

medien & zeit

Kommunikation in Geschichte und Gegenwart

Vom Wiener *Stürmer*
und antisemitischen Dränger
im Theater der dreißiger Jahre

Kult um „Kultur“?
Divergente Transformationen

Von der „revolutionären
Leidenschaft“ zur „Macht
des Herzens, die bezwingt“
Schreiben über Theater
im *Wiener Tag* und anderswo

Vertriebene Theaterkritik
Ludwig Ullmanns anti-
nazistischer Kulturjournalismus
Anfang der dreißiger Jahre



3/96

Jahrgang 11

Journalistische Meisterwerke

Wolfgang R. Langenbucher (Hrsg.)

SENSATIONEN DES ALLTAGS

MEISTERWERKE
DES ÖSTERREICHISCHEN
JOURNALISMUS

FRIEDRICH AUSTERLITZ · THEODOR HERZL
EGON ERWIN KISCH · KARL KRAUS · ANTON KUH
ALFRED POLGAR · JOSEPH ROTH · U.A.

Ueberreuter

Wolfgang R. Langenbucher (Hrsg.)
Sensationen des Alltags
Meisterwerke des österreichischen Journalismus
432 Seiten, Leinen mit SU
S 498,-
ISBN 3-8000-3467-0

Journalistische Meisterwerke aus den Jahren 1888 bis 1936 von Theodor Herzl, Egon Erwin Kisch, Karl Kraus, Käthe Leichter, Alfred Polgar, Joseph Roth, Therese Schlesinger und vielen anderen.

„Auf der Suche nach Meisterwerken des Journalismus der Moderne gelang es Wolfgang Langenbucher, Texte von 18 Größen des Journalismus zu finden, die sensible Annäherung an ihre Zeit und professionelles Können vereinen.“

Salzburger Nachrichten

„Nicht das geringste Verdienst dieser liebevoll kommentierten Auswahl ist die Tatsache, daß sie auch eine Reihe von heute eher vergessenen Journalisten und Journalistinnen ins Gedächtnis zurückruft.“

Süddeutsche Zeitung

Journalistische Meisterwerke aus den Jahren 1934 bis 1945 von österreichischen Emigranten wie Friedrich Adler, Günther Anders, Franz Theodor Csokor, Erich Fried, Egon Erwin Kisch, Joseph Roth und vielen anderen.

„Ihre Essays, Feuilletons, Reportagen, Glossen und Kommentare sind mehr als ein Stück bewegter Zeitgeschichte: Sie sind im besten Sinne des Wortes „Lesebuch“, Aufklärung, Belehrung.“

Münchner Merkur

„Glückliches Österreich, das solche Bürger hatte, verflixtes Land, das sie vertrieb.“

Der Tagesspiegel

Wolfgang R. Langenbucher
Fritz Hausjell

VERTRIEBENE WAHRHEIT

JOURNALISMUS
IM EXIL

GÜNTHER ANDERS · ERNST BENEDIKT
ERICH FRIED · EGON ERWIN KISCH · ALFRED POLGAR
JOSEPH ROTH · BERTHOLD VIERTTEL · U.A.

Ueberreuter

Wolfgang R. Langenbucher/Fritz Hausjell (Hrsg.)

Vertriebene Wahrheit
Journalismus aus dem Exil

430 Seiten, Leinen mit SU
DM/ 69,-/S 498,-/sFr 66,30
ISBN 3-8000-3519-7

UEBERREUTER



Inhalt

Aufsätze

- Vom Wiener *Stürmer* und antisemitischen Dränger im Theater der dreißiger Jahre
Eckart Früh 4
- Kult um "Kultur"?
Divergente Transformationen
Wolfgang Duchkowitsch 12
- Von der „revolutionären Leidenschaft“ zur „Macht des Herzens, die bezwingt“
Schreiben über Theater im *Wiener Tag* und anderswo
Peter Roessler 19
- Vertriebene Theaterkritik.
Ludwig Ullmanns antinazistischer Kulturjournalismus Anfang der dreißiger Jahre in Wien.
Fritz Hausjell 32

Impressum

**Medieninhaber,
Herausgeber und Verleger:**
Verein „Arbeitskreis für historische
Kommunikationsforschung (AHK)“
A-1014 Wien, Postfach 208

© 1996. Die Rechte für die Beiträge
in diesem Heft liegen beim „Arbeitskreis für
historische Kommunikationsforschung (AHK)“

Druck:
Remaprint
1160 Wien, Neulerchenfelderstr. 35

Korrespondenten:
Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),
Univ. Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),
Prof. PhD. Ed McLuskie (Boise, Idaho),
Dr. Robert Knight (London),
Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),
Prof. emer. Dr. Robert Schwarz
(S. Palm Beach, Florida)

Vorstand des AHK:
Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann),
Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.),
Mag. Friedrich Randl (Obmann-Stv.),
Johannes Bruckenberger (Geschäftsführer),
Mag. Judith Jungmann (Geschäftsführer-Stv.),
Mag. Gerda Steinberger (Schriftführerin),
Mag. Michaela Lindinger (Schriftführer-Stv.),
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),
Dr. Norbert P. Feldinger (Kassier-Stv.),
Dr. Hannes Haas, Mag. Claudia Hefner,
Herbert Hirner, Mag. Eva Kößlbacher,
Dr. Peter Malina, Barbara Pilgram

Redaktion:
Vorstand des AHK, redaktionelle Leitung
dieses Hefes: Johannes Bruckenberger
und Dr. Fritz Hausjell

Satz:
Herbert Hirner

Erscheinungsweise:
Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

Bezugsbedingungen:
Einzelheft (exkl. Versand): öS 48.-

Jahresabonnement:
Österreich (inkl. Versand): öS 165.-
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg):
öS 235.-

StudentInnenjahresabonnement:
Österreich (inkl. Versand): öS 120.-
Ausland (inkl. Versand auf dem
Landweg): öS 190.-

Bestellung an:
Medien & Zeit,
A-1014 Wien, PF 208
oder über den gut sortierten Buch-
und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

Theater im Österreich der dreißiger Jahre – zwischen

Anpassung und Widerstand

Hilde Haider-Pregler
Beate Reiterer (Hg.)

Verspielte Zeit

Österreichisches Theater
der dreißiger Jahre

ERIKA WEINZIERL, *Österreichische Kulturpolitik in den dreißiger Jahren*; ANTON STAUDINGER, *Kulturpolitik des politischen Katholizismus*; GABRIELE VOLSANSKY, *Die »Affaire Wenter«*. Zum Verhältnis austrofaschistischer Kulturpolitik und Nationalsozialismus; JOHANN HÜTTNER, *Die Staatstheater in den dreißiger Jahren. Kunst in der Politik – Politik in der Kunst*; JULIA DANIELCZYK, *Ästhetik und Selbstinszenierung Hermann Heinz Ortners*. Der erfolgreichste österreichische Dramatiker der dreißiger Jahre; ROBERT WERBA, *Oper im Ständestaat*. Die Auswirkungen der NS-Kulturpolitik auf das Opernleben in Wien und bei den Salzburger Festspielen; EDDA FUHRICH, *»Schauen Sie sich in Wien doch um! Was ist von dieser Theaterstadt übrig geblieben?«* Zur Situation der großen Wiener Privattheater; ANGELA EDER *»Hast du heute deinen kulturhistorischen Tag, oder kann man mit dir über Revue reden?«* Das Theater an der Wien 1936 bis 1938; ULRIKE MAYER, *Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938*; KARL MÜLLER, *Vaterländische und nazistische Fest- und Weihespiele in Österreich*; HANNES SULZENBACHER, *Das Frankfurter Würfelspiel*: Von der oberösterreichischen Laienbühne nach Nazideutschland. Und zurück; JOHANN HOLZNER, *Weltuntergang*. Über das allmähliche Verschwinden österreichischer Dramatiker aus der Theaterlandschaft; ULF BIRBAUMER, *Linke Theatertheorie und Aufführungspraxis*. Jura Soyfer zwischen Agitation und Katakomben; JÜRGEN DOLL, *Volkstheater gegen rechts*. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das »Politische Kabarett« (1926 bis 1933); WALTER RÖSLER, *Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938*; BIRGIT PETER, *Geschichten schreiben und Geschichtsschreibung*. Stella Kadmon – eine Wiener Legende; HILDE HAIDER-PREGLER, *Tarnungen und (Ent-)Täuschungen*. Emigranten in Österreich; BRIGITTE DALINGER, *Zurück zum Volk. Vorwärts zur Politik*. Melodram und Zeitstück im jüdischen Theater der dreißiger Jahre; URSULA STAMBERG, *Draußen vor der Tür*. Die Wiener Theaterszene der dreißiger Jahre aus der Perspektive Prags; WOLFGANG DUCHKOWITSCH, *Kult um »Kultur«?* Divergente Transformationen; ECKART FRÜH, *Vom Wiener »Stürmer« und antisemitischen Dränger im Theater der dreißiger Jahre*; PETER ROESSLER, *Von der »revolutionären Leidenschaft« zur »Macht des Herzens, die bezwingt«*. Schreiben über Theater im »Wiener Tag« und anderswo; FRITZ HAUSJELL, *Vertriebene Theaterkritik*. Ludwig Ullmanns antinazistischer Kulturjournalismus Anfang der dreißiger Jahre in Wien.

ISBN 3-85452-402-1

400 Seiten, Leinen mit Schutzumschlag

öS 350,-/DM 48,-

Ab Dezember 1996 im gut sortierten Buchhandel erhältlich

Picus Verlag Wien



Editorial

Wer ein wissenschaftliches Symposium erfolgreich gestalten kann, handelt sich mitunter nachfolgende Probleme ein. Das von Hilde Haider-Pregler und Beate Reiterer für die „Wiener Festwochen“ organisierte mehrtägige Symposium „Verspielte Zeit“ im Juni dieses Jahres hatte ein spannendes Programm, bestehend aus einer gelungenen Kombination von Fachvorträgen und Erinnerter Geschichte alter Theater- und Kabarettleute. Der Publikumserfolg blieb nicht aus.

Die Theaterwissenschaftlerinnen Haider-Pregler und Reiterer erschlossen mit dieser Veranstaltung zum Theater im Österreich der dreißiger Jahre, das alle Facetten zwischen Anpassung und Widerstand gegenüber dem austrofaschistischen „Ständestaat“ und dem nationalsozialistischen „Dritten Reich“ verkörperte, ein gehöriges Stück Neuland. Umso mehr wartet man in solchen Fällen auf den nachfolgenden Symposionsband, um die meist ausführlicheren schriftlichen Fassungen nachlesen zu können. Bereits ein halbes Jahr nach der Veranstaltung liegt der Band zu diesem Festwochen-Symposium nun im Wiener Picus Verlag vor. Die eingangs erwähnten Probleme waren einfach dadurch entstanden, daß die von den Autorin-

nen und Autoren gelieferten Buchbeiträge sowie die redigierten Transkripte der Zeitzeugen-Erinnerungen den geplanten Buchumfang erheblich überschritten. Die Lösung war ein Kompromiß, eben mitunter schmerzhaft Kürzungen einerseits und ein schließlich deutlich umfangreicherer Band andererseits.

Medien & Zeit konnte ein wenig zur Akzeptanz von Kürzungen seitens einiger Autoren beitragen, indem wir unsere Heftplanung kurzfristig umstellten und nun im vorliegenden Heft jene Symposionsbeiträge ungekürzt bieten, die den Bereich des publizistischen Umgangs mit Theater im Österreich der dreißiger Jahre zum Inhalt haben. Alexander Potyka und Susanne Held vom Picus Verlag danken wir für die Bereitschaft zu dieser Zusammenarbeit und dem Band „Verspielte Zeit“ wünschen wir ob seiner inhaltlichen Dichte und Vielfalt den Erfolg, den das Festwochen-Symposium bereits hatte.

JOHANNES BRUCKENBERGER
UND FRITZ HAUSJELL

PS.: Heft 4/1996 wird parallel zu diesem Heft produziert und erscheint noch vor Jahresende.

Vom Wiener *Stürmer* und antisemitischen Dränger im Theater der dreißiger Jahre¹

ECKART FRÜH

Karl Kraus hat es als sein Amt bezeichnet, „die Zeit in Anführungszeichen zu setzen, wissend, daß ihr Unsäglichstes nur von ihr selbst gesagt werden“ könne.¹ In diesem Sinn hat er „Die letzten Tage der Menschheit“ ein „großes Zitat“² genannt und im Vorwort festgestellt:

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.³

Ganz klar: um ihr satirisch beizukommen, hat sie dieser „Abschreiber der Zeit“⁴ zitiert und beim eigenen Wort genommen. So auch Pogatschnigg, genannt Teut, aus den „Letzten Tagen der Menschheit“, der sich bei der Vereinssitzung der Cherusker in Krems zum verbürgten Wort meldet,⁵ um, „Wodan“ ist sein „Schwurzeuge“, ohne weiteres zur Sache zu kommen:

Der herrliche Angriff auf die Welschen, der diese Abruzzenschuften aus Tirols ewigen Bergen hoffentlich für immerdar hinausbefördert, ist uns gelungen! (Rufe: Hed!) Zuversichtlich erwarten wir, daß auch der moskowitzische Bär mit blutenden Pranken weidwund heim-

schleicht! Und ihm nach die Knoblauchduftenden, unsere Kohnnationalen! Heil! (Rufe: Bravo! Hed! Hoch Teut! Hoch Pogatschnigg!) Eine Stimme: Jidelach! (Heiterkeit.)⁶

Heil oder Siegheil? – das ist keine Frage; denn gleich darauf wird sich ein weiterer Redner zu Wort melden, um „den Treuschwur zu erneuern, wonach“ der „Kampf bis zum siegreichen Ende (...) durchgeführt“ werde.⁷

Zum Endsieg sollte es nicht langen, aber der Kampf ging auch nach Ausbruch des Friedens, nunmehr im Zeichen des unheiligen Kreuzes weiter. Karl Kraus sah bereits Anfang



Arbeiter-Zeitung, 15.2.1927

¹ Dieser Beitrag erscheint auch im Band Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer (Hrsg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1996.

² Karl Kraus: *Schriften*. Hrsg.: Christian Wagenknecht. Bd. 4: *Untergang der Welt durch schwarze Magie*. Frankfurt a. M. 1989, S. 73.

³ *Die Fackel* (in der Folge: F) 800, S. 2.

⁴ Karl Kraus: *Schriften*. Hrsg.: Christian Wagenknecht. Bd. 10: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt a. M. 1986, S. 9.

⁵ F 800, S. 45.

⁶ Vgl. F 431, S. 83 f.

1921 in deutschen Landen „das Hakenkreuz über den Trümmern des Weltbrands“⁸ ragen. Personal aus den „Letzten Tagen der Menschheit“ übernahm es, ihre Fortsetzung zu betreiben. Kaum war die Republik ausgerufen, stimmte Teut, vulgo Karl Gruber, in der *Ost-deutschen Rundschau* einen triumphalen „Ab-

⁷ Karl Kraus: *Schriften* Bd. 10 (Anm. 3), S. 347.

⁸ Ebd. S. 348.

⁹ F 557, S. 59.

gesang“ auf die ermordeten „Helden der Novembertage“ an:

Der fürchterliche Knabe Karl Liebknecht läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Pankow und sogar noch weiter ... Auch Rosa (Luxemburg, E. F.), die minnigliche Maid, ist verduftet, wie jedes abgeblühte Röschen (...)

Kurz, programmatisch: „Und willst du nicht mein Bruder sein, so schlag' ich dir den Schädel ein!“ - dieser „tiefsinnige Vers“ sei „niemals berechtigter“⁹ gewesen. Zur gleichen Zeit ergriff Paul Pogatschnigg, in der Monarchie k. k. Postkontrollor, dann nur mehr Obmann des Reichsbundes deutscher Postler in Österreich, das Wort, um „die Abschaffung dieser unangenehmen“, der ostjüdischen „Fremdlinge“ zu verlangen, „widrigenfalls“ die einheimische Bevölkerung zur Selbstwehr schreite.¹⁰

Tatsächlich organisierte sich dieselbe bald darauf. Als die NSDAP in Krems gegründet wurde, war Pogatschnigg dabei; als man dort zur Wahl des ersten nationalsozialistischen Bürgermeisters in Österreich schritt, leitete sie gar „der Führer selbst durch seine Versamlungsrede am 13. Oktober 1920“ ein.¹¹

Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen, begannen die Cherusker in Krems und andernorts den langen Marsch „in irgendein drittes Reich“.¹²

Kaum war es 1933 in Deutschland proklamiert, stürmten und drängten sie auch in Österreich, um es, zur Gewalt allzeit bereit, an's Vaterland, an's teure anzuschließen. Als Sprachrohr, ihre Ziele unmißverständlich zu verlautbaren, diente *Der Stürmer*, der, schlechtdeutschem Beispiel Julius Streichers folgend, von August 1933 bis Mitte Juli 1934 in Wien erschien.¹³

Als Eigentümer, Verleger und Herausgeber,

⁹ Teut: *Abgesang*. In: *Ostdeutsche Rundschau*, Wien; 15. 1. 1919.

¹⁰ *Die Pogromhetze in Wien*. In: *Wiener Morgenzeitung*, 26. 9. 1919.

¹¹ Hans Pöckinger: *Krems auf seinem Wege zu Großdeutschland. Zur Geschichte der Gauhauptstadt*. In: *Gaudiendienst Nieder-Donau*, 1938.

¹² Bertolt Brecht: *Das Lied vom SA-Mann*. In: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt a. M. 1981, S. 434.

¹³ Vgl. Peter Malina: *Antisemitismus auf österreichisch. Der Wiener „Stürmer“ 1933 / 34*. In: *Das jüdische Echo*, Wien. Vol. 44, Oktober 1995, S. 80 - 85. Dr. Malina, der mir für die vorliegende Arbeit eine Kopie des Blattes überlassen hat, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

aber auch als verantwortlicher Schriftleiter zeichnete ein Hans

Nowak aus Währing. Das Wochenblatt wandte sich an „alle Judegegner“; sein „Sinn“, heißt es in einer programmatischen Notiz, bestehe darin, „alle Abwehrkräfte in unserem österreichischen Heimatlande zu sammeln, um Judas Angriff abzuwehren.“¹⁴

Tatsächlich war der Kampf, den *Der Stürmer* gegen seinen „einzigen und wahren Feind“ entfesselte, erbarmungslos, alles, nicht zuletzt auf dem Gebiet des Theaters, der Verteidigung sogenannter „uralter deutscher Kultur“¹⁵ untergeordnet.

Als Kronzeuge fungierte nicht selten ein Angeklagter, der auch gleich zum Richter bestellt wurde. „Juda“, so lautete die Begründung, cha-

rakterisiere „sich selbst besser, als wir es tun könnten, er“ verdamme „sich zu einer härteren Strafe, als wir sie aus-

Als Sprachrohr ... diente „Der Stürmer“, der, schlechtdeutschem Beispiel Julius Streichers folgend, von August 1933 bis Mitte Juli 1934 in Wien erschien

sprechen könnten.“¹⁶

Es folgen „einige Kostproben aus der Feder eines echten Juden“, zum Beispiel diese:

*Wissen Sie, wie der Ares dieses Krieges (gemeint ist der Weltkrieg 1914 - 1918) aussieht? Dort geht er. Ein dicker Jud' vom Automobilkorps. Sein Bauch ist der Moloch. Seine Nase ist eine Sichel, von der Blut tropft ... aber Verderben bezeichnet seine Spur.*¹⁷

Titel und Verfasser des Stückes, dem die Passage entnommen wurde, bleiben ungenannt; allein, daß es ein „Vollblutjude“ geschrieben habe, erfährt der Leser zunächst. Karl Kraus, der Autor der „Letzten Tage der Menschheit“, wurde jedoch einige Wochen später abermals „von einem Ariogermanentum, dessen Belange ihm“ denkbar fernlagen, „in einer Art reklamiert (...), als ob diesen sein Wirken nicht nur diente, sondern ausschließlich gälte.“¹⁸

¹⁴ Der Herausgeber: *An alle Judegegner*. In: *Der Stürmer* (in der Folge: *DST*), 19. 8. 1933, S. 1.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ *Erzschelm Juda*. In: *DST*, 16. 9. 1933, S. 8.

¹⁷ Ebd.; vgl. Karl Kraus: *Schriften* Bd. 10 (Anm. 3), S. 162.

¹⁸ Karl Kraus: *Schriften*. Hrsg. Christian Wagenknecht. Bd. 12: *Dritte Walpurgisnacht*. Frankfurt a. M. 1989, S. 313.

Diesmal zitierte man ihn, um die „jüdische Weltmachtpolitik“ zu bezeugen und „den Triumph Judas zu verkünden“:

*Und der es einst vollbrachte, an seinem Kreuz
verschmachte, wert, daß man ihn vergißt.*

Ich tret' an seine Stelle, die Hölle ist die Helle!

*Ich bin der Antichrist.*¹⁹

Zitiert wird, wie *Der Stürmer* schreibt, „ein gründlicher Kenner jüdischer“, total ignoriert jedoch der nicht minder genaue Kenner deutscher „Art“²⁰ und deutschen Wesens, an dem die Welt genesen sollte, viele Österreicher bereits krankten. Ottomar Wilhelm Wahnschaffe in den „Letzten Tagen der Menschheit“ weiß davon ein Lied zu singen:

Der Endsieg unser Recht beweist:

die Welt wird von uns eingekreist!

(...)

*Fest steht und treu die
Wacht am Rhein!*

*Und weiter kriegt und
siegt der Deutsche!*²¹

An allen Fronten -

auch auf den Brettern, die dem *Stürmer* zumindest einen Teil jener Welt bedeuteten, die er zu erobern gedachte. Typen, auf die in den „Letzten Tagen der Menschheit“ ein Schlaglicht fällt, überlebten sie nicht nur, sie übernahmen kraft ihrer unsterblichen Niedertracht den Part des Finsterlings, der es unter dem Vorwand, „ehrlich und offen im Sinne wahrer Kunst“²² zu handeln, auf Geld oder Leben seiner Opfer abgesehen hatte, um in nicht allzuferner Zukunft gemäß der neuen Räuber-moral womöglich beides zu nehmen. Zunächst galt es, die „Überfremdung der Wiener Theater“ zu ahnden, denn „mit der großen Ausnahme des Burgtheaters“ gebe es „fast keine Bühne, die deutsche oder österreichische Schriftsteller zu Worte kommen liesse.“ Zum Beweis brachte *Der Stürmer* eine Liste der Stücke, die im November 1933 gespielt wurden:

„mit ... Ausnahme
des Burgtheaters“ gebe es „fast
keine Bühne, die deutsche oder
österreichische Schriftsteller zu
Wort kommen ließe“

KOMÖDIE: „Katz im Sack“, Textbuch Ladislaus Szilagyi (Ungar), Musik Eisemann (Jude);

THEATER IN DER JOSEFSTADT: „Makart“ von Duschinsky (Jude), „Towarisch“ von Jacques Deval (Franzose);

AKADEMIETHEATER: „Weißer Flieder“ von Lennox (Engländer). „Die Mädchenjahre einer Königin“ von Sil-Vara, alias Silberer (Jude). „Caprice“ von Sil-Vara. „Eine Frau ohne Bedeutung“ von Oskar Wilde (Engländer);

VOLKSTHEATER: „Für geleistete Dienste“ von Maugham (Engländer);

SCALA: „Dr. med. Hiob Präterius“ von Götz (Jude). „Ingeborg“ von Götz.

THEATER A.D. WIEN: „Ein Liebestraum“, Operette von Karl Komjati (Ungar);

STADTTHEATER: „Oh, du mein Österreich“ eine Revue, hervorgegangen aus „Der Feldherrnhügel“ von Roda-Roda (Jude), welche ein Heer von jüdischen Autoren und Mitarbeitern zu Vätern hat.²³

Daß Curt Goetz, der auf den Bühnen des „Dritten Reiches“ bedenkenlos gespielt wurde, als Jude geführt, seinen Stücken „jüdische Dialektik und jüdischer Geist“²⁴ nachgesagt wurde wie dem Urwiener Hans Moser eine Herkunft „aus östlichen Gefilden“²⁵, tut nichts zur erklärten antisemitischen Sache, der sich bald darauf „der berufenste Kenner dieser Frage“ annahm, „der seinerzeitige Direktor des Burgtheaters“. Max Millenkovich-Morold gab in seinen Ausführungen,

wirkungsvoll begleitet von Schilderungen eigener Erlebnisse, ein klares Bild der Verjudung des Theaters auf der Bühne und im Zuschauerraum. Durch die Verjudung wurde das Theater, die Erziehungsstätte der Nation, die Bildungsanstalt, die durch die Widerspiegelung des Lebens und der zeitbewegenden Ideen selbst formend und gestaltend wirkte, zum Zerrbild, zur Tribüne jüdischer, zerstörender Tendenzen. An die Stelle von Größe, Heldenhaftigkeit, Tugend und Charakter, Humor und Gemüt traten das Zerrbild, die Reklame, das Geschäft, die Stars und die Regie, die jüdische Sentimentalität, sittliche Verwilderung und erotische Sensation. Allein die Widerstandskraft der arischen Bevölkerung, die sonst so oft zu vermissen ist, hier wurde sie lebendig. Angeekelt von all dem Unflat, der in den letzten Jahren über die Bretter geschleift und von gleichgestimmter Kritik verhimmelt wurde, zieht sich die bodenständige Bevölkerung immer mehr vom Theater zurück und überläßt den Juden selbst das Vergnügen, die Stargagen „ihrer Lieblinge“ zu bezahlen.

¹⁹ Die Hyänen. In: *DST*, 4. 11. 1933, S. 6; vgl. Karl Kraus: *Schriften* Bd. 10 (Anm. 3), S. 750.

²⁰ Ebd.

²¹ Karl Kraus: *Schriften* Bd. 10 (Anm. 3), S. 396 f.

²² *Bühne*. In: *DST*, 2. 12. 1933, S. 7.

²³ Ebd.

²⁴ *Bühne*. In: *DST*, 9. 12. 1933, S. 11.

²⁵ *Komikereinkakter*. In: *DST*, 16. 12. 1933, S. 6.

„Die bodenständige Bevölkerung“, sagte Milenkovich-Morold abschließend mit geradezu biblischem Pathos, wisse, „daß die Zeit nicht mehr fern“ sei, „da ein kommender Diktator christlich-germanischer Kultur die Händler wieder aus dem Tempel der Kunst vertreiben“ werde,²⁶ um, so ist hinzuzufügen, das Theatergeschäft in eigener Regie zu übernehmen.

Für die „große Ausnahme“ von der Regel, „welche artfremde und geschäftstüchtige Elemente unserem Volke aufdrängen“, hielt *Der Stürmer* das Burgtheater. Es sei, meinte er, „die erste „deutsche“ Bühne geblieben“ und schneide „dabei auch geldlich nicht schlecht“²⁷ ab.

In diesem Geist, der arisches Sendungsbewußtsein mit finanziellen Vorteilen zu verbinden wußte, wurden die Aufführungen von Burg- und Akademietheater aufgenommen. Durchaus wohlwollend besprach man Harald Bratts Stück „Die Insel“²⁸, Madachs „Tragödie der Menschen“²⁹ und, vor allem weil Werner Krauß die Hauptrolle spielte³⁰, Shaws „Kaiser von Amerika“³¹. Weniger gut kamen Cäsar von Arx³², Hermann Bahr³³ und Hans Saßmann davon, dessen „Maria Theresia und Friedrich II.“ als betont österreichisch, mithin keinesfalls empfehlenswert eingestuft wurde³⁴.

„Unbedingt abzulehnen“, weil es „an den heiligsten Gütern der Menschheit“ rühre, waren allein Willem Werners „Glorius, der Wunderkomödiant“³⁵ und die „Nacht vor dem Ultimo“,

eine „aktuelle Apotheose des jüdischen Großgaunertums“ von Rudolf Lothar und Hans Adler³⁶, während Schönherrs „Passion“ mit einer rabiaten Antisemiten einleuchtenden Begründung in höchsten Tönen gelobt wurde: „Wir sehen Menschen“, liest man in der Besprechung, „die wir hassen müssen, bekämpfen müssen bis aufs Messer, denn es“ gehe da „nicht nur um unser aller Existenz und Lebensraum - das höchste christliche Ideal“ sei „in Gefahr, in den Kot „jüdischen Assimilantentums gezerrt zu werden!“³⁷

In dieser Hinsicht bestand beim Ensemble Ferdinand Exls keine Gefahr³⁸. Im April 1934 folgten die „Exlleute“ dem „Ruf nach

... vor allem Schönherrs „so unverfälschtes, bodenständiges, arisches Künstlertum“ konnte des Beifalls von Seiten des „Stürmers“ sicher sein

einer großen arischen Volksbühne in Wien“³⁹ und gastierten mit Inszenierungen eines „volkstümliche(n) Tiroler Ritterspiel(s)“⁴⁰, Anzengrubers, Franz Streichers,

„eines in der Tschechei lebenden Deutschen“⁴¹; doch vor allem Schönherrs „so unverfälschtes, bodenständiges, arisches Künstlertum“⁴² konnte des Beifalls von Seiten des *Stürmer* sicher sein.⁴³

³⁶ Mz.: Akademietheater: „Nacht vor dem Ultimo“. In: DST, 16. 6. 1934, S. 8.

³⁷ Schönherrs „Passion“ im Burgtheater. In: DST, 7. 4. 1934, S. 7.

³⁸ Noch bei den Aufführungen der „Heimathbühne“ oder der „arischen Amateurbühne“, Wiener Maskenspiele. (Vgl. Bericht über die Generalversammlung des Vereines „Heimathbühne“. In: DST, 27. 1. 1934, S. 7; ferner: „Heimathbühne“. In: DST, 14. 4. 1934, S. 9; und: Die arische Amateurbühne „Wiener Maskenspiele“. In: DST, 2. 12. 1933, S. 9.)

³⁹ Die Exl-Bühne eröffnet am Karsamstag die Volksoper. In: DST, 31. 3. 1934, S. 6.

⁴⁰ Der Graf von Schroffenstein bei den Exlleuten. In: DST, 19. 5. 1934, S. 9.

⁴¹ Uraufführung der Exl-Bühne. In: DST, 5. 5. 1934, S. 9.

⁴² Saisonschluß bei den Exlleuten. In: DST, 16. 6. 1934, S. 8.

