

Ulrike Oedl:

Theater im Exil - Österreichisches Exiltheater

Einleitung

Ein Überblick über die Geschichte des Theaters im Exils bringt einige unlösbare Probleme mit sich, die zum einen am Theater selbst, aber auch in den besonderen Umständen unter denen Exiltheater stattgefunden hat, liegen. Das Wesen des Theaters liegt in seiner Einmaligkeit, in seiner Verweigerung der beliebigen Reproduzierbarkeit begründet, das der Wissenschaft überlassene Material ist daher immer begrenzt. Regie- und Textbücher, Filme, Fotos, Programmhefte oder schriftliche Notizen und Erinnerungen von Beteiligten, diese so beliebten Ingredienzien theaterwissenschaftlichen Arbeitens, die meist wohl behütet in Archiven und Sammlungen liegen, sind was Theater im Exil betrifft, wesentlich schwerer greifbar. Die Lebens- und Produktionsbedingungen der in alle Welt zerstreuten Exilanten und Exilantinnen waren neben Entbehrungen auch stark von Zufall und Improvisation geprägt, viel Material ging verloren. Auch die Tatsache, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Themen des Exils über lange Zeit nur ein wenig beachtetes Schattendasein fristete, trägt das ihre zur komplizierten Quellenlage bei. So gibt es bis heute noch keine umfassende wissenschaftliche Erfassung der Gesamtheit aller österreichischen Theaterleute, die aus dem Dritten Reich fliehen mussten, verfolgt, ermordet wurden, sieht man von einzelnen wichtigen Detailstudien (Roessler/Kaiser 1989, Haider-Pregler 1998, Haider-Pregler/Trapp 1999, Dalinger 1998) ab.

Exiltheater ist ohne die Frage nach den Zusammenhängen zwischen Kunst und Gesellschaft, Theater und Politik nicht fassbar, mehr als sonst macht es diese Zusammenhänge deutlich, sind doch Information, Überzeugung, Bewusstseinsbildung wichtige Komponenten für den Impuls, Theater im Exil zu machen. Exil bedeutet auch - was die Art, in der Theater gemacht wird, betrifft - eine Verschiebung vom Großen hin zum Kleinen. Langfristig geplante, professionell gemachte Aufführungen in einem großen Haus mit fixem Ensemble und einem Riesenaufwand an Technik sind unter den Bedingungen des Exils kaum zu bewerkstelligen, andere Formen wie Leseaufführungen, Kabarett, Lesungen treten in den Vordergrund; auch dem Lagertheater ist ein gebührender Platz einzuräumen. Theater gewinnt in diesem Kontext eine Bedeutung, die in der Widerständigkeit gegen den Naziterror, in ihrer Fähigkeit, dem gegenwärtigen Grauen Bilder eines anderen Lebens entgegenzuhalten, nicht hoch genug einzuschätzen ist.

Zur Situation der Theaterschaffenden in Österreich nach dem "Anschluss" - Wege ins Exil

Die Okkupation Österreichs durch die Nationalsozialisten bedeutete auch für das Theaterleben dieses Landes einen gravierenden Einschnitt. Quasi über Nacht verringerte sich die Zahl der Wiener Theaterbühnen von 24 auf 12 (3 wurden später wieder eröffnet), alle Kleinkunstbühnen wurden geschlossen. Das am 12.11. 1938 ausgesprochene Verbot, das "Nichtarieren" den Theaterbesuch untersagte, entzog den Theatern einen wichtigen Teil ihres Publikums. Die nach dem "Reichsbürgergesetz" von 1935 als "jüdisch" eingestuften Theaterschaffenden wurden innerhalb weniger Tage beurlaubt, mit Auftrittsverbot belegt, entlassen oder verhaftet. Dazu gehörten u. a. die Dramaturgen und Regisseure Heinrich

Schnitzler, der Sohn Arthur Schnitzlers, und Friedrich Rosenthal, der Theaterleiter Ernst Lothar, die Schauspieler/inn/en Hans Jaray, Elisabeth Neumann, Peter Preses, Sybille Binder, Hans Wengraf, Fritz Blum, Fritz Strassny, Else Wohlgemuth, Karl Eidlitz, Martin Miller, Fritz Schrecker, Erika Wagner. (Roessler/Kaiser 1989, 9)

Die Reibungslosigkeit, mit der die Theater trotz des Verlustes so vieler bedeutender Kräfte fortgeführt wurden, ist auf den ersten Blick erstaunlich. Aber willfähriger Ersatz, wie der kurzzeitig als Burgtheaterdirektor dilettierende Schriftsteller Mirko Jelusich, stand bereit, die Neubesetzung wichtiger Posten war schon von Berlin aus vorbereitet worden. Die weitere Entwicklung des Theaters unter nationalsozialistischer Herrschaft mit all ihren Nutznießern und Propagandisten, interessiert hier weniger, im Folgenden stehen das Schicksal der vertriebenen und verfolgten Theaterschaffenden im Exil und deren Bemühen um ein Fortsetzen ihrer Theaterarbeit unter radikal veränderten Bedingungen im Zentrum. (Mittenzwei/Trapp 1999; Rathkolb 1991)

Die Flucht 1938 bedeutete für viele nur eine Radikalisierung ihrer Situation, waren sie doch seit 1933 in Deutschland und ab 1934 auch in Österreich bereits von Verfolgung und Vertreibung bedroht. Für zahlreiche Theaterleute, die Deutschland 1933 verlassen mussten, wie Albert und Else Bassermann, wurde Österreich zum ersten Exilland. Viele in Deutschland erfolgreiche österreichische Künstler wie Max Reinhardt, Paul Morgan, Fritz Kortner oder Walter Firner mussten gezwungenermaßen in ihr Geburtsland zurückkehren. Obwohl Theaterschaffende im ständestaatlichen Österreich bereits mit hoher Arbeitslosigkeit, politischer Zensur und Antisemitismus konfrontiert waren, gab es zumindest für einige von ihnen die Möglichkeit oder die Hoffnung, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, so doch in einem heimatlichen Umfeld, in einer ihnen vertrauten Sprache zu spielen und zu arbeiten. Eigentlich boten den aus Deutschland Exilierten nur die Kleinkunstabühnen Arbeitsmöglichkeiten, im Gegensatz zu den unter austrofaschistischer Verwaltung stehenden Großbühnen wurde hier kein versteckter Arierparagraph praktiziert. (Haider-Pregler Trapp 1999; Roessler/Kaiser 1989, 13)

Auch nach dem Einmarsch der Nazis konnten sich viele Theaterleute nicht oder nicht mehr rechtzeitig zur Flucht entschließen, zu stark war ihre auch emotionale Bindung an ihr gewohntes Umfeld, ihren Wirkungsbereich, zu groß die Angst vor dem Ungewissen. Manche hofften auch auf den Schutz durch die eigene Prominenz und Beliebtheit. Wie es das tragische Schicksal des Kabarettisten Fritz Grünbaum zeigt, der 1941 im KZ Dachau umkommen musste, schützte der Status des Publikumsliebings nicht vor Verfolgung und Vernichtung. Ein ähnliches Schicksal erlitt Fritz Grünbaums früherer Bühnenpartner Paul Morgan, ein in Deutschland äußerst erfolgreicher Schauspieler und Kabarettist, der nach der Machtübernahme der Nazis in seine Heimatstadt Wien zurückkehrte. Doch auch für ihn, der bereits in Hollywood als Filmschauspieler gearbeitet hatte, war es schwer, Engagements zu finden. Einer seiner größten Erfolge in Wien war sein Libretto zu Ralph Benatzkys erfolgreicher Operette "Axel an der Himmelstür", in der er selbst auftrat. Bereits am 22. März 1938 wurde er in seiner Wiener Wohnung durch die Gestapo verhaftet, am 10. Dezember desselben Jahres stirbt er im KZ Buchenwald an einer Lungenentzündung und den Folgen medizinischer "Experimente".

Ebenfalls in Konzentrationslagern starben Jura Soyfer, Peter Hammerschlag, Franz Eugen Klein, der musikalische Leiter des "Lieben Augustin", Fritz Beda Löhner, der Autor des "Buchenwald-Liedes" (Musik: Hermann Leopoldi) und als Librettist von Franz Lehár und Autor populärer Schlagertexte ("Was machst du mit dem Knie, lieber Hans?", "Ich hab mein

Herz in Heidelberg verloren") erfolgreich. Da die Verfolgung und Verhaftung unmittelbar mit dem "Anschluss" einsetzte, stand kaum Zeit für eine geplante Flucht zur Verfügung. In buchstäblich letzter Minute und mit viel Glück gelang etwa Karl Farkas, Carl Zuckmayer oder Ödön von Horváth die Flucht aus Österreich. Rudolf Beer, Gründer und Leiter des Wiener Scala Theaters und langjähriger Mitarbeiter Max Reinhardts, beging nach schweren Misshandlungen durch die SA ebenso Selbstmord wie der Schriftsteller und Schauspieler Egon Friedell.

Überblick

In der einschlägigen Forschung (Hans/Brauneck 1986, 313) geht man davon aus, dass ungefähr 4.000 deutschsprachige Theaterschaffende ins Exil getrieben wurden, sie erarbeiteten über 800 Inszenierungen in mehr als 40 Asylländern. Diese beeindruckende Zahl darf jedoch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass hierbei auch die zahlreichen Amateur- und Leseaufführungen berücksichtigt sind, die Zahl derer, die ihren Theaterberuf auch unter den Bedingungen des Exils weiterhin tatsächlich als Brotberuf ausüben konnten, war äußerst gering. Den wenigsten gelang es, in ihrem Exilland dauerhaft als Theaterschaffende Fuß zu fassen, "Eingang in die dortige Szene" zu finden - und auch in den Biographien der "Erfolgreichen" gibt es enorme existentielle Brüche (z. B. Max Reinhardt, Berthold Viertel). Die Exilwege der Theaterschaffenden unterschieden sich zunächst nicht gravierend von denen der übrigen österreichischen Flüchtlinge. Zwar gab es gewisse Orte, kulturelle Zentren, Großstädte mit westlicher Prägung zumeist, die aufgrund ihrer größeren Möglichkeiten dort Arbeit im angestammten Beruf zu finden, erstrebenswerter waren als andere und wo sicherlich die meisten Kulturschaffenden hinstrebten. Doch nicht allen gelang die Flucht nach London, Zürich, New York oder Hollywood, etliche verschlug es nach Shanghai, Lateinamerika, Australien, Indien. Und auch dort, wenn zwar unter teilweise noch schwierigeren Bedingungen als in den Kulturmetropolen westlicher Prägung, gab es das Bestreben im bisherigen Beruf weiterzuarbeiten.

