



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Adrienne Gessner. Biographie einer
österreichischen Schauspielerin“

verfasst von

Laura Sallfellner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

INHALT

1 Einleitung	3
2 Forschungslage und Methode	6
2.1 Autobiographien als Quelle	7
2.1.1 Autobiographie <i>Ich möchte gern was Gutes sagen...</i> von Adrienne Gessner	8
2.2 Archivalien.....	9
3 Kindheit und Jugend	12
3.1 Familie.....	13
3.1.1 Die Eltern: Christine Bukovics (7.6.1864-24.7.1937) und Gustav Rudolf Geiringer (15.12.1856-22.4.1945).....	13
3.1.2 Die Schwester: Margarethe Edthofer geb. Geiringer (Künstlername: Margarete von Bukovics) (14.3.1892-28.2.1970)	15
3.1.3 Der Ehemann: Ernst Lothar (25.10.1890-30.10.1974).....	16
3.2 Karrierebeginn – Lehrjahre in Stuttgart, München, Brünn	17
3.3 Karriere in Wien	18
4 1938-1946 – Jahre des Exils	22
4.1 Jüdische Abstammung	23
4.2 Flucht aus Österreich	25
4.3 Erste Exilstationen – Schweiz und Frankreich	29
4.3.1 Einigen am Thunersee, Schweiz	29
4.3.2 Paris, Frankreich.....	33
4.4 USA – Das Ende der Flucht	36
4.4.1 Das Leben in New York City – Akkulturation in der neuen Heimat	39
4.4.1.1 Exilmetropole New York	39
4.4.1.2 Probleme der Akkulturation	40
Ankunft.....	41
Statusverlust und finanzielle Lage	42
Umbruch	45
Flüchtlingshilfe und Kampf gegen Hitler	48
Erwerb der amerikanischen Staatsbürgerschaft.....	49
4.4.1.3 Rückkehr nach Österreich.....	50
4.4.2 Adrienne Gessner – Vertreterin der österreichischen Kultur	54
4.4.2.1 Die Österreichische Bühne – The Austrian Theater	55
4.4.2.2 Österreich-Patriotismus in amerikanischen Printmedien	59
4.4.3 Karriere am Broadway	62
4.4.3.1 Sprache – Akzentrollen	64

4.4.3.2 Schauspieltradition	67
4.4.3.3 Europäische Schauspieler und das Broadway-System	68
4.4.3.4 Die Produktionen	71
Fritz Kortner und Dorothy Thompson: <i>Another Sun</i>	71
Rose Franken: <i>Claudia</i>	73
H. S. Kraft: <i>Thank You, Svoboda</i>	76
John van Druten: <i>I Remember Mama</i>	77
5 Remigration	81
5.1 Rückkehr als amerikanische Staatsbürgerin und Adrienne Gessners „drittes“ Leben	83
5.2 Karriere nach 1945 unter spezieller Beobachtung der unmittelbaren Nachkriegszeit.....	87
5.2.1 Rückkehr zur Theaterbühne	89
5.2.2 Filmengagements	93
Was bleibt von Adrienne Gessner als Schauspielerin?.....	96
5.2.3 Auszeichnungen für ihr schauspielerischen Leistungen.....	97
5.2.4 Remigrierte und daheimgebliebene Schauspielerinnen und Schauspieler	98
5.3 Umgang mit den Daheimgebliebenen in Gessners Autobiographie ..	101
5.3.1 Umgang mit der eigenen jüdischen Herkunft	104
6 Schlusswort	108
7 Bibliographie	110
8 Anhang	127
Lebenslauf.....	127
Abstract	128

1 Einleitung

Viele Anekdoten werden von der österreichischen Schauspielerin Adrienne Gessner erzählt. Besonders ihre pointierten bis boshaften Bemerkungen über Kolleginnen und Kollegen blieben vielen in Erinnerung. Als „Doyenne mit spitzer Zunge“¹ wurde sie bezeichnet und für den unvergesslichen „Gessner Ton“ war sie sowohl auf der Bühne als auch im Leben bekannt. Unter anderem berichtet Georg Markus in seinem Buch „Das heitere Lexikon der Österreicher“ von diesem Ereignis:

„Ein paar Tage nach der Premiere von Peter Handkes ‚Der Ritt über den Bodensee‘ wird Adrienne Gessner gefragt, wie ihr die Aufführung gefallen hat.

‚Bin in der Pause weggegangen.‘

‚Adrienne, in dem Stück war doch gar keine Pause.‘

‚Ach so, ich hab gedacht, das war die Pause.‘“²

Und der ehemalige Burgtheater-Direktor Gerhard Klingenberg (1971-1976) schildert in seiner Anekdoten-Sammlung dies:

„Eine der berühmtesten Anekdoten dieser Art ist wohl ihre Bemerkung über Josef Meinrad, damals berühmter, beliebter, umjubelter Burgschauspieler und Träger des Iffland-Rings. Es war bekannt, dass Meinrads Gagenforderungen bei Film und Fernsehen horrend waren, was in einem nicht zu übersehenden Gegensatz zu Meinrads sonstigem überaus bescheidenen, manchmal fast devoten Auftreten stand. Nun, die bei Film und Fernsehen kaum praktizierte Bescheidenheit Meinrads trug natürlich ihre Früchte, unter anderem in Gestalt eines prächtigen Rolls-Royce. Die Gessner quittierte diese Akquisition anerkennend: ‚Ja, seit der Herr Meinrad den Rolls-Royce hat, ist er noch bescheidener.‘“³

Aber diese Geschichten hinterlassen nur ein eingeschränktes Bild von der anerkannten und beliebten Wiener Schauspielerin, das ihr nicht gerecht wird, denn wenig erzählt man sich von ihrem bewegten Leben und ihrer langen und erfolgreichen schauspielerischen Karriere, die sie trotz großer Schwierigkeiten immer wieder fortsetzen konnte. Zeit ihres Lebens stand sie im Schatten der beiden prominenten Männer, die sie auf ihrem Lebensweg begleiteten: ihr Ehemann Ernst

¹ Heinz Marecek, *Das ist ein Theater! Begegnungen auf und hinter der Bühne*, Salzburg: Residenz 2002, S. 145.

² Georg Markus, *Das heitere Lexikon der Österreicher. Die besten Anekdoten von Altenberg bis Zilk*, Wien: Amalthea 2003, S. 134.

³ Gerhard Klingenberg, *Aus vergangenen Burgtheater-Tagen. Geschichten und Anekdoten*, Wien: Molden 2009, S. 137.

Lothar, Schriftsteller und Theatermann, und nach dessen Tod (Stief-)Schwiegersohn Ernst Haeusserman, der ehemalige Wiener Burgtheaterdirektor (1959-1968).

Als Schauspielerin war Gessner sowohl auf den bedeutendsten Bühnen im deutschsprachigen Raum, als auch auf internationalen Bühnen tätig. Ihr Debüt gab sie am Stuttgarter Hoftheater. Unter Max Reinhardt am Theater in der Josefstadt perfektionierte sie ihr Schauspiel und zuletzt war sie die Doyenne des Wiener Burgtheaters. Aber nicht nur durch ihre Bühnenauftritte war sie bekannt, sondern auch durch ihre Darbietungen in Film und Fernsehen. Insgesamt wirkte sie in mehr als 50 Filmen mit.

Die vorliegende Arbeit betrachtet umfassend Adrienne Gessners Leben und ihre schauspielerische Tätigkeit, wobei eine Analyse ihrer verschiedensten Rollen in Theater, Film und Fernsehen nicht durchgeführt wird. Sehr wohl sollen aber Bruch und Kontinuität ihrer Karriere aufgezeigt werden. Der Fokus liegt im Konkreten auf der Zeit im Exil (1938-1946).

Nach eingehender Betrachtung der Forschungslage wird zunächst in Kapitel 3 Gessners Kindheit und Familie sowie ihr Karrierebeginn behandelt. Darauf aufbauend, folgt jener Lebensabschnitt, welcher in dieser Arbeit im Vordergrund steht: die Exilzeit (Kapitel 4). Der Einmarsch Hitlers im März 1938 zwang die Familie aufgrund jüdischer Abstammung (Kapitel 4.1) aus Österreich zu fliehen. Schweiz und Frankreich waren für sie die ersten beiden Stationen (Kapitel 4.3), über die sie in ihre neue Heimat – die Vereinigten Staaten von Amerika (Kapitel 4.4) – gelangte.⁴ Adrienne Gessner widerstrebte anfangs der Gedanke, Europa und Österreich für immer zu verlassen, doch nach geglückter Akkulturation in den USA, die mit der Erwerbung der amerikanischen Staatsbürgerschaft endete, war der Wille, nach Österreich zurückzukehren, nicht mehr groß. Der Prozess der Anpassung an das Gastland soll in Kapitel 4.4.1 „Das Leben in New York City – Akkulturation in der

⁴ Da die Abgrenzung zwischen den Begriffen Flüchtling, Emigrant und Exilant sowie Emigration und Exil nicht immer eindeutig ist, werden sie im Folgenden nicht voneinander unterschieden und identisch verwendet. „In der Regel wird mit Emigration die (erzwungene) Auswanderung bezeichnet, wobei der damit in aller Regel verbundene Bruch mit dem Herkunftsland eine spätere Rückkehr ausschloß [...]. Als Exil dagegen bezeichnet man den erzwungenen und unfreiwilligen Aufenthalt eines Menschen im Ausland, der durch den Wunsch nach späterer Rückkehr bestimmt wird.“ Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler, „Vorwort“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, S. XI-XIII, hier: S. XII.

Dass diese Definition mit der Realität nicht immer Hand in Hand geht, ist verständlich. Unvorhergesehene Umstände lassen manche in der zunächst ungeliebten Fremde verweilen, andere wiederum kehren unvermutet in die alte Heimat zurück. Zu den Begriffen Emigrant und Exilant siehe u.a. auch Bernhard Trautwein, „Immigration und Exil in Frankreich: Österreicher und Deutsche im französischen Fremden- und Flüchtlingsrecht 1933-1939“, Dipl. Wien 2008, S. 3-5.

neuen Heimat“ verdeutlicht werden. Ausführungen zu ihren Tätigkeiten in den Staaten folgen. Hier wird unterschieden zwischen ihrer Arbeit und ihrem Engagement im Kontext „österreichische Exilanten propagieren in der Ferne ihr Heimatland“ (Kapitel 4.4.2) einerseits und ihren schauspielerischen Darbietungen und ihrem Erfolg auf dem Broadway (Kapitel 4.4.3) andererseits. Dabei werden auch die Schwierigkeiten der europäischen Schauspielerinnen und Schauspieler, sich dem andersgearteten Theatersystem in den USA – dem sogenannten Showbusiness – anzupassen, erörtert und die Differenzen aufgezeigt. Aber nicht nur aus der Sicht der „continental players“ soll dieses Thema betrachtet werden, Meinungen amerikanischer Theaterleute werden ebenso berücksichtigt.

War Ernst Lothar zunächst die treibende Kraft, die auf eine Auswanderung in die USA drängte, war er es auch, der eine baldige Rückkehr und Remigration nach Österreich (Kapitel 5) erhoffte und anstrebte. Als ihm die Position des Theatre and Music Officer in Österreich auf Seiten der amerikanischen Besatzungsmacht angeboten wurde, um am kulturellen Wiederaufbau Österreichs mitzuwirken, kehrten er und Adrienne Gessner im Mai 1946 nach Wien zurück. Im Frühjahr 1947, in einer Zeit in der sich der Ost-West-Konflikt immer mehr verstärkte, trat Gessner zum ersten Mal nach neun Jahren wieder auf einer Wiener Theaterbühne auf. Es war der Start ihrer dritten erfolgreichen Schauspielkarriere (Kapitel 5.2). Zu diesem Zeitpunkt standen Remigrantinnen und Remigranten mit den Daheimgebliebenen und Dabeigewesenen – so als hätte es die Jahre zuvor nie gegeben – wieder gemeinsam auf der Bühne bzw. vor der Kamera. Vor allem dieses problematische Verhältnis soll in Kapitel 5 vorherrschendes Thema sein. Was bedeutete es, als einst Verstoßener und Vertriebener den Daheimgebliebenen und Dabeigewesenen gegenüber zu treten? Wie lebte man in einem Land weiter, in dem Antisemitismus und nationalsozialistisches Gedankengut noch immer in den Köpfen verankert waren und die Angst und der Unwille dominierten, sich der eigenen Schuld zu bekennen und bewusst zu werden? Im Vordergrund stehen daher die schwierigen Bedingungen, unter denen die Remigration in der Nachkriegszeit erfolgte und wie Gessner diese Zeit wahrnahm. Ihre Auseinandersetzung mit der eigenen jüdischen Herkunft und ihr Umgang mit den Daheimgebliebenen in ihrer Autobiographie (Kapitel 5.3) sollen die problematische Aufarbeitung der österreichischen Vergangenheit zeigen.

2 Forschungslage und Methode

Forschungen zur Schauspielerin Adrienne Gessner sind noch nicht weit fortgeschritten. Bislang gibt es über sie bzw. ihre künstlerische Tätigkeit keine umfassende wissenschaftliche Abhandlung.

In diversen Theaterlexika⁵ sind kurze Artikel zu ihrer Person zu finden, jedoch weisen diese (teilweise) nicht nur große Mängel sondern zudem Unstimmigkeiten auf. Auch in Werken über die Theaterstätten⁶, auf deren Bühne sie im Laufe ihres Lebens stand, und zur Wiener Theaterlandschaft⁷ sind kaum nennenswerte Informationen zu finden. Und ebenso scheint die Exilforschung Gessner als Forschungsgegenstand noch nicht entdeckt zu haben. Lediglich in Aufzählungen oder im Zusammenhang ihres Mannes Ernst Lothar taucht ihr Name auf.

Zu Ernst Lothar hingegen gibt es bereits mehrere Arbeiten. Beispielsweise befasst sich Edda Fuhrich-Leisler in einem Artikel von 1988 mit „Ernst Lothar als Theaterdirektor in Wien (1934 bis 1938)“⁸. In diesem Zusammenhang ist auch der Beitrag von Julia Danielczyk⁹ in einem Sammelband über das Theater in der Josefstadt vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg interessant. Am Germanistik-Institut der Universität Wien wurden außerdem zwei Diplomarbeiten¹⁰ mit Schwerpunkt auf Lothars schriftstellerische Tätigkeit eingereicht. Susanne Maurer versucht dabei auch, Ernst Lothar biographisch zu fassen, gibt aber – trotz Einsichtnahme in seinen Nachlass – kaum mehr Informationen preis als die, die Lothar selbst in seiner Autobiographie überlieferte. Dies trifft, bis auf die Einbindung von Lothars Korrespondenzen mit seinem Freund Raoul Auernheimer, auch auf den

⁵ Siehe Christoph Trilse/Klaus Hammer/Rolf Kabel, *Theaterlexikon*, Berlin: Henschel 1977. Curt Bernd Sucher (Hg.), *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker*, München: dtv 1999. Manfred Brauneck (Hg.), *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Biographisches Lexikon der Theaterkünstler*, Bd. 2, München: Saur 1999.

⁶ Siehe beispielsweise Ernst Haeusserman, *Das Wiener Burgtheater*, Wien: Molden 1975, S. 153.

