Konstantin Kaiser:

Berthold Viertel (1885-1953)

Die literarische Bedeutung Berthold Viertels

Das Große an diesem Autor ist die intellektuelle Energie, die mitreißende Bewegung, die durch seine Schriften geht, ein Strom von Vorstellungen, Plänen, Bildern, Gedanken, der alles Werkhaft-Abgeschlossene unterspült, ehe es aufgerichtet ist, der die Grenzen zwischen den Gattungen missachtet und gerade am Fragmentarischen das Element seiner Beweglichkeit und behenden Selbstdarstellung findet. Man mag in jedem einzelnen seiner Essays, autobiographischen Fragmente und Gedichte Gültiges konstatiert finden, entscheidend bleibt der Prozess, den sie in ihrer Abfolge, vor- und zurückgreifend, in Diastole und Systole, vollziehen. Viertel selbst hat das Fragmentarische seines Lebenswerks zugleich beklagt und als historisch unvermeidlich erkannt:

"Meine Arbeit hatte bereits im Triebsand zerbröckelnder Verhältnisse begonnen. Sie blieb provisorisch und auf Abruf getan. Kein größeres Werk gelang mir. Keine geschlossene Abfolge meines Wirkens, auch nicht einmal der bleibende Ansatz einer Tradition, welcher die mehr als sieben mageren Jahre überwintern konnte. (...) Freund der Tapferen und der Geschlagenen, Lehrer ohne Schule, habe ich manche auf den Weg gebracht, den ich selbst nur gegen überwältigende Hindernisse strauchelnd und in die Irre gehen sollte." (Manuskript im Nachlass, datiert 28.11. 1950, zitiert nach: Kindheit eines Cherub, 211)

Viertel war von einem durchgehenden Zweifel an der Plausibilität und Authentizität des Erlebten, an der Gediegenheit und Wahrhaftigkeit des einmal geprägten Wortes getrieben. Das Fragmentarische, das Schreiben in immer wiederholten Anläufen dokumentiert das Aufbegehren gegen die zunächst übermächtige historische Legende, das zum Gegensatz verfestigte mit sich Identische, zugleich stellt es aber auch den Versuch dar, aus den Brüchen der Entwicklung die Möglichkeit der Person aufblitzen zu lassen, sie in der Reflexion zu retten. Seine Schriften dokumentieren eine verloren gegangene Stufe der Emanzipation: eine befreiende Weiterführung der Wiener Moderne durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus hindurch.

Jüdische Herkunft

Viertels Eltern waren schon mit ihren Eltern aus Tarnow im damaligen Galizien nach Wien gekommen. Der Vater, Schlomo (1860 Tarnow-1932 Wien), wurde hier zum wohlhabenden Möbelhändler, ehe die Folgen des russisch-japanischen Krieges seinem Export Wiener Handwerksarbeit nach Russland 1905 einen schweren Rückschlag verursachten. Die Mutter, Kressel (Anna) Klausner (1861 Tarnow-1932 Wien), betrieb ein Schirmgeschäft auf der Mariahilferstraße. In dem Gebiet um die Mariahilferstraße, im VI. und VII. Bezirk Wiens, wuchs Berthold Viertel auf, besuchte die Volksschule in der Zieglergasse, das Gymnasium Maria Hilf in der heutigen Amerlingstraße, lernte den Antisemitismus der Straßenjungen und den verknöcherten Klassiker-Humanismus der Gymnasiallehrer kennen. Unter der Schulbank las er die damals berüchtigten Werke Gerhart Hauptmanns und Frank Wedekinds, August Strindbergs und Knut Hamsuns.

Ganz offensichtlich ist er jener zweiten Generation Wiener Juden zuzuzählen, die sich - im

Gegensatz zu den meist nach 1867 nach Wien eingewanderten, auf ein arbeitsames und geschäftiges Leben konzentrierenden Eltern - der Wissenschaft, den freien Berufen und der Kultur zuwandte.

Passte sich die erste Generation nach außen den Erfordernissen der neuen Umgebung nach Tunlichkeit an, während das innere Leben der Familie meist noch in den Bahnen jüdischer Orthodoxie verlief, musste die folgende Generation oft qualvoll um eine Integration dieser inneren und äußeren Umstände ringen und stieß dabei auf sichtbare und unsichtbare Schranken, die der freien Bewegung jüdischer Menschen im alten Österreich gesetzt blieben. Die "Juden-Emancipation" war - trotz des 1781 von Joseph II. proklamierten, 'Toleranzpatents' und des ihm 1782 nachfolgenden "Judenedikts" - in Österreich-Ungarn sehr spät erfolgt; erst das "Staatsgrundgesetz" von 1867 garantierte die Grundrechte, die ein Heraustreten der Juden aus ihrer mittelalterlichen Absonderung, ihre komplikationslose Teilnahme am bürgerlichen Verkehr ermöglichten.

"Die Eltern, die an einem fernen Gestern

Nach Wien, der reichen Stadt gezogen kamen.

Sie wechselten die Tracht, Sprache und Namen.

Kaum ein Erinnern blieb von polnischen Nestern."

(Berthold Viertel:Vater und Mutter liegen nun im Grabe ... In: Das graue Tuch, 138)

Die verspätete Emanzipation schuf die paradoxe Lage, dass die zu Bürgern gewordenen Juden ihr Bürgertum einem Staate zu danken hatten, dessen Fortbestehen zunehmend fragwürdiger wurde, und zugleich mit einer bürgerlichen Kultur konfrontiert waren, die nicht nur ein Bewusstsein des Niedergangs und der Krise vermittelte, sondern zunehmend auch sozialdarwinistische Ingredienzen, Tendenzen zu einem stärker werdenden/erstarkenden Irrationalismus und zu einem Antisemitismus mit betont rassistischer Qualität und Ausrichtung aufwies. Das Phänomen des so genannten "jüdischen Selbsthasses" - der seinen Blutzeugen in dem jungen Philosophen Otto Weininger (geb. 1880 in Wien gestorben 1903 durch Selbstmord), fand - lässt sich aus den zerreißenden Widersprüchen dieser Lage erklären.

Jugendlicher Ausbruchsversuch und Rückkehr

Der jüdische Monarchie-Patriotismus hat das Verhalten und Fühlen des Reserveoffiziers Viertel noch 1914/15, im Ersten Weltkrieg, bestimmt; doch auf die bürgerliche Kultur seiner Zeit reagierte der Siebzehnjährige 1903 mit einem Ausbruchsversuch, der hinausführen sollte "aus der Welt des Gymnasiums, das dem Jüngling als eine vom Leben ausschließende Strafanstalt erschien, heraus aus der bürgerlichen Kultur, die er für überlebt und verloren hielt ..." ("Die Stadt der Kindheit", vermutlich 1949 entstanden, zitiert nach Kindheit eines Cherub, 81)

Die Flucht, die Viertel zusammen mit dem um ein Jahr älteren Karl Adler (1884 Wien-1942 Frankreich, im Exil verstorben), Sohn des Begründers der österreichischen Sozialdemokratie, Victor Adler, antrat, führte in die !Welthauptstadt des 19. Jahrhunderts', nach Paris, und endete mit der Ablegung des Abiturs am Institut Laemmel in Zürich und der Rückkehr "in die bürgerlich-überbürgerliche Welt der Kunst, des Theaters, der er für sein ganzes Leben

verhaftet blieb".

Vorangegangen war eine erste, 'romantische' Hingezogenheit zu den Arbeitern und zu der noch jungen sozialdemokratischen Bewegung, die enttäuschend verlief:

"Wir gingen in die Arbeiterheime und belauschten, von Grimm vereist, die Ausreden der Führer. Wir sahen sich die Sklaven dieser Welt mit Anklagen und Versprechungen abfüttern lassen. Man trieb sie an Sonntagen und Feiertagen um einen Trog zusammen, in den die Reste jener Bildung gerettet waren, die wir ausgespien hatten. [...] Der beste Mann der Stadt [Victor Adler, der Begründer der Sozial-Demokratischen Arbeiter-Partei Österreichs] entzog den Arbeitern den Alkohol, um sie endlich zu ernüchtern. Umsonst: Falscher Schnaps war jedes zweite Wort, das seine eigene Zeitung ihnen bieten musste". ("Paris", undatiert, zitiert nach: Kindheit eines Cherub, 141)

Den strengen Forderungen Victor Adlers, der im Namen der Arbeiterbewegung bloß den Anpassungsdruck, den die ältere jüdische Generation auf die jüngere ausübte, fortzuschreiben schien, wollte sich Viertel nicht unterordnen; die mit der Reise nach Paris verbundene Suche nach einem spontanen Zugang zu den wirklichen Arbeitern war gescheitert; für zehn Jahre wurde Viertel ein "Gefangener" des Café Central, wo "der Sokrates des damaligen Wien" Peter Altenberg, im Arkadenhof residierte (vgl. Viertels "Erinnerung an Peter Altenberg", Kindheit eines Cherub, 131-138), wo Viertel Freundschaft mit Alfred Polgar, Albert Ehrenstein und Karl Kraus schloss. "... das Café Central legte sich zwischen mich und die Wirklichkeit, die ich um seinetwillen versäumte." Versäumt hat Viertel vielleicht sein Philosophie-Studium, das er 1910 ergebnislos abbrach; doch namentlich die Freundschaft mit Karl Kraus wurde zu einer der folgenreichsten Begegnungen seines Lebens.