Waren die Rahmenbedingungen im austrofaschistischen Österreich schon äußerst fragil, so änderte das Exil die Lebens- und Arbeitsbedingungen radikal. Außer in der Schweiz und zunächst noch in den deutschsprachigen Gebieten der CSR hatten die Schauspieler und Schriftsteller vor allem mit dem Verlust der vertrauten Sprache als wichtigem Instrumentarium ihrer Kunst fertig zu werden, die Chancen in einer ihnen fremden Sprache reüssieren zu können, standen denkbar schlecht. Darüber hinaus sind den Schauspielern, die mehr noch als andere Theaterleute auf einen komplizierten Apparat angewiesen sind, ihre Theater und ihr Publikum verloren gegangen. An Schauspielern mit Akzent war man, abgesehen von ein paar Nebenrollen in Hollywood, wo man den "bad german guy" geben konnte, nicht interessiert. Prominenz und Beliebtheit, die man im eigenen Land genossen haben mochte, zählten nun ebenfalls nicht mehr, man war auf den Status eines "Anfängers" zurückgeworfen. Eine Ausnahme war hier sicherlich die in Wien geborene Schauspielerin Elisabeth Bergner, die mit ihrem Mann, dem Regisseur Paul Czinner, 1934 nach Großbritannien emigrierte und mit eiserner Disziplin ein akzentfreies Beherrschen, mit Untertext und Zwischentönen, der englischen Sprache erlernte, sie konnte ihre Karriere auf einem relativ hohem Niveau beim Film fortsetzen (Unsere schwarze Rose/Elisabeth Bergner 1993).

Diese voraussehbaren Schwierigkeiten der Berufsausübung im Exil, sowie die besondere Theaterpolitik der Nationalsozialisten, die bei manchen die Hoffnung auf ein Theater als

ideologiefernen Raum nährte, machen begreiflich, dass sich Schauspieler, im Vergleich zu anderen Berufsgruppen, erst relativ spät zur Flucht entschließen konnten. Die besten Möglichkeiten, was die kulturelle Integration in ein fremdsprachiges Exilland betrifft, bot, wie in der Folge noch zu zeigen sein wird, der Film.

Der weitaus überwiegende Teil von Theateraktivitäten im Exil fand außerhalb der kulturellen Strukturen der jeweiligen Asylländer innerhalb einer sich herausbildenden deutschsprachigen Subkultur statt. Mit der Gründung von eigenen Exilantensembles bzw. -theatern konnten, wohl unter enormen Anstrengungen, zumindest die eigenen Vorstellungen von Theaterarbeit fortgesetzt oder verwirklicht werden. Auch das Publikum bestand hauptsächlich aus Emigranten, für die man in der vertrauten Sprache spielte. Die durchaus heterogenen Ansprüche dieses Publikums verlangten den Theatermachern so manchen Balanceakt zwischen politischer Aufklärung einerseits und dem Bedürfnis nach bloßer Unterhaltung andererseits ab. Diese Gruppierungen hatten meist auch eine enorme Bedeutung für die Exilorganisationen in den jeweiligen Ländern oder standen zumindest in irgendeinem Zusammenhang damit (z. B. "Laterndl", London).

Sucht man nach einer dominierenden Form des Exiltheaters, so ließe sich vielleicht das Kabarett nennen. Die kleine Form bot vielerlei Möglichkeiten, sie bedurfte einer geringen institutionellen Verankerung, eignete sich für den satirischen Angriff auf den Nationalsozialismus, machte die Programmstellung variabel, das schnelle Reagieren auf die aktuelle Situation möglich. Kabarett und Kleinkunst hatten namentlich in Österreich eine hervorragende Qualität, bedeutende Schauspieler und Autoren hatten zudem bereits unter den Bedingungen der austrofaschistischen Diktatur eine politisch und literarisch hochstehende Kleinkunst geschaffen, die mit dem "Mittelstück" den Sprung zum Drama erreicht hatte. Die zahlreichen ins Exil getriebenen Akteure der Wiener Kleinkunst und des Wiener Kabarett setzten ihre Aktivitäten unter schwierigsten Bedingungen fort. Karl Farkas bildete 1939 mit Franz Engel, Erwin Saldern und Fred Berger in Paris die Truppe "Vienne à Paris", gespielt wurde das Programm "Paris, alles Aussteigen!!!". Im Internierungscamp Meslay du Maine gestaltete Farkas für seine Mitgefangenen das Programm "Meslay lacht wieder", das Bühnenbild gestaltete Heinrich Sussmann (Patka 2001, 73). Unzählige Kleinkunst-Veranstaltungen von exilierten Theaterleuten fanden in Shanghai statt. Als Orte wurden Kaffeehäuser, Versammlungssäle oder Kinobühnen gewählt. Das Spektrum umfasste sowohl das literarisch-satirische Programm als auch den Heurigen-Abend, der "ein Stück Grinzing nach Shanghai" bringen sollte und "Tanz - Musik - Stimmung - Wein - Bowle" brachte.

Als Kabarettisten traten u. a. Erwin Engel, Fritz Heller, Felix Löschner, Leo Plohn, Erwin Schlesinger und Fritz Strehlen auf. (Philipp 2001, 46) Stella Kadmon, der mutigen Prinzipalin des "Lieben Augustin", gelang es nach ihrer Flucht nach Palästina nur kurze Zeit eine Kleinkunstbühne - das "Papillon" - zu betreiben. Da die deutsche Sprache aufgrund der Verbrechen der Nazis verhasst war, spielte Kadmon auf hebräisch und englisch. Nach dem Scheitern dieses Versuchs, trat Kadmon mit Chanson-Abenden auf. (Bolbecher 1991, 99-114; Peter 1998, 226-244) Hugo Wiener und Cissy Kraner betrieben in Venezuela eine Bar, in der sie Wienerische Abende präsentierten. Bedeutende Kleinkunstbühnen existierten mit dem "Laterndl" in London und dem "Kabarett der Komiker" in New York, auf die im Folgenden noch ausführlich eingegangen wird.

Eine ebenfalls im Exil häufig praktizierte Form der Präsentation war die Lesung oder die

Leseaufführung. Diese war meist an die Existenz einer Exilorganisation oder eines Klubs gebunden und mit Einführungsvorträgen verbunden oder Teil eines Programms zu einem Autor oder einem Thema. Beispielhaft hierfür sind etwa die Veranstaltungen der "Tribüne für freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika".

Auch wenn das Exiltheater in all seinen Formen keineswegs primär ein Ort der Uraufführung von Exildramatik war, kann doch bereits allein seine Existenz als eine wesentliche Motivation für das Schreiben von Dramen angesehen werden. Jan Hans schätzt die Zahl der deutschsprachigen Dramen des Exils auf fünfhundert. (Hans/Brauneck 1986, 316)

Österreichische oder mit Österreich verbundene Autoren schufen zahlreiche Dramen, die oftmals erst nach 1945 eine Aufführung fanden. Zu ihnen gehörten Ferdinand Bruckner, Ödön von Horváth, Franz Theodor Csokor, Fritz Hochwälder, Ulrich Becher und Peter Preses, Franz Werfel, Max Zweig, Carl Zuckmayer, Heinrich Carwin. Auch entstanden im Exil Essays und Kritiken, die ein Nachdenken über Funktion und Inhalt von Theater beförderten, sowie Konzeptionen und Utopien für die Gestaltung eines Theaters nach der Befreiung vom Nationalsozialismus. (Roessler/Kaiser 1989)

Zu Zentren des Exiltheaters entwickelten sich neben der Schweiz mit der Ausnahmeerscheinung "Zürcher Schauspielhaus", die Metropolen London, New York, Los Angeles. Die Attraktivität der Schweiz als Exilland für Theaterleute ist relativ leicht erklärbar, räumliche Nähe, die Sprache sowie vertraute und bekannte Theaterstrukturen zeichnen sie aus. Dem entgegen stand allerdings die äußerst rigide Einwanderungspolitik seitens der Schweizer Behörden (vgl. Exilland Schweiz). Der Wunsch, in der Schweiz dauerhaft wohnen und sogar arbeiten zu können, hat sich nur für verhältnismäßig wenige der Emigranten erfüllt. Auch in anderen deutschsprachigen Theatern der Schweiz waren exilierte Theaterschaffende beschäftigt, so im Stadttheater Basel, im Städtebundtheater Biel-Solothurn und im Stadttheater Bern, wo der Regisseur und Schauspiellehrer Paul Kalbeck von 1942-1948 erfolgreich als Oberspielleiter tätig war.

