



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wir waren Soldaten und Dichter ...“

Ernst Lothar: Stationen eines Theaterschaffenden
im Exil und Post-Exil“

verfasst von

Mag. (FH) Christine Seitz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Emigrantenlied

Ernst Lothar

Wir haben alles verloren,
Das Land, das Gut und den Ruf;
Wir haben den Hohn in den Ohren.
Sind wir zum Unglück geboren,
Obwohl auch uns Gott schuf?

Wir haben Bücher geschrieben
Und Menschen gesund gemacht;
Wir sind bei den Fahnen geblieben
Und wurden trotzdem vertrieben,
Gemartert, erniedrigt, verlacht.

Wir waren Priester und Richter,
Wir hatten Amt und Pflicht;
Wir waren Soldaten und Dichter,
Wir hatten Menschengesichter
Der Schmach erbötig nicht.

Jetzt sind wir von allem verlassen,
Was je uns einte und schied.
Wir Bettler in fremden Gassen,
Wann lernen wir endlich zu hassen
Das Land, das uns verriet?

Wann flehen wir Schimpf und Schande
Auf seine Fluren herab,
Wann fluchen wir Verbannte,
Ihm, das die Menschheitsbande
Begrub im Massengrab?

Man kann den Menschen fluchen,
Nicht Wiesen, Bächen und Wind.
So werden wir überall suchen
Die Linden, die Birken, die Buchen,
Die nur daheim grün sind.

Was kann sie uns gewähren
Die fremde, die Welt von Stein?
Die Hoffnung, wiederzukehren
Vom Festland und den Meeren
Nach Hause – zu Hause zu sein.

Und wenn wir, müde vom Leben,
Zur Ohnmacht sind bereit,
Im Traum uns zu erheben
Den Glauben uns zu geben
An die Gerechtigkeit:

Daß ein Geleit wird stehen
Habtacht zu unserer Ehr'.
Wir werden inmitten gehen,
Und Österreichs Fahnen wehen
Öst'reichisch so wie vorher.

Dann sind wir alle viel älter,
Vom Heimweh ausgebrannt.
Der Glaube wird nie kälter.
Trotz Tod und Teufeln hält er
Bis zur Erfüllung stand!

Inhalt

Vorwort	5
Forschungsstand und Quellenlage – Methodik	7
I. Flucht aus Österreich	10
<i>I. 1. Niederlegung des Direktionspostens</i>	<i>10</i>
<i>I. 2. Die Flucht</i>	<i>17</i>
<i>I. 3. Schweiz</i>	<i>18</i>
<i>I. 4. Frankreich</i>	<i>23</i>
II. USA – Ein Neubeginn	32
II.1. Die Österreichische Bühne	34
II.1.1. Der erste Theaterabend – „ein Experiment“	35
II.1.2. Der zweite Abend – Das Ziel: Etablierung eines ständigen deutschsprachigen Theaters	39
II.1.3. „Sturm im Wasserglas“	42
II.1.4. Die Spielzeit 1940/41 – große Pläne und Ernüchterung	45
II.1.4.1. „Die schrecklichen Eltern“	46
II.1.4.2. Auernheimer-Schnitzler-Abend	48
Exkurs: Theater of German Freeman	50
II.2. Das Projekt „Princeton-Theater und Princeton-Festival“	52
II.3. Die Summer Drama School des Bard College	59
II.3.1. Inszenierungen	60
II.4. Colorado College	66
II.4.1. Das Studienjahr 1941/42	66
II.4.1.1. Der Colorado Springs Drama Club	67
II.4.1.1.1. Inszenierungen und Rezeption	70
II.4.1.2. Lehrtätigkeit	76
II.4.1.3. Sonstige Aktivitäten	78
II.4.1.4. Lebensumstände	80
II.4.2. Das Studienjahr 1942/43	82
II.4.2.1. Lehrtätigkeit	82
II.4.2.2. Theater Workshop	83
II.4.2.3. Sonstige Aktivitäten	85
II.4.2.4. Private Situation	85
II.5. Die Jahre 1943-1946	87
III. Die Rückkehr	88
III.1. Die Theater & Music Section der ISB	88

III.1.1. Die Theater & Music Section in Wien	93
III.2. Ernst Lothar als Leiter der Theater & Music Section der ISB.....	93
III.2.1. Arbeitsschwerpunkte der Theater & Music Section unter Ernst Lothar: Überwachung der Entnazifizierung des Kultursektors und Verbreitung amerikanischer Bühnenwerke.....	97
III.2.1.1. Das Ziel der amerikanischen Besatzungsmacht: Erziehung zur Demokratie über den Umweg der Kultur	100
III.2.1.2. Verbreitung amerikanischer Theater- und Musikstücke und Weiterentwicklung der Theater & Music Section unter Ernst Lothar	102
III.2.1.2.1. Schwierigkeiten bei der Programmierung amerikanischer Theater- und Musikstücke an österreichischen Bühnen: Österreichischer Konservatismus und amerikanische Vorzensur.....	104
III.2.1.2.2. Legitimiert oder selbstermächtigt? Lothars Hausmachtpolitik als Theater & Music Officer	107
III.2.1.4. Das Ende der Amtszeit Ernst Lothars.....	115
<u>Nachwort</u>	117
<u>Anhang</u>	119
A. Die Flucht.....	119
B. USA.....	130
C. Rückkehr.....	138
<u>Quellen- und Literaturverzeichnis</u>	142
<u>Danksagung</u>	150
<u>Lebenslauf</u>	151
<u>Abstract</u>	152

Vorwort

„Die Schönheit der Fremde genießt man so lange, als man aus ihr heimkehren kann.“¹

Als Professor Hilde Haider-Pregler im Frühjahr 2012 bei einem Erstgespräch Ernst Lothars Theaterschaffen im Exil und Post-Exil als Thema für die vorliegende Diplomarbeit vorschlug, war insbesondere zu dessen Zeit im Exil noch wenig Forschung betrieben worden. Abgesehen von einer Diplomarbeit am Institut für Germanistik der Universität Wien mit Schwerpunkt auf sein schriftstellerisches Schaffen in der Emigration und einigen Artikeln in Fachpublikationen, in denen seine Exilzeit cursorisch mitbehandelt wurde, war dieser Lebensabschnitt Lothars noch nicht dokumentiert worden und stellte somit ein interessantes neues Forschungsgebiet dar.

Im Frühjahr 2014, als die Recherchen für die vorliegende Arbeit bereits weit fortgeschritten waren, wurde eine Dissertation über Ernst Lothar öffentlich zugänglich gemacht, die 2013 am Institut für Germanistik der Universität Wien eingereicht worden war: *Ernst Lothar. Sein Leben, sein Werk und dessen Rezeption anhand von veröffentlichten und unveröffentlichten Texten* von Dagmar Heißler.² Die Arbeit behandelt umfassend Lothars Leben und Schaffen und widmet einen großen Abschnitt seiner Zeit im Exil.

Da für die vorliegende Diplomarbeit zu einem Großteil dieselben Quellen benutzt worden sind wie bei Heißler, kommt es durch die Parallelbearbeitung immer wieder zu Überschneidungen. Heißler legt in ihrer Untersuchung jedoch auch einen Schwerpunkt auf Lothars schriftstellerisches Schaffen, das in der vorliegenden Arbeit beinahe vollständig ausgeklammert wird. Der Fokus soll im Folgenden auf Lothars Wirken im Bereich der darstellenden Kunst gerichtet werden, auf seine schriftstellerische Tätigkeit wird nur vereinzelt an den Stellen eingegangen, wo es sinnvoll erscheint, um einen Gesamtüberblick über Lothars Situation im Exil zu erhalten.

Darüber hinaus ist es gelungen, für die vorliegende Arbeit Originalquellen miteinzubeziehen, auf die Heißler keinen Zugriff hatte oder die sie nicht berücksichtigte. So konnten etwa die Planung eines Nummernprogrammes in Paris sowie dafür geschriebene Szenen mit aufgenommen und die Inszenierung einer zusätzlichen Theaterproduktion in Colorado Springs nachgewiesen werden. Durch die Einbeziehung von Zeitungskritiken zu

¹ Lothar, Ernst: *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*. Ausgewählte Werke Band V. Wien, Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1961, S.125.

² Vgl. Heißler, Dagmar: *Ernst Lothar. Sein Leben, sein Werk und dessen Rezeption anhand von veröffentlichten und unveröffentlichten Texten*. Diss. Universität Wien, Institut für Germanistik, 2013.

Lothars Inszenierungen mit dem Colorado Springs Drama Club sowie von Aktenkopien zu seiner Zeit als Theater & Music Officer aus der privaten Sammlung Professor Oliver Rathkolbs konnten zu diesen beruflichen Stationen Lothars neue Fakten beigesteuert werden.

In diesem Sinne ist die vorliegende Diplomarbeit als Ergänzung zu der Dissertation von Heißler zu sehen – mit einer Verlagerung der Schwerpunktsetzung auf Lothars Theaterschaffen und einer teilweisen Erweiterung dieses Themenbereiches.³

³ Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird im Folgenden auf gegenderte Substantivformen verzichtet. Maskuline Pluralformen sind – wo inhaltlich naheliegend – geschlechtsneutral zu verstehen.

Forschungsstand und Quellenlage – Methodik⁴

„Hatte man aber einmal den Entschluß gefasst, sogar das Exil zu ertragen – nicht um weiterzuleben, sondern um zu beweisen, dass Hitler Unrecht hatte – dann hat man sich die Aufgabe gesetzt, fuer die es einen Sinn hatte, zu leiden.“⁵

Erste Informationsquelle und Ausgangspunkt für die Recherchen waren Ernst Lothars Autobiographie, die er 1960 unter dem Titel *Das Wunder des Überlebens* veröffentlichte⁶, sowie die Memoiren seiner Frau Adrienne Gessner *Ich möchte gern was Gutes sagen...* aus dem Jahr 1985⁷.

Unterschiedlich gut recherchierte Beiträge über Lothar finden sich in diversen theater- und literaturwissenschaftlichen Personenlexika⁸, die Zeit vor seiner Emigration als Direktor des Theaters in der Josefstadt wird in zwei Aufsätzen von Edda Fuhrich-Leisler und von Julia Danielczyk aufgearbeitet.⁹ Ein Beitrag von Donald G. Daviau und Jorun B. Johns beschäftigt sich allgemein mit Leben und Werk Lothars – dabei stützen sich die Autoren stark auf Lothars Autobiographie, bezüglich seines Theaterschaffens im Exil gehen sie kaum ins Detail.¹⁰ Das Gleiche gilt für einen Aufsatz von Joseph Peter Strelka, der sehr allgemein gehalten ist und für die Zeit der Emigration beinahe ausschließlich Lothars schriftstellerisches Schaffen thematisiert.¹¹ Auch die kürzeren Beiträge von Oskar Maurus

⁴ Im Folgenden werden nur die für die vorliegende Arbeit herangezogenen Quellen angeführt. Für weitere Belege zu Ernst Lothar siehe Heißler: *Ernst Lothar*, S. 19ff.

⁵ Brief Ernst Lothar an Kitty Stengel, 21.10.1945. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, 18861/89.

⁶ Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 533.

⁷ Vgl. Gessner, Adrienne: *Ich möchte gern was Gutes sagen... Erinnerungen*. Wien, München: Amalthea Verlag, 1985. Zur Problematik von Autobiographien als wissenschaftliche Quelle vgl. Sallfellner, Laura: *Adrienne Gessner. Biographie einer österreichischen Schauspielerin*. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2013, S. 7f.

⁸ Vgl. etwa Bolbecher, Siglinde; Kaiser Konstantin: *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*. Wien-München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft, 2000, S.457f; Trapp, Frithjoff; Mittenzwei, Werner u.a. (Hg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. Band 2. Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München: K. G. Saur Verlag, 1999, S. 617f.

⁹ Vgl. Danielczyk, Julia: Trügerische Hoffnung. Ernst Lothars Theater in der Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik. In: Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien/Berlin: Lit Verlag, 2010, S. 81-92; Fuhrich-Leisler, Edda: Vom Wunder des Überlebens. Das Theater in der Josefstadt unter Ernst Lothar (1935-1938). In: *Geschichte und Gegenwart*, 7. Jg., Heft 3, September 1988, S. 213-223.

¹⁰ Vgl. Daviau, Donald G.; Johns, Jorun B.: Ernst Lothar. In: Spalek, John M.; Strelka Joseph (Hg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Band 2 New York, Teil 1. Bern: A. Francke AG Verlag, 1989, S. 520-553

¹¹ Vgl. Strelka, Josef Peter: Ernst Lothar. In: *Mährische Deutschsprachige Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.4.1999. Olomouc: Univerzitetni nakladatelstvi, 1999, S. 202-214.

Fontana und Harry Zohn konzentrieren sich auf den Autor Lothar (Zohn) oder sparen seine Exilzeit überhaupt ganz aus (Fontana).¹²

Leben und Werk Lothars werden auch in zwei Diplomarbeiten thematisiert, die in den Jahren 1995 und 2009 am Institut für Germanistik der Universität Wien verfasst wurden. Beide legen den Fokus auf seine schriftstellerische Tätigkeit, das Wirken als Theaterschaffender wird lediglich gestreift.¹³ Die umfassendste wissenschaftliche Aufarbeitung von Lothars Leben sowie seiner Tätigkeit sowohl als Autor als auch als Theaterschaffender bietet die im Jahr 2013 am Institut für Germanistik der Universität Wien eingereichte Dissertation von Dagmar Heißler.¹⁴

Die Zeit nach der Rückkehr Lothars nach Österreich und seine Tätigkeit als Theater & Music Officer für die US-Armee wurde von Oliver Rathkolb in zwei Publikationen untersucht: In seiner Dissertation aus dem Jahr 1981 *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik* sowie in dem Artikel Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit: Kulturpolitik in Österreich nach 1945 durchleuchtet er kritisch Lothars Arbeit für die amerikanische Besatzungsmacht.¹⁵

Eine wesentliche Informationsquelle für Lothars Leben und Schaffen im Exil und Post-Exil waren Originaldokumente und -unterlagen. Wichtigste Quelle hierfür war der Nachlass Ernst Lothars, der in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek verwahrt wird. Er umfasst 16 Archivboxen und eine Foliobox und enthält Briefe von und an Ernst Lothar, Dokumente und Fotografien.¹⁶ Besonders interessant in Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit sind die Briefe, die Lothar während der beruflich bedingten räumlichen Trennung von seiner Frau von Juli 1941 bis November 1942 an Gessner geschrieben hat und in denen er über seine Arbeit und sein tägliches Leben berichtet.

¹² Vgl. Fontana, Oskar Maurus: Ernst Lothar zum 70. Geburtstag. In: *Wort in der Zeit*. VI Jahrgang, Heft 10, Oktober 1960, S. 8-11 und Zohn, Harry: Ernst Lothar. In: Ders.: *Wiener Juden in der deutschen Literatur. Essays*. Tel-Aviv: Edition „Olamenu“, 1964, S. 83-88.

¹³ Vgl. Maurer, Susanne: *Ernst Lothar: Leben und Werk*. Dipl. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät, 1995; Weiss, Stephanie: *Ernst Lothar. Schicksal eines Exilautors zwischen Erfolg und Heimweh*. Dipl. Universität Wien, Institut für Germanistik, 2009.

¹⁴ Vgl. Heißler, Dagmar: *Ernst Lothar*.

¹⁵ Vgl. Rathkolb, Oliver: *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*. Diss. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät, 1981; Rathkolb, Oliver: Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit: Kulturpolitik in Österreich nach 1945. In: Thuncke, Jörg (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal: Arco Verlag, 2006, S. 279-295.

¹⁶ Vgl. Nachlass Ernst Lothar, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung [WBRH], ZPH 922 a.

Je nach untersuchtem Zeitabschnitt wurden für die vorliegende Arbeit darüber hinaus unterschiedliche Originalquellen herangezogen:

Für Lothars letzte Monate als Direktor des Theaters in der Josefstadt war die Einsichtnahme in die Theaterzettel, die in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums verwahrt werden, sowie in das im Archiv des Theaters in der Josefstadt befindliche Vorstellungsbuch von Nutzen.

Informationen zu Lothars Flucht finden sich im Österreichischen Staatsarchiv/Archiv der Republik, wo der Akt des Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter Ernst Lothars sowie dessen Vermögensanmeldung aufliegen.

Für Auskünfte über Lothars Tätigkeiten während seines Aufenthaltes in Paris wurden die französisch-österreichischen Emigrantenzeitungen *Nouvelles d'Autriche* und *Die Österreichische Post* aus dem fraglichen Zeitraum herangezogen.

Quellen zu Lothars Leben und Tätigkeit in den USA finden sich im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes: Dort finden sich Kopien von Briefen von und über Lothar und Gessner sowie Unterlagen zur Österreichischen Bühne und zu Lothars politischer Tätigkeit in den USA. Als Informationsquelle zu Lothars Inszenierungen an der Österreichischen Bühne dienten Zeitungskritiken, die sich im New Yorker *Aufbau*, der deutschsprachigen Emigrantenzeitung, der Jahre 1940 und 1941 finden. Über Lothars Tätigkeit am Bard College sowie am Colorado College informieren Studentenzeitungen, Jahrbücher, Theaterprogramme und lokale Zeitungen, die in den jeweiligen Collegearchiven und lokalen Bibliotheken aufliegen.

Eine wertvolle Quelle für die Tätigkeit Lothars als amerikanischer Kulturoffizier war weiters die private Sammlung von Aktenkopien aus den US National Archives zur Theater & Music Section der ISB von Professor Oliver Rathkolb.

I. Flucht aus Österreich

I. 1. Niederlegung des Direktionspostens

„Ich hatte das Direktionszimmer kaum betreten, als zwei bei mir engagierte Schauspieler erschienen. Sie gaben sich als nationalsozialistische Zelle meines Theaters zu erkennen und wünschten, gehemmt übrigens, die weitere Geschäftsgebarung mit mir zu besprechen. Es werde mir klar sein, setzten sie voraus, daß die als nächste Premiere geplante Uraufführung von Zuckmayers ‚Bellmann‘ untragbar sei. Des Autors teilweise jüdische Abstammung – da unterbrach ich sie mit dem Hinweis auf meine eigene ungeteilte und meinen Entschluß, die Direktion mit dem heutigen Tage niederzulegen. Sie widersprachen entschieden: ich müsse bleiben, zumindest für eine Zeit des Überganges, sie garantierten mir, es werde mir nichts geschehen. [...] ich hatte meinen Entschluß gefaßt. Ohne daß es jemand erfuhr, verständigte ich meinen Bruder Hans, der seit langem in der Schweiz lebte, er möge uns erwarten. Am selben Abend wurde mir mein Paß abgenommen.“¹⁷

So schildert Ernst Lothar, zu diesem Zeitpunkt seit zweieinhalb Jahren Direktor des Theaters in der Josefstadt, in seiner Autobiographie die Geschehnisse des 12. März 1938. Er war am Vorabend aus Linz zurückgekehrt, wo ein Teil des Ensembles des Theaters in der Josefstadt im Rahmen einer längeren Tournee ein Gastspiel hatte und wo er von der Absage der Volksabstimmung über die Unabhängigkeit Österreichs erfahren hatte.¹⁸

Lothar erzählt, dass er am Sonntag zuvor, also am 6. März, eine „Österreichische Matinee“ im Theater in der Josefstadt veranstaltet habe, die zu einer Demonstration österreichischen Selbstbewusstseins werden sollte:

¹⁷ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 98. Es ist davon auszugehen, dass es sich bei den beiden Schauspielern um Robert Horky und Erik Frey handelte, auf die sich Lothar auch in seinem Schreiben an Valberg vom 16.3.1938 (s. u.) bezieht. Diese Ansicht vertritt auch Birgit Peter. (Vgl. Peter, Birgit: „Wie es euch gefällt“? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“. In: Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien/Berlin: Lit Verlag, 2010, S. 113-135, hier S. 114f.) Christine Klusacek benennt mit Bezug auf einen Bericht des *Wiener Tagblattes* Horky und Frey als Leiter der nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation des Theaters in der Josefstadt. (Vgl. Klusacek, Christine: Die Gleichschaltung der Wiener Bühnen. In: Czeike, Felix (Hg.): *Wien 1938. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte*, Band 2. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1978, S. 248-257, hier S. 249.) Demgegenüber ist Oliver Rathkolb der Ansicht, dass es sich bei den Beschriebenen um Erik Frey und Robert Valberg gehandelt habe. (Vgl. Rathkolb: Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit, S. 279f.)

¹⁸ Während Adrienne Gessner in ihrer Autobiographie übereinstimmend mit Lothar berichtet, dass dieser das Gastspielensemble am 11. März in Linz traf, erzählt Karl Zuckmayer in Abweichung davon von einer Probe seines neuen Stückes (i. e. „Bellmann“) im Theater in der Josefstadt an diesem Tag, die, unter Mitwirkung Ernst Lothars als Regisseur, bis zum Nachmittag gedauert habe. (Vgl. Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 99 und Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft u.a.: 1977, S.70f.)

„Schauspieler lasen aus ihren [der österreichischen Dichter, Anm.] Werken, ich selbst sprach Grillparzers ‚Sie sollen ihn nicht haben, den grünen Donaustrand!‘, da hatten sie ihn fast schon.

Fünf armselige Tage trennten uns noch von der Katastrophe, von Sonntag bis Freitag. Doch an diesem Sonntag, im Theater in der Josefstadt, nach den Grillparzerschen Versen, brach, vom Kanzler angeführt, der in seiner Loge aufgestanden war, ein solcher Applaussturm los, daß das tausendjährige Reich einem tausendjährigen Österreich Platz zu machen versprach.“¹⁹

Die hier geschilderte Chronologie ist dem Bereich dichterischer Freiheit zuzuschreiben, besagte Matinée fand allerdings tatsächlich statt, jedoch bereits eineinhalb Monate zuvor, am 23. Jänner 1938, wie der entsprechende Theaterzettel des Theaters in der Josefstadt bestätigt.²⁰ Der Bogen der rezitierten Schriftsteller spannte sich von Hofmannsthal über Rilke, Werfel, Wildgans und Beer-Hofmann bis hin zu Weinheber und Zernatto. Mitwirkende waren Ernst Deutsch, Kitty Stengel, Erik Frey, Maria Fein, Alfred Neugebauer, Rudolf Teubler, Frida Richard, Ludwig Stössel und Fritz Delius. Lothar eröffnete die Morgenfeier mit einer Ansprache, die „in eine Lobpreisung der österreichischen Lyrik ausklang und eine erschöpfende Definition ihres Begriffes brachte, indem er das Gedicht zum Wort gewordene Seele nannte“²¹, und beschloss sie mit dem Vortrag von Texten von Ferdinand Saar und Franz Grillparzer, unter anderen „Sie sollen ihn nicht haben...“ und „Mein Vaterland“. Wenn in der Kritik auch nicht wörtlich von dem „Applaussturm“ die Rede ist, den Lothar beschreibt, so doch von lautem Beifall des Publikums, in dem sich unter anderen Bundeskanzler Schuschnigg, Unterrichtsminister Pernter und Staatssekretär im Bundeskanzleramt Zernatto befanden.²²

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und deren Konsequenzen dürften Lothar ziemlich unvorbereitet getroffen haben, findet sich doch in seinem Nachlass ein Brief an Adrienne Gessner vom 6. März 1938, in dem er noch Pläne für die kommende Saison macht, in der er die Möglichkeit hätte, das Raimundtheater zu bespielen: „Ich zögere aber, weil ich Angst habe, daß damit in ein polit. Wespennest gestochen wird, aus dem kein Kurti [Schuschnigg, Anm.] (der nicht mehr da sein wird) mich wird retten können.“²³

¹⁹ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 91.

²⁰ Theaterzettel „Oesterreich im Gedicht“, Theater in der Josefstadt, 23.1.1938. (S. Anhang A.)

²¹ F.F.: Oesterreich im Gedicht. Literarische Morgenfeier in der Josefstadt. In: *Neues Wiener Journal*, 46. Jg., Nr. 15.870, 24.1.1938, S. 2.

²² Vgl. ebd.

²³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 6.3.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4. Aus einem früheren Brief geht hervor, dass ihm die Direktion des Raimundtheaters bereits im Frühjahr 1937 angeboten worden war. (Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 8.3.1937. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.)

Auch die Verlängerung seines Vertrages für das Theater in der Josefstadt wenige Tage vor dem Einmarsch der deutschen Truppen muss für Lothar freilich ein Signal für Kontinuität dargestellt haben.²⁴

Über die dramatische Abnahme seines Reisepasses am Abend des 12. März schreibt Lothar:

„Auch dies spielte sich höflich ab, wie manches in diesen Tagen, wo die Österreicher noch, und die Deutschen noch nicht an der Macht waren. Zwei Detektive betraten unsere Wohnung im Augenblick, da meine Frau aus Linz zurückkam [...]. Als sie fragte, was die Beamten wünschten, wurde ihr geantwortet: ‚Aber gar nix Besonderes, gnä’ Frau. Wir schau’n halt beim Herrn Gemahl a bissl nach wie bei viele andere Herren.‘ Daß es meine unmittelbar bevorstehende Verhaftung bedeutete, erfaßte sie, während das Ersuchen, meinen Paß ‚für vierundzwanzig Stunden zwecks Überprüfung‘ auszufolgen, an mich gestellt wurde, und ich – ‚Optimist zur Unzeit‘ – lediglich einen Routinevorgang vermutete; die Beamten unter wiederholten Versicherungen ihrer Hochachtung für einen Mann wie den verehrten Herrn Hofrat, bestätigten es.

Da stellte Adrienne sich ihnen mit einer Wildheit entgegen, die ich weder vor- noch nachher an ihr sah. [...] ‚Du gibst den Paß nicht!‘ sagte meine Frau zu mir. ‚Gehen Sie zum Herrn Gauleiter oder welchen Titel der Lump führt, der Sie schickt‘, wandte sie sich an die beiden, ‚und sagen Sie ihm, daß ich Sie hinausgeworfen hab!‘ Einer der Agenten machte eine Bewegung auf mich zu, es mochte zufällig gewesen sein, doch Adrienne, klein und schwächlich, wie sie war, warf sich dem Mann entgegen, der Mühe hatte, auf den Füßen zu bleiben.“²⁵

Trotz dieses Einsatzes wird Lothar sein Reisepass abgenommen. In der folgenden Nacht wird er von einem Unbekannten telefonisch gewarnt und zur Flucht aufgefordert. Auch seine Privatsekretärin im Theater in der Josefstadt, Josefine Holman, selbst Parteimitglied der NSDAP²⁶, legt ihm am nächsten Tag nahe zu fliehen, da seine Verhaftung und Verschleppung unmittelbar bevorstehe.²⁷

„Die Beendigung meiner Direktionsführung geschah durch Zwang.“²⁸

²⁴ Vgl. Danielczyk: *Trügerische Hoffnung*, S. 84.

²⁵ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S.98f. Im Antrag an den Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter gibt Lothar an, dass ihm sein Reisepass am 9. oder 10. März 1938 abgenommen worden sei, in einer späteren Darstellung ist als Datum der Abnahme der 12. März 1938 angegeben. (Vgl. Antrag an den Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter, 18.6.1962 und Aktenvermerk, 17.9.1962. Österreichisches Staatsarchiv [ÖStA], Archiv der Republik [AdR], Akt des Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter betreffend Dr. Ernst Lothar Müller, ABGF.-Zl. 6548.)

²⁶ Vgl. Brief Robert Valberg an Arthur Seiss-Inquarth [sic], 18.5.1938. In: Pór-Kalbeck, Judith (Hg.): *Paul Kalbeck – ein Poet der Regie. Der Lebensweg eines Wienerers*. Bilder aus einem Theaterleben – Publikationsreihe der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Band 3. Wien: Lehner, 2005, S. 104.

²⁷ Vgl. Aktenvermerk, 17.9.1962.

²⁸ Ebd.

Während Lothar laut Eigenaussage seine Abreise bereits plant, verbleibt er zumindest offiziell noch ein paar Tage im Amt, erst am 16. März schreibt er einen Brief an Robert Valberg, in dem er diesen bittet, im Fall seines Rücktrittes die interimistische Leitung des Theaters in der Josefstadt zu übernehmen:

„[...] für den Fall meines Rücktrittes würde ich Sie aufrichtig bitten, im Interesse des Theaters in der Josefstadt und seiner ständigen Weiterführung während der Übergangszeit meine Agenden zu übernehmen und gemeinsam mit der bereits ernannten Betriebszellenleitung zu führen. Wie ich weiß, würden die Herren Horky und Frey dies besonders begrüßen und ich, meinerseits, bin überzeugt, daß dann das ins Auge gefaßte Provisorium die für das Theater i. d. J. denkbar beste Lösung darstellen würde. Sie kennen ja das Theater seit langem genau und die Spielplanfolge wie alles übrige hier im Einvernehmen mit den Herren der N.S.P.D so weit Festgelegte, daß an Ihre so überaus in Anspruch genommene Zeit nicht zu große Anforderungen gestellt werden müssten.“²⁹

In den Tagen vor der Machtübernahme war im Theater in der Josefstadt täglich das Stück „Kammerjungfer“ von Jacques Deval am Programm gestanden. Ursprünglich war diese Produktion, deren Uraufführung in einer Übersetzung von Johanna Müller ³⁰ am 1. März 1938 am Theater in der Josefstadt stattgefunden hatte, bis zumindest 20. März geplant gewesen.³¹ Es existiert zwar ein Theaterzettel, auf dem ziemlich unvermittelt für den 15. März die letzte Aufführung angekündigt ist, aus dem Vorstellungsbuch des Theaters in der Josefstadt geht jedoch hervor, dass es von 13. bis 16. März überhaupt keine Aufführungen mehr gegeben hat – die nicht-arische Besetzung von „Kammerjungfer“ – unter anderen scheinen Hans Jaray, Ludwig Stössel und Lili Darvas als Mitwirkende auf, Paul Kalbeck hatte Regie geführt – hatte die unmittelbare Absetzung des Stückes notwendig gemacht.³² Am 17. März fand – früher als ursprünglich geplant – die Premiere von „Die Reise“, noch unter der offiziellen Direktion Ernst Lothars, statt, sehr zum Missfallen der *Reichspost*:

„Die Aufführung dieser Komödie *Henri Bernsteins* in jetziger Zeit müsste unfehlbar geradezu als Herausforderung wirken, dürfte man ihr nicht die einzige Entschuldigung zubilligen, daß das Josefstädter Theater im Augenblicke über ein anderes einstudiertes Stück nicht verfügt und also notgedrungen einige Tage lang dieses geduldet werden muß, damit nicht das Haus der Sperre verfällt und seine Angestellten dem Hunger preisgegeben werden. Schon ist ja für die nächste Zeit Ablöse durch einen Abend angekündigt, der so recht geeignet sein wird, den Zusammenklang

²⁹ Briefentwurf Ernst Lothar an Robert Valberg, 16.3.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 2. Gessner schreibt in ihrer Autobiographie, dass sie in Reichenberg von der Direktionsübergabe erfahren habe, wo ihre Tournee erst einige Tage nach dem 12. März Halt machte. (Vgl. Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 101.)

³⁰ Aus den Unterlagen ist nicht ersichtlich, ob es sich bei der Übersetzerin um Lothars Tochter Johanna, genannt Hansi, gehandelt hat.

³¹ Vgl. Theaterzettel „Kammerjungfer“, Theater in der Josefstadt, o.D.

³² Vgl. Theaterzettel „Kammerjungfer“, Theater in der Josefstadt, 15.3.1938 und Vorstellungsbuch Theater in der Josefstadt 11. Jänner bis 31. Mai 1938.

österreichischen Geistes mit deutschem Geiste auch auf dem Theater in reinstem Akkorde wahrnehmbar zu machen: Mells ‚Apostelspiel‘ und Goethes ‚Geschwister‘.³³

Am 19. März 1938 schreibt Lothar an den Ring der österreichischen Bühnenkünstler „zuhanden des komm. Leiters Herrn Robert Valberg“:

„Ich bitte zur Kenntnis zu nehmen, daß ich von der Stelle des Direktors des Theaters i. d. Josefstadt zurücktrete. Gleichzeitig übertrage ich meine direktorialen Rechte auf Herrn Robert Valberg und bitte, das Geeignete bei der Wiener Schauspielhaus A.G [sic] (vertreten durch Herrn Dr. Eduard Nelken) zu veranlassen, damit die Pachtrechte auf Herrn Robert Valberg übertragen werden.“³⁴

Binahe wortgleich berichten am 20. März *Reichspost*, *Neue Freie Presse*, *Neues Wiener Journal* und *Wiener Zeitung* von der Niederlegung der Leitung des Theaters in der Josefstadt durch Lothar und der Aufforderung der Schauspieler an die Betriebszellenorganisation, Valberg mit der Leitung zu beauftragen:

„Seit gestern abend hat das Theater in der Josefstadt einen neuen Leiter, den Schauspieler und Vorstand des Ringes der Bühnenkünstler Robert Valberg. Vorher hat Hofrat Doktor Ernst Lothar die Direktion niedergelegt. Die Schauspieler, Arbeiter und Angestellten der Josefstädter Bühne haben daraufhin die nationalsozialistische Betriebszellenorganisation aufgefordert, dem Genossen Valberg nahezu legen, die Leitung des Theaters zu übernehmen.“³⁵

Valberg versicherte, dass das Theater „auf streng arischer Basis“ geführt werden und alle Verträge aufrecht bleiben würden.³⁶

„Infolge der Leitung der Direktionsgeschäfte durch Robert Valberg ergeben sich im Josefstädter Theater keinerlei personellen Veränderungen. Der Betrieb wird ungestört fortgeführt.“³⁷

³³ B.: „Die Reise“ in der Josefstadt. In: *Reichspost*, 45. Jahrgang, Folge 78, 19. März 1938, S. 13. [Hervorhebung im Original.] Das Stück wurde am 24. März wieder abgesetzt; ab 25. März wurde „Geschwister“ von Goethe und „Das Apostelspiel“ von Mell gegeben. (Vgl. Vorstellungsbuch Theater in der Josefstadt.)

³⁴ Briefentwurf Ernst Lothar an den Ring der österreichischen Bühnenkünstler, 19.3.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 2. Am Theaterzettel von „Die Reise“ ist noch bis 20. März Ernst Lothar als Direktor des Theaters angeführt. Danach ist Robert Valberg als Leiter genannt. (Vgl. Theaterzettel „Die Reise“, Theater in der Josefstadt, 17.3.1938, 20.3.1938 und o.D. [22.3.1938].)

³⁵ O.V.: Robert Valberg Leiter des Theaters in der Josefstadt. In: *Neue Freie Presse*, Nr. 26410, 20.3.1938, S. 12.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ O.V.: Robert Valberg – Direktor des Theaters in der Josefstadt. Hofrat Dr. Ernst Lothar zurückgetreten. In: *Neues Wiener Journal*, 46. Jahrgang, Nr. 15.925, 20. März 1938, S. 24. Vgl. auch O.V.: Wechsel in der Leitung des Theaters in der Josefstadt. In: *Wiener Zeitung*, 235. Jg., Nr. 78, 20. 3. 1938, S. 10f und O.V.: Neue Leitung des Theaters in der Josefstadt. Gastspiel Paula Wesselys. In: *Reichspost*, 45. Jahrgang, Folge 79, 20. März 1938, S. 8. Der Ankündigung, dass mit keinerlei personellen Veränderungen zu rechnen sei, können in Hinblick auf die darauf folgende Praxis – vgl. auch den Brief Valbergs vom 18. Mai 1938 an Seyss-Inquart, in dem er berichtet, dass das Theater „mit 31.ds.M. [...] 100% arisiert“ sei – nur taktische Überlegungen zugrunde gelegen sein – der Spielbetrieb musste aufrecht erhalten werden, bis die komplette Umstellung von

Mit der Frage der Pachtrechte schneidet Lothar in seinem Schreiben ein Thema an, das ihn auch noch nach dem Krieg im Zuge des Strebens nach Rückstellung seines beschlagnahmten Vermögens beschäftigen wird.

Es ist schwierig, sich einen Überblick darüber zu verschaffen, über welche finanziellen Mittel Lothar zum Zeitpunkt seiner Flucht verfügte. Im Akt des Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter, der sich über einen Zeitraum von mehreren Jahren erstreckt, gibt Lothar selbst zum Teil widersprüchliche Angaben. Er gibt zu Protokoll, dass er bei Übernahme der Direktion des Theaters in der Josefstadt im Herbst 1935 eine Barkaution in der Höhe von 120.000 S (entspricht etwa 403.000 EUR im Jahr 2014) beim Ring Österreichischer Bühnenkünstler hinterlegt habe, die er zurückfordert. Weiters ist von einem privaten Wertpapierdepot im Wert von 12.000 RM (nach damaligem Umrechnungskurs 18.000 S, heute etwa 91.000 EUR) bei der Österreichischen Länderbank die Rede. Verwirrung herrscht aufgrund der Tatsache, dass Lothar in seiner Vermögensanmeldung im Oktober 1938 angegeben hat, dass diese Wertpapiere seiner Tochter Hansi gehören und ihr von ihren Großeltern übergeben worden seien mit der Auflage, dass sie erst nach ihrer Heirat frei darüber verfügen dürfe. Diese Angaben relativiert Lothar jedoch im Jahr 1962 – sie wären in der Vermögensanmeldung nur gemacht worden, um eine Beschlagnahme zu verhindern.³⁸ Darüber hinaus gibt Lothar auch ein Sparbuch in der Höhe von 50.000 S an – die Suche danach gestaltet sich als schwierig, weil er es aufgrund der politischen Situation unter einem fremden Namen eröffnet hat, an den er sich im Jahr 1962 nicht mehr erinnern kann.³⁹

Während im Juni 1962 in Lothars Antrag an den Fonds von in seiner Wohnung verwahrtem Bargeld in der Höhe von 35.000 S die Rede ist, gibt er im September desselben Jahres zu Protokoll, dass er sein letztes verfügbares Bargeld im März 1938 für den Rückkauf seines Reisepasses aufwenden musste (diese Darstellung findet sich auch

Ensemble und Repertoire vollzogen war. (Brief Robert Valberg an Arthur Seiss-Inquarth [sic], 18.5.1938. Vgl. dazu auch Peter: „Wie es euch gefällt“?, S. 113ff.)

³⁸ S. Antrag an den Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter. Lothar schreibt jedoch auch in seiner Autobiographie, dass das Erbe seiner Tochter nach ihrem Großvater in Wertpapieren angelegt in die Schweiz überwiesen (und von seinem Bruder wieder zurückgesandt) wurde. Wem diese Wertpapiere nun tatsächlich gehört haben, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; in der Auskunft der Bank an den Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter ist weder von einer Eigentümerschaft Johanna Müllers noch von einer früheren Überweisung in die Schweiz und Rücksendung nach Österreich die Rede. (Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 111f. und S. 128 sowie Brief Österreichische Länderbank an Rechtsanwalt Dr. Fritz Psenicka, 5.12.1958, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.)

³⁹ Vgl. Briefe Dr. Felix Roth an die Erste Österreich. Spar-Casse, 1.10.1962 und 26.10.1962 sowie Briefe Erste Österreichische Spar-Casse an den Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter, 17.10.1962 und 20.12.1962, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.

in seiner Autobiographie wieder).⁴⁰ Auch über den für den Reisepass bezahlten Betrag macht er unterschiedliche Angaben: Im Antrag an den Fonds beziffert er ihn mit 30.000 S, im Aktenvermerk von September 1962 mit 53.000 S, in seiner Autobiographie schließlich mit 25.000 S.⁴¹

In seinen Memoiren schreibt Lothar, dass er kurz vor seiner Flucht von den beiden Vertretern der nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation (i. e. Horky und Frey) bedroht worden und ihm die Abreise unter Androhung seiner Überstellung in ein Lager untersagt worden sei, da er für die finanziellen Belange des Theaters nach wie vor verantwortlich sei.⁴² Tatsächlich erhält Robert Valberg auf Weisung der Gestapo im Mai 1938 Zugriff auf das private Wertpapierdepot Lothars und nutzt einen Teil davon für die Auszahlung von Löhnen und Gehältern der Mitarbeiter des Theaters in der Josefstadt.⁴³ Gegen diese Vorgangsweise setzt Lothar sich 1962 beim Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter zur Wehr:

„Es [ist] notorisch [...], dass der Ast [Antragsteller, Anm.] am 13. März 1938 von seiner Stellung als Direktor des Theaters in der Josefstadt im Hinblick auf seine rassische Einstufung sofort amoviert wurde. Er hatte von diesem Zeitpunkt an keine wie immer geartete Ingerenz auf die Geschäftsführung dieses Theaters. Es war daher völlig unzulässig, dem auf diese Art und Weise entfernten Direktor eines budgetär aktiven Theaters nach seiner Emigration Vermögenswerte zur Bezahlung von Löhnen der Theaterangestellten zu beschlagnahmen.“⁴⁴

⁴⁰ Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 101. In Lothars Vermögensanmeldung sind weder Bargeld noch ein Sparbuch angegeben. Außer den Wertpapieren führt er nur das Grundstück und das Haus in Morzg an, den Rest verschweigt er. (Vgl. Vermögensanmeldung Dr. Ernst Lothar Müller, ÖSta, AdR, VVSt., VA 50640.)

⁴¹ Vgl. Aktenvermerk, 17.9.1962 und Antrag an den Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter sowie Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 101. Oliver Rathkolb erklärt den in den Memoiren geringer angegebenen Betrag damit, dass Lothar offensichtlich „nicht in der Öffentlichkeit über seine Geldverluste sprechen [wolle], um nicht Neid zu erregen und das Vorurteil des ‚reichen Juden‘ wiederzubeleben“ und bezeichnet diese Vorgangsweise als „typisch für viele Opfer des Nationalsozialismus“. (Vgl. Rathkolb: Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit, S. 280.)

⁴² Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 102.

⁴³ Vgl. Brief Österreichische Länderbank, 5.12.1958, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.

⁴⁴ Einspruch an die Zuerkennungskommission, 26.4.1963, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548. Diesem Einspruch wurde in der Stellungnahme des Geschäftsführers des Fonds vom 16.1.1964 stattgegeben, da Valberg nicht berechtigt gewesen sei, über das Privatkonto Lothars zu verfügen: „In der Weisung an die Bank, diese Zahlung vorzunehmen liegt [sic] daher eine typische nationalsozialistische Gewaltmassnahme, die nicht zur Erfüllung einer Privatschuld des Antragstellers geführt hat. Für diese Entziehung war ihm daher eine Zuwendung zu gewähren.“ (Stellungnahme des Geschäftsführers zum Einspruch des Antragstellers, 16.1.1964. ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.) Insgesamt erhält Lothar vom Fonds im Zuge vierer Zahlungen im Zeitraum April 1963 bis September 1966 181.400 S (entspricht ca. 69.200 EUR im Jahr 2014) als Entschädigung für sein beschlagnahmtes Wertpapierdepot. (Vgl. Zahlungsanweisungen vom 3.4.1963, 5.5.1964, 4.5.1965 und 17.6.1966, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.) Für alle anderen geltend gemachten Werte bekommt er keine Entschädigung, teils aus Mangel an entsprechenden Nachweisen der Konfiskation, teils aufgrund der Art der Forderung (Vgl. End-Beschluss des Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter, 20.5.1963, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.)

I. 2. Die Flucht

Mit dem Wagen machten sich Lothar und seine Tochter Hansi (Adrienne Gessner befand sich zu diesem Zeitpunkt noch auf einer Auslandstournee und kam einige Tage später nach) am 19. März 1938 auf den Weg in die Schweiz; Fluchthelfer waren Lothars Sekretärin und sein Kollege Attila Hörbiger: Der Sekretärin Josefine Holman gelang es, Lothars Reisepass zurück zu kaufen, vom Bühnenverein erhielt Lothar nach Intervention Attila Hörbigers eine Bestätigung seiner tadellosen Gebarung:

„Um diese Flucht bewerkstelligen zu können, begleitete mich Kammerschauspieler Attila Hörbiger zum ‚Ring der österr. Bühnenkünstler‘, wo ich eine vom damaligen Präsidenten Valberg diktierte Bestätigung erhielt, derzufolge ich als Direktor des Theaters in der Josefstadt all meinen Verpflichtungen sorgfältig nachgekommen sei und deshalb den Grenzbehörden bestens empfohlen werde.“⁴⁵

Nach einer Übernachtung in Kitzbühel erreichten Lothar und seine Tochter St. Anton:

„Am Arlberg jedoch war meine Wagennummer der Gendarmerie bereits durchgegeben gewesen und meine Tochter und ich wurden in Haft genommen. Die Haft dauerte allerdings nur drei Stunden, da ich den mich verhaftenden Organen der SA meinen völlig neuen Wagen als Gegenleistung anbot. Die SA brachte mich in meinem eigenen Wagen nach Feldkirch an die Grenze, wo ich mit meiner Tochter und dem für die Ausreise erlaubten Betrag von 10 sfrs. Österreich verließ. Mehr als diese sfrs. 10,- besaß ich nicht.“⁴⁶

⁴⁵ Aktenvermerk, 17.9.1962.

⁴⁶ Aktenvermerk, 17.9.1962. Die weitere Vorgangsweise zur Begleichung der noch offenen Raten für den Wagen mutet einigermaßen skurril an: Im Herbst 1938 beauftragte die Gestapo die österreichische Länderbank, mit dem Erlös aus Verkäufen von Wertpapieren aus dem beschlagnahmten Privatdepot Lothars den ausstehenden Betrag zur Abzahlung des Fahrzeuges zu begleichen. Im Jahr 1962 machte Lothar den Betrag von 6.500 RM beim Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter geltend, da „es [...] dem Abgeltungsfonds aus dem bisherigen Verfahren aber insbesondere aus dem letzten Werk des Ast bekannt [sei], dass ihm sein PKW auf seiner Flucht nach dem Westen am Arlberg von der SA geraubt wurde. Es widerspreche jedem Rechts- und Billigkeitsempfinden, wenn die über Auftrag der Gestapo für diesen geraubten Wagen gezahlten Abstattungsraten nunmehr ihm angelastet werden.“ (Einspruch an die Zuerkennungskommission, 26.4.1963.) Der Abgeltungsfonds, der laut Eigenaussage „seine Entscheidung nur auf die aktenkundigen Tatsachen aber nicht auf die ihm garnicht [sic] vorliegenden Werke des Antragstellers stützen [könne]“, lehnte den Einspruch in diesem Punkt ab mit der Begründung, das Geld sei benutzt worden „zur Abstattung der Restschuld für das seinerzeit mit Vorbehalt des Eigentums gekaufte Kraftfahrzeug [...] Der Betrag von RM 6.485.33 wurde daher zur Erfüllung einer bürgerlich rechtlichen Verpflichtung des Antragstellers verwendet, die nicht dadurch erlosch, dass ihm das Auto von der SA geraubt wurde. Würde der Abgeltungsfonds für diese Zahlung eine Zuwendung gewähren, so würde er in Wirklichkeit eine Zuwendung für den Verlust des Autos zahlen. Hiezu ist er jedoch nach Art.III der Statuten nicht berechtigt.“ (Stellungnahme des Geschäftsführers zum Einspruch des Antragstellers, 16.1.1964.)

Die Stempel in Lothars und seiner Tochter Reisepässen bestätigen die Ausreise per Bahn von Feldkirch und die Einreise in die Schweiz bei Buchs am 20. März 1938.⁴⁷

I. 3. Schweiz

In der Schweiz suchten Lothar und seine Tochter Zuflucht bei seinem Bruder Hans Müller-Einigen, der bereits seit längerer Zeit in Einigen am Thunersee lebte. Wie aus einem Brief an seine ehemalige Sekretärin Josefine Holman hervorgeht, dürften die Aufregungen der vorangegangenen Tage Lothar gesundheitlich zugesetzt haben, sodass er die ersten Tage in der Schweiz im Bett verbringen musste.⁴⁸ Am 25. März 1938 meldete sich Lothar polizeilich in Spiez. Da nur ein begrenzter Geldbetrag mit über die Grenze genommen werden durfte (laut Einträgen in ihren Reisepässen betrug Lothars und Hansis Barvermögen bei der Ausreise je 20 Schilling bzw. 14 Reichsmark⁴⁹), war geplant gewesen, den Wagen zu verkaufen, um etwas Startkapital zu erhalten. Die Wertpapiere, die sich in der Schweiz als wertlos erwiesen hatten, hatte Lothars Bruder nach Wien zurückgesandt, sodass Lothar nun vollkommen mittellos war.⁵⁰

Lothar, seine Frau und seine Tochter erhielten Aufenthaltsgenehmigungen für drei Monate, als Flüchtlinge bekamen sie jedoch keine Arbeitsgenehmigung, was es Lothar unmöglich machte, finanziell für seine Familie zu sorgen. Die plötzliche Armut nach Jahren der finanziellen Unabhängigkeit stellte eine große Herausforderung für Lothar dar, er bezeichnete sich selbst in dieser Zeit als „Bettler“.⁵¹

⁴⁷ Vgl. Reisepass der Republik Österreich für Ernst Lothar, ausgestellt am 3. Feb. [sic] 1930. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 4 und Reisepass der Republik Österreich für Johanna Müller, ausgestellt am 22. März [sic] 1934, ÖSta, AdR, ABGF.-Zl. 6548.

⁴⁸ Vgl. Brief Ernst Lothar an Josefine Holman, 22.3.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 2.

⁴⁹ Vgl. Reisepass der Republik Österreich für Ernst Lothar, ausgestellt am 3. Feb. 1930. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 4. Die Umrechnung in heutige Währung gestaltet sich als schwierig – so gibt es schon unterschiedliche Angaben darüber, über wie viel Bargeld Lothar beim Grenzübertritt verfügte. Er selbst spricht von 10 sfr, in seinem und Johannas Reisepass sind jeweils 20 S/14 RM vermerkt. Geht man vom Betrag von 20 S aus, so ergibt sich laut Währungsrechner der Österreichischen Nationalbank im Jahr 2014 ein Wert von 103 EUR. (Vgl. <http://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>, Zugriff am 12.1.2014).

⁵⁰ Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 115.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 117. Durch das Verbot der Erwerbstätigkeit sollte die Funktion der Schweiz lediglich als Transitland, nicht als endgültiges Einwanderungsland unterstrichen werden. Zu den Aufenthalts- und Arbeitsbestimmungen für Flüchtlinge in der Schweiz siehe Hoerschelmann, Claudia: *Exilland Schweiz: Lebensbedingungen und Schicksale österreichischer Flüchtlinge 1938-1945*. Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft, Band 27. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag, 1997.

Wie aus Briefen der Haushälterin Milli Schönauer an Adrienne Gessner hervorgeht, wurde zu diesem Zeitpunkt auch mit der zumindest teilweisen Auflösung des Wiener Haushaltes begonnen.⁵²

Lothar musste sich nun beruflich und seinen zukünftigen Lebensraum betreffend neu orientieren und zeigte diesbezüglich Bemühungen in verschiedenste Richtungen. Die veränderte Situation offensichtlich falsch einschätzend oder nicht zur Kenntnis nehmen wollend, schien das Naheliegendste für ihn zu sein, dort einzuhaken, wo er überstürzt aufgehört hatte, und so findet sich in seinem Nachlass ein Briefentwurf vom Ostermontag des Jahres 1938 (i. e. 18. April) an den interimistischen Leiter des Theaters in der Josefstadt, Robert Valberg, mit der Frage nach einer möglichen Beschäftigungsmöglichkeit. Inhalt und Diktion sind für einen arrivierten Theaterschaffenden betont bescheiden und unterwürfig gehalten und zeigen, in welcher auswegloser Situation Lothar sich zum Zeitpunkt der Verfassung des Briefes gefühlt haben muss.⁵³

Er betont, dass seine eigene, seiner Frau und seiner Tochter Zukunft vom Ergebnis seiner Anfrage (und damit vom Empfänger des Schreibens, Valberg) abhängen. Offensichtlich um zu retten, was noch zu retten ist, entschuldigt er seine überstürzte Abreise mit einer Erkrankung, denn ihn „quält [...] die Erwägung am meisten, daß man mich – infolge dieser Abreise für einen Flüchtling oder Emigranten halten könnte.“⁵⁴

In der Folge unterstreicht er, dass er unbedingt zurückkehren wolle, jedoch über wenig finanzielle Mittel verfüge und daher eine Arbeitsmöglichkeit gegeben sein müsse:

„Meine Fähigkeiten und Kenntnisse sind die eines Schriftstellers und Theaterfachmannes; andere besitze ich nicht. Besteht die mindeste Aussicht, daß ich meinen und meiner Tochter Unterhalt damit in Wien oder an irgend einem anderen

⁵² Vgl. Briefe Milli Schönauer an Adrienne Gessner, 26.3.1938, 7.4.1938, 21.4.1938 und 29.5.1938, WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 3.

⁵³ Es kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob dieser Brief tatsächlich abgeschickt worden ist; im Archiv des Theaters in der Josefstadt ist aus dem fraglichen Zeitraum keine Korrespondenz erhalten, es findet sich auch kein Antwortschreiben im Nachlass Ernst Lothars. Edda Fuhrich-Leisler weist darauf hin, dass Milan Dubrovic von einer panikartigen Reaktion Lothars berichtet, in der jener (noch in Wien) „der kurzlebigen Regierung unter dem Bundeskanzler Seyß-Inquart eine Loyalitätserklärung schickte, worin er seine Bereitschaft zur weiteren Mitarbeit am Kulturleben Wiens erklärte“. (Vgl. Fuhrich-Leisler, Edda: Vom Wunder des Überlebens. Das Theater in der Josefstadt unter Ernst Lothar (1935-1938). In: *Geschichte und Gegenwart*, 7. Jg., Heft 3, September 1988, S. 213-223, hier S. 221 und Dubrovic, Milan: *Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafés*. Wien/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1985, S. 243.) Diese Aussage konnte nicht verifiziert werden – ein entsprechendes Schriftstück ist in der im Österreichischen Staatsarchiv/Archiv der Republik verwahrten Korrespondenz Seyß-Inquarts aus dem fraglichen Zeitraum nicht enthalten. (Vgl. AT-OeStA/AdR BKA BKA-I Präs Minkorr Seyß-Inquart.)

⁵⁴ Briefentwurf Ernst Lothar an Robert Valberg, Ostermontag 1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 2.

Orte des Reiches verdiene? Sollte dies der Fall sein, würde ich, sobald ich wieder hergestellt und arbeitsfähig bin, unverweilt zurückkehren.

Besteht diese Möglichkeit aber nicht, dann ergibt sich zwingend die Folge, daß ich im Auslande versuchen muß, dort zu arbeiten, wo sich eine Möglichkeit bietet. Wie ungern ich dies täte, bleibe beiseite. Bin ich aber dazu genötigt, dann möchte ich zumindest nicht im Verrufe eines Flüchtlings oder politischen Emigranten stehen.“⁵⁵

In der Folge zählt er, als ob er sich als gänzlich Unbekannter für eine Position bewürbe, seine bisherigen Leistungen und Verdienste als Beamter, Schriftsteller, Kritiker, Regisseur und Theaterdirektor auf. Besonders rühmt er seinen Einsatz für das Theater in der Josefstadt, nicht nur auf künstlerischer, sondern auch auf finanzieller Ebene:

„Als Direktor eines nicht subventionierten, hochbesteuerten Theaters stellte ich mir trotzdem die Aufgabe, den Wert vor dem Unwert zu wählen und das Theater nicht als Geschäftsunternehmung, sondern als eine zu anständiger Kunst verpflichtete Stätte zu leiten. Ob mir dies glückte, bleibt dahingestellt; doch hatte ich jedenfalls in den zweieinhalb Jahren meiner Direktion keinerlei Rückstand in den Gagen und Löhnen der Schauspieler, Arbeiter und Angestellten meiner Betriebe aufzuweisen. An Steuern und Pacht habe ich in dieser Zeit mehr als 600.000 Schilling bezahlt. Die Interessen meiner Angestellten und Arbeiter habe ich nach Kräften wahrgenommen, Steigerungen der Gagen, Remunerationen und Lohnerhöhungen gerne gewährt.“⁵⁶

Anfang April 1938 nahm Lothar auch Kontakt mit dem niederländischen Exil-Verlag Allert de Lange auf, dem er das Projekt für einen Theaterroman anbot, in dem unter anderem die Affäre Leo Reuss „zum erstenmal authentisch“ erzählt werden sollte.⁵⁷

Parallel zu diesen Bemühungen wurde jedoch bereits die Möglichkeit einer Emigration in die USA in Betracht gezogen, wie aus der Korrespondenz mit bereits dort befindlichen

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd. Bemerkenswert an dieser Darstellung ist die Tatsache, dass Lothar seine Beweggründe für die Flucht je nach Adressat und Zweck auf unterschiedliche Weise darstellt. Im Briefentwurf an Valberg erklärt er seine Abreise mit einer Erkrankung und zeigt den starken Wunsch, zurückzukehren, so sich eine Arbeitsmöglichkeit für ihn ergäbe. Dabei ist es ihm sehr wichtig zu unterstreichen, dass er keinesfalls als politischer Emigrant gesehen werden will. In seiner Aussage gegenüber dem Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter hingegen berichtet er später, dass er zur Flucht gezwungen gewesen sei, weil sein Leben unmittelbar in Gefahr gewesen sei. In seinen Memoiren wiederum stellt er die Vorgänge dem Beamten des US-amerikanischen Naturalization Service gegenüber so dar, dass er Österreich in jedem Fall verlassen hätte, da er unter keinen Umständen deutscher Staatsbürger hätte werden wollen. (Vgl. Aktenvermerk, 17.9.1962 und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 241f. Zu Lothars großzügiger Auslegung der Wirklichkeit siehe auch Rathkolb: Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit, S. 280ff.)

