

Peter Roessler

Humanismus des Kompromisses?

Oskar Maurus Fontanas Theaterpublizistik

I.

1948 erschien in Wien Oskar Maurus Fontanas Buch "Wiener Schauspieler. Von Mitterwurzer bis Maria Eis". Das Buch ist unter anderem dem nach Australien exilierten Freund Louis Goldschmied gewidmet, der, wie Fontana schreibt, *auch in seiner neuen Heimat Australien nicht vergessen hat, wieviel Licht wir gemeinsam auf der vierten Galerie im Burgtheater und im Theater an der Wien von Kainz, der Duse und Bassermann empfangen - ein Licht, das uns auch auf dem Weg durch die Dunkelheit der Zeit tröstlich und schützend voranleuchtet*.¹ Die Dunkelheit des Faschismus kommt in diesem Buch nur in Andeutungen vor, in der Galerie der Lichtgestalten der Schauspielkunst fehlen immerhin - wenn auch nicht alle - Schauspieler, die sich explizit für den Nationalsozialismus exponiert hatten, das Exil wird zwar angesprochen, als *Verlust an Amerika* oder die Schweiz bedauert², weitgehend jedoch auf das Niveau eines Engagementwechsels herabgedämpft. Österreichische Schauspielkunst wird nahezu durchgängig als Synonym für eine dem Terror abholde Menschlichkeit gesetzt. Fontana geht von einer Urkraft des Mimischen aus, die vom Historischen weitgehend unabhängig geblieben ist. *Als neue Wahrheit*, so Fontana, *wollte das Dritte Reich der Schauspielkunst den Stempel eines monumental Heroischen aufdrücken*, dagegen aber *revoltierten die Schauspieler immer mehr durch die Entdeckung der Wahrheit des elementar Komödiantischen*³. Das Buch ist von tiefen Widersprüchen geprägt: der Vorstellung von einer naturwüchsigen Theaterwelt, die von der Geschichte unberührt bleibt, läuft die Beschwörung des Neubeginns zuwider, die sich wiederum kaum mit der resignativen Diagnose der Nachkriegsverhältnisse verträgt. Das Ende des zweiten Weltkriegs habe eine *ungeheure Leere*, eine *ausgebrannte, ausgestorbene Wüste im Äußeren und im Inneren* hinterlassen. Eine *neue Wahrheit*, die *nicht bloß der Schauspieler und Künstler, sondern der Mensch überhaupt*⁴ brauche, sei noch nicht zu erkennen.

Das Buch vermehrt die Masse österreichischer Bücher, die mehr oder weniger anschaulich, immer aber jenseits des Zeitgeschehens, Schauspielkunst zu beschreiben und zu feiern suchen. Es wäre nicht unbedingt bemerkenswert, wären es nicht Autor und Zeitpunkt des Erscheinens. Der österreichische Journalist und Schriftsteller Oskar Maurus Fontana hatte 1933 auf dem P.E.N.-Kongreß in Ragusa gegen den Nationalsozialismus Stellung bezogen, er war einer der Mitunterzeichner der Resolution des österreichischen P.E.N.-Clubs gegen Hitler-Deutschland, von denen alle außer ihm und Rudolf Jeremias Kreutz nach der Annexion Österreichs ins Exil gingen.⁵ Fontana schrieb - besonders in der Zeitung "Der

¹ Oskar Maurus Fontana: Wiener Schauspieler. Von Mitterwurzer bis Maria Eis. Wien 1948, S. 5.

² Vgl. ebd. S. 278.

³ Ebd., S. 21.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Klaus Amann: P.E.N. Politik. Emigration. Nationalsozialismus. Ein österreichischer Schriftstellerclub. Wien-Köln-Graz 1984, 32 ff. Etwaige konkrete Pläne und Versuche Fontanas, ins Exil zu gehen, lassen sich nicht

Wiener Tag" - gegen den Nationalsozialismus. Seine Schriften standen daher bereits 1935 auf der "Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums" der Reichsschrifttumskammer. 1938 meldete sich Fontana, der nach den Nürnberger Rassegesetzen als "Mischling 2. Grades" eingestuft war, beim "Reichsverband der deutschen Presse" an, um die Zulassung zum Journalistenberuf zu erhalten. Bis Februar 1939 konnte er nur illegal unter Pseudonym im "Neuen Wiener Tagblatt" publizieren, danach schrieb er mit beschränkter Arbeitserlaubnis als Mitarbeiter beim "Deutschen Kulturdienst" Feuilletons und Reiseberichte sowie von 1940 bis 44 vor allem Theater- und Kulturberichte für die "Kölnische Zeitung". Fontana hatte Kontakt zu einer Gruppe von Journalisten, die sich auf eine demokratische Neuordnung der Presse nach der Zerschlagung des Faschismus vorbereitete.⁶ Beim Erscheinen des Schauspieler-Buchs 1948, hatte Fontana bereits eine Auseinandersetzung mit den amerikanischen Behörden über seine Tätigkeit als "Kunstbetrachter" hinter sich. Als ihm, der nach 1945 zuerst im "Neuen Österreich" als Theaterkritiker, dann als Chefredakteur des "Wiener Kurier" wirkte, von der amerikanischen Behörde der Vorwurf gemacht wurde, regimetreue Artikel verfaßt zu haben⁷, und er 1946 seine Stellung als Chefredakteur verlor, verteidigte er sich in einem Schreiben an H.J. Burns: *Ich habe für Österreich auch während der Nazizeit geschrieben, natürlich mit aller Vorsicht, alles andere wäre heller Wahnsinn gewesen. Und: Ich glaube auch in der Nazizeit getan zu haben, was möglich war um den Geist hinüberzuretten.* Fontana führt in seinem Schreiben einige Artikel an, die vorsichtig der Kulturpolitik der Nazis opponiert hätten. Er gibt auch eine Äußerung von Viktor Matejka wieder, daß die Lektüre von Fontanas Beiträgen in der "Kölnischen Zeitung" ihn und andere Häftlinge im KZ Dachau *mit neuem Mut, mit neuer Zuversicht, mit neuer Hoffnung erfüllt* hätten.⁸

rekonstruieren. "Oskar Maurus konnte Wien nicht mehr verlassen; wie ich hörte, bemühte Brehm sich sehr, ihn dort zu schützen", schrieb Franz Theodor Csokor am 23. April 1938 aus dem Exil in Chorzow an Ferdinand Bruckner nach New York. (Franz Theodor Csokor: Auch heute noch nicht an Land. Briefe und Gedichte aus dem Exil. Hrsg. v. Franz Richard Reiter. Wien 1993, S. 176.) Am 19. Jänner 1947 schrieb Fontana an Josef Luitpold Stern: "Ich wollte damals nach USA mit Hilfe Lehnrs, aber es kam leider nicht dazu, der Krieg machte alles zunichte." (Nachlaß Oskar Maurus Fontana, Wiener Stadt- und Landesbibliothek I.N. 196.616.)

⁶ Mitteilung von Konstantin Kaiser nach Gesprächen mit Karl Hans Heinz (1907-1995). Die Zugehörigkeit bzw. der Kontakt Oskar Maurus Fontanas zum "Komitee antifaschistischer Journalisten" konnte allerdings dokumentarisch nicht belegt werden. Dem Komitee gehörten u.a. Karl Hans Heinz, Franz Karmel und der Rechtsanwalt Ludwig Haydn an. Anlaufstelle war die Wohnung von Adolf Schärf in der Skodagasse. Die Gruppe hielt mit Hugo Glaser, Arzt und ehemals Redakteur beim "Neuen Wiener Tagblatt", Kontakt, der nach dem Verhör durch die Gestapo untergetaucht war und als "U-Boot" lebte. Ludwig Haydn schreibt in seinem zwischen 1942 und 1943 verfaßten Tagebuch verklausuliert von einer Einladung beim "Ehepaar F." Der Zweck dieser Einladung war, daß man nicht immer "im gleichen Kreis bleiben wollte", so lud man "neue Leute ein", "[a]lles Gegner, wie die Gastgeber eifrig versicherten ('Wir garantieren für alle')". Haydn äußert sich jedoch sehr enttäuscht über diesen "verunglückte[n] Abend". (Vgl. Ludwig Haydn: Meter, immer nur Meter! Das Tagebuch eines Daheimgebliebenen. Wien 1946, S. 109 ff.). Über den Zusammenhang zwischen dem "Komitee" und der Zeitung "Neues Österreich", dabei aber Fontana nur als Mitbegründer des "Neuen Österreich" erwähnend, berichtet Karl Hans Heinz (Vgl. Die Geschichte der Zeitung "Neues Österreich". In: Österreichisches Wissenschaftsforum. 3. Jg. Nr. 1/2 1989, S. 17-20).