Aber auch in Lateinamerika, etwa in Mexiko, entwickelte sich eine bedeutende Exiltheaterszene. Ein Forum der Zusammenarbeit in Fragen der Kultur und Wissenschaft zwischen deutschen und österreichischen Exilorganisation war der Heinrich-Heine-Klub in Mexico City. Dessen Vorstand gehörten namhafte Vertreter des Exils wie Anna Seghers, Ernst Römer, Leo Deutsch, Egon Erwin Kisch, Stefanie Spira, Bodo Uhse, Marcel Rubin an. Das weit gefasste Programm bot Lesungen, wissenschaftliche Vorträge über Geschichte und Literatur, Musikabende und Theateraufführungen an. Auch die Auseinandersetzung mit den kulturellen und sozialen Verhältnissen ihres Exillandes standen im Zentrum einiger Veranstaltungen. Für die Theateraufführungen des Klubs war das Zusammenwirken von Laien und professionellen Theaterleuten typisch, manche der Aufführungen gingen über das Niveau von Laienaufführungen nicht hinaus. Neben der Uraufführung von Ferdinand Bruckners "Denn seine Zeit ist kurz", wurden u. a. Egon Erwin Kischs "Himmelfahrt der Galgentoni", Johannes R. Bechers "Hundert Kilometer vor Moskau" ("Winterschlacht") sowie Bertolt Brechts "Dreigroschenoper" aufgeführt. (Kießling/Trapp 1999, 423-435)

Vielfältige kulturelle Aktivitäten entstanden in jedem Exilland, man denke dabei nur an Palästina, die CSR, Italien, Frankreich und die Niederlande, Schweden. Jedes dieser Länder verdiente eine eingehende Studie, um die Vielschichtigkeit und Lebendigkeit der jeweiligen Theateraktivitäten auch nur annähernd kenntlich zu machen. Im Folgenden wird - exemplarisch - das österreichische Exiltheater in Großbritannien und den USA näher

behandelt. Dabei gilt es den komplizierten Zusammenhang zwischen den Verhältnissen in den jeweiligen Ländern, der sich dort entwickelnden kulturellen und organisatorischen Aktivitäten der Exilanten und dem Exiltheater zu beleuchten. Zugleich sind mit Großbritannien und den USA zwei Länder ausgewählt, denen in der Geschichte des österreichischen Exiltheaters eine besondere Bedeutung zukommt.

Österreichisches Exiltheater in Großbritannien

Mit dem Einmarsch in Österreich und der Okkupation der Tschechoslowakei durch Hitler-Deutschland 1938/39, aber vor allem durch die "Reichskristallnacht" vom 9. zum 10. November 1938, kam es zu einem Anstieg der Flüchtlingszahlen in Großbritannien. Die bis dahin betriebene Appeasementpolitik musste als gescheitert angesehen werden, auf Druck der Öffentlichkeit kam es zur Lockerung der Einreisebedingungen für Emigranten - bis 1938 mussten das Vorhandensein finanzieller Mittel oder die Einladung einer prominenten britischen Persönlichkeit vorgewiesen werden, was natürlich nur auf wenige zutraf. Verglichen mit anderen Ländern, etwa der Schweiz, ist aber die britische Einwanderungspolitik in den Jahren 1938 bis 1939 als großzügig zu bewerten. Über das genaue Ausmaß der Gesamtmigration aus Österreich liegen keine präzisen Zahlen vor, sie liegen um 30.000. (Österreicher im Exil 1992, 8) 90% von ihnen waren jüdischer Herkunft. Bis 1938 gab es wenig deutschsprachige Theateremigranten, es dürften kaum mehr als hundert gewesen sein, darunter viele Prominente wie Elisabeth Bergner, Oskar Homolka, Fritz Kortner, Lucie Mannheim, Grete Mosheim, Conrad Veidt, für die England oft nur eine Zwischenstation darstellte. Sie waren hauptsächlich in den Londoner Westend-Theatern und beim Film beschäftigt und wurden so in das englische Theatersystem integriert.

Der damaligen Asylpolitik entsprechend, war es für sie leichter, eine Einreiseerlaubnis zu erhalten. Der größte Teil der Theaterleute emigrierte in den Jahren 1938/39, meist über die Tschechoslowakei und Österreich nach England. Schätzungen belaufen sich auf etwa vierhundert Berufs- und Laienkünstler, ihre Anzahl war somit höher als in anderen europäischen Asylländern (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1981, 168). Etwa 30 bis 40 davon konnten im britischen Theater Fuß fassen (Ritchie/Trapp 1999, 343), die übrigen kämpften meist mit großen existentiellen Sorgen. Durch die britischen Arbeitsbestimmungen - eine Arbeitserlaubnis wurde nur dann erteilt, wenn diese Stelle mit keinem britischen Staatsbürger zu besetzen war - hatten die meisten Emigranten, abgesehen von ihren sonstigen Problemen und Ängsten, mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Für Frauen war es etwas einfacher, Arbeit zu bekommen, sie konnten als Haushaltsgehilfinnen in britischen Haushalten unterkommen. Voraussetzung für eine Aufenthaltserlaubnis war ein Beschäftigungsnachweis. Wie strikt das dafür zuständige Home Office dies handhabte, zeigt sich am Beispiel Berthold Viertels, der zwischen Ende 1933 und 1934 mehrere Filme ("Little Friend", "The Passing of the Third Floor Back", "Rhodes of Africa") für Gaumont British drehte, 1938 wurde dem inzwischen Staatenlosen die Aufenthaltserlaubnis nicht verlängert. Viele waren von den Unterstützungsgeldern der verschiedenen Flüchtlingsorganisationen abhängig. Golders Green, Hampstead, Paddington, Swiss Green, traditionell jüdische Viertel Londons, wurden zu bevorzugten Wohngebieten der Emigranten.

Die Gründung der österreichischen Exilorganisation "Austrian Centre" (AC) im März 1939 war eine wichtige Voraussetzung zur Entstehung eines österreichischen Exiltheaters. Das AC war genauso wie der Freie Deutsche Kulturbund (FDKB) natürlich weit mehr als nur eine

kulturelle Vereinigung, als die sie sich nach außen hin, mit Rücksicht auf das geltende Verbot jeglicher politischer Betätigung, präsentierte. Dem Vorstand dieser überparteilichen Interessensvertretung gehörten Paul Knepler, Oskar Kokoschka, Anna Mahler an, Sigmund Freud war bis zu seinem Tod (1939) Ehrenpräsident.

"Die kulturelle Aufgabe des Austrian Center wird darin gesehen, einerseits 'das Beste aus dem Kulturleben der Heimat in ein neues Österreich hinüberzuretten', andererseits 'das kulturelle Leben ... (des) Gastlandes kennen- und verstehenzulernen'." (Bolbecher/Kaiser/McLaughlin/Ritchie 1995, 357)

Aufgrund der spezifischen Deutschland-Politik Großbritanniens nach 1938 überwogen die österreichischen Emigranten gegenüber deutschen, was die zahlenmäßige Stärke und die öffentliche Wirkung des AC erklärt (Ritchie/Trapp 1999, 342. Das als englischer Klub geführte AC, entwickelte sich rasch zu einem kulturellen Treffpunkt der Österreicher, bereits Mitte 1939 hatte es 1500 Mitglieder. Im März 1939 wandten sich die Schauspieler Fritz Schrecker, Franz Hartl/Bönsch und Franz Schulz an die Leitung des AC mit dem Vorschlag, eine österreichische Exilbühne "Das Laterndl" zu gründen. Erna Wipplinger erklärt die Wahl des Namens "Laterndl" aus dem Zusammenhang von Funktion und Aufgaben: "Licht in diesen dunklen Tagen zu spenden, d. h. den Emigranten Hoffnung und Zuversicht zu vermitteln." (Wipplinger 1984, 31) Das AC unterstützte dieses Vorhaben tatkräftig, zum Sekretär wurde der Schriftsteller Albert Fuchs gewählt, administrative Hilfe kam von Willi Scholz, dem Generalsekretär des AC, das neben finanzieller Unterstützung auch Räumlichkeiten zur Verfügung stellte. Mit der Gründung des "Laterndl" als "österreichische Bühne" war bewusst eine Programmatik verbunden. Man grenzte sich damit von den Theateraktivitäten des "Freien Deutschen Kulturbundes" ab.

Politisch brisant war die Gründung des "Laterndl" als "österreichische" Bühne angesichts der Tatsache, dass die Forderung nach der Wiederherstellung einer freien österreichischen Nation weder für alle Emigranten und noch weniger für die britische Regierung eine Selbstverständlichkeit war. Auf Unverständnis und Ablehnung stieß dieses Konzept bei den österreichischen Sozialdemokraten, ein "österreichisches" Theater passte nicht zu ihren politischen Vorstellungen, in denen ein unabhängiges Österreich noch keine Gestalt annahm. Schwierigkeiten mit der Zensur und das Problem bei der Beschaffung von Arbeitsbewilligungen für Schauspieler konnten mit der Organisationsform des Klubs umgangen werden. Daneben existierten allerdings noch eine Reihe von Schwierigkeiten, die sich negativ auf die künstlerische Arbeit des Theaters auswirken sollten. Ein relativ fixes Ensemble zu bilden erwies sich angesichts der Tatsache, dass für viele Emigranten London nur eine Zwischenstation darstellte, als Wunschtraum. Auch konnte das "Laterndl" keine Gagen bezahlen, die für den Lebensunterhalt ausgereicht hätten. Durch die so notwendige zusätzliche Berufstätigkeit der Schauspieler konnten die Proben erst abends beginnen, dauerten dafür aber bis in die Morgenstunden. Wirklich existenzbedrohend war jedoch die Zeit der Internierungen Exilierter als "enemy aliens" zwischen Mai 1940 und Ende 1941. Sie führte zur längsten Spielpause in der sechsjährigen Geschichte des "Laterndl", da ein Großteil der Schauspieler und des Publikums interniert waren. Die Eröffnung des "Laterndl" fand am 27. Juni 1939 mit der Revue "Unterwegs" statt. Mitwirkende: Martin Miller (der auch Regie führte), Rudolf Spitz (Autor), Franz Hartl, Jaro Klüger, Marianne Walla (Schauspieler). Wie sehr die österreichische Kleinkunstbewegung im Exil und eben auch im "Laterndl" fortlebte, beweist ein Blick auf Programm und Akteure des "Laterndl". Im Mittelpunkt standen bis 1942 die politisch-satirischen Kleinkunstrevuen, die aus einzelnen selbständigen Szenen,

Blackouts, Gedichten und Liedern bestanden und deren Vorteil in ihrer Flexibilität lag, so dass man rasch auf die neuesten politischen Ereignisse reagieren konnte. "Blinklichter", "Von Adam bis Adolf", "No Orchids for Mr. Hitler", so die Titel einiger dieser Programme. Beliebt waren Parodien auf führende Vertreter des Nationalsozialismus (z. B. Martin Millers Persiflage auf Hitler) oder Szenen, die von den Gegensätzen zwischen militantem Preußentum und gemütlich-schlaun Österreichern lebten.