⁴³ Im März 1938 wird „eine Bühne nicht vergessen werden, die zu jeder Zeit schon national eingestellt war, deren Darsteller immer ausschließlich aus Ariern bestanden und die nur arische Dichter zu Worte kommen ließ. Es ist dies die „Exl-Bühne“, die als „Nazi-Bühne“ in den letzten Jahren unter den Theatern Wiens den schwersten Kampf um ihren Bestand führen mußte.“ Weshalb man „alljährlich Gastspiele in Berlin“ durchführte „und hiebei auch Vorstellungen für die Hitler-Jugend und andere nationalsozialistische Organisationen“ gab. (Dank an die Exl-Bühne. In: Neue Freie Presse, Wien; 24. 3. 1938, S. 12.)

²⁶ Die Juden und das Theater. In: DST, 28. 4. 1934, S. 8.

²⁷ Bühne. Wie Anm. 22.

²⁸ Akademietheater: „Die Insel“ von Harald Bratt. In: DST, 10. 3. 1934, S. 9.

²⁹ Burgtheater: „Tragödie der Menschen“. Von Madach. In: DST, 3. 2. 1934, S. 9.

³⁰ Die „beglückende Tatsache, daß ‚wir‘ (nicht die Juden)“ Krauß „wieder haben“, stellte der Kritiker auch anlässlich der Aufführungen von Shakespeares „Julius Cäsar“ und „Richard III.“ ausdrücklich fest. Werner Krauß im Burgtheater. In: DST, 5. 5. 1934, S. 9. Ferner: Burgtheater: „Julius Cäsar“ von Shakespeare. In: DST, 16. 12. 1933, S. 6.

³¹ Burgtheater: „Der Kaiser von Amerika“ von Bernhard Shaw. In: DST, 6. 1. 1934, S. 9.

³² „Der Verrat von Novara“. In: DST, 5. 5. 1934, S. 9.

³³ Akademietheater: „Ringelspiel“ von Hermann Bahr. In: DST, 3. 2. 1934, S. 9.

³⁴ Dr. F. B.: „Maria Theresia und Friedrich II.“ im Burgtheater. In: DST, 24. 3. 1934, S. 9.

³⁵ Akademietheater: „Glorius der Wunderkomödiant“ von Wilhelm Werner. In: DST, 16. 12. 1933, S. 6.

Das jüdische Element, die Adalbeis“ hingegen, die sich in die Volksoper verirrt hatten, „dürften“ bei der „Verherrlichung des erdverbundenen, völkischen Bauerntums (...) kaum auf ihre Kosten gekommen sein“.⁴⁴

„Arische Gäste“ - es versteht sich: ausschließlich diese - waren „herzlichst willkommen“⁴⁵, sobald der Humor in seine Rechte trat. Was an „arisch-österreichischen Varieté-Abenden“ alles geboten wurde, läßt sich schwerlich mit eigenen Worten ausdrücken, bestenfalls zitieren:

Von den auftretenden arischen Künstlern sind insbesondere erwähnenswert: Das beliebte heitere Vindobona-Quartett, Liane Klang mit Rezitationen, die Konzertsängerin Annia Cienicalowna, Harry und Fredy, die Urkomischen in ihrer Szene „Hermann und sein Faktotum“, ein brillantes Radfahrduo, die zwerchfellerschütternde Posse „Er muß krank sein“ mit den Damen Billa Barte und Hilde Rupprecht, sowie den Herren Paul Heisler, Heinz Schickeltanz und Leo Krejcarek und viele andere.⁴⁶

Mit andern, ebenfalls des Stürmers Worten: „das deutsche Wien“ hatte „eine arische Heimstätte der zehnten Muse“ erhalten. Für geradezu „explosive Heiterkeitsausbrüche“ sorgten da heimische „Talente der Kleinkunst“, die sich „den jüdischen Spaßmachern“ gegenüber nicht nur als ebenbürtig, sondern als „überlegen“⁴⁷ erwiesen. Dennoch war *Der Stürmer* keineswegs gewillt, „östliche Blüten“ auf der „Bühne des Lachens“⁴⁸ hinzunehmen; dazu war seiner Meinung nach die „Verjudung der Wiener Vorstadt-Varietés“⁴⁹ und Kabaretts zu weit fortgeschritten. Jedes Mittel der Diffamierung und üblen Nachrede war ihm recht, der einzige Zweck, es dem „zuge-

reiste(n) Gesindel“⁵⁰ zu zeigen. Er hatte es allen Ernstes, den seine menschenhändlerische Ideologie bedingte, darauf abgesehen, seine Gegner der Lächerlichkeit zu überantworten, von der es metaphorisch heißt, sie töte diejenigen, die ihr ausgesetzt sind. Wo ein jeder an sein Geschäft ging, konnte *Der Stürmer* nicht untätig verharren, und seines war der Rufmord.

Gegen Armin Berg, der als „Semitropäer“⁵¹ abgetan wurde, und andere ging man wortspielerisch vor. Er gehöre zwar „zu jenen Juden, die nichts als Juden sind und nichts anderes sein wollen“ - und das seien „eigentlich die erträglichsten“ -, habe aber an einem „Film-Lustspiel“ mitgewirkt, das (...) eine derartige Schmähung des „arischen“ Lehrstandes darstellte, daß auch er jenen unerträglichen Quälgeistern zugezählt werden“ müsse, „für deren Austreibung“ man „begeistert sorgen“ werde: „Kommt der Oelberg nicht zum Armin“, was „wenig wahrscheinlich“ sei, so werde „schließlich der Armin zum Oelberg müssen. Bummerle bum!“⁵²



Der Stürmer, 3.3.1934

Mit humorigen Wortspielen dieser Art, nichts anderes als gewendeten Drohungen, die presserechtlich nicht zu belangen waren, wurden außer Armin Berg, Fritz Grünbaum, aus dem „die Bretter geschnitten“ werden, „welche das Gewohnheitspublikum der Vergnügungslöke vor dem Kopf hat“,⁵³ Kurt Robitschek⁵⁴ und Paul Morgan bedacht, dieser ein „Remigrant“⁵⁵ und „Semigrant“⁵⁶ wie andere, die „in Berlin leben und in Wien begraben sein“ wollten. Da er jedoch nicht „heimgekehrt“ sei, „um seine unansehnliche irdische Hülle den in diesem Fall bedauernswerten Flammen des Krematoriums zu übergeben“, hatte *Der Stürmer* nur

⁴⁴ Volksoperneröffnung. In: DST, 7. 4. 1934, S. 7.

⁴⁵ 4. arisch-österreichischer Variété-Abend. In: DST, 24. 3. 1934, S. 6.

⁴⁶ Nächster arisch-österreichischer Variété-Abend. In: DST, 31. 3. 1934, S. 6. Im Original teilweise spationiert.

⁴⁷ Erster arischer Variété-Abend. In: DST, 3. 3. 1934, S. 9.

⁴⁸ Was sie sich alles erlauben dürfen. In: DST, 19. 8. 1933, S. 11.

⁴⁹ Vorstadtvariétés. In: DST, 25. 11. 1933, S. 8. Im Original spationiert.

⁵⁰ Christophorus: Jüdische „Kunst“. In: DST, 3. 2. 1934, S. 8.

⁵¹ G-s: Ein Jude pfändet den andern. In: DST, 12. 5. 1938, S. 8.

⁵² ali: So sieht er aus. In: DST, 3. 3. 1934, S. 6.

⁵³ So sieht er aus. In: DST, 7. 10. 1933, S. 10.

⁵⁴ Jüdische Theaterkultur. In: DST, 23. 9. 1933, S. 7.

⁵⁵ So sieht er aus. In: DST, 6. 1. 1934, S. 6.

⁵⁶ Eine peinliche Sache. In: DST, 30. 6. 1934, S. 4.

den einen Wunsch, „daß die Erde, die ihm im Falle Zentralfriedhof hätte leicht sein mögen, ihm ehebaldigst heiß unter den Plattfüßen werde“⁵⁷.

Nicht nur in diesen Sätzen schlägt das Vergnügen am Schlagwort, das sich im nahen Deutschland schon buchstäblich als Totschlagwort erwiesen hatte,⁵⁸ unmittelbar vor. Jeder Anlaß, wohlgenut eine Worttat zu begehen, kam gelegen und wurde genützt. Im Varieté Westend, heißt es etwa, werde ein „Kohnglomerat“ von „jüdischer Frechheit, Blödsinn und Tempelgesängen“⁵⁹ geboten, und das Kabarett „Literatur am Naschmarkt“, wo „alles, was „deutsch“ sei, von „jüdische(n) Schauspieler(n)“ verunglimpft werde, „die vor dem Volkszorn aus dem Reich entwichen sind – was man heutzutage verschämt „emigriert“ nenne –, solle „richtiger ‚Literatur in der Judengasse‘“ heißen.⁶⁰

Das Deutsche Volkstheater bezeichnete *Der Stürmer* als „Affentheater des auserwählten Volkes“, weil Max Pallenberg dort auftrat, „der Sohn eines aus Odessa zugewanderten Juden.“ Die „Erinnerung an seinen galizischen Mephisto, mit dem uns Goldmann die Salzburger Festspiele verleidete“, quäle noch immer⁶¹.

„Von einem Juden inszeniert, von Juden aufgeführt“ (unter ihnen übrigens Paula Wessely), geriet das „Faust-Spiel zu einem koscheren Fest der Beschneidung Goethes und der Vergewaltigung arischer Schöpfung“⁶². Juda könne frohlocken.

Eine Vorstellung, wie Goethes Drama, das „auch Farkas (hätte) schreiben können“, beschnitten wurde, hatte sich *Der Stürmer* bereits gemacht. In dieser Fassung gab statt der Wessely Gisela Werbezirk das Gretchen, der ungarische

Komiker Szöke Szakall den Faust (der den denkwürdigen Satz zu sprechen hat: „Da steh ich nun, ich armer Tor, / Bin so meschugge wie zuvor“), und Pallenberg „einen jüdelnden Mephisto“. Max Reinhardt, der in Salzburg Regie geführt hatte, tritt im Vorspiel als „Direktor (Goldmann)“ auf und spricht die Worte:

Es ist verzeiht für mich ein groß Ergetzen,

Mich in den Geist der Zeit zu versetzen.

Zu schauen, wie vor mir ein weiser Mann gedacht

Und wie ich's dann so herrlich weit gebracht.

Ich wünschte sehr der Menge zu behagen

Besonders weil sie lebt und „leben läßt“!

Denn um es klipp und klar herauszusagen:

Nach Golde drängt,

Am Golde hängt

Doch alles.⁶³

Gibt es keinen Schutz für unsere Klassiker?“⁶⁴ So lautete die durchaus berechtigte Frage, die *Der Stürmer* ändern, keine, der er sich selber stellte. Für ihn war ausgemacht,

daß sich nur „jüdische Schmierfinke“ (!) an den „großen Schöpfungen unserer Geistesheroen“⁶⁵ vergreifen können. Im besonderen Falle Max Reinhardts mußte bald darauf „Schillers „Maria Stuart“ daran glauben“⁶⁶.

Es folgte „ein jüdischer „Faust““, den Franz Werfel schreiben, Reinhardt inszenieren sollte, schließlich, ebenfalls von Werfel verfaßt, ein „Drama nach dem Alten Testament“. Für die „Rolle des Moses“ war ein „Goi“ vorgesehen, „Fedor Schaljapin! Also gerade verkehrt!“⁶⁷ Max „Reinhardt-Goldmann, das „deutsche“ Regiegenie“ würde es einstudieren. Von Wien,

**Es sieht
wer aus**



Der Stürmer, 23.9.1933

⁵⁷ Wie Anm. 55.

⁵⁸ Vgl. Karl Kraus: *Schriften* Bd. 12 (Anm. 18), S. 30 und 137 ff.

⁵⁹ Wie Anm. 50.

⁶⁰ *Literatur am Naschmarkt*. In: *DST*, 27. 1. 1934, S. 9.

⁶¹ Novalis: *Novi- und Kuriositäten*. In: *DST*, 10. 3. 1934, S. 3.

⁶² *Salzburg als Wurstelprater*. In: *DST*, 2. 9. 1933, S. 6.

⁶³ Goethe, wie ihn keiner kennt. In: *DST*, 19. 8. 1933, S. 2.

⁶⁴ Haerell: *Gibt es keinen Schutz für unsere Klassiker?* In: *DST*, 23. 6. 1934, S. 5.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Dr. F. B.: *Theaterbesprechungen*. „Maria Stuart“ in der Josefstadt. In: *DST*, 31. 3. 1934, S. 6.

⁶⁷ *Ein jüdischer Goethe-Imitator*. In: *DST*, 19. 5. 1934, S. 7.

von der neuen Judenmetropole aus soll dann das Stück seinen Siegeslauf durch die Länder antreten. (...)

Spülwürmer, in Massen auftretend, Ahasver Kompagnien, gleich Heuschreckenschwärmen das fruchtbare Gelände der Theaterstädte kahlfressend⁶⁸: sie würden sich in nie zu befriedigender Geldgier ans Werk machen.

Wie der so beschriebenen biblischen Plage Herr zu werden war, wußte *Der Stürmer*. Wohl nicht nur, was Walter Lindenbaum anlangt, der sich zwischen 1934 und 1938 als Mitarbeiter diverser Kleinkunstbühnen betätigt hatte, bedauerte er es in höchstem Maße, „daß man in Deutschland nur die Werke solcher Dichter“⁶⁹ verbrannt habe.

Keine vier Jahre, nachdem *Der Stürmer* verstummt war, kamen Zeit und Gelegenheit, sich selbst beim Wort zu nehmen und das Versäumnis nachzuholen. Zwar gelang es von den genannten Personen Max Reinhardt und Franz Werfel, Armin Berg, Kurt Robitschek und Karl Farkas, Szöke Szakall und Gisela Werbezirk ins rettende Exil zu entkommen, andere freilich, allzu viele schafften es nicht. Walter Lindenbaum, Paul Morgan, Fritz Grünbaum kamen im KZ unter entsetzlichen Umständen zu Tode. Grünbaum war bereits im Frühjahr 1938 nach Dachau deportiert worden⁷⁰; auch dort, so wird berichtet, soll er noch einmal die Rolle des unterhaltsamen Conférenciers übernommen haben. Zu lachen gab es zwar nichts, aber das Gelächter, das er trotz alledem und alledem entfesselte, stellte, so kurz es dauerte, die kleine Freiheit her, die noch im Untergang über den Nationalbestialismus⁷¹ triumphiert.

⁶⁸ Goldmann inszeniert das Alte Testament. In: *DST*, 7. 7. 1934, S. 7.

⁶⁹ „Deutsche Lyrik“. In: *DST*, 3. 3. 1934, S. 6.

⁷⁰ „Den Grünbaum haben wir!“ - triumphierte der „Völkische Beobachter“. Vgl. Franz Hutter: *Stark „Köstlicher „Humor“*. In: *VB* (Wien), 17. 5. 1938.

⁷¹ Das Wort, das ich Michael Guttenbrunner verdanke, wurde von Johann David Sauerländer geprägt; es steht am Ende einer Entwicklung, die Grillparzer kommen sah: „Der Weg der neuern Bildung geht / Von Humanität

Es sei dafür gesorgt, hatte *Der Stürmer* 1934 unter Anspielung auf die Bibel geschrieben, „daß der Grünbaum nicht in den Himmel“⁷² wachse. Wie er umgelegt wurde, haben Augenzeugen berichtet, die es schauernd mitansahen:

Fritz Grünbaum wurde mit dem Rücken auf die Erde gezwungen. Mit einem Kunstgriff, wie man es bei einem Hunde macht, wurde ihm die Zunge herausgezogen und die ganze Begleitmannschaft des Zuges ging an ihm vorüber und wischte sich die Sohlen ihrer Stiefel an der Zunge ab, bis diese nur mehr ein unkenntlicher, verschwollener, blutiger



Der Stürmer, 2.6. 1934

Fritz Grünbaum



Neues Wiener Tagblatt. Mittagsausg., 8.9.1937

Fleischklumpen war, den er kaum mehr in die Mundhöhle zurückführen konnte.⁷³

Kein Zweifel: Redensarten, die man einst geläufig im Munde führte, ohne darüber nachzudenken, was sie eigentlich bedeuten, werden hier nicht mehr gemacht; „jüdische Schmoks“, so hatte *Der Stürmer* geklagt, wischen sich „ihre schiefgelaufenen, schmutzigen Stiefel“⁷⁴ an deutschen Klassikern ab. Man prangerte an, wozu man fest entschlossen war, unterstellte die eigenen schändlichen Absichten ändern und nahm die metaphorische Floskel in die Realität zurück, der sie entstammt, als eine Anweisung, buchstäblich gestieft zur

/ Durch Nationalität / Zur Bestialität.“ (Grillparzers sämtliche Werke. Hrsg. von Moritz Necker. Bd. 2, Leipzig o. J., S. 186.

⁷² Wie Anm. 53.

⁷³ Konzentrationslager Dachau. Geschildert von Dachauer Häftlingen. Vienna 1945, S. 3. - Den Hinweis auf diesen Bericht verdanke ich Dr. Peter Eppel.

⁷⁴ Haerell (wie Anm. 64).

Untat zu schreiten. Karl Kraus hat das öde neu-deutsche „Wunder der Trans-substantiation“ 1933 festgehalten:

Welche Enthüllung für den, der der Sprache nahe-kam, wäre überraschender, welcher Anblick schlag-artiger als der der Worthülse, die sich wieder mit dem Blute füllt, das einst ihr Inhalt war? Beglück-kend, wenn dies Blut nur metapho-risch wäre: das Blut des Gedan-kens, der die Echtbürtigkeit des Wortes beglau-bigt. Gorgonisch, da es der Aufbruch physischen Blu-tes ist, das aus der Sprachkruste zu fließen beginnt⁷⁵.

Fritz Grünbaum, dem im Men-schenversuch die Blutprobe

⁷⁵ Karl Kraus: *Schriften* Bd. 12 (Anm. 18), S. 138.

aufs redensartliche Exempel genommen wurde, überlebte nicht. Am 14. Jänner 1940 ist er, kein großer, sondern ein Kleinkünstler, ein Komödiant und wahrer Menschenfreund, laut amtlichem Totenschein von der Bühne der Zeit „an Herz-lähmung abgegangen“.⁷⁶ Ihm folgte die europäische Juden-heit, deren Abgang *Der Stür-mer*, ein Wortgeselle des Mas-senmords, Jahre zuvor ver-langt hatte.

Der Autor

Dr. Eckart Früh

(1942)

Literaturhistoriker, Leiter des Tagblatt-Archivs in der Wiener Arbeiterkammer. Zahlreiche Ver-öffentlichungen zur Literatur und Zeitgeschichte. Herausge-ber u.a. der Bühnenfassung der „Letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus.

⁷⁶ Zitiert nach Hans Veigl: *Lachen im Keller. Von den Buda-pestern zum Wiener Werkel. Kaba-rett und Kleinkunst in Wien.* Wien 1986, S. 198.

Kult um "Kultur"?

Divergente Transformationen*

WOLFGANG DUCHKOWITSCH

Kultur ist im Titel des Beitrags mit Anführungszeichen versehen, eingedenk vor allem der schlichten Worte des Wiener Kulturstadtrats Victor Matejka, niedergeschrieben 1945:

*Kultur eines Staates ist die Kultur der 24 Stunden des Tages, sie ist die Kultur der Arbeit, die Kultur der Ruhe, die Kultur der Erholung, der Wohnung, der Kleidung, der Nahrung, des Essens, des Genusses. Immer wieder ist es der ganze Mensch: er muß Kultur sein, nicht seine Bügelfalte. Der ganze Mensch, sein Geist, sein Herz, sein Körper.*¹

Wie anders sah und dachte doch Kurt Schuschnigg Kultur, als er im Geleitwort zur Gründungsnummer der *Monatsschrift für Kultur und Politik* 1936 betont „österreichisch“ festhielt:

*Wenn in Europa von K u l t u r [im Original gesperrt gedruckt, Anm. des Verf.] gesprochen wird, tritt alles vor das geistige Auge, was die Besten der Menschheit wertgehalten haben der Arbeit und Mühe, des Ringens und Kämpfens, der Opfer und selbst des Lebens; das bedarf keiner Erklärung in einem Lande, das in der Weite und Universalität seiner Kultur von keinem anderen Lande übertroffen wird [...]*²

Kultur unter Anführungszeichen gestellt, erscheint angesichts solcher Gloriole noch zu wenig. Für die Apotheose österreichischer Kultur durch Kurt Schuschnigg würden nicht einmal doppelte Anführungszeichen genügen. Sein Dogma, „Kultur bedeutet nicht nur die Pflege der Güter des Geistes in ihren vielfältigen Formen, wie der Wissenschaft, Kunst und Literatur, sondern auch Geltung der Gesetze des Geistes im ganzen öffentlichen Leben“³, gerät im Blick auf praktizierte Gepflogenheiten des „Ständestaates“ beinahe zur Groteske, zur herrschaftlichen Pantomime, getrieben von Wunschvorstellungen, entzündet und geplagt von der Idee, ein uni-formes Reich über ein Land zu stülpen, das

laut Schuschniggs überirdischem Höhenflug „eine kulturelle Tradition von höchstem Ruhm sein Erbe nennt“.⁴

1.

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Transformation⁵ von Theater als Bestandteil von Kultur durch die „Kulturmacht“ Zeitung anhand von „Fällen“ während des Jahres 1933, also vor und nach der Zerstörung der Demokratie.⁶

Kultur steht in diesem Zusammenhang für die symbolische Ordnung einer Gesellschaft, Kommunikation für die kulturelle Sinnstiftung innerhalb dieser symbolischen Ordnung. Transformation meint konkret die mediale Übertragung und Umwandlung von Theateraufführungen, von Theaterereignissen sowie Theaterprogrammatiken in Abhängigkeit von Nachrichten- und Besprechungswertfaktoren.

Um Transformationen anhand von „Fällen“ in verschiedenen politisch-intellektuellen Kräfte-

⁴ Kurt Schuschnigg (Anm. 2)

⁵ Die begriffliche Verwendung des Terminus „Transformation“ folgt der Dissertation von Arno Maierbrugger: *Kunstkritik als Phänomen kultureller Kommunikation. Feuilletonistische Strategien zwischen Kulturbewußtsein und Ideologie im bildkustkritischen Tagesfeuilleton der Ersten Republik*. Wien 1993. Die Dissertation ist vor kurzem als Buch erschienen. Arno Maierbrugger: *Federkiel und Meinungsmacht. Kunstkritik im österreichischen Feuilleton der Zwischenkriegszeit*. Wien, St. Johann, Pongau 1995. (=Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft, 11.)

⁶ Ursprünglich plante ich, den journalistischen Umgang mit Theater anhand von Fallbeispielen in Zeitungen christlichsozialer Orientierung versus in wöchentlich oder monatlich erschienenen Kulturzeitschriften zu untersuchen. Dabei stand mir vor Augen, die Thematisierung und mediale Umwandlung von Theater in jenen Spielräumen gesellschaftlicher Kommunikation zu betrachten, die einerseits der Arbeitsrhythmus eines Tages schafft, andererseits der einer Woche oder eines Monats. Von dieser spontan geborenen Idee nahm ich bald Abstand. Wenig sinnvoll erschien es mir, dieser selbstgewählten Spur zu folgen, versieht doch Maria Margarethe Lasinger in ihrer vorzüglich recherchierten und verfaßten Diplomarbeit die Kulturzeitschriften des Austrofaschismus mit dem Attest: „ein unerschöpfliches Reservoir von Einfalt in der Vielfalt“. Maria Margarethe Lasinger: *„die pause“ und andere Kulturzeitschriften zur Zeit des Austrofaschismus. Ein Beitrag zur Erforschung historischer Kulturkommunikation und der Kulturpolitik des Ständestaates*. Diplomarbeit, Wien 1994.

^{*)} Dieser Beitrag erscheint auch im Band Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1996.

¹ Victor Matejka: *Was ist Kultur?* Wien 1956. S. 5.

² Kurt Schuschnigg: *Zum Geleit*. In: *Monatsschrift für Kultur und Politik*, Jg. 1, 1936, H. 1, o. S.

³ Kurt Schuschnigg (Anm. 2)

feldern erkunden zu können, sollen als mediale Repräsentanten solcher Felder sowie im Hinblick auf die Dimension eines Einzelbeitrags die *Rote Fahne*, die *Arbeiter-Zeitung*, das *Wiener Montagblatt* sowie die *Reichspost* dienen⁷. Im Interessenszentrum liegen die Wochen vor und nach der Ausschaltung des Parlaments, die so manche Vertreter konservativer und reaktionärer Presse stürmisch bejubelten, versprachen sich diese doch eine „Reinigung“ der Kultur und „weitgehende Entgiftung von den Bazillenträgern einer Pseudokunst“⁸, eine Ausschaltung „zersetzender“ Elemente, häufig gleichgestellt mit „unsittlich“, „bolschewistisch“ und „jüdisch“. Am 18.3.1933 rief der „Heimatschutz“ unterfertigt vom Landesführer der Heimwehr in Salzburg Franz Hueber, sogar auf,

*gemeinsam mit den staatlichen Organen und allen Organisationen, die den Kampf gegen den Bolschewismus auf ihre Fahnen geschrieben haben, unser Vaterland von allen bolschewistischen Hetzern, von Schmarotzern und Korruptionisten restlos zu säubern. Ein Zurück gibt es nicht.*⁹

Traumziel dieses zugleich ehernen und hehren Kulturkampfs sollte ein „neuer Staat der nationalen Freiheit, der christlichen Nächstenliebe und der sozialen Gerechtigkeit“¹⁰ sein. Der neue Staat Österreich sollte überdies allemal „ein wehrhaft deutscher Volksstaat“¹¹ sein. Verblüffen die sprachlichen Mittel dieser bedenkenlosen Vorwärtsstrategie im Frühjahr 1933? Sie sollten es nicht! Der Heimwehrführer Hueber war keinesfalls der einzige Brückenbauer zum nationalsozialistischen Deutschland und Totengräber der Ersten Republik. Am Beginn des Untergangs stand die Auflösung freier Medienstruktur, die Verhängung der Vorzensur am 7. März 1933, die bloß den Auftakt für weitere „Notverordnungen“ zur Einschränkung der Pressefreiheit darstellte, stolz bejubelt von der *Reichspost*: „Der Schädlingsspre, die in ihrer Hemmungslo-

sigkeit auf das Volks- und Staatswohl keine Rücksicht nimmt, wird endlich das Handwerk gelegt“¹².

Die Analyse von Transformationen des Theaters in der *Reichspost* erstreckt sich bis 1938, vor allem deshalb, weil über die Kultur dieses Blatts, das zwar nicht offizielles Organ, aber immerhin eine Art Sprachrohr der christlich-sozialen Regierungspartei war, eine kritische Analyse vorliegt. Sie hat Ulrich Weinzierl¹³ verfaßt. Daneben genießt die Dissertation von

Arno Maierbrugger große Bedeutung, insbesondere im Hinblick auf die Erkundung von Transformationen des

„Der Schädlingsspre, die in ihrer Hemmungslosigkeit auf das Volks- und Staatswohl keine Rücksicht nimmt, wird endlich das Handwerk gelegt“

Theaters in der *Roten Fahne* sowie in der *Arbeiter Zeitung*¹⁴.

2.

Die Frage „Kult um Kultur?“ - ursprünglich lautete sie sogar „Kult um Kult?“ - verweist auf zentrale Erkenntnisinteressen: Was schrieb die *Rote Fahne*, was die *Arbeiter Zeitung* in ihren theaterbezogenen Beiträgen vor dem Hintergrund der ständestaatlichen Pressepolitik? Nahm die medial betriebene oder sogar verkündete theaterbezogene Kulturkommunikation die Form von Kult in ihrem übertragenen Wortsinn an, d.h. im Sinn überzogener, übertriebener Verehrung oder Pflege, in welcher Richtung und Weise auch immer, vorstellbar sogar in Art und Weise eines „profanen Gottesdienstes“?

Hypothesen liegen dem Beitrag nicht zugrunde. Dafür mangelt es an relevanter Auseinandersetzung mit dem Komplex „Theater und Medien“ aus kommunikationswissenschaftlich-historischer Sicht, ein Desiderat, das keineswegs nur die Zeit des Austrofaschismus betrifft.¹⁵

⁷ Über die Auswahl dieser Medien ließe sich gewiß lange streiten. Doch zu welchem Behuf und Ende? Der Anspruch dieses Beitrags bescheidet sich auf einige „Fälle“. Anderen zusätzlich nachzugehen, verwehrt nicht zuletzt die begrenzte Dimension eines Einzelbeitrags.

⁸ Josefine Widmar: *Kehraus auf dem deutschen Parnaß*. In: *Reichspost*, 12. 4. 1933.

⁹ *Aufruf des Heimatschutzes*. - In: *Salzburger Chronik*. 18. 3. 1933

¹⁰ *Aufruf* (Anm. 9)

¹¹ *Aufruf* (Anm. 9)

¹² *Reichspost*, 11. 6. 1933.

¹³ Ulrich Weinzierl: *Die Kultur der „Reichspost“*. In: *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Hg. v. Franz Kadrnoska. Wien, München, Zürich 1981. S. 325 - 344.

¹⁴ Maierbrugger (1993), (Anm. 5).

¹⁵ Es ist allerdings zu hoffen, daß demnächst die Ergebnisse einer Diplomarbeit vorliegen, die Beziehungen von Theater und Presse in Österreich von 1933 bis 1938 problematisieren und analysieren. Gegenwärtig liegt am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

3.

Transformation I: *Rote Fahne*

Die *Rote Fahne*, gegründet 1919, ab 15. März 1933 unter Vorzensur gestellt, ab 6. Juli 1933 unter verschärfter Vorlagepflicht produziert und am 22. Juli verboten, besaß kein Feuilleton im einschlägigen Sinn. Ebenso wenig betrieb die *Rote Fahne* konsequente Kulturkritik. Gegen die Kulturbestrebungen der offiziellen (faschistoiden) Kulturpolitik trat sie jedoch ebenso ein wie gegen Deutschümelei und deutschen Ungeist in der Kultur.¹⁶

Diese kulturkommunikative Verfaßtheit demonstrierte sie im Artikel „Kulturfront. Opium fürs Volk“. Darin griff sie jene schreibenden Künstler an – für das Blatt waren es „weltabgewandte Intellektuelle“¹⁷ –, die in das „Nazilager

desertiert“ waren: „Sie besorgen stets die ideologischen Geschäfte des Bürgertums“¹⁸. Arno Maierbrugger hält dazu fest:

*Aber inhaltlich ist
die Rezension nicht gerade
symptomatisch für die angestrebte
endgültige Überwindung der
bürgerlichen Kultur*

*Zu berechtigt waren die Stellungnahmen, noch kaum mehr als „Kulturkritik“ im funktionalen Sinne zu bezeichnen, sondern vielmehr als kulturell-politische Aufklärung über das, was die Mehrheit nicht hören wollte: viele Künstler und Intellektuelle haben sich gleichschalten lassen oder blieben neutral.*¹⁹

Die *Rote Fahne* bezeichnete diese Künstler und Intellektuellen „als Blumen, die jedem Wohlgeruch spenden, mag er braune oder scharzrot-goldene Sträube binden.“²⁰

Zum Wiener Theaterleben bezog die *Rote Fahne* während des Jahres 1933 nur ein einziges Mal Stellung. Die Aufführung des Lustspiels „Der weibscheue Hof“ durch die Tegernseer Bauernbühne auf den Brettern des Theater-Variétés Colosseum in der Schanzstraße veranlaßte sie zur erquickten Meldung: „Der Spielplan des Wiener Theaters hat zur Abwechslung eine erfreuliche Bereicherung erfahren“.²¹

der Universität Wien ein außergewöhnlich durchdachtes Konzept für eine solche Arbeit vor.