⁷ Die Vorwürfe richteten sich gegen "pangermanische" Tendenzen insbesondere in den beiden Beiträgen Fontanas für die Zeitschrift "Das Reich". In ihnen berichtet er euphorisch über Theater und Oper in Graz und Linz "als Beiträge zum Aufbau des gesamtdeutschen Theaters" und feiert die behauptete Überwindung der "Provinz": "Da ist nichts mehr von geistiger Isolierung zu spüren, da weiß Linz, daß es nicht auf einem vergessenen, sondern auf einem ersten Posten steht, wie immer, wenn um die Kultur Deutschlands gekämpft wird." Vgl. Oskar Maurus Fontana: Theater in der Ostmark. "Hammer der Kirche" in Graz - "Die irische Leier" in Linz. In: Das Reich, 11, Januar 1942; sowie ders.: Die neue Linzer Bühne. Feierliche "Meistersinger"-Aufführung. In: ebd., 16. März 1941.

⁸ Vgl. Brief Oskar Maurus Fontanas an H.J. Burns vom 20. Februar 1946. (National Archives-Register Group 260, Box 50/57). H.J. Burns war als Angehöriger des Office of War Information des State Department dem "Wiener Kurier" als Propagandabbeauftragter der US-Armee zugeteilt. Ab 1. 1. 1946 wurde er Chefredakteur des "Wiener Kurier". Die

Ein Kritiker-Kollege, Ludwig Ullmann, 1938 nach Paris, 1942 in die USA exiliert⁹, widmete dem Schauspieler-Buch noch im Jahr des Erscheinens einen Beitrag in der "Austro American Tribune". Darin wird Fontana als *Weg-Genosse* angesprochen und dessen kursorische Berücksichtigung einzelner ins Exil getriebener Schauspieler als persönliche *Gewissens- und Erinnerungsleistung*, die sich von der Haltung der offiziellen Stellen abhebt, gewürdigt. Zugleich jedoch stülpt Ullmann die Thematik des Buches um, indem er Exil und Verfolgung ins Zentrum rückt. Ullmann sucht das von Fontana *ungeschriebene Kapitel* nachzuliefern und ist nicht gewillt, eine autonome Schauspielkunst jenseits des Zeitgeschehens zu akzeptieren, namentlich dort nicht, wo sich Theaterschaffende direkt in den Dienst der Nazis stellten.

*Das Buch Fontanas hält sich von (...) Überführungen großer 'Erschütterer' - die von Schiller zu Goebbels und von diesem wieder zurückgefunden haben - mit einer Vornehmheit fern, deren Unterton an Geringschätzung man zwischen den Zeilen liest. Unsere Sache aber ist es, dieses Verlustesüme rückhaltlos vorzulegen. Und zu betonen, daß der 'Verlust an Amerika' ein Gewinn sein mag, nicht nur für die Betroffenen.*¹⁰

Eine freundliche Rezension, die das Gemeinsame betont, den Unterton an Skepsis aber nicht zurückhält, - eigentlich enthält sie den Stoff für eine Kontroverse, die jedoch nicht geführt wurde.¹¹ Werden in dieser Begegnung nicht gewisse Konturen des Unterschieds zwischen Exil und "Innerer Emigration" im Nachkriegskontext auf dem Felde der Theaterpublizistik und über dieses hinausreichend sichtbar? Oskar Maurus Fontanas mit dem Schauspieler-Buch vorgeführte Dezenz ist auch eine gegenüber den Tabus der Nachkriegsöffentlichkeit und darum dem Schweigen mehr verwandt als dem Erinnern. Für Fontana ist das Individuelle, das er im Schauspielerberuf zu Recht verstärkt ortet, bereits an sich natürlicher Antipode der Gewaltherrschaft. Die Integrität des Individuellen fällt auf den empfindsamen Betrachter zurück, der gegenüber dem hereinbrechenden *Heroischen* eine Kontinuität des Persönlichen behauptet. Exil ist ihm nur als Opfergang des der Gewalt unterlegenen Individuums, dessen Opferrolle letztlich zu einer abgeklärten *Reife* führt, vorstellbar.¹²

Umstände der Entlassung Fontanas sind ausführlich bei Antonia Reininghaus und Oliver Rathkolb dargestellt, denen wir grundlegende Arbeiten zu Oskar Maurus Fontanas Biographie und publizistischer Tätigkeit verdanken. Vgl. Antonia Reininghaus: Oskar Maurus Fontana. Das Profil eines österreichischen Journalisten. Diss. Salzburg 1983. S. 126 ff.; Oliver Rathkolb: Nationalsozialistische "Kunstbetrachtung" contra kulturelle Meinungsfreiheit. Anmerkungen zum Primat des Politischen über das Ästhetische in der Ostmark 1938. In: Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38. Hrsg. v. Oliver Rathkolb, Wolfgang Duchkowitsch und Fritz Hausjell unter Mitarbeit von Hannes Haas. Salzburg 1988, S. 317 ff.

⁹ Vgl. Heinz Lunzer: Ludwig Ullmann im amerikanischen Exil. In: Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938-1945. Hrsg. v. Johann Holzner, Sigurd Paul Scheichl und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1991, S. 353-371.

¹⁰ Ludwig Ullmann: "Verlust an Amerika". Oskar Maurus Fontanas "Schauspieler"-Buch. In: Austro American Tribune Vol. VII. No 1, August 1948, S. 9.

¹¹ Fontana und Ullmann führten in der Nachkriegszeit einen freundschaftlichen Briefwechsel. In diesem ging es - von Seiten Ullmanns, dessen Briefe sich im Fontana-Nachlaß erhalten haben - um die Frage der Rückkehr nach Wien, um Publikationsmöglichkeiten sowie das Weiterwirken von Kulturschaffenden wie Friedrich Schreyvogel, Max Mell, Werner Krauß, die Apologeten des NS-Regimes gewesen waren. (Vgl. z.B. Brief Ludwig Ullmanns an Fontana vom 19. Oktober 1948; Wiener Stadt- und Landesbibliothek I.N. 212.212). Fontana schickte Ullmann seine Bücher zur Rezension.

¹² Fontanas "Reife"-Begriff, der mit Abgeklärtheit verbunden ist, findet sich zum Beispiel in der Charakterisierung der Schauspielkunst von Ernst Deutsch, der ganz mit der Rolle des Professor Bernhardt identifiziert wird. Vgl. Oskar

Die mögliche Debatte zwischen den einstigen *Weg-Genossen* Ullmann und Fontana wurde also nicht geführt. Wohl aber äußerte sich Ullmann wiederholt allgemein zu denjenigen, die *daheimgeblieben* und *das Schicksal eines Exils höheren Grades reklamieren*.¹³ Es ist erhellend, den Blick des Exilanten nochmals nachzuvollziehen. 1947, ein Jahr vor der zitierten Rezension, schrieb Ullmann in der "Austro American Tribune" eine scharfe Abrechnung mit Furtwänglers geringschätzigem Wort vom *Fenster der Emigration*. Kein allgemeines Verdikt gegen die "Innere Emigration" (der Begriff wird nicht verwendet) spricht Ullmann aus, es geht in erster Linie gegen die selbstgerecht-hämischen Angriffe von *Daheimgebliebenen*, die *überdies kein Funke psychologischer Exilkenntnis trübt*.¹⁴ Dennoch wird die Thematik in der Folge ausgeweitet, für den Komplex der "Inneren Emigration" sind vor allem zwei Punkte relevant: Der Kompromiß und das Erlebnis der Kontinuität. Mit der *Sprache des Kompromisses*, gleichermaßen Grundproblematik wie *conditio sine qua non* eines dissidenten Schreibens unter dem Faschismus, sieht sich der Exilant Ullmann auch in der postfaschistischen Periode konfrontiert, dies dränge ihn, der die Probleme rücksichtslos aussprechen möchte, in die Rolle des *groteske[n] Querulant[en]*, des *Gregers Werle der Wiedergutmachung*. Und: Auch derjenige, der *heute reinen Herzens und Gewissens und ohne Vorwurf oder Forderung sich an vertriebene Freunde wende*, könne die *Distanz nicht ersehen, die sich zwischen das Einst und das Jetzt lege*, die *Wandlung* und den *Übergang* an sich selbst nicht erkennen:

*Daß unter den Trümmern der Welt, die rings um ihn zusammenstürzte, auch sein besseres Selbst begraben liegt, sein Zusammenhang mit Geist, Gesinnung, Tat einer selbstkritischen Vergangenheit, weiß er kaum und will es auch nicht wissen.*¹⁵

Diese Ausführungen sind Zeugnisse der ungeheuren Kluft, die zwischen den beiden *Weg-Genossen* entstanden ist, obwohl in der Beschreibung von Theatervorgängen noch ähnliche Worte verwendet werden. Man kann die Überlegungen Ullmanns durchaus auf die Position Fontanas nach 1945 beziehen: Die *Sprache des Kompromisses* durchzieht unverkennbar das Schauspieler-Buch, der Ort, an dem die Kontinuität des Besseren in finsternen Zeiten erlebt oder behauptet wird, ist das Wiener Theater, repräsentiert durch die Schauspieler, ein Theater, daß, wie Fontana meint, von jeher und erst recht im *Dritten Reich* jeder *Politisierung widerstrebt* habe, indem es *zwischen Mimus und Geist eine lebendige Mitte suchte*.¹⁶

II.

Die Frage nach dem Vorhandensein und den Möglichkeiten einer Haltung der "Inneren Emigration" auf dem Felde des Schreibens über das Theater kann nicht voraussetzungslos gestellt werden. Einige cursorische Bemerkungen zur Geschichte und Verfassung des Genres der Theaterkritik, um das es in

Maurus Fontana: Wiener Schauspieler a.a.O., S. 254. Dem liegt ein Mißverständnis der Figur des Bernhardi als eine Art Nathan Arthur Schnitzlers zugrunde.

¹³ Ludwig Ullmann: Aus dem Fenster der Emigration...In: Austro American Tribune. Vol VI, No 1, August 1947, S. 5.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Oskar Maurus Fontana: Wiener Schauspieler a.a.O., S. 9.

der Folge verstärkt geht, sind vonnöten. Alfred Polgar hat - auf seine eigenen Kritiken bezogen - dagegen polemisiert, Theaterkritik als Dokumentation einer Aufführung mißzuverstehen und sie apodiktisch als Dokument, das nur über den Verfasser Auskunft gibt, bestimmt.¹⁷ Freilich bleibt Theaterkritik auf ihren Gegenstand bezogen, aber sie ist der pointillistischen Reportage ebenso - wenn nicht mitunter mehr - verwandt, als der Literaturkritik. Das Zufällige und Flüchtige des Handwerks führte frühzeitig zum Arbeiten mit Schablonen oder zum Überwiegen des Taktischen und Manipulativen. Zugleich enthält es die Möglichkeit, sich von der Partikularität zu lösen und die Beschreibung des theatralen Ereignisses rasch in Richtung perspektivischer Überlegungen zu transzendieren. Die Wiener Theaterkritik hatte analog zur Theaterentwicklung in weit geringerem Maße den Weg ins Programmatische eingeschlagen als dies bei der deutschen Kritik seit Beginn der Theatermoderne der Fall war. Die Tendenz zum Literaturreferat oder zur Schauspielerbeschreibung konnte sich leicht zu einer Ideologisierung des österreichischen Theaters verfestigen, dem dann gewisse Attribute einer "Österreich-Ideologie" angeheftet wurden. Die Theaterwelt wurde dabei häufig als geschlossenes System präsentiert, das seine eigene immanente Geschichte hat. Dennoch entwickelte sich - natürlich insbesondere in den Zeitungen, die sich im Besitz der Sozialdemokratie befanden oder ihr nahestanden - eine fortschrittliche Theaterkritik. Allerdings verlagerte ein bedeutender österreichischer Kritiker wie Alfred Polgar aufgrund der für ihn günstigeren Bedingungen ab 1925 seinen Arbeitsschwerpunkt nach Berlin, das er nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 verlassen mußte. Mit dem Austrofaschismus wurde, wie Oliver Rathkolb formuliert, in Österreich ein "erster Schritt zur formalen Liquidierung der Meinungsfreiheit getan (...), den die Nationalsozialisten 1938 fortsetzten und perfektionierten."¹⁸ Liquidierungen von Zeitungen und Berufsverbote¹⁹ fanden natürlich im Austrofaschismus auch auf dem Feld der Kultur- und Theaterpublizistik ihren Niederschlag. Es war jedoch möglich, an einer Theaterpublizistik festzuhalten, die der offiziellen "ständestaatlichen" Publizistik zuwiderlief, ja in der sogar noch Gedanken artikuliert werden konnten, die heute als theoretische Grundlagen eines antifaschistischen Theaters gelesen werden. So vermochte Jura Soyfer unter dem Pseudonym Fritz Feder im "Wiener Tag" seine Beiträge unterzubringen, die einen Humanismus artikulierten, der nicht nur Positionen der Exilpublizistik vorwegnahm, sondern von dieser auch kaum erreicht wurde.²⁰

Die Liquidierung des Genres der Theaterkritik und die Installierung der sogenannten "Kunstabstrachtung" erfolgte 1938 in Österreich sehr rasch, da einerseits durch das austrofaschistische Regime die Zerschlagung eines demokratischen Journalismus vorangetrieben worden war und andererseits der

¹⁷ Vgl. Alfred Polgar: Warnung als Vorwort. In ders.: Kleine Schriften. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Bd. 6. Theater II. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 28.

¹⁸ Oliver Rathkolb: Nationalsozialistische "Kunstabstrachtung" contra kulturelle Meinungsfreiheit a.a.O., S. 311.

¹⁹ So wurde der Feuilletonchef der zwangseingestellten "Arbeiter-Zeitung" David Josef Bach mit Berufsverbot belegt.

²⁰ Dazu zählt beispielsweise der Beitrag über Johann Nestroy. Vgl. Jura Soyfer: Vom lebendigen Nestroy. Zum 75. Todestag. In ders.: Das Gesamtwerk. Hrsg. v. Horst Jarka. Wien. München. Zürich. 1980, S. 469-473. Zum Zusammenhang mit der Theaterpublizistik des Exils vgl. Peter Roessler/Konstantin Kaiser (Hrsg.): Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils. Wien 1989, S. 31 ff. sowie Johann Holzner: Grillparzer und Nestroy als Bezugsgrößen in Theaterkonzeptionen des Exils und des Widerstands. In: Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz. Internationales Kolloquium, Saarbrücken, 3.-5. Dezember 1991. Hrsg. v. Herbert Arlt. St. Ingbert 1993, S. 53-65.

nationalsozialistische Staat bereits "einige Jahre 'Erfahrung' (...) gesammelt"²¹ hatte. Man wird dies generell bei der Behandlung der österreichischen "Inneren Emigration" berücksichtigen müssen, da man sonst die deutsche Situation nach 1933 mechanisch auf 1938 überträgt. Die Praxis der NS-"Kunstaberachtung" reichte von der direkten propagandistischen Instrumentalisierung der jeweiligen Aufführung bis zum apologetischen Referat von Bühnenleistungen. Bei der "Gleichschaltung" konnte dabei an die erwähnte Eigentümlichkeit des Genres Theaterkritik, wie die Erstarrung im Formelhaften und die Tendenz zum Manipulativen, angeknüpft werden. Zudem gab es in Österreich eine lange Tradition christlichsozialer oder deutschnationaler Theaterkritik, die sich sowohl der rassistischen und antidemokratischen Attacke wie des Jargons eines pseudo-objektiven Referats befleißigt hatte. Die bloße Abwesenheit von nationalsozialistischer Terminologie allein kann demnach nicht als Indiz einer Haltung genommen werden, die dem NS-Regime opponierte.