⁷ Siehe beispielsweise Oskar Maurus Fontana, *Wiener Schauspieler. Von Mitterwurzer bis Maria Eis*, Wien: Amandus Edition 1948, S. 255-256.

⁸ Edda Fuhrich-Leisler, „Vom Wunder des Überlebens. Das Theater in der Josefstadt unter Ernst Lothar (1935 bis 1938)“, in: Studiengesellschaft für Zeitgeschichte und Politische Bildung/Steiermärkische Landesbibliothek (Hg.), *Geschichte und Gegenwart. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Gesellschaftsanalyse u. polit. Bildung* 3/88, Graz: Styria 1988, S. 213-223.

⁹ Julia Danielczyk, „Trügerische Hoffnung. Ernst Lothars Theater i. d. Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“, in: Gerald Maria Bauer/Birgit Peter (Hg.), *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien: LIT 2010, S. 81-92.

¹⁰ Siehe Stephanie Weiss, „Ernst Lothar. Schicksal eines Exilautors zwischen Erfolg und Heimweh“, Dipl. Wien 2009. Und Susanne Maurer, „Ernst Lothar. Leben und Werk“, Dipl. Wien 1995.

Aufsatz von Donald G. Daviau und Jorun B. Johns zu.¹¹ Interessant – auch für diese Arbeit – sind die Publikationen von Oliver Rathkolb¹², die Lothars Tätigkeit als Theatre and Music Officer nach dem Exil nachgehen. In diesem Zusammenhang beleuchtet Rathkolb auch Lothars Autobiographie kritisch.¹³ Werke über Ernst Lothar werden aber generell in der vorliegenden Arbeit nur sekundär verwendet.

Letztlich bleiben daher die Autobiographien von Adrienne Gessner *Ich möchte gern was Gutes sagen...*¹⁴, erschienen 1985 im Amalthea Verlag, und Ernst Lothar *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*¹⁵, erschienen 1961 im Paul Zsolnay Verlag, die einzigen Veröffentlichungen, die ausführliche Auskünfte über das Leben der Schauspielerin bieten. Ernst Lothars Memoiren werden aber nur in einigen Fällen herangezogen, da sich diese Arbeit auf Adrienne Gessner und auf deren Darstellungsweise konzentriert.

2.1 Autobiographien als Quelle

Die Problematik der literarischen Gattung „Autobiographie“ ist hinlänglich bekannt¹⁶ und soll hier deshalb nur kurz ins Bewusstsein gerufen werden.

¹¹ Siehe Donald G. Daviau/Jorun B. Johns, „Ernst Lothar“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2,1 New York, Bern: Francke 1989, S. 520-553.

¹² Ich danke an dieser Stelle sehr herzlich Herrn Univ.-Prof. Mag. DDr. Oliver Rathkolb, der mir die Einsicht in seine im amerikanischen Staatsarchiv in Washington gesammelten Akten der Information Services Branch (ISB) sowie diverse andere Dokumente hinsichtlich Ernst Lothars Tätigkeit als Theatre and Music Officer im Nachkriegsösterreich ermöglichte und mir mit seinem Rat und seinen Anregungen für die weitere Recherche sehr geholfen hat.

¹³ Siehe Oliver Rathkolb, „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit: Kulturpolitik in Österreich nach 1945“, in: Jörg Thunecke (Hg.), *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*, Wuppertal: Arco Wissenschaft 2006, S. 279-295. Und: Oliver Rathkolb, „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik“, Diss. Wien 1981.

¹⁴ Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985.

Weitere Publikationen von Adrienne Gessner: Adrienne Gessner, „Unverbesserlich“, in: Hilfsaktion für notleidende Bühnenangehörige, Künstler helfen Künstlern (Hg.), *Künstler erzählen Erlebnisse von 155 Künstlern*, Wien: Polsterer 1963, S. 104-105. Und: Adrienne Gessner, „Kunst und Caruso galten mehr als Politik“, in: Rudolf Pörtner (Hg.): *Kindheit im Kaiserreich. Erinnerungen an vergangene Zeiten*, Düsseldorf: Econ 1987, S. 79-84.

¹⁵ Ernst Lothar, *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*, Wien/Hamburg: Paul Zsolnay 1961.

¹⁶ Siehe beispielsweise Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie. Das Altertum*, Bd. 1,1, Frankfurt a. M.: Schulte-Bulmke 1976. Und: Ruth Klüger, „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“, in: Magdalene Heuser (Hg.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 405-410.

Die subjektive Wahrnehmung des Autobiographen lässt eine objektive Darstellung des Geschehenen nicht zu und macht daher, trotz ihres Anspruches auf Authentizität und wahrheitsgetreue Darstellung des Gewesenen¹⁷, die Autobiographie als historischen Tatsachenbericht im Grunde zunichte¹⁸. Dennoch sind Autobiographien gerade für die Exilforschung von großer Bedeutung. Sie „gelten als Zeugnis und Dokument, sie sind Selbst- und Zeitdeutung und haben als solche in der Exilforschung von Anfang an eine zentrale Rolle gespielt.“¹⁹ Essentiell ist für Christoph Seifener vor allem der Zeitpunkt der Abfassung. „Wenn man bedenkt, dass die Gegenwart des Erinnernden wesentlich seinen Blick auf die Vergangenheit bestimmt, [...] dürfte klar auf der Hand liegen, dass der Zeitpunkt der Abfassung die Darstellung der Flucht aus Deutschland und der Exilzeit beeinflusst. Auch die Intention der Autoren sind an den Zeitpunkt der Abfassung des Werkes gebunden.“²⁰ Eine Unterscheidung zwischen dem tatsächlich gelebten und dem geschriebenen Leben ist daher unbedingt notwendig. Franziska Salm-Reifferscheidt zitiert in ihrer Diplomarbeit Günter Müller, der der Meinung ist, dass sich gerade aufgrund der subjektiven Sichtweise Autobiographien gut als Quelle eignen, wenn sie mit anderen aussagekräftigen Materialien in Verbindung gebracht werden.²¹

Grundsätzlich ist die Möglichkeit der Subjektivität von Quellen immer gegeben und daher müssen sie, seien es nun Autobiographien oder historische Dokumente, stets kritisch und im Bewusstsein der Unmöglichkeit völliger Objektivität betrachtet werden.

2.1.1 Autobiographie Ich möchte gern was Gutes sagen... von Adrienne Gessner

1985 erschien Adrienne Gessners Autobiographie im Amalthea Verlag. Gessner war zu diesem Zeitpunkt bereits 89 Jahre alt. Insgesamt umfasst das Werk 339 Seiten

¹⁷ Vgl. Farideh Akashe-Böhme, „Biographien in der Migration“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.), *Exilforschung. Sprache – Identität – Kultur: Frauen im Exil*, Bd. 17, München: edition text + kritik 1999, S. 38-52, hier: S. 40.

¹⁸ Vgl. Sebastian Siedler, „Silvio Pellicos *Le mie prigioni* in der zeitgenössischen österreichischen und französischen Rezeption“, Dipl. Wien 2010, S. 26.

¹⁹ Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Wulf Koepke, „Vorwort“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.), *Exilforschung. Autobiografie und wissenschaftliche Biografie*, Bd. 23, München: edition text + kritik 2005, S. 7-12, hier: S. 7.

²⁰ Christoph Seifener, *Schauspieler-Leben. Autobiographisches Schreiben und Exilerfahrung*, Frankfurt a. M.: Lang 2005, S. 85.

²¹ Vgl. Günter Müller, zit. nach: Franziska Salm-Reifferscheidt, „Frauen in der Kriegskrankenpflege im Ersten Weltkrieg am Beispiel der Rotkreuzschwester Marianne Jarka“, Dipl. Wien 2010, S. 52.

und im Anhang finden sich Listen, zusammengestellt von Guntram Schneider²², Herbert Holba²³ und Peter Spiegel²⁴, die ihre Bühnen-, Film- und Fernsehrollen wiedergeben.

Gessner schreibt über ihr Leben von der Kindheit bis in die Gegenwart. Auch über ihre Zeit im Exil, von den anfänglichen Schwierigkeiten sowie von den Erfolgen erzählt sie. Im Gegensatz zur Autobiographie ihres Mannes wird jene Gessners in der Re- und Emigrationsforschung aber nicht beachtet. Dies ist aufgrund der unterschiedlichen Erzählweise und infolge der unterschiedlichen Bewertung von Autobiographien von Frauen und Männern nicht verwunderlich, denn „[m]ännliche Autoren der Emigration verstehen ihre individuelle Geschichte eher als repräsentativ für ihre Zeit“²⁵, während Autorinnen den Schwerpunkt auf familiäre und individuelle Ereignisse legen. So auch bei Gessner, die sich als völlig unpolitisch bezeichnet und mehr persönliche Erlebnisse betont. Dies spiegelt sich sogar in der Art und Weise, wie ihre Memoiren geschrieben und aufgebaut sind, wider. Kapitel 5.3 widmet sich ausführlicher diesem Thema.

2.2 Archivalien

Dass Autobiographien subjektiv sind und nicht (immer) als wissenschaftlich belegte Literatur gelten, wurde gezeigt. Trotzdem wird in dieser Forschungsarbeit zunächst von diesen beiden Monographien ausgegangen, da sie einen ersten Überblick über Gessners Leben geben können. Ergänzungen bzw. Richtigstellungen werden aber durchaus gemacht. (Original-) Dokumente, Briefe, Zeitungsartikel etc. wurden dabei als Quellen herangezogen.

²² Guntram Schneider, „Adrienne Gessner: Bühnenrollen ab Wien 1919“, in: Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985, S. 295-320.

²³ Herbert Holba, „Adrienne Gessner: Filmographie“, in: Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985, S. 321-327.

²⁴ Peter Spiegel, „Adrienne Gessner: Fernsehrollen“, in: Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985, S. 329-331.

²⁵ Hiltrud Häntzschel, „Geschlechtsspezifische Aspekte“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 101-116, hier: S. 110-111.

Der Teilnachlass von Ernst Lothar²⁶, der sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Wiener Rathaus (WBR) befindet, galt für diese Forschungsarbeit als wichtigster Fundort für diverse Archivalien. 1995 gelangte dieser als Geschenk aus Privatbesitz in die Wienbibliothek. Susanne Maurer schreibt, dass sich der Nachlass zur Zeit ihrer Recherche (Dipl. Wien 1995) noch im Besitz von Dr. Bendas Witwe befand. Dr. Benda war Gessners und Lothars Hausarzt. Ihm vererbte Gessner nach ihrem Ableben den Nachlass.²⁷ In der Wienbibliothek umfasst er nun 16 Archivboxen (AB) und eine Foliobox. Vorwiegend besteht der Nachlass aus Korrespondenzen ab der Emigration, doch lassen sich ebenso aufschlussreiche Dokumente unterschiedlichster Art, sowohl von Ernst Lothar als auch von Adrienne Gessner und ihrer Familie finden. Unter anderem können neben Reisepässen, Verträgen, Bescheinigungen und Urkunden auch Fotos wie Tagebücher gesichtet werden.

Für die vorliegende Arbeit wurden zudem nachstehende Nachlässe und Archive in Wien herangezogen: Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (UMDW), Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW), Archiv der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA) und die Handschriftensammlung und Nachlässe des Österreichischen Theatermuseums (ÖTM).

Ein Forschungsstipendium der Universität Wien ermöglichte der Verfasserin außerdem Recherchen in den USA durchzuführen, um Lücken hinsichtlich der Exilzeit füllen zu können. Folgende Forschungsstätten waren von Interesse: Manuscript and Archives Division der New York Public Library (NYPL), Billy Rose Theatre Division und Clippings-Sammlung der NYPL for the Performing Arts, The Shubert Archive, Museum of the City of New York, M. E. Grenander Department of Special Collections and Archives (University at Albany) and The Tamiment Library & Robert F. Wagner Labor Archives (New York University).

²⁶ Wienbibliothek im Rathaus (WBR), Nachlass Ernst Lothar, Zuwachsprotokoll Handschriftensammlung (ZPH) 922a. Der zweite Teilnachlass befindet sich im Archiv des Wiener Burgtheaters. Für die vorliegende Arbeit wurde dieser nicht herangezogen.

²⁷ Vgl. Maurer, „Ernst Lothar“, S 5.

Eine Anfrage an das FBI hinsichtlich einer Personalakte von Adrienne Gessner blieb insofern ergebnislos, da es eine Personalakte von Adrienne Gessner nicht oder nicht mehr gibt. Ihr Name taucht aber in der Personalakte von Hyman Solomon Kraft, einem amerikanischen Theater- und Filmemacher, der während der Kommunistenverfolgung in den USA auf die „Schwarze Liste“ gesetzt wurde, auf, da sie mit ihm am Broadway im Stück *Thank You, Svoboda* zusammenarbeitete.

Neben den beiden Autobiographien und den Archivalien ergänzen Zeitungsartikel die Forschungen. Vor allem bei der Bearbeitung von Gessners schauspielerischer Tätigkeit im Exil waren sie eine wichtige Quelle. Die deutschsprachige Exilzeitung *Aufbau*, das Nachrichtenblatt des German-Jewish Club Inc., New York, war speziell für die Aufführungen der Österreichischen Bühne in New York sehr hilfreich. Hingegen für Gessners Auftritte am Broadway waren besonders New Yorker Tageszeitung, wie *The New York Times*, *New York Sun*, *New York Herald Tribune*, *New York Post* etc. von Interesse. Da die Theaterproduktionen, bevor sie am Broadway Premiere feierten, außerhalb von New York in anderen Großstädten angetestet wurden – sogenannte try-outs –, wurden für die Ausführungen zu den Broadway-Stücken auch Zeitungsberichte aus Boston, wo die meisten try-outs stattfanden, herangezogen.

3 Kindheit und Jugend

Adrienne Gessner wurde am 23. Juli 1896 in Maria Schutz, Niederösterreich, als die jüngere der beiden Töchter von Gustav Geiringer und Christine Bukovics geboren. Getauft wurde sie am 28. Februar 1899 auf den Namen Adrienne Wilhelmine Maria Geiringer.²⁸ Den Künstlernamen Gessner (auch: Geßner) nahm sie erst 1919 auf Anraten von Josef Jarno, dem damaligen Direktor des Theaters in der Josefstadt und des Wiener Stadttheaters, an.²⁹

In eine gutbürgerliche Familie „mit stark künstlerischem Einschlag“³⁰ hineingeboren, wuchs sie wohlbehütet in einer Wohnung am Kärntnerring³¹ in Wien auf. Ihre Kindheit war aufgrund ihres Vaters stark von Musik geprägt. Als stadtbekannter Gesangsprofessor unterrichtete er neben seiner Tätigkeit an der Akademie für Musik und darstellende Kunst auch Privatschüler, die in der Wohnung am Kärntnerring ein- und ausgingen. Adrienne selbst spielte Violine und Klavier. In ihrer Autobiographie schreibt sie über das gemeinsame Musizieren mit ihrem Vater:

„Mein Vater fing nun an, Walzer mit mir einzustudieren (von seinem geliebten Johann Strauß natürlich), um mich bei Laune zu erhalten. Damit hatten wir im kleinsten Kreis Erfolg. Wie oft haben wir bei einer der reichsten Frauen Wiens, bei Ida Gutmann-Wodianer, der Familie des bekannten „Kohle-Barons“, in ihrer prunkvollen Badener Villa gespielt. [...] Ich ziemlich schlampig, aber mit Gefühl, er mit Zartheit und dem größten Einfühlungsvermögen.“³²

Unter den Künstlern, die in ihrem Zuhause verkehrten, war unter anderem der Opernsänger Enrico Caruso (1873-1921). Dieser spielte für sie in ihren Jugendjahren eine wichtige Rolle. „Mein Vater begleitete ihn [Caruso] am Klavier. Papa wurde weiß im Gesicht, nie habe ich ihn so aufgereggt und begeistert gesehen. Mama und Gretl heulten, ich war in einem Taumel von Glück. Ich glaube, es war der schönste Augenblick meiner Jugendjahre.“³³ Die Tage, in denen Caruso in der Wiener Oper auftrat, waren für sie immer ein Fest. Die erste Begegnung fand im Jahr 1911 statt.³⁴ Von diesem Zeitpunkt an verband sie eine herzliche Freundschaft.