¹⁶ Maierbrugger (1993), (Anm. 5), S. 381.

¹⁷ *Rote Fahne*, 7. 5. 1933.

¹⁸ *Rote Fahne*, (Anm. 17).

¹⁹ Maierbrugger (1993), (Anm. 5), S. 385.

²⁰ *Rote Fahne*, (Anm. 17)

²¹ *Rote Fahne*, 5. 3. 1933.

Was die *Rote Fahne* anschließend schreibt, könnte genausogut in einem Blatt völlig konträrer politischer Tendenz gestanden sein:

*Die Tegernseer stellen sich mit dem Lustspiel „Der weibscheue Hof“ den Wienern vor und zeigen ihnen ihre reife Kunst der Darstellung bäuerlicher Menschen. Sie spielen einem dankbaren und aufnahmefreudigen Publikum nur die anspruchslose Geschichte vor, wie der Mucki seine Hansi kriegt, aber wie sie spielen! Da mimen keine Schauspieler Bauern, sondern Bauern leben einige Tage aus ihrem Alltagsleben vor uns, sprechen, singen, tanzen und zum Schluß vergessen sie aufs Raufen nicht.*²²

Zum Schluß vergißt die *Rote Fahne* nicht, darauf hinzuweisen: „Die billigen Eintrittspreise werden es sicher vielen, die sich einen hübschen Abend bereiten wollen, ermöglichen, sich diese Tegernseer anzusehen“.²³ Gewiß, der materiellen Not der damaligen Zeit ent-

spricht der Hinweis auf die billigen Eintrittskarten. Aber inhaltlich ist die Rezension nicht gerade symptomatisch für die angestrebte endgültige Überwindung der bürgerlichen Kultur, sondern weit entfernt vom proletarischen Kulturverständnis, wie es etwa Kurt Landau 1925 im

Beitrag „Zur Frage der proletarischen Kultur“ formuliert hat. Damals konnte die Leserschaft der *Roten Fahne* vernehmen, daß Kultur und damit auch Kulturberichterstattung den Charakter einer Kampfkultur anzunehmen habe, nicht im kulturzerstörerischen Sinne, sondern im Sinne einer Nutzung alter Kulturrerrungenschaften für die Zwecke des Proletariats.²⁴ 1933 versank die *Rote Fahne* beispielsweise in der Kritik eines neuen Renz-Programms hinter die Bemerkung zurück: „Wenn man doch endlich einmal einsehen wollte, daß das Publikum idiotische Witze und Stolpern über Stühle und das Quietschen eines Clowns satt hat“²⁵.

1933 war in der *Roten Fahne* kein Raum mehr für Selbstbestimmungen. Statt dessen waren es die allgemein vorherrschenden reaktionären Ideen, die sich im Kulturleben der 30er Jahre widerspiegeln, gegen die die *Rote Fahne* Position bezog.

²² *Rote Fahne*, (Anm. 21)

²³ *Rote Fahne*, (Anm. 21)

²⁴ Kurt Landau: *Zur Frage der proletarischen Kultur I*. In: *Rote Fahne*, 8. 5. 1925.

²⁵ *Rote Fahne*, 5. 3. 1933.

Transformation II: Arbeiter Zeitung

Die *Arbeiter Zeitung*, gegründet 1893, ab 26.3.1933 unter Vorzensur gestellt, ab 4.7. unter verschärfter Vorlagepflicht produziert und am 12. Februar 1934 gleichzeitig mit der Sozialdemokratischen Partei verboten, bot gelegentlich in der 1920 eingerichteten Rubrik „Kunst und Wissen“ Einblicke in die Tendenz ihrer Kulturkritik, im besonderen ihrer Theaterkritik.

Die Funktion der *Arbeiter Zeitung* (AZ) als Plattform kulturpolitischer Bestrebungen war allerdings schon zu Beginn der 30er Jahre stark geschwächt. Die Rubrik „Kunst und Wissen“ wurde deutlich zurückgenommen. Dies hing einerseits mit der Reduktion des Gesamtumfangs zusammen, andererseits mit dem Vorrang und Vorrücken realpolitischer Inhalte. Das Feuilleton „unter dem Strich“ war dieser veränderten Blattlinie bereits 1930 zum Opfer gefallen; die kulturkritischen Beiträge wurden rarer und willkürlich in Gestaltung und Platzierung.²⁶

Theaterrezensionen erschienen in der AZ der 30er Jahre unregelmäßig. Neben der Notgedrungenheit, politischen Ereignissen in Österreich, aber auch in Deutschland mit professionellem Ernst zu begegnen, angetrieben von der traditionell gepflegten Kritik bürgerlicher Normen, aktuell motiviert durch zunehmende krisenhafte Erscheinungen der Gesellschaftsstruktur, war es offensichtlich die starke Zuwendung auf das Radio, auf den gesprochenen Funk, in der regelmäßig erscheinenden Rubrik „Aus der Radiowoche“, die die Beziehungen der AZ zum Theater gering hielt.

Als Ende Februar 1933 eine vom Bühnenverein einberufene Versammlung der Schauspieler Wiens nach dem Abbruch von Verhandlungen über den Kollektivvertrag stattgefunden hatte, berichtete die *Arbeiter Zeitung* nicht nur über die Hintergründe. Sie nahm auch eine kompensatorische, eine anwaltschaftliche Position ein:

Im übrigen entspringt die Not der Theater keineswegs den wirtschaftlichen Verhältnissen allein, und daß es in Österreich ein Theatergesetz und einen Kollektivvertrag noch gibt, ist nur ein Segen für die

Theater. In Berlin fehlen diese Hemmungen einer schrankenlosen Direktorenwillkür; das Ergebnis ist der beispiellose Zusammenbruch des Berliner Theaterwesens. Es ist ein Wahnwitz zu glauben, durch Gagenkürzungen allein die Theater sanieren zu können. Die Direktoren haben die Pflicht, sich als künstlerische Führer zu bewähren; dazu sind sie da.

medien&zeit 3/96

In der ständigen Rubrik der *Arbeiter Zeitung* „Kunst und Wissen“ erschienen während des Jahres 1933 nur wenige Theaterkritiken, verfaßt von Fritz Rosenfeld, der später nach England exilierte. Am 6. Juni beispielsweise schrieb er in der Rubrik „Kunst und Wissen“ über den Schwank „Diktatur der Frauen“ von Fred Heller und Adolf Schütz, der im Akademietheater aufgeführt wurde:

Die Hauptfiguren stammen aus dem verstaubten Fundus alter Operetten. Die Autoren nehmen an einigen Stellen einen Anlauf zur aktuellen politischen Satire, aber sie kommen über „zahme Witzeleien“ nicht hinaus“.²⁷

Immerhin dringt Rosenfeld zweimal zum Grundsätzlichen vor. So betonte er, daß der

Schwank „Diktatur der Frauen“ wohl nur deshalb auf die Bühne des Akademietheaters gelangt sei, weil es in Wien eine Dikta-

tur der stückeschreibenden Theaterkritiker gebe. Widerständiges, Widersetzliches drückte Rosenfeld ebenso mit seiner Charakterisierung des Theaterpublikums aus: „Das Publikum des Akademietheaters, längst an die Diktatur der Banalität gewöhnt, bereitete auch diesem Stück einen äußeren Erfolg“.²⁸

Die *Arbeiter Zeitung* hatte sich 1933 - wie schon für die Linie der *Roten Fahne* konstatiert - offensichtlich mit ganz anderen gesellschaftlichen Problemen aufgrund der zunehmenden innenpolitischen Spannungen auseinanderzusetzen gehabt als mit Theater oder mit Antithesen zum bürgerlichen Theaterleben. Überdies trugen Zensur, Vorlagepflicht und Kolportageverbot zum Rückgang vorgeblich politisch weniger relevanter Teile der Zeitung bei, abgesehen davon, daß ihre Leserschaft nicht unbedingt Liebhaber von

Die Arbeiter Zeitung hatte sich 1933 offensichtlich mit ganz anderen gesellschaftlichen Problemen ... auseinanderzusetzen gehabt als mit Theater

²⁶ Maierbrugger (1993), (Anm. 5), S. 380.

²⁷ *Arbeiter Zeitung*, 6. 6. 1933.

²⁸ *Arbeiter Zeitung*, 6. 6. 1933

Hochkultur war. Vermutlich schlug sich daneben die große Arbeitslosigkeit, die sich auch auf dem Theatersektor deutlich machte und zu einer Theaterkrise führte, in der Absenz von theaterbezogenen Beiträgen nieder.

Transformation III: Wiener Montagblatt

Das *Wiener Montagblatt*, 1894 gegründet und 1943 eingestellt, wurde erst aufgrund seiner Haltung während der Februartkämpfe 1934 von Schuschnigg anerkannt. Kurt Paupié hält im Handbuch der österreichischen Pressegeschichte zu diesem Blatt fest, es sei so national verbrämt gewesen, daß es vielfach als Tarnblatt des Nationalsozialismus betrachtet wurde²⁹. Antisemitisch war das *Wiener Montagblatt*, wie die Diplomarbeit von Gisela Wibihail anhand einer diskurs-historischen Textanalyse belegt, jedenfalls schon ab seiner Gründung.³⁰ Eine lebhaft Agitation für die Christlichsozialen betrieb sie schon zu den Gemeinderatswahlen 1895 unter dem Motto „Fort mit dem verjudeten Liberalismus“ und „Hinaus mit der Judenpresse“. Jede Nummer dieser Zeit enthielt mindestens einen Artikel oder eine Glosse, die in diesem Aufschrei endete. Wiederholt trat das Blatt sogar an die Behörden mit der Forderung heran, sie sollten dafür sorgen, daß die „Preßfreiheit nicht in solch zynischer, frivoler, gemeiner Weise in Preßfrechheit“³¹ ausarte, wie dies in der „Hebraerpresse“ der „Schmockpresse“ der Fall sei.

Während Rosenfeld in der *Arbeiter Zeitung* kritisch mit Theaterkritik und Theaterkritikern sowie mit dem Theaterpublikum umging, befand sich Theaterkritik für das *Wiener Montagblatt* überhaupt nur mehr im Zustand

Das „Wiener Montagblatt“
verrichtete mit seiner Theaterkritik
und mit seinem Theaterkritiker
„Attila“/Husinsky
die Dienste der Nazis

des Deliriums, wie ihr unter dem Pseudonym „Attila“ (= Leopold Husinsky³²) schreibender Beobachter der Szene genauestens zu wissen vorgab.

Ein Schauspiel „um den Maler Makart herum“ bot „Attila“/Husinsky die wunderbare Gelegenheit, seine tiefe Kenntnis der Vorlieben „gewisser“ Literaten und Dramatiker wie folgt zu vermitteln:

*Das Herumschnüffeln in Schlafzimmersgeheimnissen, das Aufspüren von Boudoirpikanerien und die Ausschrotung vertrautester Privatangelegenheiten - das ist seit je die Lieblingsbeschäftigung gewisser Romanschreiber und dramatischer Bastler gewesen.*³³

Antisemitische Schreibweise besteht zu einem beachtlichen Teil aus Verleumdung, Verdrehung und Verhöhnung des jeweiligen Zielobjekts. Im Beitrag „Theaterkritik im Dilirium“, offensichtlich ein Setzfehler, war es der Theaterkritiker Ludwig Ullmann. Er sei der einzige Mensch in ganz Wien gewesen, der von diesem Theaterstück so hingerissen gewesen sei, daß er sich in Fieberschauern wand und zu delirieren begann, Ludwig Ullmann, der Impresario der „hundertprozentig jüdischen roten Wiener Allgemeinen

Zeitung“.³⁴

³² Hinter dem Pseudonym "Attila" verbirgt sich Dr. Leopold Husinsky, von August 1921 bis 1938 Redakteur bei der *Reichspost*, zugleich von 1918 bis 1939 Redakteur beim *Wiener Montagblatt*. Sein Antrag auf Ausstellung eines Schriftleiter-Ausweises wurde im Juli 1938 vom „Reichsverband der deutschen Presse“ widerruflich abgelehnt, weil er „Mischling 1. Grades“ war. Husinsky bemühte sich daraufhin um Befreiung vom Erfordernis der arischen Abstammung mit Argumenten wie: „Seit der Jugendzeit sei er immer ehrlich bemüht gewesen, den arischen Anteil meines Ahnenerbes zur vorherrschenden und bestimmenden Komponente meines Denkens, Fühlens und Handelns werden zu lassen“; er habe sich niemals „in einem dem Nationalsozialismus abträglichen Sinne betätigt“; er sei stets Antisemit gewesen, was er mit Artikeln aus dem *Wiener Montagblatt* belegte. Die Auflösung des Pseudonyms verdanke ich der freundlichen Mitteilung von Dr. Fritz Hausjell, die obigen Angaben seiner Dissertation. Fritz Hausjell: *Österreichische Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945 - 1947). Eine kollektivbiographische Analyse ihrer beruflichen und politischen Herkunft*. Phil. Diss. Salzburg 1985, S. 550. Erschienen als Buch unter dem Titel *Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus. Eine kollektiv-biographische Analyse der beruflichen und politischen Herkunft der österreichischen Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947)*, Frankfurt am Main 1989 (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 40, Band 15.)

³³ *Theaterkritik im Dilirium*. In: *Wiener Montagblatt*, 13.11.1933

³⁴ *Theaterkritik* (Anm. 33).

²⁹ Kurt Paupié: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848 - 1959. Band I: Wien. Wien, Stuttgart 1960*, S. 206.

³⁰ Gisela Wibihail: *Der politisch-ideologische Antisemitismus im Ständestaat und das „Wiener Montagblatt“. Antisemitismus zwischen 1934 und 1938 als Wegbereiter der Judenverfolgung im 3. Reich anhand einer diskurs-historischen Textanalyse*. Dipl. Arb. Wien 1994, S. 111f.

³¹ *Wiener Neueste Nachrichten* (= Vorläufertitel des *Wiener Montagblatts*). 1895, Juni.

„Attila“/Husinsky ging mit der Theaterkritik Ullmanns in einer Art und Weise um, die nur eine Bezeichnung kennt, perfid:

Mit seiner psychoanalytischen Taschenlampe hat Herr Ullmann die bezaubernde Undurchsichtigkeit der Frau Darvas so gründlich durchleuchtet, daß jeder Röntgenologe daneben als armseliger Waisenknabe erscheinen muß. Mit graziösen Wortbewegungen hat der harmlos besessene Theaterkritiker seiner Rassengenossin nicht nur die letzten Hüllen abgestreift, [...] .³⁵

Das Wiener Montagblatt verrichtete mit seiner Theaterkritik und mit seinem Theaterkritiker „Attila“/Husinsky die Dienste der Nazis. Am 9. Oktober 1936 erschien kurz nach der Aufführung „Der Traum ein Leben“ im Deutschen Volkstheater ein antisemitischer Hetzartikel unter der Überschrift „Jugend in Gefahr“, in dem bitter darüber geklagt wurde, daß man der Jugend ein Stück von Grillparzer nicht nur in der Inszenierung eines Juden, sondern auch in einer größtenteils jüdischen Besetzung zumute. Der Artikel schloß mit dem Appell im Namen von „tausenden Vätern und Müttern“ an die Unterrichtsbehörde, dem „fremdrassigen Einfluß auf die Jugend unverzüglich Einhalt zu gebieten“. Der Erfolg blieb nicht aus. Nur wenig später wurde das Theater der Jugend in das Vaterländische Front-Werk „Neues Leben“ eingegliedert - und die Wiener Schuljugend sollte von nun an jedes Stück mit einer „bodenständigen“ Besetzung zu sehen bekommen.³⁶

Transformation IV: Reichspost

Die Reichspost, gegründet 1894 und eingestellt im September 1938, ist doch die dümmste, wußte Karl Kraus zu sagen. Ulrich Weinzierl attestiert ihren Feuilletonisten:

Beharrlich unzeitgemäß zu sein - das birgt in sich den Ansatz zu tragischer Größe. Aber die Biedermänner der „Reichspost“ waren, vielleicht ohne es zu wissen oder zu wollen, Brandstifter, die schließlich auch ihr eigenes Haus anzündeten. Was die „Reichspost“ aus sich - und gerade aus ihrem Kulturteil - machte, ist kaum tragisch zu nennen, eher: teils erbärmlich, teils zum Erbarmen.³⁷

Ob dies auch für Hans Brecka gilt, den Direk-

tor der Österreichischen Kunststelle und Feuilletonisten in der Reichspost, klären seine Theaterbeiträge selbst.

In den Jahren von 1933 bis zum „Anschluß“ beschäftigten Hans Brecka vor allem Fragen des österreichischen Theaters, des österreichischen Menschen, des österreichischen Gedankens, des österreichischen Heimatbewußtseins und seiner Erneuerung, der österreichischen Kultur und der Kulturkritik, insbesondere aber der Wiener Theaterkritik, der er selbst mit mehreren Beiträgen diente.

Anläßlich der Gründung der „Österreichischen Kunststelle“ am 16. Juni 1934 beschwor er

Hans Breckas
Herangehen an Theater
war kultisch,
seine Transformation perfekt

anderntags die Leserschaft der Reichspost:

Fördern können wir die Erkenntnis, daß Theaterabende, die ein Schauspiel

Grillparzers, eine Märchenphantasie Raimunds bringen, einfach Herzensangelegenheit des Österreichers sein müssen, gegen welche die Lockung des wertvollsten amerikanischen Tonfilms in den Hintergrund zu treten hat.³⁸

Aber dieser Seitenhieb auf amerikanische Filme, sorgsam verkleidet mit der Attribuierung „wertvollst“ reichte Brecka noch nicht. Da mußte Höheres her:

Und helfen müssen wir dem Theater durch die ganze Kraft unseres Glaubens an seine Sendung. Das Wort von der Unsterblichkeit des Theaters, das man häufig hört und liest, klingt einigermaßen gewagt in einer Zeit, die im Begriffe zu stehen scheint, sein Theater sterben zu lassen.³⁹

Gott rief Brecka nicht an zur Errettung des Theaters, aber viel fehlte dazu nicht, als er weiterschrieb:

Wir aber wollen glauben, unerschütterlich glauben an die Unvergänglichkeit einer Kunst, die ihren Ursprung unmittelbar aus der Religion ableitet und sich an die Seele des Menschen wendet.⁴⁰

Über seine weitere Tätigkeit als wahrer Bewahrer österreichischen Seins und Theaters zeugen beispielsweise seine Feuilletons „Das Theater als Kulturproblem“⁴¹, „Österreichisches

³⁵ Theaterkritik (Anm. 33)

³⁶ Vgl. Ulrich Weinzierl (Anm. 13), S. 337-338.

³⁷ Ulrich Weinzierl (Anm. 13), S. 341.

³⁸ Reichspost 17. 6. 1933.

³⁹ Reichspost (Anm. 38).

⁴⁰ Reichspost (anm. 38)

⁴¹ Reichspost 2. 1. 1935.

Theater⁴², „Wünsche an das Theater“⁴³ und das „Um den Neuaufbau des österreichischen Theaters“.⁴⁴

Österreich über alles, ist der Grundtenor sämtlicher Theaterfeuilletons von Hans Brecka: Es habe österreichische Schicksale vorzustellen, österreichische Menschen in ihrer arteigenen Besonderheit, es habe den Atem der Heimat mitzubringen und Zeugnis abzulegen vom Wesen und Denken sowie der Herzensbildung des Österreicher.

1938, mit dem „Anschluß“, war Österreichisches nicht mehr gefragt, nur mehr Arisches und Deutsches. Zwei Wochen nach dem „Anschluß“ erinnerte sich Brecka, daß er ja schon früher Sorgen um die Entwicklung des Wiener Theaterlebens bekundet hatte. War es ihm früher nicht genügend tief im Österreichischen verwurzelt, so bekam die Leserschaft der Reichspost nun eine andere Kost vorgesetzt:

Wer die Entwicklung der Wiener Theaterverhältnisse in den letzten Jahren verfolgte und ihr ganz und gar undeutsches Wesen, ihre fortschreitende Überfremdung beklagte, den mochte [...] nur allzu leicht bedünken, daß das alles so sein müsse [...] Indessen hat es an solchen Versuchen durchaus nicht gefehlt und gerade heute erscheint es an der Zeit, uns dankbar ihrer zu erinnern.⁴⁵

Brecka konnte nunmehr frohlocken - alles vorher Geschriebene eitel Tarnung und immer schon deutsch und arisch, schön deutsch und arisch:

Es ist gewissermaßen Pionierarbeit, die da geleistet wurde auf die hingewiesen sein soll in dem glücklichen Augenblicke, in dem sich das gesamte Wiener Theater anschickt, mit einem Schlage deutsches [im Original gesperrt gedruckt,

Anm. des Verf.] Theater zu werden, getragen von deutschen Künstlern und gebunden an die Kulturverpflichtung zu deutscher Dichtung.⁴⁶

Schnell hatte sich die österreichische Sendung des österreichischen Theaters im Feuilleton Breckas geändert, ebenso aber auch das Publikum, das aber erst Mitte April: Der „Kleiderpflanz“ habe sich aufgehört, der oblige Smoking ist schon seltener geworden:

Dafür belebt das bunte Tuch der Uniformen den Zuschauerraum. Und wenn während des Spiels das Licht von der Bühne ins Publikum fällt, sieht man die sonnengebräunten Gesichter der jungen deutschen Soldaten mit freudiger Aufgeschlossenheit und großer Aufmerksamkeit den Vorgängen folgen.⁴⁷

Alles hat sich für Brecka geändert, alles zum Positiven:

Der Beifall klingt echter, wärmer und herzlicher und es schadet wirklich nichts, daß all die kleinen Judenmädchen nicht mehr da sind.⁴⁸

Sein Herangehen an Theater war kultisch, seine Transformation perfekt.

Der Autor

Dr. Wolfgang Duchkowitsch
(1942)

Kommunikationshistoriker, Leiter der Fachbibliothek für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in Wien, Univ.-Lektor, Geschäftsführer des Ludwig Boltzmann-Instituts für neuere Kommunikationsgeschichte. Zahlreiche Buch- und Zeitschriftenbeiträge, Mitherausgeber der Zeitschriften „Medien & Zeit“ und „Medien-Journal“, Herausgeber mehrerer Bücher u.a. „Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien“ (1988), „Kreativität und Krise. Konzepte zur gesellschaftlichen Konzeption der ersten Republik“.

⁴² Reichspost 10. 5. 1936.

⁴³ Reichspost 1. 1. 1936

⁴⁴ Reichspost 2. 6. 1937.

⁴⁵ Deutsche Theaterkultur in Wien. In: Reichspost, 30.3.1938.

⁴⁶ Deutsche Theaterkultur (Anm. 45).

⁴⁷ And're G'sichter, and're Leut' - im Theater. In: Reichspost, 17. 4. 1938.

⁴⁸ And're G'sichter (Anm. 47).

Von der „revolutionären Leidenschaft“ zur „Macht des Herzens, die bezwingt“

Schreiben über Theater im *Wiener Tag* und anderswo*

PETER ROESSLER

I. Zwei Bilder

In einer illustrierten Theatergeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre wären zwei Bilder denkbar: Das erste Bild könnte einen Herrn mit geballter Faust zeigen, ihm wäre folgender Text zugeordnet:

Das Theater ist nicht tot. Es wird nicht sterben. Aber es wird umgeschmolzen. Aus einem Instrument satter Genießer und ewig wiederkehrender Verdauer zur erhöhten Wirklichkeit proletarischen Kampfes, revolutionären Alarms. Erlebnis der Kunst nicht als Bildung, sondern als gesteigerter Sinn deines Lebens. (...) Weg zu diesem Ziel: die Volksbühne.¹

Das zweite Bild könnte einen Herrn zeigen, der ein Kreuz in der Hand hält und offenbar über volkstümlich-religiöses Theater nachdenkt, denn ihm wäre folgender Text zugeordnet:

Landstreicher erschlagen einen Priester, der nachts auf einem Versehgang begriffen ist. Aber so wie Christus nach der Kreuzigung auferstanden ist, so steht auch sein Geist über die Mörder auf und überwältigt sie zur Religion der Liebe und Demut. Arme, verlorene Vagabunden werden so zu Erweckten in Gott, zu Landstreichern des Himmels. Eine fromme, schlichte, rührende Legende unserer Zeit, gemalt mit gläubiger Hingabe wie eines der bäuerlichen Glasbilder aus der heiligen Geschichte. Das Schöne (...) ist seine innige und reine Verbundenheit mit dem religiösen Volksgefühl.²

Revolutionäres Theater gegen Mysterienspiel, zwei gegensätzliche Positionen. Im konkreten Fall würde der genaue Betrachter allerdings erkennen, daß die beiden Herren einander ähnlich sehen, der Herr mit dem Kreuz ist nur um einige Jahre älter als der Herr mit der geballten Faust. Und tatsächlich stammen die beiden hier gegeneinandergesetzten Zitate von

einer Person, dem Theaterkritiker und Schriftsteller Oskar Maurus Fontana. Den Aufruf zu einer Volksbühne veröffentlichte Fontana 1926 in den *Mitteilungen des Vereins der „Sozialdemokratischen Kunststelle“*, er erneuerte diesen Aufruf 1928, als er eine Volksbühne der „revolutionäre(n) Leidenschaft“ forderte.³ Die Akklamation der Wiedererweckung des Mysterienspiels hingegen publizierte Fontana im April 1934 in der Zeitung *Der Wiener Tag*, sie bezog sich auf „Das Wächterspiel“ von Rudolf

Henz, dem Schriftsteller und Kulturfunktionär des austrofaschistischen Regimes.

Nach dieser Einstimmung sei das

Betrachtet man den Bereich Literatur und Theater im „Wiener Tag“ ab 1933/34, so kann man ... davon sprechen, daß sich zahlreiche Autorinnen und Autoren in einer Situation des Vor-Exils befanden

Thema in zwei Geschichten behandelt, die einander durchaus widersprechen können. Die erste fragt nach den Möglichkeiten einer demokratischen Theaterpublizistik im *Wiener Tag*, die zweite folgt den verschlungenen Wegen eines österreichischen Expressionisten in den dreißiger Jahren.

II. Demokratische Theaterpublizistik

Betrachtet man den Bereich Literatur und Theater im *Wiener Tag* ab 1933/34, so kann man mit Blick auf den Nationalsozialismus davon sprechen, daß sich zahlreiche Autorinnen und Autoren in einer Situation des Vor-Exils befanden. Literarische Beiträge veröffentlichten unter anderem Robert Musil, Ernst Walddinger, Anton Kuh, Franz Theodor Csokor, Hermynia Zur Mühlen, Leo Perutz, Alexander Sacher-Masoch, Joseph Roth, Gerhart Herrmann Mostar sowie Peter Hammerschlag und Egon Friedell. Als Theaterkritiker wirkte Richard Götz, der 1939 ins Exil nach New York ging.⁴

* Siehe dazu auch die Kurzfassung im Band Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1996.

¹ Oskar Maurus Fontana: *Notwendigkeit einer Volksbühne*. In: *Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“*. 1. Jg. Nr. 5 (Juni 1926), S. 2.

² Ders.: *Mysterienspiele im Deutschen Volkstheater*. In: *Der Wiener Tag*, 28. April 1934.

³ Ders.: *Wille und Weg der Volksbühne*. In: *Kunst und Volk*. 3. Jg. Nr. 1 (September 1928), S. 20.

⁴ Richard Götz (auch: Goetz) wurde 1896 in Wien ge-

Jura Soyfer konnte unter Pseudonym vier Beiträge zum Theater in der Wochenendbeilage *Der Sonntag* unterbringen, es sind Beiträge, die in ihrer gedanklichen Schärfe die Theaterpublizistik des österreichischen Exils nicht nur vorwegnehmen, sondern von dieser kaum erreicht werden.⁵ Erster Kritiker des *Wiener Tag* war Oskar Maurus Fontana. Fontana hatte 1933 auf dem P.E.N.-Kongreß in Ragusa gegen den Nationalsozialismus Stellung bezogen und war einer der Mitunterzeichner der Resolution des österreichischen P.E.N.-Clubs gegen Hitler-Deutschland.⁶ Fontanas Bücher wurden 1935 in Deutschland auf die „Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ der Reichsschrifttumskammer gesetzt. Er und Rudolf Jeremias Kreutz waren die einzigen Unterzeichner der P.E.N.-Club-Resolution, die 1938 nicht ins Exil gingen. 1938 meldete sich Fontana - nach den

Die Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten in Deutschland und Österreich gehörte zu einer der wesentlichsten Kontinuitäten des „Wiener Tag“

boren, er studierte dort Jus, Staatswissenschaft und Geschichte, war im Ersten Weltkrieg Artillerieoffizier, promovierte danach zum Dr. phil. mit einer Arbeit zur Geschichte des Mittelalters, wirkte als Theater- und Literaturkritiker außer beim *Wiener Tag* u.a. bei folgenden Zeitungen: *Frankfurter Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Bohemia*, *Danziger Neueste Nachrichten*, *Berner Tagblatt*. War 1936 Mitbegründer der Kulturvereinigung Podium im Hagenbund. Im Exil lehrte er Geschichte und Kunstgeschichte an Colleges und Universitäten. Richard Götz starb 1943 in New York. Vgl. auch die Nachrufe von Ludwig Ullmann (In: *Freiheit für Österreich*, New York, *Austrian Democratic Review*, Nr. 9, 1. März 1943) und Edwin Rollett (In: *Wiener Zeitung*, Nr. 26, 1. Februar 1953). Informationen zum Leben von Richard Götz verdanke ich Eckart Früh sowie Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser.