Die Frage, ob und wie beim Schreiben über das Theater ein Dissens zum NS-Regime ausgedrückt wurde, ist nicht neu, denn vielfach wurden die das Genre der Theaterkritik 1945 wiederbegründenden Journalisten, die mehrheitlich den Faschismus im Lande erlebt und überlebt hatten, bereits entweder direkt der "Inneren Emigration" zugeordnet oder - mehr noch - allgemein mit einer widersetzlichen Haltung in Verbindung gebracht. So der Kritiker Rudolf Holzer in der Geschichte der "Wiener Zeitung" von Franz Stamprech und in Peter Eppels Geschichte der Concordia.²² Diese Zuordnung folgte dem Umstand, daß Holzer noch im März 1945 vom "Sondergericht beim Landesgericht Wien angeklagt" worden war, "weil er bis Jänner 1945 mit der Jüdin Elsa Baruch zusammengelebt und seit dem Ende 1943 Auslandssender gehört hatte."²³ Holzer hatte auch nach der Annexion Österreichs bei der Wiener Zeitung - für die er seit 1900 tätig gewesen war - das Amt des Ressortleiters für Theaterkritik ausgeübt. Der betont nicht wertende Duktus seiner Beiträge nach 1938 war der NS-"Kunstaberachtung" generell vorgegeben, sagt also noch nicht viel über die individuelle Haltung des Schreibenden aus. Wenn Holzer den referierenden Ton ablegt, feiert er allerdings den Monumentalstil eines Adolf Rott, preist den NS-Dichter Hermann Graedener als *Denker und Dichter* und die *Deutschheit* in der Schauspielkunst.²⁴ Rudolf Holzers 1940 in Berlin erschienenes Michael Kohlhaas-Stück "Justitia. Das Drama eines deutschen Mannes" wurde 1943 am Burgtheater aufgeführt, die Dramaturgie des Stücks ist ganz der holzschnittartigen Machart der damaligen zeitgenössischen Dramatik verhaftet. Die Ehrlichkeit des deutschen Mannes gegen Fürstenwillkür, diese Konstruktion läßt sich nicht als "Innere Emigration" verklären. Ebenfalls 1943 veröffentlichte Holzer einen Band mit dem Titel "Wiener Volks-Humor. Harfenisten und Volkssänger". Es ist ein versöhnlicher Humor, den Holzer hierin als *Ursprung und Urgeist des Wienertums*²⁵ preist. Sein Lob *Alt-Wiens* als ein *Ergebnis von Humor*, unterläuft an

²¹ Vgl. Oliver Rathkolb: Nationalsozialistische Kunstbetrachtung a.a.O., S. 310.

²² Vgl. Franz Stamprech: Die älteste Tageszeitung der Welt. Werden und Entwicklung der "Wiener Zeitung". Dokumentationen zur österreichischen Geschichte. Wien 1975, S. 474. Peter Eppel: "Concordia soll ihr Name sein...". 125 Jahre Journalisten- und Schriftstellerverein. Eine Dokumentation zur Presse- und Zeitgeschichte Österreichs. Wien-Köln-Graz 1984, S. 279 ff.

²³ Zit. nach Fritz Hausjell: Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus. Eine kollektiv-biographische Analyse der beruflichen und politischen Herkunft der österreichischen Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947). Teil 2. Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris 1989, S. 588.

²⁴ Vgl. Rudolf Holzer: "Sickingen". In: Wiener Zeitung 20. Jänner 1939, S. 13 f. und Wiener Zeitung 24. Jänner 1939, S. 10.

²⁵ Wiener Volks-Humor. Harfenisten und Volkssänger. Gesammelt und hrsg. v. Rudolf Holzer. Wien 1943, S. 8.

keiner Stelle den Rahmen der Presse- und Theaterpolitik der Nationalsozialisten, in der ein Kokettieren mit der Besonderheit Wiens durchaus seine Funktion hatte, ohne daß sich hieraus weiterreichende Implikationen ergaben.²⁶ 1947 ließ Holzer einen weiteren Band folgen, der nun zwar, den veränderten Konstellationen folgend, den *Realisten* und dem *politischen Sinn für Wahrheit und Wirklichkeit*²⁷ gelten sollte, jedoch an die im vorangegangenen Buch ausgebreitete versöhnliche Humorigkeit, die lächelnd den Wirrnissen des Lebens entkommen möchte, nahtlos anschließt.

Als "Innere Emigration" bezeichnete Norbert Langer das Verhalten des Publizisten Adelbert Muhr, er erwähnt jedoch nicht dessen Buch-Veröffentlichungen während des NS-Regimes.²⁸ Adelbert Muhr war 1938 Schriftleiter für Lokales, Reportage und Film beim "Neuen Wiener Tagblatt" gewesen, danach hatte er Artikel und Bücher veröffentlicht, die um Reiseerlebnisse, vorzugsweise aber um den Nibelungenstoff kreisten, und diesen aus der Perspektive einer allgemeinmenschlichen Tragik darstellten, eine Tragik, in der menschliches Handeln nicht vorkam und die - obwohl nicht propagandistisch angelegt - der NS-Ideologie nichts entgegenzusetzen hatte.²⁹ Nach 1945 veröffentlichte Muhr in der Zeitschrift "Plan" regelmäßig Überblicksdarstellungen zum Nachkriegstheater, worin er etwa die mit klischeehaften Vorstellungen über Juden arbeitende "Nathan"-Inszenierung von 1945 einer eingehenden Kritik unterzog.³⁰

Den beiden Genannten - Holzer und Muhr - kann man Otto Basil und Edwin Rollett gegenüberstellen. Otto Basil, der unter dem NS-Regime Publikationsverbot hatte und als Beamter bei der Firma "Gebrüder Böhler und Co" sein Brot verdiente, wurde ab 1948 als Theaterkritiker des "Neuen Österreich" zu einem der bedeutendsten Vertreter der Nachkriegskritik. Edwin Rollett, bis 1938 Redakteur der "Wiener Zeitung" und daneben Redakteur der Wandzeitung der "Vaterländischen Front", war ein Überlebender des nationalsozialistischen Terrors, er war von 1938 bis 1940 Häftling in den Konzentrationslagern Dachau und Flossenbürg, nach seiner Entlassung natürlich mit Publikationsverbot belegt, zunächst arbeitslos, dann Angestellter einer Holzkohlenfirma, 1945 wurde er in Gestapo-Haft genommen. In der Nachkriegszeit konnte er seine Tätigkeit für die "Wiener Zeitung" wieder aufnehmen. Zwischen den angepaßt als Humoristen oder Apokalyptikern existierenden und den mit Schreibverbot und Verfolgung belegten, stand Oskar Maurus Fontana, der nicht nur auf dem Felde des Schreibens über das Theater als Prototyp des "Inneren Emigranten" gilt.

III.

Die Beiträge des "Wiener Theaterreferenten" Oskar Maurus Fontana in der "Kölnischen Zeitung" sind natürlich im auferlegten berichtenden Duktus abgefaßt, bei dem die Bewertung der künstlerischen Leistung stark zurückgedrängt ist. Hierin heben sich seine Artikel nicht von den übrigen NS-"Kunstabhandlungen" ab, die bis auf wenige Ausnahmen den Eindruck vermitteln, als gäbe es fast nur

²⁶ Vgl. Oliver Rathkolb: Nationalsozialistische "Kunstabhandlung" a.a.O., S. 318 f.

²⁷ Wiener Volks-Humor. Die Realisten. Gesammelt und erläutert von Rudolf Holzer. Wien 1947

²⁸ Vgl. Norbert Langer: Dichter aus Österreich. Bd. 3. Wien 1956-1967, S. 51-56. Zu Muhrs Tätigkeit während des NS-Regimes vgl. Fritz Hausjell: Journalisten a.a.O., Bd. 2, S. 714.

²⁹ Adelbert Muhr: Die Reise zum Nibelungenlied. Wien. Berlin 1944.

³⁰ Vgl. ders.: Karnevalstücke und Carne Vale. In: Plan. Literatur. Kunst. Kultur. Hrsg. v. Otto Basil. Bd. 1, S. 321 f.

gute Aufführungen und dadurch bereits eine indirekt apologetische Funktion erfüllen. Eine direkte propagandistische Verwertung der besprochenen Aufführungen ist bei Fontana nicht zu finden, dies unterscheidet ihn von anderen österreichischen Publizisten. Ernst Wurm etwa trat als Propagandist im "Völkischen Beobachter" auf und Herbert Mühlbauer, der seine publizistische Tätigkeit im Nationalsozialismus begonnen hatte, feierte in den "Wiener Neuesten Nachrichten" vorwiegend die Propagandafilme der Nazis.

