



„Wenn der Vorhang fällt...“

Das Kärntner Grenzlandtheater während der NS-Herrschaft

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

durch die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von

Frederike Krenz

aus

Rösrath

Betreuer: Prof. Dr. Christoph Nonn

Düsseldorf, Januar 2021

Die Dissertation wurde unter dem Titel „Wenn der Vorhang fällt...‘ Das Kärntner Grenzlandtheater unter NS-Herrschaft“ der Fakultät eingereicht.

**D61**

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	3
Forschungsstand und Fragestellung .....	4
Quellen .....	10
2. Konzepte, Begriffe, politische Praxis .....	13
2.1 Das „nationalsozialistische“ Theater .....	13
2.2 Mitläufer, Sympathisant, Täter? .....	19
2.3 Nationalsozialistische Theaterpolitik im „Altreich“ und in Österreich .....	25
Ideologische, institutionelle und gesetzliche Grundlagen .....	25
Kulturschaffende im Dienst des Nationalsozialismus .....	28
Der kulturelle „Anschluss“ Österreichs .....	29
Die Reichstheaterfestwochen - <i>Versinnbildlichung einer „gemeinsamen deutschen Kultur“</i> .....	34
2.4 Der Zweite Weltkrieg und das Theater .....	44
2.5 „Grenzlandtheater“ .....	48
3. Das Kärntner Grenzlandtheater 1938 - 1944 .....	51
3.1 Theater in Kärnten vor 1938 .....	51
3.2 Der Weg zur (Wieder-)Eröffnung .....	53
Gustav Bartelmus - <i>Der Traum vom österreichischen Theater</i> .....	55
Ferdinand Skuhra - <i>Ein ernst zu nehmender Konkurrent?</i> .....	60
Vorbereitung der Ersten Saison - <i>Personalfragen und Umbenennung des Theaters</i> .....	64
3.3 Intendanz Gustav Bartelmus' 1939 bis 1941 .....	71
Spielzeit 1938/39 - <i>Der Beginn einer neuen Theaterzeit</i> .....	71
Zwischenfazit .....	80
Spielzeit 1939/40 - <i>Ein zwanzigjähriges Bühnenjubiläum</i> .....	83
Zwischenfazit .....	105
Spielzeit 1940/41 - <i>Auswirkungen des Krieges und das Ende einer Intendanz</i> .....	107
Personalwechsel in Klagenfurt - <i>Gustav Bartelmus verlässt das Kärntner Grenzlandtheater</i> .....	129
Das stille Ende einer Intendanz .....	131
Bartelmus wird „unabkömmlich“ .....	134
Zwischenfazit .....	137
3.4 Gustav Bartelmus - Bilanz einer Intendanz .....	139
3.5 Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941 bis 1944 .....	143
Dr. Willy Meyer-Fürst - <i>Die neue Führung des Kärntner Grenzlandtheaters</i> .....	143
Spielzeit 1941/42 - <i>„Theater des geistigen Aufbruchs und der inneren Sammlung“</i> .....	146
Zwischenfazit .....	167
Spielzeit 1942/43 - <i>„Künstlerische Höhen“ und die Sternstunde der Operetten</i> .....	170

Zwischenfazit .....	188
Spielzeit 1943/44 - <i>Die letzte aktive Saison des Grenzlandtheaters</i> .....	190
Zwischenfazit .....	203
Spielzeit 1944/45 - <i>Der Spielplan im Werbeheft 1944/45</i> .....	205
3.6. Die Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst - Eine Bilanz .....	209
4. Zusammenfassung .....	212
Lokale und nationale Akteure sowie Institutionen nationalsozialistischer Theaterpolitik .....	212
Künstlerische Entwicklung in Klagenfurt .....	217
Künstlerischer Freiraum? Handlungsspielräume und ihre Grenzen in Klagenfurt .....	220
Das „Kärntner Grenzlandtheater“ - „ideologisches Bollwerk des Hitlerfaschismus“? .....	223
Der Zweite Weltkrieg - Regression oder Blütezeit des Kärntner Grenzlandtheaters? .....	226
5. Anhang .....	233
6. Literatur und Quellenverzeichnis .....	245
7. Abbildungs- und Tabellenverzeichnis .....	255
8. Abkürzungsverzeichnis .....	258
9. Personenregister .....	259
Danksagung .....	263
Eidesstattliche Versicherung .....	264

# 1. Einleitung

„Mit ernster Hand eröffnen nun die Pforten  
Zu unserem Hause eine harte Zeit,  
Wir folgen unsres großen Führers Worten  
Und steh‘n zum Dienst an seinem Werk bereit.  
Wie der Soldat mit Deutschlands starken Waffen  
Die freche Willkür zwinget auf die Knie,  
So wollen wir durch deutsche Künste Schaffen  
Hier unsre Pflicht erfüllen wie noch nie!“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten eröffnete der Intendant des Kärntner Grenzlandtheaters Gustav Bartelmus die Theatersaison der Jahre 1939/40, die erste Spielzeit, die während des Krieges stattfand. Bartelmus war eine von unzähligen Personen, die sich im Dienst nationalsozialistischer Kulturpolitik befanden.

Die Kulturpolitik, die eines der wichtigsten Mittel zur Lenkung der Bevölkerung darstellte, bildete eine zentrale Säule der nationalsozialistischen Diktatur und durchdrang nahezu alle Bereiche der Gesellschaft. Insbesondere das Theater diente als Mittel zur (indirekten) Beeinflussung der Bevölkerung und des öffentlichen Lebens. Wie andere politische Bereiche war auch die nationalsozialistische Theaterpolitik von Repression und Verfolgung geprägt.

Vor allem in den ersten Jahren des „Dritten Reichs“ diente die Kultur- und Theaterpolitik als wichtiger Bestandteil zur Absicherung der Macht und nahm auch im weiteren Verlauf innen- wie außenpolitischer Entwicklungen eine zentrale Funktion ein. Mit der Entstehung des Großdeutschen Reiches durch den „Anschluss“ Österreichs im März 1938 erweiterte sich die Landkarte der Theaterstätten. Neben den großen Theatern in Wien und Salzburg fielen auch die Provinztheater unter den Einfluss der Nationalsozialisten. Das Theater wurde zum Sinnbild einer vereinten deutschen Kultur proklamiert. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges erweiterte sich die Aufgabe der Theater: Sie wurden zum Symbol des Durchhaltevermögens der Gesellschaft stilisiert.

---

<sup>1</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1939-1945“, Auszug aus einem Gedicht Gustav Bartelmus‘, veröffentlicht im Werbeheft der Spielzeit 1939/1940.

## Forschungsstand und Fragestellung

Für Theater des „Altreichs“ existieren diverse Publikationen über die Zeit während des Nationalsozialismus.<sup>2</sup> Darüber hinaus legten Hans Daiber<sup>3</sup>, Boguslaw Drewniak<sup>4</sup> sowie Uwe Julius Faustmann<sup>5</sup> umfangreiche Studien über die Theaterpolitik des Nationalsozialismus im Allgemeinen vor. Für Österreich gibt es jedoch nur wenige Arbeiten, die Theater der „Ostmark“ außerhalb Wiens nach dem „Anschluss“ umfänglich analysieren. Gerwin Strobl begründet diesen Umstand mit „der unübersichtlichen Gemengelage von Theaterpraxis, Literaturgeschichte, Psychologie und Historie, die das Bühnengeschehen im ‚Dritten Reich‘ ausmacht“ und „sowohl die klassische Geschichtsschreibung als auch die Theaterwissenschaft zuweilen an ihre Grenzen stoßen“ lässt.<sup>6</sup>

Henning Rischbieter<sup>7</sup> gibt einen ersten Überblick über die Thematik. Da der Schwerpunkt seiner Betrachtung jedoch vor allem auf der NS-Theaterpolitik des „Altreichs“ liegt, fällt die Darstellung der Theaterpolitik für Österreich bei ihm nur sehr kurz aus. Die Dissertation von Gisela Proßnitz<sup>8</sup> aus dem Jahr 1966 ermöglicht erste Einblicke in die Entwicklung des Salzburger Theaters; der Zeitraum der Betrachtung erstreckt sich hier aber über die Jahre 1892 bis 1944; eine fundierte Analyse der NS-Zeit sowie ein

---

<sup>2</sup> Beispielhaft hierfür: LÜTH, Erich: Hamburger Theater 1933-1945, Hamburg 1962; SALB, Thomas: Trutzburg des deutschen Geistes? Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus, Freiburg 1993; SCHÜLTKE, Bettina: Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main von 1933 bis 1945, Frankfurt am Main 1997 sowie zahlreiche, jedoch unveröffentlichte Magisterarbeiten (FU Berlin), hierfür beispielhaft: ALTMAYER, Karin: Theater in Saarbrücken im Dritten Reich, Magisterarbeit, FU Berlin 1991; Berg, ANTJE: Das Chemnitzer Schauspielhaus während der NS-Zeit, Magisterarbeit FU Berlin 1995; BRACHT, Jakob: Das Schauspiel des Städtischen Theaters in Düsseldorf von 1933-1944, Magisterarbeit, Berlin 1992. Daneben existieren weitere Studien, in denen die Zeit des Nationalsozialismus lediglich Teil der Betrachtung ist, jedoch nicht im Vordergrund der Betrachtung steht. Hier zu nennen sind exemplarisch zu nennen: DÖRRLAMM, Rolf: Theater in Mainz – von den Römern bis zur Gegenwart. Zum 150jährigen Jubiläum der Städtischen Bühnen, Mainz 1983; FELDENS, Franz: 75 Jahre städtische Bühnen Essen. Geschichte des Essener Theaters 1862 – 1967, Essen 1967; Funke, Christoph/Jansen, Wolfgang: Theater am Schiffbauerdamm. Die Geschichte einer Berliner Bühne, Berlin 1992; HORSTMANN, Ute: theater theater. 75 Jahre Stadttheater Hildesheim. Eine Dokumentation von Ute Horstmann, Hildesheim 1984; KRUSCHE, Friedmann: Theater in Magdeburg, Band 2. Ein Streifzug durch das 20. Jahrhundert, Halle 1995; ULISCHBERGER, Emil: Schauspiel in Dresden. Ein Stück Theatergeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart in Wort und Bild, Berlin 1989.

<sup>3</sup> DAIBER, Hans: Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers, Stuttgart 1995.

<sup>4</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945, Düsseldorf 1983.

<sup>5</sup> FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Bonn 1990.

<sup>6</sup> STROBL, Gerwin: „Das Spiel der Unfreiheit: Gedanken zum Theater im NS-Staat“, in: DALINGER, Brigitte/ZANGL, Veronika (Hrsg.): Theater unter NS-Herrschaft: Theatre under Pressure (Theater - Film - Medien, Band 2) Göttingen 2018, S. 33-59, S. 39.

<sup>7</sup> RISCHBIETER, Henning: Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000.

<sup>8</sup> PROßNITZ, Gisela: Das Salzburger Theater von 1892 bis 1944, Wien 1966.

Vergleich mit der Situation anderer Städte und Theater bietet diese Arbeit ebenfalls nicht. Robert Kriechbaumer widmete sich in einer Publikation<sup>9</sup> den Salzburger Festspielen vor und während der Zeit des Nationalsozialismus und vergleicht hier – zumindest in Teilen – die Situation der Festspiele mit der Theatersituation in Wien.

Über die Wiener Theater liegen mehrere Studien vor. Hier müssen neben der Dissertation sowie verschiedenen Aufsätzen von Evelyn Schreiner<sup>10</sup> die Publikationen von Oskar Maurus Fontana<sup>11</sup> und Axel Teichgräber<sup>12</sup> genannt werden. Die aktuellste Publikation über die Wiener Theater während der NS-Zeit, insbesondere über das Theater in der Josefstadt, stellt die Aufsatzsammlung von Gerald Bauer und Birgit Peter<sup>13</sup> dar. Obwohl beispielsweise für den Aufsatz „Wie es euch gefällt“? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der Josefstadt“ umfangreiches Archivmaterial des Österreichischen Staatsarchives ausgewertet wurde, beschränkt sich die Autorin Birgit Peter in ihrer Analyse vor allem auf die Rolle von Heinz Hilpert und vernachlässigt dabei andere, beispielsweise institutionelle, Aspekte. Ein Vergleich mit anderen Theatern bzw. eine Einordnung der Geschehnisse in den Kontext nationalsozialistischer Theaterpolitik fehlt auch hier. Dennoch müssen die Auswertung des umfangreichen Quellenmaterials sowie Peters differenzierte Betrachtungsweisen positiv hervorgehoben werden. Darüber hinaus existieren weitere Publikationen über verschiedene Theater der Stadt Wien, deren Betrachtungszeitraum sich – ähnlich wie bei Gisela Proßnitz über die Entwicklung des Salzburger Stadttheaters – über mehrere Jahrhunderte erstreckt. Exemplarisch zu nennen sind die Publikationen von Verena Keil-Budischowsky<sup>14</sup> sowie Attila E. Láng<sup>15</sup>, die Passagen über die Zeit des Nationalsozialismus enthalten, welche jedoch kurz ausfallen.

Als einer der wenigen Autoren erwähnt der bereits genannte Boguslaw Drewniak die Besonderheit des Standortes Linz für die nationalsozialistische Theaterpolitik. Leider

---

<sup>9</sup> KRIECHBAUMER, Robert: Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944, Wien 2013.

<sup>10</sup> SCHREINER, Evelyn: Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene, Wien 1980 sowie Deutsch-Schreiner: Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Wien 2016.

<sup>11</sup> FONTANA, Oskar Maurus: Volkstheater Wien (Deutsches Volkstheater). Weg und Entwicklung (1889-1964), Wien 1964.

<sup>12</sup> TEICHGRÄBER, Axel: Das „Deutsche Volkstheater“ und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. Ein theoretisch-wissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums anhand der Spielplananalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters, Wien 1965.

<sup>13</sup> BAUER, Gerald/PETER, Birgit: Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?, Wien/Berlin 2010, insbesondere die Aufsätze: HAIDER-PREGLER, Hilde: „‘The actor who hoaxed the Nazis‘. Das Überlebenstheater des Schauspielers Leo Reuss“ und PETER, Birgit: „‘Wie es euch gefällt‘? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der ‚Josefstadt‘“.

<sup>14</sup> KEIL-BUDISCHOWSKY, Verena: Die Theater Wiens, Wien/Hamburg 1983.

<sup>15</sup> LÁNG, Attila E.: Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical, Wien/München 1976.

erklärt Drewniak nur kurz, wie das Interesse der Nationalsozialisten an Linz begründet wurde. Informationen über die dortige Theatersituation fehlen hingegen. Drewniak gibt lediglich einen kurzen Überblick über alle für Linz geplanten kulturpolitischen Projekte. Das Landestheater wird dabei erstaunlicherweise namentlich nicht erwähnt.<sup>16</sup> Die Situationen anderer Städte Österreichs bleiben auch hier unerwähnt. Zur Geschichte des Linzer Theaters müssen daher insbesondere die Aufsätze von Regina Thumser und die Diplomarbeit von Mariana Fellermayr<sup>17</sup> genannt werden. Während sich Thumser unter anderem mit der Frage befasst, ob das Linzer Theater während des Nationalsozialismus seinem Provinzstatus entkommen konnte, befasst sich Fellermayr durch eine ausführliche Quellenstudie auf etwas mehr als 100 Seiten mit der kulturellen und politischen Entwicklung des Theaters und stellt darüber hinaus den damaligen Intendanten Ignaz Brantner punktiert in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung. Während Regina Thumser zu dem Ergebnis kommt, dass Brantner „als ‚Mitläufer‘ zu klassifizieren“<sup>18</sup> sei, stuft Fellermayr diesen als Täter ein, auch wenn sie dessen Schuld im Vergleich zu der anderer NS-Täter relativiert. Fellermayr hat den Anspruch, die Geschichte des Theaters zu erzählen und dabei die „Mauer des Schweigens durch wissenschaftliche Aufarbeitung zu Fall zu bringen.“<sup>19</sup> Ihre Arbeit stellt eine umfangreiche Aufarbeitung der Geschichte des Linzer Landestheaters dar.

Othmar Rudan<sup>20</sup> veröffentlichte 1960 eine umfangreiche Monografie über die Geschichte des Stadttheaters Klagenfurt. Ähnlich wie bei Gisela Proßnitz erstreckt sich die Betrachtung über einen längeren Zeitraum, nämlich von 1737 bis 1960. Die Zeit des Theaters während des Nationalsozialismus wird nicht nur ausgesprochen kurz, sondern darüber hinaus unkritisch und frei jeder Wertung betrachtet und bietet daher keine differenzierte Auseinandersetzung. Marina Jamritsch unternahm 2010 einen weiteren Versuch und griff in ihrem Aufsatz „Das Stadttheater Klagenfurt 1938-1945“<sup>21</sup> Rudans Darstellungen auf und erweiterte diese durch einige Informationen, die sie unter anderem auf Quellen aus dem Landesarchiv Kärntens und dem Bundesarchiv Berlins stützt.

---

<sup>16</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 78.

<sup>17</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater als NS-Theater, Wien 2015 (zugänglich auf der Internetseite der Universität Wien).

<sup>18</sup> THUMSER, Regina: „Ignaz Brantner und Oskar Walleck. Zwei Linzer Theaterdirektoren und ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus“, in: „Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich“, hrsg. v. KIRSCHMAYR, Birgit, Linz 2008, S. 245-248.

<sup>19</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 8.

<sup>20</sup> RUDAN, Othmar/RUDAN, Helmar: Das Stadttheater Klagenfurt. Vorgeschichte und Entwicklung, Klagenfurt 1960.

<sup>21</sup> JAMRITSCH, Marina: „Das Stadttheater Klagenfurt 1938-1945“, in: CARINTHA I, Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde Kärnten, hrsg. v. Wilhelm Wadl, 200. Jahrgang, Klagenfurt 2010, S. 583-611.

Allgemein liegen nur wenige Studien vor, die sich mit Kärnten während des Nationalsozialismus auseinandersetzen; eine grundlegende Aufarbeitung setzte erst deutlich später als in anderen österreichischen Bundesländern ein. Der österreichische Historiker Ulfried Burz sieht hierfür zwei Ursachen: Zum einen gab es bis Mitte der 1970er Jahre in Kärnten eine Opposition, die eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der NSDAP sowie Kärntens zur Zeit des Nationalsozialismus verhindern wollte. Zum Anderen steht insbesondere der Zeitraum der Jahre 1918 bis 1920 in Kärnten im Vordergrund der wissenschaftlichen Betrachtung, die maßgeblich durch die Publikation des Kärntner Historikers und (ehemaligen) Nationalsozialisten Martin Wutte geprägt wurde und den Beginn der österreichischen Zeitgeschichtsforschung markiert.<sup>22</sup> Der Schwerpunkt eines großen Teils existierender Publikationen liegt daher meist auf der Zeit vor 1938.<sup>23</sup> Erst 1980 begann eine differenzierte Auseinandersetzung verschiedener Historiker, die das bis dahin bestehende, durch Wutte geprägte Geschichtsbild Kärntens zur Zeit des Nationalsozialismus aufbrechen und verändern sollte.<sup>24</sup> Das Kärntner Grenzlandtheater stellt, trotz der bereits erwähnten Publikationen Rudans und Jamritschs, in weiten Teilen ein Forschungsdesiderat dar. Für die Theater der Städte Graz und Innsbruck liegen keine eigenen Studien vor. Dies mag vor allem an der dünnen Quellenlage liegen, die eine fundierte Auseinandersetzung über den Zeitraum nationalsozialistischer Herrschaft erschwert bzw. verhindert.

Die historische Forschung in Österreich konzentrierte sich bis in die 1980er Jahre maßgeblich auf die Geschichte der Ersten Republik.<sup>25</sup> Eine Entwicklung hin zu einer differenzierten Auseinandersetzung Österreichs mit der Zeit des Nationalsozialismus setzte spät ein und wurde erst durch die Waldheim-Affäre<sup>26</sup> vorangetrieben.<sup>27</sup> In Folge der

---

<sup>22</sup> BURZ, Ulfried: Die nationalsozialistische Bewegung in Kärnten (1918 - 1933). Vom Deutschnationalismus zum Führerprinzip, Klagenfurt 1998, S. 15.

<sup>23</sup> CARSTEN, Francis L.: Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler, München 1978; JAGSCHITZ, Gerhard: Der Putsch. Die Nationalsozialisten 1934 in Österreich, Graz/Köln/Wien 1974; PAULEY, Bruce F.: Der Weg in den Nationalsozialismus, Ursprünge und Entwicklungen in Österreich, Wien 1988.

<sup>24</sup> BURZ, Ulfried: Die nationalsozialistische Bewegung in Kärnten, S. 16.

<sup>25</sup> HOOR, Ernst: Österreich 1918-1938: Staat ohne Nation, Republik ohne Republikaner, Wien 1966; GOLDINGER, Walter: Geschichte der Republik Österreich 1918-1938, Wien 1992; WEISSENSTEINER, Friedrich: Der ungeliebte Staat. Österreich zwischen 1918 und 1938. Österreichischer Bundesverlag Gesellschaft m.b.H. Wien 1990.

<sup>26</sup> Im Jahr 1986 wurden die Verstrickungen des damaligen Bundespräsidenten Kurt Waldheim bis zum Ende seiner Amtszeit öffentlich thematisiert und diskutiert. In- und ausländische Kritik stießen den Beginn eines differenzierten Prozesses der Auseinandersetzung Österreichs während des Nationalsozialismus an, die bis heute andauert. Die *Waldheim-Affäre* wird daher als Wendepunkt der historischen Forschung in Österreich angesehen, LEHNGUTH, Cornelius: Waldheim und die Folgen. Der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich, Studien zur historischen Sozialwissenschaft, Band 35, hrsg. v. BOTZ, Gerhard/EHMER, Josef (u.a.), Wien 2013, S. 13.

<sup>27</sup> Ebd.

Affäre erschienen kritische Publikationen, die sich mit verschiedenen Aspekten der Rolle Österreichs während des Nationalsozialismus befassten.<sup>28</sup> Die „Opferthese“, maßgeblich beruhend auf der Moskauer Deklaration von 1943, ist bis heute im österreichischen Staatsvertrag verankert. Sie verhinderte lange Zeit und verhindert teilweise immer noch eine differenzierte Aufarbeitung der österreichischen NS-Vergangenheit.<sup>29</sup> Seit den 1990er Jahren beschäftigen sich viele Publikationen insbesondere mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich 1938.<sup>30</sup>

Die Debatte um den Opferstatus Österreichs ist auch heute noch immer wieder Gegenstand öffentlicher Auseinandersetzung. Das in diesem Zusammenhang wohl populärste und medial bekannteste Beispiel ist die österreichische Länderausstellung im Museum der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau, die wegen zahlreicher kritischer Stimmen am 22. Oktober 2013 geschlossen wurde. In der Ausstellung, die 1978 eröffnet wurde, inszenierte sich Österreich als erstes Opfer der Nationalsozialisten. Aufgrund der zunehmenden Kritik in den 2000er Jahren wurde 2006 eine Kommission aus Historikern mit der Aufgabe betraut, die Ausstellung wissenschaftlich zu bewerten. Die Ergebnisse dienten als Grundlage für die Neugestaltung der Ausstellung.<sup>31</sup> Aber auch weniger bekannte Beispiele zeigen auf vielfältige Weise das problematische Verhältnis Österreichs zum Nationalsozialismus. So wurden die Verantwortlichen der Ausstellung „Das Große Welttheater - 90 Jahre Salzburger Festspiele“ im Jahr 2010 ebenfalls Gegenstand öffentlicher Kritik, auch wenn sich diese anders als im oben genannten Beispiel der österreichischen Länderausstellung äußerte. Die Zeit der Festspiele während der nationalsozialistischen Herrschaft fand zwar Erwähnung, stellte jedoch nur einen kleinen Teilaspekt der Ausstellung dar. Sowohl der geringe Umfang als auch die Art der Darstellung wurden daraufhin kritisiert.<sup>32</sup> Die hier erwähnten Schwierigkeiten, die bei der Betrachtung und Bewertung auftraten, machen sich auch in Publikationen bemerkbar, die sich mit

---

<sup>28</sup> So zum Beispiel: SAFRIAN, Hans/WITEK, Hans: Und keiner war dabei. Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938, Wien 1988; SAFRIAN, Hans: Die Eichmann-Männer, Wien/Zürich 1993; SAFRIAN, Hans: Land der Täter, Land der Opfer? Zur Partizipation von Österreichern am Nationalsozialismus, Wien 2002.

<sup>29</sup> Lehniguth sieht den Grund insbesondere in völkerrechtlichen Aspekten und schreibt hierzu: „Dies liegt wohl vor allem daran, dass sich die Opfer-Täter-Debatte sukzessive von der völkerrechtlichen auf die individuell-moralische Argumentation verschoben hat, wodurch Österreich aufgrund der hohen individuellen Partizipation am Nationalsozialismus gemeinsam mit den beiden deutschen Staaten quasi als Nachfolgestaat des „Dritten Reiches“ erscheint. [Dies] [...] würde [...] die Charakterisierung der Entschädigungen und Restitutionen als freiwillige Leistung in Frage stellen und dadurch zu weitreichenden vergangenheitspolitischen Implikationen führen.“, LEHNIGUTH, Cornelius: Waldheim und die Folgen, S. 14f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 13f.

<sup>31</sup> <https://www.nationalfonds.org/ausstellung-1978.html> (letzter Zugriff: 18.05.2017).

<sup>32</sup> Diese Informationen basieren auf einem persönlichen Gespräch mit der Archivleiterin der Salzburger Festspiele vom 7. November 2016.

der Theaterpolitik der Nationalsozialisten befassen und für diese Arbeit relevant sind. So fehlen in vielen Fällen Kriterien und Definitionen als Grundlage zur Bewertung und Einordnung der historischen Ereignisse sowie der Verhaltensweisen von Kulturschaffenden und (politisch) Verantwortlichen. Die daraus resultierende Willkür innerhalb des Bewertungsspektrums führt oft zu widersprüchlichen Interpretationen gleicher oder ähnlicher Sachverhalte. Darüber hinaus findet sich in einigen Publikationen die Deutung einer „österreichischen Tradition“, die auf der Interpretation der Spielpläne basiert. Intendanten setzten demnach in ihren Spielplänen auf österreichische Autoren und entzogen sich auf diesem Weg in Teilen dem Einfluss nationalsozialistischer Theaterpolitik.

Die oftmals isolierte Betrachtung der Wiener Theaterszene erscheint ebenfalls problematisch, da diese im Vergleich zu anderen Theatern der „Ostmark“ aufgrund der Vielzahl der Theater sowie des Prestigestatus der Stadt Wien eine Ausnahme innerhalb der österreichischen Theaterstätten darstellte. Eine Auseinandersetzung mit Theatern außerhalb Wiens würde daher erheblich zum Verständnis der Theaterpolitik der Nationalsozialisten nach dem „Anschluss“ Österreichs beitragen.

Aufgrund des Umfangs des zur Verfügung stehenden Materials musste eine Eingrenzung des Themas vorgenommen werden. Die vorliegende Dissertation befasst sich im Schwerpunkt mit dem Theater der Stadt Klagenfurt unter nationalsozialistischer Herrschaft. Ziel ist nicht nur einen Überblick über die kulturelle Entwicklung des Theaters zu verschaffen, sondern auch diese im Kontext nationalsozialistischer Theaterpolitik zu analysieren. Wenn möglich, soll auch der Vergleich mit anderen (ehemals) österreichischen Theatern sowie Theatern des „Altreichs“ in die Analyse mit einfließen.

In Bezug auf die Theaterpolitik der Nationalsozialisten stellt sich die Frage, wie sich diese sowie die Propaganda nach dem „Anschluss“ verändert haben. Welche Akteure nahmen Einfluss auf die Entwicklungen des Kärntner Grenzlandtheaters und welche Interessen verfolgten sie? Wie entwickelte sich das Theater während des Nationalsozialismus und zeigen sich Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu anderen Theatern? Welche Bedeutung hatte der Wechsel des Intendanten? Stellte dieser für das Theater eine Zäsur dar? Wie entwickelte sich das Theater während des Krieges und wie wirkte sich das Kriegsgeschehen auf den Theaterbetrieb aus? Wie wurden die Spielpläne des Theaters gestaltet? Waren diese von Zensurmaßnahmen betroffen? Neben der kulturellen Entwicklung des Theaters (Entwicklung der Spielpläne, Analyse der Spielzeiten etc.)

sollen auch bürokratische Abläufe fernab der Öffentlichkeit untersucht werden (z.B. die Ernennung der Intendanten).

Das Klagenfurter Theater wurde kurz nach seiner Neugründung zudem in „Kärntner Grenzlandtheater“ umbenannt. Jutta Wardetzky schreibt, dass Grenzlandtheater „zu ideologischen Bollwerken des Hitlerfaschismus umfunktioniert“ wurden, mit größeren Etats und Ensembles:

Der Spielplan war streng nach politischen Gesichtspunkten aufgebaut, man strebte danach, die künstlerische Qualität zu verbessern. Das Hauptanliegen bestand darin, die Zuschauer für die Expansionsabsichten empfänglich zu machen und die deutschen Minderheiten im Nachbarland als ‚Fünfte Kolonne‘ zu schulen.<sup>33</sup>

Für die vorliegende Untersuchung stellt sich also die Frage, ob die von Wardetzky genannten Besonderheiten auch auf das Kärntner Grenzlandtheater zutrafen.

## Quellen

Im Österreichischen Staatsarchiv sind umfangreiche Aktenbestände zur Umsetzung des kulturellen „Anschlusses“ Österreichs vorhanden.<sup>34</sup> Zur Geschichte des Grenzlandtheaters wurden die Akten des Kärntner Landesarchivs<sup>35</sup> sowie des Bundesarchivs Berlin-

---

<sup>33</sup> WARDETZKY, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente, Berlin 1983, S. 67f.

<sup>34</sup> Hier sind insbesondere die Bestände des Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich (ÖStA – AdR, RK/Materie, Zl. 1400, 1430, 2420 – 10, 4510-5 Bd. V) zu nennen.

<sup>35</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3 „Tages-Spielpläne 1910-1944“; KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d „Materialien zur Geschichte des Theaters Klagenfurt 1941-1944“; KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f „Theaterlose Zeit 1932-1938“; KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“; KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 - 1943/44“; KLA – NL Rudan, Schachtel 18, Mappe 1 „Stadttheater Klagenfurt: Theaterprogramme; KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945“; KLA – Rudan, Schachtel 26, Mappe 2 (Fotos von Aufführungen der Spielzeiten 1938-1944). Im Vorwort des Bestands heißt es: „Das seinerzeit von Hofrat Dr. Othmar Rudan [...] gesammelte Material zur Geschichte des Stadttheaters in Klagenfurt wurde dem Kärntner Landesarchiv im Jahre 1988 vom Landesmuseum für Kärnten übergeben. [...] Der Nachlass wurde in den Jahren 1989 bis 1991 von Frau Dr. Evelyne Webernig [...] geordnet, in 48 Schachteln und 6 Mappen verpackt und katalogisiert“; Vorwort des Bestands KLA – NL Rudan. Der Bestand umfasst Materialien der Jahre 1810 bis 1969. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es zu einer Selektion vor der Übergabe des Bestandes gekommen ist. Die Auswertung der Quellen sowie das Hinzuziehen weiterer Archivmaterialien des Bundesarchivs konnten jedoch keinerlei Hinweise auf eine mögliche Selektion identifizieren.

Lichterfelde<sup>36</sup> ausgewertet. Einen weiteren Quellenbestand stellen die in Klagenfurt erscheinenden Zeitungen *Kärntner Grenzruf* und *Kärntner Volkszeitung*<sup>37</sup> der Jahre 1938 bis 1944 dar.

Darüber hinaus wurden Archivquellen zu den Theatern Graz, Linz, Salzburg und Innsbruck des Österreichischen Staatsarchivs, des Oberösterreichischen Landesarchivs sowie des Bundesarchivs Berlin ausgewertet.<sup>38</sup> Da insbesondere das Material zu den Theatern Graz, Salzburg und Innsbruck – im Gegensatz zum Material über das Kärntner Grenzlandtheater – nicht alle Jahre der Theater unter nationalsozialistischer Herrschaft abdeckt und teils nur punktuelle Einblicke in politische und kulturelle Entwicklungen zulässt, wurde dieses nur ergänzend herangezogen.<sup>39</sup> Zudem fand eine umfangreiche Analyse der Reichstheaterfestwochen 1938<sup>40</sup> und 1939<sup>41</sup> statt, da sie für die Betrachtung nationalsozialistischer Theaterpolitik nach dem „Anschluss“ Österreichs unerlässlich sind.

Das Kärntner Grenzlandtheater bietet aufgrund des umfangreichen Quellenmaterials, welches die Jahre der Neugründung durch die Nationalsozialisten im Jahre 1938 bis zu seiner letzten Saison 1944 einschließt, die Möglichkeit, die Entwicklung des Theaters während der nationalsozialistischen Herrschaft nachvollziehen und analysieren zu können.<sup>42</sup> Einen vergleichbaren Umfang an Archivalien bieten nur die Theater Wiens sowie das Linzer Landestheater, die, wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, bereits Gegenstand verschiedener Forschungsarbeiten wurden.

Bei der Analyse des Kärntner Grenzlandtheaters ergeben sich im Vergleich zu anderen Theatern der „Ostmark“ einige Besonderheiten. Während die Theater der Städte Graz, Linz, Salzburg und Innsbruck von den Nationalsozialisten gleichgeschaltet wurden,

---

<sup>36</sup> BArch RK55/10392 (UK-Stellung Gustav Bartelmus); BArch RK55/20386; BArch RK55/21623 (Fritz Dahm); BArch RK55/21753 (Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten); BArch RK56/III 202 (Kärntner Grenzlandtheater 1944).

<sup>37</sup> Die Bestände der *Linzer Tagespost* sowie der *Kärntner Volkszeitung* werden auf der Homepage der Österreichischen Nationalbibliothek zur Verfügung gestellt. Die Bestände des *Kärntner Grenzrufes* stammen aus dem Kärntner Landesarchiv.

<sup>38</sup> BArch RK55/20386 (Landestheater Linz 1938-1945, Bd.1), BArch RK55/20386a (Landestheater Linz 1938-1945, Bd.2).

<sup>39</sup> AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2420/10(1) „Außerkraftsetzung landesrechtlicher Vorschriften hinsichtlich des Theatergesetzes“, Ordner 160, AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/1 Theater der Stadt Salzburg, AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/2 Theater der Stadt Innsbruck, AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/3 Theater der Stadt Graz.

<sup>40</sup> BArch R55/20460 (Reichstheaterfestwoche 1938).

<sup>41</sup> Aufgrund fehlender Quellen basiert die Analyse auf der Auswertung von Zeitungsartikeln sowie verschiedenen Tagebucheinträgen Joseph Goebbels‘.

<sup>42</sup> Gerwin Strobl weist zudem darauf hin, dass „kleinteilige Untersuchungen [...] am ehesten die Möglichkeit bieten, die Komplexität der damaligen Realität plastisch hervortreten zu lassen“, STROBL, Gerwin: *Das Spiel der Unfreiheit*, S. 55.

trifft dies nicht auf das Kärntner Grenzlandtheater zu, da Klagenfurt zur Zeit des „Anschlusses“ über keinen aktiven Theaterbetrieb verfügte. Das Theater wurde also von den Nationalsozialisten neu eröffnet. Aus diesem Umstand ergeben sich für die Analyse interessante Aspekte, aus denen sich weitere Fragen ableiten lassen: Wie sah der Prozess der Neueröffnung (im Vergleich zum Prozess der Gleichschaltung) aus? Was wurde für die Neueröffnung vorbereitet und welche dieser Vorbereitungen wurden aus Berlin, welche aus Klagenfurt bzw. aus dem Reichsgau Kärnten umgesetzt?

Die Entwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters während des Nationalsozialismus wird im Kontext nationalsozialistischer Theaterpolitik vor und nach 1938 betrachtet.

## 2. Konzepte, Begriffe, politische Praxis

### 2.1 Das „nationalsozialistische“ Theater

Gerade die regionalen Faktoren – Ortsanimositäten oder örtliche Kulanz – waren für die nationalsozialistische Theaterpraxis überaus charakteristisch, was es schwermacht, pauschale Urteile über *das* Verhalten sowohl der Künstler als auch der Behörden im „Dritten Reich“ abzugeben.<sup>43</sup>

Ein Blick in die bisherige Forschung zeigt, dass sich ein großer Teil der Autorinnen und Autoren mit der Frage auseinandersetzte, wie sich die Theaterpolitik der Nationalsozialisten definieren lässt und, daraus resultierend, ab wann ein Theater als „nationalsozialistisch“ bezeichnet werden kann. Dementsprechend viele (unterschiedliche) Antwort- und Definitionsversuche sind daher in der Literatur zu finden.

Mariana Fellermayr spricht beispielsweise von „einer Definition ex negativo“. Die Theaterpolitik der Nationalsozialisten definierte sich ihrer Meinung danach, wie das Theater nicht sein sollte („nämlich *entartet* und *volksfremd*“; es „solle und dürfe nicht *jüdisch* sein“).<sup>44</sup> Auch Uwe Julius Faustmann weist einen vergleichbaren Ansatz wie Fellermayr auf, geht dabei jedoch stärker auf Details nationalsozialistischer Theaterpolitik ein.

Günther Rühle stellt in seinem Aufsatz „Der Griff nach dem Theater. Drama und Bühne im Dritten Reich“ ebenfalls diese, wie er schreibt, „entscheidende Frage“ und erweitert Fellermayrs Definition „ex negativo“ um die Vorgaben der Nationalsozialisten bei der Spielplangestaltung und dem Aufführen zeitgenössischer Stücke, ergänzt jedoch, dass dies nicht ausreiche, um das Theater der Jahre 1933 bis 1945 hinreichend zu beschreiben.<sup>45</sup> Henning Rischbieter verzichtet auf den Versuch einer allgemeingültigen Definition nationalsozialistischer Theaterpolitik, zieht jedoch die Anzahl zeitgenössischer Werke im Spielplan eines Theaters als Kriterium dafür heran, wie stark ein Theater nationalsozialistisch geprägt war. Auch bei Evelyn Schreiner findet sich in ihren Ausführungen über den Intendanten des Volkstheaters in Wien, W.B. Iltz, eine ähnliche Herangehens-

---

<sup>43</sup> STROBL, Gerwin: Das Spiel der Unfreiheit, S. 53.

<sup>44</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 11.

<sup>45</sup> RÜHLE, Günther: „Der Griff nach dem Theater. Drama und Bühne im Dritten Reich“, in: HOFFMANN, Hilmar/KLOTZ, Heinrich (Hrsg.): Die Kultur unseres Jahrhunderts 1933-1945, Ein ECON Epochenbuch Düsseldorf/Wien (u.a.) 1991, S. 89-103, hier: S. 101.

weise. Im Zuge der Analyse der Spielpläne unter Iltz sieht Schreiner eine Veränderung der Anpasstheit des Intendanten im Verlauf der Jahre 1938 bis 1941/42 und begründet dies u.a. mit der Abnahme zeitgenössischer Tendenzstücke in den letzten beiden Spielzeiten des Theaters.<sup>46</sup> Die Anzahl zeitgenössischer Stücke korreliert laut Schreiner demnach mit der politischen Einstellung des Intendanten.

Auch andere Autorinnen und Autoren konzentrieren sich bei der Frage, ob ein Theater den NS-Kriterien entsprach, auf die Ausgestaltung der Spielpläne, setzen ihren Schwerpunkt jedoch nicht auf die Anzahl zeitgenössischer Stücke. Robert Kriechbaumer sieht im Spielplan der Salzburger Festspiele die Aufrechterhaltung einer „österreichischen Tradition“, den er durch den Anteil österreichischer Autoren begründet.<sup>47</sup> Die Überwachung der Spielpläne gehörte innerhalb der nationalsozialistischen Theaterpolitik zum wichtigsten Kontrollinstrument. Die Gleichschaltung und Kontrolle dieser erfolge über die eigens dafür geschaffene Stelle der Reichsdramaturgie als Teil des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP). Sie richtete sich dabei nicht nur nach der Auswahl gewünschter Autoren, Komponisten, Stücke sowie Kompositionen. Die innen- und außenpolitischen Entwicklungen nahmen ebenfalls Einfluss auf die Zensurpraxis der Nationalsozialisten. Spielpläne unterlagen daher einem stetigen Wandel.<sup>48</sup>

Mit dem „Anschluss“ Österreichs übertrugen sich die theaterpolitischen Vorgaben nun auch auf Theater der angeschlossenen Gebiete. Unmittelbar nach den Ereignissen im März 1938 propagierte Joseph Goebbels eine „gemeinsame deutsche Kultur“. Die Spielpläne der ehemaligen österreichischen Theater wurden nun an die neuen politischen Vorgaben angepasst. Zu den Vorgängen in Salzburg schreibt Kriechbaumer: „Die österreichischen Nationalsozialisten sowie zahlreiche KünstlerInnen [...] versuchten angesichts der immer deutlicher werdenden deutschen Dominanz den selbstständigen Charakter der österreichischen Kulturtradition zu betonen.“ Neben Wien sei Salzburg der Ort, an dem sich der österreichische Patriotismus und die Abwehrhaltung gegen „das spezifisch Deutsche“ manifestierten.<sup>49</sup> In Clemens Krauss, der ab 1941 die Salzburger Festspiele leitete, sah Kriechbaumer die Person, die den österreichischen Patrio-

---

<sup>46</sup> SCHREINER, Evelyn: „1938-1944. Direktion W.B. Iltz. Zwischen Linientreue und stillem Protest“, in: Deutsch-Schreiner: Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Wien 2016, S. 116-136, S. 119.

<sup>47</sup> KRIECHBAUMER, Robert, Salzburger Festspiele, S. 372-380.

<sup>48</sup> EICHER, Thomas: „Analyse der Spielpläne 1929-1944“, in: RISCHBIETER, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000, S. 293-477, S. 290f.

<sup>49</sup> KRIECHBAUMER, Robert, Salzburger Festspiele, S. 372f.

tismus zum Ausdruck brachte, indem er Salzburg zum Ort der Mozart-Festspiele ernannte.

Die hier formulierte „österreichische“ Tradition impliziert gleichzeitig eine „deutsche“ bzw. „nationalsozialistische“ Tradition, von der sich die „österreichische“ unterschied. Ohne es direkt zu benennen, definiert sich laut Kriechbaumer das „nationalsozialistische Theater“ also vor allem durch deutsche Stücke. Wie stark ein Theater nationalsozialistisch geprägt war, richtete sich zudem neben der Auswahl auch nach der Anzahl österreichischer bzw. deutscher Stücke und Autoren. Personelle Entscheidungen, der Einfluss des Gaus oder Berlins selbst bleiben bei dieser Betrachtung nebensächlich.

Dabei wird jedoch außer Acht gelassen, dass österreichische Autoren und deren Stücke von der nationalsozialistischen Propaganda nach dem „Anschluss“ 1938 als deutsch umgedeutet wurden und eine österreichische Tradition, so wie sie von Kriechbaumer beschrieben wird, im Selbstverständnis der Nationalsozialisten nicht existierte. Zum anderen wird vernachlässigt, dass die Nationalsozialisten das Spielen der Autoren und Stücke bewusst forcierten; eine Aufnahme in die Spielpläne war also gewünscht. Die „österreichische“ Tradition, die durch die Autoren beschworen wird, lässt diese Aspekte nationalsozialistischer Theaterpolitik der Jahre 1938 bis 1944 unberücksichtigt. Oliver Rathkolb kommt beispielsweise über die „Grillparzer-Pflege“ zu einem ähnlichen Urteil und schreibt:

Es wäre naiv zu glauben, daß sie, ebenso wie Müthels Neuinszenierungen von Werken Raimunds oder Nestroys als Zeichen des Widerstandes gegen das NS-Regime zu werten ist. Ganz im Gegenteil – all das stand für die Mobilisierung sämtlicher Kräfte [...]. Anderslautende Einschätzungen der Künstler bzw. mancher Zuschauer sind subjektiver Natur – verständlich, aber im politischen Gesamtzusammenhang nicht wirksam.<sup>50</sup>

Eingrenzungen bzw. Definitionsversuche, wie hier beschrieben, liegen vorrangig in (österreichischen) Einzelstudien von Theatern vor. Demgegenüber existieren allgemein ausgerichtete Werke, die Definitionsversuche vermeiden und den Versuch unternehmen, die Theaterpolitik der Nationalsozialisten so umfänglich wie möglich darzulegen, wobei auch hier für Teilbereiche Kriterien zur Analyse herangezogen werden. Beispiele hier-

---

<sup>50</sup> RATHKOLB, Oliver: FÜHRERTREU UND GOTTBEGNADET. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991, S. 160.

für sind die Arbeiten von Hans Daiber, Boguslaw Drewniak oder Jutta Wardetzky.<sup>51</sup> Der oftmals „allgemeine“ Blick auf die Theaterpolitik der Nationalsozialisten führt jedoch dazu, dass lokale Besonderheiten, die wiederum in Einzelstudien deutlich werden, meist unbeachtet bleiben.

Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen (methodischen) Herangehensweisen sowie Fragestellungen muss daher gefragt werden, ob es überhaupt möglich ist, eine Definition zu finden, die den politischen Kriterien und Regeln, (lokalen) Besonderheiten sowie oftmals willkürlichen Entscheidungen nationalsozialistischer Theaterpolitik allgemein gerecht werden kann. Kann für einen Zeitraum von zwölf Jahren überhaupt von „dem“ nationalsozialistischen Theater oder „der“ nationalsozialistischen Theaterpolitik gesprochen werden? Oder sollte das Theaterwesen vielmehr als ein stetiger Wandlungsprozess innerhalb eines sich verändernden Regimes verstanden werden? Existierte für die Theater des „Altreichs“ sowie der angeschlossenen österreichischen Gebiete gar die Möglichkeit, kein nationalsozialistisches Theater zu sein, sich den Maßnahmen nationalsozialistischer Theaterpolitik also bis zu einem gewissen Grad zu entziehen?

Dass sich die Ziele der Nationalsozialisten und die daraus resultierenden Maßnahmen für verschiedene Gebiete zum Teil deutlich voneinander unterschieden, ist bereits festgestellt worden. So waren die (kultur)politischen Maßnahmen im besetzten Polen deutlich radikaler als beispielsweise in Dänemark und Norwegen. Insbesondere im Protektorat Böhmen und Mähren setzten die Nationalsozialisten darauf, die tschechische Kultur zumindest in Teilen aufrecht zu erhalten und den Behörden Freiräume zu erlauben.<sup>52</sup>

Im „angeschlossenen“ Österreich stellte sich die Situation jedoch anders dar, da das Gebiet mit allen Konsequenzen an das Deutsche Reich angeschlossen wurde. Fortan wurde weder politisch noch juristisch ein Unterschied vorgenommen, Österreich galt nun als deutsch. Während also im Protektorat Böhmen und Mähren durchaus davon gesprochen werden kann, dass eine tschechische Kultur aufrechterhalten und diese von den Nationalsozialisten gebilligt wurde, ist dies für die ehemaligen österreichischen Gebiete nicht der Fall. Die Frage nach der nationalsozialistischen Ausprägung der Theater des Protektorats ist daher sinnvoll, ignoriert in Anwendung auf die Theater der österreichischen Gebiete jedoch die politischen Tatsachen und unterstellt einen Freiraum, der so nicht existierte.

---

<sup>51</sup> Siehe Fußnoten 3, 4, 5 und 33.

<sup>52</sup> MOHN, Volker: NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Konzepte, Praktiken, Reaktionen, Essen 2014, S. 24-29.

Im Gegensatz dazu zeigen sich innerhalb der Forschung neue Ansätze für die Bewertung nationalsozialistischer Theaterpolitik. So richtet Gerwin Strobl seinen Blick auf die Rahmenbedingungen des NS-Systems und die daraus resultierenden Handlungsmöglichkeiten eines Theaters. Er schreibt, dass sich das Theater in einem durch das System bestimmten Rahmen befand, in welchem die politischen, bürokratischen sowie künstlerischen Umstände von den Nationalsozialisten bestimmt wurden. „Innerhalb dieser nicht immer offen ausgesprochenen, allen Beteiligten in der Regel aber bewussten Grenzen [bestand] jedoch ein gewisser Freiraum“, der „unterschiedlich stark ausgereizt werden“ konnte.<sup>53</sup> Der hier erwähnte Freiraum reichte dabei „von Repertoire- und Besetzungsfragen über Programmhefte, Bühnenbild und Inszenierung.“<sup>54</sup> Strobbs Argumentation folgend stellt sich demnach also nicht die Frage, ob ein Theater „nationalsozialistisch“ war. Vielmehr steht im Vordergrund, wie ein Theater und die hier beteiligten Personen den gegebenen Rahmen ausfüllten. So schreibt Strobl weiter:

Wenn man die *Funktion* des Bühnenwesens im „Dritten Reich“ verstehen will, muss man sich [...] nüchtern fragen, was hat funktioniert, was nicht? Warum das eine und nicht das andere? Wann nicht bzw. wann doch? Oder auch: wo nicht, wo hingegen schon?<sup>55</sup>

In praktischer Anwendung bedeutet dies die lokalen Geschehnisse eines Theaters zu analysieren und zu kontextualisieren. Hierbei plädiert Strobl für „kleinteilige Untersuchungen“, da diese „am ehesten die Möglichkeit bieten, die Komplexität der damaligen Realität plastisch hervorzuheben.“<sup>56</sup> Dies unterstreicht er mit folgendem Hinweis:

[W]as die jeweiligen Einzelfälle stets miteinander verbindet, ist der Umstand, dass sich die Betroffenen freiwillig dem Theater verschrieben hatten, sich ihnen in der NS-Diktatur aber ab einem gewissen Zeitpunkt kein anderer, gangbarer beruflicher Weg mehr bot. Indem man also das Widersprüchliche aufgreift und methodisch mit säuberlichen Unterteilungen – mögen sie nun „Theaterpolitik“, „Spielplan“, „NS-Dramatik“ oder wie auch immer heißen – bedachtsam verfährt, gewinnt man den Kontext des Theatergeschehens der braunen Jahre zumindest teilweise zurück.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> STROBL, Gerwin: Das Spiel der Unfreiheit, S. 33.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd., S. 38.

<sup>56</sup> Ebd., S. 55.

<sup>57</sup> Ebd.

Der Rahmen, in dem der von Strobl genannte Freiraum möglich war, lässt sich dabei auf wesentliche Punkte eingrenzen, die in Kapitel 2.2 genauer betrachtet werden. Die vorliegende Arbeit verzichtet angesichts fehlender einheitlicher Kriterien auf einen eigenen Definitionsversuch nationalsozialistischer Theaterpolitik. Vielmehr sollen die Geschehnisse des Kärntner Grenzlandtheaters der Jahre 1938 bis 1944 im Kontext lokaler sowie nationaler Entwicklungen analysiert werden.

## 2.2 Mitläufer, Sympathisant, Täter?

Das Verhalten verschiedener Teile der Gesellschaft während des Nationalsozialismus beschäftigt seit jeher die Forschung. Und so ist es wenig überraschend, dass sich auch bezogen auf Personen des kulturellen Lebens die Frage stellt, wie diese sich während der Zeit des Nationalsozialismus verhielten. Meist steht dabei der Wunsch im Vordergrund, abweichendes Verhalten zu identifizieren und Personen von den Gräueltaten des Nationalsozialismus freizusprechen. Die Bewertung individuellen Verhaltens erfolgt dabei in der Regel erst viele Jahre später und ist oft von moralischen Aspekten geprägt. Einheitliche Definitionen oder Bewertungskriterien sind dabei nur selten zu finden. Die Begrifflichkeiten, die zur Beschreibung individuellen Verhaltens herangezogen werden, sind dabei so vielfältig wie die Versuche selbst, Personen nachträglich von Verantwortung während des Nationalsozialismus freizusprechen. Wie große Teile der Nachkriegsbevölkerung beanspruchten auch Künstlerinnen und Künstler für sich, „im Geiste Widerstandskämpfer gewesen zu sein“, wie Anna Mitgutsch in ihrem Aufsatz „Die Grenzen der Integrität. Überlegungen zur Situation der Künstler und Schriftsteller in totalitären Systemen“ schreibt.<sup>58</sup>

Die Bewertung individuellen Verhaltens ist in der Forschung geprägt von divergierenden Herangehensweisen. Oftmals werden dabei Begriffe verwendet, die auch in anderen Forschungsfeldern des Nationalsozialismus bereits verwendet wurden. So kommt es nicht selten vor, dass bei der Bewertung einer Person von „Mitläufer“ gesprochen wird. Auch Regina Thumser urteilt über den Linzer Intendanten Ignaz Brantner beispielsweise, dass „Brantner während der NS-Zeit [...] eine hohe kulturpolitische Funktion innehatte und als ‚Mitläufer‘ zu klassifizieren“ sei.<sup>59</sup> Eine Erklärung, was Thumser unter dem Begriff „Mitläufer“ versteht, fehlt hingegen. Es ist denkbar, dass sie sich nach der Kategorisierung der Alliierten richtete, die im „Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus“ das Verhalten von Personen im Alter von über 18 Jahren anhand fünf verschiedener Kategorien bewerteten. Neben „Hauptschuldigen“, „Belasteten“, „Minderbelasteten“ und „Unbelasteten“ wurde hier auch die Kategorie „Mitläufer“

---

<sup>58</sup> MITGUTSCH, Anna: „Die Grenzen der Integrität. Überlegungen zur Situation der Künstler und Schriftsteller in totalitären Systemen“, in: ASSMANN, Peter/KIRSCHMAYR, Birgit: Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Oberösterreich und Linz, Linz 2009, S. 17-33, S. 19.

<sup>59</sup> THUMSER, Regina: Ignaz Brantner und Oskar Walleck, S. 245.

unterschieden.<sup>60</sup> Vor dem Hintergrund, wie die Alliierten die Kategorie „Mitläufer“<sup>61</sup> definierten, erscheint dies jedoch unwahrscheinlich. Schlägt man den Begriff „Mitläufer“ im Wörterbuch nach, erhält man folgende Definition: „[J]emand, der bei etwas mitmacht, ohne sich besonders zu engagieren, und der dabei nur eine passive Rolle spielt“.<sup>62</sup> Wendet man nun diese Definition auf Thumers Interpretation an, spielte Ignaz Brantner während des Nationalsozialismus also nur eine passive Rolle und zeigte kein besonderes Engagement. Ein Blick in die Quellen des Oberösterreichischen Landesarchivs vermittelt hingegen ein anderes Bild. Das folgende Ereignis, welches sich im Jahr 1941 abspielte, zeigt exemplarisch, dass die Einschätzung Brantners als „Mitläufer“ überdacht werden sollte.

In der Winterspielzeit 1941 kam es in Linz zur Inszenierung des Theaterstückes *Der Zigeunerbaron*. Die Entscheidung über eine Aufführung 1941 traf Brantner jedoch nicht ganz freiwillig, denn das Stück wurde nur auf Wunsch Hitlers in den Spielplan aufgenommen. Hitler wollte die Ausstattung für das Theaterstück, so wie er es bereits für ein anderes Stück getan hatte, zur Verfügung stellen. Für die Gestaltung des Bühnenbildes wurde eigens der Bühnenbildner Benno von Arent engagiert, an den sich Ignaz Brantner in einem Brief wandte.<sup>63</sup> Im Vordergrund des Schreibens stand die geplante Premiere des Theaterstückes. Offenbar war es zwischen Brantner und den verantwortlichen Stellen in Berlin zu Kommunikationsschwierigkeiten gekommen. Brantner musste den Premierenstart nach hinten verschieben, da er nicht rechtzeitig Rückmeldung erhalten habe, für wann die Premiere des Stückes ursprünglich geplant war und die Vorbereitungen deshalb nicht rechtzeitig abgeschlossen werden konnten. Um weitere Unklarheiten zu vermeiden, bot Brantner Benno von Arent den 24. Juli 1941 als Datum der Premiere an.<sup>64</sup>

Unmittelbar nach einem Treffen mit von Arent begann Brantner mit den Vorbereitungen für den *Zigeunerbaron* und kontaktierte hierfür am 28. April 1941, drei Monate vor der geplanten Premiere, das in Berlin ansässige Kostümhaus für Theater „Verch“. Für

---

<sup>60</sup> KÖNIGSEDER, Angelika: „Das Ende der NSDAP. Die Entnazifizierung“, in: BENZ, Wolfgang (Hrsg.): *Wie wurde man Parteigenosse? Die NSDAP und ihre Mitglieder*. Frankfurt am Main 2009, S. 153.

<sup>61</sup> Wie die Alliierten „Mitläufer“ definierten, kann ausführlich in der Kontrollratsdirektive Nr. 38 vom 12. Oktober 1946 nachgelesen werden.

<sup>62</sup> <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mitlaeufer> (letzter Zugriff: 22.09.2020).

<sup>63</sup> Benno von Arent hatte bereits *Die Meistersinger* von Richard Wagner in der Spielzeit 1940/41 für das Linzer Landestheater ausgestattet. *Die Meistersinger* war die erste Inszenierung, die Wunsch Hitlers ausgestattet wurde, FELLERMAYR, Mariana: *Das Linzer Landestheater*, S. 62.

<sup>64</sup> OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, *Zigeunerbaron*, Jahrgang 1941, Brief von Ignaz Brantner an Reichsbühnenbildner Benno von Arent, 2. April 1941, Blatt 1.

das Theaterstück sollten ca. 300 Kostüme spätestens bis zum 10. Juli 1941 geliefert werden.<sup>65</sup> Brantner war sich bewusst, dass der Zeitraum ausgesprochen kurz war. So schrieb er: „Ich weiss wohl, dass die Lieferfrist bis 10. Juli - das ist das äusserste [sic!], was ich Ihnen an Zeit gewähren kann - sehr kurzfristig ist, aber mit Ihren bewährten Kräften werden Sie es schon schaffen.“<sup>66</sup> Der entscheidende Satz folgte unmittelbar: „Wir dürfen nicht vergessen, dass der Auftrag, als Führerauftrag, unbedingt seitgerecht [sic!] erledigt sein muss.“<sup>67</sup> Brantner war sich der Bedeutung des persönlichen Interesses Hitlers also durchaus bewusst<sup>68</sup> und nutzte dieses als Druckmittel aus. Darüber hinaus zeigte Brantner persönliches Engagement: „Eventuell, wenn es Ihnen an Leuten fehlen sollte, würde es genügen, wenn Sie mir mit einem tüchtigen Zuschneider alles zuschneiden, die Ausarbeitung eines kleinen Teiles könnte ich übernehmen.“<sup>69</sup>

Neben dem Kostümhaus wurden weitere Firmen mit verschiedenen Aufträgen betraut, so beispielsweise das Atelier für Theaterdekorationen unter der Leitung Prof. Hans Kautskys in Wien. Parallel dazu arbeitete Benno von Arent das Bühnenbild für alle Akte des Theaterstückes aus. Die kurzfristige Planung führte jedoch dazu, dass Brantner bereits im Mai mit ersten Problemen konfrontiert wurde. „Verch“ konnte mit den vorhandenen Ressourcen die Kostümbestellung für den *Zigeunerbaron* nicht decken und benötigte für die weitere Herstellung ca. 1500 m<sup>2</sup> Leinen.<sup>70</sup> Eine Nachlieferung fehlender Materialien musste über die Reichstheaterkammer beantragt werden, die den Antrag dann an die Überwachungsstelle für Kleider und verwandte Gebiete in Berlin weiterleitete. Brantner war dieser Weg zu langwierig, weshalb er sich direkt an die Überwachungsstelle wandte.<sup>71</sup> Für die Einordnung von Brantners Verhalten ist dieser Brief besonders interessant. Zum einen zeigt sich hier, dass Brantner durchaus bereit war, den offiziellen Weg über verschiedene Instanzen zu ignorieren. Zum anderen verstand er es,

---

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Und auch dem Kostümhaus „Verch“ war die Wichtigkeit des Auftrags bewusst. So heißt es im Antwortschreiben auf Brantners Auftrag: „*Bezüglich der Lieferfrist können Sie beruhigt sein. Wir werden pünktlich zur Stelle sein*“, OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, Zigeunerbaron, Jahrgang 1941, Brief von Kostümhaus für Theater „Verch“ an Ignaz Brantner, 3. Mai 1941, Blatt 1.

<sup>69</sup> OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, Zigeunerbaron, Jahrgang 1941, Brief von Ignaz Brantner an das Kostümhaus für Theater „Verch“, 28. April 1941, Blatt 1.

<sup>70</sup> Bereits für die Operette *Die Fledermaus*, die ebenfalls von Hitler ausgestattet wurde, fehlten dem Atelier ca. 2500 m<sup>2</sup> Leinen, die von der verantwortlichen Stelle in Berlin noch nicht genehmigt wurde, OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, Zigeunerbaron, Jahrgang 1941, Brief von Ignaz Brantner an die Überwachungsstelle für Kleidung und verwandte Gebiete in Berlin, 27. Mai 1941, Blatt 1.

<sup>71</sup> Ebd.

sich im System der Nationalsozialisten zu bewegen und dieses für seine Situation zu nutzen und scheute dabei auch vor Drohungen nicht zurück:

Ich weiß wohl auch, welch außerordentliche Schwierigkeiten bestehen, eine so bedeutende Menge gutes Textilmaterial ohne Zeitverlust zu bewilligen. Doch muß ich Sie pflichtgemäß darauf aufmerksam machen, daß ich bei Ablehnung, darüber meinem vorgesetzten Gauleiter berichten muß, der dann selbstverständlich der Reichskanzlei oder dem Führer persönlich mitteilen wird, daß der Auftrag mangels Materials, nicht erfüllbar ist.<sup>72</sup>

Brantner schreckte in der oben geschilderten Situation nicht davor zurück, mit Hitler persönlich zu drohen, auch wenn an dieser Stelle in Frage gestellt werden muss, ob ihm dieser Schritt tatsächlich möglich gewesen wäre. Er zeigte sich hier deutlich aktiver als von einem „Mitläufer“ – zumindest wie er vom Duden definiert wird – zu erwarten gewesen wäre, ungeachtet der dahinterstehenden Motivation.<sup>73</sup> In der gesamten Planung, die hier exemplarisch dargelegt wurde, aber auch in anderen Punkten seiner Intendanz zeigte sich Brantners aktives Verhalten. Zudem nutzte er die besondere Stellung des Linzer Landestheaters aus, um Vorgänge zu beschleunigen.

Auch Mariana Fellermayr sprach in ihrer Arbeit das Verhalten Brantners als Intendant eines nationalsozialistischen Theaters an und kommt zu einer anderen Einschätzung als Thumser:

Nun ist meine *Hauptfigur* [...] gewiss kein Adolf Eichmann, kein Verwaltungsmassenmörder. Seine Schuld scheint gering, verglichen mit der zahlloser anderer TäterInnen. Dennoch ist sein gewandtes Schlüpfen in die Rolle des nationalsozialistischen Theaterdirektors, sein flüssiger Umgang mit den bürokratischen und heroischen Floskeln der neuen Machthaber, seine immer wieder heiter-gelassen wirkende Bereitschaft, sich in das System einzugliedern, faszinierend und abstoßend zugleich.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Es ist denkbar, dass Brantners Verhalten aus Angst vor Konsequenzen für seine Position als Intendant motiviert war.

<sup>74</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 7.

Fellermayrs Ausführungen zeigen im Vergleich zu denen Thumser einen deutlich emotionaleren Charakter, betrachtet man ihre Ausdrucksweise in Bezug auf Brantners Verhalten. Zudem klassifiziert sie Brantner im Gegensatz zu Thumser nicht als „Mitläufer“, sondern spricht ihm eine aktivere Rolle zu, auch wenn sie diese nicht in aller Deutlichkeit benennt. Der Vergleich mit Adolf Eichmann und die Verwendung der Worte „Schuld“ und „Täter“ zeigen dabei den moralisch geprägten Zugang zur Thematik. Zudem wird die von Fellermayr verwendete Bezeichnung „Täter“ im Sprachgebrauch im Allgemeinen für Personen verwendet, die eine Straftat begangen haben.<sup>75</sup> Brantner wurde, wie viele andere Personen, die am nationalsozialistischen System beteiligt waren, jedoch nicht für seine Tätigkeit als Intendant des Landestheaters Linz verurteilt. Unter juristischen Gesichtspunkten kann von Brantner also nicht als Täter gesprochen werden. Wie stark Brantners Schuld im moralischen Sinn war, kann unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten nur schwer festgestellt werden. Neben persönlichen Zeugnissen Brantners fehlen hierfür geeignete Kriterien, um die moralische Schuld eines Individuums quantifizierbar zu machen.

Der hier geschilderte Fall des Intendanten Brantners zeigt, wie unterschiedlich das Verhalten desselben Individuums von verschiedenen Personen beurteilt wird. Auch die Diskussionen um das Verhalten anderer Personen, wie zum Beispiel Gustav Gründgens<sup>76</sup>, Norbert Schultzes<sup>77</sup> oder Heinz Hilperts<sup>78</sup>, zeigen die Schwierigkeit bei der wissenschaftlichen Bewertung individueller Verhaltensweisen.

Während [...] das jeweilige politische Umfeld der Theater zumeist einigermaßen klar ist, stellt sich bei der *Deutung* der individuellen Motivation der Beteiligten zwangsläufig eine Unschärfe ein. Genau genommen ist es sogar eine doppelte Unschärfe: nämlich erstens eine im Betrachtungsgegenstand selbst liegende – also die des Individuums in der Diktatur, dessen Handeln sich aus der subjektiven Wahr-

---

<sup>75</sup> § 25 Absatz 1, StGB.

<sup>76</sup> Zur Diskussion der Bewertung des Verhaltens Gustav Gründgens während des Nationalsozialismus siehe: BLUBACHER, Thomas: Gustav Gründgens. Biographie, Leipzig 2013; JAMMERTHAL, Peter: Gustav Gründgens und das Berliner Staatstheater in der Nazizeit, Magisterarbeit Berlin 1997; FINZSCH, Bettina: Gustav Gründgens und seine Rolle im „Dritten Reich“. Der Künstler und die Macht, Magisterarbeit, Bochum 1994.

<sup>77</sup> BEIN, Reinhard: „Norbert Schultze (26.01.2911 – 14.10.2002). Kapellmeister, Komponist“, in: BEIN, Reinhard (Hrsg.): Hitlers Braunschweiger Personal, 2. Auflage Braunschweig 2017, S. 268-275.

<sup>78</sup> Über die Bewertung Heinz Hilperts siehe: PETER, Birgit: „NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der ‚Josefstadt‘“, in: BAUER, Gerald/PETER, Birgit: Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?, Wien/Berlin 2010, S. 113-135, hier: S. 125-135; DILLMANN, Michael: Heinz Hilpert. Leben und Werk., Berlin: Akademie der Künste/Edition Hentrich, 1990.

nehmung des damaligen Umfeldes erklärt – und zweitens eine sich aus den möglichen Wahrnehmungsfiltren der heutigen Betrachter ergebende.<sup>79</sup>

Die nachträgliche Bewertung individuellen Verhaltens erscheint vor dem Hintergrund der Vielfalt unterschiedlicher sowie individueller Faktoren beinahe unmöglich. Zumindest die in der Forschung häufig verwendeten Kategorien sind, wie die Vorgänge um Ignaz Brantner exemplarisch gezeigt haben, als fundierte Bewertungsgrundlage unzureichend und in der Regel abhängig von der Betrachtung des jeweiligen Autors.

Zudem war der Handlungsspielraum eines Intendanten nicht in jedem Theater gleich ausgeprägt. Die nationale Bedeutung eines Theaters und ob dieses als Prestigeobjekt hoher Parteifunktionäre betrachtet wurde – wie beispielsweise die Preußischen Staatstheater für Hermann Göring – konnten zu einer Ausweitung des genannten Handlungsspielraumes führen. Über das hier dargelegte Drohpotential, dem sich Brantner bediente, verfügten nur wenige andere Intendanten.

Das Verhalten von Akteuren muss daher im Kontext individueller Einflüsse und Rahmenbedingungen betrachtet werden. Starre Kategorien lassen dabei (lokale) Besonderheiten und Handlungsspielräume, die je nach Theater sowie politischer Einflussnahme des Gaus unterschiedlich ausfielen, außer Acht. Das Verhalten der beiden Intendanten des Kärntner Grenzlandtheaters, welches ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, soll daher vor dem Hintergrund der in Klagenfurt möglichen lokalen Handlungsspielräume betrachtet werden.

---

<sup>79</sup> STROBL, Gerwin: Das Spiel der Unfreiheit, S. 34.

## 2.3 Nationalsozialistische Theaterpolitik im „Altreich“ und in Österreich

Trotz lokaler Besonderheiten und Unterschieden zwischen einzelnen Theatern lassen sich Grundsätze nationalsozialistischer Theaterpolitik identifizieren, die bereits von verschiedenen Autorinnen und Autoren dargelegt wurden. Das folgende Kapitel soll einen Überblick über ideologische, institutionelle sowie gesetzliche Grundlagen nationalsozialistischer Theaterpolitik des „Altreichs“ sowie nach dem „Anschluss“ Österreichs geben.

### Ideologische, institutionelle und gesetzliche Grundlagen<sup>80</sup>

Sowie man aber erst von diesem Gesichtspunkte aus die Entwicklung unseres Kulturlebens seit den letzten 25 Jahren vor dem Auge vorbeiziehen läßt, wird man mit Schrecken sehen, wie sehr wir bereits in dieser Rückbildung begriffen sind. Überall stoßen wir auf Keime, die den Beginn von Wucherungen darstellen, an denen unsere Kultur früher oder später zugrunde gehen muß.<sup>81</sup>

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933 wollte sich das Regime nicht nur auf politischer, sondern auch auf kultureller Ebene von der Liberalität der Weimarer Republik abgrenzen. Die pluralistische Entwicklung der Vorjahre widersprach der nationalsozialistischen Weltanschauung. Einen zentralen Aspekt nationalsozialistischer Kulturpolitik bildeten die Überwachung und Steuerung durch verschiedene politische Stellen. Persönliche künstlerische Entfaltung sollte verhindert werden, die Volksgemeinschaft stand fortan im Zentrum des Systems.<sup>82</sup> Uwe Julius Faustmann schrieb hierzu: „In der kulturellen Rückschau wurde die erste deutsche Demokratie bezeichnenderweise als ein ‚unseliges Zwischenreich‘ begriffen, um dessen Ablösung die

---

<sup>80</sup> Die Ausführungen des folgenden Unterkapitels beruhen auf Teilen der Masterarbeit der Autorin, die unter dem Titel „Kultur und Macht im ‚Dritten Reich‘. Das Beispiel Gustaf Gründgens“ 2015 an der HHU vorgelegt wurde.

<sup>81</sup> HITLER, Adolf: Mein Kampf. Eine kritische Edition, hrsg. v. HARTMANN, Christian/VORDERMAYER, Thomas/PLÖCKINGER, Othmar/TÖPPEL, Roman. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, Berlin/München, 2016, Band I, S. 681.

<sup>82</sup> FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer, S. 3.

NSDAP vierzehn Jahre gerungen hatte“.<sup>83</sup> Die Kultur sollte dabei eine „tragende Säule des neuen Staates“ werden.<sup>84</sup>

Die Nationalsozialisten entwickelten die Vorstellung einer neuen deutschen Kulturpolitik, die zunächst als „deutsche Nationalkultur“ bezeichnet wurde.<sup>85</sup> Mit dem „Anschluss“ Österreichs fand eine Übertragung dieses Kulturgedankens auf die „angeschlossenen“ Gebiete statt und er erhielt nun den Zusatz **gemeinsame** „deutsche Nationalkultur“. Diese zeichnete sich durch einen ausgeprägten Rassengedanken aus. Nur wer einer „artgemäßen Abstammung“ entsprang, konnte eine künstlerische Tätigkeit ausüben und war für den kulturellen Dienst geeignet.<sup>86</sup> Der Rassengedanke, der die gesamte Politik der Nationalsozialisten durchzog, wurde also auch auf den Bereich der Kultur angewendet und ermöglichte den Nationalsozialisten den Ausschluss all jener Personen, die nicht der nationalsozialistischen Ideologie entsprachen. Wer zu den Personen „artgemäßer Abstammung“ zählte, lag im Entscheidungsspielraum der Nationalsozialisten, der oft durch Willkür geprägt war. Eine allgemeingültige Definition fehlte, weshalb die Nationalsozialisten beliebige Personen oder Gruppierungen abgrenzten und gezielt aus der Kultur ausschlossen.<sup>87</sup> Uwe Julius Faustmann formulierte diesbezüglich:

Denn die Unbestimmtheit hatte zur Folge, daß beliebige Personen oder Personengruppen jederzeit diffamiert werden konnten. Auf diese Weise hatte die nationalsozialistische Führung die Möglichkeit, immer wieder neue Feindbilder zu schaffen, wenn es die konkreten politischen Umstände zur Stärkung der eigenen Macht ratsam erscheinen ließen.<sup>88</sup>

Von der „negativen Abgrenzung“<sup>89</sup>, die auch Marina Fellermayr in ihrer Studie über das Landestheater Linz darlegt, gab es jedoch auch Ausnahmen. So konnten Personen, die

---

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> DAHM, Volker: „Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer“, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Jahrgang 34 (1986) Heft 1, hrsg. v. Bracher, Karl Dietrich und Schwarz, Hans-Peter, München 1986, S. 53-84, S. 56.

<sup>85</sup> FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer, S. 9.

<sup>86</sup> Ebd., S. 11.

<sup>87</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>88</sup> Ebd., S. 13.

<sup>89</sup> Ebd., S. 12.

laut Ideologie zu den Feindbildern des Regimes zählten, in Positionen gelangen, von denen andere bewusst ausgeschlossen wurden.<sup>90</sup>

Die Kulturpolitik war zudem von „zentralistischen Herrschaftsstrukturen“<sup>91</sup> geprägt. Wichtige politische Entscheidungen wurden in Berlin gebündelt und an die entsprechenden lokalen Stellen weitergegeben. Hierfür sahen die Nationalsozialisten eine staatliche Vereinigung aller Personen und Bereiche des kulturellen Lebens vor. Neben Kontrolle ermöglichte diese Zentralisierung, die mit der Institution der „Reichskulturkammer“ (RKK) am 22. September 1933 geschaffen wurde<sup>92</sup>, individuelle Einflüsse zu unterbinden.<sup>93</sup> Diese „zentralistischen Herrschaftsstrukturen“ wurden nach dem „Anschluss“ auf das Gebiet Österreichs übertragen.

Mit der Verabschiedung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 begannen die Nationalsozialisten mit der gezielten „Säuberung“ des öffentlichen Dienstes. Auch kulturelle Einrichtungen waren von dieser „Säuberung“ betroffen und die nun freien Stellen wurden von Nationalsozialisten besetzt.<sup>94</sup>

Neben ihrer Aufgabe der zentralen Erfassung erfüllte die RKK den Zweck einer riesigen Propagandamaschinerie zur weiteren effektiven Beeinflussung der Bevölkerung. Das Regime war hierbei jedoch auf die Mithilfe von Kulturschaffenden angewiesen, die sich auch weiterhin in den Dienst des Regimes stellen sollten.<sup>95</sup> Um die Mitarbeit zu gewährleisten, wurden alle Kulturschaffende zur Mitgliedschaft in der RKK gezwungen;<sup>96</sup> eine Weigerung zog ein Berufsverbot nach sich.<sup>97</sup> Auch solche Künstlerinnen und Künstler, die keine Verfechter der nationalsozialistischen Ideologie waren, stellten sich fortan in den Dienst der Machthaber<sup>98</sup> – eine Entwicklung, die auch in den angeschlossenen österreichischen Gebieten stattfand.

Im Anschluss an die Gründung der RKK erfolgte die Ausarbeitung eines Theatergesetzes, welches ein Jahr später am 15. Mai 1934 verabschiedet wurde.<sup>99</sup> Die Mitgliedschaft

---

<sup>90</sup> Vergleiche hierzu das Beispiel des Schauspielers und Intendanten der Preußischen Staatstheater Gustaf Gründgens.

<sup>91</sup> FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer, S. 17.

<sup>92</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 19.

<sup>93</sup> FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer, S. 18.

<sup>94</sup> Ebd., S. 25.

<sup>95</sup> BENZ, Wolfgang: „Verführung und Hingabe. Künstler im Dienst des Nationalsozialismus“, in: BENZ, Wolfgang/ECKEL, Peter/NACHAMA, Andreas (Hrsg.): Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 19-28, S. 18f.

<sup>96</sup> BENZ, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches, München 2008, S. 59.

<sup>97</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 21.

<sup>98</sup> BENZ, Wolfgang: Rolle der Propaganda, S. 15.

<sup>99</sup> FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer, S. 184.

in der RKK erfolgte nun automatisch, die Theater des gesamten Reiches wurden rechtlich dem Staat unter der Leitung Joseph Goebbels‘ unterstellt, der neben personellen Entscheidungen nun auch die Spielpläne kontrollierte.<sup>100</sup> Zensur und Verbote „moderner Stücke“ gehörten nun zur Tagesordnung. Dafür wurde bereits im Herbst 1933 die Stelle der „Reichsdramaturgie“ innerhalb der Reichstheaterkammer eingeführt, die von Dr. Schlösser geleitet wurde.<sup>101</sup> Nach dem „Anschluss“ wurde eine Zweitstelle der Reichsdramaturgie in Wien gegründet.

Die Restriktionen, die sich aus dem Theatergesetz ergaben, zeigten unmittelbar ihre Wirkung. Schon im Jahr 1933 erhielten mehr als 4000 Kulturschaffende ein Berufsverbot<sup>102</sup>, viele von ihnen emigrierten ins Ausland.<sup>103</sup>

### **Kulturschaffende im Dienst des Nationalsozialismus**

Galten Künstlerinnen und Künstler zur Zeit der Weimarer Republik als unpolitisch und nur ihrer Kunst gegenüber verantwortlich, änderte sich diese Ansicht mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Der Einsatz von Kulturschaffenden für die politischen Ziele des Regimes wurde vorausgesetzt. Joseph Goebbels erwartete nun von Künstlerinnen und Künstlern volle Unterstützung bei der Umsetzung nationalsozialistischer Grundsätze. Der Reichsdramaturg Schlösser verlangte, dass sich jeder Kulturschaffende zum „Führer“ und zum Reich zu bekennen habe.<sup>104</sup>

Nach der „Säuberungswelle“ 1933, die 1938 in Österreich nachgeholt wurde, fügte sich die Mehrheit der Theaterleute ohne Widerstand den neuen politischen Gegebenheiten. Eine nennenswerte Opposition innerhalb der Theaterlandschaft blieb aus. Inwiefern Künstlerinnen und Künstler und andere Verantwortliche im kulturellen Bereich tatsächlich der nationalsozialistischen Ideologie anhängen, lässt sich nachträglich nur schwer beurteilen.<sup>105</sup> Eine Verallgemeinerung von Handlungsweisen wäre in diesem Zusammenhang nicht nur falsch, sondern wissenschaftlich wenig sinnvoll. Die Bewertung des

---

<sup>100</sup> Ebd., S. 186.

<sup>101</sup> Ebd., S. 218.

<sup>102</sup> Siehe zu diesem Aspekt auch die Ausführungen von WARDETZKY, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, S. 42-45.

<sup>103</sup> RISCHBIETER, Henning: „NS-Theaterpolitik“, in: RISCHBIETER, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000, S. 13-277, S. 214f.

<sup>104</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 145.

<sup>105</sup> Ebd., S. 146.

individuellen Verhaltens der Kulturschaffenden wäre angebracht, ist in den meisten Fällen aufgrund fehlenden Materials sowie fehlender quantifizierbarer Kategorien jedoch schwer umsetzbar.

Um die Künstlerinnen und Künstler an das Regime zu binden und gleichzeitig (politisch) unter Druck setzen zu können, ergriffen die Nationalsozialisten eine Reihe von Maßnahmen, wie die Erhöhung der Gagen oder die Bevorzugung einzelner Künstlerinnen und Künstler durch die Eliten des Reiches. Nicht selten zeigten sich Parteigrößen wie Goebbels, Göring und Hitler selbst mit Schauspielerinnen und Schauspielern oder Künstlerinnen und Künstlern in der Öffentlichkeit. Hitler beschenkte zudem Kulturschaffende, die sein Interesse weckten, mit Geschenken, wie Blumen, „Führerbildern“, Autogrammen oder Gratulationsschreiben.<sup>106</sup> Das Linzer Landestheater kam sogar häufiger in den Genuss einer persönlichen Bevorzugung Hitlers, der mehrere Stücke mit Kostümen und Bühnenbildern ausstattete. Dies führte insbesondere während des Krieges zu einem Vorteil des Linzer Landestheaters gegenüber anderen Theatern, die mit erheblichen Materialeinschränkungen zu kämpfen hatten. Die Aufmerksamkeit und die daraus resultierende Bevorzugung, die ein Theater erhielt, hingen somit oft vom persönlichen Interesse politisch verantwortlicher Personen ab. Der Handlungsspielraum verschiedener Personen konnte sich so gegenüber anderen erweitern.

Neben den dargelegten Förderungen durch das Regime wurden gleichzeitig „politisch unzuverlässige“ Personen von der Dienststelle Rosenberg dokumentiert. Obwohl die Liste politisch unzuverlässiger Künstlerinnen und Künstler im Laufe des „Dritten Reichs“ erheblich anwuchs, zog eine Erfassung durch die Dienststelle Rosenberg nicht zwingend Konsequenzen nach sich, wie einige prominente Beispiele zeigen.<sup>107</sup> Laut Rischbieter befanden sich auch die Intendanten Gustav Bartelmus (Klagenfurt) sowie Ignaz Brantner (Linz) auf solch einer Liste, auch wenn dies von den Quellen nicht bestätigt werden kann.<sup>108</sup>

### **Der kulturelle „Anschluss“ Österreichs**

Mit dem „Anschluss“ im März 1938 hörte die österreichische Republik formal auf zu existieren und gehörte fortan offiziell zum nun umbenannten Großdeutschen Reich.

---

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 266f.

Über einen Großteil politischer Folgen wurde bereits in zahlreichen Publikationen berichtet. Die Maßnahmen, die auf theaterpolitischer Ebene von den Nationalsozialisten im ehemaligen österreichischen Gebiet umgesetzt wurden, fanden in der bisherigen Forschungsliteratur jedoch nur wenig Beachtung. Während bei Henning Rischbieter Ausführungen über die gesetzliche und institutionelle Umsetzung der Theaterpolitik im ehemaligen Österreich vollkommen fehlen, versucht Evelyn Schreiner Einblicke in die Umsetzung auf gesetzlicher Ebene zu geben.<sup>109</sup> Die detailreichste Übersicht bieten die Ausführungen Hans Daibers, die dem Leser eine Zusammenfassung der neu eingeführten Ministerien und theaterrelevanten Institutionen ermöglichen.<sup>110</sup>

Nach dem „Anschluss“ wurden institutionelle Strukturen des „Altreiches“ auf die ehemaligen österreichischen Gebiete – nun als „Ostmark“ bezeichnet – übertragen. Im Juli 1938 wurde das gesamte Gebiet in sieben Reichsgaue unterteilt, denen jeweils ein eigenes Propagandaamt zugeordnet wurde.<sup>111</sup> Das Reichspropagandaamt Wien kann dabei als Zweitstelle Berlins angesehen werden. Für die Umsetzung aller Belange, die in Zusammenhang mit dem „Anschluss“ standen, wurde eigens ein Ministerium – das „Reichsministerium für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“ – gegründet und Josef Bürckel als Reichskommissar unterstellt.<sup>112</sup> Die Gauleiter der sieben Reichsgaue konnten unabhängig von Bürckel agieren. Dennoch kam es immer wieder zu Überschneidungen unterschiedlichster Kompetenzen, die auch das Theaterwesen betrafen.<sup>113</sup>

Obwohl die Umsetzung der nationalsozialistischen Kultur- bzw. Theaterpolitik bereits unmittelbar nach dem „Anschluss“ im März 1938 begann und die Theatertätigkeiten weitergeführt oder neu aufgenommen wurden, kam es erst im Dezember 1938 zur Einführung des Reichskulturkammergesetzes von 1933 sowie des Theatergesetzes des Jahres 1934 im Gebiet der „Ostmark“. Auf den ersten Blick mag der lange Zeitraum von neun Monaten überraschen. Ein näherer Blick in die Dokumente, die Josef Bürckel im Dezember 1938 an Berlin sandte, erklärt jedoch die Dauer der Ausarbeitung. So wurden das Reichskulturkammergesetz sowie das Theatergesetz, wie auch Evelyn Schreiner

---

<sup>109</sup> SCHREINER, Evelyn: „Nationalsozialistische Kulturpolitik und die Auswirkungen auf das Wiener Theater“, in: Deutsch-Schreiner: Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Wien 2016, S. 106-111, S. 108.

<sup>110</sup> DAIBER, Hans: Schaufenster der Diktatur, S. 186f.

<sup>111</sup> Ebd., S. 187.

<sup>112</sup> Ebd., S. 186.

<sup>113</sup> Siehe hierzu die Dokumente des „Reichsministeriums für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“ sowie Dokumente der Theater Klagenfurt und Linz.

schreibt,<sup>114</sup> zwar nun in der „Ostmark“ gültig, jedoch wurden die vorhandenen landesrechtlichen Vorschriften mit der Einführung nicht automatisch außer Kraft gesetzt. Dies hatte zur Folge, dass alle jeweiligen landesrechtlichen Theatervorschriften der sieben Gaue einzeln geprüft und nur solche Bestimmungen außer Kraft gesetzt wurden, die dem Reichskulturkammergesetz sowie dem Theatergesetz widersprachen.<sup>115</sup> Obwohl sich die Ausarbeitung nicht auf den Spielbetrieb der Theater auswirkte, war sie Teil des kulturellen „Anschlusses“ und gibt erste Einblicke in teils langwierige bürokratische Vorgänge nationalsozialistischer Theaterpolitik.

Wie bereits dargelegt, unterstanden mit der Einführung beider Gesetze alle Theater der Reichskulturkammer – somit also Joseph Goebbels – und wurden staatlich kontrolliert. Österreichische Theater, die bis zu diesem Zeitpunkt privatisiert waren, wurden nun verstaatlicht, was in der Literatur jedoch bislang nur für die Wiener Theater umfangreich aufgearbeitet wurde.<sup>116</sup>

Zur Zeit des „Anschlusses“ gab es in Wien insgesamt acht aktive Theater, die sich zum Teil in privater Hand befanden. Im Gegensatz zu den Theaterstädten außerhalb Wiens kam es dort unmittelbar nach dem „Anschluss“ zu antisemitischen Übergriffen sowie zu einer „Säuberung“ der Theater, wie dies bereits 1933/34 im „Altreich“ vorgenommen worden war. Weil es in der ehemaligen österreichischen Hauptstadt eine jüdische Gemeinde gab, die ca. 9 % der Gesamtbevölkerung ausmachte<sup>117</sup> und viele jüdische Künstlerinnen und Künstler aus dem „Altreich“ dorthin emigriert waren, unterschieden sich die kulturpolitischen Vorgänge 1938 von denen in Graz, Linz, Innsbruck, Salzburg und Klagenfurt.<sup>118</sup> Die Situationen 1938 in Wien ähnelten stark denen des Jahres 1933 in Berlin und in anderen großen Städten des Deutschen Reiches.<sup>119</sup> Allein im Burgtheater wurden acht jüdische Mitarbeitende entlassen. Darunter befand sich auch die Schauspielerinnen Else Wohlgemuth, die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreute. Darüber hinaus wurde das Burgtheater zu einem Schauplatz interner Machtkämpfe zwischen Goebbels und dem Reichsstatthalter Arthur Seyß-Inquart, die unterschiedliche personelle Vorstellungen für das Theater hatten. Schlussendlich konnte sich Goebbels mit sei-

---

<sup>114</sup> SCHREINER, Evelyn: Nationalsozialistische Kulturpolitik, S. 108.

