

Oliver Fink

Ein Salzburg des deutschen Südwestens? Schlossfestspiele in Heidelberg

Die im Titel gestellte Frage, ob die Heidelberger Schlossfestspiele ein Salzburg des deutschen Südwestens seien, mag mit Blick auf die gegenwärtig jeden Sommer stattfindende Veranstaltungsreihe zunächst einmal überraschen. Nichts gegen das abwechslungsreiche Programm vor attraktiver Schlosskulisse und auch gar nichts gegen den alljährlich dort aufgeführten „Student Prince“, der eigentlich weitaus besser ist als sein schlechter Ruf. Aber was soll das mit dem hohen künstlerischen Anspruch der Festspielinszenierungen in der österreichischen Mozartstadt zu tun haben, was mit deren Aufgebot an Stars aus der internationalen Theater- und Musikbranche? Und selbst die Champagner schlürfende Prominenz aus Politik, Wirtschaft und Kultur – offenbar ebenfalls unverzichtbare Begleiterscheinung hoher Festspielkultur – wird hier nicht in teuren Limousinen vorgefahren, um für die Boulevard-Presse zu posieren. Anders formuliert: Zwischen dem „Castle-Festival“ Heidelberg, das sich eines großen Zuspruchs nicht zuletzt seitens der Touristen erfreut, und den „Salzburger Festspielen“, die zur Pflichtstation hehrer Kunstpilgerschaft gehören, liegen Welten. Die traditionsreichen Festspiele im Salzkammergut als Vergleichsmaßstab für Heidelberg? Eigentlich ein abwegiger Gedanke.

Unsere Frage kann sich also nicht auf die Gegenwart beziehen und soll auch keine Zukunftsvision einleiten – immerhin scheint sich unter dem neuen Heidelberger Theaterintendanten Günther Beelitz (seit 2000) eine Neubelebung der Schlossfestspiele anzubahnen.¹ Nein, um den Blick zurück in eine Zeit geht es, als Heidelberg nicht ganz so weit entfernt schien von der österreichischen Mozart-Metropole, als es so aussah, als ob sich tatsächlich ein zweites Salzburg am Neckar etablieren könnte. Die Geschichte dieses ehrgeizigen Projekts ist bereits durch den Verfasser dieser Zeilen ausführlich dokumentiert worden.² Im Folgenden rückt die Idee der damaligen Festspiele in den Vordergrund. Dabei soll gezeigt werden, wie die Festspiele dazu dienten, Heidelberg als romantischen Erinnerungs-

ort³ zu inszenieren. Das geschah in den 20er Jahren durch ein engagiertes Bildungsbürgertum und wurde in den 30er Jahren durch das NS-Regime unter (politisch) veränderten Vorzeichen und mit anderen Akzentsetzungen weitergeführt.

1. „Aus dem Geiste der Romantik“ – Festspiele 1926 bis 1929

Zur Vergegenwärtigung noch einmal die Hintergründe: Mitte der zwanziger Jahre gewann eine Initiative des kulturpolitisch ungemein engagierten Tageblatt-Redakteurs Rudolf Karl Goldschmit⁴ konkrete Formen, die schließlich 1926 zur Gründung eines Heidelberger Festspielvereins führte, den Goldschmit zusammen mit dem damaligen Darmstädter Theaterintendanten Gustav Hartung ins Leben rief. Mit der Bezeichnung „Festspiele“ – die gab es damals noch nicht wie Sand am Meer – für die ins Auge gefasste Veranstaltungsreihe auf dem Heidelberger Schloss reihte man sich selbstbewusst in eine Traditionslinie ein, die in ihrer modernen Ausprägung entscheidende Impulse von Richard Wagner im späten 19. Jahrhundert empfangen hatte.

Aus der Kritik am zeitgenössischen Theater- und insbesondere Opernbetrieb und an dessen Publikum, dem er Desinteresse vorwarf, hatte Wagner seine Festspielidee entwickelt.⁵ Der Komponist suchte nach Idealbedingungen für die Aufführungen seiner Werke, um der als negativ empfundenen Routine des Theateralltags zu entkommen. Dabei zielte er auch auf ein anspruchsvolles Publikum, das ausschließlich um der Kunst willen das Theater besucht. Letzteres sollte u.a. dadurch erreicht werden, dass man in die – wie Wagner sich ausdrückte – „schöne Einöde“ auswich, „fernab von dem Qualm und dem Industrieruch der Zivilisation“.⁶ Dort sollten die potentiellen Festspielbesucher, auch wenn diese noch so weit entfernt wohnten, regelrecht hinpilgern. Das Ergebnis ist bekannt: Bayreuth wurde gefunden und es entstand ein Theater mit dem ausschließlichen Zweck, Wagners eigene Werke aufzuführen. Inszenierungen, die durch die Auswahl der besten Künstler und durch die Konzentration auf wenige Aufführungen im Sommer höchstes künstlerisches Niveau beanspruchten und das heute noch tun.

