation’. Ihre Ausgestaltung wird aus der Sicht naturalistischer Dramaturgie nicht als Fiktionalisierung, sondern als ‘Realisierung’ soziologischen, psychologischen, historischen und medizinischen Wissens verstanden. Daher gibt es im naturalistischen Drama keinen Raum mehr, in dem Geschichte simuliert werden kann. Der Raum wird - wie die Zeit - in eine prädestinierte ‘Situation’ transformiert. Als ‘Situation’ erscheint Geschichte als permanente Gegenwart, deren Nähe und Unmittelbarkeit durch den rigorosen szenischen Illusionismus noch verstärkt wird.

Auf der Handlungsebene arrangiert Hauptmann das Wissen seiner Zeit zu symbolträchtigen Figurenkollisionen (krank vs. gesund; alt vs. jung, Trieb vs. Vernunft usw.). Diese gegenüber den Subjekten dekonstruktiv verfahrenende Dramaturgie führt zum Verlust der Autonomie der Helden. Es sind nicht die mehr Figuren, die in einer feindlichen, zerstörerischen Umwelt Ordnung stiften (oder scheitern), es ist gerade die offengelegte Ordnung, die für die Figuren zum zerstörenden Element wird. Im experimentellen Aufbau von ‘Situationen’ gelingt es, die

¹⁰ Vgl. Klaus Hildebrandt, *Geschichte*, 1965.

¹¹ Hauptmann, Gerhart Hauptmann, *Die Weber*, 1962.

¹² „Florian Geyer“ ist sicher auch als Versuch zu sehen, ein modernes Pendant zu Goethes „Goetz von Berlichingen“ zu schaffen. Ferdinand Lassalles „Franz von Sickingen“ und damit die sozialdemokratische Traditionsbildung gehören ebenso zum Kontext des „Florian Geyer“. Ich will das vernachlässigen und mich auf die dramaturgische Dimension der Konstruktion von Zeit und Raum beschränken. Vgl. Klaus-M. Bogdal, *Das naturalistische Theater*, 1985, S.232ff.

elementaren Gewaltverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft auf der Bühne sichtbar zu machen. Auch die Geschichte wird in ihrer alltäglichen, häßlichen Gestalt als Gewaltverhältnis gezeigt: als Kampf, Hunger, Verrat, Ausnutzen von Schwächen, Quälen, Vergewaltigen, Sterben. Pathos, Heroismus oder Melancholie, die als Ästhetisierungen von der Gegenwart aus der Geschichte 'Sinn' verleihen könnten, fehlen im „Florian Geyer“ weitgehend. Samuel Lublinski, einer der hellstichtigsten Kritiker seiner Zeit, hat Hauptmanns Drama ein „archäologisches Experiment“¹³ genannt, durch das gezeigt werden soll, daß die sozialen und biologischen Determinanten, von deren Existenz Hauptmann in dieser Zeit überzeugt ist, auch in früheren Epochen wirkten.¹⁴ Ferdinand Lassalle wollte in seiner Tragödie „Franz von Sickingen“¹⁵, die ebenfalls die Bauernkriege zum Gegenstand hat, noch „die großen Kulturgedanken solcher Wendeepochen und ihren ringenden Kampf zu dem eigentlichen zu dramatisierenden Gegenstände nehmen“¹⁶. Dererlei 'Kulturgedanken' werden in [ziemlich langen] Monologen und Dialogen in rhetorischer Aufbereitung geäußert und damit Subjekten zugeschrieben, die das Zentrum historischen Handelns (auf der Bühne) bilden. Hauptmann löst die gleiche Geschichte in eine Vielzahl von Bildern und Schauplätzen auf [,die von fast achtzig Figuren bevölkert werden]. Die Bilderfolge stellt Historie nicht her, sondern fragmentarisiert sie. Einen zentralen Schauplatz, von dem aus Geschichte gemacht wird, existiert nicht, allenfalls ein symbolischer, der Kreidekreis auf der Kirchentür des Neumünster in Würzburg, in den Geyer sein Messer stößt: „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz!“¹⁷ Doch die durch Detailrealismus und historisierende Sprache hergestellte Nähe zur Vergangenheit, führt nicht in historische Räume, sondern in das Laboratorium eines Beobachters gesellschaftlich determinierter Gewaltverhältnisse.