Berthold Viertel und Karl Kraus

In Kraus' Zeitschrift "Die Fackel" war schon 1899 ein Leserbrief des vierzehnjährigen Schülers erschienen; Kraus hatte in der Glosse "Jüdischer Religionsunterricht" (Nr. 12, Anfang August 1899, 27-30) die eifernde Strenge jüdischer Religionslehrer angegriffen. Die Glosse endete mit den harten Worten:

"Es ist an der Zeit, den jüdischen Hetzpfaffen - wir wollen sie Dunkelmänner nennen - jene Thüre zu weisen, die sie in ihrer 'Sprechstunde' furchtsamen Eltern so oft vor der Nase zugeschlagen haben."

In Nr. 15, Ende August 1999 dann, wird auf S. 31 unter der Rubrik "Antworten des Herausgebers" auf die selbst nicht erhaltene Zuschrift Viertels eingegangen und aus ihr zitiert:

"B-d. V. Vielleicht waren es zwei Ausnahmen an Härte und orthodoxer Anmaßung, die ich genannt. Nach Ihrer Darstellung sieht der Durchschnittsreligionslehrer freilich anders aus. [...] 'Der schwache Greis, der vor einer Horde, die aus Überlieferung den Religionslehrer als Schwächling kennt, mit saftlosen Argumenten eine saftlose Sache verfechten muß, der sich demütig vor allen anderen Professoren beugt - das ist das richtige Bild des jüdischen Religionslehrers.' Somit ist, was Sie zur Verteidigung des Lehrers sagen, die treffendste Ad absurdum-Führung des Unterrichts."

Eine nähere Beziehung stellte sich über den Versuch Viertels her, Heinrich Heine gegen Kraus zu verteidigen. Kraus' Vortrag "Heine und die Folgen" wurde zuerst im Mai 1910 gehalten; seine bekannte Quintessenz lautete: "Er [Heine] hat das höchste geschaffen, was mit

der Sprache zu schaffen ist; höher steht, was aus der Sprache geschaffen wird." Viertel meldete nach dem Vortrag seinen Widerspruch an und wurde von Kraus eingeladen, sich bei ihm zuhause das Manuskript genauer anzusehen:

"Nach einer Stunde kam er zurück, und nun hatte ich meinen Widerspruch an der Hand des Textes Punkt für Punkt und Satz für Satz zu begründen. Dieser Aufgabe war ich damals nicht gewachsen." ("Erinnerung an Karl Kraus", New York 1947, zitiert nach: Kindheit eines Cherub, 189)

Die Verehrung Viertels für Kraus war also von Anfang an auch von einem Widerstreben begleitet, das zunächst eher die Bedingungslosigkeit des Zutrauens nährte. Das Urteil über Heine hat Viertel ein Vierteljahrhundert später verworfen:

"[...] Heines Nerven waren offen für die ganze Welt. Er hat an allem gelitten, was überhaupt passierte. Er war eben ein jüdisches Herz - und jetzt erst kann ich ihn verstehen." (Brief an Salka Viertel, London, 21.2. 1936)

Diese Neubewertung Heines wurde unmittelbar durch die Lektüre von Max Brods Biographie "Heinrich Heine" (Amsterdam 1934) veranlasst, entspricht aber zugleich der allgemeinen Tendenz des deutschsprachigen antifaschistischen Exils, in Heine einen Vorläufer des eigenen, im Namen eines anderen Deutschland geführten Kampfs gegen ein autoritäres und reaktionäres Deutschland zu erkennen, als dessen schlimmste Verwirklichung das NS-Regime angesehen wurde. Zudem musste Viertel angesichts der "Nürnberger Rassegesetze" und des mit ihnen zur Staatsdoktrin erhobenen rassistischen Antisemitismus bewusst werden, wie sehr ein Karl Kraus, in dessen "Fackel" noch 1908 der berüchtigte Antisemit Lanz von Liebenfels veröffentlichen konnte, in dieser Frage in die Irre geführt hatte.

In anderen Fragen, im Begreifen des Ersten Weltkrieges als einer ungeheuerlichen Schmach und Schande und in der beißenden Verhöhnung des Übermenschentums der Nietzschetümler, hat Kraus bei Viertel letztlich Recht behalten ("... die substanzloseste aller Verkündungen der Geistesgeschichte: 'Ich lehre euch den Übermenschen' ..." Die Fackel, Nr. 726-729, Mai 1926, 28 f.)

Karl Kraus hat Viertel den ‚Weg in die Literatur' geöffnet, Gedichte, Aufsätze, Rezensionen Viertels 1910/11 in der "Fackel" publiziert, 1913 dessen ersten Gedichtband "Die Spur"beim Verlag Kurt Wolff initiiert, zusammen mit seinem Freund Ludwig Münz das Ensemble "Die Truppe" in Berlin 1923/24 finanziell unterstützt und vor dem Bankrott bewahrt; noch nach seinem Tod ist Kraus' Freundschaft in dem Projekt gegenwärtig, Viertels Gedichtband "Österreichische Elegie" im Verlag des Buchhändlers Richard Lanyi in Wien herauszubringen (das Buch war bereits gesetzt, als Hitlers Überfall auf Österreich die Zerstörung des Stehsatzes aus "Sicherheitsgründen" ernötigte). Für den Theaterregisseur Viertel prägte Kraus die Worte ("Dankschreiben an Berthold Viertel", 1924):

"Was ich Dir - über alles Wohlgefallen an der Meisterung dessen, was sie ermöglicht hat - ohne Gegenseitigkeit schulde, ist die Erfahrung, daß Regie überhaupt eine Art des wesentlichen Ausdrucks, mithin Kunst ist und etwas anderes als das von mir mißachtete Manöver der Ablenkung vom Niveau einer dem Wort abtrünningen Zeit- und Theatermenschheit, als die lästig gefühlte Zutat eines Unwesens oder als die Schrulle, über solche Niederung die Treppe zu bauen, die nirgendwohin führt."

In einem Punkt blieben Kraus und Viertel auf immer entzweit: in der Stellungnahme zur

blutigen Niederwerfung des Aufstandes der österreichischen Arbeiter gegen die Diktatur des Bundeskanzlers Engelbert Dollfuß im Februar 1934. Christopher Isherwood hat in seinem Roman "Prater Violet" (New York 1945) die leidenschaftliche Reaktion Viertels auf die Nachrichten aus Österreich überliefert. (Viertel drehte in London den Film "Little Friend"; Isherwood war Mitverfasser des Drehbuchs.) Gegen die Gleichgültigkeit der Engländer den kontinentalen Ereignissen gegenüber soll er schon damals in einem Wissen um das Kommende aufbegehrt haben:

"Ich verlange von dieser gottverdammten Insel, dass sie sich darum kümmert. ... wenn sie sich nicht darum kümmern, dann werden sie es eines Tages müssen. (...) Man wird euch mit Bomben bewerfen und abschlachten und überwältigen."

Was hingegen Kraus, so Viertel, "im Jahre 1934 durch die Totengräber der Republik für errettbar hielt, war der letzte Fleck deutschsprechender Zivilisation, die Österreich hieß ... Er beging den großen, ihm sonst so unähnlichen Fehler, sich verzweifelt an das vermeintlich kleinere Übel zu klammern, das doch das größte notwendigerweise im Gefolge hatte." (Manuskript im Nachlass, New York 1944)

Republikanismus, Weimarer Republik

Anders als Kraus begrüßte Viertel die revolutionären Erhebungen der Jahre 1918/19. Er erlebte Thomas Masaryks Einzug in Prag, die Gründung des tschechoslowakischen Staates; er war Zeuge der Ausrufung der Republik in München durch Kurt Eisner; Gustav Landauer, Ernst Toller, Rainer Maria Rilke, Alfred Wolfenstein - sie alle tragisch in den Untergang der bayerischen Räterepublik verwickelt - zählten zu seinen persönlichen Bekannten und Freunden. Als Dramaturg und Regisseur 1918 ans "Königliche Schauspielhaus" in Dresden berufen, trug er dessen Umgestaltung in ein "Staatstheater" mit, gehörte dem nach dem Rätemodell gebildeten kollektiven Leitungsgremium (das aus Vertretern des künstlerischen Personals und der Bühnenarbeiter zusammengesetzt war) an, bis dieses, im Zuge der 'Normalisierung', wieder durch einen allein verantwortlichen Intendanten verdrängt wurde. Er verteidigte die neuen gewerkschaftlichen Rechte der Schauspieler gegen die autoritativen Einwände Max Reinhardts und Siegfried Jacobsohns (des Herausgebers der "Weltbühne") in der Hoffnung, das "rein Gewerkschaftliche der bisherigen Schauspielerbewegung" werde in "ein revolutionäres Aufleben des Gemeinschaftsgeistes" übergehen.

Die republikanische 'tabula rasa', die Beseitigung überkommener Privilegien und bürokratisch-feudaler Ordnungen, die den Einzelnen in ein System von Abhängigkeiten verwickelt hatten, ihm in seiner Lebensführung Rücksichten aufzwangen, deren Zusammenhang mit menschlicher Leidenschaft nur in der Intrige aufblitzen konnte, verhieß Viertel eine Erneuerung des Theaters vom Drama her. Das "Zusammentreffen der beiden Motive, des Sozialen und des Künstlerischen", das ihn schon 1912 zur Wiener Freien Volksbühne (wo er zuerst als Dramaturg tätig war) gezogen hatte, schien nun auf erweiterter Skala Gültigkeit zu gewinnen. Die Menschen standen sich gleichsam nackt gegenüber, hatten ihre Ansprüche und Haltungen aus sich selbst, ohne Berufung auf äußere Instanzen, zu rechtfertigen. Das expressionistische Drama der Carl Sternheim, Friedrich Wolf, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, August Stramm und Arnolt Bronnen, denen der Regisseur Viertel in seiner Dresdener und Berliner Zeit mit zum Durchbruch verhalf, stellte sich als der adäquate Ausdruck der geänderten sozialen und politischen Lage dar.