⁵⁷ Der jüdische Schauspieler Leo Reuss war im Herbst 1936 unter dem Namen Kaspar Brandhofer als (arischer) Salzburger Bergbauer mit innerem Drang zum Theater nach einem Vorsprechen bei Max Reinhardt von Ernst Lothar an das Theater in der Josefstadt engagiert worden, wo er im Dezember 1936 mit großem Erfolg als Herr von Dorsday in Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“ auftrat. Wenige Tage später wurde seine wahre Identität offiziell bekanntgegeben – innerhalb des Theaters in der Josefstadt war sie bereits im Vorfeld ein offenes Geheimnis gewesen. (Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „The actor who hoaxed the Nazis“. *Das Überlebenstheater des Schauspielers Leo Reuss*. In: Bauer, Peter (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt*, S. 95-107.)

Freunden und Bekannten hervorgeht. So schreibt etwa Helene Thimig-Reinhardt am 30. April 1938 an Adrienne Gessner:

„Wir kämpfen selbst um das eigene Wurzelfassen und seit der Katastrophe in Österr. auch für das Verpflanzen Anderer. Für Lothar denken wir fortwährend etwas aus und ich glaube, dass R [Max Reinhardt, Anm.] jetzt eine Idee hat, die vielleicht wirklich große Möglichkeiten hat. Die auch sicher seine dichterisch-dramaturgischen Fähigkeiten vorteilhaft beanspruchen könnten [sic]. Es ist noch nichts ‚gesettled‘ – aber da ist ein Bedürfnis und Möglichkeiten f. R etwas zu tun: das Radio. Sagen Sie bitte, obwohl es wohl gar nicht notwendig ist, daß R alles alles tut, was in seinen Kräften steht. [...] Ich bin so unendlich befreit gewesen, als ich hörte, Sie wären in der Schweiz. Einmal da, wird es auch weiter gehen.“⁵⁸

Zwei Wochen später äußert Helene Thimig-Reinhardt einen weiteren Vorschlag und versucht, Gessner Mut zu machen:

„Ich habe ihnen [sic] gesagt, daß wir glauben er [Lothar, Anm.] habe eine ganz große Chance hier, wenn er sich auf das Storyschreiben verlegte. Denken Sie an Herald z.B. Er macht jetzt schon den zweiten Film. (‚Wilhelm Tell‘ mit Muni!⁵⁹) Dann Bruno Frank, dessen Option man soeben wieder aufgenommen hat. – Reinhardt arbeitet weiter an seiner Radio Idee für ihn. Also ich denke doch, daß es glücken müßte, für Sie Beide hier! Bloß [sic] – einen Contract zu haben – das gehört in diesen Zeiten – zu den Wundern! Deshalb bleibt halt mehr oder weniger das Abenteuer. Und Sie müssten halt die Kraft Ihres Optimismus prüfen – oder auf das Wunder warten. R arbeitet ja an dem ‚Wunder‘ – aber wann es kommt zeigt es ja nie im Voraus an. Ich wüßte gern wie es Ihnen geht! Ich kann mir vorstellen, daß Sie sich in so einer völligen Umstellung unbeschreiblich bewähren!“⁶⁰

Im Juni 1938 eröffnet sich für Lothar kurzzeitig eine andere Option: Professor Gajdeczka bietet ihm die Stelle des Direktors des Neuen Deutschen Theaters Brünn an:

„Wir [der demokratische Theaterverein des Neuen Deutschen Theaters Brünn, Anm.] sind bereits im Besitz des Spielraums, des Schauspielhauses (Redoute am Krautmarkt, Fassungsraum 630 Personen), das uns der Stadtrat in seiner montägigen Sitzung unentgeltlich überlassen hat. Diese Zuteilung des Hauses bildet die Grundlage für die Erteilung der Spielkonzession, die das Landesamt zu verfügen hat. [...] Als ich in der gestrigen Sitzung den Antrag stellte, Sie, sehr geehrter Herr Hofrat, als Direktor zu gewinnen, wurde er mit Freude entgegengenommen.“⁶¹

Weiters bestehe möglicherweise Gelegenheit zur Mitnutzung des großen Landestheaters:

⁵⁸ Brief Helene Thimig-Reinhardt an Adrienne Gessner, 30.4.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

⁵⁹ Besagter Wilhelm Tell-Film von Heinz Herald (i. e. Georg Pinner) dürfte nicht zustande gekommen sein, nach „The Life of Emile Zola“ mit Paul Muni (1937) war „Dr. Ehrlich's Magic Bullet“ sein nächster Film (1940), an dem jedoch Muni nicht mitwirkte. (Vgl. http://www.imdb.com/name/nm0378431/?ref_=tt_ov_wr, Zugriff am 9.1.2014.)

⁶⁰ Brief Helene Thimig-Reinhardt an Adrienne Gessner, 12.5.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

⁶¹ Brief Josef Gajdeczka an Ernst Lothar, 25.6.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 1.

„Vor der im März erfolgten Spaltung des Theaterbetriebs in eine völkische und eine demokratische Gruppe hatte der alte Theaterverein das Recht, jeden Montag im tschechischen Landestheater zu spielen. Dieser Tag war der Oper gewidmet und nur hie und da wurde er für Ensembledastspiele aus Wien benützt. Da wir, der demokratische Theaterverein des Neuen Deutschen Theaters in Brünn, nur das Sprechstück und das sogenannte, ‚musikalische Lustspiel‘ vom Schlage des ‚Schneiders im Schloss‘ pflegen wollen, Ensembledastspiele aus dem Ausland aber aus politischen Gründen für unser demokratisches Theater unmöglich wurden, kommt das Landestheater für uns kaum in Frage. Trotzdem haben wir aus Prestigegründen um das Mitbenutzungsrecht angesucht, wobei wir uns mit im ganzen 7 Tagen in der Spielzeit (je einen im Monat) begnügen wollen, gegebenenfalls gegen Kompensationen auch darauf verzichten könnten.

Gegen die Zuteilung der Redoute an uns laufen die Nazi wutschäumend Sturm, bezeichnen sie als eine dem gesamten Deutschtum angetane Schmach – wir Demokraten sind in ihren Augen ‚volksfremde Elemente‘ – und wollten gestern in allen Räumen des Deutschen Hauses eine Protestversammlung veranstalten, doch schritten die Behörden, die alle auf unserer Seite stehen, mit dem Verbot des Abends ein.“⁶²

Gajdeczka ersucht Lothar, sobald er telegraphisch von der Erteilung der Konzession in Kenntnis gesetzt werde, nach Brünn zu kommen, um materielle, technische und künstlerische Fragen zu erörtern: „Ihre Reise wird bestimmt nicht vergeblich sein, wenn Sie nur willens sind, sich den neuen Verhältnissen, die natürlich anders sind als in der Josefstadt, anzupassen.“⁶³

Bereits eine Woche später, die Familie befindet sich mittlerweile in Frankreich, ist diese Hoffnung jedoch schon wieder geschwunden - der Verein hat die Konzession mit der Auflage erhalten, dass der Leiter tschechoslowakischer Staatsbürger sein müsse:

„Damit ist natürlich, wenigstens für das erste Spieljahr, da Sie Oesterreicher sind, Ihre Berufung unmöglich, da wir infolge der vorgerückten Zeit schon im Lauf der nächsten 8 Tage einen Direktor bestellen müssen, an eine Repatriierung Ihrer Person aber in dieser Frist leider nicht zu denken ist.“⁶⁴

Darüber hinaus führt Lothar im Juni 1938 Gespräche bezüglich des Verfassens von Filmdrehbüchern, aus denen sich aber nichts Greifbares ergibt.⁶⁵

Da alle Versuche Lothars, von Einigen aus Arbeit und damit ein Einkommen zu finden, im Sande verlaufen,⁶⁶

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Brief Josef Gajdeczka an Ernst Lothar, 2.7.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 1. In der Folge wurde der ehemalige Mährisch-Ostrauer Theaterdirektor Rudolf Zeisel als Leiter des Theaters bestellt – aufgrund der weiteren politischen Entwicklung kam es jedoch nicht mehr zur Eröffnung der Spielzeit 1938/39. (Vgl. Wessely, Katharina: *Theater der Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, S. 127f. und S. 269.)

⁶⁵ Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner 24.[6.1938] und [25.6.1938]. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

„wird also nicht viel anderes übrigbleiben, als mit Sack u. Pack nach Par. zu gehen (rechnend mit einem verfügbaren Maximum von zus. sfr 9000 ohne Ring etc), dort zu leben, Gelegenheitsverdienst zu suchen, den ö. Paß auf alle Fälle zu bekommen, u. wenn sie uns nicht länger dort lassen, nach Ital. oder Schweiz zu gehen. Für ein Jahr wird das ungefähr, ohne Elementarkatastrophen, reichen. Was dann, ahne ich nicht.“⁶⁷

I. 4. Frankreich

„Warum nach Amerika, fragte mein Bruder, der Amerika kannte, abmahnend, ja mit einer nicht zu überhörenden Abschätzigkeit.

Es war das erstemal, daß ich meiner Verzweiflung die Zügel schießen ließ. Weil ich es nicht mehr ertrüge, ganz Europa ein Land in der Tasche eines Diebes verschwinden lassen zu sehen, ohne ‚Haltet den Dieb!‘ zu rufen; weil ich von dem Kontinent weg wollte, der einem die Kontinente entehrenden Staatsoberhaupt Ehrenbezeugungen erwies; der alten, von Angst und Charakterlosigkeit geschüttelten Welt zöge ich die neue vor, dort zumindest habe es der Bürgermeister von New York, La Guardia, als erster und einziger Funktionär in maßgebender Stellung gewagt, öffentlich gegen Hitler aufzutreten; dort kündigte Charlie Chaplin einen Film ‚Der Diktator‘ an, der Hitler als wahnsinnigen Clown zeigte. In der Verzweiflung wägt man weder die Worte noch die Gewichte.“⁶⁸

Da die maximale Aufenthaltsdauer in der Schweiz drei Monate betrug, und ungeachtet der o. a. Anstrengungen und Pläne, in Europa zu bleiben – wohl auch, um sich alle Alternativen offen zu halten – beantragten Lothar und seine Familie in Bern Visa für Amerika, und

„noch bevor die drei Monate um waren, die ‚der Ehemann‘, ‚die Ehefrau‘ und ‚die Tochter des Ehemannes‘ in dem Paradies des Fremdenverkehrs verharren durften, hatten die drei ihre viel zu vielen Koffer gepackt und waren mit einer zusammengeborgten Summe zur zweiten Station der Emigranten vorgerückt, nach Paris. Dort wollten sie das Einlangen der Visa abwarten und, da eine Arbeitsbeschränkung in Frankreich nicht bestand, ihren Unterhalt verdienen, Adrienne als Schauspielerin, Hansi als Lehrerin des Englischen, ich als Schriftsteller: [...] wie faszinierend das alles sein würde, Paris, Paris auf Monate – oft genug hatte man sich das brennend gewünscht!“⁶⁹

⁶⁶ Neben der Notwendigkeit der laufenden Bestreitung des Lebensunterhaltes machte beispielsweise auch der Paul Zsolnay Verlag Schulden bei Lothar geltend, wie aus einigen Schreiben des Verlages hervorgeht. (Vgl. Briefe Paul Zsolnay Verlag an Ernst Lothar 5.4.1938, 31.5.1938, 11.6.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 4.)

⁶⁷ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, [25.6.1938]. Um die Visa für Frankreich hatte Lothar sich schon kurz nach ihrer Ankunft in Einigen bemüht, wie aus einem Brief von Paul de Leusse von der französischen Gesandtschaft in Wien vom 8.4.1938 hervorgeht. (Vgl. Brief Paul de Leusse, Légation de la République Française en Autriche an Ernst Lothar, 8.4.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 2.)

⁶⁸ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 119.

⁶⁹ Ebd. Lothar und seine Tochter meldeten sich laut Eintragungen in ihren Reisepässen am 25. März 1938 in Spiez an, am 24. Juni 1938 wieder ab. Sie hatten also, entgegen seiner

Am 24. Juni 1938 meldeten sich Ernst Lothar und Johanna Müller, am 28. Juni Adrienne Gessner beim Polizei-Inspektorat Spiez nach Paris ab, nachdem sie am 16. Mai 1938 in der Französischen Botschaft in Bern Visa für Frankreich für vier Monate – als Zweck der Reise ist angegeben „Vacances“ („Ferien“) – erhalten hatten. Am 29. Juni 1938 reisten sie bei Delle nach Frankreich ein.⁷⁰

In ihren Autobiographien beschreiben Ernst Lothar und Adrienne Gessner übereinstimmend das Abweichen des Bildes von Paris als Sehnsuchtsort von der Realität, in der sie sich als Flüchtlinge wiederfanden.⁷¹ Lothar hatte gehofft, dass ihm sein Ruf als Schriftsteller vorausseilen würde, Gessner würde als Schauspielerin arbeiten:

„Und warum sollte es denn nicht gut gehen? Adrienne sprach akzentlos Französisch, Hansi würde an der Sorbonne Schüler finden, und ich – nun, ich würde es vielleicht ein wenig schwerer haben im Anfang; doch da würde ich mir eben mit Filmmanuskripten helfen – waren nicht erst kürzlich meine Romane ‚Kleine Freundin‘, unter Berthold Viertel's Regie in London, und ‚Der Hellseher‘, mit Claude Rains in der Hauptrolle, verfilmt und auf der ganzen Welt gezeigt worden, sogar in Japan? Es konnte kaum fehlen, daß wir das zusammengeborgte Darlehen mit Zins und Zinseszins zurückerstatteten bis – sagen wir, spätestens Oktober! Noch dazu kannten wir einflußreiche Leute, Jean Giraudoux zum Beispiel, der auf dem Quai d'Orsay ein entscheidendes Wort zu reden hatte: aus dem obersten Stock unserer Luftschlösser erblickten wir fast den Himmel.“⁷²

Ganz so euphorisch, wie Lothar den Aufbruch nach Paris in seiner Autobiographie darstellt, dürfte er zwar in Wirklichkeit nicht gewesen sein, ruft man sich sein Schreiben an Adrienne Gessner vom 25. Juni 1938 in Erinnerung (vgl. I.3.), auch Gessner schreibt, dass Lothar gerne in der Schweiz geblieben wäre.⁷³

Jedenfalls musste sich Lothar bald der Realität stellen, und die lautete: „In Paris durften Fremde zwar arbeiten, doch sie bekamen keine Arbeit.“⁷⁴ Lothar beklagte dabei vor allem den Verlust der Sprache, die sein Handwerkszeug darstellte:

Darstellung, die erlaubten drei Monate bis zum letzten Tag ausgenutzt. (Vgl. Reisepass Ernst Lothar, 3. Feb. 1930, und Reisepass Johanna Müller.)

⁷⁰ Vgl. Reisepass Ernst Lothar, 3. Feb. 1930; Reisepass der Republik Österreich für Adrienne Geßner [sic], ausgestellt am 14. März [sic] 1935, WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 4; Reisepass Johanna Müller.

⁷¹ Zu den damaligen Lebensumständen von Emigranten in Frankreich siehe Schwager, Ernst: *Die österreichische Emigration in Frankreich 1938-1945*. Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, Band 74. Graz-Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1984 und Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.): *Österreicher im Exil. Frankreich 1938-1945. Eine Dokumentation*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, Jugend und Volk, 1984.

⁷² Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 120.

⁷³ Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 117.

⁷⁴ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 120.

„[...] die eigene Sprache zu dem Zeitpunkt verloren zu haben, da man endlich nicht nur ihre Gesetze kannte, sondern auch ihre Geheimnisse – vor einem Blatt Papier sitzen und so schreiben müssen, daß es übersetzbar sei, auf den Stil verzichtend, der den Mann macht, das war eine unbekannte, abscheuliche Marter, an die ich mich zu gewöhnen hatte.“⁷⁵

Der Alltag der Familie war nun geprägt von regelmäßigen Meldungen bei der Fremdenpolizei in der Préfecture und Besuchen beim amerikanischen Konsulat in Erwartung ihrer Visa.⁷⁶

Während Gessner sich in Paris sehr wohl fühlte – auch wenn sich beruflich für sie weder beim Theater noch beim Film Möglichkeiten eröffneten, so pflegte sie doch zumindest gesellschaftliche Kontakte – und auch Hansi Freunde gefunden hatte, Vorlesungen an der Sorbonne besucht und nebenbei Unterricht gab⁷⁷, wurde Lothar zunehmend depressiver und verließ kaum noch die Wohnung.⁷⁸ Die Verzweiflung über die ausweglos erscheinende Situation war schließlich so groß, dass er sogar an Selbstmord dachte. In seinem Nachlass findet sich das Fragment eines Abschiedsbriefes datiert mit 9. August 1938 (ohne Anrede):

„Wenn ich den Kampf aufgebe, dann weiß ich, daß es dafür keine Entschuldigung gibt, außer die eine, nicht mehr weiter zu können. Ich will mich nicht verteidigen. Aber nicht nur, daß ich die untrügliche Empfindung habe, jedermann zur Last geworden zu sein, ist es mir auch klar, daß die beiden einzigen Menschen, an die ich bis zur letzten Sekunde in tiefster Liebe glaube, durch mein Fortgehen eher eine kleine Sicherung ihrer Existenz erfahren werden. Zu ihrem ohnehin genug schweren Schicksalbürde ich ihnen noch den größten Kummer auf, das weiß ich. Aber die Zeit, darauf hoffe ich, wird diesen Kummer lindern. Bei Dir, Adrienne, nicht ohne tiefste Qual und Kränkung darüber, daß ich Dich allein gelassen habe. Aber, mein Schatz, da Du die ungeheure Tapferkeit und die beispielhafte Kraft aufbringen wolltest, mich nicht allein zu lassen; da Du bereit gewesen wärest, Dein Leben und jede Zukunft für mich aufzuopfern; da Du, gänzlich schuldlos, nur durch mich in dieses Unheil hineingerissen wurdest, hätte ich noch undankbarer gehandelt, wenn ich dieses Opfer angenommen hätte. Wenn ich nicht mehr bin, kannst Du und sollst Du in die Heimat und zu Deinem Beruf [hier endet der Brief mitten im Satz, Anm.]“⁷⁹

Per Brief sprach Helene Thimig unterdessen Gessner und Lothar weiterhin Mut zu und machte ihnen Hoffnungen auf berufliche Möglichkeiten in den USA:

⁷⁵ Ebd., S. 126.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 122 und Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 117f.

⁷⁷ Vgl. Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 116 und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 122.

⁷⁸ Vgl. Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 116f.

⁷⁹ Brieffragment Ernst Lothar, 9.8.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4. Interessant bei den Schilderungen der schweren Zeit in Paris in seinen Memoiren ist, dass Lothar sie sofort wieder relativiert: „Mir liegt aber nicht daran, mit Qualen zu paradieren, die gemessen an den in Dachau und Belsen, Mauthausen und Gürs gelittenen immer noch Wonnen blieben.“ (Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 122.) Zur Darstellung der eigenen Erlebnisse von Emigranten in Relation zu jenen der Daheimgebliebenen siehe auch Vansant, Jacqueline: *Reclaiming Heimat. Trauma and mourning in memoirs by Jewish Austrian réémigrés*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2001 und Rathkolb: Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit, S. 280ff.

„Es wird nicht nur alles wieder gut – es ist alles wieder gut, solange wir Augenblicke des Glücks haben. Es waren ja immer nur solche. So lange wir uns etwas vorstellen können. Wozu wollten wir Schauspieler sein – wir wollten unser Leben lang die Spiele d. Kindheit fortsetzen – und anstatt uns alle erdenklichen Tragödien vorzuspielen und in allen Einzelheiten zu erleben – erfinden wir uns jetzt das Glück. [...] Alles, ob Gutes oder Böses ist doch nur ein Augenblick – denn das Dauernde ist eben immer – also nicht bloß [sic] auf dieser täglich kleiner werdenden Erdkugel – sondern vor uns und nach uns und in uns. [...] Ich kenne Sie, d.h. ich habe eine so detaillierte Vorstellung davon, – und schon öfters in diesem Winter gehabt! – daß wir zusammen auf dem Hollywoodboulevard sitzen bei einem Wermuth oder – bei diesem dünnen Kaffee. Ich sehe Ihre so verwandte Nase, Ihre Hände ganz genau. Ich höre L.'s kleines Schnauferln – ich weiß nicht wie ich dieses Characteristicum [sic] sonst nennen soll – (Verzeihung) und das glänzende Braun seiner Augen – kurz solange ich weiß, daß Sie gesund sind und in den Champs Eliseés [sic] spazieren gehen und die Madeleine sehen u. die Place de la Concorde – sehen Sie, wenn ich Paris nicht kennen würde wäre es viel schwieriger. Deshalb – Sie sollten schon mal herkommen! Viell. können wir Ihnen doch noch mal die ‚kleine Sicherheit‘ irgendwie schaffen. Eine kleine Sicherheit – und eine große Chance.“⁸⁰

Der Korrespondenz Gessners mit ihrem Vater aus dieser Zeit ist zu entnehmen, dass Lothar und Gessner viele gesellschaftliche Kontakte in Paris hatten, es ist von Empfängen, Autoausflügen sowie Theater- und Kinobesuchen die Rede, sie fahren in die Bretagne und wollen einige Tage in die Berge, bekommen Besuch von Lothars Bruder Hans Müller-Einigen und Gessners Schwester Grete Edthofer.⁸¹

In der ersten Februarhälfte des Jahres 1939 findet die Eröffnung der Galerie Saint-Etienne statt, einer österreichischen Galerie, „die berufen sein kann, in Frankreich ein repräsentatives Forum österreichischer Kunst zu sein“⁸²:

„Zur Eröffnung fand vor ausgewähltem französischem und österreichischem Publikum eine echt österreichische Darbietung statt, zu der die besten und namhaftesten österreichischen Künstler, die im Exil weilen, ihre Mitwirkung zur Verfügung gestellt hatten: Mademoiselle Liselotte Marcus, Guido Zernatto, Adrienne Gessner, Nora Gregor, Oskar Karlweis, Lotte Schöne und Ernst Lothar. Das Programm wurde durch das Pariser Radio 37 übertragen.

Es war ein Abend von einer Perfektion und Abrundung, wie er auch in Wien vollendeter nicht hätte sein können und wohl geeignet, den französischen Gästen einen Begriff von österreichischer Kunst und Kultur zu geben.“⁸³

⁸⁰ Brief Helene Thimig-Reinhardt an Adrienne Gessner, 30.8.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

⁸¹ Vgl. etwa die Postkarten Gustav Geiringer an Adrienne Gessner, 18.7., 25.7., 16.9., 30.9., 8.12., 19.12.1938, 31.3., 5.4.1939, WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 3. Die Karten sind bis Mitte Oktober 1938 an Paris XVI, 5 Rue Debrousse adressiert, danach an 4 Sully Prudhomme. Auf der Karte vom 8.12.1938 ist auch die Rede von einer Haushaltshilfe, sodass sich die Frage stellt, wie die Familie ihren – wenn auch nicht übertriebenen, so doch „angemessenen“ Lebensstil finanziert hat, da offensichtlich nur Hansi berufstätig war. Lothar spricht in seinen Memoiren von einer „geborgten Summe“, die einzige Geldquelle, die aus seinem Nachlass ersichtlich ist, sind Zuwendungen seines Bruders Hans.

⁸² O. V.: Galerie Saint Etienne. In: *Die österreichische Post*, 1. Jahrgang, Nummer 5, 15.2.1939, S. 8.

⁸³ Ebd. [Hervorhebungen im Original.]

Am 1. März 1939 berichtet *Die österreichische Post* von einem Familienfest bei den Dominikanern:

„Joseph Roth las aus seinem unveröffentlichten Romanmanuskript ‚Die 1002. Nacht‘. Gessner trug österreichische Gedichte vor; Clarisse Stuckart sang Wiener Weisen, und Hofrat E. Lothar gab in zehn knappen Sätzen eine wunderbar-einfache, scharf-treffende, vernichtende Analyse des Nationalsozialismus, dann las er das Lied des österreichischen Emigranten [...]“⁸⁴

Aus der Korrespondenz geht auch hervor, dass Lothar eine – nicht näher genannte – „Ehrenstelle“ angeboten worden sei, deren Annahme er jedoch verweigert habe.⁸⁵

Die Grundstimmung scheint auch bei Gessner – aufgrund der ungewissen Zukunft – immer wieder melancholisch gewesen zu sein, dennoch ist aus den Briefen ablesbar, dass sie generell besser mit der Situation zurecht gekommen ist als Lothar:

„Ich seh Euch beim Frühstück sitzen, den Lothar im blauen Schlafrock, blaß u. so arm u. hilflos u. Hadrian [i. e. Gessner] geht so tapfer gute Sachen einkaufen u. kommt zurück u. lernt englisch – eine schreckliche Wartezeit, die man totschiagen muß. Wann wird der liebe Herrgott helfen? Ich bitte Ihn so darum. Ich weiß wie schwer Ihr es alle habt u. ich weiß auch wie wunderbar Ihr es tragt.“⁸⁶

Im Februar 1939 kann Gessner vermelden:

„An realen Dingen ist zu berichten, daß L., der unbeschreiblich lieb und gut und prachtvoll ist, sich in den letzten Tagen ein bißchen derfangen hat u. arbeitet; sogar sehr viel. Daß H. sehr viele Stunden gibt, engl. u. deutsch u. ganz nett verdient, was sie natürlich befriedigt. Daß ich fast schon im Atelier war, aber im letzten Moment der Producer sich kategorisch [sic] gegen Ausländer (besonders mit meiner Muttersprache) gestellt hat. Daß die Stadt immer noch gelegentlich berauschend ist; daß wir ziemlich viele Freunde sehen, aber nie ausgehen, da man sich ziemlich einschränken muß, was mir wurscht ist. Daß derselbe franz. Lehrer, mit dem Christl

⁸⁴ O.V.: Familienabend der katholischen Oesterreicher in Paris. In: *Die österreichische Post*, 1. Jahrgang, Nummer 6, 1.3.1939, S. 11. In einem Schreiben in Vorbereitung der Anstellung Ernst Lothars als Culture & Music Officer bei der US-amerikanischen Armee aus dem Jahr 1945 berichtet Henry C. Alter, dessen Vorgänger in dieser Position, dass Lothar in Frankreich auch bei antifaschistischen Radiosendungen mitgewirkt habe. In der Korrespondenz Gessners mit ihrem Vater ist ebenfalls von einem Radioauftritt Ende November/Anfang Dezember 1938 die Rede, Details sind daraus jedoch nicht ersichtlich. (Vgl. Henry C. Alter an Brig. Gen. A. J. McChrystal, 26.12.1945. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 2 und Postkarte Gustav Geiringer an Adrienne Gessner, 12.12.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 3.)

⁸⁵ Vgl. Postkarte Gustav Geiringer an Adrienne Gessner, 16.2.1939. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 3.

⁸⁶ Brief Gretl Bukovics-Edthofer an Hansi Haeussermann (recte Müller), 14.2.1939. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 3. Vgl. auch Postkarte Gustav Geiringer an Adrienne Gessner 5.12.1938: „L. soll sich ein bisschen herausreißen und nicht immer zu Hause hocken.“ WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 3.

gearbeitet hat, mich geprüft hat u. fand, daß ich ‚adorablement‘ spreche. Daß wir ziemlich heftig englisch lernen, ich mit rasender Unlust.“⁸⁷

Lothar beschäftigte sich während des Aufenthaltes in Paris mit einigen kleineren Theaterprojekten. So findet sich in seinem Nachlass auf der Rückseite eines Manuskriptes handschriftlich das Programm für einen Theaterabend, für den er auch selbst einige Nummern, teilweise unter Angabe der Mitwirkenden Karl Farkas, Oskar Karlweis und Gessner geschrieben hat.⁸⁸ Ob das Programm tatsächlich zur Aufführung gekommen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Sowohl im biographischen Teil des *Handbuches des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945* als auch im *Lexikon der österreichischen Exilliteratur* ist die Rede von Theater- und Kabarettproduktionen Ernst Lothars mit Karl Farkas und Oskar Karlweis in Paris.⁸⁹ Weder in der österreichischen Emigrantenpresse noch in biographischen Arbeiten über Karl Farkas finden sich jedoch Hinweise auf diese Zusammenarbeit.⁹⁰ Karlweis und Farkas traten im fraglichen Zeitraum mit Wiener Operetten- und Heurigenmusik unter dem Motto „La gaité de Vienne au coeur de Paris“ im Nobelrestaurant „L’Imperatrice“ auf.⁹¹

Die im Nachlass Ernst Lothars enthaltenen, von ihm verfassten Szenen und Bilder zeichnen jeweils ein monarchistisch-verklärtes Österreichbild.⁹² So beschreibt er etwa unter dem Titel „Nostalgie (Heimweh)“ eine Begegnung Kaiserin Elisabeths mit Heinrich Heine auf Korfu, bei der beide jeweils ihr Schicksal als Heimatlose beklagen. Dabei kann der Text, den Lothar seine Figuren sagen lässt, passagenweise auf seine Situation als Exilant in Paris umgelegt werden:

⁸⁷ Briefentwurf Adrienne Gessner an Hans Thimig, 17.2.1939, WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 2.

⁸⁸ S. Anhang A.

⁸⁹ Vgl. Trapp; Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Band 2*, S. 617 und Bolbecher; Kaiser: *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*, S. 457.

⁹⁰ Vgl. *Nouvelles d’Autriche* Nr. 1-3, Février - Avril 1939; *Die Österreichische Post*, Jg. 1, Nr. 5-8 Februar–April 1939 und Nr. 10 Mai 1939 (die Nummern 1-4 und 9 der *Österreichischen Post* konnten trotz intensiver Recherchen nicht ausfindig gemacht werden); Markus, Georg: *Karl Farkas. „Schau’n Sie sich das an“ Ein Leben für die Heiterkeit*. 2. Auflage. Wien, München: Amalthea, 1983, S. 144ff; Markus, Georg: *Das große Karl Farkas Buch. Sein Leben, seine besten Texte, Conférences und Doppelconférences*. 2. Auflage. Wien, München: Amalthea, 1993, S. 126ff; Patka, Marcus G.: *Wien trotz Weltuntergang. Die Jahre des Exils in der Lebensbilanz von Karl Farkas*. In: Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas*. Begleitpublikation zur Ausstellung „Sie werden lachen! Die Welt des Karl Farkas“ des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Wien: Verlag Adolf Holzhausens Nachfolger, 2001, S. 69-86; Markus, Georg: „Er war das Lachen des Jahrhunderts“. Erinnerungen an Karl Farkas. In: Patka; Stalzer: *Die Welt des Karl Farkas*, S. 9-24. Von Oskar Karlweis ist bisher keine Biographie erschienen.

⁹¹ Vgl. Patka, Marcus G.: *Wien trotz Weltuntergang*, S. 72. In der *Österreichischen Post* vom 1.5.1939 kündigt Karlweis sein „Erstes Pariser Auftreten“ an – in „Sa Majesté“ („Hofloge“) von Karl Farkas und Hans Lang. Gemeint ist damit offensichtlich seine erste Rolle in einer Operette, da er bereits zuvor mit Karl Farkas als Sänger von Heurigen- und Operettenmusik in Paris auf der Bühne gestanden war. (Vgl. Karlweis, Oskar: *Mein erstes Pariser Auftreten*. In: *Die österreichische Post*, 1.5.1939, 1. Jahrgang, Nummer 10, S. 8. und Patka; Stalzer: *Die Welt des Karl Farkas*, S. 72f.)

⁹² Vgl. Anhang A.

„Der Fremde [Heinrich Heine, Anm.]: Meine Heimat? Eine zeitlang hielt ich die Linden am Rhein dafür. Dann die deutsche Sprache. Zuletzt – die Humanität. Wissen Sie, ob es diese Heimat überhaupt noch gibt? (Er zuckt die Achseln) Mein Heimweh war eine besondere Spezialität: Heimweh ohne Heimat.

Elisabeth: Immer noch besser als eine Heimat, die keine ist!

Der Fremde: Lieben Sie Ihr Land denn nicht, Majestät?

Elisabeth: Ja! Ich liebe die Gebirge, die Seen, den Himmel darüber, die Harmonie darin. Aber ich leide unter den Menschen, die nicht zu der Landschaft passen. [...]

Elisabeth: [...] Menschen wie ich sind nirgendwo zuhause.

Der Fremde: Oder überall. Ich zum Beispiel war in Paris zuhause, Majestät. Ich war dort gesund, ich war dort krank, ich bin sogar dort gestorben.

Elisabeth: Aber Sie waren dort unglücklich!

Der Fremde: Trotzdem habe ich es geliebt. Es ist die schönste Stadt, die ich kenne. Weil es die menschlichste ist.

Elisabeth: Aber die Heimat hat sie Ihnen nicht ersetzt!

Der Fremde: Die Heimat? Ich will Ihnen sagen, was das ist! Das, worauf man stolz sein will! Sehen Sie, ich – ich konnte eines Tages nicht mehr stolz darauf sein. Aber Sie – Sie haben Ihr Österreich!

Elisabeth: Allerdings. Ich weiß nur nicht, ob ich darauf stolz sein darf.“⁹³

In der Szene „Burgmusik“, in der für Karl Farkas und Oskar Karlweis die Rollen zweier „Pülcher“ vorgesehen waren, wird die Wirkung des Musikstückes „O, du mein Österreich“ veranschaulicht: Die allgemein schlechte Stimmung schwenkt um, sobald die Musik erklingt – „der Sinn des Bildes ist, die elektrisierende Wirkung des populären österr. Musikstückes zu zeigen, das bewirkt, daß jeder seine momentane Stimmung vergißt und guter Laune wird“⁹⁴.

Der Sketch „Prüfung aus Geschichte“, in dem Farkas den Professor geben sollte, geht zynisch auf die sich laufend ändernden geographischen und politischen Verhältnisse in Europa ein und fasst zusammen:

„Ein fleißiger Schüler hat sich nach jedem Weekend die neueste Landkarte und das allerneueste Geschichtsbuch zu kaufen! Jede Zeit hat ihre Geschichte. Aber unsere Geschichte hat keine Zeit! [...] Merke dir das, mein kleiner Österreicher!“⁹⁵

„Deux Enfants“, das in einer leicht abgewandelten Version auch als „Mozart in Schönbrunn“ erhalten ist, erzählt von der Begegnung Wolfgang Amadeus Mozarts mit Maria Theresia und deren Tochter Marie Antoinette anlässlich seines Vorspielens am Hofe von Schönbrunn und betont als Conclusio die Bedeutung gegenseitiger Toleranz.⁹⁶

⁹³ Lothar, Ernst: *Nostalgie (Heimweh)*. Manuskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

⁹⁴ Lothar, Ernst: *Burgmusik*. Manuskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

⁹⁵ Lothar, Ernst: *Prüfung aus Geschichte*. Manuskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

⁹⁶ Lothar, Ernst: *Deux Enfants*. Manuskript und Typoskript; Lothar, Ernst: *Mozart in Schönbrunn*. Typoskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

Für die Szene „Terzett“ hatte Lothar sich vom Bild „Schubert am Klavier“ von Gustav Klimt inspirieren lassen, sie erzählt von der unglücklichen Liebe eines der drei dargestellten Mädchen zu Schubert.⁹⁷

Ebenfalls für Paris bat Lothar Stefan Zweig um eine Szene über Marie Antoinette. Dieser sagte jedoch mit der Begründung ab, dass ihm die Figur der Marie Antoinette schon „zu fern“ sei⁹⁸, schlug aber stattdessen eine Szene Balzac-Metternich in der Lobau vor:

„Ich denke an den Besuch Balzacs auf der Insel Lobau, wohin er sich begibt [sic] (was den Tatsachen entspricht bei seinem Besuch in Wien) um Scizzen [sic] für seine (nie vollendeten) ‚Scenes [sic] de la vie militaire‘ über die Schlacht bei Aspern zu machen. Mit ihm ist Metternich und irgend ein österreichischer Officier. Er kritisiert mit seiner Imagination die Schlacht, verlebendigt sie, nachher entsteht ein kurzer politischer Dialog mit Metternich. Er hebt die Verbundenheit Österreichs und Frankreichs hervor, wirft Metternich vor, ein Dreikaiserabkommen reaktionärer Natur mit Preussen und Russland gemacht zu haben, statt ein Bündnis mit Frankreich, das natürlicher gewesen wäre und kündigt den Untergang Österreichs an, wenn es dorthin gravitiert statt dass sie gemeinsam die culturelle Führung Europas übernehmen. [...] In zehn Minuten wäre es doch zu spielen und gäbe der Sache einen geistigen Ton bei einer direkten Wirkung ins Zeitliche. [...] Es erfordert eine Decoration, allerdings könnte die gerade sehr hübsch werden, die Donau, Wien in der Ferne und Aspern.“⁹⁹

Abgesehen von dem geplanten Theaterabend und der Verfassung der o. a. Szenen, dürfte Lothar sich auch mit dem Gedanken getragen haben, in Paris ein Internationales Theater zu eröffnen, schenkt man einer Zeitungsnotiz vom 1. März 1939 Glauben:

„His [Lothars] idea is to present to Paris audiences where possible the best international hits of the year regardless of where they originate.“¹⁰⁰

Weiters berichtet Lothar in seiner Autobiographie von einem Besuch bei Yvette Guilbert, die ihn, um ihm finanzielle Unterstützung zukommen zu lassen, mit dem Entwurf für einen geplanten Film über ihr Leben beauftragte, der nie zustande kommen sollte. Mit dem Honorar konnte Lothar seine Schweizer Schulden begleichen. Dieses Manuskript ist im Nachlass Ernst Lothars nicht erhalten, auch berichtet Gessner lediglich, dass sie Guilbert gesehen hätten, von einem Auftrag an Lothar ist in ihrer Autobiographie nicht die Rede, sodass nicht gesichert festgestellt werden kann, ob diese Anekdote der Wahrheit entspricht.¹⁰¹

⁹⁷ Lothar, Ernst: *Terzett*. Typoskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

⁹⁸ Zweigs Roman *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* war bereits im Jahr 1932 erschienen. (Vgl. Zweig, Stefan: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. 102.-111. Tausend. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, S. 4.)

⁹⁹ Brief Stefan Zweig an Ernst Lothar, o.D. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 4.

¹⁰⁰ O.V.: Lothar and Brisson's International Theatres for Paris and London. *Variety*, 1.3.1939.

¹⁰¹ Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 121f. und Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 118.

Obwohl Lothar auch in Paris offensichtlich noch nicht die Hoffnung auf eine baldige Rückkehr in die Heimat aufgegeben hatte – so füllte er im Oktober 1938 noch seine Vermögensanmeldung für das Deutsche Reich aus¹⁰² – musste sich die Familie im Frühjahr 1939 der Tatsache stellen, dass auch in Frankreich die wachsende Feindseligkeit den Deutschen gegenüber zur Bedrohung wurde. Schweren Herzens entschloss man sich daher, nach Amerika weiter zu reisen:

„Nun, da es endgültig war, ergriff mich eine wilde Verzweiflung. Jetzt liebte ich die ‚Ville de lumière‘. Nur hierbleiben, lieber Heiliger Antonius, laß etwas geschehen, das unsere Amerikareise verhindert.

Nichts geschah. Am Samstag, neun Uhr früh, hatten wir auf dem Schiff zu sein.“¹⁰³

Für die Finanzierung der Reise und des Unterhaltes für die ersten drei Monate in den USA versuchte Lothars Bruder Hans eine Hypothek aufzunehmen. Da er auch für den in Wien verbliebenen Bruder Robert zu sorgen hatte, der nicht mehr als Anwalt arbeiten durfte und unter anderem Schikanen von Gläubigern ausgesetzt war, stellte das eine zusätzliche große finanzielle Belastung für ihn dar.¹⁰⁴

Am 12. April 1939 verließen Ernst Lothar, Adrienne Gessner und Johanna Müller schließlich Frankreich an Bord der „Île de France“ mit Kurs auf Amerika.¹⁰⁵

¹⁰² Vgl. Vermögensanmeldung Dr. Ernst Lothar Müller.

¹⁰³ Gessner: *Ich möchte gern...*, S. 118.

¹⁰⁴ Vgl. Brief Hans Müller-Einigen an Ernst Lothar, 20.3.1939. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 2 und Brief Robert Müller an Ernst Lothar, 17.12.1938. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 4. Robert Müller wurde am 11.1.1942 nach Riga deportiert und dort ermordet. Vgl. Eintrag für Robert Müller, <http://www.doew.at/erinnern/personendatenbanken/shoah-opfer>, Zugriff am 24.1.2014 und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 286.

¹⁰⁵ Vgl. Eintrag für Lothar Ernst Muller [sic], New York Passenger Lists, 1820-1957, http://interactive.ancestry.com/7488/NYT715_6316-0077/1005088624?backurl=http%3a%2f%2fsearch.ancestry.com%2fcgi-bin%2fsse.dll%3fdb%3dnypl%26so%3d2%26pcat%3dROOT_CATEGORY%26MS_AdvCB%3d1%26rank%3d1%26new%3d1%26MSAV%3d2%26msT%3d1%26gss%3dangs-g%26gsfn%3dErnst%2bLothar%26gsfn_x%3d1%26gsln%3dMuller%26gsln_x%3d1%26cpxt%3d0%26catBucket%3drstp%26uidh%3duzy%26_83004003-n_xcl%3df%26cp%3d0&ssrc=&backlabel=ReturnSearchResults, Zugriff am 7.4.2014.

II. USA – Ein Neubeginn

„Was Sie hier leisten werden, interessiert uns, was Sie drüben geleistet haben, nicht“,¹⁰⁶

Am 19.4.1939 kamen Ernst Lothar, Adrienne Gessner und Johanna Müller in New York an, wo sie von dem früheren Dramaturgen des Theaters in der Josefstadt und jetzigen Literatur-Agenten Franz Horch empfangen wurden und vorerst eine Unterkunft auf der New Yorker Westside bezogen.¹⁰⁷

Aus dem vertrauten Europa auf einen fremden Kontinent, in ein gänzlich unbekanntes Land kommend erlitten die Emigranten einen Kulturschock – buchstäblich alles war anders als das, was sie von zu Hause kannten:

„Das Aussehen ist anders. Die Gesichter sind es; die Kleidung; die Nahrungsmittel und wie man sie verzehrt; die Mammutstadthäuser, abschreckend häßliche kleine mit eisernen Feuerschutztreppen auf den Rohziegeln oder dem Braunstein, atemberaubend gigantische mit sinnlosen Türmen und Kuppeln, livrierten, weiß-behandschuhten Türstehern unter vorgebautem blauem Wetterdach, als seien es nicht beliebige Wohnbauten, sondern Kirchen, Regierungspaläste, Sternwarten; die Zeitungen sind es, halbmeterbreit, halbkiloschwer; der nationale Hauptladen ist es, das ‚Drugstore‘, wo man mit der Aussicht auf Magengeschwürpillen, Abführmittel und in Cellophan gepackte Kosmetika frühstückt, zu Mittag und Abend ißt: alles sieht anders aus.“¹⁰⁸

Dazu kam, dass die in ihrer Heimat angesehenen Persönlichkeiten in den USA gänzlich unbekannt waren. Es waren zwar einige Bücher Lothars in den USA erschienen, doch nicht einmal sein Verleger erinnerte sich an seinen Namen.¹⁰⁹ Die Dramatik ihrer Situation zeigte sich jedoch nicht darin, dass sie mehr oder weniger „unsichtbar“ waren, sondern dass sie – schlimmer – als potentielle Bittsteller angesehen wurden, derer man sich so schnell wie möglich entledigen musste – eine große Veränderung gegenüber ihrem Leben in Österreich:

„[...] bisher waren Adrienne und ich Leute gewesen, die etwas galten: zeigten wir uns jetzt, befürchtete man sogleich, wir könnten Anliegen vorbringen, und trachtete daher, uns loszuwerden [...]“¹¹⁰

¹⁰⁶ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 133.

¹⁰⁷ Vgl. Eintrag für Lothar Ernst Muller [sic], New York Passenger Lists, 1820-1957 und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 134ff.

¹⁰⁸ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 134f.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 138.

¹¹⁰ Ebd.

Lothar arbeitete in dieser Zeit an dem Roman „Das neue Verbrechen“, kam jedoch schlecht voran; auch die Pläne für eine Zusammenarbeit mit Max Reinhardt scheiterten.¹¹¹ Gessner bekam eine kleine Filmrolle, abgesehen davon war die finanzielle Situation der Familie prekär. Sie wurde weiterhin von Hans Müller-Einigen unterstützt, laut Lothar war auch noch etwas von dem Geld übrig, dass er von Yvette Guilbert für das Filmskript erhalten hatte –

„aber als Adrienne ihr bißchen Schmuck verkauft hatte, konnten wir an den Fingern einer Hand abzählen, wie viele Wochen noch.“¹¹²

Immerhin Hansi war versorgt – sie war kurz nach der Ankunft von ihrer Großmutter, die im Hotel Gladstone residierte, aufgenommen worden.¹¹³

Spätestens mit Ausbruch des Krieges begann Lothar, sich politisch zu engagieren: Er unterzeichnete eine Resolution österreichischer Emigranten, in der Österreich als Opfer Hitler-Deutschlands definiert wurde.¹¹⁴ Während der kommenden Jahre sollte er in der Folge immer wieder unentgeltlich Rundfunkansprachen und Vorträge, etwa unter dem Titel „Justice for Austria“, halten, in denen er eindringlich den Sonderstatus Österreichs als ein von Hitlers Truppen annektiertes Land betonte, dem auch nach der Befreiung eine Sonderbehandlung zuteil werden müsse.¹¹⁵

Den ersten Schritt, in den USA wieder in seinem angestammten Bereich, am Theater, tätig zu werden, unternahm Lothar Ende 1939, als er sich entschloss, zusammen mit seinem engen Freund, dem Schriftsteller Raoul Auernheimer,¹¹⁶ ein eigenes Unternehmen zu gründen: die Österreichische Bühne.

¹¹¹ Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 263ff.

¹¹² Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 139.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 138.

¹¹⁴ Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 332f. und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 160.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 160f.; Heißler: *Ernst Lothar*, S. 333ff. sowie Lothar, Ernst: *Justice for Austria*. Typoskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 4.

¹¹⁶ Raoul Auernheimer war als Halbjude und politischer Gegner des nationalsozialistischen Regimes wenige Tage nach der Annexion Österreichs verhaftet und am 1. April 1938 mit dem Prominententransport in das KZ Dachau überführt worden. Nach Intervention des amerikanischen Chargé d’Affaires in Berlin, Prentiss Gilbert, und des Schriftstellers Emil Ludwig wurde er Ende August 1938 mit der Auflage, Deutschland zu verlassen, aus der Haft entlassen. Über die Schweiz und Italien gelangte er schließlich im Dezember 1938 in die USA. (Vgl. Weiss, Lennart: *In Wien kann man zwar nicht leben, aber anders wo kann man nicht leben. Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer*. Uppsala: Studia Germanistica Upsaliensia, 2010, S. 35ff.)

II.1. Die Österreichische Bühne

„The undersigned do hereby certify that h * [sic] intend to – now conduct or transact business under the name and style of The Austrian Theatre at 565 – 5th Ave. in the County of N.Y. State of New York, and do further certify that the true or real full name of the person conducting or transacting the said business, with the residence and business address of the said person, and the age of any who may be infants, are as follows:

NAME Dr. Ernst Lothar RESIDENCE 19 E. 88th St. BUSINESS ADDRESS 565-5th Ave.“¹¹⁷

Mit diesem Zertifikat, datiert mit 17. März 1940, ausgestellt von einem Notar in Queens County und zwei Monate später bestätigt von einem Verwaltungsbeamten des obersten Gerichtshofes von New York County, erhielt Lothar die offizielle Erlaubnis zum Betrieb eines Theaters.

In seinen Memoiren erzählt Lothar, die Idee zu dem Theatervorhaben sei von Thomas Mann gekommen, den Lothar in Princeton, wo Mann an der Universität lehrte, in seiner Verzweiflung aufgesucht hatte:

„Er empfing mich, obschon ich mich nicht angekündigt hatte, ohne Zögern, trat in dem hellen Haus mit ausgestreckten Händen mir entgegen und machte aus dem von mir beabsichtigten Viertelstundenbesuch eine Halbtagsvisite, die Lunch und Nachmittags-tee einschloß und, seiner Inanspruchnahme ungeachtet, eine väterlich-brüderliche Beteiligung an meinem Schicksal zeigte, dem gemeinsamen Schicksal der aus dem deutschen Geist Ausgestoßenen, meinte er.“¹¹⁸

Im Gespräch hätte Mann die Idee eines deutschsprachigen Theaters in New York geäußert:

„Weshalb, er warf es dann so hin, habe ich, da ich mich ja auch dem Theater verschrieben habe, nicht den Mut, in New York deutsch spielen zu lassen – besser noch: österreichisch, wozu ich die Kompetenz besäße? [...] Als ich am Abend zurückkam, beschlossen Adrienne und ich, wir würden versuchen, ein österreichisches Theater zu gründen.“¹¹⁹

¹¹⁷ Certificate of Dr. Ernst Lothar Conducting Business under the name of The Austrian Theatre. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 4.

¹¹⁸ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 140f.

¹¹⁹ Ebd., S. 141f.

II.1.1. Der erste Theaterabend – „ein Experiment“

Am 6. Jänner 1940 öffnete die Österreichische Bühne im Theresa L. Kaufmann Auditorium, dem Theatersaal des Drama Departments der Y.M.H.A. in 1395 Lexington Avenue, Ecke 92nd Street, zum ersten Mal ihre Pforten. Am Programm dieses ersten Abend standen – nach einer Eröffnungsansprache von Raoul Auernheimer – „In Ewigkeit Amen“ von Anton Wildgans und „Komtesse Mizzi“ von Arthur Schnitzler.

Über die Proben zu diesem Abend schreibt Lothar:

„Da uns der Theatersaal nur für zwei Proben zur Verfügung stand, saßen wir in unserem Mietzimmer im 14. Stock, ‚meine‘ gewesenen Schauspieler und ich, und probten mit der Aussicht auf den Lichtschacht¹²⁰ und das Tausendjahrreich in Wiener Mundart ein Stück Wiener Unrecht – es hatte etwas Gespenstisches; es wurde noch gespenstischer, als unser Freund Melnitz, seinerzeit Regisseur in Bremen und am Wiener Deutschen Volkstheater, jetzt Dekan und Professor für Theaterkunde der Kalifornischen Universität, die Komödie ‚Komtesse Mizzi‘ mit Adrienne in der Hauptrolle probierte: das Heitere hatte den Trauerrand des Unwiederbringlichen, das Witzige klang im Mund der Desperation wie eine Lästerung. Trotzdem mühten wir uns, wie wir es gewohnt waren, um jeden Ton und Wischenton des Lustigen, das Leute belachen sollten, die aus den Gräbern stiegen.“¹²¹

In seiner Eröffnungsansprache betonte Auernheimer die Bedeutung und die Besonderheiten des Wiener Theaters und stellte das Programm vor, dem sich die Österreichische Bühne verpflichtet sah. In der Definition dessen, was er unter dem „Wiener Theater“ versteht, schwingen Wehmut und Heimweh nach dem „alten Österreich“ mit, aber auch Anspielungen an die aktuelle politische Situation sind herauszulesen:

„Das Theater, vor dessen Vorhang ich trete, nennt sich ‚Oesterreichische Buehne‘. Wollen Sie darin weniger ein Programm als ein Bekenntnis erblicken: das Bekenntnis zum Wiener Theater, das wir lieben und als eine kostbare Wiener Erinnerung unverzollt im Herzen bewahren, auch in einer Zeit, in der Wien scheinbar am Hudson liegt.

[...] Das Wiener Theater ist die natuerliche Frucht eines Bodens, auf dem der Wein waechst und die Laune. Es ist rythmisch [sic] bewegt und musikalisch beschwingt, auch wo es sich nicht mit der Musik verbruedert: es ist entstanden in einem Zusammenfluss von Nationen und Rassen und – warum es nicht aussprechen? – Glaubensbekenntnissen, und es verleugnet diesen seinen Ursprung nie; weder in seiner Geisteshaltung, die eine grundsaeztlich liberale ist, noch in seiner Sprache. Diese Sprache ist, was nicht erst gesagt werden muss, die Deutsche, aber dieses deutschsprechende Wiener Theater war, was doch gesagt werden muss, niemals

¹²⁰ Besagter Lichtschacht symbolisierte für Lothar den Ausweg des Selbstmordes: „Das Fensterbrett war breit. Wir würden einander an den Händen halten – immer öfter blickten wir in den Abgrund.“ (Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 140.)

¹²¹ Ebd., S. 143f.

national deutsch, immer uebernational [...].¹²² Aus angeborener Spielfreude entstanden, hat es leicht etwas Spielerisches, aber es spielt auch mit Ideen, dem Spielzeug der Erwachsenen. [...] Eines aber ist dem Wiener Theater ganz zu eigen: dass es zugleich der Zerstreuung dient, aber auch der Sammlung. Es hat in seinen besten Augenblicken etwas Inniges und noch in seinen leichtsinnigsten etwas Besinnliches.

Das Theater im allgemeinen ist, wie wir alle wissen, von Haus aus doppelten Ursprungs: der eine ist der Jahrmarkt, der andere war die Kultstaette, was die Wiener Schaubuehne, wie wir sie kennen und gruessen, nie vergessen hat. [...] Das Wiener Theater ist volkstuemlich, also demokratisch, aber es hat doch auch eine gewisse naive Freude am Aufbau der Staende, der das Buehnenbild [sic] und abwechslungsreicher macht, und es besitzt in dieser Hinsicht eine Dimension mehr.“¹²³

In der Folge erläutert Auernheimer das Programm, dem sich die Leiter der Bühne verschrieben haben:

“Diese Buehne, wie sie sich als Erinnerung und Aufruf heute einmalig vor Ihnen auftut, will nicht, wie Sie gleich gewahr werden duerften, durch Glanz und Pracht und kostbare Ausstattung auf Sie wirken. Unsere Buehne ist eine minder bemittelte Emigrantin, die, wenn sie in ihrem living room empfaengt, auf das wohlwollende Verstaendnis ihrer Gaeste rechnen muss. Sie spricht Sie in Ihrer Muttersprache an, aber sie wuenscht auch daraus kein Programm zu machen. Vielleicht wird sie ein andermal Englisch reden oder Ihnen eine amerikanische Komoedie – wir wissen vielleicht sogar schon, welche – auf Deutsch vorsetzen. Wir wuenschen ueberhaupt nicht [sic] Eulen nach Athen zu tragen und New York zu zeigen, wie man Theater spielt. Man spielt hier ganz ausserordentlich gut Theater [...]. Aber gerade darum halten wir es nicht fuer ausgeschlossen, dass sogar ein englisch sprechendes Publikum an unserem Unternehmen Gefallen finden koennte, wie es ja auch in Wien und Salzburg der Fall war.“¹²⁴

Auernheimer betont die Erfahrung, die Lothar mit amerikanischen Stücken am Theater in der Josefstadt gesammelt hat, und geht auf den Umstand ein, dass „auch viele hervorragende Schauspieler, die diese Stuecke in Wien zum Siege geführt haben, infolge gluecklicher [!] Umstaende heute hier [seien]“¹²⁵:

“Es fehlt also nicht an darstellenden Kraeften, noch an Stuecken. Es muessen nicht ausschliesslich oesterreichische Stuecke sein, jeder deutsche Autor, der gesinnungsgemaess zu uns gehoert und etwas kann, ist uns willkommen. Dass es schliesslich auch nicht an einem Publikum fehlt, beweist Ihre Anwesenheit, die Sie uns wie wir hoffen [sic] auch in Zukunft nicht verweigern werden: Denn auch das

¹²² Hier klingt bereits die Idee der Abgrenzung des österreichischen vom deutschen Theater aufgrund der zwar gemeinsamen, dennoch unterschiedlichen Sprache an, die später auch von Lothar in seinem Essay „Zum Thema Österreich“ aus dem Jahr 1944 fortgeführt wird. (Vgl. Lothar, Ernst: Zum Thema Österreich. In: Roessler, Peter; Kaiser, Konstantin (Hg.): *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. Wien: Promedia Edition Spuren, o. J. [1989], S. 74-78.)