4.

Festspiel und Inszenierung von 1913 lassen die Annahme zu, daß Hauptmann und Reinhardt die Differenz zur Arbeit an Geschichtsdramen wie „Die Weber“ oder „Florian Geyer“ bewußt war, als sie den Auftrag für ein Centenarfestspiel annahmen. Der Autor orientiert sich an

¹³ Samuel Lublinski, Bilanz, 1974, S.271.

¹⁴ Das wir von Hauptmann nicht konsequent durchgeführt, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe. Florian Geyer wird heroisiert und schließlich monumentalisiert im Sinne des gründerzeitlichen Historizismus.

¹⁵ Ferdinand Lassalle, Sickingen 1974.

¹⁶ Ferdinand Lassalle, Reden Bd.3, 1892/93, S.408.

¹⁷ Gerhart Hauptmann, Florian Geyer, 1962, S.498.

Goethes Festspiel „Des Epimedes Erwachen“ und greift programmatisch auf die karnevaleske Mimus-Tradition des antiken Theaters zurück.¹⁸ Reinhardt hatte seit der Jahrhundertwende die Idee eines „Theaters der Fünftausend“ verfolgt, das durch eine Revolutionierung der Theaterarchitektur die genuinen medialen Möglichkeiten konsequent ausschöpfen und den Zuschauer auf neue Weise in das Geschehen involvieren sollte:

„Der Zuschauer darf nicht den Eindruck haben, daß er bloß ein unbeteiligter Außenstehender sei, sondern man muß ihm die Suggestion aufoktroyieren, daß er in innigem Zusammenhang mit dem, was auf der Bühne vorgeht, steht, und daß auch er seinen Teil an der Entwicklung der Vorgänge hat.“¹⁹

Bei dem geplanten Festspiel handelte es sich also eher um ein Ereignis, das man heute als ‘event’ bezeichnen würde. Zu einem event versammeln sich Menschen in einem Raum, um gemeinsam bestimmte (erwünschte) Erlebnisse zu erfahren und (identitätsstiftende) Rituale zu vollziehen. Veranstaltungen dieses Typs gibt es 1913 an vielen Orten in Deutschland, das spektakulärste ist nicht Hauptmanns Festspiel, sondern das Deutsche Turnfest in Leipzig mit etwa 100000 Teilnehmern.

Der amerikanische Soziologe Anselm Strauss hat solche Orte „Arenen“ genannt. In Arenen sind die dort stattfindenden ‘Inszenierungen’ immer auch Teil der Selbstinszenierung der Versammelten. Das in der Arena stattfindende Ereignis muß zeitlich und räumlich so organisiert sein, daß es ‘repräsentativ’ für die Beteiligten ist und ihre Identität ‘schafft’ und bestätigt.²⁰ 1913 wird das noch etwas pathetischer formuliert:

„Denn das eben unterscheidet doch das Festspiel von dem Kunstwerk als solchem, daß es nicht die subjektiven Anschauungen, Gedanken- und Empfindungsgänge eines Einzelnen zu objektiver Kenntnis bringt, sondern daß es das Wort findet für den Inhalt all der stumm geborenen Seelen, die erfüllt von einer gemeinsamen Erregung den Dichter suchen, daß er sage, was sie innerlich erlebten.“²¹

Von Geschichte ist kaum die Rede, wohl aber von Mnemotechniken, mit deren Hilfe emotional bestimmte, diffuse Erinnerung in wiederholbares Gedenken verwandelt werden kann:

„Ein Festspiel, das ist ein Spiel, in dem die vielleicht dumpfen, triebhaften Empfindungsgänge derer, die das Fest begehen, emporgehoben werden ins Bewußtsein, umgewandelt werden in Anschauung, gestaltet werden zum Bilde, zum künstlerisch verklärten Symbol.“²²

¹⁸ Hermann Reich, Mimus, 1903.

¹⁹ Reinhardt, Max: Über das ideale Theater, in: Hannoverscher Anzeiger Nr.11, Jg.36, 13.1.1928.

²⁰ Vgl. Anselm Strauss, Permutations, 1993.

