

Peter Roessler
 Die Rekonstruktion eines Genres
 Theaterpublizistik im „Neuen Österreich“

Von einer „Zeit der Ausgrabungen“ schrieb Otto Basil 1948 mit Blick auf die Spielpläne der Wiener Theater, aber, so sein kritisches Urteil, „[d]ie bösen und unbequemen Zeitgenossen: die Bruckner, Brecht, Zuckmayer, Horváth, Csokor, Hochwälder betten wir einstweilen in die kühle Gruft.“ Anlaß dieser Diagnose war die öffentliche „Ausgrabung“ des Schwanks *Der Feldherrnhügel*, von Alexander Roda Roda und Carl Rößler, die Basil als Kritiker der Zeitung *Neues Österreich* besuchen mußte. Er konstatierte dabei eine „Humorigkeit längst vergilbter Jahrgänge des ‘Österreichischen Soldatenkalenders’“, die aber vom Publikum „stürmisch belacht“ wurde.¹ Der Besuch einer Aufführung, die der Erzeugung versöhnlichen Lachens über österreichisches Wesen diene (gleichwohl die beiden Autoren dem österreichischen Exil angehörten), war eine ärgerlich registrierte Routineangelegenheit im Alltag des Kritikers Basil, sie provozierte ihn, der seine Tagesnotizen immer ins Allgemeine zu weiten suchte, allerdings zu eben dem Bild von der „kühlen Gruft“, in die man die Bösen zu betten trachtete. Das traf auf die Situation von 1948 zu und nahm Künftiges vorweg. Die von Basil attackierte harmlose „Humorigkeit“ war Teil eines auch am Theater wirksamen Österreichbildes, das viele Facetten hatte, dessen Grundfarben aber auf Harmonie gestimmt waren. „Wozu solche Stücke?“ Diese Frage Otto Basils galt auch der Dramaturgie der Ohnmacht und des geschichtslosen Unheils, wie sie über manche der nunmehr entdeckten zeitgenössischen ausländischen Dramen transportiert – oder aus ihnen herausgelesen! – wurde. „Man geht mit keinem sehr erhebenden Gefühl aus dem Theater, das ja noch immer als moralische Anstalt betrachtet werden will“, schrieb er 1947 anlässlich der Premiere von Jean Anouilhs *Romeo und Jeanette*.² Das Stück wird von Basil zu Anouilhs „rabenschwarzen“ Werken gezählt, in dem nur die Freiheit, „sich selbst auszulöschen“ existiere und der „Mythos des modernen Ich“ gepflegt werde, das „in eine Zeit und Welt“ des „rasenden und sinnlosen Ablaufs“ gestellt sei. Basil erteilte dieser Dramaturgie eine Absage: „Todesphilosophie“, „[n]ur Triebe und Instinkte“, „Heidegger und die Folgen!“ Auch hier bringt der Kritiker den Bericht ins Allgemeine, gegen das Verharren am Abgrund wird ein an den Expressionismus gemahnender Erlösungsappell gesetzt: „Gerade Krisenzeiten erfordern den Kündler und Heiler, den Visionär und Missionär.“

Die Theaterkritik der Nachkriegsjahre hatte ihren spezifischen Anteil an der Konstituierung eines Österreichbildes aus dem Credo der inneren Harmonie und der Chimäre des ewigen Barock. Das fing gleich an, war aber zunächst, in der Erwartung einer kaum näher bestimmten Erneuerung, von relativer Offenheit in den Beurteilungen geprägt. Die Ausgrenzungen setzten massiv erst mit dem Beginn des Kalten Kriegs ein, sie konnten rasch in Kampagnen gegen Personen und Institutionen umschlagen. Der „Kommunismus“-Vorwurf wurde dabei zum ausreichenden Argument, ja es genügte bereits der öffentlich lancierte „Kommunismus“-Verdacht, um, wie im Falle der geplanten Inszenierung von Sean O’Caseys *Preispolka* am Burgtheater, eine Unternehmung zu Fall zu bringen.³ Die Uniformität auf dem Felde der Ideologie ging in der Theaterkritik durchaus weiterhin mit einer Pluralität von ästhetisch-dramaturgischen Vorstellungen einher. Mit dabei waren – um aus der Fülle der Möglichkeiten vorerst nur zwei Typen zu präparieren – gleichermaßen die Anhänger einer streng tektonischen Dramenform, die sie apodiktisch mit antimodernen Argumenten einklagten, wie die

Anhänger einer dramatischen Moderne, deren Notwendigkeit mit dem „Nachholbedarf“ begründet wurde. Das Verbindende zwischen diesen beiden Typen, die natürlich in der Praxis so fein geschieden nicht vorkamen, war die bereits angesprochene Dramaturgie der Ohnmacht, die Vorstellung also, daß es letztlich auf menschliches Handeln nicht unbedingt ankomme, da es ohnehin in einer höheren Ordnung aufbewahrt oder aber einem ontologisch gesetzten Chaos ausgesetzt sei.

Die eingangs angeführten Zitate lassen erkennen, wie sich hier ein Kritiker gegen das Milieu von Geraune und Kampagne in der Theaterkritik stemmte. Wie gelang ihm dies, und wie sah die Theaterpublizistik in seiner Zeitung, dem *Neuen Österreich*, Organ der „demokratischen Einigung“, aus? Um zu einigen inhaltlichen Differenzierungen innerhalb der Theaterpublizistik der Nachkriegsjahre zu gelangen, sei einmal nicht von der Regel, sondern von der Ausnahme ausgegangen, einer Ausnahme, die allerdings, was die Wahrnehmung durch die Zeitgenossen anging, durchaus nicht an der Peripherie angesiedelt war. Zugleich läßt sich auch ein Blick auf andere Zeitungen werfen, was sich schon deshalb anbietet, als das *Neue Österreich* für einige relevante Kulturpublizisten der Nachkriegszeit kurzfristiges Arbeitsfeld oder Medium für Nebenveröffentlichungen war. Es kann dabei freilich keineswegs um eine umfassende Darstellung des komplizierten Geflechts von Medienkultur und Theater gehen, sondern um die Erkundung einiger markanter Schreibweisen und Haltungen.

I. „Kultur, die uns nicht erreichte“. Zur Theaterpublizistik des Exils um 1945

Ludwig Ullmann

In den Theaterkritiken des *Neuen Österreich* wird der Theaterabend (zunächst von Oskar Maurus Fontana und Herbert Mühlbauer, ab August von Richard Hoffmann) durchwegs als ein der Geschichte enthobenes Ereignis gesehen, in dem die Schauspieler kraft ihres Talentes das Österreichische wiederherstellen.⁴ Der Nationalsozialismus kommt, auch dort, wo sich der Bezug explizit aufdrängt, meist in umschriebener Form vor. Das Wiedererstehen des Theaters wird an sich gefeiert, woher die Akteure kommen, interessiert kaum. Dennoch gibt es Ausnahmen, bei denen aber erkennbar ist, wie das Exil durch die Brille der „Inneren Emigration“ gesehen und bewertet wird. „Kultur, die uns nicht erreichte“⁵ lautet ein Beitrag über Thomas Mann, Hermann Hesse, Franz Werfel und Stefan Zweig, in dem die Termini „Gesittung“, „Geist“, „Mensch“ als ausreichende Kennzeichnung der Gegnerschaft zu Hitler-Deutschland fungieren.

Aus erster Hand informiert ein Artikel Ludwigs Ullmanns mit dem Titel „Österreicher im Theaterleben Amerikas“, Ullmann wird im redaktionellen Vorspann vage vorgestellt, er sei den Wienern als Theaterkritiker „noch in Erinnerung“, heißt es, und er „lebte nach 1938 vier Jahre in Frankreich, bis er sich 1942 in den Vereinigten Staaten niederließ, wo er gegenwärtig an einer Weltgeschichte des Theaters arbeitet.“⁶ Dem Beitrag ist ein eher harmonisches Bild des Schicksals österreichischer Theaterleute und Musiker in den USA zu entnehmen, eine Erfolgsstory jenseits der historischen Bedingungen. Über Max Reinhardt liest man euphemistisch, daß er mit offenen Armen aufgenommen worden sei und seine Arbeit „auch in Amerika wieder Schule gemacht“ habe. Der Artikel legt zugleich Zeugnis von der Durchsetzungskraft österreichischer Theaterleute ab, vor allem aber ist er der erste und für lange Zeit einzige Überblick über das Wirken von Ernst Lothar, Heinrich Schnitzler, Franz Molnár, Helene Thimig, Gisela Werbezirk, Ernst Deutsch, Franz Werfel, Hans Jaray und zahlreicher anderer Theaterleute im amerikanischen Exil.

Ludwig Ullmann war in den zwanziger und dreißiger Jahren einer der bedeutendsten Theaterkritiker Wiens, früh hatte er bereits gegen den aufkommenden Nationalsozialismus Stellung bezogen. Im Februar 1934 hatte er seine Plattform, die in sozialdemokratischem Besitz befindliche und nunmehr zwangsweise eingestellte *Wiener Allgemeine Zeitung* verloren. Er blieb zwar bis 1938 in Wien überwiegend im Bereich der Kulturpublizistik tätig, mußte aber die Direktheit und Schärfe seiner Veröffentlichungen aufgeben. 1938 floh er über Ungarn, Jugoslawien, Italien und die Schweiz nach – wie in der zitierten Vorbemerkung des *Neuen Österreich* richtig zu lesen ist – Frankreich, 1942 in die USA.⁷ Die im Exil verfaßten Beiträge Ullmanns, er schrieb für die Exilzeitschriften *Aufbau*, *Freiheit für Österreich* beziehungsweise *Austro American Tribune* und *Austro Democratic Review*, sind kaum den Bahnen einer herkömmlichen Theaterkritik verhaftet. Gerade deshalb bieten sie sich zum Vergleich mit der Theaterpublizistik im Nachkriegs-Österreich an. Und: Auch Ullmanns Beiträge waren schließlich Nachkriegskritiken, Nachkriegskritiken eines im Exil Gebliebenen. So sei also hier der Scheinwerfer verrückt und damit zurechtgerückt.

Eine Theaterkritik im Exil existierte nur in Ansätzen, galt es doch vor allem Theaterprojekte, die den schwierigsten Bedingungen abgerungen wurden, publizistisch zu unterstützen. Aber dieser Mangel konnte zur Stärke werden, wenn das Schreiben über Theater die Wirklichkeit in sich aufnahm und den besonderen Anlaß zu übergreifenden Fragen nutzte, die mit dem antifaschistischen Kampf verknüpft waren; sich also nicht in der Partikularität und Zufälligkeit verlor, die sonst Merkmal des Genres Kritik ist. Ludwig Ullmann setzte sich in seinen Beiträgen für die *Austro American Tribune* mit der faschistischen Kultur- und Theaterpolitik auseinander, er schrieb über exilierte Autoren und Theaterleute und bemühte sich um eine publizistische Vermittlung zwischen europäischen und amerikanischen Theaterkonzeptionen. Die Vermittlung schloß ein, daß er Berthold Viertels Inszenierung von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1945) gegen die New Yorker Kritiker verteidigte, denen er vorwarf, die Aufführung nach der „Broadway-Richtschnur“ beurteilt zu haben, wo sie es doch mit „dem prägnanteste[n] Gegenspiel einer ‘Show’“ zu tun hätten. Exposition und Peripetie, die Genauigkeit der gestalteten Situationen und die schauspielerischen Leistungen werden als Beleg dafür genommen, daß der „Nazismus [...] für Brecht kein dramatisches Leitartikelthema und kein Belehrungsanlaß“ sei.⁸

Aus der Ferne des amerikanischen Exils zeichnete Ullmann 1944/45 ein Bild des österreichischen Theaters während des NS-Regimes, das in dieser Schärfe in der österreichischen Nachkriegspublizistik kaum anzutreffen war. Er schrieb über die Theateraktivitäten der NS-Organisation „Kraft durch Freude“, über die Vereinnahmung der Klassiker durch die Nazis und über das Burgtheater-Buch von Heinz Kindermann. Dabei suchte er zugleich österreichische Kulturlegenden zu zerstören, indem er nicht von einem idealisierten österreichischen Geist ausging, sondern nach Entwicklungen innerhalb der österreichischen Theatergeschichte, insbesondere der zwanziger und dreißiger Jahre fragte, an die die Nazis anknüpften. „Warum fiel es denn den Nazis so leicht“, fragt Ullmann in einem seiner Beiträge, „dieses Burgtheater über Nacht gleichzuschalten?“ „Weil ihm des revolutionären Geistes kein Hauch innewohnte“, lautet die selbst gegebene Antwort, die in ein Lob des Theaters der Weimarer Republik mündet.⁹ Ein Zug des Appellhaften prägt die Artikel Ullmanns immer dort, wo von österreichischer Kultur- und Theatergeschichte die Rede ist, so wenn seine kritische Betrachtung der Geschichte des Burgtheaters mit der Forderung anhebt und wieder in sie mündet, das Burgtheater müsse ein „Theater des Volkes“ werden.¹⁰