Der subversive Witz des kleinen Mannes als Waffe gegen die Nazis, ein angesichts des Verhaltens der eigenen Landsleute wohl auch etwas schönfärberisches Klischee, fand seinen adäquaten Ausdruck in der von Franz Hartl/Bönsch geschaffenen Figur des Neidinger, der später Peter Preses und Ulrich Becher als Vorlage zum "Bockerer" diente.

Ab 1942 verschob sich der Schwerpunkt weg von der Kleinkunst: Lustspiele mit Unterhaltungscharakter wechselten mit der Inszenierung österreichischer Dramen (Schnitzler, Anzengruber, Nestroy u. a.) ab. An der Tendenz zu anspruchslosen Komödien entzündete sich in der Exilpresse eine Debatte über die Funktion von Exiltheater: Das Bedürfnis nach Unterhaltung und Ablenkung in dieser schweren Zeit wird zwar nicht bestritten oder gering geschätzt, allerdings ist die Frage, wie das "Laterndl" damit seiner politischen Programmatik, mobilisierend im Kampf gegen den Faschismus zu wirken, gerecht werden kann, nicht von der Hand zu weisen. Einer der Autoren, um dessen Werk sich das "Laterndl" besonders verdient machte, war der 1939 im KZ Buchenwald an Typhus umgekommene Jura Soyfer. Unter dem Titel "Kleines Welttheater" spielte man im Jänner 1940 "Der Lechner Edi schaut in Paradies", "Vineta" und "Der treueste Bürger Bagdads".

Eine wichtige Rolle in Bezug auf das Werk Jura Soyfers spielten auch die "Austrian Youth Players", eine aus der Jugendorganisation des AC, der "Young Austria", hervorgegangene Laienspielgruppe, die meist in englischer Sprache vor englischen Jugendlichen spielte. Der mit Jura Soyfer bereits aus Wien bekannte englische Schriftsteller John Lehmann übersetzte Soyfer ins Englische: "Vineta. A dramatic play". "Young Austria", allen voran ihr Generalsekretär Herbert Steiner, rief überdies zu einer Sammlung auf, um gesammelte Texte Soyfers herausgeben zu können, dieses Buch erschien aber erst 1947 in Wien. Herausgeber war Otto Tausig, der bereits in London als Leiter der "Austrian Youth Players" engagiert für Soyfers Werk eingetreten war. Von den vielen, die für das "Laterndl" arbeiteten, wären zu nennen: die Autoren Hugo F. Koenigsgarten, in Wien Autor für den "Lieben Augustin", seine Texte wurden auch im New Yorker Exilkabarett "Die Arche" aufgeführt; der Schriftsteller Albert Fuchs, Rudolf Spitz von der "Literatur am Naschmarkt", der Schauspieler und Regisseur Martin Miller, der frühere Musikbegleiter Karl Kraus' und spätere Musikwissenschaftler Georg Knepler, der Autor und Schauspieler Peter Preses.

In den sechs Jahren seines Bestehens, von 1939 bis 1945 wurden insgesamt 38 Programme geboten, das letzte war Karl Schönherrs "Weibsteufel". (Wipplinger 1984, 29-38) Der "Zeitspiegel" (Bolbecher/Kaiser/McLaughlin/Ritchie 1995, 370 f) , druckte am 25. August 1945 einen Brief der "Laterndl"-Mitarbeiter an den damaligen Staatssekretär für Unterricht und Volksaufklärung, Ernst Fischer ab, in dem diese ihre Hoffnung an eine baldige Heimkehr und ihre Bereitschaft zum kulturellen Wiederaufbau ihrer Heimat ausdrückten.

Der "Zeitspiegel" (1939-1946) erreichte von allen Publikationen des österreichischen Exils die höchste Auflage (5.000) und war am weitesten verbreitet (40 Länder). Vergleichen Sie auch unsere Darstellung des Austrian Centre.

Die meisten von ihnen kamen allerdings nicht mehr oder nur für kurze Zeit zurück. Martin

Miller blieb als Filmschauspieler in England, Fritz Schrecker ging nach Israel, Marianne Walla und Hanne Norbert-Miller blieben in England, Jaro Klüger wanderte nach Australien aus, Georg Knepler und Otto Stark gingen später in die DDR. Albert Fuchs verstarb 41-jährig, im Jahr seiner Rückkehr, 1946, in Wien an Kinderlähmung. Peter Preses war Regisseur und Schauspieler im Theater in der Josefstadt, daneben hatte er zahlreiche Engagements in Deutschland.

Neben dem "Laterndl" mit seiner prononciert österreichischen Programmatik gab es in London noch eine Reihe von Theateraktivitäten des deutschsprachigen Exils. "Die kleine Bühne", eine Gründung des "Freien Deutschen Kulturbundes" (FDKB), existierte vom Juli 1939 bis Mai 1946. Der FDKB, 1938 auf Initiative der in GB halblegal arbeitenden KP gegründet, war eine wichtige Interessensvertretung des deutschsprachigen Exils. Im Präsidium sind u. a. Thomas und Heinrich Mann, Stefan Zweig und Berthold Viertel, aber auch bekannte britische Persönlichkeiten, Präsident ist bis 1941 Alfred Kerr, danach Oskar Kokoschka. Neben den vielfältigen kulturellen Aktivitäten gab eben auch ein kleines Theater, das zunächst hauptsächlich kulturpolitisches Kabarett. Später, nach der Vergrößerung der Räumlichkeiten, wurden auch Theaterstücke ins Repertoire aufgenommen. (Bolbecher/Kaiser/McLaughlin/Ritchie 1995, 359 ff.)

Aus einem Lagerkabarett, dem "Stacheldraht Kabarett" im Internment Camp Hutchinson auf der Isle of Man, ging der "Blue Danube Club" hervor. Peter Herz war der Gründer und alleinige Autor des von Mitte 1941 bis 1954 existierenden Kabarett, das pro Jahr zwei bis drei Revuen in deutscher Sprache und unter englischem Programmtitel hervorbrachte.

BBC

Eine große Zahl von Theaterleuten fand bei den deutschsprachigen Theatersendungen der BBC Arbeit als Sprecher und Übersetzer. Erstmals spielte der Rundfunk während eines Krieges eine bedeutende Rolle, mit diesem Medium war es relativ einfach, die eigene Bevölkerung flächendeckend zu informieren und zu beeinflussen. Doch der Rundfunk war nicht nur Propagandainstrument der Nazis, sondern hatte eine wichtige Funktion als Aufklärungsinstrument, das von außerhalb des Reiches arbeitenden Künstlern und Journalisten genützt wurde. Ende September 1938 begann die BBC (British Broadcasting Corporation) mit ihren europäischen Diensten, Auftakt war eine in mehreren Sprachen gesendete Ansprache des damaligen Premierministers Chamberlain. Bald jedoch wurde der Deutsche Dienst der BBC auf mehrere Stunden Sendezeit täglich ausgebaut und blieb während des gesamten Krieges ein wichtiges Instrument zur psychologischen Kriegsführung. Für die exilierten Künstler war diese Arbeit eine einmalige Chance, sie hatten Kontakte mit anderen Emigranten, die Möglichkeit zu antifaschistischer Arbeit und eine Einkunftsquelle.

"Für die Emigranten aus Wien war die Kantine eine Art Gegenstück zum Cafe Central oder Herrenhof, für die Berliner ein Ersatz für das Romanische Cafe. Hier fand man den Wiener Dramatiker Richard Duschinsky, Richard Friedenthal, berühmte Schauspieler wie Lucie Mannheim, Sybille Binder, Walter Rilla und Hans Wengraf vom Burgtheater, den Berliner Revue-Komponisten Mischa Spoliansky, den Lehár-Librettisten Paul Knepler, den österreichischen Regisseur und Dichter Berthold Viertel, den UFA-Filmregisseur Fritz Wendhausen (...)." (Naumann 1983, 123; Robert Lucas 1978)

Neben den Nachrichten und politischen Kommentaren waren es vor allem die Sendefolgen, die den Erfolg der BBC-Programme prägten. Generell hatten die Emigranten kaum

Möglichkeiten, Einfluss auf den Inhalt der politischen Kommentare zu nehmen, was sich aus der Programmlinie der BBC, ihrer Verpflichtung zu Objektivität, erklären lässt. Mehr gestalterische Freiheit war im Bereich der Features, der Satire möglich. Obwohl im Deutschen Reich das Abhören von "Feindsendern" eine lebensgefährliche Angelegenheit war und als "Verbrechen gegen die nationale Sicherheit (des) Volkes" mit schweren Zuchthausstrafen geahndet wurde (Naumann 1984, 195), stieg die Zahl der heimlichen Hörer kontinuierlich an. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die satirischen Programme. In den nur wenige Minuten dauernden Sendungen traten immer die gleichen, den Stammhörern vertraute Figuren auf, die sich über die Lage in Deutschland und der Welt äußerten. Drei der beliebtesten Sendefolgen wurden fast während des ganzen Krieges über gesendet. Bruno Adler, unter dem Pseudonym Urban Roedl ein bekannter Stifterforscher, war der Erfinder der "Frau Wernicke". die im Frauenprogramm des Deutschen Dienstes zwischen dem Sommer 1940 und Jänner 1944 gesendet wurde. Frau Wernicke, gesprochen von der Berliner Schauspielerin Annemarie Hase, war eine Berliner Kleinbürgerin, die mit einem losen Mundwerk und gesundem Menschenverstand ausgestattet, die Nazis lächerlich machte. "Kurt und Willi" schrieb Adler gemeinsam mit dem englischen Lyriker Norman Cameron. Diese Serien gingen hauptsächlich vom Alltag der deutschen Zivilbevölkerung aus, anders hingegen die Serie "Briefe des Gefreiten Hirschal". Hier berichtet der einfache und streng führergläubige Landser Adolf Hirschal (Sprecher: Fritz Schrecker) seiner Frau Amalia in Briefen von der Front.