²¹ Grete Litzmann, Hauptmanns „Festspiel“, in: Mitteilungen, 1913, S.86.

²² Ebd.

Wie in diesem Aufführungsbericht ist die Centenarfeier wiederholt mit dem Festspielgedanken in Verbindung gebracht worden. Hier setzt sich zum einen die Diskussion fort, die mit der Gründung der Bayreuther Festspiele durch Richard Wagner im 19. Jahrhundert einsetzte, zum zweiten geht es aber auch immer um die Idee eines deutschen Nationalschauspiels, die mit Hebbels „Nibelungen“ noch nicht überzeugend umgesetzt schien. Mit der nationalen Festspielidee reagiert man nach 1900 auch auf die Kommerzialisierung des Theaterbetriebs und der wachsenden Abhängigkeit vom Publikumserfolg. Das staatlich subventionierte nationale Theater gilt in gleichem Maße als materielle Grundlage für das ersehnte Nationaldrama wie als Rettung einer autonomen Theaterkunst.

„Wie wenige besuchen das Theater in der Hingabe des ganzen Selbst, die die Kunst fordert und die der einzelne nur aufbringen kann, wenn es sich von allem, was ihn an den Alltag fesselt, frei macht und seine reine Seele einem großen Erlebnis öffnet. Solange das nicht geschieht und das Theater bloß die Aufgabe behält, den Sorgenvollen zu zerstreuen, den Gedankenlosen anzuregen, den abgestumpften Genießer zu reizen, den Müden, Abgehetzten mit sensationellem Nervenkitzel aufzupeitschen, so lange ist für die Kunst keine Rettung.“²³

Das Nationalschauspiel soll eine ähnliche Funktion erfüllen wie das Festspiel: Identität zu stiften in einem besonderen Erlebnisraum:

„Ein wahres Nationalschauspiel wird den Gegensatz zwischen Volk und Gebildeten überwinden durch das Dritte, das größer ist als Unterhaltung und Bildung, nämlich durch weihevollere Erhebung zu den Gegenständen, die über allem Trennenden des Alltags schweben.“²⁴

Dabei müßten nicht ausschließlich ‘nationale’ Themen im Vordergrund stehen, „jedes tiefe Gemeinschaftsgefühl, jede große Idee, die die Zeit im Innersten bewegt, jedes Rühren an die heilige Erinnerung, an Sehnen und Glauben des ganzen Nation vermag eine das letzte Glied ergreifende Kraft auszuströmen, die ihre höchste Steigerung erfährt bei festlichem Anlaß“.²⁵

Mit der ‘heiligen Erinnerung’ bewegt sich Petersen auf die ästhetische Ausgestaltung des Gedenkens zu, die der Ausgangspunkt des Auftrags an Hauptmann und Reinhardt gewesen ist. Doch anders als die Breslauer Veranstalter, die einen unterhaltenden Rahmen organisierten und so viele Vorstellungen ansetzten, daß auch die finanzielle Seite stimmte, geht Petersen bei seinen Überlegungen von einer Ökonomie der Verknappung aus: „nur die Beschränkung auf außergewöhnliche Anlässe und Mittel wahrt die Möglichkeit des Zustandekommens außergewöhnlicher Wirkung.“²⁶ Daß das Nationalschauspiel „die Rückkehr zur

²³ Ebd., S.94.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S.94f.

²⁶ Ebd., S.95.

amphitheatralischen Arena²⁷ erforderlich macht, rückt die Konzeption Petersens auch im Blick auf die Theaterarchitektur in die Nähe des Jahrhundertfestspiels. Die massenpsychologische Beobachtung, „daß die Spannung sich mit der Anzahl der Zuschauer potenziert“²⁸, desavouiert die Idee des Nationalschauspiels aus der Sicht des Schiller-Forschers Petersen ebensowenig wie der Vergleich mit „großen volkstümlichen Sportschauspiele(n)“²⁹ wie Fußball oder Ruderregatten. Nur in dem neuen Medien des „Kinematographen“ sieht er eine ernsthafte Gefahr. Dessen Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit gefährde das Kunstwerk Drama mehr als die Institution Theater: „das Theater wird, um im Wettbewerb mit den billigen Wirkungen der flachen Phantasmagorie nicht benachteiligt werden, vielmehr auf sein eigentliches Feld, auf den Dienst der Dichtung, zurückverwiesen.“³⁰ In den erweiterten medialen Möglichkeiten des Theaters sieht Petersen die entscheidende Voraussetzung für die Schaffung eines Nationalschauspiels, dem allerdings immer noch die Grundlage im „Volksbewußtsein“ fehle.

