

# **Kult oder Komödie?**

## **Heidelberger Theater im Nationalsozialismus**

*von Konrad Dussel*

(Vortrag am 24. April 2001 im Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg)

Für einen kurzen Augenblick schien Heidelberg 1934/35 die Gelegenheit zu haben, sozusagen zum Bayreuth des nationalsozialistischen Deutschlands zu werden. Zur großen Festspielstätte, wo – nach den Worten von Propagandaminister Joseph Goebbels – “das neue kulturelle Leben Deutschlands entspringen” sollte. Dass alles ganz anders kam, war aber keine Folge des Krieges und der deutschen Niederlage wie bei so vielen anderen nationalsozialistischen Plänen. Die Weichen waren schon viel früher neu gestellt worden. Statt Kult sollte es Komödie geben, und dafür war das alte Heidelberger Stadttheater viel besser geeignet als die neue Thingstätte auf dem Heiligenberg.

Als erstes müssen wir uns kurz über den zeit- und theatergeschichtlichen Kontext orientieren, in den dann die Heidelberger Ereignisse zu stellen sind. Nachdem Adolf Hitler am 30. Januar 1933 zum Kanzler des Deutschen Reiches ernannt worden war, gehörte es zu seinen ersten Taten, die Pläne für ein neues Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda zu verwirklichen und den Propagandachef seiner Partei zum Minister zu machen. Schon am 14. März wurde Joseph Goebbels vereidigt und konnte sich daran machen, sich die deutsche Kultur zu unterwerfen. Denn das war ja geplant. Der neue Minister sollte keineswegs nur eine andere Art von Reichspressechef werden, er sollte das gesamte kulturelle Leben im Reich nach nationalsozialistischen Vorstellungen umgestalten und so zur Absicherung der nationalsozialistischen Herrschaft beitragen.

Das war eine gigantische Aufgabe, die fast zahllose Aspekte aufwies. Der Stellenwert, den dabei das Theater einnahm, sollte im Rückblick jedoch nicht unterschätzt werden. Natürlich ging es auch um die Gleichschaltung des Hörfunks – Fernsehen gab es damals noch nicht – und der Presse, der Literatur und der Musik, aber Theater war noch immer etwas Besonderes, es war noch immer der Inbegriff der Hochkultur und wurde zudem mit beachtlichen Beträgen subventioniert – auch und gerade im nationalsozialistischen Staat.

Wie aber konnten sich die neuen Machthaber im traditionellen Theatersystem profilieren? Die Besitzstrukturen waren festgelegt: Die deutschen Theater wurden ganz überwiegend von Städten und Ländern betrieben. Und auch bei den Inhalten gab es vergleichsweise wenig Spielraum. Da lag es nahe, sich neuen Ufern zuzuwenden, ganz neue Felder zu besetzen und auf diese Weise zu spektakulären Erfolgen zu kommen.

Die nötigen Vorarbeiten wurden nicht vom Propagandaminister selbst erledigt. Goebbels hatte dafür in seinem Ministerium eine Theaterabteilung, und ihr Leiter war der Schauspieler und nationalsozialistischen Theaterfunktionär Otto Laubinger.

Auch Laubinger war nicht sehr kreativ, aber er nutzte Pläne zur Theaterreform, die sich andere schon ausgedacht hatten. Unzufriedenheit mit dem traditionellen Theater, wie es landauf, landab gepflegt wurde, war nämlich weit verbreitet. Das Lebensgefühl der bewegten Zwanziger- und Dreißigerjahre wollte sich für viele nämlich nicht so recht in dem wiederfinden, was da in Opern, Operetten und Schauspielen geboten wurde.

Unter den zahlreichen Reformbewegungen formierte sich 1932/23 der Reichsbund zur Förderung der Freilichtspiele. Das war eine konservative, aber keineswegs nationalsozialistische Organisation mit einem Leiter aus der katholischen Bühnenvolksbundbewegung. Ihr ging es um das Laienspiel, aber Volkstum und Heimat waren Leitbegriffe. Vieles war da noch nicht zu Ende gedacht, vieles war in Bewegung, Umorientierung kein Problem.