Die Weimarer Republik übte in den 1920er Jahren schon aus Gründen des beruflichen

Fortkommens eine große Anziehung auf eine Vielzahl österreichischer Intellektueller aus.

An den Theatern, im publizistischen Bereich und in der Lehrtätigkeit an den Kunstschulen und Akademien boten sich für österreichische Intellektuelle ganz andere Möglichkeiten als in ihrer alten Heimat: Schönberg lehrte an der Akademie der Künste in Berlin, Oskar Kokoschka in Dresden; Friedl Dicker und Franz Singer waren am Bauhaus in Weimar; Alfred Polgar lebte als Mitarbeiter der "Weltbühne" in Berlin; Fritz Kortner, Elisabeth Neumann, Elisabeth Bergner spielten bis 1933 fast ausschließlich in Deutschland - um nur einige Beispiele aus dem näheren Bekanntenkreis Viertels zu nennen. Doch das Berufliche war nicht allein ausschlaggebend: Was in Deutschland und vor allem in Berlin geschah, Neues, Modernes aber auch Problematisches, schien gültig für die neue Epoche.

"Ich gehe gern auf politische Versammlungen", schrieb Viertel am 1.1. 1919 aus Dresden an seine Frau Salka in München, "das deutsche Volk ist so neu und interessant für mich ..."

Dass die Helden der expressionistischen Dramatik gerade durch ihre Abstraktheit, durch die Abschälung des sozialen Bezugs von der Individualität, die ihnen gegenübergestellte Welt wieder zum Milieu werden ließen und damit eine ungewollte Wiederauferstehung des Naturalismus herbeiführten, ist ein Gedanke, der erst gedacht werden konnte, als die expressionistische Bewegung zum Stillstand gekommen war, als das Pathos des immer neu angesetzten Durchstoßens zum ‚wahren Menschen' erschöpft war. Viertel selbst hat später die Kultur der Weimarer Republik mit einer "Kruste" verglichen, unter der sich jene Mächte, die schon den Ausbruch des Ersten Weltkriegs bewirkt hatten, zur Vorbereitung eines weiteren Weltkriegs sammelten. Vielleicht hielt Viertel darum Distanz zu den frühen Versuchen Brechts, weil in ihnen der vom Expressionismus erhobene Subjektivitätsanspruch allzu schnell preisgegeben schien - der spätere Viertel jedenfalls schätzte die Dramatik Brechts ab Ende der 1920er Jahre um so höher, als in ihr die vom Expressionismus gegebenen Impulse aufgenommen, kritisch umgearbeitet und realistisch verwandelt waren.

Während das republikanische Deutschland als ein geebnetes Feld erschien, auf dem die Fragen und Konflikte der Epoche ohne weiteren Umweg zur Aufführung kamen, verhedderte sich Österreich immer tiefer in die Probleme seiner besonderen nationalen Existenz, spann sich in restaurative Phantasien ein und delegierte die Lösung seiner Schwierigkeiten nach außen. Das Land erniedrigte sich - mit Ausnahme der Experimente und Reformen im Roten Wien - politisch und kulturell zu einer Provinz, die bei den Entscheidungen, die über sie gefällt wurden, weder mitreden konnte noch wollte.

Theaterkonzeption, Kultur und Zivilisation, Rotes Wien

Als Regisseur hatte Viertel 1913 in Wien an der Freien Volksbühne begonnen, die sich auf eine von der Sozialdemokratie geförderte Publikumsorganisation stützte und - unter der Leitung Stefan Grossmanns und Art(h)ur Rundts - einen Spielplan anstrebte, der zwischen dem in Wien zum Operetten-Schwank abgesunkenen Volks-Theater und dem klassizistisch erstarrten Bildungstheater, zwischen der "Unterhaltungsgier und Launenhaftigkeit des reichen Pöbels" und den "hochliterarischen Bedürfnissen der Besseren" einen Weg suchte. Im "jungen Glück, Regie führen zu dürfen und "fieberhaft eingespannt zwischen Dichtung und schauspielerischer Individualität" inszenierte Viertel Stücke von Turgenjew, Eulenberg, Strindberg, Carl Hauptmann, Sternheim, Oskar Maurus Fontana - fast alle für Wien erstmalig.

Als programmatischer Versuch, der Volksbühnenbewegung nach Berliner Vorbild in Wien zum Durchbruch zu verhelfen, begonnen, scheiterte das Projekt an inneren Zerwürfnissen, an

einer zu engen Bindung an kommerzielle Erwägungen sowie an der kulturpolitischen Orientierungslosigkeit der Protagonisten. Viertels "Esoterismus, eine Art Bühnenkult" (wie er selbst im Rückblick konstatierte) wurde zumindest brüchig. An den Aufbau eines stilsicher zusammenwirkenden Ensembles war unter solchen Umständen nicht zu denken. Immerhin arbeitete Viertel in Wien mit einer Reihe von Schauspieler/innen, die nicht unbekannt blieben: Fritz Kortner, Ernst Deutsch, Rudolf Forster, Auguste Pünkösdy, Helene Thimig.

Stichworte: Ernst Deutsch, Rudolf Forster, Fritz Kortner, Auguste Pünkösdy, Helene Thimig,

Ein "einheitliches, durchgebildetes Ensemble" - wie es Stanislawskis "Moskauer Künstlertheater" besaß - blieb zeitlebens die Idealvorstellung Viertels, die er 1923 in Berlin mit der genossenschaftlich organisierten Gruppe "Die Truppe" verwirklichen wollte. Dramaturg war Heinrich Fischer, die Bühnenbilder stammten u. a. von Friedrich Kiesler, Franz Singer/Friedl Dicker und George Grosz; Mitwirkende: Rudolf Forster, Fritz Kortner, Johanna Hofer, Oscar Homolka, Leonhard Steckel, Salka Viertel, Lothar Müthel, Paul Bildt, Ernst Josef Aufricht u. a.

Der Spielplan der "Truppe" war äußerst ehrgeizig. Er sollte die für die Moderne repräsentativen Theaterautoren sammeln: Georg Kaiser, Karl Kraus und Robert Musil (in Uraufführungen), Eugene O'Neill und John M. Synge (in deutschen Erstaufführungen), Knut Hamsun und Frank Wedekind. Eröffnet wurde allerdings mit Shakespeares "Kaufmann von Venedig" in Kostümen von Dicker und Singer im Baushausstil, Kostümen, die von dem Darsteller des Shylock, Fritz Kortner, nicht akzeptiert wurden. - Die Gründung widerspiegelte das gewachsene Selbstbewusstsein der Schauspieler, die keine Schwierigkeiten sahen, sich zu einer unabhängigen "Truppe" zusammenzutun, ebenso wie die Opposition gegen das "Geschäftstheater", das, so Viertel 1923, "alles, was organische Entwicklung, Zucht und Form garantieren könnte, hineinschlingen würde in einen regellosen Verbrauch, der dem Augenblick eines heißhungrigen, aber appetitlosen, selbst devastierten und devastierenden Publikums dient." Das Experiment endete mit heftigem Streit unter den Beteiligten und einer Schuldenlast, die Viertel erst durch seine Tätigkeit als Filmregisseur in Hollywood ganz abtragen konnte.

In den Überlegungen zum Ensemble-Gedanken deutete Viertel die Elemente einer von lebensphilosophischen Gegensatzkonstruktionen beeinflussten Kulturkritik an. Er wandte sich gegen das Staatstheater und forderte ein Volkstheater, "an dem das Volk seine Idee vom Leben in einem wachen Traume erblickt". Das Ensemble sollte in eine Gemeinschaft innerlich, geistig aufeinander Bezogener übergehen, statt bloß eine Gesellschaft vertraglich gegeneinander Gesicherter zu bilden. Schließlich zeigen viele Äußerungen Viertels bereits in den 1920er Jahren die Tendenz, zwischen einer mechanisch-materialistischen, kapitalistischen 'Zivilisation' und einer die Rechte der Persönlichkeit und den organischen Zusammenhang wahrenden 'Kultur' zu unterscheiden.

Das Festhalten am Ensemble-Gedanken über den Zusammenbruch der "Truppe" hinaus ließ Viertel das Angebot, am Düsseldorfer Schauspielhaus zu wirken, so verlockend erscheinen. Hier begrüßte er die "Gleichmäßigkeit eines Ensembles von der Kunst zugewendeten Menschen". Bald tat sich aber eine Kluft zwischen Viertels Vorstellungen und den mehr auf ,

'geistige Formung', auf eine Einheit von Ästhetik und Ethik gerichteten Idealen der beiden Leiter Louise Dumont und Gustav Lindemann auf. Bis zum Bruch inszenierte Viertel 1926/27 u.a. Stücke von Paul Raynal, Carl Sternheim, Hans J. Rehfisch und - in einer eigens aus dem

Achtstunden-Opus präparierten Spielfassung - Arno Holz' "Ignorabimus" (mit Salka Viertel in einer Hauptrolle). Er arbeitete mit den Schauspieler/innen: Peter Esser, Ehmie Bessel, Ernst Ginsberg, Lilly Kann, Hermann Greid ... Ein Teil von ihnen verließ Düsseldorf, als Viertel ging. Salkas Vertrag wurde erst später gelöst; sie musste bleiben.