In den aufs Programmatische zielenden Beiträgen Ullmanns läßt sich der Rückgriff auf Elemente der bürgerlichen Aufklärung erkennen, insbesondere dort, wo dem Theater die Rolle des Erziehungsinstitutes beigemessen wird. Als Widerpart zur Idylle zieht Ullmann lineare Kontinuitäten des Negativen und gelangt zu pauschalen Verwerfungen: „Keines der großen Theater“, heißt es über das Burgtheater, „ist dem Nazi-Ungeist so bereitwillig entgegengetaumelt. Es durfte dabei auf eine anderthalbhundertjährige Leisetreterei zurückblicken.“¹¹ Ullmann suchte den negativen Kontinuitäten Traditionen entgegenzuhalten, an die eine befreite österreichische Kultur anzuknüpfen habe. Das „andere Österreich“, das er erhoffte, sollte über die Wiederentdeckung der unter dem Nationalsozialismus verfehmten und vertriebenen Kultur entstehen:

Es gab aber ein Österreich in dem – ohne Ausweichen in epigrammatische Vergangenheit oder in ein sardonisches Ottakring – ein Karl Kraus schrieb, ein Adolf Loos baute, ein Julius Tandler Volkswohlfahrt schuf, in dem Arbeiter auf Barrikaden standen, Gelehrte Nobelpreise häuften, die Klimt und Kokoschka jeweils zukunftsreiches Ärgernis schufen, ein Gustav Mahler Despotie der Kunstreinheit trieb und Arnold Schönberg das Evangelium neuer Musik lehrte. Sie alle waren weder barock, noch gemütlich und die stolze Klarheit ihres Werkes schloß jede „Küß die Hand“-Hinterlist aus. Die Welt weiß weniger von diesem Österreich (wie von dem der dichterischen Rückzugsgefechte von Grillparzer bis Schnitzler), als von dem Afterbild eines Operettenkosmos, der aus dem A.E.I.O.U eine hoffnungslose Schwachsinnspointe machte. Dieses „letzte“ Österreich hat allerdings und leider Hitler mehr Anschluß-Hilfe geleistet, als das einheimische Straßengeschrei stellungs- und erfolgloser Alpengermanen. Nun ist der Zeitpunkt da, die soziale und politische Summe aus diesen geistigen Komponenten zu ziehen.¹²

Das ging auch an die Adresse einiger Beiträger der *Austro American Tribune*, die Ullmann zwar nicht namentlich nennt, auf deren Preisung des Barocken als vermeintlicher Medizin gegen den Nationalsozialismus er aber wiederholt anspielt. Ernst Lothar und Raoul Auernheimer, ehemals Theaterkritiker der *Neuen Freien Presse* und somit Zunftkollegen Ullmanns, hielten im Exil am regressiven Konstrukt des „österreichischen Menschen“ fest. Das damit verknüpfte Lob der inneren Harmonie, die Einfügung ins Ordomodell und die Erklärung des musischen Österreichers zum besseren Deutschen hatte bereits in der Österreich-Ideologie des „Ständestaates“ ihren festen Platz gehabt.

Auch in Ullmanns Beiträgen über Kultur und Theater finden sich neben dem aufklärerischen Engagement mitunter Spekulation und Verehrung. "Salzburg, ein Zukunftstraum", lautet der Titel eines Aufsatzes von 1944, in dem Ullmann schonungslos mit der Verquickung von Geschäft und Kultur bei den Salzburger Festspielen und ihrer Indienstnahme durch die Nazis abrechnet, die alten Festspiele zugleich aber als "ein Ereignis der Gemeinsamkeit der Nationen und der Kulturen", als "Übersetzung des alten österreichischen Völkerstaats ins Geistige" preist.¹³ Dies hängt mit Ullmanns Wertschätzung von Max Reinhardt zusammen, der ihm mit den Jahren des Exils zu einer Symbolfigur des vertriebenen Theatermenschen wurde. Der "Zukunftstraum" ist nicht als eine bloße Rückkehr zum Alten, die die Verbrechen der Nazis vergessen machen möchte, konzipiert, es ist ein "Zukunftstraum", in dem das Wissen um die Verbrechen der entscheidende Faktor ist. Ein "Zukunftstraum" von der "Völkerverbundenheit im Zeichen der Erschütterung", in dem Illusion und Wirklichkeit innig verquickt sind. Ludwig Ullmann konnte jedoch wehmütige Illusionen mit einer schallenden Ohrfeige vertreiben. Der Mangel an unmittelbarer szenischer Anschauung wird in seinen Exilbeiträgen durch ein historisches Bewußtsein aufgewogen, das die Manier der voraussetzungslosen Gegenwärtigkeit, auf die die gängige Theaterkritik meist

beschränkt bleibt, hinter sich läßt. Die kargen szenischen Bilder der Gegenwart, all die Zeugnisse einer Selbstbehauptung des "ausgewanderte[n] Wiener Theater[s]"¹⁴, sie werden nicht nur gefeiert, sondern ebenfalls in die Anstrengung eines geschichtlichen Verstehens aufgenommen.

Die Tendenz, eine Kritik zum Essay zu weiten, ist – wenngleich von wenigen praktiziert – historisch nichts Neues. So ging etwa Karl Kraus in seinen Beiträgen über das Theater häufig von Aufführungen aus, ohne daß er deshalb als Theaterkritiker fungierte. Das Schreiben über Theater ist nun in der Exilpresse dadurch gekennzeichnet, daß die Schranken zwischen den publizistischen Genres vielfach durchbrochen werden, was als Theaterkritik beginnt, weitet sich zum Essay, der als Essay konzipierte Beitrag transportiert wiederum Elemente der Theaterkritik. Die im Exil entstandenen publizistischen Zeugnisse zum Theater halten in ihrer Gesamtheit das humanistische Schreiben über Theater und Kultur wach. Sie sind demnach die große historische Alternative zur nationalsozialistischen "Kunstbetrachtung", die an die Stelle der Theaterkritik gesetzt wurde, und die, sei es offen propagandistisch oder ihre Apologetik in referierende Rede kleidend, als wichtige ideologische Stütze des NS-Regimes fungierte.

Die sporadische Kenntnisaufnahme des Exils wurde in den ersten Nachkriegsjahren durch ein Gedankenschema behindert, das auf der Vorstellung beruhte, es gebe da über das wahre Geschehen nicht ganz informierte Menschen, die von „draußen“ kommen. Dieses Urteil konnte in wohlwollender, zunehmend aber in aggressiv-abwehrender Weise formuliert werden. Ludwig Ullmann nahm 1947 in der *Austro American Tribune* enttäuscht zu diesem in den Köpfen verfestigten Schema Stellung:

Niemand verlangt von dem heutigen Literatur-Wien, daß es „Alles verehere“, was „von Draußen kommt“. Unseres Wissens sind die dort vor der diversen „Produktion“ der Besatzungsmächte gemachten Bücklinge übrigens tief genug. Die „Exildichtung“ kommt nicht von „Draußen“. Sie war tiefer und wahrhafter Österreich, als die im Heimatlande heimlich geballte, aber im Sack gebliebene Faust derer, auf deren „Untergrunddichtung“ wir bis heute – mit schmalen Ausnahmen warteten und noch warten.¹⁵

II. Allgemeinmenschliches Österreichertum – Ethik der inneren Anständigkeit

Oskar Maurus Fontana

Die erste Theaterkritik im *Neuen Österreich*, die Besprechung der Wiedereröffnung des Burgtheaters im Ronacher mit Grillparzers *Sappho*, war zugleich die Wiederbegründung eines Genres nach dessen Verbot und Zerstörung durch den Nationalsozialismus. Dies war dem Kritiker Oskar Maurus Fontana sehr wohl bewußt. Aufbruch und Neuanfang zu formulieren, ist denn auch eine der wesentlichen Intentionen dieser Kritik, die zunächst einmal die Rolle der NS-„Kunstbetrachtung“ im Dritten Reich thematisiert, um ihr die Aufgaben der neu erstandenen Theaterkritik entgegenzusetzen. Der Autor von NS-„Kunstbetrachtungen“ wird als „Zustimmungsmaschine“ bezeichnet, der neue Kritiker hingegen sei keine „Maschine“, er könne nicht „gleichgeschaltet werden“, denn er stünde „lebendig mit im Kreislauf des Schöpferischen“.

Der Kritiker ist geisterweckender, zukunftsweisender Mittler zwischen dem Schöpfer und dem

*Empfangenden, der Kunstbetrachter die Marionette in der Hand der Propaganda. Seine Zeit ist dahin, Theaterkritik übernimmt wieder die Verantwortung des Geistes. Es ist nötig, das zu sagen, um auch an diesem Beispiel den Wandel der Zeit zu erkennen, um zu ermessen, daß wir das Reich der Finsternis hinter uns gelassen haben und wieder beginnen, dem Licht entgegenzugehen.*¹⁶

Oskar Maurus Fontana war bis 1938 Hauptkritiker des *Wiener Tag* gewesen; 1933 einer der Unterzeichner der Resolution von Mitgliedern des österreichischen P.E.N.-Clubs gegen die Schriftstellerverfolgung in Deutschland, wurde er bereits 1935 von den Nazis auf „die Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ gesetzt. 1938 meldete er sich beim „Reichsverband der deutschen Presse“ an, wurde zunächst aber mit Schreibverbot belegt, ab 1939 erlangte er eine beschränkte Arbeitserlaubnis, schrieb für den „deutschen Kulturdienst“ und war von 1940 bis 1944 Autor von „Kunstbetrachtungen“ für die *Kölnische Zeitung*. Auf die Problematik seines Schreibens unter dem NS-Regimes wurde an anderer Stelle ausführlich eingegangen, ebenso auf die damit im Zusammenhang stehende Entlassung als Chefredakteur des *Wiener Kurier* (für den er in dieser Funktion von August bis Dezember 1945 arbeitete) durch die Amerikaner.¹⁷ Für die hier untersuchte Thematik ist von Bedeutung, daß die in den Beiträgen für die *Kölnische Zeitung* als stehender Topos verwendete Berufung auf das Innere des Menschen eine der zentralen Vorstellungen in Fontanas Nachkriegspublizistik bleibt. „Die Regungen und Flutungen des Inneren, die seelischen Schwankungen und Veränderungen zu erspüren und lebendig zu machen“, gilt ihm als die entscheidende Qualität Grillparzers. Die „Verantwortung des Geistes“, von der Fontana in seiner Bestimmung der Aufgaben von Theaterkritik emphatisch sprach, realisiert sich vorwiegend in der Anrufung dieses „Inneren“. Die hergestellten Analogien zwischen dem Gehalt des Stückes und der Gegenwart gründen auf einer Ethik der inneren Anständigkeit:

*Einer götterlosen, liebearmen Zeit, die schon die seine war, gab er [Grillparzer] mit Sappho die Verklärung der Liebe, den Triumph der Seele, die Verwerfung der Gewalt und mit der Selbstüberwindung auch den Sieg des Humanen über den Feind in uns selbst.*¹⁸

Der seiner sozialen Bezüge enthobene Mensch ist eine der häufig bemühten Instanzen Fontanas: „Der Mensch wird wieder entdeckt – das ist der Sinn unserer Zeit“, heißt es 1945, zukunftsgerichtet, aber mit alter Terminologie. Auch ist die Aufführung, der die neue „Verkündigung der Menschlichkeit“ attestiert wird, eine – in vielem improvisierte – Wiederaufnahme der Inszenierung von 1943, was vom Kritiker nicht einmal erwähnt wird. Oskar Maurus Fontanas Theaterkritik ist voll Euphorie und keineswegs um der Verhüllung des Vergangenen wegen geschrieben, aber durch die Verknüpfung der Rede vom „Menschlichen“ mit der Anrufung von Österreichs „Geist und seiner Sendung“ wird der Blick auf die Vergangenheit blockiert. In Oskar Maurus Fontanas Kritiken lebt die Berufung auf den „österreichischen Menschen“ wieder auf, Harmonie und „Wärme des Herzens“¹⁹ sind die ihm angehefteten Attribute. Die Vergangenheit und die unmittelbare Gegenwart gelten Fontana als ein im Tragischen wurzelndes Chaos, dem der Mensch zu erliegen droht, dem er jedoch durch Besinnung auf den österreichischen Geist innerlich entkommen kann. Die österreichische Idee scheint Fontana nicht verwirklicht, ohne „Kränze niederzulegen an den Gräbern derer, die im Kampf für Österreich, für seinen Sinn und seine Weiterdauer ihr Leben gelassen haben, die den Sieg der österreichischen Idee nicht mehr erlebten.“²⁰ Fontana unterstreicht seine Verbundenheit mit den Exilanten, möchte sie nicht ausgrenzen, aber er verwendet ihr Werk oder das Bild, das er sich von ihrer Persönlichkeit

macht, für die Rekonstruktion der restaurativen Typologie des „österreichischen Menschen“. In diesem Sinne heißt es über Stefan Zweig, Joseph Roth und Robert Musil:

*Wenn jeder von ihnen auch nur eine Seite des österreichischen Wesens spiegelt, zusammen ergeben sie Österreich. In Stefan Zweig war die Weltoffenheit und Menschenfreundschaft des Österreichers lebendig, in Joseph Roth seine Musikalität und Gestaltenfülle, in Robert Musil sein zum Einzelgängertum neigendes Grüblertum und sein mehr durch Visionen als durch Theorien sich ausdrückendes Denkertum.*²¹

Natürlich wurde, wie erwähnt, ebenso im Exil am Konstrukt des überhistorischen „österreichischen Menschen“ gewoben, und die Konstrukte waren keineswegs auf konservative Autoren wie Ernst Lothar oder Raoul Auernheimer beschränkt, was sich an Ernst Fischers Schrift *Der österreichische Volkscharakter* ablesen läßt, von der Teile im *Neuen Österreich* abgedruckt wurden. Was aber an den Artikeln Fontanas auffällt, ist die seinem Schreiben zugrundeliegende Voraussetzung, als könne nun durch innere Besinnung ein „österreichischer Geist“ obwalten. Hingegen waren sogar die Österreich-Konstruktionen eines Ernst Lothar im Exil noch mit der Forderung nach praktischer Herstellung eines anderen Zustandes verbunden.