¹²³ Auernheimer, Raoul: *Oesterreichische Buehne. Ansprache von Raoul Auernheimer*. Typoskript. Wien Bibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 178.974, S. 1f.

¹²⁴ Ebd., S. 2f.

¹²⁵ Ebd., S. 3f.

gehört zum Wesen des Wiener Theaters, dass es mehr als jedes andere, unter Mitwirkung des Publikums entsteht. [...]

Machen Sie, indem Sie mitgehen, das Beste aus uns, naemlich ein gutes Theater!“¹²⁶

Aus dieser Ansprache geht hervor, dass Lothar und Auernheimer zu diesem Zeitpunkt noch keine sehr konkreten Ideen oder Vorstellungen darüber hatten, in welche Richtung das Theater auszurichten sei. Weder, was die Auswahl der Stücke betrifft, noch in Bezug auf die Sprache wollten sie sich festlegen; auch bezüglich des Publikums waren sie recht flexibel. So bezeichnete Lothar selbst den Theaterabend auch als „Experiment“.¹²⁷

Die Mitwirkenden dieses ersten Abends waren Ludwig Roth, Jens Friedrich, Martin Berliner, Adrienne Gessner, Jack Mylong-Münz, Paul Marx, Fred Essler, Walter Szurovy und Lilia Skala, Regie führten Ernst Lothar („In Ewigkeit Amen“) und William W. Melnitz („Komtesse Mitzi“).¹²⁸ Der *Aufbau* brachte in seiner Ausgabe vom 12.1.1940 eine hymnische Kritik des Theaterabends, im Zuge derer der Kritiker sogar selbst seine Objektivität in Frage stellte:

„Leiden die kritischen Fähigkeiten eines Rezensenten unter seiner Begeisterung? Er selbst wagt die Frage nicht zu entscheiden. Nur eines steht fest: Es tut wohl, zu einer Sache, die uns alle angeht, so von Herzen ja sagen zu können.“¹²⁹

Er hält die Auswahl der Stücke für gelungen, was er damit begründet, dass sie eine andere Seite Wiens als das heurigen-seelige Klischee zeigen (von dem Auernheimer jedoch in seiner Eröffnungsrede noch Gebrauch gemacht hatte):

„Die Auswahl der Stücke erscheint uns glücklich, weil sie vom wahren Wienertum erzählen, das mit dem der Operetten nichts zu tun hat, und dessen Wesen tragischer ist als charmant. Beide sind weitgehend charakteristisch für den Untergang einer Kultur, mit deren Menschen sie sich typisch auseinandersetzen; das eine (Wildgans) in bitterer Klage, das andere in heiterer Resignation. Es ist das Sterben des vielgeliebten alten kaiserlichen Oesterreich, das hier von Zeitgenossen in beinahe unheimlicher Prophetik vorausgesehen wurde. Die Ueberlebenden sind Fiaker, Huren und kleine Leute: sie sind nicht besser, gewiss aber kräftiger und lebensstüchtiger. Die Weltgeschichte hat den Dichtern recht gegeben. [...] Die ‚Oesterreichische Buehne‘ hat eine Aufführung zustandegebracht, die wohl das Beste ist, was New York bisher an deutschem Theater gesehen hat. Es war nicht nur Schnitzler und Wildgans, es war auch Josefstadt. Das Geheimnis ihres Erfolges war nie die schauspielerische Einzelleistung. Es war die gemeinsame Hingabe an das zu vollbringende Werk, der Ensemblegeist, dem sich Alle unterordneten, auch der Star, auch der Regisseur.“¹³⁰

¹²⁶ Ebd., S. 4.

¹²⁷ Vgl. h.o.g.: Die Aufführung. In: *Aufbau*. Vol. VI, No. 2, 12.1.1940, S. 10. In einem Schreiben Gessners an Heinrich Schnitzler von Juli 1940 ist etwa von dem Plan die Rede, einen Einakter von Brecht in einer amerikanischen Übersetzung und unter der Regie von Heinrich Schnitzler aufzuführen. (Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 272.)

¹²⁸ Vgl. Einladung zu einem „Theaterabend in deutscher Sprache“ der Österreichischen Bühne. WBRH, ZPH 922 a, Box 8, Mappe 1.

¹²⁹ h.o.g.: Die Aufführung.

¹³⁰ Ebd.

Der Kritiker lobt jeden einzelnen Schauspieler namentlich für seine Leistung, betont aber auch besonders den „Ensemblegeist“¹³¹. Über Regie und Bühnenbild schreibt er:

„Die Regisseure Lothar und Melnitz haben unter den schwierigen äusseren Umständen eine Leistung vollbracht, der man die Bewunderung nicht versagen kann. Das Bühnenbild des Schnitzlerstückes zeigt durch ein Gartentor die lieblichen Hügel des Wienerwaldes. Seltsam, dass durch die Kraft des Wortes eine Kulisse wahrer werden kann als die Natur. In aller Selbstverständlichkeit liegt Wien heute am Hudson. Möge es ewig leben.“¹³²

Etwas kritischer äußert sich der Rezensent der Staatszeitung, der von „nicht restlos ausreichende[n] Besetzungsmöglichkeiten“¹³³ für das Schnitzler-Stück spricht, aber doch eingesteht, dass ein „erfreulich rundes Ensemblespiel zustande gekommen“¹³⁴ sei. Er lobt besonders die Auswahl der Stücke, mit der neben der „gründliche[n] Kenntnis der deutschen Literatur [...] Gefühl für die Oekonomie eines Theaterabends und die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers“¹³⁵ bewiesen worden sei und bescheinigt dem Abend ein Niveau durchaus vergleichbar mit Reinhardt'schen Gastspielen:

„In Auswahl, Anordnung, Inszenierung und Einstudierung bekundete der Abend ein theaterhandwerkliches Wissen und Können, wie es uns hierzulande bei deutschsprachigen Theaterunternehmungen seit den letzten Reinhardt-Gastspielen, will sagen seit einem Jahrzehnt, nicht mehr begegnet ist.“¹³⁶

Bereits bei dieser ersten Vorstellung lässt sich jedoch eine Problematik erahnen, die sich in weiterer Folge als fatal für das Unternehmen herausstellen wird:

„Es steht zu hoffen, daß die Vorstellung wiederholt wird und daß sich dann die Zuschauerschaft, die sich beim ersten Abend fast ausschließlich aus dem neu eingewanderten Element zusammensetzte, verdientermaßen auch aus den Alteingesessenen rekrutieren wird.“¹³⁷

Aufgrund des großen Erfolges und mit der Unterstützung der Immigrant's Conference 1940 und der ihr angeschlossenen Verbände wurde der Theaterabend entgegen der ursprünglichen Planung, die keine weitere Vorstellung vorgesehen hatte, am

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Reiss, Dr. Walter A.: Oesterreichisches Theater. „In Ewigkeit Amen“ von Anton Wildgans und „Comtesse Mizzi“ von Arthur Schnitzler aufgeführt unter Leitung von Dr. Ernst Lothar. In: *New Yorker Staatszeitung*, 8.1.1940, o.S.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

1. Februar 1940 wiederholt, wobei der Reinerlös zur Hälfte notleidenden Künstlern, zur anderen Hälfte der Immigrant's Conference zur Verfügung gestellt wurde.¹³⁸

II.1.2. Der zweite Abend – Das Ziel: Etablierung eines ständigen deutschsprachigen Theaters

„Dr. Ernst Lothar wird nach dem ausserordentlichen Erfolg seiner Eröffnungsvorstellungen weitere Aufführungen in deutscher Sprache folgen lassen. ‚The Austrian Theatre‘ strebt damit die Wiedererrichtung eines ständigen deutschsprachigen Theaters in New York an, das trotz billiger Eintrittskarten hohe künstlerische Ansprüche erfüllt.“¹³⁹

Nach dem Erfolg des ersten Theaterabends war die Euphorie bei den Mitwirkenden groß. Im Februar 1940 hielt Lothar eine Rundfunkansprache, in der er vehement seiner Meinung Ausdruck verlieh, dass deutschsprachiges Theater in den USA möglich und berechtigt sei.¹⁴⁰ In seiner Argumentation geht er zurück in die Geschichte und spricht davon, dass deutschsprachige Theater bis etwa 1920 in New York und anderen US-amerikanischen Städten existiert hätten. Er betont den regen Austausch Bühnenschaffender zwischen Europa und den USA in der Vergangenheit und berichtet über Gastspiele deutscher Schauspieler und Tournéeen deutschsprachiger Ensembles in den USA, wie zuletzt jene des Max Reinhardt-Ensembles Mitte der 1920er-Jahre.¹⁴¹ Nachdem es in den vergangenen Jahren um das deutsche Theater in den USA still geworden sei, sieht er gerade in der aktuellen politischen Situation eine Chance, dieses wieder zu beleben:

„Die erzwungene und freiwillige Auswanderung aus dem gegenwärtigen Deutschland hat ihre Ideale von freiem Geist und freier Kunst über den Ozean gerettet, weshalb sie sie hier bewahrt und gepflegt zu sehen wünscht. Dieses nach vielen Tausenden zählende neueingewanderte Element ist daher nicht nur deutscher Kulturträger, sondern eben dadurch ein Publikum, das dem deutschen Theater weit näher und verlangender verbunden ist, als es ein Teil der früheren deutschen Einwanderer gewesen sein mag.“¹⁴²

¹³⁸ Vgl. h.o.g.: Die Aufführung; o.V.: The Austrian Theatre. In: *Aufbau*, Vol. VI, No. 4, 26.1.1940, S. 7.

¹³⁹ O.V.: Zweiter Abend der „Oesterreichischen Bühne“. In: *Aufbau*, Vol. VI, No. 7, 16.2.1940, S. 9.

¹⁴⁰ Vgl. Lothar, Ernst: Ist hier deutschsprachiges Theater möglich? [Auszugsweise Niederschrift eines von Lothar gehaltenen Rundfunkvortrages] In: *New Yorker Staatszeitung*, o.D. [zwischen 1.2.1940 und 29.2.1940].

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Ebd.

Dazu kämen emigrierte Österreicher, „deren Theaterliebe traditionell ist“¹⁴³ und deutsch sprechende Tschechoslowaken, Ungarn, Polen und Südosteuropäer.

„Zahlenmäßig also ergibt sich: das am deutschsprachigen Theater interessierte Publikum ist wesentlich anders und weit zahlreicher [im Vergleich zu den alteingesessenen Deutschamerikanern, Anm.] geworden.“¹⁴⁴

Bei Berücksichtigung der finanziellen Situation der Emigranten bei der Kalkulation der Eintrittspreise, seien diese – neben den Deutschamerikanern – „sehr wohl in der Lage, ein deutschsprachiges Theater zur ständigen Einrichtung werden zu lassen.“¹⁴⁵

Auch deutschsprachige Theaterschaffende seien nun in größerer Anzahl verfügbar:

„Bisher – zumindest seit dem Weltkrieg – hat es hier an einem Reservoir hervorragender deutscher und österreichischer Schauspieler gefehlt; jetzt ist diesem Mangel abgeholfen, da sich viele ausgezeichnete Künstler, denen Freiheit die selbstverständliche Voraussetzung des Schaffens ist, den Weg in die Freiheit erkämpft haben. Ebenso stehen namhafte Regisseure und Bühnenbildner zur Verfügung, um Ansprüchen zu genügen, wie man sie etwa in den Theaterstädten Berlin und Wien zu stellen gewohnt war.“¹⁴⁶

Mögliche negative Reaktionen auf ein deutschsprachiges Theater nimmt Lothar vorweg, indem er die Aufgaben einer solchen Bühne in der aktuellen politischen Situation formuliert:

„Aber, werden manche sagen, deutsches Theater gerade jetzt? Jawohl, gerade in dieser Zeit! Denn das deutsche Theater, das hier zu gründen ist, soll ja von jener Art sein, aus dem [sic] man deutsches Wesen verstehen, schätzen und lieben lernt; von jener Art jedenfalls, die das deutsche Wesen wahrer, kennzeichnender und gültiger zeigt als Verzerrungen und Vergewaltigungen. Und das Programm eines deutschen Theaters? Der deutsche Theaterdirektor Goethe hat dieses Programm in die Worte gefaßt: ‚Das, was das Deutsche adelt: die Seele, der Geist und das gesunde Gelächter‘. [...] [Eine deutsche Bühne in Amerika] kann und soll keine Politik betreiben – es wäre denn ein Anschauungsunterricht in freier und gerechter Menschlichkeit. [...] [Sie] könnte [...] manchen Irrtum widerlegen, manchem Vorurteil begegnen und, [sic] die Selbstverständlichkeit erkennbar machen, daß die Bekämpfung eines politischen Systems nicht zur Bekämpfung Goethes werden darf.“¹⁴⁷

Lothar resümiert die Aufgaben einer deutschsprachigen Bühne in den USA:

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd. Die Kartenpreise der Österreichischen Bühne lagen zwischen \$ 0,75 und \$ 1,25, das entspricht etwa \$ 12,50 bis \$ 20,85 im Jahr 2014. (Vgl. Einladung zu einem „Theaterabend in deutscher Sprache“ und <http://futureboy.us/fsp/dollar.fsp?quantity=1¤cy=dollars&fromYear=1940>, Zugriff am 10.3.2014.)

¹⁴⁶ Lothar: Ist hier deutschsprachiges Theater möglich?

¹⁴⁷ Ebd.

„[...] an alle sich wendend, die die Begriffe deutsch und demokratisch nicht nur für vereinbar, sondern für untrennbar halten; denen gewidmet, die deutsch sprechen, ebenso wie den Amerikanern, die an sich am Künstlerischen Interesse haben und etwa französische, russische, italienische Vorstellungen mit Vorliebe besuchen, ohne dieser Sprache immer mächtig gewesen zu sein; in der Spielplangestaltung lebende deutsche Dramatiker wie H. H. Borchardt, Bruckner, Brecht, Bruno Frank, Zuckmayer ebenso berücksichtigend wie die wertvolle internationale Bühnenliteratur; darauf Bedacht nehmend, dass der Theaterbesucher heute mehr denn je ein paar Stunden Ermutigung und heiterer Entspannung braucht; von solchen Absichten geleitet, hätte das deutsche Theater seinen Weg zu beginnen und Widerständen trotzend, fortzusetzen.“¹⁴⁸

Das zweite Programm der Österreichischen Bühne war das Lustspiel „Tage des Glücks“ („Les jours heureux“) von Claude-André Puget, der „grösste[...] Pariser Lustspielerfolg[...] der beiden letzten Jahre“¹⁴⁹ in der deutschen Fassung von Kurt Hellmer. Die Vorstellung fand am 29. Februar 1940 im Kaufmann-Auditorium statt. Mitwirkende waren Dolly Haas, Christiane Grautoff, Herta Monica Schick, Walter Szurovy, Hans Joachim Frendt und Ernst Heinz Häussermann, Regie führte Ernst Lothar.¹⁵⁰ In der Ankündigung im *Aufbau* vom 23. Februar 1940 wurde besonders betont, dass das Stück „nur junge Menschen auf die Bühne bringt.“¹⁵¹

Im Vergleich zur ersten Produktion fiel die Kritik im *Aufbau* weit weniger hymnisch aus: Der Rezensent zeigte sich vom Stück selbst nicht sonderlich begeistert („Es ist nicht sehr bedeutend, was gesagt wird, auch nicht hervorragend komisch, und recht eigentlich ein wenig dünn und nebensächlich. Amerikaner würden es mit ‚mildly amusing‘ bezeichnen.“¹⁵²), mit dem schauspielerischen Können der Mitwirkenden war er zum Großteil zufrieden:

“Die Aufführung (unter der Regie Ernst Lothars) war frisch, begabt und liebenswürdig. Wieder hatte sie die gewisse Atmosphäre, die uns schon beim ersten Auftreten der Oesterreichischen Bühne so entzückte. Allerdings erinnerte sie diesmal mehr an das Reinhardtseminar als an die Josefstadt.

Wohl den stärksten schauspielerischen Eindruck empfingen wir von *Christiane Grautoff*, vor deren schlacksigem Backfisch die berühmtere Kollegin *Dolly Haas* oft Mühe hatte sich zu behaupten. *Ernst Heinz Häussermann* entwickelte starke komische Talente; Hans Joachim Frendt [sic] als Olivier war etwas blass. *Walter Surovy* [sic] als Flieger und *Herta Monica Schick* (Francine) spielten die Erwachsenen gewandt und würdig.“¹⁵³

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ O.V.: Zweiter Abend der „Oesterreichischen Bühne“.

¹⁵⁰ Vgl. Theaterzettel „Tage des Glücks“, 29.2.1940. WBRH, ZPH 922 a, Box 15.

¹⁵¹ O.V.: Erstes Auftreten Dolly Haas. In: *Aufbau*, Vol. VI, No. 8, 23.2.1940, S. 8.

¹⁵² H.o.g.: „Tage des Glücks“. Die zweite Produktion der Oesterreichischen Bühne: In: *Aufbau*. Vol. VI, No. 10, 8.3.1940, S. 9.

¹⁵³ Ebd. [Hervorhebungen im Original.]

Der Kritiker resümiert:

„Ein ausverkauftes Haus klatschte eifrig. Es bleibt uns festzustellen, dass das Wiener Theater nicht nur seine Schauspieler mitgebracht hat, sondern auch sein Publikum. Ein merkwürdiges Phänomen in dieser einzigartigen Zeit.“¹⁵⁴

Über die Zuseher schreibt auch der Rezensent der Volkszeitung, der der Österreichischen Bühne insgesamt höchste Qualität bescheinigt:

„Das Oesterreichische Theater ist die beste deutschsprachige Bühne in New York. Seitdem Wien endgültig vernazit ist, beherbergt die letzte europäische Kulturstätte, nämlich U.S.A., eine solche Fülle von besten deutschen Schauspielern, dass der ‚Oesterreichischen Bühne‘ ein beneidenswertes Ensemble zur Verfügung steht. In der zweiten Aufführung des ‚Austrian Theatre‘ bewies die Höhe der Darstellung noch mehr als beim ersten Male ihre Existenzberechtigung und Notwendigkeit. Es war ein Abend, an dem man sich nach Wien oder Berlin zurückversetzt glaubte. An berühmten und unberühmten Darstellern und Zuschauern war alles da, was man früher bei allen Premieren sah. (Eine teils erfreuliche [sic] teils wehmütige Feststellung.)“¹⁵⁵

Da auch diese Vorstellung binnen kürzester Zeit ausverkauft war, wurde eine Wiederholung für den 23. März 1940 geplant, die allerdings verschoben werden musste, da Ernst Häussermann „einem Ruf nach Hollywood zu folgen hatte“.¹⁵⁶

II.1.3. „Sturm im Wasserglas“

„Dr. Ernst Lothars ‚Oesterreichisches Theater‘ fügte den in der verhältnismäßig kurzen Zeit seines Bestehens ehrlich verdienten Lorbeeren am Samstag abend [sic] frische hinzu, als es im Theresa Kaufmann-Auditorium Gelegenheit gab, die Bekanntschaft mit Bruno Franks hübscher Komödie ‚Sturm im Wasserglas‘ zu erneuern; eine im großen und ganzen wohlgelungene Aufführung fand, wie alle bisherigen Darbietungen des Theaters [sic] wiederum ein voll besetztes und sehr dankbares Haus.“¹⁵⁷

Bei der dritten Produktion der Österreichischen Bühne führte William W. Melnitz Regie, das Bühnenbild stammte von H. A. Condell. Mitwirkende waren Ludwig Donath, Christiane Grautoff, Walter Szurovy, Ludwig Roth, Lilia Skala, Adrienne Gessner, Fred Essler, Martin

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ O.V.: „Tage des Glücks“. Lustspiel von C. A. Puget. In: Volkszeitung, 9.3.1940, o.S.

¹⁵⁶ O.V.: „Tage des Glücks“ verschoben. In: *Aufbau*, Vol. VI, No. 12, 22.3.1940, S.8. Ob und wann tatsächlich eine zweite Aufführung stattfand, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden, in einer Kritik zum dritten Abend, „Sturm im Wasserglas“, wird jedenfalls vermerkt, dass alle früheren Programme wiederholt worden seien. (Vgl. m.g.: Austrian Theater. Dritter Abend: „Sturm im Wasserglas“. In: *Aufbau*, Vol. VI, Nr. 16, 19.4.1940, S. 8.)

¹⁵⁷ R., Dr.: Aufruhr um einen Hund. „Sturm im Wasserglas“, Aufführung des Österreichischen Theaters. In: *New Yorker Staatszeitung*, 15.4.1940, o.S.

Berliner, Ernst Joachim, Jens Friedrich, Max Wittman und Hertha Drey. Aufgrund der Erfahrung der früheren Produktionen wurden diesmal von Anfang an zwei Vorstellungen eingeplant, am 13. und am 20. April 1940.¹⁵⁸ Da „bei den früheren Vorstellungen der Oesterreichischen Bühne die Nachfrage nach Eintrittskarten an der Abendkasse nicht mehr befriedigt werden konnte“¹⁵⁹, wurde empfohlen, sich die Karten frühzeitig im Vorverkauf zu besorgen.

In einem Schreiben an Lothar anlässlich der Aufführung durch die Österreichische Bühne setzte Bruno Frank sein Stück in den aktuellen politischen Kontext:

„Das Stück ist nur ein kleiner anekdotischer Spass. Doch es hat mit wichtigeren Werken die Grundempfindung gemein: den Widerwillen gegen Unmenschlichkeit und gegen rohe Seelenverletzung. Die aber triumphieren heute. Die sind es gewesen, die Sie und Ihre Darsteller und mich aus einer einst so geliebten Heimat vertrieben haben. Diese Gemeinsamkeit, will mir scheinen, gibt dieser Aufführung ihren besonderen sehr ernsten Sinn.“¹⁶⁰

Die Presseresonanz auf das neue Programm fiel überwiegend positiv aus:

„Das nette Stückchen, das in ein und dieselbe Kategorie mit Hauptmanns ‚Biberpelz‘, Rosenows ‚Kater Lampe‘ und ähnlichen in seinem Kampf gegen Amtsschimmel und Buchstabenreiterei gehört, hat wohl eigentlich Allgemeingiltiges [sic] genug in sich und hätte kaum die Garnierung mit allerlei aktuellen Spitzen und Spitzchen nötig gehabt, jedoch schien die Zuschauerschaft gerade diesen Aufputz ganz besonders zu goutieren.

Tempo und Kürze sind besonders wichtige Eigenschaften bei Aufführungen einer solchen Komödie, und in dieser Beziehung ließ Regisseur William W. Melnitz diesmal nicht alle Wünsche in Erfüllung gehen. Manchmal mochte es scheinen, als ob der Dialog ein wenig zögernd kam und als ob noch ein paar Proben mehr nicht geschadet haben würden; [...]

Doch waren diese Mängel bei weitem nicht ausgeprägt genug, um etwa den Spaß an dem Ganzen wesentlich zu beeinträchtigen.“¹⁶¹

Der Kritiker der *New Yorker Staatszeitung* lobte die schauspielerischen Leistungen, nur Christiane Grautoff, die offensichtlich eine „starke Bühnenpersönlichkeit“ sei, wisse „gelegentlich noch nicht, wo sie mit ihren Händen und Armen hin soll[e]“. ¹⁶²

¹⁵⁸ Vgl. O.V.: Oesterreichische Bühne. Die nächsten Theateraufführungen in deutscher Sprache. In: *Aufbau*. Vol. VI, No. 15, 12.4.1940, S. 11.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Frank, Bruno zitiert in: O.V.: Bruno Frank über sein Stück. In: *Aufbau*. Vol. VI, No. 16, 19.4.1940, S. 8

¹⁶¹ R.: Aufruhr um einen Hund.

¹⁶² Ebd.

Der Rezensent resümiert:

„Die Vorstellung, die wiederum weit über allem steht, was wir hier in Jahr und Tag an deutschem Theater zu sehen bekamen, verdient einen Besuch.“¹⁶³

Auch der Kritiker der *Neuen Volkszeitung* lobte die Aufführung:

„Bruno Frank's Komödie wurde seinerzeit teils wienerisch, teils berlinerisch aufgeführt; es schadete dem Stück nichts, besonders da die saftige Hauptfigur, *Frau Vogl*, in jedem Dialekt menschlich-verständlich war. Nun führt die Oesterreichische Bühne mit ihren bewährten Kräften dieses Stück hier auf, und es gibt einen heiteren, amüsanten Abend. [...] die ausgezeichnete Wirkung [der Österreichischen Bühne, Anm.] wurde wieder einmal bestätigt: hier wird bestes deutsches Theater gespielt, eine schöne Bereicherung des amerikanischen, das an Stücke-Armut leidet.“¹⁶⁴

Im Gegensatz zu seinem Kollegen von der *New Yorker Staatszeitung* war er der Meinung, dass

„[d]ie Regie von *William W. Melnitz* [...] erfolgreich das Tempo durchführte, das für so eine Komödie nötig ist. [...] Vor allem war es *Adrienne Gessner*, die aus der dankbaren Rolle der ‚Frau Vogl‘ ein wahres Meisterstück machte, das sich seiner Vorgängerin‘ [sic] *Rosa Valetti* und *Hansi Niese* nicht zu schämen brauchte. [...] Neben ihr ist gleich *Lilia Skala* zu nennen, die als ‚Lisa‘ eine sehr charakteristische und farbige Zeichnung ausführt. [...] *Christa Grautoff* bringt alle Lieblichkeit und Anmut mit, die zu der jungen *Victoria* nötig sind [...] Der Abend war ein Vergnügen, das saubere Spiel ein Genuss. Die ‚Oesterreichische Bühne‘ hat wieder einmal ihre Leistungsfähigkeit bewiesen.“¹⁶⁵

Der Kritiker des *Aufbau* sah sogar einen politischen Aspekt des großen Erfolges der Österreichischen Bühne:

„In dieser Winter-Saison, die nun ihrem Ende zueilt, ist etwas Verblüffendes geschehen: New York hat ein deutsches Theater bekommen. Was, seit die alten deutschen Bühnen hier versanken – Stätten voll literarischen Ehrgeizes – den heimischen Deutschamerikanern nun bald dreissig Jahre lang nicht mehr gelungen ist, glückte den Neukömmlingen dieser Zeit. (Ganz nebenbei für unsere Fremden-Gesetz-Petenten gesagt: welch Zeichen für den Kulturstandard dieser Einwanderung!) Ernst Lothar hat heute alles fast, was er braucht: Stücke, Publikum, Erfolg und ein glänzendes Ensemble. [...] [Die bisher zur Aufführung gebrachten] waren keine neuen Stücke, sondern solche, die man ‚bewährte‘ nennt. Und das war richtig. Es kam auf das Zusammenschmelzen der Zuschauer zu einer Gemeinde, auf das Sichkennenlernen der Schauspieler zum gegenseitigen Sicheinspielen, auf die Anknüpfung an eine anständige Erfolgstradition an. Alle drei Premieren, die sämtlich Wiederholungen erleben konnten, waren sanfte Komödien mit tieferer Bedeutung. Gerade die richtige Kost für einen ersten Winter des Versuchs. Im zweiten wird Lothar

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ O.V.: „Sturm im Wasserglas.“ Komödie von Bruno Frank. In: *Neue Volkszeitung*, 19.4.1940, o.S. [Hervorhebungen im Original.]

¹⁶⁵ Ebd.

sicher auch auf Entdeckungen ausgehen. Wir wünschen ihm jedenfalls Glück für seine redliche und kluge Arbeit.“¹⁶⁶

II.1.4. Die Spielzeit 1940/41 – große Pläne und Ernüchterung

In einem Artikel, mit dem im Februar 1940 die zweite Produktion der Österreichischen Bühne, „Tage des Glücks“, angekündigt wurde, ist von großen Plänen für die Zukunft die Rede, die die Verantwortlichen, ermuntert durch den Erfolg der ersten Inszenierung, schmiedeten. So sollten nach „Tage des Glücks“ bis Mai 1940 noch zwei weitere Stücke gezeigt werden, im September 1940 sollte dann eine ganzjährige Spielzeit beginnen,

„die mindestens 7 Ur- bzw. Erstaufführungen umfassen soll. Der Spielplan ist den neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen Gesellschaftskomödie und Neuinszenierungen klassischer Werke gewidmet; auch die Pflege des musikalischen Lustspiels ist vorgesehen.“¹⁶⁷

Neben den bereits zum Einsatz gekommenen Künstlern würden im Ensemble künftig Albert und Else Bassermann, Herbert Berghof, Trude Berliner, Fritz Delius, Ernst Deutsch, Walter Firner, Paula Janower, Erwin Kalser, Arnold Korff, Fritz Kortner, Margarete Neff, Illa Roden, Helene Thimig, Erika Wagner, Gisela Werbezirk und andere mitwirken. Als Regisseur war neben Lothar und Melnitz auch Heinrich Schnitzler vorgesehen, als Dramaturg Raoul Auernheimer. Auch eine „neugeschaffene Theatergemeinde der österreichischen Bühne“ wurde angekündigt.¹⁶⁸

Doch die Pläne ließen sich nicht umsetzen. Im Frühjahr 1940 folgte auf „Tage des Glücks“ nur mehr eine einzige Produktion, „Sturm im Wasserglas“, die Spielzeit 1940/41 wurde erst im Jänner 1941 eröffnet und umfasste lediglich zwei Produktionen.

¹⁶⁶ m. g.: Austrian Theater. Dritter Abend: „Sturm im Wasserglas“.

¹⁶⁷ O.V.: Zweiter Abend der „Oesterreichischen Bühne“. Bezüglich der Pläne, musikalische Lustspiele zur Aufführung zu bringen, vgl. die Verhandlungen zu Benatzkys „Meine Schwester und ich“ (s. u.).

¹⁶⁸ O.V.: Zweiter Abend der „Oesterreichischen Bühne“. Laut Heißler wurde auch ein Prospekt versandt, der Werbung für die Theatergemeinde machte und in dem die kostenlose Zusendung der „Mitteilungen der Österreichischen Bühne“ für Mitglieder angekündigt wurde, wozu es jedoch nie kam. (Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 272f.)

II.1.4.1. „Die schrecklichen Eltern“

Am 20. Jänner 1941 fand „unter der Patronanz des ‚Educational Department of the Y.M.H.A.‘“¹⁶⁹ und in der Regie von Ernst Lothar „die deutsche Uraufführung des neuesten Werkes von Jean Cocteau *Die schrecklichen Eltern* Komoedie in 3 Akten“¹⁷⁰ in einer deutschen Fassung von Adrienne Gessner¹⁷¹ statt. Mitwirkende waren Adrienne Gessner, Erika von Wagner, Margrit Wyler, Herbert Berghof und Ludwig Roth, das Bühnenbild wurde wieder von Heinz Condell entworfen.¹⁷²

Der Kritiker der Neuen Volkszeitung zeigte sich erfreut darüber, dass die Österreichische Bühne ihre Arbeit wieder aufgenommen hatte, denn aufgrund der langen Pause „glaubte man [schon], dass dieses mutige deutschsprachige Theater den Sorgen und Aengsten [sic] der Zeit zum Opfer gefallen sei.“¹⁷³

„Umso erfreulicher ist der Wiederbeginn gewesen, umso erfreulicher war der zahlreiche Besuch, der bewies, wie daseinsberechtigt, wie notwendig eine deutschsprachige Bühne gerade jetzt ist. Denn es gilt, allen denen, die glauben, dass die deutsche Sprache lediglich ein Ausdrucksmittel der Nazibarbarei ist, zu beweisen, dass die Sprache *Goethes* und *Thomas Manns* lebendig und daseinsberechtigt ist und bleibt.“¹⁷⁴

Die Schauspieler wurden durchwegs für ihre Leistung gelobt, ebenso Lothars Regie:

„Die Regie von *Ernst Lothar* zeigt, dass hier ein ausserordentlich begabter Regisseur und ‚Fachmann‘ am Werk ist. Er gibt die Cocteau’sche Realität im Rahmen des Glaubhaften, nur im letzten Akt hätte er vielleicht das Grotesk-Komödienhafte trotz der wirklichen Tragik stärker betonen müssen [...] Alles in allem ... ein glänzender Abend, der die Existenznotwendigkeit dieser deutschsprachigen Bühne unbestritten macht.“¹⁷⁵

Der Kritiker des *Aufbau* zeigte sich, wie bereits bei „Tage des Glücks“, von der Qualität des Stückes nicht überzeugt,

¹⁶⁹ Einladung zur Aufführung „Die schrecklichen Eltern“. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes [DÖW], 15948/18.

¹⁷⁰ Ebd. [Hervorhebung im Original.]

¹⁷¹ Vgl. *Die schrecklichen Eltern. Tragikomoedie in drei Akten von Jean Cocteau*. Deutsch von Adrienne Gessner. 2 Typoskripte. WBRH, ZPH 922 a, Box 8, Mappe 3 & 4 und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 148.

¹⁷² Vgl. o.V.: Cocteau in der „Österreichischen Bühne“. In: *Aufbau*, Vol. VII, No. 3, 17.1.1941, S. 11. In dem Artikel wird auch auf das neue Büro der Österreichischen Bühne in 295 Madison Avenue hingewiesen.

¹⁷³ Gessner, Joe: Es geht uns an ... In: *Neue Volkszeitung*, 25.1.1941, o.S.

¹⁷⁴ Ebd. [Hervorhebungen im Original.]

¹⁷⁵ Ebd.

„[u]nd darum wundere ich mich, dass Ernst Lothar mit seinen guten Schauspielern und seiner guten Regie-Bemühung es spielt. Ein ‚nahrhaftes Theater [sic] (etwas, wovon des Besuchers Seele wochenlang lebt, ein uns selbst und unsere Zeit aussagendes Stück!), er scheint es diesmal noch nicht gefunden zu haben. Also reicht er uns diesen Apéritif mit dem virtuos bleibenden Nebeneinander seiner Bestandteile.“¹⁷⁶

Auch er äußert sich jedoch positiv über das Spiel:

“Gespielt wird gut und mehr als gut. Gespielt wird wie in der Josefstadt. Und darum mit gewohntem, gerechtem Beifall. *Berghof*, das grosse, liebenswerte Talent, in seiner herzlichen Echtheit ein Darsteller ganz junger Menschen, ihres Ueber- und ihres Schwer-Muts. Neben ihm *Margrit Wyler*, die beinahe dieselben Adjektive verdient und die darüber hinaus noch so echt ist, dass sie in einer Kummerminute vor unseren sehenden Augen uralte wird. Da ist *Adrienne Gessner*, die Ibsenluft getrunken hat. Sie ist so boshaft, dass sie fast zur Chirurgin, und so trocken, dass sie schon wieder gütig wird. Es ist eine ihrer feinsten Menschengestaltungen des letzten Jahrzehnts. Und da ist *Erika von Wagner*, die nur darum nicht ausreicht, weil niemand ausreichen würde, die Hauptgestalt des Stückes dem Stücke einzukörpern: die grauhaarige Mutter mit dem jungen Gesicht, die grosse Hysterikerin, die, abprallend von ihrem Gatten, jetzt den *Sohn* liebt. Die ‚Chefin des Zigeunerwagens‘, in der ein Stück *Medea* steckt und die Wölfin des Strindbergschen Scheiterhaufens. Sie ist eigentlich nicht zu spielen. Und wohl auch nicht der Vater, der wie beim Sardou die Geliebte an den Sohn, den Sohn an die Geliebte verliert, und um den sich *Ludwig Roth* bemüht.“¹⁷⁷

Der Kritiker der *New Yorker Staatszeitung* lobte die technische Ausstattung und die Beleuchtung von Nathan Sonnenfeld.¹⁷⁸

„Die Zuhörer hatten Ergötzen an dieser herzigen, merkwürdigen, ironiegeschmückten Welt, in der die Tränen Süßwasser sind und der Tod mitlächelt.“¹⁷⁹

Anfang 1941 verhandelte Lothar auch mit Ralf Benatzky über die Aufführung seiner Operette „Meine Schwester und ich“. Benatzky selbst sollte Klavier spielen, unter den Mitwirkenden sollten Oskar Karlweis und Dolly Haas sein. Aufgrund der Erfahrungen der bisherigen Theaterabende war Lothar jedoch nicht bereit, ein finanzielles Risiko einzugehen. Benatzky sollte eine Bargarantie für die drei Aufführungen übernehmen, Lothar und Melnitz wollten die zu erwartenden – und von Benatzky zu tragenden – Kosten diesem gegenüber sogar höher als die tatsächlich errechneten darstellen (\$ 650 gegenüber den tatsächlich erwarteten \$ 470-480), um auf jeden Fall einen Gewinn,

¹⁷⁶ Jacob, H. E.: Oesterreichische Bühne. Jean Cocteau: Die schrecklichen Eltern. In: *Aufbau*, Vol. VII, No. 4, 24.1.1941, S. 11.

¹⁷⁷ Ebd. [Hervorhebungen im Original.]

¹⁷⁸ Vgl. Pr.: Erste Liebe. „Die schrecklichen Eltern“ von Cocteau auf der Österreichischen Bühne. In: *New Yorker Staatszeitung*, 22.1.1941, o.S.

¹⁷⁹ Ebd.

jedenfalls aber unter gar keinen Umständen einen Verlust zu erzielen.¹⁸⁰ Das Projekt dürfte jedoch nicht verwirklicht worden sein.

II.1.4.2. Auernheimer-Schnitzler-Abend

„Das war gar nicht das Theresa Kaufmann-Auditorium. Die Wände waren gefallen, die Strasse verschwunden, das Englisch der Platzanweiser anachronistisch. Das war ein Parkett in Salzburg oder in der Josefstadt, und man hatte Lust, sich nachher zu Tomaselli oder Schoener zu verabreden. Wahrscheinlich würden Beer-Hofmann, Roda Roda, Auernheimer, Zernatto, Czernin, Bruno Walter, Berthold Viertel, die Barone Rothschild nach der Vorstellung dort auch hinkommen und man würde sehen, mit wem die schöne Gräfin X. oder die reizende Hofrätin Y. heute abend soupieren würde. Wie wäre es eventuell nachher mit einer Fahrt auf den Kahlenberg oder mit einem kleinen Sprung über Nacht nach dem Mondsee....“¹⁸¹

Der Theaterabend, der den Kritiker des *Aufbau* so ins Schwärmen geraten ließ und der als „Bekenntnis zur Unsterblichkeit der österreichischen Kultur“¹⁸² geplant war, fand am 27. April 1941 statt – er sollte das letzte Programm der Österreichischen Bühne sein. Neben Arthur Schnitzlers „Liebelein“ wurde aus Anlass des 65. Geburtstages Raoul Auernheimers dessen Einakter „Das letzte Fach“ gespielt. Die Mitwirkenden waren Kitty Mattern, Vilma Kürer, Oscar Karlweis, Hans Wengraf, Arnold Korff, Adrienne Gessner, Paula Janover, Ludwig Donath, Fred Essler, Ernst Deutsch und Ely Ventura¹⁸³. Regie führte Ernst Lothar, das Bühnenbild gestaltete Heinz Condell. Eingeleitet wurde der Abend durch eine Ansprache des ehemaligen österreichischen Bundesministers Guido Zernatto.¹⁸⁴

„Der Programmzettel zeigte erste Namen einer Wiener Premiere. Da waren *Oscar Karlweis* in der ungebändigten Frische einer hingegebenen Laune; *Hans Wengravs* dezenter Liebhaber, kunstreich getönt. *Arnold Korff* in schwerblütigem Ernst ... welche gute Tradition atmete das alles. [...] Wie waren sie alle bei der Sache! Ihr Herz war dabei das alte Theaterherz, und *Vilma Kürers* Mizzi war halt eine Mizzi, wie sie nur die Stadt an der Donau besitzt [...]“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Vgl. Drei Briefe Lothar an Gessner, o.D. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 2.

¹⁸¹ M. G.: Auernheimer-Schnitzler-Abend. In der „Österreichischen Bühne“. *Aufbau*. Vol. VII, No. 18, 2.5.1941, S. 10.

¹⁸² Einladung von Ernst Lothar, Leiter der Österreichischen Bühne (N. Y. C.) zu einer „Einmaligen Festaufführung“. In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.): *Österreicher im Exil. USA 1938-1945. Eine Dokumentation*. Band 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1995, S. 406f.

¹⁸³ Vgl. u.a. O.V.: Austrian plays given. Works by Auernheimer and Schnitzler Seen at Y.M.H.A. In: *The New York Times*, 28.4.1941, o.S.

¹⁸⁴ Vgl. O.V.: Hans Wengraf in der Österreichischen Bühne. In: *Aufbau*. Vol. VII, No. 17, 25.4.1941, S. 10.

¹⁸⁵ G., M.: Auernheimer-Schnitzler-Abend. [Hervorhebungen im Original.]

Der Kritiker des *Aufbau*, der sich vom Engagement der Mitwirkenden überaus beeindruckt zeigt, endet seine Besprechung mit den Worten

„Als das Publikum wieder aus seinem Traum erwachte, war er, wie Zernatto in seiner Ansprache angedeutet hatte, ein Gedenken an Oesterreich gewesen, durch dessen liebliche Gassen heute der braune Barbar brüllt.“¹⁸⁶

Obwohl in sämtlichen Kritiken zu den Aufführungen der Österreichischen Bühne, ob sie nun mit der Stückauswahl und der Regie zufrieden oder unzufrieden waren (mit den Leistungen der Schauspieler waren sie es ohnehin durchwegs), ausnahmslos die Berechtigung und Bedeutung einer deutschsprachigen Bühne in New York unterstrichen wurden, und dieser jedes Mal ein langer Fortbestand gewünscht wurde, konnte sich das Unternehmen dennoch nicht langfristig halten. Nach dem Auernheimer-Schnitzler-Abend trat die Österreichische Bühne nicht mehr in Erscheinung:

„Nach diesem Theaterabend war es um die Österreichische Bühne geschehen, ihre finanziellen Mittel waren erschöpft. Das lag zum einen daran, dass die englischsprachigen Zeitungen keinerlei Notiz von ihr nahmen¹⁸⁷, zum anderen aber war ausschlaggebend, dass es – aufgrund der deutschsprachigen Aufführungen – bei dem immer gleichen Stammpublikum blieb. Dies waren zumeist Emigranten, die über wenig Geld verfügten. Trotz niedrig angesetzter Eintrittspreise blieb ein Theaterbesuch für die meisten von ihnen ein Luxus.“¹⁸⁸

Rückblickend erklärt Lothar das Scheitern des Unternehmens mit dem Mangel an interessiertem deutsch sprechendem Publikum:

„[Es gibt] das nicht [...], was die Deutschen ‚Deutsch-Amerikaner‘ nennen, und worunter sie offenbar Leute beider Staatsbürgerschaften verstehen. In Amerika gibt es Amerikaner, solche, die es werden wollen, und Fremde. Daher ist es von vorneher ein aussichtsloses Beginnen, in einer anderen Sprache Theater spielen zu wollen als der englischen – der amerikanischen vielmehr [...].

Doch mit den Vorurteilen unseres Erdteils setzten wir es uns in den Kopf, wir würden deutsches, vielmehr österreichisches Theater spielen, wobei wir auf die Hitlerflüchtlinge rechneten, die nicht nur das Publikum, sondern auch die Schauspieler liefern sollten.

Daß die Flüchtlinge den einen Dollar nicht besaßen, den wir von unseren Theaterbesuchern zu verlangen gedachten, und die geflohenen österreichischen

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Heißler verweist darauf, dass nach einem Besuch Lothars und Auernheimers beim Theaterkritiker der *New York Times*, Brooks Atkinson, in der Zeitung zwar kurze Notizen über die Eröffnung und einige Aufführungen der Österreichischen Bühne veröffentlicht wurden, jedoch keine Rezensionen abgedruckt wurden. (Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 269 und S. 274; Notizen (o.T., o.S.) in *The New York Times* vom 5.1.1940, 21.4.1941; O.V.: *Austrian Plays given. Works by Auernheimer and Schnitzler seen at the Y.M.H.A.* In: *The New York Times*, 28.4.1941, o.S.)

¹⁸⁸ Heißler: *Ernst Lothar*, S. 274.

Schauspieler sich auf die Dauer mit den Zwerggagen nicht zufriedengeben würden, die wir ihnen aus den Zwergeinkünften anbieten konnten, ließen wir außer acht.“¹⁸⁹

Die Desillusionierung sei bald erfolgt:

“Bei jedem unserer österreichischen Theaterversuche blieb es dasselbe: selbstvergessene, ambitionierte Probenarbeit, als hätten wir vor Reinhardt zu bestehen, die Hoffnung auf eine nicht immer nur von ein und denselben Emigranten – die deutschen ‚Bundisten‘ boykottierten uns sowieso –, sondern von Amerikanern besuchte längere Aufführungsserie, der jubelnde Erfolg an zwei Abenden, die rühmenden Kritiken im ‚Aufbau‘ und der ‚Staatszeitung‘, die finanzielle Unmöglichkeit eines dritten Abends. [...]“

So ließen wir es dabei bewenden, denn das Mißverhältnis zwischen der Anstrengung und ihrem Dreißig- oder Vierzig-Dollar-Profit [...] der Widerspruch zwischen Ermutigenmüssen der Mitwirkenden und der eigenen unaufhaltsamen Entmutigung wurde zu groß.“¹⁹⁰

Damit wurde das Projekt „Österreichische Bühne“ endgültig ad acta gelegt.

Exkurs: Theater of German Freeman

Interessant im Zusammenhang mit dem Scheitern der Österreichischen Bühne ist die Tatsache, dass im Februar/März 1941 (also kurz vor dem letztmaligen Auftreten der Österreichischen Bühne) von den Vorständen der Bakery & Confectionery Worker's International Union of America und der Butcher's Union in Zusammenarbeit mit anderen Labor Unions in New York das „Theater of German Freeman“ gegründet wurde, das sich der „Wahrung und Förderung deutscher demokratischer Kulturbestrebungen in Amerika“¹⁹¹ verschrieben hatte, und dessen Leitung Manfred Fürst (unter dem Namen Manfred Furst), Kurt Hellmer und Ludwig Roth übernahmen. Im künstlerischen Beirat waren unter anderen Ferdinand Bruckner, Ferdinand Czernin, Bruno Frank, Fritz Kortner, Erika Mann, Franz Werfel und Karl Zuckmayer unterstützend tätig.¹⁹²

Diese Theatergründung ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Einerseits, da mit Ludwig Roth und Kurt Hellmer zwei Künstler mit Bezug zur Österreichischen Bühne die Leitung innehatten (Roth hatte in mehreren Produktionen der Österreichischen Bühne mitgewirkt,

¹⁸⁹ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 142. Für den ersten Abend der Österreichischen Bühne etwa erhielten die Schauspieler ein Proben- und Auftrittshonorar von insgesamt \$ 20,-, das entspricht ca. \$ 334,- im Jahr 2014. (Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 143.)

¹⁹⁰ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 148.

¹⁹¹ Klöppel, Max; Warwick, John; Stöcker, Fred: Freies deutsches Theater in New York. In: *Aufbau*, Vol. VII, No. 10, 7.3.1941, S. 11.

¹⁹² Vgl. ebd.

Hellmer war der Verfasser der deutschen Fassung von „Les jours heureux“, die von der Österreichischen Bühne aufgeführt worden war) und Bruno Frank, der Autor des von der Österreichischen Bühne gespielten Stückes „Sturm im Wasserglas“, Mitglied des künstlerischen Beirates war. Andererseits, weil die Gründungsmitglieder sowohl den – zumindest theoretischen – Erfolg der Österreichischen Bühne vor Augen hatten, als auch mit derselben Begründung und Motivation wie Lothar die Etablierung eines deutschsprachigen Theaters in New York anstrebten:

„[Kurt Hellmer und Ludwig Roth] sprachen von dem reichen Material an deutschen Schauspielern und Regisseuren, von der Wirkung, die Ernst Lothar mit den Aufführungen seiner ‚Oesterreichischen Bühne‘ erzielte und vereinzelt Vortrags- und Kabarettabenden, zu denen das Publikum immer wieder drängte und so seinen Wunsch nach deutschen Theatererlebnissen bekundete. Aber das große Arsenal deutschsprachiger Elemente, das hier besteht, war nicht erfasst.“¹⁹³

Das Theater of German Freeman sah als seine Aufgabe die „[...] Zentralisierung aller Bestrebungen, die die wahre deutsche Kultur verteidigen und pflegen wollen und eine ‚gleichgeschaltete‘ Unkultur ablehnen.“¹⁹⁴ Es setzte sich zum Ziel, „das wieder auferstehen und zu Worte gelangen zu lassen, was im heutigen Deutschland unterdrückt, verboten und verjagt worden ist“¹⁹⁵.

„Die Gründung des ‚Theater of German Freeman‘ soll den entschlossenen Willen bekunden, deutsche Kulturpropaganda nicht mehr denen zu überlassen, die sie verfälschen, sondern sie wieder in die Hände derer zu legen, die dazu berufen sind, Amerika und somit der Welt das wahre Deutschland durch Schrift und Wort zu übermitteln.“¹⁹⁶

Im Unterschied zu Lothars Österreichischer Bühne hatte das Theater of German Freeman damit eine eindeutig politische Zielsetzung:

„Es galt die grosse Frage zu lösen, wie stark die Anzahl deutscher, aber nicht ‚gleichgeschalteter‘ Menschen ist, die einer unabhängigen, freiheitlichen wirklich deutschen und nicht vernaziten Theateridee folgen würden. [Wir] kamen [...] in Kontakt mit amerikanischen Trade Unions, in deren Reihen und in deren Leitung eine grosse Anzahl Deutscher oder Amerikaner deutschen Ursprungs sich befinden, die nach einer Plattform geradezu suchten, um ihre antinazistische Gesinnung bekunden zu können.“¹⁹⁷

¹⁹³ Furst, Manfred: Warum deutsches Theater in New York? In: *Aufbau*, Vol. VII, No. 13, 28.3.1941, S. 11f., hier S. 12.

¹⁹⁴ Klöppel; Warwick; Stöcker: Freies deutsches Theater in New York.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Furst, Manfred: Warum deutsches Theater in New York?, S. 12.

Es wurde eine Besucherorganisation eingerichtet, darüber hinaus zählte man auf die Unterstützung namhafter deutscher, amerikanischer und europäischer Autoren wie Dorothy Thompson und Jules Romain, die kurz nach der Gründung dem künstlerischen Beirat beitraten.¹⁹⁸ Im Unterschied zur Österreichischen Bühne, der es nicht gelang, außerhalb des Kreises der deutschsprachigen Immigranten Aufmerksamkeit zu erregen, suchte man von Anfang an Kontakt zu anderssprachigen Intellektuellen – dennoch dürfte auch hier der Bekanntheitsgrad nicht allzu groß gewesen sein, brachte es doch auch das Theater of German Freeman nicht auf mehr Erwähnungen in der *New York Times* als die Österreichische Bühne.¹⁹⁹

II.2. Das Projekt „Princeton-Theater und Princeton-Festival“

Parallel zur Österreichischen Bühne verfolgte Lothar zu Beginn des Jahres 1940 ein weiteres Theaterprojekt: Er hatte den Plan, in der kleinen Universitätsstadt Princeton im Bundesstaat New Jersey ein „amerikanisches Nationaltheater“ zu schaffen sowie jährliche Festspiele zu veranstalten. In seinem Nachlass ist ein ausführliches „Exposé über Die [sic] Gründung des ‚Princeton – Theaters‘ und der ‚Princeton – Festspiele‘“ erhalten, in dem er die Idee ausführt.²⁰⁰ Er vermittelt darin den Eindruck, das Konzept im Namen einer Gruppe von Theaterschaffenden einzureichen, ohne jedoch konkret Namen der Beteiligten zu nennen:

„Wir sind einige Männer und Frauen, die auf dem Gebiete des Theaters Leistungen aufzuweisen haben, die weltbekannt geworden sind. Unsere Erfahrungen umfassen Jahrzehnte und erstrecken sich auf mehrere Theater der Welt. Diese Theater sind: die Comédie Francaise in Paris; das Moskauer Künstlertheater; das Deutsche Theater in

¹⁹⁸ Vgl. O.V.: Thompson und Romain im Board des „Theater of German Freeman“. In: *Aufbau*, Vol. VII, No. 12, 21.3.1941, S. 11.

¹⁹⁹ Vgl. etwa O.V.: Would Offer Anti-Nazi Plays [sic]. In: *The New York Times*, 16.3.1941, o.S. und O.V.: Join Anti-Nazi Theatre Group [sic]. In: *The New York Times*, 23.5.1941, o.S. Eine ausführlichere Untersuchung über Wirken und Erfolg oder Misserfolg des Theater of German Freeman ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, einige vorliegende Zeitungsartikel lassen jedoch den Eindruck entstehen, dass das Theater mit denselben Problemen zu kämpfen hatte wie die Österreichische Bühne. In Zeitungsartikeln im *Aufbau* und in der *New York Times* wurde im März 1941 als erstes Stück für Ende April „There shall be no night“ von Robert E. Sherwood angekündigt, danach sollten monatlich neue Produktionen folgen, außerdem waren Vortrags-, Autoren- und Kabarettabende geplant. (Vgl. Freies deutsches Theater in New York und Would Offer Anti-Nazi Plays.). Tatsächlich fand am 19. April ein Vortragsabend von Fritz Kortner in deutscher und englischer Sprache statt. (Vgl. O.V.: Fritz Kortner im Theater of German Freeman. In: *Aufbau*, Vol. VII, No. 14, 4.4.1941, S. 11.) In einem Artikel der *New York Times* vom Mai 1941 ist jedoch davon die Rede, dass das erste Stück erst im Herbst desselben Jahres, in der Regie von Berthold Viertel, zur Aufführung kommen soll. (Vgl. Join Anti-Nazi Theatre Group.)

²⁰⁰ Vgl. Lothar, Ernst: *Exposé über Die [sic] Gründung des „Princeton-Theaters“ und der „Princeton-Festspiele“*. Typoskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

Berlin; das Burgtheater und das Theater in der Josefstadt in Wien; die Kammerspiele in München; die Festspiele in Glyndebourne, Bayreuth und Salzburg. Die Salzburger Festspiele haben wir selbst ins Leben gerufen. Wir sind Dramatiker, Theaterdirektoren, Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner.“²⁰¹

Das Vorhaben der Gruppe sei es, ein fixes, beständiges Ensemble zu gründen – ein Novum in den USA, wo Schauspielertruppen bisher immer nur für einzelne Produktionen zusammengestellt würden und danach wieder auseinander fielen. Auch die soziale Verantwortung einer solchen Unternehmung wird unterstrichen:

„Unser Plan ist: in U.S.A. ein ständiges Schauspieltheater von höchstem künstlerischem Rang zu gründen, das in englischer Sprache mit amerikanischen Schauspielern alljährlich 12 Stücke von bedeutendem Wert aufführen und diese Stücke nicht nur an dem Orte der ersten Produktion, sondern im gesamten Gebiete der U.S.A. zeigen soll. Die Gesamtkalkulation würde billige Eintrittspreise und dadurch außer der künstlerischen die soziale Bedeutung des neuen Unternehmens sicherstellen.“²⁰²

Lothar ortet hier eine Chance, da

„I. [...] U.S.A. ein solches Theater bisher nicht besitzt.
II. [...] U.S.A. für ein solches Theater der beste Boden ist;
III. [...] unsere Erfahrungen uns fähig machen, ein solches Unternehmen so zu gründen und zu führen, daß es U.S.A. nicht nur künstlerisch zur Ehre, sondern auch wirtschaftlich und sozial zum Nutzen gereicht.“²⁰³

Er betont:

„Wie bewundernswert das amerikanische Theater von heute in vielfacher Beziehung ist, bedarf keiner Hervorhebung. Es besitzt außerordentliche Dramatiker, hervorragende Schauspieler, vorzügliche Regisseure. Trotzdem entbehrt es in einem bestimmten Sinn der Universalität und dadurch der Evolution. Denn es zerfällt in einzelne, meist vorzügliche Produktionen, die für jedes einzelne Stück immer wieder neu zusammengestellt werden und nachher auseinanderfallen. [...] Was U.S.A. bisher fehlt, ist: ein konsequent geleitetes, vom selben Zentralhaus aus weithin wirkendes, mit ständigem Ensemble versehenes Schauspieltheater mit wechselndem Spielplan. [...] es ist nicht einzusehen, warum U.S.A., das auf so vielen Gebieten beispielhaft fortschreitet, gerade auf einem für den Standard eines Landes so wichtigen geistigen Gebiete zögert.“²⁰⁴

Er nennt große Namen als Vorbilder für das geplante „amerikanische Nationaltheater“:

²⁰¹ Ebd., S. 1. Aus den Unterlagen ist nicht ersichtlich, an wen Lothar als Mitwirkende des neu zu gründenden Theaters gedacht hat, bzw., ob diesbezüglich bereits konkrete Gespräche stattgefunden hatten.