Das "Politische Theater" Erwin Piscators erschien Viertel hingegen als eine einseitige Lösung des Konflikts zwischen subjektiver Freiheit und sozialer Kausalität, als ein im Milieu-Determinismus befangener "Prolet-Kult". "Der vom Milieu, von den ökonomischen Gesetzen, von Naturkräften abhängige Mensch ist kein Vorwurf des Dramas." In Düsseldorf suchte Viertel nach seiner Antwort auf die ungelöste Problematik. Allerdings geriet ihm das den Zwängen des Milieus entbundene Individuum zum Gefangenen seiner leidenschaftlichen Getriebenheit. Den Zusammenstoß in Schillers "Maria Stuart" bestimmte Viertel losgelöst von der konkreten Situation als rauschhaftes Aufeinanderprallen der Individuen, als Willen beider Königinnen zur Macht, als Exemplifizierung einer Ethik des barbarischen Egoismus. Nietzsches und Weiningers Verdikt gegen Schiller beiseite schiebend, wollte Viertel Schiller gleichsam mit den Augen Dostojewskis sehen, des "Seher(s), der alle beide, Nietzsche und Weininger, in sich enthält". "Maria Stuart" zu inszenieren, bedeutete ihm eine gegen "romantische und sentimentale" Interpretation gerichtete Manifestation absoluter Diesseitigkeit, "die Wonnen der Verleiblichung zu erleben":

"Groß sehen, groß fühlen, groß handeln wird hier zum dringenden Gebot. Ein Übermaß von Figur nimmt den willigen Spieler auf und reißt ihn zur Höhe. Tief eingelebte Hemmungen fallen. Überall öffnet sich Situation, die das heißeste, angespannteste Dasein, in jedem Augenblick eine glühende Bereitschaft der Sinne erfordert." (Masken 20. Jg., 1926/27; Nr. 8)

Diese Tendenz verschärfte sich mit den Erfahrungen, die Viertel 1928 - 1932 als Filmregisseur in Hollywood und New York machte. Bereits 1927 hatte er mit Carl Mayer in Berlin das Drehbuch zu Friedrich Wilhelm Murnaus Film "Four Devils" (nach Herman Bang) verfasst, 1928 übersiedelte er mit Salka und den Söhnen Hans, Peter und Thomas nach Hollywood. Für die Filmfirmen "Fox" und "Paramount" arbeitet er an insgesamt neun Filmen unter den Bedingungen eines zugleich vollkommen kommerzialisierten und mit den menschlichen Ressourcen verschwenderisch umgehenden Betriebs, den er zuinnerst verabscheut. Aus nächster Nähe muss er mit ansehen, wie Sergej Eisensteins "Mexiko"-Filmprojekt kurz vor der Vollendung an der Engstirnigkeit der amerikanischen Geldgeber - unter ihnen der Romanschriftsteller Upton Sinclair - scheitert, die nicht einmal zulassen wollen, dass Salka und Berthold Viertel die Fertigstellung aus eigenen Ersparnissen finanzieren. "Amerikanische Bourgeoisie - Die Welt der gesicherten Menschen (Gegensatz zu Deutschland)". Der Broadway in New York erscheint ihm als die ausnahmslose Herrschaft dessen, was sich im Starkult und der leeren Artistik des Berliner Theaters erst ankündigte:

"Der Broadway gleich bekanntlich einem ungeheuren, ja ungeheuerlichen Jahrmarkt ... Für diese Menschheit, die nebenbei das Verdauteste schmaust, ohne sich den Magen zu verderben, muß immerzu erfunden werden, um sie zu interessieren." ("Der sprechende Film", Manuskript im Nachlass, um 1930)

Die Vereinigten Staaten, "Amerika", galten als die nächste Zukunft der technischen Zivilisation. In der Filmarbeit war Viertels künstlerische "Neuentdeckung des Menschen" sogar dem Gefälle der technischen Entwicklung gefolgt; in der Weltmetropole des Films, in Hollywood, herrschten jedoch die Gesetze einer ungeschriebenen Zensur, die der reibungslosen Vermarktung des Produkts diente. Der darstellbare zwischenmenschliche

Bezug verengte sich dadurch aufs Konventionelle, mit allen Ansprüchen Vereinbare.

"Ich liebe", notierte Viertel im Juni 1930, "beide - Trotzky mehr als Lenin. - Aber sie sind nicht so radikal, als man bürgerlicherseits denkt. Nietzsche ist radikaler - Dostojewski ist radikaler." Die soziale Revolution, die die äußere Welt umgestaltet, ist nicht radikal genug; wichtiger ist die innere Revolution, die Revolution der Seele. Nicht mehr nur die bürgerliche Gesellschaft, die Welt überhaupt erscheint als Gehäuse, in dem Erkaltung droht: Das Lebendige ist aus dem Gemeinwesen zurückgekrochen in das Innere der Einzelnen und befindet sich, aller äußeren Haltepunkte beraubt, in prekärer Lage. Die Träger des Lebensfunkens wissen nicht, ob sie bloß ausglimmende Überbleibsel eines Vergangenen oder Anfangskeime eines Künftigen sind. Sie neigen dazu, sich als Vertreter einer geheimen Aristokratie der Lebendigen zu betrachten.

Berthold Viertel und der Sozialismus

Viertel besaß ein Korrektiv dagegen: die starke Empörung über das Unrecht und die später nicht mehr preisgegebene Einsicht, dass der Sozialismus 'so oder so' der Menschheit als Ziel und Schranke vorausliege. (Mit einer Partei oder einem bestimmten Weg hat er sich nie identifiziert.)

"Er [der "Knabe Georg", wie sich Viertel in einem Teil der autobiographischen Fragmente nennt] hatte den heiligen Urzorn dieser großen Unabhängigen" [der alttestamentarischen Propheten], die gegen das in Stadt und Land üppig wuchernde Unkraut tobten und erst nach dem Untergange einen für immer anbrechenden Frieden prophezeiten, wie feuriges Gift in sich eingesogen ..."

Allmählich ist es Viertel gelungen, die eschatologischen Züge aus seinem Bild des Sozialismus zu tilgen. Am 11. Juli 1944 schreibt er aus New York an Salka:

"Und daß so viele Menschen, wie nur möglich, ein volles, reiches Leben haben, darum geht der Kampf, das nenne ich Sozialismus. Die Parteien: das sind zeitlich bestimmte Werkzeuge zu diesem Zweck."

Viertel formulierte diese Einsicht angesichts eines nahezu wirklich eschatologischen Geschehens: am Höhepunkt der militärischen Auseinandersetzung des Zweiten Weltkriegs, im selben Monat, in dem durch einen russischen Bericht die an jüdischen Menschen im Konzentrationslager Majdanek bei Lublin verübten Greuel weltweit publik und - gegen alle schwankende Hoffnung - unbezweifelbar geworden waren. Viertel hatte verstanden, dass das Gedankenspiel mit dem "Untergang des Abendlandes" nicht Warnung, sondern für viele Wunschtraum gewesen war.

Die Stellung zur Österreich-Frage

Viertel war Wien als der "Stadt der Kindheit" emotional verbunden; der Einzug Hitlers in Wien am 15. März 1938, den er in London am Radio verfolgt hat, traf ihn tiefer und stärker als der Machtantritt des Nationalsozialismus am 30. Jänner 1933, den er in Berlin - samt unmittelbarer Auswirkungen auf seine Person - erlebt hatte. Trotzdem fühlte sich Viertel als "Mann des Theaters" der "deutschen Kultur" zugehörig; und ein Verständnis für die Lebensfragen Österreichs, das über die emotionale Bindung hinausging, entwickelte er erst, als ihn die Nachrichten über den antifaschistischen Widerstand in Österreich selbst und die

Proklamationen des österreichischen Exils überzeugt hatten, dass nun zumindest der Wille da war, ein demokratisches Österreich nicht nur aus Verlegenheit zu errichten. Die Besinnung auf das Schicksal Österreichs im Exil verschränkte sich mit einem anderen wesentlichen Motiv: dem Misstrauen gegen das bloß Epochale in der Kultur, gegen das Überspielen der konkreten sozialen

Das Ende Österreichs wird in den ersten Jahren des Exils noch als ein end-gültiges verstanden:

Berthold Viertel: "Ich werde nie dich wiedersehen

Unendlich wie der Bogen

Der Sterne, die am Himmel gehen,

Komm ich, um dich betrogen,

Dir ewig nachgezogen.

Ich werde nie dich wiedersehen. [...]"