Eine Besonderheit der Beiträge Oskar Maurus Fontanas in der "Kölnischen Zeitung" ist seine durchgängige Berufung auf das "Menschliche", das wiederholt als Gegensatz zu den geschichtlichen Mächten genommen wird. Es liegt nahe, hierin einen verschlüsselten Hinweis auf das ohnmächtige Individuum inmitten der faschistischen Barbarei zu sehen. Von Fontana selbst mag dies als Kontinuität zu seinen früheren Jahren begriffen worden sein. Ein kurzer Blick auf seine Schriften vor 1938 macht dies deutlich: Vom österreichischen Expressionismus kommend, dann bis in die frühen 30er Jahre dem sozialdemokratischen Volksbühnen-Gedanken (Wiener, vor allem aber Berliner Provenienz, namentlich Piscators) verpflichtet, war ein Teil der Fontanaschen Publizistik zunächst von einem radikalen Ton durchzogen gewesen, der von der *erhöhten Wirklichkeit proletarischen Kampfes* kündete und dem Theater aktivistische Aufgaben zusprach. Fontanas Hoffnungen waren damals ganz auf das sich empörende Individuum gesetzt, ihn interessierte dabei mehr die *innere geistige Verschmelzung und Erneuerung*³¹ der Menschen als die Umwälzung der Verhältnisse. In Fontanas pathetischer Berufung auf das *Geistige* waren Elemente des Bildungsprogramms der Sozialdemokratie ebenso enthalten wie Reste einer aktivistisch-expressionistischen Empörung, die eine über den geistigen Appell zu erzeugende Lebendigkeit zum Ziele hatte. Diese Radikalität koexistierte mit dem unverbindlichen Verweis auf eine allgemeine Menschlichkeit, die die Farbe des jeweiligen Theateranlasses annehmen konnte. Die Besinnung auf das Individuum soll allerdings ebenso als Heilmittel gegen den Nationalsozialismus wirken, der 1933 von Fontana als *Seuchenwelle, Infektion, Krankheit* bezeichnet wird.³² In Fontanas Beiträgen im "Wiener Tag" während des "Ständestaates" verliert sich die rebellische Konnotation bei der Anrufung von Individuum und Geist vollends. In den Vordergrund tritt eine mehr bildungsbeflissene Bedeutung, die vorerst noch gelegentlich zu den Maßnahmen der Nazis in Deutschland in Widerspruch gesetzt wird. Das Lob der Individualität kann jedoch durchaus in eine Akklamation des Heroischen umschlagen, wie sie in Fontanas Huldigung der Napoleon-Darstellung von Werner Krauß in Mussolini/Forzanos "Hundert Tage" zu finden ist.³³ Fontanas Hervorhebung der Eigenart des Wiener Theaters richtet sich während dieser Zeit mehr indirekt gegen die Theaterentwicklung Hitler-Deutschlands, wobei die Betonung 'des' Österreichischen in vielem der offiziellen "Österreich-Ideologie"

³¹ Oskar Maurus Fontana: Notwendigkeit einer Volksbühne. In: Kunst und Volk. 1. Jg. Nr. 5 (1926), S. 2.

³² Ders.: Stillgestanden! In: Der Wiener Tag, 19. Februar 1933.

³³ Vgl. ders.: "Hundert Tage". In: ebd., 23. April 1933. Fontanas Theaterpublizistik bis 1938 muß einer gesonderten Studie vorbehalten bleiben. Sie wird auch die - besonders nach dem "Juliabkommen" von 1936 - mehr und mehr zustimmenden und allenfalls verhalten relativierenden Besprechungen deutscher Filme zu berücksichtigen haben. Fontanas Beiträge zum deutschen Film lesen sich wie eine Vorwegnahme seiner Schriften zwischen 1940-44. (Vgl. Oskar Maurus Fontana "Der Herrscher". In: Der Wiener Tag, 26. März 1937).

des Austrofascismus folgt. Kurt Schuschnigg ist einer der von ihm zitierten Gewährsleute des Österreichischen.³⁴

Doch zurück zu Fontanas Veröffentlichungen in der "Kölnischen Zeitung": Der Rekurs auf ein "Menschliches" oder die Hervorhebung des "Individuellen" allein ist noch nicht unbedingt Signum eines Dissens' zum NS-Regime. Die Polemik gegen den "Individualismus" in der Kunst war zwar Teil der NS-Strategie zur Abschaffung des Genres der Theaterkritik gewesen und blieb stereotype Formel, in der Praxis jedoch konnte, meist über den Umweg einer zu huldigenden Schauspielerpersönlichkeit, die Betonung des Individuellen auch in den NS-konformen "Kunstabhandlungen" eine Rolle spielen. Unter dem Titel *Liebestragödien in Wien* sind (1940) in der "Kölnischen Zeitung" zwei Aufführungsberichte Fontanas zusammengefasst, der erste gilt Lothar Müthels Inszenierung von Shakespeares "Romeo und Julia" am Burgtheater, der zweite Hans Thimigs Inszenierung von Grillparzers "Des Meeres und der Liebe Wellen" in der Bearbeitung von Heinz Hilpert am Theater in der Josefstadt. Fontanas Interpretation von "Romeo und Julia" setzt beim Gegensatz von privatem Glück und feindlicher Umgebung, bei der Unmöglichkeit einer Liebe im Verona der feindlichen Häuser, an. Die Interpretation der Tragödie wird jedoch im pantragistischen Sinne ausgeweitet, das Geschehen sei, so Fontana, *so weit und so schicksalsträchtig wie der Weltraum selbst und das gibt dem Geschehen den tragischen Sinn eines Opfers (...)*³⁵. Anders die Besprechung der Grillparzer-Inszenierung: Fontana nennt das Stück eine *Zeit-Tragödie (...)* in antiker Verkleidung und sieht im Oberpriester, der die Liebe zwischen Hero und Leander verbietet, die Verkörperung Metternichs. *[D]ie Empörung des Herzens gegen sinnlosen Zwang*³⁶ wird hier einem repressiven Staat der Vergangenheit gegenübergestellt, gegen den zu schreiben als Anspielung auf die faschistische Diktatur ebenso gelesen werden kann wie als Bestätigung nationalsozialistischer Geschichtsauffassung.

Pantragistische Opferung oder Empörung des Lebendigen gegen den *Zwang* - hier sind zwei Pole skizziert, innerhalb derer sich zahlreiche Beiträge Fontanas bewegen. Ausgangspunkt ist meist der leitmotivische Rekurs auf das Innere des Menschen. Die Betonung des inneren Menschentums, das mit Menschlichkeit gleichgesetzt wird, kann in den Kritiken einmal für sich selbst stehen, sie kann darüberhinaus aber eben auch in eine pantragistische Metaphysik der Opferung oder - selten genug - in die Vorstellung vom Aufstand des Lebendigen gegen den Zwang münden. Dieses Schwanken ist nicht nur eine Frage des jeweiligen Schreibanlasses, die Position kann von Zeile zu Zeile wechseln und zeigt damit die Fragilität der Berufung auf das Menschliche schlechthin. Der Wienerischen Schauspiel- und Regiekunst schreibt Fontana - wie im Falle des Regisseurs Hans Thimig - eine Intimität, zu, die er in einen Gegensatz zur *leeren Krachregie* stellt.³⁷ Wie überhaupt der Favorisierung des Intimen, des

³⁴ Ders.: Das Salzburger große Welttheater. (Burgtheater). Ein Ausstellungsstück. In: Neues Wiener Tagblatt, 5. Juni 1937. (Zit. nach ders.: Das große Welttheater. Theaterkritiken 1909-1967. Herausgeber: Kollegium Wiener Dramaturgie. Auswahl: Dr. Paul Wimmer. Wien 1976.). Die von Paul Wimmer ausgewählte Sammlung von Theaterkritiken erschien sieben Jahre nach dem Tod Fontanas. Der Band basiert auf einer glättenden Auswahl, ist hagiographisch aufgebaut und soll dem "Wiener Kulturredakteur und Theaterkenner ein Denkmal setzen", wie Ernst Haeusserman und Heinz Kindermann im Geleitwort formulierten.