Das Schreiben über den „österreichischen Menschen“ oder den „österreichischen Geist“ konzentrierte sich in den Theaterkritiken der Nachkriegszeit auf die Institution Burgtheater. An das zerstörte Theater und das Ausweichquartier Ronacher wurde metaphorisch die Erörterung von Zerstörung und Wiederaufbau gebunden. Die Auferstehung eines allegorisierten Österreichischen war bei Fontana eigentlich schon mit der Wiedereröffnung des Burgtheaters im Ronacher erreicht, die Perspektive, die blieb, der Weg, der noch zu gehen war, wurde durch die Sehnsucht nach der Rückkehr ins Haus am Ring beschrieben. Man wird die forcierte Positivität in der Berichterstattung natürlich auch als immer erneute Feierung einer befreiten Kultur lesen müssen. Fontanas Schreiben über Theater im *Neuen Österreich* ist in einem seltsamen Widerspruch angesiedelt, einerseits gibt es in der Diktion und Themenwahl durchaus mitunter einen Zug ins Programmatische und Zukunftsweisende, andererseits sind die konkreten Inhalte, die transportiert werden, von regressiven Ideologien und einer Bejahung des Status quo geprägt.

Als Inbegriff des wiederhergestellten österreichischen Geistes betrachtet Fontana die Burgtheater-Inszenierung des *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal. Das Stück wird nicht nur deswegen gefeiert, weil es nach dem Verbot während der NS-Zeit nun endlich wieder zur Aufführung gebracht wird, sondern ausdrücklich auch wegen dessen Gehalt. Mit dem *Jedermann*, so Fontana, hätten „Volk und Dichtung auf eine erhebende und dabei tiefinnerlich österreichische Art zueinander gefunden.“²² Es ging dabei keineswegs um eine Abwendung von der Wirklichkeit, aus der Sicht Fontanas wurde beispielsweise mit dem *Jedermann* durchaus auf das Zeitgeschehen reagiert. Das Modell der inneren Einkehr und der ewigen Ordnung der Dinge konnte mit dem leidenschaftlichen Bekenntnis zur Gegenwartsnähe und zum „Lebendige(n)“ verknüpft werden, das Fontanas Theaterkritiken leitmotivisch durchzieht.²³

Fontana arbeitete vielfach mit der Denkfigur, die auf den Dualismus zwischen dem Österreichischen und der Welt hinausläuft. Ihre besondere Problematik erhält diese Konstruktion, wenn sie, durchaus freundlich, auf die Dramatiker des Exils angewendet und mit der – freilich bald enttäuschten – Hoffnung auf eine große Dramatik der im Lande Verbliebenen verknüpft wird, die als vermeintlich wahrhaft authentische Zeiterfahrung aller Literatur „von draußen“ vorzuziehen sei. So formulierte es Fontana 1946 in der Sendung *Wiener-Premieren-*

Echo für Radio Wien, als er zu Inszenierungen von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* und Werfels *Jacobowsky und der Oberst* sprach:

*Es fehlte, darf man sagen, in diesem Jahr, seitdem unsere Theater wieder im neuen Österreich spielen, nicht an gutem Willen zu einem [...] zeitbewußten Spielplan, aber dafür sehr an Möglichkeiten, das dafür notwendige Material von draußen zu bekommen. Diese Verbindungen sind nun geschaffen, wir sind nicht mehr abgeschnitten, wir haben wieder die Möglichkeit, die wertvolle Dramatik, die sich in der Welt Beachtung verschaffte, selber zu sehen, selber zu diskutieren. Das ist ein großer Fortschritt. Nur eines darf dabei nicht vergessen werden, daß diese Dramen von draußen kommen und daß wir drinnen, in unserem Land, auch Dramatiker haben und daß auch sie Dramen des Zeittheaters verfaßt haben werden. Diese noch nicht aufgespürten neuen österreichischen Dramatiker müssen von unseren Theatern entdeckt und ins Rampenlicht gestellt werden, es ist eine Lebensfrage des Theaters. Die Schaubühne kann nicht von Import allein leben, sie muß sich auf eigene, in dem Lebenskreis der Stadt, des Landes gewachsene und wachsende Dramatiker stützen können, nur das sichert ihr den ständigen Fluß der Bewegung und Erneuerung.*²⁴

Oskar Maurus Fontanas Ethik der inneren Anständigkeit konnte sich durchaus als Protest gegen das öffentliche Weiterwirken von Persönlichkeiten äußern, die dem NS-Regime gedient hatten. So kritisierte er im *Wiener Kurier*, daß ausgerechnet Lothar Müthel mit der Inszenierung von Lessings *Nathan* betraut wurde,²⁵ oder unterzeichnete Resolutionen gegen die Wiedereinsetzung nationalsozialistisch belasteter Wissenschaftler.²⁶

Die Rede vom Menschlichen schlechthin schuf während der ersten Nachkriegsjahre eine Gemeinsamkeit, die die Unterschiede zwischen den Schreibenden unkenntlich machte. Vom Menschlichen schwadronierte Herbert Mühlbauer, er schlug einen forschenden Ton des Neuanfangs an, der im unbefragten Vorwärtsschreiten die Vergangenheit vergessen machte.²⁷ Nebenher auch seine eigene als Autor von „Kunstabhandlungen“ für die *Wiener Neuesten Nachrichten*, die in ihrem Antisemitismus und ihrer Kriegsverherrlichung im Sinne des NS-Regimes geschrieben waren.²⁸ (Es kennzeichnet Fontanas Vorstellung von Versöhnung, daß er anlässlich einer geplanten USA-Reise Mühlbauers eine Begegnung mit Ludwig Ullmann vermitteln wollte.²⁹) Der Rede vom Menschlichen fügte Richard Hoffmann, der 1946 in die Redaktion der *Österreichischen Zeitung* wechselte, phraseologische Huldigungen der russischen und sowjetischen Kultur bei, in diesem Sinne verglich er lobend Aslans Darstellung des Nathan mit dem Lenin-Darsteller eines sowjetischen Propagandafilms. Als Prototyp des österreichischen Menschen galt ihm Hugo von Hofmannsthal, während er die Werke des Deutschen Schiller (in Gleichsetzung seiner Werke mit der Instrumentalisierung durch die Nazis) nicht gespielt wissen mochte.³⁰ Wie sich das Pathos der Sittlichkeit und Menschlichkeit mit antifaschistischem Engagement und republikanischem Bewußtsein verknüpfen ließ, kann man an der Nachkriegspublizistik Edwin Rolletts ablesen, der neben seiner Tätigkeit für die *Wiener Zeitung* auch Beiträge für das *Neue Österreich* schrieb.³¹

III. Republikanische Theaterkritik zwischen sozialem Sinn und Pantragismus

Otto Basil

Die Sparte Theaterkritik im *Neuen Österreich* erlangte ab März 1947 durch Otto Basil eine Qualität, die von den anderen Vertretern dieser Zunft kaum erreicht wurde. Zu einer Zeit, da die österreichische Theaterkritik überwiegend Schablonen aneinanderreihet, vom tragischen Ausgeliefertsein der dramatis personae und von der bewundernswerten Persönlichkeit der Schauspieler, von österreichischer Harmonie und unbefragter Tradition raunt, Schablonen, die sich aber mit Beginn des Kalten Krieges 1947/48 im politischen Bedarfsfalle zu einer Kultur der Hetze formieren können, zu diesem Zeitpunkt also tritt ein Kritiker sein Amt an, dessen Schreiben zahlreichen Beurteilungsmustern einer Theaterkritik der Restauration widerstrebt. Man kann diesen Unterschied zunächst damit begründen, daß Otto Basil, der 1938 von den Nazis mit Schreibverbot belegt worden war, keinen Grund hatte, der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit auszuweichen, ja sie vielmehr wiederholt zum Bezugspunkt nimmt. Er behauptet nicht das voraussetzungslose Neue oder absolviert die Traditionssuche mit der Wiedererweckung von Elementen der Österreich-Ideologie, sondern fragt nach den vielfach verschütteten und zerstörten Möglichkeiten von Drama und Theater. Die besondere Stellung von Basils Kritiken im Nachkriegsösterreich wurde wiederholt von aus dem Exil zurückgekehrten Autoren und Autorinnen hervorgehoben.³²

Nach 1945 wirkte Basil zunächst als freier Mitarbeiter der *Österreichischen Zeitung*, der *Österreichischen Volksstimme* und des *Neuen Österreich*. Neben seiner Tätigkeit als Herausgeber der Zeitschrift *Plan* war Basil literarischer Leiter des Verlags Erwin Müller sowie Dramaturg und Pressereferent am Volkstheater, von dem er sich jedoch bald, teils wegen Überlastung, teils wegen inhaltlicher Differenzen löste. „Der Kurs, den das Theater nimmt, paßte mir nicht“, schrieb er 1946 an Wilhelm Szabo.³³ Basil, der im *Neuen Österreich* 1946 das „Film- und Kunstreferat“ übernommen hatte, begann ab 1947 erstmals kontinuierlich als Theaterkritiker zu arbeiten, vor 1938 hatte er Literatur- und Filmkritiken geschrieben. Das war gewiß kein Zufall, denn die Probleme der künstlerischen Avantgarde, die Basil von Jugend an beschäftigten, hatten im Bereich der Literatur und des Films ihren Ort, weit weniger jedoch am Wiener Theater der zwanziger und dreißiger Jahre.

Die Methode, das Drama in die jeweiligen historischen, mehr aber noch in literarhistorische Bezüge zu stellen, trennte Basil gleichermaßen von der Beliebigkeit wie vom leeren Pathos der meisten Kritiker-Kollegen. Dabei wahrte Basil Distanz zur Universitäts- und Schulgelehrsamkeit, deren Vertreter er bei Gelegenheit als „Literarhistoriker und andere Ohrenschliefer“³⁴ titulierte. Geringschätzung des Kritikerberufs und hohe Anforderung an das eigene Kritikerhandwerk sind bei Basil seltsam vereint. Die Äußerungen zur Theaterkritik, die er in der Rückschau auf seine Tätigkeit machte, lassen keinen Zweifel, daß es sich hier in erster Linie um Routinearbeit und Broterwerb handelte.³⁵ Basil sah in der Zeitungsarbeit eine starke Beeinträchtigung seiner literarischen Arbeit, er erwog sogar, sich „aus dem Staube“ zu machen und „ein ruhiges Platzerl in der Industrie (Böhler!)“ zu suchen.³⁶ Dennoch hielt er an einem Ethos der Theaterkritik fest, das Engagement und genaue Kenntnis zur unabdingbaren Voraussetzung machte. Als „Idealkritiker“ bezeichnete er Alfred Polgar, wobei es ihm weniger um dessen Urteile als um die sprachliche Formung der Kritiken zu „kleine[n] Kunstwerke[n]“ ging.³⁷ Sucht man nach Basils Vorbildern, dann sind diese nicht in der Geschichte der Kritikerzunft im engeren Sinn zu suchen, die beiden Schriftsteller, auf die er sich – beim ersten gelegentlich, beim zweiten kontinuierlich – bezog, sind Gotthold Ephraim Lessing und Karl Kraus. Der Aufklärer Lessing ist ihm „als Kritiker und Essayist noch immer unerreicht und unerreichbar.“³⁸ Ein aufklärerischer Gestus eignet

allen Kritiken Basils, klärend soll die theatrale Unternehmung das Zusammenleben der Menschen darstellen. Die Berufung auf den Menschen und auf Menschlichkeit, die Basils Kritiken durchzieht, ist durchaus nicht frei von der für die Nachkriegszeit so typischen pathetisch-überhistorischen Tönung. Allerdings setzt sich Basils Schreiben von einem Menschheitspathos des Nachkriegstheaters, dem die sozialen Bezüge fehlen, und das sich idyllisch oder nihilistisch in den Verhältnissen einrichtet, ab. Das bewirkt bereits Basils Tendenz zur ironischen, mitunter ins Satirische übergleitenden Schreibweise, die von einem erkennbaren Willen zur klaren Formulierung geprägt ist. Der Bezug zu Karl Kraus ist dabei evident, und Basil – der übrigens als Verehrer von Kraus 1933 dessen „Schweigen“ kritisiert hatte, worauf ihm dieser den Namen „Basilisk“³⁹ verpaßte – war neben Viktor Matejka einer der ersten, die 1945 auf die Bedeutung von Karl Kraus verwiesen. Bei Basil und im *Plan* war, wie Wendelin Schmidt-Dengler festgehalten hat, von Kraus' Haltung nach dem Februar 1934, wenn überhaupt, so „nur marginal“ die Rede.⁴⁰ In der *Österreichischen Zeitung* hält Basil anlässlich des 61. Geburtstags von Karl Kraus fest, daß dessen Werk die bloße „Zeitkritik“ weit übersteige, spricht überschwenglich vom „Kritiker und Revolutionär“ Kraus, dessen „Redekunst“ er mit „Cato, Robespierre und Lenin“ vergleicht, und träumt davon, daß dessen „Gesamtwerk“, das er allerdings für unübersetzbar hält, von den „Werkträgern aller Länder“ gekannt werde.⁴¹