<sup>115</sup> AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2420/10(1), Ordner 160 „Außerkraftsetzung landesrechtlicher Vorschriften hinsichtlich des Theatergesetzes“, (siehe Anhang).

<sup>116</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 258-265.

<sup>117</sup> 1936 belief sich die Zahl der jüdischen Gemeinde auf ca. 176.000 Personen, SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.), Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh 2000, S. 865.

<sup>118</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 258.

<sup>119</sup> Ebd., S. 13-15.

nem Kandidaten gegenüber Seyß-Inquart durchsetzen. Das Burgtheater wurde von ihm zudem als Austragungsort für die Reichstheaterfestwochen der Jahre 1938 und 1939 gewählt.<sup>120</sup> Die Machtkämpfe fanden damit jedoch nicht ihr Ende. Nachdem Seyß-Inquart durch Baldur von Schirach ersetzt wurde, wurde die Wiener Staatsoper neuer Schauplatz der internen Auseinandersetzungen. Von Schirach zeigte deutlich mehr theaterpolitisches Interesse und bezeichnete sich als „Oberster Chef der Staatstheater in Wien“, eine Anlehnung an Görings Stellung als Schirmherr der Preußischen Theater. Indem sich von Schirach direkt an Hitler wandte, übergang er Goebbels' Entscheidungsbefugnisse und konnte – zumindest auf die Staatsoper bezogen – seinen Einfluss ausweiten.<sup>121</sup> Hier zeigten sich ähnliche Machtkämpfe, wie sie in den Jahren 1933/1934 zwischen Goebbels und Göring stattgefunden hatten.<sup>122</sup> Solche Machtkämpfe gab es rund um die Theater der Städte Graz, Linz, Innsbruck und Klagenfurt nicht.

Von allen Wiener Theatern musste die Staatsoper mit über 30 Entlassungen die größten personellen Verluste hinnehmen.<sup>123</sup> Die Spielpläne beider Theater spiegelten fortan die Spielplanpolitik des „Altreichs“ wider und wurden dabei insbesondere von Klassikern dominiert. Das Burgtheater zeigte zudem immer wieder zeitgenössische Stücke, die insbesondere während des Zweiten Weltkrieges im gesamten Reich an Bedeutung gewannen. In Klagenfurt fand eine ähnliche Entwicklung der Spielpläne statt.

Unter den Theatern außerhalb Wiens befand sich nur das Salzburger Stadttheater in privater Hand und ging nach dem „Anschluss“ in die Trägerschaft der Stadt über. So wurde ebenfalls mit dem zuvor verpachteten Theater der Stadt Innsbruck verfahren.<sup>124</sup> Ursprünglich sollte das Innsbrucker Theater ab der Spielzeit 1938/39 geschlossen werden. Die Entscheidung des Innsbrucker Gemeindetages wurde mit mangelndem Publikumsinteresse begründet, weshalb die von der Gemeinde geleisteten finanziellen Zuschüsse für das Theater nicht hätten aufrechterhalten werden können.<sup>125</sup> Der Theaterbetrieb wurde dann aber nach dem „Anschluss“ unter nationalsozialistischer Herrschaft mit einer neuen Leitung fortgeführt. Der bisherige Intendant Ferdinand Skuhra wurde entlassen. Der Auswahl des neuen Intendanten lagen wirtschaftliche Überlegungen zu-

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 259.

<sup>121</sup> Ebd., S. 260.

<sup>122</sup> Ebd., S. 15-20.

<sup>123</sup> Ebd., S. 259.

<sup>124</sup> Ebd., S. 267.

<sup>125</sup> *Innsbrucker Nachrichten*, 17. Februar 1938, S. 8, veröffentlicht auf der Internetseite der Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten: NS-Zeit ([https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938\\_-ii\\_-quartal/](https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938_-ii_-quartal/)) (letzter Zugriff: 7.12.2020).

grunde: Das Theater war bis zum „Anschluss“ verpachtet und besaß nur wenige eigene Kulissen und Garderobenutensilien.<sup>126</sup> Skuhras Nachfolger Robert Hellwig stellte dem Theater nach seiner Ernennung zum Intendanten seinen umfangreichen Privatfundus zur Verfügung. Der Transport (der Fundus musste von Wilhelmshaven nach Innsbruck transportiert werden) wurde vom „Reichsministerium für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“ organisiert und subventioniert.<sup>127</sup>

Die Situation in den Theatern mit aktivem Theaterbetrieb gestaltete sich nach der Machtübernahme unterschiedlich. Während die Saisons in Innsbruck und Graz zu Ende gespielt wurden und es im laufenden Betrieb zu personellen Veränderungen kam, wurde das Linzer Theater zunächst kurzfristig geschlossen und erst nach internen Umstrukturierungen wieder geöffnet.<sup>128</sup>

Das Theater der Stadt Klagenfurt bildete innerhalb dieser Vorgänge eine Ausnahme, da es als einziges Theater zur Zeit der Machtübernahme der Nationalsozialisten geschlossen war und sich durch die Neugründung daher sofort in staatlicher Hand befand. Wie sich zeigen wird, unterschied sich der Prozess der Neugründung in Klagenfurt nur in Teilen von dem der Gleichschaltung anderer Theater außerhalb Wiens. Gertrude Elisabeth Stipschitz weist zudem darauf hin, dass der „Neuordnungsprozess“, der nach dem „Anschluss“ einsetzte, umfangreiche Auswirkungen auf die Organisationsform sowie Namensgebung der Theater hatte. So wurde beispielsweise das Theater der Stadt Linz von den Nationalsozialisten umbenannt.<sup>129</sup>

Für die österreichischen Kulturschaffenden galt das gleiche wie bereits fünf Jahre zuvor im „Altreich“: Eine Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer war Pflicht, um den eigenen Beruf weiter ausüben zu können. Joseph Goebbels hatte als Minister und Präsident der Reichskulturkammer trotz der bereits angesprochenen Konkurrenz und Kompetenzstreitigkeiten mit anderen Nationalsozialisten bei allen Personalfragen die Entscheidungshoheit. Die finale Entscheidung über die Einstellung eines Bewerbers oblag Ber-

---

<sup>126</sup> AT – ÖStA/AdR ZNsZ RK, Materie 2400 2423/2, Theater der Stadt Innsbruck, Schreiben von Regierungsrat Dr. Hofmann an den Landrat Dr. Kur in Berlin vom 3. August 1938.

<sup>127</sup> Siehe hierzu die Vorgänge über den Transport des Fundus‘ in den Aktenbeständen AT – ÖStA/AdR ZNsZ RK, Materie 2400 2423/2, Theater der Stadt Innsbruck.

<sup>128</sup> THUMSER, Regina: „Dem Provinzstatus entkommen? Das Linzer Landestheater in der NS-Zeit“ in KLÜGL, Michael bzw. Landestheater Linz (Hrsg.): Promenade 39. Das Landestheater in Linz 1803-2003, Salzburg/Wien 2003, S. 91-132, S. 93.

<sup>129</sup> STIPSCHITZ, Gertrude Elisabeth: „Österreichs „Provinztheater-Landschaft“. Zur Topographie und Ideologie regionaler Theaterpolitik (1938-1945)“, in: DALINGER, Brigitte/ZANGL, Veronika (Hrsg.): Theater unter NS-Herrschaft: Theatre under Pressure (Theater - Film - Medien, Band 2) Göttingen 2018, S. 61-81, hier: S. 70-72.

lin. Auch die Dauer der Beschäftigung wurde von der Reichstheaterkammer festgelegt.<sup>130</sup>

### **Die Reichstheaterfestwochen - *Versinnbildlichung einer „gemeinsamen deutschen Kultur“***

Im Zuge des kulturellen „Anschlusses“ entschied Goebbels, die jährlich stattfindende Reichstheaterfestwoche 1938 nach Wien zu verlegen, wo sie vom 12. bis zum 19. Juni stattfand. Auch 1939 wählte Goebbels Wien als Austragungsort der Festwoche aus, was ein Novum darstellte: Bis zu diesem Zeitpunkt hatte diese Veranstaltung nie in zwei aufeinanderfolgenden Jahren in derselben Stadt stattgefunden. Wien sollte fortan zum ständigen Austragungsort werden. Aufgrund des Krieges konnte dieses Vorhaben jedoch nicht umgesetzt werden.<sup>131</sup>

Die Bedeutung der Reichstheaterfestwoche für den kulturellen „Anschluss“ fand in der bisherigen Forschungsliteratur auf deutscher wie auf österreichischer Seite nur wenig Beachtung.<sup>132</sup> Dabei stellen die Ereignisse sowie die dahinterstehenden politischen und propagandistischen Überlegungen einen wichtigen Teil des kulturellen „Anschlusses“ dar. Sie können daher weder bei der Betrachtung der Theaterpolitik der „Ostmark“ im Allgemeinen noch innerhalb der hier vorliegenden Einzelstudie zum Kärntner Grenzlandtheater ignoriert werden. Schließlich zeigen sich Teile der hier verbreiteten Propaganda auch auf lokaler Ebene.<sup>133</sup>

Bereits fünf Tage nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich begannen die Vorbereitungen der Reichstheaterfestwoche in Wien. Die Reichstheaterkammer unter der Leitung Dr. Schlössers und nicht das Ministerium Bürckels wurde mit den Planungen betraut. Im selben Zuge fanden auch die Planungen für die ersten Salzburger Festspiele unter nationalsozialistischer Herrschaft statt. Die internen Vorgänge liefen

---

<sup>130</sup> RÜHLE, Günther: Der Griff nach dem Theater, S. 92 sowie die Vorgänge zur Ernennung Gustav Bartelmus' zum Intendanten des Stadttheaters Klagenfurt, BArch R55/21753.

<sup>131</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 45.

<sup>132</sup> Lediglich bei Günther Rühle findet sich eine kurze Abhandlung über die Reichstheaterfestwoche 1938, deren Bedeutung aber nur für Wien dargestellt wird: RÜHLE, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse, seine Menschen, Frankfurt am Main 2007, S. 829-832.

<sup>133</sup> Aufgrund fehlender Forschungsliteratur basiert die folgende Analyse auf Auswertungen der Archivquellen des Bundesarchivs Berlin zur Reichstheaterfestwoche 1938 (BArch R55/20460, Reichstheaterfestwoche 1938; zu 1939 fehlen die entsprechenden Quellen) und auf Auswertungen und Interpretationen von Zeitungsartikeln, die über die Reichstheaterfestwochen 1938 und 1939 berichteten, sowie auf Einträgen aus Joseph Goebbels Tagebüchern.

daher parallel ab und glichen sich in vielen Punkten.<sup>134</sup> Bereits am 19. März 1938 lag ein erstes Konzept für die Festwoche vor. Das Programm sollte vordergründig mit Gastspielen verschiedener Berliner Theater gestaltet werden, da diese durch die Reichstheaterkammer als die erfolgreichsten Theater des „Altreichs“ bewertet wurden. Außerdem sollte den Österreichern an diesen der Erfolg der nationalsozialistischen Theaterpolitik seit der Machtübernahme 1933 demonstriert werden. Das Hauptaugenmerk der gesamten Veranstaltung sollte hierauf ausgelegt werden. Spezifische Stücke wurden anhand des Erfolges der Aufführungen ausgewählt.<sup>135</sup> Aus diesem Grund wurden die erfolgreichsten Theaterstücke der jeweiligen Berliner Theater vorgeschlagen, so zum Beispiel Shakespeares *Hamlet* des Preußischen Staatstheaters sowie *Don Carlos* des Deutschen Theaters. Stücke wie *Euryanthe*, die zuvor für die Festwoche in Stuttgart geplant waren, wurden aus dem Programm entfernt, da der Erfolg für die gewünschte propagandistische Wirkung nicht ausreichend schien.<sup>136</sup> Zwei von fünf Abende sollten von Berliner Ensembles gestaltet werden; drei Abende blieben den Wiener Theatern vorbehalten, um die „sicher vorhandene Empfindlichkeit des Lokalstolzes nicht zu verletzen“.<sup>137</sup> Im Mittelpunkt der Festwoche sollte eine Großkundgebung stehen, bei der eine Rede von Goebbels selbst vorgesehen war. Die geplanten Kosten beliefen sich auf ca. 170.000 bis 200.000 RM.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Siehe hierzu die Vorgänge zu den Planungen der Reichstheaterfestwoche 1938 sowie der Salzburger Festspiele, BArch R55/20460.

<sup>135</sup> BArch R55/20460, Brief an Joseph Goebbels vom 19. März 1938, S. 1.

<sup>136</sup> Ebd., S. 1f.

<sup>137</sup> Ebd., S. 2.

<sup>138</sup> Ebd., S. 3.



**Abb. 1:** Werbeplakat der Reichstheaterfestwoche 1938 in Wien.  
**Quelle:** Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB).

Während das Programm für die Festwoche schnell festgelegt wurde, überprüfte die Theaterkammer Mitarbeitende der Wiener Theater sowie der Salzburger Festspiele auf ihre politische Zuverlässigkeit. Hierfür erstellte Dr. Schlösser selbst eine Liste mit neun Personen, die bis zum Beginn der Veranstaltungen überprüft werden sollten. Die Gründe hierfür waren dabei unterschiedlich: Die Opernsängerin Lotte Lehmann sollte überprüft werden, weil sie sich angeblich abfällig über Göring geäußert haben soll; der Dirigent Weingartner sollte aufgrund seiner politischen Einstellung („starke Linksneigung“<sup>139</sup>) überprüft werden, während der Sänger der Wiener Staatsoper, Janssen, wegen angeblicher Homosexualität aktenkundig war.<sup>140</sup> Ob die Überprüfung für die genannten Personen Folgen hatte, geht aus den Quellen nicht hervor.

Für die Festwoche wurden insgesamt 250 Personen aus drei Berliner Ensembles der Staatsoper Berlin (156), des Preußischen Staatstheaters (53) sowie des Deutschen Theaters (41) nach Wien entsendet.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> BArch R55/20460, Reichstheaterfestwoche 1938, Brief von Dr. Schlösser an Scherler vom 25. März 1938, S. 1.

<sup>140</sup> Ebd., S. 2.

<sup>141</sup> BArch R55/20460, Reichstheaterfestwoche 1938, Brief an Joseph Goebbels vom 12. Mai 1938, S. 1.

Die Theaterfestwochen wurden medial und propagandistisch von Goebbels selbst, aber auch von den verantwortlichen Politikern des Gaues Wien (hier sind besonders der Reichsstatthalter Seyß-Inquart sowie der Gauleiter Globocnik zu nennen) inszeniert.

Goebbels reiste für die Dauer der ersten Festwoche vom 12. bis zum 19. Juni nach Wien. Sein Besuch wurde dabei Gegenstand zahlreicher Artikel verschiedener Wiener Tageszeitungen sowie des *Völkischen Beobachters*, der sowohl auf seiner Titelseite als auch im Inneren der Zeitung auf mehreren Seiten ausführlich über den Beginn der Festwoche berichtete.<sup>142</sup> Die Berichterstattung konzentrierte sich dabei vor allem auf das geplante Programm der Festwoche, thematisierte jedoch auch die (kultur-)politische Relevanz. Diese wurde dabei von den verantwortlichen Stellen Wiens anders bewertet als von Joseph Goebbels selbst.

So heißt es in einem Artikel der Zeitung „Das Kleine Volksblatt“, dass Goebbels mit der Verlegung der Festwoche nach Wien zum Ausdruck bringen wollte, „wie hoch im ganzen deutschen Volke die Bedeutung Wiens als Theater- und Kunststadt gewertet werden muß und auch gewertet wird.“<sup>143</sup> Gleicht man den hier vermittelten Eindruck, Goebbels habe Wien ausgewählt, um dessen Bedeutung zu würdigen, mit den Tagebucheinträgen ab, die er im Zuge der Festwoche verfasste, entsteht jedoch ein anderes Bild, welches ebenfalls durch die Quellen des Bundesarchivs bestätigt werden kann. So wird deutlich, dass Goebbels für das Wiener Theaterwesen, aber auch für die übrigen Theater der „Ostmark“ erheblichen Handlungs- und Verbesserungsbedarf sah. Dabei war er vor allem der Meinung, dass die Wiener Theater nicht an die Theater Berlins heranreichen könnten, was durch folgenden Eintrag vom 19. Juni 1938 besonders deutlich wird: „Die Festwoche ist bisher großartig verlaufen. Besonders die Berliner Ensembles haben mächtig eingeschlagen. Da sehen die Wiener mal wieder, was wahre Theaterkunst ist.“<sup>144</sup>

Wien als Austragungsort der Festwoche ging also auf eine andere Intention zurück: die Versinnbildlichung einer gemeinsamen deutschen Kultur sowie die Darstellung kulturpolitischer Erfolge der Nationalsozialisten, was auch Goebbels in seiner Eröffnungsrede am 12. Juni hervorhob. So sprach er dort:

---

<sup>142</sup> ÖNB, *Völkischer Beobachter*, Wiener Ausgabe, 88. Ausgabe, 13. Juni 1938.

<sup>143</sup> ÖNB, *Das Kleine Volksblatt*, Nr. 160, 12. Juni 1938, Seite 2.

<sup>144</sup> GOEBBELS, Joseph: Tagebucheintrag vom 19. Juni 1938, in: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923 – 1941. Band 5 Dezember 1937 – Juli 1938, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, hrsg. von Fröhlich, Elke, München 1998, S. 352.

Wo könnten wir es der Welt handgreiflicher vor Augen führen, dass Österreich ein Stück des unverfälschtesten Deutschland ist, als hier in Wien, wo die besten Söhne unseres Volkstums der gesamten Kulturwelt unsterbliche Werke deutschen Geistes und deutscher Kunst geschenkt haben?<sup>145</sup>

Aus diesem Zitat geht hervor, was die Nationalsozialisten mithilfe ihrer Kulturpolitik verdeutlichen wollten: Nach dem „Anschluss“ gab es keine Unterscheidung mehr zwischen Österreich und Deutschland, auch wenn es weiterhin zu einer Verwendung des Begriffs „Österreich“ kam. In der Ideologie der Nationalsozialisten gehörte Österreich seit jeher zum Deutschen Reich, was mit dem „Anschluss“ 1938 politisch bestätigt wurde.

Im weiteren Verlauf seiner Rede betonte Goebbels die Unterschiede zwischen dem nationalsozialistischen Theaterwesen und dem der Vorgängerregierung Österreichs, der Schuschnigg-Regierung, welche er für den Zerfall des Theaters verantwortlich machte, der nur von den Nationalsozialisten habe gestoppt werden können.<sup>146</sup> In diesem Zusammenhang wies er die Kritik<sup>147</sup>, dass „im Dritten Reich den Theatern die geistige Freiheit entzogen“ wurde, von sich und betonte, dass durch den Nationalsozialismus und dessen finanzielle Unterstützung „die deutschen Theater erst wieder lebensfähig gemacht wurden“.<sup>148</sup> Gerade auch kleine Theater sowie Provinztheater profitierten von dieser Unterstützung und seien „oft gegenüber der Reichshauptstadt viel aktiver und viel mutiger im Aufspüren junger Talente, was natürlich auch mit dem häufigen Wechsel des Spielplanes in der Provinz zu erklären ist“.<sup>149</sup> Abschließend bekräftigte er die Zukunft des Theaters und verwies dabei auf den Umstand, dass die Begeisterung der Bevölkerung für das Theater durch die Nationalsozialisten geweckt worden sei und die Theater der Menge an interessiertem Publikum kaum ausreichend Raum bieten könnten.<sup>150</sup>

Aus dieser Rede, aber auch aus dem internen Schriftverkehr zwischen der Reichstheaterkammer und Joseph Goebbels, geht hervor, welches Bild die Reichstheaterfestwoche in der Öffentlichkeit erzeugen sollte: die Dominanz des nationalsozialistischen Theaterwesens und die Versinnbildlichung einer nun gemeinsamen Kultur.

---

<sup>145</sup> ÖNB, *Volkszeitung*, Folge 162, 84. Jahrgang, 14. Juni 1938, S. 1.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Goebbels lässt unerwähnt, wer diese Kritik äußerte.

<sup>148</sup> ÖNB, *Volkszeitung*, Folge 162, 84. Jahrgang, 14. Juni 1938, S. 2.

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd.

**Tab. 1:** Übersicht der Aufführungen der Reichstheaterfestwoche 1938 aufgeschlüsselt nach Wochentagen.<sup>151</sup>

Wochentag	Stück/Veranstaltung (Austragungsort)
<b>Sonntag (12.6.)</b>	Der Rosenkavalier (Staatsoper Wien)
<b>Montag (13.6.)</b>	Kundgebung Joseph Goebbels Hamlet (Burgtheater)
<b>Dienstag (14.6.)</b>	Götz von Berlichingen (Burgtheater)
<b>Mittwoch (15.6.)</b>	Der Verschwender (Burgtheater)
<b>Donnerstag (16.6.)</b>	Figaros Hochzeit (Hofburg)
<b>Freitag (17.6.)</b>	Der Sturm (Burgtheater)
<b>Samstag (18.6.)</b>	Der Zigeunerbaron (Staatsoper Wien)
<b>Sonntag (19.6.)</b>	Lohengrin (Staatsoper Wien)

Tabelle 1 zeigt die Übersicht der Aufführungen während der Reichstheaterfestwoche 1938 in Wien. Entgegen der ursprünglichen Planung wurden insgesamt acht statt fünf verschiedene Stücke aufgeführt, drei davon von den bereits genannten Berliner Ensembles, fünf wurden von Wiener Ensembles gestaltet. Die Stücke der Wiener Ensembles zählten, wie auch die der Berliner Ensembles, zu den erfolgreichsten der vergangenen Jahre im „Altreich“. Bis auf *Der Rosenkavalier* wurden alle hier aufgezeigten Aufführungen in den Jahren 1938 bis 1944 auch in Klagenfurt inszeniert. Den „lokalen Befindlichkeiten“ wurde mit *Der Verschwender* sowie *Figaros Hochzeit* Rechnung getragen. Zudem waren sie beliebte Beispiele der Nationalsozialisten für die Versinnbildlichung der gemeinsamen deutschen Kultur.<sup>152</sup> Während sich die Berichterstattung insbesondere auf den künstlerischen Teil der Festwoche konzentrierte, kam es im Rahmen dieser täglich zu Tagungen unterschiedlicher Fachgruppen der Reichstheaterkammer, die sich mit verschiedenen theaterpolitischen Themen auseinandersetzten. Dabei ging es unter anderem um die Frage, wie die österreichischen Theater nun in die Theaterpolitik des Großdeutschen Reiches eingebunden werden sollten und welche Rolle Wien in Zukunft erhalten sollte.<sup>153</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Reichstheaterfestwoche des Jahres 1938 in Wien propagandistisch mehrere Zwecke erfüllen sollte. Im Vordergrund standen maßgeblich die Hervorhebung einer gemeinsamen deutschen Kultur sowie das Zelebrieren theaterpolitischer Erfolge der Nationalsozialisten. Daneben akzentuierte das Regime die Abgrenzung zur Vorgängerregierung und verdeutlichte so zugleich die (nach eigener Einschätzung) Überlegenheit der nationalsozialistischen Kultur sowie

<sup>151</sup> BAArch R55/20460, Reichstheaterfestwoche 1938, Blatt 385-386.

<sup>152</sup> DAIBER, Hans: Schaufenster der Diktatur, S. 273.

<sup>153</sup> BAArch R55/20460, Reichstheaterfestwoche 1938, *Deutsche Theater-Zeitung*, 17. Juni, Jahrgang 1938, Nr. 69, S. 2.

Kulturpolitik. Auch in Kärnten waren diese Themen rund um die Eröffnung des Theaters immer wieder Gegenstand öffentlicher Bekundungen.

Im darauffolgenden Jahr wählte Goebbels Wien erneut als Austragungsort der Reichstheaterfestwoche aus. Wie im Jahr zuvor wurde die Festwoche medial begleitet sowie propagandistisch inszeniert. Wieder kam es zu mehreren Aufführungen der Berliner Ensembles, die sich die Abendgestaltung mit verschiedenen Ensembles aus Wien teilten. Während der Ablauf also mit der Festwoche des Vorjahres vergleichbar war, unterschied sich die Propaganda deutlich.

Erneut wurde die Festwoche durch eine Rede von Joseph Goebbels in der Wiener Staatsoper eröffnet. Anders als im Vorjahr nahmen neben zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern jedoch nur wenige politische Vertreter des Großdeutschen Reiches teil. Neben Goebbels war lediglich der Präsident der Reichstheaterkammer, Ludwig Körner, präsent und richtete ebenfalls einige Worte an das geladene Publikum.<sup>154</sup> Unabhängig von der geringen Anzahl deutscher Politiker zeichnete sich die Eröffnung der Festwoche durch bedeutenden ausländischen Besuch aus: Bei der Eröffnung war der italienische Minister für Volkskultur, Alifieri, anwesend, der von Körner als Ehrengast angekündigt wurde.<sup>155</sup> Wie aus den Tagebucheinträgen Joseph Goebbels' hervorgeht, erfuhr dieser erst wenige Tage vor dem offiziellen Beginn der Festwoche – am 1. Juni 1939 – von der geplanten Teilnahme des italienischen Ministers, der laut der Angaben Goebbels' von Mussolini persönlich geschickt wurde.<sup>156</sup> Der Besuch war jedoch kein Zufall und stellte für Goebbels trotz der vermeintlichen Kurzfristigkeit keine Überraschung dar. Denn die Reichstheaterfestwoche 1939 war ein Abbild nationalsozialistischer Außenpolitik und der Besuch ging auf das Deutsch-Italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938 zurück. Das „Vorspiel zu ‚Stahlpakt‘ und Kriegsallianz“, wie Jens Petersen das Abkommen bezeichnete<sup>157</sup>, kleidete sich im Deckmantel kultureller Freundschaft.

Zu Beginn seiner Rede betonte Goebbels daher die Freundschaft zum benachbarten verbündeten faschistischen Italien und sprach von einer übereinstimmenden „kulturellen

---

<sup>154</sup> ÖNB, *Das Kleine Blatt*, Folge 153, 13. Jahrgang, 6. Juni 1939, S. 2.

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> GOEBBELS, Joseph: Tagebucheinträge vom 1. Juni und 6. Juni 1939, in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923 – 1941. Band 6 August 1938 – Juni 1939*, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, hrsg. von FRÖHLICH, Elke, München 1998, S. 364 sowie 368.

<sup>157</sup> PETERSEN, Jens: „Vorspiel zu ‚Stahlpakt‘ und Kriegsallianz: Das Deutsch-Italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938“, in: *Vierteljahresheft für Zeitgeschichte*, Jahrgang 38, Nr. 1, München 1988, S. 41-77, S. 1.

und propagandistischen Politik Deutschlands und Italiens“.<sup>158</sup> Im weiteren Verlauf zog er dann ein Resümee über die Entwicklung des deutschen Theaterwesens, hob in diesem Zusammenhang die Theaterfreudigkeit des deutschen Publikums hervor, bezeichnete das deutsche Theater als Welttheater und sprach diesem neben der Beherbergung deutscher Kultur die Aufgabe einer moralischen Anstalt zu.<sup>159</sup> Nachdem Goebbels seine Rede beendet hatte, ergriff auch Alifieri das Wort und betonte, dass dessen Besuch der Festwoche nicht nur der Völkerverständigung diene, sondern dass es auch in Zukunft zu einer engen Zusammenarbeit der beiden Ministerien kommen solle.<sup>160</sup>

Über den weiteren Verlauf der Festwoche, die mit zehn Tagen zwei Tage länger andauerte als in den Jahren zuvor<sup>161</sup>, berichteten erneut zahlreiche Zeitungen, darunter auch der Völkische Beobachter. Im Vordergrund der Berichterstattung standen die Theaterstücke, die während der Festwoche aufgeführt wurden. Wieder wählten die Verantwortlichen nur solche Stücke aus, die auch in den Jahren zuvor große Erfolge feierten, darunter Goethes *Faust I*, Shakespeares *König Richard II.*, aber auch Stücke österreichischer Autoren wie Nestroys *Einen Jux will er sich machen*.<sup>162</sup>

Ein weiterer Unterschied zu 1938 war neben der Dauer der Festwoche die Häufigkeit der Aufführungen der jeweiligen Stücke: Wurde 1938 jedes Stück nur einmalig aufgeführt, kam es 1939 zu häufigeren Aufführungen, so zum Beispiel bei Nestroys *Einen Jux will er sich machen*, das sowohl am ersten als auch am letzten Tag der Festwoche aufgeführt wurde. Die 6. Festwoche begann mit dem Stück *Maria Stuart*, welches in der Theatersaison 1939/40 von einigen Theatern des Großdeutschen Reiches, darunter auch das Kärntner Grenzlandtheater, in den Spielplan aufgenommen wurde. Bis auf *König Richard II.* wurden neben *Maria Stuart* auch die anderen inszenierten Theaterstücke der Festwoche in die Spielpläne der Jahre 1938-1944 des Grenzlandtheaters übernommen.

Goebbels nutzte seinen Aufenthalt in der „Ostmark“ zudem, um das Kärntner Grenzlandtheater zu besuchen und kehrte erst zum Abschluss der Festwoche am 11. Juni nach

---

<sup>158</sup> ÖNB, *Das Kleine Blatt*, Folge 153, 13. Jahrgang, 6. Juni 1939, S. 2.

<sup>159</sup> ÖNB, *Illustrierte Kronenzeitung*, Folge 144, 40. Jahrgang, 5. Juni 1939, S. 2; ÖNB, *Völkischer Beobachter*, Wiener Ausgabe, 156. Ausgabe, 52. Jahrgang, 5. Juni 1939, S. 2.

<sup>160</sup> ÖNB, *Das Kleine Blatt*, Folge 153, 13. Jahrgang, 6. Juni 1939, S. 3.

<sup>161</sup> Die Festwoche fand vom 03.06.1939 bis zum 12.06.1939 statt.

<sup>162</sup> Im Gegensatz zur Reichstheaterfestwoche des Jahres 1939 liegen über die Festwoche des Jahres 1939 kaum Quellen vor, ein eigener Bestand im Bundesarchiv fehlt. Die Aufführungen mussten anhand verschiedener Zeitungen sowie Bildunterschriften unter den Fotos der Festwoche, welche die Österreichische Nationalbibliothek online zur Verfügung stellt, rekonstruiert werden. Siehe hierzu: ÖNB, *Das Kleine Blatt*, Folge 153, 13. Jahrgang, 6. Juni 1939, S. 2; ÖNB, *Das Kleine Blatt*, Folge 153, 13. Jahrgang, 6. Juni 1939, S. 2; ÖNB, *Illustrierte Kronenzeitung*, Folge 144, 40. Jahrgang, 5. Juni 1939, S. 2; ÖNB, *Völkischer Beobachter*, Wiener Ausgabe, 156. Ausgabe, 52. Jahrgang, 5. Juni 1939, S. 2.

Wien zurück. Auch Hitler nahm an der letzten Veranstaltung im Wiener Burgtheater teil. Dort besuchte er Nestroys *Einen Jux will er sich machen*. Neben Hitler und Goebbels befanden sich unter den Gästen weitere hochrangige Politiker, wie Arthur Seyß-Inquart, Josef Bürckel und Martin Bormann (Vgl. Abb. 2).<sup>163</sup>



**Abb. 2:** Hitler in der Ehrenloge des Burgtheaters anlässlich der Reichstheaterfestwoche. Links neben ihm Gauleiter Bürckel, rechts neben ihm Goebbels und Seyß-Inquart.  
**Quelle:** Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB).

Vergleicht man die thematische Ausrichtung der Propaganda beider Festwochen, so werden einige Unterschiede deutlich. Lag das Hauptaugenmerk 1938 noch auf der Hervorhebung einer gemeinsamen und überlegenen deutschen Kultur, wurde 1939 das deutsche Theater als Welttheater propagiert, dem die Aufgabe einer moralischen Stätte zugesprochen wurde. Darüber hinaus war die Festwoche 1939 kein rein innenpolitisches Ereignis mehr: Durch den Besuch des italienischen Ministers und der daraus resultierenden beidseitigen kulturellen sowie politischen Bekräftigungen erlangte sie außenpolitische Bedeutung. Das Theater diente den Nationalsozialisten als massenwirksames Instrument, um die Bevölkerung bereits zu diesem Zeitpunkt mit Themen in Kontakt zu bringen, die nach Ausbruch des Krieges erheblich an Bedeutung gewinnen würden. Der

---

<sup>163</sup> ÖNB, *Der Landbote*, Folge 223, 5. Jahrgang, 17. Juni 1939, S. 1.

Wandel der Propaganda von der Verkündung einer gemeinsamen Kultur hin zur moralischen Stätte fand auch im Theatergeschehen des Kärntner Grenzlandtheaters Einzug.

## 2.4 Der Zweite Weltkrieg und das Theater

Nach Ausbruch des Krieges wurden die kulturpolitischen Projekte der Nationalsozialisten nicht eingestellt oder reduziert, wie es vielleicht anzunehmen wäre. Im Gegenteil: Es kam seitens des Regimes zu einer Förderung kulturpolitischer Veranstaltungen. Insbesondere in besetzten und eingegliederten Gebieten sollte die nationalsozialistische Kulturpolitik Einzug finden.<sup>164</sup> Aus diesem Grund nahm auch die Zahl der Theater sowie der Veranstaltungen während der Kriegsjahre im gesamten Reich zu. Darüber hinaus wurde dem Theater propagandistisch eine neue Rolle zugeschrieben: Das Theater sollte zum „Endsieg“ beitragen. Es fanden zunehmend geschlossene Vorstellungen für Soldaten und Rüstungsarbeiter statt.<sup>165</sup> Auch in den ehemaligen österreichischen Theatern kam es zu einer angepassten Theaterpolitik nach Ausbruch des Krieges.

Der Kriegsausbruch führte jedoch nicht nur zu einer Veränderung der Propaganda. Auch die Gestaltung der Spielpläne, die finanzielle Unterstützung der Theater sowie die Entwicklung der Besucherzahlen wurden maßgeblich beeinflusst. Innerhalb der Spielplangestaltung sahen sich die Intendanten nun häufiger mit Verboten konfrontiert. Welche Stücke verboten wurden, änderte sich laufend. Oft erfuhren die Intendanten erst kurzfristig von neuen Verboten und mussten auf diese unvermittelt reagieren.<sup>166</sup>

Ein Großteil der Theater war auf die Reichszuschüsse des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda angewiesen, da sich die Ausgaben der Theater oftmals nicht durch die Einnahmen decken ließen. Die finanzielle Unterstützung des Regimes ging jedoch nach Ausbruch des Krieges stetig zurück. Die Theater mussten sich daher in verschiedenen Bereichen, wie bei der Zahl der Erstaufführungen und Neuinszenierungen sowie bei der Ausstattung des Ensembles, einschränken. Eine Erhöhung der Eintrittspreise als finanzielle Unterstützung der Theater wurde vom RMVP jedoch nicht in Erwägung gezogen. Goebbels hielt an den niedrigen Eintrittspreisen, die einem Großteil der Bevölkerung den Theaterbesuch ermöglichen sollten, fest. Trotz der genannten Einschränkungen kam es in den meisten Theatern zu einer Steigerung der Ge-

---

<sup>164</sup> Vgl. beispielsweise MOHN, Volker: NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Konzepte, Praktiken, Reaktionen, Essen 2014.

<sup>165</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 86.

<sup>166</sup> Ebd., S. 36f.

samtzahl aller Veranstaltungen sowie zu einer stetigen Zunahme der Besucherzahlen,<sup>167</sup> die auch für das Kärntner Grenzlandtheater festgestellt werden konnten.

Der Zweite Weltkrieg wirkte sich nicht nur auf die Propaganda sowie die finanzielle Situation der meisten Theater aus. Auch die Spielpläne wurden von den Kriegsgeschehnissen erheblich beeinflusst. Goebbels verfolgte daher das Ziel, dass „jedes einzelne Werk im Spielplan der deutschen Bühnen im gegenwärtigen Augenblick mehr denn je zur seelischen Stärkung der Nation beitragen“ solle.<sup>168</sup> Aus diesem Grund kam es zu einer allgemeinen Einschränkung sowie zu Verboten von Theaterstücken, die den Ersten und Zweiten Weltkrieg zum Thema hatten. Hier wurden vor allem solche Stücke verboten, deren inhaltlicher Schwerpunkt auf dem Leid und den Entbehrungen während eines Krieges lagen, z.B. Bethges *Der Marsch der Veteranen*.<sup>169</sup> Darüber hinaus kam es je nach Kriegsverlauf zu verschiedenen Zensurmaßnahmen. So wurden mit dem Angriff auf Polen sowie dem Kriegseintritt Großbritanniens und Frankreichs solche Stücke verboten, die sich thematisch mit einem der genannten Länder befassten.<sup>170</sup> Innerhalb dieser Zensurmaßnahmen gab es jedoch immer wieder Ausnahmen: So gehörten Stücke von William Shakespeare auch weiterhin zum festen Bestandteil nationalsozialistischer Spielplangestaltung. Erst 1941 kam es hier zu einer Verschärfung der Maßnahmen: Konnten Stücke Shakespeares bis zu diesem Zeitpunkt noch ohne Zustimmung des RMVP in den Spielplan aufgenommen werden, bedurften sie ab diesem Zeitpunkt der expliziten Zustimmung. Dies machte sich insbesondere in der Saison 1941/42 bemerkbar, in der Shakespeare-Aufführungen im gesamten Reich deutlich zurückgingen.<sup>171</sup> Auch im Kärntner Grenzlandtheater wirkten sich diese Maßnahmen auf den Spielplan aus.

Das Jahr 1941 brachte darüber hinaus noch weitere Veränderungen mit sich: Mit dem Angriff auf die Sowjetunion wurden alle Theaterstücke mit russischer Thematik verboten.<sup>172</sup> Von dieser Regelung gab es jedoch auch Ausnahmen, wie z.B. die zeitgenössischen Stücke von Hanns Gobsch, die weiterhin in den Theatern zu finden waren. Warum das Propagandaministerium in diesem Fall eine Ausnahme zuließ, ist wie in vielen

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 39-41.

<sup>168</sup> Zitiert nach: PANSE, Barbara: „Zeitgenössische Dramatik 1933-1944. Autoren. Themen. Zensurpraxis“, in: RISCHBIETER, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000, S. 489-720, S. 583.

<sup>169</sup> Ebd., S. 556-567 sowie 583-586.

<sup>170</sup> ODENWALD, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945, München 2006, S. 514.

<sup>171</sup> Ebd., S. 316f.

<sup>172</sup> PANSE, Barbara: Zeitgenössische Dramatik, S. 516-521.

anderen Fällen auch schwer feststellbar. Dass Gobsch bereits 1922/23 zu Hitlers treuen Anhängern zählte,<sup>173</sup> dürfte in die Entscheidung des Ministeriums durchaus eingeflossen sein. Die teilweise schnelle Veränderung der Kriegsverhältnisse führte in der Praxis dazu, dass Theaterstücke, Opern und Operetten auch während der laufenden Saison aus dem Spielplan entfernt werden mussten. Die Diskrepanz zwischen dem geplanten Spielplan und den tatsächlichen Aufführungen konnte daher groß sein.

Die hier genannten Zensurmaßnahmen hatten darüber hinaus noch weitere Auswirkungen auf die Spielpläne: Es kam fortlaufend zu einer Zunahme zeitgenössischer Stücke. Die durch die Zensur entstandenen Lücken konnten so geschlossen werden; zudem passten sich die Stücke thematisch an die politische Situation des Reiches an. Dies führte jedoch oft nur zu einem kurzweiligen Erfolg eines Autors oder Stückes.<sup>174</sup> Eine solche Entwicklung lässt sich auch für einen Großteil zeitgenössischer Werke zeigen, die in Klagenfurt aufgeführt wurden.

Die Verkündung des totalen Krieges 1943 wirkte sich weiter auf den Spielbetrieb der Theater aus, es kam jedoch nicht zu Einschränkungen, sondern vielmehr zu einer Erweiterung des Programms und einer Zunahme der Besucherzahlen. Auch der Betrieb der Theater, die durch Bombenangriffe teilweise oder vollständig zerstört worden sind, wurde durch provisorische Bühnen aufrechterhalten. Das Theater wurde zum Sinnbild des Durchhaltevermögens des Regimes und zum „Ausdruck unversiegbare seelischer Kräfte“.<sup>175</sup>

Die Zunahme alliierter Luftangriffe auf deutsche Städte führte dazu, dass immer mehr Künstler um eine Versetzung in weniger gefährdete Gebiete baten, was durch das Regime jedoch untersagt wurde. Krankmeldungen häuften sich und viele Künstler beendeten ihren Dienst ohne Erlaubnis und flüchteten aus bombardierten Städten. Darüber hinaus wuchs die Zahl der Künstler, die in den Wehrdienst eingezogen wurden, kontinuierlich an; eine generelle Freistellung für den Wehrdienst wurde von Goebbels persönlich abgelehnt. Obwohl es in einigen Fällen dennoch zu sogenannten „uk“-Stellungen<sup>176</sup> kam, wirkte sich das Fehlen von Künstlern auf den Spielbetrieb aus, was auch in den

---

<sup>173</sup> KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2009, S. 168f.

<sup>174</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 211-229.

<sup>175</sup> Ebd., S. 344.

<sup>176</sup> „Unabkömmliche“ („uk“) Kulturschaffende wurden nicht in den Kriegsdienst eingezogen. Ausführlicher hierzu in: „Bartelmus wird ‚unabkömmlich‘“.

Theatern der „Ostmark“ zu beobachten war.<sup>177</sup> Eine weitere Auswirkung der alliierten Luftangriffe auf den Spielbetrieb waren die wiederholt kurzfristigen Schließungen. Auch Klagenfurt wurde 1944 von Bomben getroffen; das Theater musste in der Saison 1943/44 mehrfach schließen.

Am 20. August 1944 verkündete Joseph Goebbels die Schließung aller Theater zum 1. September 1944, was zu einem erheblichen Anstieg von Künstlern, die in den Wehrdienst eingezogen wurden, führte.<sup>178</sup> Das Kärntner Grenzlandtheater beendete seine letzte Saison am 19. Juli 1944.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 348-350.

<sup>178</sup> Ebd., S. 352.

<sup>179</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

## 2.5 „Grenzlandtheater“

Die Theaterlandschaft des Deutschen Reiches war vielfältig und wurde im Laufe der Entwicklung des Regimes stetig erweitert. Neben Staatstheatern und Provinztheatern kam es zudem zur Gründung von sogenannten „Grenzlandtheatern“, die der Aufgabe nachkommen sollten, Grenzgebiete mit Theatervorstellungen sowie kultureller Propaganda zu versorgen. Die Umgestaltung eines Theaters zu einem „Grenzlandtheater“ zog oftmals die Bewilligung oder Erhöhung von Reichszuschüssen nach sich. Jutta Wardetzky hielt über „Grenzlandtheater“ fest, dass die Spielpläne nach strengen Vorgaben aufgebaut waren, die Ensembles erweitert und die Reichszuschüsse erhöht wurden.<sup>180</sup> In der Forschung liegen für die „Grenzlandtheater“ des „Altreichs“ bislang nur wenige Einzelstudien vor. Ein Blick in die existierenden Forschungsergebnisse zeigt, dass sich die Ausgangslage der „Grenzlandtheater“ des „Altreichs“ sowie ihre Aufgaben teilweise deutlich voneinander unterscheiden.

Das Stadttheater Trier erhielt beispielsweise erst 1937 den Status eines „Grenzlandtheaters“, was eine Erhöhung der Reichszuschüsse zur Folge hatte. Abstecher nach Luxemburg, die bereits seit 1933 durchgeführt worden waren, waren nun „Ausdruck deutscher Kulturpropaganda“.<sup>181</sup> Die Umbenennung und der damit einhergehende propagandistische Auftrag hatten jedoch keine sichtbaren Auswirkungen auf die Spielplangestaltung des Theaters. Laut Rischbieter wurden insbesondere im zeitgenössischen Bereich „übliche NS-genehme Stücke“ gezeigt, wobei diese nicht weiter beschrieben werden. Auch der Umfang geht aus den Ausführungen nicht hervor.<sup>182</sup>

Das Theater der Stadt Flensburg erhielt 1934 die Bezeichnung „Grenzlandtheater“ und es folgten finanzielle Zuschüsse. Hinweise auf auswärtige Aufführungen oder eine Änderung der Spielpläne lassen sich weder in der Forschungsliteratur noch auf der Internetseite<sup>183</sup> des heutigen Theaters (Schleswig-Holsteinisches Landestheater) finden. 1938 kam es nach dem Umbau sogar zu einer Verkleinerung des Theatergebäudes.<sup>184</sup>

Das Stadttheater Görlitz wurde bereits 1933 durch den Preußischen Theaterausschuss in „Deutsches Grenzlandtheater“ umbenannt und übernahm die Bespielung von Grenzge-

---

<sup>180</sup> WARDETZKY, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, S. 67f.

<sup>181</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 117.

<sup>182</sup> Ebd., S. 118.

<sup>183</sup> <https://www.sh-landestheater.de/spielstaetten/theater/flensburg-stadttheater/> (Letzter Zugriff: 30.12.2020).

<sup>184</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 155.

bieten. In der Spielzeit 1943/44 lag die Anzahl der sogenannten Abstecher bei insgesamt 19. Im Gegensatz zu einem Großteil der anderen im Nationalsozialismus existierenden „Grenzlandtheater“ erschien 2015 eine eigene Studie zum Görlitzer Theater.<sup>185</sup>

Das Stadttheater im oberschlesischen Ratibor wurde 1935 in „Oberschlesisches Grenzland“ umbenannt; die Umbenennung scheint jedoch keine Auswirkungen auf den Aufgabenbereich gehabt zu haben. Informationen über die Bespielung von Grenzgebieten liegen nicht vor. Der Spielplan folgte den Vorgaben des Regimes und reichte von klassischen Inszenierungen bis hin zu zeitgenössischen Werken.<sup>186</sup> Es lassen sich auch hier keine Hinweise auf schärfere Kontrollen als in anderen Theatern feststellen.

Das Stadttheater Konstanz wurde mit der Spielzeit 1939/40 vergleichsweise spät in „Grenzlandtheater am Bodensee“ umbenannt und erhielt daraufhin einen Reichszuschuss von 56.000 Reichsmark. Es lässt sich nicht belegen, ob die Zuschüsse auch in den nachfolgenden Spielzeiten gezahlt wurden. Das Theater bespielte insgesamt 27<sup>187</sup> Abstecherorte. Eine Erweiterung des Ensembles in direkter Folge der Umbenennung geht weder aus den Ausführungen Henning Rischbieters noch aus denen Michael Kochs hervor. Auch über Änderungen der Spielpläne oder schärfere Kontrollen gibt die Literatur keine Auskunft.<sup>188</sup>

Über das Stadt- und spätere „Grenzlandtheater“ Elbing ist bis auf die Umbenennung und wenige Randinformationen kaum etwas bekannt. Daher lassen sich weder Aussagen über die Größe des Ensembles noch über die Spielplangestaltung treffen.<sup>189</sup>

1933 wurde in der oberfränkischen Textilstadt Hof mit Unterstützung der Bayerischen Staatsregierung das „Grenzlandtheater Hof“ neu errichtet. Es weist damit eine ähnliche Ausgangslage wie das Kärntner Grenzlandtheater auf. Während in Klagenfurt zunächst ein Stadttheater eröffnet wurde und die Umbenennung vom Gau Kärnten ausging, sollte in Hof von Beginn an ein „Grenzlandtheater“ mit den entsprechenden propagandistischen Aufgaben eröffnet werden. Hier zeigen sich also Unterschiede zwischen Hof und Klagenfurt. Der Hofer Bürgermeister formulierte bei der Eröffnung des „Grenzlandtheaters“, dass das Theater „eine Kampfstätte für deutsche Sitten und deutsche Kultur“

---

<sup>185</sup> SPITZNER-SCHMIEDER, Sabine/TOMLOW, Jos/NERDINGER, Winfried: Das Grenzlandtheater in Zittau 1934–1936 (Wissenschaftliche Berichte der Hochschule Zittau/Görlitz/Sonderheft), 2015.

<sup>186</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 186f.

<sup>187</sup> Michael Koch spricht hingegen von 24 Städten, Siehe hier: KOCH, Michael: Theater in Konstanz. 1000 Jahre Theaterspiel, Konstanz 1985, S. 126.

<sup>188</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 123 sowie KOCH, Michael: Theater in Konstanz, S. 126–141.

<sup>189</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 179.

sei.<sup>190</sup> Über die Aufgabe des Theaters sagte er: „Unsere deutschen Brüder jenseits der Grenzpfähle [...] mögen teilhaben an der Stärkung der deutschen Volkskraft, die der Führer [...] erstrebt.“<sup>191</sup> Das „Grenzlandtheater Hof“ präsentierte sich von Beginn an als Träger nationalsozialistischer Propaganda, die in die Grenzgebiete getragen werden sollte. Das Theater erhielt zudem von 1933 bis 1939 Zuschüsse des Reiches; der Spielplan bestand zu 70 % aus zeitgenössischen Inszenierungen.<sup>192</sup> Das „Grenzlandtheater Hof“ kommt den von Jutta Wardetzky formulierten Kriterien eines ideologischen Bollwerkes am nächsten. Insbesondere die Funktion, „die Zuschauer für die Expansionsabsichten empfänglich zu machen und die deutschen Minderheiten im Nachbarland als ‚Fünfte Kolonne‘ zu schulen“<sup>193</sup>, versuchte das Theater vor allem in den Gebieten der Tschechoslowakei umzusetzen. Nach der Annexion ebendieser wurde das Theater wieder in „Stadttheater Hof“ umbenannt, die Funktion als „Grenzlandtheater“ endete.<sup>194</sup>

Mit dem „Anschluss“ Österreichs erweiterte sich der hier dargelegte Kreis um das Kärntner Grenzlandtheater. Inwiefern es den von Wardetzky formulierten Kriterien entsprach, soll ebenfalls Gegenstand der noch folgenden Untersuchungen sein.

---

<sup>190</sup> Zitiert nach RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 250.

<sup>191</sup> Zitiert nach ebd., S. 250f.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> WARDETZKY, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, S. 68.

<sup>194</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 250f.

## 3. Das Kärntner Grenzlandtheater 1938 - 1944

### 3.1 Theater in Kärnten vor 1938

Der Ausschuß sah sich letzten Endes zur Feststellung veranlaßt, daß im gegenwärtigen Zeitpunkt von einer Wiedereröffnung des Theaters [...] Abstand genommen werden müßte, da die Kosten der Betriebsführung auch bei stärkster Einschränkung des Betriebes [...] die zu erwartenden Einnahmen und die bestenfalls zu gewärtigenden Subventionen weit überschreiben würden.<sup>195</sup>

-Klagenfurter Zeitung, 18. April 1936-

Im Unterschied zu den meisten anderen österreichischen Städten gab es in der Zeit vor dem „Anschluss“ 1938 in Kärnten keinen regelmäßig stattfindenden Theaterbetrieb, auf den die Nationalsozialisten zurückgreifen konnten. Bis 1935 wurde das Stadttheater in Klagenfurt vor allem als Kino genutzt. Inszenierungen, bei denen man auf Gastspiele fremder Ensembles angewiesen war, blieben die Ausnahme. Die Kinoeinnahmen reichten jedoch nicht aus, um die Kosten des Pachtvertrages zu decken, weshalb Überlegungen über eine Wiedereröffnung des Theaters laut wurden.<sup>196</sup> Am 27. Juni 1935 beriet der damals amtierende Bürgermeister Adolf Wolf daher mit Vertretern der Klagenfurter Gemeinde über die Möglichkeit eines Theaterbetriebes. Ein Ausschuss, bestehend aus dem stellvertretenden Bürgermeister Friedrich Kleinwächter und Vertretern des Gemeinderates, kam jedoch im April 1936 zu dem Ergebnis, dass die Kosten das Budget der Gemeinde übersteigen würden, weshalb man von diesem Vorhaben Abstand nahm.<sup>197</sup> Bis zur Wiedereröffnung des Theaters am 15. Oktober 1938 unter nationalsozialistischer Herrschaft fanden daher weiterhin ausschließlich Gastspiele fremder Ensembles statt, insbesondere des Wiener Burgtheaters und des Theaters in der Josefstadt.<sup>198</sup>

Im Februar 1938 wurden erneut Stimmen laut, die die Wiedereröffnung des Theaters forderten. Der Gemeinderat reagierte mit derselben Begründung wie bereits wenige

---

<sup>195</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“, *Klagenfurter Zeitung* vom 18. April 1936, Nr. 90, Bericht über die Beratungen des Theaterrausschusses im Sommer 1935.

<sup>196</sup> RUDAN, Othmar/RUDAN, Helmar: *Das Stadttheater Klagenfurt*, S. 95.

<sup>197</sup> Ebd., S. 95-97.

<sup>198</sup> Ebd.

Jahre zuvor, ein Theater würde die finanziellen Mittel der Gemeinde übersteigen, weshalb auch für die kommenden Jahre ein solches Vorhaben ausgeschlossen wurde.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> RUDAN, Othmar/RUDAN, Helmar: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 98.

### 3.2 Der Weg zur (Wieder-)Eröffnung

Die Nationalsozialisten konnten in Klagenfurt auf keinen bestehenden Theaterbetrieb zurückgreifen, wohingegen dies in den Städten Graz, Linz und Innsbruck möglich war. Während die Nationalsozialisten mit der Gleichschaltung der dortigen Theater begannen, bereiteten verschiedene politische Stellen Klagenfurts, Wiens und Berlins die (Wieder-)Eröffnung des Klagenfurter Stadttheaters vor.<sup>200</sup>

Im Sommer 1938 gelangten erste Informationen über die angestrebte Neueröffnung des Theaters an die Öffentlichkeit. Am 22. Juni 1938 war in der Klagenfurter Zeitung unter der Schlagzeile „Klagenfurt erhält wieder ein Theater“ zu lesen, dass dem Stadttheater von Joseph Goebbels ein Zuschuss von 150.000 Reichsmark zugesprochen wurde, der für die Erneuerung des Theaters sowie des technischen Apparates eingesetzt werden sollte.<sup>201</sup> Einen solchen Zuschuss erhielt das Theater jedoch nicht aufgrund seiner spezifischen Situation; auch die Theater der Städte Graz, Linz und Innsbruck erhielten Zuschüsse des Reiches. Die Bezuschussung der ehemaligen österreichischen (Provinz-)Theater stellte jedoch kein Novum nationalsozialistischer Theaterpolitik dar. Ganz im Gegenteil: Bereits seit 1934 gewährte das RMVP regelmäßig verschiedenen Theatern des „Altreichs“ Zuschüsse.<sup>202</sup> Die Vergabe einer solchen Bezuschussung richtete sich laut Rischbieter nicht nach festen (kultur-)politischen Kriterien, weshalb es nicht möglich ist, ein allgemeingültiges Muster in der Vorgehensweise des RMVP auszumachen.<sup>203</sup> Fest steht jedoch, dass zwei Verfahren identifiziert werden können, die zur Gewährung eines Zuschusses führen konnten: Zum einen konnte ein Theater auf eigene Initiative einen Reichszuschuss beantragen und musste hierfür die politische und wirtschaftliche Notwendigkeit des benötigten Geldes begründen.<sup>204</sup> Ein Beispiel hierfür ist das Landestheater Linz, für das der damalige Intendant, Ignaz Brantner, im April 1938 einen Reichszuschuss von 110.000 RM beantragte und dies mit der schwierigen Situation des Theaters während der Spielzeit 1937/38 begründete.<sup>205</sup> Nach Eingang des An-

---

<sup>200</sup> Beteiligt waren u.a. die Gauleitung Kärntens, der Bürgermeister Klagenfurts, das Reichspropagandaamt Wien sowie verschiedene Vertreter der Reichskultur- bzw. Reichstheaterkammer.

<sup>201</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Klagenfurter Zeitung* vom 22. Juni 1938, Nr. 141.

<sup>202</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 59; DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 38.

<sup>203</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 61.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> BArch R55/20386, Schreiben Ignaz Brantner an das RMVP vom 8. April 1939 sowie Antrag auf Gewährung eines Reichszuschusses.

trags entschied das RMVP dann über die Höhe des Zuschusses, der auch geringer als beantragt ausfallen konnte, wie erneut das Beispiel des Landestheaters Linz zeigt, welchem ein Zuschuss von „nur“ 80.000 RM<sup>206</sup> gewährt wurde.<sup>207</sup> Zum anderen vergab das RMVP auch aus eigener Initiative heraus Zuschüsse, so wie es im Fall Klagenfurts geschehen war. Dies mag vor allem damit zusammenhängen, dass für die Eröffnung des Theaters Kapital benötigt wurde, welches aufgrund eines fehlenden aktiven Theaterbetriebes nicht vorhanden war. Zudem wurde der Zuschuss zweckgebunden gewährt, wie aus dem Zeitungsartikel der Klagenfurter Zeitung hervorging.

Auch das Theater der Stadt Graz erhielt für die Spielzeit 1938/39 einen Reichszuschuss, jedoch in Höhe von 300.000 RM. Die Quellen geben jedoch keine Auskunft darüber, ob dieser aufgrund eines Antrags des damaligen Intendanten Willy Hankes erfolgte oder aus eigener Initiative des RMVP gewährt wurde.<sup>208</sup>

Das Stadttheater Klagenfurt sollte also eine finanzielle Unterstützung aus Berlin erhalten; Informationen über einen Eröffnungstermin sowie mögliche Personalentscheidungen waren noch nicht bekannt. Die Entscheidungen hierüber waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefallen. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch ein interner Briefwechsel zwischen dem Wiener Reichspropagandaamt und der Reichsdramaturgie in Berlin, der durch den bereits zitierten Zeitungsartikel ausgelöst wurde. In einem Telegramm vom 27. Juni 1938 informierte Dr. Wolfram, ein Vertreter des Reichspropagandaamtes, Dr. Schlösser über ein Gespräch, welches er mit Gustav Bartelmus geführt hatte. In diesem Gespräch soll Bartelmus davon gesprochen haben, dass er von Dr. Schlösser für die Stelle der Klagenfurter Intendanz in Aussicht genommen wurde. Darüber hinaus habe Bartelmus Dr. Wolfram mitgeteilt,

dass in einer zeitung im laufe dieser woche die nachricht gestanden habe, dass vom herrn reichsminister dr. goebbels dem klagenfurter stadttheater ein zuschuss von rm 150.000. -- gewaehrt worden sei, dass jedoch an dr. von franz, dem buegermeister von klagenfurt, noch kein diesbezüglicher offizieller bescheid, von dem auch seine endguelteige bestellung abhaengt, gelangt waere.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Leider liegen keine Quellen vor, die über die Gründe für den niedriger ausfallenden Zuschuss Auskunft geben.

<sup>207</sup> BArch R55/20386, Schreiben des Landrats Oberdonau an den Staatssekretär Hanke im RMVP vom 22. Juli.

<sup>208</sup> AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/3 Theater der Stadt Graz, „Dramatische Blätter der Stadt Graz“, Jahrgang 1, Heft Nr. 18/19, herausgegeben von Willy Hanke, S. 431.

<sup>209</sup> BArch R55/21753, Telegramm von Dr. Wolfram vom 27.6.38 an Reichsdramaturg Dr. Schlösser.

Dr. Wolfram wollte sich daher erkundigen, ob der Zuschuss tatsächlich bewilligt wurde und Bartelmus zum Intendanten ernannt werden sollte. Ein Antwortschreiben Dr. Schlössers erfolgte bereits einen Tag später. In diesem erklärte er, dass man Bartelmus lediglich versichert habe, seine Bewerbung freundlich zu beurteilen und dass noch keine endgültige Entscheidung bezüglich des Zuschusses gefallen sei.<sup>210</sup> Obwohl also noch keine endgültige Entscheidung über die Besetzung der Intendanz gefallen war, lässt sich durch weitere Schreiben belegen, dass sich zumindest Gustav Bartelmus und der Bürgermeister Klagenfurts Dr. von Franz einig waren und die offizielle Bestätigung aus Berlin nur noch als Formsache angesehen wurde. Ob Bartelmus das Gespräch zwischen ihm und Dr. Schlösser nur falsch verstanden hatte, geht aus den Unterlagen nicht weiter hervor. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Bartelmus mit seinem Schreiben an das Reichspropagandaamt Druck ausüben wollte, um die offizielle Bestätigung aus Berlin zu erzwingen oder zumindest zu beschleunigen. Bartelmus zeigte in verschiedenen Schreiben im Zuge seiner Bewerbungen um die Intendanz an einem österreichischen Theater ein aufdringliches Verhalten.

Doch wer war Gustav Bartelmus eigentlich und wie verlief dessen Bewerbung um die Intendanz im Klagenfurter Stadttheater?

### **Gustav Bartelmus - *Der Traum vom österreichischen Theater***

Dass ich als Österreicher und insbesondere als gebürtiger Wiener nunmehr gern in meine Heimat zurückmöchte, ist wohl verständlich und dass ich als nationalsozialistischer deutscher Theaterleiter und Parteigenosse die Gewähr dafür biete, dass ein österreichisches Theater unter meiner Leitung im nationalsozialistischen Sinne richtig und deutscher Gepflogenheiten entsprechend geführt wird, ohne dabei die Mentalität des Österreichers außer acht zu lassen, dessen können Sie versichert sein.<sup>211</sup>

Gustav Bartelmus wurde am 29. Januar 1898 in Wien geboren und lebte dort bis zu seiner Einberufung in den Ersten Weltkrieg. In Wien besuchte er ein Gymnasium und be-

---

<sup>210</sup> BArch R55/21753, Telegramm von Dr. Schlösser vom 28.6.1938 an das Reichspropagandaamt Wien.

<sup>211</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Schreiben Gustav Bartelmus an Alfred Frauenfeld vom 7. April 1938.

gann bereits dort nach eigenen Angaben mit seiner Ausbildung für die Bühne. Nach Kriegsende arbeitete er zunächst am Burgtheater in Wien und wechselte kurze Zeit später als Schauspieler an das Stadttheater in Teschen.<sup>212</sup> In den folgenden Jahren war er immer wieder an verschiedenen Theatern tätig, darunter als Oberspielleiter des Schauspiels und der Oper am Stadttheater in Klagenfurt in den Jahren 1921/22.<sup>213</sup> Dort wurde er eigenen Angaben nach Mitbegründer und Leiter der sogenannten „Kärntner Landesbühne“, die sich als „nationale Kampfbühne“ verstand und die Grenzstädte Kärntens bespielte. Bevor Bartelmus ab April 1933 für 5 Jahre die Intendanz des Oberschlesischen Landestheaters Beuthen übernehmen sollte, war er zunächst in über zehn Theatern tätig, darunter im Landestheater des Bühnenvolkes Frankfurt am Main, welches „unter [seiner] Intendanz die Wanderbühne mit dem ausgedehntesten Spielgebiet Deutschlands war.“<sup>214</sup>

Mit der Spielzeit 1937/38 endete Bartelmus' Intendanz in Beuthen. Zur Zeit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich befand er sich daher auf der Suche nach einem neuen Arrangement. Bartelmus richtete sich daher mit seinen Bewerbungsgesuchen sowohl schriftlich als auch persönlich an die verantwortlichen Stellen in Berlin und Wien. Im März 1938 befand sich Bartelmus darüber hinaus für seine Bewerbungen für zwölf Tage in Wien. Wen er dort namentlich treffen wollte, geht aus den Quellen nicht hervor, sein Besuch scheint jedoch nicht von Erfolg gekrönt gewesen zu sein, was aus einem Brief seiner Frau vom 23. März 1938 hervorgeht. In diesem wandte sich Cila Bartelmus an einen für den Leser zunächst unbekanntem Adressaten mit der Bitte um Unterstützung für ihren Mann. Dieser suche „seit einem Vierteljahr fieberhaft nach einem neuen Posten als Intendant“ und kehre in wenigen Tagen erfolglos aus Wien zurück. Aus diesem Grund sei sie „vollkommen verzweifelt“ und bat daher den Adressaten darum, ihren Mann bei der Suche nach einer neuen Intendanz zu unterstützen.<sup>215</sup> Wie bereits erwähnt, geht der Empfänger zunächst nicht aus dem Brief selbst hervor. Marina Jamritsch vermutet, dass Cila Bartelmus ihr Hilfesuch an Alfred Frauenfeld, den Geschäftsleiter der Reichstheaterkammer,<sup>216</sup> richtete, und begründet dies mit einem

---

<sup>212</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Lebenslauf, Blatt 1.

<sup>213</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938 Nr. 1.

<sup>214</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Lebenslauf, Blatt 2.

<sup>215</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief von Cila Bartelmus vom 23.3.1938.

<sup>216</sup> KLEE, Ernst: Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2003, S. 162.

Brief, den Gustav Bartelmus selbst zwei Wochen später an diesen schickte.<sup>217</sup> Warum dieser Brief mit Cila Bartelmus Schreiben in Zusammenhang stehen soll, geht weder aus Jamritschs Ausführungen noch aus dem Inhalt beider Briefe hervor. Auch die Anrede „Sehr geehrter Herr Doktor“<sup>218</sup>, die Cila Bartelmus in ihrem Anschreiben verwendet, steht im Widerspruch zur Annahme, Alfred Frauenfeld könne der Empfänger des Briefes sein, da dieser nicht im Besitz eines Doktorgrades war. Vergleicht man den Brief mit dem weiteren Bestand der Akte Bartelmus, gibt der Eingangsstempel Aufschluss über den Empfänger des Briefes. So war es üblich, dass der Eingang eines Briefes von der jeweiligen Stelle i.d.R. durch einen Stempel gekennzeichnet wurde. Lediglich ein weiterer Brief des Aktenbestandes, adressiert an den Bürgermeister Klagenfurts Dr. von Franz, weist denselben Eingangsstempel wie der Brief von Cila Bartelmus auf. In Verbindung mit der bereits erwähnten Anrede kann also davon ausgegangen werden, dass Dr. von Franz im Fall von Cila Bartelmus der Empfänger des Schreibens gewesen ist. Cila Bartelmus trat also als Bittstellerin für ihren Ehemann auf, was für das Frauenbild und die daraus resultierende Erwartung an das Verhalten von Frauen zur Zeit des Nationalsozialismus durchaus ungewöhnlich war. Ihr Aktionismus verdeutlicht, wie verzweifelt das Ehepaar die eigene Situation bewertete und wie nachdrücklich Bartelmus nach einer neuen Position suchte.

Am 25. März 1938 kehrte Gustav Bartelmus aus Wien zurück und setzte seine Suche nach einer Intendanz schriftlich fort. Am 7. April 1938 richtete er sich in einem Brief an den bereits erwähnten Alfred Frauenfeld, um sich bei diesem für eine führende Stelle an einem österreichischen Theater zu bewerben. Im ersten Abschnitt seines Schreibens bezeichnet Bartelmus sich als „nationalsozialistischer deutscher Theaterleiter“, der den Wunsch hegt, in seine österreichische Heimat zurückzukehren, um dort ein Theater nach nationalsozialistischen Vorstellungen zu führen. Im weiteren Verlauf stellte er darüber hinaus seine Erfolge in den bisher von ihm geleiteten Theatern dar und betonte dabei insbesondere seinen Einsatz für die „deutsche Kunst und Kultur in Grenz- und Auslandsgebieten“.<sup>219</sup> Obwohl das Klagenfurter Stadttheater zu diesem Zeitpunkt weder als Grenzlandtheater bezeichnet wurde noch mit der Aufgabe der Bespielung umliegender Städte beauftragt werden sollte, lassen Bartelmus‘ Ausführungen über dessen Erfol-

---

<sup>217</sup> JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 596.

<sup>218</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief von Cila Bartelmus vom 23.3.1938.

<sup>219</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief von Gustav Bartelmus an Alfred Frauenfeld vom 7.4.1938.

ge in Grenz- und Auslandsgebieten darauf schließen, dass ihm bereits zu diesem Zeitpunkt eine ähnliche Aufgabe für das Stadttheater vorgeschwebt haben könnte. Seinem Brief legte er zudem einen ausführlichen Tätigkeitsbericht der Jahre 1933 bis 1938 bei.<sup>220</sup>

Mit einem ähnlichen Schreiben richtete sich Bartelmus rund zwei Wochen später, am 23. April 1938, an den Reichsdramaturgen und Ministerialdirigenten Dr. Rainer Schlösser; der Brief an Frauenfeld blieb unbeantwortet. Wie auch schon in dem bereits zuvor dargelegten Schreiben betonte Bartelmus erneut seine Regimetreue und versicherte, auch ein österreichisches Theater nach nationalsozialistischen Vorstellungen führen zu wollen. Im weiteren Verlauf hob er seine Erfolge als Intendant des Beuthener Theaters hervor und schloss seinen Brief mit der Bitte ab, ihn bei der Vergabe einer österreichischen Intendanz zu berücksichtigen.<sup>221</sup> Neben Klagenfurt habe er sich auch am Theater in Innsbruck beworben, an dem nach der Machtübernahme die Stelle der Intendanz ebenfalls zur Verfügung stand.<sup>222</sup>

Am selben Tag sendete Bartelmus einen weiteren Brief an Wilhelm Keppler in Berlin, mit dem er bereits zuvor telefonisch in Kontakt stand, um sich auch bei diesem für eine Intendanz an einem österreichischen Theater zu bewerben. Im besagten Telefonat habe Keppler ihm mitgeteilt, dass eine Entscheidung über die offenen Intendanzen nicht vor dem 25. April gefällt werden würde. Aus diesem Grund wollte sich Gustav Bartelmus mit seinem Schreiben bei Keppler in Erinnerung rufen und bat diesen, ihn bei der bevorstehenden Entscheidung zu berücksichtigen. Wie in seinen zuvor verfassten Briefen, erwähnte Bartelmus auch hier seine bisherigen Theatererfolge, verzichtete jedoch auf die Erwähnung seiner nationalsozialistischen Überzeugung. Abschließend folgte die Bitte, ihn darüber zu informieren, wer für die Bewerbungen an den jeweiligen Theatern zuständig sei, und wies auch hier darauf hin, dass er sich bereits für die Intendanz in Innsbruck beworben habe.<sup>223</sup>

Für den Zeitraum von Ende April bis zu dem zu Beginn des Kapitels erwähnten schriftlichen Austausch zwischen Wolfram und Schlösser liegen keine Dokumente vor, die

---

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief von Gustav Bartelmus an Dr. Rainer Schlösser vom 23.4.1938.

<sup>222</sup> Der ehemalige Intendant des Innsbrucker Theaters, Ferdinand Skuhra, bewarb sich kurze Zeit später ebenfalls für die Intendanz des Klagenfurter Stadttheaters und war ohne dessen Wissen Konkurrent von Gustav Bartelmus.

<sup>223</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief von Gustav Bartelmus an Wilhelm Keppler vom 23.4.1938.

den weiteren Verlauf des Bewerbungsprozesses dokumentieren. Aus besagtem Schriftverkehr geht jedoch hervor, dass Bartelmus sich über seine Korrespondenzen mit Wien und Berlin hinaus auch in Klagenfurt selbst, beim Bürgermeister Dr. von Franz, beworben hatte und es zwischen diesen bereits zu einer Einigung gekommen war. Bartelmus trat im Zuge seiner Bewerbungen als offensiver, wenn nicht sogar aufdringlicher, Bittsteller auf und hatte zumindest bei Dr. von Franz mit diesem Vorgehen Erfolg. Ein ähnliches Verhalten zeigte auch der Intendant des Linzer Theaters Ignaz Brantner im April 1938, indem er sich ebenfalls mit mehreren Briefen an die verantwortlichen Stellen in Berlin wandte, um seine Position als Intendant des Theaters zu sichern.<sup>224</sup> Auch wenn sich Brantner in seinen schriftlichen Ausführungen weniger offensiv als Gustav Bartelmus zeigte, liegt eine ähnliche Herangehensweise beider Männer zugrunde. Trotz dieser Gemeinsamkeit zeigen sich erhebliche Unterschiede im weiteren Verlauf: Während Ignaz Brantner unmittelbar nach seinem Kontakt mit der Reichstheaterkammer als Intendant bestätigt wurde, zog sich die offizielle Ernennung Gustav Bartelmus' noch mehrere Monate in die Länge. Die Gründe sind in den unterschiedlichen Ausgangslagen beider Theater zu finden. Während in Linz nach der kurzfristigen Schließung der bestehende Betrieb fortgeführt werden musste und die Personalentscheidungen daher beschleunigt wurden, lag in Klagenfurt keine Eile vor. Darüber hinaus gab es neben Bartelmus noch einen weiteren Bewerber für die Intendanz des Theaters, während Brantner konkurrenzlos blieb. Für die Theater der Städte Salzburg und Graz lassen sich mangels der Quellenlage keine Aussagen über die Entscheidungsprozesse rund um die Intendanten der Theater treffen. Die Situation für Innsbruck wurde in Kapitel 2.2 bereits dargelegt.

Innerhalb der bürokratischen Vorgänge lassen sich hier deutliche Unterschiede zwischen Klagenfurt und anderen Städten aufzeigen, die sich anhand der verschiedenen Ausgangslagen erklären lassen.

---

<sup>224</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 15.

## **Ferdinand Skuhra - *Ein ernst zu nehmender Konkurrent?***

Wenn [...] von einer deutsch-österreichischen Kultur gesprochen werden soll, dann darf diese nicht allein auf die staatlichen Bühnen in Wien und auf die Salzburger Festspiele beschränkt bleiben; sie sollte mindestens auch in den Zentren der einzelnen Länder, also in deren Hauptstädten, gefördert und gepflegt werden.<sup>225</sup>

Neben Gustav Bartelmus gab es noch einen weiteren Bewerber um die Intendanz des Klagenfurter Stadttheaters: Ferdinand Skuhra, der ehemalige Intendant des Stadttheaters Innsbruck, dessen Intendanz dort nicht verlängert wurde. Im Gegensatz zu Gustav Bartelmus, der seine Bewerbung nicht nur in Klagenfurt, sondern auch bei den verantwortlichen Stellen in Wien und Berlin einreichte und dort sogar persönlich vorstellig wurde, bewarb sich Skuhra wohl nur bei Dr. von Franz, dem Bürgermeister von Klagenfurt.<sup>226</sup> Aufmerksam auf eine mögliche Intendanz in Klagenfurt wurde Skuhra durch einen Zeitungsartikel in einer Innsbrucker Tageszeitung, in der, wie auch in Klagenfurt, am 22. Juni 1938 die Information über einen Reichszuschuss von 150.000 RM für das Klagenfurter Stadttheater veröffentlicht wurde. Skuhra schloss daraus, dass das Stadttheater wohl bald seine Tätigkeit wieder aufnehmen werde und hierfür ein neuer Intendant gesucht würde.<sup>227</sup>

Der sich selbst als Deutsch-Österreicher bezeichnende Ferdinand Skuhra wurde vermutlich in Wien geboren und interessierte sich bereits seit seiner frühen Jugend für das Theater und die Schauspielerei. Mit 26 ergriff er nach eigenen Angaben den Beruf des Theaterleiters und gründete das „Kleine Schauspielhaus“ in Wien. Nach zwei Jahren wechselte er für eine Spielzeit an das Deutsche Volkstheater in Prag und leitete dort die Operette und das Schauspiel. Bevor er für sechs Jahre eine Theaterleitung in Brandenburg übernahm, war er in Berlin am Ausstellungstheater tätig. Nach der Theaterleitung in Brandenburg wechselte er für fünf Jahre an das Deutsche Theater in Stuttgart. Seine erste Intendanz übernahm Skuhra von 1924 bis 1927 am Stadttheater Saarbrücken, wel-

---

<sup>225</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“, Denkschrift: Ein Neuaufbau der Theater in Österreich, S. 2.

<sup>226</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“, Bewerbung Ferdinand Skuhras an Dr. von Franz vom 23. Juni 1938. Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass es auch bei Marina Jamritsch zu einer kurzen Auswertung des Bewerbungsschreibens kam, Jamritsch jedoch ein Fehler in der Quellenangabe unterläuft und sie das Bewerbungsschreiben der Mappe 1g zugeordnet hat.

<sup>227</sup> Ebd., Blatt 1.

che er, wie er selbst behauptet, aufgrund von Problemen mit der dortigen SPD verlassen musste<sup>228</sup>:

Mein Fortgang von Saarbrücken erfolgte wegen heftiger Differenzen mit der dortigen S.P.D. (mit dem berühmten Max Braun und einigen Juden dieser Partei), die sich in ganz unzulässiger Weise in den inneren Betrieb des Theaters einzumischen versuchten.<sup>229</sup>

Von 1927 bis 1932 übernahm Skuhra die Leitung des Stadttheaters in Trier, was bis zur Übernahme der Intendanz in Innsbruck 1937 seine letzte Beschäftigung darstellte. Die Lücke in seinem Lebenslauf versucht Skuhra durch einen Verweis auf seine Tätigkeit im Verwaltungsrat des Deutschen Bühnenvereins 1919 und dem Hinweis, dass er zehn Jahre lang versucht habe den „fortschreitenden Niedergang unseres Kunstlebens [gemeint ist hier das Kunstleben Österreichs] abzuwenden“<sup>230</sup>, zu verdecken.<sup>231</sup> Skuhra war von 1937 bis 1938 Pächter und Intendant des Stadttheaters Innsbruck. Nach der Machtübernahme ging die Trägerschaft des Theaters an die Stadt über und Skuhra wurde (unfreiwillig<sup>232</sup>) entlassen. Sein Nachfolger<sup>233</sup> wurde mit Robert Hellwig der vorherige Direktor des Stadttheaters Wilhelmshaven.<sup>234</sup>

Am Ende seines Bewerbungsschreibens um die Intendanz in Klagenfurt erwähnte Skuhra, vermutlich um seine Chancen zu steigern, dass er sich im Januar 1938 dazu entschlossen habe, in die NSDAP einzutreten. Dem Bewerbungsschreiben legte er darüber hinaus eine in etwa 1927 verfasste Denkschrift über den Neuaufbau der Theater in

---

<sup>228</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“, Bewerbung Ferdinand Skuhras an Dr. von Franz vom 23. Juni 1938, Blatt 1f.

<sup>229</sup> Ebd., Blatt 2.

<sup>230</sup> Ebd., Blatt 3.

<sup>231</sup> Ebd., Blatt 2f.

<sup>232</sup> Skuhra behauptet ebd. in seinem Schreiben an von Franz, dass seine Entlassung durch Mitglieder des Theaters herbeigeführt wurde, die mit Entscheidungen während seiner Intendanz nicht einverstanden waren und sich „zurückgesetzt glaubten“. Darüber hinaus empört er sich über die Nicht-Verlängerung seines Vertrags und sieht dies als Undankbarkeit des nationalsozialistischen Regimes an: „obwohl es meiner Ansicht nach für mein alleiniges und unentwegtes Eintreten für die deutsche Kunst in unserer Heimat eine selbstverständliche Dankespflicht gewesen wäre, meinen Vertrag wieder zu erneuern, insbesondere da ich auch während meiner Tätigkeit im Altreich stets für den Anschluß Österreich an das Deutsche Reich gewirkt habe.“

<sup>233</sup> Auch Gustav Bartelmus bewarb sich um die Intendanz in Innsbruck, konnte sich gegen Hellwig jedoch nicht durchsetzen, Siehe hierzu u.a. BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Bartelmus' Schreiben an Wilhelm Keppler vom 23. April 1938.

<sup>234</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 267.

Österreich bei.<sup>235</sup> In dieser kritisierte Skuhra das österreichische Theaterwesen und sprach diesem künstlerisches Niveau ab. Weiter beanstandete er, dass das Theater in Klagenfurt in ein „Kino-Unternehmen umgewandelt“ worden sei und in Linz nur „Schauspiel und Operette[n] zur Aufführung“ gelangten.<sup>236</sup> Skuhra forderte einen völligen Neuaufbau der Theater in den österreichischen Bundesländern, die Übernahme der Theater durch den Staat und die Leitung dieser durch einen Intendanten sowie eine finanzielle Unterstützung der Theater durch Staat und Länder. Des Weiteren müsse auch der Spielplan angepasst und durch Lustspiel und Opern ergänzt werden. Seine Vorstellung über das österreichische Theaterwesen glich also in den zentralen Punkten der nationalsozialistischen Theaterpolitik, an der er sich, wie er selbst schreibt, in seinen Ausführungen orientierte.<sup>237</sup> Ähnliche Forderungen, die Skuhra in seiner Denkschrift formulierte, forderte er zusätzlich auch in seiner Funktion als Intendant des Innsbrucker Theaters, was unter seiner Leitung geschlossen werden sollte. Die Entscheidung über die Schließung des Theaters wurde auf mangelndes Publikumsinteresse zurückgeführt. Skuhra nahm in Folge des Beschlusses Stellung zu dieser Entscheidung, zeigte sich empört über das Vorgehen der Verantwortlichen und forderte die Regierung auf, sich am Deutschen Reich zu orientieren, da hier staatliche Zuschüsse Teil der Theaterpolitik seien.<sup>238</sup>

Obwohl Skuhras Ansichten also durchaus der nationalsozialistischen Weltanschauung entsprachen, wurde er nicht für die Intendanz des Klagenfurter Stadttheaters berücksichtigt. Dies wird aller Wahrscheinlichkeit nach vor allem daran gelegen haben, dass sich Dr. von Franz zum Zeitpunkt von Skuhras Bewerbung bereits für Gustav Bartelmus als Intendanten für das Klagenfurter Stadttheater entschieden hatte und nur noch auf die offizielle Zustimmung aus Berlin wartete, die im Oktober erfolgte. Ob die entsprechenden Stellen in Berlin überhaupt Kenntnis von Skuhras Bewerbung in Klagenfurt hatten, ist unklar.

Die Vorgänge der Bewerbungen Bartelmus‘ und Skuhras zeigen – zumindest in Ansätzen – die bürokratischen Vorgänge und Formalitäten im Zuge von Personalfragen auf. Obwohl die endgültige Zustimmung zur Intendanz in Berlin getroffen wurde, hatte das

---

<sup>235</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“, Bewerbung Ferdinand Skuhras an Dr. von Franz vom 23. Juni 1938, Blatt 3f.

<sup>236</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“, Denkschrift: Ein Neuaufbau der Theater in Österreich, S. 2f.

<sup>237</sup> Ebd., S. 4f.

<sup>238</sup> *Innsbrucker Nachrichten*, 8. März 1938, S. 8, [https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938\\_-ii\\_-quartal/](https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938_-ii_-quartal/) (letzter Zugriff: 7.12.2020).

offenbar nur einen formalen Charakter. Da die eigentliche Entscheidung – zumindest für das Theater in Klagenfurt – wurde von Vertretern des Gaues getroffen, nämlich aufgrund der Entscheidung des Klagenfurter Bürgermeisters. Die Fürsprache des Klagenfurter Bürgermeisters war wohl ausschlaggebend dafür, dass Bartelmus schlussendlich zum Intendanten ernannt wurde. Inwiefern seine zahlreichen Bewerbungsschreiben und Erinnerungsbriefe zu dieser Entscheidung beitrugen, kann nicht festgestellt werden. Es war jedoch vermutlich nicht von Nachteil, dass Bartelmus' Name den verschiedenen politischen Stellen präsent war.

## Vorbereitung der Ersten Saison - *Personalfragen und Umbenennung des Theaters*

Nach nunmehr fast siebenjähriger Pause eröffnet am 15. Oktober das Klagenfurter Stadttheater, dem als Grenzlandtheater wohl besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, wiederum seine Tore. Nun wird es also im Großdeutschen Reich, seiner Bestimmung gemäß, Träger und Kündler deutscher Kultur [...]. Dem Nationalsozialismus blieb es vorbehalten, nicht nur die Fehler der vergangenen Zeit zu erkennen, sondern auch tatkräftig [...] vergangene Systemsünden wieder gutzumachen.<sup>239</sup>

### **-Kärntner Grenzruf, 1. September 1938-**

Am 17. August 1938 ernannte die Kärntner Gauleitung Gustav Bartelmus unter Vorbehalt zum Intendanten des Klagenfurter Stadttheaters.<sup>240</sup> Eine endgültige Ernennung durch das RMVP erfolgte erst im Oktober, nachdem Bartelmus in Berlin alle geforderten Unterlagen, wie z.B. Ariernachweise für sich und seine Frau Cila Bartelmus, eingereicht hatte und diese von den entsprechenden Stellen überprüft wurden.<sup>241</sup> Bartelmus' Vorgehen war erfolgreich, auch wenn unklar ist, wie viel seiner Hartnäckigkeit oder der Fürsprache der Gauleitung Kärntens bzw. des Bürgermeisters zu verdanken war. Im direkten Vergleich mit Innsbruck zeigt sich, dass die offizielle Ernennung Bartelmus' deutlich später erfolgte als die Robert Hellwigs, der bereits im August 1938 offiziell zum Intendanten des Theaters der Stadt Innsbruck ernannt worden war.<sup>242</sup>

Die Vorbereitungen zur Wiedereröffnung des Theaters wurden von der Klagenfurter Presse dokumentiert und begleitet. Im Vordergrund der Berichterstattung stand dabei insbesondere der neue Intendant Bartelmus, dessen künstlerische Laufbahn immer wieder Gegenstand verschiedener Artikel wurde. Hierbei fand vor allem seine Tätigkeit in Klagenfurt 1921/22 Erwähnung und die Medien schufen ein Bild der künstlerischen sowie regionalen Verbundenheit Bartelmus' mit dem Stadttheater Klagenfurt. So hieß es am 1. September im Kärntner Grenzruf:

---

<sup>239</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938 Nr. 1.

<sup>240</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief der Gauleitung Kärntens an das RMVP vom 17. August 1938.

<sup>241</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief Dr. Keplers an Joseph Gobbels vom 1. Oktober 1938.

<sup>242</sup> Siehe hierzu die Vorgänge über den Transport des Fundus in den Aktenbeständen AT – ÖStA/AdR ZNSZ RK, Materie 2400 2423/2, Theater der Stadt Innsbruck.

Intendant Pg. Bartelmus ist kein Neuling mehr auf dem Klagenfurter Kunstpflaster, denn schon in den Jahren 1921/22 wirkte er hier. Noch in der Erinnerung manches Klagenfurters mag er als Spielleiter und Darsteller im Theater [...] leben.<sup>243</sup>

Und wenige Wochen später wurde eine ähnliche Ausführung mit dem Zusatz ergänzt:

[Bartelmus] ist jetzt 20 Jahre an der Bühne und war davon 15 Jahre im Grenzland, teilweise außerhalb des geschlossenen deutschen Siedlungsgebietes tätig. Er erachtet es als seine Lebensaufgabe, deutsche Kultur und Kunst den im Grenzkampf stehenden Deutschen und den Deutschen des Auslandes näherzubringen.<sup>244</sup>

Neben Bartelmus' regionaler sowie künstlerischer Verbundenheit mit Klagenfurt trat ein weiteres Thema immer wieder in den Vordergrund der Berichterstattung: Das Klagenfurter Stadttheater wurde endlich seiner Aufgabe im Grenzgebiet gerecht und „Träger und Kündler deutscher Kultur an der Südostgrenze des Reiches [...]“.<sup>245</sup> Dass das Theater als „Träger und Kündler deutscher Kultur“ bezeichnet wurde, ging zu diesem frühen Zeitpunkt auf lokale Verantwortliche und nicht auf das RMVP zurück.