Ihr Autor, der Wiener und ausgebildete Chemiker Robert Lucas (1904-1984, eigentlich: Robert Ehrenzweig), war in Wien bereits als Leiter und Autor des der Sozialdemokratie nahestehenden "Politischen Kabarettts" (1928-1934; Doll 1926-1933) hervorgetreten, war Anfang der 30er Jahre Redakteur des "Vorwärts"-Verlages, 1932/33 Herausgeber der "Politischen Bühne". Im April 1934 floh er, Sozialist und Jude, nach London, wo er zunächst als Korrespondent für die "Neue Freie Presse" arbeitete, von 1938-1967 war er Mitarbeiter des German Service der BBC. Von Weihnachten 1940 bis 1945 war er Autor der über 100 Hirschal-Briefe, die im letzten Kriegsjahr, britischen Schätzungen zufolge, etwa 10 Millionen regelmäßige Hörer zu verzeichnen hat. Vorbild der Hirschal Figur war die schon in Wien für das "Politische Kabarett" entwickelte Hirschal-Figur und Jaroslav Haseks braver Soldat "Schwejk". Gerade mit seiner vorgeblichen Einfalt, mit der er den Nazi-Alltag beschreibt, demaskiert er die nationalsozialistische Propaganda und eben das mag die ungeheure Popularität Hirschals erklären, denn er richtet sich nicht direkt gegen die Nazis, ruft auch nicht zu politischen Widerstand auf, aber er fungiert als stabilisierendes Sprachrohr für den wachsenden Unmut des kleinen Mannes.

Bis zum März 1943 gab es keinen eigenen Österreichischen Dienst bei der BBC, ab 1941 gab es zwar einzelne Österreich-Sendungen, die sich allerdings nur im Dialekt, nicht jedoch in den politischen Inhalten von den übrigen deutschen Sendungen unterschieden. Die Gründe dafür lagen in der unentschiedenen Haltung der britischen Regierung in der österreichischen Frage, erst mit der Moskauer Deklaration wurde die Voraussetzung für einen eigenen Österreichischen Dienst geschaffen. Programmleiter war Patrick Smith, neben rund einem Dutzend fest angestellter Österreicher arbeiteten noch zwischen zwanzig und dreißig Emigranten freiberuflich, darunter auch die Schriftsteller Hans Flesch-Brunningen, Robert Neumann, Bruno Adler, Robert Lucas, Edmund Wolf. Wie auch im Deutschen Dienst, war man auch hier mit satirischen Sendefolgen sehr erfolgreich. Martin Esslin entwickelte eine Sendereihe, in der einander widersprechende Aussagen Hitlers und anderer Nationalsozialisten gegenübergestellt wurden, beliebt waren auch Hitlerparodien. Damit erwarb sich der auch für das "Laterndl" aktive Schauspieler und Regisseur Martin Miller

einen gewissen Ruf. Ebenso beliebt waren die Sendefolgen von Richard Duschinsky "Pacher und Pachulke", "Frau Schiernagl" oder "Der Alois mit dem grünen Hut" von Richard Wiener und "Die Kartenstelle" mit Fritz Schrecker und Martin Miller. (Österreicher im Exil. Großbritannien, 549 ff.)

Mit dem Ende des Krieges verloren die Sendungen ihren propagandistischen Wert, woraufhin die Sendezeit 1946 um die Hälfte verringert wurde. 1956 wurde der österreichische Dienst neben anderen fremdsprachigen Diensten der BBC aufgrund geänderter außenpolitischer Interessen aufgelöst. (Österreicher im Exil. Großbritannien, 552)

Das österreichische Exiltheater in den USA

Betrachtet man das deutschsprachige Exiltheater in den USA, so stößt man zunächst auf ein scheinbares Paradox: In kein anderes Land sind so viele deutschsprachige Theaterleute emigriert und doch entwickelte sich in den USA kein deutsches Exiltheater von größerer Bedeutung. Die Erklärung hierfür liegt im Wesentlichen im amerikanischen Theatersystem begründet. Staats- oder Stadttheater, die öffentliche Förderungen erhielten, gab es nicht. Die Privatstruktur der Theater zwang den Theaterunternehmer dazu, ausschließlich gewinnorientiert zu spielen, wollte er sein Theater länger als eine Saison am Leben erhalten. Um die Jahrhundertwende existierte zwar, bedingt durch die enorme Zahl an deutschen Einwanderern, ein Interesse an deutschsprachigem Theater, das findige Theaterunternehmer durch die Organisation von Gastspielen prominenter Schauspieler wie Josef Kainz, Adele Sandrock, Adolph Sonnenthal zu befriedigen wussten. Zu dieser Zeit gab es in New York drei bis fünf deutschsprachige Theater, die den Ort für diese Auftritte boten. Aber auch andere amerikanische Großstädte wurden bei diesen Tournéeen besucht. Strapaziöse Unternehmungen gewiss, jedoch für die Künstler und die Theaterunternehmer gleichermaßen äußerst einträglich. Mit dem Ersten Weltkrieg erlosch das Interesse am deutschsprachigen Theater vorerst. Einzig Max Reinhardt vermochte mit seinen groß aufgezogenen Gastspielreisen seinen bereits 1912 begonnenen Erfolg nach Kriegsende noch fortzuführen.

Obwohl zwischen 1933 und 1945 mehr als 500 verfolgte Schauspieler, Regisseure, Autoren, Bühnenbildner - und nicht zu vergessen - Autoren in den USA lebten, kam es in diesen Jahren zu keiner dauerhaften Neugründung. (Marx/Trapp 1999, 397) An entsprechenden ambitionierten Plänen mangelte es nicht, sie alle scheiterten jedoch nach kürzerer oder längerer Zeit. So verhandelte etwa der deutsche Regisseur Erwin Piscator 1938 erfolglos mit dem amerikanischen Impresario Gilbert Miller wegen einer Bühnenfassung von Tolstois "Krieg und Frieden", Miller verlor einfach das Interesse daran. Mit der Gründung des "Dramatic Workshop" 1939 an der New Yorker "School for Social Research", gemeinsam mit seiner aus Wien stammenden Frau, der Tänzerin und Choreographin Maria Ley-Piscator, fand Piscator schließlich einen anderen Wirkungskreis. Und damit vermochte er, betrachtet man die Reihen namhafter Schauspieler (Marlon Brando, Rod Steiger, Tony Curtis, Harry Belafonte, Paul Newman, u. a.), die aus dem "Dramatic Workshop" hervorgingen, für das amerikanische Theater, besonders für die Off-Theaterszene, bedeutende Impulse zu setzen. Neben dem zu Europa völlig unterschiedlich strukturierten Theatersystem, an dem viele der europäischen Theaterleute scheiterten, kam auch noch ein immenser Anpassungsdruck hinzu. Gerade in den USA erwartete man von Emigranten, dass sie sich wie Immigranten verhielten. Bereitschaft zur Assimilation wurde genauso vorausgesetzt wie der Gebrauch der englischen Sprache, besonders für viele Schauspieler eine unüberwindliche Hürde. (Naumann/Trapp 1999, 1114)

Max Reinhardt

Wie sehr auch prominente und in ihrem Exilland bereits bekannte Theaterleute vom Elend und den Entbehrungen des Exils betroffen werden konnten, zeigt das Exilschicksal Max Reinhardts. Seine Person und seine Arbeit repräsentieren in einzigartiger Weise die widersprüchliche Entwicklung des bürgerlichen Theaters im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Die Krise des Theaters war evident, konnte den rasanten gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen und Umbrüchen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wenig mehr als einen überholten, im wesentlichen aus dem 19. Jahrhundert stammenden schwerfällig gewordenen Apparat entgegensetzen, der weder in ästhetischer noch in wirtschaftlicher Hinsicht den neuen Anforderungen genügte.

Auswege wurden gesucht, Berthold Viertel's Theaterkollektiv "Die Truppe" in Berlin ist ein, wenn auch gescheitertes Beispiel dafür, ästhetisch und strukturell neue Wege zu gehen. (Völker 1988, 14-18)

Max Reinhardt wählte einen anderen Weg. Seine Kunst war keine sozial engagierte, er ging mit der Zeit und ihren Widersprüchen nicht in einem oppositionellen Sinn um, sondern versuchte diese in der "neutralen" Kunst aufzuheben. Er ist einer der letzten Erneuerer und Vollender des bürgerlichen Illusionstheaters, indem er Schauspielstars schuf, aber auch die Ensemblekunst weiterentwickelte, als Begründer eines modernen Regietheaters zu sehen ist und es wie kaum ein anderer verstand, sich technischer Entwicklungen für sensationelle, dramaturgisch geschickte Raum- und Lichteffekte zu bedienen. Hierin war er für viele der exilierten Theaterleute ein Bezugspunkt, viele von ihnen verdankten ihm ihre Karriere oder hatten zumindest an einer seiner Bühnen gearbeitet. Die Tatsache allerdings, dass seine Bühnen (darunter Deutsches Theater Berlin, Großes Schauspielhaus Berlin, Kammerspiele, Komödie am Kurfürstendamm, Theater in der Josefstadt, Salzburger Festspiele) private Geschäftstheater waren, die konzernähnlich strukturiert, auf kommerziellen Gewinn hin ausgerichtet und künstlerische Überlegungen damit keinesfalls kollidieren durften, war für nicht wenige von ihnen Ausgangspunkt für polemische Überlegungen, wie Berthold Viertel oder Fritz Kortner. Manche vollzogen den Bruch mit Reinhardts Theaterimperium und wandten sich gesellschaftskritischeren Positionen zu.