Mit Bezug auf Karl Kraus setzt Basil in seinen Kritiken wiederholt die Norm eines „Theaters der Dichtung“, als dessen Repräsentanten ihm Berthold Viertel, aber auch Ernst Lothar⁴² und natürlich Leon Epp gelten.⁴³ Als „Theater der Dichtung“ bestimmt Basil ein Theater, in dessen Zentrum das dramatische Wort steht. „Theater der Dichtung“ wird als Gegenbegriff zu der prunkenden Rhetorik und den überrumpelnden Effekten verwendet, von denen zahlreiche Inszenierungen unter dem NS-Regime geprägt waren, und die auch auf den Bühnen der Nachkriegszeit weiterlebten. Dabei schwankt Basil mitunter zwischen einem Insistieren auf der Substanz des Dramas und der Akklamation einer Praxis, die ihre lärmende Wirkung nicht zuletzt aus der Ausstaffierung eines Übermenschlichen und Magischen bezog. Ein Schwanken, das sich etwa bei der Einschätzung Adolf Rotts zeigt, der bereits während des Nationalsozialismus seine Erfolge gefeiert hatte, denn dessen Inszenierungen werden von Basil einmal ob ihrer Effekte und Gehaltlosigkeit kritisiert, dann wiederum ob ihrer Theaterwirksamkeit und Modernität gelobt. Es ist dies keine Beliebigkeit, keine Zufälligkeit des Tages, da der Kritiker sein Urteil von gestern, wie ja im Genre der Theaterkritik häufig vorkommend, bereits vergessen hat. Hier soll dieses Phänomen vorerst nur festgehalten werden, um es an späterer Stelle erneut aufzugreifen.

Zunächst sei nochmals an das von Basil gezeichnete Bild von der kühlen Gruft, in die die Exilanten im Nachkriegsösterreich gebettet wurden, angeknüpft. Die Differenz Basils zu anderen Kritikern bestand nicht zuletzt darin, daß er sich für die Dramatik und Theaterarbeit der Exilanten einsetzte und eine engagierte Kritik betrieb, die der Pose der Würdigung entgegenstand. Die folgenlose Würdigung war besonders in den ersten Nachkriegsjahren ein verbreiteter Gestus der Kritiker, mit der gönnerhaften Haltung des daheimgebliebenen Hausherrn formuliert, konnte die Würdigung einzelner Exilanten durchaus als Kehrseite der Ausgrenzung funktionieren. Die gewürdigte Person wurde von der Kritik suspendiert, das, was sie zu sagen hat, erreichte Kritiker und Leser nicht. Otto Basil verzichtete dagegen nicht auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Bruckners, Csokors oder Zuckmayers sowie der jeweiligen Inszenierung. Noch vor der Aufführung spricht er beispielsweise in einem Essay „die gefährlichen Abgründe“ von Carl Zuckmayers *Des Teufels*

General an, warnt vor dem falschen „Glanz der militärischen Führung“ und dem Erstehen einer „Dolchstoßlegende“, tritt aber dafür ein, das Drama zu spielen.⁴⁴ An Ferdinand Bruckner, dem für ihn bedeutendsten Dramatiker nach Bertolt Brecht, kritisiert er, daß wiederholt der Konstrukteur vor dem Dichter zu spüren sei.⁴⁵ Heftige Kritik übt Basil an der Inszenierung von Franz Theodor Csokors *Der verlorene Sohn* durch Adolf Rott, das Burgtheater habe „das wundervolle Werk anscheinend mißverstanden“ und „eine Defreggerei, schönherrisch nachgedunkelt, daraus gemacht.“ „Dazu ein – auch geistig – so hohles Pathos, daß die Gipsrosetten des Ronacher erzittern und der Kalk in den Adern der Parkettbesucher zu erstarren beginnt. Nein, so geht’s nicht!“⁴⁶ Die Erdrückung des Dramas durch theatralische Monumentalität, das ist die Essenz der Kritik Basils, der sich von der spezifischen Verbindung von expressionistischer Symbolik, dem Verkündigungspathos und der doch realistischen Handlung im Drama Csokors angetan zeigt.

Basil war einer der wenigen Befürworter des Dramatikers Brecht im Nachkriegsösterreich, und dies zu einem Zeitpunkt, da – 1948 – bei einem großen Teil der Theaterkritik die Kampagne gegen Brecht bereits eingesetzt hatte. Die Aufführung der *Mutter Courage* an der „Scala“ diente ihm dazu, den Dramatiker publizistisch vorzustellen. Er beschrieb die Methode Brechts als die eines „Große[n] Nehmer[s]“, der die Stoffe „nimmt, wo er sie findet“, eine Arbeitsweise, die er mit der von Shakespeare und Nestroy verglich, und wies auf die Besonderheiten des Epischen hin. Basil kam es auf Brechts Überwindung der „Lehrstück-Periode [...], da er dürre, doktrinäre, gleichsam puristische Schauspiele schrieb,“ an, er begrüßte die im Exil entstandenen Stücke, die „wohl noch immer Lehrdramen, aber in blutvoller, komplexerer Gestalt“ seien.⁴⁷ Diese Einschätzung, gewiß floskelhaft formuliert, beschränkte sich nicht nur auf Brecht: Das Nachdenken über den „Realismus“, mehr unsystematisch und kursorisch behandelt, wurde bei ihm stets von der Ablehnung des Doktrinären und einem Lob des Komplexen bestimmt.

Bereits 1946 hatte Basil einen Beitrag zur Frage der modernen Kunst und des Realismus mit der Frage übertitelt: „Einem neuen Schablonismus entgegen?“ Er wandte sich dagegen, „daß uns jetzt gewisse Kreise aus politischen oder sonstwie kunstfernen Gründen als die alleinseligmachende Kunst der Zukunft eine Art ‚Gartenlaube‘-Realismus aufschwätzen wollen, der, weil ihn angeblich jeder Dorftrottel versteht, als besonders ‚volkstümlich‘ gewertet wird.“ Basil wollte hingegen „selbst im surrealistischsten Kunstwerk noch ein[en] gehörige[n] Schuß Realismus“ erkennen. Das war in Richtung der kommunistischen Kulturpublizistik gesprochen, denn in der *Österreichischen Zeitung* war gegen einschlägige Beiträge im *Plan* polemisiert, deren Tendenz zum Irrationalen kritisiert und eine formelhafte Forderung nach Volkstümlichkeit und Realismus erhoben worden.⁴⁸ Basil nahm nicht nur gegen einen schablonisierten Realismus-Begriff Stellung, sondern nutzte die Gelegenheit, seinen eigenen Begriff von Kunst und Politik zu erörtern:

Wenn ich sage, daß die Kunst ihrer Natur nach unpolitisch ist, so verdamme ich selbstverständlich keineswegs die Politik, wohl aber eine gewisse Verbildung des politischen Sinnes – jene nämlich, die keine anderen Gedanken erlaubt als den politischen Zwecken der Gesellschaft untergeordnete. Ein Künstler, wäre er Materialist im politischen Sinne, ist es nicht mehr in dem Augenblick, wo er an die Kunst rührt. Gewisse Schlagworte, gewisse Formulierungen sind höchstens gut für das Plakat, was nichts gegen dieses besagen will. [...] Aber man kann der Kunst keine solchen engen Grenzen ziehen, man kann nicht von dem Kampf abstrahieren, der sich im Menschen abspielt zwischen dem Licht und der Finsternis ... Der Mensch und mit ihm die ganze Menschheit ist der dauernde Schauplatz dieses

*Kampfes. Aufgabe des Künstlers ist es, diesen Kampf zu verfolgen, zu zeigen, daß er niemals aufhört und der Mensch immer leiden wird, nach Erkenntnis und nach Trost verlangt. Man könnte sich eine Kunst vorstellen, die eine Art moderner anthropologischer Forschung wäre, die uns eindringen ließe in das Geheimnis der menschlichen Totalität und in deren letzte Absichten ...*⁴⁹

Als Herausgeber des *Plan* versuchte Otto Basil bekanntlich die Erneuerung der österreichischen Literatur und Kunst durch das Anknüpfen an die Avantgardebewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts voranzutreiben und machte die Zeitschrift zum „erste(n) Podium für die österreichische Surrealismus-Debatte der Nachkriegszeit.“⁵⁰ Der Gedanke, daß die Verbindung mit surrealistischen Traditionen eine Erneuerung des Theaters bewirken könne, taucht gelegentlich auch in den Theaterkritiken auf, mündet jedoch nicht in die Favorisierung eines surrealistischen Theaters.⁵¹ Beim Schreiben über Theater ließ sich Basil stärker von anderen Überlegungen leiten, dennoch war die Beurteilung von Theaterarbeit nicht von der Frage nach der Modernität des Gebotenen abgekoppelt. Das angeführte Zitat, wenngleich mehr auf bildende Kunst und Lyrik gemünzt, ist auch für den Theaterkritiker Basil relevant: Seine Absage an eine politische Tendenzkunst am Theater war mit einer gewissermaßen anthropologischen Orientierung verbunden, die in erster Linie eine dramatische Explikation menschlicher Verfaßtheiten meinte, dabei die Verknüpfung mit den sozialen Bezügen suchte, diese aber mitunter verlieren konnte. Es verwundert somit nicht, daß Basil die Avantgardismus-Frage am Theater – sofern ihm die Spielpläne Gelegenheit boten – gerne an Henrik Ibsen knüpfte, bei dem das geforderte „Geheimnis der menschlichen Totalität“ weit reicher ausgebildet war, als bei weiten Teilen der diesem Autor nachfolgenden dramatischen Moderne. Zugleich aber ordnete Basil, und das ist wesentlich für den Nachkriegskontext, den Dramen Ibsens so etwas wie Gesinnung und Botschaft zu.

Es gibt eine Dramatik (und Dramaturgie), die die Zeitprobleme nur vom Wegschauen kennt. Krampfhaft schließt sie die Augen, die, wären sie offen, wahrscheinlich auch nichts sehen. Noch dazu ist sie auf ihre Blindheit stolz: unter Einäugigen dünkt sich, so sieht es aus, der Blinde König.

Dann gibt es eine Dramaturgie, die das Theater zu einem Tummel- und Rummelplatz der Instinkte machen möchte. Hierher gehört alles, was das Gebrauchs- und Amüsiertheater fabriziert, verteidigt und forciert oder ihm den Primat vor dem Theater der Dichtung zuerkennt [...].

*Sie alle aber sollten zu dem Grab jenes Giganten pilgern, der – mit Euripides, Shakespeare, Alfieri und Kleist – nicht nur zu den größten Dramatikern der Weltliteratur gehört, die man an den Fingern einer Hand herzählen kann, sondern welcher auch gezeigt hat (und es immer noch zeigt), wie man weltanschaulich flammendes Theater mit dem Instinkt- und Gebrauchstheater zu einer einzigartigen Verbindung bringen kann. Wir sprechen von Henrik Ibsen, dem großen Architektoniker des modernen Dramas [...].*⁵²

Das war 1948 keineswegs selbstverständlich, was divergierende Gründe hatte: Einerseits war natürlich zuvorderst die Wirkung der Vereinnahmung Ibsenscher Dramatik durch die Nazis zu überwinden⁵³, andererseits aber gab es eine Linie der Ibsen-Absage, von der Basil ursprünglich geprägt war, und die in Wien aus dem Nachhall der Theaterpublizistik von Karl Kraus resultierte, der die jüngere moderne Dramatik eines Wedekind dem vorgeblich altmodischen Ibsen entgegeng gehalten hatte. Otto Weininger war einer der falschen Gewährsleute dieser Ibsen-Absage gewesen, mit der die Gesellschaftsdramen abgelehnt, dagegen einzig der *Peer Gynt* geltengelassen wurde, und Basil bezieht sich noch in seinen Nachkriegskritiken positiv

auf Weininger, diesmal aber in Harmonie mit Ibsen.⁵⁴ Basils Hymne auf Ibsen, als dem Schöpfer des „klassische[n] Drama[s] der Avantgarde“ ging einher mit einem Mißverständnis von dessen Drama *Der Volksfeind*, das durch Günther Haenels Inszenierung am Volkstheater wohl befördert wurde, der Protagonist Stockmann wurde von Basil – linear und unter Absehen von dessen ideologischen Vorstellungen – als „Revolutionär, Idealist, Kündler einer neuen Menschlichkeit“ gefeiert. Das Mißverständnis ist so neu nicht, dennoch enthält es seine aktuelle Färbung durch einen neoexpressionistischen Jargon, der den dramatischen Helden zum Erlöser aus der Verderbnis deklariert; und bereits eingangs habe ich zu zeigen versucht, wie Basil die Erlösungsmetapher fordernd auf die Arbeit der Dramatiker ausweitet.