Vor der Eröffnung des Theaters begannen im September, wie auch nach der Machtübernahme im „Altreich“<sup>246</sup>, erste umfangreiche Umbaumaßnahmen, die die Bühne des Klagenfurter Theaters modernisieren sollten. Neben Klagenfurt wurden auch die Bühnen der Städte Graz, Linz sowie Salzburg – hier sowohl das Stadttheater als auch der Austragungsort der Salzburger Festspiele – ähnlichen Maßnahmen unterzogen.<sup>247</sup> Die Bevölkerung konnte sich über die geplanten Modernisierungen in der Tagespresse informieren. Der Kärntner Grenzruf veröffentlichte am 1. September 1938 einen ausführlichen Artikel, in dem nicht nur erneut die Biografie des neuen Intendanten Bartelmus

---

<sup>243</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938 Nr. 1.

<sup>244</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 23. September 1938 Nr. 20.

<sup>245</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938 Nr. 1.

<sup>246</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik: S. 92-256.

<sup>247</sup> Der Umbau der Salzburger Festspiele übernahm Benno von Arent, der auch die Bühnenbilder in Linz auf Hitlers Befehl gestaltete, siehe hierzu: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/geschichte/1939>, letzter Zugriff: 07.12.2020); der Umbau des Theaters der Stadt Salzburg (nicht gleichzusetzen mit den Salzburger Festspielen) wurde im Winter 1939 fertig gestellt, siehe hierzu: AT – ÖStA/AdR ZNsZ RK, Materie 2400 2423/1, Theater der Stadt Salzburg; der Umbau des Theaters der Stadt Graz wurde 1938 umgesetzt, siehe hierzu AT – ÖStA/AdR ZNsZ RK, Materie 2400 2423/3 Theater der Stadt Graz. Weder in den Quellen noch in der Literatur kann ein Umbau des Innsbrucker Theaters nachvollzogen werden.

nachzulesen war, sondern auch die Umgestaltungspläne für das Theater ausführlich dargelegt wurden. So zielten die baulichen Maßnahmen vor allem auf eine Vergrößerung des Zuschauerraumes ab. Die zuvor existierenden Stehplätze sollten durch Sitzplatzreihen abgelöst werden, der Mittelgang zwischen den bereits bestehenden Sitzreihen verschwinden oder deutlich verkleinert werden.<sup>248</sup> Darüber hinaus wurden auch für das folgende Jahr weitere Modernisierungsmaßnahmen angekündigt:

Außerdem wird bereits im nächsten Jahre die gesamte bühnentechnische Einrichtung umgebaut. Sie wird im Laufe des nächsten Sommers nach dem Muster der modernsten deutschen Großbühnen, des Dessauer Theaters, umgestaltet.<sup>249</sup>



**Abb. 3:** Drehbühne des Kärntner Grenzlandtheaters.  
**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, hier: Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

Die theaterpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten unterschieden sich also erheblich von denen des Gemeinderates der Jahre zuvor. Die finanziellen Mittel, die bislang gefehlt hatten, schienen von den Nationalsozialisten bereitwillig zur Verfügung gestellt zu werden. Dieses Bild wurde auch in der Tagespresse propagiert: „Dem Nationalsozialismus blieb es vorbehalten, nicht nur die Fehler der vergangenen Zeit zu erkennen, sondern auch tatkräftig, mit Hilfe eines Sofortaufbauprogrammes, vergangene

<sup>248</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938 Nr. 1.

<sup>249</sup> Ebd.

Systemsünden wiedergutzumachen.<sup>250</sup> Das Bild, welches Joseph Goebbels im Zuge der Reichstheaterfestwoche für die gesamte nationalsozialistische Theaterpolitik schuf, wurde also auch hier auf lokaler Ebene übernommen und propagiert. Eine ähnliche Berichterstattung zeigte sich ebenfalls im April 1938 in Innsbruck, in der die Entscheidungen des Gemeinderates kritisiert und die Theaterpolitik des neuen Regimes gelobt wurden. Auch vom mangelnden Publikumsinteresse, auf welches der Gemeinderat seine Entscheidung, das Theater zu schließen, gestützt hatte, war keine Rede mehr. Ganz im Gegenteil: Das Innsbrucker Theater war laut Innsbrucker Nachrichten bis auf den letzten Platz ausverkauft. Das mangelnde Publikumsinteresse sei also nicht auf das Theater selbst, sondern auf das zuvor herrschende politische System zurückzuführen gewesen.<sup>251</sup> Ungeachtet der unterschiedlichen Ausgangslagen beider Theater bedienten sich sowohl die Presse in Innsbruck als auch die in Klagenfurt der Propaganda des RMVP und grenzten sich vom zuvor herrschenden System ab.

Neben baulichen Maßnahmen musste für einen erfolgreichen Saisonstart ein Ensemble eingestellt werden. Die Entscheidung über die Mitglieder des Theaters traf in der Regel der Intendant, wobei auch hier eine Zustimmung der Reichstheaterkammer erfolgen musste. Gustav Bartelmus konnte 1938 auf kein bestehendes Ensemble zurückgreifen und musste dieses daher völlig neu zusammenstellen, was einen signifikanten Unterschied zu den Theatern mit einem bereits bestehenden Betrieb darstellte. Für die Theater der „Ostmark“ stellten die Vorgänge in Klagenfurt einen Einzelfall dar. Leider geben die Quellen nur wenige Hinweise auf Details der Ensembleszusammenstellung, die Gustav Bartelmus seit seiner (vorläufigen) Ernennung zum Intendanten vornahm. Erst für die nachfolgenden Saisons lassen sich die Personalentscheidungen ausführlicher nachvollziehen.<sup>252</sup>

Die Quellen ermöglichen jedoch Einblicke in die Ernennung Fritz Dahms zum musikalischen Oberleiter und stellvertretenden Intendanten. Dahm und Bartelmus kannten sich bereits aus deren Zusammenarbeit im Oberschlesischen Landestheater in Beuthen, in welchem Dahm bis zum Ende der Saison 1937/38 als Kapellmeister tätig war.<sup>253</sup> Nach Bartelmus' Ernennung zum Intendanten in Klagenfurt folgte ihm Fritz Dahm und sollte die Stelle des musikalischen Oberleiters erhalten. Wie bei allen anderen Personalent-

---

<sup>250</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938 Nr. 1.

<sup>251</sup> *Innsbrucker Nachrichten*, 7. April 1938, S. 11, [https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938\\_ii\\_quartal/](https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938_ii_quartal/) (letzter Zugriff: 7.12.2020).

<sup>252</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“.

<sup>253</sup> BArch R55/21623, Fritz Dahm, Lebenslauf von Fritz Dahm.

scheidungen auch erfolgte die offizielle Ernennung durch die entsprechenden Stellen in Berlin. Obwohl Bartelmus bereits im Oktober die Zustimmung der Gauleitung über die Ernennung Dahms vorlag,<sup>254</sup> wandte er sich erst im Dezember 1938 in einem Schreiben an Joseph Goebbels mit der Bitte, die Ernennung Fritz Dahms zu bestätigen.<sup>255</sup> Warum Bartelmus einen so langen Zeitraum verstreichen ließ, bevor er Berlin kontaktierte, geht aus den Quellen nicht hervor. Die Bestätigung aus Berlin erfolgte im Februar 1939. Zu diesem Zeitpunkt war Dahm schon seit vier Monaten als musikalischer Oberleiter tätig.

Wie sich bereits im Bewerbungsverfahren Bartelmus' als Intendant zeigte, wird auch bei der Ernennung Dahms deutlich, dass die bürokratischen Vorgänge – vor allem der Schriftverkehr zwischen Mitarbeitern der einzelnen Ministerien, aber auch zwischen Berlin und Klagenfurt – erhebliche Zeit in Anspruch nahmen und mit dem laufenden Spielbetrieb nicht immer vereinbar waren. Hätten Bartelmus und Dahm auf die offizielle Bestätigung aus Berlin gewartet (ungeachtet der späten Kontaktaufnahme Bartelmus' mit Berlin), hätte dem Theater mehr als vier Monate lang ein musikalischer Oberleiter gefehlt und der Betrieb hätte nicht wie geplant aufgenommen werden können. Aus den hier vorliegenden Vorgängen kann für Klagenfurt geschlussfolgert werden, dass die offizielle Zustimmung aus Berlin nur eine Formsache darstellte und Ensemblemitglieder oder andere Mitarbeiter schon nach der Zustimmung des Gauleiters im Theater tätig werden konnten.

Noch vor der offiziellen Eröffnung des Theaters beantragte die Gauleitung Kärntens am 26. September 1938 die Umbenennung des Theaters in „Kärntner Grenzlandtheater in Klagenfurt“, welche kurze Zeit später durch das RMVP bewilligt wurde.<sup>256</sup> Es ist nicht ungewöhnlich, dass es während der Zeit des Nationalsozialismus immer wieder zu Umbenennungen verschiedener Theater kam. Oft wurden diese durch das Regime selbst initiiert, wie in Linz. Dort wurde das Theater auf persönlichen Wunsch Hitlers in „Landestheater Linz“ umbenannt.<sup>257</sup> Aber auch die Beispiele der Städte Berlin, Hamburg oder Konstanz zeigen die gängige Praxis solcher Namensänderungen für die Zeit vor dem „Anschluss“ 1938.<sup>258</sup> Eine Umbenennung konnte darüber hinaus auch vom Theater selbst bzw. der Gauleitung beantragt werden. Dieser Fall lag für das Theater in Kla-

---

<sup>254</sup> BArch R55/21623, Fritz Dahm, Schreiben des Gauleiters an Bartelmus vom 19. Oktober 1938.

<sup>255</sup> BArch R55/21623, Fritz Dahm, Schreiben Gustav Bartelmus an Joseph Goebbels vom 6. Dezember 1938.

<sup>256</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Schreiben der Gauleitung Kärntens an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 26. September 1938.

<sup>257</sup> THUMSER, Regina: Dem Provinzstatus entkommen, S. 92f.

<sup>258</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 84, 142f., 250.

genfurt vor. Die Umbenennung eines Theaters in „Grenzlandtheater“ stellte dabei eine Besonderheit dar, da diesen aufgrund ihrer Aufgabe, die nationalsozialistische Kultur auch in den angrenzenden Gebieten zur Verfügung zu stellen, höhere Reichszuschüsse gewährt werden konnten. Die Änderung der Bezeichnung eines Theaters in „Grenzlandtheater“ hatte also oft einen finanziellen Hintergrund, wie bereits in Kapitel 2.4 erläutert wurde. Dies führte dazu, dass eine Umbenennung und die damit verbundenen Subventionierungen nur dann gestattet wurden, wenn das Theater als „wirkliches“ „Grenzlandtheater“ eingestuft wurde.<sup>259</sup> Eine einheitliche Definition scheint dabei jedoch nicht existiert zu haben und die Entscheidung wurde in Berlin für jedes Theater individuell getroffen.

Die Annexion Österreichs und des Sudetenlandes veränderte die Theatersituation des Großdeutschen Reiches erheblich und wirkte sich auch auf die Bewilligung von Reichszuschüssen aus, da Goebbels für die Erneuerung des österreichischen Theaterlebens Geld zur Verfügung stellte, welches nun anderen Theatern nicht mehr zur Verfügung gestellt werden konnte.<sup>260</sup> Die vorhandene Literatur lässt jedoch keine Rückschlüsse darauf zu, ob sich die Einschränkung der Subventionierungen auch auf die zusätzlich zur Verfügung gestellten Zuschüsse für „Grenzlandtheater“ bezog. Für das Theater der Stadt Klagenfurt kann aufgrund der vorliegenden Quellen jedoch festgestellt werden, dass die Umbenennung in „Kärntner Grenzlandtheater“ keine unmittelbaren finanziellen Vorteile nach sich zog. Der Reichszuschuss von 150.000 RM wurde bereits mehrere Monate vor der Umbenennung bewilligt und ausgezahlt. Nachträgliche Zuschüsse wurden nicht gewährt. Es ist daher naheliegend, dass die Umbenennung einen anderen Hintergrund hatte. Ein möglicher Beweggrund findet sich im Werdegang des Intendanten Gustav Bartelmus. Bereits lange vor seiner Ernennung zum Intendanten war Bartelmus für das Theater in Klagenfurt tätig und war Mitbegründer und Leiter der Kärntner Landesbühne, die sich in der Zwischenkriegszeit als „nationaler Kampfbund“ verstand und sich das Bespielen der Kärntner Grenzstädte zur Aufgabe gemacht hatte.<sup>261</sup> Es ist daher denkbar, dass Bartelmus dies auch während des Nationalsozialismus fortsetzen wollte.

Darüber hinaus verstand sich der Gau Kärnten schon vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten als Grenzgebiet des österreichischen Staates und suchte zeitweise sogar den Anschluss an den SHS-Staat 1918-1920, bevor es zum großdeutschen Anschlussge-

---

<sup>259</sup> Ebd., S. 59f.

<sup>260</sup> Ebd., S. 60.

<sup>261</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Lebenslauf von Gustav Bartelmus.

danken in Kärnten kam.<sup>262</sup> Es ist daher möglich, dass das nun eröffnete Theater durch die Umbenennung die Tradition der Kärntner Geschichte versinnbildlichen sollte. Zudem wurde das Theater zumindest von der Lokalpresse zu diesem Zeitpunkt als „Träger und Kündler deutscher Kultur“ bezeichnet. Der Gau Kärnten verband mit dem Theater also bereits 1938 kulturpolitische Aufgaben, die erst einige Jahre später auch Subventionierungen aus Berlin nach sich zogen. Die Interessen der verantwortlichen Stellen Klagenfurts und Berlins schienen sich also zu diesem frühen Zeitpunkt noch voneinander zu unterscheiden.

---

<sup>262</sup> OGRIS, Alfred: „Anschlußideen in Kärnten während der Zwischenkriegszeit (1918-1938)“ in: WADL, Wilhelm/OGRIS, Alfred: Das Jahr 1938 in Kärnten und seine Vorgeschichte. Ereignisse – Dokumente – Bilder, Klagenfurt 1988, S. 13-40, S. 14f.

### 3.3 Intendanz Gustav Bartelmus‘ 1939 bis 1941

#### Spielzeit 1938/39 - *Der Beginn einer neuen Theaterzeit*

Noch vor der offiziellen Eröffnung der Spielzeit 1938/39 des Kärntner Grenzlandtheaters konnte sich die Bevölkerung über den geplanten Spielplan informieren. Das Theater selbst veröffentlichte vor Saisonbeginn ein Theaterprogramm, in welchem der Spielplannentwurf für die Spielzeit 1938/39 zu finden war. Für diese waren 25 Werke (elf Sprechstücke, als Schauspiele bezeichnet, und jeweils sieben Operetten sowie Opern) geplant. Unter den Schauspielstücken fanden sich Klassiker, wie *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller, sowie moderne bzw. zeitgenössische Stücke, wie Johsts Adaption *Thomas Paine* und Möllers *Das Frankenburger Würfelspiel*. Bei den sieben geplanten Opern fallen vor allem Klassiker von Mozart, Wagner und Puccini ins Auge; bei den Operetten sollten sich Klassiker, wie Strauss‘ *Fledermaus* mit Neuheiten Kattniggs, die jedoch nicht näher erläutert wurden, die Waage halten.<sup>263</sup>

Auch die Tagespresse berichtete über die bevorstehende Eröffnung des Theaters und bot erste Einblicke in die Spielzeit, die laut Bericht des Kärntner Grenzrufes am 15. Oktober 1938 mit Möllers *Frankenburger Würfelspiel* eröffnet werden sollte.<sup>264</sup> Das Werk gehörte zu den „NS-Thingspielen“ und entstand in gemeinsamer Arbeit Möllers mit Rainer Schlösser anlässlich der Olympischen Spiele 1936. Es ging darin um „einige lutherische Bauern, deren Anführer während des Bauernkrieges in Oberösterreich 1626 um ihr Leben würfeln mußten und zum Teil einen gewaltsamen Tod fanden.“<sup>265</sup> Das Stück erhielt 1936 größtenteils positive Kritik, was bei der Beteiligung des Reichsdramaturgen auch nicht anders zu erwarten war.<sup>266</sup> Es wurde jedoch zunehmend, wie auch andere „Thingspiele“, seltener aufgeführt, da sich die nationalsozialistische Weltanschauung wieder von dieser Art der Theatergattung entfernte. Obwohl „Thingspiele“ offiziell nicht verboten wurden, kamen sie nur noch gelegentlich zur Aufführung.<sup>267</sup> Vor diesem Hintergrund mag es überraschen, dass Möllers Stück für die Eröffnung des

---

<sup>263</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 18, Mappe 1, „Stadttheater Klagenfurt: Theaterprogramme, Theaterprogramm 1938/39.

<sup>264</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41, *Kärntner Grenzruf* vom 1. September 1938, Nr. 1.

<sup>265</sup> DREWNIAK, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat*, S. 227.

<sup>266</sup> WULF, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation von Joseph Wulf*, Gütersloh 1964, S. 227f.

<sup>267</sup> DREWNIAK, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat*, S. 228f.

Grenzlandtheaters ausgewählt wurde. Ein Grund könnte jedoch die österreichische Thematik des Stückes gewesen sein.

Tatsächlich wurde der Spielplan bis zur Eröffnung der Spielzeit, die auf den 9. Oktober vorverlegt wurde, noch umfangreichen Änderungen unterzogen. Acht der insgesamt 25 geplanten Stücke (Vgl. Tabelle 2) – darunter auch Möllers „Thingspiel“ *Frankenburger Würfelspiel* – wurden durch andere Stücke ersetzt.<sup>268</sup>

Darüber hinaus kam es zu einer Erweiterung des Spielplanes von 25 auf 31 Stücke. Während es in den Kategorien Schauspiel/Sprechstück und Operette zu einer Ergänzung von elf auf 14 sowie von sieben auf elf Werke kam, wurden die Opern um ein Werk reduziert.<sup>269</sup> Die derart kurzfristige Änderung des Spielplanes wurde vermutlich durch die Reichsdramaturgie bzw. durch das Reichspropagandaamt des Gaues veranlasst, auch wenn hierzu keine Informationen aus den vorliegenden Quellen vorliegen.

Vor Beginn einer Saison musste der geplante Spielplan der Reichsdramaturgie bzw. dem Reichspropagandaamt vorgelegt werden. Die Beurteilung bzw. die Zensur erfolgte dabei oft mündlich, da die Vorgaben aus Berlin möglichst schnell und unauffällig umgesetzt werden sollten.<sup>270</sup> In Linz kam es deshalb zu Unsicherheiten rund um den Spielplan, beispielsweise bei der Frage welche Stücke und Kompositionen als unbedenklich galten und weiterhin aufgeführt werden durften.<sup>271</sup>

**Tab. 2:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten die vor dem Saisonbeginn 1938/39 aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt wurden.<sup>272</sup>

<b>Autor/Komponist</b>	<b>Stück/Operette/Oper</b>
<b>Autor</b>	<b>Schauspiele/Sprechstücke</b>
Schiller	Kabale und Liebe
Lessing	Minna von Barnhelm
Möller	Frankenburger Würfelspiel
Anzengruber	Doppelselbstmord
<b>Komponist</b>	<b>Oper</b>
Mozart	Hochzeit des Figaro
Nicolai	Die lustigen Weiber von Windsor
<b>Komponist</b>	<b>Operette</b>
Zeller	Der Vogelhändler
Nick	Das kleine Hofkonzert

<sup>268</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 505.

<sup>271</sup> FELLERMAYR, Mariana: *Das Linzer Landestheater*, S. 39f.

<sup>272</sup> Die Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Theaterprogramms, KLA – NL Rudan, Schachtel 18, Mappe 1 „Stadttheater Klagenfurt: Theaterprogramme, hier: 1938/39 sowie der Tagesspielpläne 1939/40; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, hier: Tagesspielplan 1939/40.

Die hohe Anzahl 31 verschiedener Stücke innerhalb einer Saison mag im ersten Moment überraschend wirken. Tatsächlich war eine solch hohe Anzahl jedoch bereits während der Weimarer Republik üblich. Wie auch zur Zeit des Nationalsozialismus wurden hier üblicherweise viele Stücke mit einer geringen Anzahl an Vorstellungen aufgeführt. Konrad Dussel sieht den Grund für dieses Vorgehen in der Publikumsstruktur. Der oft kleine Kreis potenzieller Zuschauer sollte durch attraktive Abonnements, die ein abwechslungsreiches Programm boten, für das Theater gewonnen werden.<sup>273</sup> Dussel errechnete für die Theater Bielefeld, Coburg, Dortmund, Ingolstadt und Karlsruhe eine durchschnittliche Aufführungshäufigkeit von 5,35 pro Stück pro Theater.<sup>274</sup> Für das Kärntner Grenzlandtheater ergibt sich ein Wert von 6,22 pro Stück,<sup>275</sup> für Graz 7,73 pro Stück<sup>276</sup> und für Linz 7,39 pro Stück.<sup>277</sup> Obwohl der Wert für das Kärntner Grenzlandtheater etwas über dem von Dussel errechneten liegt, zeigte sich auch in Klagenfurt eine Spielplanpolitik, die auf eine hohe Anzahl an Inszenierungen mit einhergehenden niedrigen Aufführungszahlen ausgerichtet war.

Bei der Auswahl der Opern richtete sich Gustav Bartelmus ganz nach den Vorstellungen nationalsozialistischer Spielplangestaltung: Alle sechs Komponisten gehörten in den Jahren zuvor zu den zehn meistgespielten des Deutschen Reiches und vier der sechs Opern waren in der Spielzeit 1937/38 unter den zehn beliebtesten Opern.<sup>278</sup> Unklar ist, weshalb die Opern *Hochzeit des Figaro* sowie *Die lustigen Weiber von Windsor* aus dem Spielplan entfernt wurden, obwohl auch diese zu den erfolgreichsten der Vorjahre zählten und erstere auch bei den Reichstheaterfestwochen dargeboten wurde. Die Oper wurde zudem in einer späteren Spielzeit wieder in den Spielplan aufgenommen. Denkbar wäre, dass es zu einer Kürzung im Bereich der Opern kam, um den Spielplan zugunsten der Operetten zu gewichten. Sicher ist jedoch, dass beide Opern nicht aufgrund politischer Verbote aus dem Spielplan entfernt wurden. Es lag also vermutlich eher ein

---

<sup>273</sup> DUSSEL, Konrad: „Provinztheater in der NS-Zeit“, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Jahrgang 38 (1990), Heft 1, hrsg. v. Bracher, Karl Dietrich/Schwarz, Hans-Peter, München 1990, S. 75-111, hier: S. 79.

<sup>274</sup> Ebd., S. 78.

<sup>275</sup> Der hier errechnete Wert bezieht sich auf die Gesamtzahl aller Aufführungen der Saison. Im Folgenden wird auf den Gesamtwert verzichtet und die Werte der jeweiligen Kategorien des Spielplanes untersucht.

<sup>276</sup> Die Zahlen für die Berechnung wurde aus den Seiten 434 und 435 der „Dramatischen Blättern der Theater der Stadt Graz“ entnommen, AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/3 Theater der Stadt Graz.

<sup>277</sup> Die Zahlen für die Berechnungen wurden aus Seite 7 des Berichts von Ignaz Brantner über die Lage des Landestheaters entnommen, BArch RK55/20386 „Landestheater Linz 1938-1945, Bd.1“.

<sup>278</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 328f.

ästhetischer Grund der Spielplangestaltung vor. Mit insgesamt 41 Aufführungen machten die Opern 18,7 % der gesamten Spielzeit aus.

**Tab. 3:** Übersicht der Opern der Spielzeit 1938/39 in Klagenfurt.<sup>279</sup>

Komponist und Oper	Zahl der Aufführungen
<b>Weber:</b> Freischütz	9
<b>Lortzing:</b> Zar und Zimmermann	7
<b>Wagner:</b> Lohengrin	8
<b>Puccini:</b> Madame Butterfly	8
<b>Bizet:</b> Carmen	5
<b>Verdi:</b> Rigoletto	4
<b>Gesamt</b>	<b>41</b>

Die größte Veränderung im Vergleich zum ursprünglichen Spielplanentwurf wurde im Bereich der Operetten mit einer Erweiterung von ursprünglich sieben auf nun elf Werke vorgenommen. Dabei wurden Stücke eher ergänzt als ausgetauscht, lediglich zwei der ursprünglich geplanten Stücke – Kellers *Der Vogelhändler* und Nicks *Das kleine Hofkonzert* – wurden entfernt.<sup>280</sup>

Besonders bei der Festlegung, welche Operetten als NS-konform galten, kam es immer wieder zu Schwierigkeiten. Viele Komponisten waren Juden und ihre Werke durften nach dem Erlass der Rassengesetzgebung nicht mehr auf deutschen Bühnen aufgeführt werden. Darüber hinaus kam es immer wieder zu Unstimmigkeiten zwischen verschiedenen politischen Stellen, allen voran zwischen dem RMVP und dem Amt Rosenberg, welches dem Propagandaministerium in Bezug auf die Auswahl erlaubter Operetten zu viel Liberalismus unterstellte. So war es bereits für Zeitgenossen nicht immer ersichtlich, welche Komponisten und Operetten der nationalsozialistischen Weltanschauung entsprachen.<sup>281</sup> Ein Umstand, der auch heute die Bewertung der Spielpläne erschwert.

Zwei der elf Operetten, die in der Spielzeit 1938/39 aufgeführt wurden, stammten aus der Feder Franz Lehárs und waren mit insgesamt 18 Aufführungen so oft wie keine anderen Operetten während dieser Spielzeit auf der Bühne des Grenzlandtheaters zu finden. Ausgewählt wurden die Stücke *Land des Lächelns* sowie *Lustige Witwe*,<sup>282</sup> letzteres zählte zu Hitlers Lieblingswerken.<sup>283</sup> Kurze Zeit nach der Machtübernahme kam es aufgrund Lehárs ungarischer Staatsangehörigkeit sowie dessen Ehe mit einer Jüdin zu

<sup>279</sup> Die Daten wurden anhand der Tagesspielpläne der Spielzeit 1938/39 eigenhändig zusammengestellt, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>280</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>281</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 335.

<sup>282</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>283</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 336.

Diskussionen um seine Person. Insbesondere das Amt Rosenberg wollte, dass Lehárs Operetten nicht mehr aufgeführt werden dürfen. Weil Hitler selbst zu dessen Bewunderern gehörte, durften die Werke des Komponisten weiter aufgeführt werden und waren an vielen Theatern des Reiches – so auch im Kärntner Grenzlandtheater – fester Bestandteil der Spielplangestaltung.<sup>284</sup>

Neben Franz Lehár gehörte auch Eduard Künneke zu den von den Nationalsozialisten geschätzten Komponisten.<sup>285</sup> Dass Künneke in den Spielplänen der Theater zu finden war, ist für die Jahre 1933 bis 1935 nicht selbstverständlich. Da Künneke als „jüdisch versippt“ galt, wurden seine Stücke boykottiert. Erst das persönliche Eingreifen Joseph Goebbels‘ führte zu einer Rehabilitierung und einer Wiederaufnahme seiner Stücke in die deutschen Spielpläne.<sup>286</sup> Auch in Klagenfurt waren zwei seiner Operetten – *Vetter aus Dingsda* und *Glückliche Reise* – Bestand des Spielplanes, auch wenn diese mit insgesamt neun Aufführungen zu den am seltensten aufgeführten Operetten der Spielzeit 1938/39 gehörten.<sup>287</sup> Ähnlich wie Franz Lehár geriet auch Künneke immer wieder in die Kritik des Amtes Rosenberg, was jedoch keine Auswirkungen nach sich zog, da er die volle Unterstützung des RMVP genoss.<sup>288</sup> Ergänzend zu Lehár und Künneke waren zudem weitere Werke vertreten, die zu den beliebtesten und am häufigsten aufgeführten Operetten während des Nationalsozialismus zählten, darunter *Die Fledermaus* und *Wiener Blut* von Strauss sowie Millöckers *Der Bettelstudent*<sup>289, 290</sup>

Die Rassenpolitik der Nationalsozialisten führte nicht nur zur Benachteiligung von Künstlerinnen und Künstlern, sondern auch zur Entstehung einer „neuen Generation der Operettenkomponisten“<sup>291</sup>. Nico Dostal gehörte laut Drewniak zu den bekanntesten und erfolgreichsten Komponisten dieser neuen Generation. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass dessen erfolgreichste Operette *Clivia* auch in Klagenfurt Bestandteil des Spielplanes der Saison 1938/39 war, auch wenn diese insgesamt nur fünf Mal aufgeführt wurde. Daneben sticht eine weitere zeitgenössische Operette hervor, die mit insgesamt zehn Aufführungen die meisten Einzelaufführungen aufweist: Vetterlings *Liebe in*

---

<sup>284</sup> Ebd.

<sup>285</sup> Ebd., S. 339.

<sup>286</sup> QUISSEK, Heike: Das deutschsprachige Operettenlibretto: Figuren, Stoffe, Dramaturgie, Stuttgart 2012, S. 285.

<sup>287</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>288</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 339.

<sup>289</sup> Nach Ausbruch des Krieges wurde die Operette aufgrund des polnischen Schauplatzes zunächst verboten und erhielt kurze Zeit später eine neue Fassung, weshalb sie wieder aufgeführt werden durfte, DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 343.

<sup>290</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>291</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 341.

der *Lerchengasse*.<sup>292</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Vetterlings Operette erst 1941 an den großen Bühnen, wie z.B. Berlin, Erfolge feiern konnte.<sup>293</sup> Gustav Bartelmus bewies bei der Auswahl dieser Operette bereits in der Spielzeit 1938/39 ein gutes Gespür und war damit einigen Theatern einen Schritt voraus. Für dieses Beispiel trifft auf das Kärntner Grenzlandtheater zu, was Joseph Goebbels in seiner Rede 1938 für Provinztheater im Allgemeinen angedeutet hatte: Kleine Bühnen zeigten sich bei der Auswahl ihrer Stücke oft mutiger und experimentierfreudiger als große Bühnen. Mit insgesamt 76 von 219 Aufführungen machten die Operetten 34,7 % der Spielzeit 1938/39 aus. Das Verhältnis klassischer und zeitgenössischer Operetten war dabei in etwa ausgeglichen.

**Tab. 4:** Übersicht der Operetten der Spielzeit 1938/39 in Klagenfurt.<sup>294</sup>

Komponist und Operette	Zahl der Aufführungen
<b>Strauss:</b> Fledermaus	7
<b>Strauss:</b> Wiener Blut	9
<b>Millöcker:</b> Der Bettelstudent	9
<b>Stolz:</b> Die Tanzgräfin	6
<b>Vetterling:</b> Liebe in der Lerchengasse	10
<b>Dostal:</b> Clivia	5
<b>Lehár:</b> Land des Lächelns	9
<b>Lehár:</b> Lustige Witwe	9
<b>Künneke:</b> Vetter aus Dingsda	3
<b>Künneke:</b> Glückliche Reise	6
<b>Unbekannt:</b> In Christkindleins Wunderland	3
<b>Gesamt</b>	<b>76</b>

Schauspiele bzw. Sprechstücke bildeten in den meisten Spielplänen den größten Anteil, was mit insgesamt 14 Stücken auch in Klagenfurt der Fall war.<sup>295</sup> Oft dominierten dabei klassische Dramen den Spielplan und nicht selten kam es vor, dass mit ihnen eine Saison eröffnet oder beendet wurde.<sup>296</sup> Der hohe Anteil an klassischen Stücken hatte neben propagandistischen auch pragmatische Hintergründe: Zum einen standen Klassiker „für Deutschtum und nationale Tradition“, zum anderen schlossen sie die durch die ausgrenzende nationalsozialistische Kulturpolitik entstandenen Lücken.<sup>297</sup>

<sup>292</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>293</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 339.

<sup>294</sup> Die Daten wurden anhand der Tagesspielpläne der Spielzeit 1938/39 eigenhändig zusammengestellt, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> KIRSCH, Mechthild: „Arteigenes Theater“ und bürgerliche Klassikerpflege, "kämpferisches Bekenntnis" und Rückzugsmöglichkeit: Zu Stellung und Funktion der Klassiker im Spielplan deutscher Theater während des Nationalsozialismus“, in: EHRLICH, Lothar u.a. (Hrsg.), Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus, Weimar 1999, S. 65-74, S. 66.

<sup>297</sup> Ebd., S. 69.

Welche Autoren und Stücke erlaubt bzw. nicht explizit verboten waren, hing oft von innen- sowie außenpolitischen Entwicklungen ab.<sup>298</sup> So kam es nicht selten vor, dass ein Autor oder ein Stück in der einen Saison noch aufgeführt und in der nächsten Saison bereits aufgrund der Begutachtung durch die Reichsdramaturgie von den Spielplänen ausgeschlossen wurde.<sup>299</sup> Neben der Besinnung auf klassische Stücke fand darüber hinaus im Nationalsozialismus eine Förderung neuer Autoren und Dramatik statt. Wettbewerbe und Preisausschreiben sollten zur Entdeckung und Entstehung neuer Bühnenstücke führen, die in das Repertoire der Spielplangestaltung aufgenommen werden sollten. Die Maßnahmen waren von Erfolg gekrönt: Von 1933 bis zum Ende des NS-Regimes kam es zu ca. 2000 Uraufführungen. Viele dieser Stücke verschwanden jedoch schnell wieder aus den Spielplänen. Es gab aber auch Autoren, die einen andauernden Erfolg verzeichnen konnten.<sup>300</sup> Die Autoren und (Sprech-)Stücke der Klagenfurter Spielzeit 1938/39 waren ein Abbild dieser von den Nationalsozialisten gewünschten Spielplangestaltung. Die bereits erwähnten 14 Stücke setzten sich aus Klassikern, Werken der Jahrhundertwende<sup>301</sup> sowie zeitgenössischen Werken zusammen. Bartelmus setzte dabei, wie auch in den Bereichen der Opern und Operetten, auf solche Stücke, die in den Jahren 1933 bis 1939 im „Altreich“ am häufigsten aufgeführt wurden, so z.B. im Bereich der Klassiker Shakespeares<sup>302</sup> *Was ihr wollt*, Schillers<sup>303</sup> *Don Carlos* (Abb. 4) und Goethes<sup>304</sup> *Laune des Verliebten*.<sup>305</sup>

---

<sup>298</sup> Siehe hierzu ausführlich: PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 511-597.

<sup>299</sup> EICHER, Thomas: *Analyse der Spielpläne 1929-1944*, S. 290f.

<sup>300</sup> DREWNIAK, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat*, S. 211f.

<sup>301</sup> Die Begriffe richten sich nach den Kategorien Thomas Eichers, siehe hierzu EICHER, Thomas: *Analyse der Spielpläne 1929-1944*, S. 279-477.

<sup>302</sup> Ebd., S. 302.

<sup>303</sup> Ebd., S. 325.

<sup>304</sup> Ebd., S. 332.

<sup>305</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.



**Abb. 4:** Aufführung Don Carlos in der Spielzeit 1938/1939.  
**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 26, Mappe 2, Kuv. 1.

Eine häufig angewendete Praxis nationalsozialistischer Kultur- bzw. Theaterpolitik war das Uminterpretieren von Autoren und Stücken. Zudem wurden nach dem „Anschluss“ österreichische Autoren annektiert und im nationalsozialistischen Sinne umgedeutet.<sup>306</sup> Beispiele der Uminterpretation sowie Annexion sind die Autoren Friedrich Hebbel und Johann Nepomuk Nestroy. Beide waren auch im Klagenfurter Spielplan mit den Stücken *Maria Magdalena* (Hebbel) und *Einen Jux will er sich machen* (Nestroy) vertreten<sup>307</sup>, die für den gesamten Zeitraum des Nationalsozialismus zu den am häufigsten aufgeführten Stücken der Autoren gehörten.<sup>308</sup>

Obwohl der Anteil „klassischer“ Stücke überwog, findet man, wie auch für die Operetten dargelegt werden konnte, Autoren der sogenannten „Neuen Generation“, die von der Ausgrenzungspolitik der Nationalsozialisten profitierten, während des „Dritten Reiches“ Bekanntheit erlangten und mit ihren Stücken Erfolge feiern konnten. Als Beispiele hierfür sind Johsts *Thomas Paine* und Erlers *Thors Gast* zu nennen, die auch in den Klagenfurter Spielplan Einzug fanden.<sup>309</sup> Insgesamt wurden in der Spielzeit 1938/39 Schauspiele/Sprechstücke 76 Mal aufgeführt, was, wie bei den Operetten, ebenfalls 34,7 % des Gesamtspielplanes ausmachte.

<sup>306</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 176f.

<sup>307</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>308</sup> Vgl. für „Einen Jux will er sich machen“ EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 356. und für „Maria Magdalena“ EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 344.

<sup>309</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

**Tab. 5:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke der Spielzeit 1938/39 in Klagenfurt.<sup>310</sup>

<b>Autor und Schauspiel/Sprechstück</b>	<b>Zahl der Aufführungen</b>
<b>Hebbel:</b> Maria Magdalena	2
<b>Schiller:</b> Don Carlos	7
<b>Shakespeare:</b> Was ihr wollt	5
<b>Goethe:</b> Die Laune des Verliebten	5
<b>Johst:</b> Thomas Paine	6
<b>Schäfer:</b> Der 18. Oktober	7
<b>Erler:</b> Thors Gast	3
<b>Huth:</b> Die vier Gesellen	7
<b>Hellwig:</b> Flitterwochen	9
<b>Nestroy:</b> Einen Jux will er sich machen	6
<b>Hauptmann:</b> Vor Sonnenaufgang	4
<b>Ivers:</b> Parkstraße 13	6
<b>Schönthan:</b> Raub der Sabinerinnen	3
<b>Turner:</b> Wasser für Canitoga	6
<b>Gesamt</b>	<b>76</b>

Neben den drei Hauptbestandteilen Oper, Operette und Schauspiel/Sprechstück wurden in der Spielzeit 1938/39 noch 26 weitere Veranstaltungen in Klagenfurt dargeboten, die sich zu keiner der genannten Kategorien zuordnen lassen. So wurden drei verschiedene Märchen der Gebrüder Grimm (*Hänsel und Gretel*, *Schneewittchen* und *Rotkäppchen*) in insgesamt zehn Einzelaufführungen aufgeführt, sowie 15 Konzerte geboten. Eine Veranstaltung sticht bei der Betrachtung besonders ins Auge, da diese keinen kulturellen Hintergrund besaß: die Übertragung der Reichstagsrede Adolf Hitlers am 30. Januar 1939.<sup>311</sup> Während die Nationalsozialisten sonst nur indirekt über die Kontrolle und Zensur der Spielpläne, der Förderung regimenützlicher Autorinnen und Autoren sowie Schauspielerinnen und Schauspieler Einfluss auf die Bevölkerung nahmen, wurde das Theater in diesem Fall eigeninitiativ zum Akteur der Propaganda. Blickt man in die Spielpläne anderer Theater des „Altreichs“<sup>312</sup> sowie der „Ostmark“ (z.B. Linz<sup>313</sup> und Graz<sup>314</sup>), so fällt auf, dass keines dieser Theater die Reichstagsrede von Hitler im Theater übertrug, folgender Rückschluss zulässt: Der Übertragung schien keine offizielle Anordnung vorausgegangen zu sein, sonst hätte die Rede auch in den anderen genann-

<sup>310</sup> Die Daten wurden anhand der Tagesspielpläne der Spielzeit 1938/39 eigenhändig zusammengestellt, Ebd.

<sup>311</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1938/39.

<sup>312</sup> Weder in den Übersichtswerken Rischbieters, Drewniaks, Daibers sowie Wardetzky's finden sich entsprechende Hinweise, noch in den Ausführungen verschiedener Einzelstudien, wie: DÖRRLAMM, Rolf: Theater in Mainz, S.64-75; FELDENS, Franz: 75 Jahre städtische Bühnen Essen, S. 353-355; FUNKE, Christoph/JANSEN, Wolfgang: Theater am Schiffbauerdamm, S. 117-129; HORSTMANN, Ute: theater theater, S. 72-81; KRUSCHE, Friedmann: Theater in Magdeburg, S. 56-112; SALB, Thomas: Das Stadttheater Freiburg, S. 247-393, ULISCHBERGER, Emil: Schauspiel in Dresden, S. 53-61.

<sup>313</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 10-48.

<sup>314</sup> AT – ÖStA AdR RK/Materie, Zl. 2400/2423/3 Theater der Stadt Graz, „Dramatische Blätter der Theater der Stadt Graz, Jahrgang 1, Heft Nr. 18/19, hrsg. von Willy Hanke.

ten Theatern übertragen werden müssen. Gustav Bartelmus könnte also selbst der Initiator gewesen sein und hätte seinen Handlungsspielraum auch für solche Veranstaltungen genutzt und sich hier von anderen Intendanten unterschieden. Dieser Umstand wird auch in den Werbeheften, die das Theater mit Bartelmus als Herausgeber ab der Spielzeit 1939/40 veröffentlichte, deutlich.

### **Zwischenfazit**

Die Entwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters seit dem „Anschluss“ im März 1938 bis zum Ende der ersten Saison im Mai 1939, die (theater-)politischen Vorgänge, die daran beteiligten politischen Stellen und Personen sowie der „künstlerische“ Prozess im Allgemeinen weisen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu anderen Theatern des „Altreichs“ und der „Ostmark“ auf.

Die Ausgangslage in Klagenfurt unterschied sich dabei erheblich von der anderer Theater der „Ostmark“ sowie einem Gros der Theater des „Altreichs“, da kein bestehender Theaterbetrieb existierte. Dies bedeutete insbesondere für die Zeit unmittelbar nach dem „Anschluss“, dass es zu keiner „Säuberungswelle“, wie beispielsweise in Berlin 1933 oder in Wien 1938 kam. Auch andere personelle Veränderungen, die weder auf antisemitische noch rassische Gründe zurückzuführen waren, sondern vor allem politische Hintergründe hatten, wie beispielsweise bei Ferdinand Skuhra in Innsbruck, fanden dementsprechend in Klagenfurt nicht statt. Die Suche nach einer Leitung des Theaters sowie eines Ensembles stand in den ersten Monaten im Vordergrund der theaterpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten in Klagenfurt. Dies bedeutete jedoch nicht, dass es nicht auch in anderen Städten zu ähnlichen Vorgängen kam, wie z.B. in Innsbruck, wo ebenfalls ein neuer Intendant gesucht wurde. Diese Maßnahmen zählten jedoch zum Gleichschaltungsprozess der Nationalsozialisten, während die Vorgänge in Klagenfurt vielmehr als „Neugründungsprozess“ bezeichnet werden können, auch wenn es zu Überschneidungen bzw. ähnlichen Entwicklungen kam.

Die Suche nach einem passenden Intendanten für das Theater in Klagenfurt war, wie durch das umfangreiche Quellenmaterial dargestellt werden konnte, mit einem hohen bürokratischen Aufwand verbunden, an dem verschiedene Stellen Klagenfurts, Wiens und Berlins beteiligt waren. Ob die Suche nach einem Intendanten in anderen Theatern

mit einer ähnlich ausgeprägten Bürokratie verbunden war, lässt sich nur schwer feststellen, da dazu die nötigen Quellen und Studien fehlen. Trotz der vielen beteiligten politischen Stellen ermöglichen die Quellen es, für Klagenfurt eine gewisse Transparenz des Prozesses aufzuzeigen, auch wenn nicht alle Vorgänge vollständig dargelegt werden konnten. Obwohl sich für Klagenfurt gezeigt hat, dass die Reichskulturkammer selbst beteiligt war und Gustav Bartelmus verbindlich als Intendanten bestätigen musste, wurde die tatsächliche Entscheidung über die Besetzung der Intendanz in Kärnten getroffen. Diese Schlussfolgerung lassen insbesondere die Auswertung des Schriftverkehrs zwischen dem Propagandaamt in Wien und der Reichsdramaturgie in Berlin, aber auch die Aussagen Gustav Bartelmus', zu. Gleichzeitig konnte vor diesem Hintergrund gezeigt werden, dass der teils langwierige bürokratische Prozess den tatsächlichen Betrieb des Theaters selbst nicht beeinflusste: Gustav Bartelmus übernahm bereits einige Monate vor seiner offiziellen Ernennung zum Intendanten die leitenden Aufgaben des Theaters. Und auch das Beispiel des musikalischen Oberleiters Fritz Dahm zeigt, dass die Bürokratie den Spielbetrieb, zumindest auf das Theater in Klagenfurt bezogen, nicht beeinträchtigte. Ferner zeigt das Beispiel Fritz Dahm, dass der Intendant für die Auswahl des Ensembles und weiterer künstlerischer Mitglieder zuständig war und ein „eigenes“ Ensemble mit an das Theater bringen konnte. Zudem scheint es zu einer engen Abstimmung zwischen ihm und dem Gau Kärnten gekommen zu sein, der seine Personalentscheidungen mittrug. Für die Personalentscheidungen Gustav Bartelmus' konnte bei der Auswahl bestimmter Positionen eine Art „Vetternwirtschaft“ festgestellt werden.

Zu den Vorbereitungen zur Wiedereröffnung des Theaters zählten neben Personalfragen zusätzlich Umbauarbeiten, die sowohl der Vergrößerung der Besucherplätze als auch der Erneuerung des technischen Apparates dienen sollten. Hier bildete das Kärntner Grenzlandtheater trotz der unterschiedlichen Ausgangslage keine Ausnahme. Ganz im Gegenteil: Architektonische Maßnahmen ließen sich nicht nur für viele Theater des „Altreichs“, sondern auch für einen Großteil der Theater der „Ostmark“ belegen. Finanziert wurden die Maßnahmen in Klagenfurt durch einen zweckgebundenen Zuschuss des RMVP an das Theater. Erneut glichen sich also die Vorgänge in Klagenfurt und die anderer Theater, denn Reichszuschüsse gehörten seit 1933 zur gängigen Praxis nationalsozialistischer Theaterpolitik. Die an das Kärntner Grenzlandtheater gezahlten 150.000 RM gehörten zudem vermutlich zu den von Joseph Goebbels zur Verfügung gestellten 2 Millionen Reichsmark für notleidende Theater der „Ostmark“. Die Auswertung weiterer Quellen zeigte, dass Graz 300.000 RM und Linz 80.000 RM erhielten. Ob diese eben-

falls zweckgebunden ausgezahlt wurden, geht aus den Quellen nicht hervor. Für Graz lässt sich jedoch nachweisen, dass die Hälfte des Zuschusses ebenfalls für bauliche Maßnahmen eingesetzt wurde.<sup>315</sup>

Auch die Umbenennung des Theaters in „Kärntner Grenzlandtheater“ stellte keine Besonderheit Klagenfurts dar, da dies ebenfalls zur gängigen Praxis nationalsozialistischer Theaterpolitik zählte und Teil des sogenannten „Neuordnungsprozesses“<sup>316</sup> war. Die Initiative der Umbenennung ging hier jedoch im Vergleich zu den meisten anderen Theatern vom Gau Kärnten und nicht vom RMVP aus. Obwohl der übergeordnete Prozess einer Namensänderung also fester Bestandteil nationalsozialistischer Theaterpolitik war, lassen sich anhand des Beispiels des Kärntner Grenzlandtheaters lokalpolitische Unterschiede ausmachen, die im Falle Klagenfurts auf ein hohes theaterpolitisches Interesse des Gaues und vermutlich auf die Initiative Bartelmus‘ hindeuten, der möglicherweise ebenfalls an der Umbenennung des Theaters beteiligt war. Die Umbenennung ging also nicht nur auf lokalpolitische, sondern auch auf biographische Besonderheiten zurück.

Der Spielplan des Theaters war ein Abbild nationalsozialistischer Theaterpolitik vorangegangener Jahre. Bartelmus griff dabei vor allem in den Bereichen Oper und Operette auf erfolgreiche klassische Werke zurück. Auch unter den Schauspielen/Sprechstücken spiegelte sich die reichsweit gewünschte und von den Nationalsozialisten propagierte Spielplangestaltung wider: Hier zeigte sich eine Mischung aus klassischen sowie zeitgenössischen Theaterstücken.

---

<sup>315</sup> AT – ÖStA AdR RK/Materie, Zl. 2400/2423/3 Theater der Stadt Graz, „Dramatische Blätter der Theater der Stadt Graz, Jahrgang 1, Heft Nr. 18/19, hrsg. von Willy Hanke, S. 431.

<sup>316</sup> Ebd.

## **Spielzeit 1939/40 - Ein zwanzigjähriges Bühnenjubiläum**

In der heutigen Erstaufführung von Goethe's „Faust“ I. Teil feiert der Intendant des Kärntner Grenzlandtheaters Gustav Bartelmus sein zwanzigjähriges Bühnen- und sein zehnjähriges Theaterleiterjubiläum, [...]. [...] Im September 1938 begann er mit dem Aufbau des neueröffneten Kärntner Grenzlandtheaters, das er bereits heute zu einer bedeutsamen künstlerischen Höhe geführt hat.

### **-Kärntner Grenzruf vom 22. März 1940-<sup>317</sup>**

Das Grenzlandtheater eröffnete die Saison der Spielzeit 1939/40 am 17. November 1939 und damit später als im Jahr zuvor. Dies lag an den Umbau- und Renovierungsmaßnahmen, die während der Sommerpause des Theaters nicht rechtzeitig beendet werden konnten.<sup>318</sup> Auch in anderen österreichischen Theatern kam es zu Umbaumaßnahmen, die sich auf unterschiedliche Weise auf den Spielbetrieb auswirkten. Während in Klagenfurt der Saisonbeginn um einen Monat verschoben wurde, wurden die Renovierungsarbeiten in Linz während der laufenden Saison durchgeführt, weshalb es dort zu erheblichen Einschränkungen kam und die Saison zudem kürzer ausfiel als in anderen Theatern.<sup>319</sup>

Joseph Goebbels nutzte im Juni 1939 seinen Aufenthalt im Zuge der Reichstheaterfestwoche, um das Kärntner Grenzlandtheater zu besuchen und die Renovierungsarbeiten zu begutachten. Goebbels war laut eigenen Angaben grundsätzlich zufrieden mit dem Theater und beschrieb dieses in seinem Tagebuch als „[s]ehr nett und graziös“. Mit den Umbauplänen schien er jedoch nicht einverstanden gewesen zu sein und bezeichnete diese als „phantastische Pläne, die ich ihnen ausrede.“<sup>320</sup> Was er genau beanstandete, geht weder aus seinem Tagebuch noch aus anderen Quellen hervor. Unklar ist ebenso, ob die Umbaupläne nach dessen Besuch abgeändert wurden. Auch in den Berichten der Presse lassen sich hierzu keine Hinweise finden.

---

<sup>317</sup> KLA – NL Rudan Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 17. Juli 1940, Nr. 197.

<sup>318</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40 sowie Vgl. KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 11. Oktober 1939, Nr. 270.

<sup>319</sup> BArch R55/20386a, Landestheater Linz 1938-45, Bd. 2, Schreiben an das Reichspropagandaamt Oberdonau, „Gewährung eines Reichszuschusses für das Landestheater Linz“ vom 10. Mai 1939.

<sup>320</sup> GOEBBELS, Joseph: Tagebucheintrag vom 10. Juni 1939, in: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923 – 1941. Band 5 Dezember 1937 – Juli 1938, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, hrsg. von Fröhlich, Elke, München 1998, S. 373.

Wie auch ein Jahr zuvor berichteten die Tageszeitungen in regelmäßigen Abständen über das Theater und ermöglichten der interessierten Bevölkerung, sich auch während der Sommerpause über Belange des Theaters zu informieren. Am 11. Oktober 1939 erschien ein ausführlicher Bericht über die Umbaumaßnahmen des Theaters und die bevorstehende Saisonöffnung. Im Mittelpunkt der Berichterstattung stand dabei der Besuch führender Politiker des Gau, die einer Einladung Gustav Bartelmus‘ gefolgt waren, sich über die Fortschritte des Theaters zu informieren. Der Termin wurde medienwirksam von Vertretern der Presse begleitet und vom Reichspropagandaamt Kärntens propagandistisch inszeniert.<sup>321</sup> Der Termin begann mit einer Ansprache des Leiters des Reichspropagandaamtes, Ottokar Drumbl, der die Aufgabe des Theaters betonte, „in schweren Zeiten Kraft und Glauben zu verbreiten“.<sup>322</sup> Während im Vorjahr die gemeinsame deutsche Kultur im Mittelpunkt der Propaganda stand, änderte sich dies mit Kriegsbeginn am 1. September 1939. Nun verband man das Theater mit Themen wie Kraft, Durchhaltevermögen sowie Zusammenhalt und stellte diese in den Mittelpunkt öffentlicher Stellungnahmen, was nicht nur bei dem hier erwähnten Pressetermin, sondern auch in anderen Veröffentlichungen rund um das Grenzlandtheater deutlich wird.<sup>323</sup>

Im weiteren Verlauf des Termins informierte Gustav Bartelmus dann über den Fortschritt der Umbau- und Renovierungsmaßnahmen. Insbesondere der technische Apparat wurde nahezu vollständig erneuert.<sup>324</sup> Der Reichszuschuss wurde also wie vorgesehen für die Modernisierung des Theaters eingesetzt. Darüber hinaus wurden auch die Renovierungsarbeiten des Zuschauerraums, die bereits im Jahr zuvor Gegenstand verschiedener Zeitungsartikel waren, beendet. Hauptaugenmerk wurde hierbei auf die Vergrößerung des Fassungsvermögens gelegt. Insgesamt fanden fortan 1020 Zuschauer Platz.<sup>325</sup>

---

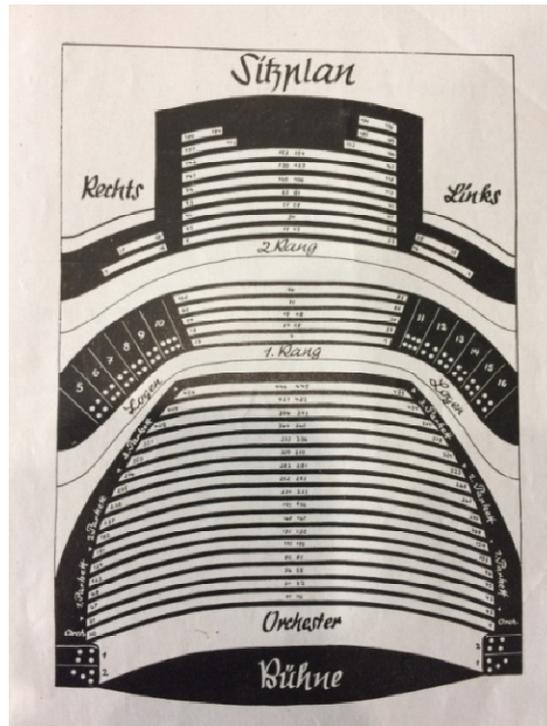
<sup>321</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 11. Oktober 1939, Nr. 270.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Vgl. z.B. die vom Theater veröffentlichten Werbehefte, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945.“

<sup>324</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 11. Oktober 1939, Nr. 270.

<sup>325</sup> Ebd.



**Abb. 5:** Sitzplan des Kärntner Grenzlandtheaters nach dem Umbau 1939.

**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, hier: Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

Im Gegensatz zur Berichterstattung der vorangegangenen Saison wurde kaum über die Gestaltung des Spielplanes berichtet. Dies mag vor allem damit zu erklären sein, dass das Theater – im Gegensatz zur Saison 1938/39 – nun ein eigenes Werbeheft veröffentlichte, in welchem u.a. über den Spielplan, aber auch über die Mitglieder des Ensembles, zu lesen war. Auch in den Theatern anderer österreichischer Städte kam es zu den bereits erwähnten Umbau- und Renovierungsarbeiten. Im Vergleich zu Klagenfurt und Linz liegen über die Theater der Städte Graz, Salzburg und Innsbruck nur wenige Quellen vor. Während in Graz die Renovierungen bis zum Saisonbeginn abgeschlossen waren, sahen sich die Theater Linz und Salzburg längerfristig mit diesen konfrontiert. Die Umbaumaßnahmen in Linz erstreckten sich über die gesamte Spielzeit 1939/40, sodass es zu erheblichen Einschränkungen des Spielbetriebs kam. Die Situation des Salzburger Stadttheaters ähnelte hingegen der des Grenzlandtheaters, denn auch hier war der Umbau im Oktober 1939 noch nicht abgeschlossen, obwohl ursprünglich eine Fertigstellung bis zum Saisonbeginn geplant war.<sup>326</sup> Im Gegensatz zu Klagenfurt war die Verzö-

<sup>326</sup> Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.2. Nationalsozialistische Theaterpolitik im „Altreich“ und in Österreich.

gerung des Umbaus jedoch nicht absehbar, da das hierfür benötigte Eisen nicht geliefert worden war. Aus einem Schriftwechsel zwischen dem Gauleiter Salzburgs, Friedrich Rainer<sup>327</sup>, und dem Regierungspräsidenten Wiens, Dr. Karl Barth, geht hervor, dass dieser Umstand das Theater vor erhebliche Schwierigkeiten stellte. So war nicht sicher, ob das Theater überhaupt (und nicht nur verzögert) seinen Spielbetrieb aufnehmen können. Zudem mussten 180 Mitglieder im Zuge der Renovierungen und Umbauarbeiten entlassen werden.<sup>328</sup> Im weiteren Verlauf wird darüber hinaus deutlich, dass Rainer versuchte, die benötigte Eisenlieferung zu beschleunigen bzw. zu erzwingen:

Ich bitte auch zu erwägen, dass der Führer die Absicht hat, das Salzburger Stadttheater zu besuchen, wenn er sich auf dem Obersalzberg befindet. Aus diesem Grunde ist für ihn ständig die Loge reserviert und deswegen interessiert sich der Führer ausserordentlich auch um die Details der Fertigstellung.<sup>329</sup>

Ob Hitler tatsächlich so viel Interesse an den Umbauarbeiten des Theaters hatte, wie Rainer vorgibt, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Es ist jedoch naheliegend, dass sich Rainer dieser Argumentation aufgrund des darin enthaltenen Drohpotentials bediente. Dass er sich selbst über das Ausmaß von Hitlers Interesse nicht sicher war, zeigt der weitere Verlauf des Schreibens. Darin relativiert Rainer seine zuvor getätigte Aussage. So sei es durchaus möglich, dass Hitler „bei längerer Kriegsdauer [...] in diesem Jahr das Theater noch nicht besucht“, er aber der Meinung sei „alles zu tun, um das Theater spielfertig zu bekommen“.<sup>330</sup> Rainers Verhalten zeigt hier große Ähnlichkeiten zu dem Ignaz Brantners, welches in Kapitel 2.1 beschrieben wurde. Beide nutzten die ihnen zur Verfügung stehenden Mittel, um bürokratisch langwierige Vorgänge zu beschleunigen. Zudem verdeutlicht das Beispiel Salzburgs, dass neben verantwortlichen Personen der Theater sowie der Berliner Stellen auch Politiker der Gauen immer wieder Einfluss auf kulturpolitische Belange nahmen. Wie stark diese Einflussnahme war, unterschied sich jedoch zwischen den Gauen sowie der Persönlichkeit einzelner Politiker und Kulturschaffenden.

---

<sup>327</sup> Friedrich Rainer war von Mai 1938 bis November 1941 Gauleiter Salzburgs. Von November 1941 bis Mai 1945 übernahm er dann die Gauleitung Kärntens sowie im Dezember zusätzlich die Position des Reichsstatthalters, Vgl. KLEE, Ernst: Das Personenlexikon zum Dritten Reich, S. 477.

<sup>328</sup> Aus dem Schreiben gehen jedoch weder der Grund der Entlassungen noch die Tätigkeitsfelder der 180 Personen hervor.

<sup>329</sup> AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/1 Theater der Stadt Salzburg, Schreiben des Gauleiters der Stadt Salzburg an den Regierungspräsidenten, 13.10.1939.

<sup>330</sup> Ebd.

Der Schriftwechsel zwischen Rainer und Barth verdeutlicht neben einer möglichen Verzögerung des Saisonstarts ferner eine weitere Problematik, mit der sich die Theater seit Ausbruch des Krieges konfrontiert sahen: (benötigte) Ressourcen standen nun nur noch eingeschränkt zur Verfügung.<sup>331</sup> Auch der Betrieb des Kärntner Grenzlandtheaters war hiervon im weiteren Verlauf insbesondere in den Jahren 1942 bis 1944 betroffen. Im Gegensatz zu Salzburg verliefen die Umbauarbeiten in Klagenfurt nahezu problemlos: Das Theater konnte seinen Betrieb fast wie geplant aufnehmen.

Die Presse beschränkte sich in ihren Berichten im Wesentlichen auf die Umbauarbeiten des Theaters. Informationen über den Spielplan der Saison 1939/40 konnten dem Werbeheft des Grenzlandtheaters entnommen werden. Solche Werbehefte stellten keine Besonderheit dar. Sowohl Theater des „Altreichs“ als auch andere Theater der „Ostmark“ veröffentlichten vor Beginn jeder Saison Werbehefte, die von den jeweiligen Intendanten gestaltet wurden. Auch in Wien kam es zur Veröffentlichung solcher Hefte, auch wenn diese nicht immer als Werbehefte bezeichnet wurden: Die Werbehefte des Theaters in der Josefstadt wurden beispielsweise als „Blätter des Theaters in der Josefstadt“ veröffentlicht.<sup>332</sup> Ungeachtet der Bezeichnung waren alle Werbehefte ähnlich aufgebaut: 1) Vorstellung des Spielplanes, 2) Vorstellung des Ensembles sowie weiterer Mitarbeiter, 3) Übersicht der Preise, 4) Zusätzliche Informationen das jeweilige Theater betreffend. Unterschiede machten sich vor allem in den individuellen Beiträgen bemerkbar, die von den Intendanten selbst oder Mitgliedern des Regimes verfasst wurden. Während sich beispielsweise die Intendanten Willy Hanke (Graz) im Werbeheft der Spielzeit 1938/39<sup>333</sup> sowie Ignaz Brantner (Linz) im Werbeheft der Spielzeit 1939/40 auf Informationen über das jeweilige Theater beschränkten (Beiträge über Umbaumaßnahmen, Vorstellung des Ensembles, Spielplangestaltung)<sup>334</sup>, fanden sich im Werbeheft des Kärntner Grenzlandtheaters darüber hinaus auch propagandistische Beiträge.<sup>335</sup>

Diese Propagandabeiträge stellten jedoch kein Alleinstellungsmerkmal der Werbehefte des Kärntner Grenzlandtheaters dar. Beispielsweise enthielt das Werbeheft der Spielzeit 1933/34 der „Städtischen Bühne Hildesheim“ neben einem Beitrag des Intendanten Wil-

---

<sup>331</sup> So schreibt Rainer: „ich sehe auch keine beeinträchtigung der kriegswirtschaft in dieser bewilligung [gemeint ist die Bewilligung der Lieferung von 1600kg Eisen], denn die ware [sic!] ist lieferbereit vorhanden [...], AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2420 2423/1, Schreiben des Gauleiters der Stadt Salzburg an den Regierungspräsidenten, 13.10.1939.

<sup>332</sup> PETER, Birgit: NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“, S. 128.

<sup>333</sup> AT – ÖStA/AdR ZNSZ RK Materie 2400 2423/3, Werbeheft des Theaters der Stadt Graz.

<sup>334</sup> BArch R55/20386a Landestheater Linz 1938-45, Bd.2, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

<sup>335</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mapped 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

liam Büller auch propagandistische Textpassagen von Göring, Goebbels und Rosenberg.<sup>336</sup> Die Beiträge im Werbeheft des Kärntner Grenzlandtheater ähnelten inhaltlich der Propaganda, die bereits im Zuge der Reichstheaterfestwoche in Wien verbreitet wurde. Im Gegensatz zur Reichstheaterfestwoche befand sich das Deutsche Reich bei der Veröffentlichung des Werbeheftes des Kärntner Grenzlandtheaters jedoch bereits im Krieg, was sich auch in den Beiträgen widerspiegelt.

Eröffnet wurde das Werbeheft mit einem Beitrag des Klagenfurter Oberbürgermeisters, Dr. Friedrich von Franz, der ebenfalls die Bedeutung des Theaters zu Zeiten des Krieges hervorhob. Wie auch Drumbl vermied von Franz eine direkte Benennung des Kriegsausbruches bzw. der Kriegsgeschehnisse. Stattdessen umschrieb er diesen und sprach davon, dass das Theater „unter dem Eindruck des Ernstes der Zeit [steht], in der das deutsche Volk zu dem ihm aufgezwungenen Kampf um Ehre und Freiheit antreten mußte.“ In dieser Zeit solle das Grenzlandtheater vor allem der Erholung dienen. Von Franz beendete seinen Beitrag mit dem Hinweis, dass das Theater im besonderen Maße dazu beitrage, den Soldaten während ihres Heimatbesuches „entbehrte kulturelle Darbietungen“ zu ermöglichen. Die Aufrechterhaltung des Spielbetriebes und der Appell an die Bevölkerung das Theater durch Besuche zu unterstützen, sei die Möglichkeit „diesen Männern einen kleinen Teil [der] Dankesschuld abzustatten“.<sup>337</sup>

Wie bereits während der Suche nach einem Intendanten für das Grenzlandtheater, wird auch durch den im Werbeheft veröffentlichten Beitrag deutlich, dass von Franz ein hohes kulturpolitisches Interesse zeigte und sich für das Theater engagierte. Nach dem Beitrag des Bürgermeisters folgte ein Gedicht Gustav Bartelmus‘, welches ebenfalls die Bedeutung des Theaters zu Kriegszeiten thematisierte:

Mit ernster Hand eröffnen nun die Pforten | Zu unserem Hause eine harte Zeit, | Wir  
folgen unsres großen Führers Worten | Und steh´n zum Dienst an seinem Werk be-  
reit. | Wie der Soldat mit Deutschlands starken Waffen | Die freche Willkür zwin-  
get auf die Knie, | So wollen wir durch deutsche Künste Schaffen | Hier unsre  
Pflicht erfüllen wie noch nie! | Drum tretet ein, die Bühne ist bereit, | Heut` ist sie  
Spiegel einer harten Zeit, | Daß unser Spiel euch eure Seele weitet | Zu Größe,  
Ernst und Tatenfreudigkeit. | Der großen Zeit dramatischem Geschehen | Erweist

---

<sup>336</sup> HORSTMANN, Ute: theater theater, S. 73.

<sup>337</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1939/40, Beitrag Dr. von Franz.

der Bühne Kunst sich wesensgleich. | Drum sollt auch ihr zu unserm Schaffen stehen | Im neu geeinten, großen Deutschen Reich.<sup>338</sup>

Auch das Gedicht von Gustav Bartelmus befasste sich inhaltlich mit der Eröffnung der neuen Theatersaison unter dem Einfluss der Kriegsgeschehnisse. Im Gegensatz zu von Franz verwendet Bartelmus im Gedicht die Worte „Soldat“ und „Waffen“ und sprach so die Thematik des Krieges deutlicher an. Wie auch im Beitrag des Oberbürgermeisters erzeugte Bartelmus einen Zusammenhang zwischen „Soldat“ und „Kultur“, indem er einen Vergleich zwischen der Pflichterfüllung der Soldaten im Krieg und der Künste im Reich selbst herstellte. Die Kultur bzw. das Theater erhielt so einen besonders hohen Stellenwert und einen identitären Charakter. Das Gedicht endete mit einem Verweis auf das geeinte Großdeutsche Reich und bediente sich erneut der „Heim ins Reich“-Propaganda des Vorjahres, die zu dieser Zeit jedoch deutlich seltener zu finden war. In Bartelmus' Beitrag finden sich große Ähnlichkeiten zu den propagandistischen Formulierungen im Zuge der Reichstheaterfestwochen 1938 und 1939.

Wie schon während seiner Bewerbungen zeigt sich auch an dieser Stelle deutlich Bartelmus' Einstellung zum Regime. Er konkretisierte nicht nur die Rolle des Theaters im NS-Regime und zu Zeiten des Krieges, sondern bekannte sich in den ersten Zeilen des Gedichtes explizit zu Adolf Hitler. Bartelmus, der als Intendant für die Gestaltung des Werbeheftes verantwortlich war und somit selbst entscheiden konnte, eigene Beiträge zu veröffentlichen, nutzte hier seinen individuellen Spielraum aus und wurde freiwillig Akteur der NS-Ideologie und der Propaganda. Das hier vorliegende Verhalten lässt erneut Rückschlüsse auf seine ideologische Überzeugung zu. Bartelmus füllte den ihm zur Verfügung stehenden Handlungsspielraum hinaus über das von ihm Verlangte aus und war aktiver Teil nationalsozialistischer Propaganda. Deutliche Unterschiede zeigen sich im direkten Vergleich mit seinem Nachfolger Dr. Willy Meyer-Fürst, dessen Beiträge in den Werbeheften deutlich zurückhaltender ausfielen.

Mit dem Gedicht von Gustav Bartelmus endeten die Propagandabeiträge des Werbeheftes. Es folgten eine Vorstellung der Ensemblemitglieder sowie einige Berichte über den Umbau des Theaters und die damit einhergehenden technischen Neuerungen, die die Zuschauer bei einem Besuch erwarten würden. Bei der Vorstellung der Mitglieder wurde zwischen reengagierten sowie neu hinzugekommenen Mitgliedern unterschieden.

---

<sup>338</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1939/40, Beitrag Gustav Bartelmus.

Das gesamte Ensemble – inklusive der Mitglieder des Balletts, des Chors und des Orchesters – wurde von 97 auf 113 Personen vergrößert.<sup>339</sup> Die Vergrößerung ging dabei vermutlich auf die erwartete Steigerung des Spielbetriebs zurück. Klagenfurt bildete hierbei keine Ausnahme: Auch in anderen Theatern des „Altreichs“ sowie der „Ostmark“ kam es zu Ensemblevergrößerungen.<sup>340</sup>

Das Werbeheft bot zudem die Möglichkeit, sich über den Spielplan zu informieren. Insgesamt wurden für die Saison 1939/40 36 Stücke<sup>341</sup>, davon 17 Schauspiele/Sprechstücke, neun Opern und zehn Operetten, geplant.<sup>342</sup> In der Kategorie Schauspiel/Sprechstück befanden sich erneut Klassiker, wie Goethes *Faust I* sowie *Egmont*, Schillers *Maria Stuart* und Shakespeares *Romeo und Julia*. Darüber hinaus fallen aber auch zeitgenössische Inszenierungen auf, wie Friedrich Bethges *Der Marsch der Veteranen*, Friedrich Forster *Robinson soll nicht sterben* sowie Fritz Peter Buchs *Ein ganzer Kerl*. Wie auch in der Saison 1938/39 zeichneten sich die geplanten Opern ebenfalls durch bewährte Klassiker aus. So finden sich neben Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Mozarts *Die Zauberflöte* und Beethovens *Fidelio* auch zwei italienische Opern-Klassiker: *Der Bajazzo* sowie *Cavalleria rusticana*. Bei den Operetten wechselten sich Klassiker und Werke der Jahrhundertwende, wie Strauss' *Der Zigeunerbaron*, Goethes *Der goldene Pierrot* sowie Lehárs *Der Zarewitsch*, mit zeitgenössischen Opern ab, die insbesondere aus der Feder österreichischer Autoren stammten: Hans Langs *Lisa, benimm dich*, Raymonds *Saison in Salzburg* und Kattniggs *Der Prinz von Thule*.<sup>343</sup>

Vergleicht man den angekündigten Spielplan mit den Berichten über die tatsächlich aufgeführten Veranstaltungen der Saison 1939/40, so fallen nicht nur Veränderungen bei der Gesamtzahl aller Veranstaltungen, sondern vor allem erhebliche Neuerungen des Spielplanes selbst auf. Die Anzahl der Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten wurden von 36 auf 42 erweitert. Zudem wurde der Spielplan durch zusätzliche Veranstaltungen, wie Märchenaufführungen, bunte Abende sowie Konzerte, ergänzt. Der finale Spielplan umfasste somit insgesamt 50 Veranstaltungen, also 14 mehr als ursprünglich geplant.<sup>344</sup>

---

<sup>339</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

<sup>340</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 93-268.

<sup>341</sup> Insgesamt wurden im Vergleich zur Saison 1938/39 zehn Stücke mehr angesetzt.

<sup>342</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

<sup>343</sup> Ebd.

<sup>344</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

Interessant ist, dass dies im Vergleich zur Saison im Vorjahr einen Rückgang von insgesamt sieben Veranstaltungen bedeutete. Blickt man jedoch auf die Häufigkeit aller Aufführungen, lässt sich eine deutliche Steigerung um insgesamt 59 Aufführungen feststellen (1938/39: 219 gesamt; 1939/40: 278 gesamt).<sup>345</sup> Die hier dargelegte Zunahme der Gesamtzahl aller Aufführungen zeigte sich auch in den meisten anderen Theatern des Großdeutschen Reiches und erfüllte die Anforderungen der Reichstheaterkammer. Nur bei wenigen Theatern ist eine gegenteilige Entwicklung festzustellen, wie z.B. beim Landestheater in Linz. Das Theater musste einen Rückgang der Gesamtzahl aller Veranstaltungen von 285 (Saison 1938/39) auf 234 (Saison 1939/40) verzeichnen. Dies stand im direkten Zusammenhang mit den Umbauarbeiten des Theaters, die – im Vergleich zu den anderen Theatern der „Ostmark“ – nicht vor Saisonöffnung abgeschlossen waren und während der Saison fortgesetzt wurden. Der Spielbetrieb musste daher immer wieder auf provisorische Bühnen ausweichen. Vor diesem Hintergrund kann der Rückgang als gering angesehen werden. Einen deutlich größeren Verlust musste das Landestheater Linz jedoch bei der Anzahl der Besucherinnen und Besucher hinnehmen, die sich um fast 50.000 verringerte (1938/39: ca. 101.000; 1939/40: ca. 52.000).<sup>346</sup>

Im Gegensatz zum Landestheater Linz konnte das Kärntner Grenzlandtheater eine erhebliche Steigerung der Besucherzahlen um mindestens 70.000 Besucherinnen und Besucher im Vergleich zur Vorsaison vermerken. Hierfür kommen verschiedene Erklärungen in Frage:

- 1) Die Propaganda der Nationalsozialisten wirkte sich in deren Sinne auf die Bevölkerung aus, die dem Aufruf des Regimes Folge leistete und das Theater nach Kriegsbeginn häufiger besuchte;
- 2) Die Bevölkerung nutze den Theaterbesuch, um sich von den Kriegsgeschehnissen abzulenken;
- 3) Die Erhöhung der Sitzplatzkapazität durch den Umbau des Theaters ermöglichte, dass mehr Personen das Theater besuchen konnten. Die hohe Besucherzahl muss also nicht im direkten Zusammenhang mit einem gesteigerten Interesse der Bevölkerung am Theater stehen.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1938/39 sowie 1939/40; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>346</sup> BArch R55/20386a, Landestheater 1938-45, Bd. 2, Bericht über die Spielzeit 1939/40.

<sup>347</sup> Da es – im Gegensatz zum Theater in Linz – in den Quellen keine Informationen darüber gibt, welche Vorstellungen ausverkauft waren oder nicht, lassen sich keine verlässlichen Aussagen über das Ausmaß des Interesses der Bevölkerung treffen.

Welche Gründe für den Anstieg der Besucherzahlen im Kärntner Grenzlandtheater verantwortlich waren, lässt sich aufgrund fehlender Quellen nicht abschließend klären. Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Entwicklung der Besucherzahlen im gesamten Großdeutschen Reich, so kann jedoch festgehalten werden, dass es in allen Theatern, zu denen entsprechende Statistiken vorliegen, während des Krieges in der Regel zu einem kontinuierlichen Anstieg der Besucherzahlen kam. Auch in Linz stellte sich diese Entwicklung nach Abschluss der Umbaumaßnahmen ein. Vor diesem Hintergrund ist es wahrscheinlich, dass die Zunahme der Besucherzahlen auf den Zusammenschluss aller drei genannter Erklärungen zurückzuführen ist.

Henning Rischbieter beschäftigte sich bereits 2001 mit der Frage, wie sich die Besucherzahlen während des Krieges entwickelten. Dabei wies er zu Recht darauf hin, dass flächendeckende Aussagen für das „Altreich“ nur schwer getroffen werden können, da umfangreiche Statistiken nur bis 1939 vorliegen. Aus diesem Grund zog er die Entwicklungen der Besucherzahlen von insgesamt fünf Stadttheatern – Braunschweig, Erfurt, Halberstadt, Schleswig und Cottbus – heran.<sup>348</sup> Hierbei stellte er fest, dass in allen fünf Theatern eine starke sowie kontinuierliche Zunahme der Besucherzahlen verzeichnet werden konnte. In den Stadttheatern Braunschweig, Schleswig und Cottbus hatten sich die Besucherzahlen im Verlauf des Krieges nahezu verdoppelt.<sup>349</sup>

Tabelle 6 zeigt die Entwicklung der Besucherzahlen von neun Theatern des „Altreichs“ in den Jahren 1938 bis 1944 sowie die der Städte Klagenfurt, Graz und Linz. Dabei ist festzuhalten, dass lediglich für die Theater in Düsseldorf Zahlen für alle Spielzeiten vorliegen; alle anderen Theater weisen Lücken auf. Obwohl die in der Tabelle aufgeführten Besucherzahlen sowie die Entwicklung nicht repräsentativ sind, lassen sich dennoch Aussagen darüber treffen. In allen Theatern stiegen die Besucherzahlen tendenziell an. Bei den Theatern Braunschweig, Cottbus und Halberstadt verdoppelten sie sich beinahe während des Krieges. Eine Ausnahme von dieser Entwicklung bildeten die Theater von Düsseldorf, Braunschweig und Linz. Obwohl auch hier grundsätzlich eine Zunahme der Besucherzahlen zu erkennen ist, sanken sie in Düsseldorf in den Saisons 1939/40 sowie 1943/44 um ca. 20.000 bzw. 60.000. Auch in Braunschweig kam es 1943/44 im Vergleich zur Vorsaison zu einem deutlichen Rückgang der Besucherzahlen um ca. 60.000. Welche Gründe vorlagen, geht aus der Literatur nicht hervor. In Düsseldorf könnten die zunehmenden Bombenangriffe auf die Stadt als Erklärung in Betracht

---

<sup>348</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 51.

<sup>349</sup> Ebd.

gezogen werden. Das Theater und das Opernhaus wurden in der Saison 1943/44 nahezu vollständig zerstört und mussten ihren Betrieb einstellen oder verlegen.<sup>350</sup>

**Tab. 6:** Entwicklung der Besucherzahlen (angegeben in Tausend) von neun Theatern des „Altreichs“, erweitert um das Landestheater Linz, die Städtische Bühne Graz sowie das Kärntner Grenzlandtheater (grau unterlegt).<sup>351</sup>

<b>Spielzeit</b>	<b>1938/39</b>	<b>1939/40</b>	<b>1940/41</b>	<b>1941/42</b>	<b>1942/43</b>	<b>1943/44</b>
<b>Theater</b>	<b>in T.</b>	<b>in T.</b>	<b>in T.</b>	<b>in T.</b>	<b>in T.</b>	<b>in T.</b>
<b>Braunschweig</b>	-	238	-	-	430	370
<b>Erfurt</b>	-	174	224	-	-	-
<b>Halberstadt</b>	-	128	-	-	-	271
<b>Schleswig</b>	21	-	29	-	-	-
<b>Cottbus</b>	148	-	288	-	-	-
<b>Düsseldorf</b>	109,5	91,5	102,8	117,2	181,7	119,2
<b>Hof</b>	-	-	ca. 80	-	ca. 100	104
<b>Volksbühne Berlin</b>	522,5	585	654,4	751,1	-	-
<b>Theater des Volkes, Berlin</b>	716	791	1.116	1.233	-	-
<b>Linz</b>	101	52,4	147	212	208	-
<b>Graz</b>	256,6	-	-	-	-	603,3
<b>Klagenfurt</b>	82,2 oder 106 <sup>352</sup>	166	198,3	Ca. 250	-	-

In Linz und Klagenfurt entwickelten sich die Besucherzahlen ähnlich wie die der in der Tabelle aufgeführten Theater des „Altreichs“ und stiegen im Verlauf des Krieges deutlich an. Wie in Düsseldorf und Braunschweig kam es jedoch in Linz zu einem – wenn auch geringeren – Rückgang der Besucherzahlen, hier in der Saison 1942/43. Über die Entwicklung in Graz lassen sich nur wenige Aussagen treffen, da die Daten lediglich für die Spielzeiten 1938/39 und 1943/44 vorliegen. Dennoch kann festgehalten werden, dass sich die Besucherzahlen auch hier deutlich erhöhten und das Theater diese 1943/44 im Vergleich zu 1938/39 mehr als verdoppeln konnte. Die Besucherzahlen des Kärntner Grenzlandtheaters stiegen nicht nur kontinuierlich an, sondern konnten sich 1941/42 im Vergleich zur ersten Saison des Theaters ebenfalls mehr als verdoppeln. Trotz dieses

<sup>350</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik“, S. 106.

<sup>351</sup> Die Zahlen für die Theater des „Altreichs“ basieren auf RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 51-56; die Zahlen für Graz wurden dem Rechenschaftsbericht des Theaters entnommen, siehe: BArch R56/II/39, „Die Theater der Stadt der Volkserhebung 1939/1944 von Dr. Rudolf Meyer; die Zahlen für Linz wurde anhand der Auswertung verschiedener Berichte des Landestheaters Linz zusammengestellt, siehe: BArch RK55/20386a, Landestheater Linz 1938-1945, Bd. 2; die Daten für Klagenfurt wurden anhand der Tätigkeitsberichte des Theaters sowie anhand verschiedener Zeitungsartikel zusammengestellt, siehe: KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1, Intendanz Gustav Bartelmus 1938-39 bis 1940-41, KL – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44.

<sup>352</sup> Es liegt eine Diskrepanz zwischen den Daten der handschriftlichen Aufzeichnungen, dem Sachbericht des Rechnungsjahres 1939/40 sowie einem Bericht des *Kärntner Grenzrufes* vom 17. Juli 1940 vor.

deutlichen Anstiegs gelang es dem Grenzlandtheater nie, seine Kapazitäten vollständig auszuschöpfen.

Goebbels' Ausführungen in seiner Rede zur Eröffnung der Reichstheaterfestwoche 1938, die Theater könnten der Menge an interessiertem Publikum kaum Platz bieten, können für das Kärntner Grenzlandtheater für die Saison 1939/40 nicht bestätigt werden. Wenngleich die Besucherzahlen im Vergleich zur Vorsaison deutlich anstiegen, war der Andrang auf das Theater bei weitem nicht so stark, wie nach Goebbels' Darstellung anzunehmen gewesen wäre. Ganz im Gegenteil: Nach dem Umbau hatte das Theater ein Fassungsvermögen von 1020 Plätzen. Wären alle Aufführungen und Veranstaltungen ausverkauft gewesen, hätten die Besucherzahlen am Ende der Saison bei ca. 265.000<sup>353</sup> gelegen, also ca. 100.000 Besucherinnen und Besucher mehr, als tatsächlich der Fall war. Es kann also nicht davon gesprochen werden, dass das Grenzlandtheater für die Menge an interessiertem Publikum nicht ausreichend Platz bieten konnte. Für die Theater Innsbruck und Salzburg können aufgrund fehlender Quellen keine Aussagen über die Zunahme und Entwicklung der Besucherzahlen getroffen werden. Lediglich für Linz liegen Quellen bis zur Schließung des Theaters vor. Die Zahlen für die Saison 1939/40 fallen hier jedoch aufgrund der andauernden Umbauarbeiten aus der Reihe und können daher nicht mit der Entwicklung anderer Theater verglichen werden.

Wie bereits im Zuge der Analyse des Werbeheftes dargelegt wurde, unterschied sich der darin vorgestellte Spielplan erheblich von den tatsächlich aufgeführten Veranstaltungen des Theaters. Denn der Spielplan des Grenzlandtheaters war von der Zensur der Reichsdramaturgie betroffen. Interessant ist, dass die Änderungen erst kurz vor Saisonbeginn oder möglicherweise sogar während der Saison vorgenommen wurden und das Werbeheft demnach noch den unveränderten Spielplan enthielt. Aus den Quellen geht nicht hervor, warum die Änderungen so kurzfristig erfolgten; es scheint jedoch dem hohen bürokratischen Aufwand sowie der hohen Anzahl an zu überprüfenden Spielplänen geschuldet gewesen zu sein, dass diese teils sehr kurzfristigen Änderungen unterzogen werden mussten. Die bürokratischen Vorgänge kollidierten dabei also erneut mit dem tatsächlichen Spielbetrieb, was bereits im Zuge der Personalentwicklung des Grenzlandtheaters dargelegt werden konnte. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass das Regime Interesse daran hatte, dass Spielpläne erst nach der Überprüfung durch die Reichsdramaturgie veröffentlicht wurden, sodass die Bevölkerung keine direkten Hinweise auf

---

<sup>353</sup> Die Berechnungen erfolgten auf Grundlage der Angaben in den Quellen, dass 259 Veranstaltungen in Klagenfurt stattgefunden haben.

die Maßnahmen des Regimes erhielt. Für das Kärntner Grenzlandtheater war dies jedoch nicht der Fall.

In Klagenfurt wurden sechs der insgesamt 17 geplanten Schauspiele/Sprechstücke aus dem Spielplan entfernt; die geplanten Opern und Operetten waren von den Änderungen nicht betroffen. Wie in Kapitel 2.3 dargelegt, lagen oft unterschiedliche Gründe vor, weshalb ein Theaterstück, eine Oper oder Operette nicht mehr aufgeführt werden durfte. So konnten auch bis dahin erfolgreiche Autoren oder Stücke betroffen sein, wie zum Beispiel Ibsens/Eckarts *Peer Gynt*, Bethges *Der Marsch der Veteranen* oder Friedrich Forsters *Robinson soll nicht sterben*, die unter anderem aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt wurden.<sup>354</sup>

**Tab. 7:** Übersicht der Theaterstücke, die vermutlich aufgrund von Zensurmaßnahmen in der Saison 1939/40 aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt wurden.<sup>355</sup>

Autor	Theaterstück
Ibsen/Eckart	Peer Gynt
Bethge	Der Marsch der Veteranen
Forster	Robinson soll nicht sterben
F.P. Buch	Ein ganzer Kerl
Teich	Das Mädchen Irene
Anzengruber	Der Doppelselbstmord

Tabelle 7 zeigt die sechs Theaterstücke, die in der Saison 1939/40 aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt bzw. durch andere Stücke ersetzt wurden. Weder aus den Quellen noch aus der Literatur geht für die Stücke ein Zensurgrund hervor. Dies mag zum einen an der Menge der Stücke liegen, die im Zeitraum von 1939 bis 1945 aus unterschiedlichen Gründen aus Spielplänen entfernt wurden. Zudem ging nicht allen Spielplanänderungen ein politisches Verbot voraus. Da die Nationalsozialisten keine Listen führten, die alle von der Zensur betroffenen Werke dokumentierten, können die Zensurmaßnahmen nur erschwert nachvollzogen werden. Ein weiterer Grund hierfür liegt im Vorgehen der Reichsdramaturgie selbst, die ihre Zensur als „Empfehlung“ an die jeweiligen Theater tarnte. Die „Aufforderung“ zur Änderung eines Spielplanes wurde in der Regel für jedes Theater individuell formuliert,<sup>356</sup> was nicht nur die

<sup>354</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>355</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1939/40, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1938/39 sowie 1939/40; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>356</sup> PANSE, Barbara: Zeitgenössische Dramatik, S. 500-504.

lange Bearbeitungsdauer erklärt, sondern auch die Kurzfristigkeit der Änderungen in Klagenfurt.