²⁰² Ebd. [Hervorhebung im Original.]

²⁰³ Ebd., S. 1f.

²⁰⁴ Ebd., S. 2.

„Was Stanislawski, der Meister der Ensemble – Atmosphäre, im Moskauer Künstlertheater; Otto Brahm, der Begründer des Naturalismus, und Max Reinhardt, der Entdecker des neuen klassischen Stils, im Berliner Lessing – und Deutschen Theater geschaffen haben; was heute Louis Jouvet im Theatre Athenée und Gaston Baty im Theatre Montparnasse in Paris für die Modernisierung der theatralischen Problemstellung leisten; was wir selbst an den von uns geleiteten Theatern und bei den Salzburger Festspielen gelernt und getan haben - : von alldem etwas, und von alldem das Beste, sollte dem neu zu begründenden amerikanischen Nationaltheater zugeführt werden: der absolute Wert des Stückes; die besondere Individualität der harmonisch zusammengefaßten Darstellung; der fortschrittliche Geist der Leistung, der die neuesten Errungenschaften kennt und fortentwickelt.“²⁰⁵

Die USA seien der ideale Nährboden für ein solches Theater, das die Freiheit der Kunst voraussetze und daher nur in einer Demokratie möglich sei:

„Ein Unternehmen wie das unsere hat absolute Freiheit der künstlerischen Meinungsäußerung zur Voraussetzung. Es kann nur in einer Demokratie gedeihen. Der katastrophale Verfall der vorher auf hoher Stufe gestandenen Theaterkultur in den autoritären Ländern zeigt dies zur Evidenz. Daher gibt es für ein Theater, das die künstlerisch und geistig formulierte höhere Wahrheit sucht, keinen besseren Entwicklungsboden als das klassische Land der Demokratie, die Vereinigten Staaten von Amerika.“²⁰⁶

Den Vorteil eines fixen Ensembles sieht er, neben der „besonderen Atmosphäre“ auch darin, dass man damit unabhängig vom Film sei. Durch langfristige Verträge sollten die Schauspieler gebunden werden, sodass es nicht mehr zu Besetzungsproblemen aufgrund von Filmverpflichtungen der Schauspieler kommen könne.

„Wir denken auch nicht an ein Star – Ensemble, das in sich die Keime des Zerfalles trägt. Sondern wir wollen ein Ensemble schaffen, das mit Lust und Liebe ans Werk geht und das sich von Aufgabe zu Aufgabe weiterentwickelt.“²⁰⁷

Lothar sieht aktuell die Auswahl der Stücke, die am Theater gezeigt würden, problematisch, da die Verquickung mit dem Film zu eng sei:

„Bekanntlich werden jetzt hauptsächlich solche Stücke auf die Bühne gebracht, die Filmchancen haben, wogegen Stücke, deren Sujet entweder bereits verfilmt ist oder die sich für den Film überhaupt nicht eignen, unaufgeführt bleiben.“²⁰⁸

Er will hingegen Werke zeigen, die „von besonderem Wert“ und „von besonderem gegenwärtigem [sic] Interesse für das Publikum“²⁰⁹ seien:

²⁰⁵ Ebd., S. 3.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 4.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

„Nur ein einziges Genre von Stücken wollen wir unter keinen Umständen pflegen: langweilige.“²¹⁰

Den projektierten Spielplan umreißt er folgendermaßen:

„In unserem zunächst auf drei Jahre berechneten Programm, das jährlich 12 Stücke umfaßt, würden in jeder Spielzeit folgende Kategorien von Stücken gespielt werden: 1.) je 3 Klassiker der Weltliteratur, die wegen ihrer bisher unterschätzten Bedeutung für die Gegenwart und infolge interessanter neuer Inszenierungsmöglichkeiten sozusagen neu zu entdecken sind; 2.) je 3 europäische Dramatiker der Jahrhundertwende, die auf die Entwicklung des amerikanischen Dramas Einfluß hatten; 3.) je 6 Werke der modernen dramatischen Produktion, wobei alljährlich mindestens 3 Werke Uraufführungen lebender amerikanischer Dramatiker sein sollen.“²¹¹

In der Kategorie „Klassische Werke“ plante Lothar für die erste Spielzeit „Lysistrata“ von Aristophanes, „Don Carlos“ von Schiller und „Der eingebildete Kranke“ von Molière, für die zweite Spielzeit Shakespeares „Sturm“, Lessings „Nathan der Weise“ und eine Neubearbeitung von Plautus’ „Bramarbas“. In der dritten Saison sollten Sophokles’ „Antigone“, Shakespeares „König Johann“ und Goethes „Faust“ am Spielplan stehen. Als „Europäische Werke der Jahrhundertwende, die auf die Entwicklung des amerikanischen Dramas Einfluß hatten“ nennt er eine dramatische Bearbeitung von Tolstois „Krieg und Frieden“, Shaws „Cäsar und Cleopatra“ und Schnitzlers „Professor Bernhardt“ für die erste Saison, Rostands „Cyrano von Bergerac“, Ibsens „Ein Volksfeind“ und Gorkis „Nachtasyl“ für die zweite Saison und Maeterlincks „Monna Vanna“, Strindbergs „Rausch“ und Wedekinds „Erdgeist“ für die dritte Spielzeit. Für die Kategorie „moderne dramatische Produktion“ lägen bereits neue Werke unter anderem von Bourdet, Maugham, Molnar, Giraudoux und Coward vor.²¹²

„Ein solcher Spielplan, der selbstverständlich auch heitere und auf hohem Niveau unterhaltende Werke besonders berücksichtigen wird und in dessen Rahmen sich Dichtervorträge und Matinéen avantgardistischer Art fügen werden; ein solcher Spielplan und ein solches ständiges Ensemble schaffen die Möglichkeit, bisher unbekannte Dramatiker zu entdecken und jungen begabten Schauspielern den Weg zur Bühne zu eröffnen. In der Entdeckung, Erziehung und Heranbildung neuer Talente, ohne die das Theater in Routine und Langeweile erstarbt, erblicken wir eine unserer wichtigsten Aufgaben.“²¹³

Um eben diese Förderung junger Talente zu gewährleisten, solle das Theater im Umfeld einer Universität gegründet werden. Studenten solle nicht nur die Theorie, sondern auch

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 4f.

²¹² Ebd., S. 5f.

²¹³ Ebd., S. 6.

die Praxis des Theateralltags vermittelt werden, auf diese Weise solle ein künstlerischer Nachwuchs heranerzogen werden:

„Was wir dabei im Auge haben, ist etwas wesentlich anderes als die bestehenden Theaterschulen und theaterwissenschaftlichen Fakultäten. Die letzteren beschränken sich hauptsächlich auf die Theorie, während wir zu der Theorie die Praxis einer lebendigen hochwertigen Bühne hinzufügen wollen; die ersteren erteilen praktischen Unterricht, ohne dabei die Möglichkeit der praktischen Bewährung auf einer richtigen Bühne zu geben. Wir dagegen würden durch – nach einem neuen System zusammengestellte – theoretische Vorträge; durch Zutritt zu unseren Proben und Dekorationswerkstätten; durch praktische Anleitung der Studenten bei den von ihnen selbst veranstalteten Universitätsaufführungen; schließlich aber auch durch Verwendung einzelner besonders begabter Studenten auf unserer eigenen Bühne die notwendige harmonische Verbindung von Theorie und Praxis gewähren.“²¹⁴

Nach dem Ende der regulären Spielzeit Ende April bis Anfang Juni waren jeweils sechs Wochen dauernde Festspiele geplant, „die dieselbe internationale Geltung wie die (vielen Amerikanern wohlbekannten) Salzburger Festspiele erreichen würden“.²¹⁵ Im Zuge dieser Festspiele sollten die Studenten „für Massenszenen, Hilfsregie und Organisationsaufgaben“ zum Einsatz kommen. Im Rahmen der Festspiele sollten auch Freiluftaufführungen im Arkadenhof der Universität stattfinden.

„Für all dies erscheint uns Princeton als der geeignete Boden. Die geistige u. geschichtliche Bedeutung der Princeton – University; ihre für die Veranstaltung der erwähnten Freiluftaufführungen außerordentlich qualifizierten Arkadenhöfe; die Nähe von New York, die es ermöglichen würde, daß das New Yorker Theaterpublikum an unseren Aufführungen teilnimmt; die ganze anmutige Atmosphäre der Stadt sind für die Ausführung unseres Planes wie geschaffen.“²¹⁶

Zu diesem Zweck sollte das bestehende Theater in Princeton gemietet und modernisiert werden. Probenbeginn sollte jeweils Anfang September sein, Anfang Oktober bis Mitte April sollte es zwölf Premieren geben. Nach jeder Premiere sollte das Stück einige wenige Male in Princeton selbst aufgeführt werden, danach sollte eine Tournee durch die USA stattfinden oder das Stück am Broadway gezeigt werden. Für Ende April bis Anfang Juni waren die Festspiele vorgesehen. Einerseits sollte hier der Arkadenhof als Veranstaltungsort genutzt werden, andererseits sollten – bis zur Erbauung eines eigenen

²¹⁴ Ebd., S. 6f.

²¹⁵ In seiner Autobiographie berichtet Lothar, dass er während seiner Tätigkeit im Handelsministerium unter anderem verantwortlich für die Exportförderung und im Zuge dessen an der Gründung der Salzburger Festspiele beteiligt gewesen sei. (Vgl. Lothar, *Wunder des Überlebens*, S. 41 ff.) Das nun im vorliegenden Exposé dargestellte, für Princeton projektierte Festival erscheint großteils als detailgetreues Abbild der Salzburger Festspiele.

²¹⁶ Lothar: *Exposé über Die Gründung des „Princeton-Theaters“ und der „Princeton-Festspiele“*, S. 7.

Festspielhauses – Vorstellungen im Theatergebäude stattfinden. Für die Aufführung im Arkadenhof sollte von Thornton Wilder ein spezielles Festspiel verfasst werden.²¹⁷

Neben Sprechtheater sollten im Theatergebäude unter der Leitung von Toscanini und Bruno Walter auch Opern von Beethoven und Mozart sowie eine Fledermaus-Inszenierung von Max Reinhardt gezeigt werden. Weiters sollten Konzerte unter der Leitung von Toscanini, Walter, Stokowski und anderen gegeben werden. Die Mitwirkenden bei den Festspielen sollten andere sein als die Mitglieder des ständigen Theaters.

„Was den künstlerischen, geistigen und sozialen Gewinn betrifft, den die Durchführung unseres Planes nach sich zöge, so wäre er fünffach:

1.) Die Bereicherung des amerikanischen Theaters um die bisher hier nicht bestehende Form einer mit ständigem Ensemble und wechselndem Repertoire arbeitenden ständigen wertvollen Schauspielbühne, deren Wirkungen sich über das ganze Land verbreiten würden.

2.) Eine Förderung des dramatischen Schaffens Amerikas durch die Aufführung bisher unbekannter dramatischer Autoren, bzw. [sic] durch die Aufführung bisher – aus filmtechnischen oder anderen nicht künstlerischen Rücksichten – unaufgeführter bedeutender Werke;

3.) Eine Förderung der amerikanischen Schauspieler, die mangels eines wechselnden Repertoires ihre Fähigkeiten nicht voll ausschöpfen können, sondern sich – während einer lebenslangen Wirksamkeit – oft mit 5 oder 6 Rollen begnügen müssen; ferner die Beschäftigung bisher unbeschäftigter, die Entdeckung unbekannter sowie junger neu anfangender Schauspieler;

4.) Die Schaffung eines neuen internationalen Kunstzentrums durch Veranstaltung von Festspielen, die – in größtem Stil – das Erbe der durch Hitler um ihr Niveau gebrachten Salzburger Festspiele anzutreten hätten. (Die zahlreichen hieraus sich für die verschiedensten Wirtschaftszweige ergebenden Vorteile liegen auf der Hand.)

5.) Volkstümliche Preise und Freivorstellungen für Studenten und Unbemittelte würden dem Unternehmen den sozialen Charakter verleihen, den das Theater in einer großen Demokratie haben müßte.“²¹⁸

Am Ende des Exposés will Lothar auf die finanziellen Aspekte des Unternehmens eingehen, die Ausführungen dazu fehlen jedoch im erhaltenen Exemplar.

Thomas Mann unterstützte das Projekt Lothars und gab dessen Konzept in einem Brief vom 9. Jänner 1940 an den Präsidenten der Universität, Harold W. Dodds, weiter. In einem Schreiben an Thomas Mann antwortet der Dekan des College, Christian Gauss, am 23. Februar 1940 jedoch abschlägig:

²¹⁷ Unter anderem dieses Vorhaben, die Verfassung eines eigenen Festspielles für eine Freiluftaufführung an einem prominenten Ort, erinnert frappant an das Konzept der Salzburger Festspiele.

²¹⁸ Lothar: *Exposé über Die Gründung des „Princeton-Theaters“ und der „Princeton-Festspiele“*, S. 8f.

„We are deeply interested in making Princeton a center for work in the arts and for that reason a committee of professors [...] was appointed to consider the whole project. They have given long and thoughtful consideration to Dr. Lothar's proposals but in the report which they have just submitted they find that they are unanimous in their belief that the plan as proposed is impracticable. Their report concludes with the significant paragraph –

'We are friendly toward any efforts to increase the prestige and social usefulness of the theater, both in Princeton and elsewhere. Most of us would be glad to have Dr. Lothar lecture here or in any other way propagate his stimulating ideas. But we are convinced that should his ideas be translated into concrete form this happy result would be brought about in a setting quite different from anything which Princeton could provide.'²¹⁹

Gauss möchte Lothar, wie von dem Professorenkomitee vorgeschlagen, einladen, eine Vorlesung in Princeton zu halten:

„He has done so much to advance the interests of the theater that I know it would be an advantage to us all to hear from him personally.“²²⁰

Trotz der Absage bleibt Mann optimistisch – „Wenn auch vorerst kein konkretes Ergebnis erzielt ist, so sind doch die Fäden angesponnen, die Debatte ist eröffnet [...]“²²¹ – und ermutigt Lothar, den Vortrag, zu dem ihn der Dekan einladen will, zu nutzen, um seine Ideen weiter auszuführen. Ob es zu diesem Vortrag gekommen ist, geht aus den Unterlagen nicht hervor, Lothars Theaterpläne für Princeton wurden jedenfalls nicht umgesetzt.²²²

²¹⁹ Brief Christian Gauss an Thomas Mann, 23.2.1940 (Beilage des Briefes von Thomas Mann an Ernst Lothar, 6.3.1940). WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 2.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Brief Thomas Mann an Ernst Lothar, 6.3.1940. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 2.

²²² Lothar bewarb sich in der Folge offensichtlich um eine Anstellung in Princeton. In einem Schreiben vom 21.10.1940, das eine Reaktion auf den Plan Lothars, seine Bewerbung zurückzuziehen, darstellt, versichert Mann ihn seiner Unterstützung, wenn die Hoffnung auf Erfolg aufgrund der starken Konkurrenz auch nicht sehr groß sei. (Vgl. Brief Thomas Mann an Ernst Lothar, 21.10.1940, WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 2.) Auch dieser Versuch Lothars, in Princeton Fuß zu fassen, war letztlich nicht erfolgreich.

Max Reinhardt verfolgte den Plan, ein „ständiges künstlerisches Theater“ zu gründen, weiter. In einem Brief an Graf Ledebour aus dem Jahr 1941 sprach er sich für die Schaffung eines fixen Ensembles aus und bezog sich dabei auf das „Kaiserliche Burgtheater, das Stanislawskische Künstlertheater, die einstmalige Comédie Francaise“ [sic]. Wie Lothar sah er für den Spielplan klassische Werke der Weltliteratur und Gegenwartsautoren vor. (Vgl. Roessler, Peter; Kaiser, Konstantin: *Dramaturgie der Demokratie*. S. 7-41, hier S. 25.) Die großen Übereinstimmungen mit Lothars Konzept legen die Vermutung nahe, dass Reinhardt einer der Experten war, die Lothar in seinem Exposé anführt, bzw., dass der Entwurf für das Princeton-Festival und -Theater ein Gemeinschaftswerk zumindest dieser beiden Theater-schaffenden war. Rössler/Kaiser verweisen darauf, dass Reinhardts Entwurf, bei dessen Erstellung dieser auch den Regisseur und Mitbegründer des Group-Theatre Harold Clurman kontaktiert hatte, „in den USA Utopie bleiben [musste], Bruchstücke davon ließen sich allenfalls bei den Kalifornischen Festspielen oder in einzelnen Inszenierungen verwirklichen.“ (Ebd.)

II.3. Die Summer Drama School des Bard College

Ab Anfang Juli 1941 nahm Ernst Lothar an einer knapp zweimonatigen Sommerschule für Drama am Bard College, etwa 145 km nördlich von New York City, teil. Diese Sommerschule war Teil des „Experiment in International Living“, welches das College seit einigen Jahren betrieb.²²³ Die Teilnehmer waren Künstler und Theaterschaffende aus Europa sowie Studenten des College. Ziel war ein gegenseitiges Voneinander- und ein Miteinander-Lernen – einerseits sollten die europäischen Gäste, unter denen die meisten laut dem Bericht eines mitwirkenden Studenten „inexperienced in the ways of the American theatre“²²⁴ waren und erst seit Kurzem in den USA lebten, Einblicke in die amerikanische Kultur und den amerikanischen Theaterbetrieb erhalten, andererseits sollten sie den amerikanischen Studenten das europäische Theater näherbringen:

„The purpose of the project was two-fold. It was intended to give the pupils an idea of the workings of a European theatre and a European conception of art as well as teachng [sic] them as much as could be expected in six weeks of theatre and theatre business. Also, and just as important, the group was organized to give the European artists a cursory knowledge of American culture and American thought and to try to show them as much as possible how the inside of an American theatre worked. In both cases, the project was quite successful.“²²⁵

Ernst Lothar war der künstlerische Leiter der Gruppe, „a man widely known on the Continent as a novelist, critic, [sic] and dramatist, as well as managing director of Max Reinhardt's Theatre [sic] in der Josefstadt.“²²⁶

Weitere Teilnehmer waren die aus Wien gebürtige Schauspielerinnen Olga Fuchs (in den USA auch bekannt unter dem Namen Olga Fabian), die aus Österreich-Ungarn stammende Sängerin und Schauspielerinnen Nelly Adler, der österreichische Sänger Leo Weith und seine

²²³ Vgl. Sapinsley, Alvin T., Jr.: Drama. In: *The Bardian*, Vol. 21, No. 1, 19.9.1941, S. 3 und 6, hier S. 3.

²²⁴ Ebd. Tatsächlich hatten einige der Teilnehmer bereits bei Exilantenproduktionen in New York mitgewirkt: Olga Fuchs hatte im Jahr 1939 in Schulamit Bat Doris „The Trial“, einer Produktion des American-Palestine Theatre sowie 1940 in einer dramatisierten Fassung von Joseph Roths „Hiob“ im Heckscher Theatre und in Marcel Pagnols „Topaze“ der Refugee Actors Guild in New York gespielt. (Vgl. Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters*, Band 2, S. 284.) Fred Lorenz und Werner Michel wirkten bei den Produktionen der Refugee Artists Group „From Vienna“ im Sommer 1939 und „Reunion in New York“ im Frühjahr 1940 mit. Beim zweiten Programm der Gruppe waren auch Leo Weith und Arthur Lessac (letzterer als Sprechtrainer) beteiligt. (Vgl. <http://www.ibdb.com/production.php?id=12883> und <http://www.ibdb.com/production.php?id=13232>, Zugriff am 13.11.2014.) Alfred Durra war ab Juli 1938 an der „Komödie“ in New York als Regisseur tätig, er inszenierte 1938 Vilém Werners „Menschen in dieser Zeit“ sowie im März 1939 Lessings „Nathan der Weise“, bei dem er auch selbst die Titelrolle spielte. (Vgl. Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters*, Band 2, S. 197.)

²²⁵ Sapinsley: Drama, S. 3 und 6.

²²⁶ Ebd., S. 3.

Frau Erika, der aus Breslau stammende Schauspieler und Regisseur Alfred Durra, der tschechische Dirigent Henry Swoboda, der aus Frankfurt am Main gebürtige Schauspieler William (Wilhelm) Malten, der Wiener Schauspieler Fred Lorenz (aka Manfred Inger), der deutsche Komponist und Autor Werner Michel sowie der Sprechtrainer Arthur Lessac²²⁷. Neben ihrer Unterrichtstätigkeit sollten die europäischen Gäste auch die Hauptrollen in den im Zuge der Sommerschule erarbeiteten Produktionen übernehmen.

II.3.1. Inszenierungen

“The program consisted of a series of musical recitals, [sic] and performances of plays by Ibsen, Schnitzler, Barrie, and Molnar, performed in part by those of the faculty, and part by the students. Besides this, the mornings were taken up with classes in acting, directing, design, speech, music, and German and French drama [sic]. All in all, if the student partook of all that was offered, he had every opportunity of learning a great deal that would be valuable to him culturally and contributive to whatever theatrical career he had chosen.

Also there was a program of radio work, which consisted of bi-weekly broadcasts from Poughkeepsie's WGNV. These broadcasts took the form of plays, musical programs, lectures, and round table discussions, and at one time or another every member of the group participated in some way.”²²⁸

Obwohl Lothar mit gemischten Gefühlen nach Annandale-on-Hudson abgereist sein dürfte, war sein erster Eindruck von Bard College durchaus positiv:

“Vorerst: es ist viel weniger schlimm als es sein könnte [...] Der erste Eindruck bei der Ankunft hier: Mischung aus Royaumont u. dem Park von Leopoldskron, also richtig schön. Das College, aus mehreren Gebäuden bestehend, die unverbunden sind, liegt

²²⁷ Zu weiteren biographischen Angaben über die Mitwirkenden siehe auch: Olga Fabian: <http://www.ibdb.com/person.php?id=96767>, Zugriff am 21.2.2013. Nelly Adler: Div. Akten Österreichisches Staatsarchiv (ohne Aktennr.). Die diesbezüglichen Informationen wurden der Verfasserin dankenswerterweise von Susanne Grimm und Kathrin Elleberger zur Verfügung gestellt; Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Band 2*, S. 5. Leo Weith: <http://www.ibdb.com/person.php?id=479451>, Zugriff am 21.2.2013; <http://www.oesterreich-am-wort.at/trefferliste/>, Zugriff am 21.2.2013; Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Band 2*, S. 1009. William Malten: <http://www.ibdb.com/person.php?id=86497>, Zugriff am 21.2.2013; http://www.imdb.com/name/nm0540777/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013; Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Band 2*, S. 627f.). Fred Lorenz/Manfred Inger: <http://www.ibdb.com/person.php?id=86498>, Zugriff am 21.2.2013; http://www.imdb.com/name/nm0408756/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013; Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Band 2*, S. 446) Werner Michel: <http://www.ibdb.com/person.php?id=88489>, Zugriff am 21.2.2013; http://www.imdb.com/name/nm0584928/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013; Trapp, Mittenzwei: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Band 2*, S. 666). Arthur Lessac: <http://www.lessacinstitute.com>, Zugriff am 21.2.2013; http://www.imdb.com/name/nm0504296/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013; <http://www.ibdb.com/person.php?id=117640>, Zugriff am 21.2.2013.

²²⁸ Sapinsley: Drama, S. 6.

seitlich von der Straße in einem ausgedehnten Park, mehr Wiesen als Bäume, aber auch von den letzteren eine Menge, schön u. alt. Warm am Tag, kühl in der Nacht u. die Luft ungleich reiner. Meine Wohnung im Parterre des Faculty-Hauses, wo im Winter ein Teil der Lehrer wohnt; [...] Man isst in einem Royaumont-Speisesaal, ein Koch kocht, man bedient sich selbst. ‚Man‘ sind ein paar reiche Mädeln, die ‚Drama‘ studieren wollen u. ein paar nette Burschen, von denen ich bisher nur Namen, und auch die nicht weiß. [...] Das Theater ist eine nette kleine Scheune, die Bibliothek ein griechischer Steintempel. Die Kirche, vor der ‚Jedermann‘ sein soll [sic] ist ein Kapellchen, aber das Terrain eignet sich sehr.“²²⁹

Am Tag nach Lothars Ankunft wurde ein Arbeitsprogramm für die folgenden Wochen ausgearbeitet und die Probenarbeit für das erste Stück, „Die Wildente“ von Henrik Ibsen, aufgenommen:

“[...] unser erstes Meeting – im Grase liegend und sitzend [...] u. rings um uns die Schüler. Diese bestehen vorderhand aus 3 männlichen Studenten [...] aus 6 oder 7 Mädchen aus reichen Häusern, die von ihren Eltern im Auto hergebracht u. mir persönlich von den respektiven Vätern u. Müttern ans Herz gelegt wurden; [...] Und aus – bisher noch nicht erschienenen – Leuten aus der Nachbarschaft, worunter besonders die Ortschaft Red Hook gemeint ist. Jeder (‚Staff‘ sowohl als Schüler) introduce [sic] himself und dann wurde eine Art Stundenplan outlined, demzufolge 2 Girls jetzt in meiner Nähe das Reich'sche Jedermann-Skript typen u. vor mir ein Student u. eine Studentin den Platz vor der Kapelle ausmessen. [...] um ½ 7 fingen wir Wildente zu probieren an. [...] Es ist stickig in dem winzigen Holz-Scheunchen, das trotzdem einen gewissen Theaterreiz u. eine viel kleinere Bühne als die Wiener Kammerspiele hat. Die Schüler lauschten. Nach dem 2^{ten} Akt sagte ein Mädchen zu mir: ‚Doctor! I got it! He (Malten) is the old mans‘ [sic] son!‘ Womit sie sagen wollte, daß Gregers Werle der Sohn des alten Ekdal sei. Um ½ 10 hatte ich von dem Unfug genug, benutzte einen Studentenwagen, der nach Red Hook fuhr, um dort ein Glas Bier zu trinken, war um 10 zurück [...] und um 12 schlief ich. [...] Na ja. Es ist nicht schlimm, u. klimamäßig viel besser als in N.Y. (Nächte kühl u. angenehm). Es ist nur sehr sinnlos. Gott sei Dank habe ich nicht viel Zeit, nachzudenken. [...] Ich habe mir versprochen, es durchzuhalten u. will es tun.“²³⁰

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit unterrichtete Lothar ab der zweiten Juliwoche, das genaue Thema seines Unterrichts geht aus seinen Briefen nicht hervor.²³¹ Daneben assistierte er Werner Michels bei dessen Kurs und nahm selbst am Phonetikunterricht von Arthur Lessac teil.²³²

Aus Lothars Briefen an seine Frau ist ersichtlich, dass es im Zuge der Summer School ernsthafte Probleme finanzieller und organisatorischer Natur gab, die teilweise die Aufführung von Theaterstücken (und möglicherweise generell die weitere Fortführung des Workshops) fraglich machten. Lothar führt nicht detailliert aus, um welche Art von

²²⁹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 1.7.1941. Dieser und alle übrigen in diesem Abschnitt zitierten Briefe stammen aus WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

²³⁰ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 2.7.1941.

²³¹ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 4.7.1941.

²³² Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 8. und 16.7.1941.

Schwierigkeiten es sich gehandelt hat (da Gessner ihn immer wieder für einige Tage besucht hat, hat sie die Probleme vermutlich ohnehin vor Ort selbst miterlebt), berichtet aber von diversen Krisenbesprechungen und davon, dass das „das bereits gestoppte Werkel [sic; in Bezug auf eine in Frage gestellte ‚Jedermann‘-Produktion] neu aufzudrehen“²³³ sei. Auch Lothars weiteres Mitwirken scheint zwischendurch unsicher gewesen zu sein, schreibt er doch, er behielte sich „jede Entscheidung mich selbst betreffend vor und fühle mich frei, an einem beliebigen Tag, an dem das Werkl wieder läuft, adieu zu sagen.“²³⁴

Grundsätzlich war Lothar mit der Tätigkeit am Bard College alles andere als glücklich. Zum einen, weil sie eine räumliche Trennung von seiner Frau bedeutete, die zu dieser Zeit in New York in der Produktion „Claudia“ von Rose Franken erfolgreich war²³⁵, zum anderen, weil durch die Arbeit mit Laiendarstellern seine Geduld auf eine harte Probe gestellt wurde. Lothar war von seiner Tätigkeit am Theater in der Josefstadt und am Burgtheater professionelle Schauspieler gewohnt und der Umgang mit den „Dilettanten“ stellte eine gewaltige Umstellung für ihn dar. Auch die – seiner Meinung nach – Ungebildetheit der Studierenden in Bezug auf das europäische Theater machte ihm zu schaffen. So stellte er resignierend fest: „[...] wie sonderbar betrübt es einen, wenn man den Kindern den Namen Schnitzler buchstabieren muss, den sie zum erstenmal gehört hatten.“²³⁶ Bereits am 3. Juli schreibt Lothar an seine Frau: „Ich komme mir lächerlich u. dumm vor, obwohl der Platz wirklich schön u. meine Wohnung komfortabel ist.“²³⁷ und spricht ein paar Wochen später von einem „zwischen Nichtigkeit, Bequemlichkeit u. kleinlichem Verdruß pendelnde[n] Dasein.“²³⁸

Als erste Produktion war „Die Wildente“ von Ibsen vorgesehen, die laut Plan am 18., 19. und 20. Juli aufgeführt werden sollte. Doch die Versuche, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Ensemble eine seinen Ansprüchen genügende Inszenierung auf die Beine zu stellen, erschienen Lothar sinnlos und wenig erfolgversprechend – schon zu Probenbeginn lautete sein vernichtendes Urteil:

“Wild Duck wird am 18., 19., 20^{ten} sein – wie [sic] weiß ich noch nicht, aber es wird sein. [...] das [...] Ensemble treibt mich nicht aus meiner gespielten Ruhe. All right und OK sind meine Hauptwörter.“²³⁹

²³³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 24.7.1941. Vgl. auch die Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner vom 15., 18. und 22.7.1941.

²³⁴ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 22.7.1941.

²³⁵ Vgl. Sallfellner: *Adrienne Gessner*, S. 73ff.

²³⁶ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 30.7.1941.

²³⁷ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 3.7.1941.

²³⁸ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 30.7.1941.

²³⁹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 3.7.1941.

Später berichtet Lothar von einer Probe zu diesem Stück, die „alle bösen Geister des Untalents entfesselte“²⁴⁰. Auch in Bezug auf seine Kollegen hält er sich nicht mit hämischen Urteilen zurück: „Von 7 – ¼ 11 mit Lessac seine Rolle durchgenommen, auf verschiedenen Wiesen u. mit derselben Unfähigkeit [...]“²⁴¹

Über seinen Tagesablauf schreibt Lothar am 16. Juli:

„Die Kinder bekommen ihre lectures (heute früh eine von mir, die sich gewaschen hatte) und Lessac u. die übrigen sind an der Kandare. Wir hatten gestern die Kostümprobe; von manchem Grotesken abgesehen, das ich noch glimpflicher zu bekommen hoffe, war es stellenweise, besonders im 2^{ten} Akt, der gelöste Komödienwirkung ausströmt, ganz erträglich. Lessac hatte 8 Privatstunden bei mir und sieht in Kostüm u. Maske nicht ganz so lächerlich aus wie ich fürchtete. Leider dauerte die Probe, da ich regelrecht unterbrach, von 8 bis ¼ 1 in der Nacht. [...] Vormittag, wie gesagt, Lecture von 9-10 (auf der Wiese), von ¼ 11 - 11 auf seinen Wunsch mit dem hübschen Studenten Dick seinen guten Gesellen gearbeitet, von 11 – 12 Lessacs phonetische Stunde und (nach einer technischen Probe von 5 – 6) abends Generalprobe. [...] Die Kinder sind beschäftigt und zufrieden [...]“²⁴²

Einen Tag später berichtet er nach der Generalprobe für „Wild Duck“:

„Es ging soso – viel mehr ist nicht herauszuholen. [...] Im Grund ist es ja von unvorstellbarer Gleichgültigkeit, was wir hier unternehmen, u. später einmal wird man wahrscheinlich nicht fassen können, daß man an eine Dilettantenvorstellung in Pfaffstätten solche Mühe gewandt hat. Doch tut man ja – einzige Entschuldigung – dergleichen für sich u. um seinem Anspruch an die Dinge irgendwie zu entsprechen. Ich glaube nicht, daß ich Dir telegraphieren werde [nach der Premiere, Anm.], ich empfinde die Lächerlichkeit davon zu stark, und es hängt ja 0, 0 davon ab.“²⁴³

Da Gessner in den folgenden Tagen bei Lothar zu Besuch war, liegt aus diesem Zeitraum keine Korrespondenz vor, aus der hervorginge, ob die Produktion erfolgreich war.²⁴⁴

Der nächste dokumentierte Auftritt der Gruppe fand am 6. August statt: Fred Lorenz und einige Studenten gaben bei einem Kirtag den Sketch „English in six easy lessons“ zum Besten.²⁴⁵ Zynisch erzählt Lothar von dem Erlebnis, bei dem seine Truppe als „wandernde Komödianten“ eingesetzt wurde – zwischen den Zeilen ist hier die Bitterkeit des ehemaligen Josefstadt-Direktors und Burgtheater-Regisseurs über den – seiner Meinung nach – beruflichen Abstieg herauszulesen:

²⁴⁰ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 8.7.1941.

²⁴¹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 15.7.1941.

²⁴² Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 16.7.1941.

²⁴³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 17.7.1941.

²⁴⁴ Anfragen im Archiv des Bard College sowie in der Poughkeepsie Public Library bezüglich eventueller Zeitungsberichte zu den Produktionen der Summer Drama School wurden abschlägig beantwortet.

²⁴⁵ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 6.8.1941.

„Gestern hatten wir einen angenehmen Abend. Jene Leute, bei denen wir Sonntag nachm. Obstfelder sahen, Saulpaugh, hatten uns für eine Art Kirchweih gewünscht, als wandernde Komödianten, die auf freier Wiese ihre Künste zeigen u. nachher zu Gunsten der Kirche – für die das Fest stattfand – absammeln gehen. Als Gegengabe freies Abendessen. Warum nicht – eine experience mehr! Wir fuhren also um 6 hinunter, irgendwo im Grünen, wo eine Mrs Bishop ihr Saulpaugh-ähnliches Anwesen hat, stiegen wir aus, auf den Wiesen vor dem Hause standen Bänke und Bazare mit Gschnasgegenständen, dahinter als schmucke Verkäuferinnen – alte Nonnen. Auch der Priest war da, u. sonst eine ‚decent crowd‘, die zögernd Gschnas kaufte, willig das sogenannte ‚church-supper‘ (eine landesübliche Einrichtung) von Mr. Saulpaugh zugleich erhielt u. im Freien genoss u. nachher, auf einer Hinterwiese, dominiert von einer Scheune, Ely als Master of ceremony u. als Walzersängerin, Bitsy in einem Chanson u. Fred u. seine Leute in der gewissen Englisch-Parodie bewunderten; jeder zahlte einen dime, und die Wiese war bumvoll. Die Leute unterhielten sich königlich, der strenge Priest lächelte, die Chef-Nonne in der ersten Reihe kugelte sich, ihr Nachbar, ein 2jähriger Kretin mit Lutscher im Mund, brüllte u die übrige Audience war nicht minder grotesk.“²⁴⁶

Einige Tage später, am 9. August, fand ein Einakter-Abend statt, bei dem „Old Lady shows her medals“ von J.M. Barrie, „The Witch“ von Ferenc Mólnar und Schnitzlers „Abschiedssouper“ gegeben wurden.²⁴⁷ Bei diesen Einaktern waren die Studenten für alle Bereiche von Regie, über Bühnenbild bis hin zum Spiel selbst zuständig, Lothar hatte nur die Gesamtleitung inne.²⁴⁸ Die Vorbereitungsarbeiten kommentiert Lothar folgendermaßen:

„Heute [...] will ich Abschiedssouper (Farewell Supper) arrangieren, großer Fun. [...] Die kleine Mira ist nach wie vor katastrophal, so daß ich die Fuchs bat, einzuspringen; da das aber – teils wegen ihrer Schwerfälligkeit, teils wegen Kränkungen – undurchführbar zu sein scheint, einigte ich mich mit ihr auf den Kompromiss, daß sie mit der sächsischen Nebochantin solange studiert, bis entweder diese erträglicher wird oder, durch dieses Studium mehr studiert, Olga die Rolle übernimmt.“²⁴⁹

Neben der Erarbeitung von Produktionen und dem Unterricht standen am Programm der europäischen Teilnehmer der Sommerschule auch politische und propagandistische Tätigkeiten, die bei der amerikanischen Bevölkerung Verständnis für die Situation der Einwanderer wecken sollten. So nahmen Lothar, Olga Fuchs und Leo Weith am 14. August an einer Frauenversammlung teil:

„Gestern [...] fuhren wir im grünen Karren nach jenem Ort, dessen Namen ich noch immer nicht weiss. Auf einer Wiese hinter einem Haus gab es – nach 2 Fahrtstunden – ein ‚Picknick-Lunch‘ und greisenhafte Weiber, die irgendeinen Wählerinnenverein repräsentieren u. vor denen wir unsere kleinen Speeches [sic] hielten. Thema: die Refugees sind nicht so arg.“²⁵⁰

²⁴⁶ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 7.8.1941.

²⁴⁷ Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 30.7.1941 und 8.8.1941. Im Gespräch war ursprünglich auch „Das Veilchen“ von Molnar, das aber dann nicht umgesetzt worden sein dürfte. (Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 22.7.1941.)

²⁴⁸ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 22.7.1941.

²⁴⁹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 31.7.1941.

²⁵⁰ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 15.8.1941.

Weiters wirkten die Teilnehmer bei Radiosendungen im lokalen Rundfunk in Poughkeepsie mit, so erwähnt Lothar in seinen Briefen vom 18. und 22. Juli „Broadcasts“ und berichtet von einer Radiosendung am 19. August, an der ein Großteil der Gruppe beteiligt gewesen sei.²⁵¹

Für den 16. und 17. August waren Aufführungen von „Jedermann“ geplant. Für diese Produktion waren ursprünglich vier Vorstellungen vorgesehen gewesen, im Zuge der Probleme Mitte Juli war sie vorübergehend ganz abgesagt, dann jedoch wieder mit zwei Aufführungen ins Programm aufgenommen worden.²⁵² Da Gessner an dem fraglichen Wochenende selbst vor Ort war²⁵³, ist der Korrespondenz nichts über die Aufführungen zu entnehmen, auch im Bericht in der Studentenzeitung ist dieses Stück nicht erwähnt. In Anbetracht der Unsicherheiten im Vorfeld kann daher nicht mit absoluter Sicherheit festgestellt werden, ob die Produktion tatsächlich umgesetzt wurde.²⁵⁴

Am 19. August war die Gruppe bei der Frau des Präsidenten, Eleanor Roosevelt, auf dessen Anwesen in Hyde Park zu einer Teeparty eingeladen – geplant war auch eine kurze Darbietung, „wahrscheinlich Duette u. de[r] kurze[...] Sketch, worin Fred Englisch lernt.“²⁵⁵

Am 20. oder 21. August 1941 reiste Lothar aus Bard College ab.²⁵⁶ Rückblickend bezeichnete er die Ergebnisse der Sommerschule als „enttäuschend“,

„denn Vorurteile weichen sofort oder nie; sechs Wochen jedenfalls genügten nicht, die lehrenden Amerikaner von der Anpassungsfähigkeit der belehrten Einwanderer, und diese als Lehrer von der Nachahmenswertheit der Belehrten zu überzeugen.“²⁵⁷

Der Student Alvin T. Sapinsley zieht ein positiveres Resümee:

²⁵¹ Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 18.7., 22.7., 19.8.1941.

²⁵² Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 24.7.1941.

²⁵³ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 19.8.1941.

²⁵⁴ Ursprünglich war auch eine Revue im Gespräch – auch über deren Realisierung ist nichts bekannt, hingegen berichtet Sapinsley von „musical recitals“, über die in Lothars Korrespondenz wiederum nichts erwähnt ist. (Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 3.7.1941 sowie Sapinsley: Drama, S. 6.)

²⁵⁵ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 19.8.1941. Gemeint ist „English in six easy lessons“, das bereits zwei Wochen zuvor bei der Kirchweih gezeigt worden war. In seiner Autobiographie berichtet Lothar von einem sehr beeindruckenden persönlichen Treffen mit Franklin D. Roosevelt anlässlich eines Kirchenbesuchs (vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 163ff). In seiner Korrespondenz findet sich jedoch kein Hinweis darauf, dass diese Zusammenkunft tatsächlich stattgefunden hat.

²⁵⁶ Der letzte Brief an Gessner aus diesem Zeitraum stammt vom 19.8.1941, worin er einen Besuch bei seinem Verleger in New York für den nächsten oder übernächsten Tag ankündigt. (Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 19.8.1941.)

²⁵⁷ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 163.

„Taking into consideration the fact that, for most part, these actors and actresses were inexperienced in the ways of the American theatre, and that most of them had been in residence in the United States no longer than two years, and also considering that the above-mentioned Experiment In [sic] International Living had never before delved into the realm of drama, I should say that the project was about seventy-five per cent successful – a percentage which makes it well worth their while to continue for another year, and to make every effort in attempting to establish a series of these schools in various other localities throughout the country.“²⁵⁸

Neben dem Austausch von Fakten und Wissen sei es auch darum gegangen, den Immigranten Gastfreundschaft angedeihen zu lassen und sie mit dem amerikanischen Lebensstil vertraut zu machen, ein Vorhaben, das durchaus geglückt sei:

“I feel I should also say a word of commendation to those students of Bard college who were present on the campus during the stay of this group, for they extended to the refugees every possible courtesy, and I am sure that these newcomers went back to New York at the end of the summer feeling much more at home in America than they had felt before. And that, after all, is the most important thing.“²⁵⁹

II.4. Colorado College

II.4.1. Das Studienjahr 1941/42

Auf Betreiben Arthur G. Sharps, Director of Drama und Assistant Professor of English am Colorado College, wurde Ernst Lothar im Mai 1941 eine Gastprofessur für ein Studienjahr angeboten. Ursprünglich sollte der Colorado Springs Drama Club einen Teil der Finanzierung übernehmen, Sharp gelang es jedoch, die El Pomar Foundation, welche ein wohlhabender Bewohner der Region gestiftet hatte, und die dazu diente, „to carry on the work of establishing and maintaining various activities in which he [Spencer Penrose, der Stifter, Anm.] was interested and which are of value to the community“²⁶⁰, dazu zu bewegen, die gesamten Kosten der Anstellung Lothars zu übernehmen.

In einem Brief von Thurston J. Davies, dem Präsidenten des Colorado College, werden die Vertragsbedingungen und die Aufgabenbereiche Lothars ausgeführt.²⁶¹ Für den Zeitraum von 1. September 1941 bis 1. September 1942 soll Lothar einen Lohn von monatlich \$ 200

²⁵⁸ Sapinsley: Drama, S. 3.

²⁵⁹ Ebd., S. 6.

²⁶⁰ Brief Arthur G. Sharp an Ernst Lothar, 2.5.1941, WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 3.

²⁶¹ Vgl. Brief Thurston Davies an Ernst Lothar, 6.5.1941, WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 1.

erhalten, auch die Reisekosten nach Colorado Springs übernimmt das College.²⁶² Lothar erhält den Status eines „visiting member of Colorado College faculty“, als „co-director of the Drama“ wird es seine Aufgabe sein, an Theaterproduktionen, vor allem des Colorado Springs Drama Club mitzuwirken. Darüber hinaus soll er zumindest einen Kurs am College abhalten und möglicherweise eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen halten. Arthur Sharp scheint gute Vorarbeit geleistet zu haben, denn Davies befindet es nicht für notwendig, alle Vertragsdetails bereits zu diesem Zeitpunkt (Anfang Mai 1941) auszuarbeiten, Ziel des Schreibens ist es vor allem, sich Lothars Dienste zu sichern:

„I don't think we need to go into more detail about the arrangement just now because we are anxious only to have your services used so as to be of the greatest possible pleasure to you and benefit to the College. [...] Needless to say, I am very happy that you are pleased with the idea of coming out to Colorado Springs and we shall do everything possible to make your work there both pleasant and productive.“²⁶³

Bei der Schilderung seiner Anreise und der ersten Tage am Colorado College in Lothars Autobiographie musste die tatsächliche Chronologie zum Teil dichterischer Freiheit weichen. So berichtet er etwa, dass er bereits am Tag nach seiner Ankunft seinen ersten Kurs abhalten musste, ohne dass er Zeit gehabt hätte, sich in der neuen Umgebung einzugewöhnen. Aus seinen Briefen geht jedoch hervor, dass er erst Monate später seine regelmäßige Unterrichtstätigkeit aufnahm.²⁶⁴ Da aus den ersten Wochen seines Aufenthaltes am Colorado College keine Briefe erhalten sind, ist nichts über Lothars Eingewöhnungsphase in der neuen Umgebung bekannt.

II.4.1.1. Der Colorado Springs Drama Club

Obwohl es am Colorado College mit „Koshare“ eine eigene Studententheaterorganisation gab, wurde Lothar nicht mit deren Leitung beauftragt, sondern hatte die Aufgabe, mit dem städtischen „Colorado Springs Drama Club“ Inszenierungen zu erarbeiten. Der Grund hierfür lag laut Lillian Bueno McCue, der Ehefrau des Assistent Professor of English am Colorado College George Sutherland McCue, späteren Kriminalbuchautorin und damals Mitwirkenden im Drama Club, in der Machtposition Arthur G. Sharps, des Director of Drama, der selbst die Leitung von Koshare über hatte:

²⁶² \$ 200 im Jahr 1941 entsprechen in etwa einer Kaufkraft von \$ 3.200 im Jahr 2014. (<http://www.measuringworth.com/uscompare/relativevalue.php>, Zugriff am 12.11.2014 und <http://www.coinnews.net/tools/cpi-inflation-calculator/>, Zugriff am 12.11.2014.)

²⁶³ Brief Thurston Davies an Ernst Lothar, 6.5.1941.

²⁶⁴ Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 25.1.1942 und 5.2.1942, WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

“We had a very interesting director that the college made available to us. Leftie Davies let this well-known German director who had been assistant to Reinhardt ... [...] Ernst Lothar – he made him available to us. He couldn't use him himself on the faculty. [...] Because of Arthur Sharp. Arthur Sharp was the director of the college Koshare theater and Arthur Sharp had buckets of money and could not be superseded or offended. So Lothar was allowed to give lectures on drama but the plays he put on were for the Drama Club [...]”²⁶⁵

Für Proben und Aufführungen stand dem Colorado Springs Drama Club der Theatersaal des lokalen Fine Arts Center zur Verfügung, die Mitwirkenden waren teils Bewohner der Stadt, teils Universitätsangehörige. Vor Lothar hatte die am College beschäftigte Bibliothekarin Carol Truax mehrere Jahre lang im Drama Club Regie geführt.²⁶⁶

Wie bereits am Bard College fiel es Lothar auch im Colorado Springs Drama Club schwer, sich mit der Arbeitseinstellung und Leistung der Laiendarsteller anzufrunden, seine Beschreibungen der Probenarbeit wirken in ihrer Verzweiflung für den heutigen Leser durchaus amüsant. So schreibt er etwa im November 1941 über die Proben zu „The Gentle People“:

„[A]uf der Bühne herrscht ein älterer, früherer Broadway-Mann, seit 25 Jahren hier, namens Ben Gills (dessen Gattin eine meiner Gegnerinnen ist [...]); dieser Mann ist der einzige bezahlte, auch nicht vom Drama Club, sondern vom Art Centre, d.h. vom Haus. Er ist der Beleuchter, aber gleichzeitig, ein Tyrann, der noch dazu nicht viel versteht und gern trinkt. Mein Setting Man, ein Mr. Walling, ist ein schwächlicher, antiorganisatorischer Aslane, der so hilflos ist, daß er mich über Dinge fragt, die ich selbst nicht ahne, aber zu kennen vorgeben muß. Er wird von 2 oder 3 sporadisch mitmalenden Weibern mehr gehindert, als unterstützt. Mein Stage-Manager ist ein fauler unintelligenter junger Musiklehrer, mein Prompter, eine Miss Gloria Davies, ist brav [...], nur die Properties-Leute bringen einen zur Verzweiflung, da nichts zur Stelle ist. Als Scenery-shifter fungieren, seit gestern, 2 halbverhungerte Arbeitslose (1\$ pro Stunde) die zum erstenmal eine Bühne betraten. Und ein technisch so schweres Stück – mit 11 Verwandlungen! Aber es wird schon werden. Seit Bruderzwist ist es mein schwerstes Stück, aber ich habe es gern. Schauspielerisch sind wir fast überprobiert, die Dilletanten haben eine Routine bekommen, wie alte [?] u. sind nicht schlechter als Mr. Wengraf [...]”²⁶⁷

Einige Tage später spricht er von einem

„[...] Cauchmar [sic] von einem gestrigen Tag u. erster Probe in Kostüm u. Maske. Es ist gar nichts passiert – ich meine, um sich zu beunruhigen, aber es ist alles passiert, um aus der Haut zu fahren u. alles, aber auch alles, was der Angsttraum eines Regisseurs fürchten kann. Zunächst einmal rief man mich um 10 vorm. auf die Bühne, weil niemand aus und ein wußte. Keine Requisiten, die sets nicht gemalt, der ‚Ocean‘

²⁶⁵ Interview Lillian Bueno McCue, <http://dacc.coalliance.org/fedora/repository/coccc:3072>, Zugriff am 12.2.2013.

²⁶⁶ Vgl. O.V.: Drama Club's First Lothar Show to Be Given Wednesday, Thursday Nights at Arts Center. In: *Colorado Springs Gazette*, 9.11.1941, S. 3.

²⁶⁷ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 8.11.1941. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

– zwei Pappendeckel, nichts, nichts, nichts. Die Leute in charge teils unfähig, teils nicht da. Also raste ich herum, mit ausgeborgtem Wagen, u. nach einer Hetzjagd, die bis 6¹⁰ dauerte, waren wenigstens Requisiten u. das Notwendigste an Sets vorhanden. [...] von 7³⁰ bis 1 eine geradezu qualvolle Probe. Nichts, aber auch nichts stimmte. Obwohl am vorigen Freitag bereits eine vollständige Licht, [sic] Sound-Requisitenprobe gehalten worden war, stolperten die ‚Schauspieler‘ buchstäblich bei jedem 4^{ten} Satz, u. da sie so blutige Dilletanten sind, können sie sich nicht helfen; sie hören die brüllende Souffleuse nicht [...]. Dazu die Beleuchtungsmisere – das bitterste aller Probleme. Denn ein Teil der Handlung geht hoch oben auf dem Pier vor sich, u. im Augenblick, wo man dorthin Licht gibt, wird die armselige Ocean-Dekoration ‚angeknallt‘ [...] u. damit das bißchen, nur durch Nicht-Sehen erzielbare Illusion zerstampft. Theater, die es sich leisten können, haben eben einen anständigen ‚back drop‘ (Hintersetzer), aber wir haben ein bißchen lächerlich hellblau beschmierte Sofaüberzugleinwand. Aber ein Stück, in dem man die Gesichter nicht sieht, ist tot. Kurz und gut – unbeschreiblich. Nimm als nächsten Faktor, daß die Stage-Crew, lauter Kinder oder Ahnungslose, zu jeder Verwandlung mehr als 10 Minuten braucht (9 Verwandlungen), während denen die von Molnár so oft erwähnte ‚Schlacht‘ mit Schreien u. Donnern auf der Bühne herrscht u. den Zuschauerraum über jedes Detail des ‚Strikens‘ informiert, und ‚add‘ ferner, daß ich die Perücke nicht brauchen kann, da sie den Mann wie einen Chinesen aussehen macht u. während des Stückes – weil auf Publicity-Pictures bestanden wurde – in einen bärtigen u. mit üppigem eigenem Haar prangenden Abe Lincoln umwandeln müsste, stelle Dir ferner vor, daß in der mindestens 30mal geprobtten Mordszene der Leichnam springlebendig beide Arme bewegte – zur ungemischten Erheiterung der stage crew – sonst keine Zuschauer –, so hast Du ein ungefähres Bild dieses Chaos. Ich waaß, ich waaß – auf der Nacht. Aber es kann auf der Nacht nicht erträglich sein, dazu ist der Dilletantismus auf allen Seiten zu groß.“²⁶⁸

Abgesehen von diesen verzweifelten Berichten über die Probenarbeit beklagt Lothar sich immer wieder über die generellen Probenbedingungen: Er sitze im kalten Zuschauerraum im Wintermantel, um Kosten zu sparen, Requisiten seien schwer aufzutreiben – immer wieder lässt er sich welche von seiner Frau per Post zusenden. Da der Drama Club kein Geld dafür zur Verfügung stelle, sei es schwer technische Mitarbeiter zu finden, die unentgeltlich arbeiten würden. Er müsse selbst die Backstage-Arbeit machen, Möbel schleppen, Schauspieler rufen etc.²⁶⁹ Darüber hinaus erwähnt Lothar an verschiedenen Stellen Unstimmigkeiten mit den „Drama Club-Damen“.²⁷⁰

Obwohl sowohl Lothar sich selbst als auch seine Frau ihm immer wieder ins Bewusstsein rufen, dass es sich hier um eine eigentlich unwichtige „Provinz-Laienaufführung“ handle, treiben ihn sein Ehrgeiz und sein Berufsstolz doch dazu an, das Bestmögliche aus der Situation herausholen zu wollen, so etwa bei „The Women“:

„Es ist nicht wichtig, aber ich bin verantwortlich u. wir müssen eine Vorstellung haben, u. ich sehe unter diesen Umständen keine Möglichkeit [sic] nicht einer guten (wer

²⁶⁸ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 11.11.1941. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1 (fälschlich eingereiht bei 1942). [Hervorhebungen im Original.]

²⁶⁹ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 27.1.1942, WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

²⁷⁰ Vgl. ebd. sowie 10.4.1942; 16.4.1942; 21./22.6.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

denkt daran), sondern überhaupt einer Vorstellung, wo der Vorhang auf- und hinuntergeht.“²⁷¹

Seinem Ärger über diese Zustände ließ Lothar durchaus auch Luft, sodass es bei Proben zu direkten Auseinandersetzungen mit Mitwirkenden kam:

“[...] he could not understand, he was a professional director. And I remember, we were doing, I think it was ‚The Wild Duck‘, and one of our loanees, Agnes Brown, [...], was playing the little girl in ‚The Wild Duck‘ and one day she didn’t appear for the rehearsal. She then had two children, she was married. And one of them was sick. And when she came for the next rehearsal, he dressed her down in public. And Carol [Truax, Anm.] and I took him aside later and explained that she was not being paid, she was not hired. [...] This wasn’t Salzburg, this wasn’t Vienna. And he caught on, he learnt how to do it.”²⁷²

Ähnliche Probleme beschreibt Lothar auch bei den Probenarbeiten zu „The Women“:

„[...] niemand weiß seinen Text, seine Stellungen, sein business. Viele erscheinen überhaupt nicht, teils weil sie zu weit wohnen u. es im Winter zu kalt zum Fahren ist (!), teils weil sie maid-trouble [sic] haben oder cocktailparties u. auch weil ihr husband es ungern sieht, daß sie abends probieren. Oder das Baby bekommt Zähne u.s.f., u.s.f. Wäre ich nicht so abgestumpft, ich würde wüten – aber ich sage mir –: alles so egal!“²⁷³

Generell bescheinigt Lillian McCue Lothar eine herrische Art, mit den Mitwirkenden umzugehen, sowie keinerlei Interesse an persönlichem Kontakt, obwohl das Angebot von Seiten der Mitarbeiter durchaus vorhanden gewesen wäre. Aber, so McCue, „he was the ‚Herr Professor Geheimrat‘. And made no attempt to establish personal communication.“²⁷⁴

II.4.1.1.1. Inszenierungen und Rezeption

Während des Studienjahres 1941/42 inszenierte Lothar fünf Theaterstücke mit dem Colorado Springs Drama Club. Das erste war „The Gentle People“ von Irwin Shaw, das am 12. November 1941 Premiere hatte und am 13. und 14. November wiederholt wurde. Im Ensemble wirkten unter anderen der Dekan und Religionsdozent am Colorado College, Roger Hazelton, sowie die Bibliothekarin und Kochbuchautorin sowie ehemalige Regisseurin des Colorado Springs Drama Club, Carol Truax, mit.

²⁷¹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 17./18.1.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

²⁷² Interview Lillian Bueno McCue.

²⁷³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 6.1.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

²⁷⁴ Interview Lillian Bueno McCue.