20

⁵ Zu den Möglichkeiten einer kritischen Publizistik in der Wochenendbeilage *Der Sonntag* in Verbindung mit Jura Soyfer vgl. Horst Jarka: *Jura Soyfer: Leben. Werk. Zeit*. Wien 1987, S. 196 ff. Jarka hält - Eva Priester zitierend - fest, daß die inhaltlichen Möglichkeiten der Zeitung mit den Besitzverhältnissen zusammenhängen, 50 Prozent des Aktienkapitals war in den Händen des Prager Orbis-Verlages. Zum Zusammenhang zwischen Soyfers Theaterpublizistik (die vielfach analysiert wurde) und der Exilpublizistik vgl. Peter Roessler u. Konstantin Kaiser (Hg.): *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. Wien 1989, S. 31 ff. sowie Johann Holzner: *Grillparzer und Nestroy als Bezugsgrößen in Theaterkonzeptionen des Exils und des Widerstands*. In: Jura Soyfer, *Europa, multikulturelle Existenz*. Internationales Kolloquium, Saarbrücken, 3.-5. Dezember 1991. Hrsg. v. Herbert Arlt. St. Ungert 1993, S. 53-65.

⁶ Vgl. Klaus Amann: *P.E.N. Politik. Emigration. Nationalsozialismus. Ein österreichischer Schriftstellerclub*. Wien, Köln, Graz 1984, S. 32 ff.

Nürnberger Rassegesetzen als „Mischling 2. Grades“ eingestuft - beim „Reichsverband der deutschen Presse“ an, um zum Journalistenberuf zugelassen zu werden. Er konnte bis Februar 1939 nur unter falschem Namen im *Neuen Wiener Tagblatt* publizieren, danach erhielt er beschränkte Arbeitserlaubnis, von 1940 bis 1944 schrieb er vorwiegend Theater- und Kulturberichte für die *Kölnische Zeitung*.⁷

Die Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten in Deutschland und Österreich gehörte zu einer der wesentlichen Kontinuitäten des *Wiener Tag*. An dieser Auseinandersetzung beteiligte sich auch Oskar Maurus Fontana, er suchte offenkundig die dokumentarische Ebene durch literarische und psychologische Erörterungen zu überschreiten, bewegte sich dabei aber mehr im Nebel seelischer Befunde denn in der Klarheit konkreter Kritik. Fontana argumentierte meist vom Standpunkt einer Ethik des Individuellen, die Erlösung war hierin durch ein anständiges Inneres, das nach außen in die Welt wirkt, gedacht. An ein „Deutschland der tapferen Innerlichkeit“ knüpfte Fontana 1932 seine Hoffnungen, sah es jedoch einem „Deutschland der Seelenlosigkeit“ unterliegen.⁸ Den Nationalsozialismus verstand er 1933 als Krankheit, als „Seuchenwelle“, von der er weite Teile der Bevölkerung erfaßt wußte.⁹

Während die explizite Gegnerschaft zum Nationalsozialismus als Kontinuum des *Wiener Tag* noch bis zum Juliabkommen von 1936

⁷ Vgl. Alexandra Reininghaus: *Oskar Maurus Fontana. Das Profil eines österreichischen Journalisten*. Diss. Salzburg 1983; Oliver Rathkolb: *Nationalsozialistische „Kunstbetrachtung“ contra kulturelle Meinungs-freiheit. Anmerkungen zum Primat des Politischen über das Ästhetische in der „Ostmark“ 1938*. In: *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien*. Hg. v. Oliver Rathkolb, Wolfgang Duchkowitsch u. Fritz Hausjell. Salzburg 1988, S. 317 ff.; Fritz Hausjell: *Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus. Eine kollektiv-biographische Analyse der beruflichen und politischen Herkunft der österreichischen Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947)*. Teil 2. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1989, S. 532 f.

Zu Fontanas Schriften unter dem NS-Regime vgl. meine Studie: *Humanismus des Kompromisses? Oskar Maurus Fontanas Theaterpublizistik*. In: *Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich*. (Zwischenwelt 6). Hg. von Johann Holzner u. Karl Müller im Auftrag der Theodor-Kramer-Gesellschaft. (im Erscheinen)

⁸ Vgl. Oskar Maurus Fontana: *Sehnsucht nach Deutschland*. In: *Der Wiener Tag*, 6. November 1932.

⁹ Vgl. ders.: *Stillgestanden*. In: *Der Wiener Tag*, 10. Februar 1933.

artikulierte werden konnte¹⁰, brachte 1933/34 mit der Errichtung des austrofaschistischen Regimes für die Zeitung natürlich einen inhaltlichen Bruch in sämtlichen Bereichen. *Der Wiener Tag* - dessen Orientierung bis 1933 in der Forschung öfter als „linksliberal“¹¹ beschrieben wird - kann in mehrfacher Hinsicht als eine signifikante Zeitung der Ersten Republik bezeichnet werden. Von republikanischer Ausrichtung, erhielt der *Wiener Tag* zeitweilig eine starke Prägung durch sozialdemokratische Standpunkte. Zu seiner Verbreitung trug die in vielem boulevardeske Aufmachung bei, die jedoch nicht im Gegensatz zur republikanischen Orientierung der Zeitung stand. Zu den durchgängigen Themen im politischen Bereich gehörten das Bekenntnis zu den Errungenschaften der sozialistischen Stadtverwaltung sowie die Warnung vor der Aushöhlung der Demokratie durch die Christlichsozialen, deren Demagogie stellenweise mit der der Nationalsozialisten verglichen wurde¹², aber auch der Gedanke der Versöhnung und des Zusammengehens der beiden großen Parteien. Der Bruch von 1933/34 bewirkte, daß sich kritische Artikel nur mehr auf das Ausland, insbesondere die Situation in Deutschland unter dem Nationalsozialismus, bezogen, während über Österreich in einer mehr referierend bis apologetischen Weise berichtet wurde.

Wenn nach dem Februar 1934 überhaupt eine Möglichkeit der Kritik an den österreichischen Verhältnissen gegeben war, so am ehesten noch in der Berichterstattung über die Kultur, namentlich über das Theater. Eine grobe Sichtung der Theaterkritiken im *Wiener Tag* zeigt, daß die Tendenz zu einer referierenden Schreibweise gegenüber der oft scharf akzentuierten und politisch begründeten Kritik der Jahre vor 1933/34 zunahm. Die Kritik verschob sich mehr in die Sphäre des persönlichen Geschmacks, die argumentative Ver-

knüpfung mit externen Komponenten ging verloren. Der Zusammenhang dieser Entwicklung mit der austrofaschistischen Diktatur ist evident, denn natürlich schwang bei der Besprechung einer Inszenierung der staatlichen Bühnen immer auch eine Stellungnahme zur Kulturpolitik des Staates mit.

Die konstatierte Tendenz zum Referat provoziert natürlich den Vergleich zur sogenannten „Kunstaberachtung“ der Nationalsozialisten, die sich, neben der direkten Instrumentalisierung der jeweiligen Aufführung für die Ideologie des Faschismus, vor allem des pseudo-objektiven Referats von Bühnenvorgängen befleißigte, dem jedoch nicht minder der apologetische Charakter zukam. Eine Analogie zur „Kunstaberachtung“ läßt sich für

Der „Wiener Tag“ - dessen Orientierung bis 1933 in der Forschung öfter als „linksliberal“ beschrieben wird - kann in mehrfacher Hinsicht als eine signifikante Zeitung der Ersten Republik bezeichnet werden

eine Zeitung wie die *Reichspost*, „nicht offizielles Organ, aber immerhin eine Art Sprachrohr der christlichsozialen Regierungspartei“¹³,

konstatieren, und es ist auch diese Kultur der Hetze christlichsozialer Theaterpublizistik, die mitunter die Maske des Referierenden annahm, an die das Instrument der NS-„Kunstaberachtung“ in Österreich 1938 anknüpfen konnte. Keinesfalls jedoch kann eine solche Analogie für die Theaterpublizistik des *Wiener Tag* hergestellt werden. Im Gegenteil, gerade der Vergleich zur NS-„Kunstaberachtung“ macht deutlich, daß der Theaterkritik im Austrofaschismus durchaus Spielräume gegeben waren. Es hieße demnach die sehr wohl wahrgenommenen Möglichkeiten des Widerspruchs und der Subversion zu unterschätzen, wollte man die festgehaltene Tendenz zum Referat totalisieren. Die Kritik an der Verödung der Spielpläne, die Oskar Maurus Fontana gelegentlich im *Wiener Tag* übt, hat durchaus kulturpolitische Dimensionen. So schreibt er im Dezember 1934 anlässlich der Premiere von Josef Winters „Der Kanzler von Tirol“ am Burgtheater:

Wir haben bisher einen milden Winter. Trotzdem ist der Spielplan des Burgtheaters schon eingefroren.

¹⁰ Vgl. z.B.: *Der Arier-Schwindel*. In: *Der Wiener Tag*, 6. Jänner 1934 (anonym).

¹¹ So bei Kurt Pauپی: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848-1959*. Bd. 1. Wien 1960, S. 187. Ein Urteil, das dann in der Folge häufig übernommen wurde. Die Zeitung erschien erstmals 1922 unter dem Titel *Der Tag*, am 1. Juli 1930 folgte die Umbenennung in *Der Wiener Tag*.

¹² Vgl. etwa: *Wettrennen der Christlichsozialen mit den Nazi. Ein Ausschnitt aus christlichsozialer Versammlungsdemagogie*. In: *Der Wiener Tag*, 4. März 1933.

¹³ Ulrich Weinzierl: *Die Kultur der „Reichspost“*. In: *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Hg. v. Franz Kadmoska. Wien, München, Zürich 1981, S. 325.

Er rührt sich nicht vom Fleck, er bringt nur den Typ der Kostümpathetik, er gibt immer wieder Geschichtsunterricht, wir sind noch nicht ein einziges Mal während der letzten Monate in die Nähe der Gegenwart geführt worden. Die Folge davon ist: wir sind müde der ewigen Ritterstiefel, der Hinrichtungen, der höchst unsicheren Prophezeiungen für das Heute aus den Eingeweiden der Geschichte.¹⁴

Das Beispiel allerdings kann als doppelter Beleg genommen werden, denn was als Kritik an Spielplan und Stück beginnt, mutiert zunehmend zur Anerkennung des Autors und damit zur Hoffnung auf seine künftigen Werke. Von einer „ehrlichen und sauberen Arbeit“ und einem „hoch hinauflangenden Willen“ schreibt Fontana unvermittelt und merkt so dann zu Josef Wenter an:

(...) hier steht einer, der etwas zu sagen hat, der Hirn und auch Blut hat, am Anfang, er tastet noch, er sucht noch, aber er ist auf dem rechten Weg zu einem Drama, das den Menschen meint und ihn auch anpackt.¹⁵

So erweisen sich die Ansätze von Kritik vielfach als gebrochen, da der kritische Standpunkt mit den kulturellen Gegebenheiten versöhnt wird. Dennoch bleibt die Möglichkeit von Kritik erhalten, so sie ihren Maßstab an der subjektiven Vorliebe des Schreibenden oder, in objektiverer Form, an den Gesetzen des künstlerischen Metiers nimmt. Dies läßt

sich an den kritischen Kommentaren zur Substanzlosigkeit der zeitgenössischen Komödien erkennen. Hier wird nicht der affirmative Humor, wohl aber die Mißachtung des traditionellen Komödien-Handwerks kritisiert.¹⁶ Der Begriff von Komik, der als Maßstab solcher Kritik fungiert, reduziert sich jedoch mehr auf eine wohlgeordnete Dramaturgie, der die Entstehung und Lösung von Verwicklungen, nicht jedoch die Satire zum wesentlichen Gehalt wird. Hermann Bahrs Stücke werden in diesem Sinne als Vorbilder für zeitgenössische Komödien empfohlen.¹⁷

Zu den Möglichkeiten der Theaterkritik im „Wiener Tag“ gehört auch die vereinzelte Dokumentation des Wirkens von den aus Deutschland vertriebenen Theaterleuten

Auch die Aktivitäten der „Kleinkunsthöfen“ finden Beachtung und werden - in der Wochenendbeilage *Der Sonntag*, der weniger enge Grenzen gezogen scheinen als der Tageszeitung - als Alternative zu den großen Theatern empfohlen. Über das „ABC im Regenbogen“ heißt es, es sei „immer von Ideenreichtum, Lebenskraft und einem Eifer getragen, den man in den großen konzessionierten Theatern vergeblich suchen kann“.¹⁸ In den Kabarett-Kritiken des *Wiener Tag* wird die Alternative zur humoristischen Versöhnlichkeit der in den großen Häusern institutionalisierten Komödien-Kultur allerdings gern als Humor der kleinen Welt präsentiert, die sich hoffnungsvoll lächelnd ins Unvermeidliche schickt.¹⁹

Zu den Möglichkeiten der Theaterkritik im *Wiener Tag* gehört auch die vereinzelte Dokumentation des Wirkens von den aus Deutschland vertriebenen Theaterleuten, hier aber mehr im Falle der Prominenz, also etwa bei Elisabeth Bergner²⁰, Albert Bassermann²¹ oder Carl Zuckmayer.²² Von den „Emigranten“

Wiener Tag, 23. Februar 1937. Im Gespräch mit Viktor Suchy bekundet Oskar Maurus Fontana übrigens allgemein seine Vorliebe für Hermann Bahr und seine Distanz zu Karl Kraus. (Vgl. Interview Viktor Suchys mit Oskar Maurus Fontana vom 7. Oktober 1967. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur).

¹⁸ Vgl. Hans Oplatka: *Haben Sie ihre Melodie verloren? Zur Premiere des dänischen und doch so wienerschen Spiels von der verlorenen Melodie im Kabarett „Regenbogen“*. In: *Der Sonntag* (Beilage des *Wiener Tag*), 13. Februar 1938.

¹⁹ Vgl. Oskar Maurus Fontana: *Der liebe Augustin*. In: *Der Wiener Tag*, 12. März 1938 (!). „Während die Zeit den heroischen Menschen sich zum Ziel gesetzt hat, koste es was es wolle, nimmt sich der ‚liebe Augustin‘ des Durchschnittsmenschen an und kommt auch hier mit Galgenhumor zu der alten lieben Weise, die alles hin sein läßt, aber auch in der Pestgrube noch die Hoffnung nicht aufgibt.“ Zur Kritik daran vgl. Konstantin Kaiser: *Die Karrieren des kleinen Mannes - Himschal, Seicherl, Schwejk und Bockerer im Zweiten Weltkrieg*. In: *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-1945*. (Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 1/2 1985), S. 11.

²⁰ Vgl. Arnold Höllriegel: *Elisabeth Bergner spielt englisch*. In: *Der Wiener Tag*, 8. Dezember 1933.

²¹ Vgl. Bassermann tritt im Dritten Reich nicht mehr auf. In: *Der Wiener Tag*, 13. Mai 1934.

²² Gespräch mit Karl (sic!) Zuckmayer. In: *Der Wiener Tag*, 25. März 1934. Sowie z.B. Oskar Maurus Fontana: *„Der Schelm von Bergen“ im Burgtheater*. In: *Der Wiener Tag*, 7. November 1934.

Zur Situation der deutschen Exilanten in Österreich und ihrer Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit vgl. Hilde Haider-Pregler: *Exilland Österreich? In: Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Tagung der Hamburger Arbeits-*

¹⁴ Oskar Maurus Fontana: „Der Kanzler von Tirol“ im Burgtheater. In: *Der Wiener Tag*, 14. Dezember 1934.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Oskar Maurus Fontana: „Herr über Millionen“. In: *Der Wiener Tag*, 11. November 1934.

¹⁷ Ders.: „Der Star“ im Akademietheater. In: *Der*

als „Heerscharen des Geistes“ schrieb Alfred Rosenzweig in einem ausführlichen Artikel über das deutsche Musiktheater im Exil.²³

Doch sei nun zu den Jahren vor 1933/34 zurückgekehrt und damit zur Frage, wie denn die prononciert demokratische Ausrichtung des *Wiener Tag* in der Theaterpublizistik ihren Niederschlag fand. 1932 feierte die Redaktion des *Wiener Tag* ihr zehnjähriges Bestehen, indem sie den Zusammenhang zwischen Demokratie und der Entstehung des Blattes hervorhob: Zehn Jahre *Wiener Tag* wird am Titelblatt der Beilage gleichgesetzt mit zehn Jahren Demokratie, abgebildet ist eine aus dem Felsen gehauene Skulptur eines Frauenkopfes, um den Felsen schlägt die Brandung des Meeres.²⁴ Als Hauptbeiträger versicherte man sich eines deutschen Demokraten, Heinrich Mann ließ eine in Deutschland gehaltene Rede - „Der tiefere Sinn der Republik“ - abdrucken. Die übrigen der Demokratie gewidmeten Beiträge hatten jedoch überwiegend einen dezidierten Österreich-bezug, die Denkmäler des „Roten Wien“ wurden als „Monumente der Demokratie“ abgebildet, literarische Beiträge lieferten Theodor Kramer, Josef Roth, Otto Stoeßl. Die Existenzberechtigung Österreichs als „freier, unabhängiger und demokratischer Staat“²⁵ wurde eigens betont und durch Photographien aus den Bereichen Industrie und Verkehr unterstrichen. Die Bedrohung der Demokratie wurde mit Blick auf die deutschen Verhältnisse dargestellt, das „Antlitz der 'Nicht-Demokratie'“ dokumentierten Photos, die den Aufstieg des Nationalsozialismus in Deutschland zeigen. Auch der Beitrag Oskar Maurus Fontanas konzentriert sich auf das Thema der Verherrlichung des Krieges durch die deutschen Nationalsozialisten sowie auf die ihnen opponierenden antifaschistischen deutschen Schriftsteller.²⁶

In der selben Nummer begann eine Serie mit

... das „Antlitz der 'Nicht-demokratie'“ dokumentierten Photos, die den Aufstieg des Nationalsozialismus in Deutschland zeigen

dem Titel „Theater in der Demokratie“, die die Redaktion als „wertvollen Beitrag zur Zeitgeschichte des Theaters“ pries, angestrebt war wohl eine kritische Sichtung, welche Funktion das Theater inhaltlich und organisatorisch innerhalb einer demokratischen Öffentlichkeit einnahm. Die Stellungnahmen wurden nur von Theaterdirektoren eingefordert, die Kompetenz, sich zum Thema zu äußern, mit dem Innehaben eines leitenden Amtes gleichgesetzt. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Theater und Demokratie an - wie es hieß - „leitende Persönlichkeiten des Theaters im In- und Auslande“²⁷ fand keine unmittelbare Relativierung durch die Publizistik.²⁸ So glichen die Beiträge den Dossiers von Staatsmännern, denen vielleicht Sekretäre ihre Feder geliehen hatten. Burgtheaterdirektor Hermann Röbbling bemüht die Shakespearesche Spiegelmetapher und leitet hieraus ab, daß am Theater „das charakteristische Merkmal der Zeit

zum Ausdruck kommen“ soll. Röbbelings Beitrag ist eine Mischung aus Theaterkassen-Philosophie und einem Sozialdarwinismus,

dem offenkundig noch rasch etwas soziale Farbe beigemischt wurde. „Theater in der Demokratie“ ist für ihn ein nicht mehr im höfischen Besitz befindliches Theater, dessen Hauptproblem darin besteht, „durch Höchstleistungen weiteste Kreise für sich zu interessieren und Einnahmen zu erzielen, damit der staatliche Zuschuß ausreicht.“²⁹ Dieses Problem der Ökonomie, wie uns die Theatergeschichte Wiens erzählt, tatsächlich Röbbelings Hauptschwierigkeit, sucht er durch die Beschwörung des „Kampfes“ anzureichern, eine richtungslos schillernde, eine verworrene Beschwörung, denn Röbbling spricht vom „Kampf um die Existenz der Nation“, vom Kampf des „Einzelnen“, aber auch vom Kampf um „Wohlfahrt und Arbeit“, zu dem das Theater beizutragen habe.

23

stelle für deutsche Exilliteratur 1990. Hg. v. Edita Koch u. Frithjof Trapp. Maintal 1991, S. 13-40.

²³ Vgl. Alfred Rosenzweig: *Emigrantenoper 1933*. In: *Der Wiener Tag*, 15. August 1933.

²⁴ Vgl. *10 Jahre Der Wiener Tag. 10 Jahre Demokratie*. Beilage vom 8. Dezember 1932.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Vgl. Oskar Maurus Fontana: *Die Kriegsgeneration marschiert*. In: *Der Wiener Tag*, Beilage vom 8. Dezember 1932.

²⁷ *Theater in der Demokratie*. In: *Der Wiener Tag*, 8. Dezember 1932.

²⁸ Eine Ausnahme bildet allenfalls der Beitrag von Richard Götz, auf den weiter unten noch eingegangen wird.

²⁹ Hermann Röbbling: *Das Hoftheater*. In: *Der Wiener Tag*, 8. Dezember 1932.

Die Stellungnahmen der Amtsträger des Theaters, die durchaus unterschiedliche Qualität aufweisen, scheinen durch einen Beitrag des Kritikers Richard Götz zum Thema „Volkstheater“ konterkariert.³⁰ Götz sieht „[d]as Kulturbewußtsein der bürgerlichen Welt (...) erschüttert“, das Bewußtsein der Krise ist bei ihm mit einem offenen Horizont verknüpft, es impliziert die Frage nach der künftigen Funktion des Theaters in einer Situation, die er als Gesellschaft im Übergang begreift, einen Übergang, den er vage mit „den neuen Lebensumständen, die da heraufziehen“ beschreibt. Die Frage nach dem „Volkstheater“ ist für Götz dabei die „eigentliche Theaterfrage“ der europäischen Demokratie“ und zudem die Rettung des Theaters vor dem Untergang. „Volkstheater“ wird hier verstanden als eine Manifestation, die den Menschen „aus dem bürgerlichen oder proletarischen“ Alltag, ja aus dem „theatralischen Alltag“ löst und ihn diese Einmaligkeit in der Gemeinschaft erfahren läßt. Als Beispiel solcher Unternehmungen gelten Götz das „snobistische Experiment“ in der Salzburger Felsenreitschule, „das ästhetische moderner Tanzspiele“ und „als das wichtigste schließlich das massenpsychologische einer theatralischen Maifeier im Wiener Stadion.“ Einerseits ist mit dem Gedanken der Herauslösung aus dem Alltag ein gemeinsames Phänomen dieser so unterschiedlichen theatralen Unternehmungen erfaßt, andererseits unterliegt Götz selbst der Faszination dieses Erlebnisses. „Theater und Demokratie“ wird hier in erster Linie als Erlebnis begriffen, ein zu Sich-selbst-kommen, das die Routine des Alltags durchbricht und überwindet, die sozialen Inhalte dieses Erlebnisses bleiben ungenannt.

So sind in der Ausgabe zum zehnjährigen Bestehen des *Wiener Tag*, das, wie wir sahen, mit zehn Jahren Demokratie gleichgesetzt wurde, in der Frage „Theater und Demokratie“ zumindest zwei Gesichtspunkte erkennbar. Das staatsmännische Dossier, mit dem ein demokratisches Bekenntnis in Formeln abge-

legt wird, sowie die Faszination gegenüber theatralen Erlebnissen, die den Alltag zu durchbrechen versprechen, und dabei ihre Massencharaktere wegen bereits per se als demokratisch bezeichnet werden.

Wiederholt suchte die Redaktion zu Beginn der dreißiger Jahre Beiträge zum und über das Theater in einem demokratischen Sinn zu nutzen. Abgedruckt wurde beispielsweise ein Brief Gerhart Hauptmanns an Julius Tandler, in dem sich dieser euphorisch über die Errungenschaften des „Roten Wien“ äußert.³¹ Auszugsweise publiziert wurde 1932 ein Beitrag Leopold Jessners aus der Zeitung der Berliner Jüdischen Gemeinde, in der der

Wiederholt suchte die Redaktion zu Beginn der dreißiger Jahre Beiträge zum und über das Theater in einem demokratischen Sinn zu nutzen

Regisseur gegen die Annahme eines Antrags durch den Preußischen Landtag Stellung bezog, der künftig Juden die Tätigkeit an Landestheatern untersagen sollte. Jessner porträtierte jüdische Theaterleute, um deren essentielle Bedeutung für

die Theaterentwicklung Deutschlands zu belegen. Die Bedeutung des Artikels wurde in der redaktionellen Vorbemerkung durch die Erwähnung des Faktums unterstrichen, „daß unter den von dem nationalsozialistischen Boykott betroffenen Künstlern zahlreiche Österreicher sind.“³²

Zum Signum dessen, was sich als demokratische Theaterpublizistik fassen läßt, kann auch der Umgang mit dem Werk Arthur Schnitzlers im *Wiener Tag* genommen werden. Die Kritiken anlässlich der Inszenierungen seiner Stücke suchten die Besonderheit seines Werkes zu begreifen, aber auch gegen Realisierungen zu polemisieren, die nach Ansicht des Besprechenden die Schärfe der Stücke verfehlten. In diesem Sinne kritisierte Oskar Maurus Fontana die Inszenierung von Schnitzlers „Das weite Land“ am Theater in der Josefstadt:

Die Aufführung des Josefstädter-Theaters (...) macht aus Schnitzler einen blassen Stimmungsdramatiker, sie nimmt ihm alle schärferen Farben. (...) Gerade heute müßte das Abrechnende in Schnitzlers Grundhaltung viel stärker betont werden.

³¹ Vgl. Gerhart Hauptmann über das Aufbauwerk der Gemeinde Wien, Ein aufsehenerregender Brief an Stadtrat Professor Dr. Tandler. In: *Der Wiener Tag*, 23. April 1932. (Der Brief stammt aus dem Jahr 1929, er wurde vom *Wiener Tag* zeitgleich mit der *Arbeiter-Zeitung* abgedruckt).

³² Leopold Jessner: Von *L'Arronge* bis *Reinhardt*. Juden in der deutschen Schauspielkunst. In: *Der Wiener Tag*, 2. Oktober 1932.

³⁰ Vgl. Richard Götz: *Volkstheater*. In: *Der Wiener Tag*, Beilage vom 8. Dezember 1932.

Nicht weil es uns, sondern weil es Schnitzler entspricht.³³

Die vernunftbetonte Auseinandersetzung mit den Stücken Schnitzlers war ein Gegengewicht zu den irrationalen Attacken der deutschnationalen und christlichsozialen Blätter. Ausführlich wurde im *Wiener Tag* die Inszenierung des „Reigen“ durch George Pitoeff in Paris besprochen. Jenseits der Skandalisierungen stellte der Rezensent die Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Stücks zur Diskussion und beschrieb die Lösungsversuche Pitoeffs.³⁴

Sucht man im Wald der Kritiken des *Wiener Tag*, die natürlich auch von den depravierenden Merkmalen dieses Genres zeugen - also sich staatstragende Sorgen um Direktionen machen, in formelhafter Sprache den Kult um die Schauspielerpersönlichkeit pflegen oder Bagatellen zu epochalen Ereignissen stilisieren -, sucht man in diesem Wald nach Merkmalen, die die demokratische Ausrichtung der Zeitung während der frühen dreißiger Jahre deutlich machen, so geht es auch um die Frage nach Terminologie und ästhetischer Vorstellung. Dabei können zwei Momente festgehalten werden. Erstens: Das sich zwar immer wieder verlierende, dann aber zum konkreten Anlaß doch sehr deutlich artikulierte Interesse an einer aufklärerischen Funktion des Theaters, dessen Fluchtpunkt mit einem Theater des Menschen, der Menschlichkeit umschrieben wurde. Und zweitens: Das Interesse an einem Theater, das die Schranke zwischen Bühne und sozialer Realität überwand und die Wirklichkeit in sich aufnahm. Ein Theater, das nicht um seiner selbst willen in Betrieb gehalten wurde, und das in den Kritiken als ein Theater des Lebens oder des Lebendigen apostrophiert wurde.

Es ist kein gutes Stück, es ist fast überhaupt kein Stück, es sinkt stellenweise, besonders im Satirischen, bis zur Banalität, es verwirrt sich in seinen eigenen Gedankengängen, es zappelt und zuckt, aber es ist ein Stück von einem Menschen, ein blutendes Stück, aus seinem Fleisch gerissen, noch rauchend vor Schmerz. Darum: Was alles sich gegen das Schauspiel sagen läßt, (...) es trifft nicht Toller, es gleitet an ihm ab, denn „Hoppla, wir

leben“ ist das Zeugnis einer Kunst, es ist das Dokument eines Lebens.³⁵

medien & zeit 3/96

Was hier - 1927 - unter dem Gesichtspunkt von „Mensch“ und „Leben“ von Fontana in einer ekstatischen Sprache vorgebracht wird, übrigens unbeeindruckt von dramen- und Bühnentechnischen Neuerungen, die eher als Mangel empfunden werden, findet sich auch 1930, nunmehr das Sachlich-Reportagehafte herausstreichend wieder. „In all diesen Szenen und Gestalten“, schreibt Fontana anlässlich der Premiere des Gefängnisstückes von Karl Maria Finkelburg, „spürt man beklemmende Menschennähe, die Bürde von Erlebtem.“³⁶

III. Von den verschlungenen Wegen eines österreichischen Expressionisten

Über Theaterpublizistik zu schreiben, birgt Probleme, die mit der Verfaßtheit des Genres zusammenhängen. Nach übergreifenden Entwicklungen zu suchen, kann zu einer Unter-

schätzung der Momente des Zufälligen und des Beliebigen führen, die wesentliche Merkmale der Kritik sind. Man läuft Gefahr, Widersprechendes,

Sucht man im Wald der Kritiken des „Wiener Tag“ nach Merkmalen, die die demokratische Ausrichtung der Zeitung deutlich machen, so geht es auch um die Frage nach Terminologie und ästhetischer Vorstellung

ja Gegenläufiges zugunsten einer vermeintlichen Systematik zu homogenisieren. Umgekehrt jedoch bedeutet der Verzicht auf das Nachzeichnen von Entwicklungslinien und Brüchen eine Kapitulation vor der Beliebigkeit, die immer nur ein Moment des Genres Kritik ist. Man ignorierte so, daß die Kritik ja nicht bloß Reflex des gerade Gesehenen, nicht bloß Ergebnis von Tagesmode, sondern - oft stärker noch - Ausdruck der Haltung des Schreibenden ist, dem die Aufführung zum Anlaß wird, seinen Vorstellungen Stoff zu verleihen.

³⁵ Oskar Maurus Fontana: „Hoppla, wir leben“. Toller-Premiere im Raimund-Theater. In: *Der Tag*, 12. November 1927 (Wiederabdruck in Oskar Maurus Fontana: *Das große Welttheater. Theaterkritiken 1909-1967*. Hg. v. Kollegium Wiener Dramaturgie. Auswahl: Dr. Paul Wimmer. Wien 1976, S. 119-120.)