(Das graue Tuch, 174. Aus: Fürchte Dich nicht! 1941 - Handschrift in dem Heft "1940 Gedichte")

Die Befürchtungen, eine längere Herrschaft des Nationalsozialismus , ein neues Mittelalter, stehe in Europa bevor, verschränken mit Skepsis in die national-staatliche Daseinsberechtigung Österreichs. Wohl hatte die Okkupation Österreichs Viertel zutiefst erschüttert, wohl hatte er - hierin den Standpunkt seines Freundes Karl Kraus teilend - die Erhaltung der Eigenstaatlichkeit Österreichs als einer Barriere gegen das deutsche Machtstreben begrüßt, aber die "Vor-Bemerkung", die er nach dem März 1938 für "Österreichische Illusionen" entwirft, kommt einem Abschied gleich:

"Wien ist für mich, für viele, für alle ein Ort geworden, den nur die Erinnerung findet, wenn der Wunsch ihn aufsucht. [...]

Da ich den österreichischen Boden, seit er ein Teil des deutschen Dritten Reiches geworden ist, in diesem Leben nicht mehr berühren werde, findet nur noch die Phantasie den Weg zurück zu den Stellen, von denen mein Leben ausging. Ich könnte also ebensogut von Vineta erzählen, der im Meere versunkenen Stadt, als von Wien. Es ist ein Phantasiegebilde außerhalb der geographischen Realität. Und so sind auch die Menschen, welche in dieser Stadt gelebt haben und in meinem Buche leben werden, Phantasiegestalten, die nie wieder wirklich, nie wieder möglich werden können. [...] ... dieses Buch ist eine Arbeit der nachträglichen Treue, ein Penelopegespinst, das ein Odysseus, der nie heimkehren wird, selber knüpft, während die gewalttätigen Freier längst Haus und Herd und Schwelle in jenen Gebrauch genommen haben, der ihnen der richtige, ja der gerechte zu sein scheint."

In einer den Umfang der "Vor-Bemerkung" übersteigenden Anmerkung werden die "Wiener Juden" Arnold Schönberg, Hugo v. Hofmannsthal, Gustav Mahler, Sigmund Freud und Arthur Schnitzler genannt, deren Werk in die Welt gedrungen ist und so auch nach dem Untergang Wiens erhalten bleibt. Wiens kulturelle Eigenart wird nun in geänderter Perspektive skizziert:

"Hier fand die neueste Entwicklung Deutschlands einen Widerstand, der aus einer tiefen Wesensverschiedenheit stammte. Hier war eine Kontinuität nach rückwärts erhalten, die in einem alten Kulturboden wurzelte. Diese Eigenart, die jeder Fremde, der nach Wien kam und sie genoß, besser verstand als der Norddeutsche, mag aufgeopfert werden, sie ist es wohl schon. Wer sie gekannt hat, fühlt, daß etwas unersetzliches verloren geht. Eine Jugend, die nach dem Krieg [= der Erste Weltkrieg] geboren wurde, ist vielleicht imstande, ihre Hoffnungen auf eine völlige Entfremdung zu setzen. Von denen aber, die noch den Wert dessen erlebt haben, was jetzt verloren geht, werden viele eher sterben als sich wandeln wollen."

Der Nationalsozialismus erscheint hier als Ausdruck und Verursacher einer "völligen Entfremdung", in der das identitätsstiftende Potential einer ganzen Kultur beiseite geworfen wird. Viertel umschreibt das kulturelle Potential, das in Gefahr ist, unwiederbringlich der Vernichtung anheim zu fallen. Ob es sich aber nur um eine passive Masse von Vergangenheit, nicht auch um eine mögliche Zukunft handelt, hängt vom Tun und Lassen der Menschen, die in Österreich leben ab.

Literarische Strategien

Die literarischen Gattungen, die Viertel wirklich pflegte, waren Lyrik, Essay und erzählerische Prosa (autobiographische Fragmente, short stories, Romanentwürfe). Die Gewichtung zwischen ihnen verschob sich mit den verschiedenen Lebensphasen. Hatte bis 1913 die Lyrik, als das dem subjektiven Überschießen des bestehenden, stagnierenden Zustandes Adäquate, dominiert, übernahm die Essayistik in der Folge, als die subjektiven Ansprüche nicht nur in der "Scheinwelt" des Theaters einlösbar schienen, die führende Rolle. "Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit" (entstanden 1916/17) wurde zum Hauptwerk dieser Periode. Die Essayistik folgte einem rhetorischen Duktus (der sie über die Unebenheiten des Faktischen zum gedanklichen Entwurf trug), war auf Überzeugung und Überzeugen abgestellt. Die widersprüchliche Stabilisierung ab etwa 1924 brachte nicht nur eine verstärkte Hinwendung zum seiner Natur nach epischeren Film, sondern auch zur erzählerischen Prosa. (1927 erschien der kleine Roman "Das Gnadenbrot"; 1926/27 entstanden in Düsseldorf das "Ariadne"-Romanfragment und erste autobiographische Skizzen). Als das künstlerische Scheitern in Hollywood - das sich gerade in den 'Erfolgen' zeigte - und der gleichzeitige Vormarsch des Faschismus in Europa - der die Perspektive der Rückkehr zu kontinuierlicher, aufbauender Arbeit zerstörte - Viertel in eine tiefe menschliche Krise trieben, in der er bei Strafe des intellektuellen Untergangs um eine Neuorientierung und Selbstbesinnung zu ringen hatte, musste er das Schreiben von Gedichten erst wieder mühsam erlernen.

In der Situation des Exils veränderte sich das Verhältnis der drei Gattungen zueinander neuerlich. Publizistisch - in dem, was von Viertel in Exilzeitschriften und Exilverlagen gedruckt wurde - herrschten Lyrik und Essayistik vor. Doch entstanden gleichzeitig die - zum Teil in englischer Sprache geschriebenen - short stories, manchmal als kleine Parabeln angelegt, öfter jedoch der Beobachtung einer alltäglichen Szene und der Vermutung, was für eine Geschichte ihr zugrunde liege, entspringend. In ihrer Tendenz, hinter der fertigen Oberfläche, der Banalität eines Vorgangs ein Werdendes, eine menschliche Handlung zu entdecken, wurden die short stories weitergeführt in den autobiographischen Fragmenten, die das Resultat, das zur Gewohnheit gewordene eigene Ich, in Frage stellten, den Prozess seiner Entwicklung selbstkritisch rekonstruierten. Das autobiographische Schreiben beschäftigte Viertel bis zu seinem Tod, drängte in immer neuen Anläufen und Entwürfen ab 1948 sogar

die Lyrik an den Rand - was auch rein zeitökonomisch zu verstehen ist, da Viertel in den letzten fünf Jahren seines Lebens, durch Krankheit und widrige Umstände behindert, mit Inszenierungen in Zürich, Berlin, Salzburg und Wien über die Grenzen seiner Belastbarkeit beansprucht war.

Insgesamt jedoch zeichnete sich die eigentliche Exilsituation durch eine höhere Gleichzeitigkeit des lyrischen, essayistischen und epischen Schreibens aus. Die Gattungen näherten sich einander an: In der Essayistik blieb der rhetorische Schwung zwar erhalten, aber er ließ den - vordem seltenen - erzählenden und berichtenden Passagen mehr Raum; die erzählerische Prosa enthob sich dem Novellistischen, dem Zwang, eine in sich geschlossene Geschichte zu bieten, durchsetzte sich mit Gedankensplittern und Reflexionen; die Lyrik nahm Protokollartiges in sich auf und öffnete sich dem politischen Geschehen der Zeit.

Natürlich war dieses prekäre literarische Glück der Vereinigung des Disparaten, diese späte Erfahrung einer produktiven Universalität vom erzwungenen Verzicht auf eine kontinuierliche Theater- und Filmarbeit und vom Bewusstsein eines größeren Unglücks begleitet:

"Der hier spricht, wurde von den Nationalsozialisten erst in der Erziehungsanstalt eines Konzentrationslagers pädagogisch behandelt, dann nach Polen abgeschoben, schließlich - ein stammelndes Gespenst - vergast. - Daß es nicht tatsächlich geschah, ist einzig und allein die Folge einer rechtzeitigen Ortsveränderung. Eine solche historische Erledigung ist - auch wenn das Individuum verschont blieb - weder etwas Unwirkliches, noch etwas Zufälliges. Sie trifft und betrifft den Typus ..." (Notiz, New York 1944)

Das Verhältnis zum Exil

Viertel hat individuell lange dagegen angekämpft, in eine Exilsituation zu geraten. Wohl hatte er 1914 als einrückender Reservist Wien "für immer" verlassen, wohl hatte er im Februar 1928 die Überfahrt nach Amerika angetreten. Doch im Juli 1932 kehrte er nach Europa zurück, verhandelte in Paris mit Alexander Korda über Filmprojekte, besuchte den gelähmten Vater in Wien, Salkas Bruder Eduard Steuermann in Millstatt (Kärnten), verhandelte in Berlin mit der "Europa-Film". Seine verschleppte Zuckerkrankheit machte einen Sanatoriumsaufenthalt in Wien notwendig, den er abbrach, um in Berlin an dem Film "Kleiner Mann - was nun?" nach Hans Fallada (mit Musik von Kurt Weill und Ausstattung von Caspar Neher) zu arbeiten, ehe sich herausstellte, dass in Deutschland ein jüdischer Regisseur keine Arbeitsgenehmigung erhielt, und Viertel, Mitte Februar 1933, fluchtartig nach Prag abreiste. An Salka in Santa Monica schrieb er am 9. März aus Wien:

"Das ganze George Grosz-Album, alle Sternheim-Figuren sind in Bewegung - das marschiert mit dröhnender Musik und Flagge und trampelt die letzten Reste von Natur und Kultur nieder ... Bald werden wieder Brotkarten sein, Kriegswirtschaft, Dienstpflicht ... Das jüdische Problem wird wieder aktuell wie im Mittelalter - und wir gehören nach Palästina!"