²⁸ Abschrift vom 31.5.1938: Tauf-Schein, WBR, ZPH 922a, AB 4.

²⁹ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 42.

³⁰ Ebd. S. 8.

³¹ Genaue Adresse laut Meldeauskunft des Wiener Stadt- und Landesarchivs (MA 8) (WStLA) vom 13.12.2011: 1, Kärntnerring 8/4/16.

³² Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 11.

³³ Ebd. S. 19.

³⁴ Vgl. ebd. S. 18-22.

Im Nachlass sind Briefe, Postkarten und Fotografien von ihm zu finden, die von dieser Freundschaft zeugen.³⁵ Zeit ihres Lebens wird sie eine große Verehrerin seiner Musik bleiben.

Nach der Schulbildung an einem Lyzeum³⁶ und an der Evangelischen Schule am Karlsplatz³⁷ in Wien ging Adrienne 1914 an die Akademie für Musik und darstellende Kunst³⁸ und entschloss sich, den Schauspielberuf zu ergreifen.

3.1 Familie

3.1.1 Die Eltern: Christine Bukovics (7.6.1864-24.7.1937) und Gustav Rudolf Geiringer (15.12.1856-22.4.1945)

Das künstlerische Talent war Adrienne in die Wiege gelegt worden. Ihre Mutter, geboren am 7. Juni 1864 in Bremen und getauft auf den Namen Christine Camilla Catharine, Tochter von Karl Jacob Joseph von Bukovics und Gesche Catharina (geb. Feilner)³⁹, war selbst Schauspielerin. Sie entstammte der Künstlerfamilie „von Bukovics“⁴⁰. Ihr Vater Karl (1835-1888) war ebenso künstlerisch aktiv. Er war Sänger und Schauspieler (zuletzt am k.k. Hofburg-Theater), sowie Regisseur und Theaterdirektor. In letzterer Funktion war er am Theater in der Josefstadt (1869-1871 zusammen mit Heinrich Börnstein), am Theater Wiener-Neustadt, welches mit dem Fürstlichen Schloßtheater in Teplitz in Böhmen und dem Armonia=Theater in Triest vereinigt war, (1872-1875) und am Wiener Stadttheater (1880-1884) tätig.⁴¹

Christine begann ihre Karriere am Wiener Stadttheater (1881-1884), wo ihr Vater Pächter und Theaterleiter war. Danach spielte sie in Budapest und Hamburg. 1887

³⁵ Siehe diverse Dokumente, WBR, ZPH 922a, AB 2, 4, 13 und 14.

³⁶ Vermutlich besuchte sie das Privat-Mädchen-Lyzeum Luithlen, Wien I.

³⁷ Laut Autobiographie wird sie wegen eines Vorfalles im Unterricht vom Lyzeum verwiesen. Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 9.

Weitere Nachforschungen bezüglich ihrer Schulbildung blieben erfolglos. Sowohl im WStLA, beim Wiener Stadtschulrat, im Österreichischen Staatsarchiv als auch im Archiv der Evangelischen Schule ließen sich keine relevanten Unterlagen finden.

³⁸ Matrikenbuch 4/258, Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (UMDW).

³⁹ Geburts- und Taufschein 11.6.1900, WBR, ZPH 922a, AB 4.

⁴⁰ Mehrere Schreibweisen sind in der Forschung zu finden, wobei „von Bukovics“ am häufigsten auftritt: „Bukovicz von Kiss-Alaska“, „von Bukovicz von Kis-Alaska“, „von Kiß-Alacska“, „Kiß“, „von Alaska“, „von Kis-Alaska“, „von Bukovics von Kiss- Alacksa“, „von Alacksa“, „von Kiss-Alacksa“.

⁴¹ Vgl. Rudolf Vierhaus (Hg.), „Bukovics von Kiss Alacska, Karl“, *Deutsche biographische Enzyklopädie (DBE)*, Bd. 2, München: Saur 2005, S.204.

kam sie nach Wien ans Carl-Theater und als 1889 Emmerich von Bukovics (1844-1905)⁴². Christines Onkel, erster Direktor des Deutschen Volkstheaters in Wien wurde, stand sie dort für zwei Jahre auf der Bühne (1889/90 auch ihre Schwester Camilla).⁴³ Im Sommer 1891 wurde sie mit Adriennes Schwester Margarethe schwanger und beendete ihre Schauspielkarriere. Am 24. Juli 1937 starb sie in Wien.⁴⁴

Adriennes Vater, Gustav Rudolf Geiringer, der Sohn des Kaufmanns Eduard und dessen Frau Betti (geb. Pinkas) Geiringer wurde am 15. Dezember 1856 in Wien geboren. Er war ein stadtbekannter Gesangspädagoge und Musiker. Als Komponist zeichnete er für die Musik der einaktigen Operette *Die indische Witwe*, mehrere Tanzstücke und Lieder verantwortlich. Bis zu seiner Pensionierung 1928 unterrichtete er an der Akademie für Musik und darstellende Kunst. Selbst hatte er am Wiener Konservatorium (Hauptfach Klavier und Komposition) studiert, wo er im Jahre 1900 eine Stelle als Lehrer für Gesang annahm. Zu diesem Zeitpunkt war es noch eine private Ausbildungsstätte der Gesellschaft der Musikfreunde. Erst 1909 wurde das Konservatorium zur staatlichen Hochschule k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst. Für seine Verdienste wurden ihm 1921 der Titel „Regierungsrat“, 1924 der Titel „Hofrat“ und 1929 das große silberne Ehrenzeichen der Republik verliehen.⁴⁵

Adriennes Verhältnis zu ihrem Vater war sehr liebevoll, was aus dem regen Briefkontakt während ihrer Zeit in der Emigration hervorgeht.⁴⁶ Sie sollten sich nach der plötzlichen Abreise von Adrienne in die Schweiz nicht wieder sehen, denn Gustav Geiringer starb kurz vor Kriegsende am 22. April 1945 in Wien.

Auch Gustav Geiringers Bruder Anton Geiringer, geboren am 8. März 1855 in Wien, war eine bekannte Persönlichkeit in den Wiener Theaterkreisen, da er jahrelang am Deutschen Volkstheater als Sekretär und stellvertretender Direktor beschäftigt

⁴² Vgl. Rudolf Vierhaus (Hg.), „Bukovics von Kiss Alacska, Emmerich“, *Deutsche biographische Enzyklopädie (DBE)*, Bd. 2, München: Saur 2005, S. 203.

⁴³ Martin Scharnhorst, „Ensemblemitglieder des Volkstheaters“, in: Evelyn Deutsch-Schreiner (Hg.), *100 Jahre Volkstheater. Theater, Zeit, Geschichte*, Wien: Jugend und Volk 1989, S. 400-403, hier: S. 400.

⁴⁴ Vgl. Todesanzeige „Christine Geiringer“, in: *Neue Freie Presse*, 27.7.1937, S. 15.

⁴⁵ Standesausweis Gustav Geiringer, Archiv UMDW.

⁴⁶ Siehe Briefe von Gustav Geiringer an Adrienne Gessner, WBR, ZPH 922a, AB 4.

war.⁴⁷ Unter den vielen Geschwistern Gustavs war Anton derjenige, der in Adriennes Leben sehr präsent war, wie die Briefe im Nachlass und die Erwähnungen in der Autobiographie zeigen.

3.1.2 Die Schwester: Margarethe Edthofer geb. Geiringer (Künstlername: Margarete von Bukovics) (14.3.1892-28.2.1970)

Margarethe⁴⁸, genannt Gretl, war die um vier Jahre ältere Schwester von Adrienne. Auch sie ergriff den Schauspielberuf und feierte zunächst Erfolge in Brünn und danach ab 1912 am Deutschen Volkstheater in Wien. 1919 heiratete sie ihren Kollegen Anton Edthofer. Die Ehe ging nach fünf Jahren in die Brüche.⁴⁹

Da Anton Edthofer 1920 ein Engagement in Berlin erhielt, zogen beide von Wien weg. Ab diesem Zeitpunkt konnte Margarethe an ihre Erfolge nicht mehr anknüpfen, auch nach ihrer Rückkehr nach Wien nicht. 1924-26 spielte sie am Modernen Theater in Wien, die Saison 1927/28 in Bielitz, danach taucht sie im Deutschen Bühnenjahrbuch erst wieder 1967 als zeitweilig beschäftigt am Burgtheater auf. Andere Quellen zeigen, dass Margarethe in den 1930er und 1950er Jahren in den Wiener Kammerspielen und im Theater in der Josefstadt auf der Bühne stand.⁵⁰

Während der NS-Zeit blieb Margarethe in Wien. Am 21.11.1944 wurde sie bis zum 5.4.1945 von der Gestapo – laut Gessners Autobiographie wegen einer wehrzeretzenden Äußerung – inhaftiert.⁵¹ Am 28. Februar 1970 starb sie im 78. Lebensjahr in Wien.⁵²

⁴⁷ Siehe Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Jahrgänge 1908-37, Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Ges.

Auch Sigmund Geiringer, ein Bruder von Gustav und Anton, war mit dem Deutschen Volkstheater eng verbunden. Er zählte zu den wichtigsten Förderern des Theaters zurzeit Emmerich von Bukovics. Vgl. Georg Gaugusch, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800-1938*, Bd. A-K, Wien: Amalthea 2011, S. 848.

⁴⁸ Auch: Marguerite, Margarete, Grete

⁴⁹ Abschrift Trauungs-Schein 9.2.1948, Vergleich zwischen Margarethe und Anton Edthofer, WBR, ZPH 922a, AB 4.

⁵⁰ Vgl. Roswitha Janowski-Fritsch, „Die Wiener Kammerspiele 1910-1939. Von der Residenzbühne zu den Kammerspielen mit besonderer Berücksichtigung der Direktionszeit Erich Ziegels von 1934-1936“, Dipl. Wien 2008, S.334-338. Vgl. *Neue Blätter des Theaters in der Josefstadt*, Spielzeit 1955/56, Bd. 3.

⁵¹ Haftbestätigung, Bescheid auf Haftentschädigung, WBR, ZPH 922a, AB 4. Sowie vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 165.

⁵² Sterbeurkunde, WBR, ZPH 922a, AB 4.

3.1.3 Der Ehemann: Ernst Lothar (25.10.1890-30.10.1974)

Als dritter Sohn wurde Ernst Lothar (Sigismund) Müller am 25. Oktober 1890 in Brunn geboren. Nach abgeschlossenem Jura-Studium in Wien war er zunächst als Beamter tätig (1914-25). 1924 wurde ihm der Titel „Hofrat“ verliehen. Während seiner Beamtenzeit schrieb er seinen ersten Roman *Der Feldherr* (1918). Der Schriftstellerei sowie dem Theater schon seit Kindertagen verfallen, wurde er 1925 Theaterkritiker bei der *Neuen Freien Presse*.

Mit 24 Jahren heiratete er Mary Helene Sachs des Renandes. Aus dieser Ehe gingen seine beiden Töchter Agathe und Johanna/Hansi hervor. Agathe starb bereits im Alter von 18 Jahren an Kinderlähmung. Auch Hansi war kein langes Leben beschert. Sie starb am 7. Dezember 1945 26-jährig in New York.

Nach seiner Scheidung am 21. April 1933⁵³ konnte er Adrienne Gessner, die er schon Jahre zuvor kennen gelernt hatte, heiraten. Die Hochzeit fand nur einen Monat später am 22. Mai 1933⁵⁴ statt. Hugo Thimig für Adrienne Gessner und Raoul Auernheimer für Ernst Lothar waren die beiden Trauzeugen. Ihre Ehe blieb kinderlos.

1932 erhielt Lothar sein erstes Regie-Angebot am Wiener Burgtheater. Er inszenierte Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Ab 1935 wurde er Direktor des Theaters in der Josefstadt, das er sehr erfolgreich bis 1938 leitete. In diesem Jahr musste er aufgrund seiner jüdischen Abstammung aus Österreich fliehen. In den USA war er als Schriftsteller und Dozent für Theaterwissenschaft und Vergleichende Literatur am Colorado College in Colorado Springs tätig. Mit Adrienne kehrte er 1946 als amerikanischer Staatsbürger, Offizier und Kulturbeauftragter (Theatre and Music Officer) in die Heimat zurück.

Diverse Regieangebote am Burgtheater und bei den Salzburger Festspielen – unter anderem inszenierte er achtmal Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* – folgten. Darüber hinaus wurde er mit vielen Preisen ausgezeichnet. Bis 1965 war Ernst Lothar als Regisseur aktiv, zuletzt am Wiener Burgtheater (auch

⁵³ Scheidung von Tisch und Bett 21.4.1933, ebd.

⁵⁴ Eheschein 29.5.1933, ebd.

Ehrenmitgliedschaft) und am Zürcher Schauspielhaus. Am 31. Oktober 1974 starb er kurz nach seinem 84. Geburtstag.⁵⁵

3.2 Karrierebeginn – Lehrjahre in Stuttgart, München, Brunn

Zwei Jahre war Adrienne Geiringer an der Akademie für Musik und darstellende Kunst eingeschrieben, wo sie Schauspielunterricht von Ernst Arndt bekam. Üblicherweise dauerte eine Ausbildung an der Akademie drei Jahre, doch aufgrund der Protektion ihres Vaters konnte sie den ersten Jahrgang überspringen. Als im Sommer 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, meldete sie sich als Diätchwester in der Poliklinik zu einem freiwilligen Dienst. Der Ausbildung wegen war sie aber nur bis Jahresende an der Poliklinik tätig.⁵⁶ Die Reifeprüfung legte Adrienne schließlich am 13. Juni 1916 mit einer „Zwei“ ab⁵⁷ und ergatterte darauffolgend ihr erstes Engagement am Stuttgarter Hoftheater, dem General-Intendant Joachim Gans Edler Herr von Putlitz vorstand. Sie spielte dort unter dem Namen Adrienne Geiringer.⁵⁸ Da sie in dieser ersten Saison nur für einen Eilevinnenvertrag verpflichtet wurde, erhielt sie keine großen Rollen, konnte aber neben Raoul Aslan erste Bühnenerfahrungen sammeln. Rückblickend schreibt sie über ihr erstes Engagement: „Das Stuttgarter Lehrjahr 1916/17 hat mich im Beruf bestimmt nicht gefördert. Zum Glück gab es die schöne Umgebung und die paar Menschen, die ich sofort gern hatte oder an Schwärmte.“⁵⁹

Im Herbst 1917 ging Adrienne für eine Saison nach München zu den Münchner Kammerspielen unter der Direktion von Otto Falckenberg.⁶⁰ Sie fand in dieser Zeit Anschluss an den Künstlerkreis um Frank Wedekind. Größtenteils bestehend aus

⁵⁵ Vgl. Trapp/Mittenzwei/Rischbieter/Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Biographisches Lexikon der Theaterkünstler*, Bd. 2, S. 617f. Sowie vgl. Rudolf Vierhaus (Hg.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*, Bd. 6, S. 565.