Die Frage, warum die in der Tabelle aufgeführten Schauspiele/Sprechstücke aus dem Spielplan entfernt wurden, kann an dieser Stelle nur spekulativ beantwortet werden. Bei allen Stücken ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass entweder die jeweiligen Inhalte oder eine Entscheidung der Reichsdramaturgie bzw. der Theaterleitung dazu führten, diese aus dem Spielplan entfernen zu lassen. Barbara Panse vermutet, dass Bethges *Der Marsch der Veteranen*, welches dessen erfolgreichstes Stück war und von Rainer Schlösser selbst 1936 äußerst positiv bewertet wurde, aus den Spielplänen entfernt wurde, da dieses die „elende Situation Kriegsversehrter in den Mittelpunkt stellt[e]“ und somit der Kriegspropaganda widersprach.<sup>357</sup>

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die weiteren Schauspiele/Sprechstücke, so liegt auch hier für fast alle die Vermutung nahe, dass sie aus inhaltlichen Gründen aus dem Spielplan entfernt wurden: *Der Doppelselbstmord* Ludwig Anzengrubers war eine Verspottung der Geschichte Romeos und Julias und wies eine betrübliche Thematik auf.<sup>358</sup> Das Stück *Robinson soll nicht sterben* aus dem Jahre 1932 thematisiert das Leben des Schriftstellers Daniel Defoe, der früher mit seinem Buch *Robinson Crusoe* große Erfolge feierte, jedoch beim König in Ungnade fiel und ein Leben in Armut und späterer Blindheit fristen musste.<sup>359</sup>

Auch das Theaterstück *Ein ganzer Kerl* von Fritz Peter Buch hat eine ähnlich schwere Thematik. Das Werk handelt vom Leben der jungen Jule, der es trotz aller Bemühungen nicht gelingt, den alten Bauernhof, auf welchem sie lebt, über die Runden zu bringen. Ihr „Scheitern“ wird ihr dann nach der Ankunft des eigentlichen Erben des Hofes vor Augen geführt, als es diesem nach seiner Rückkehr aus Brasilien gelingt, den Bauernhof wieder zu wirtschaftlichen Erfolgen zu führen.<sup>360</sup> Darüber hinaus geriet Fritz Peter Buch trotz seines Bekenntnisses zum Nationalsozialismus in Verruf, da er aus Sicht der Nationalsozialisten als Sympathisant des Kommunismus galt. Durch die Fürsprache Hans Hinkels waren jedoch auch weiterhin Stücke Buchs auf den Bühnen verschiedener Theater zu finden.<sup>361</sup> Die Diskussion um Buchs politische Ansichten kann – neben inhaltli-

---

<sup>357</sup> Ebd., S. 715 sowie 717.

<sup>358</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 360.

<sup>359</sup> Buchrücken der Reclam Ausgabe FORSTER, Friedrich: *Robinson soll nicht sterben*, Reclam 1992.

<sup>360</sup> [https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag\\_id=vertriebsstelle&wid=194&ebex3=3](https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=vertriebsstelle&wid=194&ebex3=3) (letzter Zugriff: 07.12.2020).

<sup>361</sup> PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 510.

chen Aspekten – dennoch ein möglicher Grund gewesen sein, das Stück *Ein ganzer Kerl* in Klagenfurt nicht zur Aufführung zu bringen.

Ebenfalls auf einem Bauernhof beginnt die Handlung von *Peer Gynt*. Während in der Weimarer Republik vor allem die Übersetzung von Christian Morgenstern auf den Bühnen gespielt wurde, setzten die Nationalsozialisten auf die Fassung Dietrich Eckarts. Die meisten Inszenierungen verzeichnete das Stück vor 1939, danach gingen die Zahlen deutlich zurück. Möglicherweise liegt der Grund für die Entfernung *Peer Gynts* aus dem Klagenfurter Spielplan darin, dass die Verantwortlichen mit nur wenig Erfolg rechneten.<sup>362</sup> Für Teichs Stück *Das Mädchen Irene* lassen sich in der Literatur keine Informationen finden.

Fast alle hier aufgeführten Stücke weisen eine Gemeinsamkeit auf: Trotz eines meist positiven Ausgangs haben alle Handlungsstränge eine traurige oder leidvolle Grundthematik. Es kann daher vermutet werden, dass die Reichsdramaturgie diese als ungeeignet einstufte, die Bevölkerung von den Kriegsgeschehnissen abzulenken.

Die geringsten Änderungen im Vergleich zum angekündigten Spielplan wurden im Bereich der Opern verzeichnet, die lediglich um eine weitere Oper (Streckers *Ännchen von Tharau*) ergänzt wurden. Mit insgesamt 72 Aufführungen verteilt auf zehn verschiedene Opern (Tab. 8) bildeten diese, gemessen an der Gesamtzahl aller Aufführungen, wie auch in der Saison zuvor den geringsten Anteil, konnten jedoch eine Steigerung von 18,7 % auf ca. 26 % verzeichnen.<sup>363</sup> Wie bereits in der Saison zuvor richtete sich Gustav Bartelmus ganz nach den Vorstellungen der vom Regime gewünschten Spielplangestaltung. Mit Wagner, Mozart, d'Albert, Verdi und Lortzing bediente er sich ein weiteres Mal an fünf der zehn meistgespielten Komponisten und auch inhaltlich bewegten sich die Opern mit *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tiefland* oder *Die Zauberflöte* im Trend der vergangenen Jahre. Mit *Der Bajazzo* von Flotow sowie *Cavalleria rusticana* von Mascagni finden sich zudem zwei italienische Opern im Spielplan, was vermutlich der durch das RMVP propagierten italienfreundlichen Politik geschuldet war, die insbesondere auf eine kulturelle Zusammenarbeit beider Länder abzielte. *Der Bajazzo* gehörte darüber hinaus in den Jahren zuvor ebenfalls zu den zehn meistgespielten Opern<sup>364</sup> und fügte sich in Bartelmus' Spielplangestaltung ein, die sich an den Erfolgen vorangegangener Spielzeiten zu orientieren schien. Vor diesem Hintergrund mag es auf den ersten

---

<sup>362</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 367f.

<sup>363</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>364</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 328f.

Blick überraschen, dass sich die Oper *Die verkaufte Braut* des tschechischen Komponisten Bedřich Smetana ebenfalls im Spielplan befand, auch wenn diese mit vier Aufführungen zu den am seltensten aufgeführten Opern der Saison gehörte.<sup>365</sup> Tatsächlich gehörten Smetanas Opern neben anderen, wie denen von Mozart und Lortzing, zu denen, die insbesondere während des Zweiten Weltkrieges immer häufiger aufgeführt wurden.<sup>366</sup> Auch hier orientierte sich Bartelmus an den Trends vorheriger Spielzeiten des „Altreichs“.

**Tab. 8:** Übersicht der Opern, die in der Saison 1939/40 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>367</sup>

Komponist und Oper	Zahl der Aufführungen
<b>Wagner:</b> Die Meistersinger von Nürnberg	10
<b>Beethoven:</b> Fidelo	5
<b>Mozart:</b> Die Zauberflöte	5
<b>d'Albert:</b> Tiefland	3
<b>Verdi:</b> Der Troubadour	7
<b>Smetana:</b> Die verkaufte Braut	4
<b>Flotow:</b> Der Bajazzo	11
<b>Mascagni:</b> Cavalleria rusticana	11
<b>Lortzing:</b> Der Wildschütz	9
<b>Strecker:</b> Ännchen von Tharau	7
<b>Gesamt</b>	<b>72</b>

Im Bereich der Operetten kam es ebenfalls zu Veränderungen im Vergleich zum Spielplanentwurf des Werbeheftes, die um drei Operetten von zehn auf 13 Werke ergänzt wurden. Wie auch in der Saison zuvor stammten zwei der 13 Operetten aus der Feder Franz Lehárs (*Der Zarewitsch* und *Wo die Lerche singt*) und wurden mit zusammen 22 Aufführungen am häufigsten inszeniert.<sup>368</sup> Dass Lehár zu Hitlers Lieblingskomponisten zählte und auf seinen persönlichen Wunsch hin weiter aufgeführt werden durfte, wurde bereits im vorherigen Kapitel dargelegt. Neben den Operetten Lehárs befand sich zudem noch eine weitere von Hitlers persönlichen Lieblingsstücken im Spielplan des Grenzlandtheaters: Die Operette *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss, die neben *Wo die Lerche singt* mit zwölf Aufführungen die höchste Anzahl an Einzelaufführungen aufwies.<sup>369</sup> Bartelmus ging mit dieser Auswahl kein Risiko ein. Ganz im Gegenteil: Alle

<sup>365</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>366</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 331.

<sup>367</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1939/40, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1938/39 sowie 1939/40; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>368</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>369</sup> Ebd.

drei Operetten erfreuten sich nicht nur bei Hitler, sondern auch beim Klagenfurter Publikum großer Beliebtheit. *Der Zigeunerbaron* zählte dabei mit 9.440 Besucherinnen und Besuchern zu den Spitzenreitern der Saison.<sup>370</sup> Keine andere Veranstaltung verzeichnete eine solch hohe Zahl. Auch an anderen Theatern war die Operette sehr beliebt. In Linz wurde sie in der Saison 1941 entgegen ursprünglicher Planungen auf persönlichen Wunsch Hitlers hin aufgeführt; das Bühnenbild sowie die Ausstattung wurden dabei aus dessen persönlichem Vermögen bezahlt.<sup>371</sup> Auch wenn das Kärntner Grenzlandtheater nicht in den Genuss solcher Protektion kam, ging Bartelmus bei der Auswahl der Opern und Operetten kein Risiko ein und entsprach damit den propagandistischen Vorstellungen nationalsozialistischer Theaterpolitik.

Neben den bereits genannten Klassikern sowie erfolgreichen Komponisten fand sich zudem eine Auswahl zeitgenössischer Operetten im Klagenfurter Spielplan, wie zum Beispiel *Der Prinz von Thule* des österreichischen Komponisten Rudolf Kattnigg.<sup>372</sup> Kattnigg gehörte, ähnlich wie Nico Dostal, zur „neuen Generation der Operettenkomponisten“ und feierte vor allem in den Jahren 1941/42 seine größten Erfolge.<sup>373</sup> Bartelmus orientierte sich also auch hier an der allgemeinen Kulturpolitik des Reiches. Dass Kattnigg zudem bis 1939 in Klagenfurts Nachbarort Villach lebte und so Verbindungen zu Kärnten aufwies, spielte bei Bartelmus Entscheidung womöglich ebenfalls eine Rolle. Zudem fügte sich die Operette mit den vermittelten Bildern maskuliner, uniformierter Autorität in das gewünschte Bild nationalsozialistischer Propaganda.<sup>374</sup> Neben Kattnigg befanden sich darüber hinaus noch zwei weitere zeitgenössische österreichische Komponisten und dessen Operetten im Klagenfurter Spielplan: Hans Langs *Lisa, benimm dich* sowie Fred Raymonds *Salzburger Nockerln* wurden mit sieben bzw. sechs Einzelaufführungen unter den zeitgenössischen Operetten mit am häufigsten aufgeführt. Wie auch bei den Opern befand sich unter den Operetten ein tschechischer Komponist (Beneš *Auf der grünen Wiese*), welcher mit acht Einzelaufführungen ebenfalls zu den häufigsten Operetten-Aufführungen der Saison zählte.<sup>375</sup> Beneš war bereits vor dem „Anschluss“ in Österreich erfolgreich, weshalb die vergleichsweise hohe Zahl an Einzelaufführungen nicht überrascht.

---

<sup>370</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1989/39 – 1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 17. Juli 1940, Nr. 197.

<sup>371</sup> Siehe hierzu ausführlich: OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, Zigeunerbaron, Jahrgang 1941.

<sup>372</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>373</sup> KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 270.

<sup>374</sup> QUISSEK, Heike: Das deutschsprachige Operettenlibretto, S. 290.

<sup>375</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Verhältnis klassischer zu zeitgenössischer Operetten der Spielzeit 1939/40 ausgeglichen war. Mit insgesamt 106 Aufführungen machten die Operetten wie auch in der Saison zuvor ca. 35 % der Spielzeit 1939/40 aus. Im Gegensatz zu den Opern kann hier im Vergleich zur vorangegangenen Saison keine Steigerung verzeichnet werden.

**Tab. 9:** Übersicht der Operetten, die in der Saison 1939/40 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>376</sup>

Komponist und Operette	Zahl der Aufführungen
<b>Strauss:</b> Der Zigeunerbaron	12
<b>Zeller:</b> Der Vogelhändler	10
<b>Heuberger:</b> Der Opernball	11
<b>Lehár:</b> Der Zarewitsch	10
<b>Lehár:</b> Wo die Lerche singt	12
<b>Kattnigg:</b> Der Prinz von Thule	9
<b>Goethe:</b> Der goldene Pierrot	9
<b>Beneš:</b> Auf der grünen Wiese	8
<b>Kollo:</b> Die Frau ohne Kuß	5
<b>Kollo:</b> Frauen haben das gerne	4
<b>Lang:</b> Lisa, benimm dich	7
<b>Raymond:</b> Salzburger Nockerln	6
<b>Unbekannt<sup>377</sup>:</b> Das Zwölfer Haus	3
<b>Gesamt</b>	<b>106</b>

Die Schauspiele/Sprechstücke bildeten mit 19 verschiedenen Werken den größten Anteil des Spielplanes, was eine Zunahme von fünf Stücken im Vergleich zur Vorjahresaison bedeutete. Die Anzahl der Einzelaufführungen lag bei 106. Der Anteil klassischer (8) sowie zeitgenössischer (9) Stücke hielt sich die Waage und unterschied sich zudem kaum merklich in Bezug auf die Anzahl der Einzelaufführungen (42 zeitgenössische und 38 klassische Einzelaufführungen). Wie bereits dargelegt, waren die Schauspiele/Sprechstücke im Vergleich zur Spielplanankündigung des Werbeheftes am stärksten von Änderungen betroffen. Sechs der ursprünglich geplanten Stücke wurden aus dem Spielplan entfernt und durch sieben neue Stücke ersetzt (Goethes *Die Geschwister*, Sittenbergers *Sturm über Land*, Streichers *Die verkaufte Braut*, Hellwigs

<sup>376</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1939/40, KL – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1938/39 sowie 1939/40; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>377</sup> Der Autor konnte nicht identifiziert werden.

*Götter auf Urlaub*, Nestroys *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, Grillparzers *Wer ist schuldig*, unbekanntes Stück).<sup>378</sup>

Die Spielzeit wurde am 17. November mit Goethes *Egmont* eröffnet; das Stück wurde anschließend jedoch lediglich drei weitere Male aufgeführt, was auf ein geringes Publikumsinteresse hinweisen könnte. Die größte Anzahl an Einzelaufführungen wiesen hingegen Goethes *Faust I*, mit welchem Gustav Bartelmus sein zwanzigjähriges Bühnenjubiläum zelebrierte, sowie Raimunds *Der Verschwender* mit jeweils neun Aufführungen auf. Beide Stücke wurden mit 6.225 bzw. 6.659 Zuschauern am häufigsten besucht.<sup>379</sup> Abgesehen von der hohen Anzahl an Einzelaufführungen für *Faust I* und *Der Verschwender* wurde auch in der Spielzeit 1939/40 mit einer durchschnittlichen Aufführungshäufigkeit von 4,26 Aufführungen pro Stück das Konzept einer hohen Anzahl an Stücken mit einer einhergehenden niedrigen Anzahl an Inszenierungen fortgeführt. Zudem zeigen die Besucherzahlen, dass das Klagenfurter Publikum klassische Stücke den zeitgenössischen vorzog.<sup>380</sup>

Wie mit dem Komponisten Kattnigg im Bereich der Operetten fand sich auch unter den Schauspielen/Sprechstücken ein Autor mit Verbindungen nach Kärnten respektive Klagenfurt: Johann Sittenberger war mit seinem Theaterstück *Sturm über Land* ebenfalls im Spielplan des Grenzlandtheaters vertreten, auch wenn dieses am 27. März 1940 nur einmalig aufgeführt wurde. Der bis 1938 weitestgehend unbekannte Sittenberger erlangte mit *Sturm über Land* Bekanntheit, welches er anlässlich des „Anschlusses“ verfasste. Besondere Förderungen erhielt er durch den Gau Kärnten, der Sittenberger in den kommenden Jahren nicht nur förderte, sondern ihm 1940 auch den „Kärntner Literaturpreis“<sup>381</sup> verlieh.<sup>382</sup> *Sturm über Land* war ursprünglich jedoch nicht für den Spielplan 1939/40 vorgesehen und wurde erst im Zuge der Änderungen in diesen aufgenommen.<sup>383</sup> Dabei ist unklar, ob die Initiative von Bartelmus oder vom Gau Kärnten ausging.

---

<sup>378</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>379</sup> KLA – NL Rudan Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 17. Juli 1940, Nr. 197.

<sup>380</sup> Ebd.

<sup>381</sup> Der Gau Kärnten war in diesem Zusammenhang der erste Gau der „Ostmark“, der einen eigenen lokalen Förderpreis gründete, um von Wien unabhängiger zu werden, BAUR, Uwe/ GRADWOHL-SCHLACHER, Karin: *Literatur in Österreich 1938-1945, Handbuch eines literarischen Systems*, Band 2, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 32.

<sup>382</sup> Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950, Band 12, hrsg. v. Österreichische Akademie der Wissenschaft, Wien 2005, S. 311f.

<sup>383</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

Neben Sittenberger fällt ein weiterer Autor zeitgenössischer Theaterstücke ins Auge: Franz Streicher, der mit bürgerlichem Namen eigentlich Anton Hamik<sup>384</sup> hieß, zählte zu den Autoren der „neuen Generation“ und war im Spielplan des Grenzlandtheaters gleich mit zwei Stücken vertreten. *Das Verlegenheitskind* und *Der verkaufte Großvater* zählten zu Streichers erfolgreichsten Komödien; letztere wurde zudem 1942 verfilmt und zusätzlich in den Kinos gezeigt.<sup>385</sup> Mit insgesamt zwölf Aufführungen gehörte Streicher neben Goethes *Faust I* sowie Raimunds *Der Verschwender* zu den Spitzenreitern des Spielplanes, obgleich die Zuschauerfreudigkeit hinter den Klassikern zurückblieb.<sup>386</sup>

Insgesamt fanden 81 Veranstaltungen der Kategorie Schauspiele/Sprechstücke in der Spielzeit 1939/40 statt, was im Vergleich zur Vorsaison eine Zunahme von fünf Veranstaltungen bedeutete. Lag der prozentuale Anteil 1938/39 noch bei 34,7 % des Gesamtspielplanes, sank der Wert 1939/40 auf 29,1 %. Blickt man vor diesem Hintergrund auf den Anteil aller Kategorien am Gesamtspielplan, zeigt sich eine Verschiebung zugunsten der Opern im Vergleich zur Vorsaison.

---

<sup>384</sup> Hamik veröffentlichte seine Stücke vor allem unter seinem Pseudonym Franz Streicher, welches von der Reichsschrifttumskammer jedoch oft wegen Verwechslungsgefahr abgelehnt wurde, Vgl. ÖBL Online-Edition, [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_H/Hamik\\_Anton-Josef\\_1887\\_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=franz%20streicher](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_H/Hamik_Anton-Josef_1887_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=franz%20streicher) (letzter Zugriff: 23.03.2020).

<sup>385</sup> Ebd.

<sup>386</sup> KLA – NL Rudan Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 17. Juli 1940, Nr. 197.

**Tab. 10:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1939/40 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>387</sup>

<b>Autor und Schauspiel/Sprechstück</b>	<b>Anzahl der Aufführungen</b>
<b>Goethe:</b> Egmont	4
<b>Goethe:</b> Faust I	9
<b>Goethe:</b> Die Geschwister	2
<b>Schiller:</b> Maria Stuart	3
<b>Shakespeare:</b> Romeo und Julia	3
<b>Raimund:</b> Der Verschwender	9
<b>Gobsch:</b> Maria von Schottland (Uraufführung)	3
<b>Lippl:</b> Der Engel mit dem Saitenspiel	6
<b>Streicher:</b> Der verkaufte Großvater	7
<b>Streicher:</b> Das Verlegenheitskind	5
<b>Sittenberger:</b> Sturm über Land	1
<b>Schwiefert:</b> Marguerite: 3	1
<b>Hellwig:</b> Am helllichten Tag	4
<b>Hellwig:</b> Götter auf Urlaub	3
<b>Zinn:</b> Die guten Sieben	6
<b>Apel:</b> Hans Sonnenstössers Höllenfahrt	7
<b>Grillparzer:</b> Wer ist schuldig	2
<b>Nestroy:</b> Die verhängnisvolle Faschingsnacht	5
Unbekannt	1
<b>Gesamt</b>	<b>81</b>

Auch in der Spielzeit 1939/40 wurden neben Opern, Operetten und Schauspielen/Sprechstücken 19 weitere Veranstaltungen abgehalten, die keiner der genannten Kategorien zugeordnet werden können. Wie auch in der Saison zuvor führte das Grenzlandtheater drei verschiedene Märchen (*Rumpelstilzchen*, *Der kleine Muck*, *Peterchens Mondfahrt*) mit insgesamt zehn Einzelaufführungen auf. Neun weitere Veranstaltungen verteilten sich auf vier Bunte Abende, einen Tanzabend, einen Konzertabend, zwei Gastspiele sowie einen Liederabend.<sup>388</sup>

Wie im letzten Kapitel dargelegt wurde, war das Grenzlandtheater in der Saison 1938/39 Akteur der Propaganda, indem es die Reichstagsrede Adolf Hitlers am 30. Januar 1939 im Theater übertrug und für diesen Tag keine anderen Veranstaltungen angesetzt hatte. Vor diesem Hintergrund überrascht es daher, dass im Januar 1940 auf die Übertragung der Rede verzichtet wurde. Welche Gründe hierfür vorlagen, kann an dieser Stelle nicht festgestellt werden, da die Quellen hierzu keine Informationen enthalten. Das Theater blieb jedoch am 30. Januar 1940 geschlossen, es fanden demnach auch

<sup>387</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1939/40, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1938/39 sowie 1939/40; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

<sup>388</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1939/40.

keine anderen Veranstaltungen statt.<sup>389</sup> Es ist daher möglich, dass der Bevölkerung die Möglichkeit gegeben wurde, die Rede anderweitig zu verfolgen, ohne dass das Theater in Konkurrenz zur Rede Hitlers trat.

Vergleicht man die Zahlen der Spielzeiten 1938/39 und 1939/40 miteinander, so lassen sich einige Unterschiede aufzeigen: Die Gesamtzahl aller Veranstaltungen konnte von 219 auf 278<sup>390</sup> gesteigert werden. Dabei kam es sowohl bei den Opern und Operetten als auch bei den Schauspielen/Sprechstücken zu einer Zunahme der Einzelveranstaltungen, obgleich sich das Verhältnis bezogen auf den Anteil am Gesamtspielplan zugunsten der Opern verschob, die nun 26 % des Spielplanes ausmachten; der Anteil der Schauspiele/Sprechstücke nahm im Vergleich zur Vorsaison ab.

Auch die Besucherzahlen konnten deutlich um ca. 70.000 Personen gesteigert werden, wofür zwei Gründe als Erklärung in Betracht kommen: Zum einen konzentrierte das Regime seine Propaganda auf die Steigerung der Besucherfreudigkeit. Zum anderen bot das Grenzlandtheater nach den Umbauarbeiten deutlich mehr Platz. Dennoch muss festgehalten werden, dass das Theater weit hinter dessen Kapazität von ca. 265.000 möglichen Besucherinnen und Besuchern zurückgeblieben ist.

Darüber hinaus kam es zu einer Vergrößerung des Ensembles: Insgesamt wurden sechs neue Mitglieder des Schauspiels sowie zehn neue Mitglieder der Oper und Operette für die Saison verpflichtet. Die Gesamtstärke des Theaters wurde damit auf insgesamt 113 Mitglieder erweitert.<sup>391</sup>

Neben dem regulären Spielbetrieb in Klagenfurt führte das Theater mit der Saison 1939/40 zudem erstmals Auswärtsgastspiele durch, in denen es regelmäßig in solchen Gebieten Aufführungen zeigte, die über kein eigenes Theater verfügten. Hauptort der auswärtigen Veranstaltungen war hierbei Villach, in dem das Ensemble des Grenzlandtheaters jeden Freitag etwas aus dem Repertoire des Spielplanes aufführte.<sup>392</sup> Das Grenzlandtheater hatte also im Vergleich zu anderen Provinztheatern der „Ostmark“ einen erweiterten Aufgabenbereich, der sich insbesondere durch den geographischen Standort des Theaters begründete. Das Bespielen von Grenzgebieten oblag dabei, wie

---

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Zwischen den Angaben des *Kärntner Grenzrufes* vom 17. Juli 1940 und den Tagesspielplänen der Saison 1939/40 liegt eine Diskrepanz der Veranstaltungszahlen vor. Während aus den Tagesspielplänen eine Gesamtzahl von 278 Veranstaltungen hervorgeht, sprach der *Kärntner Grenzruf* von 285 Veranstaltungen. Alle Berechnungen in diesem Kapitel richten sich nach der Anzahl der Veranstaltungen, die den Tagesspielplänen entnommen wurden.

<sup>391</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

<sup>392</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 72, 7. September 1940, S. 5.

bereits dargelegt wurde, nur einem kleinen Kreis von Theatern und führte unweigerlich zu einer gesonderten Stellung dieser, auch wenn das Kärntner Grenzlandtheater bis zu diesem Zeitpunkt daraus keinen nachweisbaren Vorteil erlangte.

### **Zwischenfazit**

Die zweite Saison des Kärntner Grenzlandtheaters zeigt neben einigen Gemeinsamkeiten auch deutliche Unterschiede zur vorangegangenen Saison. Wie auch im Jahr zuvor kann für die Spielzeit 1939/40 ein großes lokales Medieninteresse für das Theater nachgewiesen werden. Während für die Spielzeit 1938/39 dabei vor allem Gustav Bartelmus als neuer Intendant im Vordergrund der Berichterstattung stand, richtete sich das Hauptaugenmerk eine Saison später vor allem auf die bauliche und künstlerische Entwicklung des Theaters. Die Umbauarbeiten führten zu einer Verzögerung des Saisonbeginns, wirkten sich im Vergleich zu anderen Theatern, wie z.B. dem Landestheater Linz, jedoch nicht auf den Spielbetrieb aus.

Auch das Theater selbst trat öffentlich in Erscheinung, indem es erstmalig ein Werbeheft veröffentlichte. Die darin enthaltenden Beiträge Bartelmus' belegen erneut sein aktives Verhalten und das stark ausgeprägte Ausfüllen seiner Rolle als Intendant und Akteur nationalsozialistischer Propaganda. Wie auch auf Reichsebene veränderten sich die lokalen Propagandabeiträge in Klagenfurt und richteten das Hauptaugenmerk nun auf die Bedeutung des Theaters in Kriegszeiten und stellten nicht mehr, wie noch im Vorjahr, die gemeinsame deutsche Kultur in den Vordergrund, obgleich diese in einem Beitrag Bartelmus' noch Erwähnung fand.

Neben baulichen Änderungen lassen sich auch Unterschiede im personellen Bereich des Theaters festhalten: Das Ensemble wurde im Vergleich zur Saison 1938/39 vergrößert. Diese Entwicklung zeigte sich auch in anderen Theatern des „Altreichs“ sowie der „Ostmark“. Klagenfurt bildete hierbei also keine Ausnahme. Die Vergrößerung des Ensembles war dabei vermutlich auf die gesteigerten Veranstaltungen zurückzuführen, die mehr Personal erforderten.

Die Anzahl der Aufführungen sowie der Besucherinnen und Besucher konnten im Vergleich zur Saison zuvor erhöht werden. Der Spielplan war dabei erneut ein Abbild der

gewünschten politischen Vorgaben. Klassische Stücke hatten einen hohen Anteil und wurden von den Zuschauern am häufigsten besucht. Bei den zeitgenössischen Stücken zeigte sich am Beispiel Sittenberges, dass die Förderung lokaler Autoren möglich war. Vor allem bei der Auswahl zeitgenössischer Stücke waren so Unterschiede zu anderen Theatern möglich. Ein Teil der Autoren und Komponisten, so z.B. Shakespeare, Lehár, Goethe und Strauss, wurden jedoch mit gleichen oder anderen Werken beispielsweise auch in Linz aufgeführt.<sup>393</sup>

Die Auswirkungen des Krieges auf die Spielzeit 1939/40 waren vergleichsweise gering. Dennoch zeigten sich auch hier Änderungen bei der Ausgestaltung des Spielplanes, die auf die veränderte außenpolitische Lage des Großdeutschen Reiches zurückzuführen waren. Die Anzahl zensierter Stücke bzw. solcher, die noch vor Saisonbeginn aus dem Spielplan entfernt oder ausgetauscht wurden, nahm im Vergleich zur Vorsaison zu.

Das Kärntner Grenzlandtheater konnte in der Saison 1939/40 eine deutliche Steigerung der Besucherzahlen verzeichnen. Trotz dieser Zunahme stellt sich für Klagenfurt ein anderes Bild dar als das von Goebbels im Zuge der Reichstheaterfestwoche propagierte. Obwohl in Kärnten viele Entwicklungen der gewünschten Politik sowie dem Bild der Propaganda entsprachen, zeigen sich auch Abweichungen davon. Abgesehen davon gab es auch in anderen Theatern des Reiches eine Steigerung der Besucherzahlen. Klagenfurt bildete hier also keine Ausnahme.

Die Saison 1939/40 wies zudem ein weiteres Mal die ausgeprägte Beteiligung des Gau- es Kärnten an den Belangen und Entwicklungen des Theaters auf. Vor allem der Bürgermeister Klagenfurts zeigte ein hohes Engagement.

---

<sup>393</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 51f.

## ***Spielzeit 1940/41 - Auswirkungen des Krieges und das Ende einer Intendanz***

Die Spielzeit 1940/41 bedeutete erhebliche Veränderungen für das Kärntner Grenzlandtheater, die sich in allen Bereichen des Theaterbetriebes bemerkbar machten. Der Kriegsverlauf wirkte sich deutlich auf die Spielplanpraxis aus; alle Theater des Reiches sahen sich mit einer Vielzahl neuer Verbote konfrontiert. Diese zeigten sich auch im Grenzlandtheater. Die Anzahl der entfernten Stücke, Opern und Operetten stieg um mehr als das Dreifache im Vergleich zur Vorsaison an.

Neben den politischen Auswirkungen brachte die Spielzeit 1940/41 auch umfangreiche personelle Veränderungen mit sich. Der Intendant Gustav Bartelmus verließ nach drei Jahren das Theater; 29 weitere Mitglieder des Ensembles mussten Klagenfurt ebenfalls den Rücken kehren. Und auch in der Berichterstattung der Lokalpresse zeigten sich deutliche Unterschiede zu den Jahren zuvor. Die Anzahl der Zeitungartikel ging stark zurück und auch die Art der Berichterstattung unterschied sich und beschränkte sich vordergründig auf Statistiken über das Theater.

Bevor das Theater am 13. September 1940 seine Pforten öffnete, informierte Gustav Bartelmus wieder in Form eines Werbeheftes über die anstehende Spielzeit. Das Heft wies eine ähnliche Gestaltung wie das der vorherigen Saison auf und wurde erneut mit verschiedenen Propagandabeiträgen eröffnet, bevor anschließend über die Veränderungen des Ensembles sowie über den geplanten Spielplan informiert wurde. Während die Propagandabeiträge des Vorheftes noch von Politikern des Gaues verfasst wurden und auf das Grenzlandtheater zugeschnitten waren, fand sich im Werbeheft der Spielzeit 1940/41 neben dem Beitrag Ludwig Körners<sup>394</sup> über die Bedeutung von Kultur und Sozialismus im Nationalsozialismus auch ein Beitrag von Adolf Hitler.<sup>395</sup> Gustav Bartelmus richtete sich ebenfalls in einem Beitrag an die theaterfreudige Bevölkerung, dankte allen Besucherinnen und Besuchern für die Unterstützung in den beiden vergangenen Spielzeiten und rief dazu auf, das Theater auch in der bevorstehenden Saison zu fördern. Daneben fasste er die Entwicklung des Theaters unter NS-Herrschaft zusammen, der – wie er betonte – die erzielten Erfolge zu verdanken seien. Das Theater habe „in den zwei Jahren seines Bestehens einen Aufschwung in kultureller und technischer Beziehung genommen, wie er nur in dem nationalsozialistischen großdeutschen Reich denk-

---

<sup>394</sup> Körner war von April 1938 bis 1942 Präsident der Reichstheaterkammer, siehe hierzu: KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 293.

<sup>395</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

bar und durchführbar ist.“<sup>396</sup> Trotz dieser Lobpreisung des Regimes fielen die Beiträge nüchterner und mit weniger Pathos aus als noch ein Jahr zuvor. Zudem fällt auf, dass die Kriegsgeschehnisse sowie die Bedeutung der Theater für den nationalsozialistischen Kampf keine Erwähnung fanden.

Auch in der Berichterstattung der Kärntner Tagespresse lassen sich deutliche Unterschiede zur Saison 1939/40 aufzeigen: Wurden die Vorbereitungen der vorangegangenen Saison noch dokumentiert, blieben solche Berichte für die Saison 1940/41 aus. Das Werbeheft des Theaters bildete somit die einzige Informationsquelle für die theaterinteressierte Bevölkerung. In diesem fanden sich neben den bereits erwähnten Propagandaartikeln weitere Informationen, die ausschließlich mit dem Grenzlandtheater in Verbindung standen. So konnte nachgelesen werden, welche personellen Veränderungen vorgenommen wurden: Die Gesamtzahl aller Angestellten stieg von 113 Personen auf 123 Personen an. Darüber hinaus wurde der Spielplan der neuen Saison vorgestellt. Bartelmus plante insgesamt 39 verschiedene Veranstaltungen, davon 22 Schauspiele/Sprechstücke, neun Opern und acht Operetten. Die Saison sollte durch *Aida* von Giuseppe Verdi, *Der Graf von Luxemburg* von Franz Lehár und *Die Verschwörung der Fiesco zu Genua* von Friedrich Schiller eröffnet werden.<sup>397</sup> Wie auch in den beiden Spielzeiten zuvor kam es jedoch auch in der Saison 1940/41 zu erheblichen Abweichungen, was die tatsächlich aufgeführten Veranstaltungen betraf. Die Anzahl an zensierten bzw. während der Saison gestrichenen Stücke war so hoch wie in keiner Saison zuvor und stieg um mehr als das Dreifache auf insgesamt 22 Werke an. Neben Schauspielen/Sprechstücken waren erstmals auch Opern und Operetten betroffen.<sup>398</sup>

Tabelle 11 zeigt die Übersicht aller Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten, die 1940/41 in Klagenfurt trotz ursprünglicher Ankündigung nicht aufgeführt wurden. Vor dem Hintergrund des Kriegsverlaufs sowie der Veränderung der Zensurmaßnahmen liegt die Vermutung nahe, dass nur ein Teil vor der Saison aus dem Spielplan entfernt und der Spielplan im weiteren Verlauf der Spielzeit immer wieder an den Kriegsverlauf und die politischen Entwicklungen angepasst wurde. Die Vielzahl der Gründe sowie der Anzahl verschiedener Stücke, Opern und Operetten (darunter auch unbekannte bzw. weniger erfolgreiche Stücke) lassen auch für die Saison 1940/41 in Klagenfurt nur Spekulationen zu, warum diese aus dem Spielplan entfernt wurden.

---

<sup>396</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945, Werbeheft der Spielzeit 1939/40.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

Zum dritten Mal in Folge plante Bartelmus die Inszenierung von *Peer Gynt*, musste das Stück jedoch erneut aus dem Spielplan entfernen. Die vermuteten Gründe hierfür wurden bereits für die Vorsaison erläutert. Interessant ist, dass *Peer Gynt* eine Saison später unter der Leitung des neuen Intendanten Willy Meyer-Fürst erstmals in Klagenfurt aufgeführt wurde. Auch für weitere Stücke oder Autoren können die Gründe nur vermutet werden. Das Theaterstück *Götz von Berlichingen* wurde ebenfalls aus dem Spielplan gestrichen, obwohl es in der gesamten Zeit des Nationalsozialismus zu den vier erfolgreichsten Goethe-Inszenierungen zählte,<sup>399</sup> und es nie zu einem Verbot kam. Grund hierfür könnte die Thematik des Stückes gewesen sein, welches vom Leben des Reichsritters Gottfried „Götz“ von Berlichingen zu Hornberg handelt und unterschiedliche Konflikte desselbigen in den Vordergrund der Handlung stellt. Die Darstellung eines Bauernkrieges im letzten Akt des Stückes wird vermutlich ausschlaggebend dafür gewesen sein, es während der Kriegsjahre weniger bzw. gar nicht aufführen zu lassen. Das Kärntner Grenzlandtheater scheint zumindest nicht das einzige Theater gewesen zu sein, das auf eine Inszenierung verzichten musste: Das Stück wurde in den Jahren 1935 bis 1938 am häufigsten aufgeführt und musste seit 1939 reichsweit einen Rückgang verzeichnen.<sup>400</sup>

Weniger überraschend scheint dagegen die Streichung der geplanten Stücke *Hamlet* sowie *Der Widerspenstigen Zähmung* von William Shakespeare zu sein. Wie bereits in Kapitel 2.2 erläutert wurde, bedurfte die Inszenierung der Werke Shakespeares die Erlaubnis von Joseph Goebbels, die ab dem Jahr 1941 nur noch selten erteilt wurde, weshalb es im gesamten Großdeutschen Reich zu einem erheblichen Rückgang an Shakespeare-Inszenierungen kam. Obwohl der Höhepunkt der Zensur in der Spielzeit 1941/42 erreicht wurde<sup>401</sup>, scheint Gustav Bartelmus bereits für die Saison 1940/41 keine Erlaubnis erhalten zu haben.

Neben Goethe und Shakespeare wurden aber auch Stücke zeitgenössischer Autoren aus dem Spielplan entfernt; so auch das Stück *Der Thron zwischen den Erdteilen* von Hanns Gobsch. Dieser gehörte zu den erfolgreichsten zeitgenössischen Autoren und war bereits eine Saison zuvor mit dem Drama *Maria von Schottland* im Klagenfurter Spielplan vertreten. Warum *Der Thron zwischen den Erdteilen*, das erste Stück einer Trilogie, nicht im Spielplan verbleiben durfte und auf wen diese Entscheidung zurückging, bleibt

---

<sup>399</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 332.

<sup>400</sup> Ebd., S. 334.

<sup>401</sup> ODENWALD, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“, S. 316f.

unklar: Gobschs Inszenierungen blieben trotz ihrer russischen Thematik auch nach dem Angriff des Deutschen Reichs auf die Sowjetunion und dem damit einhergehenden Verbot aller Stücke mit russischer Thematik zunächst weiterhin erlaubt.<sup>402</sup> Der Verzicht auf das Stück kann daher eine Vorsichtsmaßnahme des Intendanten als Reaktion auf die Entwicklung der Kriegsgeschehnisse gewesen sein. Zumindest als der Spielplan des Grenzlandtheaters im September 1940 vermutlich überprüft wurde, lag kein Grund für die Reichsdramaturgie vor, das Stück aus dem Spielplan entfernen zu lassen.

Eine ähnliche Situation bestand hinsichtlich der Inszenierungen der Stücke des irischen Autors George Bernard Shaw, der vor allem in den Jahren 1933 bis 1938 „wegen seiner Kritik der englischen Gesellschaft und seiner distanzierten bis ablehnenden Haltung gegenüber europäischen Demokratien“<sup>403</sup> häufig aufgeführt wurde. Nach Ausbruch des Krieges wurde aufgrund von Shaws irischer Herkunft immer wieder über ein Inszenierungsverbot gesprochen, was Goebbels jedoch ablehnte, indem er den Wert der Stücke Shaws für die antienglische Propaganda des Deutschen Reiches betonte. Dennoch kam es immer wieder dazu, dass Gauleiter Shaw-Inszenierungen eigenmächtig aus den Spielplänen entfernen ließen, ohne sich mit Berlin abzustimmen.<sup>404</sup> Die Entfernung des Stückes *Die heilige Johanna*, welches nach *Pygmalion* das zweiterfolgreichste des Autors war, aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters ging womöglich ebenfalls auf eine eigenmächtige Entscheidung des Gauleiters Fritz Kutschera zurück. Unterstützt wird diese Annahme durch den Tätigkeitsbericht der Spielzeit 1943/44, mit dem der Einfluss Kutscheras auf den Spielplan des Grenzlandtheaters in einem anderen Fall eindeutig belegt werden kann. Erneut wird deutlich, dass ein großer Personenkreis Einfluss auf die Belange des Theaters nahm. Teilweise wurden Entscheidungen des RMVP eigenmächtig unterwandert.

Ferner wurde das nur wenig bekannte Stück *Oberst Vittorio Rossi* des zeitgenössischen Autors und Chefdramaturgen der Tobis-Filmgesellschaft<sup>405</sup> Kahn aus dem Spielplan entfernt. Über den Inhalt des am 31. Mai 1940 uraufgeführten Stückes liegen nahezu keine Informationen vor. Bildmaterial<sup>406</sup> des Landesarchivs Baden-Württemberg einer späteren Aufführung aus dem Jahr 1951 sowie der Titel des Werkes lassen jedoch den Schluss zu, dass auch hier eine Kriegsthematik vorlag, weshalb möglicherweise das

---

<sup>402</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 644-647.

<sup>403</sup> Ebd., S. 440.

<sup>404</sup> Ebd., S. 441.

<sup>405</sup> KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 264.

<sup>406</sup> Siehe Anhang.

Stück in Klagenfurt nicht aufgeführt wurde. Andere Stücke Kahns, die sich thematisch ebenfalls mit verschiedenen Kriegsszenarien befassten, durften aufgeführt werden, wurden zuvor jedoch von der Reichsdramaturgie geprüft.<sup>407</sup>

Anders verhielt es sich mit der Komödie *Die sechste Braut* von Max Christian Feiler, die 1939 in Düsseldorf uraufgeführt wurde. Das vom englischen König Heinrich VIII. handelnde Stück galt bis zu seinem Verbot im Jahre 1942 unter Parteigenossen als umstritten. Der Schriftsteller und Theaterkritiker Walther Kiaulehn bewertet das Stück aus heutiger Perspektive als Widerstand gegen den Nationalsozialismus, der auch von der Bevölkerung als solcher wahrgenommen worden sei. Ob das Stück auch von Zeitgenossen so bewertet wurde, kann aufgrund fehlender Quellen nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Laut Kiaulehn kam das Propagandaministerium 1942 hinter den Inhalt und verbot das Stück. Während Kiaulehn in Feilers Figur Heinrich VIII. eine Verspottung Hitlers erkennt<sup>408</sup>, sieht der Schriftsteller Wolfgang Petzet vielmehr Hermann Göring kritisiert.<sup>409</sup> Das Stück wurde auch aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt. Ob dies bereits vor Beginn oder erst während der Saison geschah, kann aufgrund der Quellenlage nicht festgestellt werden. Da 1942 ein politisches Verbot ausgesprochen wurde, ist eine Entfernung während der laufenden Saison naheliegend.

Die Stücke des Autors Hermann Bahr wurden von einigen NS-Ideologen, darunter Rainer Schlösser, kritisiert. Das Amt Rosenberg leitete gehäuft Beschwerden an die Reichsdramaturgie weiter, woraufhin Schlösser ein Gutachten über Bahr bei der Reichsschrifttumskammer in Auftrag gab. Diese kam nach ihrer Prüfung zu dem Schluss, dass ein pauschales Urteil über Bahr nur schwer getroffen werden könne, weshalb empfohlen wurde, jedes von Bahrs Werken einzeln zu beurteilen und gegebenenfalls zu verbieten.<sup>410</sup> Umso überraschender ist daher die Entfernung der Komödie Bahrs *Das Konzert* aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters, da diese – im Gegensatz zu anderen Inszenierungen wie *Gelbe Nachtigall* oder *Ehelei* – von der Reichsdramaturgie als unbedenklich eingestuft wurde. Lediglich das Amt Rosenberg übte auch an diesem Stück Kritik, da Ehebruch im Mittelpunkt der Handlung stand, was laut Bewertung der Dienststelle der nationalsozialistischen Weltanschauung widersprach.<sup>411</sup> Die Entscheidung, das Stück trotz der positiven Einschätzung der Reichsdramaturgie aus dem Kla-

---

<sup>407</sup> PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 563f., S. 583-585, S. 587, S. 589f.

<sup>408</sup> KIAULEHN, Walther: *Berlin: Schicksal einer Weltstadt*, Frankfurt am Main 1996, S. 475.

<sup>409</sup> PETZET, Wolfgang: *Theater: Die Münchner Kammerspiele*, München 1973, S. 270 und 440.

<sup>410</sup> EICHER, Thomas: *Analyse der Spielpläne 1929-1944*, S. 400f.

<sup>411</sup> DREWNIAK, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat*, S. 188.

genfurter Spielplan zu entfernen, kann unter Berücksichtigung der Prüfung, die im Jahr 1941 stattfand und somit in die zweite Hälfte der Saison fiel, als Vorsichtsmaßnahme der Theaterleitung gewertet werden. Möglicherweise wollten Bartelmus oder die Gauleitung einem Pauschalverbot der Stücke Bahrs mit dieser Entscheidung zuvorkommen. Ein Einfluss der Dienststelle Rosenberg auf die Gauleitung oder auch auf Bartelmus kann ebenfalls nicht ausgeschlossen werden, auch wenn diese Möglichkeit aufgrund des allgemein geringen Einflusses des Amtes auf die Spielplangestaltung einzelner Theater unwahrscheinlich scheint.

Ebenfalls umstritten, wenn auch nicht in einem vergleichbaren Umfang wie die Stücke Bahrs, waren die Lustspiele des in Frankreich lebenden ungarischen Autors Gábor von Vaszary. Obwohl seine Stücke offiziell nicht verboten wurden, waren die verantwortlichen Stellen ihm gegenüber eher verhalten eingestellt,<sup>412</sup> weshalb die Streichung seines Stückes *Ich habe einen Engel geheiratet* aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters wenig überrascht. Eindeutiger fiel dagegen die Bewertung der Stücke Julius Pohls aus. Der im Gau Tirol-Vorarlberg lebende Autor geriet 1940 aufgrund seiner Ehe mit einer Jüdin in den Fokus des ansässigen Reichspropagandaamtes, welches deshalb alle Stücke Pohls verbieten ließ.<sup>413</sup> Dies hatte zur Folge, dass *Findling Peter* auch aus dem Klagenfurter Spielplan gestrichen werden musste.

Weder über die Stücke noch über die in der Tabelle aufgeführten Autoren Goetz (*Der Lügner* o. *Dr. Med. Hiob Praetorius*), Rainer (*Meine Frau ab heute Nacht*) sowie Rossella (*Seltsamer 5 Uhr Tee*) liegen in der Literatur sowie in den vorliegenden Quellen ausreichend Informationen vor, um die Streichungen aus dem Klagenfurter Spielplan nachvollziehbar rekonstruieren oder erklären zu können. Da einer Entfernung nicht zwingend politische Gründe vorausgingen, können diese auch aus anderen Gründen entfernt worden sein, beispielsweise weil der Erfolg beim Publikum ausblieb. Insgesamt wurden 15 der ursprünglich 22 geplanten Schauspiele/Sprechstücke aus dem Spielplan des Grenzlandtheaters entfernt bzw. durch andere Stücke ersetzt, was einen Anteil von 68 % des ursprünglich angedachten Spielplanes ausmacht.<sup>414</sup>

Mit der Saison 1940/41 kam es im Kärntner Grenzlandtheater erstmals auch zu Änderungen der angekündigten Opern und Operetten, auch wenn diese nicht so umfangreich

---

<sup>412</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 463f.

<sup>413</sup> PANSE, Barbara: Zeitgenössische Dramatik, S. 505.

<sup>414</sup> Abgleich der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1940/41, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1940/41; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

ausfielen wie die Änderungen der Schauspiele/Sprechstücke.<sup>415</sup> Insgesamt wurden vier Opern und drei Operetten aus dem Spielplan entfernt bzw. durch andere Werke ersetzt. Warum es zu den Änderungen kam, kann nur schwer beantwortet werden, da weder die Komponisten noch die entsprechenden Werke während des Nationalsozialismus verboten waren oder eines der Werke im Laufe des Krieges politisch infrage gestellt wurde. Ganz im Gegenteil: Sowohl die Komponisten als auch die Werke selbst gehörten teils zu den erfolgreichsten und am häufigsten aufgeführten Opern und Operetten während des „Dritten Reiches“. Vergleicht man vor diesem Hintergrund die entfernten Opern und Operetten mit den tatsächlich aufgeführten Werken, sind die Änderungen vermutlich ästhetischen Gründen zuzuschreiben, um den Spielplan abwechslungsreicher und gegebenenfalls propagandistisch wertvoller zu gestalten. So stammten ursprünglich zwei der Opern aus der Feder Puccinis. Nach den Änderungen stand nur noch *Tosca* auf dem Programm. Stattdessen wurden *Der Waffenschmied* von Lortzing sowie die zeitgenössische Oper *Rund um den Wörthersee* von Böhmer in den Spielplan aufgenommen. Insgesamt wurde das Opernrepertoire um zwei Werke reduziert.

Auch die Änderungen der Operetten scheinen einen ähnlichen Hintergrund gehabt zu haben: Die gestrichenen Werke von Vetterling, Dostal und Beneš gehörten zu den erfolgreichsten und meistaufgeführten Operetten im „Dritten Reich“; von einer Zensur im Sinne eines Verbots genannter Komponisten oder Werke kann also nicht gesprochen werden. Auch hier scheinen die Änderungen ästhetischer bzw. propagandistischer Natur gewesen zu sein. Diese Annahme wird von der Tatsache bestärkt, dass Vetterling und Dostal nicht gänzlich aus dem Spielplan entfernt wurden, sondern lediglich andere Operetten ausgewählt wurden. Lediglich Beneš wurde durch Benatzkys Operette *Axel an der Himmelstür* ersetzt. Die Gesamtplanung der ursprünglich geplanten Anzahl von zehn Operetten wurde auch nach den genannten Änderungen beibehalten.<sup>416</sup>

Obwohl für einen Teil der dargelegten Änderungen des Spielplanes keine Verbote des Regimes ausschlaggebend waren, muss dennoch für jede der vorgenommenen Korrekturen ein ideologischer bzw. politisch motivierter Hintergrund angenommen werden, denn auch „ästhetische“ Entscheidungen basierten auf Vorgaben des Regimes und wurden im Rahmen dieser getroffen und umgesetzt. Was bedeuteten die umfangreichen Änderungen des Spielplanes der Saison 1940/41 also für das Kärntner Grenzlandtheater und für eine mögliche Beurteilung des Intendanten Gustav Bartelmus?

---

<sup>415</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>416</sup> Ebd.

Zunächst kann festgehalten werden, dass sich der Verlauf des Krieges und daraus ableitende politische Diskussionen rund um verschiedene Stücke und Autoren auch im Spielplan des Grenzlandtheaters widerspiegeln. Obwohl das Grenzlandtheater im Vergleich zu anderen Städten wie Berlin oder Wien reichsweit nahezu keine Aufmerksamkeit erhielt, schienen Stücke, die politisch diskutiert, jedoch nicht verboten wurden, vermutlich aus Vorsicht entfernt worden zu sein. Die Vielschichtigkeit und gleichzeitige Problematik der Zensur bzw. der nachträglichen Bewertung wird hier besonders deutlich, da die Entscheidungsgrundlage nur bedingt nachvollzogen werden kann. Auf wen eine Zensurentscheidung im Einzelfall zurückging – die Reichsdramaturgie, die Gauleitung oder die Theaterleitung selbst – geht für das Kärntner Grenzlandtheater aus den Quellen nicht hervor. Darüber hinaus wird der stetige Wandel, dem die Zensurmaßnahmen unterworfen waren, besonders deutlich.

Retrospektiv scheint es verlockend, die hohe Anzahl an zensierten Stücken mit der Person Gustav Bartelmus und dessen politischer Überzeugung in Verbindung zu bringen und diese anhand dessen zu bewerten. Evelyn Schreiner zeigte ein ähnliches Vorgehen bei der Bewertung der politischen Einstellung Bruno Iltz', die sie jedoch nicht anhand entfernter Stücke, sondern an der Anzahl zeitgenössischer Werke festmachte. Die politische Haltung anhand der Anzahl zensierter Stücke zu beurteilen und hier eine mögliche Haltung gegen das Regime zu interpretieren, stellt sich jedoch als wenig zielführend dar, da eine Korrelation zwischen der Anzahl zensierter Stücke und der politischen Einstellung des Intendanten nicht zwingend vorliegt. Zudem gab sich Bartelmus dauerhaft den Anstrich eines überzeugten Nationalsozialisten. Eine Haltung gegen das Regime erscheint daher wenig naheliegend.

In Bezug auf die Änderungen des Spielplanes können indes folgende Punkte sicher identifiziert werden:

- 1) Es wurden nachträglich deutlich mehr Stücke entfernt und/oder ersetzt als in den beiden vorherigen Spielzeiten.
- 2) Insbesondere Stücke, die eine Kriegsthematik aufwiesen oder deren Schauplatz in einem Land lag, mit welchem sich das Deutsche Reich im Krieg befand, wurden aus dem Spielplan entfernt.
- 3) Einem großen Teil dieser Absetzungen ging kein direktes politisches Verbot voraus. Für einige Stücke konnten jedoch politische Verbote identifiziert werden.
- 4) Es ist anzunehmen, dass eine Abwägung erfolgte, ob ein Stück beim Publikum den gewünschten Erfolg erzielen würde, da hohe Zuschauerzahlen höhere Ein-

nahmen für das Theater bedeuteten. Wirtschaftliche Interessen können als Entscheidungsgrundlage daher nicht ausgeschlossen werden.

- 5) Die für Klagenfurt aufgezeigten Spielplanänderungen entsprechen der politischen Entwicklung der Zensurmaßnahmen des Reiches, die bereits in der Forschungsliteratur sowie in Kapitel 2.3 dargelegt wurden.

**Tab. 11:** Übersicht aller Theaterstücke, Operetten sowie Opern, die aus dem Spielplan der Saison 1940/41 entfernt wurden. Zur besseren Übersicht wurden die einzelnen Kategorien Autor/Schauspiel/Sprechstück, Komponist/Oper, Komponist/Operette grau unterlegt.<sup>417</sup>

<b>Autor/Komponist</b>	<b>Stück/Operette/Oper</b>
<b>Autor</b>	<b>Schauspiel/Sprechstück</b>
Goethe	Götz von Berlichingen
Ibsen/Eckhardt	Peer Gynt
Shakespeare	Hamlet
Shakespeare	Der Widerspenstigen Zähmung
Kahn	Oberst Vittorio Rossi
Gobsch	Thron zwischen Erdteilen
Shaw	Die heilige Johanna
Nestroy	Der Talisman
Feiler	Die sechste Frau
Bahr	Das Konzert
Goetz	Der Lügner o. Dr. Med. Hiob Praetorius
Rainer	Meine Frau ab heute Nacht
Rosella	Seltsamer 5 Uhr Tee
Vaszary-Ritzmann	Ich hab' einen Engel geheiratet
Pohl	Findling Peter
<b>Komponist</b>	<b>Oper</b>
Cornelius	Der Barbier von Bagdad
Donizetti	Die Regimestochter
De Falla	Ein kurzes Leben
Puccini	Gianna Schicchi
<b>Komponist</b>	<b>Operette</b>
Vetterling	Rosen für Viktoria
Dostal	Ungarische Hochzeit
Beneš	Gruß und Kuß aus der Wachau

Die größten Veränderungen des Spielplanes betrafen also die Schauspiele/Sprechstücke. 15 der ursprünglich geplanten 22 Stücke wurden aus dem Spielplan entfernt; für 13 wurde eine Alternative gefunden, sodass am Ende der Saison insgesamt 20 verschiedene Stücke mit insgesamt 95 Aufführungen zu verzeichnen waren. Erneut waren mehr Schauspiele/Sprechstücke als in der Vorsaison im Spielplan vertreten (zur Erinnerung:

<sup>417</sup> Die Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1940/41, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1940/41; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

in der Saison 1939/40 waren es 19 Schauspiele/Sprechstücke).<sup>418</sup> Und wieder bediente sich Bartelmus sowohl altbewährter Klassiker, Stücke der Jahrhundertwende als auch zeitgenössischer Stücke, die mit sieben Stücken verteilt auf 37 Aufführungen den größten Anteil der Schauspiele/Sprechstücke ausmachten. Die Verteilung der Schauspiele/Sprechstücke des Kärntner Grenzlandtheaters der Saison 1940/41 und die vorangegangene Entwicklung sind ein Spiegel der von den Nationalsozialisten forcierten Spielplanpolitik, die eine Förderung zeitgenössischer Autoren und Theaterstücke vorsah. Dominierten in der ersten Saison (1938/39) des Grenzlandtheaters noch klassische Stücke den Spielplan, änderte sich dies bereits in der zweiten Saison 1939/40 und wurde 1940/41 fortgeführt.

Die für Klagenfurt aufgezeigte Entwicklung zeigt dabei deutlich die durch den Krieg ausgelösten Änderungen innerhalb der Spielplanpolitik des RMVP und die daraus resultierenden Zensurmaßnahmen. Dass vermehrt zeitgenössische Theaterstücke aufgeführt wurden, ist nicht nur Ergebnis nationalsozialistischer Theaterpolitik, sondern auch eine logische Konsequenz der Kriegsentwicklung, durch die viele bewährte Stücke nicht mehr aufgeführt werden konnten. Die so entstandene Lücke wurde durch zeitgenössische Stücke gefüllt, die sich oft thematisch an den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen orientierten und so auch der Propaganda des Regimes dienlich waren. Es wurden vor allem solche Stücke bevorzugt, die eine heitere Thematik aufwiesen, um die Bevölkerung und Soldaten auf Heimaturlaub von den Kriegsgeschehnissen abzulenken. Auch diese Entwicklung spiegelt sich im Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters wieder: Die inszenierten zeitgenössischen Stücke waren vor allem Komödien.<sup>419</sup> Welche Schauspiele/Sprechstücke von der Bevölkerung bevorzugt wurden, lässt sich zumindest für die Saison 1940/41 nicht nachweisen, da die entsprechenden Statistiken fehlen. Für die Saison 1939/40 hat sich jedoch gezeigt, dass trotz des Anteils zeitgenössischer Werke die klassischen Stücke in Klagenfurt am häufigsten besucht wurden.

Die sieben zeitgenössischen Theaterstücke des Spielplanes 1940/41 wurden im Zeitraum der Jahre 1934 bis 1940 uraufgeführt. Bis auf den österreichischen Autor Friedrich Schreyvogel konnte keiner der Autoren langfristige Erfolge feiern. Schreyvogel zählte bereits vor 1938 zu den Anhängern des sogenannten „Austrofaschismus“ und galt als Unterstützer der NSDAP, der er nach dem „Anschluss“ beitrug. Als überzeugter Nationalsozialist stellte er sich unmittelbar in den Dienst des Regimes. Neben seiner Tätigkeit

---

<sup>418</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>419</sup> Ebd.

als Bühnenautor war er auch im Bereich „Film“ aktiv.<sup>420</sup> Sein Theaterstück *Das Liebespaar* wurde in Klagenfurt mit vier Aufführungen jedoch vergleichsweise wenig dargeboten. Das Stück war weniger erfolgreich als die der kommenden Jahre,<sup>421</sup> was sich in den niedrigen Aufführungszahlen in Klagenfurt widerspiegelt.

Neben Schreyvogel finden sich noch zwei weitere Österreicher unter den zeitgenössischen Autoren: Josef Wenter und Juliane Kay. Wie Schreyvogel gehörte auch Wenter zu den frühen Unterstützern des Nationalsozialismus und bekannte sich ebenfalls nach dem „Anschluss“ schriftlich zum Regime.<sup>422</sup> Wenters Werke feierten in Klagenfurt erste Erfolge, die ihm auch überregional zu Bekanntheit verhelfen. Sein Stück *Der Kanzler von Tirol* gehörte mit insgesamt neun Einzelaufführungen neben Bortfeldts *Trockenkursus* zu den meistgespielten Schauspielen/Sprechstücken der Saison 1940/41 in Klagenfurt.<sup>423</sup>

Dagegen stellte das Stück *Charlotte Ackermann*, das 1938 uraufgeführt wurde und aus der Feder der Wiener Autorin Juliane Kay stammte, eine Ausnahme dar: Kay gehörte zu den wenigen weiblichen Bühnenautorinnen des „Dritten Reiches“. *Charlotte Ackermann* wurde in Klagenfurt nur einmal aufgeführt,<sup>424</sup> wobei jedoch nicht festgestellt werden kann, ob dies auf mangelndes Publikumsinteresse zurückzuführen ist. Auch andere Stücke Kays wurden bereits in den Jahren zuvor im „Altreich“ inszeniert, so zum Beispiel in der Saison 1938/39 am „Deutschen Volkstheater“ in Wien unter der Leitung des Intendanten Bruno Iltz.<sup>425</sup>

Darüber hinaus war mit Charlotte Reißmann eine weitere Autorin im Spielplan des Grenzlandtheaters vertreten; ihr Stück *Versprich mir nichts* wurde 1937 uraufgeführt.<sup>426</sup> Weder über die Autorin noch über das Theaterstück liegen jedoch weitere Informationen vor.

Wie bereits im Zusammenhang mit Wenters *Der Kanzler von Tirol* angesprochen, wurde das Stück *Trockenkursus* des Autors Kurt Bortfeldt mit insgesamt neun Einzelaufführungen in der Saison 1940/41 am häufigsten inszeniert.<sup>427</sup> Bortfeldt war sowohl als

---

<sup>420</sup> KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 493f.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Ebd., S. 593.

<sup>423</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>424</sup> Ebd.

<sup>425</sup> SCHREINER, Evelyn: Direktion W.B. Iltz, S. 117.

<sup>426</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S.213.

<sup>427</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

Schauspieler als auch Schriftsteller und Regisseur tätig.<sup>428</sup> Sein Stück *Trockenkursus* wurde erst 1940 uraufgeführt und stellte somit die jüngste Inszenierung der Saison 1940/41 des Klagenfurter Spielplanes dar.

Zusätzlich zur grundsätzlich zu verzeichnenden stetigen Zunahme zeitgenössischer Stücke im Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters lässt sich noch ein weiterer Effekt aufzeigen, der durch die grundsätzliche Förderung zeitgenössischer Autoren des RMVP ausgelöst wurde: Während gerade bei klassischen Stücken und Stücken der Jahrhundertwende häufig auf dieselben Autoren zurückgegriffen wurde und diese in verschiedenen Spielzeiten immer wieder in den Spielplänen zu finden waren (z.B. Shakespeare, Goethe etc.), zeigt sich eine konträre Entwicklung bei Autoren zeitgenössischer Werke. Dabei war ein Autor nur selten über mehrere Spielzeiten hinweg erfolgreich. Zu den Gründen schreibt Drewniak: „[...] die Zahl zeitgenössischer Autoren von wirklichem Rang, die die politischen Erwartungen befriedigten, erwies sich als außerordentlich klein.“<sup>429</sup>

In diesem Zusammenhang verweist er auf eine Aussage von Dr. Walter Stang aus dem Jahre 1939: Es mangelte nicht an der Anzahl neuer Produktionen, sondern an Stücken mit Qualität.<sup>430</sup> Dies führte vermutlich auch dazu, dass entsprechende Erfolge bei den Besucherinnen und Besuchern der Theater ausblieben, weshalb viele Stücke oft bereits nach der ersten Saison abgesetzt und durch neue Produktionen ersetzt wurden.

Die Spielplanentwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters der Jahre 1938 bis 1941 ist ein Abbild der hier dargelegten Situation zeitgenössischer Theaterstücke während des Nationalsozialismus. In den drei Spielzeiten unter der Leitung Gustav Bartelmus wurden insgesamt 20 (verschiedene) Stücke von 20 verschiedenen Autoren inszeniert (zur Erinnerung: 1938/39 fünf Stücke, 1939/40 acht Stücke, 1940/41 sieben Stücke). Keiner der Autoren war dabei mehr als einmal vertreten.<sup>431</sup>

Zeichneten sich zeitgenössische Stücke sowohl im Allgemeinen als auch im Kärntner Grenzlandtheater durch eine hohe Diversität sowie Unbeständigkeit aus, bestand das Repertoire klassischer Stücke aus einem kleinen Kreis von Autoren, die saisonübergreifend immer wieder in den Spielplänen zu finden waren. So auch in Klagenfurt: Die Spielzeit 1940/41 wurde erneut durch einen Klassiker – Schillers *Die Verschwörung des*

---

<sup>428</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S.375.

<sup>429</sup> Ebd., S. 212.

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielpläne der Spielzeiten 1938/39 bis 1940/41.

*Fiesco zu Genua* – eröffnet. Das Stück wurde in der Saison noch fünf weitere Male dar-  
geboten.<sup>432</sup> Schiller war in den Jahren 1933 bis 1944 der meistaufgeführte Autor unter  
den Klassikern. Vor diesem Hintergrund erscheint es interessant, dass für die Saison-  
öffnung ein Werk Schillers ausgewählt wurde, welches reichsweit über den gesamten  
Zeitraum der NS-Herrschaft gegenüber anderen Stücken des Autors wenig aufgeführt  
wurde. Genaue Zahlen liegen nicht vor, fest steht jedoch, dass *Die Verschwörung des  
Fiesco zu Genua* nicht zu Schillers 15 meistinszenierten Werken während des National-  
sozialismus zählte.<sup>433</sup> Warum also genau dieses Werk für die Saisonöffnung ausge-  
wählt wurde, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. Womöglich ging die Ent-  
scheidung auf Bartelmus' persönlichen Geschmack zurück. Obwohl das Stück also  
nicht zur allgemeinen Hauptauswahl der Schiller-Werke zählte, machte Bartelmus mit  
dieser Entscheidung dennoch keinen Fehler. Schließlich bezeichnete Hitler selbst Schil-  
ler als Vorläufer des Nationalsozialismus.<sup>434</sup> Vor dem Hintergrund dieser Bewertung  
erscheint die Auswahl des Stückes beinahe nebensächlich. Dennoch: Während Bartel-  
mus in den beiden vorangegangenen Spielzeiten im Bereich der Klassiker nicht nur auf  
die reichsweit meistgespielten Autoren, sondern auch auf deren meistgespielte Werke  
zurückgriff, wich er im Falle *Verschwörung des Fiesco zu Genua* zum ersten Mal von  
dieser Handlungsweise ab, bewegte sich jedoch weiterhin in den Vorgaben des Re-  
gimes.

Neben Schiller befand sich auch ein Werk Goethes unter den Klassikern des Kärntner  
Spielplanes, auch wenn *Iphigenie auf Tauris* lediglich einmal aufgeführt wurde.<sup>435</sup> Mit  
dieser Auswahl befand sich Bartelmus erneut genau im Trend der Zeit. Das Stück stand  
in den Jahren 1933 bis 1944 reichsweit nicht nur auf Platz drei aller Goethe-  
Inszenierungen,<sup>436</sup> sondern wurde insbesondere in den Kriegsspielzeiten reichsweit zum  
meistinszenierten Goethe-Werk und löste damit sogar *Faust I* und *Egmont* ab,<sup>437</sup> die in  
Klagenfurt in den beiden vorangegangenen Spielzeiten ebenfalls aufgeführt wurden.

Obgleich Schiller und Goethe im Spielplan vertreten waren, wurde – nach den beiden  
zeitgenössischen Stücken *Trockenkursus* und *Der Kanzler von Tirol* – ein anderes Werk  
in der Spielzeit 1940/41 am meisten inszeniert: *Der Diener zweier Herren* des italieni-  
schen Autors Carlo Goldoni befand sich mit acht Inszenierungen auf Platz drei der

---

<sup>432</sup> Ebd., Tagesspielplan 1940/41.

<sup>433</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 325.

<sup>434</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 171.

<sup>435</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>436</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 332.

<sup>437</sup> Ebd., S. 334.

meistaufgeführten Schauspiele/Sprechstücke der Saison.<sup>438</sup> Auch in den Spielplänen anderer Theater war Goldoni zunehmend zu finden; der Eintritt Italiens in den Krieg führte zu einer kontinuierlichen Zunahme seiner Stücke in den Jahren 1940 bis 1944, wobei *Der Diener zweier Herren* am häufigsten aufgeführt wurde.<sup>439</sup> Auch hier richtete sich Bartelmus nach der reichsweiten Spielplanentwicklung. Die bereits im Zuge der Reichstheaterfestwoche 1939 vom Regime proklamierte und forcierte Italien-Politik spiegelt sich erneut auch auf lokaler Ebene wider.

Die hier genannten Autoren wurden durch zwei österreichische Schriftsteller ergänzt: Mit jeweils vier (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) und sechs (*Der Bauer als Millionär*) Aufführungen waren Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer ebenfalls im Kärntner Spielplan vertreten.<sup>440</sup> Während Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen* dessen einziges Stück war, das bereits vor dem „Anschluss“ reichsweit inszeniert wurde und in der Saison 1940/41 seinen Höhepunkt erreichte,<sup>441</sup> waren neben *Der Bauer als Millionär* auch weitere Werke Raimunds bereits vor 1938 im Deutschen Reich populär, so z.B. *Der Verschwender* oder *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.<sup>442</sup> Dass Grillparzer und Raimund im Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters vertreten waren, ist also nicht dem Aufrechterhalten einer österreichischen Tradition geschuldet, wie es beispielsweise Robert Kriechbaumer für Salzburg und Evelyn Schreiner für Wien interpretieren. So wurden nach dem „Anschluss“ lediglich 24 % aller Raimund-Werke auf österreichischen Bühnen inszeniert, 76 % demnach im „Altreich“. Die Argumentation einer „österreichischen Tradition“ wird hierdurch eher widerlegt als unterstützt. Ungeachtet des Terminus‘ der „österreichischen Tradition“ fällt für den Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters auf, dass es immer wieder zu einer Förderung lokaler Regisseure kam, wie das Beispiel Josef Wenter zeigt.

Den geringsten Anteil nahmen Schauspiele/Sprechstücke aus der Zeit der Jahrhundertwende ein, wenngleich diese mit insgesamt fünf Autoren (Ernst, Sloboda, di Stefani, Möller, Brückner) verteilt auf 19 Aufführungen im Spielplan vertreten waren. Am häufigsten wurde dabei Brückners *Das Himmelbett von Hilgenhöh* mit insgesamt sieben Aufführungen inszeniert. Möllers Thingspiel *Frankenburger Würfelspiel*, das in der ersten Saison des Theaters 1938/39 noch aus dem ursprünglichen Spielplan entfernt

---

<sup>438</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>439</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 322.

<sup>440</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>441</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 354.

<sup>442</sup> Ebd., S. 357.

wurde, konnte nun in der Saison 1940/41 aufgeführt werden, gehörte jedoch neben di Stefanis *Männer sind nicht undankbar*, Goethes *Iphigenie auf Tauris* sowie Kays *Charlotte Ackermann* zu den Stücken, die lediglich einmal inszeniert wurden.<sup>443</sup> Dass die hier genannten Stücke so früh wieder abgesetzt wurden, könnte auf ein mangelndes Publikumsinteresse zurückzuführen sein, was jedoch zumindest für *Iphigenie auf Tauris* unwahrscheinlich erscheint, da sich Goethe-Inszenierungen in der Regel großer Beliebtheit erfreuten.<sup>444</sup>

Während für *Männer sind nicht undankbar*, *Iphigenie auf Tauris* sowie *Charlotte Ackermann* über die Gründe der einmaligen Aufführung nur spekuliert werden kann, war dies für Möllers *Frankenburger Würfelspiel* von Bartelmus so geplant. Das „Thingspiel“ wurde in Villach im Zuge der „Villacher Kulturwoche“ aufgeführt, die vom 10. bis 15. Oktober anlässlich des 20. Jahrestags der Kärntner Volksabstimmung stattfand. Neben anderen kulturellen Veranstaltungen nahm auch das Grenzlandtheater in Form eines Gastspieles an dem Gedenken teil. In einem Artikel der Kärntner Volkszeitung hieß es: „Als Festaufführung zum 10. Oktober bringt das Kärntner Grenzlandtheater am Abend im Stadttheater [Villach] ‚Das Frankenburger Würfelspiel‘, zu dessen dramatischem Geschehen der Kampf der NSDAP gegen die Dollfuß-Aera unmittelbar Anlass war.“<sup>445</sup> Dass dasselbe Stück 1938 noch aus dem Spielplan des Grenzlandtheaters entfernt worden war, überrascht vor dem Hintergrund der im Artikel dargelegten Interpretation nur zwei Jahre später. Hier wird deutlich, was bezeichnend für die nationalsozialistische Propaganda und Theaterpolitik war: die schnellen und flexiblen (Um-)Deutung und Interpretation im Sinne des nationalsozialistischen Regimes.

Die Gesamtheit aller Schauspiele/Sprechstücke machten am Spielplan insgesamt 29,6 % aus, wobei jedes Stück im Durchschnitt 4,75 Mal aufgeführt wurde, was etwa mit dem Wert der vorangegangenen Saison vergleichbar ist.<sup>446</sup>

---

<sup>443</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>444</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. S. 332-335.

<sup>445</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Nr. 80 vom 5. Oktober 1940, S.3.

<sup>446</sup> Die Errechnung erfolgte auf Grundlage der Auswertungen der Tagesspielpläne, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

**Tab. 12:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1940/41 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>447</sup>

Autorin/Autor/Stück	Zahl der Aufführungen
<b>Goethe:</b> Iphigenie auf Tauris	1
<b>Schiller:</b> Die Verschwörung des Fiesco zu Genua	6
<b>Goldoni:</b> Der Diener zweier Herren	8
<b>Raimund:</b> Der Bauer als Millionär	6
<b>Grillparzer:</b> Des Meeres und der Liebe Wellen	4
<b>Ernst:</b> Preußengeist	5
<b>Wenter:</b> Der Kanzler von Tirol	9
<b>Kay:</b> Charlotte Ackermann	1
<b>Adalbert u. Lohen:</b> Nocturno	3
<b>Rißmann:</b> Versprich mir nichts	5
<b>Lessing:</b> Minna von Barnhelm	6
<b>Schreyvogel:</b> Das Liebespaar	4
<b>Sloboda:</b> Am Teetisch	5
<b>Gogol-Streicher:</b> Die Brautschau zu Petersburg	5
<b>Vitus:</b> Am Wegweiser zum siebenten Himmel	4
<b>di Stefani:</b> Männer sind nicht undankbar	1
<b>Bortfeldt:</b> Trockenkursus	9
<b>Möller:</b> Frankfurter Würfelspiel	1
<b>Brückner:</b> Das Himmelbett von Hilgenhöf	7
<b>Gondolatsch-Deißner:</b> Das Mädchen Till	5
<b>Gesamt</b>	<b>95</b>

Der Anteil der Opern am Gesamtspielplan des Kärntner Grenzlandtheaters blieb, wie der Vergleich mit der vorherigen Spielzeit zeigt, mit neun Opern sowie 72 Aufführungen nahezu unverändert (1939/40 waren es zehn Opern und 72 Aufführungen). Ähnlich wie im Bereich klassischer Schauspiele/Sprechstücke fand sich auch unter den Opern der gleiche Kreis an Komponisten wie in den Spielzeiten zuvor. Bis auf die Oper *Rund um den Wörthersee* von Böhmer zählten zudem alle Werke zu den Klassikern der Operngeschichte. Wie in den Jahren zuvor waren 1940/41 Wagner, Mozart, Lortzing sowie Verdi – dieser sogar gleich zwei Mal – im Spielplan vertreten.<sup>448</sup> Dass Mozart auch in der Saison 1940/41 aufgeführt wurde, ist nicht nur der allgemeinen Mozart-Propaganda des RMVP geschuldet, die den „großdeutschen Gedanken“ widerspiegeln sollte, weshalb Mozart-Inszenierungen nach dem „Anschluss“ besonders gefördert wurden. Das Jahr 1941 wurde darüber hinaus zum „Mozart-Jahr“ deklariert, womit dem

<sup>447</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1940/41, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1940/41; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>448</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

150. Todestag des Komponisten gedacht wurde.<sup>449</sup> Am häufigsten wurde jedoch nicht *Die Hochzeit des Figaro*, sondern mit insgesamt elf Aufführungen *Die lustigen Weiber von Windsor* des Berliner Komponisten Otto Nicolai aufgeführt.<sup>450</sup>

Im Gegensatz zu den Schauspielen/Sprechstücken, bei denen die Anzahl der Vorstellungen stark variierte, wurden – mit Ausnahme von Böhmers *Rund um den Wörthersee* sowie Glucks *Orpheus und Eurydike* – alle Opern zwischen acht und elf Mal dargeboten. Jede Oper wurde also fast doppelt so häufig aufgeführt wie die Schauspiele/Sprechstücke, im Durchschnitt acht Mal. Der Anteil der Opern am Gesamtspielplan ging im Vergleich zur Saison 1939/40 um ca. 4 % zurück und lag für die Saison 1940/41 bei rund 22,5 %.<sup>451</sup> Da es während des Nationalsozialismus deutlich weniger zeitgenössische Komponisten als Autoren gab, zeichneten sich die Opern vor allem durch die oben genannten Klassiker aus, was sich auch während des Krieges nicht änderte.<sup>452</sup> Die reichsweite Dominanz klassischer Komponisten und Werke lässt sich auch in Klagenfurt finden. Das Theater bildete hier also keine lokale Ausnahme.

**Tab. 13:** Übersicht der Opern, die in der Saison 1940/41 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>453</sup>

Komponist/Stück	Zahl der Aufführungen
<b>Wagner:</b> Der fliegende Holländer	9
<b>Gluck:</b> Orpheus und Eurydike	6
<b>Mozart:</b> Die Hochzeit des Figaro	9
<b>Nicolai:</b> Die lustigen Weiber von Windsor	11
<b>Verdi:</b> Aida	9
<b>Verdi:</b> Der Maskenball	9
<b>Puccini:</b> Tosca	8
<b>Lortzing:</b> Der Waffenschmied	9
<b>Böhmer:</b> Rund um den Wörthersee	2
<b>Gesamt</b>	<b>72</b>

Die Operetten im Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters machten mit elf unterschiedlichen Werken sowie 132 Vorstellungen den größten Anteil aus. Die Verteilung klassischer, zeitgenössischer sowie Kompositionen der Jahrhundertwende gleicht denjenigen in der Kategorie der Schauspiele/Sprechstücke. Zu den Klassikern des Spielplanes

<sup>449</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 284.

<sup>450</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>451</sup> Die Berechnungen erfolgten auf Grundlage der Auswertungen der Tagesspielpläne, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>452</sup> Vergleich hierzu DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 282-328.

<sup>453</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1940/41, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1940/41; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

gehörten zwei Strauss-Inszenierungen: *Eine Nacht in Venedig* und *Die Tänzerin Fanny Elßler* wurden jeweils neun Mal aufgeführt.<sup>454</sup> Bevor die Operette *Eine Nacht in Venedig* im Deutschen Reich jedoch inszeniert werden durfte, wurde sie einigen Änderungen unterzogen und von Eugen Rex und Gustav Quedenfeldt<sup>455</sup> umgeschrieben und an die „nationalsozialistische Realität und Wertevorstellung“ angepasst.<sup>456</sup> Auch Operetten waren also von Neuinterpretationen und Überarbeitungen betroffen, die dazu führten, dass Komponisten und ihre Werke weiterhin auf deutschen Bühnen gezeigt werden konnten.<sup>457</sup> Die zweite Strauss-Operette, die erst postum 1936 uraufgeführt wurde, wurde von Bernard Grün und Oskar Stalla bearbeitet.<sup>458</sup>

Auch die Werke anderer Komponisten waren von der Überarbeitungspraxis der Nationalsozialisten betroffen. So wurden die Werke Millöckers überarbeitet, da dieser jüdische Mitarbeiter hatte.<sup>459</sup> Wie auch bei Strauss war unter anderem Gustav Quedenfeldt für die Neufassungen der Millöcker-Operetten verantwortlich.<sup>460</sup> Ob das in der Saison 1940/41 in Klagenfurt insgesamt zwölf Mal aufgeführte Stück *Gasparone* ebenfalls überarbeitet wurde, ist nicht sicher feststellbar, jedoch durchaus wahrscheinlich.

Die klassischen Operetten im Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters wurden um die Operette Carl Zellers *Der Obersteiger* mit insgesamt 13 Vorstellungen ergänzt. Die Operette weist viele Gemeinsamkeiten zu Zellers *Der Vogelhändler* auf und gilt daher als „Nachfolge-Operette“, auch wenn die Komposition hinter den Erfolgen der Vorgängerin zurückblieb.<sup>461</sup>

Unter den Operetten der Jahrhundertwende befanden sich erneut zwei Werke Franz Lehárs, der bereits in den Spielzeiten zuvor im Spielplan des Grenzlandtheaters vertreten war und zum festen Repertoire zählte. *Der Graf von Luxemburg* wurde dabei neun Mal aufgeführt; *Paganini* gehörte neben Benatzkys *Meine Schwester und ich* sowie Dostals *Monika* zu den meistinszenierten Operetten der Saison 1940/41 in Klagenfurt. Ergänzt wurden die Operetten Lehárs durch *Marietta* von Walter Kollo mit insgesamt

---

<sup>454</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>455</sup> Mitarbeiter der „Reichsstelle für Musikbearbeitung“, DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 342f.

<sup>456</sup> QUISSEK, Heike: Das deutschsprachige Operettenlibretto, S. 287f.

<sup>457</sup> Ebd., S. 287.

<sup>458</sup> Ebd.

<sup>459</sup> Ebd.

<sup>460</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 343.

<sup>461</sup> <https://www.operetten-lexikon.info/?menu=9&lang=1> (letzter Zugriff: 29.06.2020).

14 Aufführungen. Mit drei Operetten sowie 38 Vorstellungen bildeten die Operetten der Jahrhundertwende den kleinsten Anteil am Spielplan in Klagenfurt.<sup>462</sup>

Zeitgenössische Werke lagen mit vier Operetten sowie 51 Aufführungen knapp vor den klassischen Kompositionen und stellten den größten Anteil der Operetten. Auch hier griff Bartelmus auf erfolgreiche Komponisten zurück. Benatzky war hierbei, wie auch Strauss und Lehár, gleich mit zwei Werken vertreten. Dabei wurde *Axel an der Himmelstür* mit sieben Vorstellungen nur halb so oft aufgeführt wie *Meine Schwester und ich* (15 Vorstellungen).<sup>463</sup>

Wie bereits im Zuge der Spielplanänderung dargelegt wurde, waren die beiden Komponisten Nico Dostal und Arno Vetterling bereits vor den Änderungen im Spielplan des Grenzlandtheaters vertreten. Hier kam es nicht zu einer Streichung, sondern lediglich zu einem Austausch der Operetten. Die Gründe können dabei vielfältig sein. Aus ideologischen Gesichtspunkten wurde Dostals *Ungarischer Hochzeit* wohl nicht ausgetauscht, galt diese als „ideologisch korrekt, moralisch einwandfrei“ und wies einen „völkischen“ Inhalt auf.<sup>464</sup> Ein möglicher Grund stattdessen *Monika* in den Spielplan aufzunehmen, könnte die Veröffentlichung des gleichnamigen Filmes<sup>465</sup> ein Jahr zuvor gewesen sein. Zumindest bezogen auf die Anzahl der Vorstellungen war die Änderung von Erfolg gekrönt: Mit 17 Aufführungen war *Monika* nicht nur die meistinszenierte Operette in Klagenfurt 1940/41, sondern auch das meistinszenierte Werk des gesamten Spielplanes.<sup>466</sup> Auch im Landestheater Linz kam es zur Inszenierung der Operette, wobei die Anzahl der Vorstellungen nicht aus dem Bericht des Reichsstatthalters Oberdonau an das RMVP hervorgehen.<sup>467</sup>

Vetterling, dessen Werke zu den Neuentdeckungen des Nationalsozialismus zählten, feierte zunächst nur in der Provinz Erfolge, bis er 1941 seinen Durchbruch in Berlin feiern konnte.<sup>468</sup> Weder die gestrichene Operette *Rosen für Viktoria* noch *Dorothee* erfreuten sich im Vergleich zu *Liebe in der Lerchengasse* beim Publikum großer Beliebtheit. Zumindest aber in Klagenfurt scheint das Publikum Gefallen an *Dorothee* gefunden zu haben, welche mit zwölf Vorstellungen genau im Durchschnitt der Aufführungen

---

<sup>462</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> QUISSEK, Heike: Das deutschsprachige Operettenlibretto, S. 289.

<sup>465</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 341.

<sup>466</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>467</sup> BArch R55/20386, Landestheater Linz 1938-45, Bd. 1, Bericht des Reichsstatthalters Oberdonau August Eigruber an das RMVP vom 30.10.1941.

<sup>468</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 339.

der Operetten lag.<sup>469</sup> Günther Rühle weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Theater der Metropolen oft erst dann Werke in ihren Spielplan aufnahmen, wenn diese in der Provinz gespielt worden waren.<sup>470</sup>

Im direkten Vergleich mit den Autoren und Komponisten der Schauspiele/Sprechstücke sowie Opern fällt bei der Betrachtung der Operetten auf, dass Bartelmus auf ein kleines Repertoire an Komponisten zurückgriff. Zudem lässt sich auch für die Operetten des Klagenfurter Spielplanes ein Anstieg zeitgenössischer Autoren und Kompositionen im Vergleich zu den vorangegangenen Spielzeiten verzeichnen.

Mit einem Anteil von insgesamt 41 % bildeten die Operetten den weitaus größten Anteil am Spielplan, obwohl die Schauspiele/Sprechstücke mit 20 Werken zahlenmäßig über den Operetten mit elf Werken lagen.

**Tab. 14:** Übersicht der Operetten, die in der Saison 1940/41 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>471</sup>

Komponist/Stück	Zahl der Aufführungen
<b>Strauss:</b> Eine Nacht in Venedig	9
<b>Strauss:</b> Die Tänzerin Fanny Elßler	9
<b>Millöcker:</b> Gasparone	12
<b>Zeller:</b> Der Obersteiger	13
<b>Lehár:</b> Der Graf von Luxemburg	9
<b>Lehár:</b> Paganini	15
<b>Benatzky:</b> Meine Schwester und ich	15
<b>Benatzky:</b> Axel an der Himmelstür	7
<b>Dostal:</b> Monika	17
<b>Vetterling:</b> Dorothee	12
<b>Kollo:</b> Marietta	14
<b>Gesamt</b>	<b>132</b>

Auch in der Saison 1940/41 kam es zu einer Ergänzung des Spielplanes durch verschiedene weitere Veranstaltungen. Fünf dieser 21 Veranstaltungen entfielen auf das Märchen *Dornröschen*, 13 Veranstaltungen unter anderem auf Konzerte, Bunte Abende und Tanzveranstaltungen.<sup>472</sup> Drei weitere Veranstaltungen fallen bei der Betrachtung besonders ins Auge. Am 30. Januar 1941 veranstaltete das Theater eine „Feierstunde der Machtergreifung“. War das Theater in der Saison zuvor lediglich an Hitlers Geburtstag

<sup>469</sup> Es wird davon ausgegangen, dass es zu einer Absetzung des Stückes kam, sobald die Zuschauer ausblieben. Da es insgesamt zu 12 Inszenierungen kam, ist davon auszugehen, dass *Dorothee* ausreichend Besucherinnen und Besucher vorweisen konnte.

<sup>470</sup> RÜHLE, Günther: Der Griff nach dem Theater, S. 91f.