Gerade die in diesem Zusammenhang vehement kritisierten spektakulären Effekte, wie die Komparseriemassen, waren wesentliche Bestandteile der Vorkriegs-Gastspiele Reinhardts in den USA und mit Grundlage seines Erfolges und seiner daraus resultierenden Prominenz. Mit Karl Gustav Vollmoellers "Mirakel", das seine Premiere 1924 in New York hatte und es dort auf 298 Vorstellungen brachte, ging Reinhardt, mit Unterbrechungen, auf eine sechsjährige Tournee. 1927/28 fand in New York ein ebenfalls viel beachtetes Gastspiel der Reinhardt Bühnen mit acht verschiedenen Inszenierungen statt. Das Repertoire umfasste neben den deutschen Klassikern auch Tolstoi, Ibsen und Goldoni. (Fuhrich/Prossnitz 1987, 159 ff) Effektgeladene, opulente Spektakel, mit ihrer illusionistischen Wirkung durchaus dazu angetan, ein an der Traumfabrik Hollywood geschultes Publikum zu überwältigen, wollte Reinhardt auch nach seiner Emigration/Übersiedlung 1937 dem amerikanischen Publikum bieten. Wenig Interesse bestand hingegen an seiner substantielleren Theaterarbeit, wie seinen Verdiensten um Schauspielkunst und Regie. 1933 verlor Reinhardt mit einem Schlag seine Berliner Bühnen, jedoch blieben ihm zunächst noch seine österreichischen Spielstätten (Theater in der Josefstadt, Salzburger Festspiele). Daneben fand er Arbeitsmöglichkeiten in den USA, in Hollywood drehte er den berühmten "Sommernachtstraum"-Film (1935).

Insgesamt vier Jahre dauerten die Vorbereitungen für die Inszenierung des monumentalen Auftragswerkes "The Eternal Road". Von Franz Werfel stammte der Text und von Kurt Weill die Musik, beide gleich Reinhardt im amerikanischen Exil. Thematisch ging Reinhardt dabei neue Wege. Unter Verwendung von Motiven aus dem Alten Testament wurden das Elend und die Verfolgung des jüdischen Volkes dargestellt. In der Umsetzung blieb er seinem Erfolgsschema, der spektakulären Theatershow treu. Im Jänner 1937 fand die Uraufführung im Manhattan Opera House in New York statt. Obwohl die Aufführung beim Publikum ein großer Erfolg wurde, schlitterte das Unternehmen in ein finanzielles Desaster. Im Oktober 1937 übersiedelte Max Reinhardt gemeinsam mit seiner zweiten Frau, der Schauspielerin Helene Thimig, endgültig in die USA, vergeblich versuchte er an seine großen Erfolge anzuknüpfen. Doch mit dem Odium des finanziellen Misserfolges durch "Eternal Road" behaftet und ohne den organisatorischen und personellen Rückhalt der verloren gegangenen deutschen und österreichischen Reinhardt Bühnen, die mit ihren Theatertourneen und Theatershows perfekt den durchkommerzialisierten amerikanischen Theaterbetrieb bedienen konnten, war es für Reinhardt nicht möglich, eine ihm und seinen künstlerischen Überzeugungen entsprechende Beschäftigung zu finden.

Obwohl Reinhardt in den Schriften, Briefen und Polemiken jener Periode sich stark auf die seinen Ruf als bedeutenden Theatermann rechtfertigenden Elemente seiner Theaterarbeit wie die Konzentration auf den Schauspieler und die Ensemblekunst bezog, gerade diese gegen den Theaterkommerz zu behaupten suchte, gab er auch trotz der Exilerfahrung seine grundsätzliche Distanz zum "Politischen" nie auf, Theater blieb für ihn weiterhin eine "Welt für sich". Die Unmöglichkeit, seine Theaterarbeit im Exil auch nur annähernd im gewohnten Rahmen fortzusetzen, ließ in Reinhardt zunehmend ein Gefühl der Ohnmacht, des Scheiterns entstehen, von dem ihn seine vielfältigen Aktivitäten nicht zu befreien vermochten. 1938 eröffnete er in Hollywood eine Theaterschule, den "Max Reinhardt Workshop for Stage, Screen and Radio". Neben der künstlerischen Ausbildung wurden auch die Fächer Dramaturgie, Theatergeschichte, dramatische Literatur angeboten. Dieses Konzept, ausgehend von den Bedürfnissen eines Repertoiretheaters mit festem Ensemble, musste zwangsläufig an Theaterverhältnissen scheitern, die hierfür weder Bedarf noch Grundlage boten. Die Amateurtheater (Little Theatres, Community Theatres) und Universitätstheater boten für Reinhardt und dessen hohe Ansprüchen an Professionalität nie eine wirkliche Alternative zum vorherrschenden Broadwaysystem. Vereinzelt kam es zwar zu Inszenierungen wie die Uraufführung von Thornton Wilders "The Merchant of Yonkers" (nach Nestroys "Einen Jux will er sich machen"; Grundlage für das später weltberühmte Musical "Hello Dolly") 1938 in New York. Ein Erfolg war "Rosalinda" ("Die Fledermaus") von Johann Strauß, in der Bearbeitung von Gottfried Reinhardt, John Meehan jr. und Erich Wolfgang Korngold.

Die Kostüme waren von Ladislaus Czettel, bereits vor seiner Emigration ein Mitarbeiter Reinhardts und bis 1937 Chefkostümbildner von Burgtheater, Wiener Oper, Theater in der Josefstadt, 1935-38 Lehrer am Reinhardt-Seminar. Reinhardts letzte Regiearbeit war die Uraufführung von Irwin Shaws "Sons and Soldiers" 1943 am Morosco Theatre, New York. Kurz nach der Feier zu seinem 70. Geburtstag am 9. September, an der zahlreiche Exilanten teilnahmen, starb Max Reinhardt an den Folgen eines Schlaganfalls am 31. Oktober 1943 in einem New Yorker Hotelzimmer.

"Österreichische Bühne" (The Austrian Theatre)

Max Reinhardts gescheiterte Versuche, in den USA ein repräsentatives Repertoire- und

Ensembletheater als Alternative zum amerikanischen Theatersystem zu begründen, das im Wesentlichen aus der Kombination von gewinnorientierten Geldgebern, starker Schauspielergewerkschaft und der totalen Ausrichtung auf den Publikumsgeschmack bestand, waren eine Möglichkeit, sich mit dem Theater des Exillandes auseinanderzusetzen. Der Rückzug in nicht immer sehr professionelle Nischen wie Universitätstheater oder Community Theatres eine andere. Die 1939/40 von Ernst Lothar, dem letzten Direktor des Theaters in der Josefstadt vor der Machtübernahme durch die Nazis, und dem durch Interventionen aus dem KZ Dachau freigekommenen Schriftsteller Raoul Auernheimer gegründete "Österreichische Bühne" ging einen ganz anderen Weg. Von vornherein war dieses Theater als Theater von Exilanten für Exilanten konzipiert. An eine Integration in das amerikanische Theaterleben dachte man nicht, vielmehr wollte man die Tradition des Wiener Theaters während der Zeit des Exils bewahren und pflegen. So stand hauptsächlich österreichische Dramatik (Schnitzler, Wildgans, Auernheimer) auf dem Spielplan. Das Ensemble konnte auf namhafte Schauspieler, wie Herbert Berghof, Adrienne Gessner, Ludwig Donath, Dolly Haas, Ernst Haeusserman, Ludwig Roth, Margit Wyler, Erika Wagner, - viele von ihnen waren vor 1938 am Theater in der Josefstadt engagiert - verweisen. Gespielt wurde in einem Vortrags- und Konzertsaal der Young Men Hebrew Association (Lexington Avenue und 22. Straße).

In Alice Herdan-Zuckmayers Buch "Das Scheusal" findet sich dazu eine Anekdote: Der von ihr geerbte Hund Mucki wird von Adrienne Gessner für eine Rolle in Bruno Franks "Sturm im Wasserglas" engagiert.

Leider kam diese "künstlerische Selbstbehauptung gegen den Faschismus" (Roessler/Kaiser 1989, 26) nicht über fünf Inszenierungen hinaus. Der Mangel an finanziellen Mitteln und auch an Publikum - Inszenierungen konnten nur zweimal gespielt werden, dann war das Kontingent an interessiertem Publikum erschöpft, amerikanisches Publikum war für die deutschsprachigen Aufführungen nicht zu interessieren - führten zur Einstellung dieses engagierten Unternehmens, das, wenn überhaupt, nur in der Exilpresse wahrgenommen wurde.

"Bruno Walter, inzwischen gefeierter Dirigent an der Metropolitan, der treueste Besucher unserer Vorstellungen, sprach das Urteil: 'Die Weltsprache ist Musik. Deutsch leider nicht.' So ließen es wir dabei bewenden, denn das Mißverhältnis zwischen der Anstrengung und ihrem Dreißig- oder Vierzig-Dollar-Profit wurde zu [...] groß." (Lothar 1961/Österreicher im Exil USA, 409)

"Tribüne für freie deutsche Kunst und Kultur"

Ein Forum für antifaschistische Künstler in New York war die 1941 als Plattform deutscher und österreichischer Künstler im Exil gegründete "Tribüne für freie deutsche Kunst und Kultur" in Amerika. Die Aufführungen der Tribüne gingen über einen bloßen Theaterbetrieb zur Selbstbehauptung hinaus. Die spezifisch antifaschistische Kultur, die sich hier herausbildete, wurde stark als Vorbereitung zur Rückkehr begriffen, sie sollte nach den verheerenden Jahren der Nazidiktatur einen wichtigen kulturellen Impuls in den befreiten Heimatländern geben.

Die Leseaufführung wurde - aus Mangel an Mitteln - zur bevorzugten Darstellungsform. 1942 wurde im Rahmen des von Erwin Piscator begründeten "Dramatic Workshop" an der New Yorker "New School for Social Research" eine "Kundgebung gegen Rassenverfolgung und Intoleranz" veranstaltet. Berthold Viertel las Lyrik von Heine, Brecht, Toller, Werfel,

Waldinger und Viertel, Oskar Maria Graf sprach über "Kultur und Rasse", Lieder von Mahler und Schubert sang Hans Heinz. Im Zentrum des Abends stand eine szenische Lesung von Ferdinand Bruckners "Die Rassen" unter der Leitung Berthold Viertels.