⁵⁶ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 24-25.

⁵⁷ Matrikenbuch 4/258, Archiv der UMDW.

⁵⁸ Siehe Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Jahrgang 1917.

⁵⁹ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 29.

⁶⁰ In Stuttgart wohnte sie in einer Pension in der Werastraße 47. Auch Raoul Aslan und Wilhelm von Scholz (Dramaturg) hatten dort ein Zimmer. Siehe Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Jahrgang 1918.

Bühnenkünstlern, wurde der Stammtisch, der sich in dem Münchner Weinlokal „Torggelstube“ befand, zu einem geistigen Mittelpunkt der Stadt.⁶¹ Schwärmerisch erinnert Adrienne sich in ihrer Autobiographie an diese Treffen und an München, das sie nur ungern verließ.

In der nachfolgenden Saison 1918/19 spielte sie unter dem Namen Adrienne von Bukovics am Brünner Stadttheater, dessen Leitung am 1. Juni 1918 Rudolf Beer antrat.⁶² Die Saison wurde mit August Strindbergs *Fräulein Julie* eröffnet. Adrienne übernahm darin die Hauptrolle.

Das Ende des Ersten Weltkrieges und die Zugehörigkeit Brünns zu Tschechien brachten große Veränderungen für das Brünner deutsche Theater. Das Stadttheater musste ab dem Spieljahr 1919/20 laut Beschluss vom 2. Dezember 1918 an das tschechische Ensemble abgetreten werden. Die angebrochene Saison 1918/19 konnte aber im Stadttheater weitergeführt werden.⁶³

3.3 Karriere in Wien

„Ich spürte [auch], daß mit der Rückkehr nach Wien und meinem langsamen Erwachsenwerden mein wirkliches Leben begann.“⁶⁴

1919 kehrte Adrienne nach Wien zurück, da sie von Josef Jarno, der das Theater in der Josefstadt und das Neue Wiener Stadttheater leitete, ein Angebot erhalten hatte. Adrienne, die sich ab diesem Zeitpunkt Adrienne Gessner nannte,⁶⁵ trat sowohl im Theater in der Josefstadt als auch im Neuen Wiener Stadttheater auf. Die Darbietung der Suzette im Stück *Die himmlische Kugel* von Gaston A. de Caillavet und Robert de Flers am 28.11.1919 wurde ihre erste Hauptrolle am Neuen Wiener

⁶¹ Vgl. Erich Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, Hamburg: Nautilus 1999, S. 126-134.

⁶² Siehe Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Jahrgang 1919.

⁶³ Vgl. Gustav Bondi, *Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600-1925*, Brunn: Deutscher Theaterverein 1924, S. 129-142. Sowie: Katharina Wessely, „Theater und Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit“, Diss. Wien 2006, S. 202-204.

⁶⁴ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 40.

⁶⁵ Siehe Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Jahrgang 1920.

Stadttheater. Die Kritiken für das Stück fielen schlecht aus, doch die schauspielerische Leistung wurde als gut bewertet.

Nach den zwei Jahren bei Jarno wechselte Gessner zurück zu Rudolf Beer. Ab 1921 übernahm dieser das Raimund-Theater in Wien, das für seine Operetten-Aufführungen bekannt war, und stellte das Repertoire radikal um. Beer wollte nun das Raimund-Theater als Sprechtheaterbühne nutzen und zur literarischen Bühne machen. Da er im Spielplan vor allem auf Star-Gastspiele setzte, blieben für die festengagierten Schauspieler wenige Rollen über. Und so trat Gessner in der Saison 1923/24 sowohl am Raimund-Theater als auch im Deutschen Volkstheater (unter der Direktion von Alfred Bernau) auf.

1924 holte Max Reinhardt sie ans Theater in der Josefstadt. Anekdotisch schildert sie in der Autobiographie wie sie für die Rolle der Zofe Agathe aus Hofmannsthals *Der Schwierige* vorsprach und daraufhin ein Angebot erhielt, das sie trotz der kleinen Gage nicht abschlug.⁶⁶ 14 Jahre, bis März 1938 – bis zur Flucht ins Exil – blieb Gessner sodann am Theater in der Josefstadt.⁶⁷ Über die Arbeit mit Max Reinhardt sagt sie:

„Wir [die Reinhardtschauspieler] kannten nur eine Autorität, das war er. Wenn er etwas vorspielte, war es endgültig. Er war die beste Ophelia, das beste Gretchen, der beste Hamlet und der beste Faust. [...] In seinem Gesicht war Ruhe, und doch strömte es eine Leidenschaftlichkeit und Willen aus, der alles um ihn herum niederzwang. Es lag an seinen Augen, an seiner Begeisterungsfähigkeit, an seinem Charme, an seiner Magie, andere emporzuheben. Wie oft habe ich versucht, die Kunst Reinhardts zu schildern, wenn er mit Schauspielern arbeitete, die ihm blind vertrauten. [...] Auch die Kleinarbeit, die heute langweilig zu sein scheint, war elementar. Bei Konversationsstücken zerlegte er die Sätze, schälte das Innere heraus. Wir probierten an solchen Sätzen stundenlang, bis er mit einem strahlenden Lächeln sagte: ‚So, jetzt gehen wir weiter.‘ Wenn er die individuelle Entwicklung der Rolle durch den Schauspieler nicht stören wollte, zog er sich zurück, sah nur zu.“⁶⁸

Nach *Der Schwierige*, der am 16. April 1924 Premiere feierte, spielte sie in den ersten Jahren unter anderem das Köhlerkätzchen in Fritz Peter Buchs *Prinzessin Huschewind*, Annie in Arthur Schnitzlers *Anatol*, Margarete Orme in John Galsworthys *Gesellschaft*, Soubrette in Bertolt Brechts *Baal*, Martha in William

⁶⁶ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 49-50.

⁶⁷ Im Deutschen Bühnenjahrbuch 1935/36 findet man Gessner im Personalverzeichnis des Deutschen Volkstheaters. In Guntram Schneiders Bühnenrollenverzeichnis, das sich im Anhang von Gessners Autobiographie befindet, sind jedoch für diesen Zeitraum nur Auftritte am Theater in der Josefstadt vermerkt. Vgl. Schneider, „Adrienne Gessner: Bühnenrollen ab Wien 1919“, S. 295-320.

⁶⁸ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 58-59.

Somerset Maughams *Die beständige Gattin* und Sophie Weidlein in Felix Saltens *Der Gemeine*⁶⁹.

Der Nationalsozialismus, der Ende der 1920iger Jahre in Deutschland langsam spürbar wurde, war für Gessner noch in weiter Ferne, obwohl Gerüchte und erste Anzeichen auch schon in Wien sichtbar wurden, wie sie rückblickend bemerkt. Ihr privates Glück mit Ernst Lothar, mit dem sie 1930 zusammenzog⁷⁰, war mit der Hochzeit im Mai 1933 vollkommen. Aber kurz darauf traf ein schwerer Schicksalsschlag die Familie: Agathe, die älteste Tochter Lothars, starb an Kinderlähmung. Hansi kam daraufhin in die Obhut ihres Vaters und zog bei ihm und Adrienne in die Wohnung in der Kantgasse 3⁷¹ ein.

1933 wurde Max Reinhardt durch die Machtübernahme Hitlers von seinen Berliner Bühnen enteignet.⁷² Zu dieser Zeit war das Josefstädter Theater hoch verschuldet und Otto Ludwig Preminger wurde zum stellvertretenden Direktor nach Emil Geyer ernannt. Die finanzielle Situation verbesserte sich zwar, doch wechselte Preminger nach zweijähriger Leitung von der Theater- in die Filmbranche und begann eine internationale Filmkarriere in Großbritannien und Hollywood. Daraufhin gab Max Reinhardt das Theater in der Josefstadt auf und Ernst Lothar, der das nötige Kapital aufbringen konnte, übernahm 1935 die Direktion des Theaters.⁷³ Unter ihm wurde die Bühne zu einem „Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“⁷⁴. Julia Danielczyk streicht in ihrem Aufsatz Lothars politische Spielplanprogrammatische heraus, die durch ein klassisch-literarisches Theater die vorherrschende austrofaschistische Regierung legitimierte. Die Aufführungen von bewusst patriotischen Werken, wie Grillparzers *Diener zweier Herren* (Premiere: 6.12.1935) als Auftakt eines Festspiel-Zyklus, wurden sowohl von der Regierungsspitze als auch von der Kirche gutgeheißen. Zwar brachte Lothar die Stücke nicht plakativ-

⁶⁹ Schneider, „Adrienne Gessner: Bühnenrollen ab Wien 1919“, S. 300-302.

⁷⁰ Mit 30 Jahren verließ Gessner endgültig ihr Elternhaus (1., Körntnerring 8) und bezog eine Wohnung in der Karolinengasse 9 (4. Bez.). Meldeauskunft des WStLA vom 13.12.2011.

⁷¹ Ebd.

⁷² Das Angebot einer „Ehrenarierschafft“ schlägt Max Reinhardt ab. In einem 1933 verfassten Brief an die nationalsozialistische Regierung distanziert er sich vom Nationalsozialismus und überschreibt seine Theaterbesitztümer „dem deutschen Volk“. Vgl. Brief Max Reinhardt an die Nationalsozialistische Regierung Deutschlands, in: Knut Boeser/Renata Vatková (Hg.), *Max Reinhardt in Berlin*, Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 48-49. Und vgl. Johannes Hofinger, *Die Akte Leopoldskron. Max Reinhardt – das Schloss – Arisierung und Restitution*, Salzburg: Pustet 2005, S. 64.

⁷³ Vgl. Edda Fuhrich, „Das Theater in der Josefstadt 1924 bis 1935“, in: Gerald Maria Bauer/Birgit Peter (Hg.), *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien: LIT 2010, S. 47-59, hier: S. 52-58.

⁷⁴ Danielczyk, „Trügerische Hoffnung. Ernst Lothars Theater i. d. Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“, S. 81-92.

propagandistisch auf die Bühne, doch in ihren Grundaussagen gingen sie mit dem österreichischen Ständestaat konform.⁷⁵

In seiner Stellung als Direktor des Theaters in der Josefstadt wurde er durch seine patriotische, Österreich-treue Haltung und seine Nähe zum autoritären Regime (zu Kanzler Kurt Schuschnigg hatte er direkten Kontakt) zu einer wichtigen kulturpolitischen Persönlichkeit der 30iger Jahre. Um nach dem Krieg aber davon keine Nachteile zu haben, formuliert Lothar in seiner Autobiographie seine damalige Funktion etwas vorsichtiger.⁷⁶ Er distanziert sich von der Politik Schuschniggs und unterstreicht ihre gemeinsame Verehrung zur Kunst und zu Österreich.⁷⁷ Gessner, die in ihren Memoiren ohnehin politische Andeutungen vermeidet, schreibt über die Direktionszeit ihres Mannes lediglich: „Durch Lothars neue Stellung als Direktor der Josefstadt standen uns alle Türen offen. Nicht nur das ‚geistige Wien‘, das leider nicht so groß war, sondern auch Aristokraten und Industrielle verkehrten bei uns, darüber hinaus selbstverständlich von Theater und Oper alles, was Rang und Namen hatte.“⁷⁸ Zwar spricht sie hier die einflussreiche Position an, doch von Politik fehlt jede Spur. Auch erzählt sie, wie sie die Februarkämpfe 1934 wahrnahm, doch am Theater war in ihren Augen von den Umwälzungen in Österreich nichts zu spüren. Für Gessner gehörten die ersten Jahre der 1930iger sowohl privat als auch künstlerisch zu ihren erfolgreichsten.⁷⁹

Während ihrer 20-jährigen Bühnentätigkeit in Wien, die mit dem Einmarsch Hitlers im März 1938 abrupt endete, wirkte Gessner in über 120 Theaterstücken mit.⁸⁰ Außerdem war sie in den Filmen *Die große Liebe* (Regie: Otto Ludwig Preminger, 1932) und *Katharina – die Letzte* (Regie: Hermann Kosterlitz (= Henry Koster), 1936) zu sehen.⁸¹

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 86-88.

⁷⁶ Vgl. Rathkolb, „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit“, S. 281.

⁷⁷ Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 100.

⁷⁸ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 91.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 91-92.

⁸⁰ Vgl. Schneider, „Adrienne Gessner: Bühnenrollen ab Wien 1919“, S. 295-311.

⁸¹ Vgl. Holba, „Adrienne Gessner: Filmographie“, S. 321.

4 1938-1946 – Jahre des Exils

Mit der Annexion Österreichs an das Großdeutsche Reich im März 1938 änderte sich über Nacht die Situation für die im Land lebenden Juden dramatisch.⁸² Der Rassenideologie der Nationalsozialisten zufolge bestimmte nicht allein die Religionszugehörigkeit einen Juden, sondern ebenso die Abstammung. Die Erste Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935, welches am 20. Mai 1938 auch in Österreich eingeführt wurde, regelte diese Bestimmungen und degradierte zugleich die Juden zu Staatsbürgern „zweiter Klasse“. Als Jude galt jene Person, die „von mindestens drei der Rasse nach volljüdischen Großeltern abstammt“⁸³. Zudem wurde in § 2 der Begriff „Mischling“ definiert. In diese Kategorie fielen jene Personen, die einen oder zwei volljüdische Großelternteile hatten. Unter bestimmten Umständen, die in § 5 Abs. 2 festgesetzt waren, wurden „Mischlinge“ auch den „Volljuden“ gleichgestellt.⁸⁴

Schätzungen zufolge lebten in Österreich damals ca. 306 000 Juden, davon 190 000 „Geltungsjuden“⁸⁵ und 116 000 Juden nach der Definition der „Nürnberger Rassengesetze“. Eine Volkszählung im Mai 1939 ergab, dass sich noch rund 180 000 Juden im Land aufhielten. Somit hatten bereits 14 Monate nach der Annexion 126 000 Juden Österreich verlassen.⁸⁶ Im Vergleich dazu flüchteten aus Deutschland innerhalb der ersten fünf Jahre (seit der Machtübernahme Hitlers 1933 bis 1937) „nur“ 128 000 Juden; in den beiden darauffolgenden Jahren aber verdoppelte sich beinahe die Zahl.⁸⁷ Dies zeigt einerseits, dass die antijüdische Politik in Österreich von Anfang an radikaler als in Deutschland durchgeführt wurde⁸⁸ und andererseits, dass der Druck und der Wille auszuwandern ab 1938 immer größer wurde und die systematisierte Vertreibung durch die Nationalsozialisten, die die gleichzeitige Beraubung der Juden vorsah, zu diesem

⁸² Vgl. Theodor Venus/Alexandra-Eileen Wenck, *Die Entziehung jüdischen Vermögens im Rahmen der Aktion Gildemeester. Eine empirische Studie über Organisation, Form und Wandel von „Arisierung“ und jüdischer Auswanderung in Österreich 1938-1941*, Wien: Oldenbourg 2004, S. 93.