<sup>471</sup> Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Auswertung des Werbeheftes sowie der Tagesspielpläne der Saison 1940/41, KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1940/41; KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>472</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

geschlossen, stellte es sich nun, wie bereits in der Saison 1938/39, erneut aktiv in den Dienst der Propaganda. Es kann dabei jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass die „Feierstunde“ durch den Gau angeordnet wurde. Fest steht allerdings, dass keine reichsweite Anordnung des RMVP vorlag. So kann beispielsweise für das Landestheater Linz keine ähnliche Veranstaltung festgestellt werden.<sup>473</sup> Auch in der Literatur lassen sich keine Hinweise auf eine übergeordnete Anweisung finden.<sup>474</sup>

Wie im gesamten Reich kam es auch in Klagenfurt in der Saison 1940/41 erstmals zu WHW-Konzerten (12. Januar und 1. März 1941)<sup>475</sup>, die ausschließlich für Soldaten und ihre Angehörige geöffnet waren und zum Rahmen der KdF-Truppenbetreuung zählten. Die Anzahl der Besucherinnen und Besucher beider Konzerte geht aus den Quellen nicht hervor. Neben den geschlossenen Konzerten vermittelte die KdF zudem vergünstigte Theaterkarten an Soldaten auf Heimaturlaub und deren Angehörige. Der Kärntner Grenzruf berichtete am 21. Juli 1941, dass 50.051 der insgesamt 198.395 Besucherinnen und Besucher im Rahmen der KdF-Truppenbetreuung Veranstaltungen des Kärntner Grenzlandtheaters besuchten.<sup>476</sup> Darüber hinaus enthielt der Zeitungsbericht weitere Aufführungs- und Besucherstatistiken. Überraschend ist, dass in keinem Artikel aus der Saison 1940/41 über das Grenzlandtheater die unplanmäßige Schließung vom 8. bis zum 14. April erwähnt wird. Durch sie fielen sieben Vorstellungen – *Der Bauer als Millionär* (3), *Marietta* (3) sowie *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1) – aus.<sup>477</sup> Die Gründe der Schließung gehen aus den Aufzeichnungen der Tagesspielpläne nicht hervor. Da aber für diesen Zeitraum Vorstellungen angesetzt waren, scheint das Theater kurzfristig geschlossen worden zu sein. Denkbar ist, dass die Überarbeitung des Spielplanes der Grund war und es deshalb auch zu keiner Berichterstattung kam, da so die Zensurpraxis des Regimes hätte thematisiert werden müssen. Mögliche krankheitsbedingte Ausfälle des Ensembles wären ebenfalls denkbar.

---

<sup>473</sup> Weder in der Diplomarbeit von Mariana Fellermayr noch in den Beständen des Bundesarchivs Berlin sowie des Oberösterreichischen Landesarchivs lassen sich Hinweise auf eine vergleichbare Veranstaltung finden.

<sup>474</sup> Weder in den Übersichtswerken Rischbieters, Drewniaks, Daibers sowie Wardetzky's finden sich entsprechende Hinweise, noch in den Ausführungen verschiedener Einzelstudien, wie: DÖRRLAMM, Rolf: Theater in Mainz, S.64-75; FELDENS, Franz: 75 Jahre städtische Bühnen Essen, S. 353-355; FUNKE, Christoph/JANSEN, Wolfgang: Theater am Schiffbauerdamm, S. 117-129; HORSTMANN, Ute: theater theater, S. 72-81; KRUSCHE, Friedmann: Theater in Magdeburg, S. 56-112; SALB, Thomas: Das Stadttheater Freiburg, S. 247-393, ULISCHBERGER, Emil: Schauspiel in Dresden, S. 53-61.

<sup>475</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

<sup>476</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/38-1940/41“, *Kärntner Grenzruf* vom 21. Juli 1941, Nr. 198.

<sup>477</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1940/41.

Die Spielzeit 1940/41 endete am 19. Juli 1941 mit einem Bunten Abend, an dem sich Gustav Bartelmus und 29 weitere Mitarbeiter des Theaters verabschiedeten. Der Kärntner Grenzruf berichtete über die scheidenden Mitglieder; Informationen über die Hintergründe sind in dem Artikel jedoch nicht zu lesen. Auch über das Ende von Bartelmus' Intendanz wird in dem Artikel geschwiegen. Die Berichterstattung im Juli 1941 unterschied sich also erheblich von der zu Beginn der Intendanz Gustav Bartelmus'. Wurden 1938 dessen Anfänge im Theater und die Erfolge der ersten Spielzeiten teilweise außergewöhnlich stark dokumentiert, zeichnete sich die Berichterstattung über die Saison 1940/41 neben einem Rückgang der Artikel über das Theater im Allgemeinen vor allem durch eine zurückhaltende Berichterstattung über Gustav Bartelmus aus. Über die Gründe des Ausscheidens sowie Bartelmus' Zukunft blieben die Besucherinnen und Besucher des Kärntner Grenzlandtheater im Ungewissen.

Doch welche Gründe führten dazu, dass Gustav Bartelmus das Theater verließ?

## **Personalwechsel in Klagenfurt - *Gustav Bartelmus verlässt das Kärntner Grenzlandtheater***

Künstler verabschieden sich – Personalwechsel am Kärntner Grenzlandtheater. Wie wir bereits mitgeteilt haben, wird Intendant Gustav Bartelmus nach Ablauf der augenblicklichen Spielzeit des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt verlassen.<sup>478</sup>

### **-Kärntner Grenzruf, 5./6. April 1941-**

Im Sommer 1941 kam es also an der Führungsspitze des Kärntner Grenzlandtheaters zu einem Personalwechsel: Gustav Bartelmus verließ nach drei Jahren im Sommer 1941 das Theater. Seine Nachfolge trat der als regimetreu geltende<sup>479</sup> Dr. Willy Meyer-Fürst an. In der bisherigen Forschungsliteratur wird über die Gründe des Wechsels nur wenig Auskunft gegeben.<sup>480</sup> Henning Rischbieter vermutet, dass Bartelmus' Ablösung mit einer Einstufung des Reichssicherheitshauptamtes vom 27. Oktober 1941 zu tun gehabt haben könnte. Rischbieter beruft sich dabei auf ein Schreiben des Reichssicherheitshauptamtes, in welchem Bartelmus' vermeintliche Judenfreundlichkeit erwähnt und darüber hinaus seine fehlende Führungspersönlichkeit angeführt wird.<sup>481</sup> Dass sich das zitierte Schreiben nicht konkret auf Bartelmus' Ende als Intendant am Grenzlandtheater bezog, lässt Rischbieter unerwähnt.

Im Gegensatz zu Rischbieter wertete Marina Jamritsch eine größere Anzahl an Quellenmaterial aus, um zu ergründen, aus welchen Gründen Gustav Bartelmus das Theater verließ. Sie schreibt, dass Bartelmus sich für die Intendanz eines anderen Theaters beworben hatte, da der Aufwand, das Kärntner Grenzlandtheater zum Erfolg zu führen, für ihn zu groß gewesen sei. Aus diesem Grund bewarb er sich am Theater Brünn.<sup>482</sup> Jamritsch belegt dies mit einem Brief Bartelmus' an das RMVP.<sup>483</sup> Laut Jamritsch verliert

---

<sup>478</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1, Intendanz Gustav Bartelmus 1938-39 -1940-41“, *Kärntner Grenzruf* vom 5./6. April 1941.

<sup>479</sup> Wertung von Henning Rischbieter, die jedoch durch keine Quellen verifiziert werden kann, RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 267.

<sup>480</sup> In den Ausführungen von Othmar Rudan lassen sich keinerlei Hinweise für Bartelmus' Weggang finden.

<sup>481</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 267. „B. war früher als semitiphil bekannt. Heute gibt er sich den Anstrich eines Antisemiten. [...] Obwohl er fachlich in Ordnung geht, ist er doch nicht eine Führungspersönlichkeit.“ Zitiert nach Ebd.

<sup>482</sup> JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 598.

<sup>483</sup> Ebd.

sich Bartelmus‘ Spur dann im Jahre 1941 mit dem bereits von Rischbieter zitierten Schreiben der Auskunftsstelle des Reichssicherheitshauptamtes.<sup>484</sup>

Obwohl Marina Jamritsch das Schreiben der Auskunftsstelle im Gegensatz zu Henning Rischbieter nicht in direkten Bezug zu Bartelmus‘ Ende als Intendant setzt, zieht auch sie Schlüsse, die durch die Auswertung weiterer Archivmaterialien widerlegt werden. So lautete der letzte Satz des besagten Schreibens: „[Bartelmus‘] soziale Einstellung hat schon zu Klagen Anlass gegeben [...] Gegen eine Verwendung vor der Truppe keine Bedenken.“<sup>485</sup> Jamritsch folgert, dass Gustav Bartelmus in die Wehrmacht eingezogen wurde und verweist gleichzeitig auf fehlende Archivalien, die Auskunft über dessen weiteren Werdegang hätten geben können.<sup>486</sup> „Hier beginnt nun eine biographische Lücke zu Gustav Bartelmus, die keine bislang zugängliche Archivalie abdeckt.“<sup>487</sup> Anhand der Archivalien des Bundesarchivs Berlin kann die vermeintliche Lücke in Bartelmus‘ Biografie jedoch – zumindest in Teilen – geschlossen werden.

Aber auch ohne die Quellen des Bundesarchivs wäre eine andere Interpretation denkbar gewesen. Hinweise hierfür lassen sich sowohl im Wortlaut als auch anhand handschriftlicher Vermerke auf dem bereits zitierten Schreiben der Auskunftsstelle selbst finden, die Jamritsch zumindest aufgefallen sind. So weist sie darauf hin, dass sich auf diesem das handschriftliche Kürzel „uk“ befindet. Die Bedeutung dieser Abkürzung, die von den Nationalsozialisten für Personen verwendet wurde, die aufgrund ihrer Position oder ihrer Bedeutung für den kulturellen Erhalt der nationalsozialistischen Kultur als „unabkömmlich“ eingestuft und aus diesem Grund nicht in den Kriegsdienst eingezogen wurden<sup>488</sup>, scheint Jamritsch nicht bekannt gewesen zu sein. Aber auch ohne das Wissen um die Bedeutung der Abkürzung „uk“ wäre eine andere Schlussfolgerung möglich gewesen. Dabei kommt es in diesem Fall auf die genaue Formulierung des Schreibens an. Dort heißt es, dass es „gegen eine Verwendung **vor** [Hervorhebung durch die Autorin] der Truppe“<sup>489</sup> keine Bedenken gäbe. Hätte es sich um Bartelmus‘ Truppeneinzugsbeschluss gehandelt, wäre mit großer Wahrscheinlichkeit eine andere Formulierung gewählt worden. Die hier verwendete Variante sowie der handschriftliche Vermerk „uk“ auf dem Dokument deuten darauf hin, dass es keine Einwände gegen einen Einsatz Bar-

---

<sup>484</sup> Im weiteren Verlauf wird die Verwendung auf „Auskunftsstelle“ verkürzt.

<sup>485</sup> Zitiert nach JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 599.

<sup>486</sup> Ebd.

<sup>487</sup> Ebd.

<sup>488</sup> Vgl. hierzu beispielsweise: RATHKOLB, Oliver: FÜHRERTREU UND GOTTBEGNADET, S. 166-178.

<sup>489</sup> Zitiert nach JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 599.

telmus‘ an den Fronttheatern – also tatsächlich einem Einsatz vor den Truppen – gab. Dies wird auch durch die weiteren Quellen des Bundesarchivs Berlin deutlich.

Henning Rischbieter und Marina Jamritsch kommen also nicht nur zu verschiedenen Interpretationen derselben Archivquelle, sondern vermuten hinter Bartelmus‘ Weggang unterschiedliche Gründe. Wegen der Vielschichtigkeit der Ereignisse sowie der bisher noch nicht ausgewerteten Quellen über Bartelmus‘ „uk“-Stellung sollen die Ereignisse im Folgenden ausführlicher betrachtet werden.

### **Das stille Ende einer Intendanz**

Am 19. Oktober 1940 richtete sich Gustav Bartelmus in einem sechsseitigen Brief an die Theaterabteilung des RMVP. In seinem Schreiben an das Ministerium schilderte Bartelmus seine Arbeit als Intendant am Grenzlandtheater in Klagenfurt und formuliert die Bitte, ihn „bei freiwerdenden Intendanzen freundlich [zu] berücksichtigen.“<sup>490</sup>

In seinen Ausführungen versuchte er seine Leistungen seit der Eröffnung des Grenzlandtheaters zu verdeutlichen, indem er nicht nur einen ausführlichen Bericht über das Rechnungsjahr 1939/40 beifügte, sondern auch die Besucherzahlen, Einnahmen und durchgeführten Veränderungen und Erneuerungen der ersten Spielzeit 1938/39 ausführlich beschrieb. Dabei hob Bartelmus insbesondere die Steigerungen der Besucherzahlen und Einnahmen des Theaters hervor, die er im Verlauf seiner Intendanz erzielte. So erläuterte er, eine Steigerung der Besucherzahlen von 60 % erreicht zu haben,<sup>491</sup> die Einnahmen des Theaters seien um 30 % angestiegen.<sup>492</sup>

Im weiteren Verlauf seines Schreibens erklärte er, dass sich das Gebäude des Kärntner Grenzlandtheaters „in einem katastrophalen Zustand“ befunden habe und es nach der Übernahme durch ihn nun „über eine der modernsten technischen Einrichtungen der Ostmark“ verfüge.<sup>493</sup> Zudem hob er in besonderem Maß das Orchester des Grenzlandtheaters hervor, welches bereits in der ersten Spielzeit, die aufgrund von Umbaumaß-

---

<sup>490</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief Gustav Bartelmus‘ an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 19. Oktober 1940.

<sup>491</sup> Die tatsächliche Steigerung lag bei ca. 53 %.

<sup>492</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief Gustav Bartelmus‘ an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 19. Oktober 1940.

<sup>493</sup> Ebd.

nahmen nur fünfeinhalb Monate betrug, ganzjährig eingesetzt wurde.<sup>494</sup> Abschließend erläuterte Bartelmus, dass es „schon lange [sein] Wunsch [sei], einmal ein Theater anvertraut zu bekommen, welches [ihn] durch seine bessere finanzielle Fundierung in die Lage versetzt, auch das Künstlerische durchzuführen, worauf [er] bei den bis jetzt von [ihm] geleiteten Theatern hingearbeitet habe.“<sup>495</sup>

Zur Bestätigung seiner Ausführungen legte Bartelmus neben der bereits erwähnten Übersicht über das Rechnungsjahr 1939/1940 ein Schreiben des Gauleiters Dr. K. Pachneck und des Oberbürgermeisters von Klagenfurt Dr. von Franz bei. Während Pachneck Bartelmus' Arbeit als Intendant nur kurz zusammenfasste und ihm seinen Dank für diese aussprach,<sup>496</sup> äußerte sich Oberbürgermeister Dr. von Franz wohlwollender und hob insbesondere das Niveau des Theaters unter Bartelmus' Leitung hervor:

Das Niveau des Kärntner Grenzlandtheaters ist nach dem Gutachten bedeutender Fachleute ein ganz besonders hohes, der Ruf dieses Theaters dringt deshalb weit über die Grenzen des Reichsgaues Kärnten hinaus und hat auch Besucher aus dem nahen Auslande, aus Jugoslawien und Italien, aufzuweisen.<sup>497</sup>

Hier wird erneut die Unterstützung des Oberbürgermeisters deutlich, die Bartelmus auch bereits bei seiner Ernennung zum Intendanten erhalten hatte. Obwohl beide Schreiben Bartelmus' Erfolge als Intendant des Kärntner Grenzlandtheaters bestätigten, lief der Vertrag wie geplant nach drei Jahren aus. Während bei der Einstellung Bartelmus' offenbar die Zustimmung aus Berlin eine reine Formsache gewesen zu sein scheint und die Entscheidung über die Intendanz 1938 maßgeblich von Dr. von Franz getroffen worden war, scheint die Entlassung Bartelmus' genau gegensätzlich abgelaufen zu sein. Die Entscheidungshoheit lag hier eindeutig in Berlin und nicht im Gau Kärnten, obwohl dieser bis zu diesem Zeitpunkt ein hohes theaterpolitisches Engagement gezeigt hatte.

Ob Bartelmus tatsächlich kein Interesse an der Weiterführung seiner Arbeit aufgrund der schwierigen finanziellen Lage des Theaters hatte, lässt sich anhand der Quellen nicht nachvollziehen. Fakt ist, dass er zum Zeitpunkt seines Schreibens an das RMVP

---

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Ebd.

<sup>496</sup> Ebd.

<sup>497</sup> BArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Dienstbestätigung über Gustav Bartelmus vom 16.10.1940.

noch keine neue Position in Aussicht hatte, was seine Bitte direkt zu Beginn seines Schreibens, ihn für freiwerdende Intendanzen zu berücksichtigen, erklärt. Noch im Winter desselben Jahres bewarb sich Bartelmus dann, wie bereits bei Marina Jamritsch ausgeführt wurde, auf die Intendanz des Theaters in Brünn im Gebiet des Reichsprotectorats Böhmen und Mähren. In diesem Zusammenhang ist besonders erstaunlich, dass Bartelmus erst zweieinhalb Jahre zuvor erklärt hatte, dass er „als Österreicher [...] gern in [seiner] Heimat zurückmöchte“, um dort „ein österreichisches Theater unter [seiner] Leitung im nationalsozialistischen Sinne richtig und deutschen Gepflogenheiten entsprechend [zu führen], ohne dabei die Mentalität des Österreicherers ausser acht zu lassen [...]“.<sup>498</sup> Seine Bewerbung in Brünn scheint also aus Mangel an Alternativen entstanden zu sein.<sup>499</sup> Am 4. Dezember 1940 unterrichtete Bartelmus in einem Schreiben Wilhelm Keppler<sup>500</sup> über die Fortschritte seiner Bewerbung. Bartelmus stellte sich in Prag persönlich beim Theaterreferenten Dr. Ludwig vor und berichtete, dieser begrüße seine Bewerbung um Brünn und habe ihm versichert, „daß gegen eine Besetzung der Intendanz mit [Bartelmus] von seiten des Reichsprotectorats keine Einwände erhoben werden würden.“<sup>501</sup> Neben Bartelmus gab es noch weitere Bewerber. Weiter berichtete er, er habe „auch bei Rücksprache mit den Brünnner Stellen [...] durchweg den Eindruck, als stünde man [seiner] Bewerbung sympathisch gegenüber.“<sup>502</sup> Ähnlich wie auch bei Bartelmus' Bewerbungen 1938 blieb auch diese trotz seines guten Gefühls erfolglos. Bartelmus überschätzte hier seinen eigenen Wert.

Obwohl bis April 1941 keine weiteren Archivalien vorliegen, die Auskunft darüber geben, ob es noch zu weiteren Bewerbungen kam, lässt der eingangs zitierte Zeitungsartikel vom 5./6. April des Kärntner Grenzruf Rückschlüsse zu, dass selbst Bartelmus zu diesem Zeitpunkt noch nicht wusste, wo er nach dem Ende seiner Intendanz in Klagenfurt arbeiten würde. Der Zeitungsartikel berichtete neben Bartelmus' Ende als Intendant am Theater noch über 29 weitere Mitarbeiter (Schauspieler, Sänger, Tänzerinnen und Ausstattungsleiter), die mit Ablauf der Spielzeit das Theater verließen, und zählte

---

<sup>498</sup> BAArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief Gustav Bartelmus vom 7. April 1938.

<sup>499</sup> Kein finanziell aussichtsreiches Theater außerhalb Wiens hatte zum Zeitpunkt von Bartelmus' Bewerbung eine Intendanz zu vergeben, RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 266.

<sup>500</sup> Wilhelm Keppler war Beauftragter des Führers und Reichskanzlei für Wirtschaftsfragen sowie Reichsbeauftragter für Österreich (Gleichschaltung Wirtschaft), Vgl. KLEE, Ernst: Das Personen Lexikon zum Dritten Reich, S. 304.

<sup>501</sup> BAArch R55/21753, Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten, Brief von Gustav Bartelmus an Keppler vom 3. Dezember 1940.

<sup>502</sup> Ebd.

diese namentlich samt ihrer „neuen Wirkungsstätten“<sup>503</sup> auf. Nur für Gustav Bartelmus fehlte diese Information.<sup>504</sup> Die Art und der Umfang der Berichterstattung unterschieden sich damit deutlich im Vergleich zu den Jahren zuvor, in denen in aller Ausführlichkeit über Bartelmus‘ Lebenslauf und dessen Arbeit am Theater berichtet wurde. Die hier nun fehlende Information scheint also tatsächlich darauf zurückzuführen zu sein, dass die Zeitung (und vermutlich auch Bartelmus selbst) zu diesem Zeitpunkt keine Kenntnis über den weiteren beruflichen Werdegang des scheidenden Intendanten hatte.

### **Bartelmus wird „unabkömmlich“**

Bis zum Schreiben der Auskunftsstelle des Reichssicherheitshauptamtes vom 27. Oktober 1941 liegen keine weiteren Quellen vor, die Auskunft über Bartelmus‘ Zukunft geben. Marina Jamritsch hat also insofern recht, wenn sie von einer biographischen Lücke spricht, auch wenn sie diese früher datiert. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, gibt das Schreiben der Auskunftsstelle jedoch durchaus Auskunft darüber, wie Bartelmus beruflicher Werdegang nach dessen erfolgloser Bewerbung<sup>505</sup> am Theater in Brünn ausgesehen haben könnte.

Die bereits ausführlich erläuterte Formulierung der Auskunftsstelle, dass „gegen eine Verwendung vor der Truppe“<sup>506</sup> keine Bedenken bestünden, zeigt, dass Gustav Bartelmus zum Zeitpunkt des Schreibens nicht als Soldat eingezogen werden sollte. Vielmehr sollte er zur Arbeit vor die Truppen berufen werden<sup>507</sup> und hierfür sogar den politischen Status „unabkömmlich“ erhalten.

Bereits vor Ausbruch des Krieges wurden Angehörige der Wehrmacht durch die NS-Organisation „Kraft durch Freude“ kulturell betreut. Aus diesem Grund entstanden bereits 1937 sogenannte „Soldatenbühnen“, die ausschließlich vor Wehrmachtsangehörigen spielten und zudem für die Wehrmachtsbetreuung eingesetzt wurden. Mit Ausbruch des Krieges wurde diese Betreuung durch Fronttheater erweitert. Die hierfür extra gegründeten Theater wurden darüber hinaus durch Auftritte fester Bühnen ergänzt. Die

---

<sup>503</sup> JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 589.

<sup>504</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, Intendanz Gustav Bartelmus 1938-39 - 1940-41“, *Kärntner Grenzruf* vom 5./6. April 1941.

<sup>505</sup> Das Schreiben gibt zudem einen Hinweis darauf, warum Bartelmus‘ Bemühungen um eine neue Intendanz erfolglos geblieben sind: „Seine soziale Einstellung hat schon zu Klage Anlass gegeben, geht er bei Entlassungen sehr rigoros vor. Zitiert nach JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 599.

<sup>506</sup> Zitiert nach JAMRITSCH, Marina: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 599.

<sup>507</sup> Ob Bartelmus sich freiwillig für einen Einsatz an den Fronttheatern bewarb oder ihm hierzu aus Berlin geraten wurde, kann an dieser Stelle der Arbeit nicht festgestellt werden.

kulturelle Betreuung der Wehrmacht nahm innerhalb der Propaganda einen wichtigen Stellenwert ein und wurde zum Sinnbild „für die Standhaftigkeit und Durchhaltekraft der Nation“.<sup>508</sup> Im NS-Jargon wurde zwischen Wehrmacht- und Fronttheatern unterschieden. Als Wehrmachttheater wurden für Soldaten spielende Theater bezeichnet, die sich im Reichsgebiet oder in den von Nationalsozialisten besetzten Gebieten befanden. Im Gegensatz dazu befanden sich die Fronttheater in der Regel nahe den kämpfenden Truppen. Auch Schauspielerinnen und Schauspieler wurden je nach Einsatzort ebenfalls als „Frontschauspieler“ bezeichnet, was als besondere Auszeichnung galt. Die Bezeichnung der Theater konnte je nach Aufgabenzuteilung variieren. Ein Wehrmachttheater konnte zum Fronttheater werden und umgekehrt.<sup>509</sup>

Die nächste Quelle, die Auskunft über Gustav Bartelmus gibt, ist auf Oktober 1944 datiert und lässt – zumindest rückwirkend – Rückschlüsse über dessen Werdegang nach 1941 zu. Dass er, wie aufgrund der Formulierung im Schreiben der Auskunftsstelle bereits vermutet, vor der Truppe eingesetzt wurde, bestätigt das Schreiben, das am 25. Oktober 1944 an das Wehrmachtskommando in Klagenfurt übermittelt wurde. Dort hieß es:

Der o.a. Bartelmus ist Gastspielunternehmer und war bisher für das Reichsamt KDF-Truppenbetreuung mit seiner Spielgruppe laufend im Einsatz. Nach den eingetretenen Totalisierungs-Maßnahmen hat Bartelmus die Aufgabe, die noch ausstehenden Abrechnungen mit der Deutschen Arbeitsfront bzw. mit dem Oberkommando der Wehrmacht durchzuführen.<sup>510</sup>

Bezüglich Bartelmus‘ geplanter Einberufung wurde weiter ausgeführt: „Es wird deshalb gebeten, den Bartelmus ausgehändigten Einberufungsbefehl [...] in Bregenz zurückzunehmen und die Einberufung nicht vor dem 1.12.1944 zu verfügen.“<sup>511</sup>

Die biographische Lücke, von der Jamritsch spricht, kann also – zumindest in Teilen – geschlossen werden.<sup>512</sup> Doch die vorliegenden Quellen des Bundesarchives geben nicht

---

<sup>508</sup> Zitiert nach DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 87.

<sup>509</sup> Ebd.

<sup>510</sup> BArch R55/10392, UK-Stellung Gustav Bartelmus, Schreiben an das Wehrmachtskommando Klagenfurt vom 25. Oktober 1944.

<sup>511</sup> Ebd.

<sup>512</sup> Da zum jetzigen Zeitpunkt kein Quellenmaterial vorliegt, welches Aufschluss darüber gibt, wann Bartelmus tatsächlich seine Arbeit als Gastspielunternehmer für das Reichsamt der KDF-Truppenbetreuung aufgenommen hat, kann nur mit Sicherheit das Ende dieser Tätigkeit festgehalten werden. Dennoch kann

nur Aufschluss über Bartelmus' Tätigkeit als Gastspielunternehmer der KdF-Truppenbetreuung, sondern bestätigen die bereits zu Beginn des Kapitels dargelegte Annahme, dass er im Zuge dieser Funktion als „unabkömmlich“ eingestuft wurde.<sup>513</sup>

Bereits vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges führten die Nationalsozialisten Listen, wegen der Künstlerinnen und Künstler in den Genuss von Begünstigungen seitens des Regimes kamen oder Opfer der Verfolgungspraxis (von Berufsverboten bis hin zu Haft und Vernichtung) wurden. 1939 wurde dieses System erweitert und die Bedeutung von Kulturschaffenden für das nationalsozialistische Regime nochmals verdeutlicht. Hierfür konnten Personen der Kultur auf besonderen Listen erfasst und hierdurch vom Wehrdienst freigestellt werden. Dieser Status wurde als „uk“ bezeichnet. In Abgrenzung hierzu gab es darüber hinaus noch eine weitere Liste, die sogenannte „Gottbegnadeten-Liste“, die vor allem für Künstlerinnen und Künstler vorgesehen war, die von Hitler und Goebbels persönlich ausgewählt wurden. Im Gegensatz zu Personen der „uk“-Listen konnten die „Gottbegnadeten“ auch nach Verkündung der Totalisierungsmaßnahmen 1944 nicht für den Kriegsdienst mobilisiert werden.<sup>514</sup>

Bartelmus' „uk“-Stellung, die ihn also zunächst vor der Einberufung zum Wehrdienst bewahrt hatte, sollte also angesichts der durch Joseph Goebbels verkündeten Totalisierungsmaßnahmen aufgehoben werden. Wie stark das bürokratische System der Nationalsozialisten noch bis zuletzt ausgeprägt war, zeigen die nun folgenden Vorgänge bezüglich Bartelmus' geplanter Einberufung in die Wehrmacht. Ein weiteres Schreiben erreichte das Wehrbezirkskommando in Klagenfurt, in welchem berichtet wurde, dass die noch ausstehende Abrechnung für Bartelmus' Arbeit als Gastspieldirektor noch „nicht abgeschlossen werden [konnte]. Verschiedene Unstimmigkeiten haben sich durch die, durch Bombenterror verloren gegangenen Unterlagen herausgestellt.“ Im letzten Abschnitt des Schreibens wurde zusätzlich ergänzt: „Es wird gebeten, von einer Einberufung des Bartelmus bis zum 31. Dezember 1944 abzusehen. Eine Weiterverlängerung der Uk-Stellung kommt nach Ablauf dieser Frist nicht in Frage.“<sup>515</sup> Bartelmus' Einberufung wurde also um drei weitere Monate verschoben. Tatsächlich sollte dieser auch nach dem 31. Dezember 1944 seinen Dienst in der Wehrmacht nicht antreten. Denn

---

berechtigt angenommen werden, dass Bartelmus nach der ausgestellten Einschätzung der Auskunftsstelle in den Dienst der Wehrmachtbetreuung eintrat und vermutlich von 1941 bis 1945 in dieser tätig war.

<sup>513</sup> BArch R55/10392, UK-Stellung Gustav Bartelmus, Schreiben an das Wehrbezirkskommando Klagenfurt, Datum unbekannt.

<sup>514</sup> RATHKOLB, Oliver: FÜHRERTREU UND GOTTBEGNADET, S. 166.

<sup>515</sup> BArch R55/10392, UK-Stellung Gustav Bartelmus, Schreiben an das Wehrbezirkskommando Klagenfurt.

trotz der Ankündigung des RMVP, dass es zu keiner Verlängerung der „uk“-Stellung kommen würde, verzögerte sich Bartelmus‘ noch ausstehende Abrechnung mit dem Oberkommando der Wehrmacht weiter und führte zur Aufrechterhaltung seiner „Unabkömmlichkeit“. Erst am 8. Februar 1945 wurde Bartelmus‘ „uk“-Stellung endgültig aufgehoben.<sup>516</sup> Ob dieser jedoch tatsächlich in die Wehrmacht eingezogen wurde, kann aufgrund fehlender Quellen nicht rekonstruiert werden.<sup>517</sup>

### **Zwischenfazit**

Gustav Bartelmus verließ also nach dreijähriger Intendanz das Kärntner Grenzlandtheater. Nach Auswertung der Quellen zeigt sich, dass dies – anders als Henning Rischbieter ausführte – vermutlich nicht mit einer möglichen „Judenfreundschaft“ zusammenhing. Auch die Einschätzung der Auskunftsstelle des Reichssicherheitshauptamtes über Bartelmus‘ Führungsqualität scheint nicht der ausschlaggebende Grund gewesen zu sein, entstand das Schreiben schließlich erst im Oktober 1941, als Bartelmus‘ Intendanz in Klagenfurt bereits mehrere Monate beendet war. Die „fehlenden Führungsqualitäten“ könnten jedoch der Grund dafür gewesen sein, dass Bartelmus‘ Vertrag nicht verlängert und ihm trotz seiner Bemühungen keine Leitung eines Theaters angeboten wurde.

Auch wenn die Quellenlage Lücken aufweist, kann jedoch mit Sicherheit festgehalten werden, dass der Vertrag über die Intendanz in Klagenfurt von Beginn an für drei Jahre ausgelegt und für die theaterpolitische Praxis nicht ungewöhnlich war. Auch die Intendanzen anderer Theater des „Altreichs“ sowie der „Ostmark“ belegen dies.<sup>518</sup> Zudem legt die Formulierung des Schreibens von Bartelmus an das RMVP den Schluss nahe, dass dieser wenig Interesse an einer Verlängerung der Intendanz zeigte. Vielmehr wünschte er sich die Leitung eines finanziell attraktiveren Theaters. Bartelmus scheint damit gerechnet zu haben, erneut die Leitung eines Theaters zu erhalten. Ob eine Verlängerung der Intendanz seitens des RMVP überhaupt möglich gewesen und ein Gesuch

---

<sup>516</sup> BArch R55/10392, UK-Stellung Gustav Bartelmus, Schreiben an das Arbeitsamt Kärnten vom 8.2.1944.

<sup>517</sup> Aufgrund der langen Bearbeitungsdauer (die aufgrund der Stempel, die sich auf dem Schreiben befinden, abgeleitet werden kann) von 24 Tagen, kann davon ausgegangen werden, dass es frühestens Ende Februar zur Einberufung Bartelmus‘ gekommen sein kann, BArch R55/10392, UK-Stellung Gustav Bartelmus, Schreiben an das Arbeitsamt Kärnten vom 8.2.1944.

<sup>518</sup> So erhielten u.a. Gustaf Gründgens am Preußischen Staatstheater sowie Ignaz Brantner am Landestheater Linz zunächst befristete Verträge, BLUBACHER, Thomas: Gustaf Gründgens, S. 152; FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 23.

an Bartelmus herangetragen worden wäre, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben, erscheint aber unwahrscheinlich. Zumindest aber hatte Bartelmus mit dem Oberbürgermeister Klagenfurts einen Fürsprecher an seiner Seite. Dass Bartelmus schlussendlich für die Truppenbetreuung der KdF tätig war, scheint zumindest noch im Oktober 1941 nicht von ihm geplant gewesen zu sein, führte jedoch zu einer Befreiung vom Wehrdienst, die vielen anderen Kulturschaffenden nicht vergönnt war. Ob er auch als Intendant eines (anderen) Theaters als „unabkömmlich“ eingestuft worden wäre, ist fraglich.

### 3.4 Gustav Bartelmus - Bilanz einer Intendanz

Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 führte zu umfangreichen Veränderungen des politischen und kulturellen Lebens der ehemaligen österreichischen Gebiete. Insbesondere in Klagenfurt zeigten sich die Auswirkungen theaterpolitischer Maßnahmen besonders stark, gab es dort in den Jahren zuvor keinen eigenen Theaterbetrieb in der Hauptstadt Kärntens. Mit der Wiedereröffnung des Theaters zunächst unter dem Namen Stadttheater Klagenfurt gelang den Nationalsozialisten eine deutliche Abgrenzung zur zuvor verantwortlichen Schuschnigg-Regierung. Fehlte es in den Jahren 1933 bis 1938 in Klagenfurt an finanziellen Mitteln, um einen dauerhaften Theaterbetrieb zu gewährleisten, schien dieses Geld von den Nationalsozialisten ohne Schwierigkeiten zur Verfügung gestellt werden zu können. Der Zuschuss in Höhe von 150.000 RM wurde medienwirksam propagiert, noch bevor überhaupt ein Datum der Wiedereröffnung feststand. Der Reichszuschuss selbst stellte jedoch keine Besonderheit des Klagenfurter Theaters dar, sondern war Teil theaterpolitischer Maßnahmen, wobei die Höhe der Zuschüsse je nach Theater variierte.

Die Vorbereitungen zur Wiedereröffnung des Theaters begannen unmittelbar nach dem „Anschluss“ mit der Suche nach einem geeigneten Intendanten, der die Führung des Theaters übernehmen sollte. Die bürokratischen Vorgänge rund um die Bewerbungen des späteren Intendanten Bartelmus‘ sowie seines Mitstreiters Ferdinand Skuhra nahmen dabei einen langen Zeitraum in Anspruch. Bartelmus, der sich schlussendlich gegenüber Skuhra durchsetzen konnte, hatte dies den Quellen nach vor allem seinem persönlichen Engagement während des Bewerbungsprozesses sowie der Fürsprache des Klagenfurter Bürgermeisters zu verdanken. Neben den entsprechenden Stellen in Wien und Berlin nahmen also auch Vertreter des Gaues Kärnten Einfluss auf die Theaterpolitik in Klagenfurt.

Im Oktober 1938 begann nach intensiven Vorbereitungen die erste Saison des Kärntner Grenzlandtheaters unter der Führung Gustav Bartelmus‘, der das Theater insgesamt drei Jahre leitete. Die erste Saison stellte dabei eine Besonderheit dar, konnte doch auf keinen bestehenden Theaterbetrieb der Vorjahre zurückgegriffen werden. Hier zeigen sich deutliche Unterschiede zu anderen „Provinztheatern“ der ehemaligen österreichischen Gebiete, in deren laufenden Spielzeiten der politische Wechsel vollzogen und der Theaterbetrieb weitergeführt wurde.

Mit den nachfolgenden Spielzeiten nahm die Selbstdarstellung des Theaters zu und mit der Veröffentlichung eigener Werbehefte vor Beginn einer Saison machte das Grenzlandtheater nicht nur Werbung in eigener Sache, sondern zeigte sich zunehmend eigeninitiativ als Träger nationalsozialistischer Propaganda. Insbesondere Gustav Bartelmus trat hier besonders in Erscheinung.

Mit den Spielzeiten 1939/40 und 1940/41 kamen umfangreiche Veränderungen auf den Betrieb des Theaters zu, die, neben dem Beginn des Zweiten Weltkrieges und den daraus resultierenden Auswirkungen auf die Spielpläne, mit der zunehmenden Versorgung umliegender theaterloser Städte einhergingen. Das Theater war fortan nicht nur dem Namen nach ein Grenzlandtheater, sondern kam auch der eigentlichen Funktion seit der Spielzeit 1939/40 nach.

Unter der Leitung von Gustav Bartelmus gab das Theater insgesamt 832 Vorstellungen, wovon 61 außerhalb Klagenfurts stattfanden. Den größten Anteil machten mit 313 Vorstellungen die Operetten aus, gefolgt von Schauspielen/Sprechstücken mit 273 Aufführungen. Mit 187 Vorstellungen bildeten die Opern das Schlusslicht im Spielplan des Theaters. Innerhalb von drei Jahren stieg die Anzahl aller Vorstellungen von 219 auf 320 an und auch die Anzahl der Besucherinnen und Besucher konnte fast verdoppelt werden.

**Tabelle 15:** Besucherzahlen und Veranstaltungen des Grenzlandtheaters in Klagenfurt 1938-1941.<sup>519</sup>

	1938/39 <sup>1</sup>	1939/40 <sup>1</sup>	1940/41 <sup>1</sup>
<b>Besucherzahlen</b>	82.258	166.005	198.395
	oder		
	106.000		
<b>sonstige Veranstaltungen</b>	26	19	14
<b>Operetten</b>	76	106	131
<b>Sprechstückaufführungen</b>	76	81	116
<b>Opern</b>	41	72	74
<b>Entfernte Stücke</b>	8	6	22
<b>Vorstellungen gesamt</b>	<b>219</b>	<b>278</b>	<b>335</b>
<b>davon in Klagenfurt</b>	219	259	293
<b>davon außerhalb Klagenfurts</b>	-	19	42

Bei der Spielplangestaltung richtete sich Gustav Bartelmus nach den Vorgaben des Regimes und bediente sich weitgehend erfolgreicher Werke der Vorjahre. Insbesondere

<sup>519</sup> Zusammenstellung auf Grundlage der Tagesspielpläne der Spielzeiten 1938-1941 sowie der Werbehefte 1939-1941, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, 1938-1941 sowie KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbehefte der Spielzeiten 1939-1941.

unter den Schauspielen/Sprechstücken und Opern dominierten klassische Autoren und Komponisten den Spielplan des Theaters. Dennoch fanden auch zeitgenössische Werke den Weg auf die Bühne, wovon die wenigsten reichsweite oder langfristige Erfolge erzielen konnten. Wie die Besucherstatistik zeigt, erfreuten sich klassische Inszenierungen beim Klagenfurter Publikum großer Beliebtheit. Eine ähnliche Entwicklung fand auch an anderen Theatern statt, wie ein Blick in den Rechenschaftsbericht des Theaters der Stadt Graz bestätigt. Dort heißt es:

Im Spielplan ist in erster Linie das klassische Besitztum der Nation gepflegt worden, aber auch das Schaffen der lebenden Generation kam in gebührender Mannigfaltigkeit zur Geltung. Wenn bei der im Grundzuge konservativen Einstellung des Grazer Publikums eine Reihe moderner Werke nicht die verdiente Gegenliebe fand, so ist es trotzdem unsere Pflicht gewesen, diese Werke zur Diskussion zu stellen.<sup>520</sup>

Obwohl das Klagenfurter Publikum klassischen Werken den Vorzug gab, kam es unter der Leitung von Bartelmus bei den zeitgenössischen Werken zu einer Förderung lokaler Autoren. In der Saison 1939/40 fanden sich mit Kattnigg und Sittenberger gleich zwei Kärntner Autoren im Spielplan des Grenzlandtheaters. Die Förderung dieser ging voraussichtlich nicht allein auf Gustav Bartelmus zurück. Sittenberger erhielt nicht nur vom Theater, sondern auch vom Gau Unterstützung, die ihm zu reichsweiten Erfolgen verhalf; das Grenzlandtheater handelte hier also nicht autonom, sondern war Teil kulturpolitischer Maßnahmen des Gaues Kärnten.

Die Spielplangestaltung des Theaters lag zu einem großen Teil in den Händen des Intendanten; alleinige Entscheidungsgewalt hatte dieser jedoch nicht. Dies demonstrieren insbesondere solche Änderungen des Spielplanes, die nicht auf politische Verbote zurückgingen. Da schriftliche Begründungen fehlen, können die Hintergründe nur vermutet werden. Aller Voraussicht nach gingen diese auf propagandistische sowie ästhetische Überlegungen zurück. Auch der Erfolg beim Publikum wurde vermutlich bei den Spielplanentscheidungen berücksichtigt, schließlich hing hiervon eine der wichtigsten Einnahmequellen des Theaters ab. Ob die Änderungen zudem auch in einem direkten Zusammenhang mit der Aufgabe des Theaters als Grenzlandtheater zusammenhingen und der Spielplan, wie Wardetzky schreibt, strengen Propagandaregelungen folgte, kann

---

<sup>520</sup> BArch R56/II/39, Theater der Stadt Graz, Rechenschaftsbericht des Intendanten des Theaters der Stadt Graz.

nicht sicher beantwortet werden. Hierfür fehlen neben weiteren Hinweisen in den vorliegenden Quellen mögliche Vergleiche mit anderen Theatern. Auch wenn die Spielpläne reichsweit zensiert wurden, lassen sich die Begründungen im Einzelnen nicht zweifelsfrei belegen. Für Klagenfurt konnten die Änderungen nachvollzogen werden, weil ein Abgleich des angekündigten Spielplanes mit den vorliegenden Tagesspielplänen möglich war. Selbst für andere Theater wie Linz, für das umfangreiches Quellenmaterial vorliegt, ist ein solcher Abgleich nicht möglich. Ungeachtet dessen kann jedoch zweifelsfrei festgestellt werden, dass es unter der Leitung Gustav Bartelmus‘ zu insgesamt 36 nachträglichen Änderungen innerhalb des Spielplanes gekommen ist.

Für die Jahre 1938 bis 1941 konnten für die Personalpolitik des Theaters verschiedene bürokratische Vorgänge aufgezeigt werden. Dabei wurde deutlich, dass die Kommunikation zwischen den verantwortlichen Stellen Kärntens, Wiens und Berlins teilweise erhebliche Zeit in Anspruch nahm und nicht immer mit dem realen Spielbetrieb vereinbar war. Zudem konnte dargelegt werden, dass die Zusammensetzung des Ensembles zu Teilen an die Person des Intendanten gebunden war. Neben Bartelmus verließ ca. die Hälfte des Ensembles 1941 ebenfalls das Kärntner Grenzlandtheater. Auch der neue Intendant Willy Meyer-Fürst arbeitete mit ihm bekannten Personen.

Des Weiteren konnten bislang vorliegende Lücken zu Bartelmus‘ Werdegang nach seinem Weggang aus Klagenfurt dargelegt und zum Teil geschlossen werden. Das Ende seiner Intendanz bzw. die Befristung seines Vertrags war nicht ungewöhnlich für die Theaterpolitik der Nationalsozialisten. Zeitlich begrenzte Verträge stellten eher die Regel als die Ausnahme dar, gingen bei guter Leistung des Intendanten jedoch häufig in unbefristete Verträge über, wie verschiedene Beispiele des „Altreichs“ sowie der angeschlossenen österreichischen Theater belegen. Zudem bestand bei Bartelmus selbst der Wunsch nach einem Wechsel an ein anderes Theater, was er mit der schwierigen finanziellen Situation des Kärntner Grenzlandtheaters begründete. Dass ihm keine Leitung eines anderen Theaters anvertraut wurde, hängt möglicherweise mit der Bewertung der Auskunftsstelle des Reichssicherheitshauptamtes zusammen. Diese führte jedoch nicht dazu, dass Bartelmus als grundsätzlich für den Theaterbetrieb ungeeignet beurteilt wurde. Obwohl ihm die Nationalsozialisten keine Leitung eines anderen Theaters anvertrauten, wurde er für die Truppenbetreuung eingesetzt und hierfür sogar als „unabkömmlich“ eingestuft; eine Sonderstellung, die vielen anderen Kulturschaffenden verwehrt blieb.

### 3.5 Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941 bis 1944

Mit Abschluß der gegenwärtigen Spielzeit des Kärntner Grenzlandtheaters wird der bisherige Intendant Gustav Bartelmus das hiesige Theater verlassen. Sein Nachfolger wird, wie jetzt endgültig feststeht, der augenblickliche erste Spielleiter am Staatstheater München, Dr. Willy Meyer-Fürst.

**-Kärntner Grenzruf, 29./30. März 1941-<sup>521</sup>**

#### **Dr. Willy Meyer-Fürst - Die neue Führung des Kärntner Grenzlandtheaters**



**Abb. 6:** Dr. Willy Meyer-Fürst.

**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 26, Mappe 2, Kuv. 3.

Willy Meyer-Fürst wurde am Februar 1902 in München als Sohn von August Meyer und Marie Fürst geboren. Von 1908 bis 1912 besuchte er verschiedene Volkshauptschulen in München und wechselte dann im Jahre 1913 auf ein Realgymnasium, welches er mit der Reifeprüfung abschloss. Weil er sich seit seiner Kindheit für das Theater interessierte, studierte er im Anschluss an seine Schullaufbahn Theatergeschichte, Germanistik, Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität München. Zeit-

---

<sup>521</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44<sup>c</sup>, *Kärntner Grenzruf* vom 29./30. März 1941, Nr. 87/88.

gleich nahm er ein Schauspielstudium auf und besuchte theaterwissenschaftliche Kurse des Theaternuseums München. Im Jahr 1922 begann seine Laufbahn als Schauspieler an der Bayerischen Landesbühne, die er neben seinem Studium und der anschließenden Promotion weiterführte. Seine Dissertation über den deutsch-österreichischen Schauspieler und Regisseur Ferdinand Esslair<sup>522</sup> schloss Meyer-Fürst 1927 erfolgreich ab.<sup>523</sup> 1925 wurde er dann als Schauspieler für die Bayerischen Staatstheater verpflichtet und war für diese 17 Jahre tätig, bis er 1937 die Intendanz des Stadttheaters Ingolstadt übernahm. Das Theater, welches bis 1937 noch in privater Hand war, wurde unter Meyer-Fürst verstaatlicht und umfangreichen Umbaumaßnahmen nach nationalsozialistischen Vorstellungen unterzogen.<sup>524</sup> Die Dauer der Intendanz war auf ein Jahr begrenzt; im Anschluss wurde Meyer-Fürst zum ersten Spielleiter des bayerischen Staatsschauspiels ernannt und war in dieser Funktion bis zu seinem Wechsel an das Kärntner Grenzlandtheater 1941 tätig. Als Spielleiter war er zudem für verschiedene Inszenierungen bekannt, darunter auch *Peer Gynt* von Ibsen/Eckart, welches er selbst überarbeitete. Darüber hinaus trat Meyer-Fürst auch weiterhin als Schauspieler auf, so z.B. als Wilhelm Tell oder auch als der Knopfgießer in *Peer Gynt*.<sup>525</sup>

Im Gegensatz zu Gustav Bartelmus liegen über den Bewerbungsprozess von Willy Meyer-Fürst keine Quellen vor, die Details können also nur spekulativ rekonstruiert werden. Einem Bericht des Kärntner Grenzrufs vom 29./30. März 1941 ist zu entnehmen, dass sich Meyer-Fürst 1941 mit dem Gesuch um eine eigene Intendanz an das Propagandaministerium wandte,<sup>526</sup> eine direkte Bewerbung für das Grenzlandtheater scheint demnach also nicht vorgelegen zu haben. Zudem ist aufgrund des kurzen Zeitraums zwischen Meyer-Fürsts Gesuch an das Ministerium und der Berichterstattung über dessen Ernennung davon auszugehen, dass der Gau bei der Entscheidung über die neue Besetzung nicht einbezogen wurde. Aus den Bewerbungsvorgängen von Gustav Bartelmus sowie der Ernennung Fritz Dahms lässt sich schließen, dass die internen Prozesse viel Zeit in Anspruch nahmen, je mehr Stellen beteiligt waren. Da die Ernennung Meyer-Fürsts zum Intendanten schnell erfolgte, scheinen eine Beteiligung des Gaues bzw. eine Einbeziehung des Gauleiters in die Entscheidung daher unwahrscheinlich.

---

<sup>522</sup> Ausführlicher hierzu siehe: EISENBERG, Ludwig: Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 242f.

<sup>523</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44<sup>c</sup>, Künstlerischer Werdegang von Dr. Willy Meyer-Fürst, Blatt 1.

<sup>524</sup> Ebd.

<sup>525</sup> Ebd.

<sup>526</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44<sup>c</sup>, *Kärntner Grenzruf* vom 29./30. März 1941, Nr. 87/88.

Zudem dürfte kein politisch motivierter Plan des RMVP vorgelegen haben, die Intendanz des Grenzlandtheaters mit einem Funktionär des „Altreichs“ zu besetzen; Meyer-Fürsts Gesuch sowie das Ende des Vertrags von Gustav Bartelmus scheinen zufällig zusammengefallen zu sein, was sich für das RMVP als vorteilhaft herausstellte.

Während der Umfang der Berichterstattung über den scheidenden Intendanten Bartelmus deutlich zurückging und sich auch der Ton veränderte, zeigt sich in Bezug auf Willy Meyer-Fürst eine analoge Entwicklung zur Berichterstattung 1938: Die Tagespresse berichtete ausführlich über den zukünftigen Intendanten und konzentrierte sich dabei, wie auch drei Jahre zuvor, auf dessen künstlerische Laufbahn und bereits erzielte Erfolge.<sup>527</sup>

---

<sup>527</sup> Vgl. die Berichterstattung der Tagespresse über Willy Meyer-Fürst, KLA – NL Rudan, Schachtel, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“.

## **Spielzeit 1941/42 - „Theater des geistigen Aufbruchs und der inneren Sammlung“<sup>528</sup>**

Für seinen Aufbau des Spielplans im Kärntner Grenzlandtheater ist die Wahl der drei Eröffnungsvorstellungen kennzeichnend. Für das Schauspiel wählte er „Die Räuber“, für die Oper Glucks „Iphigenie auf Tauris“, worin sich beide Male deutlich sein Wille ausdrückt, kein Theater der schmeichlerischen Beruhigung und des satten Genießens zu machen, sondern ein Theater des geistigen Aufbruchs und der inneren Sammlung.

### **-Informationsdienst für die deutschen Bühnen, 27.4.42-<sup>529</sup>**

Mit der Ernennung Willy Meyer-Fürsts zum Intendanten des Kärntner Grenzlandtheaters kam es nicht nur an der Spitze des Theaters zu personellen Veränderungen. Auch das Ensemble, welches sich nach dem Ende der Spielzeit 1940/41 um 29 Mitglieder verkleinerte, musste nun ergänzt werden. Die Vorbereitungen für die Spielzeit 1941/42 unter der Leitung des neuen Intendanten weisen demnach Ähnlichkeiten zur ersten Saison des Theaters 1938/39 auf. Mit Gustav Bartelmus verließen zudem auch Personen mit leitenden Funktionen das Theater, so zum Beispiel der musikalische Spielleiter Fritz Dahm. Auch diese Positionen mussten neu besetzt werden. Meyer-Fürst verpflichtete als neuen musikalischen Spielleiter Otto Bild; die Positionen des Dramaturgen und des leitenden Bühnenbildners besetzte er mit Gerhard Reuter und Kurt Mittreiter.<sup>530</sup> Meyer-Fürsts Auswahl wurde dabei insbesondere vom Deutschen Kulturdienst (DKD) begrüßt. So hieß es dort in einem Bericht vom 27. April 1942:

Dieser Intendant ist der richtige Mann, um diese vielen, ihren eigenen Weg noch suchenden Begabungen seines Ensembles aus sich herauszulocken und trotz der Verschiedenheit an Art, Erfahrung und Herkunft aufeinander abzustimmen.<sup>531</sup>

Auch Meyer-Fürsts langjährige Erfahrungen als erster Spielleiter der Bayerischen Landesbühne als größte Wanderbühne wurden vom DKD hervorgehoben. Das gesamte En-

---

<sup>528</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, DKD - Deutscher Kulturdienst, Informationsdienst für die deutschen Bühnen/II. Jahr/Nr. 96 vom 27.4.42/Blatt 2.

<sup>529</sup> Ebd.

<sup>530</sup> Ebd., Blatt 1f.

<sup>531</sup> Ebd., Blatt 2.

semble wurde bis zur Eröffnung der neuen Saison am 19. September 1941 um insgesamt 50 Personen inkl. der bereits genannten leitenden Positionen auf eine Gesamtgröße von 145 Mitglieder vergrößert.<sup>532</sup> Dies bedeutete einen Zuwachs von 22 Mitgliedern im Vergleich zur Vorsaison unter der Leitung von Gustav Bartelmus. Neben Personalfragen gehörten ebenfalls die Ausarbeitung des Werbeheftes – welches auch unter der Leitung Meyer-Fürsts weitergeführt wurde – für die Spielzeit 1941/42 sowie die Erstellung des Spielplanes zu den Aufgaben des neuen Intendanten.

Das Werbeheft der Spielzeit 1941/42 wies den gleichen Aufbau auf wie die Hefte der Jahre zuvor und enthielt, neben erneuten Beiträgen verschiedener Kulturschaffender des Reiches, die Vorstellung des Ensembles und des neuen Spielplanes. Die Beiträge zu Beginn des Heftes können dabei in allgemeine sowie gezielte Beiträge über das Kärntner Grenzlandtheaters unterschieden werden. Zur ersten Kategorie zählten Beiträge des Reichsdramaturgen Rainer Schöllers sowie des Bereichsleiters des Gaues Kärnten Dr. Karl Pachnek. Während Schöllers den Stellenwert von Theaterbesuchen zu Kriegszeiten in den Vordergrund stellte, hob Pachnek die Bedeutung von Kunst und Künstlern für die Volksgemeinschaft hervor.<sup>533</sup> Andere Beiträge nahmen direkten Bezug auf das Kärntner Grenzlandtheater. So betonte der stellvertretende Gauleiter Kärntens Franz Kutschera, dass die kämpfenden Soldaten die Pflege deutscher Kunst ermöglichen und das Kärntner Grenzlandtheater auch in der vierten Spielzeit einen Beitrag zur Zukunft des deutschen Volkes leisten solle. Der Präsident der Reichstheaterkammer Ludwig Körner betonte die Aufgabe des Grenzlandtheaters, „Sprachgrenzgebieten“ den Zugang zu deutscher Kunst zu ermöglichen, und bezeichnete das Theater als „Trutzburg deutscher Kultur und deutschen Geistes“.<sup>534</sup> Ottokar Drumbl, der Landeskulturverwalter Kärntens, und Dr. Friedrich von Franz, Oberbürgermeister Kärntens, bedankten sich für die Zusammenführung von „Soldaten im grauen Rock und Soldaten der Arbeit zu gemeinsamen Feierstunden [...], die die Wochen und Monate der Arbeit und der Mühe, des Kampfes und des Einsatzes verklärte, um neue Kraft zu zeugen“.<sup>535</sup> Im Gegensatz zu den Beiträgen der Werbehefte der vorangegangenen Spielzeiten nahmen einige Beiträge unmittelbaren Bezug auf das aktuelle Kriegsgeschehen. Während Dr. Karl Pachnek vom

---

<sup>532</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42.

<sup>533</sup> Ebd., S. 2f.

<sup>534</sup> Ebd., Beitrag Ludwig Körners, S. 2.

<sup>535</sup> Ebd., Beitrag Ottokar Drumbls, S. 3.

„Entscheidungsjahr [im] Kampf [...] um Lebensraum, Freiheit und Ehre“<sup>536</sup> schreibt, spricht Ottokar Drumbl über den „kommenden Sieg [...] über unsere Feinde.“<sup>537</sup> Das Werbeheft wurde deutlicher als noch in den Jahren zuvor zur Projektionsfläche der Kriegspropaganda des Regimes, die in unmittelbaren Bezug zum Theaterwesen gesetzt wurde. Die Beiträge sollten nicht nur den bevorstehenden Sieg des Deutschen Reiches propagieren, sondern auch den Stellenwert des Theaters für diesen in den Vordergrund rücken und den Theaterbetrieb, wie auch den Theaterbesuch der Bevölkerung, legitimieren. Auch der neue Dramaturg des Grenzlandtheaters Gerhard Reuter steuerte einen solchen Propagandabeitrag bei. Sein Beitrag gliederte sich dabei in zwei Teile, in denen er sich neben einer Übersicht über die geplanten Vorstellungen der kommenden Saison auch zur Bedeutung des Theaterwesens zu Kriegszeiten äußerte. Das Theater bilde als Gegenstück zur Wehrmacht die innere Front und sei die Widerspiegelung lebensschaffender Werte, für die die Soldaten gegen die Feinde des Reiches in den Krieg gezogen seien. Dem Theater sei noch nie eine Aufgabe von so großer Verantwortung zugekommen. Jedes Theater habe hierzu seinen Beitrag zu leisten und müsse sich dabei auf die eigenen Fähigkeiten berufen, um die Kunst des Theaters weiter emporzuheben. Das Kärntner Grenzlandtheater sei im Speziellen nicht nur für die Stadt Klagenfurt sowie den Gau Kärnten verantwortlich, sondern „ein entscheidender Faktor im gesamten Kulturleben des deutschen Reiches.“<sup>538</sup>

Auf Seite 4 des Heftes fand sich zudem auch ein Beitrag des Intendanten selbst, der im direkten Vergleich mit den Beiträgen von Gustav Bartelmus aus den Jahren zuvor kürzer und zurückhaltender ausfiel. So schrieb Meyer-Fürst:

Wir wollen weiterwirken an dem Aufbau des Grenzlandtheaters zu einem Hauptträger des kulturellen Schaffens in der Gauhauptstadt und darüber hinaus des gesamten Gaus. Wir wollen durch unermüdlichen Einsatz für unsere Kunst Ihre Aufnahmebereitschaft und Ihre Herzen gewinnen. Wir wollen gemeinsam mit Ihnen durch das lebendige Leben unseres Theaters dem Führer danken, daß er uns trotz Feind und Krieg der ewigen Schönheit der Kunst teilhaben läßt.<sup>539</sup>

---

<sup>536</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42, Beitrag Dr. Karl Pachneks, S. 2.

<sup>537</sup> Ebd., Beitrag Ottokar Drumbls, S. 3.

<sup>538</sup> Ebd., Beitrag Gerhard Reuters S. 5f.

<sup>539</sup> Ebd., Beitrag Willy Meyer-Fürsts, S. 4.

Nicht nur in der Länge des Beitrags, sondern auch in dessen inhaltlicher Ausgestaltung sind große Unterschiede zu seinem Vorgänger erkennbar. Während sich Bartelmus propagandistischer Themen bediente und sich selbst als überzeugten Nationalsozialisten inszenierte, zeigt sich Meyer-Fürst deutlich zurückhaltender. Obwohl die Kriegssituation kurz angesprochen wird, liegt der Fokus des Beitrags klar auf dem Theater als Kunstgattung.

Nach der Vorstellung des neuen Personals und des Ensembles fand sich der geplante Spielplan im Werbeheft. Wie auch in den Spielzeiten zuvor war dieser in die drei Kategorien Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten unterteilt. Meyer-Fürst plante 24 Schauspiele/Sprechstücke, zehn Opern sowie acht Operetten. Darüber hinaus wurden weitere Veranstaltungen wie Märchen, Tanzabende und Morgenfeiern angekündigt.<sup>540</sup> Der tatsächliche Spielplan der Saison 1941/42 unterschied sich zwar wieder von den Vorankündigungen des Werbeheftes. Die Anzahl an Änderungen war jedoch geringer als in der Vorsaison. Insgesamt wurden drei Schauspiele/Sprechstücke, eine Oper sowie drei Operetten entfernt.<sup>541</sup>

Über die Hintergründe der Änderungen können auch für die Saison 1941/42 in den Quellen keine direkten Hinweise gefunden werden. Wie auch in der Saison zuvor konnte das geplante Stück *Dr. med. Hiob Praetorius* nicht aufgeführt werden. Nach wie vor sind die Gründe hierfür nicht rekonstruierbar. Dafür war die Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* von Hermann Goetz im Spielplan vertreten.<sup>542</sup>

Ein weiteres Stück, welches noch vor der Saison aus dem Spielplan entfernt wurde, war *Kollege Crampton* von Gerhart Hauptmann. Obwohl Gerhart Hauptmann zur Zeit des Nationalsozialismus umstritten war und aus den Reihen der Partei kritisiert wurde, galt er aufgrund seiner schwankenden und undistanzierten Haltung<sup>543</sup> als Spielball nationalistischer Kultur- und Theaterpolitik.<sup>544</sup> Trotz der grundsätzlich positiven Einstellung des Regimes gegenüber Hauptmann durften nicht alle seine Werke auf deutschen Bühnen aufgeführt werden. Unter anderem *Die Weber*, *Vor Sonnenaufgang* und *Die*

---

<sup>540</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42, S. 7f.

<sup>541</sup> Abgleich des Spielplanes des Werbeheftes mit den Angaben der Tagesspielpläne, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42 sowie KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42.

<sup>542</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>543</sup> Ausführlich über Gerhart Hauptmanns Wirken während des Nationalsozialismus: SPRENGEL, Peter: *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich*, Berlin 2009.

<sup>544</sup> EICHER, Thomas: *Analyse der Spielpläne 1929-1944*, S. 376f.

*Ratten* durften „nicht mehr oder nur noch selten gespielt werden“<sup>545</sup>, da sie von den Nationalsozialisten als sozialkritisch eingestuft wurden. Spätere Stücke Hauptmanns waren dem Regime jedoch willkommen und in der Zeit von 1933 bis 1942 kam es zu sieben Uraufführungen.<sup>546</sup> Das 1882 uraufgeführte Theaterstück *Kollege Crampton* erhielt von der Reichsdramaturgie sogar eine Aufführungsempfehlung, wurde dennoch in der gesamten Zeit des Nationalsozialismus aber insgesamt nur 16 Mal aufgeführt.<sup>547</sup> In diesem Umstand könnte der Grund zu finden sein, wieso das Stück trotz der Vorankündigung im Werbeheft in letzter Konsequenz aus dem Spielplan entfernt wurde: Ein Erfolg beim Publikum wäre vermutlich nicht zu erwarten oder nur gering gewesen. Auch während der Weimarer Republik wurde das Stück im Vergleich zu anderen Werken Hauptmanns selten gespielt.<sup>548</sup>

Des Weiteren wurde das Lustspiel *Das kleine Hofkonzert* des Schriftstellers und Schauspielers Toni Impekoven und des Schauspielers und Regisseurs Paul Verhoeven, welches 1935 an den Kammerspielen Münchens uraufgeführt wurde,<sup>549</sup> aus dem Spielplan entfernt. Das Stück, über das es kaum Informationen gibt, scheint nur wenig erfolgreich gewesen zu sein, was ein möglicher Grund für die Entfernung aus dem Spielplan gewesen sein könnte.

Im Gegensatz zu den Schauspielen/Sprechstücken und Operetten wurde nur eine Oper aus dem ursprünglich geplanten Spielplan der Saison 1941/42 entfernt. *Das Testament* des oberösterreichischen Komponisten Wilhelm Kienzl wurde 1916 in Wien uraufgeführt. Obwohl die Komposition von der Presse gelobt wurde, schien der Publikumserfolg schon damals ausgeblieben zu sein. Die Oper wurde 1927 zuletzt aufgeführt und verschwand in der Folgezeit von der Bildfläche der Opernhäuser und Theater. *Das Testament* wurde erst im Jahre 2006 am Landestheater Linz unter der Leitung Rainer Menickens erneut aufgeführt<sup>550</sup> und gilt seitdem als „die“ Wiederentdeckung der Linzer Bühne.<sup>551</sup> Dass die Oper zum Zeitpunkt der Saison 1941/42 bereits seit 14 Jahren von den Bühnen verschwunden war und Meyer-Fürst der erste Intendant während des Nati-

---

<sup>545</sup> Ebd., S. 379.

<sup>546</sup> Ebd.

<sup>547</sup> Ebd., S. 383.

<sup>548</sup> Ebd.

<sup>549</sup> KLEE, Paul: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 250.

<sup>550</sup> ZAMAZAL, Franz: „Wilhelm Kienzl und Oberösterreich. Biographische Streiflichter – Aufführungen am Linzer Landestheater – Beziehungen zu Linz und Oberösterreich“ in: Oberösterreichische Heimatblätter, Ausgabe ½ Linz 2007, S. 3-34, S. 33.

<sup>551</sup> Ausführlicher über die Wiederentdeckung der Oper bei WRUSS, Michael: „Opern-Wiederentdeckung. Kienzl „Das Testament“ in Linz (17.1.)“, in: Österreichische Musikzeitschrift, Band 62: Heft 2, Wien 2007, S. 49-51.

onalsozialismus gewesen wäre, der die Oper inszeniert hätte, trug vermutlich dazu bei, dass diese aus dem Spielplan entfernt werden sollte. *Das Testament* wäre vor dem Hintergrund des fraglichen Erfolges für die erste Saison des neuen Intendanten vermutlich zu experimentell gewesen.

Auch bei den Operetten kam es zu einer Änderung des tatsächlichen Spielplanes im Vergleich zur Vorankündigung des Werbeheftes. Insgesamt wurden drei der Operetten aus dem Spielplan entfernt. Alle drei waren zeitgenössische Kompositionen, wobei *Unsterbliche Sehnsucht* von Franz Grothe aus dem Jahr 1935 die älteste unter ihnen darstellte. Grothe, seit 1933 Mitglied der NSDAP,<sup>552</sup> war Unterhaltungskomponist, steuerte in der Zeit des Nationalsozialismus insgesamt zu 24 Filmen die musikalische Begleitung bei und wurde 1942 von Goebbels zum Leiter der Gruppe „Gehobene Unterhaltungsmusik“ beim Großdeutschen Rundfunk ernannt.<sup>553</sup> Obwohl Grothe als Unterhaltungsmusiker also durchaus erfolgreich war, scheint dies nicht für seine Operette *Unsterbliche Sehnsucht* zu gelten: In der einschlägigen Literatur über Grothe finden sich keine Hinweise darauf, dass diese beim Publikum erfolgreich war.<sup>554</sup> Dies könnte, wie auch bei den anderen Werken, ein möglicher Grund gewesen sein, sie aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters zu entfernen. Ähnliche Überlegungen scheinen auch für die beiden anderen Operetten *Sensation in Trocadero* von Walter Goetze und *Gitta* von Bernhard Stimmler vorlegen zu haben. Während *Sensation in Trocadero* bereits 1940 uraufgeführt wurde, jedoch wohl wenig erfolgreich war, war Stimmlers *Gitta* bis zum Zeitpunkt der Spielplanänderung hin noch an keinem Theater in Deutschland aufgeführt worden und fand erst im Jahr 1943 in München das erste Mal auf eine Bühne des Deutschen Reiches.<sup>555</sup> Wie auch im Falle der Oper *Das Testament* zeigt sich hier, dass Werke, deren Erfolg anscheinend als unsicher bewertet wurden, aus dem Spielplan des Theaters weichen mussten. Zumindest lagen für alle genannten Werke keine politischen Gründe vor, die als Erklärung in Betracht gezogen werden könnten.

Die Analyse des finalen Spielplanes hinsichtlich der durchschnittlichen Anzahl an Aufführungen pro Stück zeigt zudem, dass alle Werke deutlich häufiger aufgeführt wurden,

---

<sup>552</sup> FAHRENKROG-PETERSEN, Lutz/KÜHN, Melanie: „Franz Grothe – Auf den Flügeln bunter Träume“, in: HENKEL, Theresa/MEBMER, Franzpeter: *Komponisten in Bayern*, Band 64: Franz Grothe, München 2019, S. 9-32, S. 18.

<sup>553</sup> KLEE, Ernst: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, S. 182.

<sup>554</sup> Siehe zu Grothes Wirken während des Nationalsozialismus ausführlich die Darstellungen von Lutz FAHRENKROG-PETERSEN und Melanie KÜHN, FAHRENKROG-PETERSEN, Lutz/KÜHN, Melanie: *Franz Grothe*, S. 9-32.

<sup>555</sup> KOSCH, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsches Theaterlexikon*. Band II, Berlin 2011, S. 1466.

als es in den Jahren zuvor der Fall gewesen war. Die final ausgewählten Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten waren in den Jahren zuvor alle erfolgreich. Es kann daher angenommen werden, dass der Spielplan 1941/42 vielleicht auch aufgrund der zunehmenden Betreuung von Wehrmichtsangehörigen weniger experimentell war und das Propagandaministerium bzw. die stellvertretenden Stellen des Gaues Kärnten auf bewährte Werke setzten. Denkbar ist ebenfalls, dass der Spielplan zunehmend stärker kontrolliert wurde, um den propagandistischen Erfolg zu gewährleisten, da die Bespielung von Grenzgebieten stärker in den Fokus des Regimes rückte. Die Änderungen des Spielplanes wurden interessanterweise im Tätigkeitsbericht des Theaters an das Propagandaministerium nicht erwähnt.<sup>556</sup> Die Annahme, dass auf Experimente verzichtet wurde, wird jedoch durch einen Absatz im Tätigkeitsbericht über die Auswahl der Schauspiele/Sprechstücke indirekt bestätigt. In diesem hieß es:

Gemäss der stark im Landwirtschaftlichen verhafteten Bevölkerung Kärntens wurde in den Mittelpunkt des Spielplans die volkstümliche Dichtung gestellt. [...] Literarische Experimente wurden bewusst vermieden, da es galt, bei einem verhältnismässig jungen Theaterpublikum [...] erst wieder die Freude und den Sinn der theatralischen Kunstform zu wecken und zu pflegen.<sup>557</sup>

Die fehlende Dokumentation der Änderungen des Spielplanes zeigt erneut, dass schriftliche Nachweise über die Zensurmaßnahmen des Regimes vermieden wurden und auch für das Kärntner Grenzlandtheater lediglich aufgrund einer vergleichenden Analyse, nicht aber durch direkte schriftliche Zeugnisse des Theaters, aufgezeigt werden können.

---

<sup>556</sup> Siehe hierzu KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42).

<sup>557</sup> Ebd., S. 1 (fehlerhafte Seitenkennung in der Quelle. Sowohl Seite 1 als auch Seite 2 sind mit der Zahl 2 gekennzeichnet).

**Tab. 16:** Übersicht aller Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten, die aus dem ursprünglichen Spielplan entfernt wurden.<sup>558</sup>

Autor/Komponist	Stück/Operette/Oper
<b>Autor</b>	<b>Schauspiele/Sprechstücke</b>
Hauptmann	Kollege Crampton
Verhoeven/Impekoven	Das kleine Hofkonzert
Goetz	Dr. med. Hiob Praetorius
<b>Komponist</b>	<b>Oper</b>
Kienzl	Das Testament
<b>Komponist</b>	<b>Operette</b>
Goetze	Sensation im Trocadero
Grothe	Unsterbliche Sehnsucht
Stimmler	Gitta

In der Saison 1941/42 machten die Schauspiele/Sprechstücke mit 21 Stücken sowie 136 Vorstellungen den größten Anteil am Klagenfurter Spielplan aus und erreichten mit 44,5 % höhere Werte als in allen Spielzeiten zuvor. Das Verhältnis von klassischen (6), zeitgenössischen (7) und Stücken der Jahrhundertwende (8) war dabei nahezu ausgeglichen. Auch die Zahl der durchschnittlichen Aufführungen pro Stück stieg von 4,75 auf 6,47 deutlich an. Keines der Stücke wurde dabei weniger als vier Mal aufgeführt. Gab es in der Saison 1940/41 noch vier Stücke, die nur einmalig aufgeführt wurden, reduzierte sich dies in der neuen Saison auf lediglich ein Stück: *Die deutschen Kleinstädter* von August von Kotzebue, welches als Gastspiel des Landestheaters Linz veranstaltet wurde<sup>559</sup> und daher als Sonderfall zu betrachten ist.<sup>560</sup>

Der Dramaturg des Grenzlandtheaters, Gerhard Reuter, der den Tätigkeitsbericht der Saison 1941/42 verfasste, schrieb zur Auswahl der Schauspiele/Sprechstücke: „Wie selbstverständlich, bildete das ideelle Gerüst für den Spielplan das Schaffen der deutschen Klassik, wobei auch hier den blutvollen, dramatisch-mitreissenden Werken der Vorzug gegeben wurde.“<sup>561</sup>

Neben der bereits erwähnten Aufführung *Die deutschen Kleinstädter* als Gastspiel des Landestheaters Linz zählten Grillparzers *Medea*, Schillers *Die Räuber*, Goldonis *Das*

<sup>558</sup> Die Zusammenstellung erfolgte nach Auswertung des Werbehefts im direkten Vergleich mit den Tagesspielplänen der Saison 1941/42, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42 sowie KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42.

<sup>559</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 4.

<sup>560</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>561</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 2.

*Kaffeehaus*, Kleists *Der zerbrochene Krug* sowie Goethes *Die Geschwister* zu den deutschen Klassikern des Klagenfurter Spielplanes. Alle Stücke wurden dabei mindestens sieben Mal, *Das Kaffeehaus* sogar neun Mal aufgeführt<sup>562</sup> und lagen damit knapp über dem durchschnittlichen Wert von 6,47 Aufführungen pro Stück. Bei der Anzahl der Aufführungen liegen teils Diskrepanzen vor zwischen den Tagesspielplänen und dem Tätigkeitsbericht, der an das Propagandaministerium gesendet wurde. Bei den klassischen Stücken zeigen Grillparzers *Medea* (7 zu 10), Goldonis *Das Kaffeehaus* (9 zu 10), Kleists *Der zerbrochene Krug* (7 zu 9) sowie Goethes *Die Geschwister* (7 zu 9) Unterschiede bei den Angaben.<sup>563</sup> Die unterschiedlichen Zahlen können drei Ursachen haben:

- 1) Willy Meyer-Fürst bzw. Gerhard Reuter sind beim Ermitteln der Aufführungen Fehler unterlaufen und es wurde sich schlicht verzählt;
- 2) Die Angaben der Tagesspielpläne sind unvollständig bzw. dort wurden nicht alle Veranstaltungen, z.B. Gastspiele an anderen Theatern, festgehalten, sodass sich die Zahlen des Tätigkeitsberichtes aus verschiedenen Dokumenten zusammensetzte, die jedoch nicht mehr vollständig vorliegen;
- 3) Die Zahlen wurden bewusst verändert, um die Gesamtzahl der Aufführungen zu steigern.

Dass es zu Übertragungsfehlern kommen konnte, ist bei der Anzahl der Aufführungen nicht verwunderlich. Ähnliches passierte auch im Landestheater Linz: Auch hier lag eine Diskrepanz im Bericht an das Propagandaministerium vor.<sup>564</sup> Die Aufführungszahlen, die das Kärntner Grenzlandtheater im Tätigkeitsbericht verwendete, wurden auch an die Tageszeitungen weitergegeben. Die Angaben der Zeitungsberichte decken sich mit denen des Tätigkeitsberichtes, wobei hier erwähnt werden muss, dass Gerhard Reuter, der diesen verfasste, auch Autor eines Großteils der Zeitungsberichte war. Die Quellen geben keine Hinweise darauf, dass die Leitung des Kärntner Grenzlandtheater die Zahlen bewusst gefälscht hat; zumindest aber versuchte Gerhard Reuter die Zahl aller Veranstaltungen zu rechtfertigen. So hieß es in einem Absatz des Berichtes:

Im gesamten kamen 348 Veranstaltungen zur Durchführung. Es könnte der Anschein erweckt werden, als ob das Kärntner Grenzlandtheater zahlenmässig hinter

---

<sup>562</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>563</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 4.

<sup>564</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 93.

den Leistungen anderer Bühnen zurückstände. Man darf aber nicht übersehen, dass die Stadt Klagenfurt nur 57.000 Einwohner zählt, das Theater aber rund 1.000 Besucher fasst, weit mehr also als viele Bühnen wesentlich grösserer Städte. [...] Die neue Theaterleitung kann so mit Stolz und Befriedigung auf das im ersten Jahr ihrer Tätigkeit Geleistete zurückschauen.<sup>565</sup>

Dass zu den Besucherinnen und Besuchern des Theaters nicht nur die Klagenfurter Bevölkerung zählte, sondern auch die der umliegenden Gebiete, blieb unerwähnt. Eine Erwähnung hätte die angeführte Begründung Reuters tatsächlich in Frage gestellt. Interessant ist, dass im gesamten Bericht keine Erläuterungen über die Versorgung der Grenzgebiete vorliegen. Der Grund hierfür könnte sein, dass die Zahl der Aufführungen außerhalb Klagenfurts (vor allem in der Nachbarstadt Villach) im Vergleich zum Vorjahr zurückging. Fanden in der Saison 1940/41 noch 41 Veranstaltungen<sup>566</sup> außerhalb statt, sank die Zahl für die Saison 1941/42 auf 31 Veranstaltungen.<sup>567</sup> Wie im Werbeheft des Theaters jedoch nachzulesen war, rückte die Grenztätigkeit zunehmend in das Bewusstsein des Regimes. Die niedrigen Zahlen der Auswärtsgastspiele sprachen jedoch nur für einen bedingten Erfolg.

Wie auch in den Jahren zuvor, gehörten alle klassischen Stücke zu den erfolgreichsten Inszenierungen der jeweiligen Autoren: Goldonis *Das Kaffeehaus* war auf Platz vier der meist inszenierten Stücke des Autors, dessen Werke nach dem deutsch-italienischen Kulturabkommen einen deutlichen Aufschwung verzeichnen konnten;<sup>568</sup> Schillers *Die Räuber* war auf Platz fünf der meist inszenierten Stücke;<sup>569</sup> Goethes *Die Geschwister* war auf Platz sieben seiner meistinszenierten Werke;<sup>570</sup> Kleists *Der zerbrochene Krug* war nach *Der Prinz von Homburg* dessen zweiterfolgreichstes Stück während des Nationalsozialismus. Die Inszenierungen verdoppelten sich nach Ausbruch des Krieges und erreichten in der Saison 1943/44 ihren Höhepunkt. Thomas Eicher sieht hierin bestätigt, dass Lustspiele als Abwechslung vom Krieg genutzt wurden.<sup>571</sup>

---

<sup>565</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 3.

<sup>566</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft Spielzeit 1940-41.

<sup>567</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 2-6.

<sup>568</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 322.

<sup>569</sup> Ebd., S. 325.

<sup>570</sup> Ebd., S. 332.

<sup>571</sup> Ebd., S. 336f.

Auch die Grillparzer-Inszenierungen stiegen 1941 erheblich an. Dies stand jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen. Die steigenden Inszenierungszahlen gingen auf Grillparzers 150. Todestag zurück, an den im gesamten Großdeutschen Reich gedacht wurde, unter anderem mit der Grillparzer-Woche in Wien.<sup>572</sup> *Medea* war dabei der dritte Teil der Trilogie *Der Goldene Vließ I-III*, die ihren Höhepunkt während des Krieges erreichte. Die Trilogie wurde dabei nur selten als Gesamtwerk inszeniert; *Medea* wurde mit Abstand am häufigsten aufgeführt.<sup>573</sup> Das Klagenfurter Ensemble führte *Medea* dabei auch als Gastspiel in Linz auf.

Mit insgesamt acht Vertretern waren Stücke der Jahrhundertwende zahlenmäßig am stärksten unter den Schauspielen/Sprechstücken vertreten (klassische Stücke: 6, zeitgenössische Stücke: 7). Gleich drei Mal war dabei Ludwig Thoma mit den Stücken *Gelähmte Schwinge*, *Lottchens Geburtstag* sowie *Waldfrieden* mit jeweils fünf Vorstellungen vertreten.<sup>574</sup> Dass von Thoma drei Werke inszeniert wurden, hing vermutlich damit zusammen, dass diese jeweils nur über einen Akt verfügten. Aus dem Tagesspielplan ist zu entnehmen, dass alle drei Stücke jeweils an einem Abend aufgeführt und von Meyer-Fürst als „Thoma-Abend“ bezeichnet wurden. Ob mit der Auswahl der drei Werke die Aufführungszahlen gesteigert werden sollten, ist unklar, aber durchaus denkbar. Die Auswahl hatte in jedem Fall propagandistische Hintergründe, wie aus dem Tätigkeitsbericht hervorgeht. Dort hieß es: „Viele durch ihre Stammeszugehörigkeit besonders stark ausgeprägte Dramatiker hatten das Wort. So u.a. [...] Thoma und der Norddeutsche Max Halbe.“<sup>575</sup> Thoma stand zudem in der Gunst des Propagandaministeriums. Schon 1934 hieß es, dass kein Autor deutscher und bodenständiger sei und man keinen Autor mit größerem Recht als Nationalsozialisten bezeichnen könne.<sup>576</sup>

Im selben Zug wie Thoma wurde auch Max Halbe im Tätigkeitsbericht als „stammeszugehörig“ bezeichnet. Halbe war unter den Autoren der Jahrhundertwende mit seinem Werk *Der Strom*, welches seit 1933 am häufigsten inszeniert wurde,<sup>577</sup> mit zehn Vorstellungen<sup>578</sup> am stärksten vertreten.<sup>579</sup>

---

<sup>572</sup> Ebd., S. 353f.

<sup>573</sup> Ebd., S. 354.

<sup>574</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>575</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 2.

<sup>576</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 396.

<sup>577</sup> Ebd., S. 391.

<sup>578</sup> Wie auch bei den bereits genannten klassischen Stücken, lag auch bei der Zahl der Inszenierungen von Max Halbe eine Diskrepanz zwischen den Tagesspielplänen und den Angaben im Tätigkeitsbericht vor.

Auch in der Saison 1941/42 standen verschiedene zeitgenössische Werke auf dem Spielplan, von welchen eine Inszenierung besonders hervorsteht: *Peer Gynt* von Ibsen/Eckart fand erstmals Einzug in den Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters. Willy Meyer-Fürst gelang das, was Bartelmus in allen drei Spielzeiten zuvor misslang. Der Grund dafür lag vermutlich an Meyer-Fürst selbst, der das Stück bereits in München erfolgreich inszeniert hatte. Die öffentlichen Bewertungen fielen positiv aus. So urteilte der Theaterkritiker Oskar Maurus Fontana im Informationsdienst für die deutsche Bühne:

Die Aufführung „Peer Gynt“ hat überraschende Kraft und Geschlossenheit. Sie geht weit über den Rahmen des lokal Bedingten: sie kann überall bestehen. Die Inszenierung Meyer-Fürst bringt Ibsen [...] mit klarer Vergeistigung, mit tiefgehender Ausdeutung und dabei mit blutvoller Gestalt. [...] <sup>580</sup>

Das Stück wurde insgesamt zehn Mal aufgeführt und gehörte damit zu den Spitzenreitern der Saison. Auch die Vorstellungen von Kaergels *Hockewanzel* fanden in der Presse positiven Nachklang. Hierbei wurden vor allem die Leistung Gerhard Reuters sowie die Darstellung des Ensembles gelobt.<sup>581</sup> Eine Vorstellung mehr als *Peer Gynt* erreichte das zeitgenössische Lustspiel *Protektion* von Gustav Davis, welches erst ein Jahr zuvor uraufgeführt wurde und auch unter dem Titel *Katakomben* bekannt war.<sup>582</sup>

Ebenfalls zum ersten Mal wurde Billingers *Der Gigant* mit vier Vorstellungen jedoch vergleichsweise selten aufgeführt. Daneben fanden sich unter den zeitgenössischen Werken noch Bahrs *Das Konzert*, Lenz' *Hochzeitsreise ohne Mann* sowie Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus*.<sup>583</sup> Obwohl letzteres innerhalb der Reichsdramaturgie nicht bei allen Verantwortlichen auf bedingungslose Zustimmung stieß, war es Nestroys meistinszeniertes Werk während des Nationalsozialismus. Schlösser empfand das Stück

---

Während in den Tagesspielplänen insgesamt zehn Inszenierungen dokumentiert wurden, wurden diese mit elf im Tätigkeitsbericht angegeben. Siehe hierzu genauer KLA – Rudan NL, Schachtel 7, Mappe 1h „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 4 sowie KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>579</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>580</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 2a/b/c, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, DKD, Informationsdienst für die deutsche Bühne/II. Jahr/Nr. 96 vom 27.4.42/Blatt 3.

<sup>581</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 9, 13. Jahrgang, 19. Januar 1942, S. 3.

<sup>582</sup> Siehe hierzu das Textbuch zum Theaterstück *Katakomben*: (*Protektion*): Lustspiel in 4 Akten von Gustav Davis, Schürmann & Klagges 1941.

<sup>583</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, Tages-Spielpläne 1910-1944, hier: Tagesspielplan 1941/42.

als zu sentimental und empfahl, andere Stücke des Autors vorzuziehen.<sup>584</sup> Trotz dieser Empfehlung gehörte *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, wie auch auf anderen Bühnen des Großdeutschen Reiches, zum Repertoire des Kärntner Grenzlandtheaters. Zwei Drittel aller Inszenierungen fanden nach dem „Anschluss“ dabei im „Altreich“ statt; ein Drittel entfiel auf österreichische Theater.<sup>585</sup>

Mit 21 Stücken und 136 Vorstellungen machten die Schauspiele/Sprechstücke mit 44,5 % fast die Hälfte des gesamten Spielplanes aus. Es zeigt sich eine deutliche veränderte Gewichtung im Vergleich zur Intendanz Bartelmus': Hier lag der Anteil der Schauspiele/Sprechstücke in der Saison zuvor bei nur ca. 30 %. Auch die durchschnittliche Zahl von Aufführungen pro Stück veränderte sich unter Meyer-Fürst. Jedes Sprechstück wurde in der Saison 1941/42 dabei durchschnittlich 6,47 Mal aufgeführt; in der Saison zuvor lag dieser Wert bei 4,75.