Die Konstellation war günstig: Auf der eine Seite gab es den Reichsbund mit seinen weitreichenden Plänen und seinen geringen Möglichkeiten, auf der anderen Seite den nationalsozialistischen Theaterpolitiker Otto Laubinger mit seinen Möglichkeiten, aber ohne Pläne. Beide fanden sich zusammen. Und Goebbels gab seinen Segen, weil er den Glauben Laubingers teilte, dass die Ideen des Reichsbundes – leicht modifiziert – dazu verwendet werden konnten, den Anspruch einer nationalsozialistischen Revolution auch der Kultur unter Beweis zu stellen. Irgendwann im Laufe des Jahres 1933 kam dann auch noch der Begriff des “Thingspiels” hinzu, das dem Ganzen auch noch ein völkisches Etikett verpasste.

Zeit, die Pläne reifen zu lassen, sich Gedanken darüber zu machen, was man erreichen wollte und wie dies geschehen sollte, ließ man sich nicht. Die Welt sollte zwar in Staunen versetzt werden, aber alles sollte ganz schnell gehen. Der "Kampf" – um die zeitübliche Metaphorik zu verwenden – wurde an allen Fronten gleichzeitig eröffnet: Neue Texte mussten geschrieben werden, neue Aufführungsstile wurden erprobt, neue Spielstätten wurden erbaut.

Am besten lief es noch bei den Spielstätten, das war etwas Konkretes, das mit bewährten Methoden in Angriff genommen werden konnte. Auch hier zeigte sich die Gigantomanie des "Dritten Reiches" von Anfang an. Kaum war die Idee des Thingspiels geboren, plante man auch schon, das gesamte Reich mit rund 400 neuen Thingstätten zu überziehen. Allein 60 sollten 1934 entstehen. Heidelberg gehörte zu den ersten ausgewählten Orten.

Auf die mit dem Bau und dem Betrieb der Heidelberger Thingstätte verbundenen Details gehe ich hier nicht ausführlich ein. Wen das genauer interessiert, der möge die vorhandene Literatur nutzen. Meinold Lurz hat ein ganzes Buch dazu geschrieben und auch bei Rainer Stommer findet sich eine ausführlich Darstellung. Hier genügt eine kurze Zusammenfassung.

In Heidelberg waren schon zwischen 1926 und 1929 Schlossfestspiele veranstaltet worden. Die sollten 1934 unter allerhöchster Protektion als "Reichsfestspiele" wieder aufleben, um so die kulturellen Leistungen des "Dritten Reiches" zu demonstrieren. Unter anderem sollten Goethes "Götz von Berlichingen" und Shakespeares "Sommernachtstraum" im Schlosshof gespielt werden und als besondere Attraktion sollte es eine neue Spielstätte geben mit neuem Programm: die Thingstätte auf dem Heiligenberg und die Aufführung von Richard Euringers "Deutsche Passion 1933".

Das alles wurde eigentlich über dem Knie abgebrochen. Als diese Pläne im Frühjahr 1934 vorgestellt wurden, war noch nicht einmal mit dem Bau der Thingstätte begonnen worden. Nur erste Planungen gab es. Der Karlsruher Architekt Hermann Alker hatte im Stile eines griechischen Amphitheaters eine gewaltige zweiteilige Anlage geplant, mit 10.000 Sitz- und 30.000 Stehplätzen. Die finanzielle Kalkulation war zudem äußerst optimistisch.

Der Reichsarbeitsdienst sollte alle Arbeiten ausführen, und für die Stadt sollten nur rund 25.000 Mark an Materialkosten bleiben. Außerdem sollte alles in rund drei Monaten geleistet werden können.