⁸³ §5(1), Erste Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935, Reichsbürgergesetzblatt (RGBl.) I 1935, S. 1333-1334.

⁸⁴ Vgl. ebd. Sowie Verordnung über die Einführung der Nürnberger Rassengesetze im Lande Österreich vom 20. Mai 1938, RGBl. I 1938, S. 594-595.

⁸⁵ Eine Volkszählung im Jahr 1934 ergab, dass 190 000 Juden in der Israelitischen Kultusgemeinde gemeldet waren.

⁸⁶ Vgl. Wolfgang Benz, „Die jüdische Emigration“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 5-16, hier: Sp. 9.

⁸⁷ Vgl. ebd. Sp. 5-6.

⁸⁸ Vgl. Venus/Wenck, *Die Entziehung jüdischen Vermögens im Rahmen der Aktion Gildemeester*, S. 64.

Zeitpunkt gut funktionierte. „Bis 1939 forcierte und bremste der NS-Staat gleichermaßen die Auswanderung der deutschen Juden. Die Verdrängung aus der Wirtschaft förderte den Emigrationswillen, aber die Ausplünderung durch Vermögenskonfiskation und ruinöse Abgaben hemmte die Auswanderungsmöglichkeiten.“⁸⁹ In Österreich wurde dafür im August 1938 die „Zentralstelle für jüdische Auswanderung“ gegründet, die für den Vermögensentzug und die (erzwungene) Emigration – und in weiterer Folge auch für die Deportationen in Vernichtungslager – zuständig war.⁹⁰ Durch die Einführung der Reichsfluchtsteuer und der Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden⁹¹ im April 1938 waren die Maßnahmen (hinsichtlich des Vermögensentzugs bei gleichzeitiger Auswanderung) bereits vor der Gründung der „Zentralstelle“ gesetzlich verankert. Das Land vermögend zu verlassen war daher für Juden unmöglich. Mittellos und gedemütigt kamen sie – wenn überhaupt – in den Exilländern an.

4.1 Jüdische Abstammung

Im Sinne der nationalsozialistischen Rassenideologie galt Ernst Lothar, trotz seiner katholischen Gesinnung⁹², als Jude⁹³. Obwohl die Gesetze erst im Mai 1938 in Österreich eingeführt wurden, war das Vorgehen gegen die Juden, besonders gegen jene in leitenden Funktionen, von Anfang an scharf. Wie in Kapitel 4.2 zu sehen sein wird, war die Situation sofort nach der Machtübernahme Hitlers in Österreich bedrohlich. Die Flucht ins Exil war daher für Ernst Lothar der einzig sichere Ausweg.

Adrienne Gessner war hingegen nicht unmittelbar in Gefahr, doch galt auch sie dem „Rassengesetz“ nach als Jüdin. Zwar wurde sie am 28.2.1899 getauft und katholisch erzogen, doch da für die Nationalsozialisten vor allem die Abstammung zählte, war sie „Halbjüdin“ bzw. „Mischling 1. Grades“, denn zwei ihrer vier

⁸⁹ Benz, „Die jüdische Emigration“, Sp. 11.

⁹⁰ Siehe und vgl. Gabriele Anderl/Dirk Rupnow, *Die Zentralstelle für jüdische Auswanderung als Beraubungsinstitution*, Wien: Oldenbourg 2004, S. 12-15.

⁹¹ Verordnung zur Durchführung der Reichsfluchtsteuer im Lande Österreich vom 14. April 1938, RGBl. I 1938, S. 403. Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden vom 26. April 1938, RGBl. I 1938, S. 414.

⁹² Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 241.

⁹³ Nach § 5 der Ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935, RGBl. I 1935, S. 1334.

Großelternanteile waren „volljüdisch“. Im Nachlass von Ernst Lothar befindet sich ein „Ariernachweis“ von Margarethe Geiringer⁹⁴, in dem diese als „Mischling 1. Grades“ eingestuft wurde. Die katholische Herkunft mütterlicherseits wurde ihr bescheinigt, väterlicherseits wurde „mosaisch“ eingetragen. Der Vater Gustav Geiringer stammte aus einer jüdischen Familie und war bis 1900 Mitglied der Israelitischen Kultusgemeinde⁹⁵. Nach seinem Austritt ließ er sich noch im selben Jahr nach römisch-katholischem Ritus taufen⁹⁶. Auch Margarethe⁹⁷ und die Mutter Christine, die für die Eheschließung mit Gustav zum Judentum übergetreten war⁹⁸, waren einige Zeit Mitglieder der Israelitischen Kultusgemeinde Wien. Diese Mitgliedschaften wurden aber bei der Ausstellung des „Abstammungsnachweises“ nicht berücksichtigt. Als Stichtag wurde für die Mitgliedschaft der 16. September 1935⁹⁹ festgesetzt. Margarethe war zu diesem Zeitpunkt schon 36 Jahre nicht mehr in der jüdischen Gemeinschaft und zudem nach römisch-katholischem Ritus getauft. Christine Geiringer, von der es keine Austrittsbeurkundung gibt, war bei der Machtübernahme der Nationalsozialisten bereits tot.

Im Nachlass befinden sich Briefe und Postkarten von Margarethe, Gustav und Anton Geiringer aus der Zeit von 12.4.1938 bis 24.11.1941 (insgesamt ca. 170 Stück), in denen sie Adrienne und Lothar aus Wien berichten. Gustav Geiringers Bruder Anton wurde von den Nationalsozialisten verfolgt. Zuerst wurde seine Wohnung in der Johannesgasse zwangsgeräumt und 1942 wurde er ins KZ Theresienstadt deportiert, wo er am 13. August 1942 ermordet wurde.¹⁰⁰ Gustav Geiringer selbst starb, noch bevor der Krieg zu Ende war, am 22. April 1945 an Herzinsuffizienz. Begraben wurde er zunächst im Augarten (in einem der Massengräber); am 8. November 1945 aber exhumiert und auf dem Döblinger Friedhof im Familiengrab wiederbestattet.¹⁰¹

⁹⁴ Kleiner Abstammungsnachweis Margarethe Geiringer vom 20.4.1943, WBR, ZPH 922a, AB 4.

⁹⁵ Vgl. Anna L. Staudacher, „... meldet den Austritt aus dem mosaischen Glauben“. 18000 Austritte aus dem Judentum in Wien 1864-1914: Namen – Quellen – Daten, Frankfurt a. M.: Lang 2009, S. 186.

⁹⁶ Tauf-Schein 1.2.1936, WBR, ZPH 922a, AB 4.

⁹⁷ Austrittskartei Israelitische Kultusgemeinde Wien (IKG): Austritt am 28.2.1899 Margaretha Wilhelmine Maria Geiringer.

⁹⁸ Matrikenbuch IKG Wien: Übertritt ins Judentum No 116 am 1.5.1891 Christine Rachel von Bukovics.

⁹⁹ Als Stichtag galt in Österreich derselbe wie in Deutschland. Vgl. Reichsbürgergesetz, § 5 Abs. 2 a, RGBl. I 1935, S. 1333-1334. Und Verordnung über die Einführung der Nürnberger Rassengesetze im Lande Österreich, § 4, RGBl. I 1938, S. 594-595.

¹⁰⁰ Vgl. Website holocaust.cz, Database of victims, „Anton Geiringer“, <http://www.holocaust.cz/en/victims/PERSON.ITI.878541> [7.2.2013].

¹⁰¹ Vgl. Gaugusch, *Wer einmal war*, S. 853.

Wie nun eingehend ausgeführt, galt Adrienne Gessner der Abstammung nach für die Nationalsozialisten als „Mischling 1. Grades“. Das Reichsbürgergesetz bestimmte aber außerdem jene Personen als „Volljuden“, die der Herkunft nach „jüdische Mischlinge“ waren und zum Zeitpunkt des Gesetzeserlasses (Stichtag 16. September 1935) mit einem Juden verheiratet waren.¹⁰² Gessner wäre demnach von den Nationalsozialisten wie eine „Volljüdin“ behandelt worden. Die Flucht ins Ausland war somit auch für sie der einzig sichere Weg.

4.2 Flucht aus Österreich

Die „Arisierung“ der Kulturszene in Wien war von Anfang ein vorrangiges Ziel der Nationalsozialisten. Jahre vor der Annexion versuchten bereits illegale NSDAP-Mitglieder österreichische Kulturstätten nationalsozialistisch zu unterwandern. Am 18. März 1938 veröffentlichte das *Neue Wiener Tagblatt* ein Interview mit dem Beauftragten für Kulturfragen in Österreich, Anton Haasbauer (NSDAP-Mitglied seit 1930), in dem dieser den Ausschluss jüdischer Theaterleute aus dem Wiener Kulturbetrieb als die nächste primäre Aufgabe sah:

„Wir werden in den nächsten Wochen eine riesige Arbeit zu bewältigen haben, vor allem in Wien. Dort hatte man in den letzten Jahren dem Judentum alle kulturellen Schlüsselstellungen überlassen, und sie befinden sich heute noch in den Händen der Juden. Unsere Staatstheater sind bereits erschreckend verjudet, die Privattheater fast völlig in den Händen jüdischer Direktoren. [...] Wir werden aus Österreich wieder jenes kulturell lebendige Gebilde machen, das es seit Jahrhunderten war“¹⁰³.

Dass Maßnahmen ab dem ersten Tag des Anschlusses in die Tat umgesetzt wurden, beweisen auch die Ereignisse um Ernst Lothar und das Josefstadt-Theater.

Noch am 12. März bekannten sich zwei Ensemblemitglieder, Robert Horky¹⁰⁴ und Erik Frey, die seit 1933/34 illegale NSDAP-Mitglieder und Teil der

¹⁰² Vgl. Reichsbürgergesetz, § 5 Abs. 2 b, RGBl. I 1935, S. 1333-1334.

¹⁰³ *Neues Wiener Tagblatt*, 18.3.1938, zit. nach: Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991, S. 50.

¹⁰⁴ Oliver Rathkolb führt Robert Valberg anstatt Robert Horky an, doch vermutlich ist – wie Birgit Peter schreibt – Horky richtig, da in einem Schreiben vom 16.3.1938 von Lothar an Valberg die Schauspieler Frey und Horky erwähnt werden. Valberg war auch Schauspieler am Theater in der Josefstadt und ebenso illegales NSDAP-Mitglied. Nach Ernst Lothar wurde er interimistischer Leiter des Theaters.

Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation (NSBO) waren, als Nationalsozialisten und wiesen Lothar auf die neuen Verhältnisse bezüglich der Leitung des Theaters hin. In seiner Autobiographie schreibt er, dass er daraufhin seine Direktion freiwillig niedergelegt habe.¹⁰⁵ Am Abend desselben Tages kamen zwei Polizeibeamte in die Wohnung Lothars und nahmen ihm seinen Pass ab. Adrienne, so schildert Lothar, soll vergeblich versucht haben, sich den beiden Beamten in den Weg zu stellen.¹⁰⁶

„Diese Nacht bleibt mir unvergeßlich. Ich erinnere mich, daß wir vollkommen verstört sinnlose Dinge taten, zum Beispiel Geldscheine in einen Fauteuil einnähen. Es war klar, daß wir weg mußten, so wie die Berliner im Jahr 33.“¹⁰⁷ Die Nachricht eines ungenannten Anrufers in derselben Nacht verdeutlichte ihnen die aussichtslose Situation. Er riet Lothar zur Flucht, da „in den allernächsten Tagen [...] etwas geschehen werde“¹⁰⁸. Seine Privatsekretärin Josefina Holmann¹⁰⁹ bestätigte ihm am nächsten Morgen dies. Sie wusste, dass er „inhaftiert und irgendwohin gebracht werden“¹¹⁰ sollte. In weiterer Folge gelang es ihm, mit ihrer Hilfe seinen Pass zurückzukaufen¹¹¹ und am 19. März mit seiner Tochter Hansi aus Wien zu seinem Bruder, dem Schriftsteller Hans Müller, nach Einigen am Thunersee zu fliehen. Dass in den Tagen vor seiner Abreise ein immenser Druck auf Lothar ausgeübt wurde, ist aus den vorhandenen Dokumenten ersichtlich. Die beiden Schauspieler Frey und Horky statteten ihm neuerlich einen Besuch ab und drohten ihm, bei einem Fluchtversuch in ein Lager gebracht zu werden, da seine Anwesenheit des Geldes wegen noch vonnöten war.¹¹² Ein Schreiben Lothars in seinem Nachlass zuhandedem dem kommissarischen Leiter des Ringes der

Vgl. Rathkolb, „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit“, S. 279-280. Birgit Peter, „NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der ‚Josefstadt‘“, in: Gerald Maria Bauer/Birgit Peter (Hg.), *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien: LIT 2010, S. 113-135, hier: S. 114-115. Schreiben Lothar an Valberg vom 16.3.1938, WBR, ZPH 922a, AB 4.

¹⁰⁵ Im Bericht für den „Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter“ gab Ernst Lothar 1962 an, dass er seine Direktion „unter Zwang“ abgab. Oliver Rathkolb weist in seinem Artikel auf Lothars unterschiedliche Darstellung der Ereignisse in seiner Autobiographie und seiner Stellungnahme beim „Fonds“ hin. Vgl. Aktenvermerk, 17.9.1962. Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Archiv der Republik (Adr)/06/Vermögensverkehrsstelle (VVSt)/Hilfsfonds (HF), AZ 6548/R 1, Ernst Lothar Müller, fol. 20.

¹⁰⁶ Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, 108-110.

¹⁰⁷ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 100.

¹⁰⁸ Peter, „NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der ‚Josefstadt‘“, S. 114. Aktenvermerk, 17.9.1962, ÖStA, AdR/06, VVSt/HF, AZ 6548/R 1, Ernst Lothar Müller, fol. 20.

¹⁰⁹ Josefina Holmann wurde von Robert Valberg als Parteigenossin bezeichnet. Vgl. Schreiben Robert Valberg an Reichsstatthalter Dr. Seiss-Inquart, 18.5.1938, zit. nach: Angela Eder, *Das Theater in der Josefstadt 1788-1996. Vom k.k. privilegierten Schauspiel-Unternehmen zur Betriebsgesellschaft m.b.H.*, Wien: Theater in der Josefstadt 1996, S. 75-76.

¹¹⁰ Peter, „NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der ‚Josefstadt‘“, S.114.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 113.

Österreichischen Bühnenkünstler, Robert Valberg, datiert mit 19.III.1938, überträgt diesem die „direktorialen Rechte“ des Theaters in der Josefstadt.¹¹³ Tags darauf berichtete bereits das *Neue Wiener Journal* von der Ablöse und merkte an, dass infolgedessen „keinerlei personelle Veränderungen“¹¹⁴ vorgenommen werden würden. An diesem Tag überquerten Lothar und Hansi mit der Bahn – ihr Auto überließen sie „freiwillig“ nach einer Festnahme durch die SA am Arlberg den dortigen Beamten – und 10 Schweizer Franken die österreichisch-schweizerische Grenze bei Feldkirch.