Die Produktion stieß auf reges Interesse in der Bevölkerung – zwei Tage vor der Premiere waren die ersten zwei Vorstellungen beinahe restlos ausverkauft.²⁷⁵ In einem Zeitungsartikel, der die Produktion ankündigt, wird Lothar als „famous continental director, who brings world-renowned professional methods to the direction of the Drama club's 1941-42 play season“²⁷⁶ vorgestellt. Die Gestaltung des Programmheftes für „The Gentle People“ war ganz auf Lothar ausgerichtet: Wie auch bei allen späteren Programmheften zu seinen Inszenierungen mit dem Colorado Springs Drama Club, ist auf dem Deckblatt Lothars Foto prominent platziert, sodass der Text „The Colorado Springs Drama Club presents ... directed by Ernst Lothar“ eigentlich unterschwellig umgedeutet wird in „Ernst Lothar presents ...“.²⁷⁷

Der Kritiker der lokalen *Colorado Springs Gazette*, Albert Hartman Daehler, als Englischprofessor ein Kollege Lothars am Colorado College, lobt die Wahl des Stückes als zeitgemäß:

„Here is a theme as old as humanity, or older, durable as life, local as your doorstep, topical as the front page. Here is a play that articulates and defines the vaguely felt and bewildered aspirations of the millions who are tired of frustration, sick with hope deferred, and yet incurably hopeful. It is the lamentable fate of these millions that their very decency, their gentleness, their patience, their goodness, have disqualified them from seizing mastery in a world dominated by the tradition of the sabre-tooth tiger and the no less baneful heritage of the ape.“²⁷⁸

Er knüpft große Erwartungen an Lothars Tätigkeit für den Colorado Springs Drama Club:

„We had a right to expect that with a director of Dr. Lothar's experience and reputation there would be a vitalizing, a rejuvenation, of dramatic activity, a more exacting standard than we have been used to. But Dr. Lothar is more than a competent director, more than an exacting taskmaster. We may be sure that he will not be satisfied until the drama in Colorado Springs comes into its own as a really popular institution. And indeed why should the appeal of drama, in a community of 40,000 people, be limited to fewer than a thousand? Why should a play, after many weeks of gruelling labor, be given only a night or two? [...] We may yet see the day when Drama club plays will run for a week or longer.

Such productions as we saw last evening deserve it.“²⁷⁹

Interessant aus heutigem Blickwinkel und bezeichnend für den damaligen Moralkodex in den USA erscheint der Umstand, dass der Kritiker die Tatsache thematisiert, dass in dem

²⁷⁵ Vgl. O.V.: Drama Club Show for Three Nights. In: *Colorado Springs Gazette*, 11.11.1941, S. 12.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Programmheft „The Gentle People“, Colorado Springs Drama Club, November 1941. (S. Anhang B.)

²⁷⁸ Daehler, A. H.: Drama Club Play Opportune Choice. In: *Colorado Springs Gazette*, 13.11.1941, S. 2.

²⁷⁹ Ebd.

Stück Mord gebilligt werde, was jedoch dadurch relativiert wird, das Shaw sein Stück als „Märchen“ bezeichne, und schließlich und endlich „we can always remember that Hamlet, too, becomes at last a murderer.“²⁸⁰

Schließlich spricht der Kritiker allen Beteiligten großes Lob aus:

„It is the traditional function of a small town reviewer to pass out a budget of lollipops. If these are withheld this time, it is not because of a failure to appreciate the allround excellence of the performance. And let there be no moaning in the green room if the director and Mr. Manthei [einer der Hauptdarsteller, Anm.] are singled out for unqualified approbation. It would be hard to imagine, and still harder to find, better directing; and it has been a long time since we have seen so beautiful and moving a characterisation as Mr. Manthei's Jonah.“²⁸¹

Mit der Wahl des zweiten Stückes durch den Drama Club, „The Women“ von Claire Booth, ist Lothar, obwohl er das Werk in einer eigenen Bearbeitung bereits 1937 im Theater an der Josefstadt herausgebracht hat, nicht sehr glücklich, wie er in einem beigelegten Vorwort zum Programmheft (das er gegen den Widerstand des Drama-Clubs durchsetzt) erläutert:

„Although a witty and knowingly constructed comedy of manners, THE WOMEN seemed to me better suited to metropolitan areas where the theatergoer, as on Broadway, has his choice among more than thirty offerings, than to a subscription audience which has no choice at all.“²⁸²

Er begründet das damit, dass

„I considered that Miss Booth's play, radically one-sided and partial against her own sex as it is, might offend those who are far removed spiritually as well as geographically from the manners of Park Avenue.“²⁸³

und erklärt, dass einiges „Retuschieren“ und Überarbeiten notwendig war, wo in „Miss Booth's all-too-true photograph [...] the frankness of speech becomes somewhat to frank and the exhibition of moral insanity becomes somewhat too exhibitionistic.“²⁸⁴

Über die Generalprobe, die am 26. Januar 1942 vor etwa 50 Personen stattfindet, berichtet Lothar:

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Beilagenblatt zum Programmheft „The Women“, Colorado Springs Drama Club, Jänner 1942. [Hervorhebung im Original.]

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd. Leider ist im Nachlass Ernst Lothars das Textbuch zu „The Women“ nicht erhalten – es wäre interessant zu sehen, welche Stellen er als zu offenherzig und exhibitionistisch erachtet und deshalb „retuschiert“ hat.

„Sie verlief ziemlich glatt. Die Leute, die hier in Proben – angeblich – nie lachen, lachten ziemlich. Meine Arbeit ist anständig, das kann ich ohne Unbescheidenheit sagen. Beide Vorstellungen sind so ausverkauft, daß man in beide je 90 Sessel stellen muß. Aber eine dritte wollen wir nicht machen, weil man da nichts verdient. Ganz wie das Austrian Theatre, so sage ich nichts.“²⁸⁵

Die Premiere von „The Women“ fand am 27. Januar 1942 vor ausverkauftem Haus statt, am Tag darauf folgte die Reprise. Die Kritikerin der *Colorado Springs Gazette* teilte Lothars Meinung über das Stück

“The play [...], with its unpleasant picture of pampered, catty females seems dated in this era of fine women standing steadfast on the war fronts of the world but it gives lovely opportunities to actresses and director for telling character portrayals.”²⁸⁶

und verteilte Lob für Regie und Spiel:

„The play is hard, scurrilous, raw but good entertainment: In every scene women snipe artfully, hurt deliberately, destroy one another's reputation and arrange divorces approaching each task of social crucifixion with all the calm reason of a wounded female tiger, lashing out with expensively manicured claws. Even so, Dr. Lothar's witty directorship made them more amusing than vicious and tho [sic] the pageant of feline capers moved his finely molded leading lady, Mrs. Stephen Haines, beautifully played by Miriam Shoup, who was like a water lily in a scummy pool.”²⁸⁷

Die nächste Produktion des Colorado Springs Drama Club unter Ernst Lothar war das bereits am Bard College von ihm inszenierte Stück „The Wild Duck“ von Henrik Ibsen, das am 17. und 18. März 1942 aufgeführt wurde. In der Besetzungsliste finden sich unter anderen der Ober-Dekan des Colorado College, Charlie B. Hershey, der Dekan und Religionsdozent Roger Hazelton, der Deutschdozent Hans Wilhelm Rosenhaupt, der Englischdozent E. Stephen Morton und Lillian Bueno McCue.

Lothar zeigt sich sehr erfreut über das Engagement der Universitätsmitarbeiter:

„Dean Hershey u. Dean Hazelton, der erste, der Ober-Dekan, der zweite einer der Minister, sind als alter Werle – (Hurra!) und als alter Ekdal (Inger) geknechtet. Daß der Ober-Dekan trotz Arbeitslast das gerne macht, ist wieder ein Zug, der einem [...] dieses Land wert macht.“²⁸⁸

²⁸⁵ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 27.1.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4. Das Fassungsvermögen des Theatersaales lag bei 400 Zusehern. (Vgl. O.V.: Fine Arts Theater. In: *Colorado Springs Sunday Gazette & Telegraph*, 5.4.1936, S. B1.)

²⁸⁶ Curtis, Grace: „The Woman“ [sic] Plays to Capacity House. In: *Colorado Springs Gazette*, 28.1.1942, S. 3.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 10.2.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4. [Hervorhebung im Original.]

In einem Zeitungsartikel wird eine auf die aktuellen politischen Verhältnisse eingehende Inszenierung angekündigt:

„In Dr. Lothar's up-to-date interpretation, 'The Wild Duck' illustrates the folly of basing a 'new world order' on fanatical ideals which disregard the needs of the individual.“²⁸⁹

Die Premiere ist ein großer Erfolg:

„'Wild Duck' war ein Riesen-Erfolg. Die Leute waren, obschon ein scheußliches Publikum, buchstäblich erschlagen. Nach 5 Minuten rührte sich kein Laut im Zuschauerraum – man glaubte vor einem leeren Haus zu spielen. Nie vorher habe ich eine solche, sozusagen panische Stille erlebt. Die Vorstellung war, unter den gegebenen Verhältnissen sehr gut, und nachher – nach 5 oder 6 starken Vorhängen – kamen die ‚Sachverständigen‘ enthusiastisch backstage. Vor allem Art. Sharp, der einfach außer sich vor ehrlicher Begeisterung war, obschon oder weil er das Stück als sein allererstes im College gemacht hatte, wo es durchgefallen war. Jedenfalls sehr großzügig von ihm. Daß es gleichwohl dem Publ. gefallen hat, bezweifle ich; sie werden sich nur nicht trauen, es zuzugeben. Es war bums ausverkauft, auch heute, u. von Denver und drei nahen Universitäten kommen heute Sonder-Omnibusse mit Studenten u. Lehrern.“²⁹⁰

Der Kritiker der *Colorado Springs Gazette* bestätigt den Erfolg:

„The version presented last night was indeed modified from the orthodox text by judicious cutting, and still more subtle and well planned shifts in emphasis. But nothing of the essential intent was sacrificed. If there was a suggestion of an Ibsen portrait in the make-up of old Werle, that is in line with traditional and innocuous stage practice. And if the figure of the idealistic young Werle had a sinister touch derived from the personality of the nazi chief, that is simply a sign that the play is not dated, but has a meaning and a message for every generation.“²⁹¹

Wieder sieht sich der Kritiker nicht in der Lage, Einzelpersonen für ihre Leistungen hervorzuheben:

„It is no longer possible to single out for praise all those in Drama club productions who get thru the evening without babbling their lines. This was team-work under the guidance of a director who has the knowledge and patience to build a production detail by little detail, and the vision to see and make explicit the import and impact of a great play. The carefully studied finale left us not only moved by its tragedy, but with minds clarified and emotions purified. And when, by the way, shall we ever free ourselves from the childish and impertinent custom of breaking into hand-clapping at such exalted and solemn moments? Surely the finest tribute would be silence.“²⁹²

²⁸⁹ O.V.: „The Wild Duck“ Tuesday, Wednesday; Drama Club Presents Ibsen Play. In: *Colorado Springs Gazette and Telegraph*, 15.3.1942, S. 3.

²⁹⁰ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 18.3.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1. [Hervorhebung im Original.]

²⁹¹ Daehler, A. H.: Appeal of Ibsen Play is Modern. In: *Colorado Springs Gazette*, 18.3.1942, S. 2.

²⁹² Ebd.

Über das vierte Stück, das Ernst Lothar mit dem Colorado Springs Drama Club erarbeitete, die Komödie „Ladies in Retirement“ von Edward Percy, gibt es, abgesehen von einer bitteren Bemerkung in einem Brief zwei Wochen vor der Aufführung („[...] eine der ältesten Klub-Damen [brachte mir] die ihr anvertraute Rolle in ‚Ladies in R.‘ zurück[...] u. [war] nur mit einiger Überredung zu deren Behalten zu bringen [...]. Und um so etwas bewirbt man sich noch! Wie weit hat Hitler uns gebracht.“²⁹³), keine Informationen in seiner Korrespondenz.

Das Stück feierte am 28. April 1942 seine umjubelte Premiere, die Reprise fand am folgenden Tag statt:

„One of the most enthusiastic audiences seen in Colorado Springs in recent years greeted the opening performance of the Drama Club's ‚Ladies in Retirement‘ at the Fine Arts theater last night as Ernst Lothar topped his previous peaks of directing to turn out a production worthy of the professional theatre.

The play, a mystery thriller revolving about a lonely [?] house on the rock bound coast of England was brilliantly cast and as brilliantly interpreted. Lothar's direction, the lighting and properties lacked nothing.“²⁹⁴

Der Kritiker hebt die schauspielerische Leistung jedes einzelnen Darstellers hervor und fasst zusammen:

„The performance moved steadily and smoothly to a startling climax that left the audience breathless and brought many minutes of applause after the final curtain.“²⁹⁵

Das fünfte und letzte Stück, „The Philadelphia Story“ von Philip Barry wurde am 26. und 27. Mai 1942 gezeigt. Bei der Generalprobe am 25. Mai waren 200 Mitglieder der Luftwaffe als Zuseher eingeladen, die am Ausbildungsinstitut der Air Force in Colorado Springs tätig waren.²⁹⁶ Nach der Premiere berichtet der Kritiker von der erfolgreichsten Saison seit Bestehen des Drama Clubs und thematisiert die Funktion des Theaters als Ort der Zerstreuung in politisch schweren Zeiten:

„The decisive factor in this success has been of course the intelligent directing by Dr. Ernst Lothar. But equally we must praise the devoted labors of several dozen people who as actors and as technical staff have given weeks and months of grinding labor to this community enterprise.

One wonders if, in the face of a dark reality, like the present war, we are not seeking an escape into a pleasanter world of make-believe. [...] However, it is not great plays alone that have social significance, nor great art alone, nor great books alone. Indeed

²⁹³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 16.4.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

²⁹⁴ Clark, David: Drama Club Play Brilliantly Done. In: *Colorado Springs Gazette*, 29.4.1942, S. 5.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Bueno McCue, Lillian: Army Flyers Hail Drama Club Play. In: *Colorado Springs Gazette*, 26.5.1942, S. 5.

the true record is to read in Shirley and Morton rather than in Shakespeare and Sheridau.”²⁹⁷

II.4.1.2. Lehrtätigkeit

An verschiedenen Stellen erwähnt Lothar, dass er am Colorado College als Gastprofessor für Theaterkunde und vergleichende Literatur tätig gewesen sei.²⁹⁸ Tatsächlich existiert kein Beleg dafür, dass Lothar das Fach „Vergleichende Literaturwissenschaft“ in einer eigenen Lehrveranstaltung unterrichtet hat – es mag jedoch sein, dass er dieses Gebiet in seine Vorlesungen über die Geschichte des Dramas bzw. über das europäische Drama einfließen hat lassen.

Während des Wintersemesters 1941/42 gab Lothar noch keinen regelmäßigen Kurs am Colorado College, seine Vortragstätigkeit beschränkte sich auf öffentliche Vorlesungen. Es ist davon auszugehen, dass die Rede, die er unter dem Titel „Leben aus der Asche“ laut eigenen Angaben im Jahr 1941 als Antrittsvorlesung am Colorado College gehalten hat, die erste Vorlesung dieser Reihe war.²⁹⁹ Anfang November 1941 bereitete Lothar seinen bereits sechsten Lehrvortrag vor. Das Thema war „Great contemporary continental drama“, die Vorbereitung fiel ihm sichtlich schwer: „England, Frankreich, Italien, Nordländer, Deutschland von 1900 bis jetzt – alles in einer Stunde, u. soll nicht geschwätzt sein!“³⁰⁰

Die öffentlichen Vorlesungen waren so erfolgreich, dass das College sie abdrucken lassen wollte, was Lothar verhindern wollte, „weil soviel davon abgeschrieben ist!“³⁰¹

Ab Februar 1942 hielt Lothar den Kurs „European Drama“, eine Aufgabe, die ihm im Vorfeld Unbehagen bereitete:

„[...] werde ich, recht still u. ohne Aufhebens, dieser Tage meine Professor-Rolle zu spielen beginnen müssen. Da ich keine Ahnung habe, wie u. was, ist es wieder einmal ein Ritt über den Bodensee – gesetzt den Fall, daß sich überhaupt genug Studenten für meinen Kurs ‚European Drama‘ melden. Wenn ja, muß ich ihnen in einem kurzen, am 1. Juni endenden Semester (nachher fängt die Sommerschule an) die wichtigsten modernen europ. Dramatiker nahebringen, Ibsen, Strindberg, Shaw, Wedekind,

²⁹⁷ Daehler, A. H.: Drama Club Play is Well Received. In: *Colorado Springs Gazette*, 27.5.1942, S. 2.

²⁹⁸ Vgl. etwa Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 166; Lothar, Ernst: *Leben aus der Asche*. Antrittsvorlesung am Colorado College (1941). In: ders.: *Die bessere Welt. Reden und Schriften*. Hamburg/Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1955, S. 26-30, hier S. 26.

²⁹⁹ Vgl. Lothar, Ernst: *Leben aus der Asche*.

³⁰⁰ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 6.11.1941/2. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

³⁰¹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 15.1.1942. Box 2, Mappe 4.

Hauptmann, Pirandello, Schnitzler etc. Davon weiß ich allerhand, aber – in Englisch! Und außerdem muß ich ihnen schriftliche Arbeiten geben, die ich – englisch! – zu korrigieren habe. Muß sie prüfen, Noten austeilen – Gymnasialprofessor. Es wird mir ein wenig bange, auch mit Rücksicht auf den Schlag dieser sturen Studenten, die noch dazu vehement gegen alles Europäische sind (Isolationisten, trotz Krieg).“³⁰²

Neben der Theorie des Dramas sollte den Studierenden ein Überblick über das europäische Drama geboten werden, der von Ibsen, Björnson und Strindberg über Hauptmann, Sudermann und Wedekind, über die Österreicher Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Bahr, Schönherr, Wildgans, Werfel, Zweig und den Ungarn Molnar bis zu den Franzosen und den Engländern Wilde, Pinero, Galsworthy, Shaw reichen sollte. Am Ende des Kurses sollten „die jungen Leute einen kompletten Überblick über alles Wesentliche haben, das von Ibsen bis jetzt in ganz Europa mit dem Drama zu tun hatte.“³⁰³

Über die erste Einheit schreibt Lothar:

„Die gestrige erste ‚Class‘ war sehr gut. Von 33, die ich zuerst hatte, ist sie bis gestern 2 Uhr auf 47 gestiegen – ist also weit u. breit die größte des Colleges u. der Lehrsaal im Souterrain des ‚Hayes-House‘ (einer weißen geräumigen Villa) faßte das Auditorium nicht, das von den meisten Mitgliedern des English Dept (Mr. and Mrs. George McCue darunter) gleichfalls, mitschreibend, frequentiert wurde. Ich begann, persönlich, mit meiner Lebensgeschichte, in ein paar Worten [...], ging dann zu ‚basic elements‘ über, was ist Drama, welche Konflikte sind vital, etc etc, outlineete ihnen, was sie wollen, von allem Anfang genau, was wir tun, lesen u. schreiben werden, diktierte ihnen, was sie auch wollen u. endete mit der Vorbereitung auf Ibsen u. die Bedeutung des nord.europ. Dramas für Kultur u. soziales Leben der ganzen Welt. Es sind etwa 27 Mädeln u. der Rest Buben, vielleicht mehr Mädeln; sie mußten mir alle auf filing cards ihre genauen Daten u. ihr ‚main interest‘ aufschreiben: ein Bub schrieb: ‚Life‘, was klug, einer: ‚not to join the army‘, was kühn ist. Auch hatten sie mit yes und no die Frage zu beantworten, ob sie mehrere stage plays gesehen haben: Majorität: No! Du siehst, ich habe mich in meinen Methoden durchaus amerikanisiert, ich habe [...] sie oft u. herzlich zum Lachen gebracht u. im ganzen eine gute performance gegeben. Daß die ‚Kollegen‘ ein wenig neidisch sind, glaube ich. Trotzdem war mein Streben u. (ist es) [sic] darauf gerichtet, richtigen Hochschul-Unterricht zu erteilen u. meinen Record als College-Professor aufzustellen. Ich muß (denke!) einen Katalog wie im Gymnasium anlegen, prüfen, Schularbeiten geben (papers), diese korrigieren und klassifizieren, was, alles in Englisch, lächerlich schwer u. eigentlich nur von einem solchen Improvisator zu leisten ist, der sich der Bodensee-Ritte nie bewußt wird.“³⁰⁴

Trotz des offensichtlichen Erfolges seines Kurses („sie [die Studierenden, Anm.] haben die Stunden gern u. horchen wie die Haftelmacher mit großen leuchtenden Augen“³⁰⁵), stellte sich nicht der Effekt ein, den Lothar sich von der Anstellung am Colorado College erwartet hatte:

³⁰² Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 25.1.1942. Box 2, Mappe 4.

³⁰³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 12./13.4.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3 Mappe 1.

³⁰⁴ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 5.2.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2 Mappe 4.

³⁰⁵ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 12.2.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2 Mappe 4.

„[...] ich habe immer verschwiegen, daß ich mir von diesem Jahr den Start einer festen Karriere verhoffte u. mich deshalb so angestrengt habe. Da das mißlungen ist, war meine Rechnung, bis auf das bißchen ersparte Geld, denkbar falsch. Lets' [sic] forget about.“³⁰⁶

Das Kursverzeichnis für das Sommerschulprogramm am Colorado College 1942 enthält eine Lehrveranstaltung mit dem Titel „Appreciation of Drama [...]. Lectures upon the fundamentals of drama. Extensive reading of dramatic literature“, gehalten vom „visiting professor of drama“ Ernst Lothar.³⁰⁷ In seinen Briefen erwähnt Lothar die Summer School einige Male im Vorfeld, wenn er etwa schreibt, er müsse zumindest bis Ende August in Colorado Springs bleiben um zu unterrichten.³⁰⁸ Aus dem Zeitraum selbst, in dem die Kurse stattgefunden haben, sind keine persönlichen Berichte Lothars erhalten.

II.4.1.3. Sonstige Aktivitäten

Neben seiner regelmäßigen Lehrtätigkeit und den Inszenierungen für den Colorado Springs Drama Club nahm auch die schriftstellerische Tätigkeit Lothars viel Zeit in Anspruch. In seinem ersten Jahr am Colorado College befasste er sich intensiv mit Recherchen zu seinem Buch „Beneath another sun“ und der Verfassung desselben.³⁰⁹ Darüber hinaus hielt er diverse Reden und Lectures, auch zu politischen Themen, etwa über „Europa unter den Diktaturen“³¹⁰, nahm drei Radiosendungen zum Thema „The Theatre in Wartime“ auf³¹¹ und hielt zumindest eine Lesung aus seinem Roman „A woman is witness“³¹². Als „most distinguished member of the faculty“ wurde er eingeladen, im April 1942 beim Dinner of honor, das jährlich für die besten Studierenden des College gegeben wurde, zu sprechen:

“Frisch rasiert u. mit Smoking präsentierte ich mich in Bemis Hall, der residence der girls, wo in einem riesigen Livingroom (oder Hall) die Gäste sich einfanden; teils College-, teils town people, die zu ehrenden Studenten [...], ihre Angehörigen, offizielle Leute u., natürlich, der faculty staff. In dem sehr großen schiffsartigen Holzspeisesaal saßen dann, um ¼ 8, etwa 200 Personen an kleinen, von dem großen Ehrentisch dominierten Tischen u. speisten bei einer rührend sanften Schütermusik

³⁰⁶ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 12./13.4.1942. [Hervorhebung im Original.]

³⁰⁷ Mail Jessie Randall, Colorado College an d. Verf., 19.11.2012.

³⁰⁸ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 15.1.1942; Siehe auch die Briefe vom 27.3.1942, 12./13.4.1942 und 28.6.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁰⁹ Vgl. etwa die Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner 10.1.1942, 15.1.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

³¹⁰ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 8.2.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

³¹¹ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 15.1.1942, WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

³¹² Vgl. Brief Lois M. Gauld, American Association of University Women, an Ernst Lothar 19.10.1941. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 1.

(hoch im ersten Stock auf einer Estrade postiert) [...]. Die strahlend jungen Menschen, die demnächst das akademische Kleid mit der Uniform vertauschen werden; die sehr hübsch u. festlich gekleideten Mädchen; die feierlichen Damen u. Herren u. das altväterisch Gravitätische und Zelebrierende des ganzen, von Blumen geschmückten, von (für mich bestellten!) Wiener Weisen begleiteten Vorganges hatte etwas Rührendes.“³¹³

Das Thema der Rede, die später unter dem Titel „Die Verbrennung der Bücher“ in dem Sammelband „Die bessere Welt“ abgedruckt wurde³¹⁴, lautete:

„[...] da Hitlers Unbildung und Haß u. Kampf gegen die Bildung den gegenwärtigen Zustand geschaffen hat [sic], kann nur Bildung u. Liebe u. Kampf für die Bildung ihn vernichten. Mit vielen Ausblicken in jede Richtung der Existenz und mit einer Widerlegung der Isolationstheorie: alles ist mit allem verbunden.“³¹⁵

In seiner Ansprache, mit der er die Studenten in diesen politisch so brennenden Zeiten in eine ungewisse Zukunft entlässt, versucht Lothar einen Brückenschlag nach Europa und betont dessen geistiges Erbe und die Bedeutung der Freiheit des Geistes. Er nutzt die Gelegenheit,

„[...] all der Bücher zu gedenken, der verbrannten, und sie zum Symbol dessen zu nehmen, wofür und wogegen der europäische Kampf geht. Ja, dieser Krieg, in dem Sie vielleicht Soldaten sein müssen, ist ein Krieg gegen die Schriften, gegen die heiligen wie gegen die profanen, die das Heilige verehren,“³¹⁶

und appelliert an die Studenten, Rachedanken und Hohn auszuschalten:

„Wollen Sie sich an der Sprache Luthers und Goethes rächen? Denn, Studenten, morgen vielleicht Soldaten auf deutschem Boden: nicht die Bücherverbrenner – es werden Luther und Goethe sein, die für die Deutschen Zeugnis ablegen. Sie haben mir in diesen Räumen immer freundlich Gehör geschenkt. Tun Sie es nun auch, da ich Ihnen Glück wünsche zur ehrenvollen Vollstreckung Ihrer Studien und den Wunsch ausspreche, Ihnen später, wo immer ich dann bin, zu der Ehre Glück wünschen zu dürfen, dass Sie weder Haß empfunden haben noch Hohn, nicht einmal im Kriege!“³¹⁷

³¹³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 22.4.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³¹⁴ Vgl. Lothar, Ernst: Die Verbrennung der Bücher. Ansprache, gehalten an die mit Ehren graduierten Studenten des Studienjahres 1941/42 (Colorado College). In: Ders.: *Die bessere Welt*, S. 31-37.

³¹⁵ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 22.4.1942.

³¹⁶ Lothar: Die Verbrennung der Bücher, hier S. 34f.

³¹⁷ Ebd., S. 35f. Teile dieser Ansprache verwendete Lothar später in einer öffentlichen Vorlesung zum Thema „In Defense of the Spirit“, die er im Rahmen einer Reihe von fünf Vorträgen zum Thema „Aspects of a World at War“ am 1. Juli 1942 am Colorado College hielt und die im Radio übertragen wurde. (Vgl. O.V.: Ignorance Is Said Base of Hitlerism. Ernst Lothar Avers Sources of Knowledge Obstructed in Totalitarian States. In: *Colorado Springs Gazette*, o.D. [2.7.1942], o.S.; Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 21./22.6.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.)

Von 25. bis 27. Juli 1942 nahm Lothar an der Fine Arts Conference teil, die vom Colorado Springs Fine Arts Center und vom Colorado College organisiert wurde. Unter dem Titel „Scenes from three plays in rehearsal“³¹⁸ sollte es dem Publikum am zweiten Tag der Konferenz neben Vorträgen und Symposien ermöglicht werden, die Entwicklung einer Theaterproduktion durch Schauspieler und Regisseur zu beobachten. Carol Truax, Arthur Sharp und Ernst Lothar zeigten jeweils Auszüge aus Stücken und ließen sich von Interessierten bei der Probenarbeit zusehen. Lothar demonstrierte mit Mitwirkenden von „The Wild Duck“ die Beschäftigung mit Gesten, Tonfall und Gesichtsausdruck. Schließlich wurde die Szene in ihrer Endfassung gespielt, um dem Publikum das Ergebnis der Arbeit zu präsentieren:

„Lothar’s power of impressing on his actors his own successful interpretations of the characters was thus revealed.“³¹⁹

Am nächsten Tag sprach Lothar im Rahmen des Symposiums „The War and the Center of Culture“. In seinem Vortrag vertrat er die Meinung, dass „the United States as a whole was becoming the center of culture by reason of the large number of foreign ‚refugees‘.“³²⁰

II.4.1.4. Lebensumstände

In seinem ersten Jahr am Colorado College litt Lothar unter starken Existenzängsten. In seinen Briefen finden sich immer wieder Details über seine Ausgaben für Lebensmittel und Artikel des täglichen Gebrauchs, wiederholt ermahnte er auch seine Frau, sparsam zu wirtschaften und rechnete ihr vor, wie lange sie noch von dem Ersparten leben könnten. So schreibt er ihr am 27. März 1942, während sie auf Tournee ist:

„Trotz Washington mußt Du, Adrienne, Dein Budget halten. Es war ein Wahnsinn, daß Du 3 Wochen in Philadelphia im Hotel wohnst u. bestimmt viel zu viel dort ausgibst, statt 3 Wochen für höchstens 36 \$ gewohnt zu haben. Adrienne, Schatz, wir können es uns nicht leisten! Wir sind Bettler, bitte, realisiere das. Da die Wohnung fällt, können wir mit dem, was wir haben, d.h., was ich habe, knapp 2½ Jahre leben, wenn

³¹⁸ O.V.: Arts Conference to Open Tonight. In: *Colorado Springs Gazette*, 24.7.1942, S. 3.

³¹⁹ Clarke, Eric: Art Leaders. In: *Colorado Springs Gazette*, 27.7.1942, S. 8.

³²⁰ Helbom, Elizabeth: Conference on Fine Arts Ends on Optimistic Note. In: *Colorado Springs Gazette*, 28.7.1942, S. 3. Gemeint ist, dass aufgrund der politischen Situation viele Wissenschaftler und Kulturschaffende von Europa in die USA emigriert sind, sodass es eine Verschiebung der europäischen Kultur nach Amerika gegeben habe. (Vgl. dazu das Typoskript der Rede: Lothar, Ernst: *Addition to: The War and the Centre of Culture*. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 3.) Heißler stellt einen Zusammenhang her zwischen den Reden „In Defense of the Spirit“ und „War and the Centre of Culture“. Tatsächlich fand der Vortrag „In Defense of the Spirit“ bereits einige Wochen vor Beginn der Fine Arts Conference statt. (S. o. Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 291.)

wir gesund sind, keinen Arzt u. wenige Anschaffungen brauchen; andernfalls kürzer. Vorausgesetzt, daß wir nichts verdienen. Und was nachher? Der Krieg wird uns vor ungeahnte Probleme u. Hürden stellen, das weiß ich. Wenn wir nicht gelernt haben, vorausdenken, sondern in einem oberflächlichen, von völlig anderen Interessen und grundanderen Bedingungen beherrschten Kreis verharren, dann wird die Strafe nicht ausbleiben – mein Gott, nochmals bestraft werden! [...] Adrienne! Du tust, als wären wir gesettled! Aber wir hängen in der Luft! Angewiesen auf das Wohlwollen einer Nation, die in der Sekunde gegen uns auftreten wird, in der es noch schlechter als jetzt geht, was es wird. [...] Wir haben jetzt nur etwas zu tun: brav zu sein, zu verdienen u. gegen Hitler zu kämpfen.“³²¹

Lothar litt sehr unter der Einsamkeit und dem Umstand, über so lange Zeit von seiner Frau getrennt leben zu müssen. Aus seinen Briefen geht hervor, dass er sich sehr schwer in die Situation einfinden konnte, sich aber trotz der wiederholten Aufforderungen seiner Frau auch nicht bemühte, sich ein soziales Umfeld aufzubauen – er lebte sehr zurückgezogen, suchte keinen Kontakt zu anderen und mied Feierlichkeiten.³²² Generell ist aus seinen Briefen eine sehr pessimistische Grundeinstellung herauszulesen, Lothar hinterfragt immer wieder den Sinn seiner Arbeit:

„Da Du, Gott sei Dank, mehr Abwechslung, schon durch die immer veränderte Umgebung hast“³²³, spürst Du alles dies, selbst wenn es dich ebenso bedenklich machen sollte, viel weniger, u. dies ist der Unterschied. Monotonie u. Freudlosigkeit, auf dunklem Hintergrund der Ereignisse, erzeugen jenen Zustand der Lebensunlust, in dem ich mich befinde. Die Frage ‚Wozu‘ türmt sich auf, und mitunter kann ich Stefan Zweig nur zu wohl verstehen.³²⁴ Ich versündige mich wahrscheinlich u. bin nicht einmal dessen sicher; natürlich läßt die körperliche Widerstandskraft eines nicht mehr jungen, sondern vielmehr alternden Menschen in direktem Verhältnis zu dem ihm auferlegten Kraftverbrauch nach, u. der Frühling tut das Seine zur Nervenpein. Nur zur Erklärung. Ich fühle mich allein, verlassen, sinnlos in einen Hochbetrieb gespannt, der meine letzte Kraft frisst, ohne etwas dafür zu geben.“³²⁵

Bezüglich seiner Popularität in Colorado Springs weichen die Aussagen Lothars von der Sichtweise seiner Zeitgenossen ab. Während Lothar meint, er sei unter der Kollegenschaft und in der Stadt beliebt, geachtet und respektiert –

„Übrigens ist es mit meinem Inkognito, das jahrelang so bitter-bequem war, vorbei. Ob ich ins Drugstore oder wohin immer komme, irgendjemand tritt auf mich zu, u. sagt: ‚Mr. Lothar, my name is...., I surely enjoyed your show‘, oder: ‚You inspired them to new heights‘, was sich am laufenden Band wiederholt, u. worauf ‚O, thank you – very kind of you‘, zu erwidern ist. Ich habe es zum Askin gebracht, bagatellisiere es aber nicht, denn ich habe die Empfindung, den Leuten Vergnügen bereitet zu haben.“³²⁶

³²¹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 27.3.1942. WBRH, ZPH 922 a Box 3, Mappe 1. [Hervorhebungen im Original.]

³²² Vgl. etwa Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 22.4.1942.

³²³ Gessner war zu dieser Zeit mit dem Stück „Claudia“ von Rose Franken auf Tournee durch die Vereinigten Staaten. (Vgl. Salfellner: *Adrienne Gessner*, S. 75f.)

³²⁴ Zweig hatte im Februar 1942 gemeinsam mit seiner Frau in Brasilien Selbstmord begangen.

³²⁵ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 11.4.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³²⁶ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 16.11.1941. WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.

– meint etwa Lillian Bueno McCue, dass die Menschen in Colorado Springs nicht darüber Bescheid wussten, mit wem sie es zu tun hatten. Auch sie bestätigt, dass Lothar in keiner Weise daran interessiert war, in engeren persönlichen Kontakt zu anderen Menschen zu treten, obwohl sie es ihm angetragen hätten.³²⁷

II.4.2. Das Studienjahr 1942/43

Mit Beginn des Studienjahres 1942/43 gab es einige Änderungen in Bezug auf die Aufgabenbereiche und die Lebensumstände Lothars. Der Krieg, in den die USA im Dezember 1941 eingetreten waren, zeigte nun auch Auswirkungen auf das tägliche Leben auf dem Campus. Viele Studenten und Professoren waren eingezogen worden, etwa 150 Studenten weniger als im Vorjahr besuchten das College;³²⁸ Truppenbeförderung (Anfang 1942 war in der Nähe des College das Fort Carson errichtet worden) und die Rationierung von Autoreifen beeinflussten den privaten Reiseverkehr;³²⁹ die Goldminen, von denen die Orte in der Umgebung bis dahin gelebt hatten, waren geschlossen und die Arbeiter für kriegswichtigere Tätigkeiten eingesetzt worden, was laut Lothar einem „Todesurteil“ für die kleineren Orte gleichkam,³³⁰ und in Lothars Kurs „Geschichte des Dramas“ saßen nun acht Personen, statt wie im Vorjahr knapp 50.³³¹

II.4.2.1. Lehrtätigkeit

„[...] als ich zu Waehler, (Head of the English Dept) kam, gab er mir – 2 Registrations! Ich erschrak sehr, zeigte es nicht u. wartete auf die Stunde. Es kamen 6, und 2 Externisten, zusammen 8. Das ist schlecht, aber vielleicht bessert es sich noch?“³³²

Den Grund für das geringe Interesse an seinem Kurs sieht Lothar in der zu geringen Werbetätigkeit des College dafür während seiner Abwesenheit vor Semesterbeginn. Die Anzahl der Studierenden sollte sich auch während des Semesters nicht wesentlich ändern.³³³

³²⁷ Vgl. Interview Lillian Bueno de la Torre McCue.

³²⁸ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 21.9.1942/1. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³²⁹ Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner 10.10.1942 u. 4./5.11.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³³⁰ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 15.10.1942/1. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³³¹ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 21.9.1942/1.

³³² Ebd. [Hervorhebung im Original.]

³³³ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 1./2.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

Das Thema des Kurses im Wintersemester 1942/43 war die Geschichte des Dramas. Lothar ging in seinen Ausführungen dabei von einem ägyptischen Ursprung aus, behandelte das antike griechische Drama sowie das Mittelalter, Moralitäten und etwa den „Jedermann“.³³⁴

II.4.2.2. Theater Workshop

Der Colorado Springs Drama Club plante für die Saison 1942/43 keine Produktionen.³³⁵ Ende September 1942 fand eine Besprechung der Vertreter der Fine Arts in Colorado Springs statt:

„[...] wir waren unserer neun. Der host, Dean Hershey, Paul Parker (Generaldirektor des Fine Arts Center, u. Maler), James (Jimmy) Sykes (Saiks), Vorstand des Music Departments, Pianist, ein Alvin-Type von etwa 32 Jahren, Merton Bogart, [sic] (der Stiftungs-Mann, der sich für mein Hierbleiben eingesetzt hatte), die Tänzerin Martha Wilcox, Wohngenossin im Faculty Club [...], Carol Truax, als Publicity Agent des Colleges, Arch Lauterer und ich. [...] Sie stellen die Vertretung der ‚feinen Künste‘ in Col. Sp. dar, u. der Zweck war, zu beraten, was man mit mir anfangen soll, to put it hardly [sic].“³³⁶

Die Teilnehmer waren aufgefordert, jeweils Pläne für die kommende Saison zu entwickeln, und

„Als es, piece de resistance, zu mir kam, hatte ich mein Plänchen entwickelt. Ich schlug vor, daß unter den Auspices des Colleges, ein Community Theater Workshop (städtisches Theaterseminar) begonnen werde, 3 mal je am Abend eine Stunde, für acting, play reading, playwriting. Ohne Gebühr. Eine Spende an die Community – entsprechend dem Stiftungs-Gedanken –, wo Schauspielunterricht u. Talentprüfung, auch Talententdeckung stattfindet (auch für angehende Dramatiker etc). Daraus kann, wenn genug Talent vorhanden, irgendwann die Produktion eines Stückes folgen, das jenes Lunch Committee zu wählen haben würde. (Nur keine Verantwortung u. möglichst wenige Produktionen.) Das wurde enthusiastisch einstimmig angenommen, Davies [der Präsident des College, Anm.] wurde feuerrot vor Begeisterung, machte zur Bedingung, daß der Drama Club, der dieses Jahr schweigt u. wie er bitter mitteilte, seinen Vorschlag abgelehnt hatte, daß er persönlich vor dem Board erscheine u. seine Pläne entwickle – Rufe: ‚Unheard of!‘, ‚Insolence!‘, Ruferin: Carol – in keiner Weise mit der Sache zu tun habe. Alle Kosten wolle das College tragen u. keinen Gewinn haben (von Aufführungen). Mit einem Wort: das College eröffnet ein städt. Drama Seminar, ohne Einschreibgebühr u. Studententax, u. ich bin der Leiter, Lehrer u. Assistent in einem.“³³⁷

³³⁴ Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner 23.9.1942, 27.9.1942, 26.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³³⁵ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 21.9.1941.

³³⁶ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 24.9.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³³⁷ Ebd.

Dafür sollte Lothar ein eigenes Büro zur Verfügung gestellt werden.

„Davies brachte mich in seinem Wagen begeistert zurück, meinte, [...] daß wir ‚got somewhere‘. Naive Kinder. Mir kanns recht sein, wenn überhaupt Schüler sich finden, was ich nicht für so ausgemacht halte. Jedenfalls wäre ich selbständig u. das Ganze ist arbeitsmäßig gleich null.“³³⁸

Entgegen Lothars Erwartungen fanden sich mehr als genug Teilnehmer für den Workshop, sodass er am 13. Oktober von der ersten Einheit zufrieden berichten konnte:

„[...] das erste Workshop ist vorbei. Vorher hatte ich [...] rechtes Trema, ohne – wie das bei mir eben ist – die Energie aufzubringen, irgendetwas für den Abend vorzubereiten. (Daß Entscheidendes nicht davon abhing, war mir klar; aber, um Davies' willen, lag mir natürlich daran, nicht null Zuhörer zu haben; man wird ja doch bezahlt.) Um ½ 7 [...] begann ich mich endlich zu konzentrieren, um ¼ 8 brach ich auf – in der Nervosität hatte ich mir Listerine, statt Kölnisches Wasser auf die Stirn gestrichen! – und eine Weile später sah ich, daß statt der im allerbesten Fall erhofften 20-25, an [sic] 100 Leute versammelt waren, aus allen Ständen, Altern, beide Geschlechter gleichmäßig verteilt. Von ihnen meldeten sich etwa 60 – genau 57 – schriftlich an; einige werde sich verlaufen, aber ca 30-40 werde ich wohl behalten, auch Davies, Dean Hershey etc anwesend. Davies rief spontan, aus dem Auditorium – es ist leider ein Riesensaal mit einer Bühne, der Theatersaal des Music Departments –: ‚Good luck, Ernst! I think you're wonderful!‘ Worauf pflichtschuldig Beifall rauschte. Dann gab ich meine Rolle, so gut oder schlecht ich konnte, formte 3 Gruppen, gab ihnen ‚assignments‘, setzte die schedule fest u. sie hatten sichtlich lots of fun. Nachher, um ¼ 10, dankte mir ein ganz hübsches weibliches Wesen öffentlich im Namen der Community, welche es deeply appreciated, daß ‚so great a man should give us his most valuable knowledge and experience.‘ Worauf Charlie (Dean Hershey), seinen Bass imitierend, rief: ‚I should say you're right!‘“³³⁹

Der Workshop inkludierte, wie von Lothar vorgeschlagen, wöchentliche „acting“- , „play-reading“- und „play-writing“-Kurse.³⁴⁰ Allerdings zog sich auch bei dieser Tätigkeit Lothars Unmut über die Arbeit mit Laien durch:

„Die Klasse ist, von ein paar Veteranen abgesehen, die im Vorjahr mit mir an Stücken arbeiteten, völlig talentlos u. ich segne den Lord, wenn sie vorüber ist. Nachher brauche ich immer eine Weile, um den Alldruck loszuwerden. Heute wird er – nachm von 3-4 in einer Playwriting Class [sic], abends von 7³⁰ bis 9³⁰ in einer Play reading class – neu erweckt.“³⁴¹

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 13.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁴⁰ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 23.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁴¹ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 27.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1. Am folgenden Tag berichtet Lothar, dass in dieser Play reading class „Richard III“ durchgenommen wird. (Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 28.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.)

II.4.2.3. Sonstige Aktivitäten

Auch im Studienjahr 1942/43 betätigte sich Lothar neben seiner Unterrichtstätigkeit politisch-propagandistisch. So hielt er etwa im Oktober 1942 im Gebäude der YMCA in Colorado Springs für die United Service Organization (U.S.O.) einen Vortrag vor Offizieren und Soldaten zum Thema „What Nazism means to the German people“.³⁴²

Weiters führte Lothar bei einer Inszenierung von „Carmen“, die vom Leitenden des Music Department des Colorado College, James Sykes, mit Studierenden erarbeitet wurde, Regie:

„[...] schließlich fand ich mich bereit, ‚Carmen‘ zu inszenieren, wobei Lauterer Licht, Dekoration u. Kostüme, [sic] u. Willcox [sic] eventuelle Tänze übernimmt. Da es eine College-Affaire ist, (Anfang Dezember), konnte ich schlecht nein sagen, was ich natürlich leidenschaftlich wollte.“³⁴³

Die Produktion („die Stimmen sind erstaunlich gut, das andere ist Schweigen“³⁴⁴) wurde am 2. Dezember 1942 zur Aufführung gebracht.³⁴⁵

II.4.2.4. Private Situation

Aufgrund des großen Erfolges seines Romans „Beaneath another sun“, der in die Literary Guild aufgenommen worden und vom Verlag Doubleday als Weihnachtsgeschenk 1942 an die Buchhändler verteilt worden war, war Lothar in einer guten Verhandlungsposition für zukünftige Bücher. Es gelang ihm, eine monatliche Rente in der Höhe von \$ 300 (Wert 2014 etwa \$ 4.300) für den Zeitraum von 18 Monaten, beginnend mit Februar 1943, auszuhandeln, innerhalb dessen er zwei weitere Bücher verfassen sollte.³⁴⁶ Immer wieder stand auch eine Verfilmung seiner Bücher im Raum. Im Oktober 1942 lieferte der Verleger auch gleich die Idee für das nächste Werk, aus dem sich dann der Roman „Der Engel mit der Posaune“ entwickeln sollte:

³⁴² Vgl. Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 25.10.1942 und 2.11.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁴³ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 6.10.1942/2. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁴⁴ Briefe Ernst Lothar an Adrienne Gessner 20.11.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁴⁵ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 20.11.1942 und o.V.: Bizet's Carmen. In: Colorado College: '43 Nugget, S. 99. <http://ia700708.us.archive.org/7/items/coloradocollegen1943colo/coloradocollegen1943colo.pdf>, Zugriff am 21.11.2014.

³⁴⁶ Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 14.11.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

„It would be the history of a house in Vienna, carrying it through a certain number of stages and reflecting, in that way, the history of the city. Vienna has had such ups and downs, has been a city of so much contrasting periods, and has seen so much history made, that the possibilities in the idea seem endless. [...] The chief interest would be in the changing face of life in Vienna since the Franz Josef days, or perhaps better still, the Strauss period, when the name was a synonym for gayety and sophistication and a certain degree of gentleness. [...] Coming down from there, the changes have all been startling, dramatic and heart-rending, with a fine thread of courage running through it. The story might very readily end with an underground station being conducted in the basement of the house.“³⁴⁷

Durch die Tantiemen aus „Beneath another Sun“ und den 18-monatigen Vertrag mit Doubleday war Lothar nun finanziell abgesichert. Dennoch änderte sich – abgesehen von zwischenzeitlichen guten Momenten im Zuge von positiven Verlagsnachrichten o. ä. – wenig an seiner negativen Grundeinstellung und dem Gefühl der Trostlosigkeit. Besonders die räumliche Trennung von seiner Frau machte ihm zu schaffen, die zu dieser Zeit mit dem Stück „Claudia“ von Rose Franken auf Tournee war und große Erfolge in der Rolle der Bertha feierte.³⁴⁸ Lothar bemühte sich, Gessner von ihren vertraglichen Verpflichtungen zu befreien, jedoch ohne Erfolg. (Inwieweit Gessner aus der Tournee tatsächlich aussteigen wollte, ist aus den Briefen nicht ersichtlich, Lothar jedenfalls zweifelte es zumindest zeitweise an.³⁴⁹) Die letzte Möglichkeit sah er darin, unbezahlten Urlaub zu nehmen, um seine Frau auf ihrer Gastspielreise begleiten zu können. Im Dezember 1942 verließ er Colorado Springs für einen mehrmonatigen „leave of absence“, mit der offiziellen Begründung „so that he could meet to a certain extent the demands of his publishers who asked him to do two new books within the next 18 months.“³⁵⁰

Es wurde angekündigt, dass Lothar im Sommer 1943 an das Colorado College zurückkommen werde, um bei der Summer School tätig zu sein.³⁵¹ Zwei Briefe von August 1943 aus Colorado Springs belegen seine Anwesenheit dort, ein Eintrag im Kursverzeichnis bestätigt auch seine Angehörigkeit zum Lehrkörper, allerdings ist nicht verzeichnet, ob er einen Kurs geleitet hat – möglicherweise hat er letztendlich nicht bei der Summer School unterrichtet, oder der Kurs hat keinen Eingang in das Kursverzeichnis

³⁴⁷ Thomas B. Costain, zitiert in: Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 15.10.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁴⁸ Vgl. Sallfellner: *Adrienne Gessner*, S. 75f.

³⁴⁹ Vgl. etwa Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 4.11.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁵⁰ O.V.: Lothar's new book lauded as brilliant story on Nazis. Zeitungsartikel, o.D. [Anfang 1943]. Da der letzte im Nachlass vorhandene Brief an Adrienne Gessner aus dieser Zeit vom 23.11.1942 stammt, scheint der Zeitpunkt der Freistellung Dezember 1942 plausibel. Vgl. Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner 23.11.1942. WBRH, ZPH 922 a, Box 3, Mappe 1.

³⁵¹ Vgl. O.V.: Lothar's new book lauded as brilliant story on Nazis.

gefunden.³⁵² Jedenfalls nahm Lothar im Sommer 1943 abermals an der Fine Arts Conference teil.³⁵³

II.5. Die Jahre 1943-1946

Nach Ende seiner Beschäftigung am Colorado College konzentrierte Lothar sich auf seine schriftstellerische Tätigkeit und war nur mehr vereinzelt im Theaterbereich aktiv. So hielt er etwa bei der Gedenkfeier, die zu Ehren Max Reinhardts am 30. November 1943 in der New Yorker Carnegie Hall stattfand, eine Rede.³⁵⁴ Weiters publizierte er in deutschsprachigen Exilzeitungen und –zeitschriften sowohl literarische Texte als auch politisch-gesellschaftliche Betrachtungen.³⁵⁵

Ein Einschnitt in Lothars Leben war sicherlich die Verleihung der amerikanischen Staatsbürgerschaft an den überzeugten Österreicher im Juli 1944³⁵⁶, welche erst den nächsten Abschnitt in Lothars Leben ermöglichen sollte – die Rückkehr nach Österreich als Angehöriger der Armee der Vereinigten Staaten von Amerika.

³⁵² Vgl. Mail Jessy Randall, Colorado College, 19.11.2012.

³⁵³ Vgl. Brief C. B. Hershey an Ernst Lothar, 23.8.1943. WBRH, ZPH 922 a, Box 1, Mappe 1. Aus dem Brief geht nicht hervor, worin Lothars Beitrag bei der Konferenz bestand.

³⁵⁴ Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 326ff. und Lothar, Ernst: *In Memoriam Max Reinhardt. Commemorative address delivered in Carnegie Hall on November 30, 1943*. Typoskript. WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 4.

³⁵⁵ Vgl. Heißler: *Ernst Lothar*, S. 337 und etwa Lothar, Ernst: Zum Thema Österreich.

³⁵⁶ Vgl. Eintrag für Ernst Lothar, New York, Index to Petitions for Naturalization filed in New York City, 1792-1989, http://interactive.ancestry.com/7733/imusany1824_1573-00292/2553698?backurl=http%3a%2f%2fsearch.ancestry.com%2fcgi-bin%2fsse.dll%3findiv%3d1%26db%3dnysoundexpet%26rank%3d1%26new%3d1%26MSAV%3d1%26gss%3dangs-d%26gsfn%3dernst%26gsfn_x%3dNN%26gsln%3dlothar%26gsln_x%3dNN%26msydy%3d1944%26dbOnly%3d_F0004076%257c_F0004076_x%252c_F00027FE%257c_F00027FE_x%252c_F00032DB%257c_F00032DB_x%252c_F00032FB%257c_F00032FB_x%26rg_81004261__date%3d1944%26uidh%3duzy%26pcat%3dIMG_CITIZENSHIP%26fh%3d0%26h%3d2553698%26recoff%3d12%2b13%26ml_rpos%3d1&ssrc=&backlabel=ReturnRecord, Zugriff am 13.11.2014.

III. Die Rückkehr

III.1. Die Theater & Music Section der ISB

„The Theater³⁵⁷ & Music Section, with Headquarters in Vienna and Branch Offices in Salzburg and Linz, is supervising 17 legitimate theaters, 1 opera house, 1 Festival hall, 24 concert halls, 46 variety shows, and – on a quadripartite basis – 11 more legitimate theaters and 2 opera houses in Vienna and the provinces. The section's entire personnel consists of: 1 Theater & Music Officer, 1 Assistant Music Officer, [sic] and 6 secretaries. The section is serving a threefold purpose:

1. To make the Austrians acquainted with representative American plays and music, spreading hereby in an unobtrusive way the meaning of democracy.
2. To rehabilitate theatrical and musical life in the US Zone of Austria.
3. To take part in the denazification of theatrical and musical activities in Austria.”³⁵⁸

Die US-Information Services Branch (ISB) hatte ihre Tätigkeit in Österreich im Mai 1945 aufgenommen. Sie unterstand zunächst dem Supreme Headquarters Allied Expeditionary Forces (SHAEF), ab Juli 1945 den United States Forces in Austria (USFA). Übergeordnet war die Civil Affairs Division (CAD) des War Department in Washington, wobei das New York Field Office der CAD die laufenden Tätigkeiten für das ISB in den USA koordinierte. Die ISB war für Umerziehungsmaßnahmen und Kommunikation zuständig und umfasste die Abteilungen „Press Scrutiny and Austrian Publications Control“, „Theater & Music“, „Films“, „Pictorial“, „Communications“, „News Operation“, „Graphic Display“, „American Publications“, „Radio Section“, „Education Division“, „Exchange of Persons“, „Youth Clubs“ und „Administration & Finance“.³⁵⁹

Die Aufgabe der ISB war „to utilize every possible material and psychological means to create respect, if not admiration, for the American attitude, and thereby to vitiate the propaganda of competing political philosophies.“³⁶⁰ Neben der Hochkultur, der Presse und dem Rundfunk wurden unter anderem auch das Schulwesen, Musikkapellen,

³⁵⁷ In den in der Folge zitierten Dokumenten werden die Schreibweisen „Theater“ und „Theatre“ alternierend benutzt. Diese wurden jeweils unverändert aus dem Original übernommen.

³⁵⁸ Activities of Theater and Music Section, ISB. Theater & Music Officer an Chief, ISB, 24.4.1947. National Archives Record Group No. 260, 58909-1 (35), ACA Austria, Folder: Theater + Music Section (Private Aktensammlung Prof. Rathkolb, Aktenbox ISB-History, Salzburg 45, Music+ Theatre 1946-1950).

³⁵⁹ Wagnleitner, Reinhold: *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*. Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 52. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991, S. 84 ff.

³⁶⁰ ISB Policy. WNRC 260/59372-1. Zitiert in: Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 89.

Jugendspielgruppen, Puppentheater, Faschingsveranstaltungen, religiöse Prozessionen und Kirtage von ihr überwacht.³⁶¹ „Diese Kontrolle führte [...] zu dem Paradox, demokratische Kultur mit potentiell undemokratischen Methoden durchsetzen zu wollen.“³⁶²

Die Theater & Music Section als Unterabteilung der ISB mit Sitz in Salzburg hatte das Ziel

„[...] of helping the Austrians in rebuilding their theatrical and musical life. The people concerned with the creation of this section were fully aware of the fact, that theatre and music will be one of the most important things, the Austrians will be interested in. They went even so far to believe, that Austrian music will be the most valuable export article, which will bring financial and cultural credit for Austria within the next future.“³⁶³

Die Reetablierung des österreichischen Kulturlebens war aber nur eine der Aufgaben der Theater & Music Section:

„Diese Hochkulturabteilung der ISB verband [...] besatzungspolitische Aufgaben, wie Entnazifizierung, ‚Ent-Germanisierung‘, Lizenzierung von Intendanten und Verbot faschistischer und militaristischer Tendenzstücke mit Initiativen zur kulturellen Eigenwerbung durch die Propagierung von Werken von US-Autoren und Komponisten und die Vermittlung von Auftrittsmöglichkeiten für US-Künstler, um damit endlich die Augen und Ohren der österreichischen Theater- und Musikliebhaber für US-Hochkulturleistungen zu öffnen. [...] Sie erfüllte die Aufgabe einer staatlichen Kulturmanagementbehörde: an sich nichts Besonderes in der österreichischen Staatskulturtradition, wenn man davon absehen will, daß es sich dabei allerdings um das Kulturmanagement eines anderen Staates handelte, dessen offizielles Credo – gerade auch auf dem Sektor der Kultur – Privatinitiative und Angebot und Nachfrage lautete.“³⁶⁴

In den ersten Monaten ihres Bestehens setzte die Theaterabteilung der ISB ihren Schwerpunkt in der Reaktivierung der Salzburger Festspiele. In diesem Zusammenhang war freilich auch die Frage der Entnazifizierung Thema – politisch belastete Künstler sollten systematisch vom Auftritt ausgeschlossen werden. Inhaltlich nahmen die Amerikaner keinerlei Einfluss auf die Programmgestaltung, eine bewusst antifaschistische oder pro-amerikanische Einstellung wurde weder im Rahmen des Festspielprogrammes noch etwa in einer möglichen demonstrativen Verpflichtung von antinazionalsozialistischen Dirigenten wie Bruno Walter oder Arturo Toscanini zur Schau

³⁶¹ Vgl. Rathkolb, Oliver: *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*. Diss. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1981, S. 285 und Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 89.