War das Pathos der Erlösung mit der Wiedergewinnung einer auf die menschlichen Konflikte konzentrierten Dramaturgie schwer zu vereinen, ohne einer oktroyierten Tendenz zu erliegen, so trat noch eine weitere Problematik hinzu, die sich mit dem Begriff des „Pantragismus“ kennzeichnen läßt. Die Vorstellung eines jenseits des menschlichen Handelns waltenden Tragischen reicht in der Geschichte der Dramatik und des Schreibens über Theater weit zurück. In der österreichischen Theaterpublizistik erhielt sie ihre gleichsam moderne Ausformung vielfach seit dem Beginn der dreißiger Jahre in Analogie zur krisenhaften Entwicklung der Gesellschaft. In der pantragistisch gewandeten Heroik des NS-Theaters ward sodann jeglicher noch so verkümmerte humane Impuls zugunsten der Ideologie von der Auflösung des Subjekts in der Volksgemeinschaft getilgt. Die pantragistische Mythologie lebte aber auch bei Schriftstellern fort, die man der „Inneren Emigration“ zurechnet. An der Theaterpublizistik Oskar Maurus Fontanas kann man studieren, wie die Vorstellung von einem allgemein waltenden Tragischen, die dieser während des NS-Regimes sogar mitunter vorsichtig gegen den Nationalsozialismus zu wenden suchte, in der Nachkriegszeit fortwirkte. Mit der Etablierung von Versatzstücken der Philosophie des Existentialismus am Theater und in der Theaterpublizistik erlebte der Pantragismus nach 1945 seine als unerhört neu empfundene Adaptierung. Otto Basil, das hatten bereits die an den Anfang dieses Artikels gestellten Zitate illustriert – „Wozu solche Stücke?“, fragte er bei Anouilh – nahm wiederholt gegen theatrale Unternehmungen Stellung, deren Anfang und Ende von der ewigen Geworfenheit des Subjekts kündeten. Basils Abwehr der *Fliegen* des Jean Paul Sartre ist beispielsweise primär als Kritik an der Manier zu verstehen, mit der die jüngste Vergangenheit in ein geschichtsloses Grauen gestellt wurde. Da interessieren ihn kaum die politischen Unterschiede zwischen Anouilh und Sartre, auch nicht die Gründe, warum Sartres Dramatik im restaurierten Theaterleben nur in der Randlage plazierte war. „Sartre nimmt sich aus dem Atriden-Mythos nur das Grauen, das Entsetzen, die absolute Hoffnungslosigkeit heraus“, schreibt Basil zu den *Fliegen*, der Dramatiker habe „den Glanz der großen, weil ethischen Deklamation, die kathartische Leistung der griechischen Tragödie“⁵⁵ unterschlagen.

Nicht immer war Basils Urteil in diesen Fragen von solcher Entschiedenheit, die Kritik an einer Dramaturgie der Hoffnungslosigkeit ließ sich, trotz wiederholter programmatischer Bekundungen, so klar nicht bewerkstelligen. Basil selbst war, das zeigt seine Lyrik, von einem Gefühl der Ohnmacht erfaßt gewesen, das ja von den realen Verhältnissen erzeugt wurde, sein Lyrikband *Apokalyptischer Vers*⁵⁶ ist ein literarisches Zeugnis, in dem solches Erleben mit der Vorstellung einer Endzeit verknüpft wurde. Eine nachhaltige philosophische Prägung hatte Basil, wie er selbst berichtet, durch Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* erhalten.⁵⁷ Und nun war der Dramaturgie der Hoffnungslosigkeit mit einem Rüstzeug zu begegnen, das einerseits von den Empfindungen geschichtlicher Ohnmacht und den Lektüererlebnissen eines

beschworenen Untergangs der Kultur, andererseits von der Suche nach einem modernen Realismus, einer ethischen Aussage und der Behauptung des Subjekts im dramatischen Dialog affiziert war.

In welcher spezifischer Situation Otto Basil schrieb, läßt sich an dem für die unmittelbare Nachkriegszeit so markanten wie komplizierten Beispiel der Erstaufführung von Thornton Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen* am Theater in der Josefstadt zeigen. Die deutschsprachige Erstaufführung des Stücks war 1944 von den am Zürcher Schauspielhaus wirkenden exilierten Theaterleuten zuwege gebracht worden. Ein Stück aus den USA also, das vom Exiltheater aufgenommen und nun im Nachkriegs-Wien zum Symbol eines zeitnahen Theaters werden sollte.⁵⁸ Basils Besprechung der Aufführung ist der Versuch einer Vereinbarung des Unvereinbaren mit dem Mittel der Ironie.

Wie es Techniker des Fortschritts gibt, so gibt es auch Handwerker des Weltuntergangs. (Waren nicht an unserem ein Spengler, ein Tapezierer und ein Maurer beteiligt?) Thornton Wilder ist, natürlich in gutem Sinne, ein Theaterhandwerker des Weltuntergangs. Er schüttelt spielerisch, wie in einem Kinderkaleidoskop, erdgeschichtliche und kulturgeschichtliche Perioden und Katastrophen zusammen [...]. Was ist der Sinn der Welt, der menschlichen Existenz überhaupt, der Sinn der Kultur, der Sinn der Arbeit und des Fortschrittsglaubens, der im Sisyphus-Mythos so ergreifend und verzweifelt symbolisiert ist? Wir gelernten Nihilisten und Untergänger des Abendlandes besinnen uns nicht lange, wir zucken nur die Achseln und flüstern schuldbewußt: Nietzschewo!⁵⁹

Die ironische Behandlung des „Weltuntergangstheaters“ mündet im zweiten Teil in eine Eloge auf ein „hochinteressantes Stück und ein[en] blendenden Abend“: „Ein Stück sowohl des epischen wie des ethischen Zeittheaters.“ Der Abend scheint Basil nicht zuletzt deshalb so gelungen, da es der Regisseur Rudolf Steinboeck offenbar vermochte, „den abstrakten Figuren dieser beinahe scholastischen Paradoxie dramatisches Leben einzuhauchen“⁶⁰, und damit eine Art wiedergewonnenen Realismus zu etablieren. Basil empfahl übrigens dem Ehepaar Valerie und Wilhelm Szabo, sich das Stück bei einem Wien-Besuch anzusehen.⁶¹

Auch hier war Basils Haltung eher singulär innerhalb der Kritiker-Zunft. Denn die dort stattfindende Spaltung, in solche, die mit Wilders Stück das Licht der Moderne zu erblicken glaubten, und solche, die das allzu Moderne erschrocken oder hämisch von sich stießen, folgte anderen Gesetzen, und war letztlich vordergründig. Das große Verbindende nämlich war die Tendenz, die Katastrophe der jüngsten Vergangenheit mit der Naturkatastrophe in eins zu setzen und damit nicht zuletzt die eigene Verantwortlichkeit zu relativieren. „Im Gewand unseres Jahrhunderts“, schrieb Herbert Mühlbauer, „erleben die Menschen die Katastrophe der Eiszeit, der Sintflut und eines großen Krieges; immer der einen [!] Vernichtung drohenden gleichen Katastrophe, der sie gerade noch entkommen [...]“⁶² In diesen publizistisch beschworenen Katastrophenbildern fehlt vor allem ein Bildnis von der Verfolgung und Vertreibung, die aktuelle Katastrophe ist äußerstenfalls der Krieg.

Nun aber zurück zu Basils ironischer Schreibweise. Die Ironie ist ein wesentliches Mittel seiner Kritiken, intentional – darauf wurde bereits verwiesen – knüpft er an Karl Kraus an, und wenn er, besonders in den ersten Jahren seiner Kritikertätigkeit, das Wegschauen und Vergessen attackiert, dann haben seine Beiträge nicht selten satirischen Charakter. Öfter aber, mit den Jahren, sind die Kritiken mehr von einer Schreibweise geprägt, die die subjektive Distanz betont, sich dabei aber ironisch ins Unvermeidliche schickt, ohne

Opposition zu beziehen. Für Ernst Fischer war dies ein Ärgernis, wie aus einem Schreiben von 1951 hervorgeht, in dem dieser Basil zu einer Unterschrift unter den Friedensaufruf auffordert, obwohl beide, wie Fischer ausdrücklich vermerkt, „seit langer Zeit keinen Kontakt“ miteinander hatten: „Ich hoffe, daß Sie in diesem Fall die Ironie Ihres Wesens überwinden und ohne sonstige Zugeständnisse eine vernünftige Sache unterstützen.“⁶³ Ironie ist freilich kein vorgegebener Wesenszug, der etwaige klare politische Aussagen blockiert, ihre zeitgenössische Problematik, die zu einem Schwinden der Spannung von Ideal und Wirklichkeit führt, hängt eng mit den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der postfaschistischen Periode zusammen. Es scheint dabei aufschlußreich, die von Basil gepflegte Ironie innerhalb des Spektrums der Nachkriegskritik abzugrenzen: Die Ethik der inneren Anständigkeit als ein Erbe der „Inneren Emigration“ hatte ihren spezifischen Ernst, der sich auf das moralische Subjekt und dessen aufbauende Haltung gründete, ihr war die Ironie fremd. Bei Basil, den man natürlich ebenfalls der „Inneren Emigration“ zurechnen kann, wird nicht primär das Einverständnis gesucht, und sei es auch ein Einverständnis, das sich auf ein unangetastetes Menschliches bezieht. Noch stärker ist Basils Ironie freilich vom Schreiben derjenigen Kritiker getrennt, die mit barockem Vokabular den Theaterbetrieb ornamentalisierten, sich des Fundus’ der Österreich-Ideologie bedienten, und dabei ihre Positivität aus der Unkultur des Vergessens bezogen. Vielfach bereits während des Nationalsozialismus als „Kunsthochbetrachter“ tätig, konnten sie, so sie überhaupt zunächst von der Ausübung ihres Berufes ferngehalten waren, während des Kalten Krieges erneut journalistisch tätig werden. Der Typus wird etwa von Karl Maria Grimme, Friedrich Schreyvogel und Heinz Kindermann verkörpert, deren theaterkritisches Forum unter anderem die ÖVP-nahe *Wiener Tageszeitung*⁶⁴ war. Die Betonung des Individuellen erfolgt – bei Grimme – in antidemokratischer Abgrenzung zur „kollektiven gesichtslosen Masse“⁶⁵, das Pathos der Moralität erschöpft sich – bei Schreyvogel – im Habitus des Sittenwächters⁶⁶, der die allgemeine Moral durch die Stücke von Tennessee Williams bedroht sieht, schließlich wird die jeweilige Aufführung – bei Kindermann – als Leistungsschau bewertet, deren Virtuosität nach dem Grad der Übertreibung des Zuschauers bemessen scheint. Der dort wortreich geführte Kampf gegen den „Nihilismus“ richtet sich pauschal gegen ein Theater, das den gesetzten Normen der Positivität widerstrebt. Diese auf Feierlichkeit gerichtete Kritik ist nicht an Karl Kraus, sondern an Hermann Bahr orientiert, bei dessen Lektüre Kindermann, wie sein Vorwort zur Sammlung der Bahrschen Kritiken zeigt, den Propagandisten der dramatischen Moderne mit dem neobarocken Ordnungshüter zu versöhnen sucht. Kindermann lobt Bahr als „Bejahende[n]“ und grenzt ihn von der Position des „Zynikers“ ab.⁶⁷ Die Abwertung satirischer Kritik, denn darauf zielte wohl die pauschale Verwendung des Etiketts „Zyniker“, hinderte ihn natürlich nicht daran, diejenigen fallweise mit Spott zu bedecken, die sich nicht den Bejahern des „Wiederaufbaus“ einfügen ließen.