Adrienne Gessner, die in diesen Märztagen eine Tournee bestritt und am 12. März nur für einen Tag nach Österreich gekommen war, war inzwischen wieder in die Tschechoslowakei gereist, wo das Ensemble in der Hauptstadt Prag eine Vorstellung gab. Es war für sie „eine Hölle“¹¹⁵. Gastspiele in Reichenberg und Brünn folgten. Die Tournee sollte nur ein paar Tage dauern, doch in Reichenberg erfuhr Gessner von Lothars Ablöse als Theaterleiter. „Jetzt verstand ich, was mit uns geschehen war. Unsere Existenzen sollten endgültig ausgelöscht werden. Jetzt waren meine Kräfte am Ende. Ich weinte und konnte nicht mehr aufhören.“¹¹⁶ Am Telefon teilte ihr Lothar mit, dass er bald mit Hansi in die Schweiz fahre. Sie beschloss daraufhin, nach den Vorstellungen in Brünn das Ensemble zu verlassen und in die Schweiz nachzureisen. Ihre Irrfahrt mit der Eisenbahn führte über Ungarn, Jugoslawien und Italien. Drei Tage war sie unterwegs. Visen und Einreisegenehmigungen erhielt sie durch einen Boten des österreichischen Botschafters in Prag. Am 1. April 1938 übertrat sie in Domodossola, Italien, die Grenze zur Schweiz.¹¹⁷ Organisiert wurde laut Gessner die Flucht von Lothar und „einer seiner Freundinnen“.¹¹⁸ Interessanterweise schreibt Lothar im Gegensatz dazu, dass er seiner Frau vor der Abreise nichts von seinen Ausreiseplänen erzählt habe und sie erst, nachdem er in der Schweiz angekommen war, wieder miteinander telefonierten. Auch hier verschweigt er seinen politischen Einfluss.¹¹⁹

¹¹³ Vgl. Schreiben Ernst Lothar an Robert Valberg vom 19.3.1938, WBR, ZPH 922a, AB 4.

¹¹⁴ Unbekannt, „Robert Valberg – Direktor des Theaters in der Josefstadt. Hofrat Dr. Ernst Lothar zurückgetreten“, in: *Neues Wiener Journal*, 20.3.1938, S. 24.

¹¹⁵ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 101.

¹¹⁶ Ebd. S. 101-102.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 105-108. Außerdem befindet sich im Nachlass Gessners Reisepass aus dieser Zeit, WBR, ZPH 922a, AB 4.

¹¹⁸ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 105.

¹¹⁹ Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 125-126.

Obwohl Gessner nicht unmittelbar nach der Annexion in Gefahr war, wäre auch für sie die Situation in der Heimat immer schwieriger geworden. Deutlich wird dies, wenn man die Geschehnisse der Folgezeit betrachtet. In Wien wurde die „Arisierung“ der Theater Schritt für Schritt vollzogen. Auftrittserlaubnis erhielten nur jene Künstler, die der jeweiligen Abteilung der Reichskulturkammer angehörten.¹²⁰ Für die Theater war die Reichstheaterkammer zuständig. Zutritt zu dieser hatten nur „Arier“. „Volljuden“ und „Mischlingen“ wurde die Mitgliedschaft verwehrt. Sondergenehmigungen wurden nur auf Befehl von oberster Stelle erteilt.¹²¹ Beispielsweise wurde vom Burgtheater um eine Sonderbewilligung für den späteren Burgtheaterdirektor Ernst Häussermann angesucht, der zu diesem Zeitpunkt schon mit Lothars Tochter Hansi verlobt war. Noch bevor das Ergebnis bekannt wurde, reiste dieser ab und folgte seiner Verlobten nach Amerika.¹²²

Am Theater in der Josefstadt, von dem es hieß, dass nach der Übernahme durch Robert Valberg keine Personaländerungen vorgenommen werden würden, war nach kürzester Zeit der „Arisierungsprozess“ abgeschlossen. Nach nicht einmal zwei Monaten konnte Valberg „Seiner Exzellenz“, Reichsstatthalter Arthur Seiss-Inquart, mitteilen, dass „[d]er Betrieb [war] mit 20. März mit Ausnahme des genannten Spielleiters und Dramaturgen, die hinter der Bühne tätig waren, arisiert und mit 31.ds.M. [ist er] 100 % arisiert“ war. Und: „Von nichtarischen Künstlern und Angestellten habe ich Nachstehende vom Dienst suspendiert: Fritz Delius, Hansjoachim Frendt, Ludwig Stössel, Maximilian Schulz, Kurt Schulz, Dr. Franz Horch, Moritz Lederer, Adrienne Gessner-Lothar, Lisl Valetti, Lola Falikmann-Steiner, Henny Herzer und Maria Guttmann.“¹²³ Auch Gessner wäre demnach innerhalb kürzester Zeit dem rigorosen Antisemitismus der Nationalsozialisten zum Opfer gefallen und arbeitslos geworden.

¹²⁰ Vgl. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, S. 23-24.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 33.

¹²² Vgl. ebd. 155-157.

¹²³ Schreiben Robert Valberg an Reichsstatthalter Dr. Seiss-Inquart, 18.5.1938, Wien, zit. nach: Eder, *Das Theater in der Josefstadt 1788-1996*, S. 75-76.

4.3 Erste Exilstationen – Schweiz und Frankreich

4.3.1 Einigen am Thunersee, Schweiz

„Die kurze Zeit in Einigen verlief leider Gottes nicht sehr harmonisch. Kein Wunder, die Nerven aller Beteiligten waren bis zum Äußersten gespannt. Lothar und ich führten viele Gespräche. Wie und wo sollten wir unsere Zukunft gestalten?“¹²⁴

Als sich Ernst Lothar kurzerhand für die Flucht aus Österreich entschied, wählte er als ersten Zufluchtsort das Haus seines Bruders, des Schriftstellers Hans Müller(-Einigen), der seit 1930 in Einigen am Thunersee in der Schweiz lebte. Am 21. März 1938 trafen er und seine Tochter Hansi bei ihm ein. Gessner folgte elf Tage später nach.

Anfangs noch sehr zuversichtlich, Arbeit im neuen Land zu finden¹²⁵ oder möglicherweise auch wieder nach Österreich heimkehren zu können¹²⁶, wurden beide Illusionen bald zerstört.

Seit jeher galt die Schweiz als humanes, liberales und „klassisches Exilland“¹²⁷, doch diejenigen, die in den Jahren 1933 bis 1945 Asyl beantragten, wurden bitter enttäuscht, denn die offizielle Flüchtlingspolitik zu jener Zeit war geprägt von Antisemitismus, Angst vor „Überfremdung“ und Überbelastung des Arbeitsmarktes.¹²⁸ So hatten Flüchtlinge genau genommen kein Recht auf Asyl, sondern es wurde ihnen lediglich Asyl gewährt, das von den entsprechenden Behörden jederzeit abgelehnt bzw. entzogen werden konnte. Das „Asylrecht“¹²⁹ blieb „politischen Flüchtlingen vorbehalten, [...] ‚[r]assische Verfolgung‘ wurde als Asylgrund ausgeschlossen, womit den jüdischen Emigrantinnen und Emigranten (in der Terminologie der Behörden nicht selten ‚wesensfremde Elemente‘) die Anerkennung als politische Flüchtlinge und die Möglichkeit eines längeren

¹²⁴ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 111-112.

¹²⁵ Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 117.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 129.

¹²⁷ Vgl. Werner Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*, Frankfurt a. M.: Röderberg 1979, S. 15.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 29. Sowie vgl. Carl Ludwig, *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart* (1957), Bern: Herbert Lang 1966, S. 56-64.

¹²⁹ Vgl. Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*, S. 18-19. Sowie vgl. Ludwig, *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart* (1957), S. 21-22.

Aufenthaltes in der Regel versagt blieb.“¹³⁰ Darüber hinaus ging die Forderung nach dem Passstempel „J“ zur Kennzeichnung österreichischer und deutscher Juden von den Schweizer Behörden aus.¹³¹

Zu den strengen Aufenthaltsbestimmungen kam ein absolutes Arbeitsverbot für Flüchtlinge hinzu, das die schnelle Ausreise der Emigrierten begünstigen sollte. Besonders die strikte Handhabung dieses Verbots war für die Betroffenen ein schweres Los.¹³² „[N]icht einmal an einem Tische sitzen und schreiben durften solche Unerwünschten; wurden sie dabei betreten, dann gewärtigten sie sofortige Ausweisung“¹³³, erinnert sich Ernst Lothar.

Als permanenter Zufluchtsort kam für die Familie Lothar die Schweiz daher nicht in Frage. Auch Hans Müller, der Gessner untersagte, am Zürcher Schauspielhaus vorzusprechen, dürfte ihnen nicht angeboten haben zu bleiben.¹³⁴ Die Rückkehr nach Österreich wurde ebenso immer ausgeschlossener. Nach der von den Schweizer Behörden festgesetzten abgelaufenen Frist von drei Monaten reiste die Familie in die französische Hauptstadt Paris¹³⁵, um dort ihre Einreisevisa für die Vereinigten Staaten von Amerika zu erwarten. Die Entscheidung in die USA zu emigrieren hatten sie bereits in der Schweiz getroffen und die notwendigen Papiere bei den Behörden eingereicht.¹³⁶

Briefe im Nachlass bezeugen, dass Lothar von der Schweiz aus Kontakt zu Kollegen in Amerika aufnahm, um die dortige Arbeitslage abzuklären. Am 1. April 1938 schrieb er bereits Otto Preminger, der ihm am 13. Juni 1938 antwortet: „Unfortunately, conditions have changed during the last year in every respect. It is very dangerous for anyone, whether actor, writer or director, to come to Hollywood without a contract, and it is especially difficult for Europeans to accomplish anything here.“ Doch: „I am sure that you would be able to adjust your great talent as a writer and be able to write for pictures and for the stage over here with great success.“ Die Chancen für Adrienne hingegen schätzt er aufgrund der Sprache wesentlich schlechter ein:

¹³⁰ Hermann Wichers, „Schweiz“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 375-383, hier: Sp. 375-376.

¹³¹ Vgl. ebd. Sp. 379.

¹³² Vgl. Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*, S. 27.

¹³³ Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 131.

¹³⁴ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 112.

¹³⁵ Abgemeldet beim Polizei-Inspektorat Spiez am 28.6.1938, Pass Adrienne Müller-Geßner; abgemeldet beim Polizei-Inspektorat Spiez am 24.6.1938 und Einreise in Frankreich am 29.6.1938, Pass Dr. Lothar Müller, WBR, ZPH 922a, AB 4.

¹³⁶ Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 132.

„But I must say that it won't be so easy for Adrienne to get work as an actress since her individuality depends so much on the language that even with the best knowledge of English we can acquire, she'll hardly be able to compete with American-born comediennes. Anyway, I would advise her to first try the stage in New York and use it as a springboard for Hollywood.“¹³⁷

Otto Preminger versuchte mit seinem Brief die Arbeitssituation in Hollywood bzw. USA für die Familie einzuschätzen und gab ihnen den Rat, es zunächst in New York zu versuchen.

Auch Helene Thimig schrieb ihnen mehrere Briefe aus den Staaten, in denen sie Adrienne versichert, dass Max Reinhardt und sie alles täten, um für sie und Lothar Arbeit zu finden.

„Liebste Adrienne- ich glaube wir müssen alles überspringen – was bisher gewesen ist, und frisch auf die Welt kommen. Das freiwillig zu tun ist nicht möglich – aber wenn einem so geholfen wird, wenn sich die ganze Welt zusammentut um einem dazu zu helfen, so wird es doch gelingen. Ich wollte Sie wären schon hier und würden die ersten Gehversuche machen. Ich stolpere schon ein bissl herum und bekomme gerade meine ersten Zähne. [...] Für Lothar denken wir fortwährend etwas aus und ich glaube, daß R[einhardt] jetzt eine Idee hat, die vielleicht wirklich große Möglichkeiten hat. Die auch sicher seine dichterisch-dramaturgischen Fähigkeiten vorteilhafter beanspruchen könnten. Es ist noch nichts ‚gesettled‘ – aber da ist ein Bedürfnis und Möglichkeiten f. R etwas zu tun: das Radio. Sagen Sie bitte, obwohl es wohl garnicht notwendig ist, daß R[einhardt] alles alles tut, was in seinen Kräften steht.“¹³⁸

„Das Gleiche gilt für Ihren Mann. Ich habe ihm gesagt, daß wir glauben er habe eine ganz große Chance hier, wenn er sich auf das Storyschreiben verlegte. [...] Reinhardt arbeitet weiter an seiner Radio Idee für ihn. Also ich denke doch, daß es glücken müßte, für Sie Beide hier! Bloß – einen Contract zu haben – das gehört in diesen Zeiten – zu den Wundern! Deshalb bleibt halt mehr oder weniger das Abenteuer. Und Sie müsstest halt die Kraft Ihres Optimismus prüfen – oder auf das Wunder warten. R[einhardt] arbeitet ja an dem ‚Wunder‘ – aber wann es kommt zeigt es ja nie im Voraus an.“¹³⁹

Und der Hollywood-Regisseur George Cukor ließ über Helene Thimig folgendes ausrichten:

„wenn Sie kommen wird er [Cukor] es als seine ‚persönliche Verantwortlichkeit‘ betrachten Ihnen behilflich zu sein. D.h. er wird Ihnen überallhin wo es nötig ist Zutritt verschaffen, er wird Sie empfehlen mit aller echten Bewunderung die er für Sie empfindet. Er wird Alles, Alles ihm Mögliche tun. Aber: irgend eine Sicherheit natürlich besteht nicht! Das soll ich Ihnen sagen und es Ihnen erklären, daß das natürlich nicht möglich ist. Da ja ‚ein Accent‘ vorhanden ist (Kunststück!) kommt es auf das gute

¹³⁷ Brief Otto Preminger an Ernst Lothar, 13.6.1938, Los Angeles, WBR, ZPH 922a, AB 1.

¹³⁸ Brief Helene Thimig an Adrienne Gessner, 30.4.1938, Hollywood, WBR, ZPH 922a, AB 2.

¹³⁹ Brief Helene Thimig an Adrienne Gessner, 12.5.1938, Hollywood, ebd.