Die hochfahrenden Pläne mussten schnell zurückgeschraubt werden. Als erstes gab es eine reduzierte Planung, um die Kosten zu begrenzen. Das Fassungsvermögen wurde um drei Viertel verringert. Man kalkulierte nur noch mit 10.–12.000 Sitz- und Stehplätzen. Dann begann man mit der Arbeit. Am 30. Mai 1934 erfolgte die Grundsteinlegung. Schon bald wurde aber klar, dass die Arbeiten viel aufwendiger werden würden als geplant, weil man nicht mit so viel Fels im Untergrund gerechnet hatte. Und die Zeit lief davon. Am 16. Juli 1934 musste Goebbels die Baustelle besichtigen. Angesichts des Baurückstands blieb ihm nichts anderes übrig, als die erste Thingspiel-Aufführung auf dem Heiligenberg für 1934 abzusagen. Euringers "Deutsche Passion" wurde daraufhin am 28. Juli im Schlosshof aufgeführt. Die Aufführung blieb weit hinter den Erwartungen zurück, und dies nicht zuletzt, weil sie für einen ganz anderen Kontext konzipiert war. Der große Auftritt für das nationalsozialistische Theater war erst einmal gescheitert.

Selbstverständlich wurde deshalb der Bau der Heidelberger Thingstätte nicht eingestellt. Sie wurde fertiggestellt und am 22. Juni 1935 unter Anwesenheit von Joseph Goebbels feierlich eingeweiht. Über die Kosten wurde dabei kein Wort verloren. Spätere Zusammenstellungen gehen von etwa 600.000 Mark aus, die ganz überwiegend von der Stadt getragen werden mussten. Die Heidelberger Anlage gehörte damit zu den teuersten im ganzen Reich.

Während der Reichsfestspiele 1935 wurde dann tatsächlich das erste Thingspiel auf der Heidelberger Thingstätte aufgeführt. Es hieß "Der Weg ins Reich" und stammte von dem 1891 geborenen Kurt Heynicke, der bereits 1934 mit dem Thingspiel "Neurode" einen großen Erfolg gefeiert hatte. Heynicks neues Stück suchte darzustellen, wie aus dem Kraft des Willens und der Opferbereitschaft von Einzelnen Gemeinschaft entsteht. Der Spielverlauf ist kurz gesagt folgender: Die Heimat eines Ingenieurs wird durch häufige Überschwemmungen bedroht. Er plant die Verlegung des dies immer wieder verursachenden Flusses, wozu aber eine Erbhofbäuerin ihr Land aufgeben muss. Idee und Überzeugungskraft des Ingenieurs und das Opfer der Bäuerin lassen am Ende selbst die Gegner des Projekts zur Arbeit beitragen.

Die Kritik, die es damals noch gab, reagierte gespalten auf die Aufführung. Während für die einen “die außergewöhnliche Stätte bei Heidelberg dem Spiel das Besondere gab, nicht umgekehrt”, und bemängelt wurde, dass kein “kultisches Erlebnis im höheren Sinne” geboten worden sei, behaupteten andere, Heynicke sei der “Idealform außerordentlich nahe gekommen” – nämlich der “Gemeinsamkeit des Erlebnisses, die Spieler und Zuschauer zu einer großen Gemeinschaft zusammenschließt”. Insgesamt kam es aber zu nur fünf Aufführungen des Heynicke-Stückes.

Und das war eigentlich noch der größte Erfolg auf der Heidelberger Spielstätte. 1936 sollte dann ein Stück des HJ-Funktionärs Wolfram Brockmeier aufgeführt werden, “Ewiges Volk”. Aufgrund der Wetterbedingungen verzichtete man darauf, das war zumindest die offizielle Begründung. 1937 wurde nur das Feierspiel “Der Feldherr und der Fähnrich” von Walter Erich Schäfer zweimal aufgeführt. 1938 gab es keine Aufführung, und 1939 wurde zweimal etwas ganz Klassisches gespielt: Friedrich Schillers “Braut von Messina”. Es gab in jenen Jahren dann zwar noch ein paar Sonnenwend- und Betriebsfeiern, aber kein Theater und erst recht kein Thingspiel mehr.