Wenn von Satire und Ironie in der Theaterpublizistik nach 1945 die Rede ist, dann müssen die Theaterkritiken Hans Weigels unter diesem Aspekt gestreift werden. Dies freilich ohne hier den Anspruch einer auch nur ansatzweise tieferen Untersuchung seiner Publizistik erheben zu können, die vor allem nach den Metamorphosen des einstigen „Linken“ Weigel im Nachkriegsösterreich zu fragen hätte. Weigels Beiträge, die er ab 1949 für die vom französischen Informationsdienst herausgegebene *Welt am Montag* schrieb, sind auf Pointen hin formulierte „Kritiken“ und „Glossen“ über „Dichtung, Film, Theater, Kunst, Musik“, so der Titel, unter dem er jeweils zahllose Kulturereignisse in wenigen Zeilen behandelte. Während seiner kurzen

Tätigkeit für das *Neue Österreich* hatte er – als Vorgänger Basils – seinen Theaterkritiken einen objektiveren Duktus verpaßt, der ohne Pointen auskam, in der *Welt am Montag* nun beruft sich Weigel auf die Subjektivität seiner Urteile und bezeichnet sich selbst als Teil des Theaterbetriebs.⁶⁸ Die prononcierte Subjektivität ist ein Erbe der satirischen Tradition, die als letzte Instanz einzig die ethische Integrität des Schreibenden kennt, das Kriterium, selbst Teil des Betriebs zu sein, verweist aber bereits auf die Verflachung der Satire, es handelt sich vielfach um eine launige Sammlung persönlicher Ressentiments und kolportierter Gerüchte. Wenn Weigel sich auch von Hermann Bahr absetzt⁶⁹ und sichtlich als Kraus-Nachfolger etablieren möchte, so sind seine Kritiken eher der Versuch einer Rückführung Kraus'scher Satireelemente in den journalistischen Betrieb, das Ergebnis ist die ironisch gefärbte Bagatelle. Im Zentrum soll die Sprachsatire stehen, in Fortsetzung von Kraus und dem über Kraus rezipierten Nestroy⁷⁰, aber durch die Versöhnung mit dem Journalismus wird die Zeitsatire verfehlt. Gelegentlich finden sich bei Weigel allerdings scharfe Angriffe gegen das Weiterwirken ehemals nationalsozialistischer Autoren und Journalisten. Das Credo seiner Kritik, das Weigel einmal formuliert, als er die ihm (offenkundig von Anhängern des Bejahenden) vorgeworfene Negativität verteidigt, ist denn auch ein Bekenntnis zur Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit. Wiewohl sehr vorsichtig formuliert und die Unterschiede zwischen den Personengruppen relativierend, ja nivellierend, fließen hier doch auch die Erfahrungen des Exilanten ein:

*Aus der Perspektive des Soldaten an der Front, des Terrorisierten im Hinterland, des Emigranten und des Kriegsgefangenen muß jede einzelne Leistung und Handlung geprüft und gewogen werden; und dann kann das „Nein“ zu dem, was Direktoren aller Art heute leisten und sich leisten, was sie uns bieten und wir uns bieten lassen, gar nicht stark genug sein.*⁷¹

Wenn Weigels Glossen auf politischen Angriff gerichtet sind, dann geht es allerdings gegen ein „Totalitäres“ an sich, in dem Nationalsozialismus und Kommunismus zusammengeschlossen werden und der „Linksblock“⁷² als aktuelle Gefahr betrachtet wird. Das politische Ziel seiner ironischen Glossen gilt demnach mehr dem konstruierten Nachweis der kommunistischen Unterwanderung, etwa des P.E.N.-Clubs, oder der unterstellten kommunistischen Gesinnung von Autoren wie Edwin Rollett, Thomas Mann, Franz Theodor Csokor und Berthold Viertel.⁷³ „Auch in den Anblick einer Theateraufführung versenkt“, formulierte Berthold Viertel, „läßt nämlich Hans Weigel den Kalten Krieg nicht aus den Augen. Er beurteilt die Leistungen eines Künstlers und kontrolliert gleichzeitig seine politische Gesinnung.“ Viertel verfaßte um 1950 eine damals unveröffentlicht gebliebene Charakteristik des Kritikers Weigel und dessen Glossen in der *Welt am Montag*, die stellenweise zur Satire geriet. Von einer „gemischten Warenhandlung der öffentlichen Meinung“, von einem „Nestroy oder Greißler, der sich als Staatsmann gebärdet“, ist darin die Rede, und davon, daß derjenige, der „sich durch ihn geschädigt fühlt, [...] noch froh sein [kann], wenn ihn nicht auch noch die Rute des Sprachlehrers trifft.“⁷⁴

Die Indienstnahme des satirischen Schreibens (oder was der Zeitungsleser dafür halten sollte) für die vom Kalten Krieg geprägten Kulturstrategien ist Basils Sache nicht. In seinen Artikeln zeigt sich, wie gesagt, eine eher von Pessimismus getragene ironische Beschreibung des Unvermeidbaren. Man kann dabei, die Beiträge über mehrere Jahre hindurch betrachtet, durchaus einen gewissen Verlust an Radikalität der Kritik konstatieren. Die ironischen Kritiken Basils wirken wie ein Tertium datur zwischen einer die Positivität des Wiederaufbaus stützenden Kritik und einer im Umkreis der Kommunisten betriebenen Kritik, die dem Theater zwar politische Wirkung, nicht selten aber auch stilistische Normen verordnete. Daß sich Otto Basil trotz der

starken inhaltlichen Veränderungen, die die Zeitung *Neues Österreich* in den Bereichen Politik und Wirtschaft erfuhr, über die Jahrzehnte behauptete, hat nicht nur mit dem relativen Freiraum von Kulturkritik zu tun, und damit, daß er politisch einer Äquidistanz zwischen den Systemen anhing, sondern hierbei hat auch seine ironische Schreibweise ihren Anteil. Beim Einverständnis mit Inszenierungen wird der Zweifel erkennbar gemacht, ja durch eine Formulierung das gesamte Unternehmen in Frage gestellt, umgekehrt aber kann die Ablehnung durch die ironisch verbräunte Hinnahme des Gegebenen relativiert werden. Verhilft die Ironie also einerseits dazu, den kritischen Standpunkt unbedingt zu bewahren, so bewirkt sie andererseits wiederholt dessen Auflösung in Verbindlichkeit. Auch ermöglicht sie ein Schreiben in Andeutungen, dessen Pointen dann allerdings die Zusammenhänge der Kultur des Wiederaufbaus mit der jüngsten Vergangenheit entlarven. So schreibt Basil 1951 in seiner Besprechung der Inszenierung von Max Mells Nibelungendrama *Kriemhilds Rache* durch Adolf Rott am Burgtheater an keiner Stelle direkt von der ihm wohlbekannten NS-Vergangenheit des Dramatikers.⁷⁵ Basil, der als einer der wenigen Kritiker das „Stück, angefüllt mit kostümierten Phantomen“ ablehnt, kritisiert die Flucht ins Mythische und bringt den Dramatiker Mell mit einer seiner bevorzugten Figuren in Verbindung:

Von einer Zeitbeziehung findet sich nur insofern eine Spur, als der Dichter, der sich gern in der Figur des human-christlichen Dietrich von Bern personifiziert sähe, zuletzt, als schon alles schief geht, noch schnell aufs andere Pferd setzt. Wie sagt er doch? „Die Welt ist vergeßlich. Das Lied ist treu.“ Wem sagen sie das?⁷⁶

Die Auseinandersetzung mit Max Mell hatte Basil – in weit schärferer Weise – bereits 1946 im *Plan* geführt, er hatte Mell unumwunden als einen Schriftsteller bezeichnet, der „vor acht Jahren und später in allen braunen Tinten des ‘Anschlusses’ schillerte“ und ihn unter die „Leichengräber der Republik“ eingeordnet. Vor allem aber hatte er Mells Rollenwechsel, seine Rückkehr ins Fach des katholischen Österreich-Ideologen, attackiert.⁷⁷ Das Durchbrechen des österreich-ideologischen Jargons war ein Ingredienz von Basils Theaterkritiken und hing mit seiner ironischen Schreibweise zusammen. Wenn er Ausnahmen machte, dann wies er diese explizit aus. Er erklärte dann – wie bei Ernst Lothars *König Ottokar*-Inszenierung von 1949 – das Gebotene ohne Umschweife zur patriotischen Kundgebung, zum „vaterländischen Propagandastück, wie wir es heute dringend brauchen“⁷⁸, stellte in seiner Beurteilung, wie Hilde Haider-Pregler konstatiert, „alle literarischen Kriterien hintenan und begründet sein Plädoyer für Lothars Einrichtung und Inszenierung [...] offen und unverschleiert mit den Auswirkungen der politischen Weltlage auf die österreichischen Zukunftsaussichten.“⁷⁹ Die Österreich-Projektionen Basils waren mit Rekurs auf die Lage Österreichs zwischen „Ost und West“ formuliert,⁸⁰ sie mündeten nicht in eine regressive Typologie des Österreichers an sich, sind aber auch von den Österreich-Utopien des Exils entfernt, allenfalls haben sie mit ihnen ein Moment von Aktivität gemeinsam: „Propaganda? Gewiß – denn wir wollen vor aller Welt unser Österreichertum verkünden, wir dürfen uns unser Teil nicht nur denken, wenn wir gehört werden wollen.“⁸¹

Abseits dieser strategisch begründeten und durchaus nicht ohne Ironie formulierten wenigen „Propaganda“-Kritiken wurde in Basils Schreiben über österreichisches Theater und österreichische Wirklichkeit der Bezug zur österreichischen Satire von Belang. Johann Nestroy galt Basil als der „König des satirischen Theaters“, und er wurde nicht müde, gegen dessen Unterschätzung wie Vereinnahmung am Nachkriegstheater anzuschreiben. In der Tradition von Karl Kraus war für Basil das Werk Nestroys vor allem eine Manifestation

von höchstem Sprachbewußtsein, das sich in der Verknüpfung von Hoch- und Volkssprache äußerte, und mit dem der austriakischen Idyllenkonstruktion Paroli geboten werden konnte.⁸²

Wie Basil sich bei Nestroy-Aufführungen gegen Modernisierungen verwehrt, die eine Zeitgenossenschaft konstruierten, in der die sozialen Konflikte neutralisiert wurden – das ging gegen Weigels Bearbeitungen –, so wollte er die Stücke auch nicht als „Tendenzdramen“ gespielt wissen – und dies bezog sich wiederum auf die politischen Akzentuierungen des Volksstücks an der Scala. Die „Partei der Armen, Entrechteten, Verfolgten und Schwachen“ wünschte Basil in den Nestroy-Inszenierungen zwar ergriffen, die Abgrenzung gegen Interpretationen, die ihm als Überpolitisierung schienen, jedoch gewahrt zu sehen. Der Umformung in Tendenzdramatik, aber auch den im antinaturalistischen Sinne gesetzten Überhöhungen von Gestik und Sprache, wie sie Karl Paryla an der Scala versuchte, setzte Basil das Konstrukt der „werkgetreuen“ Aufführung entgegen, er bezeichnete Nestroy – ebenso wie Aristophanes, Shakespeare und Molière – als „integrale[n] Moralist[en]“.⁸³

Tendenz und Moral, Partei der Armen und Entrechteten, die Begriffe führen zu der bereits mehrfach angerissenen Problematik zurück, die verallgemeinernd als Frage nach dem Realismus gefaßt werden kann. Für die österreichische Literatur- und Theaterkritik gilt, daß es weder in der sogenannten Zwischenkriegszeit noch im antifaschistischen Exil Diskussionen gab, die an Intensität und Ausmaß ein wirkliches Pendant zum deutschen Streit um den Realismus – bekanntlich vorwiegend als „Expressionismus-Debatte“ geführt – ergeben hätten. In den zahlreichen Artikeln zur österreichischen Literatur, die im Exil verfaßt wurden, finden sich über das primäre Thema, der Frage nach der österreichischen Nation und ihrer Kultur, jedoch sehr wohl Überlegungen, die das Wirklichkeitsverhältnis der Literatur untersuchen. Im Nachkriegsösterreich wurde nicht an diese Schriften angeknüpft, die Frage nach der sozialen Realität schien durch die Dichotomie von innerer Befindlichkeit und mystischem Ganzen obsolet. Zu den Ausnahmen gehörten vor allem die im *Österreichischen Tagebuch* abgedruckten, oftmals bereits im Exil entstandenen, bedeutenden Beiträge über österreichische Kultur.