³⁶² Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 89.

³⁶³ Theatre & Music Section. Otto de Pasetti an Colonel L. K. Ladue, 3.6.1946. National Archives, Record Group No. 260/44/30 (Sammlung Prof. Rathkolb).

³⁶⁴ Wagnleitner, *Coca-Colonisation*, S. 209f.

gestellt – es wurde lediglich „dem passiven Antifaschismus und Antinationalsozialismus gehuldigt“.³⁶⁵

„Wohl sahen die entsprechenden amerikanischen Weisungen nicht nur Berufsverbote vor, sondern es sollten auch Künstler, die aktiv gegen die Nazifizierung und Germanisierung Österreichs gekämpft hatten und womöglich verfolgt und bestraft worden waren, die ein besonders ausgeprägtes Österreichbewußtsein entwickelt oder die an die Wiederherstellung der Demokratie geglaubt hatten, gefördert und bevorzugt werden.

Daß sich dieser Anspruch aber sehr selten verwirklichen ließ, erkannte Pasetti [der erste Theater & Music Officer, Anm.] bereits in den ersten Wochen während der Festspielvorbereitungen und meinte, daß verfolgte Künstler nach 7 Jahren geistiger und körperlicher Knechtung umso schwieriger den Weg zurück in ihr angestammtes Milieu finden könnten und daher vorerst in anderen Berufen untergebracht werden sollten.“³⁶⁶

Die Entnazifizierung des Kulturbetriebes setzte, nach Auffassung der amerikanischen Besatzungsmacht, eine „Ent-Germanisierung“ voraus, um Österreich wieder zu einem eigenständigen Staat und völlig unabhängig vom Einfluss Deutschlands zu machen:

„[...] AUSTRIA is now administratively a German province, controlled from BERLIN, with the whole governmental, as well as information, services staffed largely either by Reich-GERMANS, AUSTRIAN Nazis or pan-GERMANS. One of our first objectives will be to destroy this sense of ‚provincialism‘, so as to create a solid basis for a free and independent AUSTRIA. To this end, the replacement of officials, editors, publishers and broadcasting, film and theatre directors may have to be more drastic than in GERMANY itself. [...] the AUSTRIANS themselves must be encouraged to participate in the ‚de-Germanization‘ of their country, and second, to fill vacated posts, both official and commercial, and to start up new or discontinued commercial information services.“³⁶⁷

Bei der Vertreibung der Reichsdeutschen aus dem Kunst- und Kultursektor planten die amerikanischen Behörden, durchaus radikal vorzugehen:

„Während die Entlassung aller Reichsdeutschen zwingend und ohne Untersuchung des Einzelfalles vorgeschrieben war, sollte bei den politisch belasteten Künstlern grundsätzlich zwischen zwei Gruppen unterschieden werden. Die Differenzierung in Personen, die unbedingt entfernt, das heißt vom öffentlichen Leben ferngehalten werden mussten, und in Personen, deren Öffentlichkeitsverbot – im Kulturbereich Auftrittsverbot – im Ermessen des Information Control Officers stand, wurde aus der allgemeinen US-Entnazifizierungspolitik übernommen. [...]

Zu jener Gruppe, die entsprechend der SHAEF-Direktive vom 29. April 1945 unbedingt und nach Möglichkeit sofort zu entlassen war, zählten alle leitenden Mitglieder der NSDAP, alle NSDAP-Mitglieder, die vor dem 13. Juni 1938 in die Partei

³⁶⁵ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 330. Vgl. ebd., S. 329f.

³⁶⁶ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 330f.

³⁶⁷ SHAEF-Direktive, Annex A, 2b. Zitiert in: Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 277 und S. 339f. [Hervorhebungen im Original]

eingetreten waren, sowie alle Beamten von verschiedensten nationalsozialistischen Organisationen [...]“³⁶⁸

Bei der praktischen Durchführung der Entnazifizierungspläne sahen sich die zuständigen Behörden jedoch bald massiven Schwierigkeiten gegenüber – die formale Mitgliedschaft bei der NSDAP als Ausschließungsgrund stellte sie vor zwei Probleme: Einerseits erwies sich die Faktenfindung als problematisch – so bestand keinerlei Möglichkeit, die Angaben, die die Künstler in den ausgegebenen Fragebögen zum Teil bewusst falsch machten, zu überprüfen.³⁶⁹

„[Die Amerikaner] hatten [...] ihre formal ausgerichteten Entnazifizierungsdirektiven auf einer Prämisse aufgebaut, die jedoch nicht in der Praxis eintraf: Die nationalsozialistische Parteimitgliedschaft ist in jedem Fall nachweisbar. Und das war – besonders in der ersten Nachkriegszeit – nicht einfach.“³⁷⁰

Andererseits war alleine die formale Mitgliedschaft in der NSDAP zum Teil nicht geeignet, die innere Einstellung einer Person darzustellen, sodass in weiterer Folge auch „innerliche Nationalsozialisten“, Militaristen und Erz-Nazis in die Entnazifizierungsbestrebungen mit einbezogen werden sollten.³⁷¹

Darüber hinaus sahen sich die amerikanischen Kulturoffiziere immer wieder mit dem Argument konfrontiert, dass eine komplette Entnazifizierung aus künstlerischen Gründen nicht möglich sei. So setzte sich etwa der Vorstand der Wiener Philharmoniker, Professor Fritz Sedlak, bei Otto de Pasetti dafür ein, politisch belastete Personen im Orchester zu belassen, „um das musikalische Niveau aufrechterhalten zu können“.³⁷² Ein Argument, das an sich nicht haltbar war, hatten doch bereits im Sommer 1945 auch andere Musiker mit den Wiener Philharmonikern gespielt, ohne dass ein Qualitätsverlust des Orchesters zu konstatieren gewesen wäre.³⁷³

Insgesamt hatten die Entnazifizierungsversuche der amerikanischen Besatzungsmacht nicht den erwünschten Erfolg:

³⁶⁸ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 325.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 332f.

³⁷⁰ Ebd., S. 337.

³⁷¹ Ebd., S. 328.

³⁷² Ebd., S. 289.

³⁷³ Vgl. Ebd., S. 400. Tatsächlich trat, aufgrund des Personalmangels im künstlerischen Bereich, im Oktober 1945 eine neue Regelung in Kraft, wonach anstelle der Entlassung aller reichsdeutschen Künstler ein Anteil von 25% reichsdeutscher Mitwirkender pro Theater- oder Musikaufführung während einer gesamten Aufführungsserie gestattet wurde. (Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 342.)

„Obwohl die verantwortlichen Offiziere der US-Armee anfänglich versuchten, die österreichische Hochkulturszene durch ernsthafte Entnazifizierungsmaßnahmen zu verändern, so beschränkten sich diese Eingriffe doch auf kurzfristige Berufsverbote für einzelne Personen. Die Strukturen blieben weitgehend unangetastet.“³⁷⁴

Zu den oft nach dem „Gießkannenprinzip“ unternommenen Versuchen der Entnazifizierung der österreichischen Kulturszene meinte Lothars unmittelbarer Vorgänger als Kulturoffizier in Wien, Henry C. Alter: „[...] we have not succeeded in cleaning out Nazi influence but have severely impaired cultural activities through indiscriminate de-nazification measures.“³⁷⁵

Im September 1945 nahm die „Österreichische Entnazifizierungskommission“ ihre Tätigkeit auf, die sich aus Angehörigen der Polizei, der Salzburger Landesregierung und Film- und Theaterschaffenden zusammensetzte. Ihre Aufgabe war es, Gutachten über potentiell politisch belastete Künstler auszuarbeiten und der Theater & Music Section vorzulegen. Dabei sollte nun auch die „Renazifizierung“, eine Art „moralischer Absolution“ vor der Öffentlichkeit, möglich sein, durch die auch als nationalsozialistisch eingestufte Künstler auf Vorschlag der Kommission hin für Auftritte zugelassen wurden.³⁷⁶ Die Letztentscheidung über eine etwaige Auftrittserlaubnis verblieb jedoch weiterhin bei den amerikanischen Behörden.

Während zu Beginn noch die Auslöschung nationalsozialistischen Gedankengutes eine der Hauptaufgaben der ISB darstellte, waren ab Beginn des Kalten Krieges die neuen Gegner ganz klar die Sowjetunion bzw. das kommunistische Weltbild, sodass die ISB es ab diesem Zeitpunkt unternahm,

„to counteract totalitarian influences in Austria, whether from the communist left or the neo-Nazi right, and particularly to encourage democratic stability by exposing and attacking Communist attempts to encroach upon the authority of the Austrian Government.“³⁷⁷

– eine Vorgabe, über die Ernst Lothar, zumindest nach seiner eigenen Darstellung, gegen Ende seiner Amtszeit noch stolpern sollte.

³⁷⁴ Ebd., S. 212.

³⁷⁵ Bi-Weekly Report. Alter an van Eerden, 24.11.1945. Zitiert in Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 344.

³⁷⁶ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 339f.

³⁷⁷ USIE Country Paper on Austria 1950. WNRC 260/889/43. Zitiert in: Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 89f.

III.1.1. Die Theater & Music Section in Wien

Im September 1945 wurde in Wien eine eigene Musikabteilung unter Margot Pinter eingerichtet, die ursprünglich auch das Theater mitbetreuen sollte, während das Hauptquartier der Theater & Music Section unter Otto de Pasetti weiterhin in Salzburg verblieb. Eine Aufgabe der Musikabteilung in Wien war es, Konzessionen für Vergnügungsbetriebe zu vergeben. Hier machten sich erstmals Koordinationsprobleme innerhalb der Alliierten bemerkbar, hatte doch bereits der Kulturstadtrat von Wien, Viktor Matejka, in Absprache mit der russischen Besatzungsmacht Theaterkonzessionen erteilt.³⁷⁸

Im November 1945 übernahm Henry C. Alter die Theater & Music Section in Wien. Während seiner Amtszeit wurden nun erstmals amerikanische Theaterstücke nach Österreich gebracht – er ließ sie übersetzen und veranlasste österreichische Theater, sie in ihren Spielplan aufzunehmen. So wurden bis Juni 1946 die Werke „Thunder Rock“ von Robert Ardrey, „Our Town“ von Thornton Wilder, „The Moon is Down“ von John Steinbeck und „Jakobowsky and the Colonel“ von Franz Werfel an österreichischen Bühnen gezeigt.³⁷⁹

III.2. Ernst Lothar als Leiter der Theater & Music Section der ISB

„Im geistigen Wiederaufbau wird dem Theater in Oesterreich eine führende Rolle zukommen. Diese Rolle hat das Theater in zweifacher Hinsicht zu spielen: es wird mit der Sendung, die dem Wort auf der Bühne ebenso vorbehalten ist, wie sie der absoluten Musik auf dem Konzertpodium obliegt, die Geister aufzurufen und zu sammeln haben. Denn die Bühne ist in diesem Augenblick und wohl auch für die nächsten Jahre dem kultischen Theater, mit dem sie begann, nähergerückt denn je. Sie kann und soll die Zuschauer versammeln, um ihnen eine Botschaft zu geben. Diese Botschaft ist und bleibt das ‚Tua res agitur‘, deshalb wird die Bühne ihre Sendung nur dann erfüllen können, wenn sie sich aus dem berechtigten Verlangen nach dem Unterhaltungstheater zum noch berechtigteren Wunsch durchringt, die Zuschauer dadurch zu Zeitgenossen zu machen, daß sie die Probleme der Zeit zeigt und zu ihrer Kenntnis, wenn nicht zu ihrer Lösung beiträgt.“³⁸⁰

In ihren jeweiligen Biographien berichten Ernst Lothar und Adrienne Gessner übereinstimmend, die Stelle als Kulturoffizier in Österreich sei Lothar über Vermittlung der

³⁷⁸ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 305.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 311f. und Ernst Lothar an Albert van Eerden, 11.12.1947. National Archives, Record Group No. 260, Box 58909-1 (35), Folder: Theater + Music, 1947 (Sammlung Prof. Rathkolb).

³⁸⁰ Lothar, Ernst: Die Aufgaben des österreichischen Theaters. In: *Österreichische Rundschau*, Heft I.23/24, 1946, S. 646 (Sammlung Prof. Rathkolb).

politisch engagierten Schauspielerin Mady Christians angeboten worden – zu einem Zeitpunkt, als Lothar nach dem Tod seiner Tochter Johanna im Dezember 1945 unter schweren Depressionen litt und „seit 6 Monaten jetzt ohne irgendwelche wirkliche Arbeit, nur vom ins Leere starren“³⁸¹ lebte.

Lothar war auch während seines Aufenthaltes in den USA überzeugter Österreicher geblieben, eine Rückkehr in die Heimat war stets sein Ziel gewesen. Dieses Vorhaben konkretisierte sich nach Kriegsende:

„Rückkehr nach Wien? Sie sprechen in Ihrem Brief an Adrienne davon als von einer ‚Unmöglichkeit‘. Ich weiß nicht ganz; oder vielmehr, es hängt davon ab, ob und wieviel Wesentliches man dort noch tun könnte. [...] Ich habe nun einmal Österreich zu meinem Leben gemacht. Daß es mir das meine fast nahm, ist für mich noch kein Grund, es als ideelle Lebensaufgabe aufzugeben. Meine Bücher, wie die Ihres Vaters [Arthur Schnitzler, Anm.], sind österreichisch; die meinen, hier in unserem neuen Arbeitsland, sind sogar unverhüllte österreichische Werbung. Daß sie Erfolg hatten, spricht mehr für die Gültigkeit (und von keinem Hitler zu verzerrende) [sic] Echtheit der österreichischen Idee als für mich. Das involviert noch nicht, daß ich den Rest meines Lebens in Wien verbringen möchte; aber es macht mich unsicher, ob ich nicht schwach (oder stark?) genug wäre, nicht nein zu sagen, wenn die Anfragen, die an mich gelangen, gelegentliche Aufenthalte in Österreich in jedem Sinn wichtig erscheinen lassen [sic] sollten. Vorläufig habe ich, auf Ersuchen der hiesigen Stellen, meine Ansichten über die Wiedergründung der Salzburger Festspiele skizziert und, mit meinem Verleger, [sic] einen Vertrag geschlossen, auf Grund dessen ich, Ende April 1946, an Ort und Stelle sehen werde, ob ich Wahnideen nachhänge oder ob Methode darin ist.“³⁸²

Dennoch äußerten sich bei Lothar erste moralische Bedenken bezüglich einer eventuellen Heimkehr und er wartete auf ein Signal aus Österreich, dass diese erwünscht sei:

„[...] wenn einem, wie es in Adriennes' und meinem Fall geschah, im Laufe dieser Anstrengung das fremde Land freundlich und bereit entgegenkam, und schliesslich das, was man zu geben hatte, gern, ja sogar in allen Ehren annahm, dann tritt zu der verpflichtenden Aufgabe auch eine Schuld. Die Amerikaner haben ein Wort, worauf der grossartige [sic] Bau ihrer schoenen menschlichen Beziehungen steht, es heisst ‚fair‘. Das ist das Wort, das fuer uns das Hauptwort bleiben muss. Wir wollen und wir werden diesem Land gegenueber, das uns eine zweite Heimat bot, nicht unfair sein. [...] Dergleichen damit zu beantworten, dass man sich empfiehlt, sobald die Tuere wieder offen steht, waere absolut unanstaendig. Nur eine Aufgabe von wirklicher Wichtigkeit, die zugleich eine Aufgabe am demokratischen Wiederaufbau ist, koennte es in meinen Augen rechtfertigen. Daher steht die Frage nicht: Moechten wir zurueckkommen, sondern: Koennen wir mit gutem Gewissen und weil es ernstlich gewuenscht wird, zurueckkommen? Das kann ich selbst nicht entscheiden. Ich brauchte [sic] dazu eine eindeutige Aufforderung, die von den massgebenden Stellen ausgeht. Laege diese mir vor, dann saeue ich meinen Weg deutlicher [...]“³⁸³

³⁸¹ Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 10.5.1946. DÖW, 15948/47.

³⁸² Brief Ernst Lothar an Heinrich Schnitzler, 17.9.1945. DÖW, 15948/47.

³⁸³ Brief Ernst Lothar an Kitty Stengel, 21.10.1945. DÖW, 18861/89.

Diese Aufforderung ließ nicht lange auf sich warten, kam jedoch nicht, wie von Lothar erhofft, von „maßgebenden Stellen“ in Österreich, sondern in den USA.

Bei der Entscheidung, Lothar zum Kulturoffizier zu ernennen, wirkte auch dessen Vorgänger in dieser Position, Henry C. Alter, mit, der im Dezember 1945 General McChrystal ein Schreiben übermittelte, in dem er auf überaus positive Weise über den Werdegang und die Verdienste Lothars um den österreichischen Kulturbetrieb berichtete. In dem Brief, der beinahe den Anschein erweckt, Lothar hätte ihn selbst geschrieben („His legal work did not fully satisfy him and he soon began to write. [...] He gave up his law career and devoted himself entirely to writing and to the theater.“³⁸⁴), bescheinigt Alter Lothar einen tadellosen Leumund und gibt eine klare Empfehlung für dessen Einsetzung ab:

„Ernst Lothar never seems to have joined any particular political party. He has not politically identified with the Schuschnigg regime, although he knew Schuschnigg well. He is a true democrat and has immeasurably increased his horizon and his entire stature by his sojourn [sic] in the U.S. His return to Austria would mean that one of the most able Americans of Austrian origin would be placed where he could do the most good.“³⁸⁵

Nachdem er auch einen Gesundheitstest erfolgreich bestanden hatte³⁸⁶, nahm Lothar am 21. März 1946 offiziell seine Tätigkeit als Angestellter des State Department auf.³⁸⁷ In der Folge war das Paar intensiv mit Reisevorbereitungen wie Impfungen, Einkäufen, der Auflösung des Haushaltes und Verabschiedungen von Freunden und Bekannten beschäftigt.³⁸⁸ Parallel dazu hatte Lothar schon dienstliche Besprechungen in New York und Washington. So wurden etwa bereits die Listen der für Österreich zur Verfügung stehenden Theater- und Musikstücke thematisiert.³⁸⁹

Am 7. Mai 1946 erhielten Lothar und Gessner ihre, mit 22. April 1946 datierten und vorerst jeweils für ein Jahr gültigen, „Special Passports“, in denen ihnen bescheinigt wurde, der

³⁸⁴ Henry C. Alter an Brig. Gen. A. J. McChrystal, 26.12.1945. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 2.

³⁸⁵ Ebd. Diese Aussage steht in klarem Widerspruch zur Spielplangestaltung Ernst Lothars während seiner Direktionszeit am Theater in der Josefstadt. Wie Danielczyk in ihrem Artikel *Trügerische Hoffnung*. Ernst Lothars Theater in der Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik. zeigt, wurden durch die Programmierung in diesem Zeitraum ganz offensichtlich die Werte des austrofaschistischen Ständestaates propagiert, wofür Lothar offene Zustimmung von Seiten der Politik und der Kirche erhielt. (Vgl. Danielczyk: *Trügerische Hoffnung*.)

³⁸⁶ Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 222f.

³⁸⁷ Taschenkalender Adrienne Gessner 1946, Eintrag 21.3.1946. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 3.

³⁸⁸ Vgl. Einträge Taschenkalender Adrienne Gessner 1946 in diesem Zeitraum.

³⁸⁹ Vgl. Brief Joseph M. Roland, Department of State, an Ernst Lothar, 5.4.1946. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 2.

Inhaber bzw. die Inhaberin „is proceeding abroad on official business for the Department of State“ bzw. „is the wife of Ernst Lothar who is proceeding abroad on official business for the Department of State“.³⁹⁰

Am 25. Mai 1946 mittags verließen Lothar und Gessner die USA an Bord der „Brazil“.³⁹¹ Zu diesem Zeitpunkt war sich da Paar noch nicht bewusst, dass es eine Rückkehr für immer sein würde. So schrieb Gessner noch zwei Wochen vor ihrem Aufbruch an Heinrich Schnitzler, dass sie zwischen drei und zwölf Monate in Österreich bleiben würden, zumal die Möglichkeit bestünde, dass Gessner im Herbst in Chicago in „I remember Mama“ auftreten würde.³⁹²

Nach einer zum Teil stürmischen Überfahrt³⁹³ betraten Gessner und Lothar am 3. Juni 1946 in Le Havre zum ersten Mal seit sieben Jahren wieder europäischen Boden. Der erste Eindruck war schockierend:

„Monday, June 3, 1946: ‚Brazil‘ to Paris. 12h gedockt. Passrevision, endless lining. Unbelievable going through Douane, although Douane itself very easy. Vernichtung in Le Havre fürchterlich. 6h weitergefahren; bequeme Fahrt ins stockfinstere Paris. Lang auf Träger u. cab gewartet, endlich Hotel Bradford gelandet. Erschöpft nach äusserst erlebnisreichem Tag ins Bett.

Tuesday, June 4, 1946. Paris. [...] Entsetzt über Paris. Eine tote öde Stadt ohne Atmosphäre. Alles in mir tot, keine Erinnerung, nicht so, nicht so. Vorm. Embassy, Marshall geluncht, herumgerast wegen Fahrkarte, herumgewartet, alles grässlich u. nur mit Bestechung zu haben. 4h nach Haus, niedergelegt, Alter u. Ernstl dreimal angerufen; abends mit Zucks zu Freunden. Dort völlig heruntergekommene Wiener getroffen, Aussichten schmal.“³⁹⁴

Nachdem sie in Paris die letzten Formalitäten geregelt hatten, brachen Lothar und Gessner am 9. Juni mit dem „Arlberg-Express“ nach Österreich auf. In Zürich trafen sie am nächsten Tag am Bahnhof mit Lothars Bruder Hans zusammen:

„In siebeneinhalb Jahren, so lang hatten wir einander nicht gesehen, alterte man offenbar auch in der verschonten Schweiz – fast hätte ich ihn [Hans von Einigen, Anm.] nicht wiedererkannt. Ich erschrak bei seinem Anblick, er tat es bei dem meinen, doch wir versicherten einander, wir hätten uns nicht verändert, wechselten die

³⁹⁰ Special Passport United States of America Ernst Lothar, ausgestellt am 22.4.1946 und Special Passport United States of America Adrienne Gessner, ausgestellt am 22.4.1946. WBRH, ZPH 922 a, Box 4, Mappe 4. Vgl. Taschenkalender Adrienne Gessner 1946, Eintrag vom 7.5.1946. Für Gessner war hierfür eine eigene Sondergenehmigung notwendig gewesen, da „dependent wives“ ihren Ehemännern üblicherweise erst nach Ablauf einer Wartefrist von sechs Monaten ins besetzte Ausland nachfolgen durften. (Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 223ff.)

³⁹¹ Vgl. Taschenkalender Adrienne Gessner 1946, Eintrag 25.5.1946.

³⁹² Vgl. Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 10.5.1946. DÖW, 15948/47.

³⁹³ Vgl. Taschenkalender Adrienne Gessner 1946, Eintrag 31.5.1946.

³⁹⁴ Taschenkalender Adrienne Gessner 1946.

Redensarten, womit die Konvention das Unüberbrückbare überbrückt. Es war ein Zwanzigminutenaufenthalt, für den er aus seinem Örtchen Einigen gekommen war, uns zu umarmen und zum Tod Hansis, die er geliebt hatte, ein Wort zu sagen, er tat beides nicht. Von der für die Jahreszeit erstaunlichen Kälte redeten wir, er hatte ein neues Stück angefangen, wo würden wir in Wien wohnen, er wolle hinkommen, sobald er das Visum erhalte [...]. Daß unser älterer Bruder Robert nach Riga deportiert und dort von den Nazis erschlagen worden sei, wußte ich natürlich? Ich hatte es nicht gewußt, sondern ihn für verschollen gehalten und bis zur Stunde die absurde Hoffnung bei Hoffnungslosem genährt.³⁹⁵

Am Morgen des 11. Juni 1946 kam das Paar schließlich in Wien an. Gessner notiert in ihrem Kalender:

„8h früh in Wien angekommen! Gretl an der Bahn. Auch Ernsts [Häußermann, Anm.] Eltern, Kitty Stengel, Alter u. Photographen. Wien. Nicht mehr da.“³⁹⁶

III.2.1. Arbeitsschwerpunkte der Theater & Music Section unter Ernst Lothar: Überwachung der Entnazifizierung des Kultursektors und Verbreitung amerikanischer Bühnenwerke

Unmittelbar nach seiner Ankunft trat Lothar seinen Dienst in Wien an. Bei seiner Tätigkeit wurde er von seiner Mitarbeiterin Gustl Mayer unterstützt, die mit Theatern und Verlagen verhandelte, Verträge erstellte, die Rollenbesetzungen für amerikanische Stücke in der US-amerikanischen Besatzungszone überwachte und für Engagements amerikanischer Künstler an österreichischen Bühnen zuständig war. Darüber hinaus war Lothar eine zweisprachige Sekretärin zugeteilt.³⁹⁷ Nach dem Ausscheiden Margot Pinters aus der ISB hatte die Pianistin Virginia Pleasants die Position des Assistant Music Officer inne³⁹⁸; in den Büros der Theater & Music Section in Linz und Salzburg, für die Lothar ebenfalls verantwortlich war, waren Leonhard F. Serda (Linz) bzw. Renate Buchmann (Salzburg) beschäftigt.³⁹⁹

³⁹⁵ Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 252. Ursprünglich hatte das Paar auf seiner Reise nach Österreich einen Zwischenstopp bei Hans Müller-Einigen in der Schweiz machen wollen. Dies wurde jedoch mit einem Schreiben der ISB vom 10.4.1946 untersagt, da Lothars Anwesenheit in Wien so bald wie möglich erforderlich sei. (Vgl. ISB Grogan an SecState OIC, 10.4.1946. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 2.)

³⁹⁶ Taschenkalender Adrienne Gessner 1946, Eintrag 11.6.1946.

³⁹⁷ Vgl. Ernst Lothar an Virginia Noble, Civilian Personnel Officer, 4.10.1946. National Archives, Record Group 260/637/15 (Sammlung Prof. Rathkolb).

³⁹⁸ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 399 und Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 265f.

³⁹⁹ Vgl. Theatres in Upper Austria. Activities report [sic] September 1946. Leonhard F. Serda an Ernst Lothar, 14.10.1946. National Archives, Record Group 260, ACA Austria, Box 72, ISB (Sammlung Prof. Rathkolb); Edward Hogan an Douglas Fox, 18.11.1948, 260/637/15 (Sammlung

Ein Hauptaugenmerk Lothars galt zu Beginn seiner Tätigkeit der – zum Zeitpunkt seines Eintreffens schon sehr weit fortgeschrittenen – Planung der Salzburger Festspiele 1946, im Rahmen derer er sich unter anderem in Entnazifizierungsfragen einbrachte. So verlangte er

„[...] ultimativ Auftrittsverbot für die Sängerinnen Esther Rethy, Elisabeth Schwarzkopf und Maria Cebotari, die Schauspielerinnen Elfriede Ott, die Schweizer Dirigenten Edwin Fischer und Ernest Ansermet sowie den reichsdeutschen Burgschauspieler Herbert Moog⁴⁰⁰. In weiterer Folge sprach er sich dann noch gegen die Verwendung der Sängerin Karoline Reinhardt, des Schauspielers Hanns Kurth und des Sängers Julius Patzak aus. Durchsetzen konnte er sich in acht Fällen bei insgesamt 673 Mitwirkenden. Von einem Bühnenverbot betroffen wurden: Karajan wegen seiner Mitgliedschaft bei der NSDAP, die ungarische Sängerin Rethy wegen Kollaborationsverdacht mit faschistischen ungarischen ‚Pfeilkreuzlern‘, Schwarzkopf wegen ihrer NSDAP-Mitgliedschaft ebenso wie Reinhardt, Patzak weil er als ‚Leibsbänger‘ Hitlers auf der Schwarzen Liste der US-Zone in Deutschland stand sowie Moog und Kurth wegen ihrer Zugehörigkeit zur NSDAP (Kurth sogar als Illegaler).“⁴⁰¹

In einem Bericht über die Festspiele 1946 heißt es:

„The Festival is run entirely by the Austrians (Generalintendanz der Salzburger Festspiele). USFA exerted its influence only to the extent that no performer should appear who was politically not beyond suspicion. [...] Within these limits the producers of the Festival were given full artistic freedom. Without these limits perhaps more brilliancy may have been achieved. But choosing between first-rate performers above suspicion and tainted brilliant ones preference was given to the first category. By this procedure the double purpose of rehabilitation and denazification was furthered.“⁴⁰²

Im Zuge der Salzburger Festspiele kam Lothar auch erstmals mit der Frage der Entnazifizierung Herbert von Karajans in Berührung, für die er sich sehr einsetzte,

Prof. Rathkolb); Edward Hogan an Personnel, 24.11.1948. National Archives, Record Group 260/637/15 (Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴⁰⁰ Gemeint ist der deutsche Schauspieler Heinz Moog. Dank an Prof. Hilde Haider-Pregler für diesen Hinweis.

⁴⁰¹ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 416f. Rathkolb gibt an, den Grund für das Auftrittsverbot Elfriede Otts nicht eruieren zu können. Eine direkte Anfrage bei Ksch. Prof. Ott in dieser Sache durch die Verfasserin im Herbst 2012 blieb unbeantwortet. In ihrer Autobiographie berichtet Ott lediglich, dass sie in einer „Nazi-Familie“ aufgewachsen und Mitglied im Bund deutscher Mädel gewesen sei. (Vgl. Ott, Elfriede: *Ich hätte mitschreiben sollen... Splitter meines Lebens*. Wien: Styria Pichler Verlag, 2005, S. 17ff.)

In seiner Autobiographie schreibt Lothar, dass er wenige Tage nach seiner Ankunft in Wien eine Liste mit siebzehn vom Auftritt bei den Salzburger Festspielen auszuschließenden Theaterschaffenden von seinem Vorgesetzten, Oberst Ladue, erhalten habe, die er Baron Puthon, dem Präsidenten der Festspiele, vorzulegen hatte. Eine Darstellung, die plausibel erscheint, hält man sich vor Augen, dass Lothar seinen Dienst am 11. Juni 1946 angetreten hatte und bereits in seinem halbmonatlichen Bericht an den Leiter der ISB vom 17. Juni über das Gespräch mit Puthon berichtet. (Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 273ff. und Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 416ff.)

⁴⁰² ISB, o.T., o.D. [1946] (handschriftl. Vermerk „September“). National Archives, Record Group No. 260, 58909-1, 35/10 (Sammlung Prof. Rathkolb).

wohingegen er im Fall Werner Krauß' unerbittlich blieb, der als Bundesdeutscher letztendlich aus Österreich ausgewiesen wurde.⁴⁰³

Grundsätzlich hatte die ISB seit Anfang 1946 jedoch nur mehr eine Konsulentenfunktion in Entnazifizierungsfragen inne. Im Jänner 1946 war eine österreichische „Begutachtungskommission für die politische Einstellung von freischaffenden oder in die Bundestheater aufzunehmenden darstellenden Künstlern, Sängern, Musikern, Dirigenten und Regisseuren (Solisten) beim Bundesministerium für Unterricht“ eingerichtet worden. Die Letztentscheidung über die Zulassung eines Künstlers lag nun beim „Internal Affairs Directorate“ der Alliierten Kommission.⁴⁰⁴ Damit verlor die Theater & Music Section ihre Entscheidungsgewalt und konnte nur mehr beratend eingreifen. In einem nächsten Schritt trat am 17. Februar 1947 das Österreichische Nationalistengesetz in Kraft, das die Schaffung einer neuen österreichischen „Kommission zur Beurteilung freischaffender Künstler“ vorsah und den Alliierten lediglich eine Beobachterfunktion zuwies. Ab Juli 1947 beschäftigte sich die Kulturabteilung der ISB nicht mehr mit Entnazifizierungsagenden.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 418 und Interview zu Lothars 80. Geburtstag, ORF Mittagsjournal, 22.10.1970. <http://www.journale.at/treffer/atom/06B23954-1B5-00254-00000284-06B15164/band/20347>, Zugriff am 5.9.2014 (Transkript eines Ausschnittes des Interviews s. Anhang C).

⁴⁰⁴ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 347f. und S. 365f.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 349f.; Virginia D. Pleasants an Executive Officer, 12.10.1948. National Archives, Record Group No. 260, ACA Austria, Box 94, Folder: Policy (Sammlung Prof. Rathkolb); L. K. Ladue an Ernst Lothar, 21.2.1947 und Lothar an Chief of Branch, 21.5.1947. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 2. Wagnleitner argumentiert, dass das Vorhaben der kompletten Entnazifizierung des Kulturbereiches von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen sei: „Angesichts der traditionellen Affinität der österreichischen Hochkulturschaffenden zu den politisch Mächtigen kann außerdem kein Zweifel bestehen, dass eine wirkliche Entnazifizierung des Hochkultursektors durch die US-Armee, zumindest kurz- und mittelfristig, den fast vollständigen Zusammenbruch jener kulturellen Aktivitäten bedeutet hätte, die von den österreichischen ‚Eliten‘ unter dem Begriff Hochkultur subsumiert wurden – und dieses kulturelle Vakuum durfte aus politischen Gründen nicht riskiert werden.“ (Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 213).

III.2.1.1. Das Ziel der amerikanischen Besatzungsmacht: Erziehung zur Demokratie über den Umweg der Kultur

Um sich der Rolle bewusst zu werden, die Ernst Lothar als Leiter der Theater & Music Section der ISB innehatte, ist erst einmal zu erörtern, welchen Stellenwert die USA der Akzeptanz amerikanischer Hochkultur in Österreich zumaßen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg in die Rolle der Verlierer gedrängt, sahen sich die Österreicher zumindest im Bereich der Kultur den USA noch immer überlegen – „[d]enn, wenn auch der Krieg verloren war, so war doch Österreich gewiß noch immer das Land der Musik, oder?“⁴⁰⁶ Den Amerikanern traute man nicht zu, eigene kulturelle Höchstleistungen hervorzubringen, „nach dem Motto: Europa=Kultur – USA=Zivilisation“⁴⁰⁷, ein Vorurteil, das durch den zum Teil etwas rüpelhaften Umgang mit österreichischen Kulturgütern zu Beginn der Besatzungszeit durch die USA noch verhärtet worden war:

„Denn während etwa die Rote Armee in Wien sofort nach Beendigung der Kampfhandlungen den Wiederbeginn kultureller Aktivitäten förderte, am Wiederaufbau zerstörter Spielstätten mitwirkte und Sonderrationen für Künstler ausgab, requirierte die US-Armee Bühnen für die eigene Truppenbetreuung. Bewiesen die US-Truppen nicht ihre ‚Barbarei‘, als sie die heiligen Hallen des Salzburger Festspielhauses in eine Varietébühne umwandelten, deren adäquater Las Vegas-gleicher Name ROXY’S nun blasphemisch über diesem Tempel der Hochkultur glitzerte – und wo die in der Betreuung ganz anderer Truppen erfahrene Marika Röck nun Judy-Garland-Songs für GIs sang und steppte.“⁴⁰⁸

Derartige Aktionen waren freilich nicht dazu angetan, den Ruf der US-Amerikaner als „Kulturbanausen“ zu entkräften, und sogar die Leiterin der Music Section der ISB in Wien, Margot Pinter, musste im November 1945 eingestehen, „[that] the Russians are actually the only power now interested in re-establishing Viennese musical life.“⁴⁰⁹

Tatsächlich hielt sich die sowjetische Besatzungsmacht sehr zurück, was Eingriffe in das österreichische Kulturleben betraf: Die Wiederaufnahme des Kulturbetriebes nach dem Krieg wurde ausdrücklich unterstützt, wobei aber „Umerziehung“ im Sinne der sowjetischen Gesellschaftsordnung kaum ein Thema war, die Zensurierung von Bühnenwerken und Konzessionierungen von Bühnen und Veranstaltungen wurden größtenteils den österreichischen Behörden überlassen. Auch die kulturelle Entnazifizierung

⁴⁰⁶ Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 227.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 207f.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 208f. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁰⁹ Pinter an van Eerden, 13.11.1945. WNRC 260/892/Music and Theatre Reports 1945-47. Zitiert in Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 209.

wurde – zumindest zu Beginn – zur Gänze an die Österreicher abgetreten.⁴¹⁰ Erst im weiteren Verlauf – als die Entnazifizierung für die Amerikaner keine große Relevanz mehr hatte – begannen umgekehrt die sowjetischen Behörden sich dafür zu interessieren.⁴¹¹

Für die amerikanischen Besatzungsmächte bestand also massiver Nachholbedarf, denn

„[d]urch rasche Reaktivierung und permanente Hilfestellung für das klassische Wiener Kulturleben hatten die Sowjets gegenüber ihren amerikanischen Kollegen einen großen Vorsprung erzielt [...]“.⁴¹²

Wagnleitner argumentiert, dass der Kampf um die Vormachtstellung im Kulturbereich aus der Sichtweise der Amerikaner als *Pars pro toto* für den Streit der verschiedenen politischen Systeme untereinander gestanden sei:

„Wenn es sich, oberflächlich betrachtet, beim Bereich der Hochkultur auch nur um einen scheinbar unbedeutenden Nebenkriegsschauplatz handeln mochte, so lag dieser per definitionem doch eigentlich im Zentrum des Konflikts: denn während einerseits der Zweite Weltkrieg im nationalsozialistischen Selbstverständnis das Aufbäumen der europäischen Kultur, deren höchste Ausformung angeblich im ‚Deutschtum‘ lag, gegen die ‚jüdisch verseuchte‘ moderne Massenzivilisation von Hollywood, Wall Street und Kommunismus darstellte, so repräsentierte dieser Kampf für die Alliierten andererseits die Verteidigung der zentralen Werte der ‚abendländischen Kultur‘ gegen die barbarischen Mächte des Faschismus, die alle kulturellen Gemeinsamkeiten über Bord geworfen hatten. Und dieser Vorwurf wurde dann, nach dem Auseinanderbrechen der Anti-Hitler-Koalition, unter dem Signet des Totalitarismus an die Regierung der Sowjetunion weitergereicht. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, daß Beethovens ‚Fünfte Symphonie‘ den Nationalsozialisten als höchster Ausdruck deutschen Genies dienen konnte, der BBC als Signation für ihre deutschen Propagandasendungen während des Zweiten Weltkriegs, US-Orchestern als Nachweis der Erreichung der kulturellen Reife der Vereinigten Staaten und kommunistischen Kulturpolitikern als Beweis dafür, wer der eigentliche, legitime Erbe und Bewahrer der fortschrittlichen und humanistischen Traditionen der europäischen Hochkultur sei.“⁴¹³

Die Demonstration amerikanisch-europäischer Gleichwertigkeit auf dem kulturellen Gebiet sei nicht Selbstzweck, sondern Teil eines Gesamtkonzeptes gewesen:

„Die kulturellen Anstrengungen der US-Regierungen, die Europäer mit Manifestationen der US-Hochkultur zu beeindrucken, waren ein integraler Bestandteil der politischen Strategie, mittels Abbau der kulturellen Hybris der europäischen Menschen die Integration Europas in die ‚eine Welt‘, die ‚westliche Welt‘ der Pax Americana zu fördern.“⁴¹⁴

⁴¹⁰ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 301ff.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 433.

⁴¹² Ebd., S. 303.

⁴¹³ Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 225.

⁴¹⁴ Ebd., S. 208.

Zielgruppe hierbei seien die Eliten gewesen, denen traditionell Nähe zur Hochkultur zugesprochen wurde:

„Die Darbietung künstlerisch hochstehender Werke und die Erbringung des Nachweises, daß die USA keineswegs der Aura der Hochkultur entbehrten, sollten also mithelfen, negative kulturelle Stereotypen zu durchbrechen, um damit die politischen Sympathien der entscheidenden gesellschaftlichen Gruppierungen zu gewinnen. Kurzum: um den politischen Führungsanspruch untermauern zu können, war es dringend geboten, zu demonstrieren, daß die Vereinigten Staaten den Kinderschuhen entwachsen waren und die ‚kulturelle und künstlerische Volljährigkeit‘ erreicht hatten.“⁴¹⁵

Hält man sich diese Argumentationslinie vor Augen, wird evident, welche durchaus nicht unbeträchtliche politische Bedeutung den jeweiligen Musik- und Theateroffizieren der ISB zukam. Doch es war schwierig, die österreichische Bevölkerung von den künstlerischen Qualitäten der Amerikaner zu überzeugen:

„Besonders deutlich zeigten sich diese Probleme der ISB – wie auch anders – bei den Salzburger Festspielen [1945, Anm.]. Zwar ermöglichte die tatkräftige Unterstützung der US-Armee, z.B. bei den Auslandsübertragungen durch Radio *Rot-Weiss-Rot*, daß die Festspiele nur wenige Monate nach Kriegsende wieder über die Bühne gehen konnten. Die musikalischen US-Beiträge beschränkten sich allerdings auf Platzkonzerte der US-Militärkapelle und auf die Aufführung von ‚My Bonnie is Over the Ocean‘ und ‚Yankee Doodle‘ durch die Wiener Sängerknaben im Festspielhaus – das, zu allem Überfluß, jetzt auch noch ROXY’S hieß.“⁴¹⁶

Ernst Lothar hatte in Sachen kultureller Überzeugungsarbeit also einiges aufzuholen, und die Einstellung der österreichischen Bevölkerung gegenüber amerikanischen Kulturgütern sollte ihn noch vor einige Probleme stellen.

III.2.1.2. Verbreitung amerikanischer Theater- und Musikstücke und Weiterentwicklung der Theater & Music Section unter Ernst Lothar

Während Otto de Pasetti es als eine seiner Hauptaufgaben definiert hatte, „auf die wesentlichsten kulturellen Institutionen in der internationalen Zone im 1. Bezirk: Staatsoper, Burgtheater und Philharmonisches Orchester“⁴¹⁷ Einfluss zu nehmen und damit seinen

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd., S. 228.

⁴¹⁷ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 288.

Schwerpunkt eindeutig im Bereich Musik und Oper setzte, sollte sich das Verhältnis unter Lothar umkehren, der naturgemäß dem Theater größere Beachtung schenkte.⁴¹⁸

Die Theatersituation in Wien war auch ein Jahr nach Kriegsende noch trist, sowohl in Bezug auf in- und ausländische Theaterstücke, als auch, was den Schauspielernachwuchs betraf:

„Eine große Schwierigkeit für das Theaterleben ist die vorläufige Unmöglichkeit [sic] eine entsprechende Anzahl ausländischer Stücke hereinzubekommen. Abgesehen davon, dass die Transfer-Frage der anfallenden Tantiemen fast in allen Fällen noch ungeklärt ist, ebenso herrscht auch über die Berechtigung der Vertriebsverleger keine Klarheit. Außerdem unterstehen auch diese Stücke einer Zensur der Besatzungsbehörden und – Sie werden es vielleicht nicht glauben – es kann Ihnen passieren, dass amerikanische Stücke von der amerikanischen Zensurbehörde in Wien verboten werden. Im Inland selbst ist leider gar nichts Vernünftiges geschrieben worden, von Dichtern will ich ganz schweigen, aber es sind nicht einmal gute Stückeschreiber da und was jetzt hereinkommt ist höchstens das Ergebnis von krassem Dilettantismus, der glaubt, in aller Eile sich schnell mit der Befreiung Wiens im April 1945 auseinandersetzen zu müssen und dies mit möglichst viel Uniformen, Bomben, Sirenen etc. auf die Bühne stellt. Auch der Bühnennachwuchs ist nicht erfreulich. Auch hier scheint der Einfluß von BDM und HJ noch etwas zu stark zu sein; trotzdem sie bestimmt in den letzten Monaten genug gehungert haben, traut man ihnen allen eher zu, dass sie größere Wanderungen zu unternehmen in der Lage sind, als dass sie geistig oder körperlich für Shakespeare geeignet wären.“⁴¹⁹

Die Wahl der Stücke war sensibel, denn

„[v]or allem darf man den Leuten derzeit nichts Belastendes vorsetzen, irgendwie muß es doch unterhaltend sein. Deshalb braucht's ja kein Schmarrn sein!“⁴²⁰

Eine besondere Herausforderung beim Einsatz amerikanischer Stücke an österreichischen Bühnen war dabei die Einstellung des österreichischen, speziell des Wiener und Salzburger Publikums gegenüber dem amerikanischen Drama:

„Was diesen Stücken von jenseits des Atlantiks, die mit der US-Armee an die europäischen Küsten geschwemmt worden waren, also nach fast einhelliger Kritikermeinung wirklich fehlte, war die Essenz, der Tiefgang und die Seele – und die wurde bekanntlich, bei aller Ablehnung, nicht einmal den Russen abgesprochen. ‚Typisch amerikanisch‘ hieß (heißt) ‚Made in America‘, und während dies bei einem Auto, zumindest in den 1940er und 1950er Jahren, eine Qualitätsbezeichnung

⁴¹⁸ Bereits aus dieser Tatsache ist erkennbar, „[...] wie weit der persönliche Einfluß und wie entscheidend subjektive Faktoren in der unmittelbaren Nachkriegszeit kulturpolitische Konflikte steuern konnten. Diese Personalisierung ist auch in anderen Bereichen, so zum Beispiel bei der Entnazifizierung von Künstlern in der Frühzeit der Besatzung zu finden.“ (Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 323.) Vgl. etwa den Entnazifizierungsfall Paula Wessely, in dem Ernst Lothar laut Eigenaussagen nur sehr widerwillig tätig wurde. (Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 278f.)

⁴¹⁹ Brief Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 6.3.1946, DÖW, 15948/35.

⁴²⁰ Ebd.

bedeutete, signalisierte diese Zuschreibung im Bereich der Hochkultur dagegen den alten ideologischen Konflikt: *Kultur gegen Zivilisation*.⁴²¹

Insgesamt „befand sich die gesamte US-Theaterexportpolitik in der Defensive, und ihre Hauptaufgabe – der Nachweis der Legitimität und künstlerischen Reife des US-Dramas – konnte nur ansatzweise erfüllt werden.“⁴²²

III.2.1.2.1. Schwierigkeiten bei der Programmierung amerikanischer Theater- und Musikstücke an österreichischen Bühnen: Österreichischer Konservatismus und amerikanische Vorzensur

Ab Beginn seiner Tätigkeit wies Lothar auf den Mangel an für das österreichische Theaterpublikum geeigneten amerikanischen Stücken hin und bat dringend um die Zurverfügungstellung neuer Bühnenwerke. Bereits im November 1946 warnte er, dass der Erfolg von Stücken wie „Thunder Rock“, „Mourning becomes Electra“ oder „On borrowed Time“ vor allem auch auf die prominenten Mitwirkenden, wie etwa Helene Thimig und Albert Bassermann, zurückzuführen gewesen seien. Andere Werke, etwa „Our Town“ und „Time of your Life“ seien Misserfolge gewesen, und es sei vorhersehbar, dass auch anderen Stücken dasselbe Schicksal beschieden sei, denn

„[t]he local audiences, bewildered by characters and conditions wholly alien to them, not only refuse to be carried away but rather feel encouraged to air their barely hidden ill will towards productions which they consider as forced upon them. In other words, we would fail in our mission to show America at her best and to make her understood in the field of creative art if we would not take into consideration that our offerings have to correspond, to some extent at least, to the mentality and the background of the local audiences.“⁴²³

Lothar bat um die Freigabe der Stücke „Life with Father“, „Voice of the Turtle“, „Claudia“, „Harvey“, „The Man who came to Dinner“ und „I remember Mama“, aber auch der Musicals „Oklahoma“ und „Carousel“.⁴²⁴

Der Appell wurde in einem weiteren Schreiben der Theater & Music Section wenige Wochen später wiederholt:

⁴²¹ Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 221. [Hervorhebung im Original.]

⁴²² Ebd., S. 223.

⁴²³ Brief Ernst Lothar an Pare Lorenz: American Plays for Austria, 9.11.1946. National Archives Group No. 260, 58909-1 (35), ACA Austria, Folder: War Dept. Omgus Reorientation Br. (Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴²⁴ Vgl. ebd.

„Most of the plays, mentioned in the list of US plays available for production in Germany and Austria, have two drawbacks. In the first place they are dated, in the second place they are mostly tragedies or dealing with depressing subject matters. In the difficult situation in which most theatregoers find themselves in the occupied countries today their desire is the escapist type of play. They want to forget their daily troubles of being poorly fed, cold, and lacking in the bare necessities of life. For this obvious reason they cannot afford to spend what little money they have for depressing events in the theatre. [...]

We are, of course, in the position to place US plays with Austrian producers, regardless of the attitude of the audiences. We did so up to now. But if we go on, offering sober and dark plays to the audiences, the opposite of our mission may result. Not only will the theatrical producers refuse to put on American plays because they do not sell but at the same time theatregoing public will be prejudiced against American plays in general.“⁴²⁵

Trotz des Vorschlagsrechtes, das Lothar hatte, lag die Letztentscheidung bei den maßgebenden US-Stellen, sodass seine Appelle oft ungehört verhallten:

„Die Auswahl der Stücke wurde zuerst von der Reorientation Branch der US-Armee vorgegeben. Im Gegensatz zur US-Zone in Deutschland erhielten die ISB-Offiziere ab 1946/47 einen gewissen Spielraum durch ein Vorschlagsrecht bei der Werkwahl. Allerdings bedurften alle Aufführungen auch weiterhin der Genehmigung der zuständigen Stellen der US-Armee. Freigegeben wurden vor allem die ‚Klassiker‘ des modernen US-Dramas, demokratische Lehrstücke, Lobpreisungen auf den American-way-of-life und Boulevardstücke. Sozialkritische Werke konnten die Vorzensur der US-Armee dagegen kaum passieren. Wie hoch ihr künstlerischer Wert auch immer sein mochte, die positive Selbstdarstellung der USA durfte nicht durch die Vorführung der Schattenseiten des Lebens gefährdet werden [...]

Diese rigiden Selektionspraktiken erleichterten die Aufgabe der US-Hochkulturoffiziere keineswegs. Denn wenn dadurch zunächst auch kritische Stücke verhindert werden konnten, so schränkte diese Zensur eben nicht ‚nur‘ die künstlerische Freiheit der ISB ein, die ja eigentlich angetreten war, um eben gerade diese Freiheit in Österreich durchzusetzen. Sie verminderten auch die Zahl der für Österreich überhaupt geeigneten Stücke drastisch. Denn obwohl einige Dramen von US-Autoren (darunter Robert Audrey [sic], Eugene O'Neill und Paul Osborne) und andere ausländische Werke nach der langen Isolation des österreichischen Theaterpublikums im ersten Nachkriegsjahr durchaus günstig aufgenommen worden waren, sollte sich bald herausstellen, dass gerade die von der US-Armee freigegebenen Stücke häufig ungeeignet waren, die Reorientierungsziele zu erfüllen.“⁴²⁶

Offiziell verzichtete die Theater & Music Section zwar auf Vorzensur von Bühnenwerken – aber auch bei Stücken, die nicht über die ISB nach Österreich kamen, griff sie immer wieder ein, wenn diese inhaltlich zu sehr den Ideen und Reedukationszielen der amerikanischen Besatzungsmacht widersprachen. Dies war etwa der Fall bei „Simone und der Friede“ von Adolf Schütz (unter dem Pseudonym Georges Roland), „Die russische Frage“ von Konstantin Simonow oder „Die Befreiten“ von Ferdinand Bruckner.⁴²⁷

⁴²⁵ Brief Virginia Pleasants an Miriam Furbershaw, 3.12.1946. RG 165, WDSCA Austria (Sect. III) (Sept. 31 – Dez. 1946) (Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴²⁶ Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 210f.

⁴²⁷ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 407ff.

„Der Kalte Krieg hatte ein übersteigertes US-Selbstwertgefühl hervorgerufen, dem die einzelnen Stücke genüge [sic] tun sollten: Die USA sollten in den ‚besetzten Gebieten‘ in rosigen Farben und ohne kritische Grautöne beschrieben werden. Gesellschaftskritik oder niveauloser Kitsch paßten nach puristischer Auffassung der CAD nicht in jenes Bild von einer großen und fehlerlosen Nation. [...] Trotzdem war die ISB immer darauf bedacht, den Eindruck zu vermeiden, daß sie manche Stücke zurückhalten wollte; Über ‚gewisse‘ Autoren hatte die Theatre & Music [sic] offiziell eben keine Meinung – so zum Beispiel über den ‚dekadenten‘ Arthur Miller, dessen ‚All my Sons‘ ebenfalls nicht in das offizielle Reeducationsprogramm passte.“⁴²⁸
„Dieses Verbot [von Arthur Millers ‚All my Sons‘, Anm.] hatte natürlich nichts mit der Qualität von Millers Stück zu tun, war es doch gerade in New York als bestes Drama des Jahres ausgezeichnet worden; viel mehr schon mit seinem Inhalt, handelt es sich doch dabei um eine bitterböse, aber realistische Abrechnung mit Kriegsgewinnlern in den USA.“⁴²⁹

Abgesehen von den Eingriffen, welche die ISB in Bezug auf die Programmierung vornahm, war es für Theaterschaffende von vorneherein nicht einfach, ohne deren Mitwirken Zugriff auf amerikanische Dramen zu erhalten. So klagte etwa Paul Mühlbacher, kaufmännischer Leiter des Wiener Volkstheaters, bereits Anfang Juni 1946, einige Tage vor Lothars Ankunft in Wien, über eine gewisse Willkür bei der Zuteilung der Stücke:

„Die Regelung der Vertriebsrechte ist noch immer ziemlich schwierig. Auch in dieser Beziehung hätte es wahrscheinlich Marton [Georg Marton Verlag, der heutige Thomas Sessler Verlag, Anm.] am leichtesten, da ein interner Ausgleich möglich wäre, und zwar zwischen europäischen Stücken, die über ihn nach Amerika und amerikanischen Stücken, die über ihn nach Europa gehen; also ein interner Clearing. In jenen Fällen, wo dies nicht möglich ist, muss die Mitwirkung der I.S.B. eingeschaltet werden, was die ganze Angelegenheit kompliziert und für die österreichischen Verleger ziemlich uninteressant macht, weil sie nur mehr mit einem Bruchteil ihres sonstigen Betrages beteiligt sind; für das Theater ist dies auch etwas unsicher, weil es dann passieren kann, dass man sich für ein Stück interessiert, dieses durch die Vermittlung der I.S.B. herüberkommt, diese jedoch, da sie sich die Verteilung der Stücke vorbehält, das Stück dann einem anderen Theater zuteilt und man dann mit einer langen Nase zusehen kann.“⁴³⁰

Aber nicht nur die Vorgaben der verantwortlichen US-Stellen, auch der spezielle „österreichische Geschmack“ bzw. die zum Teil von den amerikanischen Besatzern als konservativ empfundene Einstellung machte den Kulturoffizieren im Laufe ihrer Tätigkeit immer wieder zu schaffen, so berichtete etwa Edward Hogan, der Nachfolger Ernst Lothars als Theater & Music Officer, im Mai 1950 über das Theaterstück „Family Portrait“ von Lenore Coffee und William Joyce Cowen, das bereits 1947 in Lothars Liste der abgelehnten Werke aufgeschienen war:

⁴²⁸ Ebd., S. 412f.

⁴²⁹ Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 218.

⁴³⁰ Brief Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 6.6.1946. DÖW, 15948/35.