Schon 1935 hatte sich nämlich der politische Wind gedreht. Zum einen war Otto Laubinger, damals der ranghöchste NS-Theaterfunktionär und Verfechter der Thingspiel-Idee, am 27. Oktober 1935 verstorben. Und zum anderen gingen die führenden Nationalsozialisten um diese Zeit ganz deutlich auf Distanz zu den völkischen Aspekten ihrer Lehre. Das Propagandaministerium gab in diesem Kontext Sprachregelungen aus, in denen unter anderem auch die Heidelberger Thingstätte wieder zur “Freilichtbühne” herabgestuft wurde. In der beigefügten Begründung hieß es: “Die nationalsozialistische Bewegung ist zu wirklichkeits- und lebensnah, als dass sie es nötig hätte, überholte und tote Begriffe aus grauer Vorzeit wieder hervorzuholen, die in keiner Weise den harten politischen Kampf der Gegenwart unterstützen können, ihn im Gegenteil belasten.” Vom Thingspiel war nicht mehr die Rede.

Bis heute wird darüber diskutiert, wie dieses abrupte Ende der Thingspielbewegung zu erklären ist. Wahrscheinlich hatten schon die zeitgenössischen Beobachter recht, die auf das prinzipielle Ungenügen der Stücke hinwiesen. Letztlich wird dies ganz grundsätzlich zu sehen sein: Es ging nicht nur um die dramaturgische Qualität des einzelnen Werkes, sondern um seine Überforderung schlechthin. Es war ein Irrtum zu glauben, die systemstabilisierende Illusion der Volksgemeinschaft könnte ohne weiteres immer wieder aufs Neue durch ideenschweres Polittheater erzeugt werden.

Im Propagandaministerium hatte man das ganze Problem 1935 erkannt und steuerte nun rigoros einen neuen Kurs. Das traf nicht nur das Thingspiel und das Theater, das galt vor allem auch für den Rundfunk und den Film.

Pathos war nicht mehr gefragt. Unterhaltung war Trumpf. Zum Synonym für die neue Bewegung wurde eine Organisation, die im Rahmen des Gewerkschafts-Ersatzes der Deutschen Arbeitsfront entstanden war: “Kraft durch Freude” (KdF).

Die Umorientierung schlug bis in die Spielplangestaltung des Heidelberger Stadttheaters durch, wie eine genaue Betrachtung seiner Spielpläne zeigt. Ich beziehe dabei die Spielzeiten seit 1918/19 mit ein, um Vergleiche ziehen zu können. Am Ende fehlen allerdings die beiden Kriegsspielzeiten 1942/43 und 1934/44, weil da die Programmüberlieferung zu lückenhaft ist.

Tabelle 1 unterscheidet nur einmal ganz grob zwischen den drei großen Sparten Schauspiel, Operette und Oper. Sie zeigt auch, dass es nicht ausreicht, die NS-Jahre insgesamt denen der Weimarer Republik gegenüberzustellen. Eine weitere wichtige Trennlinie verläuft im Jahr 1935, zwischen den Spielzeiten 1933/34 und 1934/35 einerseits, sowie den Spielzeiten ab 1935/36 andererseits.