³⁶ Ders.: Karl Maria Finkelburg: „Amnestie“. In: *Der Wiener Tag*, 11. März 1930.

³³ Oskar Maurus Fontana: „Das weite Land“. Theater in der Josefstadt. In: *Der Wiener Tag*, 11. März 1932. (Regisseur der Aufführung war Emil Geyer.)

³⁴ Vgl. Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Paris. In: *Der Wiener Tag*, 21. Oktober 1932 (anonym).

„Mensch“, „Menschlichkeit“ und „Leben“, „Erlebnis“, „Lebendigkeit“ sind also Termini, die in den Kritiken des *Wiener Tag* ihre kontinuierliche Verwendung finden. Natürlich können sie als Beleg für die Formelhaftigkeit von Theaterkritik genommen werden. Sie sind ja auch keineswegs auf die Theaterpublizistik des *Wiener Tag* beschränkt, vielleicht sind es sogar die Alltagsbegriffe von Theaterkritik. Aber sie erlangen die Funktion von Glaubensbekenntnissen in einer Theaterkritik, die sich während der zwanziger und dreißiger Jahre als der Republik verbunden weiß, von der Sozialdemokratie geprägt ist, das Erlebnis revolutionärer Empörung gegen die bürgerliche Gesellschaft zunächst verkündet und dann zumindest nachklingen läßt. Es sind diese Begriffe und Vorstellungen, deren Funktion und Bedeutungswandel nachzugehen so etwas wie eine Skizze der Geschichte der Theaterkritik ergeben kann. Nachgegangen werden soll ihnen anhand der Beiträge des für den *Wiener Tag* so prägenden Theaterkritikers Oskar Maurus Fontana.

Auf dem Weg zurück zum ersten Weltkrieg und zu den Anfängen der Republik begegnen wir Oskar Maurus Fontana als Programmatiker des österreichischen Expressionismus. Eine seiner Forderungen war damals, 1918, als Mitherausgeber der Zeitschrift *Das Flugblatt* ³⁷, die Schranke zwischen Dichtung und Wirklichkeit, die er in der bürgerlichen Kultur errichtet sah, niederzureißen. Dichtung gegen Kultur war der proklamierte Gegensatz, in der „Kultur“ meinte er die Dichtung zum Ornament herabgewürdigt zu sehen, für die eigentliche „Dichtung“ aber sah er andere Aufgaben:

Dichtung ist das Wahrhaftigste der Welt und der Dichter ist der menschlichste Mensch. Sie schleichen sich nicht an die Dinge, sie sind in den Dingen, sie sind hinter den Dingen. Sie sind die wirklich Wirklichen, jede andere Wirklichkeit wird vor der ihren Staub. In der Flucht der Zeit sind sie

Auf dem Weg zurück zum ersten Weltkrieg und zu den Anfängen der Republik begegnen wir Oskar Maurus Fontana als Programmatiker des österreichischen Expressionismus

*Retter des Ewigen, in dem Gemetzel der Gewalten sind sie Stimme der Gerechtigkeit.*³⁸

Die gesellschaftlichen Verhältnisse, von Fontana als das „Sein heutiger Gemeinschaften“ angesprochen, galten ihm als das Uneigentliche, hinter der die Wirklichkeit erst zu entdecken war. Der nicht mehr ganz junge Sprecher der jungen Expressionisten sah seine Programmatik als Protest gegen den Krieg und die „alles Wirkliche überwuchernde Schmarotzerhaftigkeit“. Nach dem Krieg bedürfe es, so meinte Fontana, „in einer ganz veräußerlichten Zeit den Dichter, dessen Weg von innen zur ganzen Welt führt.“ „Alles Lebendige wurde zu Bildungselementen“ schrieb er, die Möglichkeit der „Erlösung“ nur mehr über die Seele des Menschen erreichbar, die ins Äußere wirkt. Dabei verurteilte Fontana alle Reformpolitik, das radikal Neue, das ihm vorschwebte, war ihm nicht durch Sozialpolitik erreichbar, diese betrachtete er - wie in einer Polemik gegen Robert Müller formuliert - als „Taschenspielerkunststück“ als „Verbrechen“.³⁹

„Theater der Lebendigen“ war der entsprechende Terminus solch expressionistischer Gestimmtheit, die Gegenbegriffe - auf das Burgtheater angewendet - „Hoftheatertradition“ oder „Naturalismus“.⁴⁰ „Das Theater sei mehr als Theater“ lautete 1919 Fontanas Forderung in der Zeitschrift *Die Wage*, und dafür durfte auch eine Inszenierung von Hauptmanns „Florian Geyer“ herhalten, denn Fontana sah in der Figur des Florian Geyer den von ihm verehrten Gustav Landauer vorgeprägt:

³⁸ Oskar Maurus Fontana: *Programmatisches*. In: *Das Flugblatt III.*, März 1918.

³⁹ Ders.: *Das Verbrechen*. In: Ebd.

Hierauf antwortete Robert Müller in *Das Flugblatt IV*, Mai 1918: „In dem Artikel ‘Das Verbrechen’ Ihres Flugblattes III verurteilen sie alle Sozialpolitik. Sie bedeuten nicht die radikale Aufhebung, sondern die raffinierte Komplikation des Übels. (...) Wollen Sie, wie wir alle, zum reinen Menschen, so müssen sie ihm einen Freiplatz zuerst im Bewußtsein der Massen sichern, und das geschieht auf verwaltungstechnischem Wege allein. Es wäre besser, Krankheit mit der Wurzel auszurotten. Aber dürfen wir deswegen die Ärzte abschaffen, weil sie nur den Fall und nicht die Krankheit heilen? Auch die Sozialreform soll nur die Prophylaxe fürs Menschliche sein, die endlich die ‘Fälle’ und ihre organisatorische Medizin erübrigt.“

⁴⁰ Oskar Maurus Fontana: *Antigone. Burgtheater*. In: *Die Wage*, 5. Oktober 1918. (Zit. nach: Oskar Maurus Fontana [Anm. 35], S. 42 f.).

³⁷ Die fünf Hefte der Zeitschrift *Das Flugblatt* erschienen zwischen Frühjahr 1917 und Herbst 1918. Vgl. dazu: Armin A. Wallas: *Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich*. In: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Hrsg. von Klaus Amann und Armin A. Wallas. Wien, Köln, Weimar 1994, S. 54 f.

*Die Tragik ihres Untergangs ist in Hauptmanns Dichtung, die die deutschen Farben mit Inbrunst trägt, aber alle meint, alle, den Menschen.*⁴¹

Während der zwanziger Jahre wird das expressionistische Pathos von Menschheit und Leben mit revolutionärer Bedeutung gefüllt. Fontanas bereits zitierte Forderung nach einer neuen „Volksbühne“ ist von der Gegenüberstellung von Bildung und Leben geprägt und damit eine Absage an die alte Wiener Volksbühne (bis 1915), der es auch um ein Heranführen der Arbeiterschaft an das bürgerliche Bildungsgut gegangen war, und an der Fontana übrigens mitgewirkt hatte. Vorbild ist nunmehr die Berliner Volksbühne Erwin Piscators.

*Auch Wien braucht eine Volksbühne, fordert und verlangt ein Theater, das den Menschen in uns anfasst und nicht unsere historischen oder literarischen Kenntnisse prüft. Wir rufen nach einem Theater der Lebendigen für Lebendige!*⁴²

Noch in Richard Götz' „Volks-theater“-Artikel von 1932 schwang jene Vorstellung mit, das Theater könne die Prosa des Alltags durchbrechen und zur Einmaligkeit des wirklichen Lebens führen. Für Fontana ist das verwegene Leben, zu dem die Volksbühne führen soll, wie wir sahen, die „erhöhte Wirklichkeit proletarischen Kampfes.“ Die Radikalität seiner Forderungen bewirkte, daß die Redaktion der Zeitschrift *Kunst und Volk* seinem Beitrag mit dem Titel „Wille und Weg der Volksbühne“ eine Vorbemerkung voranstellen mußte, worin sie diesen zwar als interessant, im Einzelnen aber als Widerspruch herausfordernd klassifizierte. Die Theaterkritiken Fontanas, die er etwa für den *Berliner Börsen Kurier* und ab Mitte der zwanziger Jahre für den *Tag* schreibt, sind von einer mehr pragmatischen Haltung geprägt, die die Maßstäbe an die jeweilige Inszenierung adaptiert. Dennoch weisen sie vielfach noch die kämpferische Sprache des früheren Expressionisten und nunmehrigen Bekenners zur „revolutionären Leidenschaft“ auf. So wird bei-

Während der zwanziger Jahre wird das expressionistische Pathos von Menschheit und Leben mit revolutionärer Bedeutung gefüllt

spielsweise jede Form altösterreicherischer Nostalgie als „zwanzigtausend Meilen unter unserem Leben“ liegend gegeißelt und der Theaterskandal als „Zirkulation neuen Blutes“ empfohlen.⁴³ Fontanas Berufung auf den Menschen und die Lebendigkeit verklammerte jedoch politisch Unvereinbares, neben der Figur des Empörers, der nach Fontanas Vorstellung seine innere Revolte in die Wirklichkeit kippt, wurde ihm zunehmend eine Dramaturgie wertvoll, die auf eine religiös gestimmte innere Läuterung der Figuren gerichtet war. Diese Dramaturgie fand er in Max Mells „Apostelspiel“.⁴⁴ Das Phänomen der inneren Wandlung der „Apostelbrüder“, die von ihrem verbrecherischen Vorhaben, das bei Mell in verworrenere Weise mit einer Haltung der Auflehnung verknüpft ist, ablassen, wurde von Fontana bereits 1924 als Spiel von der „große(n) Verwandlung aller Erweckten“ akklamiert. Die beiden Räuber repräsentieren für Fontana die „künstliche Kälte des Intellekts“ und die „Brutalität zerstörender Masse.“⁴⁵ Die Würdungen Mells durch Fontana wiederholten

sich nun regelmäßig, er lobte das authentische Erleben des Dichters Mell, das einem abstrakten Bildungsbegriff

entgegengestellt wurde, sowie die Thematik einer Läuterung des „Inneren“.

Hervorstechend aber ist die parallele Akklamation des politisch Konträren. Bertolt Brechts „Maßnahme“ wurde beispielsweise gleichermaßen begrüßt, wie Mells „Apostelspiel“. Als Fontana 1932 das neugegründete Proletarische Theater in der Praterstraße besucht und dort fasziniert einer

27

⁴¹ Ders.: Gerhart Hauptmann: Florian Geyer. Frank Wedekind: Erdgeist. Mehr als Theater. In: *Die Wage*, 23. Mai 1919. (Zit. nach Oskar Maurus Fontana [Anm. 35], S. 47).

⁴² Oskar Maurus Fontana (Anm. 1), S. 2. Fontana schrieb auch in den Tageszeitungen für die Errichtung einer Volksbühne als „Beginn einer neuen Theaterzeit“. Vgl. Oskar Maurus Fontana: *Letzte Worte des Theaterkritikers*. In: *Neues 8 Uhr Blatt*, 31. Dezember 1925.

⁴³ Ders.: Wiener Theater. Der Schwierige-Grand Guignol-Anarchie in Sillian. In: *Berliner Börsen-Courier*, 18. Mai 1924. (Zit. nach Oskar Maurus Fontana [Anm. 35], S. 79).

⁴⁴ Karl Müller hat einleuchtend und prägnant den Zusammenhang zwischen Mells *Legendenspielen* und der Situation von 1918 sowie ihre Funktion in der „gegenreformatorisch-katholischen Literaturlandschaft“ ab 1933/34 analysiert. Vgl. Karl Müller: *Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren*. Salzburg 1990, S. 294 ff.

⁴⁵ Oskar Maurus Fontana: *Die drei Dichter des Wiener Theaterfestes. Barlach-Billinger-Mell*. Zu Billinger: *Der Knecht*; Barlach: *Der tote Tag*; Mell: *Apostelspiel*. (Zit. nach: Oskar Maurus Fontana [Anm. 35], S. 85).

Aufführung von Brechts „Maßnahme“ beiwohnt, zeigt er sich davon begeistert, daß der ritualisierte theatrale Vorgang durch die Dramaturgie des Lehrstücks durchbrochen wird: „Indem das Theater ständig aufgehoben und neu eingesetzt wird, entsteht eine unmittelbare Lebendigkeit sehr eigener Art.“ Als besonders gelungen hebt er zwei Szenen hervor, die Szene, in der der junge Genosse vom „Mitleid mit dem Elend der Kreatur“ überwältigt wird, und die Szene, in der dieser von den Agitatoren gefragt wird, ob er einverstanden sei, im „Interesse der Bewegung“ geopfert zu werden. In diesen Szenen sieht er die „Angst, den Schrei und die Tapferkeit von Menschen.“⁴⁶

Das formelhaft angesprochene „Menschliche“ ist bei Fontana nicht eigentlich konkrete Individualität, sondern eine Auflösung des Subjekts im Allegorischen

Oskar Maurus Fontanas Faszination gegenüber der dargestellten Menschlichkeit des jungen Genossen sowie gegenüber der darauf folgenden Ethik der Selbstauslöschung im Dienste eines größeren Ganzen machen die erwähnte parallele Akklamation des politisch Konträren durch den Theaterkritiker verstehbar. Das formelhaft angesprochene „Menschliche“ ist bei Fontana nicht eigentlich konkrete Individualität, sondern eine Auflösung des Subjekts im Allegorischen. Es ist dies ein Vorgang, der auf die Dramaturgie der Dramen Strindbergs und der ihr verpflichteten Dramatik des Expressionismus verweist.⁴⁷ Fontana war leidenschaftlicher Verehrer Strindbergs⁴⁸, sein expressionistisches Menschheitspathos wurde bereits vorgestellt. In der expressionistischen Radikalisierung des Subjekts war aber dessen „Aushöhlung“ bis hin zur Anvisierung als Abstractum eingeschlossen.⁴⁹ Der Weg zum allegorischen Individuum war hiermit eröffnet, und Fontana

findet es in der Folge im Theater der politischen Linken ebenso wie in den religiös gestimmten modernen Dramen, die der regressiven Intention ihrer Autoren nach an die Dramaturgie der barocken Mysterienspiele anknüpfen sollen. Von dieser Parallelität im Dramaturgischen aus gesehen, schlossen einander die Selbstauslöschung des Genossen und die „innere Einkehr“ nicht aus. Sie beide verknüpfte der Kritiker mit dem Topos der Menschlichkeit, der seine Verbindung mit dem realen Subjekt längst verloren hatte. Diesem Subjekt konnte alles aufgebürdet werden, was die reale Welt nicht hergab. Und so hieß es nur zwei Wochen nach dem Besuch im Proletarischen Theater in der Praterstraße in Fontanas Würdigungsartikel zu Max Mell, mit Formulierungen, die er zum Teil bereits 1924 verwendet hatte:

*Er sieht darum immer mehr als die Wirklichkeit, er sieht darum den magischen Glanz, den sie aus dem Inneren des Menschen, aus seinem Seelischen, empfängt und der sie aus dem Unsterblichen verbindet. Darum ist immer wieder sein Thema, wie das Gemeine ins Ungemeine verwandelt wird durch den Zauber einer Kindlichkeit, die dem Sinn der Welt näher ist als die Geschäftigkeit der Erwachsenen. Er entzündet in den Verirrten das Licht auch ihrer Gottkinderschaft, so daß in ihnen die große Verwandlung aller Erweckten geschieht.*⁵⁰

Es würde zum Schematismus führen, wollte man das Problem der parallelen Akklamation auf eine Ursache zurückführen, aber es hat eben auch seine dramaturgische Seite. Politisch war Fontana durchaus unentschieden, wie das Verhältnis von Empörung und Einkehr jeweils zu lösen sei. So war er zur Rüge bereit, wenn seiner Meinung nach religiöses Spiel und politische Aussage zu sehr vermischt wurden. Dem Bettler Hofmannsthals glaube man nicht, kritisierte Fontana, „weil wir auch nicht glauben können, daß der russische Kommunismus, an dessen Gefahr und Drohen hier Hofmannsthal dachte, mit einemmal zur Beichte gehen und singen wird: ‘Herr, wir loben dich!’ Hier zersetzt die Aktualisierung

⁴⁶ Oskar Maurus Fontana: *Die Maßnahme*. *Proletarisches Theater*. In: *Der Wiener Tag*, 22. September 1932. (Zit. nach Oskar Maurus Fontana [Anm. 35], S. 188 f.)

⁴⁷ Vgl. zu diesem Zusammenhang in bezug auf die Frage des Subjekts Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt a. M. 1979, S. 105. Szondi meint die Dramen Strindbergs, die der Stationentechnik verpflichtet sind.

⁴⁸ Vgl. Oskar Maurus Fontana: *August Strindberg*. In: *Bildungsarbeit* (Wien). *Blätter für sozialistisches Bildungswesen*, April/Mai, 1921 (*Tagblatt-Archiv* in der Wiener Arbeiterkammer). Vgl. auch Interview Viktor Suchys mit Oskar Maurus Fontana (Anm. 17).

⁴⁹ Vgl. Szondi (Anm. 47), S. 107 f.

⁵⁰ Oskar Maurus Fontana: *Max Mell*. *Zum 50. Geburtstag*. In: *Der Wiener Tag*, 10. November 1932. Auch von Richard Götz wurde Max Mell übrigens geschätzt: „Max Mell, einer der seltenen Dichter, die unter den zahlreichen vorlauten Schreibern dieser stürmischen Zeiten, einsam und sicher ihren vorgezeichneten Weg gehen (...)“. Richard Götz: *Burgtheater: „Die Sieben gegen Theben“*. In: *Der Wiener Tag*, 24. Februar 1934.

eines überzeitlichen Stoffes diesen selber.⁵¹ Man kann an den Theaterkritiken Fontanas im *Wiener Tag* bis 1933 jedenfalls nachvollziehen, welch schillernde Bedeutung die Berufung auf das Menschliche und die Lebendigkeit erhielt. Sie konnte eine sozialkritische, ja revolutionäre Färbung annehmen. Sie konnte aber auch in die Dramaturgie der inneren Einkehr münden, die nicht minder als Kritik an der sozialen Wirklichkeit begriffen wurde. Und sie konnte sogar in den Kultus um die heroische Persönlichkeit umschlagen, deren tragisches Ausharren in einer verkommenen Welt als ethischer Prüfstein gesehen wurde. Über Jahre hindurch waren alle diese Möglichkeiten auf für uns heute verblüffende Weise miteinander verbunden.

Mit Blick auf Pathos und Vokabular zahlreicher Kritiken Fontanas läßt sich von einem sozialistischen Flair sprechen, das das Konträre der jeweils eingenommenen Positionen verdeckte. Wohl unter dem Einfluß der literaturkritischen Schriften Franz Mehrings⁵², wurde beispielsweise die Klassiker-Pflege des Burgtheaters als „sichtbarsten Ausdruck seelischer Kleinbürgerlichkeit“, kritisiert, was eingeklagt wurde, war der soziale Inhalt von Lessings „*Emilia Galotti*“,

Mit Blick auf Pathos und Vokabular zahlreicher Kritiken Fontanas läßt sich von einem sozialistischen Flair sprechen, das das Konträre der jeweils eingenommenen Positionen verdeckte

den Fontana als „Aufschrei des Bürgertums gegen die Herrschaft der Willkür und Ignoranz“ bestimmte.⁵³ Dies Einklagen von sozialen Inhalten und der „Tapferkeit eines kämpferischen Geistes“ reduzierte sich aber vielfach auf die Suche nach der Gestaltung großer Menschen als Führer und Symbolfiguren revolutionärer Bewegungen. Hiervon war allerdings von den großen Bühnen Wiens, auf die sich der Kritiker Fontana konzentrierte, wenig zu erhoffen. Im Februar 1933 fand Fontana eine solche Figur dann sogar noch am Burgtheater mit Gerhart Hauptmanns „*Florian Geyer*“. Dem Regisseur Hermann Röbbeling attestierte er zwar „mehr Akademie als Genie“, begrüßte aber die Wahl des Stückes, das er ausführlich analysierte. Das Faszinosum der Figur des Florian Geyer war für Fontana dessen innere Haltung, in

einer „Welt seelisch Gemeiner“. Die Kritik mündet in den Kultus um den rein gebliebenen Menschen, dessen Größe in seiner

Einsamkeit liegt, der scheitern muß, sich aber seine innere Anständigkeit bis zum Sterbebett bewahrt. Das fatalistische Scheitern innerer Größe in einer vergeblichen Revolution und die milde Haltung des Verzichts angesichts des Todes, Fontanas Themen, waren hier noch einmal über den Stoff der Bauernrevolution verklammert.

Der Bruch von 1933/34 bewirkte, daß sich der revolutionäre Jargon bei der Berufung auf den Menschen endgültig verlor, übrig blieb der Rekurs auf das ethisch geläuterte Innere oder die Bereitschaft zur pantragischen Heroisierung. Ein krasses Beispiel soll die Konsequenz dieser Maßstäbe verdeutlichen: Fontanas Besprechung von Mussolini/Forzanos Napoleon-Stück „*Hundert Tage*“. Politisch hatte die Inszenierung des Elaborats von Mussolini/ Forzano mit Werner Krauß als Napoleon, der die Rolle zugleich

⁵¹ Oskar Maurus Fontana: *Das Salzburger Große Welttheater. Erstaufführung im Burgtheater am 20. November*. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 28. November 1931. (Zit. nach Oskar Maurus Fontana [Anm. 35], S. 168).

Friedrich Achberger sieht in seiner Analyse des *Salzburger Großen Welttheaters* mit der Figur des Bettlers „die Zurücknahme des Expressionismus (...) angestrebt“. Vgl. Friedrich Achberger: *Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938*. Hg. v. Gerhard Scheit mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien 1994. (=Antifaschistische Literatur und Exilliteratur - Studien und Texte 12). S. 137.

⁵² Zur Wertschätzung Franz Mehrings durch Fontana vgl. dessen Aufsatz: „Es ist klar, welchen Standpunkt Franz Mehring einnimmt: er gibt dem Proletariat mit den Bedingungen einer ihm gemäßen Ästhetik die Kunst, er setzt die bürgerliche Tradition eines Willens zur Kunst fort und erneuert sie und bewahrt sie vor Erstarrung. Er hat den Blick und er schenkt den Blick, unter dem Dichtung und Dichter wieder lebendig werden, wieder zu uns sprechen - über die Jahrhunderte hinweg mit uns Lebende, mit uns Kämpfende (sic!). Das ist Franz Mehrings große Tat. Aber erkennt man sie, erkennt man auch, wie einsam es um seine Nachfolge steht. Da ist niemand in der ganzen weiten linken Front Deutschlands und Österreichs, der das Erbe Franz Mehrings antritt - niemand, dem es wie ihm um die Bewahrung des Geistes um die Sinngebung der Kunst geht!“. Oskar Maurus Fontana. *Der einsame Franz Mehring*. In: *Der Tag*, 16. Februar 1930.

Zum Einfluß Franz Mehrings auf die Publizistik der österreichischen Sozialdemokratie und ihres Umfelds vgl. Alfred Pfoser: *Auströmarxistische Literaturtheorie*. In: *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*. Hg. v. Klaus Amann und Alfred Berger. Wien, Köln, Graz 1985, S. 50 f.

⁵³ Oskar Maurus Fontana: „*Emilia Galotti*“. *Burgtheater*. In: *Der Tag*, 17. Jänner 1930.

auch in Berlin spielte, natürlich die Funktion, die Achse zum faschistischen Italien zu unterstützen und die Ausschaltung des österreichischen Parlaments zu legitimieren. Fontanas Besprechung enthält vorsichtige Distanzierungsversuche gegenüber dem Stück, die aber mehr dramaturgischen Charakter haben. Dann jedoch erliegt er der aufs Heroische zielenden Darstellung von Werner Krauß mit Argumenten, die er zuvor noch für Florian Geyer übrig hatte:

[I]n jedem Augenblick ist, ohne daß man es erklären kann, Größe um ihn. Er ist Soldat, Kaiser und Einsamer in einem. Sein Schweigen, sein Blick ins Ferne, über alle Menschen hinweg, haben etwas Vergleischertes an sich. Wir sind auf den höchsten Gipfeln des Menschendaseins. (...) das hat umwühlende Kraft der Tragik: so schreitet ein Mensch sehend in sein Schicksal, das er doch nicht lassen kann. Und wenn ihn dann der Zorn gegen den allgemeinen Egoismus übermannt (...) so erhebt da vor uns das wirkliche und wahrhafte Heldenentum.⁵⁴

Pantragistische Heroik in den oberen Regionen - für die ordinären dramatis personae stand in den Theaterkritiken weiterhin die Dramaturgie der inneren Wandlung bereit, die zur Erlösung der Wirklichkeit führen sollte und für die,

Nach dem Juli-Abkommen von 1936 schrieb Fontana ... auch freundlich über Filme aus Hitler-Deutschland

wie wir sahen, etwa das „Apostelspiel“ Max Mells Modell stand. Von der „Kraft des Herzens, die bezwingt“ schrieb Fontana 1937 über die Figur der Magdalen im „Apostelspiel“ und ihre Darstellung durch Helene Thimig. Da war der im „Katholischen“ wie „Deutsch-nationalen“ gleichermaßen verankerte Max Mell schon längst zum nationalsozialistischen Literaturfunktionär geworden.⁵⁵

Die Dramaturgie der inneren Wandlung wurde von Fontana durchaus gelegentlich vorsichtig vom politischen Katholizismus des austrofaschistischen Regimes abgesetzt. Fontana war auch nicht blind gegenüber den Abgründen der „Österreich-Ideologie“, insbesondere die mit ihr transportierte Deklaration des Österreichers als Deutschen provozierte seine Ablehnung. Er faßte dieses Problem allerdings mehr als ein charakterliches mancher Schreibender, anlässlich der „Habsburger-

Legende“ von Friedrich Schreyvogel, den er für eine „Begabung“ hielt, fand Fontana das Wort vom „fliegenden Österreicher“.⁵⁶ Zugleich aber verschwisterte sich Fontanas Schreiben vom inneren Menschentum mit der offiziösen Ideologie des „österreichischen Menschen“, dessen Verzicht auf Auflehnung und dessen Eingliederung in das Ordo-Modell zu den politisch fungiblen Attributen gehörten. Mit dem Topos eines Österlichkeitums, das „still im Herzen empfangen werde“⁵⁷, formulierte Fontana wiederholt eine regressive Vision, die es in den Wogen der Zeit aushaltbar machen und zugleich die Erlösung bringen sollte.

Nach dem Juli-Abkommen von 1936 schrieb Fontana mit dem Vokabular einer Dramaturgie des inneren Menschentum und der pantragistischen Heroik auch freundlich über Filme aus Hitler-Deutschland.⁵⁸ In diesen Jahren bildete sich seine Diktion heraus, mit der er dann während des Nationalsozialismus die Theaterbeiträge für die *Kölnische Zeitung* verfaßte. Die Ambivalenz seines Schreibens unter dem NS-Regime kann hier nicht mehr erörtert werden.

Haben die beiden Geschichten von der demokratischen Theaterpublizistik und vom rebellischen Expressionisten, der bald einer inneren Einkehr das Wort redete, etwas gemeinsam? Ich

⁵⁶ „Statt das Seelische zu gestalten, beginnt er über Deutschland zu diskutieren, als hieße sein Stück nicht 'Habsburger-Legende', sondern 'Hohenzollern-Legende' (...) Meint Schreyvogel, der als katholischer Dichter gilt, mit dem 'Reich' nicht die augustinsche 'civitas dei', den Gottesstaat, das ewige Reich der Bergpredigt und Liebe zu den Menschen? Leider ist von einem solchen Reich bei Schreyvogel nichts zu finden (...). Im Gegenteil. sein Stück laviert in den Gewässern vieler Ideen und Weltanschauungen, es geht nirgendwo vor Anker, es ist etwas wie ein fliegender Österreicher, der bald da, bald dort auftaucht, den noch kein Glaube erlöst hat.“ (Oskar Maurus Fontana: „Habsburger-Legende“ im Burgtheater. In: *Der Wiener Tag*, 12. Oktober 1933).

Karl Müller charakterisiert Schreyvogel wie folgt: „F. Schreyvogel ist ein katholisch-nationaler Autor, dessen literarisches und literaturpolitisches Wirken - ähnlich wie jenes von Max Mell - breite Übergänge zwischen österreichisch-abendländischer Reichsgläubigkeit katholischen Zuschnitts und deutschbewußter, in den Nationalsozialismus mündender Reichsverherrlichung darstellt.“ Vgl. Müller (Anm. 44), S. 200.

⁵⁷ Oskar Maurus Fontana: „König Ottokars Glück und Ende“. *Burgtheater*. In: *Der Wiener Tag*, 2. November 1933.

⁵⁸ Vgl. Ders.: *Emil Jannings „Der Herrscher“*. In: *Der Wiener Tag*, 26. März 1937

⁵⁴ Ders.: „Hundert Tage“. In: *Der Wiener Tag*, 23. April 1933.

⁵⁵ Vgl. Müller (Anm. 44), S. 290 ff.

meine ja. Sie zeigen uns die vielfältigen Widersprüche einer Theater- und Literaturgeschichte der dreißiger Jahre, die Widersprüche zwischen politischer Gesinnung und dramaturgisch ästhetischem Konzept, zwischen rebellischer Gebärde und neo-romantischer Einkehr. Damit sei an den Beginn meines Beitrags zurückgekehrt, zu den zwei Bildern einer imaginären Theatergeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre: Der Herr mit der geballten Faust und der Herr mit dem Kreuz: In den Köpfen mancher Zeitgenossen, die über das Theater schrieben,

konnten beide Konzepte näher zusammenliegen, als wir vielleicht heute wahrzunehmen gewohnt sind.

Der Autor

Dr.
**Peter
Roessler**
(1958)



Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Wien und Berlin. Assistent an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, Lehraufträge an Hochschule und Universität in Wien. Arbeiten u.a. zu Dramaturgie,

Exil- und Nachkriegstheater, Gegenwartsdramatik, Schauspielkunst, Theaterpublizistik. Autor bzw. Mitherausgeber u.a. von: „Studien zur Auseinandersetzung mit Faschismus und Krieg im österreichischen Drama der Nachkriegszeit und der 50er Jahre.“ Köln 1987; „Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils.“ Wien 1989; „Berthold Viertel: Die Überwindung des Übermenschen. Exilschriften.“ Wien 1989; „Theater und Geschichte.“ Berlin 1993.