„Austria is a Roman Catholic country; the church reaches into normal activities to a degree astounding to us and from the very beginning American plays were accepted or rejected with one eye on church opinion. For example ‚Family Portrait‘ by Coffee & Cowen seems pious to the point of boredom to us; the thought of staging it shocked Austrian managers to whom it was submitted, because the catechism (in Austria at least) teaches that Mary had no child other than Jesus.“⁴³¹

Auch in Bezug auf klassische Musik erwies sich das österreichische Publikum als nicht besonders experimentierfreudig. Aus Anlass der Salzburger Festspiele 1946 klagte Lothar:

„[I]t must, however, be stated frankly that the influential musical circles in Austria were not only unaware of this but seemed rather opposed to it [der wichtigen Rolle der modernen US-Komponisten, Anm.] [...] Though the Salzburg Festival was taking place in an entirely American zone it never occurred to its directors to include one single American work.“⁴³²

„Aber gegen die Politik des Festspielmanagements und den Geschmack des Publikums waren [sic] langfristig sogar die US-Armee machtlos. Zwar konnten sich Star-Interpreten aus den Vereinigten Staaten, wenn sie ihre Beherrschung der europäischen Musiktradition unter Beweis stellten, in der Gunst des Publikums etablieren. [...] Den Werken der Komponisten aus den USA war dagegen kein vergleichbarer Erfolg beschieden. In den Berichten der entnervten ISB-Offiziere mehrten sich denn auch die Hinweise darauf, daß man es eben in Salzburg (und Österreich insgesamt) mit dem konservativsten Publikum der Welt zu tun habe, das sich nicht einmal von der typischsten Eigenschaft der Salzburger Geschäftswelt, dem finanziellen Auspressen der Besucher, abschrecken ließ.“⁴³³

III.2.1.2.2. Legitimiert oder selbstermächtigt? Lothars Hausmachtpolitik als Theater & Music Officer

„Die Theatre & Music Section erledigte alle Details. Sie klärte Copyright-Fragen, veranlaßte die Anfertigung von Übersetzungen, verteilte Bücher und Partituren, erteilte die Aufführungsrechte von US-Werken für österreichische Bühnen, wobei manchmal sogar die Vergabe der Regie und die Besetzung der Hauptdarsteller vorgeschrieben wurde, und organisierte Tournées von US-Künstlern. Nicht nur die großen Bühnen, auch kleine Theater wurden in diese Aktivitäten einbezogen. Schon 1946 konnten so Verträge über die Aufführung von US-Dramen nicht nur mit dem Burgtheater, dem Akademietheater, dem Theater ‚Die Insel‘, dem Theater in der Josefstadt, den Kammerspielen, dem Neuen Schauspielhaus, dem Volkstheater, den Landestheatern in Salzburg, Linz, Graz, Klagenfurt und Eisenstadt, sondern auch mit den Stadttheatern in Bad Aussee, Braunau und Steyr, der Volksbühne Bludenz und

⁴³¹ Report Rehabilitation of Austria (1945-47) Edward Hogan, 10.5.1950, S. 10f. National Archives Record Group 260, Box 93, Folder: Theater + Music 1949/50 (Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴³² WNRC 260/35/10. Theatre & Music Report, 31.8.1946. Zitiert in Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 228.

⁴³³ Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 229.

den Schauspielgruppen ‚Die Stephansspieler‘, ‚Studio junger Schauspieler‘ und ‚Die Tribüne‘ abgeschlossen werden.“⁴³⁴

In seiner Funktion als Kulturoffizier handelte Lothar, zumindest aus der Sicht einiger österreichischer Theaterschaffender, zum Teil ziemlich autokratisch. So beklagte sich etwa Paul Mühlbacher im September 1946 in einem Brief an Heinrich Schnitzler:

„Sie fragen über Lothar und Adrienne. Die Antwort auf diese Frage ist schriftlich nicht ganz einfach und ausserdem stehe ich beiden nicht nah genug, um mir ein endgültiges Urteil erlauben zu können. Sie sehen aus dieser vorsichtigen Vorrede, dass ich nicht 100%ig strahlend positiv bin. Gleichwohl kann ich sagen, dass ich mich mit ihm irgendwie verständige [...]. Seine Funktion ist uns selbst auch nicht ganz klar, und man sieht eigentlich nicht ganz durch [sic] wieweit die Rechte, die er ausübt, tatsächlich fundiert und wieweit einfach genommen sind. Tatsache ist, dass ohne ihn kein amerikanisches Stück in Wien gespielt werden kann, er sich die Einteilung der Stücke auf die Theater vorbehält und dann bei den Stücken hinsichtlich Terminen, Besetzungen etc. hineinredet. Zweifellos hat es viel für sich, dass im Gegensatz zu der bisherigen Situation jetzt jemand da ist, der die Wiener Theaterverhältnisse von früher her kennt. Andererseits muss er auch irgendwie die Veränderungen, die wir hier alle in sieben Jahren erfahren haben, erst in sich aufnehmen oder gleichsam nachleben, und das ist wahrscheinlich garnicht [sic] leicht.

Wir selbst haben mit ISB insofern eine unglückliche Erfahrung gemacht, als Lothar zu wiederholten Malen darauf drängte, dass wir Behrman's ‚Biography‘ annehmen und sehr darauf insistierte, dass Christl [Mardayn, Anm.] die Hauptrolle spielt. Nachdem wir unsere inneren Widerstände überwunden hatten, kamen wir durch einen glücklichen Zufall darauf, dass das Stück 1935 in der ‚Scala‘ mit Konstantin in der Hauptrolle unter dem Titel ‚Die Frau mit den 100 Affairen‘ bereits gelaufen ist. Seither bin ich etwas misstrauisch gegen ‚neue‘ amerikanische Stücke.“⁴³⁵

Im rekapitulierenden Gesamtbericht über die Entwicklung und die Tätigkeiten der Theater & Music Section unter seiner Führung von Ende November 1947 lässt Lothar erkennen, dass der Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf der Vermittlung von amerikanischen Theater- und Musikstücken an österreichische Bühnen gelegen sei.⁴³⁶ Im Zuge seiner Tätigkeit hatte er vierzehn Werke amerikanischer Autoren auf österreichischen Bühnen untergebracht.⁴³⁷

⁴³⁴ Ebd., S. 210. Die ISB unterstützte im Übrigen die Gründung unabhängiger Theatergruppen wie „Die Tribüne“ in Salzburg ausdrücklich, nicht zuletzt, um ein Gegengewicht zur konservativen Programmierung der etablierten Bühnen zu schaffen. (Vgl. Wagnleitner: *Coca-Colonisation*, S. 216.)

⁴³⁵ Brief Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 9.9.1946. DÖW, 15948/35. Das Stück „Biography“ wurde im Herbst 1946 endgültig ad acta gelegt. (Vgl. Brief Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 16.11.1946. DÖW, 15948/35.)

⁴³⁶ Vgl. Monthly Report Ernst Lothar an Chief ISB, 30.11.1947. WBRH, ZPH 922 a, Box 5, Mappe 2.

⁴³⁷ Vgl. Ernst Lothar an Albert van Eerden, 11.12.1947. „The first Legion“ von Emmet Lavery war unter dem Titel „Die erste Legion. Schauspiel von der Gesellschaft Jesu“ in einer Übersetzung und Bearbeitung Friedrich Schreyvogls und in der Regie Otto Premingers bereits im Oktober 1935 am Theater in der Josefstadt unter Ernst Lothar gespielt worden. (Vgl. Danielczyk: *Trügerische Hoffnung*, S. 84f.)

<u>Titel</u>	<u>Autor</u>	<u>Theater</u>
The Adding Machine	Elmer Rice	Landestheater, Salzburg
Abe Lincoln in Illinois	Robert E. Sherwood	Landestheater, Linz 2 Gastspiele im Stadttheater, Wien
Awake and sing	Clifford Odets	Theater „Die Insel“, Wien
Ah, Wilderness	Eugene O'Neill	Volkstheater, Wien
Claudia	Rose Franken	Stadttheater, Steyr
The first Legion	Emmet Lavery	Theater „Die Stephansspieler“, Wien Landestheater, Innsbruck
Life with Father	Howard Lindsay; Russel Crouse	Theater in der Josefstadt, Wien
Mourning becomes Electra	Eugene O'Neill	Akademietheater, Wien
On borrowed Time	Paul Osborne	Volkstheater, Wien Landestheater, Salzburg Stadttheater, Steyr
The Time of your Life	William Saroyan	Theater in der Josefstadt, Wien
Three Men on a Horse	John C. Holm; George Abbot	Neues Schauspielhaus, Wien
The Skin of our Teeth	Thornton Wilder	Theater in der Josefstadt, Wien Landestheater, Salzburg
Uncle Harry	Thomas Job	Landestheater, Linz
Watch on the Rhine	Lillian Hellman	Volkstheater, Wien

Lothar hatte Standardverträge für die Lizenzierung amerikanischer Bühnenwerke an österreichische Bühnen eingeführt.⁴³⁸ Diese verpflichteten das jeweilige Theater, das vertragsgegenständliche Stück innerhalb eines bestimmten Zeitraumes als Abendvorstellung zur Aufführung zu bringen, die Nichteinhaltung des Aufführungstermins zog eine Konventionalstrafe nach sich. An Tantiemen waren 10% der Bruttoeinnahmen jeder Aufführung an die ISB abzuführen, das Stück und die Bücher blieben Eigentum der ISB. Darüber hinaus war es der ISB unter dem Punkt „Besondere Bestimmungen“ möglich, beispielsweise auf Besetzung und Regie Einfluss zu nehmen, wovon Lothar gerne Gebrauch machte, wie etwa aus den Verträgen für „Trauer kleidet Elektra“ mit dem

⁴³⁸ Vgl. Monthly Report, Ernst Lothar an Chief ISB, 30.11.1947.

Akademietheater, „Das Lied der Taube“ mit dem Theater in der Josefstadt oder „Die Unvergessliche“ mit dem Akademietheater ersichtlich ist.⁴³⁹

Lothar beteiligte sich zum Teil intensiv an der Produktion amerikanischer Stücke an österreichischen Bühnen. So wurden vier Werke unter seiner Aufsicht übersetzt, zum Teil war er auch bei Proben anwesend, gab „Ratschläge für die Inszenierung amerikanischer Stücke“ und führte Regie.⁴⁴⁰

„At the request of the respective theaters writer directed ‚MOURNING BECOMES ELECTRA‘ at the ‚Akademietheater‘ and supervised the production of: ‚GASLIGHT‘ at the same theater, ‚THE TIME OF YOUR LIFE‘, ‚THE SKIN OF OUR TEETH‘, and ‚LIFE WITH FATHER‘ at the ‚Theater in der Josefstadt‘, ‚ON BORROWED TIME‘ and ‚WATCH ON THE RHINE‘ at the ‚Volkstheater‘, all in Vienna, ‚ABE LINCOLN IN ILLINOIS‘ at the ‚Landestheater‘ in Linz, and ‚THE ADDING MACHINE‘ at the ‚Tribuene‘ in Salzburg.“⁴⁴¹

Damit hob Lothar sich von der Vorgangsweise seines Vorgängers erheblich ab. Denn

„[w]ährend Alter 1945/1946 vor allem bemüht war, möglichst viele amerikanische Theaterstücke auf österreichischen Bühnen unterzubringen, und teilweise erst für Übersetzungen sorgen mußte, begann Ernst Lothar doch bereits eigene kulturpolitische Vorstellungen zu verwirklichen. Der Improvisation Alters, welcher

⁴³⁹ Vgl. Aufführungsverträge „Trauer kleidet Elektra“ 13.9.1946; „Das Lied der Taube“, 14.5.1947; „Die Unvergessliche“ („I remember Mama“), 14.11.1947 (Sammlung Prof. Rathkolb). S. auch Anhang C, Aufführungsvertrag „Trauer kleidet Elektra“. Dass die geplanten Aufführungstermine teilweise auf Grund der katastrophalen Lebens- und Arbeitsbedingungen besonders im Winter 1946/47 nicht immer eingehalten werden konnten, geht aus einem Brief des Burgtheaterdirektors Raoul Aslan an Ernst Lothar vom 8. März 1947 hervor, der die Verschiebung der Premiere von „Der Bürger einer neuen Welt“ wie folgt begründet: „Ausser unserer Macht liegende Umstände haben [...] die Vorbereitungsarbeiten des Burgtheaters derart verlangsamt, dass heute ein Stück doppelt so lange braucht, bis es herauskommen kann als vor dem [sic]. Die wesentlichen Hindernisse liegen dabei in den Werkstätten. In den Dekorationswerkstätten herrschte wegen Mangel an Heizmaterial lange Zeit eine Temperatur von unter 0 Grad, so dass die Farben einfroren [...] Durch den Stromentfall konnten vielfach die Maschinen nicht betrieben werden und langwierige Handarbeit mußte an ihre Stelle treten. Die gleichen Erscheinungen traten auch in den Kostümwerkstätten ein und wertvolle Arbeitstage gehen hier fortlaufend durch Entfall von Licht, Beheizung der Bügeleisen usw. verloren. Auf der anderen Seite ist auch die künstlerische Arbeit mit den Schauspielern vielfach durch solche Umstände erschwert [...]. Ich verweise dabei nur auf die beschränkten Gaslieferzeiten und auf Rücksichten [sic] die wir nehmen müssen, um den Künstlern wenigstens einmal am Tag die Einnahme warmer Mahlzeiten zu ermöglichen. Alle diese Umstände brachten es mit sich, dass das vorgesehene Arbeitsprogramm des Burgtheaters eine Verzögerung von zwei bis drei Monaten erlitten hat und wir heute dort halten, wo wir unter den Verhältnissen, die noch in der vorigen Spielzeit herrschten, anfangs Jänner hätten sein können.“ (Brief Direktion des Burgtheaters, Raoul Aslan an Theater und Musik Officer [sic] Hofrat Dr. Ernst Lothar, 8.3.1947. National Archives, Record Group No. 260, ACA Austria, Folder: Contracts. Sammlung Prof. Rathkolb.)

⁴⁴⁰ Vgl. Monthly Report Ernst Lothar an Chief ISB, 30.11.1947 und Memo Activities of Theater & Music Section, ISB von Theater & Music Officer an Chief ISB, 24.4.1947. National Archives Record Group No. 260, 58909-1 (35), ACA Austria, Folder: Theater + Music Section (Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴⁴¹ Monthly Report Ernst Lothar an Chief ISB, 30.11.1947 (Hervorhebungen im Original). Tatsächlich enthält der Vertrag für „Trauer kleidet Elektra“ keinerlei Klausel, die vorschreibt, dass Lothar die Regie übernehmen soll. Hält man sich vor Augen, dass während Lothars Tätigkeit für die ISB insgesamt vierzehn amerikanische Theaterstücke (gesamt achtzehn Produktionen) in Österreich realisiert wurden, so ist der Anteil derer, bei deren Umsetzung er aktiv beteiligt war, mit neun Produktionen sehr hoch.

selbst über die Eignung eines Stückes entscheiden durfte, war überdies ein verstärkter Zentralismus innerhalb der ISB gefolgt. Wohl konnte Lothar US-Stücke selbst aussuchen, doch mußte nicht nur die Copyright-Frage, sondern auch die ‚politische Eignung‘ des Textes geklärt werden. Beides wurde von der Reorientation Branch des War Departments geregelt. Erst dann war Ernst Lothar befugt, die Stücke an geeignete Bühnen zu verteilen, wobei er vor allem das Burgtheater und das Theater in der Josefstadt bevorzugte und mit qualitativ hochstehenden Autoren versorgte.“⁴⁴²

Am Ende seiner Tätigkeit für die ISB rühmt Lothar sich:

„Not one of the American plays produced in Austria failed. The majority of them were solid hits with runs up to 50 and more performances. Reviews without exception were favorable. Even theaters outside the zone (the Landestheaters Graz and Innsbruck, in the British and French Zones, and the theater in Urfahr, in the Russian Zone) requested and produced U.S. plays. U.S.A. was and still is ahead of the other Allied nations in the field of drama in Austria.“⁴⁴³

Dass nicht alle Zeitgenossen den von ihm propagierten amerikanischen Stücken so positiv gegenüber eingestellt waren, wie Lothar es hier darstellt, zeigt ein Urteil über „Time of your Life“ von William Saroyan, das unter dem Titel „Einmal im Leben“ am 8. November 1946 am Theater in der Josefstadt in der Regie Rudolf Steinboecks Premiere hatte:

„Den Dichter William Saroyan charakterisiert man als unbekümmerten, eigenwilligen Menschen. Er kennt keinerlei gesellschaftliche Umgangsformen, trinkt gerne, wettet und spielt Tennis und Poker. Ebenso zieht er den Verkehr mit einfachen, ungebildeten und naturhaften Menschen vor.

⁴⁴² Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 406f.

⁴⁴³ Tatsächlich sind in der Aufstellung, die Lothar am vorletzten Tag seiner Amtszeit an Albert van Eerden, den stellvertretenden Leiter der ISB, gesandt hat, für keine einzige Produktion 50 oder mehr Aufführungen ausgewiesen. Die erfolgreichsten Werke laut dieser Liste waren „Three Men on a Horse“ im Neuen Schauspielhaus mit 46 Vorstellungen, „Mourning becomes Electra“ im Akademietheater mit 41 Vorstellungen, „Life with Father“ im Theater in der Josefstadt, das bis zum Zeitpunkt der Berichtserstellung 40 mal aufgeführt worden war, aber noch weiterhin am Spielplan stand, sowie „The Time of your Life“ im Theater in der Josefstadt mit 36, „The Skin of your Teeth“ im Theater in der Josefstadt und im Landestheater Salzburg mit insgesamt 34, „On borrowed Time“ im Volkstheater, im Landestheater Salzburg und im Stadttheater Steyr mit insgesamt 33 und „The first Legion“ im Theater „Die Stephansspieler“ und im Landestheater Innsbruck mit insgesamt 31 Vorstellungen. Andererseits fallen auf dieser Liste Stücke wie „The Adding Machine“ im Landestheater Salzburg mit nur 3, „Uncle Harry“ im Landestheater Linz mit 6 und „Abe Lincoln in Illinois“ im Landestheater Linz und mit 2 Gastvorstellungen im Stadttheater Wien mit insgesamt nur 8 Vorstellungen auf. Weder das Landestheater Graz noch das Theater in Urfahr sind in dieser Liste enthalten. Allerdings berichtet Lothar etwa in seinem Report von 3.11.1947, dass das Landestheater in Graz einen Vertrag für „The Voice of the Turtle“ unterzeichnet habe. (Vgl. Ernst Lothar an Albert van Eerden, 11.12.1947 und Highlights of the week, Ernst Lothar an Chief of Branch, 3.11.1947. National Archives, Record Group 260, Box 58909-1 35/23. Sammlung Prof. Rathkolb).

Eine Aufstellung von Februar 1948 zeigt, dass im Jahr 1947 und bis zum Zeitpunkt der Erstellung der Liste in Österreich 14 amerikanische, 12 britische, 6 französische und 6 russische Stücke produziert wurden – die USA lagen in diesem Zeitraum also tatsächlich knapp vor Großbritannien, was die Anzahl der aufgeführten Bühnenwerke betrifft. (Vgl. Report Virginia D. Pleasants an Douglas Fox, 9.2.1948. National Archives, Record Group Nr. 260, Box 41, Folder Music & Theater, Misc. & Cables 1948. Sammlung Prof. Rathkolb.)

Er ist dem Zuschauer gegenüber so ‚unhöflich‘, die konventionelle Form des Dramas zu verlassen. Die Komödie ‚Einmal im Leben‘ verdient eigentlich diese Bezeichnung gar nicht, was uns aber angesichts der häufigen willkürlichen Bezeichnungen bei anderen Autoren nicht mehr verwundern kann.

Saroyan kennt in diesem Stück keine Hauptperson und keine story [sic]. Aber vielleicht sind gerade jene Faktoren für uns wertvoll, da sie uns über das Wesentliche dieses Kontinentes Aufschluß geben.

Auf der Bühne reiht sich Person an Person und eine Handlung folgt auf die andere; das Ergebnis ist eine Summe von vielfältigen Handlungen, die miteinander nichts zu tun haben. Ein ganzes Panoptikum von Typen wird uns dabei vorgeführt. Einer von denen könnte der Dichter sein.“⁴⁴⁴

Auch eine Kritik zur Premiere von „Wir sind noch einmal davongekommen“ („The Skin of our Teeth“) von Thornton Wilder am Theater in der Josefstadt am 17. März 1947, ebenfalls in der Regie Rudolf Steinboecks, gibt sich nur vorsichtig positiv:

„Von Thornton Wilder scheinen suchender Geist, neue dramatische Dynamik, eine Zukunftsform zu kommen.

Jetzt haben wir abermals ein Stück kennengelernt, das restlos, zutiefst und charakteristisch eröffnet, wie Amerika Menschheitsprobleme, Ewigkeitsgefühle, Welttragik und Urkonflikte dichterisch aussagt. Für den Europäer, der weder gewillt, noch akrobatisch genug ist, um aus der Haut der künstlerischen Form, Tradition und Historie zu fahren, ergibt sich sehr, sehr viel Interessantes zu schauen, zu hören, nachzudenken, ergibt sich, dass Mr. Thornton Wilder zugleich ein echter, tiefer Dichter und ein wunderlicher Undramatiker ist. Ob der szenischen Bluffs und theatralischen Coups, in Fülle und Hemmungslosigkeit angebracht, darf man sich nicht beirren lassen über Ursprung und Art des dichterischen Wortes.

Die Familie Antrobus, das symbolische Pseudonym ist durchsichtig, kommt in den drei Akten nicht ‚noch einmal‘ sondern dreimal ‚davon‘ ...“⁴⁴⁵

In seinem Abschlussbericht zählt Lothar weitere Aufgaben auf, die er im Rahmen seiner Tätigkeit als Kulturoffizier wahrgenommen habe. So habe er im Rahmen von Vorlesungen am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien sowie an der staatlichen Schauspielschule (i. e. Max Reinhardt Seminar) die produzierten Stücke besprochen und einen Überblick über das moderne amerikanische Drama gegeben. Neben den Salzburger Festspielen seien auch Festivals in Steyr und Linz unterstützt worden.⁴⁴⁶

Auch im Zuge der Wiederaufnahme der Sommerkurse des Salzburger Mozarteum im Jahr 1947 habe man unterstützend gewirkt – diese sollten auch 1948 unter Mitwirkung von Paul Hindemith fortgeführt werden. Tatsächlich finden sich in den Akten der ISB Schriftstücke, die belegen, dass Lothar und seine Salzburger Mitarbeiterin Renate Buchmann intensiv in

⁴⁴⁴ Sadofsky, Wilhelm: *Die Geschmacksbildung an den Wiener Theatern von 1945 bis 1949*. Diss. Universität Wien, Philosophische Fakultät, 1950, S. 64f. Lothar selbst berichtete im November 1946 vom Misserfolg der Stücke „Our Town“ und „Time of your Life“. (Ernst Lothar to Pare Lorenz, Periodical Unit, Reorientation Branch: American Plays for Austria, 9.11.1946.)

⁴⁴⁵ *Die Presse*, 22.3.1947. Zitiert in: Sadofsky: *Geschmacksbildung*, S. 65f.

⁴⁴⁶ Vgl. Monthly Report Ernst Lothar an Chief ISB, 30.11.1947.

die Planung und Organisation der Sommerkurse in Zusammenarbeit mit dem New Yorker Studio of Dramatic Arts involviert waren. Die Schwierigkeiten, mit denen sich die Organisatoren konfrontiert sahen, lagen etwa in der Tatsache, dass die Freigabe des Reiseverkehrs für Touristen in Salzburg abgewartet werden musste, Fragen der Unterkunft und der Verpflegung mussten geklärt werden. Im Rahmen der Sommerkurse war unter anderem auch eine Unterrichtstätigkeit von Helene Thimig angedacht, Gottfried von Einem schlug Kompositionskurse mit etwa Carl Orff und Rudolf Wagner-Régeny vor.⁴⁴⁷

„Wie derartige Aktivitäten beweisen, entwickelte sich Lothar immer mehr zu einer ‚Grauen Eminenz‘ des österreichischen Kulturlebens. Dies ging sogar so weit, daß sich die Generalintendanz der Salzburger Festspiele an ihn wandte, um bei den Wünschen der Witwe Max Reinhardts, die bei der ‚Jedermann‘-Inszenierung 1947 Regie führte, zu vermitteln, da sie zahlreiche Rollenneubesetzungen sowie eine kostspielige Nachtvorstellung einbauen wollte.“⁴⁴⁸

Am Ende seiner Amtszeit berichtet Lothar darüber hinaus, dass es im Musikbereich gelungen sei, die amerikanischen Künstler Yehudi Menuhin, Grace Moore, Emanuel List, Eugene List, William Kapell, Robert Wallenborn, Virginia Pleasants, Bronislav Gimpel, Carroll Giehn, Dimitri Marcovitch, sowie die nunmehrigen US-Staatsangehörigen, die Dirigenten Otto Klemperer, Eric Leinsdorf und Antal Dorati sowie Regisseur Dr. Lothar Wallerstein nach Österreich zu bringen. Weiters sei die Musik amerikanischer Komponisten wie Charles Ives, Aaron Copland, Samuel Barber, Roy Harris, William Schuman, George Gershwin, Randall Thomps, Virgil Thomson, Walter Piston, Harrison Kerr, Bernard Wagenaar sowohl bei den Salzburger Festspielen als auch bei Konzerten in Wien, Graz und Linz und über den Radiosender Rot-Weiß-Rot gespielt worden. Die Musikbibliothek sei von 48 auf 204 Werke erweitert worden.⁴⁴⁹

„In the course of the denazification and rehabilitation of Austrian theatrical and musical life which is back to normal again this section took an active part. It brought and assisted in bringing to Vienna and Salzburg a great number of first rate singers, conductors, stage directors, stage designers and such internationally known actors as Albert BASSERMANN, Helene THIMIG-REINHARDT, Adrienne GESSNER, and Ernst DEUTSCH.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Vgl. etwa Brief Stella Herlinger an Ernst Lothar, 25.11.1946, National Archives, Record Group 260/72/ISB 21; Memo Renate Buchmann an Ernst Lothar, 14.1.1947, National Archives, Record Group 260/72/ISB 21; Briefe Musikhochschule Mozarteum/Dr. Preußner an Ernst Lothar, 6.9.1947, 12.9.1947, 2x 25.9.1947, National Archives, Record Group 260, ACA Austria, Box 72, ISB 15 (alle Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴⁴⁸ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 421f.

⁴⁴⁹ Vgl. Monthly Report Ernst Lothar an Chief ISB, 30.11.1947. Interessant ist, dass Lothar in seiner Auflistung auch die Pianistin Virginia Pleasants anführt, die seit 1946 Assistant Music Officer der ISB war.

⁴⁵⁰ Ebd. [Hervorhebungen im Original.]

In seinem Abschlussbericht gibt Lothar auch Ratschläge für die weitere Vorgehensweise der Theater & Music Section bezüglich der Verbreitung amerikanischer Theaterstücke in Österreich. Er berichtet, dass zwar Verträge für sieben weitere Stücke für die Spielzeit 1947/48 abgeschlossen worden seien, zählt aber auch insgesamt 24 Theaterstücke auf, die von den Verantwortlichen der österreichischen Bühnen zurückgewiesen worden seien.

„It was pointed out on various occasions that this section ran out of plays. Of the 51 American plays, copyright and policy cleared for use in Germany and Austria, those suited for theaters in Austria were produced. The rest, in spite of many efforts, was turned down by the theatrical managers. It should be noted in this connection that theatrical conditions in Germany and Austria are different in some respects. In Germany, since it is an occupied country, theatrical managers are more anxious to produce American plays than in liberated Austria; besides, the taste of audiences in Austria differs from that in Germany.“⁴⁵¹

Lothar beklagt sich, dass trotz seiner zahlreichen Vorschläge für amerikanische Stücke, an denen österreichische Bühnen Interesse bekundet hätten, kein einziges weiteres Stück für Österreich verfügbar gemacht worden sei:

„To date the section is faced with the following situation: It can be counted on only 5 more openings of US plays during the season 1947/1948 in Austria (‘CLAUDIA’ by Rose Franken, ‘THE MAGNIFICENT YANKEE’ by Emmet Lavery, ‘I REMEMBER MAMA’ and ‘THE VOICE OF THE TURTLE’, both by John van Druten, and ‘THE PURSUIT OF HAPPINESS’ by Lawrence Langner and Armine Marshal Langner). For ‘DARK VICTORY’ by George Brewer and Bertram Bloch and for ‘NO TIME FOR COMEDY’ by S.M.Behrman contracts were signed with ‘Kammerspiele’ in Vienna; however, the theater is reluctant to produce them.

Three Vienna theaters, ‘Die Insel’, ‘Renaissance-Buehne’, and ‘Wiener Schauspielhaus’, for months were requesting suitable American plays in vain. The ‘Theater in der Josefstadt’, one of Vienna’s finest theaters, was prepared to do Maxwell Anderson’s ‘JOAN OF LORRAINE’ with Austria’s best known actress, Paula WESSELY. This play, however, was refused policy clearance. The same was the case with ‘COUNSELOR AT LAW’ by Elmar Rice for which the US actor, Ernst DEUTSCH, was available. For the production of ‘OKLAHOMA’, ‘Volkstheater’ and ‘Stadththeater’ in Vienna have been competing for more than one year without result.

In summing up, it should be said that the lively interest, evoked by numerous successful productions of American plays, will dwindle and die down if, for lack of material, past successes will not be followed up by new ones. It appears vital to concentrate on American plays as before and make use of the enthusiasm of the Austrians for the theater. To shift the emphasis from promoting American plays to the promotion of American music could, in this writer’s opinion, not make up for the losses which might be incurred in the field of the theater.

For this reason it is recommended to urge the authorities in charge to make available for Austria a sufficient number of serious plays, comedies, and musicals as soon as possible.“⁴⁵²

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd. [Hervorhebungen im Original.] Bereits im August 1947 war bei einer Theater- und Musikkonferenz in Salzburg von den verantwortlichen amerikanischen Stellen in Deutschland (ICD, OMGUS) und Österreich (ISB, USFA) festgehalten worden, dass die Liste der für Österreich und Deutschland zur Verfügung stehenden amerikanischen Stück unzureichend sei. Es wurde

Aber nicht nur bei der Programmierung amerikanischer Theaterstücke, auch in Bezug auf die Verbreitung musikalischer Werke aus den USA sieht Lothar Verbesserungsmöglichkeiten:

„To date, in spite of all efforts, American music has not taken its due place in Austria yet. This is due mainly to the conservative trend in Austrian musical circles and at the same time to the lack of outstanding performers of American music. If the Theater and Music Section were able to follow the example of the other Allied powers who invite and fete their representative musicians, making their arrival in Austria a big artistic event, American music would become more popular than today. It goes without saying that even the most conservative audience would like to hear American music if it were interpreted by conductors like Koussevitzky, Stokowski, Mitropoulos, Ornandi etc. Star performers of the Metropolitan Opera would also help to make American music more appreciated.“⁴⁵³

III.2.1.4. Das Ende der Amtszeit Ernst Lothars

„Am 17. Oktober 1947 teilte Keyes dem Leiter der CAD, Generalmajor Daniel Noce, mit, daß der Vertrag mit Ernst Lothar nicht verlängert werden würde, da er sich gegen US-Künstler von Rang nicht richtig verhalten hätte. Zwar sollten die Vorwürfe nicht dazu benützt werden, ihm schlechte Erfüllung seiner Dienstpflichten vorzuwerfen, aber trotzdem mußte er ersetzt werden – durch einen Amerikaner ‚of long standing‘. Damit war die Reihe von österreichischen Emigranten als Kulturoffiziere wie Pasetti, Alter und Lothar zu Ende gegangen.“⁴⁵⁴

In seiner Autobiographie schreibt Lothar, dass sein Vertrag als Kulturoffizier nicht verlängert worden sei, weil er sich geweigert habe, sein strenges Vorgehen gegenüber ehemaligen Nationalsozialisten zugunsten der Bekämpfung von Kommunisten aufzugeben, wie es der Linie der amerikanischen Besatzungsmacht entsprochen hätte.⁴⁵⁵ Tatsächlich hatte Lothar sich jedoch durch sein – zumindest von vielen österreichischen Kulturschaffenden als solches empfundenen – oft recht eigenmächtiges Handeln Feinde gemacht:

vereinbart, der Reorientation Branch unabhängig voneinander weiterhin Vorschläge für freizugebende Stücke zu machen; die jeweils andere Stelle solle darüber informiert werden, die Freigabe sei jeweils für Deutschland und Österreich anzustreben. Dabei war im Übrigen auch eine Definition von „amerikanischen Stücken“ aufgestellt worden: „Only those plays are to be treated as representative American plays which were originally written in English. Those by naturalized US authors who, as foreigners, were already well-known will be treated as American plays only if their character and outlook are American.“ (Theater – Music Conferences, Germany and Austria. United States Forces in Austria, Information Services Branch, 16.8.1947. National Archives, Record Group No. 260, ACA Austria, Box 637, Folder 14, US Theater [?]. Sammlung Prof. Rathkolb.) Wie Lothars Abschlussbericht zeigt, dürften diese Pläne nicht aufgegangen sein.

⁴⁵³ Draft Information for Smith-Mundt Committee from Theater and Music Officer to Deputy Chief, 8.8.1947. National Archives, Record Group Nr. 260, ACA Austria, Box 93, Folder ISB History (Sammlung Prof. Rathkolb).

⁴⁵⁴ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 424.

⁴⁵⁵ Vgl. Lothar: *Wunder des Überlebens*, S. 317f.

„[Die] aktiven Eingriffe in das österreichische Kulturleben brachten ihm nicht nur Freunde, sondern auch einige Gegner. Besonders kritisch wurden seine Bemühungen in New York bei der Civil Affairs Division des War Departments registriert, da man dort grundsätzlich die Ansicht vertrat, daß es nicht günstig sei, ‚giving an ex-national of an occupied country a position of too great authority. Such is most a point to cause adverse local comment and misunderstanding‘.“⁴⁵⁶

Letztendlich fiel Lothar einer Intrige zum Opfer: Eine Beschwerde des Dirigenten Erich Leinsdorf, der sich im Zuge eines Wien-Gastspieles nicht adäquat behandelt gefühlt hatte, führte in Verbindung mit weiteren Beanstandungen, unter anderem auch von österreichischen Behörden (möglicherweise aufgrund seines harten Durchgreifens in Entnazifizierungsfragen) schließlich dazu, dass Lothar mit dem Ablauf seines Vertrages am 12. Dezember 1947 aus dem Dienst der amerikanischen Besatzungsmacht entlassen wurde.⁴⁵⁷

Nach einer längeren Suche nach dem passenden Nachfolger für Ernst Lothar⁴⁵⁸ übernahm im April 1948 Edward Hogan, „Story-Scout“ bei MGM, der bereits früher in Berlin tätig gewesen war, den Posten des amerikanischen Theater & Music Officers in Wien⁴⁵⁹ – „[m]it der Ablöse Lothars endete ein Kapitel amerikanischer Kulturpolitik in Nachkriegsösterreich.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 422.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 422ff.

⁴⁵⁸ Im Gespräch waren etwa der Leiter der Film, Theater and Music Branch in Wiesbaden, William D. Dubensky, der Musikwissenschaftler und Musiker Jacob M. Coopersmith, der Dirigent und Komponist Lehman Engel sowie der Theaterfachmann Robert C. Schnitzer. (Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 425f.; Telecon ISB DA-69 NY McClure, o.D. National Archives Record Group No. 260/72/ISB Telecon A. Sammlung Prof. Rathkolb; Key MG Personnel. <http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/omg1948n147/reference/history.omg1948n147.i0020.pdf>, Zugriff am 6.11.2014.)

⁴⁵⁹ Vgl. Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 426.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 425.

Nachwort

Die Person Ernst Lothars war und ist nicht unumstritten. Die Beschäftigung mit seiner Geschichte und seinem Umfeld, insbesondere die Lektüre seiner persönlichen Briefe, legt unterschiedliche Facetten seiner Persönlichkeit frei. Auf der einen Seite zeigt sich ein depressiver, einsamer Mensch, dem durch die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten der Boden unter den Füßen weggezogen worden ist, der seine Heimat und sein gewohntes Leben aufgeben hat müssen und sich in der Fremde, vor allem während der Zeit der räumlichen Trennung von seiner Frau, nur schwer zurechtfindet. Der sich, obwohl ihm Gesellschaft und Freundschaft angeboten werden, lieber zurückzieht und das Erlebte mit großem Sarkasmus kommentiert. Der, aus seinem gewohnten Arbeits- und Lebensumfeld geworfen, unter Existenzängsten leidet. Der von einem mitteleuropäisch-überheblichen Selbstbild geprägt ob der kulturellen Ungebildetheit seiner Studenten verzweifelt und – nach eigenen Angaben – angesichts der schauspielerischen Unzulänglichkeiten von Laiendarstellern die Arbeit mit diesen als notwendiges Übel über sich ergehen lässt, ohne sich aus der Ruhe bringen zu lassen. Im Gegensatz dazu stehen Aussagen seiner Zeitgenossen, die ihm cholerisches Verhalten bei der Probenarbeit mit den Laien ebenso vorwerfen wie Hochmut als ehemaliger „Mann von Welt“ und Unnahbarkeit.

Es zeigt sich ein Mensch, den während acht langen Jahren im Exil stets das Heimweh plagt, der in Reden und Ansprachen für „sein“ Österreich kämpft und nicht müde wird, bei der US-amerikanischen Bevölkerung um Verständnis für den Sonderstatus des annektierten Landes zu werben. Es zeigt sich ein Mensch, der Wien zur „Kulturhauptstadt des gesamten deutschen Sprachgebietes“⁴⁶¹ machen will, da Berlin „die Symbole der Menschenfreiheit und des Geistes, den Reichstag und die Bücher unter Applaus verbrannte“⁴⁶².

Auf der anderen Seite aber zeigt sich auch ein Mensch, der in einem Maße dankbar für die Gastfreundschaft der USA ihm als Flüchtling gegenüber ist, dass er in seiner Autobiographie keine Gelegenheit auslässt, (erfundene) Anekdoten zu erzählen, die die Großzügigkeit und Vorzüge dieses Landes unterstreichen sollen.

Und es zeigt sich ein Mensch, der, zurückgekehrt in seine alte Heimat, seine persönlichen Vorlieben und Interessen nach dem Geschmack seiner Zeitgenossen etwas zu stark in

⁴⁶¹ Lothar, Ernst: Zum Thema Österreich, hier S. 77.

⁴⁶² Ebd.

seine beruflichen Entscheidungen einfließen lässt und daher zu guter Letzt infolge einer Intrige seine Position einbüßt.

Unbestritten bei all diesen unterschiedlichen Betrachtungsweisen seiner Person bleiben Lothars Fähigkeiten als Theaterfachmann: Seine Inszenierungen in den USA werden durchwegs gelobt, sein Unterricht mit Freuden aufgenommen. Und auch von Seiten der US-Armee ist nicht fachliches Unvermögen der Grund für eine Nicht-Verlängerung seines Vertrages, sondern seine etwas zu großzügige Auslegung seines Verantwortungsbereiches und in der Folge „adverse local comment“⁴⁶³.

„Die eine Hälfte meines Lebens habe ich meinen erzählenden Schriften, die andere dem Beamtentum und der Kritik, mein ganzes jedoch dem Theater gewidmet [...] Denn wen es packt, für den ist das Theater weniger ein Beruf als ein Ihmverfallensein. Man erliegt ihm wie einer anderen Leidenschaft. [...] Je weniger man, mit zunehmenden Jahren, der Wirklichkeit erliegt und je inniger man jenem Schein und Abglanz nachstrebt, wo die Bilder einen Rahmen von Gültigkeit empfangen, der sie zu Sinnbildern, und die Geschöpfe einen Standpunkt von Menschlichkeit, der sie zu Menschen macht; wo es in der Zerrissenheit für zwei Stunden Güte, im Ausweglosen für einen göttlichen Augenblick Erlösung gibt, desto unwiderstehlicher nimmt die ‚Schaubühne als moralische Anstalt‘ von einem Besitz – um sie mit Schiller so zu nennen, oder, weniger doktrinär, die Flucht aus und den Schlüssel zu der Zeit.“⁴⁶⁴

Wie auch immer man zu der Person Ernst Lothars stehen mag – eines ist sicher: Er war Theatermensch mit Haut und Haaren. Neben der Liebe zu seiner Frau war es mit Sicherheit die Beschäftigung mit dem Theater und „seinem“ europäischen Kulturerbe, die ihn in den langen Jahren des Exils aufrecht hielten und vorwärts blicken ließen – als „Flucht aus und Schlüssel zu der Zeit“.

⁴⁶³ Rathkolb: *Politische Propaganda*, S. 422.

⁴⁶⁴ Lothar, Ernst: Österreichs kulturelle Weltbedeutung. In: ders.: *Die bessere Welt*, S. 75-102, hier S. 91f.

Anhang

A. Die Flucht

Die Schauspieler im
Theater in der Josefstadt
unter der Führung von
Mag Reinhardt
Direktion: **Dr. Ernst Lothar**

Sonntag den 23. Januar

¹/₂ 12 Uhr vormittags
MORGENFEIER
Oesterreich im Gedicht
Ansprache, gehalten von Ernst Lothar

Hofmannsthal . Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz gesprochen von ERNST DEUTSCH Lenau Frühlingsblick Himmelstrauer Rilke Die Konfirmanden gesprochen von KITTY STENGEL Mell Brief im Winter Die Stadt auf dem Hügel Heimat gesprochen von ERIK FREY Werfel Alte Dienstboten Jesus und der Äser-Weg gesprochen von MARIA FEIN Wildgans Zueignung an die geliebte Landschaft Oesterreichisches Credo gesprochen von ALFRED NEUGEBAUER == P A U S E ==	Beer-Hofmann . Schlaflied für Mirjam Altern gesprochen von ERNST DEUTSCH Trakl Die schöne Stadt gesprochen von RUDOLF TEUBLER Ginzkey Die Hochzeit zu St Gilgen Salzburger Festspiel gesprochen von FRIDA RICHARD Weinheber Alt-O'takring Auf eine Wienerin gesprochen von LUDWIG STÖSSEL Zernatto Gebet Liebesbrief an ein Pferd Das Kind gesprochen von FRITZ DELIUS Saar Wiener Elegien Grillparzer Abschied von Gastein Der deutsche Dichter Siesollenihnnichthaben... Mein Vaterland gesprochen von ERNST LOTHAR
--	---

Preise von 50 Groschen bis 5 Schilling

Der Kartenverkauf für die angekündigten Vorstellungen findet an den Tageskassen im Theater in der Josefstadt (Tel. A-22-4-20) und I., Graben 10, Tel. R-29-1-35 (Ede Spiegelgasse, Nordisches Reisebüro) von 9 Uhr früh bis 6 Uhr abends sowie in allen Kartenbüros zu Originalpreisen ohne jeden Aufschlag ununterbrochen statt. Von 6 Uhr an Verkauf im Theatergebäude nur für die Vorstellung des gleichen Tages

„Gemeinhalt“, Wien IX.

Abb. 1: Theaterzettel „Oesterreich im Gedicht“, 23.1.1938, Theater in der Josefstadt. (Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums.)

Vor Ausfüllung des Vermögensverzeichnis ist die beigelegte Anleitung genau durchzulesen!

6. FEB. 1939

Zur Beachtung!

1. Wer hat das Vermögensverzeichnis einzureichen?
Jeder Anmeldepflichtige, also auch jeder Ehegatte und jedes Kind für sich. Für jedes minderjährige Kind ist das Vermögensverzeichnis vom Inhaber der elterlichen Gewalt oder von dem Vormund einzureichen.
2. Bis wann ist das Vermögensverzeichnis einzureichen?
Bis zum 30. Juni 1938. Wer anmelde- und bewertungspflichtig ist, aber die Anmelde- und Bewertungspflicht nicht oder nicht rechtzeitig oder nicht vollständig erfüllt, setzt sich schwerer Strafe (Geldstrafe, Gefängnis, Zuchthaus, Einziehung des Vermögens) aus.
3. Wie ist das Vermögensverzeichnis auszufüllen?
Es müssen sämtliche Fragen beantwortet werden. Nichtzutreffendes ist zu durchstreichen. Reicht der in dem Vermögensverzeichnis für die Ausfüllung vorgesehene Raum nicht aus, so sind die geforderten Angaben auf einer Anlage zu machen.
4. Wenn Zweifel bestehen, ob diese oder jene Werte in dem Vermögensverzeichnis aufgeführt werden müssen, sind die Werte aufzuführen.

50640

Verzeichnis über das Vermögen von Juden nach dem Stand vom 27. April 1938

des Müller - Dr. Ernst Lothar, Hofrat a.D. Theaterdirektor
der (Su- und Vorname) (Beruf oder Gewerbe)
in Wien IV. Lothringerstr. 62, Sommerwohnung Morzg 62 - Straße, Platz Nr.
(Wohnsitz oder gewöhnlicher Aufenthalt)

Angaben zur Person

Ich bin geboren am 25. Oktober 1890
Ich bin Jude (§ 5 der Ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935, Reichsgesetzbl. I S. 1333) und — deutscher¹⁾ — — Staatsangehörigkeit¹⁾ — österreichisch —.
Da ich — Jude deutscher Staatsangehörigkeit¹⁾ — österreichisch — bin, habe ich in dem nachstehenden Vermögensverzeichnis mein gesamtes inländisches und ausländisches Vermögen angegeben und bewertet¹⁾.

~~Das in diesem Verzeichnis angegebene Vermögen ist das Vermögen, das ich am 27. April 1938 besaß, und das Vermögen, das ich am 27. April 1938 noch anderen gehörte.~~

Ich bin verheiratet mit Adrienne geb. Geiringer
(Mädchenname der Ehefrau)

Mein Ehegatte ist der Rasse nach — jüdisch¹⁾ — österreichisch — und gehört der katholischen Religionsgemeinschaft an.

Angaben über das Vermögen

I. Land- und forstwirtschaftliches Vermögen (vgl. Anleitung Ziff. 9):

Wenn Sie am 27. April 1938 land- und forstwirtschaftliches Vermögen besaßen (gepachtete Ländereien u. dgl. sind nur aufzuführen, wenn das der Bewirtschaftung dienende Inventar Ihnen gehörte):

Lage des eigenen oder gepachteten Betriebs und seine Größe in Hektar? (Gemeinde — Gutsbesitz — und Hofnummer, auch Grundbuch- und katastermäßige Bezeichnung)	Art des eigenen oder gepachteten Betriebs? (z. B. landwirtschaftlicher, forstwirtschaftlicher, gärtnerischer Betrieb, Weinbaubetrieb, Fischereibetrieb)	Handelte es sich um einen eigenen Betrieb oder um eine Pachtung?	Wert des Betriebs RM	Belegen den Betrieb: Wenn der Betrieb noch Anderen gehörte: Wie hoch war ihr Anteil? (z. B. 1/4)
1	2	3	4	5

II. Grundvermögen (Grund und Boden, Gebäude) (vgl. Anleitung Ziff. 10):

Wenn Sie am 27. April 1938 Grundvermögen besaßen (Grundstücke, die nicht zu dem vorstehend unter I und nachstehend unter III bezeichneten Vermögen gehörten):

Lage des Grundstücks? (Gemeinde, Straße und Hausnummer, bei Bauland auch Grundbuch- und katastermäßige Bezeichnung)	Art des Grundstücks? (z. B. Einfamilienhaus, Mietwohngrundstück, Bauland)	Wert des Grundstücks RM	Wenn das Grundstück noch Anderen gehörte: Wie hoch war ihr Anteil? (z. B. 1/4)
1	2	3	4
<u>Morzg 62 bei Salzburg</u>	<u>Einfamilienhaus auf 1800 m² Grund</u>	<u>Kaufpreis 1932</u>	

RM 22.666.67
(S 34.000.-)

¹⁾ Nichtzutreffendes ist zu durchstreichen.

Vermögensverzeichnis (VO d. 26. 4. 38).

Abb. 2: Erste Seite der Vermögensanmeldung Ernst Lothars. (Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik.)

Paris, 9. August 1938

Wenn ich den Rucksack aufgeben, dann weiß ich, daß
es dafür keine Entschädigung gibt, müßten Sie mir, nicht
mehr weiter zu kommen. Ich will mich nicht entschuldigen.
Aber muß mir, daß ich die nützliche Funktion habe,
jedenmann zur Last geworden zu sein, ist es nur noch
klar, daß Sie beiden einzigen Menschen, von die ich bis
zu letzten Sekunden in tiefer Liebe plane, durch mein
Fortgehen ohne einen kleinen Sicherung ihrer Leistung an-
setzen werden. In einem Augenblick gering schweren Schicksal
bringt es ihnen noch den größten Schmerz an, das weiß
ich. Aber die Zeit, darauf steht ich, wird diesen Schmerz
hindern. Bei Sie, Adrienne, nicht ohne tiefer Qual mit
Bewußtsein darüber, daß ich Sie allein verlassen habe. Aber,
mein Schicksal, da ich die ungenügende Tapferkeit mit Sie hilflos-
stellen muß anbringen wollte, muß mich allein zu lassen;
da ich bereit gewesen wäre, mein Leben mit sich zu tauschen
für mich anzuheben; da ich, gänzlich selbstlos, nur mich
mich in tiefster Unruhe sicherstellen würde, steht ich noch
undenkbarerweise gescheit, wenn ich dieses Opfer angenommen
hätte. Wenn ich mich nicht mehr bei, kann ich nur selbst die

Abb. 3: Erste Seite des Abschiedsbriefes Ernst Lothars, 9.8.1938. (WBRH, ZPH 922 a, Box 2, Mappe 4.)

Programm für einen Theaterabend in Paris⁴⁶⁵

- 1.) Konf[erence]
- 2.) Maria Th
- 3.) 2 Konf[erence]
- 4.) volkstümliches Bild: [?]
- 5.) Album
- 6.) Kino-Vorschau
- 7.) Rendezvous an der Sirk-Ecke
- 8.) Valse mortelle
- 9.) Alibi
- 10.) Zu [?] - Bild
- 11.) Sänger
- 12.) Sketch
- 13.) Schubert
- 14.) Heimat
- 15.) Art en Vienne
- 16.) Burgmusik
- 17.) Geschichtsstunde
- 18.) [?]

⁴⁶⁵ Rückseite des Manuskriptes *Es war einmal ...*, WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2.

Terzett

(Nach dem Gemälde „Schubert am Klavier“ von Gustav Klimt)

Personen:

 Schubert

 Drei Mädchen

Es ist Abend, Fenster offen, noch ziemlich hell. Auf dem Klavier brennen Kerzen. Hinter Schubert, in die Noten blickend, die aufgeschlagen auf dem Pult liegen, 3 junge Mädchen. Es wird angenommen, daß es Schülerinnen von ihm sind.

Schubert hat heute eine Komposition, ein Terzett, fertiggestellt; wenn der Vorhang aufgeht, spielt er gerade die letzten Takte vor. Nachdem er geendet hat, ein kurzes Schweigen. Die Mädchen schauen einander an. Schubert wartet, ohne sich umzusehen. Da sagt das erste Mädchen: „Schön!“ Jetzt dreht Schubert sich um, lächelt ihr zu, fragt: „Wirklich?“ Das erste Mädchen nickt. Dann das zweite. Das dritte rührt sich nicht. Schubert schaut die dritte an, fragt mit einem Blick die beiden anderen, was sie hat? Sie zucken die Achseln.

Nun beginnt Schubert die neue Komposition von Anfang, er will, dass gesungen wird. Das erste und das zweite Mädchen nehmen jede ein Notenblatt, auch das dritte. Doch nur die beiden ersten singen. Schubert bemerkt das, hebt taktierend die Hand, um das dritte Mädchen zum Singen zu bestimmen. Sie fängt an – sie ist es, die von den drei am Schönsten singt, das Terzett klingt, und Schubert genießt es. Im Zimmer wird es immer dunkler. Plötzlich bricht das dritte Mädchen ab – Schubert, mit der Rechten weiterspielend, taktiert mit der Linken, gibt ärgerlich den Einsatz, aber das 3. Mädchen singt nicht mehr. Nacheinander hören auch das 1. und 2. Mädchen auf, sekundenlang spielt Schubert allein weiter. Ein wenig Wind durchs offene Fenster, die Kerzen flackern. Schubert springt auf, dreht sich jäh um, nimmt den Leuchter und leuchtet, dem Klavier den Rücken wendend, den drei Mädchen ins Gesicht. Die erste lacht, die zweite lächelt; die dritte schluchzt. Das erste und zweite Mädchen weichen leise redend in den dunklen Hintergrund des Zimmers zurück. „Was hat sie denn!“ fragt Schubert und stellt den Leuchter heftig hinter sich. Aus dem Hintergrund ein kurzes Lachen – die zwei wissen ja, was die dritte hat: sie liebt Schubert, hat es ihm aber noch nie gesagt. Und sie leidet darunter, daß er sie nicht zur Kenntnis nimmt. „Na,“ fragt Schubert, „unglücklich?“ Die dritte nickt. „Verliebt?“ [sic] fragt Schubert. Da will sie es ihm sagen, aber ein abermaliges kurzes Lachen der beiden andern verschließt ihr den Mund. „Nein!“ sagt sie leidenschaftlich, „singen wir!“ Sie sieht in ihr Notenblatt und fängt allein an. Schubert fällt begeistert ein, die beiden anderen kommen dazu, singen gleichfalls. Jetzt stehen sie wie im Beginn. Aber der dritten laufen die Tränen über das Gesicht.

Schubert nickt zufrieden. „Pst!“ macht er, leise abdämpfend, „piano – piano – pianissimo!“

⁴⁶⁶ Manuskripte bzw. Typoskripte, WBRH, ZPH 922 a, Box 7, Mappe 2. Es wurde, wo möglich, versucht, die ursprüngliche Formatierung beizubehalten, zur besseren Lesbarkeit wurden jedoch kleine Anpassungen vorgenommen.

Burgmusik

Bei geschlossenem Vorhang erklingt der Schluß des Radetzky-Marsches. Es wird angenommen, daß die Burgmusik ihn im Heranmarschieren spielt, aber noch ziemlich weit entfernt ist. Mit den letzten Takten geht der Vorhang hoch. Man sieht den innern [sic] Burghof (eventuell im Hintergrund, auf den Prospekt gemalt, die Halbkompagnie, die die Ablösung erwartet). Die Sonnenuhr an der Mauer zeigt Mittag. Kaiser-Franz-Joseph-Zeit.

Es versammeln sich, von rechts auftretend, der Reihe nach die Habitués dieses täglichen Mittagsvergnügens: ein Schusterbub; zwei „Pülcher“ (Oskar u. Farkas); ein älterer Herr in Pension, der sich vornehmerweise den Anschein gibt, als warte er auf etwas anderes; eine „Blumentoni“ (Adrienne); ein Liebespaar; Kinder.

Der Radetzkymarsch ist zuende.

Das Folgende geschieht gleichzeitig:

Der Herr in Pension (vergleicht seine Taschenuhr mit der Sonnenuhr u. tadelt durch Kopfschütteln die Verspätung. Nach seiner Uhr ist es bereits eine Minute nach Zwölf. Vorwurfsvoll tritt er von einem Fuß auf den andern).

Der junge Mann (ärgert sich, denn)

Der erste „Pülcher“ (kokettiert schamlos mit dem)

Jungen Mädchen (das die Blicke kokett erwidert)

Der zweite „Pülcher“ (bezieht den Blick des Mädchens auf sich, was sich)

Der erste P. (entschieden verbittet)

Der zweite P. (bemüht sich trotzdem weiter um das Mädchen)

Der junge Mann (zerrt das Mädchen weg, macht ihr eifersüchtige Vorwürfe)

Der erste P. (fängt mit dem zweiten wegen des Mädchens Streit an)

Der Schusterbub (reizt die zwei Streitenden mit „Huß! Huß“, wofür ihm)

Der zweite P. (eine Ohrfeige gibt)

Das Mädchen (erklärt dem jungen Mann, sie habe das Nachspionieren satt)

Die Blumentoni (bietet dem Herrn in Pension ein „Büscherl“ an, was)

Der Herr in Pension (entrüstet ablehnt)

Die Blumentoni (hängt daher dem Herrn in Pension „ein Maul an“).

(Die allgemeine Laune ist also miserabel. Denn der Sinn des Bildes ist, die elektrisierende Wirkung des populären österr. Musikstückes zu zeigen, das bewirkt, daß jeder seine momentane Stimmung vergißt und gute Laune wird) [sic]

Mitten in diese Streitsymphonie erklingen die ersten Takte von „O du mein Österreich“, das die herannahende Burgmusik hinter der Szene spielt.

Mit einem Schlage ändert sich die Stimmung.

Der Herr in Pension (schultert seinen Regenschirm wie ein Gewehr u. taktiert)

Das Mädchen (beginnt trotz ihrer Wut zu lachen u. sagt dem jungen Mann etwas ins Ohr)

Die beiden Pülcher (hören zu schimpfen auf, der erste steckt sich seinen „Tschick“ an und spendiert dem zweiten gleichfalls einen, den er hinter dem Ohr aufbewahrt hat)

Die Blumentoni (summt „O du mein Österreich“ u. schenkt dem Mädchen Veilchen)

Der Schusterbub (pfeift die Melodie mit)

Die Musik kommt näher.

Die Leute auf der Bühne ordnen sich hintereinander, der Schusterbub nimmt die Tête (nächst der Kulisse rechts); dann folgen von links nach rechts: die beiden Pülcher; der Herr in Pension mit geschultertem Regenschirm; neben ihm die Blumentoni; das Liebespaar in zärtlichem Einvernehmen; die Kinder.

Trommelwirbel für die Wachablösung.

Der Herr in Pension (intoniert mit zittriger Stimme „O du mein Österreich“)

Alle (fallen in den Gesang ein u. ziehen horizontal über die Bühne zur Kul. rechts)

Der Tamburmajor (erscheint mit erhobenem Stab in der Kulisse rechts)

Der Vorhang fällt, die Musik ist erst zuende, nachdem der Vorhang gefallen ist.

N.S: Das Bild hält die Mitte zwischen Pantomime u. gesprochenem Wort. Die wenigen Wortfragmente sind deutsch zu sprechen; entscheidend ist die Wirkung der Musik.