Tab. 1: Die Anteile von Opern-, Operetten- und Schauspielaufführungen am Heidelberger Theaterprogramm 1919–1942 in Prozent (Aufführungszahlen in Klammern)

	<b>1919/20–1929/30</b>	<b>1933/34–1941/42</b>	<b>1933/34/35</b>	<b>1935/36–1941/42</b>
<b>Schauspiel</b>	45 (1.472)	40 (1.059)	41 (227)	39,5 (832)
<b>Operette</b>	31,5 (1.042)	38 (1.019)	33 (183)	39,5 (836)
<b>Oper</b>	23,5 (779)	22 (585)	26 (141)	21 (444)
<b>Insgesamt</b>	<b>100 (3.293)</b>	<b>100 (2.663)</b>	<b>100 (551)</b>	<b>100 (2112)</b>

Der zentrale Befund ist unübersehbar: Während die Aufführungszahlen von Schauspiel und Oper reduziert wurden, wurden die der Operette kontinuierlich erhöht. In der Kreisspielzeit 1940/41 entfielen gar 139 von 322 Heidelberger Theater-Aufführungen auf Operetten, das waren mehr als 43 Prozent.

Die Operettenerfolge jener Jahre sind bis heute bekannt. Zellers “Vogelhändler” stand 27-mal auf dem Programm, im folgenden Jahr gab es genauso oft Johann Strauß’ “Wiener Blut” und schließlich noch Lehars “Land des Lächelns”. Die entscheidenden Eingriffe der Nationalsozialisten waren um diese Zeit längst Vergangenheit, sie waren bereits 1933/34 vorgenommen worden. Da kam nämlich der rassistisch verbrämte Antisemitismus der Nationalsozialisten voll zum Tragen. Die Werke jüdischer Komponisten waren schlagartig verfehmt. Ihr Ausfall riss eine riesige Lücke: Bis 1933 hatten sie über 40 Prozent der Aufführungen zum Heidelberger Operettenspielplan beigetragen. Emmerich Kalman mit seiner “Gräfin Mariza” oder seiner “Csardasfürstin” gehörte dazu oder Leo Fall mit seinem “Fidelen Bauer” oder seiner “Rose von Stambul”. An ihre Stelle trat vermehrt das ältere, sozusagen klassische Programm – Strauß und Zeller zum Beispiel –, aber auch die zeitgenössischen “Arier”, selbst wenn sie zeitweise als solche manchmal umstritten waren – Eduard Künneke etwa oder Franz Lehar, Dass es mit dieser “Arisierung” zu einer “nationalsozialistischen” Operette gekommen wäre, kann füglich bezweifelt werden.

Die Oper war schon während der Weimarer Republik am Heidelberger Theater ziemlich randständig, und das veränderte sich auch nach 1933 kaum. Auch über die inhaltlichen Veränderungen lohnt es sich nicht, viele Worte zu verlieren. Am bemerkenswertesten ist wahrscheinlich noch, dass man immer mehr auf das Gängige setzte. Der Aufführungsanteil der fünf meistgespielten Komponisten stieg von 41 Prozent in der Weimarer Republik auf 51 Prozent in der NS-Zeit. Diese fünf Komponisten waren Albert Lortzing, Giuseppe Verdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini und Carl Maria von Weber. Ihre Aufführungsanteile werden in 2 Tabellen zusammengestellt. Richard Wagner sucht man übrigens vergebens, da sah man schon damals die Grenzen der Heidelberger Möglichkeiten.

Tab. 2: Die Aufführungsanteile der meistgespielten Opernkomponisten in Heidelberg 1918–1942 in Prozent (Aufführungszahlen in Klammern)

	<b>1918–1942</b>	<b>1918–1933</b>	<b>1933–1942</b>
<b>Lortzing</b>	12,5 (179)	13 (114)	11 (65)
<b>Verdi</b>	12,5 (177)	10 (86)	15,5 (91)
<b>Mozart</b>	8 (115)	6,5 (57)	10 (58)
<b>Puccini</b>	8 (111)	6,5 (55)	10 (56)
<b>Weber</b>	5 (70)	5 (42)	5 (28)
<b>zusammen</b>	<b>46 (652)</b>	<b>41 (354)</b>	<b>51,5 (298)</b>