Eine weitere wichtige Station in der damit begründeten modernen Festspieltradition waren die 1920 ins Leben gerufenen „Salzburger Festspiele“.⁷ Auch hier begegnet man in den programmatischen Schriften – mit direktem Bezug auf Richard Wagner – der Kritik am routinierten, großstädtischen Theaterbetrieb und dem Wunsch nach künstlerischen Höchst-



Abb. 1: Eröffnung des Festspiele am 22. Juli 1926 in der Stadthalle. Erste Reihe rechts vom Durchgang OB Neinhaus, Thomas Mann, Katja Mann, Kultusminister Leers, Rudolf C. Bindung; links vom Durchgang Rudolf Karl Goldschmit, Gerhard Hauptmann, Prorektor Dibelius, Gustav Hartung, (unbek.), Rudolf Rittner und René Schickele. (Heidelberger Neueste Nachrichten 22. Juli 1929 /STAHD)

leistungen. Auch hier ging es gewissermaßen um die zumindest zeitweilige Verlagerung metropolitaner Theaterkompetenz in die Provinz. Anders als bei Wagner war der Ort in diesem Falle freilich schon gefunden, ja der eigentliche Ausgangspunkt der Überlegungen. Und so bemühte man sich in Salzburg vor allem darum, den Ort zusätzlich zu legitimieren, was auch hieß: das Programm aus der dortigen Kultur-Tradition zu entwickeln. Dafür fühlte sich in erster Linie Hugo von Hofmannsthal zuständig. Der Dichter bezog sich in mehreren Essays auf eine historisch gewachsene süddeutsch-österreichische Literatur- und Theaterlandschaft, in deren Zentrum Salzburg steht. Ihr geschichtlicher Höhepunkt wurde v.a. im Barock-Theater und im Schaffen Mozarts gesehen, der bekanntlich in Salzburg geboren wurde. Beides integrierte man in die Programmgestaltung der dortigen Festspiele.

Rudolf Karl Goldschmit – um an den Neckar zurückzukehren – kannte offenbar Hofmannsthals Schriften. Seine programmatischen Aufsätze zu den 1926 begründeten Heidelberger Festspielen greifen, manchmal sogar



Abb. 2: Rudolf Karl Goldschmit 1890–1964, Initiator der Heidelberger Festspiele, Lehrbeauftragter am Institut für Zeitungswesen der Universität Heidelberg (STAHD)

wortwörtlich, dessen Argumentation auf.⁸ Angesprochen werden erneut die schon von Wagner entwickelten Punkte (Kritik am zeitgenössischen Theaterleben, hoher Qualitätsanspruch als Ausweg aus der vermeintlichen Krise), und ersetzt wird lediglich der Komplex Salzburg, man könnte auch sagen der „Mythos Salzburg“, durch die besondere Kulturtradition Heidelbergs, und das meint natürlich in erster Linie die literarisch-künstlerische Entdeckung dieser Stadt um 1800, v.a. durch die Romantik(er). Das „Gesicht Heidelbergs“ erscheint demnach als „die einzigartige, reiche und tiefste Einheit von Natur, Geschichte und geistigem Sein“, wobei es Goldschmit wichtig ist, sich zugleich gegenüber jenem „pseudoromantischen Antlitz Alt-Heidelbergs“ abzusetzen, „wie es durch Studentenstücke, Operetten, Schlager und Gassenhauer in allen Erdteilen volkstümlich oder besser publikumstümlich und durch die Ansichtkarten-Industrie und ein fragwürdiges Unkunstgewerbe noch gefördert werde.“⁹ Damit wird ex negativo der Kern seiner Festspielidee enthüllt: hehre Theater-Kunst auf dem Schloss gegen den Kitsch und die Pseudoromantik „Alt-Heidel-

bergs“, wie sie insbesondere durch Wilhelm Meyer-Försters gleichnamiges Drama (1901 in Berlin uraufgeführt und in 22 Sprachen übersetzt) und seine Nachwehen (studentischer Kolportageroman, Film, Schlager usw.) ins Massenbewusstsein gelangt waren und das konventionelle Stadt-Bild gerade in dieser Zeit prägten.¹⁰ Die Festspiele sollten also dazu dienen, Heidelberg mit einem anspruchsvollen Kulturprogramm in Verbindung zu bringen und nicht mit rührenden Liebesgeschichten aus dem Studentenmilieu. An anderer Stelle heißt es resümierend, dass die angestrebte Veranstaltungsreihe „aus dem Geiste dieser Stadt erwachsen müsse, nämlich aus der Romantik, wie der Salzburger Kulturgedanke aus dem Geiste des Barock entstanden war.“¹¹

Derart programmatisch formuliert und durch einen manifestartigen Aufruf einer breiten Öffentlichkeit nahe gebracht, konnten die Spiele beginnen. Das Resultat waren zwischen 1926 und 1929 jedes Jahr drei Schauspielinszenierungen auf dem Schloss mit einem Aufgebot namhafter Künstler der damaligen Zeit. Regisseur und künstlerischer Leiter: Gustav Hartung. Der Star der Festspiele: Heinrich George, der bei fast allen Aufführungen mitwirkte. Daneben traten als Schauspieler auf: Ernst Busch, Carl Ebert, Lucie Höflich, Elisabeth Lennartz, Gerda Müller, Max Palenberg, Wladimir Sokoloff, übrigens auch schon Gillis van Rappard, der bekanntlich das Heidelberger Zimmertheater nach dem Zweiten Weltkrieg entscheidend geprägt hat. Am Dirigentenpult standen u.a.: Arthur Bodanzky, Hermann Scherchen, George Szell, der später das amerikanische Cleveland Orchester (Ohio) zu einem weltberühmten Klangkörper machte. Unter den Choreographen der Ballettszenen, die manche Theateraufführungen ergänzten, befand sich zum Beispiel Kurt Jooss, der Laban-Schüler und Mitbegründer der Folkwangschule in Essen. Bei der szenischen Einrichtung half Hans Poelzig mit, ein dem Expressionismus nahe stehender Architekt, zu dessen bekanntesten Werken der Umbau des Großen Schauspielhauses in Berlin gehört und der Anfang der 20er Jahre auch spektakuläre Entwürfe für ein Festspielhaus in Salzburg erarbeitet hat. Festredner u.a.: Gustav Stresemann, Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Das Name-dropping ließe sich beliebig weiterführen.