Die Aneignung der Klassiker als Antwort auf deren propagandistische Indienstnahme durch die Nazis war den Mitgliedern der Tribüne ein wichtiges Anliegen. Zu Goethes 110. Todestag veranstaltete die Tribüne eine Gedenkfeier, in deren Rahmen unter dem Titel "Fausts Tod" Szenen aus "Faust II" vorgetragen wurden. Die Leitung hatte wiederum Berthold Viertel inne, Mitwirkende waren u. a. Peter Preses, Herbert Berghof, Ludwig Roth, Elisabeth Neumann. Im Mai 1942 kam es zu einer Aufführung von Szenen aus Bertolt Brechts "Furcht und Elend des Dritten Reiches", in der Inszenierung Berthold Viertels. 1947 organisierte Berthold Viertel eine Lesung aus Karl Kraus' "Die letzten Tage der Menschheit". Obwohl diese Form der Darbietung stark an Karl Kraus "Theater der Dichtung" erinnert, konnten diese Lesungen nur ein Ersatz für eine Aufführung sein, besonders auch für den mit Karl Kraus Zeit seines Lebens freundschaftlich verbundenen Theatermann Viertel.

"Players from Abroad"

Eine Besonderheit innerhalb des deutschsprachigen Exiltheaters stellen die "Players from Abroad" dar. Obwohl bereits 1942 von Felix Gerstman und Gert von Gontard initiiert, gab es erst ab 1945 öffentliche Auftritte. Ein Grund dafür mag sein, dass man es nicht für opportun hielt, während des Krieges deutsches Theater zu spielen. Faszinierend an diesem Unternehmen ist das künstlerische Potential, das hierfür zur Verfügung stand. Im künstlerischen Beirat finden sich Namen wie Albert und Else Bassermann, Felix Bressart, Ernst Deutsch, Walter Firner, Paul Henreid, Erwin Kalser, Ida Roland, Ludwig Stoessel, Rose Stradner, Szöke Szakall, Erika von Wagner, John Wengraf, Gisela Werbezirk, Victor Barnowsky, Ferdinand Bruckner. (Marx/Trapp 1999, 418) Das erste Stück, das gezeigt wurde, war Ibsens "Gespenster", mit Ernst Deutsch, Else und Albert Bassermann, Regie führte ebenfalls Ernst Deutsch. Stücke von Somerset Maugham, Hans Jaray folgten. Im November 1947 dann Goethes "Faust", Regie Leon Askin, der auch die Titelrolle spielte. Dieser "Faust" mit dem Ehepaar Bassermann und Uta Hagen brachte es auf 28 Aufführungen und war somit einer der größten Erfolge des Exiltheaters in den USA.

In der Spielzeit 1948/49 konzentrierte man sich auf Klassiker: "Egmont" (mit Hans Jaray), "Tasso" (Regie Gert von Gontard) und "Iphigenie auf Tauris" (mit Elisabeth Bergner, Herbert Berghof). Bassermann brillierte als Theaterdirektor Striese im "Raub der Sabinerinnen". Finanziell war das Unternehmen defizitär und von Förderern wie Gert von Gontard, einem ehemaligen Assistenten Max Reinhardts an dessen Hollywooder Schauspielschule, abhängig. Die künstlerische Bilanz hingegen ist beeindruckend, in den nur vier Spielzeiten traten über 70 Schauspieler vor etwa 50.000 Zusehern auf, eine beeindruckende kulturelle Manifestation gegen die Nazis und ihren Vernichtungsfeldzug gegen eine demokratische und humanistische Theaterkultur. Die Rückkehr vieler prominenter Mitglieder nach Europa (Bassermann, Deutsch, Bergner, Jaray, Mosheim) und zunehmende Beschäftigungsmöglichkeiten durch das stark aufkommende Fernsehen für die in den USA Gebliebenen machte es immer schwieriger, Stücke in der gewohnten Qualität zu besetzen, was schließlich 1949 zur Auflösung der "Players from Abroad" führte.

Exilkabarett

Anders als dem Exiltheater gelang es dem Exilkabarett auch die einheimische Bevölkerung

anzusprechen. Die Musik spielte dabei sicherlich eine bedeutende Rolle, darüber hinaus entsprachen die komischen, manchmal sehr seichten Programme viel eher dem allgemeinen Publikumsgeschmack und dessen Sehnsucht nach Zerstreung. Als Auftrittsorte boten sich hauptsächlich kleine New Yorker Künstlercafés wie "Café Vienna", "Broadways Fiaker", "Lublo's Palmgarten" oder "Old Europe" an, wo Kabarettstars wie Karl Farkas, Hermann Leopoldi, Armin Berg auftraten. (Marx/Trapp 1999, 415)

Trotz einzelner Erfolge, die hauptsächlich mit Aufführungen aus dem Musiktheaterbereich erzielt werden konnten, z. B. Karl Farkas (Patka 2001, 69-86), kam es auch in diesem Genre nicht zu langlebigen Gründungen. Einzig das 1942 von Oscar Teller und Erich Juhn gegründete Kabarett "Die Arche" konnte sich über längere Zeit, bis 1945, behaupten. Oscar Teller war Mitbegründer des "Jüdisch-Politischen Cabarets" in Wien, einer aus Studenten und Mitgliedern der zionistischen Jugendbünden bestehenden Kleinkunsthöhne, die die politischen und sozialen Probleme der Juden thematisierte. Bis 1938 brachte diese Gruppe insgesamt fünf Revuen heraus. Als "Original Jüdisches Heurigen-Duo Teller und Schlesinger" traten Teller und Schlesinger mit gemeinsam mit Fritz Stöckler verfassten kritischen Heurigenliedern bei jüdischen Veranstaltungen auf. (Dalinger 1998, 106 ff.)

Das "Heurigen-Duo" Teller und Schlesinger bildete sich in New York erneut und bestand bis in die fünfziger Jahre hinein. Für die "Arche" arbeiteten eine Reihe namhafter Autoren, Komponisten und Darsteller wie Hugo F. Koenigsgarten, Viktor Schlesinger, Oscar Teller, Jimmy Berg, Fritz Spielmann, Kitty Mattern, Erna Trebitisch, Erich Juhn, Vilma Kürer, Gertrud Hill, Arthur Hoff, Ellen Schwanneke. (Budzinski 1985, 72) Die meisten kannten einander bereits seit ihrer Arbeit für die Wiener Kleinkunsthöhnen. Ebenfalls aus Mitgliedern der Wiener Kleinkunsthöhnen setzte sich die "Refugee Artists Group" zusammen. Sie fanden im Jewish Council, in Produzenten und anderen Persönlichkeiten des Broadways wie Irving Berlin, Harpo und Zeppo Marx Förderer und Unterstützung. Ein Theater und das nötige technische Personal wurden zu günstigsten Bedingungen zur Verfügung gestellt. Die Darsteller arbeiteten für eine Einheitsgasse.

Mit etwaigen Gewinnen sollten mittellose Kollegen unterstützt werden. Gespielt wurde in englischer Sprache, ein Sprachlehrer versuchte den ärgsten Akzent der Mitwirkenden zu mildern. Initiator war der Schauspieler Herbert Berghof, ein gebürtiger Wiener, der 1933 aus Deutschland in seine Heimatstadt zurückkehren musste und u. a. als Regisseur und Schauspieler in der Kleinkunsthöhne tätig war. Berghof, der 1938 über die Schweiz (Auftritte am Zürcher Schauspielhaus) und Großbritannien 1939 in die USA geflohen war, gehörte zu den engagiertesten Mitwirkenden an kulturellen und politischen Veranstaltungen des Exils ("Österreichische Bühne", "Austrian Action", "Tribüne für freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika", Radioserie "We fight back" des "Aufbau"). Zugleich war er einer der wenigen in den USA erfolgreichen österreichischen Schauspieler. Außer Berghof wirkten u. a. der ehemalige Hausautor der "Literatur am Naschmarkt" Lothar Metzel, die Schauspieler Kitty Mattern, Elisabeth Neumann, Walter Engel, Harry Horner, Manfred Inger mit. Ihre erste Show feierte unter dem Titel "From Vienna" am 20. Juni 1939 Premiere. Die Mischung aus bereits in Wien bewährten Kabarettnummern mit aktuellen Sketches und Songs kam bei Presse und Publikum an und brachte es auf 79 Aufführungen. Noch erfolgreicher war die im Februar 1940 gestartete und stärker amerikanisierte Folgeshow "Reunion in New York" mit 89 Aufführungen. Kurze Zeit später brach die Truppe auseinander, unter anderem weil die jüngeren Männer zum Militär eingezogen wurden. (Marx/Trapp 1999, 415; Erzählte Geschichte, 218) Auch der 1890 in Prag geborene Kurt Robitschek eröffnete wie Teller sein

Kabarett "Das Kabarett der Komiker" in New York neu.

Seine Berufslaufbahn startete er in Wien, trat im "Simplicissimus" auf, schrieb Libretti und Schlagertexte (z. B. für Robert Stolz "Im Prater blühen wieder die Bäume"). 1924 ging er nach Berlin, wo er gemeinsam mit Paul Morgan und Max Hansen das "Kabarett der Komiker" gründete, bis 1933 das bekannteste politisch-literarische Kabarett der Weimarer Republik. Auch für ihn wurde Österreich zu seinem ersten Exilland, wo er versuchte, ähnliche Kabarettprogramme zu inszenieren. Über Paris und London, seinen nächsten Exilstationen, kam er 1937 in die USA, wo 1937 das "Kadeco" neu erstand. Bis 1949 gab es regelmäßige Programme, u. a. mit Karl Farkas, Hermann Leopoldi und Helli Möslein, Armin Berg, Oskar Karlweis, Hans Kolischer, Sonja Wronkow, Ilse und Curt Bois, Felix Gerstmann. Gespielt wurde im Pythian Theatre, eigentlich der Tempel einer Freimaurerloge, wo eher kleinere Shows ("Die Klabriaspertie", 1942) inszeniert wurden. Für größere Produktionen und Gala-Programme wickelte man in Ballsäle oder größere Theater aus, wie 1945 in die Carnegie Hall für die Gala "Nacht der Prominenten" anlässlich der 25. Jubiläumsspielzeit (u. a. mit Lilian Harvey, Oscar Karlweis, Karl Farkas). (Österreicher im Exil. USA, 419) Darüber hinaus organisierte er mit bekannten emigrierten Schauspielern erfolgreiche Tourneen durch amerikanische Städte, unter dem Namen Ken Robey produzierte er später Shows mit amerikanischen Stars. (Patka 2001, 80 f.)