Als vielleicht interessantester, sicher aber am schwierigsten zu interpretierender Teil bleiben die Spielpläne des Sprechtheaters. Vor allem die Masse der aufgeführten Werke machen ihn schwer überschaubar. In den 24 Spielzeiten von 1918/19 bis 1941/42 führte man insgesamt 454 Werke von 266 Autoren auf – das heißt in jeder Spielzeit immer wieder durchschnittlich 19 verschiedene Werke! Und das Meiste war nur für den Tagesbedarf. Allein 191 der 266 vertretenen Autoren gelangten nur mit einem Stück in die Heidelberger Spielpläne, und nur neun von Ihnen erreichten überhaupt noch einmal am selben Theater eine Neuinszenierung.

Tabelle 3 verhilft nun zu einer ersten Orientierung. In ihr wird nach dem einfachen Schema “Klassiker”, “ernstes” – meist literarisch ambitioniertes – “zeitgenössisches Drama” und “heiteres” – meist nur auf den Unterhaltungswert abgestelltes – “zeitgenössisches Drama” unterschieden. Die Tabelle zeigt klar: Der Anteil heiterer und klassischer Dramen hält sich fast konstant bei 75 Prozent, wobei allerdings nach 1933 die zeitgenössische heitere Dramatik stark zu-, die klassische aber entsprechend abnimmt. Von der “Flucht in die Klassik”, die für die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft immer wieder beschworen wird, kann also in Heidelberg keine Rede sein.

Tab. 3: Aufführungsanteile verschiedener Gattungen des Sprechtheaters in Heidelberg 1918–1942 in Prozent

	1918–1942	1918–1933	1933–1942
<b>klassisches Drama</b>	24	27	17
<b>heiteres, zeitgenössisches Drama</b>	51	49	57
<b>ernstes, zeitgenössisches Drama</b>	<b>25</b>	<b>24</b>	<b>26</b>

Und dabei war ich bei der Definition von “Klassikern” sehr großzügig. Dazu genügte, dass der Arbeitsschwerpunkt des Autors vor dem Jahr 1900 lag. Aber selbst mit diesem denkbar weiten Kriterium fallen nur noch 24 der 266 Autoren in diese Kategorie, noch nicht einmal 10 Prozent! Der Heidelberger Spielplan war also sehr gegenwartsorientiert.

Im Großen und Ganzen sind bei den Klassikern die Namen zu finden, die man erwartet. Schiller wurde am meisten gespielt, dann folgten Shakespeare und Goethe.

Angesichts der voranschreitenden Zeit wende ich mich gleich dem ernsten, zeitgenössischen Theater zu. Auch hier muss eine grobe Unterscheidung genügen. Ich gliedere nach Naturalismus, zu dem Autoren wie Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann oder Max Halbe gehören, nach avantgardistischem, progressivem Zeittheater, mit Autoren wie Frank Wedekind, Georg Kaiser oder George Bernard Shaw, nach Konservativen und Nationalsozialisten, zu denen Hermann Burte, Curt Langenbeck oder Felix Dhünen zählen, sowie nach jenen Grenzgängern, die kaum eindeutig zuzuordnen sind, wie etwa Wilhelm Schmidtbonn und Wilhelm von Scholz. Für die Weimarer Republik erhält man dann eine Verteilung von etwa zwei Fünftel für die Progressiven und je einem Fünftel für die drei übrigen Kategorien. Dabei dürfen Sie aber nicht die Gesamtelation aus dem Auge verlieren: Der gesamte Bereich des ernsten zeitgenössischen Dramas umfasst nur ein Viertel des Schauspiels und dieses wiederum nur knapp die Hälfte des Gesamtspielplans. Damit bedeutet “ein Fünftel” bezogen auf das Schauspiel 5 Prozent, und bezogen auf das Gesamtprogramm 2,5 Prozent. Oder in absoluten Zahlen: 8 von 160 bzw. 320 Aufführungen pro Spielzeit. Das war ein Stück – wenn es gut lief.