Nach Palästina ist Viertel nie gekommen - trotz der später mit Max Brod, dem Dramaturgen des Habimah-Theaters, erwogenen Gastinszenierungen in Tel Aviv. Obwohl Viertel das Kommende in manchem voraussah, ließ er sich doch von den Stätten seiner Wirksamkeit, dem Theater und dem Film, nur ungern vertreiben. Auch bemühte er sich um die Veröffentlichung seiner Gedichte und des Romans Amalia, der freilich Fragment blieb, in österreichischen und Schweizer Verlagen. Die drei Filme, die er 1934-36 für "Gaumont

British" in London drehte, ermöglichten ihm, sich für weitere Jahre in Europa zu halten. Er schloss Freundschaft mit dem Schriftsteller und Drehbuchautor Christopher Isherwood und lernte durch ihn die um den Almanach "New Writing" (in dem ein Teil der "Amalia" erscheinen hätte sollen) gruppierten jungen englischen Schriftsteller Wystan Hugh Auden, Stephen Spender, John und Rosamund Lehmann kennen. Mit der Schwester Lehmanns, der Schauspielerin Beatrix Lehmann, verband ihn eine Liebesbeziehung - deutliches Zeichen dafür, dass er nun der anglikanischen Welt nicht mehr nur mit Scheu und Befremden gegenüberstand.

Die Exilsituation radikalisierte sich für Viertel in dem Maße, in dem ihm die Arbeitsmöglichkeiten beim Theater und beim Film mehr und mehr entzogen wurden. Nach dem Zusammenbruch von "Gaumont British" scheiterten weitere Filmprojekte an Finanzierungsschwierigkeiten und am Entzug der Arbeitsgenehmigung. Mit der Okkupation Österreichs wurde Viertel staatenlos - er lehnte es ab, sich um einen deutschen Pass zu bemühen, erwarb 1942 die US-Bürgerschaft. Das Filmskript "Das gestohlene Jahr", das er im Sommer 1940 mit Stefan Zweig in New York verfasste, wurde zu seiner letzten Filmarbeit. (Es wurde erst 1950 in Wien mit Oskar Werner und Ewald Balser verfilmt.) Für das englischsprachige Theater inszenierte Viertel Rosamund Lehmanns "No more music" in einer Klub-Aufführung, die von den kommerziellen Theatern Londons nicht übernommen wurde, Max Cattos "They walk alone", das in London 1939 ein großer Erfolg wurde, in New York 1941 nach wenigen Tagen abgesetzt werden musste, ebenso wie "The Grey Farm" desselben Autors in New York 1940.

Es misslang Viertel, der Großbritannien Anfang Mai 1939 verlassen hatte müssen, weil seine Aufenthaltsgenehmigung nicht mehr verlängert worden war, am Broadway Fuß zu fassen. Als Theaterregisseur sah er sich auf die von Exilierten für Exilierte veranstalteten Aufführungen verwiesen.

Mit einem Stück, Brechts "Furcht und Elend des Dritten Reiches", setzte er sich gleich dreimal auseinander. Noch im April 1939 begann er in London mit der Einstudierung der Szene "Der Spitzel" - sie wurde nach seiner Abreise bei der ersten öffentlichen Veranstaltung des "Freien Deutschen Kulturbundes in Großbritannien" gespielt. 1942 folgte eine szenische Aufführung in New York. 1945 sprang er für Erwin Piscator bei der Inszenierung von "The Private Life of the Master Race", der englischen Version von Brechts Szenenfolge, ein. Leseaufführungen waren Ferdinand Bruckners "Die Rassen", Goethes "Faust II" (die Schlussszenen) und Kraus' "Die letzten Tage der Menschheit" ("Die letzte Nacht"). In ihnen lebte Kraus' "Theater der Dichtung", das Erstehen des Dramas aus dem bloßen Wort, wieder auf. Alle diese Theaterversuche des Exils standen - für Schauspieler, Autor, Regisseur und Publikum - unausgesprochen in einem Spannungsverhältnis zu den Aufgaben, die sich mit der absehbar gewordenen Rückkehr nach Europa ergaben. Doch hat Viertel keine Gelegenheit erhalten, ein Stück Brechts im deutschsprachigen Raum zu inszenieren. Das in Zürich 1948 mit Brecht erwogene Projekt, in Salzburg - bei den Festspielen und am Landestheater - zusammenzuarbeiten - scheiterte. Die am Burgtheater in Wien geplante Aufführung von "Der kaukasische Kreidekreis" kam wegen der Kalten Kriegs-Stimmung und dem vor allem von Friedrich Torberg und Hans Weigel betriebenen "Brecht-Boykott" nicht zustande.

Im November 1939 notierte Viertel (er hielt sich in Salka Viertels Haus in Santa Monica bei Hollywood auf):

"Die Zeit ist gekommen, um uns in menschlichen Kollektiverscheinungen zu belehren. Eine

schmerzhafte Lehre für uns Abkommen des Individualismus ..."

Gemeint war damit einerseits die Überwältigung des Individuums durch das historische Geschehen, welches als Naturkatastrophe ins Unverbindliche zu rücken Viertel sich weigerte. Die scheinbare Selbstständigkeit der Existenz des Individuums hatte ja nur auf dem vorübergehenden Gleichbleiben der Lebensumstände, der relativen Sicherheit der Verkehrsverhältnisse und der fast unbewussten Eingewöhnung in sie beruht. Wohl hatte der Gegensatz von Individuum und Kollektiv beunruhigt, doch schien es eine Frage der reinen Entscheidung zu sein, auf welche Seite man sich stellte. Andererseits kam Viertel zu der Erkenntnis, dass Widerstand gegen den "Fascismus" nur im Zusammenschluss mit Gleichgesinnten, im Herauskristallisieren eines neuen "Wir" Zukunft haben werde. In der Gemeinschaft der Exilierten - wie flüchtig, konfliktreich und gegen jede Störung anfällig diese immer war - löste sich der alte Gegensatz von Individuum und Kollektiv auf, begriff sich Viertel mehr und mehr als tätige Persönlichkeit, die der gemeinsamen Sache nicht durch Selbstpreisgabe dienen konnte. Er wurde sich, indem er sich mit all jenen, die gegen Hitler, Franco und Mussolini ankämpften, solidarisierte und seinen eigenen - geringen - Beitrag in diesem Kampf leisten wollte, der Besonderheiten des eigenen Daseins, des "Typus", dem er angehörte, erst wirklich bewusst: so seiner jüdischen Herkunft (z. B. im Gedicht: "Der Judenknabe", "Graue Tuch", 279)seiner Geprägtheit durch das Wien der Jahrhundertwende, seiner spezifischen Menschenfreundlichkeit, aber auch des Gefühls vielfältiger Verluste, wie dies im Gedicht "Lebensgang" angesprochen wird.

Die Stellung innerhalb des deutschsprachigen Exils in den USA

Die Besonderheiten Viertels brachten auch mit sich, dass er innerhalb des deutschsprachigen Exils in England und in den USA eine nicht unerhebliche Mittlerrolle spielen konnte. Durch die Filmarbeit in Hollywood und London war er nicht nur mit der englischen Sprache vertraut - er hatte gute Kenntnisse der Kultur des Exillandes und war mit vielen englischen und amerikanischen Künstlerinnen und Künstlern auch persönlich bekannt: mit Charlie Chaplin und Greta Garbo, Upton Sinclair und Dorothy Thompson, Sinclair Lewis und Arthus Miller, Harold Clurman und Charles Laughton. Er nützte diese Kontakte unter anderem dazu, um - in manchen Fällen vergeblich - die Emigration von in Europa Bedrohten in die USA zu betreiben. Salka Viertel, von der er sich 1932 getrennt hatte, ohne die enge freundschaftliche Bindung aufzugeben, hat auf diesem Gebiet die wichtigere Rolle gespielt.

Durch seine Herkunft und seinen beruflichen Werdegang zählte Berthold Viertel gleichermaßen zum österreichischen und zum deutschen Exil und verstand es, die gemeinsamen kulturellen Interessen wahrzunehmen, ohne sich über die Unterschiede einfach hinwegzusetzen. In den USA stellte er durch sein häufiges Pendeln zwischen New York und Kalifornien Verbindungen zwischen den Emigrationen der West- und der Ostküste her - die aufgrund der räumlichen Entfernung und der anders gearteten Lebensbedingungen von der Exilliteraturforschung heute wie zwei verschiedene Exilländer behandelt werden.

"Sein Herz war", wie Ernst Fischer sagte, "links, wohin es gehört", doch blieb er für Liberal-Konservative ebenso ein Gesprächspartner wie für Sozialisten und Kommunisten. Eine scharfe Trennungslinie zog er nur zu den österreichischen Monarchisten und den Austrofaschisten, die noch im Exil vom Habsburgerreich bzw. vom "Christlichen Ständestaat" träumten.