Das erfolgreichste Genre waren jedoch Operetten. 1934 wurde das Center Theatre in New York mit "The Great Waltz" von Willner, Heinz Reichert, Ernst Marischka und der Musik von Johann Strauß eröffnet (298 Aufführungen). Auf 223 Aufführungen kam 1936 "The White Horse Inn" ("Im weißen Rössl"). Äußerst erfolgreich war 1942 "Rosalinda" ("Die Fledermaus") in der Bearbeitung von Max Reinhardt, inszeniert von seinem Sohn Gottfried Reinhardt und John Mehan jr; hier gab es 420 Aufführungen. (Marx/Trapp 1999, 399)

Der Einfluss deutschsprachiger Theaterleute auf das amerikanische Theater war vergleichsweise gering - der bereits erwähnte Max Reinhardt ist das wohl prominenteste Beispiel dafür. Zu erwähnen ist aber auch, dass - wie Henry Marx anmerkt (Marx/Trapp 1999, 399) - in den Jahren zwischen 1933 und 1945 an immerhin 150 Broadwayproduktionen deutschsprachige Theaterschaffende in irgendeiner Form, sei es als Schauspieler, Autor, Komponisten, Bühnenbildner usw., beteiligt waren. Kaum einem Schauspieler gelang es, nur vom Theater zu leben, in fast allen Fällen musste einem branchenfremden Brotberuf nachgegangen werden. Diese Situation beschreibt Fritz Kortner in seinem gemeinsam mit der amerikanischen Journalistin Dorothy Thompson verfassten Stück "Another Sun", in dem das Schicksal eines ehemals prominenten deutschen Schauspielers, der seinen kärglichen Lebensunterhalt mit der Imitation von Tierlauten im Rundfunk verdienen muss, im Mittelpunkt steht. Das Stück, das um Verständnis für das harte Schicksal der Exilanten werben wollte, erhielt bei seiner Uraufführung Ende Februar 1940 am Broadway katastrophale Kritiken.

Hollywood

In der unmittelbaren Nähe Hollywoods haben sich viele Emigranten niedergelassen, man denke dabei nur an die "Prominenz" der deutschsprachigen Literatur wie die Brüder Mann, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Franz Werfel und viele andere. Hier an der Westküste gab es keine Theaterszene wie in New York, doch Hollywood, die riesige Unterhaltungsmaschinerie bedurfte ständig neuer talentierter Mitarbeiter. Die meisten von ihnen kamen mit nichts als der vagen Hoffnung auf Beschäftigung, doch einige von ihnen

verdankten ihre Rettung Hollywood, besser gesagt, den großen Studios wie Metro, Warner und Universal. Sie ermöglichten durch das Ausstellen befristeter Arbeitsverträge einer Reihe von bekannten Schriftstellern, die in Lissabon gestrandet waren, die lebensrettende Weiterreise in die USA. (Aufbau 1944) Hollywood profitierte aber umgekehrt in einem nicht unbeträchtlichen Ausmaß von der Arbeit der Emigranten. Wie groß die Bereicherung durch die Emigranten für den amerikanischen Film zwischen 1934 und 1944 war, zeigt die bei weitem nicht vollständige Aufzählung von ein paar Namen.

Mit Glück und noch besser Beziehungen war es beispielsweise möglich, einen Job als Drehbuchautor zu ergattern. George Tabori, Gina Kaus, Wolfgang Reinhardt, Friedrich Torberg, Géza Herczeg, George Froeschel, Vicki Baum, um nur einige wenige zu nennen, haben sich mehr oder weniger erfolgreich darin versucht.

Relativ erfolgreich damit war z. B. die Schauspielerin Salka Viertel, die durch ihre Freundschaft mit Greta Garbo "verursacht", Autorin einiger Garbo-Filme, u. a. von solchen mit so genannten "europäischen Themen" wie "Anna Karenina" (1935) oder "Maria Walewska" (1937), wurde. Sicherlich das Beispiel für einen durch das Exil erzwungenen Berufswechsel, und erfolgreich - zumindest solange die Garbo Filme drehte und Salka Viertel noch nicht den Verdächtigungen durch den McCarthy-Ausschuss ausgesetzt war. Diese beendeten ihre Karriere schlagartig. Auch für Schauspieler gab es immer wieder die Gelegenheit - meist kleine - Filmrollen zu ergattern, einige waren sogar recht gut beschäftigt. Ihnen kam dabei sicherlich auch die Tatsache zugute, dass Hollywood in den Kriegsjahren mit einer Reihe von Antinazifilmen seinen propagandistischen Beitrag zum Kampf gegen die Nazidiktatur beisteuerte. Ernst Deutsch (1890-1969), ein Schulfreund Franz Werfels, von Berthold Viertel "entdeckt" und für die "Freie Volksbühne" in Wien engagiert und in der Folge einer der ganz Großen des deutschsprachigen Theaters, spielte ab 1942, unter dem Pseudonym Ernest Dorian, häufig Nazis und Offiziere. Auch der bereits erwähnte Fritz Kortner war in diesen Genre erfolgreich. Doch neben diesem einträglichen Broterwerb beteiligte sich Ernst Deutsch, wie andere Schauspielerkollegen auch, an kulturellen Projekten des Exils. So spielte er neben den, ebenfalls als Filmschauspielern erfolgreichen Alexander Granach und Leo Reuß (Lionel Royce) in der englischsprachigen "Wilhelm Tell"-Inszenierung Leopold Jeßners (Los Angeles 1939). Ab 1941 wirkte er an den Künstlerabenden des "Jewish Club of 1933" in Los Angeles mit (1943 Lesung "Dichtung der Emigration"), gehörte zum Beirat der "Players from Abroad", beteiligte sich am Radioprogramm des "Aufbau" "We fight back". 1946 trat er an der "Freien Deutschen Bühne" in México D. F. als Oswald in Ibsens "Gespenstern" auf (Regie P. W. Jacob). 1947 kehrte er nach Österreich zurück, wo er Ensemblemitglied des Burgtheaters wurde. Der u.a. am Theater in der Josefstadt tätige Schauspieler Paul Henreid hatte neben Humphrey Bogart eine der männlichen Hauptrollen in "Casablanca" unter der Regie des ebenfalls emigrierten Michael Curtiz (vormals: Michael Kertész) inne. Bei dieser Produktion finden sich die Namen vieler aus Österreich emigrierten Künstler, wie Peter Lorre, Szöke Szakáll, Max Steiner für die Musik.

Der "Aufbau" eine der wichtigsten Zeitungen des deutschsprachigen Exils in den USA, berichtet über "Casablana":

"Die Wissenden - Du und ich - Menschen eines aus den Fugen gegangenen Europa, haben (...) die Pflicht, (...) aufklärend zu wirken. Kann sich der durchschnittliche amerikanische Kinobesucher eine Vorstellung von der Wichtigkeit eines Exitvisums machen? Auch, wenn

dieses für einen von der Gestapo bis nach Nordafrika verfolgten Tschechen und seiner Frau, zwei prominente Mitglieder der antinazistischen Untergrundbewegung, bestimmt ist? (...) Es sind in diesem Film so viele frühere deutsche und österreichische Schauspieler vereint, dass man eine Voraussage machen kann: wenn dereinst wieder freie Filme in einem nazireinen Deutschland gezeigt werden können, so werden diese in Hollywood gedreht werden. Denn Hollywood verfügt heute über die Elite deutschsprachiger Schauspieler (und Filmautoren und Regisseure." (Aufbau, 4.12. 1942)

Zu erwähnen wäre auch die 1914 in Wien geborene Schauspielerin Hedy Kiesler, sie emigrierte über Großbritannien in die USA, wo sie unter dem Künstlernamen Hedy Lamarr zu Starruhm gelangte. Ein eigenes Kapitel wäre der Filmmusik zu widmen, erwähnt seien nur: Hanns Eisler ("Hangmen also die", 1943, Regie Fritz Lang, Drehbuch Bertolt Brecht), Erich Wolfgang Korngold ("Adventures of Robin Hood", 1938; "Juarez", Drehbuch: W. Reinhardt, 1939), Max Steiner ("King Kong", 1933; "Vom Winde verweht", 1939; "Casablanca", 1943). Auch ohne die als Österreicher geborenen Regisseure wie Billy Wilder, Erich von Stroheim, Otto Preminger, Fred Zinneman, Fritz Lang, Walter Reisch und den schon erwähnten Michael Curtiz wären einige der größten Filmerfolge Hollywoods nie entstanden.

Dieser knappe Überblick über verschiedene Theaterversuche des Exils macht deutlich, dass es ein "idealtypisches" Exiltheater, ein Projekt, an dem alle anderen zu messen wären, nicht gegeben hat. Dem Exiltheater haftet zwangsläufig etwas Provisorisches, Fragmentarisches an; es ist vor allem als ein Theater im Übergang zu begreifen. Von demonstrativer Bedeutung war die Funktion des Exiltheaters als Ort der Selbstbehauptung exilierter Theaterleute und ihres Publikums.

"Die folgenreichste Wirkung des Exiltheaters war vielleicht die, dass es den exilierten Dramatikern, Regisseuren, Theatertheoretikern einen - oft nur imaginären - Bezugspunkt schuf, eine Realisierung ihrer Vorstellungen zumindest in Aussicht stellte und mitunter partiell zuließ. Ohne diesen Bezugspunkt wären viele bedeutende Dramen des Exils nicht entstanden, wichtige Reflexionen über das Theater gar nicht erst angestellt worden." (Roessler/Kasiser 1989, 29)