

Neuanfang oder Reichskanzleistil?

Das Theater nach 1945

geschrieben von Anselm Heinrich

Das deutsche Theater hat das Kriegsende lange als radikalen Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit für sich in Anspruch genommen – personell, künstlerisch und inhaltlich. Die sogenannte »Stunde Null« schien eine Rückkehr zum Theater der Weimarer Republik zu versprechen und wurde als Fortführung der Tradition von Bertolt Brecht, Erwin Piscator und Frank Wedekind präsentiert. Eine Kontinuität, die das »Dritte Reich« als Anomalie erscheinen ließ, als Ausnahme in einer Theaterentwicklung, die ansonsten von ästhetischen Experimenten, radikaler künstlerischer Avantgarde und mutiger politischer Dramaturgie geprägt war. Eine derartige Sicht ermöglichte die erfolgreiche Ausblendung der Verstrickungen des deutschen Theaterwesens in das »Dritte Reich« und der Rolle, die es für das Regime besaß. Eine Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit war unnötig, man habe sich schließlich nichts vorzuwerfen.

Der Blick auf die Nachkriegsgeschichte macht allerdings deutlich, dass nicht die Kontinuitäten zu Weimar, sondern die zum Nationalsozialismus überwiegen. Der Spielplan setzte bis in die 1960er Jahre weitgehend die erprobten Formate fort und vermied die Avantgarde der 1920er Jahre genauso wie die Dramatik der Exilanten. An einigen westdeutschen Regionaltheatern dauerte es bis spät in die 1960er Jahre, bevor Brechts Werke dort überhaupt ernsthaft diskutiert wurden – abgesehen von einigen Aufführungen der »Dreigroschenoper«. Inszenierungen wie Wolfgang Langhoffs »Nathan der Weise« (1945) oder Wolfgang Borcherts »Draußen vor der Tür« (1947) blieben die Ausnahme, wurden aber dennoch als Sinnbild für den angeblich radikalen Neuanfang präsentiert. Insgesamt jedoch blieben Ästhetik, Dramaturgie und Formsprache weitgehend unverändert, und die Aufführungen des klassischen Kanons wurden weiterhin als höchste Aufgabe des deutschen Bildungstheaters betrachtet. Aufführungen von Shakespeares Dramen reflektierten weiterhin Auseinandersetzungen um heldenhaftes Handeln und die selbstlose Aufgabe der Protagonisten für das große Ganze, und sie wurden weiterhin in neoklassizistischen Bühnenbildern inszeniert, von Regisseuren, die schon das Theater der NS-Zeit geprägt hatten, und von Schauspielern dargestellt, die Repräsentation und Pathos pflegten, neue Ansätze im Schauspiel aber – wie das epische Theater – kaum rezipierten. »Reichskanzleistil« nannte der Emigrant Berthold Viertel die deutsche Theaterästhetik der 1950er Jahre – ein Theater, das weder in der Lage schien, die radikalen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen im Nachkriegsdeutschland zu reflektieren, noch dies letztlich wollte.

Damit nicht genug: Nach 1945 etablierten westdeutsche Theatermacher und Wissenschaftler das Narrativ eines Theaters, das dem NS-Regime besonders bei der Klassikerpflege erfolgreich Paroli geboten habe und eine »Insel im Sturm« gewesen sei. Jürgen Fehlings künstlerische Kompromisslosigkeit, Heinz Hilperts Humanismus und Gustaf Gründgens' unpolitische Ästhetik seien Beweise dafür, dass sich die NS-Kulturpolitik am Theater die Zähne ausgebissen hätte. Was dieses Narrativ übersieht, ist die Tatsache, dass diese Theatermacher durchaus ins politische Konzept passten. Die NS-Führung schmückte sich geradezu mit diesen Starregisseuren, erschien kultiviert, ja fast liberal. Dies fiel umso leichter, als diese Regisseure Ausnahmen blieben und man ihnen (relative) Freiheiten einräumen konnte, die weniger berühmten Theatermachern nicht gewährt wurden. In diesem Sinne erscheinen die Inszenierungen von Hilpert und Gründgens, die von dem Theaterhistoriker Wilhelm Hortmann und anderen bis heute als Beispiele mutigen Widerstands gewertet werden, weit harmloser als bisher angenommen.

Diese angebliche Widerstandshaltung machte eine Aufarbeitung der Verstrickung des Theaters in das NS-Regime indes lange Zeit unmöglich. Diese Aufarbeitung hätte gezeigt, dass der Mehrheit der Theaterschaffenden steigende Einkommen und Karrierechancen wichtiger waren, als sich gegen die brutale Verfolgung jüdischer, homosexueller oder linker Theatermacher zu stellen oder Möglichkeiten auszuloten, »gleichgeschaltete« Spielpläne zu hinterfragen. Eine personelle

Neuorientierung stand 1945 überhaupt nicht zur Debatte. In Westfalen beispielsweise kehrten in Bielefeld, Bochum, Dortmund, Oberhausen und Essen die Vorkriegsintendanten auf ihre Posten zurück. Für Remigranten wie den Regisseur Erwin Piscator oder den Choreographen Kurt Jooss bedeutete diese Situation häufig, dass sie gezwungen waren, an nachgeordneter Stelle für diejenigen zu arbeiten, die schon während der NS-Zeit die Kulturpolitik bestimmt hatten oder sogar mitverantwortlich für ihre Emigration gewesen waren.

Nicht nur die Schauspieler, Theaterleitungen und Kulturreferate indes überstanden das Kriegsende relativ unbeschadet, sondern auch diejenigen, die die Theatergeschehnisse für die Öffentlichkeit interpretierten. Kritiker, die die öffentliche Meinungsbildung schon vor 1945 mitbestimmt und sich bereitwillig nationalsozialistische Interpretationsmuster angeeignet hatten, schrieben weiter. Der Theaterwissenschaftler Carl Niessen, theoretischer Vordenker der Thingspiele, blieb an der Universität Köln nach 1945 Professor und wurde Institutsleiter. Heinz Kindermann, der 1943 mithilfe der NS-Kulturpolitik das Zentralinstitut für Theaterwissenschaft in Wien gegründet hatte und glühender Nationalsozialist gewesen war, behielt nicht nur seine Professur, sondern galt weiterhin als der führende deutschsprachige Theaterwissenschaftler. Es nimmt daher kaum Wunder, dass eine wirklich kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit oder der aktuellen Bühnenproduktion weitgehend ausblieb.

Der Neuanfang hätte indes gelingen können, wenn man die Schließung aller Theater 1944 nach Kriegsende als Möglichkeit eines Neubeginns genutzt hätte. Kaum ein Theater war von Luftangriffen verschont geblieben, Ensembles waren aufgelöst, Theaterschaffende in alle Winde verstreut. Dass er nicht zustande kam, lag nicht nur daran, dass es zumeist an den entsprechenden Persönlichkeiten fehlte, die einen demokratischen Neubeginn glaubhaft hätten versinnbildlichen können, es fehlte auch am Willen und an der Überzeugung von der Notwendigkeit eines solchen Schritts.

Dieser Text ist zuerst erschienen in [Politik & Kultur 9-10/2026](#)