Es nimmt daher nicht wunder, dass er an etlichen Initiativen des Exils, sich kulturell und

politisch zusammenzuschließen, maßgeblich beteiligt war. Er gehörte - zusammen mit Johannes R. Becher, Albert Einstein, Lion Feuchtwanger, Oskar Kokoschka, Heinrich Mann und Stefan Zweig - dem Präsidium des im Dezember 1938 in London gegründeten "Freien Deutschen Kulturbundes" an und war nach Kokoschka das wohl aktivste Präsidiumsmitglied. Gleichzeitig vertrat er die "englische Sektion" der in Paris gegründeten "Ligue pour l'Autriche vivante". In den USA schloss er sich zunächst der German-American Writers Association an (Ehrenpräsident Thomas Mann, Präsident Oskar Maria Graf), deren Selbstauflösung im Sommer 1940 eine Konsequenz der durch den Hitler-Stalin-Pakt ausgelösten (doch nicht verursachten) Krise der Exilpolitik war.

Im Herbst 1941 stand Viertel als ein Proponent für die in New York tätige "Tribüne für Freie Deutsche Kunst und Literatur in Amerika" ein, die ihn wiederholt zu Lesungen seiner Gedichte und zu den - oben bereits genannten - Inszenierungen heranzog. 1944 fungierte er mit Ernst Bloch, Brecht, Ferdinand Bruckner, Alfred Döblin, Feuchtwanger, Wieland Herzfelde, Heinrich Mann, Ernst Waldinger und F.C. Weiskopf als Gründer des "Aurora Verlages", in dem 1946 sein Gedichtband "Der Lebenslauf" erschien. Im selben Jahr findet sich sein Name auch unter den Unterzeichnern des Aufrufs des von Paul Tillich initiierten "Council for a Democratic Germany". Dazwischen erwog er mit Klaus Mann weitere Projekte, traf sich häufig mit ihm und Isherwood, um die allgemeine Lage und die Perspektiven der Exil-Kultur zu diskutieren, wie im Tagebuch von K. Mann verzeichnet ist.

Publizistisch engagierte sich Viertel in den letzten amerikanischen Exiljahren vor allem in der Monatszeitschrift "Austro American Tribune" - dies, obwohl ihn sein Freund Hermann Broch (den er Anfang 1933 in Wien kennen gelernt hatte, und der die meist unveröffentlichte Lyrik und Prosa Viertels hochschätzte) mit den Worten gewarnt hatte, "es würde also - wie es sich gehört - auf ein Fremdenblatt hinauslaufen, das - wiederum, wie es sich gehört - die einzig mögliche österreichische Politik, also die des Fortwurstelns zu vertreten hätte." (Brief an Viertel, Princeton, 19.12. 1943). Wie aus einer anderen Briefstelle hervorgeht ("Der Chaplin-Aufsatz war tief und überzeugend - ich habe mich sehr damit gefreut!", 15.6. 1947), zählte Broch dennoch zu den aufmerksamen Lesern der "Austro American Tribune".

Seit dem Sommer 1940 lebte Viertel mit der Schauspielerin Elisabeth Neumann zusammen. (Sie heirateten 1949 in Wien). Elisabeth Neumann berichtet, dass ihr "Mann ... damals gar nicht viel verdient" hat, von Salka und ihr selbst mitunter finanziell unterstützt wurde. Die Dürftigkeit der Verhältnisse verhinderte nicht die angespannteste Aktivität. Ein Versuch Viertels, 1942 eine Stellung als "Radio-Coordinator" für deutschsprachige Sendungen zu erlangen, scheiterte: in einem FBI-Verhör wurden Viertel Kontakte zu amerikanischen Kommunisten zur Last gelegt. Die McCarthy-Ära der "witch hunt" (Hexenjagd) auf Andersgesinnte warf ihre Schatten voraus.

Die Nachkriegssituation

Viertel hatte seit 1937 an den Debatten des antifaschistischen Exils teilgenommen, hatte seine Konflikte mit ausgetragen und seine Krisen miterlitten. Mit der militärischen Niederwerfung Hitlerdeutschlands verlor das auf die Befreiung vom Faschismus hingespannte Exil allmählich seinen inneren Zusammenhalt. Eine neue, oft schwierigere Phase des Exils, in der sich die einzelnen Exilierten existentiell auf sich selbst zurückgeworfen fanden, begann. Die großen Hoffnungen auf eine demokratische Erneuerung Mitteleuropas zerbrachen nicht nur an der Realpolitik des Kalten Krieges, sondern auch an der menschlichen und geistigen Verwüstung, die der Faschismus hinterlassen hatte. Auch seine Vision eines Austria Rediviva

(Austro-American Tribune 1945) verhallte weitgehend ungehört und ungelesen.

Viertel hatte im September 1947 mit der BBC in London einen Vertrag geschlossen (er sollte für die deutschsprachigen Sendungen Radioregie führen und Texte schreiben); im Februar 1948 wurde er zu einer Reportagereise ins Ruhrgebiet und nach Berlin geschickt; am 24. April schrieb er, wieder in London, an Salka:

"Weißt Du, wenn man von Ruinen spricht, darf man nicht vergessen, wieviele Menschenruinen es gibt, das Ganze ist eine Ruine, die Ruine eines Volkes, das dennoch weiterlebt, arbeitet, weiterhaßt, darbt, weiterstrebt."

Dass Viertel letztlich im Dezember 1948 nach Wien zurückkehrte, darf nicht als Heimkehr missverstanden werden. Er plante, nach einigen Jahren wieder in die USA zu gehen, sah sein Engagement in Wien zunächst als ein vorläufiges. Noch in New York hatte er Alice Herdan-Zuckmayer gegenüber seine Absicht mit den Worten beschrieben:

"... als Kritiker und Lehrer wirken und so versuchen, neue Grundlagen zu legen und zu festigen." (Brief vom 1. Juli 1947)

Was er in Österreich erfuhr, fasste er im Juli 1950 in den Gedichtzeilen zusammen:

"Die aber überlebt haben hier, fröhnen der Lüge schon wieder mit neuer Entschlossenheit."

An das Legen "neuer Grundlagen", an repräsentative, allgemein verbindliche Wirksamkeit war nicht zu denken. Was Viertel - neben der kameradschaftlichen Verpflichtung gegen seinen Schwager Josef Gielen, den Burgtheaterdirektor, ohne dessen Mitwirkung der Ruf nach Wien kaum erfolgt wäre - an Wien band, war ein Interesse an ‚kapillaren Prozessen' (um einen Ausdruck des von Viertel sehr geschätzten Georg Lukács hier einzuführen): Es galt, das klassifizierende Vorurteil des zuletzt vom Nationalsozialismus formierten Publikums mit künstlerischen Mitteln zu unterlaufen, eine neue Teilnahme für menschliche Vorgänge in ihrem Reichtum und ihrer Verschiedenheit zu wecken, den Sinn der Menschen wieder von der Magie des Irrationalen und den ‚Herausforderungen' einer falsch verstandenen Weltgeschichte auf die Fragen des eigenen Lebens zu lenken. Die Shakespeare-Inszenierungen Viertels ("Othello", "König Richard II", "Antonius und Kleopatra") lassen sich in diesem Zusammenhang als der Versuch deuten, der Pseudogeschichtlichkeit des NS-Theaters eine Dramatik von wahrhaft weltgeschichtlicher Bedeutung entgegenzustellen, eine Dramatik, in der das Tragische den Übergang zu neuen Lebensformen vermittelt und sich nicht in einer Beschwörung des Schicksalhaften und von Untergangsphantasien zur bloßen Stimmung auflöst.

Der "Reichskanzleistil"

Viertel fand bei seiner Rückkehr am deutschsprachigen Theater - ob in Berlin, Düsseldorf oder Wien - einen "neuen Ton" vor, der ihn erschreckte und den er mit "Reichskanzleistil" benannte:

"Dieser Ton war entweder so laut, dass ich ihn nicht anzuhören vermochte und mit den Worten den Sinn verlor - oder, in jäher Abwechslung, so leise, so privat ..., daß ich erst recht nichts ... in mich aufnehmen konnte."

Es fehlten "alle Zwischentöne", all die "Übergänge", die "die große und reiche Skala der menschlichen Rede" ausmachen. Der "Reichskanzleistil" war gleichsam das akustische

Symbol der unter der nationalsozialistischen Herrschaft eingetretenen Enthumanisierung und Zerstörung der Kunst. Was Viertel am Theater mit durch das Exil geschärften Augen und Ohren beobachten konnte, hatte sich auch in Literatur und Malerei in je spezifischer Form durchgesetzt: die Polarisierung in ein idyllisierendes und in ein heroisierendes Genre. Entweder wurde resignativ Kleinmenschliches ohne handlungsmäßige Folgen zur Unterhaltung und zum Trost dargeboten, oder es wurde schicksalhaftes Tun ohne Zusammenhang mit den wesentlichen menschlichen Interessen verherrlicht. Durch die aufgerissene Lücke zwischen diesen beiden Polen waren, um ein Bild zu gebrauchen, die Viehwaggons mit den Deportierten in die Vernichtungslager gerollt, ohne dass deren Geschicke die "Mitmenschen" und die ihr Gemüt bedienende Kunst zu rühren vermocht hätten. Die Schwierigkeiten, die Viertel am Burgtheater immer wieder zu überwinden hatte, dürften nicht nur dem Vorurteil, dessen die 'Daheimgebliebenen' in schamloser Weise gegen den Emigranten fähig waren, zuzuschreiben sein, sondern auch Viertels Kritik an den eingerissenen Zuständen und seinem Bestreben, das Theater aus der falschen Polarisierung des "Reichskanzleistils" wieder heraus zu führen.