Es ist naheliegend, in der Erinnerung an die Befreiungskriege ein solches „Volksbewußtsein“ hervorzurufen. „Aber auch die napoleonischen Kämpfe haben trotz der gewaltigen Steigerung des deutschen Einheitsbewußtseins eine dramatische Nationalfeier nicht ins Leben gerufen.“³¹ Petersen sieht nicht nur Kleists „Hermannschlacht“ und Goethes „Epimenides“ als gescheiterte Versuche an, sondern ebenso Hauptmanns Festspiel. „Reinhardts Regiekunst“ habe es zum „theatralischen Ereignis“ erhoben, „aber es war eine glänzende Schale ohne Kern.“³²

Petersens auf den ersten Blick überraschendes Lob läßt sich kaum aus einer Apologie des (Bühnen-)Technischen erklären. Sie liegt dem Literaturforscher fern. Was ihn für Reinhardt - und gegen Hauptmann - einnimmt, ist die Fähigkeit, durch ein Ereignis wieder ein Kunsterlebnis nicht nur für den Kenner oder den ‘Gebildeten’ zu ermöglichen. Daher ist es auch kein Zufall, daß die von Reinhardt nach dem Arena-Prinzip mediengerecht umgesetzten Szenen, der Massenauftritt des Jakobinerpöbels und die von Lichteffekten getragene Schlußapotheose, [Reinhardt „richtet (...) 24 starke Marinescheinwerfer in Höhe der ersten

²⁷ Ebd., S.96.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S.97.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S.98.

Galerie ein und erreicht mit den horizontal betonten schlanken Lichtkegeln, die den Kuppelraum durchschneiden, suggestiv den Sog der Zuschauerblicke auf die wechselnden Spielorte des Bühnenkolosses.“³³] beim Publikum und der Kritik Beifall finden. In der zeitgenössischen Kritik werden diese Szenen, „deren Theaterwirkung, wie man sich unschwer vorstellen kann, unter Reinhardts Regie zu einer hinreißenden Kraft und Schönheit aufblühte“,³⁴ positiv hervorgehoben. Hingegen wird Hauptmanns dramaturgischer Haupteinfall, die Reduktion der Weltgeschichte auf ein Puppentheater [durch die Rahmenhandlung; das Stück wird jedoch von Schauspielern gespielt, nicht von Puppen], als unangemessen kritisiert. Mit dem Puppentheaterkonzept unterbietet Hauptmann die medialen Möglichkeiten der Jahrhunderthalle, nicht aus dramaturgischen, sondern aus konzeptionellen Gründen. Geschichte wird von Hauptmann nicht als ‘großes’ Ereignis auf die Bühne gebracht, sondern im Gegenteil wie bei Marx im „Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte“³⁵ als „lumpige Farce“ inszeniert. Auch dieses Konzept ermöglicht zirsensische Elemente und Effekte, doch die ‘Arena’, die auf diese Weise hergestellt wird, ist eine andere als die von den Auftraggebern erwartete. So wird dann auch die fehlende Idealisierung bemängelt: „Vor allem widerstrebt die große Ideenbewegung der Zeit nach ihrem Wesen der Darstellung durch Masken“³⁶, heißt es in einer Kritik.

Es war durchaus zu erwarten, daß die Vervielfältigung des Spielraums, die hochtechnisierte Lichtregie (Filmprojektionen z.B. für Hintergrundkulissen), die Orchestrierung oder musikalische Begleitung durch eine Orgel mit 185 klingenden Stimmen und zwei Glockenspielen, die Geräuscheffekte und der Platz für den Auftritt von 2000 Schauspielern und Statisten zu einer komplexeren Darstellung von Geschichte, von Zwischenräumen, Übergängen und Ungleichzeitigkeiten führen würde. Man kann jedoch am Breslauer Festspiel beobachten, wie - vermutlich zum ersten Mal in der Geschichte des Theaters des 20. Jahrhunderts - die medialen Potentiale die konzeptionellen Möglichkeiten eines Autors übertreffen. Dies betrifft sowohl das geschichtstheoretische als auch das ästhetisch-dramaturgische Konzept Hauptmanns. Weder wird die Zeitdimension differenziert dargestellt, noch geht die Verräumlichung anders als konventionell vonstatten. Aber auch das intendierte

³³ Heinrich Huesmann, Welttheater Reinhard, 1983, S.26.