Allerdings sind das nur Durchschnittswerte, die vor allem in einem Punkt die Veränderungen im Laufe der Zeit verdecken. Salopp gesprochen: Rechtes Theater gab es während der Zwanzigerjahre in Heidelberg so gut wie gar nicht. Das änderte sich erst 1929/30. Der damalige Pächter begann Stücke ins Programm zu nehmen, die die preußische Vergangenheit glorifizierten oder auf ihre Weise das Erlebnis des Ersten Weltkriegs in Erinnerung riefen. Und er hatte Erfolg damit, wie an den Aufführungszahlen abzulesen ist. Hermann Burtes völkischer “Katte” konnte 1930/31 achtmal aufgeführt werden, und 1932/33 Walter Erich Schäfers “Der 18. Oktober” siebenmal sowie Graff/Hintzes Weltkriegsdrama “Die endlose Straße” sechsmal.

Am 21. April 1933 hatte als Festvorstellung anlässlich des vorangegangenen Geburtstags von Adolf Hitler Hanns Johsts “Schlageter” Premiere. Und in der Spielzeit 1933/34 hielt das braune Weltanschauungstheater so recht

Einzug in Heidelberg: Dietrich Eckart wurde gespielt, Friedrich Forster, Sigmund Graff und andere. Ein Drittel des Schauspielplans wurde von ihnen belegt.

Allerdings darf man dabei zweierlei nicht aus den Augen verlieren. Zum einen sind neben 119 Schauspielaufführungen 90 Operettenaufführungen zu sehen, und auch innerhalb des Schauspiels gab es nicht nur Schillers "Wallenstein" und zeitgenössische ernste Weltanschauungsdramatik. Meistgespieltes Werk war August Hinrichs "Metzelsuppe", und auch Carl Laufs "Pension Schölller" und Leo Menz' "Mann mit den grauen Schläfen" waren Publikumserfolge.

Der Anteil rechter Dramatik wurde in den folgenden Jahren immer mehr abgebaut und pendelte nur noch um einen Wert von etwa zehn Prozent beim Schauspiel. Die Vorlieben des Publikums gingen in eine ganz andere Richtung, und die Partei setzte dem keinen Widerstand entgegen. Auch die nationalsozialistische Besucherorganisationen suchten den Erfolg und wollten zufriedene Mitglieder. Typisch ist ihr Angebot in der Spielzeit 1935/36: Die NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude" (KdF), Ortsgruppe Leimen, buchte bei vier Heidelberger Vorstellungen: bei Strauß' "Zigeunerbaron", Zellers "Vogelhändler" sowie dem Lustspiel "Heirat mit Hindernissen"; weltanschaulich ausgerichtet war einzig Eugen Ortners Drama "Moor", das während des Reichsparteitags uraufgeführt worden war. Das war eine Quote von eins zu vier.

Letztlich zeigt die zeitgenössische heitere Unterhaltungsdramatik eine Entwicklung, wie sie schon bei der Operette zu konstatieren war: Sie errang immer größere Aufführungsanteile.

Eine wichtige Veränderung darf aber genauso wenig wie dort übersehen werden: Mit aller Härte gingen die Nationalsozialisten gegen jüdische Autoren vor. Dies traf etliche der bekanntesten Namen der Weimarer Republik: Das Autorengespann Franz Arnold und Ernst Bach beispielsweise. Sie waren bis 1933 beinahe jährlich mit einem erfolgreichen Schwank im Heidelberger Spielplan vertreten gewesen – 1925/26 etwa wurde "Der wahre Jakob" elfmal aufgeführt und 1927/28 "Stöpsel" zwölfmal. Insgesamt kamen so über die Jahre 93 Aufführungen für sie zusammen – damit waren sie die meistgespielten Autoren in Heidelberg. Nach 1933 verschwanden ihre Werke völlig. Der 1928 verstorbene Ernst Bach war Jude gewesen.