Otto Basils Theaterkritiken sind, das sollte deutlich werden, geprägt von einer Vorstellung von Theater, die weder – wie er formulierte – zum „politischen Traktat“⁸⁴, noch zu den „obskur-nihilistisch[en] ‘Friedhofstücke[n]’“⁸⁵ führt; wesentlich war ihm das erkennbare Agieren der *dramatis personae*, ihre Reduktion auf „Marionetten“ lehnte er ab. Das Menschliche, das er dargestellt wissen wollte, war für ihn einerseits sozial bedingt, andererseits jedoch durchaus von einer Überzeitlichkeit gezeichnet, deren Quellen im Trüben liegen konnten. Von hier aus ist vielleicht die Faszination zu erklären, die einige Regiearbeiten Adolf Rotts auf Basil ausübten. In der Besprechung von Rotts Inszenierung der Grillparzerschen *Medea* distanziert sich Basil zwar allgemein einleitend von der Manier, mittels der modern gewandeten Antike am Nachkriegstheater die Unveränderbarkeit menschlicher Existenz nihilistisch zu zelebrieren, danach jedoch bekundet er seine Sympathien für Rotts Verquickung von Archaismus und Moderne. Daß die Schauspieler nicht abtreten, sondern im Halbkreis auf Thronsesseln sitzen bleiben, dann, wenn sie die Szene betreten, feierlich die Stufen zur Spielarena hinabsteigen, um dort ein „Übersteigernwollen in Sprache und szenischem Stil“ zu praktizieren, gilt Basil als „ein interessantes, nicht abzulehnendes Beginnen.“⁸⁶ Was Basil so faszinierte und ihn von einer „bedeutenden Inszenierung“ sprechen ließ, stieß Berthold Viertel zutiefst ab, für ihn war diese Inszenierung „choc-artige Überrumpelung, Brutalisierung des Gehörs, der Nerven“, während Rott eine

„Modernisierung‘ des Werkes mit falschen Mitteln“ versuche, bleibe nur „innere Hohlheit der Pathetik“. Als Ergebnis der Archaisierung der Handlung mit Versatzstücken der Theatermoderne sah Viertel eine Monumentalisierung der Figuren, die diese entmenschlichte, während er gerade die Menschlichkeit betont und die Aktualität über das Thema der Emigration hergestellt wissen wollte. Viertel, der nach seiner Rückkehr aus dem Exil soeben die *Glasmengerie* von Tennessee Williams inszeniert hatte, erkannte Rotts *Medea*-Inszenierung als typisch für den Zustand des Theaters in der postfaschistischen Periode.⁸⁷

Bei Basil läßt sich wiederholt eine Neigung feststellen, die Entfremdungserscheinungen der bürgerlichen Gesellschaft mit der Zivilisation an sich zu identifizieren, und diese durch Rückgriffe auf eine archaische Wesentlichkeit zu zerreißen. Von diesem Standpunkt aus konnte er ein Übersteigern der Figuren ins Übermenschliche schätzen, wollte ein ursprünglich gesetztes Inneres der Figuren expressionistisch nach außen gekehrt sehen, oder stellte „Traumhaftigkeit“ und „Irrealität“ der „menschliche[n] Ratio [und] der von ihr beherrschte[n] logistische[n] Welt“ entgegen.⁸⁸ So mochte Basil einen Realismus vertieft wissen, dessen Begriff er doch primär aus dem Handeln individuell gestalteter Menschen in einem sozial konkreten Raum ableitete. Die Frage der Vertiefung des je gegenwärtigen Geschehens ist freilich ein Problem, das mit der Entwicklung des modernen Dramas eng verknüpft ist, und sich beispielsweise am Umgang mit dem Symbol niederschlägt, dessen hypertrophe Ausweitung die Handlung in irrationalistische Allegorik stürzen konnte. An manchen Kritiken läßt sich erkennen, wie Basil die Versöhnung zwischen sozialer Konkretisierung mit einer Symbolik, die in metaphysische Wesentlichkeit zu münden droht, anstrebt. Da konnte dann auch der vom Aufklärer immer wieder wortreich errichtete Damm zum nihilistischen Katastrophismus brechen.

Eine besondere Rolle spielten diese Probleme bei der Auseinandersetzung mit den Inszenierungen Berthold Viertels, die für Basil zum „Schönsten und Intensivsten“, das er je im Theater erlebt hatte, gehörten.⁸⁹ Dabei verteilte er nicht nur Lob, manche praktische Lösung hielt er für mißlungen, und die von Viertel durchgesetzte Dramatik eines Tennessee Williams wollte er, bei aller Anerkennung, nicht überschätzt wissen. Basil war angezogen von den Inszenierungen Viertels, der seinen Realismus nicht nur gegen den Pantragismus und Existentialismus der Nachkriegskritiker behaupten mußte, sondern auch einem dogmatisierten Tendenz-Realismus Paroli bot, der als programmatische Aufforderung wiederholt an ihn herangetragen wurde.⁹⁰ Viertel hatte in Basil einen gewichtigen Fürsprecher, der jedoch mitunter das Gesehene in seine spezielle Richtung zu ziehen suchte. Das läßt sich an Basils euphorischer Besprechung von Viertels Inszenierung der *Kronbraut* von August Strindberg ablesen. Für Basil verwirklichte Viertel mit dieser Arbeit erstmals in Wien den „symbolischen Realismus“, einen „das Rationale wie das Irrationale gleichermaßen umfassende[n] Realismus“, der, wie es in der Kritik hieß, sich vom „Propaganda-Realismus politischer Prägung“ ebenso unterscheidet wie von den „nihilistischen Abgründen des panisch-heidnischen Hamsun.“ Die symbolische Überhöhung oder archaisierende Vertiefung des Handlungsgeschehens, die Basil in erster Linie erkennen will, bringt ihn schließlich dazu, die Inszenierung mit den von ihm so geschätzten literarischen Bewegungen des Expressionismus und Surrealismus zusammenzuschließen. Während sich an Viertels Überlegungen zur *Kronbraut* ablesen läßt, wie es diesem bei aller Symbolik um eine soziale Deutung des Märchens gegangen ist,⁹¹ tendiert Basil zu einer Interpretation des Gesehenen, in der ein Magisches oder Mythisches die sozialen Bezüge aufsaugt.

Meist jedoch brachten die Inszenierungen Berthold Viertels dem Kritiker Basil eher Anlässe zur sozialen

Konkretisierung seiner Maßstäbe, da er das Leben der *dramatis personae* in ihrer Besonderheit wahrnehmen und es mit den sozialen und historischen Voraussetzungen verknüpfen konnte. Basils Kritiken nehmen die Gedanken der Essays auf, die Viertel zu seinen Inszenierungen schrieb, ohne daß sich die Kluft zwischen beider Denken jemals ganz schloße. Diese wird am ehesten an dem unterschiedlichen Grad erkennbar, mit dem das Geschehen aus der dramatischen Situation gedeutet wird. Berthold Viertel selbst fühlte sich aber von Basil, mit dem er privat und übrigens in Gesellschaft von Günther Anders öfter zusammentraf,⁹² verstanden, wie im Bereich der Theaterkritik sonst nur von Alfred Polgar. Viertels Lob des Kritikers Basil ist denn auch mehr als das Dankschreiben eines Regisseurs:

*Das ist es, was ihre Art, Kritik zu treiben, auszeichnet: Ihr Verstehen, ihr liberales Eingehen auf die Intention, auf das Erstrebt, so selten Erreichte des Theaters und der Literatur. Mir haben Sie ungemein geholfen, in dieser Wiener Periode, die ziemlich unerwartet über mich gekommen ist, und von der ich nicht weiß, wie lange sie noch währen wird.*⁹³

Erstveröffentlichung in: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, hg. v. Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler, Wien 1997, S. 340-378.

¹ Otto Basil (O.B.): „Der Feldherrnhügel“. – In: *Neues Österreich (NÖ)*, 28.2.1948. (Die Aufführung fand an der Renaissance-Bühne statt).

² O.B.: Anouilhs „Romeo und Jeannette“ im Akademietheater. – In: *NÖ*, 11.10.1947.

³ Vgl. Elisabeth Freundlich: *Die fahrenden Jahre. Erinnerungen*. – Wien 1992, S. 137f.

⁴ Vgl. Sigrid Löffler: *Zum Beispiel Burg und Oper – zwei kulturimperialistische Großmythen*. – In: *Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*. Hg. Wolfgang Kos u. Georg Rigele. Wien 1996, S. 383f.

⁵ Anonym: *Kultur, die uns nicht erreichte*. – In: *NÖ*, 25.4.1945.

⁶ Ludwig Ullmann (L.U.): *Österreicher im Theaterleben Amerikas*. – In: *NÖ*, 30.10.1945.

⁷ Vgl. Heinz Lunzer: *L.U. im amerikanischen Exil*. – In: *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1918-1945*. Hg. Johann Holzner, Sigurd Paul Scheichl u. Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1991, S. 353-371; Fritz Hausjell: *Vertriebene Theaterkritik. L.U.s antinazistischer Kulturjournalismus Anfang der dreißiger Jahre in Wien*. – In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Hg. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer. Wien 1997, S. 352-370.

⁸ Vgl. L.U.: *Die Brecht-Aufführung*. In: *Austro American Tribune (AAT)*, July 1945, No. 12.

⁹ Vgl. L.U.: *Das kommende Burgtheater*. (Zit. n. Peter Roessler u. Konstantin Kaiser [Hg.]: *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. – Wien 1989, S. 191.) Der Vergleich mit dem Theater der Weimarer Republik bringt Ullmann zu dem Schluß, daß Goebbels auch gegenwärtig – also im Februar 1945! – noch mit den „Schatten von Reinhardts, Piscators und Jessners [!] ringen“ müsse.

¹⁰ Ebd., S. 194.

¹¹ Ebd., S. 192.

¹² L.U.: *Das andere Österreich*. In: *AAT*, May 1945, No. 10.

¹³ L.U.: *Salzburg, ein Zukunftstraum*. In: *AAT*, July 1944, No. 12.

¹⁴ L.U.: *Das ausgewanderte Wiener Theater*. In: *AAT*, November 1944, No. 4.

¹⁵ L.U.: *Mit oder ohne Emigranten?* In: *AAT*, January 1947, No. 6.

¹⁶ Oskar Maurus Fontana (O.M.F.): *Verkündigung der Menschlichkeit. Eröffnung des Burgtheaters*. – In: *NÖ*, 3.5.1945.

¹⁷ Vgl. dazu Oliver Rathkolb: *Nationalsozialistische „Kunstabstrachtung“ contra kulturelle Meinungsfreiheit. Anmerkungen zum Primat des Politischen über das Ästhetische in der „Ostmark“ 1938*. – In: Oliver Rathkolb, Wolfgang Duchkowitsch u. Fritz Hausjell: *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreichs Medien*. Salzburg 1988, S. 317ff.; Alexandra Reininghaus: *Oskar Maurus Fontana. Das Profil eines österreichischen Journalisten*. – Salzburg, Diss. 1983; Fritz Hausjell: *Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus. Eine kollektiv-biographische Analyse der beruflichen und politischen Herkunft der österreichischen Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947). Teil 2*. – Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 532f.; Peter Roessler: *Humanismus des Kompromisses? Oskar Maurus Fontanas Theaterpublizistik*. – In:

Literatur der Inneren Emigration aus Österreich. Hg. (im Auftrag der Theodor Kramer Gesellschaft) Karl Müller u. Johann Holzner (im Erscheinen).

¹⁸ O.M.F.: Verkündigung der Menschlichkeit (Anm. 16).

¹⁹ O.M.F.: Gestalter österreichischen Geistes. Stefan Zweig. – In: NÖ, 4.5.1945.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² O.M.F.: „Jedermann“ im Burgtheater erneuert. – In: NÖ, 15.6.1945.

²³ O.M.F.: Europäischer Einakterabend. – In: NÖ, 10.6.1945.

²⁴ O.M.F.: Wiener Premieren-Echo, Radio Wien, 14.4.1946. (Zit. n.: Das große Welttheater. Theaterkritiken 1909-1967. Hg. Kollegium Wiener Dramaturgie. Auswahl: Paul Wimmer. – Wien 1976, S. 314f.).

²⁵ Vgl. Oskar Maurus Fontana: „Nathan der Weise“ im Burgtheater. – In: Wiener Kurier, 21.12.1945.

²⁶ Vgl. Sebastian Meissl: Der Fall Nadler. – In: Verdrängte Schuld, verfehlt Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945-1955. Hg. Sebastian Meissl, Klaus-Dieter Mulley u. Oliver Rathkolb. Wien 1986, S. 296.

²⁷ Vgl.: Herbert Mühlbauer: Neuer Anfang im Volkstheater. – In: NÖ, 12.5.1945.

²⁸ Vgl. u.a. folgende Beiträge Mühlbauers aus den *Wiener Neuesten Nachrichten*: Sudetendeutsches Theater. Die Not der deutschen Bühnen – Gesundung des Theaters – Unerschütterlicher Kulturwille (24.8.1938); Hetzfilme aus aller Welt (11.9.1938); "Leinen aus Irland". Beifallstürme bei der Wiener Erstaufführung (28.10.1939); "Man müßte Flieger haben!" "Ziel in den Wolken". Der neue Liebeneiner Film – Der Flug des ersten deutschen Militärflugzeuges (29.3.1939); Der Unteroffizier. Ein Film von Soldaten und Kameradschaft (18.4.1939). Dabei konnte Mühlbauer in seinen Berichten über Produkte der Wien-Film gelegentlich einen elegisch-altösterreichischen Ton anschlagen. Er überschritt allerdings nicht den Modus des in der faschistischen Presse bei Bedarf ausgemalten allgemein-menschlichen Wienertums, dem auch das Werk Johann Nestroys zugeordnet wurde, von dem Mühlbauer anlässlich der Reichs-Theaterfestwoche am 10.6.1939 schrieb, daß es "menschliche Komödien sind [...], die sich in ihnen abspielen, und nichts hat sich seit jenen Tagen so wenig geändert wie der Mensch." (Herbert Mühlbauer: Reichs-Theaterfestwoche – Sechster Abend. „Einen Jux will er sich machen“. Aufführung des Burgtheaters.)

²⁹ Vgl. L.U. an O.M.F., 28.7.1951. Nachlaß O.M.F. in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, I.N. 212.221.

³⁰ Vgl. Richard Hoffmanns Beiträge im NÖ: "Nathan der Weise" im Burgtheater (26.9.1945); "Der Schwierige". Premiere in der Josefstadt (28.9.1945). Biographische Angaben zu Hoffmann bei Hausjell (Anm. 17), S. 585. Für den Zeitraum zwischen 1938 und 1945 liegen keine Angaben vor.

³¹ Vgl. Edwin Rollett: Österreichische Gegenwartsliteratur. Aufgabe, Lage, Forderung. (Schriftenreihe „Neues Österreich“, H. 3). – Wien 1946.

³² So von Berthold Viertel, Hugo Huppert und – durchaus nicht friktionsfrei – von Hilde Spiel, wie deren Briefe an O.B. (Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung [NLOB]) belegen.