³⁴ Düsel, Hauptmanns Jahrhundertfestspiel, a.a.O., S.935.

³⁵ Karl Marx, Brumaire, MEW Bd.8, S.115.

³⁶ Eugen Kühnemann, Breslauer Festspiel, 1914, S.403.

‘Welttheater’³⁷ vermag sich nicht mehr zu jenem Mittel- und Höhepunkt aufzuschwingen, von dem aus Welt und Geschichte besichtigt und gesichtet werden kann wie noch im „Faust II“:

„Die Linden wünscht ich mir zum Sitz,
Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz.
Dort wollte ich, weit umher zu schauen,
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn, was alles ich getan,
Zu überschaun mit einem Blick
Des Menschengestes Meisterstück,
Bestätigend, mit klugem Sinn,
Der Völker breiten Wohngewinn.“³⁸

Wer diesen zentralperspektivischen Blick auf die Welt nicht mehr hat, dem nützen auch die Medien zur artifiziellen Visualisierung von räumlicher Tiefe und Weite wenig. Hauptmann mißtraut den neuen medialen Möglichkeiten, weil ihnen kein Blick auf die Geschichte korrespondiert. So verrät der „Direktor“ des Festspiel den Zuschauern schon zu Beginn:

„Doch auch der allerbeste Apparat
kann nicht für stets vollkommen gelten.
Es bricht ein Rädchen, reißt ein Draht,
und diese beste aller Welten,
die Welt des Scheins, zeigt eine Lücke,
wie die, darein ich jetzt mich drücke.“³⁹

Das Theater erhebt nicht zur Weltschau, sondern wird, wie im „Florian Geyer“, zum Schauplatz eines unübersichtlich gewordenen Geschehens:

„Unser Theater kann groß und klein,
wie du’s ansiehst, so kann es sein.
Hier zum Beispiel, handgroß, ein Ball:
er bedeutet die Erde, kreisend im All!
Ihr habt ihn gesehen. Ich leg ihn beiseite.
Gleich dehnt sich die Erde ins Breite und Weite,
(...)
Deutlich erscheinen die fünf Erdteile,
alsdann, Quadratmeile um Quadratmeile,
großen Ströme, die großen Städte
die Häuser, die Straßen, die Kabinette,
und wir erblicken das kleine Insekt,
das in Häusern und Kabinetten steckt.“⁴⁰

³⁷ Die Anleihen bei Goethes „Faust“ sind nicht zu übersehen.

³⁸ J.W. v. Goethe, Faust. Der Tragödie Zweiter Teil, 1965, S.517f.

³⁹ Gerhart Hauptmann, Festspiel, 1913, S.12.

⁴⁰ Ebd. S.14f.

Die Puppenspielmetapher vermittelt nur eine vage Vorstellung des Geschichtsbildes und erschöpft sich dramaturgisches Konzept rasch:

„Ein jeder kehrt zuletzt im Stück
auf seinen rechten Platz zurück.
Wir haben das schon oft erlebt.
Der Geist, der über allem schwebt,
bleibt dennoch hinter allem mächtig,
und der Direktor, wohlbedächtig,
sitzt lächelnd hinter seiner Wand
und hält die Fäden in der Hand.“⁴¹