Zur Aufführung kamen Heinrich von Kleists „Käthchen von Heilbronn“, Shakespeares „Macbeth“ in einer Übersetzung des Heidelberger Germanisten Friedrich Gundolf, oder auch die Stücke „Schluck und Jau“ und „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann, der sich bei letzterem an der Regie Rudolf Rittners beteiligte. Man bot sogar eine Welturaufführung: 1926 inszenierte Gustav Hartung Knut Hamsuns „Munken Vendt“. Zum Synonym für die Heidelberger Festspiele in den 20er Jahren



Abb. 3: Der „Sommernachtstraum“ (Shakespeare) 1927 mit Erika von Thellmann als Puck (stehend) und Gillis van Rappart als Lysander (3.v.l.) (STAHd)

aber wurde, vergleichbar dem thematisch barocken „Jedermann“ vor dem Salzburger Dom, Shakespeares „Sommernachtstraum“ im Schlosshof, der als einziges Stück jedes Jahr zu sehen war; Ernst Krenek, der 1927 mit der Jazz-Oper „Jonny spielt auf“ einem breiten Publikum bekannt wurde, hatte eigens für diese Heidelberger Festspielinszenierung eine Musik komponiert (wie im übrigen auch zur Munken Vendt-Inszenierung). Gerade mit Shakespeares Elfenreigen-Theater versuchte man auch im Repertoire Zeichen zu setzen, das als Ursprung „romantischer Poesie“ und „poetischer Romantik“ die in den programmatischen Festspielbuchbeiträgen hochgehaltene Romantik verbürgen und unterstreichen sollte.

Ein Ende fanden die Veranstaltungen durch eine wirtschaftliche Krisensituation, die 1929 kulminierte. Man hatte sich einfach übernommen. Sponsoren, Mäzene, Subventionen blieben aus. Die Festspiele mussten wieder aufgegeben werden – und das trotz ständig steigender Zuschauerzahlen, Kritikergrün und überregionaler Presseberichterstattung. Im nachhinein erwies sich insbesondere die ehrenamtliche Durchführung der wirtschaftlichen Angelegenheiten von Mitgliedern des 1926 gegründeten Festspielvereins als Manko. Sie waren dem immer größer werdenden finanziellen

und verwaltungstechnischen Aufwand nicht mehr gewachsen. Während es den Salzburger Festspielen gelang, in vergleichbaren Situationen sich immer wieder zu retten und durch gesetzlich gesicherte Subventionen sich schließlich etablieren konnte, wurden die Heidelberger Festspiele in einer Phase beendet, in der sie sich anschickten, tatsächlich als eine Art Salzburg des deutschen Südwestens wahrgenommen zu werden.

2. „Völkische Romantik“ – Die Reichsfestspiele 1934–1939

Vier Jahre später griffen die Nationalsozialisten auf die Idee sommerlichen Theaterspiels auf dem Schloss zurück. Der „Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele“ hatte auf seiner ersten Tagung im Januar 1934 alle existierenden Freilichtbühnen kategorisiert. An der Spitze von achtzehn „reichswichtigen“ Bühnen sollte der Veranstalter der „Reichsfestspiele“ stehen – die Wahl fiel auf Heidelberg. Joseph Goebbels, einst Student und Doktorand an der Ruprecht-Karls-Universität und jetzt Propagandaminister, übernahm die Schirmherrschaft samt dem Recht der Stuckeauswahl und weilte fast jedes Jahr an seinem ehemaligen Studienort. In den Veranstaltungen sah man ein Aushängeschild deutscher Theaterkunst, dessen kulturpolitische Aufgabenstellung auf der besagten Tagung in Berlin wie folgt formuliert wurde:

„Der Plan ... entstand aus der Erwägung, daß im kommenden Sommer zahlreiche Ausländer, die sich durch die Greuelpropaganda des vorigen Jahres abhalten ließen, nach Deutschland zu reisen, diese Hemmung jetzt überwunden haben und im Gegenteil sehr gespannt darauf sind, das neue Deutschland unter der Führung Adolf Hitlers zu besuchen und kennenzulernen. Diese ausländischen Gäste wollen wir in erster Linie zu den Reichsfestspielen in Heidelberg einladen, um ihnen zu zeigen, daß noch niemals in Deutschland Kunst und Kultur eine so verständnisvolle Pflege und Förderung erfahren haben wie im dritten Reich.“¹²