**Tab. 17:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1941/42 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>586</sup>

Autor/Stück	Zahl der Aufführungen
<b>Grillparzer:</b> Medea	7
<b>Halbe:</b> Der Strom	10
<b>Kotzebue:</b> Die deutschen Kleinstädter	1
<b>Ibsen:</b> Peer Gynt	10
<b>Schiller:</b> Die Räuber	7
<b>Anzengruber:</b> Doppelselbstmord	7
<b>Billinger:</b> Der Gigant	4
<b>Kaergel:</b> Hockewanzel	6
<b>Nestroy:</b> Der böse Geist Lumpazivagabundus	7
<b>Bahr:</b> Das Konzert	9
<b>Davis:</b> Protektion	11
<b>Goldoni:</b> Das Kaffeehaus	9
<b>Kleist:</b> Der zerbrochene Krug	7
<b>Goethe:</b> Die Geschwister	7
<b>Lenz:</b> Der Mann mit den grauen Schläfen	4
<b>Lenz:</b> Hochzeitsreise ohne Mann	4
<b>Nicodemi:</b> Scampolo	5
<b>Rößner:</b> Karl III. und Anna von Österreich	6
<b>Thoma:</b> Gelähmte Schwinge	5
<b>Thoma:</b> Lottchens Geburtstag	5
<b>Thoma:</b> Waldfrieden	5
<b>Gesamt</b>	<b>136</b>

<sup>584</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 356.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

Auch im Bereich der Opern zeigten sich Veränderungen im Vergleich zu den vorangegangenen Spielzeiten. Der Opernanteil betrug nur noch 19 % am Gesamtspielplan. Dabei wurden neun verschiedene Kompositionen insgesamt 59 Mal aufgeführt.<sup>587</sup> Im Gegensatz zu den Schauspielen/Sprechstücken nahm hier die Zahl durchschnittlicher Aufführungen pro Oper von acht in der Saison 1940/41 auf sechseinhalb ab. Der Schwerpunkt lag mit acht von neun Werken eindeutig auf klassischen Inszenierungen, angeführt von Rossinis *Der Barbier von Sevilla* mit zehn Aufführungen. Puccinis *Die Boheme* sowie Lortzings *Undine* wurden jeweils neun Mal gezeigt; und auch Verdi und Mozart gehörten zu den Opern der Spielzeit 1941/42. Im Hinblick auf die Anzahl der Aufführungen bildete die Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* von Goetz mit lediglich einer Vorstellung eine Ausnahme.<sup>588</sup> Der Dramaturg Gerhard Reuter erklärte diesen Umstand mit dem späten Premierentermin am 5. Juli 1942, also kurz vor Saisonende des Theaters. In der Kärntner Zeitung gab er an, dass die Oper aus diesem Grund in der kommenden Saison im Spielplan verbleiben solle.<sup>589</sup> Ein Blick auf den Spielplan der Saison 1942/43 zeigt, dass Goetz tatsächlich unter den Opern vertreten war, sich die Anzahl der Vorstellungen jedoch nicht veränderte und diese erneut nur einmal aufgeführt wurde.<sup>590</sup> Die Gründe hierfür gehen aus den Quellen nicht hervor; es ist möglich, dass sich die Oper bei den Besucherinnen und Besuchern nur geringer Beliebtheit erfreute.

*Der Schwarze Peter* von Norbert Schultze aus dem Jahr 1936 bildete unter den Opern eine Ausnahme, da sie das einzige zeitgenössische Werk war. Aber auch hier ging Meyer-Fürst kein Risiko ein, da *Der schwarze Peter* reichsweit Erfolge feierte und zu den erfolgreichsten zeitgenössischen Opern während des Nationalsozialismus zählte. Norbert Schultze war nach dem Durchbruch seiner Oper auch weiterhin erfolgreich und wurde 1944 sogar auf die „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen.<sup>591</sup>

Zur Auswahl der Opern für die Spielzeit 1941/42 hieß es zudem im Tätigkeitsbericht: „In der Oper herrschten die leichten deutschen Schöpfungen vor. Neben ihnen stand mit fast gleichem Anteil musikalisches Gut des verbrüdereten Italiens.“<sup>592</sup> Die proaktive Ita-

---

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Ebd.

<sup>589</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, *Kärntner Zeitung* vom 11./12. Juli 1942, Nr. 188/189.

<sup>590</sup> Siehe das Kapitel „Spielzeit 1942/43 – „Künstlerische Höhen“ und die Sternstunde der Operetten“

<sup>591</sup> BEIN, Reinhard: „Norbert Schultze“, S. 273-275.

<sup>592</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44 Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 2.

lienpolitik fand nach wie vor Einzug in den Spielplan des Theaters, wurde jedoch nur intern auch ausdrücklich so benannt. Weder im Werbeheft noch in der Tagespresse fand das Kulturabkommen große Aufmerksamkeit.<sup>593</sup>

**Tab. 18:** Übersicht der Opern, die die in der Saison 1941/42 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>594</sup>

Komponist/Oper	Zahl der Aufführungen
<b>Gluck:</b> Iphigenie auf Tauris	4
<b>Goetz:</b> Der Widerspenstigen Zähmung	1
<b>Lortzing:</b> Undine	9
<b>Mozart:</b> Die Entführung aus dem Serail	7
<b>Puccini:</b> Die Boehme	9
<b>Schultze:</b> Schwarzer Peter	6
<b>Smetana:</b> Dalibor	5
<b>Verdi:</b> La Traviata	8
<b>Rossini:</b> Der Barbier von Sevilla	10
<b>Gesamt</b>	<b>59</b>

Während die Opern von klassischen Werken dominiert wurden, zeichneten sich die Operetten im Vergleich dazu vor allem durch neue Kompositionen aus, wie auch Gerhard Reuter in seinem Bericht für die Kärntner Zeitung 1942 festhielt.

Aus der einem aktiven Theater obliegenden Verpflichtung der Nachwuchsförderung heraus wurde auch jungen Komponisten und Librettisten Gelegenheit gegeben, sich auf der Bühne zu erproben.<sup>595</sup>

Neben bekannten zeitgenössischen Komponisten wie Benatzky und Dostal waren mit Gfallners *Die Sacher-Pepi* sowie Klandorfs *Veilchen aus Wien* zwei unbekannte Komponisten und deren Operetten im Spielplan des Theaters vertreten. *Veilchen aus Wien* wurde dabei insgesamt sogar elf Mal inszeniert und lag damit über dem durchschnittlichen Wert von zehn Aufführungen pro Stück.<sup>596</sup> Die Operette scheint den Geschmack des Klagenfurter Publikums getroffen zu haben.

<sup>593</sup> Die Presseberichte der Kärntner Lokalpresse berichteten vor allem über die allgemeine Entwicklung des Kriegsgeschehens, siehe hierzu verschiedene Ausgaben der Kärntner Lokalpresse der Jahre 1942-1944, die auf der Internetseite der ÖNB abrufbar sind.

<sup>594</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>595</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, *Kärntner Zeitung* vom 11./12. Juli 1942, Nr. 188/189.

<sup>596</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.



**Abb. 7:** Aufführung der Oper *Die Fledermaus*.  
**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 26, Mappe 2, Kuv. 5.

Trotz dieser „moderne[n] Erzeugnisse“<sup>597</sup> dominierten neben Lehárs *Das Land des Lächelns* und *Die Zigeunerliebe* mit jeweils 13 bzw. zehn Vorstellungen die Werke *Frühlingsluft* und *Die Fledermaus* von Josef und Johann Strauss die Operetten der Saison 1941/42. Letztere war die einzige klassische Inszenierung der Spielzeit.<sup>598</sup> In den Jahren zuvor lag die Zahl klassischer Werke noch bei vier. Überraschend ist daher, dass Gerhard Reuter in seinem Artikel für die *Kärntner Zeitung* schrieb, dass „der Operettenspielplan [...] eine gerecht abwägende Verteilung klassischer und moderner Erzeugnisse“ war.<sup>599</sup> Reuter scheint die Werke der Jahrhundertwende hier zu den klassischen Kompositionen gezählt zu haben.

<sup>597</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 2.

<sup>598</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>599</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, *Kärntner Zeitung* vom 11./12. Juli 1942, Nr. 188/189.

**Tab. 19:** Übersicht der Operetten, die die in der Saison 1941/42 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>600</sup>

Komponist/Operette	Zahl der Aufführungen
<b>Goetz/Benatzky:</b> Zirkus Aimée	9
<b>Benatzky:</b> Bezauberndes Fräulein	7
<b>Strauss (Josef):</b> Frühlingsluft	15
<b>Strauss (Johann):</b> Die Fledermaus	13
<b>Gutheim:</b> Schäfchen zur Linken	7
<b>Lehár:</b> Das Land des Lächelns	13
<b>Lehár:</b> Die Zigeunerliebe	10
<b>Dostal:</b> Die ungarische Hochzeit	9
<b>Gfallner:</b> Die Sacher Pepi	7
<b>Klandorf:</b> Veilchen aus Wien	11
<b>Ziehrer:</b> Der Landstreicher	9
<b>Gesamt</b>	<b>110</b>

Die drei Hauptkategorien des Spielplanes der Saison 1941/42 wurden durch 18 weitere Veranstaltungen ergänzt. Sieben Vorstellungen entfielen dabei auf die Märchen *Eidinei auf Zauberfahrt* sowie *Aschenbrödel*; ergänzend dazu kam es zu vier Ballettvorführungen von *Die Puppenfee*.<sup>601</sup> Erstmals fanden zudem neben den bereits bekannten Veranstaltungen wie Morgenfeiern und Bunten Abenden zwei geschlossene Wehrmachtskonzerte statt. Zudem waren 50 der 348 weiteren Veranstaltungen der Saison ausschließlich Wehrmachtsangehörigen vorbehalten. Welche Vorstellungen hierbei von den Soldaten und ihren Angehörigen besucht wurden, geht aus dem Tätigkeitsbericht jedoch nicht hervor. Insgesamt 150 Vorstellungen gingen auf die Organisation „Kraft durch Freude“ zurück, die vor allem für Abstecher des Theaters in andere Städte verantwortlich war.<sup>602</sup>

Die Erweiterung des Einzugsgebiets des Theaters stellt für die Saison 1941/42 eine bedeutende Entwicklung dar und wirkte sich nicht nur auf den Spielbetrieb des Theaters aus, sondern erhielt erstmals auch in der Tagespresse Aufmerksamkeit. In den Jahren 1939 bis 1941 fanden Theatervorstellungen neben Klagenfurt ausschließlich in der Nachbarstadt Villach statt, welche über ein entsprechendes Gebäude, jedoch nicht über einen eigenen Theaterbetrieb verfügte. Die Auswärtsgastspiele in Villach zählten also von Beginn an zu den Aufgaben des Grenzlandtheaters. Das Theater der Stadt Klagenfurt war demnach nicht nur dem Namen nach ein „Grenzlandtheater“. Zunehmend

<sup>600</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1941/42.

<sup>601</sup> Ebd.

<sup>602</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 6.

wurden auch Gebiete neben Villach mit Theatervorstellungen versorgt. Mit der Saison 1941/42 kamen noch die Städte St. Veit, Aßing und Krainburg hinzu.<sup>603</sup> Der Balkanfeldzug, der am 6. April 1941 mit dem Angriff auf Jugoslawien und Griechenland begann, führte zu einer Neuordnung des Balkans, in deren Folge die nordslowenischen Gebiete, in denen sich die genannten Städte Aßing und Krainburg befanden, zum Großdeutschen Reich zählten.<sup>604</sup> Das Kärntner Grenzlandtheater war nun auch für die Versorgung dieser Städte mit Theatervorstellungen zuständig. Auch das interessierte Theaterpublikum konnte sich über diese Entwicklung informieren. In einem ausführlichen Beitrag berichtete der Bürgermeister Klagenfurts, Dr. Schranzhofer, im Werbeheft über den Zuwachs der Gebiete, die nun vom Grenzlandtheater mit Vorstellungen versorgt wurden. In diesem Bericht schrieb Schranzhofer, dass eine der Aufgaben des Grenzlandtheaters darin bestand, „die deutsche Kultur in die angrenzenden Staaten zu tragen und deutsches Wesen und Sein dorthin auszustrahlen.“ Das Grenzlandtheater gehöre zu den Kulturstätten des Reiches, welches einen Großteil dieses Auftrages seit Beginn seines Bestehens erfüllt habe. Um dieser Aufgabe weiterhin gerecht werden zu können, sei jedoch nicht nur die Unterstützung „der zuständigen Stellen und Behörden“ vonnöten, sondern auch die der Allgemeinheit.<sup>605</sup> Im zweiten Teil seines Beitrags kritisierte Schranzhofer den den Theater fernbleibenden Teil der Bevölkerung, der mit diesem Verhalten dem Grenzlandtheater die nötige Unterstützung verweigere. Gleichzeitig versuchte er die Bedeutung des Grenzlandtheaters hervorzuheben, indem er formulierte:

Ich glaube nur denjenigen, die auch das Theater außerhalb von Berlin und Wien eifrig besuchen, daß sie wirkliche Kunstverständige sind und auch schon ganz besondere Spitzenleistungen deutscher Darstellungskunst gesehen haben.<sup>606</sup>

Schranzhofers Ausführungen weisen dabei rechtfertigende Formulierungen auf, die die Leistungen des Grenzlandtheaters hervorheben sollten und denen des Tätigkeitsberichts ähnelten. Die Abgrenzung von anderen Theatern sowohl im Tätigkeitsbericht als auch in Schranzhofers Bericht von Berlin und Wien sowie der apologetische Charakter meh-

---

<sup>603</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 2a/b/c, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, DKD, Informationsdienst für die deutsche Bühne/II. Jahr/Nr. 96 vom 27.4.42/Blatt 3.

<sup>604</sup> SCHMIDT, Rainer F.: Der Zweite Weltkrieg. Die Zerstörung Europas. Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert, hrsg. v. GÖRTEMAKER, Manfred/KROLL, Frank-Lothar/NEITZEL, Sönke, Band 10, Berlin 2008, S. 95-98.

<sup>605</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft 1941/42, Beitrag Dr. Schranzhofer.

<sup>606</sup> Ebd.

rerer Beiträge lassen vermuten, dass sowohl Verantwortliche des Gaus als auch die Leitung des Theaters unter einem enormen Erfolgsdruck gestanden haben. Die Rechtfertigungen verdeutlichen das Machtgefälle zwischen dem RMVP und dem Kärntner Grenzlandtheater. Insbesondere die finanzielle Abhängigkeit, aber auch das Fortschreiten des Krieges, der zu materiellen Einschränkungen führte, werden durch verschiedene Berichte über das Theater sichtbar und bekräftigen Drewniaks Ausführungen, die sich auf die lokale Ebene übertragen lassen:

Da die Theater fast immer von finanziellen Zuschüssen abhingen, boten sich besondere Möglichkeiten der erwünschten Beeinflussung und planmäßigen Lenkung. Die Subventionierung bedeutete manchmal mehr als die Maschinerie der Zensur.<sup>607</sup>

Wie bereits dargelegt, wurde der Versorgung der Grenzgebiete durch das Grenzlandtheater auch in der Tagespresse mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Am 7. April 1942 erschien im Kärntner Grenzruf ein zweiseitiger Artikel, der sich vor allem auf die Herausforderungen konzentrierte, mit der sich eine Wanderbühne<sup>608</sup> konfrontiert sah. Der organisatorische Aufwand, der durch eine Aufführung in einer der genannten Städte entstand, stand im Vordergrund der Berichterstattung. Obwohl der Artikel finanzielle Aspekte nicht direkt benannte, geht aus den Ausführungen dennoch hervor, dass die Aufgabe als „Grenzlandtheater“ nicht nur einen erhöhten organisatorischen, sondern auch finanziellen Aufwand mit sich brachte. So musste nicht nur der gesamte Fundus in die entsprechende Stadt transportiert werden, sondern es musste auch die Versorgung und Unterbringung des Ensembles sichergestellt werden.<sup>609</sup> Für die Spielzeit 1941/42 lassen sich jedoch keine höheren Zahlungen an das Theater belegen, das die Kosten daher vermutlich selbst tragen musste.

Während sich der Zweite Weltkrieg in den Spielzeiten zuvor vor allem in einer Veränderung der Propaganda sowie durch (zensurbedingte) Einschränkungen im Spielplan bemerkbar machte, zeigten sich in der Saison 1941/42 neben der bereits erwähnten Erweiterung des Spielgebietes zudem materielle Einschränkungen, die ebenfalls im Tätigkeitsbericht Erwähnung fanden. Reuter bezeichnete die Funduslage des Theaters als schwierig, betonte jedoch, dass es dem Bühnenbildner Kurt Mittreiter und der Kostüm-

---

<sup>607</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 38.

<sup>608</sup> Als solche wurde das Theater durch die Ausweitung der Gebiete von der Zeitung fortan betitelt.

<sup>609</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, *Kärntner Grenzruf* („Thespiskarren auf Schienen. Das Grenzlandtheater unterwegs – Sorgen einer Wanderbühne“) vom 7. April 1942, Nr. 95.

bildnerin Elisabeth Möller gelang, „nie die gleiche Dekoration und Kostüme für ein zweites Werk“ zu verwenden.<sup>610</sup> Dass sich die schwierige Funduslage dennoch bei Inszenierungen bemerkbar machte, belegt ein Zeitungsbericht vom 21. Februar 1942 über die Uraufführung der Operette *Zirkus Aimée* in Villach. Der hier dargelegte „nicht unwesentliche Ausfall von dekorativen Ausstattungen“ wurde laut Bericht jedoch durch die Leistungen des Ensembles wettgemacht.<sup>611</sup>

Materialengpässe waren ein Symptom des Krieges, welches sich nicht nur in Klagenfurt zeigte. Auch in Linz kam es in der Saison 1941/42 zu solchen Einschränkungen. Dennoch zeigte sich hier ein deutlicher Unterschied im Vergleich zum Grenzlandtheater, welches mit seiner begrenzten Funduslage haushalten musste: Das Linzer Landestheater kam in eine komfortable Situation, als Hitler entschied, die vollständige Ausstattung der Operette *Der Zigeunerbaron* – nicht nur das Bühnenbild, sondern auch die Ausstattung der Künstlerinnen und Künstler – aus seinem Privatvermögen zu finanzieren. Die Gesamtkosten beliefen sich dabei auf rund 114.000 RM, wovon 79.000 RM auf die Kostüme selbst entfielen. Das Landestheater Linz hatte im Vergleich zum Kärntner Grenzlandtheater aufgrund der vorteilhaften Situation keine Engpässe des Fundus‘ zu beklagen. Dennoch zeigten sich auch bei der Ausstattung des Stückes *Der Zigeunerbaron* im Vorfeld erhebliche Materialengpässe, mit denen sich die Theaterschuhmanufaktur Striska sowie das Kostümhaus „Verch“ konfrontiert sahen.<sup>612</sup> So hieß es in einem Schreiben der Reichsstelle für Kleidung und verwandte Gebiete, dass die durch das Theater beantragten Rohstoffe (hierbei handelte es sich um 420m Vistra) nicht zur Verfügung stünden und daher auch in den nächsten Wochen nicht freigegeben werden könnten.<sup>613</sup> Auch bei der Beantragung ausreichender Mengen Leder, das für die Anfertigung von Schuhen benötigt wurde, kam es zu erheblichen Verzögerungen.<sup>614</sup>

Wie in Kapitel 2.1 dargestellt, übte das Theater Druck auf die verantwortlichen Stellen in Berlin aus, indem die Bedeutung der Ausstattung durch Hitler selbst immer wieder hervorgehoben wurde. Dies führte dazu, dass sowohl das benötigte Leder als auch das

---

<sup>610</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters für die Spielzeit 1941/42 (12. Sept. 41 bis 17. Juli 42), S. 3.

<sup>611</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 23, 3. Jahrgang, 21. Februar 1942, S. 4.

<sup>612</sup> OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, *Zigeunerbaron*, Jahrgang 1941, Kostenaufstellung vom 15. September 1941.

<sup>613</sup> OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, *Zigeunerbaron*, Jahrgang 1941, Schreiben der Reichsstelle für Kleidung und verwandte Gebiete an das Landestheater Linz, 13. Juni 1941.

<sup>614</sup> Siehe hierzu die Schreiben im Juni zwischen dem Landestheater, dem Kostümhaus Verch sowie den verantwortlichen Stellen Berlins im Monat Juni, OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, *Zigeunerbaron*, Jahrgang 1941.

vermeintlich nicht zur Verfügung stehende *Vistra* wenige Tage später am 19. Juni bewilligt wurden.<sup>615</sup> Die hier dargestellten Vorgänge machen deutlich, dass die Materialeinschränkungen, mit denen sich auch das Kärntner Grenzlandtheater in der Saison 1941/42 konfrontiert sah, kein lokales Phänomen darstellten. Das Antwortschreiben der Reichsstelle für Kleidung und verwandte Gebiete zeigt, dass die für die Ausstattung eines Theaterstückes benötigten Materialien offiziell nicht oder nur eingeschränkt zur Verfügung standen. Die Bewilligung und Auslieferung an das Linzer Landestheater gingen hierbei auf den sogenannten „Führerauftrag“ zurück. Es kann angenommen werden, dass das Linzer Landestheater unter anderen Umständen eine solche Materiallieferung ebenfalls nicht erhalten hätte. Das Vorgehen der Reichsstelle für Kleidung und verwandte Gebiete lässt den Schluss zu, dass Rohstoffe wie Leder und Leinen bewusst zurückgehalten und große Mengen nur in begründeten Fällen genehmigt wurden. Während das Linzer Landestheater hier also deutlich von seiner besonderen Stellung profitierte, musste das Kärntner Grenzlandtheater mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln haushalten, ohne dabei auf eine Bevorzugung hoffen zu können.

Neben dem Landestheater Linz gab es auch andere Theater, die eine Sonderstellung genossen, so beispielsweise auch die Preußischen Staatstheater unter der Leitung Gustaf Gründgens, die unter der Schirmherrschaft Hermann Görings standen. Während die Theater im Gegensatz zu Linz keinen finanziellen Vorteil aus der Gunst Görings ziehen konnten, zeigten sich aber insbesondere gegen Ende des Krieges erhebliche Vorteile im Vergleich zu anderen Theatern: Während die Totalisierungsmaßnahmen immer häufiger dazu führten, dass auch Schauspieler und Künstler in den Wehrdienst eingezogen wurden,<sup>616</sup> konnte Gründgens bei Göring persönlich erwirken, dass das gesamte Ensemble der Preußischen Staatstheater als „unabkömmlich“ eingestuft und somit vor dem Wehrdienst geschützt wurde.<sup>617</sup> Dem Grenzlandtheater war eine solche Unterstützung nicht vergönnt; es musste daher mit den vorhandenen Ressourcen sowie den finanziellen Zuschüssen auskommen.

In der Saison 1941/42 erhielt das Kärntner Grenzlandtheater erneut finanzielle Zuschüsse, die sich aus Zahlungen des Reiches und des Gaues zusammensetzten und sich auf insgesamt 500.000 RM beliefen. 250.000 RM wurden hierbei vom RMVP ausge-

---

<sup>615</sup> OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, Zigeunerbaron, Jahrgang 1941, Telegramm an das Kostümhaus Verch vom 19. Juni 1941.

<sup>616</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 350f.

<sup>617</sup> BLUBACHER, Thomas: Gustaf Gründgens, S. 234 sowie RATHKOLB, Oliver: FÜHRERTREU UND GOTTBEGNADET, S. 173.

zahlt.<sup>618</sup> Sie fielen somit deutlich höher aus im Vergleich mit den ersten Spielzeiten des Theaters, was möglicherweise mit der Erweiterung des Aufgabenkreises sowie der Vergrößerung des Ensembles zusammenhing. Die finanzielle Entwicklung des Grenzlandtheaters deckt sich mit den Ergebnissen, die Henning Rischbieter bei der Untersuchung der finanziellen Entwicklung anderer Theater des „Altreichs“ feststellte. Die Einnahmen der Theater durch Kartenverkäufe reichten in der Regel nicht aus, um die Ausgaben zu decken, was zu einem Anstieg der Reichszuschüsse führte. Bei fünf von insgesamt acht<sup>619</sup> von Rischbieter untersuchten Theatern ist eine Erhöhung der Reichszuschüsse für die Jahre 1941/42 nachweisbar.<sup>620</sup> Die finanzielle Abhängigkeit der Theater von den Reichszuschüssen führte laut Rischbieter zu einem Machtzuwachs des RMVP. Dies könnte auch eine mögliche Erklärung für die im Tätigkeitsbericht des Grenzlandtheaters enthaltenen Rechtfertigungen sein, da das Theater auch zukünftig auf weitere Zuschüsse angewiesen war.

### **Zwischenfazit**

Die Spielzeit 1941/42 bedeutete für das Kärntner Grenzlandtheater umfangreiche Veränderungen. Mit Willy Meyer-Fürst übernahm ein neuer Intendant die Leitung des Theaters und mit ihm änderte sich die personelle Zusammensetzung des Ensembles. Meyer-Fürsts Anfänge am Theater wurden ähnlich wie die Gustav Bartelmus‘ durch Beiträge in der Tagespresse begleitet, obgleich der Beginn seiner Intendanz im Schatten des Krieges stand. Das Werbeheft des Theaters war ein Abbild propagandistischer Entwicklungen: Das Theater repräsentierte den Kampf der inneren Front und wurde zum Gegenstück der Wehrmacht stilisiert. Während auch Meyer-Fürsts Vorgänger in den Werbeheften unter seiner Leitung selbst solche Propagandabeiträge beisteuerte, zeigte sich der neue Intendant deutlich zurückhaltender. Der weitere Aufbau des Grenzlandtheaters stand im Vordergrund seines Beitrags.

---

<sup>618</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, Haushaltsplan 1944 für die Stadt Klagenfurt vom 6. September 1943, S. 74; zum Vergleich: Das Linzer Landestheater erhielt 1941 ebenfalls einen Zuschuss von 500.000 RM, im Jahr 1942 erhielt das Theater 230.000 RM, Vgl. hierzu: FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 28.

<sup>619</sup> Untersucht wurden die Theater der Städte Karlsruhe, Düsseldorf, Stuttgart, Essen, Hamburg, Kassel, Hof sowie Berlin. In Karlsruhe, Stuttgart sowie Hof kam es in der Saison 1941/42 zu einem Rückgang der Reichszuschüsse, die jedoch durch die Erhöhung der Einnahmen des Theaters zu erklären sind, Vgl. RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 52-54.

<sup>620</sup> Ebd., S. 50-56.

Der grundlegende Ablauf der Saison veränderte sich auch unter der neuen Theaterleitung nicht wesentlich. Der Spielplan bestand, wie auch in den Jahren zuvor, aus den drei Hauptkategorien Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten und wurde zudem durch verschiedene weitere Veranstaltungen ergänzt. Die Gesamtzahl aller Veranstaltungen lag bei 348 und wies damit eine Steigerung im Vergleich zur Vorsaison auf. Sieben geplante Werke wurden aus dem im Werbeheft angekündigten Spielplan entfernt. Der Wert lag also deutlich unter dem der Vorsaison. Den entfernten Stücken gingen dabei keine politischen Verbote voraus; die Änderungen entsprangen also vielmehr anderen, vermutlich propagandistischen Überlegungen. Der Rechenschaftsbericht des Theaters weist darauf hin, dass bewusst auf Experimente verzichtet wurde, das Theater bewegte sich bevorzugt auf sicherem Terrain.

Neben den bereits genannten personellen Veränderungen kam es darüber hinaus zu einer Erweiterung des Einzugsgebiets des Theaters. Fanden in den Jahren zuvor nur in der Nachbarstadt Villach Abstecher statt, kamen nun weitere Städte hinzu, worüber auch in der Tagespresse berichtet wurde. Auffällig ist, dass zwischen der öffentlichen Darstellung der Grenztätigkeit und der tatsächlichen Umsetzung durch das Theater eine erhebliche Diskrepanz bestand. Obwohl in der Saison 1941/42 nun vier Städte neben Klagenfurt selbst bespielt wurden, reduzierten sich die Abstecher im Vergleich zur Vorsaison. Der Tätigkeitsbericht, der einen stark rechtfertigenden Charakter aufwies, schwieg vollkommen über die Grenztätigkeit des Theaters.

Der Spielplan unter der neuen Intendanz zeigte keine Auffälligkeiten oder Abweichungen von den Jahren zuvor. Die Schauspiele/Sprechstücke nahmen nun jedoch den größten Anteil ein, gefolgt von den Operetten und Opern. Während sich letztere durch klassische deutsche sowie italienische Inszenierungen auszeichneten, kam es bei den Schauspielen/Sprechstücken und Operetten zu einer ausgeglichenen Mischung aus zeitgenössischen und klassischen Werken.

Obwohl die öffentliche Darstellung des Theaters für die Spielzeit 1941/42 durchweg positiv ausfiel, verdeutlichen vor allem die internen Dokumente die meist kriegsbedingten Schwierigkeiten, mit denen das Grenzlandtheater konfrontiert wurde. Der Theaterbetrieb, der noch in den Jahren zuvor vom Moment des „Anschlusses“ profitierte, war nun im Alltagsbetrieb angekommen. Kriegsbedingte Spielplanänderungen sowie Materialeinschränkungen erschwerten den Betrieb; zudem stand die Leitung des Theaters unter einem großen Erfolgsdruck. Für das Grenzlandtheater zeigte sich mit der Saison

1941/42 erstmals die Abhängigkeit vom RMVP, die sich besonders im Tätigkeitsbericht manifestierte.

## **Spielzeit 1942/43 - „Künstlerische Höhen“ und die Sternstunde der Operetten**

Das Kärntner Grenzlandtheater hat unter Ihrer Leitung eine künstlerische Höhe erreicht, die allgemein anerkannt wird und die auch dem Urteil verwöhnter Fachkreise standhält. – Ich darf Ihnen bei dieser Gelegenheit als Kulturreferent der Gauhauptstadt Klagenfurt besonderen Dank und Anerkennung aussprechen. – <sup>621</sup>

Das Kärntner Grenzlandtheater befand sich in der Zeit vom 17. Juli bis zur Eröffnung der Spielzeit 1942/43 am 14. September 1942 in offizieller Sommerpause. Wie auch in den Jahren zuvor galt es nun, die bevorstehende Saison vorzubereiten, neues Personal zu verpflichten, das Werbeheft sowie den Spielplan auszuarbeiten und den Behörden der Reichsdramaturgie vorzulegen.

Obwohl der reguläre Spielbetrieb stillstand, konnte sich die Bevölkerung am 15. August 1942 an einer außerplanmäßigen Vorstellung im Grenzlandtheater erfreuen. Zu Gast war der Traditionschor der Wiener Sängerknaben, die ihre Sommerferien auf der in Klagenfurt gelegenen Alpe Obermaiernigg verbrachten. Dort studierten sie Glucks Oper *Er allein ist schuld* ein, die sie als Gastspiele auf verschiedenen Bühnen des Reiches inszenierten. Die Premiere der Sängerknaben fand im August im Kärntner Grenzlandtheater statt. Neben der Oper wurden unter der Leitung von Prof. Großmann zudem auch klassische Chöre und Volkslieder aufgeführt. <sup>622</sup>

Kurze Zeit später folgte ein Bericht in der Kärntner Zeitung über personelle Planungen des Grenzlandtheaters. Während jegliche Informationen über die künstlerische Ausgestaltung der bevorstehenden Saison fehlten, warf die Zeitung einen Blick auf das Ensemble des Theaters und rückte dabei die Neuverpflichtungen der Saison in den Vordergrund der Berichterstattung. Neben der Anzahl von 19 Neuverpflichtungen wurden erstmals auch Informationen über die Herkunft der neuen Mitglieder veröffentlicht: Acht stammten aus Gebieten der „Ostmark“ (Klagenfurt, Wien, Salzburg und Graz); die anderen elf Neuverpflichtungen stammten aus Gebieten des „Altreichs“, unter anderem aus Aachen, Wuppertal und Augsburg. <sup>623</sup> Die Größe des Ensembles wurde im Vergleich

---

<sup>621</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2 a/b/c/c, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, Schreiben des Bürgermeisters Klagenfurts an Willy Meyer-Fürst vom 3. April 1943.

<sup>622</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, 15. August 1942, 13. Jahrgang, Folge 96, S. 4.

<sup>623</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, *Kärntner Zeitung* vom 25. August 1942, Nr. 233.

zur Vorsaison von 58 auf 62 Personen erweitert, was bedeutet, dass ein Teil des Ensembles der Vorsaison das Theater verlassen haben muss.<sup>624</sup>

Mit der Spielzeit 1942/43 lassen sich erstmals deutliche Unterschiede bei der Berichterstattung lokaler Zeitungen feststellen. Während das Theater in den Jahren zuvor noch mehr Aufmerksamkeit erhalten hatte, wick diese nun den zunehmenden Berichten über den Kriegsverlauf.<sup>625</sup>

Auch bei der Ausgestaltung des Werbeheftes zeigten sich mit der Spielzeit 1942/43 erhebliche Unterschiede zu den Jahren zuvor. Während die (Propaganda-)Beiträge von Kulturschaffenden sowie Politikern des Gaues und des Reiches zuvor eine zentrale Rolle gespielt hatten, fehlten diese zum ersten Mal gänzlich; ein Vorwort des Intendanten Willy Meyer-Fürst war ebenfalls nicht vorhanden. Das Heft war in insgesamt vier thematische Abschnitte unterteilt und begann mit der Vorstellung des geplanten Spielplanes der Spielzeit 1942/43. Darauf folgte die Vorstellung der Mitarbeiter und des Ensembles, die zum ersten Mal ohne Fotos auskommen musste. Den Schluss bildeten eine Übersicht der Premierenmieten, bei welchen es ebenfalls zu Änderungen kam, sowie eine abschließende Preisübersicht.<sup>626</sup> Was könnte also für diese umfangreichen Veränderungen verantwortlich gewesen sein? In den Quellen lassen sich hierzu keine Informationen finden, die das deutlich reduzierte Werbeheft der Spielzeit 1942/43 plausibel erklären könnten. Könnten möglicherweise die Rahmenbedingungen der Entstehung als Erklärung für die Veränderungen herangezogen werden? Fehlte Meyer-Fürst und seinen Mitarbeitern schlicht nur die Zeit, um das Werbeheft mit weiteren Informationen und Beiträgen zu versehen? Wie eingangs des Kapitels bereits erwähnt wurde, endete die Sommerpause des Theaters mit der Eröffnung der neuen Spielzeit am 14. September 1942. Der frühe Saisonstart scheint jedoch nicht als geeigneter Grund für die reduzierten Inhalte des Werbeheftes zu dienen, schließlich wurde auch die vorangegangene Saison zu einem solch frühen Zeitpunkt eröffnet; das Werbeheft der Spielzeit 1941/42 hatte noch die bis dahin größte Anzahl verschiedener Beiträge enthalten. Auch die Vorbereitung des Gastspiels der Wiener Sängerknaben nahm zwar sicherlich Zeit in Anspruch, stellte jedoch ein einmaliges Ereignis dar und scheint in Bezug auf die Saisonvorbereitungen des Theaters vernachlässigbar zu sein. Im Gegensatz dazu nahm die

---

<sup>624</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1942/43.

<sup>625</sup> Vergleiche hierzu exemplarisch die Berichterstattung der *Kärntner Volkszeitung* der Jahre 1942 und 1943, die auf der Internetseite der ÖNB zur Verfügung gestellt werden.

<sup>626</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1942/43.

Vergrößerung des Ensembles vermutlich mehr Zeit in Anspruch. Doch auch hier zeigt sich mit Blick auf die vergangene Spielzeit, dass der organisatorische Aufwand, der während der Sommerpause erledigt werden musste, nicht den der Saison 1941/42 überstieg. Zumindest kann davon ausgegangen werden, dass der Wechsel der Intendanz, die Übernahme des Theaters durch Meyer-Fürst sowie die Neuordnung des Ensembles nicht weniger Zeit in Anspruch nahmen als die Saisonvorbereitungen ein Jahr später. Es ist daher anzunehmen, dass Meyer-Fürst bei der Ausgestaltung des Werbeheftes bewusst auf nicht im direkten Zusammenhang mit dem Grenzlandtheater stehende Beiträge verzichtete und das Heft der Spielzeit 1941/42 lediglich noch in der Tradition der vorangegangenen Intendanz veröffentlicht wurde.<sup>627</sup> Wie die Werbehefte der folgenden Spielzeiten zeigen, war die reduzierte Ausgestaltung unter Meyer-Fürst vielmehr die Regel als die Ausnahme. Welche Gründe diese Reduzierung hatte, geht aus den Quellen nicht hervor. Auffällig ist dennoch, dass sich Gustav Bartelmus in seiner Außendarstellung deutlich aktiver zeigte als Meyer-Fürst.

Mit Spielzeit 1942/43 änderte sich erstmals auch die Taktung neuer Inszenierungen. Während sich das Theater bis zur Saison 1941/42 dazu verpflichtet hatte, jede Woche am gleichen Wochentag eine neue Inszenierung herauszubringen, die von Besitzern der Premierenmieten exklusiv besucht werden durfte, verzichtete das Grenzlandtheater nun auf wöchentliche Neuinszenierungen, da die bisherigere Qualität nicht aufrechterhalten werden könne.<sup>628</sup> Hierbei wirkt es überraschend, dass keine euphemistischere Erklärung gewählt wurde. Die Änderungen der Premierenmieten deuten darauf hin, dass das Theater erneut mit kriegsbedingten Einschränkungen, die bereits im Tätigkeitsbericht 1941/42 sichtbar waren, rechnete und sich diese auf die Planungen der Saison auswirkten.

Auch der im Werbeheft angekündigte Spielplan der Saison 1941/42 wies mit einer Gesamtzahl von 35 weniger geplante Inszenierungen auf als noch in der Saison zuvor, in der 40 verschiedene Werke geplant gewesen waren. Die größte Reduktion wurde dabei in der Kategorie Schauspiele/Sprechstücke von 24 in der Vorsaison auf nun 17 Werke vorgenommen.

---

<sup>627</sup> Denkbar wäre zudem, dass ein großer Teil des Werbeheftes noch unter Gustav Bartelmus entstanden ist, da Willy Meyer-Fürst erst im Sommer 1941 die Leitung des Theaters übernahm.

<sup>628</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1942/43.

Die Schauspiele/Sprechstücke wurden dabei in die Kategorien Dramen, Volksstücke und Lustspiele unterteilt. Der Schwerpunkt lag hierbei mit elf von 17 Werken auf klassischen Stücken sowie Stücken der Jahrhundertwende. Unter diesen fanden sich Werke von Goethe (*Torquato Tasso*), Schiller (*Maria Stuart*) sowie Grillparzer (*Sappho*) und Hebbel (*Agnes Bernauer*). Daneben wurde erstmals auch ein spanisches Werk (*Die kluge Verliebte*) des Autors Lope de Vega angekündigt, was unter den Schauspielen/Sprechstücken zudem als einziges als Uraufführung gekennzeichnet war.<sup>629</sup>

Insgesamt war der Anteil zeitgenössischer Schauspiele/Sprechstücke mit fünf geplanten Werken vergleichsweise gering. Während in den Jahren zuvor auch unbekannte Autoren im Spielplan zu finden gewesen waren, griff Meyer-Fürst für die Saison 1942/43 auf bekanntere Autoren wie Friedrich Schreyvogel (*Die kluge Wienerin*), Heinrich Zerkulen (*Der Reiter*) oder Felix Dhünen<sup>630</sup> (*Uta von Naumburg*) zurück.<sup>631</sup> Neben den Schauspielen/Sprechstücken wurden acht Opern sowie zehn Operetten angekündigt. Während die Opern von altbewährten Klassikern wie Mozarts *Don Giovanni*, Wagners *Das Rheingold* oder Webers *Der Freischütz* dominiert wurden und unter diesen keine zeitgenössischen Stücke vertreten waren, befanden sich unter den Operetten gleich fünf zeitgenössische Werke, wovon Benatzkys *Adieu, Mimi* die bekannteste und erfolgreichste Komposition war. Darüber hinaus wurden erneut Morgenveranstaltungen, Tanzabende sowie Märchen angekündigt.<sup>632</sup>

Der Spielplan, der im Werbeheft 1942/43 angekündigt wurde, wurde auch dieses Mal vor<sup>633</sup> Saisonbeginn erheblichen Veränderungen unterzogen und es wurden insgesamt 13 Werke entfernt oder ersetzt. Die größten Änderungen wurden dabei bei den Schauspielen/Sprechstücken vorgenommen.

Das Stück *Das goldene Dach* war eines der Stücke, welches aus dem Spielplan des Grenzlandtheaters entfernt wurde. Dies mag wenig überraschen, da sich hinter dem Stück nicht der angegebene Autor Eberhard Foerster, sondern Erich Kästner verbarg.<sup>634</sup> Kästner, der seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten zu den verbotenen Auto-

---

<sup>629</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1942/43.

<sup>630</sup> Pseudonym des Regisseurs und Schriftstellers Franz Sondinger, LENNARTZ, Franz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik, Band 1, Stuttgart 1984, S. 367.

<sup>631</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1942/43.

<sup>632</sup> Ebd.

<sup>633</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>634</sup> <https://www.chronostheatertexte.de/stuecke-von-erich-kaestner/titel/das-goldene-dach.html> (letzter Zugriff: 19.08.2020).

ren zählte, umging das Publikationsverbot, indem andere Autoren Werke Kästners unter Pseudonymen<sup>635</sup> veröffentlichten.<sup>636</sup> *Das goldene Dach* wurde unter dem Pseudonym Eberhard Keindorffs 1939 veröffentlicht und in Berlin uraufgeführt.<sup>637</sup> In der Literatur lassen sich keine Hinweise finden, ob das Stück von den Nationalsozialisten mit Kästner in Verbindung gebracht wurde. Obwohl das Stück gesellschaftskritische Aspekte aufgewiesen haben soll, fehlen Belege über eine mögliche Kritik seitens des RMVP bzw. der Reichsdramaturgie. Auch Statistiken, wie häufig *Das goldene Dach* nach dessen Uraufführung 1939 inszeniert wurde, fehlen. Die Programmzettel verschiedener Theater belegen jedoch, dass das Stück zumindest in der Saison 1939/40 aufgeführt wurde.<sup>638</sup> Es ist denkbar, dass das Kärntner Grenzlandtheater aufgrund möglicher gesellschaftskritischer Aspekte auf das Werk verzichten musste.

Darüber hinaus kam es auch bei Stücken mit einem weniger brisanten Entstehungskontext dazu, dass sie in der Saison 1942/43 trotz vorheriger Ankündigung nicht aufgeführt wurden. Während Grillparzers *Iphigenie in Delphi* lediglich durch *Griselda* ersetzt wurde, wurden Goethes *Torquato Tasso*, Nicodemis *Tageszeiten der Liebe* und Anzengrubers *Der G'wissenswurm* ersatzlos gestrichen.<sup>639</sup> Letzterer wurde reichsweit in den Jahren 1939 bis 1942 am häufigsten inszeniert,<sup>640</sup> weshalb es verwunderlich ist, dass das Stück in Klagenfurt nicht aufgeführt wurde. Politische Zensurgründe können daher nicht vorgelegen haben, weshalb ein anderer Grund hinter der Entscheidung gestanden haben muss. Möglicherweise wurde der Erfolg beim Publikum angezweifelt. Eindeutiger scheint es sich mit Freytags *Die Journalisten* zu verhalten. Das Stück war von 1935 bis 1941 völlig von den Bühnen des Reiches verschwunden, was ein Verbot für diesen Zeitraum nahelegt. Obwohl es seit 1941 wieder aufgeführt wurde, hielt sich die Anzahl reichsweiter Inszenierungen bis 1943 in Grenzen.<sup>641</sup> Es ist daher denkbar, dass man in Klagenfurt mit nur geringem Erfolg rechnete. Denkbar wäre aber auch, dass es bei der Entscheidung über die Inszenierung des Stückes zu Unsicherheiten kam und es aus reiner Vorsicht nicht zur Aufführung in Klagenfurt freigegeben wurde.

---

<sup>635</sup> Ausführlicher über die Beteiligung Kästners an verschiedenen Theaterstücken NEUHAUS, Stefan: *Das verschwiegene Werk. Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym*, Würzburg 2000.

<sup>636</sup> EICHER, Thomas: *Analyse der Spielpläne 1929-1944*, S. 418-420.

<sup>637</sup> <https://www.chronostheatertexte.de/stuecke-von-erich-kaestner/titel/das-goldene-dach.html> (letzter Zugriff: 19.08.2020).

<sup>638</sup> Programmzettel „Das goldene Dach“ des Schiller-Theaters Berlin, Berlin 1940 sowie Programmzettel des Oldenburgischen Staatstheaters, 17. September 1940 – 22. Juni 1941, 02.11.1940 Eberhard Foerstlers: *Das goldene Dach*, Blätter des Thalia-Theaters Hamburg Heft 10 Spielzeit 1939/40.

<sup>639</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>640</sup> EICHER, Thomas: *Analyse der Spielpläne 1929-1944*, S. 359.

<sup>641</sup> Ebd.

Auch unter den zeitgenössischen Werken kam es zu Veränderungen. So wurden die Stücke Zerkaulens *Der Reiter* sowie Schreyvogls *Die kluge Wienerin* aus dem Spielplan entfernt.<sup>642</sup> Beide Autoren sowie die genannten Stücke gehörten zu den wenigen zeitgenössischen Stücken, die über mehrere Jahre hinweg reichsweite Erfolge erzielten.<sup>643</sup> Der Entfernung aus dem Spielplan ging kein Verbot seitens der RKK voraus. Auch eine Reduzierung zeitgenössischer Werke im Spielplan des Grenzlandtheaters scheint nicht Hintergrund der Änderung gewesen sein. Die Werke wurden durch zwei andere Stücke ersetzt; die Anzahl zeitgenössischer Stücke blieb also gleich. Der Überarbeitung müssen daher andere Überlegungen zugrunde gelegen haben. Denkbar wäre, dass auch weniger bekannte Autoren zeitgenössischer Werke aufgeführt werden sollten.

Die wenigsten Änderungen waren unter den Opern zu verzeichnen. Auf Kormanns *Belcanto – Ritter Humpenberg* wurde verzichtet und der Spielplan wurde um eine weitere Oper Mozarts ergänzt.<sup>644</sup>

In der Kategorie der Operetten kam es zu insgesamt vier Änderungen: Strauss' *1001 Nacht* sowie Streckers *Der ewige Walzer* wurden in die Saison 1943/44 verlegt (Vgl. Spielzeit 1943/44 – *Die letzte aktive Saison des Grenzlandtheaters*); Lehárs *Der blaue Mazur* wurde durch *Frasquita* ersetzt. Die Raymond-Operette *Die Perle von Tokay* wurde ersatzlos gestrichen.<sup>645</sup> Im Gegensatz zu den bereits dargelegten Spielplanänderungen lagen bei Raymond politische Zensurgründe vor, die jedoch nicht im direkten Zusammenhang mit der Operette *Die Perle von Tokay* standen. Raymond wurde 1942 in die Wehrmacht eingezogen und schrieb für diesen Anlass den Schlager *Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei*, der unter anderem 1943 im Konzentrations- und Vernichtungslager Majdanek im Zuge der „Aktion Erntefest“<sup>646</sup> gespielt wurde.<sup>647</sup> In Teilen der Bevölkerung wurde der Text durch „...selbst Adolf Hitler und seine Partei“ erweitert, woraufhin alle Werke Raymonds pauschal verboten wurden.<sup>648</sup>

---

<sup>642</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>643</sup> PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 623 sowie DREWNIAK, Boguslaw: *Theater im NS-Staat*, S. 242.

<sup>644</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>645</sup> Ebd.

<sup>646</sup> „Aktion Erntefest“ war die Tarnbezeichnung der Massenerschießungen jüdischer Zwangsarbeiter im Konzentrations- und Vernichtungslager Majdanek am 3. November 1943. Zur Übertönung von Schreien und Schüssen wurden Lautsprecher installiert, aus denen laut beliebte Schlager gespielt wurden, LEHNSTAEDT, Stephan: *Der Kern des Holocaust. Belzec, Sobibor, Treblinka und die Aktion Reinhard*, München 2017, S. 142f.

<sup>647</sup> Ebd., S. 142.

<sup>648</sup> Broschüre über Fred Raymond, Felix Bloch Erben, Verlag für Bühnen, Film und Funk, Berlin (online erstellt am 8.10.2020), S. 2.

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt geben die Quellen keine Einblicke, zu welchem Zeitpunkt die Spielpläne vor Saisonbeginn zur Überprüfung an die Reichsdramaturgie gesendet wurden. Unklar ist daher auch der genaue Zeitpunkt der Spielplanänderungen, die im Anschluss an die Überprüfung durch den Intendanten vorgenommen werden mussten. Die Überprüfung scheint jedoch – zumindest für das Kärntner Grenzlandtheater – vergleichsweise kurzfristig durchgeführt worden zu sein, was anhand des Abgleichs der in den Werbeheften veröffentlichten Spielpläne mit den Aufzeichnungen der Tagesspielpläne belegt werden kann. Die Kontrolle der Spielpläne kollidierte also mit dem tatsächlichen Tagesgeschäft des Grenzlandtheaters. Zudem scheint es auch während der laufenden Saison immer wieder zu Anpassungen gekommen zu sein. Dass die Anpassung des Spielplanes der Saison 1942/43 sehr kurz vor oder womöglich sogar erst nach Saisonbeginn erfolgte, legt ein Zeitungsartikel vom 10. September 1942 nahe. Darin berichtete der Dramaturg Gerhard Reuter ausführlich über den geplanten Spielplan der anstehenden Saison und stellte jeden Teilbereich gesondert vor. Dabei wurden auch die Stücke vorgestellt, die dann tatsächlich nicht zur Aufführung kamen.<sup>649</sup> Der Artikel belegt, dass das Theater fünf Tage vor Saisonbeginn noch mit dem Spielplan des Werbeheftes plante. Zudem zeigt das Beispiel Raymond, dass es zumindest in diesem Fall zu einer Änderung während der laufenden Saison gekommen sein muss, da das Verbot erst 1943 ausgesprochen wurde.

---

<sup>649</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 107, 13. Jahrgang, 10. September 1942, Artikel über den Spielplan des Grenzlandtheaters von Gerhard Reuter, S. 6.

**Tab. 20:** Übersicht aller Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten, die aus dem ursprünglichen Spielplan entfernt wurden.<sup>650</sup>

<b>Autor/Komponist</b>	<b>Stück/Operette/Oper</b>
<b>Autor</b>	<b>Schauspiele/Sprechstücke</b>
Goethe	Torquato Tasso
Hauptmann	Iphigenie in Delphi
Anzengruber	Der G'wissenswurm
Zerkaulen	Der Reiter
Freytag	Die Journalisten
Nicodemi	Tageszeiten der Liebe
Schreyvogel	Die kluge Wienerin
Foerster	Das goldene Dach
<b>Komponist</b>	<b>Oper</b>
Kormann	Belcanto – Ritter Humpenberg
<b>Komponist</b>	<b>Operette</b>
Lehár	Der blaue Mazur
Raymond	Die Perle von Tokay
Strauss	1001 Nacht
Strecker	Der ewige Walzer

Die Saison 1942/43 wurde mit dem zeitgenössischen Lustspiel *Hochzeitsreise ohne Mann* von Leo Lenz eröffnet, welches bereits eine Saison zuvor im Kärntner Grenzlandtheater aufgeführt worden war. Dass das Stück in zwei aufeinanderfolgenden Spielzeiten im Spielplan zu finden ist, war für die Spielplangestaltung des Grenzlandtheaters ungewöhnlich. Überraschend ist daher, dass das Stück nach der Saisoneroöffnung nicht mehr aufgeführt wurde und somit auch in Bezug auf die Anzahl der Vorstellungen eine Ausnahme bildet.<sup>651</sup>

Neben *Hochzeitsreise ohne Mann* befanden sich noch fünf weitere zeitgenössische Stücke im Spielplan des Theaters, wovon Kernmayrs *X für ein U* mit elf Vorstellungen am häufigsten aufgeführt wurde. Das 1940 uraufgeführte Lustspiel war eines der wenigen Theaterstücke Kernmayrs, der seit 1934 vor allem Propagandafilme für das Regime drehte und von Goebbels auf die „Gottbegnadeten-Liste“ aufgenommen wurde.<sup>652</sup> Über das Stück selbst ist nur wenig bekannt. Es wurde aber nicht nur in Klagenfurt, sondern auch am Landestheater Innsbruck aufgeführt, jedoch nicht in der Spielzeit 1942/43. In welcher Saison das Stück in Innsbruck genau inszeniert wurde, geht aus dem Zeitungsartikel der Innsbrucker Nachrichten nicht hervor. Zumindest scheint es beim Publikum

<sup>650</sup> Die Zusammenstellung erfolgte nach Auswertung des Werbehefts im direkten Vergleich mit den Tagesspielplänen der Saison 1941/42, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>651</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>652</sup> KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 273f.

große Erfolge gefeiert zu haben.<sup>653</sup> Auch in Klagenfurt scheint sich das Stück großer Beliebtheit erfreut zu haben, was die hohen Aufführungszahlen nahelegen. In Innsbruck kam es am 17. Januar 1942<sup>654</sup> zudem zur Uraufführung eines weiteren Kernmayr-Stückes (*Wien bleibt Wien*), über welches in der wenigen Literatur über Kernmayr keine Informationen zu finden sind. *X für ein U* war demnach nicht Kernmayrs einziges Theaterstück, wohl aber sein erfolgreichstes.

Auch die anderen zeitgenössischen Theaterstücke der Saison zeigten hohe Aufführungswerte und gehörten während des Nationalsozialismus zu den erfolgreichereren zeitgenössischen Produktionen. Erstmals war auch ein Werk aus der Feder eines italienischen Autors im Spielplan zu finden: Gherardo Gherardis gehörte während der NS-Zeit zu den beliebtesten italienischen Dramatikern,<sup>655</sup> dessen Stück *O diese Kinder* in den Spielplänen am häufigsten vertreten war. Mit insgesamt neun Vorstellungen wies es unter den zeitgenössischen Werken in Klagenfurt den zweithöchsten Aufführungswert auf. Die Saison 1942/43 wurde mit Willy Grübs zeitgenössischem Stück *Zwischen Stuttgart und München* beendet.<sup>656</sup>

Den Hauptanteil der Schauspiele/Sprechstücke bildeten mit insgesamt acht verschiedenen Werken die klassischen Inszenierungen. Am häufigsten aufgeführt wurden Grillparzers *Sappho*, Schillers *Maria Stuart*, in der Willy Meyer-Fürst selbst eine – wenn auch kleine – Rolle übernahm,<sup>657</sup> Hebbels *Agnes Bernauer* sowie *Jugend* mit jeweils neun Aufführungen. Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Stücken wurden bei den Klassikern statt Lustspielen dramatische Werke gewählt. Obwohl die Anzahl ausländischer Dramatiker mit Verlauf des Zweiten Weltkrieges reichsweit zurückging, fanden sich unter den klassischen Inszenierungen 1942/43 in Klagenfurt dennoch drei Stücke ausländischer Autoren. Dass sich unter diesen mit dem Stück *Othello* auch wieder eine Shakespeare-Inszenierung befand, deckt sich mit der Entwicklung der Shakespeare-Zensur, die ihren Höhepunkt 1941/42 erreichte. Shakespeare-Inszenierungen waren laut Drewniak in einem begrenzten Umfang erlaubt und wurden streng kontrolliert.<sup>658</sup> *Othel-*

---

<sup>653</sup> *Innsbrucker Nachrichten*, 3. Januar 1942, S. 5, [https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938\\_-ii\\_-quartal/](https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938_-ii_-quartal/) (letzter Zugriff: 7.12.2020).

<sup>654</sup> Ebd.

<sup>655</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 467.

<sup>656</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>657</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941 – 1944“, *Kärntner Zeitung* vom 21. September 1942.

<sup>658</sup> DREWNIK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 250.

*Io* wurde mit sechs Aufführungen tatsächlich seltener inszeniert als andere Stücke der Saison 1942/43.

Auch spanische Autoren waren seit Beginn des Zweiten Weltkrieges häufiger in den Spielplänen zu finden. Mit der Übersetzung des Werks von Lope de Vega *Die kluge Verliebte* fand nun auch in Klagenfurt ein spanischer Autor Einzug in den Spielplan und konnte das Publikum überzeugen.



**Abb. 8:** Aufführung *Die kluge Verliebte* 1942/43.  
**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 26, Mappe 2, Kuv. 9.

Thomas Eicher schreibt in seiner Analyse über die Spielpläne der Jahre 1929 bis 1944, dass seit dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion endgültig alle Stücke russischer Autoren verboten waren.<sup>659</sup> Boguslaw Drewniak verortet den Zeitpunkt etwas später, nämlich auf Anfang des Jahres 1942, als neue vertrauliche Richtlinien zur Spielplangestaltung vorgelegt wurden. In diesen hieß es, dass ausnahmslos alle russischen Werke nicht mehr aufgeführt werden durften.<sup>660</sup> Beide Autoren machen deutlich, dass keine Ausnahmen möglich waren. Dass es solche jedoch gegeben haben muss, zeigt die Saison 1942/43 des Kärntner Grenzlandtheaters, in der der russische Autor Nikolai W. Gogol und dessen Stück *Der Mantel* fünf Mal aufgeführt wurde. Für Gogol muss demnach eine Ausnahme vorgelegen haben, auch wenn hierzu in der Literatur zur Theaterpolitik

<sup>659</sup> EICHER, Thomas, Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 365.

<sup>660</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 275.

des Deutschen Reiches keine Informationen vorliegen. Dass das Stück bei der Kontrolle des Kärntner Spielplanes übersehen wurde, erscheint unwahrscheinlich, kann jedoch nicht ausgeschlossen werden. Interessant ist, dass Gogols Stück gemeinsam mit Puccinis Oper *Gianni Schicchi* aufgeführt wurde. Der Hintergrund ist nicht bekannt, denkbar wäre aber eine Steigerung der Besucherzahlen für Gogols *Der Mantel*, indem es mit einer erfolgreichen Oper verbunden wurde.

Theaterstücke der Jahrhundertwende nahmen mit fünf Werken den kleinsten Anteil an den Schauspielen/Sprechstücken ein, schienen sich aber ebenfalls beim Publikum großer Beliebtheit zu erfreuen. Thomas' *Moral* wurde mit neun Vorstellungen am häufigsten aufgeführt; Shaws *Pygmalion* und Hauptmanns *Griselda* wurden jeweils acht Mal gezeigt. Nur halb so häufig wurden die Stücke Harlans *Nürnbergisch Ey* sowie Eckarts *Ein Kerl, der spekuliert* aufgeführt.<sup>661</sup> Letzteres wurde nicht nur in Klagenfurt selbst, sondern auch einmalig in der Nachbarstadt Villach präsentiert. Eine Besprechung der Inszenierung fand am 19. April 1943 in der Kärntner Volkszeitung statt. Dort wurde vor allem die Leistung des Ensembles gelobt, gleichzeitig die geringen Besucherzahlen des Stückes beklagt.<sup>662</sup> Das vergleichsweise geringe Publikumsinteresse deckt sich mit der niedrigen Zahl an Vorstellungen.

Trotz einiger Ausnahmen wiesen die Schauspiele/Sprechstücke mit durchschnittlich 7,15 Aufführungen pro Stück den bis dahin höchsten Wert im Vergleich zu den Spielzeiten der Jahre zuvor auf. Auch wenn nicht davon gesprochen werden kann, dass Meyer-Fürst grundsätzlich von der bisher durchgeführten Spielplangestaltung vieler verschiedener Inszenierungen mit einhergehenden niedrigen Aufführungswerten abwich, zeigt sich zunehmend eine Tendenz zu einem höheren durchschnittlichen Aufführungswert pro Stück.

Betrachtet man die Auswahl der Schauspiele/Sprechstücke, fällt auf, dass das Verhältnis von Dramen und Lustspielen bzw. Komödien ausgeglichen war, wovon die Mehrheit der Dramen unter den bewährten Klassikern zu finden waren, Lustspiele hingegen vermehrt unter den zeitgenössischen Werken. Dieser Auswahl lagen vermutlich taktische Überlegungen zugrunde: Klassische Werke waren beim Publikum seit jeher beliebt. Auch die Besucherzahlen des Kärntner Grenzlandtheater der Vorjahre zeigen, dass für Klassiker die höchsten Zuschauerzahlen verzeichnet wurden, wohingegen sich zeitgenössische Werke erst bewähren mussten und oft nach wenigen Aufführungen wieder

---

<sup>661</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>662</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 56, 14. Jahrgang, S. 4.

abgesetzt wurden. Lustspiele gewannen während des Zweiten Weltkrieges zunehmend an Bedeutung, dienten sie doch oft als Ablenkung für die Bevölkerung vom Kriegsaltag.<sup>663</sup> Dass sich zeitgenössische Lustspiele ebenfalls bewährten, scheint daher eine logische Konsequenz zu sein. Zumindest legen die hohen Aufführungswerte der Saison 1942/43 nahe, dass sich die hier aufgeführten zeitgenössischen Stücke großer Beliebtheit erfreuten und dies durchaus an der Gattung der Stücke selbst lag.

Die Schauspiele/Sprechstücke bildeten mit 37 % den größten Anteil des Spielplans und lagen damit knapp vor den Operetten, deren Anteil im Vergleich zur Saison zuvor jedoch deutlich anstieg.

**Tab. 21:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1942/43 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>664</sup>

<b>Autor/Sprechstück</b>	<b>Zahl der Aufführungen</b>
<b>Eckart:</b> Ein Kerl, der spekuliert	5
<b>Grillparzer:</b> Sappho	9
<b>Hebbel:</b> Agnes Bernauer	9
<b>Schiller:</b> Maria Stuart	9
<b>Shakespeare:</b> Othello	6
<b>Dhünen:</b> Uta von Naumburg	8
<b>Kernmayr:</b> X für ein U	11
<b>Thoma:</b> Moral	9
<b>Lope de Vega:</b> Die kluge Verliebte	8
<b>Shaw:</b> Pygmalion	8
<b>Lenz:</b> Hochzeitsreise ohne Mann	1
<b>Hauptmann:</b> Griselda	8
<b>Nuß:</b> Das Ferienkind	7
<b>Gherardo Gherardi:</b> O, diese Kinder	9
<b>Hebbel:</b> Nibelungen	9
<b>Harlan:</b> Nürnbergisch Ey (Ei)	4
<b>Halbe:</b> Jugend	6
<b>Gogol:</b> Der Mantel (+ Gianni Schicchi)	5
<b>Grüb:</b> Zwischen Stuttgart und München	5
<b>Gesamt</b>	<b>136</b>

Wie auch in den Spielzeiten zuvor nahmen die Opern mit zehn Werken den kleinsten Anteil am Gesamtspielplan ein; es kam zu 52 Vorstellungen weniger als in der Saison 1942/42. Während sowohl bei den Schauspielen/Sprechstücken als auch bei den Operetten immer wieder zeitgenössische Werke den Weg auf die Klagenfurter Bühne fanden, dominierten auch in der Saison 1942/43 klassische Kompositionen die Opern des Grenzlandtheaters.<sup>665</sup> Mit einem durchschnittlichen Aufführungswert von 5,2 Aufführungen pro Oper zeigen sich auch hier Unterschiede zum Vorjahr und zur Entwicklung

<sup>663</sup> EICHER, Thomas: Analyse der Spielpläne 1929-1944, S. 336f.

<sup>664</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>665</sup> Ebd.

der Schauspiele/Sprechstücke: Während bei Letzteren der Durchschnittswert kontinuierlich anstieg, zeigte sich bei den Opern ein gegenteiliger Trend. Seit der Saison 1941/42 wurde jede Oper durchschnittlich weniger häufig aufgeführt als in der Vorsaison (1938/39: 6,8; 1939/40: 7,2; 1940/41: 7,2; 1941/42: 6,5; 1942/43: 5,2). Die Anzahl der Opern blieb dabei mit neun Werken gleich; die Häufigkeit der Aufführungen nahm hingegen ab.

Die Auswahl der Opern zeichnete sich durch Erfolgswerke der Vorjahre aus. Darunter befanden sich deutschsprachige Klassiker wie Mozarts *Don Giovanni*, Wagners *Das Rheingold* sowie Webers *Freischütz*, welcher mit 13 Vorstellungen mit Abstand am häufigsten aufgeführt wurde und den Geschmack des Klagenfurter Publikums getroffen zu haben scheint.<sup>666</sup>

Daneben waren erneut auch italienische Werke vertreten. Donizettis *Die Regimentstochter* wurde dabei fast drei Mal so häufig wie Verdis *Don Carlos* aufgeführt. Auffällig ist, dass Goetzes *Der Widerspenstigen Zähmung* erneut nur einmalig dargeboten wurde. Zudem wurde im Tagesspielplan Mozarts *Don Giovanni* am 1. Mai 1943 als *Don Juan* angegeben.<sup>667</sup> Die Gründe hierfür sind unklar, zudem lässt sich weder in anderen Quellen noch in Zeitungen die spanische Bezeichnung des Stückes finden.

Die jüngste Oper im Spielplan des Grenzlandtheaters war Robert Hegers<sup>668</sup> *Ein Fest auf Haderslev*, die ca. 1915 entstand und nach der Erstaufführung am 2. April 1943 in Klagenfurt vom Oberbürgermeister in einem Schreiben an Willy Meyer-Fürst gelobt wurde. In seinem Brief schrieb er, dass die Aufführung nicht nur eine „Spitzenleistung“ gewesen sei, sondern diese „den Vergleich mit Aufführungen in erstrangigen Theatern ruhig bestehen“ könne. Zusätzlich sprach er Meyer-Fürst seinen Dank aus und schrieb: „Das Kärntner Grenzlandtheater hat unter Ihrer Leitung eine künstlerische Höhe erreicht, die allgemein anerkannt wird und die auch dem Urteil verwöhnter Fachkreise standhält.“<sup>669</sup>

Wie schon in den Jahren zuvor deutlich wurde, zeigte Dr. von Franz auch weiterhin starkes Interesse am Theater und stand wie zuvor mit Gustav Bartelmus auch mit Willy Meyer-Fürst in Kontakt. Besonders interessant sind die Formulierungen über die Leistungen des Theaters, die denen des Tätigkeitsberichts des Vorjahres gleichen. Auch von

---

<sup>666</sup> Ebd.

<sup>667</sup> Ebd.

<sup>668</sup> Robert Heger gehörte zu den wichtigsten Dirigenten des „Dritten Reiches“ und befand sich auf der „Gottbegnadeten-Liste“, KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 206.

<sup>669</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, Schreiben des Bürgermeisters der Gauhauptstadt Klagenfurt vom 3. April 1943.

Franz versucht die Qualität des Theaters hervorzuheben und wie Gerhard Reuter scheint auch er das Potential verteidigen zu wollen. Der politische Druck, dem die Theater besonders seit Ausbruch des Krieges ausgesetzt waren, wird hier besonders deutlich, auch wenn es sich um ein internes Schreiben handelt. Der Drang, sich rechtfertigen zu müssen, schien bei allen Beteiligten ausgeprägt gewesen zu sein. Dies ist im Hinblick auf die Bilanz im Vergleich zum Vorjahr besonders interessant, da die Leistung des Theaters in Bezug auf die Gesamtzahl aller Opern zurück ging; auch die die Veranstaltungen außerhalb Klagenfurts nahmen ab, obwohl die Versorgung der Grenzgebiete erst in der Saison zuvor öffentlich hervorgehoben wurde. Die Opern der Spielzeit 1942/43 bildeten mit 13 % den kleinsten Anteil am Spielplan und blieben deutlich hinter den Schauspielen/Sprechstücken und Operetten zurück.

**Tab. 22:** Übersicht der Opern und die Anzahl der Aufführungen, die in der Saison 1942/43 nach der Änderung des Spielplanes die durch das Kärntner Grenzlandtheater tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>670</sup>

Komponist/Oper	Zahl der Aufführungen
<b>Donizetti:</b> Die Regimentstochter	8
<b>Händel:</b> Xerxes	4
<b>Heger:</b> Ein Fest auf Haderslev	6
<b>Mozart:</b> Don Giovanni	6
<b>Verdi:</b> Don Carlos	3
<b>Wagner:</b> Das Rheingold	6
<b>Weber:</b> Freischütz	13
<b>Goetz:</b> Der Widerspenstigen Zähmung	1
<b>Puccini:</b> Gianni Schicchi (+ Gogol: Mantel)	5
<b>Gesamt</b>	<b>52</b>

Die Operetten waren die Gewinner der Spielzeit 1942/43 des Kärntner Grenzlandtheaters und waren mit 36 % Anteil am Gesamtspielplan fast gleichauf mit den Schauspielen/Sprechstücken. Im Gegensatz zu den Opern war unter den Operetten mit Zellers *Der Vogelhändler* lediglich ein klassisches Werk vertreten, welches mit 17 Vorstellungen den zweithöchsten Wert der Saison aufwies. Den größten Anteil bildeten Kompositionen, die ca. im Zeitraum 1900 bis 1920 entstanden, unter ihnen zwei Werke Lehárs (*Die lustige Witwe* und *Frasquita*), die mit insgesamt 33 Vorstellungen absolute Spitzenreiter und aus dem Operetten-Spielplan des Grenzlandtheaters nicht mehr wegzudenken waren.<sup>671</sup> Die Aufführungszahlen deuten darauf hin, dass sie auch vom Klagenfurter Publikum geschätzt wurden.

<sup>670</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>671</sup> Ebd.

Nur drei Operetten waren zeitgenössische Werke, zwei davon aus der Feder der Autoren Benatzky (*Adieu, Mimi*) und Klandorf (*Insulinde*), die dem Klagenfurter Publikum bereits durch andere Werke der Vorjahre bekannt waren. Der Komponist Knaflitsch mit seiner Operette *Wochenende im Mai* wurde dagegen das erste Mal am Grenzlandtheater gezeigt und wies mit zehn Vorstellungen den geringsten Wert unter den zeitgenössischen Werken auf.<sup>672</sup>

Besonders auffällig sind die hohen Aufführungswerte der Operetten, die mit 13,3 deutlich über denen der Schauspiele/Sprechstücke und Opern lagen. Die Gesamtzahl aller Vorstellungen von 133 überstieg dabei die Werte aller Spielzeiten zuvor und auch in der letzten Saison des Theaters 1943/44 konnte dieser nicht mehr erreicht werden. Die Operetten erlebten in der Saison 1942/43 ihren Höhepunkt auf der Bühne des Grenzlandtheaters.

**Tab. 23:** Übersicht der Operetten, die die in der Saison 1942/43 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>673</sup>

Komponist/Operette	Zahl der Aufführungen
<b>Nedbal:</b> Die Winzerbraut	11
<b>Lehár:</b> Frasquita	15
<b>Benatzky:</b> Adieu, Mimi	14
<b>Knaflitsch:</b> Wochenende im Mai	10
<b>Klandorf:</b> Insulinde	12
<b>Künnecke:</b> Liselott	12
<b>Lehár:</b> Die lustige Witwe	18
<b>Zeller:</b> Der Vogelhändler	17
<b>Goetze:</b> Schwarze Husaren	9
<b>Lanner:</b> Alt-Wien	15
<b>Gesamt</b>	<b>133</b>

Die drei Hauptanteile des Spielplanes (Schauspiele/Sprechstücke, Opern, Operetten) wurden auch in der Spielzeit 1942/43 durch zusätzliche Veranstaltungen ergänzt. Mit insgesamt 15 Märchenvorstellungen – *Die Gänsehirtin am Brunnen* mit sechs sowie *Schneeweißchen und Rosenrot* mit neun Aufführungen – ist auch hier ein Anstieg im Vergleich zur Vorsaison zu erkennen. Hinzu kamen zehn weitere Veranstaltungen, die sich in Tanzabende (insgesamt fünf), Morgenfeiern (insgesamt drei, eine davon zu Ehren des 80. Geburtstags von Gerhart Hauptmann), einen Abend für das Rote Kreuz so-

<sup>672</sup> Ebd.

<sup>673</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

wie eine Veranstaltung mit Bruno Mackay (Oberspielleiter des Fürther Stadttheaters) unterteilten.<sup>674</sup>

Unterschiede zeigten sich bei den Wehrmachtsveranstaltungen, die in der Saison zuvor meist als geschlossene Veranstaltungen abgehalten worden waren. Von dieser Praxis wich das Theater in der Saison 1942/43 ab: Auf geschlossene Wehrmachtsvorstellungen wurde verzichtet, stattdessen stellte das Theater 11.985 Karten für Soldaten auf Heimatbesuch zur Verfügung, die flexibel für jede Vorstellung eingesetzt werden konnten. Da der Heimatbesuch von Soldaten zu unterschiedlichen Zeiten stattfand, war die Regelung der Saison 1942/43 vermutlich lohnender als in der Spielzeit zuvor und gab einer größeren Anzahl Soldaten die Möglichkeit, das Theater zu besuchen. Auch in der Presse wurde über die Truppenbetreuung des Grenzlandtheaters berichtet. In der Alpenländischen Rundschau hieß es hierzu:

Die stattliche Anzahl von 11.985 Karten ermöglichte den Betreuten einen oftmaligen Theaterbesuch. Sie hatten dabei Gelegenheit, sowohl Operetten als auch klassische Schauspiele und Opern zu sehen, denn es gab nahezu für jeden Abend Karten. Diese Haltung unserer Bühne ist besonders anerkennenswert, da das Haus bekanntlich fast täglich ausverkauft war.<sup>675</sup>

Der Zeitungsartikel gibt also neben Informationen über die Truppenbetreuung auch einen Hinweis auf die Besucherzahlen, zu denen sonst keine weiteren Quellen vorliegen. Der Bericht spricht von einem fast täglich ausverkauften Haus. Ausgehend von der Anzahl der Sitze (1020) und einem Abzug von ca. 10 %, müsste das Theater schätzungsweise auf ca. 300.000 Besucherinnen und Besucher gekommen sein. Dieser Wert erscheint im Vergleich zur Vorsaison sowie zu anderen Theatern realistisch, wenn davon ausgegangen wird, dass das Theater die Anzahl der Besucherinnen und Besucher erneut steigern konnte.

Während für die Besucherzahlen des Theaters also eine deutliche Steigerung angenommen, wenn auch nicht bestätigt, werden kann, zeigt sich bei der Zahl der Gesamtveranstaltungen im Vergleich zur Vorsaison mit 365 Veranstaltungen nur ein geringer Anstieg. Interessant ist, dass die Zahl der Veranstaltungen außerhalb Klagenfurts mit 17 Aufführungen deutlich unter dem Wert der Spielzeit 1942/43 lag. Lediglich neun davon

---

<sup>674</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>675</sup> ÖNB, *Alpenländische Rundschau*, 25. September 1943, Folge 39, 20. Jahrgang, S. 4.

fanden in der Nachbarstadt Villach statt. Dieser Umstand wurde von Villach in einem Zeitungsbericht vom 11. September 1943 kritisch angemerkt:

Das abgelaufene Theaterjahr war, was die Anzahl der gebotenen Vorstellungen anbelangt, das weitaus Schwächste, das wir seit langem erlebt haben. Den ganzen Winter bis in den März hinein wurde der KdF-Saal umgebaut und was dann nachkam, hielt sich in den engsten Grenzen.<sup>676</sup>

Die restlichen acht Vorstellungen fanden in den Städten Aßling (1), Stein (1), Veldes (1), St. Veit (2) und Krainburg (3) statt.<sup>677</sup> Obwohl das Grenzgebiet und somit der Aufgabenkreis des Theaters in der Vorsaison erweitert worden war, reichte die Anzahl der Aufführungen außerhalb Klagenfurts nicht an die der Spielzeit 1941/42 heran.

In der Saison 1942/43 erhielt das Theater einen zweitägigen Besuch des Theaterkritikers Oskar Maurus Fontana, der bereits eine Saison zuvor im Informationsdienst für die deutsche Bühne über das Grenzlandtheater berichtet hatte und nun einen Artikel für das Neue Wiener Tageblatt verfasste. Die Bewertung fiel dabei durchweg positiv aus und insbesondere die Leistung Willy Meyer-Fürsts wird in dem Bericht gelobt. Trotz dieser Bewertung finden sich Hinweise darauf, dass sich das Theater in der Saison 1942/43 erneut mit kriegsbedingten Problemen konfrontiert sah, die sich besonders beim Ensemble zeigten. Der „Schreibart“ des Zeitungsberichts ist zu entnehmen, dass sich der Krieg auf die Ensemblegröße des Theaters und somit auf die Planungen des Theaters auswirkte.<sup>678</sup> Und tatsächlich: Das Ensemble der Saison 1942/43 wurde im Vergleich zur Vorsaison nur um vier Personen vergrößert. Die Ensemblestärke könnte demnach im direkten Zusammenhang mit dem geringen Anstieg der Anzahl aller Veranstaltungen stehen, da mehr Aufführungen schlicht nicht möglich gewesen sein könnten. Ein Blick zum Landestheater Linz zeigt, dass es auch hier aufgrund des Krieges zu Schwierigkeiten kam, Ensemblemitglieder eingezogen wurden und auch Ignaz Brantner sich mit Planungsschwierigkeiten konfrontiert sah.<sup>679</sup>

Die Saison 1942/43 des Kärntner Grenzlandtheaters wurde offiziell am 22. Juli mit Willy Grübs zeitgenössischem Stück *Zwischen Stuttgart und München* beendet. Während

---

<sup>676</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 106, 14. Jahrgang, 11. September 1943, S. 3.

<sup>677</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 – 1943/44“, *Kärntner Zeitung* vom 11./12. Juli 1942 Nr. 188/189.

<sup>678</sup> ÖNB, *Neues Wiener Tageblatt*, Nr. 199, Jahrgang 77, 21. Juli 1943, S. 4.

<sup>679</sup> FELLERMAYR, Mariana: *Das Linzer Landestheater*, S. 99.

der Saison kam es zudem zu drei verschiedenen Zeitpunkten zur Schließung des Theaters: Die Schließungen am 16. und 17. September sowie am 8. Oktober fanden vermutlich geplant statt – zumindest wurden für diese drei Tage keine Vorstellungen angesetzt. Die Schließung am 4. und 5. Februar scheint jedoch einer spontanen Anweisung gefolgt zu sein. Die ursprünglich angesetzten Vorstellungen *Agnes Bernauer* sowie *Der Vogelhändler* wurden ersatzlos gestrichen und nur mit dem Hinweis „Geschlossen“ versehen.<sup>680</sup> Doch was war der Grund für diese außerplanmäßige Schließung des Theaters? Die Quellen geben hierüber keine Informationen und auch der Tagespresse sind keine Hinweise zu entnehmen. Erneut lohnt ein Blick an das Landestheater Linz, welches ebenfalls im Februar, allerdings am 7., 8. und 9. Februar, seine Pforten schließen musste. Grund hierfür war eine Anweisung der Gauleitung Oberdonau, die aufgrund der Niederlage der 6. Armee in Stalingrad am 3. Februar 1943 eine Schließung des Theaters anwies. Es ist daher naheliegend, dass auch die Gauleitung Kärntens eine solche Schließung, jedoch für den 4. und 5. Februar, also die direkten Folgetage der Niederlage, verfügte. Die Meldung über die Niederlage wurde erst am 4. Februar reichsweit über den Rundfunk und neben dem *Völkischen Beobachter* auch über lokale Zeitungen verkündet;<sup>681</sup> das RMVP wies zuvor die lokalen Dienststellen Stellen an, die Meldung an alle Propagandaämter der jeweiligen Gaue weiterzugeben.<sup>682</sup>

Für die Saison 1942/43 lassen sich in den Quellen erstmals ausführliche Berichte über die Finanzen des Theaters finden. Die Einnahmen des Theaters verringerten sich von 973.575 RM (1942) auf 932.204 im Jahr 1943. Dies ging unter anderem auf erhöhte Kosten bei der Unterbringung der Bühnenmitglieder sowie auf erhöhte Lohnkosten zurück. Die Zuschüsse in Höhe von insgesamt 500.000 RM blieben wie in der Saison zuvor gleich und wurden nicht an die Einnahmen des Theaters angepasst.<sup>683</sup> Die Finanzlage des Theaters war daher vermutlich ein Grund, weshalb die Anzahl der Veranstaltungen nur unwesentlich gesteigert werden konnte. Interessant ist, dass für die Saison 1943/44 insgesamt 120 Abstechervorstellungen kalkuliert wurden, obwohl der Wert in der Spielzeit 1942/43 lediglich bei 17 lag.<sup>684</sup> Tatsächlich sollte es in der Spielzeit

---

<sup>680</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1942/43.

<sup>681</sup> Siehe hierzu verschiedene Zeitungen, die am 4. Februar 1943 erschienen sind und über die Niederlage der 6. Armee berichteten, darunter, neben dem *Völkischen Beobachter*, u.a. die *Oberdonau-Zeitung*, die *Innsbrucker Nachrichten*, das *Vorarlberger Tageblatt*, die *Salzburger Zeitung* sowie die *Kärntner Volkszeitung*.

<sup>682</sup> FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 91.

<sup>683</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, Haushaltsplan des Jahres 1944 vom 6. September 1943.

<sup>684</sup> Ebd.

1943/44 zu einer beträchtlichen Erhöhung kommen, die jedoch nicht den angedachten Wert von 120 Aufführungen erreichte (Vgl. Spielzeit 1943/44).

### **Zwischenfazit**

Mit der Spielzeit 1942/43 endete die zweite Saison unter der Leitung des neuen Intendanten Willy Meyer-Fürst. Erneut kam es zu umfangreichen personellen Veränderungen. Während das Ensemble in seiner Gesamtstärke lediglich um vier Personen vergrößert wurde, kam es innerhalb der Zusammensetzung zu einem Wechsel von 19 Personen, von denen elf aus dem „Altreich“ und acht aus der „Ostmark“ stammten. Das Personal des Grenzlandtheaters zeigte sich breit aufgestellt, zu lokalen Schwerpunkten kam es nicht.

Die Vorbereitungen für die Saison verliefen ähnlich wie in den Jahren zuvor. Erstmals kam es jedoch durch das Gastspiel der Wiener Sängerknaben zu einer außerplanmäßigen Öffnung des Theaters in der Sommerpause.

Das Werbeheft der Saison zeigte sich so reduziert wie das der Vorsaison und enthielt nur noch die nötigsten Informationen über das Theater. Den größten Anteil hatte hier die Ankündigung des Spielplanes, bei dem es erneut zu umfangreichen Veränderungen kam, die mehr als doppelt so viele Inszenierungen betrafen wie noch ein Jahr zuvor. Mit Raymonds *Die Perle von Tokay* befand sich ein Werk unter den entfernten Stücken, Opern und Operetten, dem ein direktes Verbot der Reichsdramaturgie vorausging. Die Änderungen des Spielplanes wurden teils kurzfristig durchgeführt, was aus der Rekonstruktion der Planungen selbst und einem Zeitungsartikel zu schließen ist.

Die Auswirkungen des Krieges auf die Spielplanpolitik des Regimes schlugen sich in der Saison 1942/43 auch in Klagenfurt deutlich nieder. Neben den bekannten italienischen fanden nun zunehmend auch spanische Autoren und Werke den Weg auf die Bühne des Theaters. Shakespeare-Inszenierungen waren begrenzt und streng kontrolliert erlaubt und nun mit *Othello* auch wieder auf der Klagenfurter Bühne zu finden, obgleich die Anzahl der Vorstellungen hinter denen der Vorjahre zurückblieb. Das Verbot aller russischen Stücke seit Beginn des Jahres 1942 zeigte in Klagenfurt überraschenderweise keine Wirkung. Gogols *Der Mantel* war weiterhin auf der Bühne zu finden, was den Forschungsergebnissen Rischbieters und Drewniaks widerspricht. Darüber hinaus kam es vermutlich aufgrund außenpolitischer Entwicklungen zur kurzfristigen Schließung

des Theaters, die wohl mit der Niederlage der 6. Armee in Stalingrad in direktem Zusammenhang stand. Die Schließung betraf nicht nur das Theater der Stadt Klagenfurt, sondern ist auch für das Theater der Stadt Linz nachweisbar. Die Anweisung ging vermutlich direkt auf das RMVP zurück; die Niederlage in Stalingrad war durch die Schließung der Theater neben Pressemitteilungen, Zeitungsartikeln und Rundfunkbeiträgen auch auf lokaler Ebene präsent.

Während die Truppenbetreuung in der Saison 1942/43 gesteigert und zudem die Organisation geändert wurde – das Theater verzichtete auf geschlossene Wehrmachtvorstellungen und stellte nun ein Kontingent an Karten für alle Veranstaltungstypen zur Verfügung –, kam es erneut zu einer erheblichen Reduzierung der Abstechervorstellungen. Lag der Wert in der Vorsaison noch bei 31 Veranstaltungen außerhalb Klagenfurts (der somit schon unter dem der Saison zuvor lag), fanden 1942/43 lediglich 17 Veranstaltungen in sechs Städten des Gaues Kärnten statt. Bezogen auf die Grenztätigkeit des Theaters stellte die Saison 1942/43 die schwächste des Theaters dar, was auch in der Tagespresse thematisiert wurde. Dass in Villach nur neun Vorstellungen stattfanden, ging auf die Renovierung des KdF-Saals zurück.

Im völligen Kontrast dazu stellte sich der interne Briefverkehr zwischen Vertretern des Gaues und des Theaters dar, in denen die Leistungen des Theaters hervorgehoben wurden. Und obwohl das Theater keine schlechte Saison spielte, scheint die Betonung der Leistungen einem Kompensationsversuch und dem politischen Druck des RMVP entsprungen zu sein.

## **Spielzeit 1943/44 - Die letzte aktive Saison des Grenzlandtheaters**

Hand in Hand mit [der ersten Aufgabe des Theaters] musste die Erledigung der zweiten und in ihrem Umfang vollkommen neuen Aufgabe, nämlich die Bespielung des Gesamtgaues und darüber hinaus von Oberkrain und der Betreuung der Einsatzkräfte der Wehrmacht und der deutschen Kolonien in der Operationszone „Adriatisches Küstenland“ in Angriff genommen werden.<sup>685</sup>

Mit der Spielzeit 1943/44 begann die letzte aktive Saison des Kärntner Grenzlandtheaters, die gleichzeitig auch erstmals die Bespielung des Gesamtgaus bedeutete. Gleichzeitig wurde Kärnten von Bombenangriffen betroffen, die die temporäre Schließung des Grenzlandtheaters zur Folge hatten.

Die Berichterstattung rund um das Theater, die bereits in den zwei Jahren zuvor stetig abgenommen hatte, war mit Beginn der neuen Saison fast nicht mehr existent. Lediglich im September erschien ein Artikel, in dem über die geplanten Aufführungen der neuen Spielzeit berichtet wurde.<sup>686</sup> Das Theater verlor auf lokaler Ebene an Aufmerksamkeit. Nicht nur der Umfang der Berichterstattung ging zurück; auch rückten die Artikel zunehmend auf die hinteren Seiten der Zeitungen und das Kärntner Grenzlandtheater wurde zu einem Randthema. Kriegspropaganda und Informationen über den Kriegsverlauf dominierten die Tageszeitungen.<sup>687</sup>

Das Werbeheft der Spielzeit 1943/44 stellte für die Bevölkerung die einzige Informationsquelle über das Theater dar. Doch wie auch in der Saison zuvor befanden sich in diesem keinerlei Propagandabeiträge von Personen des Gaues oder des Theaters. Das Werbeheft führte auf der ersten Seite die Arbeitsgemeinschaft des Theaters in gleicher Form wie in der Saison zuvor auf, gefolgt von einem Rückblick auf die vergangene Spielzeit in Form eines Zeitungsartikels von Oskar Maurus Fontana, der in der Saison zuvor bereits eine Theaterkritik über das Theater verfasst hatte. Es folgte die Übersicht des Spielplanes sowie die abschließenden Hinweise zum Premierenrecht. Hier wurde

---

<sup>685</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 1.

<sup>686</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, Folge 106, 14. Jahrgang, 11. September 1943, S. 3.