³⁵ Oskar Maurus Fontana: Liebestragödie in Wien. "Romeo und Julia", "Des Meeres und der Liebe Wellen". In: Kölnische Zeitung, 16. Dezember 1940.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Oskar Maurus Fontana: Hans Thimig. In: Neues Wiener Tagblatt, 19. Mai. 1943. Der Beitrag über Hans Thimig erschien als dritter Teil der Reihe "Regie in Wien". Siegfried Melchinger hatte zuvor über Lothar Müthel (24. April

Lyrischen ein Kokettieren mit dem Wienerischen beige stellt ist. Das Wienerische findet sich bei Fontana allerdings ebenso als akklamierte Eigenart mit antipreußischem Affekt wie - durchaus im Sinne der nationalsozialistischen Konzeption - als spezifische Farbe des "Deutschtums".

Einen gewichtigeren Stellenwert besitzt für Fontana die Vorstellung einer pantragistischen Metaphysik, einer blind waltenden Tragik, die dem menschlichen Leben immanent sei und die er wiederholt mit dem Hinweis auf Hebbel formuliert. Mit dem alten pantragistischen Modell eines Hebbel sucht Fontana der propagandistischen Funktionalisierung des Tragischen in der nationalsozialistischen Dramatik beizukommen. In diesem Sinne merkt er zu Hans Rehbergs "Suezkanal"-Drama an, daß es kein Drama im *großen und hohen Sinn*, sondern ein *Gebrauchsstück für die Forderung des Tages: Kampf gegen England* sei. Aber dieses Einklagen von tragischer Tiefe führt dazu, daß Fontana das Werk des Dramatikers Rehberg gleichsam nach guten, also tragischen, und schlechten, also tagespolitischen, Dramen zu sortieren.³⁸

Fontanas Bezug zu Hebbel, mehr auf einige Schlagworte denn auf Systematik gegründet, findet 1942 mit der Hebbel-Woche in Wien ihren aktuellen Anlaß. Ziel dieser Hebbel-Woche als Teil der *Kulturarbeit im Kriege*³⁹, war es, Werk und Person des Dichters neuerlich der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu integrieren. Theateraufführungen, Vorträge und eine Ausstellung in der Nationalbibliothek sollten diese Aufgabe erfüllen. Neben der Zementierung der Annexion Österreichs auf literarhistorischem Gebiet - ein deutscher Klassiker in Wien, der *ältesten Kulturstadt des deutschen Reiches*⁴⁰ - wurde in den Vorträgen und Publikationen vor allem auf Hebbels Konzept des Tragischen Bezug genommen. Die Rede vom *Geheimnis des Lebens*, das die Opferung des Einzelnen für ein Ganzes in sich birgt und das *germanische Schicksalsgefühl* hervorbringe, zielte bei Franz Koch auf eine mystische Verklärung des deutschen Soldaten.⁴¹ Heinz Kindermann schrieb von Hebbel als einem Dichter der *typisch germanischen Lebenstragik* und funktionalisierte dessen Werk gegen - wie er formulierte - den *internationalen Kosmopolitismus* sowie gegen *die kommunistischen Zerstörungsmächte*.⁴² Fontana hielt sich von der faschistischen Aufladung des Pantragismus fern, ja in seinem Bericht über die Vorträge der Hebbel-Woche neutralisiert er die propagandistische Rede eines Kindermann, indem er sie in der Wiedergabe als ein an den Fakten orientiertes biographisches Referat darstellt.⁴³ Zwar ist dadurch die nationalsozialistische Terminologie vermieden, andererseits aber wird die faschistische Rede Kindermanns dem allgemein-menschlichen Bildungskanon integriert. Wie wenig jedoch der Rückzug auf den alten Pantragismus der nationalsozialistischen Tragikkonzeption Paroli bieten konnte, zeigt ein Vergleich der Artikel Fontanas mit den Beiträgen Josef Nadlers zur Hebbel-

1943), Karl H. Ruppel über Oskar Fritz Schuh (12. Mai 1943) geschrieben. Am 2. Juni 1943 erschien ein Beitrag über Heinz Hilpert (gezeichnet von Helmut Castagna), in dem Intimität und Sparsamkeit der Gebärden als Signum der Wiener Inszenierungen Hilperts angeführt werden. Allerdings ganz im Sinne des NS-Regimes bloß als eine Möglichkeit des "deutschen Theaterlebens".

³⁸ Vgl. ders.: Geschichtliche Dramen in Wien. In: Kölnische Zeitung, 9. Dezember 1940.

³⁹ So der Generalkulturreferent Walter Thomas im Vorwort zur Hebbel-Festschrift. Vgl. Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen. Hrsg. zur Wiener Hebbel-Woche im Auftrage des Reichstatthalters in Wien von Walter Thomas. Wien. Leipzig 1942, S. 5.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Franz Koch: Hebbels Weltanschauung. In: Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen a.a.O. S. 15 ff.

⁴² Heinz Kindermann: Hebbels Werk und die Wiedergeburt germanischer Tragik. In: ebd., S. 39.

⁴³ Vgl. Oskar Maurus Fontana: Zur Hebbel-Woche. In: Kölnische Zeitung, 10. Juni 1942.

Woche. Nadler muß nicht direkt propagandistische Töne wie Koch oder Kindermann anschlagen, um von der tragischen Opferung des von der Gemeinschaft gelösten Individuums zu schreiben.⁴⁴ Fontanas Tragikkonzept unterscheidet sich von Nadlers Formeln mehr durch eine Betonung des *Inneren* oder *Lyrischen*, letztlich aber bezieht sich der Publizist Fontana zustimmend auf den NS-Literaturhistoriker Nadler.⁴⁵ Das Individuationsprinzip als Urgrund des Tragischen bei Hebbel enthält in Fontanas Schriften merkbare Konnotationen zum Geschehen der Gegenwart, wenn er schreibt, daß die *neuzeitlichen irdischen Abgründe dadurch aufgerissen wurden, daß der Geist des Menschen sich von allen Bindungen emanzipierte, zum selbstherrlichen Schöpfer und damit zugleich zum Satan wurde*.⁴⁶ Das pantragistische Modell wird mit einem Modell der ständischen Ordnung verknüpft, deren Überschreitung als hybrid gilt. Die Ordo- und Hybrisvorstellung spielt aber auch in den NS-Schriften, in denen die negativen Auswirkungen der neuzeitlichen Individuation beschworen werden, eine Rolle, nur daß dort mit den negativen Folgen explizit Aufklärung und Demokratie gemeint sind.

Wenn hier so ausführlich von Fontanas Deutung dramatischer Texte die Rede war, dann deshalb, weil er seine pantragistischen Vorstellungen vorwiegend an ihnen demonstrierte. Der Rekurs auf das Innere des Menschen - wie festgehalten als leitmotivischer Ausgangspunkt - wurde bei Fontana natürlich vielfach auch an Schauspielkunst und Inszenierung festgemacht. Hier zeigt sich, daß Fontana sich weitgehend positiv auf die Theaterarbeit Heinz Hilperts bezog, der eben jenes Konzept des Menschlichen und der Innerlichkeit vertrat. Die erwähnte Bühnenbearbeitung Hilperts von Grillparzers "Des Meeres und der Liebe Wellen" (Inszenierung Hans Thimig) hebt Fontana innerhalb der Grillparzer-Festwoche deshalb hervor, da sie *den intimen Grillparzer zeige, den Dramatiker also nicht nur als einen Meister des Fortissimo, sondern auch als einen ebensolchen Meister des Piano* zur Geltung bringe, denn so die Schlußfolgerung, *gerade im Piano beweist sich die wahre Kraft des Dramatikers*.⁴⁷ Die Schauspielkunst der Wessely ist Fontana deshalb so wertvoll, da sie die Figur der Hero *aus dem Innersten heraus ergreift*. Über Hilperts "Maria Magdalene"-Inszenierung vermerkt Fontana rühmend, daß er *auf das Musikalische gesetzt, die Menschen wie Instrumente behandelt und den Dialog auf alle Klangfarben ab[schattiert]*⁴⁸ habe. Fontanas floskelhafte Preisungen des *Inneren* oder *Innersten* - unter dem Aspekt mystischer Tragik oder lyrischen Wienertums - gewinnen allenfalls an Profil, wenn man sie mit ihrem Widerpart vergleicht, den relativierenden mitunter sogar kritischen Bemerkungen zu Inszenierungen, die - ein wesentliches Signum des Theaters im Faschismus - auf Rhetorik und Effekte abzielen: Das Lob Hilperts und Thimigs wird konterkariert durch die (wenn auch keineswegs durchgängige) Skepsis gegenüber dem *dekorativ-malerischen (...) Darstellungsstil*⁴⁹ der Inszenierungen Adolf Rotts sowie gegenüber der Dominanz des *Rhetorische(n)* bei Herbert Waniek⁵⁰ oder gegenüber der Manier, *atemlos hetzend (...) auf dem Höchstmaß zu verweilen*⁵¹ bei

⁴⁴ Vgl. Josef Nadler: Christian Friedrich Hebbel. Ein hohes Leben aus der Tiefe. In: ebd., S. 6 ff.