Prüfung aus Geschichte

Personen:

Der Professor (Farkas)

Der Knabe

Grüner Tisch. Landkarte Europas, vielfach überklebt, durchgestrichen, frisch überschrieben. Der strenge Professor und der schüchterne Knabe sitzen einander gegenüber. Bücher auf dem Tisch.

Der Knabe (beendet schüchtern eine Antwort): Und begründete die Dynastie.

Der Professor (verbessert): Die ruhmreiche Dynastie.

Der Knabe: Die ruhmreiche Dynastie.

Der Professor: Das geht miserabel! Sag mir jetzt etwas anderes: zu welchem Land gehört Livania?

Der Knabe (beglückt, daß er das weiß): Livania gehört zu L'Edorie.

Der Professor (trommelt mit dem Bleistift): Denk nach!

Der Knabe: Livania gehört ... Livania gehört – zu L'Edorie!

Der Professor: Ich mache dich darauf aufmerksam, daß das meine letzte Frage ist! Wenn du das nicht weißt, fällst du durch!

Der Knabe (mit dem Mut der Verzweiflung): Herr Professor – Livania gehört zu L'Edorie – es steht in meinem Lehrbuch der Geschichte!

Der Professor (höhnisch): Ah! Das steht in deinem Lehrbuch?

Der Knabe: Jawohl! (Er nimmt das Buch vom Tisch, übrreicht es, nachdem er es aufgeschlagen hat, dem Professor): Hier, bitte!

Der Professor (liest geringschätzig, blättert zurück, schlägt die erste Seite auf): Das ist ja eine uralte Ausgabe!

Der Knabe: Wieso denn? Ich hab mir das Buch doch erst vor zwei Monaten gekauft! Damals war es neu erschienen!

Der Professor (verächtlich): Zwei Monate! (Er klappt das Buch zu, schiebt es von sich) Ein fleißiger Schüler hat sich nach jedem Weekend die neueste Landkarte und das allerneueste Geschichtsbuch zu kaufen! Jede Zeit hat ihre Geschichte. Aber unsere Geschichte hat keine Zeit! (Er steht auf) Merke dir das, mein kleiner Österreicher!

– Ende –

Nostalgie (Heimweh)

Personen:

Elisabeth, Kaiserin von Österreich

Gräfin Nostitz

Gräfin Larisch

Ein Fremder

Uferweg auf Korfu. Eine Marmorbank zwischen Zypressen u. Lorbeer. Auf der Bank sitzt, in schmuckloses Weiss gekleidet, ein Buch in der Hand, Elisabeth. In ihrer Nähe die Hofdame Gräfin Larisch, schreibend.

Gräfin Larisch: Soll ich auch dem Kronprinzen antworten, Majestät? Soll ich ihm Ihre – (Sie unterbricht sich, denn sie merkt, daß Elisabeth eingeschlafen ist)

Gräfin Nostitz (kommt): Majestät!

Gräfin Larisch (ihr entgegen, legt den Finger auf den Mund) [sic] Sie schläft.

Gräfin Nostitz: Sollte man das für möglich halten? Eine Kaiserin von Österreich, die auf offener Straße schläft!

Gräfin Larisch (zieht sie weiter): Sie wissen ja, sie muß träumen, um wachsein zu können. Haben Sie Nachrichten aus Wien?

Gräfin Nostitz (zeigt ihr einen Brief): Mein Mann schreibt mir, daß es zwischen seiner Majestät dem Kaiser und dem Kronprinzen Rudolf zu einer furchtbaren Szene gekommen ist! Die Anwesenheit der Kaiserin wird nicht mehr lange hinauszuschieben sein. Mein Mann meint, daß wir jeden Augenblick das Telegramm der Kaiserkanzlei erwarten können.

Gräfin Larisch: Wollen Sie sie wecken?

Gräfin Nostitz (macht einen Schritt zu Elisabeth, überlegt es sich): Schauen Sie (sie zeigt auf das Buch in Elisabeths Hand), sie hat wieder einmal ihren Lieblingsdichter gelesen – ich weiß wirklich nicht, was sie an diesen langweiligen Gedichten findet! Wie sie lächelt! Sie scheint einen schönen Traum zu haben – gönnen wir in ihr! (Sie entfernen sich.)

Elisabeth (macht eine Bewegung, lächelt und schlummert weiter. Sie bewegt die Lippen, als sagte sie etwas)

Ein fremder Herr (tritt langsam hinter der Bank hervor. Er ist blaß, hat einen dunkelblonden gestutzten Bart und schöne tiefe Augen. Sein Frack ist altmodisch): Majestät?

Elisabeth (erschrocken) Ja – Wer sind Sie?

Der Fremde: Sie haben mich gerufen. Hier bin ich.

Elisabeth: Ich kenne Sie nicht.

Der Fremde: Doch, Majestät. Sie kennen meine Verse. Folglich kennen Sie mich.

Elisabeth: Heinrich Heine! (Sie streckt ihm die Hand hin, die er nicht nimmt) Wie herrlich ist das, was Sie geschrieben haben! Ich danke Ihnen!

Der Fremde: Ich habe zu danken, Majestät. Ich bin zwar nur ein Schatten, den Ihr Wohlwollen gerufen hat – aber sogar der Schatten eines Dichters liebt das Lob.

Elisabeth: Warum sind Sie so zynisch?

Der Fremde: Nennen auch Sie mich so? Ich bin nicht zynisch, ich bin nur traurig. Aber man will die Leute nicht in seine Karten sehen lassen, da zeigt man ihnen lieber einen falschen Spaß als eine wahre Träne!

Elisabeth: Und was ist es, das Sie so traurig macht?

Der Fremde: Das Fremdsein, hohe Frau. In den vielen hundert Meldezetteln, die ich mein lebenslang [sic] auszufüllen hatte, schrieb ich manchmal als Beruf: Fremder.

Elisabeth: Wie ich Sie verstehe! Sie haben das geschrieben: ‚Denk ich an Deutschland in der Nacht – dann bin ich um den Schlaf gebracht.‘ Sie haben Ihre Heimat wohl sehr geliebt?

Der Fremde: Meine Heimat? Eine zeitlang hielt ich die Linden am Rhein dafür. Dann die deutsche Sprache. Zuletzt – die Humanität. Wissen Sie, ob es diese Heimat

überhaupt noch gibt? (Er zuckt die Achseln) Mein Heimweh war eine besondere Spezialität: Heimweh ohne Heimat.

Elisabeth: Immer noch besser als eine Heimat, die keine ist!

Der Fremde: Lieben Sie Ihr Land denn nicht, Majestät?

Elisabeth: Ja! Ich liebe die Gebirge, die Seen, den Himmel darüber, die Harmonie darin. Aber ich leide unter den Menschen, die nicht zu der Landschaft passen. Ich – (sie redet nicht weiter)

Der Fremde: Sie haben Heimweh nach Menschen!

Elisabeth: Ich kannte nur einen. Meinen Vater Ludwig v. Bayern. Aber die Ärzte sagten, er sei wahnsinnig.

Der Fremde: Sehen Sie! Ärzte, Advokaten und Politiker betrachten die Dinge angeblich so, wie sie wirklich sind. Daher behaupten sie von Menschen, die Phantasie haben, sie seien wahnsinnig; von Menschen, die Herz haben, sie seien sentimental; und von Menschen, die ein Weltgewissen haben, sie seien Feinde der Nation. Das ist die Sprache der praktischen Vernunft. Wer sie nicht spricht, bleibt ewig fremd. Mein Fall.

Elisabeth: Er ist auch der meine. Auch ich bin überall fremd. Auch ich suche die Heimat.

Der Fremde: Nein, Majestät – Sie suchen unser aller Vaterland – die Liebe!

Elisabeth (steht erschrocken auf)

Der Fremde: Sie hatten recht! Ich bin ein Zyniker.

Elisabeth: Der die Wahrheit sagt. Jetzt weiß ich es – Menschen wie ich sind nirgendwo zuhause.

Der Fremde: Oder überall. Ich zum Beispiel war in Paris zuhause, Majestät. Ich war dort gesund, ich war dort krank, ich bin sogar dort gestorben.

Elisabeth: Aber Sie waren dort unglücklich!

Der Fremde: Trotzdem habe ich es geliebt. Es ist die schönste Stadt, die ich kenne. Weil es die menschlichste ist.

Elisabeth: Aber die Heimat hat sie Ihnen nicht ersetzt!

Der Fremde: Die Heimat? Ich will Ihnen sagen, was das ist! Das, worauf man stolz sein will! Sehen Sie, ich – ich konnte eines Tages nicht mehr stolz darauf sein. Aber Sie – Sie haben Ihr Österreich!

Elisabeth: Allerdings. Ich weiß nur nicht, ob ich darauf stolz sein darf.

Die Stimmen der beiden Hofdamen. Elisabeth erwacht, der Fremde ist verschwunden.

Gräfin Larisch (will der Kaiserin ein Telegramm überreichen)

Elisabeth (in Gedanken noch bei ihrem Traum) Lesen Sie, Gräfin Larisch.

Gräfin Larisch (liest, sieht die Gräfin Nostitz an)

Elisabeth: Was verheimlichen Sie mir?

Gräfin Larisch: Nichts. Das Telegramm enthält die Mitteilung, daß Seine kaiserliche Hoheit der Kronprinz in einem Gemütszustand ist, der die baldige Heimkehr Eurer Majestät wünschenswert macht.

Elisabeth (schweigt)

Gräfin Nostitz: Was befehlen Eure Majestät?

Elisabeth: Wir reisen.

Gräfin Larisch: Wohin, Majestät?

Elisabeth (mit einem versteinten [sic] Ausdruck): Welche Frage, meine gute Larisch! Nachhause – (sie steht auf) – nachhause –

– Ende –

Deux Enfants

Personen:

Die Kaiserin Maria Theresia
Erzherzogin Marie Antoinette, ihre Tochter
Leopold Mozart
Wolfgang Amadeus Mozart, sein Sohn
Drei Hofdamen
Eine Erzieherin

Musiksalon in Schönbrunn. Maria Theresia (57-jährig) sitzt stickend auf dem ein wenig erhöhten Erkerplatz. Drei Hofdamen treffen Vorbereitungen für einen erwarteten Besuch.

Maria Theresia: Und machen Sie ihm das Klavier auf! (Erste u. zweite Hofdame öffnen das Clavecin) Und (zur dritten Hofdame) sagen Sie, bitte, draußen, daß man uns nachher einen Tee hereinschickt. Komponisten trinken immer Tee! (Dritte Hofdame ab) Und (zur zweiten Hofdame) ich bitte Sie, Fürstin Trautmannsdorf, schlafen Sie mir nicht ein – bei den leisen Stellen! Das haben die Komponisten nicht gern!

Zweite Hofdame: Wie heißt er eigentlich?

Maria Theresia: Warten Sie – wie heißt er schnell –? Herrgott, jetzt habe ich den Namen total vergessen! Ich weiß nur, der Kaunitz hat ihn mir rekommandiert und mir solange keine Ruh' gegeben, bis ich ihn zum Hofkompositeur ernannt habe. Dafür kommt er sich jetzt bedanken und leider auch vorspielen!

Zweite Hofdame: Was komponiert er? Ernste Musik oder (mit einer Hoffnung) heitere?

Maria Theresia: Da der Kaunitz in rekommandiert hat, bestimmt ernste. Der Kaunitz ist ja nur für die seriösen [sic] Sachen. Wenn ich nur wüßte, wie der Mensch heißt! Wie soll ich ihn denn anreden!

1. Hofdame: Herr Hofkompositeur! Majestät sehen, wie gescheit es war, ihm einen Titel zu geben!

3. Hofdame: Sie sind schon da!

Maria Theresia: Was heißt das „sie“? Ist es denn nicht nur einer?

Der Stock des Zeremonienmeisters schägt auf. Seine Stimme: „Herr Hofkompositeur Wolfgang Amadeus Mozart“.

Maria Th.: Richtig! Mozart heißt er! Haben Sie den Namen schon gehört? – Ich auch nicht. Gar so berühmt kann der gute Mann dann wirklich nicht sein!

Der achtjährige Mozart und sein Vater treten ein und verneigen sich. Der Vater hat viele Notenbücher unter dem Arm.

Maria Th. (hält den Vater für den Komponisten, fragt deutsch) Er ist der Herr Mozart?

Vater Mozart: (deutsch) Jawohl, Majestät.

Maria Th.: (deutsch) Warum hat er den Buben mitgebracht?

Vater Mozart: (schaut sie betroffen an)

Maria Th.: (wiederholt französisch ihre Frage)

Vater Mozart: Mein Sohn möchte sich erlauben, Euer Majestät zu danken.

Maria Th.: Brav von ihm. (zu Mozart) Wofür willst Du mir denn danken, Kleiner?

Mozart (sagt gravitatisch den eingelernten Text): Für den mir allergnädigst verliehenen Titel Hofkompositeur.

Maria Th.: Ah, das ist nicht schlecht. Du bist der Komponist? Und ich hab uns einen Tee bestellt! (zur 3. Hofdame) Sagen's, daß man eine Chokolade hereinbringt! Und Schlagobers! (Dritte Hofdame ab) Und eine Torte!

Mozart: (dessen Kindergesicht ganz ernst bleibt) Wenn das für mich sein sollte, ich trinke sehr gern Tee.

Maria Th.: Ist denn der Bub nicht von Wien?

Vater Mozart: Von Salzburg, Euer Majestät.

Maria Th.: Ich hab gar nicht gewußt, daß Salzburg so nah von London ist! Also, will der junge Mann uns jetzt etwas vorspielen – aber worauf wird er denn sitzen? Mein Clavecin wird ihm zu hoch sein!

Vater Mozart: (legt die mitgebrachten Bücher auf den Stuhl) Wir haben daran gedacht.

2. Hofdame (leise zur ersten): Gott sei Dank, ich hab schon Angst gehabt, daß er das alles vorspielen wird!

Maria Theresia (räuspert sich mißbilligend)

Der kleine Mozart nimmt couragiert Platz. Alle halten das Ganze für einen Spaß. Aber als der Knabe zu spielen beginnt, da wird der Spaß ernst.

Maria Th.: (in ihrem mütterlichen Sinne gerührt, applaudiert) Sehr hübsch! (Die Hofdamen applaudieren gleichfalls) Kann er noch was?

Mozart beginnt das zweite Stück. Da läuft, mitten im Spiel, die damals 9jährige Marie Antoinette, gefolgt von ihrer Erzieherin, ins Zimmer. Die Erzieherin ist außer sich.

Die Erzieherin (atemlos) Aber kaiserliche Hoheit – das geht doch nicht –

Marie Antoinette (ohne Rücksicht auf das Spiel): Mama! Sie sagt, du hast mir verboten, mein Ponnies zu reiten! (Die Erzieherin ringt die Hände)

Maria Theresia: Ja, weil du schlimm warst!

Mozart (hat weitergespielt, hört indigniert zu spielen auf)

Vater Mozart: Weiter, Wolfi! Weiter!

Mozart (schüttelt ernsthaft den Kopf): Bis die Frau Kaiserin wieder Zeit hat!

Maria Th. (zum Vater Mozart) [sic] Schau! Schau! Ja, die Kinder sind heutzutage mit ihren Eltern recht streng! Antoinette – sag dem Buben da guten Tag! Er spielt wunderschön Klavier!

Marie Antoinette: (geht zu Mozart, gibt ihm die Hand) Sonst kannst Du nichts?

Maria Theresia: Aber Antoinette! (Die Erzieherin ist entsetzt)

Mozart (trotzig) [sic] Nein! Sonst kann ich nichts! Was kannst denn du?

Vater Mozart: Aber Wolfi!

Maria Th.: Lassen Sie ihn nur, Herr Mozart. Er ist zwar ein bißchen direkt, aber er hat nicht gar so unrecht. Was können wir denn? Mit Mühe und Not unsere Länder zusammenhalten! Und er? Er schreibt ein paar Noten auf, er schlägt ein paar Tasten an, und schon regiert er! Glauben Sie mir, das ist die bessere Regierung! (Marie Antoinette will weglaufen) Antoinette! Willst Du den Herrn Hofkompositeur nicht bitten, daß er dir was vorspielt?

Marie Antoinette (dreht sich um): Aber nur was zum Tanzen!

Mozart (verneigt sich, spielt ein Menuett. Marie Antoinette beginnt zu tanzen).

Maria Th.: Halt dich grad, Antoinette! So tanzt man nicht!

Mozart: (spielend) aber sie tanzt so hübsch, Majestät!

(Marie Antoinette schaut den Knaben erstaunt an)

Maria Th.: So. Findest du?

Mozart (weiter spielend): Mhm. Reizend tanzt sie!

Marie Antoinette (weiter tanzend, sagt als Revanche zu Mozart): Entzückend spielst du!

Maria Th.: Schade, daß mein Sohn Josef nicht da ist! Der behauptet ja immer, daß es nur mit der Toleranz geht!

(Während Mozart weiterspielt und Marie Antoinette weitertanzt, fällt der Vorhang).

B. USA

DIE OESTERREICHISCHE BUEHNE
(THE AUSTRIAN THEATRE)

295 MADISON AVENUE LEXINGTON 2-3476
NEW YORK, N. Y.

LEITUNG: DR. ERNST LOTHAR

1. Januar 1941.

Sehr geehrter Herr!

Die Oesterreichische Buehne eroeffnet ihre diesjaehrige
Spielzeit am

Montag den 20. Januar 8 Uhr 45 abends.

An diesem Abend findet unter der Patronanz des
"Educational Department of the Y.M.H.A." im Theresa L. Kaufmann
Auditorium 1395 Lexington Avenue (und 92nd Street) die deutsche
Urauffuehrung des neuesten Werkes von Jean Cocteau

Die schrecklichen Eltern
Komoedie in 3 Akten

statt.

Es wirken mit: Adrienne Gessner, Erika v. Wagner,
Magrit Weiler, Herbert Berghof, Ludwig Roth.
Regie: Ernst Lothar

Wir beehren uns, Sie zu dieser Premiere auf das hoeeflichste
einzuladen.

Als Mitglied unserer Theatergemeinde bleibt Ihnen das Kar-
tenvorbezugsrecht bis Montag den 13. Januar gewahrt. Bei Ihrer
Kartenbestellung bedienen Sie sich, bitte, des beiliegenden For-
mulars und Kuverts.

Wir bitten Sie, unsere neue Adresse:
295 Madison Avenue (und 41st Street) Room 1006, zur Kenntnis zu
nehmen.

Telefonische Kartenbestellungen und Auskuenfte taeglich von
11 Uhr a.m. bis 5 Uhr 30 p.m. Tel. Lex. 2-3476.

Mit dem Ausdrücke
vorzueglichster Hochachtung

Die Oesterreichische Buehne .



Abb. 4: Einladung zu einer Auffuehrung der Oesterreichischen Buehne. (Dokumentationsarchiv des
oesterreichischen Widerstandes.)



Abb. 5: Ernst Lothar am
Colorado College.
Bildbeschriftung: „Ernst Lothar.
In chapel at Colorado College,
Colorado Springs, Colo [sic] –
speaking on Austria“. (WBRH,
ZPH 922 a, Box 14, Mappe 4.)

THE
Colorado Springs Drama Club
PRESENTS



The Gentle People

BY

Irwin Shaw

DIRECTED BY

Ernst Lothar

The Fine Arts Center Theater

NOVEMBER 12, 13 and 14, 1941

Abb. 6: Deckblatt Programmheft „The Gentle People“, Colorado Springs Drama Club, November 1941. (Colorado College, Special Collections.)

DIRECTOR'S NOTE

I produced THE WOMEN in Vienna, in 1937, in an adaptation of my own. With my wife, Adrienne Gessner, in the role of Sylvia; it ran for more than 300 performances with great success.

However, when I found THE WOMEN on the Drama Club schedule, I must confess I hesitated. Although a witty and knowingly constructed comedy of manners, THE WOMEN seemed to me better suited to metropolitan areas where the theatergoer, as on Broadway, has his choice among more than thirty offerings, than to a subscription audience which has no choice at all.

I considered that Miss Booth's play, radically one-sided and partial against her own sex as it is, might offend those who are far removed spiritually as well as geographically from the manners of Park Avenue.

They who, as I do, respect genuine womanhood above everything else, and know how deeply rooted courage, sacrifice, modesty, and creative comradeship are in the souls of real women, may ask themselves against whom and what Miss Booth took arms when she attacked her sex. Well, she opened the battle against the Park Avenue spirit, or, to be precise, against the spirit of some blocks of Park Avenue and similar concentrations of the upper crust all over the world. For that reason I called my Vienna adaptation of the play THE WOMEN OF PARK AVENUE, thus stressing from the start what was meant and what was not meant.

Miss Booth meant to ridicule and even to arraign those who have no other thoughts than their particular strange sort of social life, in no way connected with social feeling and in no way related to the meaning of human life. But she did not mean to generalize or to pretend that the absurdities and shortcomings depicted in her comedy apply to the many and not to the very few.

Even so, Miss Booth's all-too-true photograph needs some retouching, particularly when the frankness of speech becomes somewhat too frank and the exhibition of moral insanity becomes somewhat too exhibitionistic. Only when I had completed the retouching, eliminating the superfluous without doing harm to the substance, did I feel justified in presenting THE WOMEN to this community.

In the meantime the Nation has become involved in war, and the stage as I see it has now more than ever the mission to arouse and to educate the people to their very tasks. But as it continues to have even more the duty of affording entertainment, and thereby raising strength and courage, Miss Booth's comedy may contribute to the former as well as the latter.

It is Voltaire who says: "It is all right now and then to laugh at human beings who are not worth that name. Human faults are very often entertaining, as the theater proves. However, while laughing in the theatre, it is well to remember that you are laughingly condemning the non-accused."

ERNST LOTHAR

Abb. 7: Kommentar Ernst Lothars auf einem Beiblatt zum Programmheft für „The Women“, Colorado Springs Drama Club, Jänner 1942. (Colorado College, Special Collections.)

INTERIOR DESIGNERS . . .

GRACE D. JOHNSON, A. I. D.

BEAUTIFUL FABRICS WALL PAPERS
RUGS FURNITURE LAMPS

Second Floor—Colorado Springs National Bank Bldg., Main 417

THE CHARACTERS

(in the order of their appearance)

Pettersen, Werle's butler	L. O. Jackson
Jensen, a hired waiter	Jack Mohler
Old Ekdal, a disgraced army officer	Roger Hazelton
Mrs. Sorby, Werle's housekeeper	Harriet Austin
Haakon Werle, a factory owner	Charlie Brown Hershey
Gregers Werle, his son	Howard Moore
Hjalmar Ekdal, old Ekdal's son, a photographer	Clifford Kolsrud
First distinguished guest	Hans Rosenhaupt
Second distinguished guest	Maynard Iungerich
Gina Ekdal, Hjalmar's wife	Lillian Bueno McCue
Hedvig Ekdal, her fourteen-year-old daughter	Agnes C. Daniels
Relling, a physician	Lewis M. Knapp
Molvik, a theological student	Stephen Merton

*The action of the play takes place in Norway
at the end of the last century.*

NOW — visit the town's largest and most beautiful GIFT STORE

If you seek a gift for any occasion—or perhaps a decorative piece for your own home—this new, conveniently located store will offer you innumerable suggestions. Here you will find a wide selection of Heisey Glassware, of Syracuse China, of Fiesta Ware, of Roseville Pottery (we're exclusive dealers), of Chase Copper, Brass and Bronze Pieces along with many other beautiful and altogether usable things for the home. We believe, too, you'll be interested in our showing of original etchings. And you'll always be welcome even tho you may only be "just looking around"!

Don't Forget Our New Location

R. C. A. VICTOR RADIOS
NORGE HOME APPLIANCES
ELECTRICAL APPLIANCES
MUSICAL INSTRUMENTS



Abb. 8: Besetzungsliste von „The Wild Duck“, Colorado Springs Drama Club, März 1942. Unter den Mitwirkenden finden sich der Ober-Dekan des Colorado College Charlie B. Hershey, der Dekan und Religionsdozent Roger Hazelton, der Deutschdozent Hans Wilhelm Rosenhaupt, der Englischdozent E. Stephen Merton und Lillian Bueno McCue, Ehefrau des Assistant Professor of English George Sutherland McCue und spätere Kriminalbuchautorin. (Programmheft „The Wild Duck“, Colorado Springs Drama Club, März 1942. Colorado College Special Collections.)



Abb. 9: „The Wild Duck“, Colorado Springs Drama Club, März 1942. Bildbeschriftung Ernst Lothar: „Dean Charlie B. Hershey of Colorado College as Old Werle“. (WBRH, ZPH 922 a, Box 13, Mappe 3.)



Abb. 10: „The Wild Duck“, Colorado Springs Drama Club, März 1942. Bildbeschriftung Ernst Lothar: „„The Wild Duck‘, Act IV. Gregers, the ‚world improver‘ (in Hitlers‘ [sic] mark), asking Hedwig to sacrifice her dearest possession for the ‚claim of the ideal‘. Howard Moore as Gregers Werle, Agnes C. Daniels as Hedvig Ekdal.“ (WBRH, ZPH 922 a, Box 13, Mappe 3.)



Abb. 11: „The Wild Duck“, Colorado Springs Drama Club, März 1942. Bildbeschriftung Ernst Lothar: „The Wild Duck, Act V. Last Scene, the realistic Dr. Relling saying to the world improver: ‚Thats [sic] the result of your New Order: death and despair!‘ Howard Moore as Gregers Werle, Roger Hazelton as Old Ekdal, Lewis M. Knapp as Dr. Relling, Stephen Merton as Molvik, Clifford Kolsrud as Hjalmar Ekdal, Lillian Bueno McCue as Gina Ekdal, Agnes C. Daniels as Hedvig Ekdal.” (WBRH, ZPH 922 a, Box 13, Mappe 3.)

Ausschnitt aus einem Interview mit Lillian Bueno McCue (Künstlername Lillian de la Torre)

Colorado College, Oral History Collection (Datum der Aufnahme 9.5.1988)

McCue: We had a very interesting director that the college made available to us. Leftie Davies let this well-known German director who had been assistant to Reinhardt ...

Interviewer: Ernst Lothar.

McCue: Ernst Lothar – he made him available to us. He couldn't use him himself on the faculty.

I: Why not?

M: Because of Arthur Sharp. Arthur Sharp was the director of the college Koshare theater and Arthur Sharp had buckets of money and could not be superseded or offended. So Lothar was allowed to give lectures on drama but the plays he put on were for the Drama Club and I, Carol and I really backed him up.

[...] And he could not understand, he was a professional director. And I remember, we were doing, I think it was „The Wild Duck“, and one of our loanees, Agnes Brown, [...], was playing the little girl in „The Wild Duck“ and one day she didn't appear for the rehearsal. She then had two children, she was married. And one of them was sick. And when she came for the next rehearsal, he dressed her down in public. And Carol and I took him aside later and explained that she was not being paid, she was not hired.

I: This wasn't Broadway, New York.

M: This wasn't Salzburg, this wasn't Vienna. And he caught on, he learnt how to do it.

I: Did he work well with people, what was his manner as a director?

M: Imperious. He was the Herr Professor Geheimrat. And made no attempt to establish personal communication. He got it from us. But ... The Hjalmar that we had in the Wild Duck was pretty green - he spoke the lines very well, but he was green to the stage and he told him off. But he took it. He was grateful to learn and did a very good job.

I: Did the Colorado Springs public appreciate Lothar, did they find him extraordinary as somebody famous coming in or were they kind of oblivious?

M: They were oblivious, absolutely oblivious. And the next thing that he did was „The Women“. And he explained to me that in Vienna he had done „The Women“ in a good-natured way. I said to myself, how can you do that? Well, anyway, he did „The Women“ in a good-natured way and he said to me: „And you will play the cook.“ I said, „I will not play the cook. I am tired of playing the cook. I will play the Countess.“ And he said: „Very well, you will play the Countess.“ So... I cut myself up, irregardless, as they say. And he was very pleased with my appearance. [...]

(<http://dacc.coalliance.org/fedora/repository/coccc:3072>, Zugriff am 12.2.2013.)

C. Rückkehr

Ausschnitt aus einem Interview zum 80. Geburtstag Ernst Lothars

ORF Mittagsjournal, 22.10.1970

Interviewer: Sie mussten 1938 auswandern.

Lothar: Ja, ich war in Colorado Springs, und da meine Frau mit mir ausgewandert ist, gleichzeitig, und die Möglichkeit hatte, am Broadway in englischer Sprache zu spielen ... Für mich war es die Gelegenheit, die Bücher zu schreiben, die mir am Herzen lagen.

I: Unter anderem das bekannteste, „Der Engel mit der Posaune“. Sie sind dann nach dem Krieg zusammen mit Ihrer Frau, der berühmten Burgschauspielerin Adrienne Gessner, nach Wien zurückgekehrt, zunächst einmal als Offizier der amerikanischen Armee, und haben dann hier am Theater gearbeitet vor allem.

L: Jawohl, und dieses Hinüberschlüpfen aus der Uniform eines ehemaligen Sechser- Dragoners in die eines amerikanischen Oberstleutnants, denn das war der Rang, den man mir gegeben hat, machte es mir nicht leicht, diese Gegensätze zu vereinen. Und ich habe versucht, das, was ich für richtig hielt, in dieser so genannten „Entnazifizierungsperiode“ zu schützen, und darunter zum Beispiel die Entnazifizierung von Herbert von Karajan vorzunehmen und ungefähr auf dieser Linie zu arbeiten.

<http://www.journale.at/treffer/atom/06B23954-1B5-00254-00000284-06B15164/band/20347>, Zugriff am 5.9.2014.



Abb. 12: Adrienne Gessner und Ernst Lothar in der Uniform der US-Armee. (WBRH, ZPH 922 a, Box 15, Mappe 3.)

Aufführungsvertrag

Information Services Branch (ISB), USFA, Theatre & Music, Wien VII, Seidengasse 13, schließt mit der Direktion des Burgtheaters

vertreten durch Direktor Raoul Aslan, für das Akademietheater folgenden

Aufführungsvertrag:

vorbehaltlich der Genehmigung durch die Bundestheaterverwaltung.

ISB überträgt der Direktion des Burgtheaters

das alleinige Aufführungsrecht für "Trauer kleidet Elektra" (Mourning Becomes Electra)

von Eugene O'Neill

für die deutsche Sprache bearbeitet von Rita Matthias

Aufführungspflicht

(am obenbezeichneten Theater zur Aufführung zu bringen)
Die Theaterleitung verpflichtet sich, das genannte Stück ~~in einem geschlossenen Theater aufzuführen und das Aufführungsrecht~~
~~der Theaterleitung zu übertragen~~ Die Theaterleitung nimmt zur Kenntnis, daß das Aufführungsrecht
nur unter der ausdrücklichen Bedingung übertragen wird, daß keinerlei Änderungen des Titels sowie
des Textes ohne Einverständnis von ISB vorgenommen werden dürfen. Die Verbreitung der Vorstellung
des oben bezeichneten Stückes oder von Teilen desselben durch Radio, Telephon oder sonstige technische
Mittel ist ohne vorher eingeholte Erlaubnis von ISB unzulässig. Durch die Übertragung des Rechtes
der bühnenmäßigen Aufführung des Stückes wird das Recht des Urhebers auf die Verwertung des
Stückes als Film oder Tonfilm nicht berührt.

Aufführungstermin

Die Theaterleitung verpflichtet sich, das genannte Stück als Abendvorstellung bis spätestens

8. Oktober 1946

aufzuführen. Die ~~erste Aufführung darf nicht vor dem 1. Oktober~~

~~und 21. Dezember 1946~~

Tantiemen

Die Tantiemen betragen 10 % der abendlichen Bruttoeinnahme. Die Theaterleitung verpflichtet
sich, auf Wunsch die Kassenrapporte amtlich beglaubigen zu lassen. Die Abrechnung erfolgt am 10.
~~X und 15~~ jeden Monats an das Fiscal Office von ISB, Wien VII, Seidengasse 13. Das Stück und das
der Theaterleitung übergebene Buchmaterial bleiben Eigentum der ISB.

Dauer des Vertrages

Der Vertrag ist für die Zeit vom Vertragsabschluß 13. September 1946

bis 31. Juli 1947

gültig. Die Nichteinhaltung des gesetzten Aufführungs-

termins oder sonst eines Vertragspunktes zieht eine Konventionalstrafe von S 1000 nach sich und das
Aufführungsrecht fällt an ISB zurück.

Besondere Bestimmungen

Die weiblichen Hauptrollen werden mit Frau Helene Thimig-Reinhardt

und Frau Maria Becker besetzt. ~~Der Besetzungsbefehl ist Bestandteil dieses Vertrages~~

~~und bildet einen integralen Bestandteil desselben.~~

Etwaige Verletzungen dieses Vertrages seitens der Theaterleitung unterliegen der Gerichtsbarkeit der
USFA. Der Vertrag ist in zwei Exemplaren ausgefertigt.

Wien, den 13. September 1946



Raoul Aslan

Ernst Lothar

Theatre & Music Officer
Information Services Branch, USFA

1.

Abb. 13: Aufführungsvertrag für „Trauer kleidet Elektra“ von Eugene O'Neill für das Akademietheater. (Sammlung Prof. Rathkolb.)

3. The following is a list of all American plays produced to date in Austria with the cooperation of ICB. Total royalties collected on each play are added.

Title:	Author:	Place:	Number of performances	Royalties:
"THE ADDING MACHINE"	Elmer Rice	"Landestheater" Salzburg	3	\$ 490.30
"ABE LINCOLN IN ILLINOIS"	Robert F. Sherwood	"Landestheater" Linz and two guest performances in Vienna, "Stadtheater"	8	1 735.42
"AWAKEN AND SING"	Clifford Odets	Theater "Die Insel" Vienna	19	2 084.88
"AH, SLEEPING BEAUTY"	Eugene O'Neill	"Volksbühne" Vienna	19	9 457.34
"CLAUDIA"	Rose Franken	"Stadtheater" Steyr	Opening 28 Nov 1947	No royalties collected up to now
"THE FIRST LEGION"	Ernest Lavory	Theater "Die Stephanspieler" Vienna and "Landestheater" Innsbruck	31	5 691.25
"LIFE WITH SATYR"	Howard Lindsay and Russel Crouse	"Theater in der Josefstadt" Vienna	40 up to 8 Dec 1947 still running	29 099.81

-2-

Abb. 14 & 15: Liste der während der Amtszeit Ernst Lothars in Wien produzierten amerikanischen Theaterstücke. Ernst Lothar an Albert van Eerden, 11.12.1947. National Archives, Record Group No. 260, Box 58909-1 (35), Folder: Theater + Music, 1947. (Sammlung Prof. Rathkolb.)

Title:	Author:	Place:	Number of performances:	Royalties:
"MOURNING BECOMES ELECTRA"	Eugene O'Neill	"Akademie-theater" Vienna	41	\$ 19,463.50
"ON BORROWED TIME"	Paul Osborn	"Volkstheater" Vienna; "Landestheater" Salzburg; "Stadttheater" Steyr	33	24,562.87
"THE TIME OF YOUR LIFE"	William Saroyan	"Theater in der Josefstadt" Vienna	36	14,382.44
"THREE MEN ON A HORSE"	John C. Holm and George Abbot	"Neues Schau- spielhaus" Vienna	46	21,118.95
"THE SKIN OF OUR TEETH"	Thornton Wilder	"Theater in der Josefstadt" Vienna; "Landestheater" Salzburg	34	15,076.73
"UNCLE HARRY"	Thomas Job	"Landestheater" Linz	6	1,174.69
"WATCH ON THE RHINE"	Lillian Hellman	"Volkstheater" Vienna	16	8,775.40

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivmaterial

Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums
Theaterzettel Theater in der Josefstadt 1938

Archiv des Theaters in der Josefstadt
Vorstellungsbuch Theater in der Josefstadt 11. Jänner bis 31. Mai 1938

Colorado College Special Collections
Programmheft „The Gentle People“, Colorado Springs Drama Club, November 1941
Programmheft „The Women“, Colorado Springs Drama Club, Jänner 1942
Programmheft „The Wild Duck“, Colorado Springs Drama Club, März 1942
Programmheft „Ladies in Retirement“, Colorado Springs Drama Club, April 1942
Zeitungsartikel Lothar's New Book Lauded as Brilliant Story on Nazis, o.D. [Anfang 1943]

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes
Briefe Adrienne Gessner/Ernst Lothar an Heinrich Schnitzler, 15948/47
Brief Ernst Lothar an Kitty Stengel, 21.10.1945, 18861/89
Briefe Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 15948/35
Einladung zur Aufführung „Die schrecklichen Eltern“ der Österreichischen Bühne, 15948/18

Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik
Akt des Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter betreffend Dr. Ernst Lothar Müller, ABGF.-Zl. 6548
Korrespondenz Minister Seyß-Inquart 1938, BKA BKA-I Präs Minkorr-Inquart
Vermögensanmeldung Dr. Ernst Lothar Müller, VVSt., VA 50640

Private Aktensammlung Prof. Oliver Rathkolb
Aktenbox ISB-History, Salzburg 45, Music+Theatre 1946-1950

Wien Bibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung
Auernheimer, Raoul: *Oesterreichische Buehne. Ansprache von Raoul Auernheimer*. Typoskript, H.I.N. 178.974.
Nachlass Ernst Lothar, Handschriftensammlung, ZPH 922 a

Nachschlagewerke

Bolbecher, Siglinde; Kaiser Konstantin: *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*. Wien-München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft, 2000.

Trapp, Frithjoff; Mittenzwei, Werner u.a. (Hg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. Band 2. Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. München: K. G. Saur Verlag, 1999.

Primärliteratur

Dubrovic, Milan: *Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafés*. Wien/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1985.

Gessner, Adrienne: *Ich möchte gern was Gutes sagen... Erinnerungen*. Wien, München: Amalthea Verlag, 1985.

Lothar, Ernst: *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*. Ausgewählte Werke Band V. Wien, Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1961.

Lothar, Ernst: *Die bessere Welt. Reden und Schriften*. Hamburg/Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1955.

Lothar, Ernst: Zum Thema Österreich. In: Roessler, Peter; Kaiser, Konstantin (Hg.): *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. Wien: Promedia Edition Spuren, o. J. (1989), S. 74-78.

Ott, Elfriede: *Ich hätte mitschreiben sollen... Splitter meines Lebens*. Wien: Styria Pichler Verlag, 2005.

Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft u. a., 1977.

Zweig, Stefan: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. 102.-111. Tausend. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

Sekundärliteratur

Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien/Berlin: Lit Verlag, 2010.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.): *Österreicher im Exil. Frankreich 1938-1945. Eine Dokumentation*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, Jugend und Volk, 1984.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.): *Österreicher im Exil. USA 1938-1945. Eine Dokumentation*. Band 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1995.

Hoerschelmann, Claudia: *Exilland Schweiz: Lebensbedingungen und Schicksale österreichischer Flüchtlinge 1938-1945*. Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte und Gesellschaft, Band 27. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag, 1997.

Markus, Georg: *Das große Karl Farkas Buch. Sein Leben, seine besten Texte, Conférences und Doppelconférences*. 2. Auflage. Wien, München: Amalthea, 1993.

Markus, Georg: Karl Farkas. „Schau'n Sie sich das an“ Ein Leben für die Heiterkeit. 2. Auflage. Wien, München: Amalthea, 1983.

Patka, Marcus G., Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas*. Begleitpublikation zur Ausstellung „Sie werden lachen! Die Welt des Karl Farkas“ des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Wien: Verlag Adolf Holzhausens Nachfolger, 2001.

Pór-Kalbeck, Judith (Hg.): *Paul Kalbeck – ein Poet der Regie. Der Lebensweg eines Wiener.* Bilder aus einem Theaterleben – Publikationsreihe der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Band 3. Wien: Lehner, 2005.

Schwager, Ernst: *Die österreichische Emigration in Frankreich. 1938-1945.* Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, Band 74. Graz-Wien: Hermann Böhlaus Nachf., 1984.

Vansant, Jacqueline: *Reclaiming Heimat. Trauma and mourning in memoirs by Jewish Austrian reémigrés.* Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 2001.

Wagnleitner, Reinhold: *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg.* Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 52. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991.

Weiss, Lennart: *In Wien kann man zwar nicht leben, aber anders wo kann man nicht leben. Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer.* Uppsala: Studia Germanistica Upsaliensia, 2010.

Wessely, Katharina: *Theater der Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit.* Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.

Unselbständige Literatur

Danielczyk, Julia: Trügerische *Hoffnung*. Ernst Lothars Theater in der Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik. In: Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien/Berlin: Lit Verlag, 2010, S. 81-92.

Daviau, Donald G.; Johns, Jorun B.: Ernst Lothar. In: Spalek, John M.; Strelka Joseph (Hg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933.* Band 2 New York, Teil 1. Bern: A. Francke AG Verlag, 1989, S. 520-553.

Fontana, Oskar Maurus: Ernst Lothar zum 70. Geburtstag. In: *Wort in der Zeit.* VI Jahrgang, Heft 10, Oktober 1960, S. 8-11.

Fuhrich-Leisler, Edda: Vom Wunder des Überlebens. Das Theater in der Josefstadt unter Ernst Lothar (1935-1938). In: *Geschichte und Gegenwart*, 7. Jg., Heft 3, September 1988, S. 213-223.

Haider-Pregler, Hilde: „The actor who hoaxed the Nazis“. Das Überlebenstheater des Schauspielers Leo Reuss. In: Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien/Berlin: Lit Verlag, 2010, S. 95-107.

Klusacek, Christine: Die Gleisumschaltung der Wiener Bühnen. In: Czeike, Felix (Hg.): *Wien 1938.* Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Band 2. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1978, S. 248-257.

Markus, Georg: „Er war das Lachen des Jahrhunderts“. Erinnerungen an Karl Farkas. In: Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas.* Begleitpublikation zur Ausstellung „Sie werden lachen! Die Welt des Karl Farkas“ des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Wien: Verlag Adolf Holzhausens Nachfolger, 2001, S. 9-24.

Patka, Marcus G.: Wien trotz Weltuntergang. Die Jahre des Exils in der Lebensbilanz von Karl Farkas. In: Patka, Marcus G.; Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas.* Begleitpublikation

zur Ausstellung „Sie werden lachen! Die Welt des Karl Farkas“ des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Wien: Verlag Adolf Holzhausens Nachfolger, 2001, S. 69-86.

Peter, Birgit: „Wie es euch gefällt?“ NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“. In: Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien/Berlin: Lit Verlag, 2010, S. 113-135.

Rathkolb, Oliver: Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit: Kulturpolitik in Österreich nach 1945. In: Thunecke, Jörg (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal: Arco Verlag, 2006, S. 279-295.

Roessler, Peter; Kaiser, Konstantin: Dramaturgie der Demokratie. In: Dies. (Hg.): *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. Wien: Promedia Edition Spuren, o. J. (1989), S. 7-41.

Strelka, Josef Peter: Ernst Lothar. In: *Mährische Deutschsprachige Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.4.1999. Olomouc: Univerzita nakladatelství, 1999, S. 202-214.

Zohn, Harry: Ernst Lothar. In: Ders.: *Wiener Juden in der deutschen Literatur. Essays*. Tel-Aviv: Edition „Olamenu“, 1964, S. 83-88.

Hochschulschriften

Heißler, Dagmar: *Ernst Lothar. Sein Leben, sein Werk und dessen Rezeption anhand von veröffentlichten und unveröffentlichten Texten*. Diss. Universität Wien, Institut für Germanistik, 2013.

Maurer, Susanne: *Ernst Lothar: Leben und Werk*. Dipl. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät, 1995.

Rathkolb, Oliver: *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*. Diss. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät, 1981.

Sallfellner, Laura: *Adrienne Gessner. Biographie einer österreichischen Schauspielerin*. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2013.

Sadofsky, Wilhelm: *Die Geschmacksbildung an den Wiener Theatern von 1945 bis 1949*. Diss. Universität Wien, Philosophische Fakultät, 1950.

Weiss, Stephanie: *Ernst Lothar. Schicksal eines Exilautors zwischen Erfolg und Heimweh*. Dipl. Universität Wien, Institut für Germanistik, 2009.

Printmedien

Aufbau, Vol. VI, Nr. 2, 12.1.1940
Vol. VI, No. 4, 26.1.1940
Vol. VI, No. 7, 16.2.1940
Vol. VI, No. 8, 23.2.1940
Vol. VI, No. 10, 8.3.1940

Vol. VI, No. 12, 22.3.1940
Vol. VI, No. 15, 12.4.1940
Vol. VI, Nr. 16, 19.4.1940
Vol. VII, No. 3, 17.1.1941
Vol. VII, No. 4, 24.1.1941
Vol. VII, No. 10, 7.3.1941
Vol. VII, No. 12, 21.3.1941
Vol. VII, No. 13, 28.3.1941
Vol. VII, No. 14, 4.4.1941
Vol. VII, No. 17, 25.4.1941
Vol. VII, No. 18, 2.5.1941

Colorado Springs Gazette, 9.11.1941
11.11.1941
13.11.1941
28.1.1942
15.3.1942
18.3.1942
29.4.1942
26.5.1942
27.5.1942
o.D. [2.7.1942]
24.7.1942
27.7.1942
28.7.1942

Colorado Springs Sunday Gazette & Telegraph, 5.4.1936

Die österreichische Post, 1. Jg., Nr. 5 - 8, 15.2.1939 - 1.4.1939
1. Jg, Nr. 10, 1.5.1939

Neue Freie Presse, Nr. 26.410, 20.3.1938

Neue Volkszeitung, 9.3.1940
19.4.1940
25.1.1941

Neues Wiener Journal, 46. Jg., Nr. 15.870, 24.1.1938
46. Jg., Nr. 15.925, 20.3.1938

New Yorker Staatszeitung, 8.1.1940
o.D. [zwischen 1.2.1940 und 29.2.1940]
15.4.1940
22.1.1941

Nouvelles d'Autriche, Nr. 1-3, Février-Avril 1939

Reichspost, 45. Jg., Flg. 78, 19.3.1938
45. Jg., Flg. 79, 20.3.1938

The New York Times, 5.1.1940
16.3.1941
21.4.1941
28.4.1941
23.5.1941

Variety, 1.3.1939

Wiener Zeitung, 235. Jg., Nr. 78, 20.3.1938

Onlinequellen

Eintrag für Lothar Ernst Muller [sic], New York, Passenger Lists, 1820-1957, http://interactive.ancestry.com/7488/NYT715_6316-0077/1005088624?backurl=http%3a%2f%2fsearch.ancestry.com%2fcgi-bin%2fsse.dll%3fdb%3dnypl%26so%3d2%26pcat%3dROOT_CATEGORY%26MS_AdvCB%3d1%26rank%3d1%26new%3d1%26MSAV%3d2%26msT%3d1%26gss%3dangs-g%26gsfn%3dErnst%2bLothar%26gsfn_x%3d1%26gsln%3dMuller%26gsln_x%3d1%26cpxt%3d0%26catBucket%3drstp%26uidh%3duzy%26_83004003-n_xcl%3df%26cp%3d0&ssrc=&backlabel=ReturnSearchResults, Zugriff am 7.4.2014.

Eintrag für Ernst Lothar, New York, Index to Petitions for Naturalization filed in New York City, 1792-1989, http://interactive.ancestry.com/7733/imusany1824_1573-00292/2553698?backurl=http%3a%2f%2fsearch.ancestry.com%2fcgi-bin%2fsse.dll%3findiv%3d1%26db%3dnysoundexpet%26rank%3d1%26new%3d1%26MSAV%3d1%26gss%3dangs-d%26gsfn%3dernst%26gsfn_x%3dNN%26gsln%3dlothar%26gsln_x%3dNN%26msydy%3d1944%26dbOnly%3d_F0004076%257c_F0004076_x%252c_F00027FE%257c_F00027FE_x%252c_F00032DB%257c_F00032DB_x%252c_F00032FB%257c_F00032FB_x%26rg_81004261_date%3d1944%26uidh%3duzy%26pcat%3dIMG_CITIZENSHIP%26fh%3d0%26h%3d2553698%26recoff%3d12%2b13%26ml_rpos%3d1&ssrc=&backlabel=ReturnRecord, Zugriff am 13.11.2014.

Eintrag für Robert Müller, Datenbank der Shoah-Opfer des Dokumentationsarchives des österreichischen Widerstandes, <http://www.doew.at/erinnern/personendatenbanken/shoah-opfer>, Zugriff am 24.1.2014.

Kaufkraftrechner

Währungsrechner der Österreichischen Nationalbank, <http://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>, Zugriff am 12.1.2014.

<http://www.measuringworth.com/uscompare/relativevalue.php>, Zugriff am 12.11.2014.

<http://www.coinnews.net/tools/cpi-inflation-calculator/>, Zugriff am 12.11.2014.

Historical Currency Conversions, <http://futureboy.us/fsp/dollar.fsp?quantity=1¤cy=dollars&fromYear=1940>, Zugriff am 10.3.2014.

Internet Broadway Database, www.ibdb.com

„From Vienna“: <http://www.ibdb.com/production.php?id=12883>, Zugriff am 13.11.2014.

„Reunion in New York“: <http://www.ibdb.com/production.php?id=13232>, Zugriff am 13.11.2014.

Olga Fabian: <http://www.ibdb.com/person.php?id=96767>, Zugriff am 21.2.2013.

Arthur Lessac: <http://www.ibdb.com/person.php?id=117640>, Zugriff am 21.2.2013.

Fred Lorenz-Inger: <http://www.ibdb.com/person.php?id=86498>, Zugriff am 21.2.2013.

Werner Michel: <http://www.ibdb.com/person.php?id=88489>, Zugriff am 21.2.2013.

William Malten: <http://www.ibdb.com/person.php?id=86497>, Zugriff am 21.2.2013.

Leo Weith: <http://www.ibdb.com/person.php?id=479451> , Zugriff am 21.2.2013.

Internet Movie Database, www.imdb.com

Heinz Herald: http://www.imdb.com/name/nm0378431/?ref_=tt_ov_wr, Zugriff am 9.1.2014.

Manfred Inger: http://www.imdb.com/name/nm0408756/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013.

Arthur Lessac: http://www.imdb.com/name/nm0504296/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013.

William Malten: http://www.imdb.com/name/nm0540777/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013.

Werner Michel: http://www.imdb.com/name/nm0584928/?ref_=fn_al_nm_1, Zugriff am 21.2.2013.

Österreichische Mediathek

Leo Weith: <http://www.oesterreich-am-wort.at/trefferliste/>, Zugriff am 21.2.2013.

Lessac Institute

<http://www.lessacinstitute.com>, Zugriff am 21.2.2013.

Studentenzeitungen/Jahrbücher

The Bardian, Vol. 21, No. 1, 19.9.1941

http://inside.bard.edu/campus/publications/archive/pdfs/BA41_09_19.pdf, Zugriff am 12.1.2013.

The 1942 Nugget

<http://ia600800.us.archive.org/35/items/coloradocollege431942colo/coloradocollege431942colo.pdf>

'43 Nugget

<http://ia700708.us.archive.org/7/items/coloradocollegen1943colo/coloradocollegen1943colo.pdf>

Interviews

Interview Lillian Bueno McCue, 9.5.1988, Colorado College, Oral History Collection

<http://dacc.coalliance.org/fedora/repository/coccc:3072>, Zugriff am 12.2.2013

Interview zu Ernst Lothars 80. Geburtstag, ORF Mittagsjournal, 22.10.1970.

<http://www.journale.at/treffer/atom/06B23954-1B5-00254-00000284-06B15164/band/20347>, Zugriff am 5.9.2014.

Key MG Personnel

<http://images.library.wisc.edu/History/EFacs/GerRecon/omg1948n147/reference/history.omg1948n147.i0020.pdf>, Zugriff am 6.11.2014.

Persönliche Nachrichten an die Verfasserin

Grimm, Susi, Mail 12.1.2013: Rechercheergebnisse zu Nelly Adler (Informationen aus div. Akten des Österreichischen Staatsarchivs, ohne Archivnr.).

Randall, Jessy, Colorado College, Mail 19.11.2012.

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mich im Zuge der Entstehung dieser Arbeit unterstützt haben, allen voran Professor Hilde Haider-Pregler, die nicht nur die Idee zu dem Thema hatte, sondern sich stets für Fragen aller Art Zeit nahm und immer wieder motivierend auf mich einwirkte.

Dank den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Bibliotheken und Archive, in die mich meine Recherchen physisch oder per Internet führten: Der überaus freundlichen und hilfsbereiten Elisabeth Köhler in der Wienbibliothek, die monatelang geduldig Kartons hin- und herbeförderte; Jessy Randall vom Colorado College, die mich per Mail mit Unterlagen versorgte sowie Professor Horst Richardson für seine zusätzlichen Hinweise; Chris Nicoll und William Thomas von der Pikes Peak Library für ihre Recherchen und Informationen; Helene Tieger vom Bard College sowie Lynn Lucas von der Poughkeepsie Library; Dr. Hubert Steiner vom Österreichischen Staatsarchiv/Archiv der Republik und Regina Paril-Fellner vom Archiv des Theaters in der Josefstadt.

Dank Professor Oliver Rathkolb, der mir seine umfassende Sammlung von Aktenkopien zur ISB-History zur Verfügung stellte, sowie meiner Studienkollegin Laura Sallfellner für ihre wertvollen Hinweise und Tipps.

Dank meinen ehemaligen Vorgesetzten Dr. Hubert Püllbeck und Mag. Gabriele Schiller-Zehetner, die es mir mit ihrem Verständnis erst ermöglicht haben, dieses Studium in Angriff zu nehmen.

Dank meiner Familie und meinen Freunden, die mich auf unterschiedliche Weise während meines Studiums und bei der Entstehung dieser Arbeit unterstützt und ermutigt haben.

Lebenslauf

Ausbildung

- | | |
|--------------|---|
| 1987-1995 | Neusprachliches Gymnasium Albertgasse, Wien 8 |
| 1996-2000 | Fachhochschulstudiengang Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft,
International Management Center Krems
Spezialisierungen: Kulturtourismus, Gesundheitstourismus |
| seit 10/2008 | Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien |

Beruflicher Werdegang

- | | |
|--------------|---|
| 2000-2011 | Österreichischer Rundfunk, Wien, Abt. Kaufmännische Direktion |
| 01-03/2009 | Landestheater Niederösterreich, Dramaturgiehospitanz |
| 06-09/2013 | Corfu Taxi and Transportation Services, Vertrieb |
| seit 02/2014 | Gustav Klimt-Zentrum, Schörfling am Attersee, Leitung |

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Jahren 1938 bis 1947 im Leben des österreichischen Theaterschaffenden Ernst Lothar (1890 – 1974). Aufgrund seiner jüdischen Abstammung musste er die Zeit des Nationalsozialismus im Exil verbringen, aus dem er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im Dienst der US-Armee zurückkehrte.

Mit Hilfe von Originalquellen, Primär- und Sekundärliteratur wurde das Theaterschaffen Lothars während seiner achtjährigen Zeit im Exil in der Schweiz, Frankreich und den USA erforscht. Während Lothar unmittelbar nach seiner Flucht in die Schweiz im März 1938 noch Möglichkeiten einer Rückkehr in die Heimat oder eine weitere Tätigkeit in Europa erwog, wurde bald offensichtlich, dass der Weg über Frankreich in die USA die einzig gangbare Option für ihn, seine Frau Adrienne Gessner und seine Tochter darstellte.

In New York gründete Lothar zusammen mit dem ebenfalls emigrierten österreichischen Schriftsteller Raoul Auernheimer die „Österreichische Bühne“, die jedoch aufgrund des Mangels an ausreichend interessiertem deutschsprachigen Publikum nach zwei Spielzeiten ihren Betrieb einstellen musste. Ab Sommer 1941 war er nacheinander an zwei Universitäten als Lehrbeauftragter für Drama tätig – erst bei der Summer Drama School am Bard College in Annandale-on-Hudson im Bundesstaat New York sowie während der Studienjahre 1941/42 und 1942/43 am Colorado College in Colorado Springs, Colorado. Dort führte Lothar auch bei mehreren Produktionen des Colorado Springs Drama Club Regie und gründete einen städtischen Theaterworkshop.

Im Juni 1946 kehrte er, inzwischen amerikanischer Staatsbürger, im Auftrag der US-Armee nach Österreich zurück, wo er bis Dezember 1947 den Posten des Music & Theater Officer innehatte. Lothars Verantwortungsbereich umfasste die Kontrolle der Entnazifizierung des österreichischen Kultursektors sowie die Verbreitung amerikanischer Bühnen- und Musikwerke in Österreich.

Die vorliegende Arbeit versteht sich jedoch nicht nur als reine Aufarbeitung von Fakten. Durch die Berücksichtigung persönlicher, privater Schriftstücke Lothars werden die gewonnenen Erkenntnisse um die Ebene des persönlichen Erlebens erweitert und so exemplarisch eines von vielen Emigrantenschicksalen auch menschlich veranschaulicht.