Um den Anspruch einer internationalen Ausrichtung zu unterstreichen, erschienen die Beiträge der aufwendig gestalteten Programmbücher in mehreren Sprachen (darunter auf Englisch und Französisch). Aufgrund der Einbindung in die nationalsozialistische Theaterpolitik war diese Veranstaltungsreihe natürlich finanziell und organisatorisch auf eine solide Grundlage gestellt, freilich auch politisch instrumentalisierbar geworden:

„Mögen die diesjährigen Heidelberger Reichsfestspiele dem deutschen Theaterleben neue Impulse im nationalsozialistischen Geiste verleihen,“ schrieb der Schirmherr Joseph Goebbels im Programmheft.¹³



Abb. 4: Rudolf Hartung (1887–1946), Intendant der Heidelberger Festspiele 1926–1929, Regisseur in Frankfurt, Darmstadt und Köln, 1933 Emigration in die Schweiz, 1945 Gründung der Heidelberger Kammer-spiele. (Foto Israel, HD)

Erneut bot man auf, was Rang und Namen hatte. Im Gegensatz zu den ersten Festspielen, bei denen alle Inszenierungen (bis auf den „Florian Geyer“) die alleinige Handschrift Gustav Hartungs trugen, kamen in den 30er Jahren mehrere Regisseure zum Zuge. Am häufigsten: Richard Weichert, auch er ein wichtiger Vertreter des expressionistischen Theaters in den 20er Jahren. Daneben Albert Florath, Hanns Niedecken-Gebhardt oder der noch junge Karl Heinz Stroux, der übrigens nach 1945 für die deutsche Erstaufführung von Samuel Becketts „Warten auf Godot“ sorgte (1953). Allesamt Regisseure, die sich ihre künstlerischen Meriten schon in den 20er Jahren erworben hatten. Gustav Gründgens war als Riccaut in Lessings „Minna von Barnhelm“ zu sehen. An etablierten Schauspielergrößen sind außerdem zu nennen: Lina Carstens, Gerda Maria Terno, Werner Hinz, Werner Krauß, Bernhard Minetti, an jungen Talenten u.a. Will Quadflieg und Gustav Knuth. Die große personelle Konstante mit Blick auf die 20er Jahre war Heinrich George, der diesmal vor allem in der Rolle des Götz von Berlichingen (unter eigener Regie) agierte – der „Sommer-

nachtstraum“ als Signum der ersten Festspiele wurde abgelöst durch Goethes Drama über den Ritter „mit der eisernen Hand“, das als einziges Stück jedes Jahr auf dem Programm stand.

Auch in den 30er Jahren huldigte man dem Genius loci namens Romantik und widmete ihr im Rahmen der Festspiele eine Ausstellung. Nur deutete man den Begriff jetzt anders, meinte, etwas korrigieren zu müssen:

„Es wird eine wesentliche Aufgabe ... sein, sichtbar werden zu lassen, daß die deutsche Romantik, die mit der Geschichte Heidelbergs eng verknüpft ist, von der liberalistischen Zeit falsch gewertet wurde. ... Aus den Schriften der politischen Romantiker ist zum ersten Mal die Sehnsucht nach einer germanischen Demokratie, nach dem totalen Staate, der sich auf völkischen Grundsätzen aufbaut, erkennbar.“¹⁴

Der Manifestation solcher Ideologie diente in den ersten beiden Jahren der Reichsfestspiele u.a. die Präsentation zweier sog. „Thingspiele“ – kultische Sprechchordramen, politisches Massentheater, dessen Miteinbeziehung des Publikums die propagierte Verschmelzung der Bevölkerung zu einer Volksgemeinschaft symbolisieren sollte. Die Titel dieser Stücke „Der Weg ins Reich“ oder „Deutsche Passion 1933“ sprechen für sich. Durchsetzen konnte sich die dahinter stehende Thing-Bewegung allerdings nicht. Ab 1936 bezog man die eigens dafür erbaute Thingstätte auf dem Heiligenberg (gegenüber dem Schlosshügel) nicht mehr in das Programm der Festspiele mit ein; kurze Zeit später verloren auch die anderen Thingstätten im Reich ihre Bedeutung als wichtige Orte nationalsozialistischer Festkultur.¹⁵

Sieht man das übrige Repertoire der Reichsfestspiele im Kontext dramaturgischer Debatten im Nationalsozialismus, so ist es weitgehend dem „romantisch-shakespeareschen Schauspieler-Theater“ zuzurechnen, das sich gegenüber dem „klassisch-weimarischen Hochstildrama“ immer etwas unter Legitimationsdruck befand, nicht zuletzt deshalb, weil das große Vorbild ersterer Richtung kein deutscher Dichter war.¹⁶ Aber insbesondere die Stücke des englischen Dramatikers dominierten den Spielplan in Heidelberg – immerhin fünf verschiedene Stücke von Shakespeare wurden zwischen 1934 und 1939 aufgeführt. Und auch wenn der „Sommernachtsstraum“ nur noch in zwei Jahren (1934 und 1939) zu sehen war, so atmete das neue Zugstück – eben Goethes „Götz von Berlichingen“ – doch ganz den Geist William Shakespeares, den die Dichter des Sturm und Drang – so auch der noch nicht „klassische“, junge Goethe (wie auch später die Frühromantiker mit anderem Akzent) – zu ihrem Vorbild erhoben hatten.