Glück an. Da es aber sehr viel im Leben auch sonst darauf ankommt, meine ich, so erschrecken wir nicht so besonders darüber, nicht wahr?“¹⁴⁰

Den Gedanken doch in Europa zu bleiben hatte die Familie zu diesem Zeitpunkt aber nicht aufgegeben. Noch Ende Juni besprach Lothar mit Josef Gajdeczka die Möglichkeit, der demokratischen Gruppe des Neuen Deutschen Theaters in Brünn vorzustehen. Am 2. Juli 1938 jedoch scheiterten die Verhandlungen endgültig an der Tatsache, dass Lothar kein tschechoslowakischer Staatsbürger war und eine Repatriierung zu lange dauern würde.¹⁴¹

Auch die Hoffnung nach Österreich zurückkehren zu können, war bis zur Abreise in die USA lebendig. Durch die Vertragsverlängerung von Lothars Direktionszeit auf weitere fünf Jahre kurz vor ihrer Beendigung und seine Stellung als angesehener Theatermann mit politischem Einfluss war sein Blick auf die Situation „blauäugig“ und „alles andere als realistisch“¹⁴². Der Entwurf eines Schreibens vom Ostermontag (18.4.1938) an seinen Nachfolger Robert Valberg zeugen ebenso davon wie die Tatsache, dass Lothar – trotz seiner bereits gelungenen Flucht – am 12. Oktober 1938 sein Vermögen nach der Verordnung zur Vermögensanmeldung von Juden vom 26. April 1938¹⁴³ bei der Vermögensverkehrsstelle anmeldete.¹⁴⁴ Vermutlich versuchte er so, die Türen zur Heimat nicht zu verschließen, falls sich die Möglichkeit bieten sollte, doch in naher Zukunft wieder nach Österreich zurückkehren zu können.

Am 29. Juni 1938 verließen sie die Schweiz und fuhren weiter nach Paris.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Briefe Josef Gajdeczka an Ernst Lothar, 25.6.1938 und 2.7.1938, Brünn, ebd.

¹⁴² Danielczyk, „Trügerische *Hoffnung*. Ernst Lothars Theater i. d. Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“, S. 83-84.

¹⁴³ Vgl. Verordnung über die Anmeldung des Vermögens, RGBI. I 1938, S. 414-415.

¹⁴⁴ Vermögensanmeldung, 12.10.1938, ÖStA, AdR/06, VVSt/Vermögensanmeldung (VA) 50.640, Ernst Lothar Müller.

4.3.2 Paris, Frankreich

„Ein merkwürdiger Zwiespalt: Paris, der Traum jedes Schauspielers und überhaupt der meisten Menschen, barg nun keine Vorfreude in sich, sondern Angst.“¹⁴⁵

„[I]n der nur noch selten auftretenden Euphorie der Ausweglosigkeit hatten wir uns das so ausgedacht, ja sogar Luftschlösser dazugebaut, wie faszinierend das alles sein würde, Paris, Paris auf Monate – oft genug hatte man sich das brennend gewünscht! Nun war es einem beschieden, man ließ, wenn alles gut ging, die amerikanischen Visa verfallen und blieb einfach dort. Und warum sollte es denn nicht gut gehen?“¹⁴⁶

Frankreich galt, wie die Schweiz, als traditionelles Asylland. Im Gegensatz zur Schweiz kann dies auch aufgrund der Ereignisse während der 1930iger Jahre noch behauptet werden, denn europaweit gesehen, war Frankreich das Land, in dem sich die meisten Flüchtlinge des Hitler-Regimes aufhielten. Das heißt aber nicht, dass Frankreich völlig unverschont blieb und keine Restriktionen gegenüber Ausländerinnen und Ausländern setzte, sondern mehrmals fand es ambivalente Lösungen in der Ausländerpolitik. Auch hierzulande waren die schwierige innenpolitische Lage, die Wirtschaftskrise, der in ganz Europa wachsende Antisemitismus und die Angst in außenpolitischen Konflikt mit Hitler zu geraten deutlich spürbar und so war Frankreich für die Exilantinnen und Exilanten oftmals auch nur eine Durchgangsstation. Schwierig ist es, eine genaue Zahl für die deutschsprachigen Flüchtlinge in Frankreich zu nennen. Barbara Vormeier spricht von rund 100 000 zwischen 1933 und 1939. Effektiv lebten hier aber nur 18 000-23 000 Emigrantinnen und Emigranten pro Jahr.¹⁴⁷

Voraussetzung für die legale Einreise in Frankreich war ein gültiger Reisepass und ein Visum.¹⁴⁸ Dieses hatte die Familie Lothar vorab am französischen Konsulat in der Schweiz beantragt und es galt für die ersten vier Monate. Zudem musste sich jede Ausländerin und jeder Ausländer, der beabsichtigte länger als zwei Monate im

¹⁴⁵ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 113.

¹⁴⁶ Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 133.

¹⁴⁷ Vgl. Barbara Vormeier, „Frankreich“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 213-250, hier: Sp. 213-214.

Die Zahlen bezüglich der deutschsprachigen Emigrantinnen und Emigranten gehen weit auseinander. Bernhard Trautwein weist in seiner Diplomarbeit darauf hin. Er folgt Patrick von zur Mühlen und spricht von 150 000 zwischen 1933 und 1940. Fabian und Coulmas hingegen beziehen sich auf Grossmann und Tartakower und nennen eine Zahl von 285 000 zwischen 1933 und 1943. Auch bei den in Frankreich gleichzeitig lebenden Emigrantinnen und Emigranten sind verschiedene Zahlen im Umlauf. Laut Trautwein belief sich die Zahl auf rund 67 000. Vgl. Trautwein, „Immigration und Exil in Frankreich“, S. 18-19.

¹⁴⁸ Siehe Trautwein, „Immigration und Exil in Frankreich“, S. 31-36.

Land zu bleiben, innerhalb von acht Tagen nach der Einreise bei der zuständigen Präfektur melden und die sogenannte „carte d'identité“ beantragen. „Adrienne Geßner-Müller“, „Dr. Lothar Müller“ und „Johanna Müller“ wurden sodann am 7. Juli 1938 in der Registerkartei der Pariser „préfecture“ als „réfugié politique“¹⁴⁹ eingetragen. Man erhielt bei Antragstellung eine befristete Bestätigung („récépissé“), die als zeitweilige Aufenthaltsgenehmigung diente.¹⁵⁰

Anfangs wohnten sie in einem kleinen Appartement in 5 Rue Debrousse. Später bezogen sie eine Wohnung in 4 Sully Prudhomme. Die Zeit in Paris war vor allem geprägt von der ständigen Konfrontation mit den Behörden und dem Kampf um die Papiere für die Einreise in die USA. Immer wieder mussten sie sich, was Adrienne Gessner übernahm, am amerikanischen Konsulat einfinden, um zu sehen, ob ihre Visa eingelangt waren. „Man wartete in einem dichtgefüllten Raum. Meistens war ich alleine, um Lothar diese ewigen Aufregungen zu ersparen, denn man ging ja immer wieder mit einem ‚Nein‘ weg.“¹⁵¹ Zusätzlich mussten sie sich wöchentlich bei der Fremdenpolizei melden. Für Lothar war es

„ein barbarischer Vorgang, der vom Schlangestehen frühmorgens, von Amtszimmer-zu-Amtszimmer-Gedrängt-, mit hunderten in ähnlicher Situation Befindlichen Geschoben-, Vernommen-, Angebrüllt-, zur Abnahme von Fingerabdrücken wie krimineller Handlungen Verdächtiger Bestimmt-, zum Photographieren Weggeschickt- und, endlich, nach gänzlicher Erschöpfung, Wieder-Vernommen-Werden, acht bis neun Stunden beanspruchte, mit dem jämmerlichen Ergebnis, eine ‚convocation‘ zu erhalten, die nur zu neuer Pein, doch keineswegs zur wildbegehrten Carte d'identité führte“¹⁵².

Hinsichtlich der Arbeitsmöglichkeiten war die Situation für Ausländerinnen und Ausländer stark beschränkt. Zum einen gab es in bestimmten Bereichen eine Quotenregelung, um die einheimischen Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer zu schützen und zum anderen musste man zunächst einmal eine Arbeitsbewilligung erhalten. Obwohl die Familie laut „récépissé“¹⁵³ keine Erlaubnis hatte, berichten sie in den Autobiographien und in Briefen über ihre Erfahrungen am Arbeitsmarkt. Hansi unterrichtete Englisch und Deutsch. Lothar versuchte wieder zu schreiben.

¹⁴⁹ Bestätigungsschreiben politischer Flüchtling aus Österreich zu sein, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW), Film 106.

¹⁵⁰ Erhalten ist ein Empfehlungsschreiben des „Ministère des Affaires Etrangères – Service d'Information et de Presse“, 30.10.1938, WBR, ZPH 922a, AB 4.

¹⁵¹ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 117.

¹⁵² Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 136.

¹⁵³ Récépissé de demande de carte d'identité für Ernst Müller, Adrienne Gessner-Müller und Johanna Müller, 2.8.1938, WBR, ZPH 922a, AB 4.

Auch an der Verwirklichung eines internationalen Theaters hatte er geplant.¹⁵⁴ Und Adrienne engagierte eine Agentin und stellte sich für Rollen vor. Ihre Bemühungen blieben aber erfolglos.

Am 17. Februar 1939 schreibt Gessner an Hans Thimig nach Wien:

„Für mein Schweigen habe ich immer den selben Grund u. der ist erstens, daß es für Sie wahrscheinlich besser ist und zweitens, daß mein Leben so verläuft, daß es fast besser ist, nichts darüber zu berichten. [...] An realen Dingen ist zu berichten, daß L.[othar], der unbeschreiblich lieb und gut und prachtvoll ist, sich in den letzten Wochen ein bißchen verfangen hat u. arbeitet; sogar sehr viel. Daß H[ansi]. sehr viele Stunden gibt, engl. u. deutsch u. ganz nett verdient, was sie natürlich befriedigt. Daß ich fast schon im Atelier war, aber im letzten Moment der Producer sich kathegorisch [sic!] gegen Ausländer (besonders mit meiner Muttersprache) gestellt hat. [...] Daß wir ziemlich heftig englisch lernen, ich mit rasender Unlust.“¹⁵⁵

Vor allem Adrienne wollte Europa nicht verlassen. In Paris traf sie viele ihrer alten Freunde, sie sprach hervorragend Französisch und ihre Familie, die sie in Wien zurückließ, war nicht allzu weit entfernt. Weihnachten 1938 kam noch ihre Schwester Gretl auf Besuch.

Am 12. April 1939 war es aber soweit. Sie verließen mit dem Schiff „Il de France“ vom französischen Hafen Le Havre Europa in Richtung New York.

¹⁵⁴ Vgl. Unbekannt, „Lothar and Brisson's International Theatres For Paris and London“, in: *Variety*, 1.3.1939.

¹⁵⁵ Brief Adrienne Gessner an Hans Thimig, 17.2.1939, WBR, ZPH 922a, AB 4.

4.4 USA – Das Ende der Flucht

Rund 130 000 von insgesamt 500 000 Flüchtlingen des NS-Regimes, d.h. mehr als ein Viertel, fanden Zuflucht in den Vereinigten Staaten von Amerika. Somit war die USA das Land, das gesamt gesehen die meisten Flüchtlinge aufnahm. Statistiken zufolge waren unter ihnen 30 000-40 000 Österreicherinnen und Österreicher.¹⁵⁶

Obwohl kein anderes Land so viele Flüchtlinge aufnahm wie die USA, herrschte auch dort eine ausländerfeindliche Immigrationspolitik, die zu keinem Zeitpunkt hin zu einer Flüchtlingspolitik verändert wurde. Der Präsident Franklin D. Roosevelt und besonders seine Frau Eleanor machten sich zwar für die Flüchtlinge stark, doch ihr Handlungsspielraum blieb aufgrund des großen Drucks des konservativen Flügels der demokratischen Partei in den Südstaaten und der öffentlichen Meinung klein. Antisemitismus, Fremdenfeindlichkeit, Angst vor kommunistischer Unterwanderung und Isolationismus prägten die amerikanische Außenpolitik in den 30er und 40er Jahren. Vor allem Breckinridge Long, dem Anfang 1940 als Unterstaatssekretär und Leiter einer Special War Problems Division des State Department unter anderem die Visa-Abteilung unterstellt wurde, führte eine radikal gegen Ausländerinnen und Ausländer gerichtete Politik. Schon zu Lebzeiten wurde er von Zeitgenossen als „war criminal“ bezeichnet.¹⁵⁷

Nach dem Ersten Weltkrieg führte man eine Quotenregelung für Immigrantinnen und Immigranten ein, für deren Durchführung das State Department zuständig war. Jährlich durfte somit nur eine bestimmte Personenanzahl aus den einzelnen Ländern – gemessen an ihrem Geburtsort – einwandern. Für Österreich lag die Einwanderungsquote aufgrund der Gesetzgebung von 1921 bei 1 413 Personen. Nach der Annexion 1938 wurde die österreichische mit der deutschen Quote zusammengefasst und betrug insgesamt 27 370 Personen. Tatsächlich wurde diese

¹⁵⁶ Genaue Zahlen gibt es nicht. Zum einen liegt das an mangelhaften Daten, da diese nur jene jüdischen Verfolgten aufweisen, welche der Israelitischen Kultusgemeinde angehörten, und nicht auch diejenigen, die der Herkunft nach jüdisch waren und zum anderen daran, dass ab der Annexion 1938 zwischen österreichischen und deutschen Emigrantinnen und Emigranten nicht mehr unterschieden wurde. Vgl. Peter Eppel/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW) (Hg.), *Österreicher im Exil. USA 1938-1945*, Bd.1, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1995, S. 28. Neben der jüdischen Herkunft gab es noch andere Gründe für die Flucht ins Ausland. Vom NS-Regime verfolgt wurden vor allem politische Gegner (politische Emigration), wissenschaftlich und künstlerisch anders Denkende (kulturelle Emigration), sowie Minderheiten, wie Homosexuelle, Sinti und Roma. Siehe z.B.: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

¹⁵⁷ Vgl. Eppel/DÖW (Hg.), *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 31. Vgl. Claus-Dieter Krohn, „Vereinigte Staaten von Amerika“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 446-466, hier: Sp. 448-454.

Quote aber nur in den Jahren 1938-1940 annähernd voll ausgeschöpft. 1941 verringerte sie sich von 95,3 % auf 47,7 % und 1942 sogar auf 17,4 %. Für den gesamten Zeitraum, seit dem Machtantritt Hitlers in Deutschland 1933 bis zum Kriegsende 1945, lag die durchschnittliche Ausschöpfung lediglich bei 36 %.¹⁵⁸

Dass trotz der fremdenfeindlichen Politik eine so hohe Einwanderungszahl erreicht werden konnte, war insbesondere auch den zahlreichen inoffiziellen Hilfsorganisationen zu verdanken. Die Bereitschaft zu helfen und das Engagement von Privatpersonen waren in keinem anderen Land so groß wie in den USA.¹⁵⁹

Hinsichtlich einer Arbeitserlaubnis gab es für die Flüchtlinge keine Restriktionen, da sie als Immigranten und nicht als Asylwerber ins Land reisten. Es wurde von ihnen erwartet, sich zu assimilieren und einer Arbeit nachzugehen.¹⁶⁰

Einreise

Wer unter der Quote in die Staaten einreisen wollte, musste ein Einwanderungsvisum bei einem amerikanischen Konsulat im Ausland beantragen, wofür unzählige Dokumente benötigt wurden. Die Entscheidung, wer nun ein Visum bekam und wer nicht, oblag dem jeweiligen Konsularbeamten. Dieser hatte bei der Vergabe großen Handlungsspielraum und letztendlich war dessen Wille ausschlaggebend für die Visumsvergabe.¹⁶¹

Die Lothars beantragten bereits in der Schweiz ihre Einreisepapiere für die USA. Nach neun Monaten Wartezeit in Paris erhielten sie am 19. März bzw. 27. März 1939 das „Quota Immigration Visa“¹⁶² und am 22. März 1939 das „Sauf-Conduit“¹⁶³, mit dem sie Frankreich nach Amerika verlassen konnten. Eine amerikanische Konsulatsangestellte in Paris soll maßgeblich an der Abwicklung ihres Antrages

¹⁵⁸ Vgl. Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 30-33. Vgl. Krohn, „Vereinigte Staaten von Amerika“, Sp. 449-450.