³³ O.B. an Wilhelm Szabo, 17.12.1946. Briefe O.B.s an das Ehepaar Wilhelm Szabo und Valerie Lorenz-Szabo wurden mir von Philip Wimmer zur Verfügung gestellt.

³⁴ O.B.: „Sommernachtstraum“ im Ronacher. – In: NÖ, 3.12.1947.

³⁵ Vgl. dazu das Gespräch O.B.s mit Viktor Suchy vom 9.6.1966. Forschungs- und Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Tonband Nr. 19.

³⁶ O.B. an Wilhelm Szabo, 3.3.1951. (Anmerkung in Klammer von O.B., dieser war von 1938-45 Angestellter der Böhler-Werke).

³⁷ Vgl.: Der Herr Doktor erinnert sich ans zwölfer Jahr. Sechs Kenner i.R. vergleichen Wiens Theaterkritik (und –Kritiker) von heute mit der Vergangenheit. Respektvoll eingesammelt von Gotthard Böhm, Franz Endler und Karin Kathrein. – In: Die Presse 23.-26.12.1972 (Sammlung O.B. im Tagblattarchiv der Wiener Arbeiterkammer).

³⁸ Vgl. O.B.: Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Barnhelm. Akademietherater. – In: NÖ, 30.3.1954. (Zit. n. O.B.: Lob und Tadel. Theaterkritiken 1947 bis 1966. Hg. Kollegium Wiener Dramaturgie. Auswahl: Paul Wimmer. – Wien u. München 1981, S. 97).

³⁹ Kraus veröffentlichte O.B.s unter dem Pseudonym „Arnold“ im Prager *Gegenangriff* erschienene Polemik in der *Fackel* (Jg. 36 [1934], Nr. 889) und leitete die Bezeichnung „Basilisk“ von O.B.s Pseudonym „isk“ ab. Vgl. Karl Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. – In: Die Fackel, Jg. 36 (1934), Nr. 890-905, S. 306f.

⁴⁰ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. – Salzburg u. Wien 1995, S. 27.

⁴¹ Der Beitrag (12.6.1945) wurde nochmals im *Plan* abgedruckt. Vgl. Plan. Literatur. Kunst. Kultur, Jg. 1 (Oktober 1945), H.1, S. 69f.

⁴² Vgl. O.B.: Friedrich Schiller: „Kabale und Liebe“. Salzburger Festspiele im Landestheater. – In: NÖ, 7.8.1955. (Zit. n. Lob und Tadel [Anm. 37], S. 124ff.).

⁴³ Vgl. O.B.: „Das weite Land“. – In: NÖ, 24.11.1948.

⁴⁴ O.B.: „Des Teufels General“. Das Udet-Drama Carl Zuckmayers. – In: NÖ, 15.6.1947.

⁴⁵ O.B.: Bruckners „Timon“ in der Josefstadt. – In: NÖ, 20.5.1948.

- ⁴⁶ O.B.: Csokors „Verlorener Sohn“ im Burgtheater. – In: NÖ, 23.9.1947.
- ⁴⁷ O.B.: „Mutter Courage und ihre Kinder“. – In: NÖ, 5.12.1948.
- ⁴⁸ Vgl. K.R.: Ja, mach nur einen „Plan“. – In: Österreichische Zeitung, 12.7.1946.
- ⁴⁹ O.B.: Einem neuen Schablonismus entgegen? – In: Plan, Jg. 1 (März/April 1946), H. 5, S. 413.
- ⁵⁰ Vgl. Rüdiger Wischenbart: Zur Auseinandersetzung um die Moderne. – In: Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich. Hg. Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei u. Hubert Lengauer. Wien 1984, S. 355.
- ⁵¹ Unter dem Titel „Surrealistischer Grillparzer“ schreibt O.B. beispielsweise im Zusammenhang mit der Inszenierung von Gustav Manker am Volkstheater: „Ob diese Traumwelt etwas mit Surrealismus zu tun hat? [...]. Wir erinnern uns noch immer jener komischen Zeit, wo alles so inszeniert wurde, daß man einen Raupach oder die Birch-Pfeiffer für expressionistische Klassiker halten konnte. Man wiederhole solche Mätzchen nicht wieder.“ (NÖ, 30.9.1947).
- ⁵² O.B.: Klassisches Drama der Avantgarde. – In: NÖ, 1.2.1948.
- ⁵³ Auch bei der Dramatik Ibsens kann nicht von einem homogenen Bild der Vereinnahmung durch das Theater des NS-Regimes gesprochen werden. Neben der Favorisierung des *Peer Gynt* (in der Bearbeitung des Hitler-Freundes Dietrich Eckart), gab es die von den Kulturinstanzen des Regimes akklamierten Verfilmungen von *Stützen der Gesellschaft* und *Volksfeind* mit Heinrich George. (Vgl. Boguslaw Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. – Düsseldorf 1983, S. 268ff.).
- ⁵⁴ O.B.: Mensch und Übermensch. – In: NÖ, 12.3.1948.
- ⁵⁵ O.B.: „Die Fliegen“. – In: NÖ, 9.5.1948; vgl. auch O.B.: Anouilhs „Romeo und Jeannette“ (Anm. 2).
- ⁵⁶ O.B.: Apokalyptischer Vers. – Wien 1947.
- ⁵⁷ Vgl. Gespräch O.B.s mit Viktor Suchy (Anm. 35).
- ⁵⁸ Zum Kontakt zwischen Rudolf Steinboeck und den Exilanten in Zürich, der die erste Kenntnisnahme zahlreicher zeitgenössischer Stücke ermöglichte, vgl. Hilde Haider-Pregler: Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in Österreich. – In: Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg. Zürich 1987, S. 56.
- ⁵⁹ O.B.: Weltuntergangstheater in der Josefstadt. – In: NÖ, 18.3.1947.
- ⁶⁰ Ebd.
- ⁶¹ Vgl. O.B. an Valerie Szabo, 21.3.1947.
- ⁶² Herbert Mühlbauer: Wilders Tragödie des Menschen. „Wir sind noch einmal davongekommen“ im Josefstädter Theater. – In: Wiener Kurier, 17.3.1947.
- ⁶³ Ernst Fischer an O.B., 7.3.1951. (OBNL. Nr. 1204/48).
- ⁶⁴ Die *Wiener Tageszeitung* erschien erstmals am 22.6.1947, 1950 Umbenennung in *Neue Wiener Tageszeitung*, 1956 in *Österreichische Neue Tageszeitung*.
- ⁶⁵ Vgl. z.B.: Karl Maria Grimme: Klassisches in der Scala. „Minna von Barnhelm“ in problematischer Besetzung. – In: Wiener Tageszeitung, 5.9.1952. Zu Grimme während der NS-Zeit vgl. Rathkolb (Anm. 17), S. 314.
- ⁶⁶ Vgl. dazu Hilde Haider-Pregler: „Daß ich in den letzten fünf Jahren für das Wiener Burgtheater lebe und sterbe ...“. Zu Berthold Viertels Tätigkeit am Burgtheater (1949-1953). In: Traum von der Realität. Berthold Viertel. Hg. (im Auftrag der Theodor Kramer Gesellschaft) Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser u. Peter Roessler. Wien 1997 (im Erscheinen).
- ⁶⁷ Vgl. Theater der Jahrhundertwende. Kritiken von Hermann Bahr. Auswahl und Einführung v. Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Hg. Land Oberösterreich u. Stadt Linz. – Wien 1963, S. 11f.
- ⁶⁸ Vgl. Hans Weigel (H.W.): Kritische Notizen eines Kritikers über Kritiker und Kritik. – In: Welt am Montag, 16.7.1951. Als Vorbild H.W.s dient auch Alfred Polgar. Vgl. die Glosse vom 12.9.1949.
- ⁶⁹ Vgl. H.W.: Glosse. – In: Welt am Montag, 18.6.1951.
- ⁷⁰ Vgl. H.W.: Glosse. – In: Welt am Montag, 3.12.1951. (Untertitel: Wie alt ist Johann Nestroy? Zum 7. Dezember 1951).
- ⁷¹ H.W.: Warum so böse, Herr Weigel? – In: Welt am Montag, 24.4.1950.
- ⁷² „Ein Sieg des Linksblocks, dem jeder freudig zustimmen kann“, schrieb H.W. anerkennend über die Inszenierung von Strindbergs *Kronbraut* durch Berthold Viertel. Vgl. die Glosse (Anm. 67), 31.10.1949.
- ⁷³ Vgl. z.B. die Glossen (Anm. 67) vom 12.9.1949 (zu Csokor und dem P.E.N.-Club), 10.10.1949 (zu Thomas Mann), 2.5.1950 (zum P.E.N.-Club), 9.10.1950 (zu Rollett, dem Verband demokratischer Schriftsteller und Journalisten und dem P.E.N.-Club), 3.7.1950, 25.9.1950, 9.10. 1950 (zu Berthold Viertel). Wiederholt Gegenstand von Untersuchungen waren H.W.s Angriffe gegen die „Scala“ (was ihn nicht daran hinderte, gelegentlich Aufführungen zu loben) sowie seine Beteiligung am Boykott des Dramatikers Bertolt Brecht.
- ⁷⁴ Berthold Viertel: Notizen über H.W. – In: ders.: Die Überwindung des Übermenschen. Exilschriften. Studienausgabe. Bd. 1. Hg. Konstantin Kaiser u. Peter Roessler in Zusammenarbeit mit Siglinde Bolbecher. Wien 1989, S. 294f.
- ⁷⁵ Vgl. den Beitrag von Karl Müller in diesem Band.
- ⁷⁶ O.B.: Burgtheater: „Kriemhilds Rache“. – In: NÖ, 9.1.1951.
- ⁷⁷ Vgl. O.B.: Was ist österreichisch? – In: Plan (Anm. 41), Jg. 1 (November 1946), H. 10, S. 849.
- ⁷⁸ O.B.: „König Ottokars Glück und Ende“. – In: NÖ, 8.11.1949.
- ⁷⁹ Hilde Haider-Pregler: „König Ottokars Glück und Ende“ – Ein „Nationales Festspiel“ für Österreichs Nationaltheater? – In: „Stichwort Grillparzer“. (Grillparzer Forum 1). Hg. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien, Köln, Weimar

1994, S. 213. Ähnlich lobt O.B. anlässlich der *Ottokar*-Inszenierung Adolf Rotts 1955, „ohne allerdings Adolf Rott zum kongenialen Mittler zu erklären“. Vgl. ebd., S. 215.

⁸⁰ „[N]iemandes Herr, aber auch niemandes Knecht“, solle Österreich sein, „Mittler und Dolmetsch“. Vgl. O.B. „König Ottokars Glück und Ende (Anm. 78).

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. O.B.: „Zu ebener Erde und erster Stock“. – In: NÖ, 15.2.1948. Vgl. auch O.B.s Beitrag im NÖ: Johann Nestroy. Zum 85. Todestag Nestroys am 25. Mai 1947. (Wiederabdruck in Peter Roessler u. Konstantin Kaiser [Anm. 9], S. 119-122).

⁸³ O.B.: „Das Mädchel aus der Vorstadt“. – In: NÖ, 26.10.1950. Die Kritik bezieht sich auf Karl Parylas Inszenierung an der „Scala“.

⁸⁴ O.B.: „Die russische Frage“. – In: NÖ, 10.3.1948.

⁸⁵ Diesen Ausdruck verwendete O.B. in bezug auf zeitgenössische Dramen und in Abgrenzung zu den Tragödien Shakespeares (vgl. Berthold Viertel inszeniert „Richard II“. – In: NÖ, 19.3.1950).

⁸⁶ O.B.: „Medea“. – In: NÖ, 1.6.1949.

⁸⁷ Vgl. Berthold Viertel: Choc-Wirkung im Theater. – In: Die Überwindung des Übermenschen (Anm. 74), S. 273ff.

⁸⁸ O.B.: „Die Irre von Chaillot“. – In: NÖ, 23.4.1948. Dabei stand O.B. dem Dramatiker Giraudoux kritisch gegenüber, er sprach von einem „Rastelli des Theaters“. (Vgl. O.B.: „Undine“ im Akademietheater. – In: NÖ, 30.10.1947).

⁸⁹ Vgl. O.B.: „Die Möwe“. Akademietheater. – In: NÖ, 16.5.1952 (Zit. n. O.B.: Lob und Tadel [Anm. 38]), S. 76. Zu O.B. und Viertel vgl. Hilde Haider-Pregler (Anm. 66).

⁹⁰ Vgl. Viertels Auseinandersetzung mit dem Kritiker Max Schroeder, der im Zusammenhang mit Tennessee Williams von „Defätismus“ und „borniertem Realismus“ sprach. Berthold Viertel: „Bornierte Analyse“. – In: Die Überwindung des Übermenschen (Anm. 74), S. 288 ff.

⁹¹ Vgl. dazu das Manuskript zur *Kronbraut*-Inszenierung im Nachlaß Berthold Viertels, Deutsches Literatur Archiv, Marbach a. Neckar.

⁹² O.B. an Wilhelm Szabo, 3.3. u. 31.12.1951.

⁹³ Berthold Viertel an O.B., 30.6.1950. NLOB, Nr. 1209/21.