Die Deutung der Geschichte durch die Verräumlichung auf der Bühne ist höchst konventionell. Die Volksmassen - zunächst der Pariser Straßenpöbel, dann ein karnevalesker Maskenzug, später vornehmes deutsches Straßenpublikum, schließlich Studenten und General Blücher, dazu treten Mütter und Soldaten - agieren ganz unten in der Orchestra. Auf der ersten Bühne agieren die historischen Personen - der zwölfjährige Napoleon, Hegel, Jahn, von Stein, Gneisenau, Scharnhorst, Kleist, Fichte, preußische Unteroffiziere und die deutsche Mutter - und allegorische Figuren - der Trommler Mors, die Seherin Pythia, John Bull und die Furie des Kriege - . Die zweite und dritte Bühne gehört im ersten Teil Napoleon und den Seinen - u.a Talleyrand, der von Wilhelm Murnau gespielt wurde - und im Schlußbild der deutschen Mutter und Athene Deutschland, zu der diese auf dem Weg nach oben mutiert.⁴²

„Das von den Jünglingen befreite Weib wird zur nächsten Bühne emporgeführt, die sich eröffnet hat. Die Gestalt wächst, ein Schwall rotblonder Haare befreit sich und rollt über ihre Schultern zur Erde. Auf der zweiten Bühne ist ein Altar erreicht, den antike Priesterinnen umgeben, aber auch einzelne Jünglingsgruppen, deren erste von Stein, deren zweite von Scharnhorst, deren dritte von Fichte, deren vierte von Jahn geführt ist.“⁴³

Unter ihrer Führung gelangen auch die Volksmassen und die historischen Figuren zusammen mit weiteren deutschen und europäischen Geistesgrößen zur höchsten Bühne, die keinen historischen Ort repräsentiert, sondern als „deutscher Dom“- durch Lichteffekte wirkungsvoll realisiert - einen mythischen Raum öffnet. Die modernen medialen Möglichkeiten werden also doch noch zur Restituierung eines erhöhten und überhöhenden Standpunkts genutzt. Der ist aber nicht mehr der Ort, von dem aus ein autonomes Subjekt Überblick über die Welt gewinnt und sich in dem Erblickten wiedererkennt wie in „Faust II“, sondern er wird den Blicken der Zuschauer entzogen. Die verhüllte und zugleich strahlende dritte Bühne wird zum Ort einer

⁴¹ Festspiel, S.28. Und Philistiades: „Ich half dem Direktor unterdessen den gewaltigen historischen Apparat zu lenken. Ich mußte an tausend Dinge denken.“ (Festspiel, S.70)

⁴² Zum Aufbau der Bühnen vgl. Josefa Kammlander, Festspiel, 1945.

sakralisierten Nationalgeschichte, die sich - den Theaterzauber zu Nutzen machend - von den realen historischen Schauplätzen verabschiedet.⁴⁴

5.

Durch die Metamorphose der „deutschen Mutter“ zur „Athene Deutschland“ wechselt Hauptmann von der symbolischen zur allegorischen Darstellung: „Man hat das Weib bis an die Stufen des Altars emporgeführt, dort steht es, nun als Pallas Athene gekleidet und gewappnet, hoch aufgerichtet da.“⁴⁵ Dieser Wechsel markiert innerhalb des Festspiels einen Bruch zwischen Geschichtsdeutung und mythischer Konstruktion.⁴⁶ Während die Geschichte in Bild- und Zitatfragmenten als heillose Verwirrung auf den unteren Bühnen vorgeführt und nur der Sturz Napoleons als Merkbild angeboten wird, erscheint die Welt nach der Metamorphose als ein harmonisch gegliedertes Nebeneinander der Volksmassen, der historischen Protagonisten, der Geistesgrößen ‘abendländischer’ Kultur und überhaupt aller produktiven, zeugungs- und gebärfähigen Menschen verschiedener Epochen.

Hauptmanns Festspiel läßt die Zuschauer auf historische Oberflächen blicken, ohne Tiefenstrukturen auch nur anzudeuten, obwohl der Bühnenaufbau dies nahelegte. Mit Hilfe konventioneller Symbole wird die Nationalgeschichte sichtbar bzw. lesbar - und zwar als Wunsch, ihr zu entkommen. Das kollektive Gedächtnis, von dem zu Beginn die Rede war, findet auf den Schauplätzen der Vergangenheit in Hauptmanns Festspiel wenig ‘Flächenhaltung’ und in ihrem Gewimmel wenig Halt. Das pathetische Schlußbild nationaler Größe und Würde erinnert nicht an die Kontinuität und Präsenz des Vergangenen, er erzeugt eine Gegenwart, die niemals präsent war. Der Zu in den deutschen Dom ist eine jener Vereinigungsphantasien, von denen deutsche Geschichte allzu häufig heimgesucht wurde. 1913 ist diese Prozession, wie ein zeitgenössischer Kritiker schreibt, ein „Spiel, das das ganze deutsche Volk zur Einheit eines großen Gefühls bringt“.⁴⁷ Dieses Spiel wird ein Jahr später im August 1914 auf der Bühne der Weltgeschichte gespielt - mit tödlichem Ausgang.