<sup>687</sup> Siehe hierzu verschiedene Ausgaben der *Kärntner Volkszeitung* der Jahre 1942 bis 1944, die auf der Internetseite der ÖNB bereitgestellt werden.

das Vorrecht von Soldaten und Angehörigen der Wehrmacht sowie der Rüstungsindustrie an Theaterkarten hervorgehoben.<sup>688</sup>

Für die Spielzeit 1943/44 waren insgesamt 30 verschiedene Werke (15 Schauspiele/Sprechstücke, sechs Opern sowie neun Operetten) geplant, darunter wieder von bekannten Autoren und Komponisten wie Goethe, Shakespeare, Mozart oder Lehár. Auch Stücke, die in der Saison zuvor nachträglich aus dem Spielplan entfernt wurden, waren in der Ankündigung zu finden, so beispielsweise Schreyvogls *Die kluge Wienerin*. Darüber hinaus waren zwei Uraufführungen geplant, eine davon in der Kategorie der Schauspiele/Sprechstücke: Hier wurde erneut ein Werk des spanischen Autors Lope de Vega, *Richter, nicht Rächer*, gewählt. Als zweite Uraufführung war eine zeitgenössische Oper des Komponisten Josef Rixners geplant, wobei der Name der Oper zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Werbeheftes noch nicht feststand.<sup>689</sup> Tatsächlich kam es nur zur Uraufführung von *Richter, nicht Rächer*, während auf eine Oper Rixners doch noch verzichtet wurde.<sup>690</sup>

Wie auch in der Saison zuvor kam es auch in der Spielzeit 1943/44 zu umfangreichen Veränderungen des Spielplanes im Laufe der Saison, wovon der größte Anteil mit sieben Stücken unter den Schauspielen/Sprechstücken zu finden war. Ein Blick auf die Änderungen zeigt, dass diesen erneut keine Verbote vorausgegangen waren, sondern sie vielmehr organisatorischen sowie propagandistischen Planungen entsprangen, die mit der geplanten Bespielung des Gesamtgaues zusammenhingen. Nun zeigte sich erstmals für das Kärntner Grenzlandtheater deutlich, was von Jutta Wardetzky im Allgemeinen festgehalten wurde, nämlich die Kontrolle der Spielpläne nach propagandistischen Kriterien. So heißt es hierzu im Tätigkeitsbericht der Spielzeit 1943/44:

Die kulturpolitische Ausrichtung des Spielplans geht von dem Gedanken aus, dass an einem echten Grenzlandtheater [...] nur diejenigen Werke, die sich sozusagen als Bollwerk deutscher Kultur und deutschen Geistes sowohl von ihrem musischen als auch von ihrem theatralischen Gehalt her auf der Bühne bereits bewährt haben, die Grundlage des Theaterlebens bilden können [...]. [...] ein Zuschauerkreis, der nun einmal dicht an oder mitten in der Sprachgrenze lebt, soll in seinem Theater in erster Linie einen kulturellen Rückhalt und damit eine seelische und geistige Kraft-

---

<sup>688</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1943/44.

<sup>689</sup> Ebd.

<sup>690</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

quelle finden, und erst in zweiter Linie von Dichtung und Musik problematisch berührt werden.<sup>691</sup>

Und so kam es im Spielplan nach der Veröffentlichung des Werbeheftes zu umfangreichen Änderungen, die überraschenderweise die geplanten Werke von Goethe und Grillparzer betrafen. Diese scheinen nicht als „Bollwerke deutscher Kultur und deutschen Geistes“ gegolten zu haben. Auch unter den Operetten wurde auf Inszenierungen verzichtet, die in Klagenfurt bereits erfolgreich aufgeführt worden waren, darunter Kattniggs *Der Prinz von Thule* sowie Heubergers *Der Opernball*.<sup>692</sup> Die Bekanntheit der Autoren sowie die Erfolge der Inszenierungen scheinen jedoch bei den Änderungen des Spielplanes nicht ausschlaggebend gewesen zu sein. Ihre Erfolge und grundsätzliche Beliebtheit reichten aus propagandistischer Sicht nicht (mehr) aus, um Einzug in den Spielplan der Saison 1943/44 zu finden. Während die Änderungen der Vorsaison oft auf einem Austausch der Werke, jedoch nicht der Autoren und Komponisten beruhte, kam es in der Saison 1943/44 außer bei Grillparzer zur ersatzlosen Streichung. Insgesamt waren 13 geplante Aufführungen betroffen. Erstmals kann davon ausgegangen werden, dass die vorgenommenen Änderungen auf die Aufgabe des Theaters als „Grenzlandtheater“ zurückgingen und der Spielplan hier besonders auf die propagandistische Wertigkeit geprüft wurde.

---

<sup>691</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S.4. Der Tätigkeitsbericht befindet sich zudem auch im Bestand des Bundesarchivs (BArch RK 56/III 202 Kärntner Grenzlandtheater 1944). Da die Berichte deckungsgleich sind, wurde für die vorliegende Analyse die Version aus dem Bestand des Kärntner Landesarchivs verwendet.

<sup>692</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

**Tab. 24:** Übersicht der Stücke, die die in der Saison 1943/44 aus dem Spielplan entfernt wurden.<sup>693</sup>

<b>Sprechstück</b>	<b>Autor</b>
<b>Autor</b>	<b>Sprechstück</b>
Goethe	Faust I
Grillparzer	Ein Bruderzwist in Habsburg
Shakespeare	Der Widerspenstigen Zähmung
Foerster	Das goldene Dach
Schumann	Gudruns Tod
Scholz	Wettlauf mit dem Schatten
Nicodemi	Die Tageszeiten der Liebe
<b>Komponist</b>	<b>Oper</b>
Rixner	Uraufführung (Name stand noch nicht fest)
<b>Komponist</b>	<b>Operette</b>
Millöcker	Der Bettelstudent
Heuberger	Der Opernball
Benatzky	Das Kleine Café
Kattnigg	Der Prinz von Thule
Lang	Susi schwindelt

Neben den bereits genannten Änderungen des Spielplanes wurde dieser zudem um drei Werke von 30 auf insgesamt 33 erweitert. Den größten Anteil nahmen mit 17 verschiedenen Werken die Schauspiele/Sprechstücke ein. Klassische Stücke sowie Stücke der Jahrhundertwende waren mit jeweils fünf bzw. vier Werken nahezu gleichermaßen vertreten. Den größten Anteil bildeten mit acht Stücken nun zeitgenössische Werke. Hier waren neben bekannten Namen wie Schreyvogel, Bortfeldt und Lenz auch dem Kärntner Publikum unbekannte Autoren wie Werner von Schulenburg oder Siegfried Knapietsch vertreten.<sup>694</sup>

Mit insgesamt 30 Vorstellungen war Bortfeldts *Trockenkursus* der absolute Spitzenreiter unter den zeitgenössischen Stücken und wurde in der Saison 1943/44, nach Max Halbes *Der Strom* mit 33 Vorstellungen, am zweithäufigsten aufgeführt. Beide Theaterstücke wurden im Vergleich zu allen anderen Schauspielen/Sprechstücken mehr als doppelt so häufig aufgeführt. Die hohen Werte beider Stücke führten dazu, dass der durchschnittliche Aufführungswert aller Stücke auf 11,35 Aufführungen pro Stück anstieg, obwohl alle weiteren Theaterstücke lediglich zwischen vier und 14 Mal aufgeführt wurden.<sup>695</sup> Doch welchen Hintergrund hatten diese hohen Werte beider Stücke, die

<sup>693</sup> Die Zusammenstellung erfolgte nach Auswertung des Werbehefts im direkten Vergleich mit den Tagesspielplänen der Saison 1941/42, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>694</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>695</sup> Ebd.

nicht nur innerhalb der Saison 1943/44 selbst, sondern auch im Hinblick auf alle vorangegangenen Spielzeiten absolute Ausnahmen bildeten?

Die Antwort findet sich in der Bespielung des Gesamtgaues, die nun in einem bis dahin unbekanntem Umfang durchgeführt wurde und bereits aus der Haushaltsplanung des Vorjahres hervorging. Während das Theater in den Jahren 1938-1943 nur ausgewählte Nachbarstädte mit Theatervorstellungen versorgt hatte, wurde die Zahl der Städte in der Saison 1943/44 von sechs auf 29 erweitert. In der Nachbarstadt Villach wurde ein erweitertes Repertoire aus Theaterstücken, Opern, Operetten sowie „Bunten Abenden“ präsentiert,<sup>696</sup> für die restlichen Städte des Gaues sowie des erweiterten Einzugsgebietes<sup>697</sup> wurden Max Halbes *Der Strom* – „[ein] Stück ernsten Charakters“<sup>698</sup> – sowie das Lustspiel *Trockenkursus* ausgewählt. 28 der insgesamt 33 Halbe-Aufführungen wurden im Zeitraum vom 19. September bis zum 27. November 1943 außerhalb Klagenfurts, fünf am Grenzlandtheater selbst dargeboten. Im Frühjahr folgten dann vom 3. April bis zum 23. Juni 1944 die Bortfeldt-Vorstellungen, wovon ebenfalls fünf in Klagenfurt gezeigt wurden. Max Halbes propagandistische Bedeutung wurde bereits im Tätigkeitsbericht der Spielzeit 1941/42 dargelegt; er war zudem ein erfolgreicher Vertreter der „neuen Generation“, womit gewährleistet wurde, dass auch nationalsozialistisch geprägte Stücke in Grenzgebieten präsentiert wurden. Der propagandistische Hintergrund beider Theaterstücke wird hier besonders deutlich.

In sechs Kreisstädten (Hermagor, Lienz, Spittal, St. Veit, Völkermarkt und Wolfsberg) kam es zudem anlässlich des 15. Jahrestags der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ zu zusätzlichen Aufführungen des zeitgenössischen Stückes *Angelika*, welches mit insgesamt 14 Vorstellungen (acht davon in Klagenfurt selbst) nach *Der Strom* sowie *Trockenkursus* die höchsten Aufführungswerte aufwies.<sup>699</sup> Insgesamt wurden 81 Aufführungen der Saison außerhalb Klagenfurts inszeniert, womit das Grenzlandtheater mit der Saison 1943/44 den Höhepunkt seiner Grenzstätigkeit erreichte. Der Wert blieb jedoch deutlich unter den im Haushaltsplan angesetzten 120 Vorstellungen zurück.

Wie bereits dargelegt führten die Aufführungen von *Der Strom* sowie *Trockenkursus* zu einer deutlichen Erhöhung des durchschnittlichen Aufführungswertes pro Stück. Doch

---

<sup>696</sup> Der Tätigkeitsbericht erläutert, dass in Villach das Repertoire, was Klagenfurt bereits durchlaufen hatte, gezeigt wurde.

<sup>697</sup> Eine Übersicht der bespielten Städte befindet sich im Anhang.

<sup>698</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 11.

<sup>699</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

auch wenn man beide Stücke in der Berechnung außen vorlässt bzw. lediglich die Vorstellungen in Klagenfurt selbst einbezieht, zeigt sich, dass der durchschnittliche Wert in der Saison 1943/44 bei 8,2 lag und den Wert der Vorsaison nochmals überstieg. Die Anzahl der Inszenierungen entwickelte sich zunehmend von der Praxis niedriger Aufführungswerte pro Stück weg. Auch für die Opern und Operetten lässt sich diese Entwicklung in Klagenfurt aufzeigen.

Unter den klassischen Stücken wiesen Lessings *Minna von Barnhelm* sowie Anzengrubers *Kreuzelschreiber*, in welchem Meyer-Fürst eine Rolle übernahm und für seine Leistung von der Presse gelobt wurde,<sup>700</sup> mit 13 und zwölf Vorstellungen die höchsten Werte auf. Die hohen Werte der Lessing-Inszenierung nahm Meyer-Fürst in seinem Tätigkeitsbericht zum Anlass, die Leistungen des Theaters mit größeren Bühnen bzw. Städten zu vergleichen. Hierfür rechnete er die Aufführungswerte Klagenfurts hoch:

Hier sei darauf verwiesen, dass 11 Aufführungen [im Tätigkeitsbericht wird die Anzahl der Aufführungen für *Minna von Barnhelm* mit 11, im Tagesspielplan hingegen mit 13 Vorstellungen aufgeführt, Anm. d. A.] in einem Haus mit 974 Plätzen und einer Einwohnerzahl von rund 60 000 einer Aufführungszahl von 400 in einer Stadt wie Wien entsprechen würde.<sup>701</sup>

Warum Meyer-Fürst die Anzahl der Plätze mit 974 angab, ist unklar, schließlich lagen diese nach den Umbaumaßnahmen der Saison 1938/39 bei 1020. Ungeachtet dessen verdeutlicht die hier vorgenommene Hochrechnung, unter welchem erheblichen Leistungs- bzw. Rechtfertigungsdruck das Theater bzw. der Intendant stand.

Grillparzer, der von ursprünglich zwei auf ein Werk reduziert wurde, blieb mit lediglich vier Vorstellungen des Stückes *Ahnfrau* nicht nur hinter den Werten Anzengrubers und Lessings zurück, sondern wurde von allen Schauspielen/Sprechstücken am seltensten aufgeführt.<sup>702</sup>

Zeitgenössische Werke nahmen erstmals mit acht Stücken den größten Anteil an den Schauspielen/Sprechstücken ein. Die Auswahl beruhte mehrheitlich auf bekannten Autoren, die während des Nationalsozialismus Berühmtheit erlangten und zu den erfolgrei-

---

<sup>700</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters in Klagenfurt 1941-1944“, *Kärntner Zeitung* vom 6. Oktober 1943.

<sup>701</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 6.

<sup>702</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

chen Vertretern der „neuen Generation“ zählten. Unter ihnen befand sich nun auch Schreyvogls *Die kluge Wienerin*, welches erst in der Vorsaison zugunsten eines anderen zeitgenössischen Werkes hatte weichen müssen. Auch die Stücke *Ehe in Dosen* von Leo Lenz sowie Impekovens *Angelika*, welches mit 14 Vorstellungen neben dem bereits erwähnten Stück *Trockenkursus* am häufigsten unter den zeitgenössischen Stücken aufgeführt wurde, zählten während des Nationalsozialismus zu den bekannten Werken der „neuen Generation“.<sup>703</sup> Daneben wurden aber auch Stücke weniger bekannter Autoren inszeniert. Knapitschs *Der Fürst von Salzburg* erschien nicht nur als Uraufführung, sondern wurde zudem von der Gauleitung Kärntens „als Festvorstellung für den Vorabend des Geburtstags des Führers“ ausgewählt, wie Meyer-Fürst im Tätigkeitsbericht schreibt.<sup>704</sup> Erstmals lässt sich für Klagenfurt anhand des Berichtes nachweisen, was an anderer Stelle bereits angenommen wurde, jedoch nicht sicher belegt werden konnte: Die Gauleitung Kärntens nahm – zumindest punktuell – Einfluss darauf, welche Stücke propagandistisch eingesetzt wurden.

**Tab. 25:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1943/44 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>705</sup>

Autor/Sprechstück	Zahl der Aufführungen
<b>Hebbel:</b> Gyges und sein Ring	7
<b>Impekoven:</b> Angelika	14
<b>Halbe:</b> Der Strom	33
<b>Anzengruber:</b> Kreuzelschreiber	12
<b>Kolbenheyer:</b> Die Brücke	6
<b>Graff:</b> Die Primanerin	8
<b>Lenz-Robert:</b> Ehe in Dosen	12
<b>Grillparzer:</b> Ahnfrau	4
<b>Burte:</b> Der letzte Zeuge	9
<b>Knapitsch:</b> Der Fürst von Salzburg	6
<b>Schutenburg:</b> Schwarzbrot und Kipfel	10
<b>Lessing:</b> Minna von Barnhelm	13
<b>Schreyvogel:</b> Die kluge Wienerin	9
<b>Bortfeldt:</b> Trockenkursus	30
<b>Sudermann:</b> Heimat	8
<b>Schäfer:</b> Die große Nummer	7
<b>Bahr:</b> Die Kinder	5
<b>Gesamt</b>	<b>193</b>

<sup>703</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 213.

<sup>704</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 6.

<sup>705</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

Der Opernspielplan der Saison 1943/44 zeigt eine Reduzierung der Gesamtanzahl der Opern im Vergleich mit den Vorjahren bei gleichzeitiger Erhöhung der Aufführungswerte. Mit sieben Werken und 64 Vorstellungen machten die Opern mit 16 % den geringsten Anteil am Spielplan aus. Zudem konnte die für das Ende der Spielzeit geplante Oper *Barbier von Bagdad* von Cornelius nicht wie geplant aufgeführt werden, da es zu einer „schweren Erkrankung der beiden männlichen Hauptdarsteller“ kam, wie es im Tätigkeitsbericht der Saison heißt, auf die jedoch nicht näher eingegangen wurde.<sup>706</sup>

Der Schwerpunkt lag mit vier Opern auf klassischen Werken, wovon Mozarts *Die Zauberflöte* mit 15 Aufführungen deutlicher Spitzenreiter war. Im Tätigkeitsbericht lobte Meyer-Fürst die „Neueinstudierung von Mozart’s ‚Zauberflöte‘“. Als „Festvorstellung in der Kärntner Kulturwoche“ beschreitet diese „neue Wege, da sie das volkstümliche Märchenspiel von allem historischen Ballast befreite zugunsten eines zeitnahen Stiles.“<sup>707</sup> Zudem wurde das Ensemble mit völlig neuen Kostümen ausgestattet.<sup>708</sup> Auch die klassischen Opern *Madame Butterfly* von Puccini sowie Lortzings *Der Waffenschmied* wiesen mit jeweils elf Aufführungen hohe Inszenierungswerte auf.<sup>709</sup>



**Abb. 9:** Aufführung der Oper *Die Zauberflöte*.  
**Quelle:** KLA – NL Rudan, Schachtel 26, Mappe 2, Kuv. 12.

<sup>706</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 8.

<sup>707</sup> Ebd., S. 7.

<sup>708</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>709</sup> Ebd.

Ebenfalls erfreute sich die Oper *Tiefland* beim Klagenfurter Publikum großer Beliebtheit und wurde insgesamt elf Mal in der Saison 1943/44 aufgeführt. Deutlich niedrigere Werte zeigte mit lediglich fünf Vorstellungen *Ariadne von Naxos*, die anlässlich des 80. Geburtstags von Richard Strauss Einzug in den Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters fand. Die vergleichsweise niedrige Zahl an Vorstellungen ging laut Meyer-Fürst jedoch nicht auf mangelndes Publikumsinteresse zurück: „Die Inszenierung der ‚Ariadne von Naxos‘ [...] leitete Generalintendant Professor Dr. Ulbrich vom Staatstheater Kassel a.G. Es ist dies das erste Mal, dass ein Gastregisseur von Rang und Namen nach Klagenfurt gebeten werden konnte.“ Der Generalintendant scheint also nur für wenige Tage in Klagenfurt zu Gast gewesen zu sein, weshalb es nur zu fünf Aufführungen kam. Die Anzahl der Vorstellungen wies Meyer-Fürst als Erfolg für den Betrieb des Theaters aus:

Der reibungslose Verlauf des Gastspiels mit 6 [hier liegt eine Diskrepanz zu den Angaben im Tagesspielplan vor, in dem nur fünf Vorstellungen dokumentiert wurden] Wiederholungen zeigte, dass die Gesamtapparatur des Kärntner Grenzlandtheaters so weit durchgebildet ist, dass sie den Ansprüchen eines solchen Gastes vollauf genügt.<sup>710</sup>

Erneut verwies die Führung des Theaters auf die Qualität der Klagenfurter Bühne, die anderen Bühnen in nichts nachstünde. Der rechtfertigende Charakter der Formulierung ist jedoch weniger ausgeprägt als noch im Tätigkeitsbericht der Saison 1942/43. Es wird jedoch erneut deutlich, welcher Druck auf der Theaterführung gelastet haben muss. Dieser resultierte in erster Linie auf der finanziellen Abhängigkeit kleiner Bühnen vom RMVP, da es diesen oftmals nicht gelang, das Theater durch Kartenverkäufe zu finanzieren. Zudem blickten Städte wie Berlin, München oder Wien auf eine lange Theatertradition zurück, über welche sich die Bühnen legitimierten. Dass eine solche Legitimierung und das daraus resultierende Selbstbewusstsein in Klagenfurt fehlte, zeigen die fortwährenden Erklärungen verantwortlicher Personen des Grenzlandtheaters, sich auch mit den großen Bühnen des Reiches messen zu können. Neben *Ariadne auf Naxos* wies auch die zeitgenössische Oper Gersters *Enoch von Arden* mit insgesamt sechs deutlich

---

<sup>710</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 8.

weniger Vorstellungen auf als die sogenannten Repertoireopern Mozarts, Puccinis oder Lortzings.<sup>711</sup>

Überraschend ist die beträchtliche Diskrepanz der Angaben des Tätigkeitsberichts und der der Tagesspielpläne über die Gesamtzahl der dargebotenen Opern der Saison 1943/44. Während Meyer-Fürst im Tätigkeitsbericht von „7 Werken, die zusammen 56 Mal gegeben wurden“<sup>712</sup> spricht, dokumentierte er in den Tagesspielplänen insgesamt 64 Vorstellungen.<sup>713</sup> Dass es hier zu einem bewussten Übertragungsfehler kam, kann jedoch nahezu ausgeschlossen werden, war dieser schließlich zum Nachteil der Theaterstatistik. Auch in anderen Teilbereichen des Spielplanes kam es zu Unstimmigkeiten zwischen den Angaben im Tätigkeitsbericht und denen der Tagesspielpläne, die ebenfalls zu Ungunsten des Theaters ausfielen. Womöglich musste Meyer-Fürst den Tätigkeitsbericht unter Zeitdruck erstellen, weshalb es zu den genannten Fehlern kam.

**Tab. 26:** Übersicht der Opern, die die in der Saison 1943/44 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>714</sup>

Komponist/Oper	Zahl der Aufführungen
<b>Mozart:</b> Zauberflöte	15
<b>Puccini:</b> Madame Butterfly	11
<b>d'Albert:</b> Tiefland	11
<b>Lortzing:</b> Der Waffenschmied	11
<b>Gerster:</b> Enoch Arden	6
<b>R. Strauss:</b> Ariadne auf Naxos	5
<b>Humperdinck:</b> Hänsel und Gretel	5
<b>Gesamt</b>	<b>64</b>

Während es sowohl bei den Schauspielen/Sprechstücken als auch bei den Opern zu einer Erhöhung der Gesamtzahl der Vorstellungen kam, gingen diese bei den Operetten im Vergleich zur Vorsaison zurück. Mit neun Operetten und 123 Aufführungen machten sie knapp 32 % des Spielplanes aus. Der Schwerpunkt lag mit fünf Operetten deutlich auf zeitgenössischen Werken, die bereits in den Jahren zuvor nicht nur in Klagenfurt, sondern reichsweit Erfolge erzielt hatten. Dostals *Clivia* und Streckers *Der ewige Walzer* waren mit jeweils 17 Vorstellungen die absoluten Spitzenreiter der Saison. Streckers *Der ewige Walzer* kam dabei eine besondere Rolle zu: Die Operette wurde zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Organisation „Kraft durch Freude“ ausgewählt und mit 70

<sup>711</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>712</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 8.

<sup>713</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>714</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

neuen Kostümen bestückt.<sup>715</sup> Auch die anderen zeitgenössischen Operetten zeigten hohe Aufführungswerte; Reusers *Traumland der Liebe* bildete mit zehn Aufführungen das Schlusslicht.<sup>716</sup> Franz Lehár war abermals mit zwei Werken vertreten und gehörte zum festen Bestandteil der Spielplangestaltung des Grenzlandtheaters. *Der Graf von Luxemburg* war nach der Saison 1940/41 nun schon das zweite Mal auf der Bühne Klagenfurts zu sehen und erfreute sich beim Publikum großer Beliebtheit.<sup>717</sup>

Wie auch in der Vorsaison war mit *Tausend und eine Nacht* von Johann Strauss unter den Operetten lediglich eine klassische Komposition vertreten, die mit 14 Aufführungen knapp über dem Durchschnittswert von 13,6 Aufführungen pro Operette lag. Mit 31,7 % Anteil am Spielplan zeigte sich erstmals eine deutliche Verschiebung zugunsten der Schauspiele/Sprechstücke.

Auch bei den Operetten kam es zwischen den Angaben des Tätigkeitsberichts und den Aufzeichnungen der Tagesspielpläne zu erheblichen Unterschieden. Während Meyer-Fürst in seinem Bericht an das RMVP von 110 Operetten-Aufführungen spricht,<sup>718</sup> weisen die Tagesspielpläne 123 Aufführungen aus.<sup>719</sup> Auch im Fall der Operetten sind die Gründe der Diskrepanzen unklar, scheinen wie auch bei den Opern jedoch nicht auf eine absichtliche Täuschung Meyer-Fürsts zurückzugehen, da sie ebenfalls zum Nachteil der Theaterstatistik waren.

**Tab. 27:** Übersicht der Operetten, die die in der Saison 1943/44 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden.<sup>720</sup>

Komponist/Operette	Zahl der Aufführungen
<b>Vetterling:</b> Liebe in der Lerchengasse	13
<b>Dostal:</b> Clivia	17
<b>Lehár:</b> Der Graf von Luxemburg	17
<b>Strecker:</b> Der ewige Walzer	17
<b>Strauss:</b> Tausend und eine Nacht	14
<b>Lange:</b> Mädels in Frack	10
<b>Lehár:</b> Wo die Lerche singt	13
<b>Reuser:</b> Traumland der Liebe	12
<b>Kollo:</b> Frau ohne Kuss	10
<b>Gesamt</b>	<b>123</b>

<sup>715</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 8.

<sup>716</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>717</sup> Ebd.

<sup>718</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 9.

<sup>719</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

<sup>720</sup> Eigene Zusammenstellung anhand des Tagesspielplanes, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielplan 1943/44.

Die Hauptkategorien des Spielplanes wurden auch in der Saison 1943/44 durch zusätzliche Veranstaltungen ergänzt. Während der Bunte Abend sowie die sieben Tanzabende in der laufenden Saison angeboten wurden, kam es zu vier Gastspielen, die vor dem offiziellen Saisonstart in der Zeit vom 25. bis 31. August 1943 besucht werden konnten.<sup>721</sup> In der gesamten Saison 1943/44 wurden 392 Veranstaltungen in Klagenfurt sowie im gesamten Gau aufgeführt.

Wie auch in der Saison 1942/43 konnten Angehörige der Wehrmacht verschiedene Aufführungen besuchen. Der Tätigkeitsbericht weist insgesamt 46 Veranstaltungen als Wehrmachtsvorstellungen aus, davon entfielen 23 auf die Kategorie Schauspiele/Sprechstücke, sechs auf die Kategorie Opern, 16 auf die Kategorie Operetten sowie eine auf einen Tanzabend.<sup>722</sup> Ob die Aufführungen geschlossen oder öffentlich waren, geht aus dem Bericht nicht eindeutig hervor. Die Unterscheidung im Tätigkeitsbericht in öffentliche Veranstaltungen und Wehrmachtsveranstaltungen weist darauf hin, dass es sich um geschlossene Vorstellungen gehandelt haben könnte.

Die Spielzeit 1943/44 bedeutete nicht nur im Hinblick auf die Grenztätigkeit des Theaters große Veränderungen. Der Krieg, der in Klagenfurt und Umgebung bislang insbesondere durch kriegsbezogene Propaganda und die Heimatbesuche von Soldaten präsent geworden war, erreichte Klagenfurt 1944 nun direkt. Drei Mal musste das Theater aufgrund von Bombenangriffen für insgesamt zwölf Tage schließen. Die längste Schließung folgte mit neun Tagen auf den ersten Bombenangriff am 16. Januar 1944. Das Theater wäre eigentlich bereits nach zwei Tagen wieder einsatzfähig gewesen, wurde aber in Folge der Angriffe als Obdachlosenmeldestelle genutzt. Ein weiterer Angriff erfolgte am 31. Januar 1944, der jedoch nur eine eintägige Schließung zur Folge hatte. Am 19. März 1944 kam es dann zum letzten Bombenangriff auf Klagenfurt, infolgedessen das Grenzlandtheater für zwei Tage den Betrieb einstellen musste. Während die Mitglieder des Ensembles unverletzt blieben, kam es bei der Rückreise einer Spielgruppe des Theaters bei Primo zu einem Partisanenangriff, durch welchen ein Ensemblemitglied durch Granatwerfersplitter verwundet wurde.<sup>723</sup> Ein Blick auf andere Theater zeigt, dass die Situation des Kärntner Grenzlandtheaters nach den Bombenangriffen als vergleichsweise positiv bezeichnet werden kann. So wurden das Theater am Kurfürstendamm in Berlin, das Deutsche Theater in München, das Opernhaus der Stadt Düssel-

---

<sup>721</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 5.

<sup>722</sup> Ebd., S. 13.

<sup>723</sup> Ebd., S. 12.

dorf, das Essener Schauspielhaus sowie das Stadttheater Wilhelmshaven bereits im April 1943<sup>724</sup> vollständig zerstört. Andere Theater erlitten schwere Fundusschäden, weshalb der Betrieb nur noch eingeschränkt aufrechterhalten werden konnte.<sup>725</sup>

Trotz einer möglichst positiven Darstellung verdeutlicht der Tätigkeitsbericht der Saison 1943/44, dass die Aufrechterhaltung des Betriebs teilweise mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden war. Dennoch gelang dem Theater eine Steigerung aller Veranstaltungen, was Meyer-Fürst nicht nur auf die Arbeit des Theaters, sondern auch auf „die Unterstützung seiner vorgesetzten Stellen“ zurückführte.<sup>726</sup> Die Ausführungen im Tätigkeitsberichtes waren ein sichtbarer Balanceakt zwischen rechtfertigenden Erläuterungen der Missstände des Theaters, die in erster Linie in Folge des Krieges ausgelöst wurden, und gleichzeitiger Vermeidung einer Kritik am Regime. Dies wird besonders auf der ersten Seite des Berichts deutlich, auf der Meyer-Fürst die Belastungen des Theaters erläutert und gleichzeitig ausführt, dass eine wiederholte Erwähnung der „nun einmal bestehenden kriegsbedingten Schwierigkeiten“ nicht zweckdienlich sei.<sup>727</sup>

Insbesondere die finanzielle Abhängigkeit des Theaters von Berlin geht aus den internen Berichten im Zuge der Personalplanungen deutlich hervor. Während es zu 21 Neubesetzungen kam, wurde das Ensemble nach Genehmigung des RMVP um fünf Mitglieder erweitert. Grundlage war der zu erwartende erhöhte Aufwand des Theaters aufgrund der Bespielung des gesamten Gaues.<sup>728</sup> Hier bestätigt sich für das Kärntner Grenzlandtheater konkret, was Jutta Wardetzky für „Grenzlandtheater“ im Allgemeinen konstatiert: Im Zuge der Grenzbespielung kam es zu einer Vergrößerung des Ensembles. Dass der Spielplan des Theaters einer strengeren Kontrolle als anderen Theatern unterlag, kann weder von Wardetzky im Allgemeinen noch für das Kärntner Grenzlandtheater sicher belegt werden, da in der Literatur Übersichten entfernter Stücke aus den Spielplänen anderer Theater schlicht fehlen. Zumindest aber fand die Auswahl der Stücke, die in den Grenzgebieten inszeniert wurden, nach propagandistischen Überlegungen statt. Auch die Zuschüsse, die an das Grenzlandtheater gezahlt wurden, lagen deutlich höher als noch zu Zeiten der Eröffnung. Eine Anpassung der Zuschusszahlungen an

---

<sup>724</sup> Erste Bombenangriffe fanden in Berlin bereits seit April 1941 statt, führten jedoch immer nur zu kurzen Einschränkungen der Spieltätigkeiten, DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 348.

<sup>725</sup> BArch R/55/20386a, Landestheater Linz 1938-1945, Bd. 2, Schreiben an die Theaterabteilung der RKK vom 13. April 1943.

<sup>726</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941-44“, Tätigkeitsbericht des Kärntner Grenzlandtheaters Klagenfurt für die Spielzeit 1943/44, S. 12.

<sup>727</sup> Ebd., S. 1.

<sup>728</sup> Ebd., S. 5.

die erweiterten Grenzaufgaben des Theaters kann jedoch nicht belegt werden. Wardetzky's Ausführungen können demnach zumindest in Teilen für das Grenzlandtheater bestätigt werden. Der Machtzuwachs, den Rischbieter dem RMVP durch die finanzielle Abhängigkeit der Theater attestiert, wird durch die Ausführungen im Tätigkeitsbericht sichtbar.

### **Zwischenfazit**

Am 19. Juli 1944 endete die letzte aktive Saison des Kärntner Grenzlandtheaters, das auf die erfolgreichste – zumindest in Bezug auf die Anzahl aller Veranstaltungen – und zugleich schwierigste Spielzeit unter nationalsozialistischer Herrschaft zurückblickte. Die Saison 1943/44 zeichnete sich insbesondere durch die nun erstmalige Bespielung des gesamten Gau'es aus. Waren in den vorherigen Spielzeiten nur einige wenige Städte mit Vorstellungen des Theaters versorgt worden, kam es nun neben Klagenfurt und Villach zu Aufführungen in insgesamt 28 weiteren Städten. Das Theater hatte in seiner letzten Spielzeit erstmals vollständig die Funktion eines „Grenzlandtheaters“ erfüllt, was sich ebenfalls in der Gesamtzahl aller Veranstaltungen, aber auch in der Erhöhung der Ensemble-Größe sowie der propagandistischen Auslegung des Spielplanes widerspiegelte. Doch auch die hohe Anzahl an Aufführungen täuscht nicht über die teils widrigen Umstände hinweg, denen sich der Spielbetrieb des Theaters ausgesetzt sah. Der Krieg zeigte sich nun nicht mehr nur in Form der Erweiterung des Spielgebietes des Theaters oder von Propagandabeiträgen des Regimes, die zum Durchhalten und zur Unterstützung der Soldaten durch Theaterbesuche aufriefen. Erstmals musste der gesamte Theaterbetrieb aufgrund von Bombenangriffen eingestellt werden.

Die Berichterstattung rund um das Theater ging mit der Saison 1943/44 erheblich zurück. Das Hauptaugenmerk der Zeitungen lag reichsweit wie lokal auf den Entwicklungen des Krieges; lokalen Kulturereignissen schenkte auch die Klagenfurter Presse nur noch selten Beachtung.

Mit der Saison 1943/44 zeigte sich erneut der Erfolgsdruck des Theaters und die finanzielle Abhängigkeit von Berlin besonders deutlich. Der rechtfertigende Charakter des Tätigkeitsberichts veranschaulicht, dass bestehende Probleme nur euphemistisch formuliert werden konnten. Dennoch lässt sich aus den Formulierungen Meyer-Fürsts die

oftmals prekäre Lage des Theaters ableiten, die der Intendant jedoch nicht in der gebotenen Deutlichkeit ansprechen konnte. Stattdessen wurde insbesondere die Anzahl der Veranstaltungen möglichst positiv dargestellt und auf die Situation größerer Theaterstädte hochgerechnet.

Erstmals konnte aufgezeigt werden, dass auch die Gauleitung nachweislich Einfluss darauf nahm, dass Stücke bewusst für propagandistische Zwecke eingesetzt wurden.

Wie sich in den vorangegangenen Spielzeiten bereits abgezeichnet hatte, trat Meyer-Fürst im Vergleich zu seinem Vorgänger öffentlich nur selten in Erscheinung. Während sich Gustav Bartelmus nicht nur durch mediale Inszenierungen, sondern auch in Form propagandistischer Beiträge im Werbeheft betätigte, verzichtete Meyer-Fürst hierauf gänzlich. Das Werbeheft entwickelte sich unter ihm ausschließlich zu einem Informationsblatt über die anstehende Saison und das Ensemble des Theaters. Dafür trat er als Schauspieler in einigen Inszenierungen in Erscheinung.

Wie schon in der Saison 1942/43 kam es zu einer Änderung des im Werbeheft angekündigten Spielplanes und den tatsächlich während der Spielzeit aufgeführten Stücken und Kompositionen. Insgesamt wurden 13 Werken entfernt, jedoch ohne dass dem politische Zensurgründe vorausgingen. Der Überarbeitung lagen andere Überlegungen zugrunde, so möglicherweise den Geschmack des Klagenfurter Publikums zu treffen. Aber auch propagandistische Überlegungen können Einfluss auf den Spielplan genommen haben.

Erneut geben die Quellen keine Hinweise auf die Besucherzahlen des Theaters, die auch im Tätigkeitsbericht von Meyer-Fürst völlig unbeachtet bleiben. Ausgehend von einem nahezu ausverkauften Haus sowie der – im Tätigkeitsbericht korrigierten – Anzahl von 974 Plätzen in Klagenfurt sind 350.000 Besucherinnen und Besucher durchaus realistisch. Das Fehlen der Besucherzahlen im Tätigkeitsbericht lässt vermuten, dass diese hinter den Erwartungen des RMVP zurückgeblieben sein könnten.

## **Spielzeit 1944/45 - Der Spielplan im Werbeheft 1944/45**

Für die bevorstehende Saison 1944/45 arbeitete der Intendant Willy Meyer-Fürst ein Werbeheft aus, welches die Bevölkerung über die anstehende Saison informieren sollte. Die Entwicklung, die sich bereits im vorherigen Heft angedeutet hatte, setzte sich 1944/45 fort: Propagandabeiträge fehlten gänzlich; die obligatorische Vorstellung des Ensembles beschränkte sich auf eine Auflistung aller Namen, unterteilt nach deren Tätigkeitsfeldern. Die Größe des Ensembles wurde im Vergleich zum Vorjahr von 64 auf 71 Mitglieder erweitert. Zu einer Eröffnung der Saison und der Aufnahme des Theaterbetriebes sollte es jedoch aufgrund der Schließung aller Theater zum 31. August 1944 nicht mehr kommen.<sup>729</sup> Doch was hatte Meyer-Fürst für das Kärntner Grenzlandtheater in der Saison 1944/45 geplant?

Der Spielplan bestand aus insgesamt 30 geplanten Inszenierungen, wovon 14 Inszenierungen auf die Kategorie Schauspiele/Sprechstücke, sieben Inszenierungen auf die Kategorie Oper und neun Inszenierungen auf die Kategorie Operetten entfallen sollten.<sup>730</sup> Der geplante Spielplan für die Saison 1944/45 zeichnete sich dabei vor allem durch zeitgenössische Theaterstücke sowie Operetten aus. Lediglich die geplanten Opern waren, bis auf Wolf-Ferraris *Die vier Grobiane* aus dem Jahre 1906, nicht nur absolute Klassiker, sondern zählten zu den erfolgreichsten Opern während der gesamten Zeit des Nationalsozialismus.<sup>731</sup>

Beethovens *Fidelio*, Puccinis *Tosca*, Verdis *Ein Maskenball* sowie Smetanas *Die verkaufte Braut* wurden bereits in den Spielzeiten 1939/40 und 1940/41 unter dem ehemaligen Intendanten Bartelmus erfolgreich aufgeführt. Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* und Wolf-Ferraris *Die vier Grobiane* sollten erstmalig Einzug auf die Bühne des Kärntner Grenzlandtheaters finden. Willy Meyer-Fürst verzichtete auf wagemutige Inszenierungen und bediente sich altbekannter Erfolge.<sup>732</sup>

Vor diesem Hintergrund mag die Auswahl der Schauspiele/Sprechstücke sowie einiger Operetten fast schon überraschend wirken, wiesen diese neben Klassikern wie Strauss' *Rosen aus dem Süden* und Heubergers *Der Opernball* auch zeitgenössische Werke wie

---

<sup>729</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1944/45.

<sup>730</sup> Ebd.

<sup>731</sup> KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich, S. 706.

<sup>732</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1944/45.

Reinshagens *Der geliebte Dieb*, Millöckers Adaption der Operette *Die Dubarry*, Künnecks *Herz über Bord* oder Zellweckers *Wiener Bonbons* auf. Obwohl Lehár erneut mit zwei Kompositionen – *Eva* sowie *Die blaue Mazur* – unter den Operetten zu finden war, gewichtete Meyer-Fürst die Auswahl der Operetten zugunsten zeitgenössischer Werke.<sup>733</sup>

Auch die geplanten Schauspiele/Sprechstücke wiesen eine ähnliche Verteilung auf. Zu den sechs geplanten klassischen Inszenierungen zählten neben Goethes *Urfaust* sowie Grillparzers *Der Traum ein Leben* erneut ein Werk des spanischen Dichters und Autors Lope de Vega (*Gericht ohne Rache*). Daneben plante Meyer-Fürst die Shakespeare-Inszenierung *Die lustigen Weiber von Windsor*.<sup>734</sup> Ob das Stück tatsächlich hätte aufgeführt werden dürfen, muss jedoch in Frage gestellt werden, da die geplante Shakespeare-Inszenierung der Saison zuvor aus dem Spielplan entfernt wurde. Neben klassischen Schauspielen/Sprechstücken plante Meyer-Fürst für die Saison 1944/45 insgesamt acht zeitgenössische Inszenierungen, wovon Hömbergs *Kirschen für Rom* sowie Forsters *Das goldene Dach* dabei besonders ins Auge fallen.<sup>735</sup>

Hans Hömberg erlangte 1940 reichsweit mit seinem Stück *Kirschen für Rom*, welches im Zeitraum von 1940 bis 1944 insgesamt neununddreißig Mal inszeniert wurde, Bekanntheit. 1943 geriet Hömberg mit seinem Nachfolgestück *Der tapfere Herr S.* in den Blick der Reichsdramaturgie und Goebbels' selbst. Obwohl das Theaterstück von der Reichsdramaturgie geprüft und als harmlos eingestuft wurde, wurden einige Textpassagen nach der Uraufführung in Berlin kritisiert, da diese als regimekritisch gedeutet werden konnten und, wie Barbara Panse schreibt, „von einem Teil des Publikums als solche verstanden“ wurden.<sup>736</sup> Belege für die Reaktionen des Publikums kann sie im Zuge dieser Aussage jedoch nicht darbieten. In einer Nachricht an Goebbels formulierte Schlösser, dass die Problematik weniger in den Formulierungen des Stückes als in der Möglichkeit der Darstellung und Inszenierung liege. Es sei bislang zu keinerlei Demonstrationen gekommen, aber man wolle diese in Zukunft verhindern. *Der tapfere Herr S.* wurde daraufhin aus allen Spielplänen entfernt, in Berlin unter der Leitung von Gustav Gründgens sogar während der laufenden Saison.<sup>737</sup> Für die Intendanten der verschiedenen Theater bedeutete dies, dass insbesondere zeitgenössische Stücke einen grö-

---

<sup>733</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1944/45.

<sup>734</sup> Ebd.

<sup>735</sup> Ebd.

<sup>736</sup> PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 591f.

<sup>737</sup> Ebd., S. 592.

ßen Unsicherheitsfaktor darstellten als klassische Stücke. Die Zensur eines Stückes konnte jederzeit erfolgen; zeitgenössische Stücke bargen also ein gewisses Risiko bei der Spielplangestaltung. Obwohl Hömbergs Inszenierung *Kirschen für Rom* von der Zensur nicht betroffen war, fanden sich auch in diesem Stück pazifistische Passagen. Hömberg versuchte durch eine Stellungnahme an das RMVP seinen Ruf wiederherzustellen.<sup>738</sup> Es liegen keine Informationen vor, ob dieses Vorhaben erfolgreich war. Es bleibt fraglich, ob *Kirschen für Rom* in Klagenfurt tatsächlich aufgeführt oder vielmehr als Vorsichtsmaßnahme wieder aus dem Spielplan entfernt worden wäre. Dass Meyer-Fürst die Inszenierung in seinen vorläufigen Spielplan mit aufnahm, zeigt jedoch, dass er zumindest bereit war, es auf eine Bewertung durch die Reichsdramaturgie ankommen zu lassen.

Erneut plante Meyer-Fürst das Sprechstück *Das goldene Dach*, das bereits in der Vor-saison aus dem Spielplan entfernt worden war.<sup>739</sup> Der erneute Versuch legt nahe, dass die Entfernung auf explizite politische Anweisung erfolgt war, aus der ein Verbot für zukünftige Spielzeiten resultierte. Auch ist davon auszugehen, dass Meyer-Fürst die wahre Identität des Autors nach wie vor nicht bekannt war.

Für die Planung des Spielplanes für die Saison 1944/45 ist festzuhalten, dass Meyer-Fürst bei der Auswahl der Werke aller Kategorien deutlich mutiger zu sein schien als noch in den Jahren zuvor. Ob dies mit dem bevorstehenden Ende des Theaters in Zusammenhang stand, lässt sich nicht feststellen, da fraglich ist, ob die Intendanten mit der reichsweiten Schließung aller Theater rechneten. Es muss davon ausgegangen werden, dass ein Teil des Klagenfurter Spielplanes der Zensur der Reichsdramaturgie zum Opfer gefallen wäre.

Die Auswahl der genannten Schauspiele/Sprechstücke und Operetten für die Saison 1944/45 als einen möglichen Versuch des Widerstandes gegen das zusammenbrechende Regime zu werten, wäre vermutlich eine Überinterpretation des Sachverhaltes. Es kann jedoch festgehalten werden, dass der geplante Spielplan für die Saison 1944/45 dem Anschein nach wieder experimenteller ausgelegt war als noch ein Jahr zuvor. Welche Hintergründe vorliegen und ob Meyer-Fürst seine Auswahl aus Kalkül traf, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

---

<sup>738</sup> PANSE, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik*, S. 592.

<sup>739</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1944/45.

Noch bevor das Theater seine Pforten erneut öffnen konnte, wurden mit dem Erlass vom 20. August 1944 alle Theater zum 1. September geschlossen. Darüber hinaus folgte die Auflösung der Abteilungen Theater, Musik und Bildende Künste des RMVP. Männliche Bühnengehörige wurden – mit Ausnahmen der Personen, die eine „uk“-Stellung erhielten oder bereits erhalten hatten – für den Kriegsdienst eingezogen. Einige ausgewählte Theater wurden nach der reichsweiten Schließung zu Filmtheatern bzw. Kinos umgestaltet, wie auch das Landestheater Linz.<sup>740</sup> Das Kärntner Grenzlandtheater war hiervon jedoch nicht betroffen.

Während für die Mitglieder verschiedener Theater der Werdegang nach der Schließung der Theater nachvollzogen werden kann,<sup>741</sup> gelingt dies nicht für die Mitglieder des Klagenfurter Ensembles und den Intendanten Willy Meyer-Fürst. Die Quellen geben keine Auskunft über die weitere Entwicklung beteiligter Personen. Folgt man den Ausführungen Othmar Rudans, so war es jedoch die leitende Bühnenbildnerin des Grenzlandtheaters, Elisabeth Möller, und nicht Willy Meyer-Fürst, die „die Abwicklung der noch laufenden Verpflichtungen“<sup>742</sup> übernommen hatte. Es ist daher naheliegend, dass auch Meyer-Fürst für den Kriegsdienst eingezogen wurde, zumal für ihn keine „uk“-Stellung in den Quellen nachgewiesen werden kann.

Dann rückten die meisten Schauspieler zum Militär und die Schauspielerinnen zur Kriegsarbeit ein. [...] Als die Künstler nach Kriegsende, im Laufe des Sommers 1945, zu ihrer früheren Arbeitsstätte zurückkehren wollen, war das Theatergebäude in englischer Hand. Wieder gab es in Klagenfurt kein Theater mehr, es gab auch keine neue Spielzeit und die Schauspieler waren heimatlos geworden.<sup>743</sup>

Schriftliche Belege über die Zeit des Kärntner Grenzlandtheaters unter nationalsozialistischer Herrschaft enden mit dem Werbeheft der Saison 1944/45.

---

<sup>740</sup> DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat, S. 351-354, FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 144, DAIBER, Hans: Schaufenster der Diktatur, S. 356-363.

<sup>741</sup> So lässt sich dies beispielsweise für das Theater Linz bei Mariana Fellermayr nachvollziehen, siehe hierzu FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater, S. 113f.

<sup>742</sup> RUDAN, Othmar/RUDAN, Helmar: Das Stadttheater Klagenfurt, S. 104.

<sup>743</sup> Ebd.

### **3.6. Die Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst - Eine Bilanz**

Mit der Saison 1941/42 begann für das Kärntner Grenzlandtheater ein neuer Abschnitt. Nicht nur die Position der Theaterleitung wurde neu besetzt; auch eine große Zahl von Mitgliedern des Ensembles verließ mit dem scheidenden Intendanten Bartelmus das Theater und das Personal des Grenzlandtheaters wurde zu mehr als 50 % ausgetauscht.

Der neue Intendant Willy Meyer-Fürst trat kein leichtes Erbe an. Nicht nur erfolgte die Übernahme des Theaters während des Krieges, dessen Auswirkungen in der Theaterpolitik des Reiches sowie im Alltagsgeschehen der Theater immer häufiger zu spüren waren. Auch nahmen der Anspruch des Reiches an die Theater und ihre Aufgabe, propagandistisch auf die Bevölkerung einzuwirken, mit Ausweitung des Kriegsverlaufs immer weiter zu.

Trotz der neuen Theaterleitung zeigten sich insbesondere während der ersten Saison unter der Leitung Meyer-Fürsts große Ähnlichkeiten zum Führungsstil seines Vorgängers, die besonders in der Vorbereitung der anstehenden Spielzeit sichtbar wurden. Die Veröffentlichung des Werbeheftes läutete die Saison nicht nur ein, sondern informierte auch, wie in den Jahren zuvor, über die bevorstehende Spielzeit. Wie in den Heften der Vorjahre waren erneut Propagandabeiträge Teil des Werbeheftes; auf Beiträge, wie Gustav Bartelmus sie verfasste, verzichtete Meyer-Fürst jedoch. Erst in den folgenden Spielzeiten fand unter dem neuen Intendanten eine Änderung der Ausgestaltung der Werbehefte statt, indem auf Propagandabeiträge jeglicher Art verzichtet wurde und die Hefte als reine Informationsquelle über die bevorstehende Saison und das Ensemble dienten.

Während in der Außenwirkung die Unterschiede zwischen Bartelmus und Meyer-Fürst deutlich wurden, scheint der Personalwechsel wenig Einfluss auf den Spielplan des Theaters gehabt zu haben. Der Aufbau des Spielplanes folgte dem der Vorjahre und auch bei der Auswahl der Inszenierungen setzte Meyer-Fürst auf Erfolgsstücke vorangegangener Spielzeiten, die den propagandistischen Vorgaben entsprachen. In der letzten Saison des Theaters konnte jedoch eine Schwerpunktverlagerung zugunsten zeitgenössischer Werke im Bereich der Schauspiele/Sprechstücke und Operetten aufgezeigt werden.

Unter der Leitung Meyer-Fürsts gab das Theater insgesamt 1.105 Vorstellungen, wovon 129 außerhalb Klagenfurts stattfanden. 62 % aller Auswärtsvorstellungen entfielen da-

bei auf die letzte Spielzeit 1943/44, in der die Grenztätigkeit des Theaters deutlich ausgeweitet wurde. Auch hier zeigen sich deutliche Unterschiede zu den Spielzeiten unter Gustav Bartelmus. Dabei erscheint es besonders interessant, dass es unter Meyer-Fürst zunächst sogar zu einem Rückgang der Auswärtsvorstellungen kam, in der Saison 1942/43 mit 17 Vorstellungen sogar der niedrigste Wert erreicht wurde.

In den drei Spielzeiten unter der Leitung Meyer-Fürsts stieg die Anzahl aller Vorstellungen kontinuierlich an, jedoch in einem geringeren Umfang als in den ersten drei Spielzeiten. Nahmen unter der Leitung von Bartelmus noch die Operetten den größten Anteil aller Vorstellungen ein, waren es mit 486 Aufführungen unter Meyer-Fürst nun die Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1943/44 ihren Höchstwert erreichten. Die Operetten lagen mit einem Wert von 373 Vorstellungen nun also dahinter, während die Opern mit 175 Vorstellungen erneut das Schlusslicht bildeten (Vgl. Tab. 28). Kam es in Bezug auf die Gesamtzahl der Vorstellungen in den beiden Kategorien Schauspiele/Sprechstücke sowie Operetten zu einem Anstieg, lag die Anzahl der Opern sogar unter dem Wert der drei Bartelmus-Spielzeiten.

**Tabelle 28:** Besucherzahlen und Veranstaltungen des Grenzlandtheaters in Klagenfurt 1941-1944.<sup>744</sup>

	1941/42	1942/43	1943/44
<b>Besucherzahlen</b>	Ca. 250.000	ca. 300.000 <sup>1</sup>	ca. 350.000 <sup>1</sup>
<b>sonst. Veranstaltungen</b>	16	24	12
<b>Operetten</b>	117	133	123
<b>Sprechstückaufführungen</b>	156	137	193
<b>Opern</b>	59	52	64
<b>Entfernte Stücke</b>	7	13	13
<b>Vorstellungen gesamt</b>	<b>348</b>	<b>365</b>	<b>392</b>
<b>davon in Klagenfurt</b>	317	341	304
<b>davon außerhalb Klagenfurts</b>	31	17	81

Auch unter der Leitung Meyer-Fürsts kam es in jeder Saison zu nachträglichen Änderungen des Spielplanes, die mit einem Wert von 33 nur geringfügig unter dem der drei vorangegangenen Spielzeiten lagen. Wie auch für die Vorjahre, ließen sich nur für einen geringen Teil der entfernten Stücke entsprechende Gründe identifizieren. Der Großteil

<sup>744</sup> Zusammenstellung auf Grundlage der Tagesspielpläne der Spielzeiten 1938-1941 sowie der Werbehefte 1939-1941, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielpläne 1938-1941 sowie KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbehefte der Spielzeiten 1941-1944.

entsprang wohl propagandistischen sowie ästhetischen Überlegungen; es konnten jedoch auch politische Verbote festgestellt werden.

Während für die ersten drei Spielzeiten bürokratische Vorgänge charakteristisch waren, die vor allem die Personalpolitik des Theaters betrafen, zeichnet sich für die drei Spielzeiten unter Meyer-Fürst ein anderes Bild. Die Auswirkungen des Krieges zeigten sich nicht nur anhand der sich verändernden Spielpläne. Auch der Theaterbetrieb wurde eingeschränkt, weil es oft an Material fehlte. Darüber hinaus wurden der politische Druck sowie die Abhängigkeit des Theaters vom RMVP sichtbar. Rechtfertigungsversuche über die künstlerische Leistung des Theaters waren die Regel und nicht die Ausnahme.

Wie auch sein Vorgänger war Meyer-Fürst für drei aktive Spielzeiten Intendant des Kärntner Grenzlandtheaters. Die Schließung des Theaters scheint er nicht mehr aktiv miterlebt zu haben. Vermutlich wurde er, wie viele andere Kulturschaffende, zum Wehrdienst eingezogen.

## 4. Zusammenfassung

Dr. Schlösser erklärte [...]: er habe vor etwa zwei Jahren [...] betont, daß Kunst kein Kompromiß kenne, so müsse er heute aus der Erkenntnis von der ungebrochenen Kraft deutschen Geistes hinzufügen: „Kunst kennt keine Kapitulation.“<sup>745</sup>

Noch vor dem Ende des Großdeutschen Reiches endete die Zeit des Kärntner Grenzlandtheaters unter nationalsozialistischer Herrschaft und Klagenfurt fand sich erneut in einer ähnlichen Situation wieder, wie wenige Jahre zuvor: ohne aktiven Theaterbetrieb, dafür mit einer kulturpolitisch belasteten Vergangenheit. Die vorliegende Arbeit hat die Entwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters während des Nationalsozialismus umfassend anhand verschiedener Leitfragen analysiert und kontextualisiert.

### **Lokale und nationale Akteure sowie Institutionen nationalsozialistischer Theaterpolitik**

Die vorliegende Dissertation hat nicht nur die lokalen Entwicklungen des Kärntner Grenzlandtheaters während der NS-Zeit in den Blick genommen, sondern auch verschiedene politische Prozesse und Verflechtungen mit diesem in Verbindung bringen können. Wie in der Forschungsliteratur bereits für die Theaterpolitik (und andere Bereiche) der Nationalsozialisten im Allgemeinen festgehalten wurde, zeichnete sich auch die Entwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters durch eine Vielzahl von Akteuren und Institutionen aus, die Einfluss auf die lokalen Entwicklungen des Theaters nahmen und dabei verschiedene Intentionen verfolgten.

Mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich erweiterte sich die Landschaft der Theaterstätten erheblich. Einfluss und Macht des RMVP, der Reichstheaterkammer und der Reichsdramaturgie wurden erweitert. Doch mit dem „Anschluss“ nahm nicht nur die Anzahl der Theater des nun Großdeutschen Reiches zu; auch die Bedeutung, die man der Theaterpolitik und ihren Wirkungsstätten zusprach, veränderte sich. Während in der Literatur vor allem die politischen Veränderungen der Kultur- und Theaterpolitik der Jahre 1933 sowie 1939 Beachtung fanden, war auch der „Anschluss“ Österreichs prägend für die bis dahin betriebene Politik und die daraus resultierende Propaganda.

---

<sup>745</sup> ÖNB, *Kärntner Volkszeitung*, 15. Jahrgang, Folge 9, 20. Januar 1944, S. 4.

Anstelle der „deutschen Nationalkultur“, die sich bewusst von der Weimarer Republik abgrenzte und Restriktionen insbesondere für jüdische und politisch unerwünschte Autoren und ihre Werke zur Folge hatte, trat mit dem Jahr 1938 nun die „gemeinsame deutsche Kultur“ in den Vordergrund der Propaganda. Die Theaterpolitik erlebte einen symbolträchtigen Bedeutungswechsel, der mit der Reichstheaterfestwoche 1938 in Wien zelebriert wurde. Im Zuge der Festwoche grenzte sich das NS-Regime deutlich vom Theaterwesen der Schuschnigg-Regierung ab und machte diese für den Zerfall des österreichischen Theaters verantwortlich.

Die Planungen der Festwoche verliefen parallel zum (kultur)politischen „Anschluss“ der Gebiete der „Ostmark“ an das Deutsche Reich, der auf nationaler wie lokaler Ebene durchgeführt wurde und umfangreiche bürokratische Vorgänge nach sich zog. Mit der Gründung des „Reichsministeriums für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“, der Zweitstelle des Reichspropagandaamtes in Wien sowie der Einteilung der „Ostmark“ in sieben Reichsgaue erweiterte sich der Kreis der Institutionen und Akteure, die teils von sehr unterschiedlichen Interessen geleitet wurden. Die kulturpolitischen Vorgänge, die unmittelbar nach dem „Anschluss“ einsetzten, waren insbesondere in Wien ähnlich zu denen des „Altreichs“ 1933, insbesondere den Prozess der „Säuberung“ der Theater, aber auch die Machtkämpfe deutscher sowie österreichischer Akteure betreffend. Ein Blick auf die Vorgänge der Städte Graz, Salzburg, Linz und Klagenfurt zeigte jedoch, dass die sich nach außen homogen darstellenden Vorgänge des Regimes lokale Unterschiede aufwiesen. Während die „Gleichschaltung“ in Graz, Salzburg und Linz weitestgehend ähnlich verlief (Überprüfung des Personals, gegebenenfalls Neueinstellungen der Theaterleitungen sowie Teilen des Ensembles und Überarbeitung der Spielpläne), unterschieden sich die Umstände des Theaters der Stadt Klagenfurt zunächst erheblich von denen anderer Städte. Hier fehlte ein bestehender Theaterbetrieb, ein Zugriff auf bereits vorhandene Strukturen war somit nicht möglich. Das Ziel der Nationalsozialisten war für das neu eröffnete Theater Klagenfurts jedoch dasselbe wie auch für andere Theater: die Etablierung eines funktionierenden Theaterbetriebs nach nationalsozialistischen Vorstellungen.

Das vorrangige Ziel des RMVP bzw. der RKK war daher die Ernennung eines Intendanten für das zu eröffnende Theater, der mit den weiteren Vorbereitungen der bevorstehenden Saisonöffnung betraut werden sollte. Zudem stand noch vor der Wiedereröffnung des Theaters fest, dass es zu umfangreichen Modernisierungsmaßnahmen kommen sollte. In diesem Punkt glichen die Planungen denen der anderen Theater der „Ostmark“

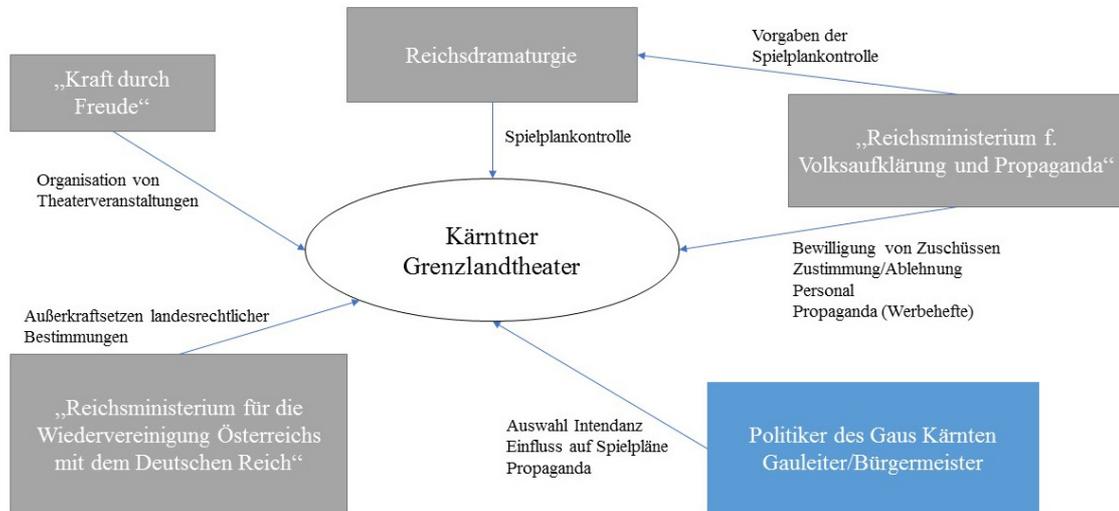
und fügten sich in die allgemeinen, architektonischen und theaterpolitischen Maßnahmen des Regimes der Vorjahre ein.

Die Suche nach einem Intendanten für das Theater in Klagenfurt, an der verschiedene Akteure und Institutionen beteiligt waren, zog sich über einen längeren Zeitraum. Marina Jamritsch hatte in ihrem Aufsatz versucht, Umfang und Details des Bewerbungsprozesses darzulegen, wobei ihr jedoch Fehler bei der Zuordnung unterschiedlicher Adressaten unterlaufen waren. Aufgrund ausführlicher Quellenstudie konnte die vorliegende Dissertation die Fehler korrigieren und nicht nur den Bewerbungsprozess des Intendanten Gustav Bartelmus, sondern auch dessen Stellvertreters und musikalischen Oberspielers Fritz Dahms ausführlich darlegen und kontextualisieren. Insbesondere bei der Untersuchung der Bewerbung Bartelmus' konnte eine Vielzahl beteiligter Institutionen und Akteure identifiziert werden. Die Auswahl Bartelmus' zum Intendanten ging dabei vor allem auf die Vertreter des Gaues Kärnten zurück; die Zustimmung des RMVP kann in diesem Zusammenhang als Formsache bezeichnet werden. Dass dies nicht zwingend die Regel war, zeigt das Beispiel des Innsbrucker Theaters, für welches nach dem „Anschluss“ ebenfalls ein neuer Intendant gesucht wurde. Auch Gustav Bartelmus bewarb sich auf die Stelle, wurde hierfür jedoch scheinbar als ungeeignet betrachtet, da das RMVP nach einem Intendanten mit ausreichend Privatvermögen suchte und einen solchen auch fand. Je nach Interessenlage beteiligte sich das RMVP also mehr oder weniger intensiv an solchen Personalentscheidungen. Anhand des Schriftverkehrs, der im Zuge der Bewerbung Bartelmus' geführt wurde, konnten zudem weitere Institutionen identifiziert werden, die direkt mit diesem in Verbindung standen oder an die Schreiben adressiert wurden: das Reichspropagandaamt Wien, das Reichspropagandaamt Berlin, die Geschäftsleitung der Reichstheaterkammer, die Gauleitung Kärntens sowie Joseph Goebbels persönlich.

Auch die Abläufe im Zusammenhang mit der Ernennung Fritz Dahms gaben aufschlussreiche Einblicke in die bürokratischen Abläufe des Regimes. Hier konnte aufgezeigt werden, dass der zeitliche Ablauf bürokratischer Entscheidungsprozesse nicht immer mit dem tatsächlichen Spielbetrieb übereinstimmte. Insbesondere die schriftliche Korrespondenz zwischen verschiedenen Stellen nahm viel Zeit ein.

Auch im weiteren Verlauf nahmen immer wieder unterschiedliche Institutionen und Akteure Einfluss auf theaterpolitische Prozesse und/oder konkret auf den Spielbetrieb in

Klagenfurt. Abbildung 10 zeigt einen exemplarischen Überblick der wichtigsten Institutionen sowie deren Einflussnahme auf das Kärntner Grenzlandtheater.



**Abb. 10.:** Schaubild über lokale Institutionen/Akteure (blau unterlegt) sowie nationale Institutionen/Akteure (grau unterlegt), die direkt oder indirekt Einfluss auf das Kärntner Grenzlandtheater nahmen.

**Quelle:** Eigene Zusammenstellung.

Einige der auf dem Schaubild abgebildeten Institutionen, wie das RMVP, die Reichsdramaturgie sowie die KdF, nahmen dabei über die gesamte Zeit des Bestehens Einfluss auf verschiedene Belange des Kärntner Grenzlandtheater. Das RMVP besaß dabei eine zentrale Rolle, denn es war nicht nur für die Bereitstellung von Reichszuschüssen zuständig, auf die das Theater dringend angewiesen war, sondern entschied auch in letzter Instanz über die Bewilligung oder Ablehnung des Personals. Der durch die finanzielle Abhängigkeit der Theater erzeugte politische Druck, den Henning Rischbieter im Allgemeinen feststellte, konnte auch im Speziellen für das Kärntner Grenzlandtheater – insbesondere in den letzten beiden Spielzeiten – aufgezeigt werden. Zudem war das RMVP auch in Form unterschiedlicher Propagandabeiträge in den Werbeheften vertreten und so für das Publikum des Theaters präsent.

Die Reichsdramaturgie übte ebenfalls dauerhaft Einfluss auf das Theater aus, indem sie vor jeder Spielzeit den Spielplan kontrollierte. Für Klagenfurt konnte eine Vielzahl von Änderungen der Spielpläne dargelegt werden, wobei nicht sicher festgestellt werden konnte, ob alle Änderungen auf die Reichsdramaturgie zurückzuführen waren oder diese auch durch die Gauleitung veranlasst wurden. Auch ein eigeninitiatives Handeln der

Intendanten als Reaktion auf innen- wie außenpolitische Entwicklungen kann nicht ausgeschlossen werden. Die Vorgaben der Spielplankontrolle erhielt die Reichsdramaturgie zudem durch die Reichstheaterkammer, die Teil des RMVP war. Die institutionellen Verflechtungen, die bereits in der Forschungsliteratur unter anderem von Hans Daiber, Boguslaw Drewniak und Henning Rischbieter aufgezeigt wurden, lassen sich auch für das Theater der Stadt Klagenfurt darlegen.

Das Kärntner Grenzlandtheater befand sich zudem in allen Spielzeiten in enger Abstimmung mit der KdF, die unter anderem für die Organisation kultureller Veranstaltungen zuständig, ab der Saison 1939/40 auch für die Organisation eines Großteils der Vorstellungen des Theaters in der Nachbarstadt Villach verantwortlich war und hierfür Räumlichkeiten zur Verfügung stellte.

Zudem konnte Einfluss von Vertretern des Gaues Kärnten festgestellt werden, was sich insbesondere durch Propagandabeiträge in den Werbeheften des Theaters sowie punktuelle Beeinflussung der Spielpläne äußerte. Im Gegensatz zum RMVP scheint hier seitens des Gaues wenig politischer Druck auf das Theater ausgeübt worden zu sein. Der Schriftverkehr zwischen Vertretern des Gaues und der Theaterleitung des Grenzlandtheaters zeichnete sich durch einen wohlwollenden Ton aus. Das Theater stellte für den Gau ein wichtiges Prestigeobjekt dar, obgleich es reichsweit keine besondere Rolle einnahm; eine gut funktionierende Zusammenarbeit zwischen Gau und Theater war daher Voraussetzung.

Darüber hinaus stand auch das „Reichsministerium für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“ in Verbindung mit den theaterpolitischen Maßnahmen in Klagenfurt, auch wenn diese nur indirekter Natur und zeitlich begrenzt waren. So wurde das Theatergesetz, welches 1934 im „Altreich“ erlassen wurde, auf das Gebiet der „Ostmark“ übertragen; zudem wurden landesrechtliche Vorschriften angepasst, darunter auch die des Gaues Kärnten. Diese Anpassung hatte keine direkten Auswirkungen auf die Eröffnung des Theaters in Klagenfurt, war jedoch Teil des kulturellen „Anschlusses“ und muss daher ebenfalls Erwähnung finden.

Die Interessen lokaler und nationaler Institutionen und Akteure unterschieden sich zum Teil erheblich voneinander. Auch zu der Entwicklung anderer Theater konnten Unterschiede, aber zugleich Gemeinsamkeiten identifiziert werden. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was bereits in Kapitel 2.1 thematisiert und von Gerwin Strobl treffend formuliert wurde:

Gerade die regionalen Faktoren – Ortsanimositäten oder örtliche Kulanz – waren für die nationalsozialistische Theaterpraxis überaus charakteristisch, was es schwer macht, pauschale Urteile über *das* Verhalten sowohl der Künstler als auch der Behörden im „Dritten Reich“ abzugeben.<sup>746</sup>

### **Künstlerische Entwicklung in Klagenfurt**

Die Frage nach der künstlerischen Entwicklung bildete eine zentrale Säule des vorliegenden Dissertationsprojektes, weshalb eine kleinteilige Betrachtung aller Kategorien der Spielpläne durchgeführt und vor dem Hintergrund der Gesamtentwicklung des Reiches analysiert wurde. Da es in Klagenfurt vor 1938 keinen Theaterbetrieb gegeben hatte, waren hingegen keine Untersuchungen zu möglichen Unterschieden und Gemeinsamkeiten vor und nach 1938 innerhalb der Spielplangestaltung möglich. Die Spielpläne des Kärntner Grenzlandtheaters konnten daher nur mit der allgemeinen Spielplanentwicklung seit 1933 verglichen werden, die insbesondere auf den umfangreichen Ausführungen sowie statistischen Auswertungen Thomas Eichers, Barbara Panses sowie Boguslaw Drewniaks basierten.

Der Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters bestand, wie auch der des Großteils aller Theater des Deutschen Reiches, aus den drei Hauptkategorien Schauspiele/Sprechstücke, Operetten und Opern, die durch weitere variable Veranstaltungen, wie Märcheninszenierungen, Bunte Abende, Konzerte und Gastspiele ergänzt wurden. Grundsätzlich richtete sich die Ausgestaltung der Spielpläne dabei nach den politischen Vorgaben, die sich insbesondere in den ersten Jahren des Regimes entwickelt hatten und immer wieder erweitert wurden. Die Kategorien lassen sich in klassische Werke, Werke der Jahrhundertwende sowie zeitgenössische Inszenierungen unterteilen. Während insbesondere bei den klassischen Werken sowie Werken der Jahrhundertwende auf einen Kreis bewährter Autoren zurückgegriffen wurde, zeigte sich bei den zeitgenössischen Inszenierungen eine ständige Fluktuation von Autoren und Werken. Dies war auf den Umstand zurückzuführen, dass ein Großteil der zeitgenössischen Werke von mangelnder Qualität war und beim Publikum keine langfristigen Erfolge erzielen konnte. Hier von gab es jedoch auch Ausnahmen.

---

<sup>746</sup> STROBL, Gerwin: Das Spiel der Unfreiheit, S. 53.

Die Schauspiele/Sprechstücke bildeten über die sechs aktiven Spielzeiten des Kärntner Grenzlandtheaters hinweg die größte Kategorie, wobei es diesbezüglich mit dem Wechsel der Intendanz zu einer Schwerpunktverlagerung kam. Insgesamt wurden 759 Aufführungen von 68 verschiedenen Autoren dargeboten. 20 davon (29 %) wurden in den Jahren des Bestehens des Theaters mehrfach aufgeführt; alle anderen Autoren (71 %) wurden jeweils nur einmalig in Klagenfurt inszeniert. Dabei wurde Goethe mit sechs Werken sowie 28 Vorstellungen am häufigsten präsentiert, wobei dessen Werke nicht auf alle Spielzeiten gleichmäßig verteilt waren. Während er in den ersten vier Spielzeiten teilweise sogar mehrfach pro Saison vertreten war, fehlten dessen Werke in den letzten beiden Spielzeiten des Theaters gänzlich.<sup>747</sup> Die Schauspiele/Sprechstücke verzeichneten zudem fünf Werke Schillers, die mit 32 Vorstellungen die totale Anzahl der Aufführungen Goethes noch überschritten. Schiller fehlte lediglich im Spielplan der letzten Saison.

Unter den Schauspielen/Sprechstücken wurden insbesondere in den ersten drei Spielzeiten klassische Inszenierungen vom Publikum bevorzugt. Für die drei Spielzeiten unter der Leitung Meyer-Fürsts fehlen Besucherstatistiken; die Anzahl der Vorstellungen klassischer Werke weist jedoch auf eine vergleichbare Resonanz beim Publikum hin. Der Anteil klassischer sowie zeitgenössischer Werke war dabei meist ausgewogen. Unter den zeitgenössischen Werken kam es zudem immer wieder zu einer Förderung lokaler Autoren. Insbesondere in der letzten Spielzeit erzielten auch die zeitgenössischen Werke hohe Aufführungszahlen, was auf eine große Akzeptanz der Bevölkerung hindeutet.

Bei den Opern, die mit 362 Werken den geringsten Anteil an den Spielplänen ausmachten, zeigte sich eine Dominanz klassischer Inszenierungen. Spitzenreiter der insgesamt 25 verschiedenen Komponisten war der Italiener Guisepppe Verdi, der mit sechs Werken sowie 40 Vorstellungen vertreten war. Mozart und Lortzing waren mit jeweils fünf Werken gleichermaßen präsent, wobei die Opern Lortzings mit 45 Vorstellungen etwas häufiger aufgeführt wurden als die Opern Mozarts, die auf einen Wert von 43 Auffüh-

---

<sup>747</sup> Thomas Salb führte für das Stadttheater Freiburg ähnliche statistische Auswertungen durch (vergleichbare Studien für andere Theater fehlen). Auch hier zeigte sich eine ungleiche Verteilung der Goethe-Inszenierungen in den Jahren 1939 bis 1944. Salb schreibt dazu: „Goethes Werke wurden von der Freiburger Intendanz – dem allgemeinen Trend entsprechend – nicht regelmäßig in den Spielplan aufgenommen, weil es außerordentlich schwer war, sie für Propagandazwecke einzusetzen.“, SALB, Thomas: Das Stadttheater Freiburg, S. 267. Dass es in Klagenfurt ebenfalls solche Überlegungen gab, geht aus den Quellen nicht hervor.

rungen kamen.<sup>748</sup> Insgesamt waren zehn (40 %) der 25 verschiedenen Komponisten mehrfach vertreten. Die Bandbreite unterschiedlicher Komponisten war also geringer als die der Autoren in der Kategorie der Schauspiele/Sprechstücke.

Mit 686 Vorstellungen hatten die Operetten nach den Schauspielen/Sprechstücken den zweitgrößten Anteil an den Spielplänen des Kärntner Grenzlandtheaters. Die Aufführungswerte lagen in den ersten drei Spielzeiten unter der Leitung Bartelmus' sogar über denen der Schauspiele/Sprechstücke; unter der Leitung Meyer-Fürsts kam es zur bereits genannten Verschiebung des Schwerpunktes zugunsten der Schauspiele/Sprechstücke. In der Kategorie der Operetten stammten die Werke von insgesamt 26 verschiedenen Komponisten, elf (42 %) von ihnen wurden mehrfach aufgeführt. Absolute Spitzenreiter bildeten die Operetten Franz Lehárs, die mit zehn Werken sowie 120 Vorstellungen nicht nur den größten Anteil an den Operetten, sondern auch am gesamten Spielplan ausmachten. Lehárs Werke erfreuten sich jedoch nicht nur in Klagenfurt, sondern im gesamten Reich großer Beliebtheit, was wohl auch auf Hitlers persönliche Präferenz zurückzuführen ist. Während in der Kategorie der Schauspiele/Sprechstücke und Opern kein zeitgenössischer Autor oder Komponist dominierte, wurden die Operetten der Komponisten Ralph Benatzky und Nico Dostal unter den zeitgenössischen Werken bevorzugt inszeniert. Obwohl auch Klassiker unter den Operetten vertreten waren, lag der Schwerpunkt eindeutig auf Werken der Jahrhundertwende sowie auf zeitgenössischen Inszenierungen. Hier zeigt sich ein klarer Unterschied zu den Kategorien der Schauspiele/Sprechstücke und Opern. Ob die vom Kärntner Grenzlandtheater inszenierten zeitgenössischen Werke in der Lage waren, die Bevölkerung propagandistisch im Sinne des Regimes zu beeinflussen, konnte aufgrund mangelnder Quellen hingegen nicht untersucht werden.

Durch die Analyse der Spielzeiten konnte dargelegt werden, dass sich beide Intendanten, trotz nachträglicher Spielplanänderungen, beliebter Autoren/Komponisten und Werke bedienten, die reichsweit aufgeführt wurden und sich allgemein großer Beliebtheit erfreuten. Unterschiede zu anderen Theatern lassen sich vor allem im Bereich zeitgenössischer Werke identifizieren, deren Erfolge sich sowohl in Klagenfurt als auch reichsweit teilweise erheblich voneinander unterschieden. Der reine Anteil zeitgenössischer Werke an den Spielplänen eines Theaters erscheint daher wenig geeignet, das Ausmaß nationalsozialistischer Prägung eines Theaters zu beurteilen. Dafür waren regi-

---

<sup>748</sup> In Freiburg wurden die genannten Komponisten in den Spielzeiten 1939 bis 1944 ebenfalls am häufigsten aufgeführt; SALB, Thomas: Das Stadttheater Freiburg, S. 302.

onale Einflüsse zu unterschiedlich, wie beispielsweise ein direkter Vergleich der Theater Klagenfurt, Hof und Graz zeigte. In Graz erfreuten sich zeitgenössische Werke beim Publikum nur geringer Beliebtheit, weshalb ihr Anteil reduziert wurde. Eine solche Reduzierung hatte dabei meist keine ideologischen, sondern wirtschaftliche Hintergründe: Eine hohe Zuschauerzahl war die Haupteinnahmequelle eines Theaters. Der Anteil zeitgenössischer Werke in den Spielplänen des Grenzlandtheaters Hof lag laut Henning Rischbieter bei ca. 70 %, <sup>749</sup> diese schienen hier also eher den Geschmack des Publikums getroffen zu haben als in Graz oder auch in Klagenfurt. Die Auswahl von Schauspielen/Sprechstücken, Opern und Operetten konnte demnach nicht ausschließlich ideologischen Gesichtspunkten folgen. Auch in Klagenfurt weisen teilweise geringe Aufführungswerte zeitgenössischen Werke auf mangelndes Publikumsinteresse hin. Regionale Unterschiede konnten auch für klassische Werke festgestellt werden. Spielpläne sollten daher immer im Kontext lokaler Einflüsse betrachtet werden.

### **Künstlerischer Freiraum? Handlungsspielräume und ihre Grenzen in Klagenfurt**

Wie in Kapitel 2.1 dargelegt wurde, zeichnet sich die Bewertung individuellen Verhaltens in der bisherigen Forschung durch divergierende Herangehensweisen sowie die Verwendung unterschiedlicher Termini aus, die vor dem Hintergrund lokalpolitischer Besonderheiten sowie Unterschiede der jeweiligen Charaktere als unzureichend erscheinen, was am Beispiel des Intendanten Ignaz Brantner skizziert wurde. Gerwin Strobl plädierte daher für einen Verzicht auf die Verwendung starrer Kategorien; vielmehr sollte der Blick auf den durch das Regime vorgegebenen Handlungsspielraum gerichtet und der Frage nachgegangen werden, wie dieser von den jeweiligen Beteiligten genutzt und ausgefüllt wurde.

Der erste Intendant des Kärntner Grenzlandtheaters, Gustav Bartelmus, zeigte bereits vor seiner Ernennung eine aktive, fast schon aufdringliche Handlungsweise, die er auch anschließend in den drei Spielzeiten in Klagenfurt nicht ablegte. Im Zuge seines Bewerbungsprozesses trat er nicht nur mit unterschiedlichen politischen Stellen auf Reichsebene in Kontakt, sondern bewarb sich zudem auch beim Oberbürgermeister der Stadt

---

<sup>749</sup> RISCHBIETER, Henning: NS-Theaterpolitik, S. 251.

Klagenfurt und konnte dessen Gunst für sich gewinnen. Aus den Quellen geht hervor, dass es zwischen Bartelmus und Dr. von Franz zu einer Einigung über Bartelmus' Ernennung zum Intendanten gekommen sein muss, noch bevor das RMVP eine offizielle Entscheidung getroffen hatte. Die Schreiben von Gustav Bartelmus an verschiedene theaterpolitische Stellen Berlins legen das forsche Vorgehen des Intendanten offen, welches den Anschein erweckt, dass Bartelmus eine Entscheidung über die offizielle Zustimmung zu seiner Ernennung zu beschleunigen versuchte. Sein direkter Konkurrent und Mitbewerber Ferdinand Skuhra zeigte sich im Bewerbungsprozess hingegen zurückhaltender und richtete sein Bewerbungsgesuch lediglich an den Gau selbst. Die Fürsprache durch den Klagenfurter Oberbürgermeister war vermutlich für die Ernennung Bartelmus' ausschlaggebend. Dessen aktives, fast schon unverschämtes Vorgehen zeigt die Bereitschaft, alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel auszunutzen. Dass Bartelmus sich und seinen eigenen Wert für das Regime überschätzte, verdeutlicht das Ende seiner Intendanz in Klagenfurt. Sein Wunsch, die Leitung eines finanziell besser gestellten Theaters zu übernehmen, wurde aufgrund von mangelnder Führungsqualität abgewiesen. Bartelmus' weiterer Werdegang, der von Marina Jamritsch als Forschungslücke bezeichnet wurde, konnte aufgrund der Auswertung bislang ungesichteten Quellenmaterials in Teilen geschlossen werden.

Wie im Bewerbungsprozess präsentierte sich Bartelmus auch in seiner Zeit in Klagenfurt als aktiver und engagierter Intendant, der die ihm gebotenen Möglichkeiten zur Selbstdarstellung nutzte. Dies manifestierte sich insbesondere bei der Ausgestaltung der Werbehefte, in denen Bartelmus durch eigene propagandistische Beiträge selbst zum Akteur der Propaganda wurde. Dass eine solche Beteiligung vom Regime nicht vorausgesetzt wurde, zeigen die Beispiele anderer Intendanten, wie Ignatz Brantner, Willy Hanke sowie auch Bartelmus' Nachfolger Willy Meyer-Fürst. Bartelmus wusste darüber hinaus das Momentum des „Anschlusses“ und die damit durch das Regime selbst inszenierte kulturpolitische Aufmerksamkeit für sich und seine Zwecke zu nutzen. Er bediente sich dabei unter anderem propagandistischer Formulierungen, die von Joseph Goebbels im Zuge der Eröffnung der Reichstheaterfestwochen verkündet wurden. Ergänzend lud er zu öffentlich wirksamen Presseterminen ein, die ihn selbst und das Theater in den Fokus lokaler Berichterstattung rückten. Dabei präsentierte er nicht nur die Erfolge des Theaters, sondern inszenierte sich selbst immer wieder als überzeugten Nationalsozialisten.

Das Jahr 1941 bedeutete insoweit eine Zäsur für das Kärntner Grenzlandtheater, als es zu umfangreichen personellen Veränderungen kam, die sich auch auf den allgemeinen Spielbetrieb des Theaters auswirkten. Die bedeutendste Änderung stellte der Wechsel der Intendanz dar, die fortan von Dr. Willy Meyer-Fürst übernommen wurde. Während dieser bei seiner Spielplangestaltung ähnliche Akzente wie sein Vorgänger setzte, zeigte er sich in seiner Außendarstellung deutlich zurückhaltender. Er verzichtete auf Propagandabeiträge jeglicher Art und insbesondere die Gestaltung der Werbehefte änderte sich unter seiner Leitung beträchtlich. Die Hefte der Spielzeiten 1942/43 sowie 1943/44 beschränkten sich nun ausschließlich auf künstlerische, personelle und organisatorische Aspekte des Theaters. Zudem verzichtete Meyer-Fürst auf prestigeträchtige Pressetermine, wie sie in den ersten Jahren von Bartelmus arrangiert wurden. Während sich Meyer-Fürst also im Vergleich zu seinem Vorgänger deutlich zurückhaltender zeigte, musste das Theater jedoch nicht gänzlich auf Propaganda- und Pressebeiträge verzichten. Anstelle Meyer-Fürsts wurde der Dramaturg Gerhard Reuter zum Akteur der Propaganda, verfasste im Werbeheft 1941/42 ähnliche Beiträge wie in den Vorjahren Gustav Bartelmus und trat durch verschiedene propagandistisch geprägte Zeitungsartikel in Erscheinung. Dieser Handlungsspielraum, der in den ersten drei Spielzeiten von Bartelmus genutzt wurde, war also nicht ausschließlich auf die Person des Intendanten beschränkt, auch wenn Reuters Tätigkeit mit Sicherheit im Einverständnis Meyer-Fürsts ausgeführt wurde. Der direkte Vergleich zwischen Bartelmus und Meyer-Fürst zeigt, dass Intendanten durchaus verschiedene Akzente innerhalb ihrer Tätigkeiten setzen konnten. Bartelmus zeigte sich in Bezug auf die eigene Außenwirkung deutlich aktiver als Meyer-Fürst. Darüber hinaus setzten beide Intendanten unterschiedliche Schwerpunkte bei der Spielplangestaltung. Während unter der Leitung Bartelmus‘ die Anzahl der aufgeführten Operetten über denen der Schauspiele/Sprechstücke lag, war unter der Leitung Meyer-Fürsts das Gegenteil der Fall. Dass Meyer-Fürst eine Affinität für Schauspiele/Sprechstücke hegte, wurde auch durch dessen Übernahme kleinerer Rollen in verschiedenen Schauspielen/Sprechstücken deutlich. Bartelmus war hingegen in seiner Zeit als Intendant nie aktiv auf der Bühne tätig. Auch hier war die Schwerpunktsetzung beider Intendanten unterschiedlich.

Die Handlungsspielräume scheinen jedoch auf die hier dargelegte Betätigung begrenzt gewesen zu sein. Erweiterte Freiheiten, wie sie manch anderen Intendanten möglich waren und sich meist – wie im Falle der Preußischen Theater oder auch in Linz – aus dem Prestige eines Theaters ergaben, existierten in Klagenfurt hingegen nicht. Weder

Bartelmus noch Meyer-Fürst waren in der Position, (bürokratische) Vorgänge zu beschleunigen oder Vorteile zu erzwingen. Ein „Drohpotential“, wie es beispielsweise für Ignaz Brantner aufgezeigt wurde, existierte in Klagenfurt nicht. Es ist daher nicht möglich zu beurteilen, ob die beiden Klagenfurter Intendanten eine ähnliche Verhaltensweise wie beispielsweise Ignaz Brantner im Zuge der Planungen für die Inszenierung *Der Zigeunerbaron* gezeigt hätten, wenn ein erweiterter Handlungsspielraum bestanden hätte. Die unterschiedlichen Ausgangslagen verschiedener Theater und die lokalen Besonderheiten zeigen die Grenzen der Kategorisierung und objektiven Beurteilung individueller Verhaltensweisen auf. Das Fehlen persönlicher Zeugnisse erschwert zudem eine nachträgliche Beurteilung. Für die Intendanten des Kärntner Grenzlandtheater konnte jedoch dargelegt werden, dass sie ihre Rolle im Rahmen der ihnen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten insbesondere im Hinblick auf ihre eigene Außenwirkung unterschiedlich ausfüllten.