Vertriebene Theaterkritik

Ludwig Ullmanns antinazistischer Kulturjournalismus Anfang der dreißiger Jahre in Wien*

FRITZ HAUSJELL

Ludwig Ullmann wurde am 2. April 1887 in Wien geboren. In seiner Heimatstadt schloß er zunächst ein Studium fast ab - die Dissertation war 1910 bereits approbiert, aber er trat dann zu den abschließenden Prüfungen nicht an, weil er mittlerweile Arbeit gefunden hatte. Er arbeitete in den Jahren 1910 und 1911 bei Karl Kraus' *Fackel* mit und erledigte von 1910 bis 1912 für Kraus Sekretariatsarbeiten. Im selben Zeitraum engagierte er sich als Vorsitzender des „Akademischen Verbands für Literatur und Musik in Wien“. Diese von Studenten getragene Gruppe organisierte zwischen 1909 und 1914

für ein breites Wiener Publikum wichtige Veranstaltungen

Ab 1913 Journalist bei der „Wiener Allgemeinen Zeitung“

in den Bereichen Literatur, Musik und Kulturpolitik. Beteiligt war er in der Folge an der Herausgabe der unregelmäßigen „Flugblätter“ mit dem Titel *Der Ruf*. 1917/18 gab er mit Otto Schneider auch die Zeitschrift *Der Anbruch*, ein ebenfalls bedeutendes Periodikum des Expressionismus, heraus.

Bereits im Frühjahr 1912 hatte Ullmann die Möglichkeit bekommen, für die Zeitungen des Elbemühl-Konzerns in Wien als Feuilletonist und Theaterkritiker - vor allem für die *Wiener Mittags-Zeitung* und das *Fremden-Blatt* - zu arbeiten. Von 1913 an war er hauptberuflich

Journalist bei der *Wiener Allgemeinen Zeitung*. Dort wirkte er in erster Linie als Theaterreferent, erfüllte aber auch oft die Aufgaben eines Chefredakteurs. Von 1917

bis 1922 arbeitete Ullmann zudem als Dramaturg an der „Neuen Wiener Bühne“.¹

¹ Siehe dazu auch die Kurzfassung im Band Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer (Hg.): *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Wien 1996.

² Diese kurzgefaßte Biographie stützt sich auf folgende Literatur: Heinz Lunzer: *Ludwig Ullmann*. In: *Medien & Zeit*, 3.Jg., Heft 4/1988, S. 14-16; Heinz Lunzer: *Ludwig Ullmann im amerikanischen Exil*. In: *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1918-1945*. Hg. v. Johann Holzner, Sigurd Paul Scheichl u. Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1991, S. 353-371; *Vertriebene Wahrheit. Journalismus aus dem Exil*. Hg. v. Wolfgang R. Langenbacher u. Fritz Hausjell unter Mitarbeit von Andreas Ulrich. Wien 1995, S. 408-411; *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés*

Ludwig Ullmann „zählte in den zwanziger und dreißiger Jahren zu den wichtigen und einflußreichen Kulturpolitikern auf dem Gebiet des Theaters in Wien“². Dennoch entdeckte ihn die Forschung erst drei Jahrzehnte nach seinem Tod. Die erste biographische Skizze veröffentlichte der Wiener Germanist Heinz Lunzer 1988³, dem 1991 ein Symposiumsbeitrag⁴ folgte. Lunzer verdanken wir auch das Bemühen, daß eine „Sammlung Ullmann“ in der „Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur“ eingerichtet wurde, die laufend ausgebaut wird.⁵ Die erste öster-

reichische Exiljournalismus-Anthologie aus dem Jahr 1995 würdigt Ullmann mit der Aufnahme von immerhin acht Texten; nur Alfred

Polgar ist darin mit etwas mehr Beiträgen stärker als Ullmann präsent.⁶ Ullmann hätte sich die Auseinandersetzung mit seinem Werk zweifellos schon viel früher verdient. Seine Bemühungen, Zusammenstellungen eigener Essays in Buchform in den 50er Jahren zu veröffentlichen, waren gescheitert.

Lunzer wies darauf hin, daß Ludwig Ullmann

seit dem Ende der zwanziger Jahre, mit größter Direktheit 1933 und 1934, (...) gegen die kulturpolitischen Maßnahmen des Nationalsozialismus, gegen die Beschwichtigungsmaßnahmen der ständestaatlichen Regierung und gegen das Doppelspiel vieler Theaterleute, die sowohl in Österreich als auch im „Dritten Reich“ gern gesehen sein wollten und entsprechend leichtherzig und charakterlos handelten und sprachen,⁷

1933-1945. Hg. v. Herbert A. Strauss u. Werner Röder. München, New York, Paris 1983, Vol.II, Part 2, S. 1181.

² Heinz Lunzer: *Ludwig Ullmann im amerikanischen Exil*. In: *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1918-1945*. Hg. v. Johann Holzner, Sigurd Paul Scheichl u. Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1991, S. 353-371, hier S. 356.

³ Heinz Lunzer: *Ludwig Ullmann*. In: *Medien & Zeit*, 3.Jg., Heft 4/1988, S. 14-16.

⁴ Heinz Lunzer (Anm. 2).

⁵ Siehe dazu auch seine Ausführungen zur Quellenlage: Ebda, S. 354.

⁶ *Vertriebene Wahrheit. Journalismus aus dem Exil*. Hg. v. Wolfgang R. Langenbacher u. Fritz Hausjell unter Mitarbeit von Andreas Ulrich. Wien 1995.

⁷ Heinz Lunzer (Anm. 2), S. 356

in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* schrieb. Eben dieser Publizistik will sich der vorliegende Beitrag widmen, um so einen weiteren Mosaikstein zur erst in Ansätzen geschriebenen Biographie von Ludwig Ullmann zu leisten. Das Werk dieses Journalisten und Theaterfachmannes bietet indes noch viele Aspekte, die aufschlußreiche Studien der Journalismus- und der Theatergeschichte garantieren, und ich wünsche mir, daß diese bald geleistet werden.

1 Kulturkritik als Kampf gegen den Nationalsozialismus: Ullmanns Kulturjournalismus in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* 1933/34

Die *Wiener Allgemeine Zeitung*, die in sozialdemokratischem Besitz war, hatte in Paul Deutsch einen politischen Leitartikler, der 1933/34 vehement gegen den Nationalsozialismus Position bezog.⁸ Die Geschichte dieser Wiener Tageszeitung fehlt leider noch genauso wie die kommunikationshistorische Beschäftigung mit Paul Deutsch (1873-1958), der 1927-34 die *Wiener Allgemeine Zeitung* als Chefredakteur leitete, der zwischen 1934 und 1938 zunächst inhaftiert und dann nur anonym für das Montagblatt *Der Morgen* und für ausländische Blätter journalistisch arbeiten konnte. 1938 scheiterten seine Emigrationsversuche, er lebte fortan als „U-Boot“ in Wien und war ab 1942 im Widerstand aktiv. Nach der Befreiung arbeitete Deutsch ab April 1945 in der Position des stellvertretenden Chefredakteurs als Vertreter der SPÖ im Dreiparteienblatt *Neues Österreich*.⁹

Neben Deutsch und Ullmann arbeiteten in den letzten sechs Monaten vor der zwangsweisen Schließung des Blattes im Februar 1934 folgende Journalistinnen und Journalisten an der *Wiener Allgemeinen Zeitung* mit:¹⁰ Ines Laken-

bacher redigierte die wöchentliche Frauenseite, Piero Rismondo, Robert Konta und Elisabeth Thury trugen regelmäßig zum von Ullmann geleiteten Kulturteil des Blattes bei, Anton Kuh lieferte gelegentlich Feuilletons, Karl Mautner schrieb

Das Blatt bot 1933/34 praktisch täglich eine vehement kritische Auseinandersetzung mit dem in Österreich immer stärker werdenden Nationalsozialismus

im Politik- und Lokalteil und machte auch Reportagen, und die Wirtschaftsseiten hat wohl Paul Sartorius geleitet. Ull-

mann führt in seinen Erinnerungen die Kollegennamen Dr. Leo Prerovsky und Dr. Eugen Vogel an.¹¹ Welche dieser Kolleginnen und Kollegen Ullmanns nach 1934 im „Ständestaat“ bei anderen Medien journalistisch weiterarbeiten konnten und was ihnen nach dem „Anschluß“ 1938 geschehen ist, kann hier aus Platzgründen nicht ausgeführt werden.

Das Blatt bot 1933/34 praktisch täglich eine vehement kritische Auseinandersetzung mit dem in Österreich immer stärker werdenden Nationalsozialismus, der sich vor allem durch zahlreiche Bombenanschläge bemerkbar machte. Ebenso lieferte die *Wiener Allgemeine Zeitung* kritisch aufbereitete Informationen über die unmenschliche Politik des Nationalsozialismus in Deutschland.¹² Die Kulturkritik war also eingebettet in eine engagiert antinazistische Gesamtlinie des Blattes.

Im folgenden sehen wir uns nur Ullmanns Beiträge¹³ im Kulturteil des Blattes, beginnend mit Oktober 1933, an. Breit war sein journalistisches Oeuvre: Die Premieren der Wiener Theater, aber auch die Salzburger Festspiele besprach er kontinuierlich und aus-

nen Zeitung nachweisbaren Autorennamen genannt; in welchem Arbeitsverhältnis - angestellt, pauschaliert oder freie Mitarbeiter - sie zum Blatt standen, bleibt damit ungeklärt.

¹¹ Ludwig Ullmann: „In Wahrheit hat mein ‚Exil‘ schon damals, im Februar 1934, begonnen.“ Auszüge aus „Heimat in der Fremde. Eine Buch der Erinnerung und der Gegenwart“. In: *Medien & Zeit*, 3. Jg., Heft 4/1988, S. 3-13.

¹² Eine detaillierte Analyse der Berichterstattung dieser Tageszeitung steht für den Zeitraum noch aus; die hier gewonnenen Erkenntnisse basieren auf der Durchsicht des Gesamtblattes im Zeitraum Oktober 1933 bis Februar 1934.

¹³ Die Beiträge seiner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Kulturteil sind - das zeigt eine grobe Sichtung des Materials - politisch deutlich weniger akzentuiert; eine Analyse derselben kann hier aber nicht geboten werden.

⁸ Dies ergab eine Durchsicht der politischen Leitartikel des Blattes im Zeitraum 1. Oktober 1933 bis 11. Februar 1934 (letzte Ausgabe).

⁹ Eine Kurzbiographie enthält Fritz Hausjell: *Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus. Eine kollektivbiographische Analyse der beruflichen und politischen Herkunft der österreichischen Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947)*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, Teil 2, S. 511.

¹⁰ Hier werden nur die wiederholt im Zeitraum 1. Oktober 1933 bis 11. Februar 1934 in der *Wiener Allgemei-*

führlisch, seinem Publikum erlaube er aber auch Blicke hinter die Kulissen des Theaters, gleichwohl um Ernsthaftigkeit bemüht, verteidigte er das „leichte“ Musiktheater ebenso wie er gelegentlich auch Amüsantes aus dem Theaterleben bot.¹⁴ Max Reinhardt war bei Ullmann ein Dauerthema, für manche Schauspielerinnen mit wenigen oder keinen Engagements setzte Ullmann sich vehement ein, dem Genre Film¹⁵ wandte er sich nicht selten mit Besprechungen zu, auch das Hörspiel im Radio gehörte gelegentlich zu den Objekten seiner Kulturkritik. Die Fülle seiner tagesaktuellen Berichterstattung und Kritik hinderte ihn jedoch nicht, recht häufig mit kulturpolitischen Essays aufzufallen.

1.1 Gegen österreichische Dichter mit NS-Ambitionen

Nachdrücklich ergreift Ullmann beispielsweise das Wort gegen Grete von Urbanitzky, die sich nach Deutschland abgesetzt hatte und von dort aus agitatorisch gegen den Wiener Pen-Klub arbeitete. Lunzer wies darauf hin, daß Ullmann bereits über das Verhalten der österreichischen Delegation auf dem internationalen Pen-Club-Kongreß in Ragusa „engagiert und gut informiert“ berichtet hatte.¹⁶

Anlaß für Ullmanns Entrüstung Anfang Oktober 1933 ist eine Berliner Pen-Klub-Kundgebung:

Denn es wurde in ihrem Rahmen erklärt, der Wiener Penklub sei der völligen Selbstauflösung verfallen. Die deutschen Schriftsteller in Österreich „seien längst auf deutschen Bühnen, bei Verlegern und Zeitungen in Deutschland beheimatet und der Massenaustritt aus dem Wiener Penklub sei ein demonstrativer Schritt, an dem die Londoner Generalleitung nicht vorbeigehen könne“.

„Es wird ihm nichts übrig bleiben, er wird die Sprache und diplomatischer Gerechtigkeit wieder finden müssen, die er seit Ragusa verloren zu haben scheint“

matet und der Massenaustritt aus dem Wiener Penklub sei ein demonstrativer Schritt, an dem die Londoner Generalleitung nicht vorbeigehen könne“. Das bedeutet, kurz und hart gesagt, der jetzige reichsdeutsche Penklub, gleichgeschaltet, gesinnungs-terroristisch und rassenantisemitisch, fordert von Herrn Wells, dem internationalen Penklub-Präsidenten, die Bestätigung, daß der unbotmäßige Wiener Penklub nicht mehr existiere.

Das Schweigen der Pen-Klub-Zentrale in London empört Ullmann:

(...) was wird also Herr Wells jetzt sagen? Frau Urbanitzky hat ihn mit unverblühten Worten aufgefordert, ihren Rachedurst an dem Wiener Penklub zu befriedigen. Herr Wells ist kein so großzügig uninformatierter Geograph wie seine meisten Landsleute, um nicht zu wissen, daß die Erfüllung des Urbanitzky-Diktates nicht weniger bedeuten würde als die völlige schrankenlose und schamlose Gleichschaltung der Wiener "deutschstämmigen" Schriftsteller. Die Berechnung ist durchsichtig. Sie nimmt an, daß die Sorge um den weiteren Bücherabsatz in Deutschland die meisten Wiener Schriftsteller mit oder ohne Gesinnungsnote in dieses Fahrwasser treiben wird. Ob das wir österreichische Penklub-Mitglieder auf uns sitzen lassen wollen, ist natürlich unsere Sache. Aber daß der Berliner Penklub sich jetzt als Oberkommando des gesamten deutschen Schrifttums ohne Unterschied

*der Grenzen und der Gesinnungen aufspielt, das ist Sache des Herrn Wells. Es wird ihm nichts übrig bleiben, er wird die Sprache und diplomatischer Gerechtigkeit wieder finden müssen, die er seit Ragusa verloren zu haben scheint.*¹⁷

Als Anfang Dezember 1933 der Wiener Pen-Klub neugegründet wird,

berichtet Ullmanns Kulturseite entsprechend ausführlich und positiv.¹⁸ Ebenso beobachtet Ullmann den weiteren Weg der Grete Urbanitzky im „Dritten Reich“ und berichtet beispielsweise über eine sehr abwertende Besprechung ihres Buches „Karin und die Welt der Männer“ in der gleichgeschalteten *Literarischen Welt*. Trotz heftigster politischer Gegnerschaft spricht Ullmann Urbanitzky die literarischen Fähigkeiten nicht ab, sondern greift lediglich und explizit ihr politisches Verhalten an.¹⁹

¹⁴ Lesenswert ist etwa seine Präsentation der Salzburger Festspiele 1936 aus der Perspektive des Zahlkellners im „Café Basar“ (u.: „Franz“ vom Café Basar: „Meine Festspielgäste“, In: *Der Morgen*, 17. August 1936, S. 6).

¹⁵ z.B. Ludwig Ullmann: *Das Geheimnis des Horst-Wessel-Films*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 13. Oktober 1933, S. 5; oder L.U.: *Österreichischer Film*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 28. Oktober 1933, S. 5; L.U.: *Die Ufa-Blamage*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 16. November 1933, S. 5; ironisch-triumphierend über den Wunsch Hitlers, den - nichtwissend - jüdischen Regisseur des Luis Trenker-Films „Der Rebell“ Kurt Bernhardt, damals Emigrant in Paris, kennenlernen zu wollen, siehe L.U.: *Er wird ihn nicht kennen lernen*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22. November 1933, S. 3.

¹⁶ Heinz Lunzer (Anm. 2), S. 356.

¹⁷ Ludwig Ullmann: *Was sagt Herr Wells?* In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 3. Oktober 1933, S. 5.

¹⁸ N.N.: *Der Wiener Penklub neugegründet*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 6. Dezember 1933, S. 5.

¹⁹ L.U.: *Nazi-Dank an Grete Urbanitzky*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 13. Dezember 1933, S. 5.

1.2 Gegen die Infiltration des österreichischen Kulturbetriebs durch Nationalsozialisten

Ullmann greift Anfang Oktober 1933 die Journalisten- und Schriftstellerorganisation „Concordia“ an, weil diese sich schützend vor einen Maria Jeritza-Film stellte. Natürlich war nicht die Jeritza der Grund für Ullmanns herbe Kritik, sondern es war Johannes Riemann, der den Film drehte, der ein SA-Mann war, wie Ullmann weiter ausführte. Ullmann: „es möge ein Kollege, der nicht ganz rasseverläßlich ist, nur einmal versuchen, dem von Johannes Riemann gegründeten und geleiteten Filmschauspielerbund beizutreten.“²⁰ Die nach Kritik an jenem Jeritza-Film im Rahmen der „Concordia“ angesetzte Festauführung des Filmes nimmt Ullmann nicht hin:

*Die Concordia (...) läßt es zu (...), daß dieser Film als Veranstaltung der Concordia gespielt und damit auch des leisesten, selbstverständlich böswilligen antisemitischen Anscheins entkleidet wird. Ob diese Rettungsaktion allen Mitgliedern der Concordia paßt, ist mehr als fraglich.*²¹

Dem „Concordia“-Mitglied Ullmann paßt es jedenfalls nicht, er schließt seinen Kommentar mit:

*Man hat das nicht verdient, daß einem jetzt ein triumphales Justament entgegengehalten wird. Und man kann dazu auch nicht schweigen. So weit geht die Concordia-Solidarität nicht. Sie hat wie jede Solidarität ihre sittlichen Grenzen. Schulter an Schulter mit Herrn Johannes Riemann - Nein!*²²

1.3 Die fehlenden Worte prominenter Kulturschaffender gegen das NS-Regime

Als Richard Strauß für die Wiener Premiere der „Arabella“ in der Wiener Staatsoper angesagt ist, notiert Ullmann:

Richard Strauß kann durch seine derzeitige, schon mehr als auffällige Koketterie mit dem Naziregime kein anderer werden als er ist: der größte Musiker der deutschen Gegenwart, die freilich, wie sie jetzt aussieht, mit den typischen Elementen der Richard Strauß-Musik, vor allem mit deren sensibler

Überkultur, mit ihrer graziösen und gewandten Empfindsamkeit, sehr wenig zu tun hat.

(...)

*Gerhart Hauptmann, der mit Richard Strauß das gleiche Schicksal allzu gut gespielter politischer Uninformiertheit teilt, hat dafür bittere Worte genug hören müssen. Werner Krauß, der dritte wahrhaft Prominente in diesem Bund sichtlich wenig überzeugter Devotion, zeigte bei seiner Londoner Skandalpremiere einen Gleichmut, der zweifellos nicht ganz echt war und nicht echt sein konnte gegenüber den Mordanklagen und Verzweiflungsausbrüchen, die von deutschen Emigranten in den Saal gebrüllt wurden. Diesen Gleichmut haben sie alle drei, die „großen Überläufer“ ins Nazilager. Die Meinung der Welt scheint ihnen wenig maßgebend, da sie sich als Künstler mit Recht jedem Einwand gewachsen fühlen.*²³

Sich gegenüber den Verlockungen des „Dritten Reiches“ richtig zu verhalten, sei eine „Gewissensfrage“ der Künstler, so Ullmann, deren Gewissensfähigkeit er allerdings skeptisch beurteilt:

(...) als Werner Krauß die Londoner Bühne betrat und man den Begrüßungskandal, den sich die Galerie geleistet hatte, schon abgeflaut glaubte, erhob sich auf dem höchsten Rang des Theaters, wie die Londoner Blätter berichten, noch einmal ein Mann,

„... und schrie mit gellender Stimme unausgesetzt in den Saal: Mörder! Mörder!“

den sie seinem Aussehen nach als einen „Juden“ bezeichnen und schrie mit gellender Stimme unausgesetzt in den Saal: „Mörder! Mörder!“

*So lang, bis ihn vier Polizisten die Galerietreppe hinabschleiften. Gerhart Hauptmann und Richard Strauß bekommen dieses Wort nur in ihren eigenen Träumen zu hören, soweit sich diese überhaupt mit derart unbequemem Gesinnungszwang - dem moralischen Zwang nämlich, Gesinnung zu hegen und zu betätigen - beschäftigen.*²⁴

Aber Ullmann sieht es wohl auch - oder stärker noch? - als eine Gewissensfrage des Publikums, denn er fährt fort:

Wir würden es uns selbst sehr gründlich verbitten, wenn in den Räumen der Wiener Staatsoper ein Richard Strauß, und käme er mit dem Hakenkreuz im Knopfloch, anders empfangen und geehrt würde, als es dem erschütternden und dämonischen Zauber seines Lebenswerkes entspricht.

Es ist eine stumme Anklage und eine stumme An-

²⁰ Ludwig Ullmann: *Justament für den Jeritza-Film*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1933, S. 5.

²¹ Ebda.

²² Ebda.

²³ Ludwig Ullmann: *Und Richard Strauß...?* In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 8. Oktober 1933, S. 5.

²⁴ Ebda.

frage, die man erhebt, allerdings angesichts der entmutigenden und entmenslichten Umstände des jetzigen deutschen Zeitgeschehens erheben muß. Kann so große Künstlerschaft jenen Gleichmut ihrer schöpferischen Gelassenheit bewahren angesichts des Leichenhügels unschuldiger und geistesverwandter Opfer, der sich von Tag zu Tag höher türmt? Kann so große Künstlerschaft mit einer ihrer berühmten Gesten über den Aufschrei tausender Verfolgter und Entrechteter hinweg zur Tagesordnung ihrer Glanzpremieren übergehen?

Man sieht: Sie kann...²⁵,

schließt Ullmann deprimiert - oder vielleicht doch eher wütend und aufstachelnd? Zehn Tage später, Mitte Oktober 1933 schreibt er:

Das Burgtheater

schwankt, ob es Ger-

hart Hauptmanns „Goldene Harfe“ zur Auf-
führung bringen soll. Man ist entschieden der
Meinung: das Burgtheater soll nicht schwanken. Es
soll unbeschadet aller kulturpolitischen Trübungen
und Enttäuschungen ein neues Drama Gerhart
Hauptmanns selbstverständlich zur Aufführung
bringen, auch wenn es dramatisch oder thematisch
ein schwächeres Werk wäre.²⁶

So überrascht Ullmann zunächst sein Publi-
kum, und demonstriert zugleich wiederum
seinen liberalen Geist. Dafür ist er dann um so
dezidiert, auch wenn sein Essay durchaus
zweideutig - entrüstet oder auffordernd - mit
„Kein Hauptmann-Boykott!“ betitelt ist:

Es ist sehr schmerzlich, daß dieser große Drama-
tiker der Probleme wie der Erschütterungen unser-
rer Jugend heute die Hände nicht nur zum Hitler-
Gruß, sondern auch zum Händedruck mit den
Fanatikern und Sadisten des Ungeistes aus-
streckt. Aber wir wollen das Gedächtnis und
die seelische Struktur seines Werkes bewahren
und wir wollen die Treue nicht verleugnen, die
wir dem Dichter des „Hannele“ und seiner engels-
milden Revolte gequälter Kreatur geschworen
haben. Dieses Hannele wird in der nächsten Zeit
wieder einmal verspätet und auch verschleppt ge-
nug ins Burgtheater einziehen und kein Wort des
Unmuts oder ethisch noch so grundsätzlicher Stel-
lungnahme ist zu erwarten, denn es ist ja nicht das
kleine, von den Engeln des Mitleids begrüßte Han-
nele, das mit Nazi-Staatsministern in der Festloge
sitzt.²⁷

²⁵ Ebda.

²⁶ Ludwig Ullmann: Kein Hauptmann-Boykott! In:
Wiener Allgemeine Zeitung, 18. Oktober 1933, S. 5.

²⁷ Ebda.

Ullmann unterscheidet in der Folge zwischen
der künstlerischen Leistung und dem man-
gelnden kulturpolitischen Gewissen eines
Gerhart Hauptmann, eines Werner Krauß und
eines Richard Strauß. „Es wäre kulturwidriger
als der geistloseste Nazi-Furor“, wollte man
nun deren Leistungen „zu verkleinern begin-
nen, weil die Träger dieser stolzen und einst
auch sehr geliebten Namen den Verpflichtun-
gen ihres kulturpolitischen Gewissens (...)
nicht nachgekommen sind.“ Und er schließt
damit, daß Gerhart Hauptmann „der führende
Dramatiker der deutschen Seele und der deut-

schen Demut geblieben“ sei, um so-
gleich hinzuzufügen: „Der andere
Gerhart Hauptmann natürlich, des-
sen Burgtheaterpremiere wir immer
wieder erwarten und wünschen. Wir
werden ihn nicht vergessen, so leicht
er es uns auch macht.“²⁸

K napp ein Monat später veröffentlicht
Ullmann Alfred Kerrs radikale Abrech-
nung mit dessen ehemaligem Freund Gerhart
Hauptmann auszugsweise und ohne eigene
Relativierungen hinzuzufügen.²⁹ Hatte auch
Ullmann seine Position gegenüber Haupt-
mann verschärft, nachdem dieser zwischen-
zeitlich bei SA-Männern anlässlich einer Feier
für Horst Wessel Gast war? Darüber gibt Ull-
mann in seinen Erinnerungen keine Auskunft.
Aber er berichtet über die Reaktionen auf die-
se Veröffentlichung im Rückblick:

Ich mißfiel höchlich, als ich eines Tages in meiner
Rubrik Alfred Kerrs vernichtende Abrechnung mit
Gerhart Hauptmann abdruckte. Ich tat dies zwar
ohne Kommentar - der sich Kerrs Peitschenhieben
logischer Aburteilung und Verachtung gegenüber
erübrigte - aber eine Phalanx „vaterländischer“
Schriftsteller bildete sich sofort, die, leider mit dem
Dichter schön geschlossener Verse und konzis
bewegender religionsdramatischer Spiele: Max
Mell an der Spitze, entrüstet gegen die Verunglimp-
fung des „großen deutschen Dichters und Mannes“
protestierte, dessen Kotau vor Goebbels und dem
Hakenkreuz offenbar als unantastbare Privatange-
legenheit betrachtet wurde.³⁰

²⁸ Ebda.

²⁹ Alfred Kerr: Gerhart Hauptmanns Schande. In:
Wiener Allgemeine Zeitung, 15. November 1933, S. 5.

³⁰ Ludwig Ullmann (Anm. 11), S. 7.

1.4 Gegen jegliche Anbiederung an den Nationalsozialismus

Hart geht Ullmann auch gegen den Verleger Sami Fischer vor, als der S. Fischer Verlag die Herbstsaison 1933/34 mit „einem Nazibuch eröffnete“:

Es heißt „Ein Mann lernt fliegen“ und ist zum Befremden aller bisherigen Heinrich Hauser-Leser von Geschmack und Kultur mit folgender Widmung versehen:

„Hermann Goering, dem ersten deutschen Luftfahrtminister, Sieg Heil!“

Heinrich Hauser.“

Das druckt Sami Fischer und setzt es devotest in Umlauf.³¹

Ullmann ist entsetzt, gibt Einblicke in die Geschichte des S. Fischer Verlags, und resümiert schließlich:

Es war also ein Irrtum. Der ganze Sami Fischer war ein Irrtum. Es war gar nicht der gütige, brave, alte Konjunkturritter der Dichtung, über den wir so lange wohlwollend belustigt Anekdotchen tauschten. Es war gar kein Großkaufmann des Geistes, sondern ein gerissener Krämer seiner Notwendigkeit. Das ist die Wahrheit, das muß die Wahrheit sein. - Im anderen Falle, der ja heute leider in das Gebiet uninformatester Phantasie gehört, hätte der alte Sami Fischer seinen Verlagsladen gesperrt und dem An-denken seiner großen Dichter wenigstens die Treue des Schweigens gehalten.³²

Auch an Thomas Mann übt Ullmann Kritik.

Thomas Mann will nicht nur gedruckt, er will auch gelesen werden. In Deutschland gelesen. Gerade von jenen Deutschen, die heute schweigend das Hitler-Joch tragen. Das wäre natürlich ein Beweggrund, den man an sich respektieren müßte. Freilich nicht jede daraus abgeleitete Handlung oder Geste.

Thomas Mann hat sich ganz entschieden gewei-gert, weiterhin Mitarbeiter der soeben gegründeten großen Emigrantenrevue „Die Sammlung“ bleiben zu wollen.³³

Ullmann verweist darauf, daß mit ihm sich auch Alfred Döblin und der Elsässer René Schickele von der *Sammlung* distanzierten.

Während Döblins Motive Ullmann rätselhaft bleiben, charakterisiert er Schickele und kommt zum vermuteten Motiv:

Schickele zieht es aber jetzt, wie man sieht, gleichfalls vor, aus dem Paneuropa seiner Ideale in die deutschen Buchhandlungsfenster zurückzukehren. Ein anderes Motiv als das möglichst ungestörten Bücherverkaufens kann die drei Schriftsteller kaum bewogen haben. Es sind drei Männer von hohem achtbaren Rang und Ruf, beruflich wie persönlich. Sie sind niemals Extremisten gewesen, wenn man von den rein formalen, aber sehr eindrucksvollen Experimenten etwa Döblins absieht. Sonst haben sie alles, was zu einem repräsentativen Würde-Deutschen gehört. Sie sind zweifellos lediglich in dem freilich sehr kindischen Irrtum befangen, es genüge im Dritten Reich, stillschweigend seinen rein ästhetischen Idealen zu leben. Sie werden bald erfahren, daß das nicht genügt. Schon hat man offi-

„Sie sind zweifellos lediglich in dem freilich sehr kindischen Irrtum befangen, es genüge im Dritten Reich, stillschweigend seinen rein ästhetischen Idealen zu leben“

ziell den Rückzug der drei hochgestellten „Asphaltliteraten“ zwar mit höhnischer Befriedigung zur Kenntnis genommen, aber ihnen noch lange

nicht zugesichert, daß sie von jenem Erlaß nicht mehr betroffen seien, der erst vor einigen Tagen den Verkauf aller Bücher von Mitarbeitern an Emigrantenzeitschriften in ganz Deutschland verbietet. Es handelt sich hier ja, wie die drei reuigen Heimkehrer völlig vergessen zu haben scheinen, vor allem um die Frage der Denkungsart. Und die Denkungsart eines Thomas Mann kann sich nicht ändern, auch nicht vor dem Stirnrunzeln und Knieschlottern seines Verlegers.