⁴³ Festspiel, S.98.

⁴⁴ Die medialen Möglichkeiten und Grenzen spielen bei der Rezeption eine ebenso große Rolle wie die (fehlende) nationale Botschaft: „Das Theater der Fünftausend ist nämlich noch viel schlimmer als das Kino. Dies entsagt dem Dichterworte, jenes aber nimmt ihm die Seele durch das Geschrei, das die Schauspieler vollführen müssen, um gehört zu werden.“ Erich Freund, Festspiel, in: Das literarische Echo, 1913, S.1338.

⁴⁵ Festspiel, S.101.

⁴⁶ Vgl. Klaus-M. Bogdal, Germania, 1999.

⁴⁷ Eugen Kühnemann, Breslauer Festspiel, a.a.O., S.405.

Literaturverzeichnis

Hauptmann, Gerhart. Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren. In: Ders. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Bd.1. Hg. v. Hans Mayer. Berlin 1962, S.359-448.

Hauptmann, Gerhart. Festspiel in deutschen Reimen. Berlin 1913.

Hauptmann, Gerhart. Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges. In: Ders. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Bd.1. Hg. v. Hans Mayer. Berlin 1962, S.449-589.

Avenarius, Ferdinand. Werning contra Hauptmann? In: Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. 26.Jg.(1913). H.20.

Bogdal, Klaus-Michael. Das naturalistische Theater und der Krieg. In: Wege der Literaturwissenschaft. Hg. v. J.Kolkenbrock-Netz/G.Plumpe/H.J.Schrimpf. Bonn 1985, S.232ff.

Bogdal, Klaus-Michael: Germania tot in Breslau. Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen. In: Text und Kritik. H.142. 1999, S.97-109.

Düsel, Friedrich. Gerhart Hauptmanns Jahrhundertfestspiel für Breslau. In: Westermanns Monatshefte. 1913.

Emmerich, Wolfgang. Zur Kritik der Volkstumsideologie. Frankfurt/M. 1971.

Freund, Erich. Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“. In: Das literarische Echo.15.Jg. (1913), H.19.

Goethe, Johann Wolfgang von. Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. In: Ders. Berliner Ausgabe Bd.8. Poetische Werke IV.Berlin u. Weimar 1965.

Hildebrandt, Klaus. Gerhart Hauptmanns Verhältnis zu Geschichte. Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg 1965.

Huesmann, Heinrich. Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München 1983.

Kammlander, Josefa. Gerhart Hauptmann's Festspiel in Deutschen Reimen. Phil.Diss. Wien 1945.

Kühnemann, Eugen. Gerhart Hauptmanns Breslauer Festspiel. In: Ders. Vom Weltreich des deutschen Geistes. Reden und Aufsätze. München 1914.

Lassalle, Ferdinand. Reden und Schriften. 3 Bde. Berlin 1892-93.

Lassalle, Ferdinand. Franz von Sickingen. Eine historische Tragödie. Hg. v. R. Kaun. Stuttgart 1974.

Litzmann, Grete. Gerhart Hauptmanns „Festspiel“. In: Mitteilungen der literarischen Gesellschaft Bonn 8 (1913).

Lublinski, Samuel. Die Bilanz der Moderne. Tübingen 1974.

Marx, Karl. Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: MEW Bd.8, S.111-207.

Petersen, Julius. Das deutsche Nationaltheater. Leipzig u. Berlin 1919.

Reich, Hermann. Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Erster Band. Erster Teil. Theorie des Mimus. Berlin 1903.

Sprengel, Peter. Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Tübingen 1991.

Sternberger, Dolf. Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1974.

Strauss, Anselm. Continual Permutations of Action. New York 1993.