⁴⁵ Vgl. Oskar Maurus Fontana: Zur Hebbel-Woche. a.a.O.

⁴⁶ Ders.: Hebbels "Genoveva" in Wien. In: ebd, 26. September 1941.

⁴⁷ Ders.: Grillparzer in Wien. Querschnitt durch eine Festwoche. IV. "Des Meeres und der Liebe Wellen". In: ebd., 27. Januar 1941.

⁴⁸ Ders.: "Darüber kann kein Mann weg...". "Maria Magdalene" und "Stella" in Wien. In: ebd., 21. April 1941.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ders.: "Das Leben ist Traum" im Burgtheater. Uraufführung der Nachdichtung von Max Kommerell. In: ebd., 26. Oktober 1942.

Lothar Müthel. Mit der Abwehr des Rhetorischen, des Effekthaften, der reinen Repräsentation und dem Lob der Innerlichkeit ist die Favorisierung eines *geistigen Theater(s)*⁵² verknüpft. *Geistiges Theater* - der Begriff wird appellhaft verwendet und hat immer mehrere Bedeutungen zugleich. Er impliziert ein Theater, das dem Gehalt des jeweiligen Dramas und den darin gestalteten menschlichen Schicksalen Rechnung trägt. Ebenso wird er jedoch im lebensphilosophischen Sinn - als *Geist des Lebens*⁵³ - als Ausdruck nicht näher bestimmbarer Ströme des Lebens verstanden, wobei wiederum entweder der Aufstand des Lebendigen oder ein sich blind dem Strom des Lebendigen Fügen gemeint sein kann. Gerade die blinde Unterwerfung mutiert bei Fontana mitunter zu *deutschem Geist* oder *deutschem Sein*, dessen Wert über alles gestellt wird. So wird die Berufung auf den Menschen wiederholt mit der Anrufung des *deutschen Geist(es)* verknüpft. [*V*]om Menschen her, von nichts anderem als dem Menschen und seinem Schicksal her, möchte Fontana Schillers Wallenstein begreifen und kritisiert, daß man verlernt hätte, *hinter die prunkende Fassade* einer als klassisch apostrophierten *Form des Dramas* zu schauen. Hinter dieser prunkenden Fassade findet Fontana jene von ihm so oft ins Treffen geführte Innerlichkeit, die er diesmal als die *unvergänglichen Werte des inneren deutschen Seins*⁵⁴ bezeichnet und im pantragistischen Sinn als eine Reifung des Menschen am tragischen Geschick interpretiert. So wird dem Leiden der Menschen durch das Modell einer höheren Ordnung ein Sinn angeheftet.

Wie die Berufung auf den Menschen vollends ins Apologetische umschlagen kann, zeigt Fontanas Besprechung von Lothar Müthels antisemitischer Inszenierung des "Kaufmann von Venedig". Man wird dies nicht als kurzfristige Anpassung, als Betriebsunfall im Schreiben eines Humanisten werten dürfen. Hier - 1943 - ist die Rede von Menschlichkeit, Innerlichkeit sowie die Lobpreisung von schlichter Darstellung und urwüchsigem Komödiantentum mit dem Antisemitismus vereint, ja hatte diesen zur Voraussetzung. *Und wie konnte Shakespeare, schreibt Fontana, in England, wo es zu seiner Zeit kein Ghetto gab und Juden nur ganz vereinzelt auf der Insel auftauchten (sie waren seit 1290 verbannt), die Juden so genau kennen und so bis ins grauenerregende Innere gestalten?* Der Regisseur Müthel habe *dem Spiel alles Schmuckhafte, alles eitel sich Bespiegelnde* genommen und es *auf Einfachheit, Klarheit, ja auf breite Volkstümlichkeit* gestellt. Und nun folgt ein Lob der Schauspielkunst Werner Krauß', die ein Dokument dafür ist, wofür "Volkstümlichkeit" und Komödiantik am Theater während des NS-Regimes wirken konnten, und wie diese gepriesen wurden, denn ein *prasselndes Feuerwerk mimischer und urkomödiantischer Einfälle* nennt Fontana das antisemitische Spiel Werner Krauß':

Mit roten Haaren und Bart, mit einer vereinzelt weißen Strähne, tritt der Shylock des Werner Krauß auf. Er glaubt schlau zu schauen, aber es ist nur Dummdreistigkeit, die aus dem verkniffenen Auge schielend lugt. Auf auswärts gedrehten Plattfüßen watschelt er daher. Wenn es aber um Geschäfte, um Geld oder um seinen Schein geht, kommt er in ein trippelndes, eiliges Laufen mit O-Beinen. Seine Sprache ist voll kehligter Laute, verschiebt die Vokale und kommt immer wieder in ein tierisches Kreischen, Grunzen und Fauchen. Seine Unbeherrschtheit der Nerven zeigt sich in einem wiederholten Aufstampfen der Füße und in einem wahren Veitstanz

⁵¹ Ders.: Liebestragödien in Wien a.a.O.

⁵² Ders.: Ausklang der Wiener Spielzeit. In: Kölnische Zeitung 9. Juli 1941.

⁵³ Vgl. ders.: Kleist in Wien. Das Schiller-Theater gastiert im Burgtheater. In: ebd., 7. Februar 1941.

⁵⁴ Vgl. ders.: Zweimal Schiller in Wien. In: ebd., 16. Oktober 1943.

des Körpers. Höchst possierlich ist seine Zuflucht ins Nachdenken, was gleichbedeutend mit einem Eingeständnis seiner Ohnmacht ist. Da lehnt er mit dem Kopf an der Mauer, die Beine weit ab und den Rücken äffisch verkrümmt. Sein Benehmen wechselt zwischen tückischer Kriecherei, unverschämter Rabulistik und besessenem Machtwahn. (...) Er hat weder an seine Familie noch an seine Religion eine Bindung, er ist nur Niedrigkeit, Häßlichkeit und Dummheit (...). Werner Krauß hat seinen Shylock geistreich angelegt und virtuos durchgeführt. Ein schneidendes Gelächter fegt die jüdische Spottgeburt hinweg.⁵⁵

Nunmehr kommt die positive Menschlichkeit nicht mehr ohne die Abspaltung eines Bösen aus, und die Hervorhebung der Einsamkeit des Kaufmanns Bassanio erfolgt vor der Folie des Lobs einer komödiantischen Dämonisierung des Shylock: *Einsam und wortlos geht er (Bassanio Anm.) durch den Garten mit einem weisen Lächeln des Verzichts.⁵⁶*