Dieser Verleger ist, und zwar in allen diesen drei Fällen S. Fischer. Ist das nur ein Zufall?³⁴

Für Ullmann natürlich nicht. Thomas Mann prophezeit er:

Mit einem einzigen, aber sehr, sehr ausschlaggebenden Umstand wird sich ein Thomas Mann freilich nie abfinden können. Er wird vielleicht die stillschweigend verächtliche Duldung der Nazibonzen erobern können, niemals aber deren literarischen Geschmack. Dieser Geschmack ist seinerzeit in einem geradezu welterschütternd historischen Bekenntnis festgelegt worden und er lautet, knapp in einem allerdings auch weltberühmten Autorennamen gefaßt: Karl May.³⁵

Österreichische Künstler, die zum „Dritten Reich“ überlaufen, werden entsprechend an den Pranger gestellt. Etwa jene, die bei einer

³¹ Ludwig Ullmann: *Der Nazi Sami Fischer*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 11. Oktober 1933, S. 5.

³² Ebda.

³³ Ludwig Ullmann: *Thomas Mann und die Karl May-Leser*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 17. Oktober 1933, S. 5.

³⁴ Ebda.

³⁵ Ebda.

Festversammlung des „Kampfrings der Deutschösterreicher im Reich“ in Berlin Ende Jänner 1934 teilgenommen hatten, deren Erträge österreichischen Nationalsozialisten zukamen. Ullmann nennt sie:

*Das Mitglied der Wiener Staatsoper Helge Roswaenge, Toni Birkmeyer, gleichfalls Mitglied der Staatsoper, der gegenwärtig mit einem Ensemble in Berlin gastiert, ferner Grell Theimer, Paul Richter und selbstverständlich Oskar Sima.*³⁶

Der österreichische Schriftsteller Karl Hans Strobl wird für die Verleugnung seines Österreicher-tums entsprechend

„Dem muß man mit der ganzen Kenntnis des genial ahnungslosen Gemüts dieses Künstlers entgegentreten“

zerzaust, wobei hier unklar ist, ob Ullmann der Autor ist.³⁷ Eben solche Aufmerksamkeit wiederfährt Richard Billinger im Kulturteil der *Wiener Allgemeine Zeitung*. Auch in diesem Fall ist die Autorenschaft zwar offen, aber vermutlich doch Ullmann.³⁸

1.5 Gegen den leichtfertigen Nazismus-Vorwurf

Gustav Waldau, 1933 Mitglied des Münchner Staatstheaters und 1932 - so wie schon seit 1924 wiederholt - mit einem Gastspiel im Wiener Theater in der Josefstadt engagiert, „kommt jetzt in den Verdacht politischer und noch dazu antiösterreichischer Haltung. Dem muß man mit der ganzen Kenntnis des genial ahnungslosen Gemüts dieses Künstlers entgegentreten“³⁹, leitet Ludwig Ullmann im Oktober 1933 ein überaus freundliches Portrait des Schauspielers ein. Mit vielen Argumenten spricht er den Bühnenkünstler von jedem Verdacht frei. Waldau, so resümiert Ullmann, sei „ein Hauch Österreich, ein Herzschlag Österreich.“⁴⁰ Eine der Charakterisie-

rungen Waldaus durch Ullmann, die ihn zu diesem Fazit führen, lautet:

*Dieses Lächeln umfaßte die phlegmatische und weltflüchtige Innigkeit, mit dem der „Schwierige“ Gustav Waldaus österreichischen Herzens- wie Geburtsadel darstellte, nicht minder wie die versonnen philosophische Seligkeit seiner Heurigenbesuche. Das weniger zusammenhängende als rührende Pianissimo seiner vorgeschrittenen Stunden im Freundeskreis legte von Fall zu Fall und von Flasche zu Flasche ein österreichisches Bekenntnis fest, an dem keinerlei Weltumsturz des Ungeistes auch nur das geringste ändern kann. Gustav Waldau war in Wien niemals nüchtern, auch wenn er unter dem antialkoholischen Terror seiner besorgten Ärzte stand. Die Wiener Luft allein ließ ihn träumerisch einherwandeln, zwischen Probe und Nachtmahlbeisel schwieg er die schönsten Elegien seines liebevoll stummen Freundesblicks.*⁴¹

Ullmann nimmt das Beispiel Waldaus, um erzürnt auf eine der bösen Folgen des Nationalsozialismus hinzuweisen, nämlich die Verunsicherung der zwischenmenschlichen Verhältnisse:

*Der ganze Jammer dieser Haßepoche faßt uns an, wenn wir bedenken, daß ein Menschenantlitz friedlicher und unberührbarer Uninformiertheit jetzt durch einen Schleier der Bitterkeit oder des Mißverständnisses entsteht oder gar entzogen werden könnte.*⁴²

1.6 Wachsender Blick auf die expansionistische NS-Kulturpolitik

Über die Bemühungen der deutschen Theaterverleger, die österreichischen Kollegen gleichzuschalten, vor allem über das Scheitern dieser Ambitionen Anfang 1934, berichtet Ullmann in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* mit Genugtuung:

Ein nicht unwichtiger Anschlag auf das österreichische Theater ist soeben abgewehrt worden. Und zwar - was festgestellt und gebührend anerkannt werden soll - von den österreichischen Theaterverlegern. Man hat nämlich von Berlin aus versucht, sie ein klein wenig „gleichzuschalten“. Was das bedeutet, braucht ja nicht mehr näher ausgeführt zu werden. Um es aber nur sozusagen im Zustand seiner üppigsten Absurdität zu zeigen, genügt der Hinweis, daß dann etwa auf einer österreichischen Bühne Franz Molnar nur als „Ausländer“ gespielt werden könnte, der Österreicher Franz Werfel aber überhaupt nicht mehr, weil er den „rassischen“ Voraussetzungen eines solchen Theaterkartells

³⁶ N.N.: *Berliner Kampfbund-Konzert und Staatsoper*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 27. Jänner 1934, S. 3.

³⁷ x: *Nebenher und beiläufig ein Österreicher*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2. Februar 1934, S. 3 sowie N.N.: *Die „Reichspost“ gegen Karl Hans Strobl*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2. Februar 1934, S. 6.

³⁸ N.N.: *Billinger gegen einen Münchner Theaterkritiker*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 24. Jänner 1934, S. 6 sowie N.N.: *Die „Reichspost“ und die Billinger-Affäre*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26. Jänner 1934, S. 6.

³⁹ Ludwig Ullmann: *Gustl ist unpolitisch*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 20. Oktober 1933, S. 5.

⁴⁰ Ebda.

⁴¹ Ebda.

⁴² Ebda.

nicht mehr entspräche. Es ist selbstverständlich, daß eine Sinnlosigkeit wie diese unter österreichischen Verlegern, Direktoren, Regisseuren und Schauspielern überhaupt nicht einmal zur Diskussion kommen kann. Es ist aber ebenso verständlich, daß der Versuch hierzu von Berlin aus unternommen werden mußte. Warum - muß allerdings vielleicht denn doch ein wenig erläutert werden.⁴³

Das deutsche Theater liege darnieder, erläutert Ullmann, die Größen seien im Exil. Der deutsche Theaterverleger könne vom deutschen Theaterbetrieb alleine nicht gut leben, das Auslandsgeschäft gehöre der Vergangenheit an, „dieses Auslandsgeschäft, so weit es deutsche Autoren und Uraufführungen betrifft“, orientiere sich jetzt „einzig und allein nach Wien“. Das Wiener Theater sei „nicht gleichgeschaltet“, hier entscheide „einzig und allein die Qualität, die Zugkraft, die absolute und unabhängige Theaterfreude diesseits wie jenseits der Rampe“. Und, so Ullmann weiter: „Diese Wiener Konkurrenz ist den (freiwilligen oder unfreiwilligen) Nazi-Verlegern natürlich überaus lästig“.⁴⁴ Der deutsche Markt wiederum sei für die Wiener Theaterverleger ein großes Risiko, die „finanzielle Unergiebigkeit ist von vornherein sichergestellt.“

Man gewinnt den Eindruck, daß Ullmanns Vertrauen in die Wiener Theaterverleger trotz oder gerade wegen nachdrücklicher publizistischer Beteuerungen doch nicht besonders groß ist. Dieser Eindruck gründet nicht nur in der ausführlichen Schilderung der ökonomischen Sinnlosigkeit einer Gleichschaltung der Theaterverleger für die Wiener Theaterverleger. Diese Passagen lesen sich durchaus so, als wollte Ullmann die Theaterverleger davon überzeugen. Außerdem konstatiert er auch fordernd:

*Die Ehrenpflicht jedoch, nicht nur das Geschäftsinteresse der Wiener Bühnenverlage ist die Pflege der Verbindung mit der wirklichen Kulturwelt. Mit dem Theater eines internationalen Geistes, der die Persönlichkeit vor jeder Gleichschaltung durch Banalität schützt.*⁴⁵

⁴³ L.U.: *Abgeblitzte Gleichschaltung*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1. Februar 1934, S. 5.

⁴⁴ Ebda.

⁴⁵ Ebda.

1.7 Die Besetzungspolitik des Burgtheater-Direktors

Dem Abgang der Schauspielerin Lili Darvas vom Wiener Burgtheater trauert Ullmann im Oktober 1933 in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* nach, widmet ihr in einem Portrait viele Sätze der Bewunderung und kritisiert zugleich den Burgtheater-Direktor, der zugkräftigen Stars Vorrang gegenüber einer Ensemble-Renaissance gebe.⁴⁶ Manche Probleme des Burgtheaters sind so traditionsreich wie diese Institution des deutschsprachigen Theaters selbst, und sie sind auch heute noch ein beliebtes Objekt der Theaterkritik. Damals, vor über 60 Jahren, wirkte auch Ullmann daran mit. Burgtheater-Direktor Röbbeling übe „eine seltsame Besetzungstaktik von Antritt seines Amtes an aus“, kritisiert er im November 1933:

Seine Beziehung zu den Schauspielern des Burgtheaters begann mit der künstlerisch noch immer nicht aufgeklärten, unnachsichtlichen Pensionierung Tini Senders und mit der ebenso radikalen Kaltstellung Albert Heines. Diese Namen können und sollen genannt werden. Auch der Name Willy Thallers, der

als zweifellos bedeutendster Schauspieler des Hauses derzeit hochgeehrt spazieren geht. Auch der Name Hedwig Bleibtreus, deren Jubiläumsummel die

*Tatsache ihrer äußerst dürftigen Beschäftigung nicht verschleiern konnte. Man könnte diese Aufzählungen fortsetzen, aber es würde den betreffenden Künstlern alles andere als unmittelbaren Nutzen bringen.*⁴⁷

Andererseits könne nicht bestritten werden, daß „er etlichen früher ungebührlich unbeschäftigten jüngeren und kleineren Kräften mehr Spielraum geboten hat.“ Ullmann hielt Röbbelings Besetzungspolitik dennoch für problematisch. Der „unentbehrliche Ensemblegeist“ des Burgtheaters werde „derart nicht nur durch Verstimmungen und Beängstigungen gestört, sondern auch in seiner Geschlossenheit an sich gefährdet“.⁴⁸

⁴⁶ Ludwig Ullmann: *Der Fall Darvas*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26. Oktober 1933, S. 5.

⁴⁷ L.U.: *Gibt es noch einen Fall Johannsen?* In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 10. November 1933, S. 5.

⁴⁸ Ebda.

1.8 Kultur im Exil - ein zentrales Thema Ullmanns

Exil und Flucht sind vorrangige Themen auf den von Ullmann gestalteten Kulturseiten der *Wiener Allgemeinen Zeitung*. Ullmann geht dabei auch über seine Ressortseiten hinaus, etwa auf die Seiten des politischen Ressorts.

Lion Feuchtwangers Roman „Die Familie Oppenheim“ empfiehlt er Mitte Dezember 1933 seinem Publikum:

*Ein Buch der Anklage. Ein Buch der Feststellung. Der trockenen und darum umso erschütternderen Feststellung. Ohne geschäftige Polemik, ohne überladenes Pathos, ohne derzeit ohnehin müßige Auseinandersetzungen. Es ist das Buch der Deutschland-Flüchtlinge und es ist das Buch der Hunderttausend, die in Deutschlands Konzentrationslagern verschwunden sind.*⁴⁹

Fritz Kortner, aus Berlin nach London vertriebener österreichischer Schauspieler und Regisseur, kam im Dezember 1933 besuchsweise nach Wien und die *Wiener Allgemeine Zeitung*, vermutlich Ullmann selbst, interviewte ihn. Kortner äußert sich in diesem Interview über seinen Einstieg in die englischsprachige Schauspielerei, über Elisabeth Bergners Erfolg und meint:

(...) ich habe die Hoffnung noch nicht aufgegeben, wieder einmal auch in deutscher Sprache, und womöglich in Wien zu spielen - ich bin eben ein unverbesserlicher Optimist. (...) Ich fühle mich gerade mit Österreich sehr tief verbunden. Wenn in gewissen Kreisen der Vorwurf gegen mich erhoben wurde, daß ich meine Stellung am Berliner Staatstheater dazu benützt hätte, ausschließlich Nichtarier zu protegieren, so beruht das nicht auf Wahrheit. Dieser Wahnsinn wurde sogar geglaubt, obwohl es Tatsache ist, daß ich, solange mein Einfluß am Staatstheater geltend war, alles aufbot, um die Engagements von Künstlern wie etwa Rudolf Forster, Anton Edthofer, Karl Ettlinger, zu fördern. Wenn also der Vorwurf der Einseitigkeit gegen mich erhoben werden konnte, so der, daß ich vorwiegend österreichische Schauspieler in Berlin gefördert habe und die Entwicklung dieser Schauspieler hat meine damalige Stellung von

*der rein fachlichen Seite her wohl vollauf legitimiert.*⁵⁰

Kulturelles Schaffen, das entweder im Exil stattfinden muß oder Werke, die den Nationalsozialismus zur analytischen Gegnerschaft haben, genießen in Ullmanns damaliger Publizistik große Aufmerksamkeit. Ausführlich bespricht er beispielsweise Ferdinand Bruckners Drama „Die Rassen“, das Ende 1933 in Zürich uraufgeführt und im Züricher Verlag Oprecht & Helbing erschienen war.⁵¹ Im Jänner 1934 würdigt er das im Exil-Verlag Querido in Amsterdam erschienene Buch „Spielzeug der Zeit“ von Arnold Zweig.⁵²

1.9 Das Burgtheater interveniert beim Bundespressedienst

*Was ist nun also wirklich mit Karl Zuckmayer und dem Burgtheater los? Die Gerüchte über die angebliche offizielle Mißliebigkeit des immerhin um das Burgtheater auch geschäftlich verdienten Dramatikers wurden bereits dementiert. Aber sie wurden, wie der erfahrene österreichische Zeitungsleser bereits bemerkt haben wird, keineswegs mit dem richtigen Nachdruck dementiert*⁵³,

bemerkt Ullmann einleitend Mitte Dezember 1933 eine Abhandlung, die Folgen hat. Er führt aus, was Freundeskreise Zuckmayers als Gründe für das vermutete Nichtspielen von „Der Schelm von Bergen“ vermuten bzw befürchten: Daß Zuckmayer angeblich vorgeworfen werde, mit dem „Hauptmann von Köpenick“ die Ehre der deutschen Armee beleidigt zu haben, und daß er zu den „Linksautoren“ gehöre. Ullmann hält dem die Erfolge Zuckmayers für das Burgtheater entgegen und - weil er wohl vermutet, daß die kolportierten Vorbehalte gegen Zuckmayer reale sind - greift er Burgtheater-Direktion und Kulturpolitik unverblümt an:

Man ist im Burgtheater ja sonst jetzt - und das geschieht doch offenbar mit Zustimmung und sozusagen unter dem Vernunftschutz der vorgesetzten

⁵⁰ N.N.: Kortner geht zur englischen Bühne über. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 30. Dezember 1933, S. 6.

⁵¹ Ludwig Ullmann: Ferdinand Bruckner antwortet dem Dritten Reich. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 6. Jänner 1934, S. 5.

⁵² Ludwig Ullmann: Arnold Zweig dichtet im Exil. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 24. Jänner 1934, S. 5.

⁵³ Ludwig Ullmann: Das Zuckmayer-Dementi. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 15. Dezember 1933, S. 5.

⁴⁹ Ludwig Ullmann: Feuchtwangers Anklage. Lion Feuchtwangers neuer großer Roman „Die Familie Oppenheim“ ist soeben im Querido-Verlag in Amsterdam erschienen. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 14. Dezember 1933, S. 3.

Behörde - in leise politisch oder kulturpolitisch gefärbten Fragen nicht so übermäßig empfindlich. Man war es zumindest nicht im Falle Werner Krauß. Doch selbst wer seinerzeit öffentlich bedauern und bestaunen mußte, daß ein Künstler von diesem Rang und dieser Menschlichkeit sich mit einer offiziellen Hakenkreuzwürde bekleiden läßt, ist natürlich einverstanden, daß solche schauspielerische Leistung und Existenz von allen derartigen Erwägungen und Auseinandersetzungen unberührt bleibt. Man hat Richard Billinger im Burgtheater gespielt und mit Recht gespielt, obzwar dessen Gedichte den „Völkischen Beobachter“ und andere Nazi-Zeitungen zieren. Aber was für Werner Krauß und Richard Billinger recht ist, sollte doch gewiß für Karl Zuckmayer billig sein.

Man hört wohl jetzt - auch das erst seit gestern - daß die Berliner gleichgeschaltete Volksbühne, von der bis jetzt anstandslos angekündigten Aufführung des „Schelm von Bergen“ absehen werde. Sollte dies der Fall sein, dann ist vermutlich Zuckmayer unterdessen im Dritten Reich als allzu geistig profilierter Schriftsteller verdächtig geworden. Aber das kann und wird ja hoffentlich kein entsprechender Beweggrund sein.

Sektionschef Pernter und Direktor Röbbeling haben in diesem Falle jedes volle Vertrauen, daß sie nicht die Männer sind, die das Burgtheater gleichschalten wollen⁵⁴,

schließt Ludwig Ullmann. Dieser Angriff gegen den für die Bundestheater im Unterrichtsministerium zuständigen Sektionschef und den Burgtheaterdirektor saß. Ullmann bemerkt dazu in seinen Erinnerungen: „Ich erfuhr bald darauf, daß die ‚Bundestheaterbehörden‘ sich mit einer Beschwerde über mich an die Regierung gewandt hatten, wegen ‚Schädigung der Bundestheater‘“.⁵⁵ Offenbar kam es auch zu Pressionen gegenüber dem Verlag, die Verlagsleitung wollte jedenfalls Ullmann und Paul Deutsch ob ihres kompromißlosen Kurses gegen den Nationalsozialismus kündigen, erinnert sich Ullmann:

Es kam jedoch nicht zu diesem Kündigungsbeschluß, dessen Aufsehen als das einer glatten Kapitulationserklärung die aufrechteren Verwaltungsräte (des Verlages - F.H.) denn doch scheuten. Hingegen sollte ich nun - so wurde mir wärmstens nahegelegt - einen Schritt unternehmen, den ich jahrelang (...) unterlassen hatte, nämlich den verstimmt „Presseminister“ aufsuchen und mich mit ihm möglichst einigen.⁵⁶

In den ersten Jännertagen des Jahres 1934 fand diese Besprechung mit Eduard Ludwig statt. Ullmann erinnert sich: „Ludwig ließ es hiebei an privater Herzlichkeit nicht fehlen“, aber er „wahrte den diplomatischen Ton nicht ohne beruhigende leise Ironie“ und er habe „zunächst lächelnd auf das bei ihm ‚schlummernde‘ Dossier meiner ‚Verfehlungen‘ gegen die Interessen der Bundestheater“ verwiesen. Ludwig riet ihm „eifrigst, die Bundestheater doch von nun an zu schonen“ und vermittelte ihm auch das starke Mißfallen von katholischer Seite - Ullmann hatte einige Monate davor, Paul Deutsch ver-

tretend, über eine „antilibérale Rede des Erzbischofs Innitzer“ kritisch berichtet.⁵⁷

Doch ergab jene Unterredung erst in

ihrem sich erwärmenden Verlaufe mein eigentliches „crimen“. Es bestand darin, daß ich, wie der Pressechef es formulierte, gegen die Nazis einen „Offensivkrieg“ führe, während die Regierung es für angemessen halte, „defensiv“ zu bleiben, in einem Kampf, den sie notgedrungen auf sich genommen habe. Ich, so meinte Ludwig, mehr bedauernd als beschuldigend, „erzeuge“ dadurch „neue Nazis“. Ich war ehrlich verblüfft über dieses logische Beweisverfahren, das eine anfechtbare Folgerung zog aus einer anfechtbaren Voraussetzung. Denn weder waren die einheimischen Hitleranhänger harmlose Schwärmer, gegen die man sich nicht zur Wehr zu setzen brauchte, noch bedurfte es zu ihrer täglichen, durch Geld und wildeste Propaganda wohlorganisierten Vermehrung meiner polemischen, in Wahrheit kulturverteidigenden Ausführungen.⁵⁸

Ullmann schildert, daß Ludwig und er sich schließlich „in beiderseitigem Willen um Österreichs Bestes“ geeinigt hätten, läßt den Leser aber weitgehend im Unklaren darüber, worauf sie sich einigten. Vermutlich bestand die Vereinbarung darin, das Burgtheater sowie die katholische Kirche aus Ullmanns kulturpolitischen Attacken herauszuhalten. Dies bedarf allerdings noch weiterer Klärungen durch andere Überlieferungen.⁵⁹ Tatsächlich fehlen in der Folge im Jänner und im Februar 1934 Ullmanns Angriffe auf die Bundestheater in der Wiener Allgemeinen

Die Verlagsleitung wollte Ullmann und Paul Deutsch ob ihres kompromißlosen Kurses gegen den Nationalsozialismus kündigen

⁵⁴ Ebda; siehe dazu auch tags darauf N.N.: Die Gattin Karl Zuckmayers erklärt. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 16. Dezember 1933, S. 5.

⁵⁵ Ludwig Ullmann (Anm. 11), S. 7.

⁵⁶ Ebda, S. 8.

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Ebda, S. 8f.

⁵⁹ Die Aktenbestände des Unterrichtsministeriums im Archiv der Republik in Wien wurden hierzu noch nicht gesichtet.

Zeitung. Die Kritik erfolgte aber dennoch weiter, jedoch modifiziert. Kritische Berichte waren in den restlichen Wochen bis zur politisch bedingten Zwangsschließung am 12. Februar 1934 taktisch klug konzipiert: Ullmann zitierte einfach aus der katholischen und der Christlich-Sozialen Partei sehr nahestehenden *Reichspost*, etwa im Fall des Auftretens von Bundestheater-Künstlern bei einer Berliner NS-Kampfbund-Veranstaltung⁶⁰, etwa in der Causa Billinger⁶¹ und auch im Fall von Karl Hans Stobls Österreich-Entsagung.⁶² Der Kommentierung enthielt sich Ullmann in diesen Fällen jedoch, zumindest der mit seinem vollen Namen oder seinem Kürzel gezeichneten.⁶³ Freilich ist der verbliebene Zeitraum seit seiner Vereinbarung mit Minister und Pressechef Eduard Ludwig zu kurz, um schlüssig eine Veränderung von Ullmanns Publizistik belegen zu können. Ullmanns sonstige kulturpolitische Essays aus diesen letzten Wochen der *Wiener Allgemeinen Zeitung* unterscheiden sich jedenfalls in ihrer Klarheit und Direktheit nicht vom davor praktizierten Journalismus.

Wie stark Ullmann Ende 1933 unter Druck stand, vermittelt neben seinen Memoiren am besten der Essay

„Pazifistisches Nazi-Stück“ in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 29. Dezember 1933. Als das Deutsche Volks-

Wie stark Ullmann Ende 1933 unter Druck stand, vermittelt neben seinen Memoiren am besten der Essay „Pazifistisches Nazi-Stück“

theater in Wien Ende 1933 das Stück „Endlose Straße“ von Siegmund Graff, damals Mitarbeiter von Goebbels' Propagandaministerium, und Ernst Hinze, die beide kurz davor den Hamburger Dietrich-Eckhart-Preis, einen „unleugbar nationalsozialistischen Literaturpreis“⁶⁴ erhalten hatten, inszenieren

wollte, kam es zu Diskussionen. Die *Wiener Allgemeine Zeitung* berichtete ausführlich⁶⁵ und Ullmann plädierte - mit sehr vielen Gegenargumenten versehen - überraschend für die Aufführung des Stückes:

Es soll und muß gerade jetzt unser österreichischer Ehrgeiz sein, das Nazibeiispiel unbelehrbarer Unduldsamkeit nicht nachzuahmen. Es ist für die Wertung, für den Inhalt und für die übrigens bereits vor Jahren empfundene und formulierte Tendenz seines Werkes vollkommen gleichgültig, ob Herr Siegmund Graff und wo er und wie er in Nazidiensten tätig ist.

(...)

Es ist überaus verdienstlich von einem mit so peinlicher Korrektheit redigierten und formulierten Organ wie der „Wiener Zeitung“, daß sie jetzt schon des öfteren in Kultur- und Theaterdingen Fragen und Anfragen stellt, die völlig unverdächtig heute vielleicht nur sie stellen kann und darf. Aber man denkt und handelt offenbar gerade im Sinne ihrer Erwägungen, wenn man diesmal den Rat gibt: abwarten.

Es bestünde sonst die Gefahr einer tatsächlichen, wenn auch wohlmeinenden Unduldsamkeit geziehen zu werden. Es besteht freilich auch die Gefahr, daß wir einen bei aller pazifistischen Beredsamkeit stramm gesinnten Nazidichter fördern... Auf jeden Fall sind wir als schlappe Österreicher der unverbesserlichen Meinung, daß ein interessantes Theaterstück zunächst einmal gespielt werden soll.⁶⁶

Da werden also viele Dinge angesprochen: Daß Kritik in Kultur- und Theaterfragen „unverdächtig“ damals nur mehr von der amtlichen *Wiener Zeitung* kommen durfte. Der Gefahr, einen „stramm gesinnten Nazidichter“

zu fördern, stellt Ullmann argumentativ nichts als drei vielsagende Punkte entgegen. Ironisierend nimmt er im Schlußsatz die damals häufig anzutreffende deutsche Haltung ein, indem er sich als „schlappen Österreicher“ bezeichnet. Zwar empfiehlt Ullmann also die Aufführung des Stückes, doch enthält seine Kritik in der Menge und im Gewicht der Argumente mehr Einwände gegen die Aufführung, die er eingangs auch mit dem bestimmten Satz „Es sind jedoch auch unleugbare, parteipolitisch verdächtige Tatsachen vorhanden, die nicht

⁶⁰ N.N.: *Berliner Kampfbund-Konzert und Staatsoper*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 27. Jänner 1934, S. 3.

⁶¹ N.N.: *Billinger gegen einen Münchner Theaterkritiker*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 24. Jänner 1934, S. 6 sowie N.N.: *Die „Reichspost“ und die Billinger-Affäre*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26. Jänner 1934, S. 6.

⁶² N.N.: *Die „Reichspost“ gegen Karl Hans Stobl*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2. Februar 1934, S. 6.

⁶³ Polemisch ausführlich kommentiert wurde Stobls Österreich-Entsagung (x: *Nebenher und beiläufig ein Österreicher*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2. Februar 1934, S. 3).

⁶⁴ Ludwig Ullmann: *Pazifistisches Nazi-Stück*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 29. Dezember 1933, S. 5.

⁶⁵ N.N.: *„Endlose Straße!“ - nächste Volkstheater-Premiere*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 28. Dezember 1933, S. 5 sowie N.N.: *Für und gegen die „Endlose Straße“*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 29. Dezember 1933, S. 5.

⁶⁶ Ludwig Ullmann: *Pazifistisches Nazi-Stück*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 29. Dezember 1933, S. 5.

hinwegdementiert werden können“ einleitet.⁶⁷

Ullmann führt sie alle an. Ullmanns Publikum dürfte seine vielfach konterkarierte Empfehlung entweder als Ironie oder als Ausdruck besonders weitläufiger Toleranz interpretiert haben.

1.10 Über das Theaterleben im „Dritten Reich“

Die Theaterleistungen des „Dritten Reiches“ werden von Ullmann natürlich ebenso verfolgt, gleichwohl notgedrungen aus der Distanz.

Der offizielle Dramatiker des Dritten Reiches ist Hans Johst. Neben und in Wirklichkeit über dem aus Weimar geholten Intendanten Ulbrich ist er der eigentliche Leiter des Berliner Staatstheaters. Sein Aufstieg im Schatten der Hitlerbewegung wurde von ihm selbst seit Jahren planmäßig angelegt und vorbereitet. (...) Schon in den ersten Wochen des Dritten Reiches begann Hans Johst ausgiebig zu ernten. Sein „Schlager“-Drama wurde fast an allen deutschen Staats- und Stadttheatern mit vorschriftsmäßiger Begeisterung gespielt. Interessanterweise fast überall ohne besonders attraktive Wirkung auf das Publikum.⁶⁸

Zur Entwicklung des Theaters im „Dritten Reich“ insgesamt meint Ullmann im Dezember 1933 in der Wiener Allgemeinen Zeitung:

Die gesamte Theaterrevolution des Nazi-Umsturzes stand in diesem Zeichen der Mittelmäßigkeit. Das hat sich auch entsprechend gerächt. Jetzt sind dreiviertel Jahre vergangen. Was haben alle die Intendanten, Direktoren, „Zellenführer“, Filmbundgründer und Rassen-Inspizienten seither geleistet?

Nichts! So gut wie nichts. Kein einziges neues Drama von Bedeutung, von europäischem Format und Ansehen ist gespielt worden. Keine einzige Aufführung hat das Niveau auch nur des letzten Reinhardt-Regie-Epigonen erreicht. Die Nazi-Kritiker schreiben über die Premieren ihrer Pg.-Kollegen mit gedrückter Sachlichkeit oder offenem Unbehagen.

Gereizter werden sie, wenn ein österreichischer Autor unvorsichtig genug war, den Solidaritätslokungen „gemeinsamer Rassenreinheit“ zu folgen. Dann zeigt sich in vollem Glanz die ganze mühsam maskierte Verzweiflungsstimmung. Dann setzt es wieder einmal den lang entbehrten spöttisch bissigen Ton. Aber daran wird das neudeutsche Theaterwesen nicht genesen...⁶⁹

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Ludwig Ullmann: *Genug Hans Johst?* In: Wiener Allgemeine Zeitung, 20. Dezember 1933, S. 5.