### **Das „Kärntner Grenzlandtheater“ - „ideologisches Bollwerk des Hitlerfaschismus“<sup>750</sup>?**

Das Theater der Stadt Klagenfurt war das einzige „Grenzlandtheater“ im Gebiet der „Ostmark“; im „Altreich“ existierten daneben noch weitere Theater, die zu Beginn oder im Verlauf ihrer Existenz zu „Grenzlandtheatern“ umbenannt wurden. Doch trotz gleicher Bezeichnung zeigten sich bei näherer Betrachtung Unterschiede zwischen den einzelnen „Grenzlandtheatern“. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit stellte sich für das Kärntner Grenzlandtheater die Frage, ob dieses als „ideologisches Bollwerk des Hitlerfaschismus“, wie Jutta Wardetzky für „Grenzlandtheater“ im Allgemeinen festhielt, bezeichnet werden kann, also die von ihr formulierten Kriterien erfüllt wurden.

Ogleich für einen Großteil der im „Altreich“ existierenden „Grenzlandtheater“ notwendige Einzelstudien für eine fundierte vergleichende Analyse fehlen, ließen sich dennoch – abseits von der Bezeichnung „Grenzlandtheater“ – Feststellungen machen. Meist unterschieden sie sich erheblich in ihrer Ausgangslage und in der Motivation beteiligter Akteure. Während die Umbenennung der Theater Flensburg, Ratibor und Elbing vermutlich auf die Zahlung höherer Reichszuschüsse an „Grenzlandtheater“ zurückzuführen

---

<sup>750</sup> Nach WARDETZKY, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, S. 67.

ren war, übernahmen die Theater der Städte Trier, Konstanz, Görlitz und Hof tatsächlich die Bespielung von Grenzgebieten. Die Initiative der Umbenennung (und die damit einhergehende Aufgabenerweiterung) ging dabei im Falle Konstanz, Görlitz und Hof von verantwortlichen Stellen auf Reichsebene aus. Das Grenzlandtheater Hof nahm hierbei – ähnlich wie das Kärntner Grenzlandtheater – eine Sonderstellung ein, da das Theater von den Nationalsozialisten neu gegründet und nicht, wie die anderen Theater, gleichgeschaltet und erst im Laufe der Entwicklung zum „Grenzlandtheater“ umbenannt wurde. Zeitgenössische Aussagen verdeutlichen zudem, dass die Gründung des Theaters propagandistische Hintergründe hatte. Während das Grenzlandtheater Hof den nationalsozialistischen Idealvorstellungen eines „Grenzlandtheaters“ nahezu vollständig entsprach, zeigen sich bei den anderen „Grenzlandtheatern“ diesbezüglich teils deutliche Unterschiede. Auch für das Kärntner Grenzlandtheater ließen sich solche Abweichungen vom Idealbild feststellen.

Obwohl das Theater der Stadt Klagenfurt bereits kurze Zeit nach dessen Gründung in „Kärntner Grenzlandtheater“ umbenannt wurde, ging die Initiative vom Gau und nicht vom RMVP oder der RKK aus. Dies lässt sich vermutlich auf den Umstand zurückführen, dass Klagenfurt bereits in den 1920er Jahren verschiedene kulturelle Grenzaktivitäten durchgeführt hatte, die sich auch im biographischen Werdegang des ersten Intendanten des Theaters widerspiegeln. Die Umbenennung war zunächst also eher Ausdruck dieser Tradition als der theaterpolitischen Absichten des Regimes.

Zudem fanden in der ersten Spielzeit keinerlei Abstechervorstellungen statt; das Theater nahm demnach zunächst keine Aufgaben eines „Grenzlandtheaters“ wahr. Dementsprechend erhielt das Theater auch keine entsprechenden, zusätzlichen Reichszuschüsse. Die 150.000 RM der ersten Saison wurden lange Zeit vor der Umbenennung, sogar noch vor der eigentlichen Gründung des Theaters bewilligt und gingen auf Goebbels' Initiative zurück, den notleidenden Theatern der „Ostmark“ finanzielle Hilfe zukommen zu lassen. Die Theater der Städte Wien, Salzburg, Graz und Linz, vermutlich auch Innsbruck, erhielten ebenfalls Reichszuschüsse unterschiedlicher Höhe.

Auch in den nachfolgenden Spielzeiten erhielt das Kärntner Grenzlandtheater keine Sonderzahlungen, die auf die Grenzaktivität zurückführbar waren. Die gezahlten Zuschüsse waren Teil der gängigen Praxis nationalsozialistischer Theaterpolitik. Ab der zweiten Spielzeit (1939/40) führte das Theater dann Abstechervorstellungen in der Nachbarstadt Villach durch. Das Theater versorgte zwar eine zu diesem Zeitpunkt thea-

terlose Stadt mit Vorstellungen. Die Funktion als „Grenzlandtheater“ im eigentlichen Sinne, nämlich die Bespielung eines nicht-deutschen Gebietes, nahm es dadurch aber nicht wahr, schließlich war Villach Teil des Großdeutschen Reiches. Die Abstechervorstellungen gingen also erneut mehr auf die Initiative der verantwortlichen Politiker des Gaues Kärnten als auf das RMVP zurück, wenn sie auch von diesem gebilligt wurden. In den Jahren 1938 bis 1943 entsprach der Charakter des Theaters mehr einer Wanderbühne als einem „Grenzlandtheater“.<sup>751</sup> Dennoch wurde das Theater seit der Spielzeit 1941/42 als „Trutzburg deutscher Kultur und deutschen Geistes“<sup>752</sup> bezeichnet. Die Bedeutung der Grenz­tätigkeit wurde zu diesem Zeitpunkt von Politikern des Gaues höher bewertet als vom RMVP. Erst mit der Spielzeit 1943/44 zeigte sich eine deutliche Veränderung: Erstmals kam es zu einer Bespielung des Gesamtgaues sowie verschiedener Städte, die im Zuge des Balkanfeldzuges vom Deutschen Reich besetzt wurden. Diese gehörten zwar bereits seit 1941 zum Einflussgebiet des Großdeutschen Reiches, wurden jedoch nur sporadisch durch das Kärntner Grenzlandtheater mit Vorstellungen versorgt. Die auffallende Erhöhung der Abstecher des Theaters wurde nun erstmals vom RMVP forciert und auch in der Haushaltsplanung des Gaues berücksichtigt. Hierfür wurde das Ensemble des Theaters vergrößert und ein entsprechendes Budget zur Verfügung gestellt. Obwohl es auch schon in den Spielzeiten zuvor immer wieder zu personellen Anpassungen gekommen war,<sup>753</sup> konnten diese für die Spielzeit 1943/44 erstmals mit der Grenz­tätigkeit des Theaters in Verbindung gebracht werden. Auch die Auswahl der Stücke, die nun in den Grenzgebieten präsentiert wurden, folgte propagandistischen Überlegungen, was aus den Ausführungen des Tätigkeitsberichtes der Saison hervorgeht. Dass der Spielplan des Theaters schon in den Vorjahren nach strengeren Gesichtspunkten als der anderer Theater aufgebaut war, konnte jedoch nicht bestätigt werden. Dennoch erfüllte das Kärntner Grenzlandtheater mit der Spielzeit 1943/44 erstmals alle von Jutta Wardetzky genannten Kriterien und kann daher für diesen Zeitraum als „ideologisches Bollwerk“ bezeichnet werden.

Die Entwicklung des Klagenfurter Theaters zeigt jedoch, dass die Umbenennung eines Theaters in „Grenzlandtheater“ nicht automatisch politische Folgen nach sich zog. Erst nachdem das Theater für die expansiven Zwecke des Regimes bedeutend geworden war,

---

<sup>751</sup> Innerhalb dieser Entwicklung kann es zu fließenden Übergängen kommen.

<sup>752</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42, Beitrag Ludwig Körners, S. 2.

<sup>753</sup> Eine Übersicht der Personalentwicklung findet sich im Anhang.

folgten theaterpolitische Maßnahmen des RMVP in Form von Budgeterhöhungen und der Vergrößerung des Ensembles.

Weiterführende Studien der in Kapitel 2.4 genannten „Grenzlandtheater“ des „Altreichs“ würden zur Komplettierung der politischen Bedeutung von „Grenzlandtheatern“ während des Nationalsozialismus beitragen und eine differenzierte Sicht ermöglichen. Jutta Wardetzky's allgemein formulierten Kriterien konnten für das Kärntner Grenzlandtheater indes nur in Teilen bestätigt werden.

### **Der Zweite Weltkrieg - Regression oder Blütezeit des Kärntner Grenzlandtheaters?**

Wie in Kapitel 2.3 im Allgemeinen für die nationalsozialistische Theaterpolitik dargelegt wurde, führte der Zweite Weltkrieg zunächst zu keinen Einschränkungen kultureller Veranstaltungen. Vielmehr forcierten die Nationalsozialisten ihre kulturpolitischen Bestrebungen, in deren Folge sich die propagandistische Bedeutung des Theaters änderte. Während das Theater vor 1939 zunächst Träger „deutscher Nationalkultur“ sein und mit dem „Anschluss“ Österreichs eine „gemeinsame deutsche Kultur“ versinnbildlichen sollte, stand das Theater nun für Kraft, Durchhaltevermögen sowie Zusammenhalt. Zudem kam es zu umfangreichen Anpassungen der Spielpläne, die fortan einem stetigen Wandel unterlagen.

Die für das Großdeutsche Reich im Allgemeinen dargelegte Entwicklung konnte im Bereich der Propaganda, der Spielpläne und sowie der Besucherentwicklung auch für das Kärntner Grenzlandtheater aufgezeigt werden. Bereits in der ersten Kriegsspielzeit 1939/40 zeigten sich deutliche Unterschiede der Propagandabeiträge, die rund um das Kärntner Grenzlandtheater veröffentlicht wurden. War im Jahr zuvor das Hauptaugenmerk noch auf den „Anschluss“ und die daraus resultierende gemeinsame „deutsche Kultur“ gerichtet, spiegelte sich nun die auf den Krieg ausgerichtete theaterpolitische Propaganda des RMVP sowohl in verschiedenen Artikeln der Lokalpresse als auch in Beiträgen des Werbeheftes wider. Die Kärntner Bevölkerung wurde zum Besuch des Theaters aufgerufen, das zunächst als Stätte geistiger Erholung dargestellt wurde. Insbesondere die Beiträge des ersten Intendanten Bartelmus wiesen dabei ähnliche Formulierungen auf wie die im Zuge der Reichstheaterfestwochen gehaltenen Reden von Joseph Goebbels. Der Kriegsverlauf spiegelte sich auch in den folgenden Spielzeiten wider,

wobei die Beiträge der Spielzeit 1940/41 deutlich zurückhaltender ausfielen als noch ein Jahr zuvor. Mit der Saison 1941/42 verschärften sich die Propagandabeiträge des Theaters hingegen: Das Kärntner Grenzlandtheater wurde als „Trutzburg deutscher Kultur und deutschen Geistes“<sup>754</sup> bezeichnet; zudem wurde die Wichtigkeit von Theaterbesuchen durch die Klagenfurter Bevölkerung betont. Die Propaganda hatte einen identitären Charakter: Der Bevölkerung wurde mit dem Besuch im Theater eine Unterstützung der Soldaten an der Front suggeriert. Ein Fernbleiben wurde deutlich kritisiert. Der Dramaturg des Theaters, Gerhard Reuter, ging sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnete das Theater als innere Front sowie als Gegenstück der Wehrmacht. Die Bedeutung des Klagenfurter Theaters für den Krieg wurde in der Saison 1941/42 am deutlichsten hervorgehoben.

Die Propagandabeiträge im Werbeheft der Spielzeit 1941/42 waren die letzten des Theaters. In den Spielzeiten 1942/43 und 1943/44 beschränkten sich die Werbehefte auf die Vorstellung des Ensembles sowie der Spielpläne. Dass diese Änderungen mit dem Wechsel der Intendanz zusammenhingen, wurde bereits dargelegt. Während der sichtbare Wandel kriegsbedingter theaterpolitischer Propaganda in Klagenfurt mit der Saison 1941/42 endete,<sup>755</sup> wirkte sich der Krieg bis zur Schließung des Theaters 1944 auf die Anzahl der Veranstaltungen, die Anpassung der Spielpläne sowie die Besucherentwicklung aus. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zog dabei unter anderem umfangreiche Zensurmaßnahmen nach sich, die sich teils erheblich auf die Spielpläne auswirkten. Auch für das Kärntner Grenzlandtheater konnten solche Auswirkungen dargelegt werden, wobei schriftliche Belege über die Gründe der Änderungen fehlen, weshalb die Frage nach dem „Warum?“ teilweise nur spekulativ beantwortet werden konnte. Bereits in der ersten Kriegssaison 1939/40 kam es zu Änderungen des Klagenfurter Spielplanes, wovon zumindest ein Teil auf kriegsbedingte Spielplananpassungen zurückzuführen war. Bethges *Marsch der Veteranen* widersprach der Kriegspropaganda des Regimes und wurde aller Wahrscheinlichkeit nach deshalb aus dem Spielplan des Grenzlandtheaters entfernt. Während die Auswirkungen auf den Spielplan in der ersten Kriegsspielzeit noch vergleichsweise gering waren, nahmen diese in den folgenden Spielzeiten zu. Die bereits in der bekannten Forschungsliteratur dargelegten umfangreichen Auswirkungen,

---

<sup>754</sup> KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbeheft der Spielzeit 1941/42, Beitrag Ludwig Körners, S. 2.

<sup>755</sup> Ausgenommen sind hier die Anpassungen der Spielpläne zugunsten politischer Ereignisse, wie z.B. der Jahrestag der KdF, die – im Vergleich zu den direkten und offensichtlichen Propagandabeiträgen – vielmehr als indirekte Beeinflussung bezeichnet werden können.

die mit der Saison 1940/41 einsetzten, konnten auch für Klagenfurt nachgewiesen werden. Die Änderungen des angekündigten Spielplanes waren in dieser Saison fast drei Mal so hoch wie noch eine Saison zuvor. Neben Schauspielen/Sprechstücken waren nun auch Opern sowie Operetten betroffen. Insbesondere bei den Schauspielen/Sprechstücken konnten politische Hintergründe für die Änderungen aufgezeigt werden, wie im Falle der geplanten Shakespeare-Inszenierungen, die reichsweit untersagt wurden. Klagenfurt bildete hier keine Ausnahme und musste auf diese verzichten.

Daneben zeigte sich, dass zumindest für einen Teil der in Klagenfurt entfernten Stücke keine politischen Verbote vorlagen, viele Stücke jedoch umstritten waren. Denkbar ist daher, dass Änderungen aus Vorsicht vorgenommen wurden, um nicht ins Visier der Reichsdramaturgie oder anderer Stellen zu geraten. Da aus den Quellen der Zeitpunkt der Spielplanänderungen nicht hervorgeht, können diese auch noch während der Saison vorgenommen worden sein. Dem Theater war es so möglich, auch spontan auf politische Entwicklungen, beispielsweise auf den Angriff des Deutschen Reiches auf die Sowjetunion, zu reagieren. Der Angriff auf die Sowjetunion brachte zudem grundlegend eine umfangreiche Zensur innerhalb der Spielplangestaltung mit sich. Thomas Eicher und Boguslaw Drewniak stellten fest, dass nun endgültig alle russischen Autoren verboten wurden, und beriefen sich diesbezüglich auf regimeinterne Richtlinien zur Spielplangestaltung. Für das Kärntner Grenzlandtheater konnte jedoch in der Saison 1942/43 die Aufführung *Der Mantel* des russischen Autors Nikolai W. Gogol belegt werden. Unklar ist, ob das genannte Verbot pauschal auch für Gogol galt oder hier eine Ausnahme vorlag. Gegen Letzteres spricht der Umstand, dass in der Literatur jegliche Hinweise über eine Sonderstellung des Autors und dessen Werke fehlen. Möglich wäre, dass das Stück bei der Überprüfung von der Reichsdramaturgie übersehen wurde. Ungeachtet der Hintergründe, wieso das Stück des Autors in Klagenfurt inszeniert wurde, zeigt das Beispiel, dass es trotz umfangreicher Verbote, wie sie von Eicher und Drewniak beschrieben wurde, zu Ausnahmen kommen konnte. Sollte für Gogol tatsächlich ein Verbot vorgelegen haben, hatte die Aufführung in Klagenfurt für das Theater zumindest keine politischen Konsequenzen.

Die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges zeigten sich jedoch nicht nur in Form von Verboten, sondern ebenfalls durch die Förderung verschiedener Autoren, wie es beispielsweise für italienische und spanische Autoren der Fall war. Auch in Klagenfurt waren insbesondere italienische Autoren und Werke durchgehend vertreten.

Das Kärntner Grenzlandtheater verzeichnete in jeder Saison eine Steigerung der Veranstaltungen; eine Entwicklung, die sich auch während des Zweiten Weltkrieges fortsetzte. Die prozentuale Steigerung der Veranstaltungen pro Saison ging dabei jedoch stetig zurück und die Erhöhung der Gesamtanzahl aller Vorstellungen lag nur noch im einstelligen Prozentbereich. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch für das Landestheater Linz aufzeigen,<sup>756</sup> obwohl hier die Werte der prozentualen Steigerung höher als die des Kärntner Grenzlandtheaters waren (Vgl. Tab. 29). Die Werte für das Kärntner Grenzlandtheater und der Vergleich mit denen des Landestheaters Linz zeigen, dass die Gesamtzahl der Vorstellungen in Klagenfurt zwar gesteigert wurde, das Theater grundsätzlich also im Trend allgemeiner theaterpolitischer Entwicklungen lag, die Steigerungen jedoch in einem sehr kleinen Bereich lagen. Die Rechtfertigungsversuche der Theaterleitung erscheinen mit Blick auf die Zahlen nachvollziehbar. Fehlende vergleichbare Werte für andere Theater des „Altreichs“ sowie der „Ostmark“ erschweren jedoch eine realistische Einordnung der hier dargelegten Ergebnisse. Ähnlich wie Henning Rischbieters statistische Auswertungen über die Entwicklungen der Besucherzahlen wären Auswertungen der Entwicklung der Veranstaltungszahlen für weitere Theater sinnvoll. So würde der allgemeine Forschungskonsens über die grundsätzliche Zunahme von Theatervorstellungen während des Krieges statistisch sichtbar gemacht werden.

---

<sup>756</sup> Spielplananalysen, die einen ähnlichen Umfang aufweisen, liegen weder in Übersichtswerken noch in Einzelstudien verschiedener Theater vor. Die umfangreichste Spielplananalyse liegt für das Theater der Stadt Frankfurt vor, die von Albert Richard Mohr durchgeführt wurde. Hier findet jedoch ebenfalls nur die Auswertung der Aufführungen aus den drei Hautkategorien statt; weitere Veranstaltungen des Theaters wurden nicht beachtet. Eine statistische Auswertung, wie sie für das Kärntner Grenzlandtheater sowie das Linzer Landestheater vorgenommen wurden, war daher auch für das Theater der Stadt Frankfurt nicht möglich, siehe hierzu genauer: MOHR, Albert Richard: Das Frankfurter Schauspiel 1929-1944. Eine Dokumentation zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern, Frankfurt am Main 1974.

**Tab. 29:** Übersicht der Anzahl der Gesamtveranstaltungen sowie die prozentuale Steigerung des Kärntner Grenzlandtheaters und des Landestheaters Linz 1938-1944 jeweils im Verhältnis zur vorherigen Spielzeit.<sup>757</sup>

	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43	1943/44
<b>Veranstaltungen in Klagenfurt</b>	219 T.	278 T.	335 T.	348 T.	365 T.	392 T.
<b>Steigerung in %</b>	-	+26	+21	+4	+5	+7
<b>Veranstaltungen in Linz</b>	285 T.	234 T.	384 T.	457 T.	479 T.	k.A.
<b>Steigerung in %</b>	-	-18	+64	+19	+4,8	-

Auch für die Anzahl der Besucherinnen und Besucher des Kärntner Grenzlandtheaters konnte eine kontinuierliche Steigerung aufgezeigt werden, die – im Vergleich zur Entwicklung der Gesamtzahl der Vorstellungen – zudem in Relation mit Werten verschiedener Theater des „Altreichs“ gesetzt werden konnten. Die Forschung ist sich einig, dass es insbesondere während des Zweiten Weltkrieges zu einer erhöhten Besucherresonanz kam. Die Gründe hierfür lagen jedoch nicht nur in der Forcierung von Theaterbesuchen durch das Regime; auch nutzte die Bevölkerung Theaterbesuche, um Ablenkung zu finden. Ob die Zunahme der Theaterbesuche in Klagenfurt ebenfalls dieser Intention entsprang, konnte nicht beantwortet werden, da hierfür schlicht Quellenmaterial fehlt. Es ist denkbar, dass Ablenkung einer der Gründe war, weshalb die Zahl der Theaterbesuche in Klagenfurt zunahm. Ein weiterer Aspekt, nämlich der bis 1938 fehlende Theaterbetrieb in Klagenfurt bzw. im gesamten Gebiet Kärntens, muss ebenfalls als mögliche Intention hinzugezogen werden. Der Kärntner Bevölkerung war erst mit der Eröffnung des Theaters ein regelmäßiger Besuch überhaupt möglich; ein Wunsch, der jedoch schon vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten bestand, wie durch verschiedene Zeitungsberichte sowie Quellen der Zeit vor 1938 dargelegt werden konnte. Auch der Umbau des Theaters, der unmittelbar nach der Eröffnung durchgeführt und bereits kurz vor Beginn der zweiten Spielzeit fertig gestellt wurde, ermöglichte eine Steigerung der Besucherzahlen. Zudem besuchten auch Soldaten auf Heimaturlaub verschiedene Vorstellungen des Theaters. Während in der Spielzeit 1941/42 hierfür extra geschlossene Wehrmachtsvorstellungen stattfanden – eine Praxis, die auch in anderen Theatern durchaus üblich war –, kam es bereits eine Saison später zu einer Umorgani-

<sup>757</sup> Für das Kärntner Grenzlandtheater: Tagesspielpläne der Spielzeiten 1938-1941 sowie der Werbehefte 1939-1941, KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3, „Tages-Spielpläne 1910-1944“, Tagesspielpläne 1938-1941 sowie KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“, Werbehefte der Spielzeiten 1939-1944.; für das Landestheater Linz: Zusammenstellung erfolgte aus der Auswertung verschiedener Berichte des Landestheaters Linz, Vgl. BAArch R55/20386a, Bd. 2, Landestheater Linz 1938-45.

sierung: Nunmehr wurde Soldaten und ihren Angehörigen ein festes Kontingent an Eintrittskarten zur Verfügung gestellt, die für alle Vorstellungen des Theaters frei verwendet werden konnten. Die Gründe für diese Änderung konnten aufgrund mangelnder Quellen nicht identifiziert werden. Es ist jedoch denkbar, dass wirtschaftliche Überlegungen eine Rolle spielten und geschlossene Wehrmachtsvorstellungen finanzielle Einbußen bedeuteten. Hier zeigt sich, dass Theater also durchaus frei entscheiden konnten, in welcher Form Wehrmachtsvorstellungen angeboten wurden. Eine grundlegende Weigerung war indes nicht möglich.

Obwohl für die beiden letzten Spielzeiten des Theaters entsprechende Besucherstatistiken fehlen und nur aufgrund verschiedener Zeitungsberichte und der Anzahl aller Vorstellungen Schätzungen vorgenommen werden konnten, erscheint die allgemeine Steigerung der Besucherzahlen auf den ersten Blick zunächst beeindruckend. Obwohl ein Teil der Veranstaltungen ausverkauft war, blieb das Theater jedoch bis zu seiner Schließung hinter seinen Möglichkeiten (in Bezug auf die Anzahl der zur Verfügung stehenden Plätze) zurück. Dass die Bevölkerung vor dem Theater Schlange stand und gegebenenfalls keine Karte erhielt, wie es in anderen Städten geschah,<sup>758</sup> war in Klagenfurt zu keinem Zeitpunkt der Fall. Dass die Besucherzahlen vermutlich auch hinter den Erwartungen des RMVP zurückblieben, zeigen die fehlenden Zahlen in den Zeitungs- und Tätigkeitsberichten vom und über das Theater.

Während die Statistiken der Veranstaltungen sowie der Besucherzahlen (trotz gewisser Einschränkungen) also für eine durchaus positive Entwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters während des Krieges sprechen, zeichnen insbesondere die Tätigkeitsberichte über die internen Vorgänge ein anderes Bild. Obwohl die Berichte beschönigende Formulierungen aufweisen, konnten dennoch Missstände des Theaters aufgezeigt werden, die nach außen hin zunächst nicht sichtbar waren. So hatte das Theater insbesondere seit der Spielzeit 1941/42 immer wieder mit Materialeinschränkungen zu kämpfen; eine für die Zuschauer sichtbare Auswirkung auf den Spielbetrieb konnte jedoch verhindert werden. Die wohl größte Einschränkung zeigte sich in der Spielzeit 1943/44, als die Stadt Klagenfurt von alliierten Bombenangriffen betroffen war und der Spielbetrieb mehrfach aussetzen musste. Das Theatergebäude wurde jedoch nicht zerstört. Zudem wurde Klagenfurt zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt, nämlich erst im Januar

---

<sup>758</sup> HORSTMANN, Ute: theater theater, S. 78.

1944, Ziel alliierter Angriffe. In vielen Städten des „Altreichs“ war der Spielbetrieb deutlich früher eingeschränkt.

Für die Zeit des Zweiten Weltkrieges allgemein von einer Regression des Theaterbetriebes des Kärntner Grenzlandtheaters zu sprechen, würde die Situation verkennen; doch auch eine Blütezeit im Sinne einer kulturellen Hochphase wäre unter Einbezug aller Faktoren (Einschränkungen des Spielplanes aufgrund politischer Vorgaben; Steigerung der Veranstaltungen, die in ihrer Tendenz jedoch stark rückläufig war; Materialeinschränkungen sowie finanzielle Abhängigkeit und politischer Druck vom RMVP) jedoch ebenfalls zu weit gegriffen. Die dargelegten Ergebnisse zeigen, dass es hier zu keinem Urteil in die eine oder andere Richtung kommen kann.

Mit der Schließung des Theaters am 1. September 1944 endete das siebenjährige Bestehen des Kärntner Grenzlandtheaters; die vorliegende Arbeit bietet erstmals eine umfangreiche Aufarbeitung der Geschehnisse. Ein großer Teil nationalsozialistischer Herrschaft in Österreich befindet sich noch heute im Prozess wissenschaftlicher Aufarbeitung; die Theaterpolitik des Regimes und ihre Auswirkungen auf österreichische Theater außerhalb Wiens und Salzburgs finden nach wie vor nur wenig Aufmerksamkeit in der Wissenschaft sowie in gesellschaftlichen Debatten. Die vorliegende Arbeit über die vielschichtige Geschichte des Kärntner Grenzlandtheaters unter nationalsozialistischer Herrschaft, die Verflechtungen nationaler sowie lokaler Institutionen, Prozesse, Akteure sowie die Einbindung vermeintlich unbedeutender Theaterstätten in die Propaganda des Reiches soll nicht nur einen Beitrag zum wissenschaftlichen Forschungsprozess leisten, sondern auch zu weiteren Untersuchungen anregen.

## 5. Anhang

(ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2420/10(1) „Außerkraftsetzung landesrechtlicher Vorschriften hinsichtlich des Theatergesetzes“, Ordner 160, Abschrift)

### I. Dokumente über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung sowie des Theatergesetzes im Lande Österreich

(Dokument 1: 16.12.1938)

Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten 247.857 -I/1a/38

Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung sowie des Theatergesetzes im Lande Österreich; Ausserkraftsetzung entgegenstehender landesrechtlicher Bestimmungen.

An den Herrn Reichsminister des Inneren zu Handen (sic!) des Herrn Ministerialrates Dr. Hoche oder Vertreter im Amte, Berlin, NW 40., Königsplatz 6.

im Wege des Herrn Reichkommissars für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich

Gauleiter Josef Bürckel

durch Herrn Dr. Hammerschmid.

Mit der Verordnung vom 11. Juni d.J., RGB 1. I S. 624, GB1. für das Land Österreich Nr. 191/1938 ist das Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933, RGB1. I. S. 661, samt Ergänzungsgesetz und Durchführungsverordnungen im Lande Österreich eingeführt worden.

Die Verordnung vom 20. Mai 1938, RGB1. I S. 649, GB1, Nr. 220/1938, brachte die Einführung des Theatergesetzes samt Durchführungsverordnungen im Lande Österreich.

§ 3 Abs. 1 der erstbezogenen Verordnung bestimmt, dass landesrechtliche Bestimmungen, die den in Österreich eingeführten Vorschriften entgegenstehen, ausser Kraft treten, und ermächtigt den Reichsstatthalter (Österreichische Landesregierung), diese ausser Kraft getretenen Bestimmungen mit Zustimmung (Seite 1) des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und des Reichsministers des Inneren im Gesetzblatt für das Land Österreich be-

kanntzumachen. Eine wörtlich gleichlautende Vorschrift enthält § 2 der Verordnung über die Einführung des Theatergesetzes im Lande Österreich.

In der Anlage lege ich den Entwurf der Bekanntmachung des Reichsstatthalters (Österreichische Landesregierung) vor, der diejenigen Bestimmungen des österreichischen Landesrechtes wiedergibt, die dem Reichskulturkammergesetz samt Ergänzungsgesetz und Durchführungsverordnungen im Zuständigkeitsbereich der Reichstheaterkammer oder dem Theatergesetz entgegenstehen und daher ausser Kraft getreten sind.

Ich bitte, mir zu Verlautbarung dieser Bekanntmachung Ihre und die Zustimmung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda möglichst bald mitteilen zu wollen.

Ich darf beifügen, dass der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda dem beiliegenden Bekanntmachungsentwurf grundsätzlich seine Zustimmung bereits erteilt hat.

Der Entwurf der Bekanntmachung liegt in fünffacher Ausfertigung vor.

16. Dezember 1938

Für den Minister

W i m m e r.

## **(Dokument 2: Entwurf der Kundmachung)**

### I. (Entwurf) Kundmachung

des Reichsstatthalters (österreichische Landesregierung) über das Ausserkrafttreten Landesrechtlicher Bestimmungen, die der Reichskulturkammer-Gesetzgebung im Zuständigkeitsbereich der Reichstheaterkammer oder dem Theatergesetz samt Durchführungsverordnungen entgegenstehen.

Auf Grund des § 2 Absatz 1 der Verordnung über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung im Lande Österreich vom 11. Juni 1938 (RGB1. I S, 624), GB1. für das Land Österreich Nr. 191/1938 und des „ 2 der Verordnung über die Einführung des Theatergesetzes im Lande Österreich vom 20. Juni 1938 (RGB1. I S. 649) GB1. für das Land Österreich Nr. 220/1938 wird mit Zustimmung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und des Reichsministers des Innern bekanntgegeben, dass im Zuständigkeitsbereich der Reichstheaterkammer folgende landesrechtliche Bestimmungen durch die Einführung der Reichskulturkammer-Gesetzgebung und des Theatergesetzes ausser Kraft getreten sind:

- 1.) Das Hofkanzlei-Präsidialdekret vom 6. Jänner 1836 (Z. 23, Pol G.S. Bd. 64, Nr. 5) betreffend die Bewilligung von Produktionen und Schaustellungen, soweit hiervon Veranstaltungen im Zuständigkeitsbereich der Reichstheaterkammer betroffen werden;
- 2.) die kaiserliche Verordnung über den Privatunterricht, RGB1. Nr. 309/1850, soweit hiervon der Bühnen- und Tanzunterricht betroffen wird;
- 3.) die Verordnung des Ministeriums des Innern, wodurch eine Theaterordnung erlassen wird, RGB1. Nr. 454/1850;
- 4.) der Erlass des Ministers für Kultur und Unterricht vom 28. September 1872 (Z.1 11980) betreffend die Kompetenz zur Erteilung von Theaterschulkonzessionen; (Seite 1)
- 5.) die Ministerialverordnung über den Betrieb von Theaterkartenbüros, RGB1. Nr. 95/1922;
- 6.) die Verordnung der Bundesregierung über die Ausübung des Kapellmeister- und Musikerberufes (Kapellmeister- und Musikerverordnung), RGB1. Nr. 4/19349, hinsichtlich der Theaterkapellmeister und Theaterchordirektoren;
- 7.) die Verordnung der Bundesregierung, betreffend Schaffung des Ringes österreichischer Bühnenkünstler, BGB1. Nr. 253/1934,
- 8.) a) § 1 c Absatz 4, § 15, Abs. 1, Zahl 1 der Gewerbeordnung (in der derzeit geltenden Fassung), soweit hiervon die Verwertung und die Vermittlung von Aufführungsrechten, bzw. (sic!) Bühnenverlage und Bühnenvertriebe betroffen werden:  
b) die Vorschriften des Bundesgesetzes betreffend die Errichtung des Handels- und Verkehrsbundes, BGB1. Nr. 303/1935, insoweit sie die Zugehörigkeit derjenigen Personen im Handels- und Verkehrsbund behandeln, die eine Tätigkeit nach den unter 8a) bezeichneten Vorschriften ausüben;
- 9.) das Bundesgesetz betreffend die Tanzlehranstalten, BGB1. Nr. 537/1923, nebst Durchführungsverordnungen BGB1- Nr. 300/1924;
- 10.) die Verordnung des Statthalters in Steiermark, betreffend musikalischen und Schauproduktionen, LGB1. Nr. 12(1881);
- 11.) die Verordnungen des Landespräsidenten in Kärnten betreffend, die Veranstaltungen von theatralischen Vorstellungen durch Dilettanten, LGB1. Nr. 21/1912;
- 12.) das Vorarlberger Gesetz über die Abhaltung von Tanzkursen, LGB1. Nr. 8/1928,
- 13.) das Wiener Stadtgesetz, betreffend die Erteilung von Unterricht in Gesellschaftstänzen GB1., für xxx Wien Nr. 28/1936, nebst Durchführungsverordnung, GB1. für Wien Nr. 29/1936  
(Seite 2)
- 14.) folgende Vorschriften des Wiener Theatergesetzes (i.d. Fassung des Gesetzes, GB1. für Wien Nr. 27/1930), jedoch unbeschadet der hierin enthaltenen Verpflichtungen zur behördlichen Anzeige:  
§ 2, Abs. 1, Ziffer 1a, sofern hiervon Vorlesungen und Vorträge von Sprechern (Rezitatoren) oder Artisten betroffen werden, und b, sofern es sich um Volkssänger handelt, § 2 Abs. 1, Ziffer 2,  
§ 3 Abs. 1, Ziffern 1,2,3 und 4, letztere nur hinsichtlich der Dilettanten-Vorführungen und Marionettentheater;

§ 4,  
§ 5 mit Ausnahme derjenigen Schaunummern, die lediglich durch die Eigenart der gezeigten Personen, Tiere und Gegenstände/Interesse erregen

**(Dokument 3: Antwort auf das Schreiben aus Dokument 1)**

Anschrift!

Der Reichsminister des Innern

Berlin, den 20. Februar 1939.

I Ö 272/39

1013

An

den Herrn Reichsstatthalter

(Österreichische Landesregierung)

Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten

in W i e n.

Im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda stimme ich dem mit Schreiben vom 16.12.1938 - Nr. 247 857 - I/I a/38 - vorgelegten Entwurf einer Kundmachung über das Außerkrafttreten landesrechtlicher Bestimmungen, die der Reichskulturkammer-Gesetzgebung im Zuständigkeitsbereich der Reichstheaterkammer oder dem Theatergesetz samt Durchführungsverordnungen entgegenstehen, mit der Maßgabe zu, dass in Ziffer 8a) die Worte „§ 1 c) Abs. 4“ gestrichen werden. Die Aufnahme dieser Bestimmung würde keinen praktischen Wert haben und höchstens zu Unklarheiten führen.

im Auftrag

gez.: Dr. Hoche

beglaubigt:

gez. Seegardel,  
236

Angestellter.

**(Dokument 4 Schreiben nach Berlin, 22. Februar 1939)**

22. Februar 1939

An den

Herrn Reichsminister des Innern

zu Händen von Herrn Min. Rat. Dr. Hoche

Berlin.

Betrifft: Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung sowie des Theatergesetzes im Lande Österreich.

Hier: Außerkrafttreten entgegenstehender landesrechtlicher Bestimmungen.

Am 5.1.1939 habe ich Ihnen in obenbezeichneter Sache ein Schreiben des Reichsstatthalters - Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten - vom 26.12.1938 - Z1.247.857-I/1a/38 - mit dem Entwurf einer Kundmachung des Reichsstatthalters übersandt.

Ich wöre (sic!) Ihnen für baldgefällige Mitteilung über den Stand der Angelegenheit dankbar.

Heil Hitler



**Abb. 11:** Bild einer Inszenierung des Theaterstückes „Oberst Vittorio Rossi“ aus dem Jahr 1951.

**Quelle:** <http://slod.fiz-karlsruhe.de/images/slod/2-2602501-1.jpg> (letzter Zugriff: 11.05.2020).

## Personalentwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters

**Tab. 30:** Personalentwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters in den Jahren 1939-1944.<sup>759</sup>

Spielzeiten	Angestellte <sup>760</sup>
1939/40	59
1940/41	66
1941/42	58
1942/43	62
1943/44	64
1944/45	71

<sup>759</sup> Auswertung der Werbehefte der Spielzeiten 1939-1945, Vgl. KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“.

<sup>760</sup> Ohne Chor, Ballett, Orchester, Verwaltungs- und technisches Personal.

**Übersicht aller Schauspiele/Sprechstücke und Autorinnen/Autoren in alphabetischer Reihenfolge sowie die Anzahl der jeweiligen Aufführungen, die am Kärntner Grenzlandtheater von 1938 bis 1944 aufgeführt wurden**

<b>Autorin/Autor und Schauspiele/Sprechstück</b>	<b>Zahl der Aufführungen</b>
Adalbert u. Lohen: Nocturno	3
Anzengruber: Der Doppelselbstmord	7
Anzengruber: Kreuzelschreiber	12
Apel: Hans Sonnenstössers Höllenfahrt	2
Bahr: Das Konzert	9
Bahr: Die Kinder	5
Billinger: Der Gigant	4
Bortfeldt: Trockenkursus	39
Brückner: Das Himmelbett von Hilgenhöh	7
Burte: Der letzte Zeuge	9
Davis: Protektion	11
Dhünen: Uta von Naumburg	8
Di Stefani: Männer sind nicht undankbar	1
Eckart: Ein Kerl, der spekuliert	5
Erlar: Thors Gast	3
Ernst: Preußengeist	5
Gherardo Gherardi: O, diese Kinder	9
Gobsch: Maria von Schottland	3
Goethe: Die Geschwister	9
Goethe: Die Laune des Verliebten	5
Goethe: Egmont	4
Goethe: Faust I	9
Goethe: Iphigenie auf Tauris	1
Gogol-Streicher: Die Brautschau zu Petersburg	5
Gogol: Der Mantel (+ Gianni Schicchi)	5
Goldoni: Das Kaffeehaus	9
Goldoni: Die Diener zweier Herren	8
Gondolatsch-Deißner: Das Mädchen Till	5
Graff: Die Primanerin	8
Grillparzer: Ahnfrau	4
Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen	4
Grillparzer: Medea	7
Grillparzer: Sappho	9
Grillparzer: Wer ist schuldig?	2
Grüb: Zwischen München und Stuttgart	5
Halbe: Der Strom	43
Halbe: Jugend	6
Harlan: Nürnbergisch Ey (Ei)	4
Hauptmann: Griselda	8
Hauptmann: Vor Sonnenaufgang	4
Hebbel: Agnes Bernauer	9
Hebbel: Gyges und sein Ring	7

Hebbel: Maria Magdalena	2
Hebbel: Nibelungen	9
Hellwig: Am helllichten Tag	4
Hellwig: Flitterwochen	9
Huth: Die vier Gesellen	7
Ibsen/Eckart: Peer Gynt	10
Impekoven: Angelika	14
Ivers: Parkstraße 13	6
Johst: Thomas Paine	6
Kaergel: Hockewanzel	6
Kay: Charlotte Ackermann	1
Kernmayr: X für ein U	11
Kleist: Der zerbrochene Krug	7
Knapitsch: Der Fürst von Salzburg	6
Kolbenheyer: Die Brücke	6
Kotzebue: Die deutschen Kleinstädter	1
Lenz/Robert: Ehe in Dosen	12
Lenz: Der Mann mit den grauen Schläfen	4
Lenz: Hochzeitsreise ohne Mann	5
Lessing: Minna von Barnhelm	19
Lippl: Der Engel mit dem Saitenspiel	6
Lope de Vega: Die kluge Verliebte	8
Möller: Frankfurter Würfelspiel	1
Nestroy: Der böse Geist von Lumpazivagabundus	7
Nestroy: Die Verhängnisvolle Faschingsnacht	5
Nestroy: Einen Jux will er sich machen	6
Nicodemi: Scampolo	5
Nuß: Das Ferienkind	7
Raimund: Der Bauer als Millionär	6
Raimund: Der Verschwender	9
Rißmann: Versprich mir nichts	5
Rößner: Karl III. und Anna von Österreich	6
Schäfer: Der 18. Oktober	7
Schäfer: Die große Nummer	7
Schiller: Die Räuber	7
Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua	6
Schiller: Don Carlos	7
Schiller: Maria Stuart	12
Schönthan: Raub der Sabinerinnen	3
Schreyvogel: Das Liebespaar	4
Schreyvogel: Die kluge Wienerin	9
Schutenburg: Schwarzbrot und Kipfel	10
Schwiefert: Marguerite:3	1
Shakespeare: Othello	6
Shakespeare: Romeo und Julia	3
Shakespeare: Was ihr wollt	5
Shaw: Pygmalion	8
Sittenberger: Sturm über Land	1
Sloboda: Am Teetisch	5
Streicher: Der verkaufte Großvater	7
Sudermann: Heimat	8

Thoma: Gelähmte Schwinge	5
Thoma: Lottchens Geburtstag	5
Thoma: Moral	9
Thoma: Waldfrieden	5
Turner: Wasser für Canitoga	6
Vitus: Am Wegweiser zum siebenten Himmel	4
Wenter: Der Kanzler von Tirol	9
Zinn: Die guten Sieben	7

**Übersicht aller Opern und Komponisten in alphabetischer Reihenfolge sowie die Anzahl der jeweiligen Aufführungen, die am Kärntner Grenzlandtheater von 1938 bis 1944 aufgeführt wurden**

<b>Komponist und Oper</b>	<b>Zahl der Aufführungen</b>
Beethoven: Fidelo	5
Bizet: Carmen	5
Böhmer: Rund um den Wörthersee	2
d'Albert: Tiefland	14
Donizetti: Die Regimentstochter	8
Flotow: Der Bajazzo	11
Gerster: Enoch Arden	6
Gluck: Iphigenie auf Tauris	4
Gluck: Orpheus und Eurydike	6
Goetz: Der Widerspenstigen Zähmung	2
Händel: Xerxes	4
Heger: Ein Fest auf Haderslev	6
Humperdinck: Hänsel und Gretel	5
Lortzing: Der Waffenschmied	20
Lortzing: Der Wildschütz	9
Lortzing: Undine	9
Lotzring: Zar und Zimmermann	7
Mascagni: Cavalleria rusticana	11
Mozart: Die Entführung aus dem Serail	7
Mozart: Die Hochzeit des Figaro	9
Mozart: Die Zauberflöte	20
Mozart: Don Giovanni	6
Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor	11
Puccini: Die Boehme	9
Puccini: Gianni Schicchi	5
Puccini: Madame Butterfly	19
Rossini: Der Barbier von Sevilla	10
Schultze: Schwarzer Peter	6
Smetana: Dalibor	5
Smetana: Die verkaufte Braut	4
Strauss, R.: Ariadne auf Naxos	5

Strecker: Ännchen von Tharau	7
Verdi: Aida	9
Verdi: Der Maskenball	9
Verdi: Der Troubadour	7
Verdi: Don Carlos	3
Verdi: La Traviata	8
Verdi: Rigoletto	4
Wagner: Das Rheingold	6
Wagner: Der fliegende Holländer	9
Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg	10
Wagner: Lohengrin	8
Weber: Freischütz	22

**Übersicht aller Operetten und Komponisten in alphabetischer Reihenfolge sowie die Anzahl der jeweiligen Aufführungen, die am Kärntner Grenzlandtheater von 1938 bis 1944 aufgeführt wurden**

<b>Komponist und Operette</b>	<b>Anzahl der Aufführungen</b>
Benatzky: Adieu, Mimi	14
Benatzky: Axel an der Himmelstür	7
Benatzky: Bezauberndes Fräulein	7
Benatzky: Meine Schwester und ich	15
Beneš: Auf der grünen Wiese	8
Dostal: Clivia	5
Dostal: Monika	17
Dostal: Ungarische Hochzeit	9
Gfallner: Die Sacher Pepi	7
Goethe: Der goldene Pierrot	9
Goetze: Schwarze Husaren	9
Goetz/Benatzky: Zirkus Aimée	9
Gutheim: Schäfchen zur Linken	7
Heuberger: Der Opernball	11
Kattnigg: Der Prinz von Thule	9
Klandorf: Veilchen aus Wien	11
Knaflitsch: Wochenende im Mai	10
Kollo: Frau ohne Kuss	5
Kollo: Frauen haben das gerne	4
Kollo: Marietta	14
Künneke: Glückliche Reise	6
Künneke: Liselott	12
Künneke: Vetter aus Dingsda	3
Lang: Lisa, benimm dich	7
Lanner: Alt-Wien	15
Lehár: Land des Lächelns	22
Lehár: Der Graf von Luxemburg	9
Lehár: Der Zarewitsch	10

Lehár: Die lustige Witwe	27
Lehár: Die Zigeunerliebe	10
Lehár: Frasquita	15
Lehár: Paganini	15
Lehár: Wo die Lerche singt	12
Millöcker: Der Bettelstudent	9
Millöcker: Gasparone	12
Nebdal: Die Winzerbraut	11
Raymond: Salzburger Nockerln	6
Stolz: Die Tanzgräfin	6
Strauss: Der Zigeunerbaron	12
Strauss: Die Fledermaus	20
Strauss: Die Tänzerin Fanny Elßler	9
Strauss: Eine Nacht in Venedig	9
Strauss: Frühlingsluft	15
Strauss: Wiener Blut	9
Vetterling: Dorothee	12
Vetterling: Liebe in der Lerchengasse	10
Zeller: Der Obersteiger	13
Zeller: Der Vogelhändler	27
Ziehrer: Der Landstreicher	9

### **Übersicht aller Städte, in denen das Kärntner Grenzlandtheater in der Saison 1943/44 Vorstellungen zeigte**

1. St. Andrä
2. Abbazia
3. Arnoldstein
4. Bleiburg
5. Eberndorf
6. Eisenkappel
7. Feldkirchen
8. Ferlach
9. Fiume
10. Gmünd
11. Gutenstein
12. Hüttenberg
13. Hermagor
14. Kötschach
15. Krainburg
16. Launsdorf
17. Lienz
18. Pörtschach
19. Prävaly
20. Sillian

21. Spanhein
22. Spittal
23. Treibach-Althofen
24. Triesr
25. Unterdrauburg
26. St. Veit
27. Villach
28. Völkermarkt
29. Wolfsberg

## 6. Literatur und Quellenverzeichnis

### Quellen

#### **Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BArch)**

- BArch RK 55/10392 (UK-Stellung Gustav Bartelmus).
- BArch RK 55/20386 (Landestheater Linz 1938-1945, Bd.1).
- BArch RK 55/20386a (Landestheater Linz 1938-1945, Bd.2).
- BArch R 55/20460 (Reichstheaterfestwoche 1938).
- BArch RK 55/21623 (Fritz Dahm).
- BArch RK 55/21753 (Ernennung Gustav Bartelmus zum Intendanten).
- BArch RK 56/III 202 (Kärntner Grenzlandtheater 1944).
- BArch R 56/II/39 (Theater der Stadt Graz)

#### **Kärntner Landesarchiv (KLA)**

- KLA – NL Rudan, Schachtel 2, Mappe 3 „Tages-Spielpläne 1910-1944“.
- KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 2a/b/c/d, „Materialien zur Geschichte des Theaters Klagenfurt 1941-1944“.
- KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1f, „Theaterlose Zeit 1932-1938“.
- KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1g, „Intendanz Gustav Bartelmus 1938/39 - 1940/41“.
- KLA – NL Rudan, Schachtel 7, Mappe 1h, „Intendanz Dr. Willy Meyer-Fürst 1941/42 - 1943/44“.
- KLA – NL Rudan, Schachtel 18, Mappe 1, „Stadttheater Klagenfurt: Theaterprogramme.“
- KLA – NL Rudan, Schachtel 21, Mappe 2a, „Werbehefte 1938-1945“.
- KLA – NL Rudan, Schachtel 26, Mappe 2 (Fotos von Aufführungen der Spielzeiten 1938-1944).

## Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB)

### Bilder

- Hitler in der Ehrenloge des Burgtheaters anlässlich der Reichstheaterfestwoche. Links neben ihm Gauleiter Bürckel, rechts neben ihm Goebbels und Seyß-Inquart.
- Werbeplakat der Reichstheaterfestwoche 1938 in Wien.

### Zeitungen

- *Alpenländische Rundschau*, 20. Jahrgang, Folge 39, 25. September 1943.
- *Das Kleine Blatt*, Folge 153, 13. Jahrgang, 6. Juni 1939.
- *Das Kleine Volksblatt*, Nr. 160, 12. Juni 1938.
- *Der Landbote*, Folge 223, 5. Jahrgang, 17. Juni 1939.
- *Illustrierte Kronenzeitung*, Folge 144, 40. Jahrgang, 5. Juni 1939.
- *Kärntner Volkszeitung*, Folge 72, 7. September 1940.
- *Kärntner Volkszeitung*, Nr. 80 vom 5. Oktober 1940.
- *Kärntner Volkszeitung*, Folge 9, 13. Jahrgang, 19. Januar 1942.
- *Kärntner Volkszeitung*, Folge 23, 3. Jahrgang, 21. Februar 1942.
- *Kärntner Volkszeitung*, Folge 96, 13. Jahrgang, 15. August 1942.
- *Kärntner Volkszeitung*, Folge 107, 13. Jahrgang, 10. September 1942.
- *Kärntner Volkszeitung*, Folge 56, 14. Jahrgang, 19. April 1943.
- *Kärntner Volkszeitung*, 15. Jahrgang, Folge 9, 20. Januar 1944.
- *Neues Wiener Tageblatt*, Nr. 199, Jahrgang 77, 21. Juli 1943.
- *Volkszeitung*, Folge 162, 84. Jahrgang, 14. Juni 1938.
- *Völkischer Beobachter*, Wiener Ausgabe, 88. Ausgabe, 13. Juni 1938.
- *Völkischer Beobachter*, Wiener Ausgabe, 156. Ausgabe, 52. Jahrgang, 5. Juni 1939.

## **Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA)**

- AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2420/10(1) „Außerkraftsetzung landesrechtlicher Vorschriften hinsichtlich des Theatergesetzes“, Ordner 160.
- AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/1 Theater der Stadt Salzburg.
- AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/2 Theater der Stadt Innsbruck.
- AT – ÖStA, AdR, RK/Materie, Zl. 2400/2423/3 Theater der Stadt Graz.

## **Oberösterreichisches Landesarchiv (OÖLA)**

- OÖLA, Landestheater Linz, Ordner 1, Zigeunerbaron, Jahrgang 1941.

## **Sonstiges**

- Blätter des Thalia-Theaters Hamburg, Heft 10 Spielzeit 1939/40.
- Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923 – 1941. Band 5 Dezember 1937 – Juli 1938, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, hrsg. von Fröhlich, Elke, München 1998.
- Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Aufzeichnungen 1923 – 1941. Band 6 August 1938 – Juni 1939, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands, hrsg. von FRÖHLICH, Elke, München 1998.
- HITLER, Adolf: Mein Kampf. Eine kritische Edition, hrsg. v. HARTMANN, Christian/VORDERMAYER, Thomas/PLÖCKINGER, Othmar/TÖPPEL, Roman. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, Berlin/München, 2016.
- Kontrollratsdirektive Nr. 38 vom 12. Oktober 1946.
- Programmzettel „Das goldene Dach“ des Schiller-Theaters Berlin, Berlin 1940.
- Programmzettel des Oldenburgischen Staatstheaters, 17. September 1940 – 22. Juni 1941, 02.11.1940 Eberhard Foerstes: Das goldene Dach.

- Textbuch zum Theaterstück Katakomben: (Protektion): Lustspiel in 4 Akten von Gustav Davis, Schürmann & Klagges 1941.

## Literatur

- ALTMAYER, Karin: Theater in Saarbrücken im Dritten Reich, Magisterarbeit, FU Berlin 1991.
- BAUR, Uwe/ GRADWOHL-SCHLACHER, Karin: Literatur in Österreich 1938-1945, Handbuch eines literarischen Systems, Band 2, Wien/Köln/Weimar 2011.
- BEIN, Reinhard: „Norbert Schultze (26.01.2911 – 14.10.2002). Kapellmeister, Komponist“, in: BEIN, Reinhard (Hrsg.): Hitlers Braunschweiger Personal, 2. Auflage Braunschweig 2017, S. 268-275.
- BENZ, Wolfgang: „Verführung und Hingabe. Künstler im Dienst des Nationalsozialismus“, in: BENZ, Wolfgang/ECKEL, Peter/NACHAMA, Andreas (Hrsg.): Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015, S. 19-28.
- BENZ, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches, München 2008.
- BERG, Antje: Das Chemnitzer Schauspielhaus während der NS-Zeit, Magisterarbeit FU Berlin 1995.
- BLUBACHER, Thomas: Gustaf Gründgens. Biographie, Leipzig 2013.
- Broschüre über Fred Raymond, Felix Bloch Erben, Verlag für Bühnen, Film und Funk, Berlin (online erstellt am 8.10.2020).
- BRACHT, Jakob: Das Schauspiel des Städtischen Theater in Düsseldorf von 1933.1944, Magisterarbeit, Berlin 1992.
- BURZ, Ulfried: Die nationalsozialistische Bewegung in Kärnten (1918 - 1933). Vom Deutschnationalismus zum Führerprinzip, Klagenfurt 1998.
- CARSTEN, Francis L.: Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler, München 1978.
- DAIBER, Hans: Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers, Stuttgart 1995.
- DAHM, Volker: „Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer“, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Jahrgang 34 (1986) Heft 1, hrsg. v. BRACHER, Karl Dietrich und SCHWARZ, Hans-Peter, München 1986, S. 53-84.
- DILLMANN, Michael: Heinz Hilpert. Leben und Werk., Berlin: Akademie der Künste/Edition Hentrich, 1990.

- DÖRRLAMM, Rolf: Theater in Mainz – von den Römern bis zur Gegenwart. Zum 150jährigen Jubiläum der Städtischen Bühnen, Mainz 1983.
- DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945, Düsseldorf 1983.
- DUSSEL, Konrad: „Provinztheater in der NS-Zeit“, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Jahrgang 38 (1990), Heft 1, hrsg. v. BRACHER, Karl Dietrich/SCHWARZ, Hans-Peter, München 1990, S. 75-111.
- EICHER, Thomas: „Analyse der Spielpläne 1929-1944“; in: RISCHBIETER, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000, S. 293-477.
- EISENBERG, Ludwig: Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903.
- FAHRENKROG-PETERSEN, Lutz/KÜHN, Melanie: „Franz Grothe – Auf den Flügeln bunter Träume“, in: HENKEL, Theresa/MEßMER, Franzpeter: Komponisten in Bayern, Band 64: Franz Grothe, München 2019, S. 9-32.
- FAUSTMANN, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime, Bonn 1990.
- FELDENS, Franz: 75 Jahre städtische Bühnen Essen. Geschichte des Essener Theaters 1862 – 1967, Essen 1967; Funke, Christoph/Jansen, Wolfgang: Theater am Schiffbauerdamm. Die Geschichte einer Berliner Bühne, Berlin 1992.
- FELLERMAYR, Mariana: Das Linzer Landestheater als NS-Theater, Wien 2015 (zugänglich auf der Internetseite der Universität Wien).
- FINZSCH, Bettina: Gustaf Gründgens und seine Rolle im „Dritten Reich“. Der Künstler und die Macht, Magisterarbeit, Bochum 1994.
- FONTANA, Oskar Maurus: Volkstheater Wien (Deutsches Volkstheater). Weg und Entwicklung (1889-1964), Wien 1964.
- FORSTER, Friedrich: Robinson soll nicht sterben, Reclam 1992.
- GOLDINGER, Walter: Geschichte der Republik Österreich 1918-1938, Wien 1992.
- HAIDER-PREGLER, Hilde: „‘The actor who hoaxed the Nazis‘. Das Überlebenstheater des Schauspielers Leo Reuss“, in: BAUER, Gerald/PETER, Birgit: Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?, Wien/Berlin 2010, S. 95-105.
- HOOR, Ernst: Österreich 1918-1938: Staat ohne Nation, Republik ohne Republikaner, Wien 1966.

- HORSTMANN, Ute: theater theater. 75 Jahre Stadttheater Hildesheim. Eine Dokumentation von Ute Horstmann, Hildesheim 1984.
- JAMRITSCH, Marina: „Das Stadttheater Klagenfurt 1938-1945“, in: CARINTHA I, Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde Kärnten, hrsg. v. WADL, Wilhelm, 200. Jahrgang, Klagenfurt 2010, S. 583-611.
- JAMMERTHAL, Peter: Gustaf Gründgens und das Berliner Staatstheater in der Nazi-zeit, Magisterarbeit Berlin 1997.
- JAGSCHITZ, Gerhard: Der Putsch. Die Nationalsozialisten 1934 in Österreich, Graz/Köln/Wien 1974.
- KIAULEHN, Walther: Berlin: Schicksal einer Weltstadt, Frankfurt am Main 1996.
- KIRSCH, Mechthild: „Arteigenes Theater" und bürgerliche Klassikerpflege, "kämpferisches Bekenntnis" und Rückzugsmöglichkeit: Zu Stellung und Funktion der Klassiker im Spielplan deutscher Theater während des Nationalsozialismus“, in: EHRLICH, Lothar u.a. (Hrsg.), Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus, Weimar 1999, S. 65-74.
- KLEE, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2009.
- KLEE, Ernst: Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2003.
- KOCH, Michael: Theater in Konstanz. 1000 Jahre Theaterspiel, Konstanz 1985.
- KOSCH, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theaterlexikon. Band II, Berlin 2011.
- KRIECHBAUMER, Robert: Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944, Wien 2013.
- KRUSCHE, Friedmann: Theater in Magdeburg, Band 2. Ein Streifzug durch das 20. Jahrhundert, Halle 1995.
- LEHNGUTH, Cornelius: Waldheim und die Folgen. Der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich, Studien zur historischen Sozialwissenschaft, Band 35, hrsg. v. BOTZ, Gerhard/EHMER, Josef (u.a.), Wien 2013.
- LENNARTZ, Franz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik, Band 1, Stuttgart 1984.
- LEHNSTAEDT, Stephan: Der Kern des Holocaust. Belzec, Sobibor, Treblinka und die Aktion Reinhard, München 2017.
- LÜTH, Erich: Hamburger Theater 1933-1945, Hamburg 1962.

- MITGUTSCH, Anna: „Die Grenzen der Integrität. Überlegungen zur Situation der Künstler und Schriftsteller in totalitären Systemen“, in: ASSMANN, Peter/KIRSCHMAYR, Birgit: Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Oberösterreich und Linz, Linz 2008, S. 17-33.
- MOHN, Volker: NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Konzepte, Praktiken, Reaktionen, Essen 2014.
- MOHR, Albert Richard: Das Frankfurter Schauspiel 1929-1944. Eine Dokumentation zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern, Frankfurt am Main 1974.
- NEUHAUS, Stefan: Das verschwiegene Werk. Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym, Würzburg 2000.
- ODENWALD, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945, München 2006.
- OGRIS, Alfred: „Anschlußideen in Kärnten während der Zwischenkriegszeit (1918-1938)“ in: WADL, Wilhelm/OGRIS, Alfred: Das Jahr 1938 in Kärnten und seine Vorgeschichte. Ereignisse - Dokumente - Bilder, Klagenfurt 1988, S. 13-40.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950, Band 12, hrsg. v. Österreichische Akademie der Wissenschaft, Wien 2005.
- PANSE, Barbara: „Zeitgenössische Dramatik“, in: RISCHBIETER, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000, S. 489-720.
- PAULEY, Bruce F.: Der Weg in den Nationalsozialismus, Ursprünge und Entwicklungen in Österreich, Wien 1988.
- PETER, Birgit: „NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“, in: BAUER, Gerald/PETER, Birgit: Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?, Wien/Berlin 2010, S. 113-135.
- PETERSEN, Jens: „Vorspiel zu „Stahlpakt“ und Kriegsallianz: Das Deutsch-Italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Jahrgang 38, Nr. 1, München 1988, S. 41-77.
- PETZET, Wolfgang: Theater: Die Münchner Kammerspiele, München 1973.
- QUISSEK, Heike: Das deutschsprachige Operettenlibretto: Figuren, Stoffe, Dramaturgie, Stuttgart 2012.
- RATHKOLB, Oliver: FÜHRERTREU UND GOTTBEGNADET. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.

- RISCHBIETER, Henning: „NS-Theaterpolitik“, in: RISCHBIETER, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Leipzig 2000, S. 13-277.
- RUDAN, Othmar/RUDAN, Helmar: Das Stadttheater Klagenfurt. Vorgeschichte und Entwicklung, Klagenfurt 1960.
- RÜHLE, Günther: „Der Griff nach dem Theater. Drama und Bühne im Dritten Reich“, in: HOFFMAN, Hilmar/KLOTZ, Heinrich (Hrsg.): Die Kultur unseres Jahrhunderts 1933-1945. Ein ECON Epochenbuch, Düsseldorf/Wien (u.a.), 1991, S. 89-103.
- RÜHLE, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen, Frankfurt am Main 2007.
- SAFRIAN, Hans: Die Eichmann-Männer, Wien/Zürich 1993.
- SAFRIAN, Hans: Land der Täter, Land der Opfer? Zur Partizipation von Österreichern am Nationalsozialismus, Wien 2002.
- SAFRIAN, Hans/WITEK, Hans: Und keiner war dabei. Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938, Wien 1988.
- SALB, Thomas: Trutzburg des deutschen Geistes? Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus, Freiburg 1993.
- SCHMIDT, Rainer F.: Der Zweite Weltkrieg. Die Zerstörung Europas. Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert, hrsg. v. GÖRTEMAKER, Manfred/KROLL, Frank-Lothar/NEITZEL, Sönke, Band 10, Berlin 2008.
- SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.), Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh 2000.
- SCHREINER, Evelyn: „1938-1944. Direktion W.B. Iltz. Zwischen Linientreue und stillem Protest, in: Deutsch-Schreiner: Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Wien 2016, S. 116-136.
- SCHREINER, Evelyn: „Nationalsozialistische Kulturpolitik und die Auswirkungen auf das Wiener Theater“, in: Deutsch-Schreiner: Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Wien 2016, S. 106-111.
- SCHREINER, Evelyn: Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene, Wien 1980.
- SCHÜLTKE, Bettina: Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main von 1933 bis 1945, Frankfurt am Main 1997.

- SPITZNER-SCHMIEDER, Sabine/TOMLOW, Jos/NERDINGER, Winfried: Das Grenzlandtheater in Zittau 1934–1936 (Wissenschaftliche Berichte der Hochschule Zittau/Görlitz/Sonderheft), 2015.
- SPRENGEL, Peter: Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich. Berlin 2009.
- STIPSCHITZ, Gertrude Elisabeth: „Österreichs „Provinztheater-Landschaft“. Zur Topographie und Ideologie regionaler Theaterpolitik (1938-1945)“, in: DALINGER, Brigitte/ZANGL, Veronika (Hrsg.): Theater unter NS-Herrschaft: Theatre under Pressure (Theater - Film - Medien, Band 2) Göttingen 2018, S. 61-81.
- STROBL, Gerwin: „Das Spiel der Unfreiheit: Gedanken zum Theater im NS-Staat“, in: DALINGER, Brigitte/ZANGL, Veronika (Hrsg.): Theater unter NS-Herrschaft: Theatre under Pressure (Theater - Film - Medien, Band 2) Göttingen 2018, S. 33-59.
- TEICHGRÄBER, Axel: Das „Deutsche Volkstheater“ und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. Ein theoriwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums anhand der Spielplananalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters, Wien 1965.
- THUMSER, Regina: „Dem Provinzstatus entkommen? Das Linzer Landestheater in der NS-Zeit“ in KLÜGL, Michael bzw. Landestheater Linz (Hrsg.): Promenade 39. Das Landestheater in Linz 1803-2003, Salzburg/Wien 2003, S. 91-132.
- THUMSER, Regina: „Ignaz Brantner und Oskar Walleck. Zwei Linzer Theaterdirektoren und ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus“, in: ASSMANN, Peter/KIRSCHMAYR, Birgit: Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Oberösterreich und Linz, Linz 2008, S. 245-248.
- ULISCHBERGER, Emil: Schauspiel in Dresden. Ein Stück Theatergeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart in Wort und Bild, Berlin 1989.
- WARDETZKY, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente, Berlin 1983.
- WEISSENSTEINER, Friedrich: Der ungeliebte Staat. Österreich zwischen 1918 und 1938, Wien 1990.
- WRUSS, Michael: „Opern-Wiederentdeckung. Kienzl „Das Testament“ in Linz (17.1.)“, in: Österreichische Musikzeitschrift, Band 62: Heft 2, Wien 2007, S. 49-51.
- WULF, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation von Joseph Wulf, Gütersloh 1964.

- ZAMAZAL, Franz: „Wilhelm Kienzl und Oberösterreich. Biographische Streiflichter – Aufführungen am Linzer Landestheater – Beziehungen zu Linz und Oberösterreich“ in: Oberösterreichische Heimatblätter, Ausgabe 1/2 Linz 2007, S. 3-34.

## Internetquellen

- [https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938\\_-ii\\_-quartal/](https://arge-ns-zeit.musikland-tirol.at/content/mosaik-des-kulturlebens-im-ueberblick/zusammenfassung-1938/1938_-ii_-quartal/) (letzter Zugriff: 7.12.2020).
- [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_H/Hamik\\_Anton-Josef\\_1887\\_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=franz%20streicher](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_H/Hamik_Anton-Josef_1887_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=franz%20streicher) (letzter Zugriff 23.03.2020).
- <https://www.chronostheatertexte.de/stuecke-von-erich-kaestner/titel/das-goldene-dach.html> (letzter Zugriff: 19.08.2020).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mitlaeufer> (letzter Zugriff: 22.09.2020).
- <https://www.nationalfonds.org/ausstellung-1978.html> (letzter Zugriff: 18.05.2017).
- <https://www.operetten-lexikon.info/?menu=9&lang=1> (letzter Zugriff: 29.06.2020).
- <http://slod.fiz-karlsruhe.de/images/slod/2-2602501-1.jpg> (letzter Zugriff: 11.05.2020).
- [https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag\\_id=vertriebsstelle&wid=194&ebex3=3](https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=vertriebsstelle&wid=194&ebex3=3) (letzter Zugriff: 07.12.2020).
- <https://www.sh-landestheater.de/spielstaetten/theater/flensburg-stadttheater/> (letzter Zugriff: 30.12.2020).

## 7. Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

### Abbildungen

- **Abbildung 1:** Werbeplakat der Reichstheaterfestwoche 1938 in Wien, S. 36.
- **Abbildung 2:** Hitler in der Ehrenloge des Burgtheaters anlässlich der Reichstheaterfestwoche. Links neben ihm Gauleiter Bürckel, rechts neben ihm Goebbels und Seyß-Inquart, S. 42.
- **Abbildung 3:** Drehbühne des Kärntner Grenzlandtheaters, S. 66.
- **Abbildung 4:** Aufführung *Don Carlos* in der Spielzeit 1938/1939, S. 78.
- **Abbildung 5:** Sitzplan des Kärntner Grenzlandtheaters nach dem Umbau 1939, S. 85.
- **Abbildung 6:** Dr. Willy Meyer-Fürst, S. 143.
- **Abbildung 7:** Aufführung der Oper *Die Fledermaus*, S. 161.
- **Abbildung 8:** Aufführung *Die kluge Verliebte* 1942/43, S. 179.
- **Abbildung 9:** Aufführung der Oper *Die Zauberflöte*, S. 197.
- **Abbildung 10:** Schaubild über lokale Institutionen/Akteure (blau unterlegt) sowie nationale Institutionen/Akteure (grau unterlegt), die direkt oder indirekt Einfluss auf das Kärntner Grenzlandtheater nahmen, S. 215.
- **Abbildung 11:** Bild einer Inszenierung des Theaterstückes „Oberst Vittorio Rossi“ aus dem Jahr 1951, S. 238.

### Tabellen

- **Tabelle 1:** Übersicht der Aufführungen der Reichstheaterfestwoche 1938 aufgeschlüsselt nach Wochentagen, S. 39.
- **Tabelle 2:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten die vor dem Saisonbeginn 1938/39 aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt wurden, S. 72.
- **Tabelle 3:** Übersicht der Opern der Spielzeit 1938/39 in Klagenfurt, S. 74.
- **Tabelle 4:** Übersicht der Operetten der Spielzeit 1938/39 in Klagenfurt, S. 76.
- **Tabelle 5:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke der Spielzeit 1938/39 in Klagenfurt, S. 79.

- **Tabelle 6:** Entwicklung der Besucherzahlen (angegeben in Tausend) von neun Theatern des „Altreichs“, erweitert um das Landestheater Linz, die Städtische Bühne Graz sowie das Kärntner Grenzlandtheater (grau unterlegt), S. 93.
- **Tabelle 7:** Übersicht der Theaterstücke, die vermutlich aufgrund von Zensurmaßnahmen in der Saison 1939/40 aus dem Spielplan des Kärntner Grenzlandtheaters entfernt wurden, S. 95.
- **Tabelle 8:** Übersicht der Opern, die in der Saison 1939/40 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 98.
- **Tabelle 9:** Übersicht der Operetten, die in der Saison 1939/40 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 100.
- **Tabelle 10:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1939/40 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 103.
- **Tabelle 11:** Übersicht aller Theaterstücke, Operetten sowie Opern, die aus dem Spielplan der Saison 1940/41 entfernt wurden. Zur besseren Übersicht wurden die einzelnen Kategorien Autor/Schauspiele/Sprechstücke, Komponist/Oper, Komponist/Operette grau unterlegt, S. 115.
- **Tabelle 12:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1940/41 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 122.
- **Tabelle 13:** Übersicht der Opern, die in der Saison 1940/41 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 123.
- **Tabelle 14:** Übersicht der Operetten, die in der Saison 1940/41 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 126.
- **Tabelle 15:** Besucherzahlen und Veranstaltungen des Grenzlandtheaters in Klagenfurt 1938-1941, S. 140.
- **Tabelle 16:** Übersicht aller Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten, die aus dem ursprünglichen Spielplan entfernt wurden, S. 153.
- **Tabelle 17:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1941/42 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 158.
- **Tabelle 18:** Übersicht der Opern, die die in der Saison 1941/42 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 160.
- **Tabelle 19:** Übersicht der Operetten, die die in der Saison 1941/42 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 162.
- **Tabelle 20:** Übersicht aller Schauspiele/Sprechstücke, Opern und Operetten, die aus dem ursprünglichen Spielplan entfernt wurden, S. 177.

- **Tabelle 21:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1942/43 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 181.
- **Tabelle 22:** Übersicht der Opern, die die in der Saison 1942/43 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 183.
- **Tabelle 23:** Übersicht der Operetten, die die in der Saison 1942/43 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 184.
- **Tabelle 24:** Übersicht der Stücke, die die in der Saison 1943/44 aus dem Spielplan entfernt wurden, S. 193.
- **Tabelle 25:** Übersicht der Schauspiele/Sprechstücke, die in der Saison 1943/44 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 196.
- **Tabelle 26:** Übersicht der Opern, die die in der Saison 1943/44 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 199.
- **Tabelle 27:** Übersicht der Operetten, die die in der Saison 1943/44 nach der Änderung des Spielplanes tatsächlich aufgeführt wurden, S. 200.
- **Tabelle 28:** Besucherzahlen und Veranstaltungen des Grenzlandtheaters in Klagenfurt 1941-1944, S. 210.
- **Tabelle 29:** Übersicht der Anzahl der Gesamtveranstaltungen sowie die prozentuale Steigerung des Kärntner Grenzlandtheaters und des Landestheaters Linz 1938-1944 jeweils im Verhältnis zur vorherigen Spielzeit, S. 230.
- **Tabelle 30:** Personalentwicklung des Kärntner Grenzlandtheaters in den Jahren 1939-1944, S. 238.

## 8. Abkürzungsverzeichnis

<b>AdR</b>	Archiv der Republik
<b>BArch</b>	Bundesarchiv
<b>DKD</b>	Deutscher Kulturdienst
<b>KdF</b>	Kraft durch Freude
<b>KLA</b>	Kärntner Landesarchiv
<b>NL</b>	Nachlass
<b>NS</b>	Nationalsozialismus
<b>NSDAP</b>	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
<b>RKK</b>	Reichskulturkammer
<b>RM</b>	Reichsmark
<b>RMVP</b>	Reichsministerium f. Volksaufklärung und Propaganda
<b>OÖLA</b>	Oberösterreichisches Landesarchiv
<b>ÖNB</b>	Österreichische Nationalbibliothek
<b>ÖStA</b>	Österreichisches Staatsarchiv

## 9. Personenregister

[nicht alle Vornamen konnten ermittelt werden]

### A

Adalbert 122, 239  
Alifieri, D. 40-41  
Apel, P. 103, 239  
Arent, B. v. 20-21, 65

### B

Bahr, H. 111-112, 115, 157-158, 196, 239  
Bartelmus, C. 56-57, 64  
Bartelmus, G. 1, 3, 10-11, 29, 34, 46, 53-69, 71, 73, 76-77, 80-84, 88-89, 93, 97-99, 101-102, 105, 107-109, 112-114, 116, 118-121, 125-149, 157-158, 167, 172, 182, 204-205, 209-210, 214, 219-223, 226  
Barth, K., (Dr.) 86-87  
Bauer, G. 5  
Beethoven, L. v. 98, 241  
Benatzky, R. 125-126, 160, 162, 184, 193, 219, 242  
Beneš J. 99-100, 113, 115  
Bethge, F. 45, 90, 95-96, 227  
Bild, O. 146  
Billinger, R. 157-158, 239  
Bizet, G. 74, 241  
Böhmer 113, 122-123, 241  
Bormann, M. 42  
Bortfeldt, K. 117, 122, 193-194, 196, 239  
Brantner, I. 6, 19-24, 29, 53, 59, 73, 86-87, 137, 186, 220-221, 223  
Brückner, G. 120, 122, 239  
Buch, F.P. 90, 95-96  
Büller, W. 88  
Bürckel, J. 30, 34, 42, 233  
Burte, H. 196, 239  
Burz, U. 7

### C

Cornelius, P. 115, 197

### D

d'Albert, E. 97, 199, 241  
Dahm, F. 11, 67, 68, 81, 144, 146  
Dahm, V. 26  
Daiber, H. 4, 16, 30, 79, 127, 216  
Davis, G. 157-158, 239  
De Falla, M. 115  
de Vega, L. 173, 179, 181, 191, 206, 240  
Deißner, A. 122, 239  
Dhünen, F. 181, 239

Di Stefani, A. 120-122, 239  
Donizetti, G. 115, 182-183, 241  
Dostal, N. 75-76, 113, 115, 124-126, 160, 162, 199-200, 219, 242  
Drewniak, B. 4-6, 16, 75, 79, 118, 127, 164, 178, 188, 216-217, 228  
Drumbl, O. 84, 88, 147-148  
Dussel, K. 73

### E

Eckart, D. 95, 97, 144, 157, 180, 181, 239-240  
Eicher, T. 155, 179, 217, 228  
Eichmann, A. 22-23  
Erler, O. 78-79, 239  
Ernst, P. 120, 122, 239  
Esslair, F. 144

### F

Faustmann, U. J. 4, 13, 25-25  
Feiler, M. C. 111, 115  
Fellermayr, M. 6, 11, 22-23, 26, 127, 208  
Flotow, F. v. 97-98, 241  
Foerster, E. 173, 177, 193, 206  
Fontana, O. M. 5, 157, 186, 190  
Forster, F. 90, 95  
Franz, v. (Dr.) 54-55, 57, 59-60, 62, 88-89, 132, 147, 182-183, 221  
Frauenfeld, A. 56-58  
Fürst, M. 143

### G

Gerster, O. 198-199, 241  
Gherardi, G. 178, 181, 239  
Globocnik, O. 37  
Gluck, C. W. 123, 146, 160, 170, 241  
Gobsch, H. 45-46, 103, 109-110, 115, 239  
Goebbels, J. 11, 14, 28-29, 31-35, 37-42, 44-47, 53-54, 67-69, 75-76, 81, 83, 88, 94, 106, 109-110, 136, 151, 177, 206, 214, 221, 224, 226  
Goethe, J. W. 41, 77, 79, 83, 90, 100-103, 106, 109, 115, 118-119, 121-122, 154-155, 158, 173-174, 177, 191-193, 206, 218, 239, 242  
Goetz, C. 112, 115, 153, 162, 242  
Goetz, H. 149, 159-160, 182-183, 241  
Goetze, W. W. 151, 153, 184, 242  
Gogol, N. 122, 179-181, 183, 188, 228, 239  
Goldoni, C. 119-120, 122, 153-155, 158, 239  
Gondolatsch, W. 122, 239

Göring, H. 24, 29, 32, 26, 88, 111, 166  
Graff, M. 196, 239  
Grillparzer, F. 15, 101, 103, 120, 122, 153-154, 156, 158, 173-174, 178, 181, 192-193, 195-196, 206, 239  
Großmann 170  
Grothe, F. 151, 153  
Grüb, W. 178, 181, 186, 239  
Grün, B. 124  
Gründgens, G. 23, 137, 166, 206  
Gutheim, K. 162, 242

## H

Halbe, M. 156, 158, 181, 193-194, 196, 239  
Händel, G. F. 183, 241  
Hanke, W. 54, 87, 221  
Harlan, W. 180-181, 239  
Hauptmann, G. 79, 149-150, 153, 177, 180-181, 184, 239  
Hebbel, F. 78-79, 173, 178, 181, 196, 239-240  
Heger, R. 182-183, 241  
Hellwig, P. 79, 100, 103, 240  
Hellwig, R. 33, 61, 64  
Heuberger, R. 100, 192-193, 205, 242  
Hilpert, H. 5, 23  
Hinkel, H. 96  
Hitler, A. 20-22, 29, 32, 42, 46, 68, 74-75, 79, 86, 89, 98-99, 103-104, 107, 11, 119, 126, 136, 165, 175, 219  
Hömberg, H. 206-207  
Humperdinck, E. 199, 241  
Huth, J. 79, 240

## I

Ibsen, H. 95, 115, 144, 157, 158, 240  
Iltz, W.B. 13-14, 114, 117  
Impekoven, T. 150, 153, 196, 240  
Ivers, A. 79, 240

## J

Jamritsch, M. 6-7, 56-57, 60, 129-131, 133-135, 214, 221  
Janssen 36  
Johst, H. 71, 78, 79, 240

## K

Kahn, E. 110-111, 115  
Kaergel, H. C. 157-158, 240  
Kästner, E. 173-174  
Kattnigg, R. 71, 90, 99, 100-101, 141, 192-193, 242  
Kautskys, H. 21  
Kay, J. 117, 121-122, 240  
Keil-Budischowsky, V. 5  
Keppler, W. 58, 133  
Kernmayr, H. G. 177-178, 240

Kiaulehn, W. 111  
Kienzl, W. 150, 153  
Klandorf, R. 160, 162, 184, 242  
Kleinwächter, F. 51  
Kleist, H. v. 154-155, 158, 240  
Knaflitsch 184, 242  
Knapitsch, S. 193, 196, 240  
Koch, M. 49  
Kolbenheyer, E. G. 196, 240  
Kollo, W. 100, 124, 126, 200, 242  
Kormann, H. L. 175, 177  
Körner, L. 40, 107, 147  
Kotzebue, A. v. 153, 158, 240  
Krauss, C. 14  
Kriechbaumer, R. 5, 14-15, 120  
Künneke, E. 75-76, 242  
Kutschera, F. 110, 147

## L

Lang, H. 90, 99-100, 193, 242  
Láng, A. E. 5  
Lanner, J. 184, 242  
Lehár, F. 74-76, 90, 98, 100, 106, 108, 124-126, 161-162, 175, 177, 183-184, 191, 200, 206, 219, 242-243  
Lehmann, L. 36  
Lenz, L. 157-158, 177, 181, 193, 196, 240  
Lessing, G. E. 72, 122, 195-196, 240  
Lippl, A. J. 103, 240  
Lohen 122, 239  
Lortzing, A. 74, 97-98, 113, 122-123, 159-160, 197, 199, 218, 241  
Ludwig, (Dr.) 133

## M

Mascagni, P. 97-98, 241  
Mennickens, R. 150  
Meyer, A. 143  
Meyer-Fürst, W., (Dr.) 89, 109, 129, 142-150, 154, 156-159, 167, 171-173, 178, 180, 182, 186, 188, 195-200, 203-211, 218-219, 221-223  
Millöcker, C. 75-76, 124, 126, 193, 206, 243  
Mitgutsch, A. 19  
Mittreiter, K. 146, 164  
Möller, E. 165, 208  
Möller, E. W. 71-72, 120-122, 240  
Morgenstern, C. 97  
Mozart, W. A. 15, 71-72, 90, 97-98, 122-123, 159-160, 173, 175, 182-183, 191, 197, 199, 218, 241  
Mussolini, B. 40

## N

Nebdal, O. 184, 243

Nestroy, J. 15, 41-42, 78-79, 101, 103, 115, 157-158, 240

Nick, E. 72, 74

Nicodemi, D. 158, 174, 177, 193, 240

Nicolai, O. 72, 123, 241

Nuß, E. 181

## P

Pachneck, K., (Dr.) 132

Peter, B. 5

Petersen, J. 40

Petzdet, W. 111

Pohl, J. 112, 115

Proßnitz, G. 4-6

Puccini, G. 71, 74, 113, 115, 123, 159-160, 180, 183, 197, 199, 205, 241

## Q

Quedenfeldt, G. 124

## R

Raimund, F. 15, 101-103, 120, 122, 240

Rainer, H. 112, 115

Rainer, F. 86-87

Rathkolb, O. 15

Raymond, F. 90, 99-100, 175-177, 188, 243

Reuter, G. 146, 148, 153-155, 157, 159, 160-161, 164, 176, 183, 222, 227

Rex, E. 124

Rischbieter, H. 4, 13, 29-30, 48-49, 53, 92-93, 129-131, 137, 167, 188, 203, 215-216, 220, 229

Rißmann, C. 117, 122, 240

Ritzmann 115

Rixner, J. 191, 193

Robert, R. A. 196, 240

Rosella 112, 115

Rosenberg, A. 29, 74-75, 88, 111-112

Rossini, G. 159-160, 241

Rudan, O. 6-7

Rühle, G. 13, 34, 126

## S

Schäfer, W. E. 79, 196, 240

Schicchi, G. 115, 180-181, 183, 239, 241

Schiller, F. 71-72, 77, 79, 90, 103, 108, 118-119, 122, 153, 155, 158, 173, 181, 218, 240

Schirach, B. v. 32

Schlösser, R., (Dr.) 28, 34, 36, 54-55, 58, 71, 96, 111, 147, 157, 206, 212

Scholz, W. v. 193

Schönthan, F. v. 79, 240

Schreiner, E. 5, 13-14, 30, 114, 120

Schreyvogel, F. 116-117, 122, 173, 175, 177, 191, 196, 240

Schultze, N. 23, 159-160, 211

Schumann, G. 193

Schutenburg 196, 240

Schwiefert, F. 103, 240

Seyß-Inquart, A. 31-32, 37, 42

Shakespeare, W. 35, 41, 45, 77, 79, 90, 103, 106, 109, 115, 118, 178, 181, 188, 191, 193, 206, 228, 240

Shaw, B. 110, 115, 180-181, 240

Sittenberger, J. 100-103, 141, 240

Skuhra, F. 32-33, 60-62, 80, 139, 221

Sloboda, K. 120, 122, 240

Smetana, B. 98, 160, 205, 241

Stalla, O. 124

Stimmler, B. 151, 153

Stipschitz, G. E. 33

Stolz, R. 76, 243

Strauss, Joh. 71, 75-76, 90, 98, 100, 106, 124-125, 161, 175, 177, 200, 243

Strauss, Jos. 162, 243

Strauss, R. 198-199, 205, 241

Strecker, H. 97-98, 175, 177, 199-200, 242

Streicher, F. 100, 102-103, 122, 239-240

Strobl, G. 4, 17-18, 216, 220

Sudermann, H. 196, 240

## T

Teich 95, 97

Teichgräber, A. 5

Thoma, L. 156, 158, 180-181, 241

Thumser, R. 6, 19-20, 22-23

Turner, G. 79, 241

## V

Vaszary, G. v. 112, 115

Verdi, G. 74, 97-98, 108, 122-123, 159-160, 182-183, 205, 218, 242

Verhoeven, P. 150, 153

Vetterling, A. 75-76, 113, 115, 125-126, 200, 243

Vitus, M. 122, 241

## W

Wagner, R. 71, 74, 90, 97-98, 122-123, 173, 182-183, 242

Wardetzky, J. 10, 16, 48, 50, 141, 191, 202-203, 223, 225-226

Weber, C. M. v. 74, 173, 182-183, 242

Weingartner 36

Wenter, J. 117, 120, 122, 241

Wohlgemuth, E. 31

Wolf, A. 51

Wolf-Ferrari, E. 205

Wolfram, (Dr.) 54-55, 58

Wutte, M. 7

**Z**

Zeller, C. 72, 100, 124, 126, 183-184, 243

Zellwecker, F. 206

Zerkaulen, H. 173, 175, 177

Ziehrer, C. M. 162, 243

Zinn, A. A. 103, 241

## Danksagung

Die vorliegende Dissertation war in den letzten Jahren Hauptbestandteil meines Lebens. Während des Schreibens erhielt ich von vielen Menschen Unterstützung, Feedback und Zuspruch; mein Dank gilt allen von ihnen!

Einen besonderen Dank möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Nonn, und meinem Zweitbetreuer, Prof. Dr. Halder, widmen, die nicht nur meine Bachelor- und Masterarbeiten betreut haben, sondern darüber hinaus von Beginn an Teil meines wissenschaftlichen Werdegangs waren und diesen maßgeblich geprägt haben.

Ich danke meinen Kollegen am Lehrstuhl, die den Entstehungsprozess der Arbeit neben ihren eigenen Projekten miterlebt haben und mir mit Feedback und Gesprächen zur Seite standen. Die gute Seele unseres Lehrstuhls, Frau Friedrich, war dabei stets um mein persönliches Wohl besorgt; ihre Tür stand immer für ein Gespräch offen. Vielen Dank!

Die Dissertation hätte ich nicht ohne die Unterstützung meines Mannes sowie meiner Familie schreiben können. Jeder einzelne von ihnen hat mir auf ganz unterschiedliche Art und Weise Beistand geleistet. Sie alle begegneten meinen Selbstzweifeln mit Zuversicht und Vertrauen in meine Fähigkeiten.

Ich danke meinen Freunden, die mir insbesondere in der letzten Phase der Arbeit stets mit Ablenkung und Zuspruch zur Seite standen. Ein besonderer Dank gilt meinem guten Freund Matthias für seine Korrekturen und wichtigen Anmerkungen!

Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen eines Promotionsstipendiums der Konrad-Adenauer-Stiftung zwei Jahre finanziert.



## Eidesstattliche Versicherung

„Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe und dass die Arbeit bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht wurde. Bereits veröffentlichte Teile sind in der Arbeit gekennzeichnet.“

Rösrath, den 16. Juli 2022

*Friederike Vornatz*