Wie weit die Vorstellung einer inneren Menschlichkeit sich mit dem NS-Regime vertragen konnte, zeigt Fontanas Novelle "Beton am Atlantik" von 1941. Der Wechsel zu einem anderen Genre, dem Genre der Novelle, sei gestattet, da auch in dieser Schrift die Frage nach der Menschlichkeit eine Rolle spielt und das Werk die Geschichte von Bühnenkünstlern erzählt, die unter Leitung des Zauberers Max die Truppen im Zweiten Weltkrieg mit ihren Variete-Darbietungen erfreuen. Fontana schrieb dieses Werk für die Organisation Todt, es war eine Auftragsarbeit zu Zwecken der internen Propaganda und wurde in einer Auflage von hundert Stück auf handgeschöpftem Büttenpapier gedruckt. Fontana gab die Novelle nach 1945 in seiner Biographie gegenüber den amerikanischen Behörden zunächst nicht an. Es war eine der Veröffentlichungen, die als Grund für seine Entlassung als Chefredakteur des "Wiener Kurier" ins Treffen geführt wurden. Dieses Werk ist nicht nur als einmalige Anpassung eines inneren Emigranten an das NS-Regime zu lesen, dies träfe nur einen Teil der Wahrheit, es ist vielmehr die äußerste Möglichkeit des Abgleitens eines Konzeptes der inneren Menschlichkeit ins Apologetische. In dieser Novelle nämlich gibt es nur Menschen, deren Inneres von absoluter Reinheit gekennzeichnet ist. Das erklärte Innere wird aber keineswegs mehr mit einer äußeren Barbarei konfrontiert, sondern mit der Wirklichkeit des Krieges in Harmonie gesetzt. Die menschliche Bewährung der "Frontarbeiter" der Organisation Todt fußt im Kontext der Novelle auf ihrer täglichen Arbeit, die in Verkehrung der realen Situation nicht dem Krieg sondern dem künftigen Frieden dient. *Kämpfer um den Sieg des Menschen⁵⁷* läßt Fontana seinen als Identifikationsfigur aufgebauten Ingenieur Enderlin die "Frontarbeiter" nennen. Das Unmenschliche, das Böse wird von den Personen und deren Taten abgespalten und in kriegspropagandistischer Manier den immer wieder beschworenen aber nie auftretenden Spionen, die vornehmlich in den Frauen vermutet werden, zugeordnet. Der Ingenieur Enderlin ist aufgrund seiner inneren Anständigkeit gewappnet gegen die Kräfte der Natur, er ordnet sich ein in ein mächtiges Ganzes, das hier Wehrmacht heißt. Der Ingenieur des Krieges verbindet sich folgerichtig am Ende der Novelle mit Anna, der Assistentin des Zauberers, die ganz ihrer seelischen Reinheit lebt.

IV.

⁵⁵ Ders.: "Der Kaufmann von Venedig". Werner Krauß als Shylock im Burgtheater. In: ebd., 28. Mai 1943. In seinem Beitrag folgt Fontana passagenweise den zuvor veröffentlichten schriftlichen Ausführungen Lothar Mütthels (Vgl. Lothar Mütthel: "Zur Dramaturgie des "Kaufmanns von Venedig". In: Neues Wiener Tagblatt, 13. Mai 1943.)

⁵⁶ Oskar Maurus Fontana: "Der Kaufmann von Venedig" a.a.O.

⁵⁷ Ders.: Beton am Atlantik. Erzählung. o.O. 1941. (Schriftenreihe der Presseabteilung des Reichsministers Dr. Todt. Bd. 17).

Will man es an einer Person festmachen, so ließe sich Fontana als der Wiederbegründer der Theaterkritik im Nachkriegsösterreich bezeichnen. Er war auch der erste, der - in der Zeitung "Neues Österreich" - die Rolle der NS-"Kunstbetrachtung" thematisierte.

*Mit diesen Zeilen steht die Theaterkritik auf. Sie war als eine der ersten Kulturmaßnahmen des Dritten Reiches abgeschafft und an ihre Stelle die Kunstbetrachtung gesetzt worden. Die Einführung der Kunstbetrachtung war eine der dümmsten Maßnahmen des sonst um infernalische Abgefemtheiten und Schliche so gar nicht verlegenen Goebbels gewesen. Die Kunstbetrachtung war nur als ein Mittel zur Erörterung des Geisteslebens zu verstehen, sie degradierte den Schreiber zur Zustimmungsmaschine. Unfruchtbar für die Bühnenschaffenden, unfruchtbar für das Publikum war die Kunstbetrachtung...der Kunstbetrachter ist 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.*⁵⁸

Der Kunstbetrachter als Marionette, der Schreiber als Zustimmungsmaschine, Oskar Maurus Fontana sah seine eigene Position als "Kunstberichterstatter" anders. So empörte er sich nach 1945 gelegentlich über die Weiterbeschäftigung von Theaterleuten, die dem Nationalsozialismus gedient hatten, empörte sich über die Lüge der Wiedergutmachung, wie sie mit Lothar Müthels "Nathan"-Inszenierung versucht wurde. Das Schauspielerbuch von 1948 allerdings legt Zeugnis ab, wie Fontana das österreichische Theater zunehmend über alle Zeiten hinweg als Hort der Menschlichkeit betrachtete und dessen Verknüpfung mit dem Faschismus als Überrumpelung des österreichischen Theaters durch die Deutschen begriff. Die von Fontana so apostrophierte *Verantwortung des Geistes* bedeutete ihm, diese Menschlichkeit erneut zu betonen und zu preisen. Mit dem Beitrag, in dem Fontana das Neuerstehen der Theaterkritik feiert, wird jedoch bloß die Sprache der "inneren Emigration" fortgesetzt.

*Die Regungen und Flutungen des Innern, die seelischen Schwankungen und Veränderungen zu erspüren und lebendig zu machen, das war Grillparzers Einmaligkeit, das läßt ihn durch das klassische Gewand hindurch als einen der ersten Modernen erscheinen.*⁵⁹

Fontana lobt an der Aufführung, daß *das Pathos der Sprache und Gebärde niemals ins Deklamieren und Äußerliche gerät, daß es jederzeit Stimme und Ausdruck der Menschen war*. Der Bezug auf den Menschen wird als wesentliches Gütesiegel der Inszenierung genannt und als Errungenschaft einer neuen Zeit gedeutet: *Der Mensch wird wieder entdeckt - das ist der Sinn*

⁵⁸ Ders.: Verkündigung der Menschlichkeit. In: Neues Österreich 3. Mai 1945.

⁵⁹ Ders.: Verkündigung der Menschlichkeit a.a.O.

unserer Zeit (...). Die Inszenierung, auf die Fontana sich bezieht, und die er hier als Neuanfang beschreibt, stammt allerdings aus dem Jahr 1943.⁶⁰

Das Innere des Menschen als ein der Geschichte letztlich enthobener Wert bleibt das immer wiederkehrende Thema der Nachkriegskritiken Fontanas. Der Rekurs auf ein Allgemein-Menschliches erhält nun seine österreichische Färbung zurück, der "Österreichische Mensch" ersteht in den Theaterkritiken Fontanas, der nach dem "Wiener Kurier" für die "Welt am Abend", für die "Presse" und für den Hörfunk arbeitete, wieder. Anders als Rudolf Holzer, der antisemitisch gefärbte Angriffe gegen Exilanten führte⁶¹, übertrug Fontana seine Vorstellung von Menschlichkeit auch auf die Exildramatik und die neuere amerikanische Dramatik, damit diese ebenso fördernd wie ihre kritischen Impulse neutralisierend. Seine Berufung auf den Menschen ging in der Akklamation des dramatisierten Nachkriegsexistentialismus und der apokalyptischen Weltuntergangsstücke auf, die seinem pantragistischen Modell Modernität verliehen.⁶² Der Rekurs auf das Innere des Menschen wird nun den Mächten des *Kollektivismus*⁶³ entgegengehalten. Ein Humanismus des Kompromisses durchzieht die Nachkriegskritiken Fontanas. Aber dieser Humanismus des Kompromisses trug angesichts der Verbrechen des Faschismus dazu bei, daß jene, die diesen Kompromiß nicht eingingen, die - wie Ludwig Ullmann es formuliert hatte - Rolle des *Querulanten*, des *Gregers Werle der Wiedergutmachung* zugeschoben bekamen.

Erstveröffentlichung in: *Literatur der ‚Inneren Emigration‘ aus Österreich*, hg. v. Johann Holzner und Karl Müller, Wien 1998, S. 313-336. (Zwischenwelt 6).

⁶⁰ Es handelt sich um Franz Grillparzers "Sappho" in der Wiederaufnahme der Inszenierung aus dem Jahr 1943, mit der das Burgtheater im Ronacher 1945 wiedereröffnet wurde.

⁶¹ Als Berthold Viertels Salzburger Festspiel-Inszenierung von Kleists "Der zerbrochne Krug" in den Spielplan des Burgtheaters (im Ronacher) übernommen wurde, schrieb Holzer in der Presse (18. September 1951) von "[d]em Burgtheater wesensfremd, ja arrogant gegenüberstehenden Elemente[n], denen Sinn und Geist des letzten deutschen Kunsttheaters (...) Plunder und Reliquie" sei.

⁶² Oskar Maurus Fontana: "Theater für wenige - Theater für viele". Zur Wilder-Aufführung in der Josefstadt. In: *Welt am Abend*, 17. März 1947

⁶³ Ders.: *Liebe zwischen Glück und Kollektiv*. "Des Meeres und der Liebe Wellen" im Burgtheater. In: *Die Presse*, 22. April 1958