Dieses Schicksal teilten eine Vielzahl von Autoren oder Autorengespanne wie Bruno Frank oder Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.

Stattdessen tauchten neue Namen auf und so manche etablierten "arischen" Autoren bauten ihre Aufführungsanteile aus. Dabei mögen sich auch die Themen etwas verschoben haben; ich habe dies noch nicht im Einzelnen überprüft. Aber auffällig ist es schon, dass nun so häufig das Landleben thematisiert wurde und das Militär – Karl Bunjes "Der Etappenhase" wäre da zu nennen oder Hans Fritz' Lustspiel "Der Frontgockel".

Es bleibt, am Ende eine kurze Bilanz zu ziehen. Im Rahmen dieses Vortrags war es nicht möglich, das Heidelberger Theaterleben im Nationalsozialismus erschöpfend zu behandeln. Zum Beispiel bin ich auf die Probleme der Spielplanlenkung durch nationalsozialistische Instanzen überhaupt nicht eingegangen. Stattdessen habe ich mich auf die Beschreibung der Angebotsstrukturen beschränkt, auf die Beschreibung dessen, was das Publikum dann am Ende auch besuchen konnte.

Dabei möchte ich dreierlei noch einmal herausstellen: Ersten sind die Versuche nicht zu übersehen, 1933/34 und 1934/35 ein neues, ein nationalsozialistisches Theater zu präsentieren. Als Aushängeschild waren die Thingspiele auf der neu gebauten Thingstätte ausersehen, aber auch im alten Stadttheater bekannte man entsprechend Farbe.

Das blieb jedoch Episode. Viel wichtiger ist – zweitens – der Trend zum Unterhaltsamen, der ab 1935/36 festzustellen ist. Thingspiele passten da gar nicht mehr ins Konzept, Operetten schon viel besser. Auch der Rundfunk wurde um diese Zeit entsprechend umstrukturiert. Zur Eröffnung der großen Berliner Rundfunk-Ausstellung 1936 gab Joseph Goebbels die Parole aus, dass "besonderer Bedacht gerade auf Entspannung und Unterhaltung gelegt werden" solle, "weil die weitaus überwiegende Mehrzahl aller Rundfunkteilnehmer meistens vom Leben sehr hart und unerbittlich angefasst wird, in einem nerven- und kräftezehrenden Tageskampf steht und Anspruch darauf hat, in den wenigen Ruhe- und Mußestunden nun auch wirkliche Entspannung und Erholung zu finden".

Auch in Heidelberg verstand man diesen Hinweis. Zum vierten Jahrestag der nationalsozialistischen Machtübernahme, am 31. Januar 1937, sicherte sich KdF eine geschlossene Vorstellung und bot Paul Linckes Operette "Frau Luna".

Als drittes und letztes möchte ich schließlich dem Eindruck begegnen, dass außer der Vergrößerung des Unterhaltungsanteils von den Nationalsozialisten überhaupt keine Veränderungen vorgenommen worden seien. Natürlich gab es auch politische Maßnahmen im engeren Sinne, aber die spielten in Heidelberg keine nennenswerte Rolle. Viel wichtiger war, wie der Antisemitismus ins Theater und seine Spielpläne hineinwirkte. Für die Bühnenrealität am Bedeutungsvollsten war, und das lässt sich ohne jede Einschränkung feststellen, das Verbot der Autoren und Komponisten des Unterhaltungstheaters, denen man jüdischen Glauben nachwies oder unterstellte. Da leisteten die Nationalsozialisten ganze Arbeit, und mit lange nachwirkendem Erfolg. Um nur ein Beispiel zu nennen: Ernst Bach ist in keinem literarischen Rückblick zu finden, der um Aufarbeitung der nationalsozialistischen Herrschaft bemüht ist.

Autor und Copyright:

PD Dr. Konrad Dussel  
Seminar für Neuere Geschichte  
Universität Mannheim