Im Lichte einer neuen Monographie über die Romantik-Rezeption im Nationalsozialismus betrachtet¹⁷ kommt auch der Inszenierung eines weiteren Stücks bei den Heidelberger Reichsfestspielen paradigmatischer

Charakter zu – nämlich Joseph von Eichendorffs Lustspiel „Die Freier“. Wie diese Studie zeigt, empfanden die Nationalsozialisten wohl zu keinem anderen Dichter der Romantik so starke Affinitäten – Wendungen wie der „deutscheste der deutschen Dichter“ oder der „Sänger des deutschen Waldes“ finden sich zuhauf in öffentlichen Huldigungen.¹⁸ Eichendorffs „Die Freier“ (1833 veröffentlicht, zu Lebzeiten des Dichters aber lediglich einmal aufgeführt), war erst in den 1920er Jahren wiederentdeckt worden und seitdem in Bearbeitungen (die Originalfassung besitzt eher den Charakter eines Lesedramas) des öfteren auf den Spielplänen der Theater zu finden. Die Aufführungen bei den Heidelberger Reichsfestspielen 1938 und 1939 wurden weithin als bedeutendes Zeichen der Eichendorff-Pflege im Dritten Reich wahrgenommen, das Stück außerdem in die Liste der ständigen Darbietungen der Reichsfestspiele aufgenommen. Im ersten Jahr wurde die Aufmerksamkeit durch das Eichendorffjubiläum aus Anlass seines 150-jährigen Geburtstags noch erhöht. Wie an anderen Orten zu besonderen Gelegenheiten auch, verknüpfte man die Erstaufführung mit einer performativen Dichter-Ehrung, bei der Heinrich George eine Auswahl von Gedichten rezitierte und der Literaturwissenschaftler Herbert Cysarz einen Festvortrag hielt. In Rohrbach hatte man im selben Jahr ein Singspiel um das Käthchen und den „Kühlen Grund“ aufgeführt, das sich dieser unglücklichen Liebesgeschichte des Dichters gewissermaßen am Ort des Geschehenes annahm.¹⁹

Die shakespeare'sche Komödie, wie sie durch den Frühromantiker-Kreis in Jena vermittelt und zum Muster erhoben wurde, ist eine der Hauptquellen für Eichendorffs „Freier“. Das Stück gehört zu den wenigen Beispielen eines „komischen Intrigenspiels“, wie es die Brüder Schlegel als romantisches Lustspiel gefordert hatten.²⁰ Und so hat Ernst Leopold Stahl, der Bearbeiter der Heidelberger Fassung, nicht ganz zu Unrecht von einem „deutschen Sommernachtstraum“ gesprochen.²¹ Die Stadt am Neckar, insbesondere das Schloss, war in diesem Kontext freilich kein beliebiger Aufführungsort. Bekanntlich hat Eichendorff nicht nur hier studiert (1807/08), sondern seine lebenslange Erinnerung an diese Stadt wanderte in verschiedenen literarischen Formen (Tagebuch, Brief, Dichtung usw.) geradezu schnurstracks ins kulturelle Gedächtnis der gebildeten Deutschen und ließen Heidelberg als romantischen Sehnsuchtsort par excellence erscheinen.

Diese Heidelberg-Erinnerung findet sich auch in den „Freiern“. Das Stück handelt von einer nicht ganz unkomplizierten Liebesgeschichte zwischen einer Gräfin Adele, die auf einem Schloss residiert, und einem Grafen Leonard, der sich aufmacht, ihr Herz zu erobern, was nach beispiel-



Abb. 5: Plakat der Reichsfestspiele 1934 (STAHD)

losen Verwirrungen, Verwechslungen und Maskeraden schließlich auch gelingt. Noch vor dem ersten Zusammentreffen mit Leonard erinnert sich Adele an eine Begegnung mit einem Unbekannten, den sie einmal vom Heidelberger Schloss aus auf einem Kahn erblickt hatte; in der Abenddämmerung winkte er in Richtung Burg mit einer Fackel, und als sie hinunter zum Neckar eilte, war er schon wieder verschwunden. Von einem „wunderbaren Bild“ spricht Adele rückblickend, und es scheint zugleich



Abb. 5: Zuschauertribüne der Festspiele im Schlosshof (STAHD)

das Bild eines kurzen Aufenthalts in dieser Stadt gewesen zu sein, denn die Beschreibung dieser Szenerie endet mit den Worten: „Und bei dem ersten Strahl sah’n wir schon weit / Vom Reise-Wagen wieder Strom und Burg / Im Morgenrote hinter uns versinken.“²² Auf diese Passage spielt Stahl im Festspielbuch 1938 an und sieht darin den „romantischen Untergrund und Ausgangspunkt dieses kindlich-fröhlichen Liebes-Neck- und Scherzspiels“. Am Ende resümiert er: ein „einziger großer Hymnus auf den genius loci unseres geliebten Heidelberg. Ihm gilt, ebenso wie dem Genius des Dichters, die Huldigung der Reichsfestspiele.“²³