⁶⁹ Ebda.

Die Berichte über das dürftige deutsche Theaterleben sind relativ zahlreich und entsprechen fast durchwegs dieser Ullmannschen Zwischenbilanz aus dem Dezember 1933. Aber Ullmann findet manchmal auch Positives im Theater unter NS-Herrschaft, zumindest Einzelpersonen mit guten Charakterzügen. So würdigt er in einem Bericht beispielsweise Käthe Dorsch, die sich für mißliebige Schauspieler in Berlin einsetzte, etwa für Lucie Mannheim.⁷⁰

Möglicherweise nicht von Ullmann stammt eine mit „x“ gezeichnete Kolumme im Jänner 1934, die hier jedoch nicht vorenthalten werden sollte:

Aber Ullmann findet manchmal auch Positives im Theater unter NS-Herrschaft, zumindest Einzelpersonen mit guten Charakterzügen

Den Herren Nazis im Dritten Reich ist wieder etwas unendlich Volkstümliches eingefallen. Sie haben ein Junktim geschaffen zwischen dem Kinder-

kriegen und dem Theaterbesuch und sind der naiven Ansicht, daß sie mit dieser Verbindung zwischen dem für sie Nützlichen und dem Angenehmen zwei Fliegen auf einen Schlag getroffen haben. Als Autor dieser Idee wird der hessische Staatsminister bezeichnet, der anlässlich einer Ausstellungseröffnung seinem Auditorium die freudige Mitteilung machte, daß von nun an jeder Frau, die mehr als drei Kinder geboren hat, in jedem Monat einmal der kostenlose Besuch des Theaters ermöglicht werden soll.⁷¹

Der Kinderwunsch sei ja ideologisch klar, meint der Kommentator in der Wiener Allgemeinen Zeitung im Jänner 1934. Aber warum werde er bloß mit dem Theater verknüpft?

Diese Verquickung wird erst dann verständlich, wenn man sich vor Augen hält, wie glänzend es den Nazis gelungen ist, das deutsche Theater zu ruinieren, mit welcher Virtuosität sie es verstanden haben, die deutsche Schaubühne auf den Hund zu bringen.⁷²

Spottend setzt der Kommentator fort:

Glaubt man in Deutschland allen Ernstes daran, durch solch läppische Kindereien reicheren Kindersegen zu erzielen? Ist man wirklich der Ansicht, daß eine junge Frau, die aus wohlweislichen Gründen noch nicht Mutter geworden ist, jetzt von der Aussicht, monatlich einmal umsonst ins Theater

⁷⁰ L.U.: Käthe Dorsch für Lucie Mannheim. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 28. Dezember 1933, S. 5.

⁷¹ x: *Muttchen geht ins Theater.* In: Wiener Allgemeine Zeitung, 19. Jänner 1934, S. 3.

⁷² Ebda.

gehen zu können, derart fasziniert wird, daß sie alle Bedenken fallen läßt und jedes Jahr ein Kind zur Welt bringt, um sich nach drei Jahren diesen fragwürdigen Theaterbesuch zu sichern? Und was ist es mit den Männern, die doch auch eine nicht gerade unwichtige Rolle in dieser Angelegenheit spielen? Werden die Männer für ihre Mühewaltung nicht belohnt? Gehen sie leer aus?⁷³

Die Polemik schließt mit der Frage, ob der Theaterbesuch nach drei Kindern „fakultativ oder obligat“ sei. „Ist letzteres der Fall, dann darf man wohl beim gegenwärtigen Zustand des deutschen Theaters im monatlichen Theaterbesuch keine Belohnung, sondern eher eine Bestrafung für Muttchen erblicken.“⁷⁴

Im Februar 1934 schildert er in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ vier Fälle massiver Probleme deutscher Theaterkritiker

Es ist, wie man sieht, keine rosige Aufgabe, die die Nazikritiker haben. Kritik sollen sie dort üben, wo sie zu üben ist. Begeistert dürfen sie überall dort nicht sein, wo eine hohe und wirklich freie Gesinnung die Grenzen aktueller Verblendung und Geistesenge zu sprengen drohen. Wo sie loben dürfen und sollen, das wissen sie nicht einmal ganz genau. Daß das Dritte Reich auch seinen Kritikern keine eigene Meinung gestattet, ist eigentlich ganz logisch. Unlogisch ist nur, daß die Komödie der Urteilsfreiheit vor dem Inwie vor dem Ausland fortgesetzt wird.⁷⁶

Später greift Ullmann dieses Thema wieder auf - doch dazu erst in einem anderen Kapitel (2.1).

2 Ullmanns Kulturjournalismus im Montagblatt *Der Morgen* im Jahr 1936

Sein entschlossener publizistischer Kampf gegen den Nationalsozialismus wurde ihm von den Kultur- und Pressepolitikern des autoritären „Ständestaates“ also sehr übelgenommen. Nachdem das autoritäre Regime im Februar 1934 die ihn beschäftigende *Wiener Allgemeine Zeitung* liquidiert hatte, fand Ullmann bis zu seiner Flucht aus Österreich im März 1938 keine adäquate Position mehr. Er schrieb mehrere Theaterstücke, aber aus politischen Gründen unterließ der Zsolnay-Verlag, dessen Theaterabteilung den Vertrieb zugesagt hatte, den Druck. Weiters ermittelte Lunzer, daß eine Aufführungszusage für Ullmanns Theaterstück „Eugenie“ durch den Burgtheaterdirektor Röbbeling 1934 wegen seiner Mißliebigkeit im „Ständestaat“ rückgängig gemacht wurde.⁷⁷ 1934 und 1935 redigierte Ullmann ein „Wochenblatt für Theater, Film, Musik, Radio, Sport, Mode und Gesellschaft“ mit dem Titel *Fledermaus*:

*Mit dieser unpolitischen Programmzeitschrift nahm Ullmann die Intention seiner moralisierenden Offensiven der Jahre vor 1934 zurück. Er druckte sowohl Beiträge von demokratisch gesinnten Autoren wie solche von Anhängern des Ständestaats oder des Nationalsozialismus. Das Blatt mit starkem kulturpolitischem Akzent mußte nach 42 Nummern eingestellt werden; Ullmann trug einen beträchtlichen Teil des Defizits aus eigener Tasche.*⁷⁸

1.11 Die Arbeitsbedingungen der Kulturkritik

Die eigenen Arbeitsbedingungen, die sich Ende 1933 durch Druck seitens des Verlages und vor allem seitens der autoritären Regierung deutlich schwieriger gestalten, veranlassen Ullmann wohl auch zu einer öffentlichen Reflexion über die Bedingungen der Kulturkritik in jener Zeit. Ende Dezember 1933 klingt in der Kritik eines geplanten Theaterstückes erstmals diesbezügliches durch. Er hält fest, daß die *Wiener Zeitung* „jetzt schon des öfteren in Kultur- und Theaterdingen Fragen und Anfragen stellt, die völlig unverdächtig heute vielleicht nur sie stellen kann und darf.“⁷⁵ Dieses Lob der amtlichen *Wiener Zeitung* ist gleichwohl zweischneidig und charakterisiert umso schärfer, daß kritische journalistische Beschäftigung mit der Kultur- und Theaterpolitik in jener Zeit unerwünscht war.

Möglicherweise an jene Wiener Kollegen und Kolleginnen adressiert, die sich damals weniger um die Gefahren des Nationalsozialismus kümmerten, thematisierte Ullmann das Los der Theaterkritiker im „Dritten Reich“. Im Februar 1934 schildert er in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vier Fälle massiver Probleme deutscher Theaterkritiker, und resümiert dann:

⁷³ Ebda.

⁷⁴ Ebda.

⁷⁵ Ludwig Ullmann: *Pazifistisches Nazi-Stück*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 29. Dezember 1933, S. 5.

⁷⁶ Ludwig Ullmann: *Die Nazi-Kritiker*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 3. Februar 1934, S. 5.

⁷⁷ Heinz Lunzer (Anm. 2), S. 356.

⁷⁸ Ebda.

In der Folge schrieb er von 1935 bis 1938 im Kulturteil des Wiener Montagblattes *Der Morgen*, das 1934/35 von Hans Bekessy (später: Habe) und dann wieder vom früheren Besitzer Maximilian Schreier herausgegeben wurde. Lunzer stellt fest, daß in dieser Zeit „sein Einfluß gebrochen war, reduziert auf politisch neutrale Referate“⁷⁹, geht aber nicht weiter auf Ullmanns journalistische Beiträge im *Morgen* ein. Zweifellos hatte Ullmann mit dem Montagblatt *Der Morgen* ein wesentlich geringeres publizistisches Potential als mit der Tageszeitung *Wiener Allgemeine Zeitung*. Aber hatte Ullmann sich tatsächlich auf „politisch neutrale Referate“ zurückgezogen?

Untersuchen wir diese Frage am Beispiel des Jahres 1936, das zumindest zwei kulturbeziehungsweise pressepolitisch bedeutsame Ereignisse gebracht hatte, die Ullmann zu einer Positionierung herausgefordert haben könnten: das „Juliabkommen“ zwischen Österreich und Deutschland, das Österreich zum zweiten deutschen Staat deklarierte und den freien Vertrieb einiger deutscher NS-Zeitungen in Österreich brachte; und das Verbot der Kunstkritik durch Goebbels' „Kunstbetrachtungserlaß“.

Zu den regelmäßigen Mitarbeitern dieses Montagblattes gehörten 1936 neben Ludwig Ullmann im Kulturressort Julius Bauer und Karl Tschuppik, Bruno Heilig berichtete über internationale Politik und analysierte sie, aus Genf steuerte Hans Bekessy (später: Habe) Beiträge über internationale Politik bei, Maximilian Schreier dominierte den politischen Teil, Rafael Hualla war verantwortlicher Redakteur und lieferte vor allem Lokalreportagen, der zweite Mann für Lokales war Herbert Ell, Willy Ungar schrieb über Mode, regelmäßig erschienen auch von Johannes Jlg, Rudolf Huber-Wiesenthal und Kilian Klotz Beiträge, gelegentlich auch von Anton Kuh, Alfred Polgar und anderen.⁸⁰ Auf weitere Daten zum *Morgen* muß hier aus Platzgründen zwar verzichtet werden. Allerdings möchte ich nicht die Bemerkung vergessen, daß leider auch zu diesem Blatt die wissenschaftlichen Befunde bislang nur sehr spärlich sind, gleichwohl der

Journalismus des *Morgen* in diesen Jahren mehr Aufmerksamkeit verdiente.

Im folgenden nun die Analyse des Kritikpotentials der Beiträge von Ludwig Ullmann im Kulturteil des Wiener Montagblattes *Der Morgen* im Verlauf des Jahres 1936, untersucht an ausgewählten Themen.

2.1 Das Verschwinden der Kunst- und Kulturkritik

Als Ende November 1936 Propagandaminister Goebbels in Deutschland per Erlaß die Kunstkritik verbietet und durch eine affirmative „Kunstbetrachtung“ ersetzt, berichten zwar mehr als die Hälfte der Wiener Blätter darüber, aber nur vier - die *Neue Freie Presse*, *Das kleine Volksblatt*, *Das Echo* und *Der Morgen* -

widmen dem Ereignis einen Kommentar.⁸¹ Ullmann ist der Verfasser der Kritik im *Morgen* und gehört damit zu

den wenigen Wiener Journalisten, die Ende 1936 sich mit diesem Schritt der weiteren Presseknebelung im „Dritten Reich“ kritisch auseinandersetzten. Er verweist auf die positive Funktion der Kritik und die negativen Folgen ihres nun in Deutschland verordneten Fehlens, indem er resümiert:

*Aber abgesehen davon, daß sich Geist nun einmal an Widerspruch entflammt und nicht an Pauschalzustimmungen, scheint der Verlust an sachlicher Korrektur und Mahnung für Kunst und Künstler selbst weitaus bedenklicher als für die Kritikerzunft. Die wie jede geschlossene Majorität, unter Umständen auch anders kann. Lob, von keiner Sorge und Verantwortung gehemmt, ist das gefährlichste Narkotikum, namentlich für den arrivierten Künstler. Denn mit der Kritik, ob sie nun gerecht oder gutwillig ungerecht, schwindet die weitaus wichtigere: die Selbstkritik.*⁸²

„Lob, von keiner Sorge und Verantwortung gehemmt, ist das gefährlichste Narkotikum, namentlich für den arrivierten Künstler“

⁷⁹ Ebda.

⁸⁰ Die Zusammenstellung dieser Namen beruht auf der Autopsie des Blattes im Zeitraum Jänner bis Dezember 1936.

⁸¹ Catherine Milian: *Kunst, Kunstkritik und „Kunstbetrachtung“ im Nationalsozialismus, unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich. Der Umgang der Wiener Journalisten vor und nach dem „Anschluß“ mit dem Verbot der feuilletonistischen Kunstkritik in Deutschland von 1936*. Dissertation am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien, Wien 1996, S. 166-180 (zum Zeitpunkt der Manuskriptabfassung befand sich diese Dissertation noch in Begutachtung).

⁸² L.U.: *Keine Kritik!* In: *Der Morgen*, 30. November 1936, S. 8.

Ullmann kommt zwei Wochen später noch einmal und ausführlich in einem Kommentar auf das Thema zurück. Er nimmt diesmal allerdings auch auf Österreich bezug und führt zum funktionalen Verhältnis Schauspieler und Kritiker ergänzend aus:

Unter einem Teil der Wiener Schauspieler herrscht, wie man hört und einigen gewiß aufrichtigen Zusehrern entnimmt, große Befriedigung über die - freilich nicht bei uns zu Lande - abgeschaffte Kritik. Vielleicht sogar ein wenig Ungeduld...

Der Jubel ist begreiflich. Bei den Durchschnittstalenten, versteht sich. Unbegreiflich wäre es, wenn ein Darsteller von nur leidlichem Persönlichkeitsformat solch selbstzerstörender Ansicht beiträte. Was die großen Theaterkarrieren betrifft, müssen jene, die sie gemacht haben, wohl wissen, wieviel sie auch der schärfsten Kritik zu verdanken haben. Sie wissen es auch, nur nicht immer.⁸³

Ullmann verweist darauf, daß das Wirkungspotential der Theaterkritik begrenzt sei. In Wahrheit könne Kritik „noch so böswillig ein gleichsam mit Naturgewalt sich entfaltendes Talent“ gar nicht unterdrücken. Außerdem unterstehe der Kritiker „einem notabene meist viel strengerem kritischem Forum: seinem Leser“. Niemand sei „schwerer zu täuschen als der Theaterbesucher und der Zeitungsleser“:

Die Schauspieler mögen sich in diesem Punkte beruhigen. Jedes Zuviel oder Zuwenig der Kritik wird kontrolliert. Und das Endurteil, jenes, das Karrieren wirklich entscheidet, spricht immer diese letzte und durch keine Pro- oder Kontra-Propaganda bestechliche Instanz: das Publikum.⁸⁴

„Unter einem Teil der Wiener Schauspieler herrscht, ... große Befriedigung über die - freilich nicht bei uns zu Lande - abgeschaffte Kritik“

46

Die hier von Ullmann vorgetragene Begrenztheit der Theaterkritik kann zumindest für die 30er Jahre mit einer zwar nicht mehr recht vielfältigen, aber doch wenig konzentrierten Presse akzeptiert werden. In Zeiten extremer Pressekonzentration gewinnen einzelne Theaterkritiker freilich deutlich größere Macht.

Ullmann schließt Ende 1936 seine Ausführungen zum Verbot der Kunstkritik in Deutschland, das eineinhalb Jahre später auch in

Österreich verordnet wurde, indem er schließlich die affirmative „Kunstabtachtung“ mit glaslosen Brillen vergleicht:

Nun wollen jene Kritikerfeinde ja eigentlich nur, daß gerade diese ablehnende Kritik, jede Art von ablehnender Kritik abgeschafft werde, nicht die Kritik überhaupt. Denn für den Schauspieler ist völlige Nichterwähnung natürlich noch viel vernichtender als heftigster Tadel.

Das erinnert aber daran, daß der Münchner Komiker Valentin eines Tages auf der Bühne mit einer Brille ohne Gläser auf der Nase erschien. Er nahm das leere Brillengestell ab, betrachtete es liebevoll und sagte tief überzeugt: „Besser als gar nix...!“

Das dürfte aber nicht die Meinung der Augenärzte sein.⁸⁵

2.2 Das Burgtheater ist nicht tabu

Was immer nun die Abmachungen zwischen Ullmann und Regierungs-Pressechef Ludwig Anfang 1934 waren - zwei Jahre später übt Ullmann sich in Sachen Burgtheater keineswegs in Zurückhaltung. Er portraitiert beispielsweise mit überschwänglichem Lob die Schauspielerin Ida Roland, die Frau des Paneuropa-Politikers Richard N. Coudenhove-Calergi. Ullmann merkt darin unter anderem an, daß „die Theaterdirektoren dieses Übergewicht an Persönlichkeit“ jahrelang gescheut hätten, sodaß sie ohne Engagement blieb. Nun

habe das Burgtheater „die Ehrenschuld an diesem Genie der Theaterbesessenheit getilgt“. Ida Roland stehe nun, „weithin leuchtend durch die Blitze ihres Temperaments, wieder auf der Bühne“, auf der des Burgtheaters.⁸⁶ Aber was zunächst wie ein Burgtheater-Lob klingt, gerät alsbald zur Kritik:

Nicht leichten Herzens ist Ida Roland in die Welt der grandiosen Magie ihrer Bühnenerscheinung zurückgekehrt. Aber die Zeit war reif, vor allem die des Theaters. Denn dieses bedarf mehr denn je der großen Schicksale und der großen Menschlichkeiten. Um so mehr klingt die Kunde seltsam: das Burgtheater sucht nach Rollen für Ida Roland. Das kann nur eine Frage des Repertoires, aber keine der Persönlichkeit sein. Im gewaltigen Bogen spannt sich von der Lady Macbeth bis zur Medea Grillparzers, von Schillers Königin Elisabeth bis zur Judith Hebbels die Fülle der Gestalten, die des

⁸³ Ludwig Ullmann: *Die zufriedenen Schauspieler*. In: *Der Morgen*, 14. Dezember 1936, S. 8.

⁸⁴ Ebda.

⁸⁵ Ebda.

⁸⁶ Ludwig Ullmann: *Die Hausfrau Paneuropas*. In: *Der Morgen*, 3. Februar 1936, S. 8.

zündenden Funkens dieser Schwesterseele warten.⁸⁷

Im Juni 1936 zieht Ullmann Bilanz darüber, welche österreichische Autoren das Burgtheater damals gerade gespielt hatte und zu inszenieren vorhatte: Es waren dies Schönherr, Max Mell, Felix Braun, Josef Wenter, Hermann Heinz Ortner und Schreyvogel. Ullmann meint angesichts dieser Namen:

Fragen wir also lieber: Welche österreichischen Dramatiker sind es, die nicht oder doch nur allzu selten gespielt werden? Da steht nun freilich heute ein Name von höchstem, auch dramatischem Gewicht obenan: Richard Beer-Hofmann (mit seinem „Jungen David“). Aber es fehlt auch (mit seinen eigenen Originalwerken) schon seit Jahren Franz Theodor Csokor.⁸⁸

Ullmann nennt 1936 also sehr wohl gravierende Versäumnisse des Wiener Burgtheaters, er verhält sich keineswegs neutral, aber die kämpferische Anklage der Anbiederung an NS-Deutschland fehlt in diesem Jahr. Aber Ullmanns Kulturjournalismus des Jahres 1936 ist dennoch im besten Sinne politisch, wie die weiteren Analyseergebnisse zeigen werden.

2.3 Das kulturelle Exil bleibt wichtiges Thema

Zur kulturpolitischen Bedeutung des „Juliabkommens“ 1936 zwischen dem „Dritten Reich“ und dem österreichischen „Ständestaat“ nahm Ullmann zwar im Montagblatt *Der Morgen* nicht Stellung. Aber das vom „Dritten Reich“ massenhaft verursachte Exil von Kulturschaffenden, das Ullmann bereits 1933/34 in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* mehrmals thematisierte, ist Ullmann auch 1936 ein sehr wichtiges Thema der Zeit. „Die Auswanderung der Dichter“ betitelt Ullmann zum Beispiel eine Analyse zur Situation der deutschen Schriftsteller im „Dritten Reich“ im Jänner 1936.⁸⁹ Als Thomas Mann Anfang 1936 in der *Zürcher Zeitung* nachdrücklich gegen das „Dritte Reich“ Stellung nimmt und sich selbst an die Seite der Verfolgten stellt, zollt Ullmann, der Mann bis dahin mehrfach wegen mangelnder Distanzierung von Hitler-Deutschland angegriffen hatte, diesem bedeu-

tenden deutschen Schriftsteller große Anerkennung.⁹⁰ Den 80.

Todestag Heinrich Heines nimmt Ullmann wiederum zum Anlaß, um dessen Befindlichkeit im Exil ausführlich zu thematisieren:

Er ist es, der heute unser Herz bewegt: der Flüchtling Heinrich Heine. Er war ein deutscher Dichter in Frankreich. Das Größte hat er dort geschaffen. Auch das Deutsche seines Lebenswerkes: die vielen leuchtend bitteren Worte, die der Heimat galten.⁹¹

Einen weiteren Essay widmet Ullmann im Jänner 1936 den „Publizisten im Exil“, der zugleich Nachruf auf Kurt Tucholsky sowie eine große Würdigung der ins Exil getriebenen deutschen Publizisten ist. In der „Sehnsuchtschölle des Exils“ sei „keine Silbe der Anbiederung gefallen“: „Die deutschen Emigranten, die Emigranten des deutschen Geistes, haben nur eine einzige Heimat, jenseits aller Grenzen: ihren Durst nach Gerechtigkeit.“⁹² Ullmann würdigt Kurt Tucholsky und dann die exilierten Schriftsteller und Journalisten insgesamt:

Wir haben gelesen, was sie, Anwarter zweifellos einer historisch beispieldosen Genugnung, über ihre Gegner geschrieben haben. Es sind mit geringen und gewiß unbeträchtlichen Ausnahmen Er-

Er verhält sich keineswegs neutral, aber die kämpferische Anklage der Anbiederung an NS-Deutschland fehlt in diesem Jahr

kenntnisse und Urteile der Überlegung, der Sammlung, der Selbstbeherrschung. Aus Journalisten sind Philosophen des vielleicht ungeheuersten geschichtlichen

Gewissenszwanges geworden. Und selten noch hat Verfolgung so reiche geistige Saat gesät.

Man belächelt jetzt mitunter den deutschen Emigranten und seine unlöslich glühende Verbundenheit mit den inneren Bildern und Stimmen der Heimat. Aber ihre Ahnen sind Heine und Börne, die, denkend „An Deutschland in der Nacht“, zeitlebens „Um den Schlaf gebracht“ waren.⁹³

Und Ullmann schließt mit den Sätzen:

⁹⁰ Ludwig Ullmann: *Der tapfere Thomas Mann*. In: *Der Morgen*, 10. Februar 1936, S. 6.

⁹¹ Ludwig Ullmann: *Der Emigrant Heinrich Heine*. Zum 80. Todestag des Dichters am 17. Februar. In: *Der Morgen*, 17. Februar 1936, S. 10.

⁹² Ludwig Ullmann: *Publizisten im Exil*. In: *Der Morgen*, 6. Jänner 1936, S. 6.

⁹³ Ebda.

⁸⁷ Ebda.

⁸⁸ Ludwig Ullmann: *Spielt österreichische Dramatiker!* In: *Der Morgen*, 22. Juni 1936, S. 11.

⁸⁹ Ludwig Ullmann: *Die Auswanderung der Dichter*. In: *Der Morgen*, 20. Jänner 1936, S. 6.

*Weiter leben und weiter schreiben: es ist das einzige, das diesen Flüchtlingen des Geistes nicht genommen werden kann. Es ist das einzige, womit sie ihre neue Existenz sittlich begründen können: Stimme zu sein der Millionen, deren wehrloses Schweigen um Gericht ruft.*⁹⁴

3 Ullmanns Flucht und Exil

1938 muß Ullmann Österreich fluchtartig verlassen. Er wurde nun selbst zu einem der vielen davor von ihm beschriebenen „Publizisten im Exil“. Über Ungarn, Jugoslawien, Italien und die Schweiz gelangt er nach Paris, wo ihm eine erste bescheidene publizistische Tätigkeit in Exilzeitschriften möglich ist: Er schreibt in der *Pariser Tageszeitung*, in der *Zukunft*, in den *Nouvelles d'Autriche* und in der einzigen Ausgabe der „Revue antihitlerienne“ *Freies Österreich* (Paris, Mai 1940).

Nach mühevoller und langer Flucht gelangt Ullmann schließlich im Sommer 1942 an den sicheren Exilort New York.⁹⁵ Dort plädiert es in mehreren Essays in Exilzeitschriften für die Rückkehr der Emigranten und fordert beispielsweise, daß die neuen Zeitungen der Zweiten Republik von den zahllosen emigrierten Journalisten geschrieben werden müßten. „Exil“ bleibt ein zentrales Thema seine Publizistik im Exil.⁹⁶ Ihm selbst war die alte Heimat jedoch entfremdet: er kehrt nicht zurück.⁹⁷ Er bleibt in New York. Nach 1945 arbeitet er von dort aus als freier Journalist für amerikanische Blätter (wie etwa die *New Yorker Staatszeitung*), für deutsche Zeitungen (etwa *Die Zeit* in Hamburg) und für die Tageszeitung *Neues Österreich* in Wien.

Seine 1948 fertiggeschriebene Autobiographie „Heimat in der Fremde“ ist noch heute unveröffentlichtes Manuskript. Ullmann schreibt

auch eine umfangreiche Geschichte des Theaters, die jedoch nicht veröffentlicht wird. Auch andere Buchprojekte scheitern.⁹⁸

Ludwig Ullmann stirbt am 8. Mai 1959 in New York.⁹⁹

4 Fazit

Das Symposions-Motto „Verspielte Zeit“ abwandelnd, könnte man sagen, daß Ludwig Ullmann keinen „verspielten Journalismus“ (wie man manches Feuilleton ob seiner Gehaltlosigkeit und sprachlichen Verspieltheit abwertend schon bezeichnet hat) machte, daß er aber gegen die Politik des austrofaschistischen österreichischen „Ständestaates“ und dann erst recht des Nationalsozialismus „verspielt“ hatte, 1934 seinen Posten und die Möglichkeit zur freien Kulturkritik verlor, und schließlich 1938 ebenso seine Heimat. Gleichwohl er zwischen 1934 und 1938 noch in Wien lebte und - mit Schwierigkeiten - auch publizistisch arbeitete, war ihm Wien kaum noch Heimat: „In Wahrheit hat mein

Der Autor

Univ.-Ass. Dr.
**Fritz
Hausjell**
(1959)



Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie der Pädagogik in Salzburg und Wien. Univ.-Lektor in Salzburg, Innsbruck und Wien. Zahlreiche Forschungsprojekte. 1992 Verleihung des „Helga und Willy Verkauf-Verlon-Preises für österreichische antifaschistische Publizistik“. Univ.-Assistent am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien. Zahlreiche Veröffentlichungen u.a. „Vertriebene Wahrheit. Journalismus im Exil“ (1995), „Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien“ (1988), Mitherausgeber der Zeitschriften „Medien-Journal“ und „Medien & Zeit“.

„Austro-American Tribune“: Die Stimme eines freien demokratischen Österreich im Exil. In: *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1918-1945*. Hg. v. Johann Holzner, Sigurd Paul Scheichl u. Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1991, S. 205-217; zwei Texte Ullmanns enthält auch der Band *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. Hg. v. Konstantin Kaiser u. Peter Roessler. Wien 1989.

⁹⁷ Die Gründe dafür sowie seine berufliche Tätigkeit in Amerika sind dargestellt in Heinz Lunzer (Anm. 2), S. 364-371.

⁹⁸ Ebda, S. 368ff.

⁹⁹ Helmut F. Pfanner (Anm. 96), S. 216.

⁹⁴ Ebda.

⁹⁵ Details zu Ullmanns Flucht bietet Heinz Lunzer (Anm. 2), S. 357f.

⁹⁶ Einblicke in dieses Schaffen bieten die Exiljournalismus-Anthologie *Vertriebene Wahrheit* (Anm. 6), Heinz Lunzer (Anm. 2), S. 361ff. und Helmut F. Pfanner:

„Exil“ schon damals, im Februar 1934, begonnen“, notiert er rückblickend in seinen nur auszugsweise veröffentlichten Memoiren.¹⁰⁰

Er war im Wiener Kulturjournalismus der frühen 30er Jahre eine ganz wichtige Stimme, vielleicht sogar der Wortführer gegen den Nationalsozialismus. Die Forschungen dazu

sind noch zu sporadisch, um letzteres heute schon sagen zu können. Selbst herbe berufliche Rückschläge konnten ihn kaum beirren. Früh und breit thematisierte er das durch den Nationalsozialismus in Deutschland verursachte Exil zahlloser Kulturschaffender. Und blieb dem Thema auch dann noch lange treu, als er selbst bereits Flüchtling war.

¹⁰⁰ Ludwig Ullmann (Anm. 11).

Das Handbuch...

...für **MATURANTINNEN** die wissen wollen, ob Publizistik- und Kommunikationswissenschaft die richtige Studienwahl für sie ist

... für **STUDIERENDE** die für Ferien- und Nebenjobplanung gute Ansprechpartner in der Medien- und Kommunikationsbranche suchen

... für **ABSOLVENTINNEN** des Instituts für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in Wien, die Bekannte aus der Studienzeit wiederfinden wollen oder PartnerInnen für neue Berufsprojekte suchen

KARRIEREN bietet Berufsportraits

von **595** Absolventinnen und Absolventen des Instituts für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien.

BAND 1 enthält 309 Portraits (240 S., illustr., öS 158,-)

BAND 2 enthält 286 Portraits (224 S., illustr., öS 158,-)

KARRIEREN gibt es im Buchhandel sowie direkt:
In der Fachbibliothek für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien,
Schopenhauerstraße 32, 1180 Wien, (Erdgeschoß)
und bei Dr. Fritz Hausjell (1. Stock, Zi. 01.01)



Bei Unzustellbarkeit
bitte zurück an:

medien & zeit

A-1014 Wien, Postfach 208

P.b.b.,
Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1090 Wien,
2. Aufgabepostamt 1010 Wien