Dazu kamen, wie bereits erwähnt, die Verdächtigungen durch einen fanatischen Antikommunismus, der aus Viertels Verbindung zu Brecht (Inszenierung von Maxim Gorkis "Wassa Schelesnowa" mit dem Berliner Ensemble im Dezember 1949) und seiner freundlichen Einstellung zu dem von Emigranten mit Hilfe der kommunistischen Partei und der sowjetischen Besatzungsmacht gegründeten "Neuen Theater in der Scala" Nahrung sog. Sean O'Caseys Anti-Kriegs-Stück "Der Preispokal" konnte er 1952 nur am Zürcher Schauspielhaus realisieren, da in Wien - fälschlicherweise - ventiliert worden war, O'Casey sei Kommunist. Viertel erhielt in Wien bis knapp vor seinem Tod keine Wohnung, musste dauernd umziehen und erlangte die österreichische Staatsbürgerschaft erst durch die Intervention des Bundespräsidenten Theodor Körner wieder.

Auch finanziell waren er und Elisabeth Neumann, die in Wien kaum eine Beschäftigung als Schauspielerin fand, nicht auf Rosen gebettet. Angesichts solcher Widrigkeiten nötigt das von Viertel in seinen letzten fünf Jahren bewältigte Arbeitspensum Respekt ab - drei Inszenierungen in Zürich, zwei in Berlin, eine in Salzburg, dreizehn am Burg- und Akademietheater in Wien. Er arbeitete mit Schauspielern wie Will Quadflieg, Therese Giehse, Hermann Wlach (seinem Jugendfreund), Helene Thimig, Käthe Gold, Curd Jürgens, Josef Meinrad, Albin Skoda, Hedwig Bleibtreu, Heinz Moog, Maria Eis, Erich Auer, Eva Zilcher usw. Die Besetzung des NS-Stars Werner Krauß in Strindbergs "Die Kronbraut" 1949 war ein Zugeständnis, das Viertel die Weiterarbeit ermöglichte und ihm den unerwünschten Beifall des späteren Werner Krauß-Biographen Hans Weigel eintrug. Neben dem bereits Genannten inszenierte Viertel mit Kleists "Der zerbrochne Krug", Tschechows "Die Möwe", Gerhart Hauptmanns "Die Ratten" Stücke der dramatischen Weltliteratur. Wie seine Aufsätze in den Programmheften belegen, bemühte sich Viertel nun darum, diese Stücke aus den besonderen historischen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehung zu deuten, und leitete gerade daraus ihre internationale Bedeutung ab.

Die spätere Theaterauffassung

Ein Schwerpunkt seiner Inszenierungsarbeit lag auf der neueren amerikanischen Dramatik, die er zum Teil selbst ins Deutsche übersetzt hatte (Arthur Miller und vor allem Tennessee Williams). Er nützte damit den Rückenwind, den alles Amerikanische in der Nachkriegszeit für sich hatte, und unterlief zugleich die offizielle Selbstdarstellung der USA, in der eine

Selbstkritik der amerikanischen Lebensverhältnisse, wie sie Tennessee Williams und Carson McCullers leisteten, kaum gefragt war.

1927 hatte Viertel in Düsseldorf Arno Holz' Monsterdrama "Ignorabimus" in einer von ihm und Louise Dumont erstellten Bühnenfassung inszeniert. Diese Tragödie einer preußischen Akademikerfamilie, in der sich spiritistischer Wunderglaube (in den der nüchterne Empirismus umschlägt), angeerbter Wahnsinn, die Doppelnatur des Weibes zwischen Maria und Magdalena zum Untergang verdichten, feierte Viertel damals als "grenzenlosen Naturalismus", der seinen "begrenzten" Widerpart, den nur die Realität der kleinen Leute widerspiegelnden Naturalismus des frühen Gerhart Hauptmann, überwinde und endlich den "geistigen Menschen" auf die Bühne stelle. Doch hatte Holz den Milieudeterminismus keineswegs überwunden, er hatte ihn nur ins Innere der Akteure verlegt und dabei in der Abwendung von den "simplen Schicksalen nicht geistiger Menschen" auch die demokratischen Tendenzen des Naturalismus 'überwunden'.

Berechtigt in Viertels Engagement für Arno Holz war die Abwehr einer verkürzten Realitätsauffassung, aber die weitere und tiefere Realität wurde in den Abgründen eines dämonischen Inneren gesucht, nicht in der Wirklichkeit. Gleich Holz erstrebte Tennessee Williams "einen näheren Zugang zu den Dingen, wie sie sind, einen mehr durchdringenden und lebhaften Ausdruck für sie". Wie Holz interessierte sich Williams für die Darstellung psychologischer Grenzfälle; aber es handelte sich - etwa bei der Blanche in "Endstation Sehnsucht" - jeweils "um einen gesellschaftlich genau bedingten Fall":

"Die Krankheit der Blanche ist als eine gesellschaftliche Erkrankung ... diagnostiziert."

Für Berthold Viertel hatte sich der Ort der Suche durch die Erfahrung des Exils zu einer ganzen weiten Welt gewandelt, waren Wahnsinn und Traum, Leidenschaft und Gedanke aus der Zeugenschaft für Überwirkliches und Übermenschliches wieder zurückgekehrt in die dramatische Situation, waren eingetragen in die gegenständlichen Konturen der Personen.

Viertel wusste um die Grenzen der Dramatik Williams', wollte kein "Spezialist" für amerikanische Stücke werden. Er sagte über Williams wie vorher über den Lyriker Theodor Kramer (die er beide gegen Angriffe von 'links' verteidigte): "Sein Glas ist klein, aber er trinkt aus seinem Glase."

Der Vergleich zwischen Viertels Sicht auf Arno Holz und auf Tennessee Williams verdeutlicht noch einmal die Entwicklung, die Viertel in den zwanzig Jahren 1927-1947 durchlaufen hatte. Viertel hatte sich als Zeitgenosse und Protagonist einer Moderne verstanden, die den Augenblick einer epochalen Neuentdeckung des menschlichen Wesens gekommen sah. Als ihre Vorläufer galten Kierkegaard und Strindberg, Dostojewski und Nietzsche. Die Widersprüche dieser Moderne, die Versuche, sie sowohl zu überwinden als auch ihre treibenden Impulse zu erhalten, lassen sich in Viertels Essayistik bis zum Schluss verfolgen. Den "Traum von der Realität" - so der Leitgedanke eines seiner letzten Essays (vermutlich 1952) - hat Viertel nie aufgegeben. Am Ende seines Lebens bekannte er sich zu dem "ethisch-ästhetischen Zwang, die Realität zu erträumen, so wie sie ist, mit all ihren Konsequenzen":

"Da will das Traumvermögen nicht dem, was wir oft so geringschätzig den ‚Alltag' nennen, entfliehen, auf den weichen Kissen des Trostes, oder auf den Traumflügeln der Hoffnung; sondern es ist bestrebt, die Realität zu ergreifen, sie, von der nur Teile für uns ergreifbar sind,

die für uns unbegrenzte zu ertauchen und zu erfliegen, sie zu ergänzen, sie nahe und immer näher zu bringen, sie immer noch unentrinnbarer und wirklicher zu machen, um sie zu gestalten. Diese Tendenz des Traumes hängt nicht am Glück und nicht an der Schönheit, sie kennt und anerkennt nur die Wahrheit."

Zur Rezeption des literarischen Werks

Dass erst Jahrzehnte nach dem Tod Viertels eine erste Ausgabe seiner Werke versucht wurde, hatte besondere Gründe. Der Jude Berthold Viertel wurde 1933 aus Deutschland, 1938 aus dem zur Ostmark gewordenen Österreich vertrieben. Er war aus dem Exil zurück-, aber nicht heimgekehrt. Er hatte, in den letzten fünf Jahren seines Lebens, mit Erfolg als Regisseur am Burgtheater in Wien gewirkt, aber sein literarisches Werk, das den Gefährten seines Exils - Bertolt Brecht, Hermann Broch, Günther Anders, Thomas Mann und vielen anderen - bedeutsam genug erschien, ist im Exil geblieben. Die Auswahlbände, die nach 1945 in Deutschland herausgegeben wurden (Dichtungen und Dokumente, 1956; Schriften zum Theater, 1970; Gesammelte Gedichte, 1981), blieben ohne durchgreifende Wirkung. Sie machten nur einen kleinen Teil der wahrlich umfangreichen literarischen Hinterlassenschaft Viertels zugänglich.

Der Nachlass umfasst neben Regie- und Filmdrehbüchern tausende Gedichte, Essays, Tagebuchaufzeichnungen, Erzählungen, autobiographische Fragmente und eine gewaltige Korrespondenz. Sehr vieles davon ist, musste fragmentarisch bleiben: zu gewaltsam waren die Brüche zwischen Viertels verschiedenen Lebensstationen, zu leidenschaftlich war Viertel selbst am Leben der anderen Menschen und am Zusammenwirken mit ihnen interessiert. Der ideale Ort dieser Leidenschaft war für Viertel das Theater, dem er einen wichtigen Teil seiner Lebensarbeit widmete. Allenthalben jedoch stieß Viertel auf Lebendiges, das es zu fördern und dem es sich zu verbinden galt:

"Jedes Gespräch, das sich zufälligerweise an einem Straßenkiosk entwickelt, ist eine vollendete Theaterszene." (Undatierte Tagebuchnotiz)

Sein Freund Brecht hat ihn darum den "Städtebauer aus den Gesichten" genannt.