Wie bei den Festspielen der 20er Jahre geht auch in den 30er Jahren die Reminiszenz an die Heidelberger Romantik des 19. Jahrhunderts einher mit der demonstrativen und geradezu kulturkritischen Ablehnung des als Pseudoromantik verschrieenen „Alt-Heidelberg“. Man argumentiert dualistisch: der Schwundstufe à la Meyer-Förster wird etwas Höherwertiges gegenübergestellt, so auch bei der Kommentierung der „Freier“ durch Stahl: Die „Geistes- und Gefühlswelt“ des Stücks sei „das wahrhaftige und echte Alt-Heidelberg!“²⁴ Auch für die offizielle nationalsozialistische Kulturpolitik übrigens war die Abgrenzung gegenüber dem Kitschmythos „Alt-Heidelberg“ oberstes Gebot, Meyer-Försters sentimentales Rührstück alles andere als gut angesehen.²⁵ So konnte sich auch der Verkehrs-

verein der Stadt nicht durchsetzen, Sigmund Rombergs „Student Prince“ (in englischer Sprache!) bei den Reichsfestspielen aufzuführen.²⁶

Die Platzierung der Reichsfestspiele in Heidelberg und der um diese Veranstaltungen betriebene propagandistische Aufwand stehen für jene Versuche nach 1933, das überlieferte Heidelbergbild als Stadt der Romantik weitgehend zu konservieren und mit etwas brauner Farbe und Rhetorik lediglich neu zu grundieren. Ob die Aufführungen (mal abgesehen von den Thingspielen) dabei wirklich die „neuen Impulse im nationalsozialistischen Geiste“ vermittelt haben, wie Goebbels sich das wünschte, ist im Nachhinein nur schwer rekonstruierbar. Das Problem der Theatergeschichtsschreibung ist es ja, dass ihre Gegenstände, also die Aufführungen, in der Regel nicht überliefert sind. Zwar existiert von der Eröffnung der Reichsfestspiele in Heidelberg ein Wochenschaubericht mit viel Nazidekor, eine filmische Aufzeichnung einer der Inszenierungen dagegen ist nicht vorhanden. Nur eine solche aber würde ein einigermaßen fundiertes Urteil ermöglichen. Die Bewertung fällt also schwer, zumal nicht zuletzt die Theaterkritik angesichts der fortschreitenden Maßregelung der Presse seit 1933 als seriöse Quelle ausscheiden muss.

Auch die Festspielbücher sprechen keine einheitliche Sprache. Natürlich funktionalisieren viele Beiträge die (Heidelberger) Romantik als Ideengeber des Dritten Reichs, lösen emphatische Begriffe aus dem historischen Kontext, um eine vermeintliche Kontinuität zum Nationalsozialismus herzustellen. So nahm Herbert Cysarz in dem erwähnten Festvortrag Eichendorff als Symbolfigur eines „großdeutschen“ Dichters in Anspruch: „Wie alle hohe deutsche Kunst zeugt Eichendorffs Dichtung ... für die Einheit und Ganzheit des deutschen Wesens, das sich noch niemals im Wald seiner Stämme und Stände, in den Drahtverhauen von Kirchen und gar von un-deutschen Staaten verloren hat.“²⁷ In dem ebenfalls schon erwähnten Beitrag von Ernst Leopold Stahl dagegen (kein Einzelfall!) fehlt solch eine nationalistische Berufungsrhetorik, einzig der geografische Namenszusatz „Joseph von Eichendorff aus Schlesien“ scheint ein Zeichen politischer Korrektheit zu sein, denn es war vor allem diese Herkunft, die Eichendorff posthum zu einem Kämpfer für schlesische Einheit und Zugehörigkeit zum Deutschen Reich werden ließ. Was Klausnitzer in seiner Studie zur nationalsozialistischen Romantik-Rezeption allgemein feststellt, gilt im Speziellen auch für die Heidelberger Reichsfestspiele, nämlich dass durchaus auch bei großen offiziellen Veranstaltungen „gewisse Freiräume“ existierten, „in denen entgegen einer funktionalisierenden Vereinnahmung sachlich-ausgewogene Würdigungen der Romantik vorgebracht werden konnten.“²⁸

Ein Ende fanden die Reichsfestspiele 1939 in erster Linie aufgrund des Zweiten Weltkriegs, von dem im Laufe der Zeit so gut wie alle Bühnen betroffen waren. Dass man in Heidelberg noch lange mit einer Fortführung der Veranstaltungen rechnete, zeigt nicht zuletzt ein Festspielhaus-Projekt, an dem bis 1942 noch geplant wurde. Der monumentale Theaterbau sollte im Bereich der heutigen Kurfürstenanlage gebaut werden, da man die Verlegung des dort noch beheimateten Hauptbahnhofs beabsichtigte.²⁹ Eine Verlegung, die bekanntlich in den 50er Jahren dann tatsächlich vorgenommen wurde. Unter der Ägide, auch bekanntlich, des gleichen Oberbürgermeisters, der sowohl in den 20er Jahren, in den 30er Jahren und schließlich auch in den 50er Jahren dieses Amt bekleidete: Karl Neinhaus.

3. Sommerliche Schlossfestspiele seit 1945

Rudolf Karl Goldschmit, jüdischer Abstammung, war an den Reichsfestspielen nicht beteiligt gewesen, obwohl Goebbels ihm 1934 eine beratende Funktion „im Hintergrund“ angeboten haben soll, wie der Gründer der ersten Festspiele rückblickend erwähnt. Seit Mitte der 30er Jahre lebte er zurückgezogen in München und verbrachte die letzten beiden Jahre der nationalsozialistischen Diktatur in Haft. Sein Lebenswerk „Festspiele in Heidelberg“ war nach 1945 nicht gänzlich vergessen. Schon recht bald wurde er von der amerikanischen Militärregierung gebeten, ein Gutachten über die geplante Wiedereinrichtung der Schlossfestspiele zu erstellen. Es fiel überraschend negativ aus: „In einer Zeit, in der noch viele Flüchtlinge ohne Heim sind, sind Festspiele kaum zu vertreten“, heißt es darin unter anderem. Und weiter, dass angesichts „der Anarchie, die im deutschen Theaterwesen herrsche“, es nicht möglich sei, „die wirklich besten Darsteller für eine festspielmäßige Besetzung der Rollen zu finden.“³⁰ Im schon erwähnten Rückblick heißt es ein paar Jahre später dann noch: „Festspiele sind nicht zu verwechseln mit Sommerspielen, die aus dem zufälligen Ensemble eines Stadttheaters geschaffen sind. Bei allen Festspielen hatten wir uns monatelang vorher unterhalten, wer in Deutschland die beste Kraft und die richtigste Besetzung für die einzelne Rolle ist, und kamen nur so zu der erstrebten Theaterleistung. Nur wer, was die Qualität angeht, keine Kompromisse macht, sondern die höchsten Ansprüche zu erfüllen bereit ist, kann auch den Anspruch erheben, Festspiele zu veranstalten.“³¹

Eine hohe Meßlatte, die eine schnelle Neugründung nach dem Krieg offenbar vereitelte. Zwar wurde in den folgenden Jahrzehnten immer wieder Sommertheater auf dem Schloss gegeben, z.T. mit deutlichem Bezug auf

die 20er Jahre.³² Aber erst seit 1991 tragen die 1974 ins Leben gerufenen „Schloss-Spiele“ wieder den Namen „Festspiele“. Wie eingangs schon festgestellt, muss man die heutige Veranstaltungsreihe nicht schlecht finden, um dennoch zu dem Ergebnis zu kommen, dass sie den früheren Anspruch nicht einlöst. Sie erregt kein großes Aufsehen mehr, was freilich auch an einer weiter expandierenden Festspiel- und Festival-Landschaft liegt. Abgesehen von Touristen, werden die heutigen Festspiele außerhalb der Stadtgrenzen kaum mehr wahrgenommen. Wird sich das vielleicht seit diesem Jahr ändern? Der Neuanfang war durchaus vielversprechend. Und so darf man gespannt sein, wie es weitergeht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu die Sonderbeilage „Vorhang auf. Neues Theater in Heidelberg“ der Rhein-Neckar-Zeitung, 12.9.2000.
- 2 Oliver Fink: Theater auf dem Schloß. Zur Geschichte der Heidelberger Festspiele, (Sonderveröffentlichungen des Stadtarchivs Heidelberg 9), Heidelberg 1997.
- 3 „Deutsche Erinnerungsorte“ heißt ein Projekt der beiden Historiker Etienne François und Hagen Schulze (München 2001), bei dem es darum geht, eine Topologie des deutschen kulturellen Gedächtnisses zu entwerfen. Die darin verankerten Erinnerungsorte sind nicht Orte im ausschließlich geografischen Sinne, sondern metaphorisch im Sinne antiker Rhetorik („loci memoriae“) zu verstehen. Zu den rund hundert dort versammelten symbolischen Formationen deutscher Geschichte gehört in der Abteilung Romantik auch die Stadt am Neckar. Vgl. Oliver Fink: Heidelberg, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3 [erscheint Herbst 2001].
- 4 Oliver Fink: Theater auf dem Schloss, S. 15–17.
- 5 Vgl. etwa Lore Lucas: Die Festspiel-Idee Richard Wagners, Regensburg 1973.
- 6 Zitiert ebd., S. 49.
- 7 Vgl. etwa Robert Hoffmann: Stadt und Festspiele: Das Beispiel Salzburg, in: Stadt und Theater, hrsg. v. Bernhard Kirchgässner u. Hans Peter Buch, Stuttgart 1999, S. 143–168.
- 8 In einem 1951 veröffentlichten Rückblick auf die Festspiele spricht Goldschmit von intensiven Vorgesprächen mit Hermann Bahr, der zusammen mit Hofmannsthal und Max Reinhardt die Veranstaltungen in Salzburg damals entscheidend auf den Weg gebracht hatte. Vgl. Rudolf K. Goldschmit-Jentner: Heidelberg sollte die Hauptstadt Europas werden. Rechenschaftsbericht über die ersten Heidelberger Festspiele, Heidelberg 1951 (Sonderdruck aus dem Heidelberger Tageblatt).
- 9 R. K. Goldschmit: Heidelberg als Festspielstadt, Festspielbuch 1928, S. 6–12.
- 10 Einen guten Überblick über die im Heidelberger Studentenmilieu spielende Trivalliteratur bietet: Jörg-Dieter Gauger: Couleurroman und Sittenspiegel. Versuch über ein versunkenes Genre, in: Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise. Zur Topographie der „geistigen Geselligkeit“ eines „Weltdor-

- fes“: 1850–1950, hrsg. v. Hubert Treiber und Karol Sauerland, Opladen 1995, S. 485–514.
- 11 Goldschmit-Jentner: Rechenschaftsbericht (wie Anm. 7), S. 2.
 - 12 Otto Laubinger: Ansprache anlässlich der ersten Tagung des Bundesausschusses des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele, *Der neue Weg* 63, 1934, S. 48.
 - 13 So die Widmung im Festspielbuch 1935.
 - 14 Laubinger: Ansprache (wie Anm. 11), S. 47.
 - 15 Zur Heidelberger Thingstätte vgl. Meinhold Lurz: *Die Thingbewegung im Dritten Reich. Kunst als Mittel politischer Propaganda*, Heidelberg 1975. Zur Thingbewegung im allgemeinen vgl. Rainer Stommer: *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich*, Marburg 1985.
 - 16 Vgl. zu dieser Debatte Günther Rühle: *Zeit und Theater 1933–1945*, Bd. V: *Diktatur und Exil*, Frankfurt am Main u.a. 1980, S. 47–52.
 - 17 Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*, Paderborn 1999.
 - 18 Ebd., S. 585.
 - 19 Vgl. dazu den Artikel „Die Eichendorff-Feier in Rohrbach. Singspiel um das Käthchen und den ‚Kühlen Grund‘“, *Volksgemeinschaft* (Heidelberg), 9.5.1938, S. 7. Als Komponist wird ein gewisser E. Hoffmeister genannt, als Chor fungierte der Rohrbacher Männergesangsverein „Liederkranz“ – das Ganze also eine Laientheater-Darbietung. In der gleichen Ausgabe dieser Tageszeitung wird übrigens auch von einer Eichendorff-Gedenkstunde berichtet, bei der Stadtbibliothekar Zink u.a. Eichendorffs Puppenspiel „Inkognito“ zur Aufführung brachte (S. 6). Zinks Bearbeitung dieses Puppenspiels wurde zwei Jahre später veröffentlicht und wies wohl einen „betont antisemitischen Gestus“ auf, Klausnitzer: *Blaue Blume* (wie Anm. 16), S. 614.
 - 20 Vgl. dazu z.B. den ausführlichen Kommentar von Hartwig Schultz, in: Joseph von Eichendorff: *Werke*, Bd. 4: *Dramen*, hrsg. von Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt am Main 1988, insbesondere das Kapitel „Der Versuch im ‚Feld der Intrigenstücke‘“ (S. 763–71).
 - 21 Eichendorff: *Die Freier*, hrsg. v. Ernst Leopold Stahl, Leipzig 1939, S. 74 (Nachwort)
 - 22 Eichendorff: *Werke* (wie Anm. 20), S. 536.
 - 23 Ernst Leopold Stahl: *Das Lustspiel der Heidelberger Romantik. Eichendorffs „Freier“*, Festspielbuch 1938, S. 35.
 - 24 Ebd., S. 34.
 - 25 Stellvertretend für ähnliche Aussagen eine Passage aus dem von der Studentenfürsorge herausgegebenen *Hochschulführer der Universität Heidelberg* (WS 1935/36, S. 75f.): *Beklagt wird darin eine „Verkitschung“ – „diese süßliche, aufgeweichte Auffassung von Heidelberg“ –, die bewirkt habe, dass die Stadt am Neckar „Gegenstand einer Mode wurde, die zwar ungewöhnlich lange vorhält, aber eben doch Mode ist. Sie brachte die Willkür und den Flitter, womit sie das Überzeitliche der Landschaft überdeckte.“ 1934 beispielsweise hatte der NS-Studentenbund eine Absetzung von Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“ vom Spielplan des Theaters Hannover erreicht – der Hochschulgruppenführer sah in diesem Schauspiel „Motive einer verlogenen Vergangenheit“ versammelt,*

Deutsche Allgemeine Zeitung, 6.10.1934.

- 26 Schreiben des Verkehrsvereins an Oberbürgermeister Neinhaus, 30.10.1933, StA AA 215/5.
- 27 Herbert Cysarz: Eichendorff und das große Deutschland. Ansprache vor der Erstaufführung der „Freier“ auf den Reichsfestspielen in Heidelberg am 31. Juli 1938, Festspielbuch 1939, S. 26f.
- 28 Klausnitzer: Blaue Blume (wie Anm. 16), S. 616.
- 29 Am Geographischen Institut der Universität Heidelberg hat Iris Flechtner jüngst eine Diplomarbeit über das Heidelberger NS-Prachtstraßenprojekt erstellt. Der besondere Clou: Eine von ihr erstellte Computersimulation ermöglicht jetzt auch einen dreidimensionalen Blick. Vgl. dazu Holger Buchwald: Exkursion in die „Kulissen der Gewalt“. NS-Architekten hatten größensinnige Pläne mit Heidelberg. Prachtstraße und gigantisches Festspielhaus für die „Reichsfestspiele“, Rhein-Neckar-Zeitung, 31.1.2001.
- 30 StA, Handschriften 263.
- 31 Goldschmit-Jentner: Rechenschaftsbericht (wie Anm. 8), S. 11f.
- 32 Vgl. dazu neuerdings auch Birgit Pape: Kultureller Neubeginn in Heidelberg und Mannheim 1945–1949, Heidelberg 2000, S. 308–310.