¹⁵⁹ Vgl. Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 38-40.

¹⁶⁰ Vgl. Michael Winkler, „Metropole New York“, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Exilforschung. Metropolen des Exils*, Bd. 20, München: edition text + kritik 2002, S. 178-198, hier: S. 179-180.

¹⁶¹ Vgl. Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 33.

¹⁶² Laut Passagierliste der „Ile de France“ wurde Adrienne Müllers Visum QIV-2765 am 19.3.1939 und das von Ernst Lothar Müller (QIV-II29) und Johanna Müller (QIV-II30) am 27.3.1939 ausgestellt, New York Passenger Lists, 1820-1957, The National Archives, Year: 1939, Microfilm Serial: T715, Microfilm Roll: T715_6316, Line: 20-22, www.ancestry.com [1.10.2012]. Laut ihres Mitgliedschaftsantrags an die Schauspielergewerkschaft Actors' Equity Association reiste Adrienne Gessner unter Quota No. 2-659233 ein. Vgl. Application For Membership in the Actors' Equity Association, 30.1.1940, Actors' Equity Association Records WAG.011, The Tamiment Library & Robert F. Wagner Labor Archives, New York University.

¹⁶³ Sauf-Conduit für Lothar Müller, Adrienne Gessner-Müller und Johanna Müller, 22.3.1939, WBR, ZPH 922a, AB 4.

beteiligt gewesen sein. Diese erkannte Gessner als „star“ des Wiener Theaters „and shoved her to the head of the line of hundreds who had been waiting even days to plead tearfully for the stamp and signature that would give them sanctuary in America.“¹⁶⁴

Da sie seit ihrer Ankunft in der Schweiz kein Geld mehr besaßen, schickte ihnen Hans Müller für die Schifffahrtskarten und die ersten drei Monate in Amerika \$ 600.¹⁶⁵ Aus ihrem Briefverkehr geht hervor, dass er ihnen auch später in regelmäßigen Abständen Geld sendete.

Am 12. April 1939 stiegen sie an Bord der „Ile de France“ in Le Havre. Die Überfahrt dauerte eine Woche. Am 19. April 1939 erreichten sie den Hafen von New York City.

Die „List or Manifest of Alien Passengers for the United“¹⁶⁶, die bei der Einreise in Amerika erstellt wurde und jeden ausländischen Ankömmling erfasste, gibt über mehrere Fakten Aufschluss. Unter anderem auch darüber, dass die Lothars als ihre Kontaktperson Lisa des Renaudes, Hansis Großmutter mütterlicherseits, angaben. Für Hansi stand sie auch als Bürgin für das berühmte „Affidavit of Support“, ein wichtiges Dokument bei der Visumsvergabe, das zeigen soll, dass der Antragsteller dem Staat nicht zur Last fallen würde, zur Verfügung. Ob sie es auch für Adrienne Gessner und Ernst Lothar war, kann nur vermutet werden.

¹⁶⁴ Unbekannt, „Servant’s Role Here Welcomed By Refugee Star From Vienna“, in: *New York Herald Tribune*, 13.7.1941.

¹⁶⁵ Vgl. Brief Hans Müller-Einigen an Ernst Lothar, 20.3.1939, Einigen, WBR, ZPH 922a, AB 1.

¹⁶⁶ New York Passenger Lists, 1820-1957, The National Archives, Year: 1939, Microfilm Serial: T715, Microfilm Roll: T715_6316, Line: 20-22, www.ancestry.com [1.10.2012].

4.4.1 Das Leben in New York City – Akkulturation¹⁶⁷ in der neuen Heimat

4.4.1.1 Exilmetropole New York

Die Kunst- und Kulturmetropole New York entwickelte sich zum größten Emigrantenzentrum der Vereinigten Staaten. Etwa zwei Drittel der Amerika-Exilantinnen und Exilanten lebten hier.¹⁶⁸

Mehrere Gründe sprachen dafür, sich in New York als Neuankömmling sesshaft zu machen. Es gab eine große jüdische Gemeinde und wichtige Exil- und Emigrationsorganisationen, die ihnen halfen, sich in der neuen Heimat zurecht zu finden. Helmut Pfanner führt außerdem an, dass die Flüchtlinge die Staaten zunächst als „huge waiting room“ betrachteten und sobald als möglich wieder in die Heimat zurückkehren wollten. Eine Ansiedelung anderswo als an ihrem Ankunftsort wäre in ihren Augen nicht sinnhaft gewesen. Ein weiterer Punkt war, dass die meisten von ihnen aus der Stadt kamen und weiterhin in einer Großstadt leben wollten. New York konnte ihnen alle ökonomischen und kulturellen Vorteile bieten. Zudem trafen sie hier alte Freunde, Bekannte und Verwandte, die ihre Sprache sprachen und durch die sie ihre eigene Kultur und Tradition auch in der Fremde weiterführen konnten.¹⁶⁹

Zu jener Zeit gab es in New York drei Stadtteile, in denen sich deutschsprachige Emigrantinnen und Emigranten vermehrt ansiedelten: Das Viertel Washington Heights im Norden von Manhattan war eines davon und wurde von den Amerikanern daher auch „The Fourth Reich“ genannt. Ein Weiteres war auf der Upper West Side zwischen der 59th Street und der 110th Street. In dieser Gegend waren verstärkt Österreicherinnen und Österreicher sesshaft und so wurde es von diesen – in Abgrenzung zum deutsch-jüdischen Viertel – als „Zweite Republik“ bezeichnet. Und das dritte deutschsprachige Emigrantengebiet, auch „German

¹⁶⁷ Der Begriff „Akkulturation“ wird uneinheitlich definiert. In dieser Arbeit wird er folgendermaßen verwendet: „Akkulturation meint durch Kulturkontakte hervorgerufene Veränderungen von Werten, Normen und Einstellungen bei Personen, den Erwerb von Kenntnissen, Fähigkeiten und Qualifikationen (Sprache, arbeitsbezogene Qualifikationen, gesellschaftlich-kulturelles Wissen u.a.) sowie Veränderungen von Verhaltensweisen und ‚Lebensstilen‘ (z.B. in bezug auf Arbeit, Wohnen, Konsum, Freizeitverhalten, Kommunikationsformen, Heiratsmuster); auch Veränderungen der Selbstidentität sind damit notwendigerweise verbunden.“ Friedrich Heckmann, zit. nach: Christhard Hoffmann, „Zum Begriff der Akkulturation“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 117-126, hier: Sp. 120-121.

¹⁶⁸ Vgl. Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 43.

¹⁶⁹ Vgl. Helmut F. Pfanner, *Exile in New York. German and Austrian Writers after 1933*, Detroit: Wayne State University Press 1983, S. 16.

Town“ genannt, war Yorkville, ein Teil der Upper East Side um die 86th Street. Im Gegensatz zu den anderen beiden Stadtteilen waren hier auch alteingesessene Deutsche zu finden, unter denen Nazi-Sympathisanten und Antisemiten waren.¹⁷⁰

Warum Gessner und Lothar sich für New York als neue Heimat entschieden haben, wird in den Autobiographien nicht erwähnt. Vielleicht waren es die Ratschläge von Freunden oder die vielen Möglichkeiten, die die Stadt bot, und die Hoffnung darauf, an ihr bisheriges Leben anknüpfen zu können. Später schreibt Gessner, dass sie in keiner anderen Großstadt in den USA hätte leben können,¹⁷¹ obwohl ihr die Umstellung anfangs schwer fiel und die Kultur sehr fremd war.

4.4.1.2 Probleme der Akkulturation

Mit vielen Veränderungen hatten die Exilantinnen und Exilanten in der ersten Zeit nach ihrer Ankunft in den USA zu kämpfen. Nicht nur mit den Verlusten, die mit der Flucht aus ihrem Heimatland einhergingen, wie der Trennung von geliebten Menschen, dem Verlust des vertrauten Umfeldes, der Muttersprache und des Berufes, mussten sie fertig werden, ebenso erforderten die Differenzen der österreichischen zur amerikanischen Kultur, die unterschiedlichen Traditionen und Gewohnheiten ein gewisses Maß an Anpassung. Hinzu kamen die finanziellen Probleme, die ihnen Existenzängste und Sorge bereiteten und sie zwangen, auch mindere Arbeiten anzunehmen. Die wenigsten konnten in ihren gelernten Berufen Fuß fassen.

Peter Eppel führt im Buch *Österreicher im Exil* aus, dass Frauen mit den Umstellungen und den fremden Bedingungen besser zurecht kamen als ihre Männer. Sie waren eher bereit sich anzupassen, sie erlernten neue Berufe und übernahmen auch sozial weniger angesehene Arbeiten.¹⁷² Nicht selten wurden Frauen, die in Österreich eine Haushälterin angestellt hatten, selbst zu welchen.

¹⁷⁰ Vgl. Regina Thumser/Christian Klösch, „Exil-Kabarett in New York“, in: John M. Spalek/Konrad Feilchenfeldt/Sandra H. Hawrylchak (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 3,4 USA, Zürich/München: Saur 2003, S. 375-413, hier: S. 380.

¹⁷¹ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 149.

¹⁷² Vgl. Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 258. Sowie vgl. Gabriele Kreis, *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 82-83.

Ankunft

Als Gessner und Lothar im April 1939 in New York ankamen, begann für sie eine schwierige Zeit, in der sie von Geldsorgen, Selbstzweifel und Selbstmordgedanken geplagt wurden.

„Ich war erschöpft von der Reise, der Seekrankheit, von der totalen Veränderung, die mit uns geschehen war und die uns weitertrieb in immer größere Veränderungen. Statt dankbar zu sein, war ich in einem Grad verzweifelt, der mich vollkommen lähmte. Ich hatte Angst, Angst und wieder Angst: Ich werde nicht bestehen, ich werde Lothar keine Hilfe sein können, ich werde zugrunde gehen. [...] Die nächsten Tage waren schauerlich, nur eines blieb: keine Angst mehr vor Hitler.“¹⁷³

Der ehemalige Josefstadt-Dramaturg Franz Horch, der sie bei ihrer Ankunft am Hafen empfing, besorgte ihnen eine Unterkunft auf der West Side in der Nähe von Harlem, aus der sie nach ein paar Tagen wieder aus- und in eine Wohnung auf der East Side (19 East 88th Street) einzogen. Hansi wurde indes von ihrer Großmutter, die im berühmten Gladstone Hotel in einer vornehmen Gegend auf der East Side wohnte, aufgenommen.

Ihre erste Wohnung fanden die Lothars in der Nähe von Yorkville – drei Straßen weiter westlich –, wo sie über ein Jahr lang lebten. „Gerade in diesem schönen Raum [...] erlebten wir unsere traurigste Zeit“, wie Gessner schreibt. „Wir dachten viel an Selbstmord in diesen ersten Tagen, sicher waren wir nicht die einzigen. Vielleicht band uns das so eng an unsere Freunde“¹⁷⁴, von denen bereits viele in New York eingetroffen waren. Unter ihnen befanden sich Franz Molnar, Lili Darvas, Raoul Auernheimer, Dr. Fritsch, Hans Jaray, Bruno Walter, Oskar Karlweis, Friedrich Torberg und seine spätere Frau Marietta, Alice und Carl Zuckmayer.

Gessner und Lothar waren zum Zeitpunkt ihrer Ankunft in Amerika über 40 Jahre alt – Gessner 42¹⁷⁵ und Lothar 48 Jahre. Durchschnittlich gesehen war dies für Emigrierende ein hohes Alter. Die meisten waren, so Brigitte Boveland, „zwischen zwanzig und dreißig, unverheiratet und ohne Kinder; sie waren jung, unabhängig und beruflich flexibel genug und bereit, ein neues Leben aufzubauen.“¹⁷⁶ Auch

¹⁷³ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 123.

¹⁷⁴ Ebd. S. 127.

¹⁷⁵ In ihrem österreichischen Pass steht: geboren am 23.7.1898, tatsächlich kam sie aber 1896 zur Welt. In den meisten Dokumenten, die die USA betreffen, findet man daher das Jahr 1898.

¹⁷⁶ Brigitte Boveland, *Exil und Identität. Österreichisch-jüdische Emigranten in New York und ihre Suche nach der verlorenen Heimat*, Gießen: Haland & Wirth 2006, S. 92.

Lothar kommt zum Schluss, dass das Emigrieren „eine Sache für junge Menschen“ sei. „[W]eil Jugend traditionslos und totaler Veränderung geneigt ist, gelang es ihr [Hansi], sich als künftige amerikanische Bürgerin zu fühlen“¹⁷⁷, schreibt er. Jedoch dürfte seiner Tochter Hansi, die sich im Dezember 1946 vermutlich selbst das Leben nahm, die Umstellung auch nicht leicht gefallen sein, wie ein Brief vom 14. Mai [1939] zeigt:

„Everybody is in a hurry and I sometimes wonder when people find time to live. Or do they call it life, this hastening and running and hunting for the dollar? I don't know if I can ever get used to it; but I do know that I don't like it. [...] However, as you cannot change it you must try to make the best of [sic!] it. I try very hard yet it is difficult sometimes.“¹⁷⁸

Die unterschiedliche Mentalität und Lebensweise der Amerikaner war für die meisten Europäer eine große Umstellung. Sowohl Lothar als auch Gessner führen in ihren Büchern lange die Fremdartigkeit von Amerika in ihren Gewohnheiten und Gebräuchen aus.¹⁷⁹ Die „Jagd nach dem Dollar“ wie Hansi es ausdrückte, war für viele, besonders für Künstler und Kulturschaffende, eine große Veränderung. Kunst und Kultur mussten hier vermarktet sein; waren sie es nicht, wurden sie wieder abgeschafft. Diese Einstellung brachte in vielen Arbeitsbereichen Systeme hervor, die den europäischen entgegengesetzt waren, wie beispielsweise das „Showbusiness“ im Film- und Theaterbereich (siehe Kapitel 4.4.3.3). Nur schwer fanden sich die Exilantinnen und Exilanten, die sich auf kulturellem Gebiet den Amerikanern oftmals überlegen fühlten,¹⁸⁰ in diesen neuen Systemen und somit auch im Berufsleben zurecht.

Statusverlust und finanzielle Lage

Besonders hart traf die Lothars die Erkenntnis „drüben“ „Namenlose“ zu sein, wohingegen man in der Heimat bekannt, angesehen und erfolgreich gewesen war. Lothar formuliert es so: „Denn verbittern mochte es fürs erste, daß zwei, die man gekannt hatte, sich von heute auf morgen zu den Namenlosen gezählt fanden. [...]“

¹⁷⁷ Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 152-153.

¹⁷⁸ Brief Hansi Müller an Miss Rein, 14.5.[1939], New York, WBR, ZPH 922a, AB 2.

¹⁷⁹ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 121-125. Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 147-152.

¹⁸⁰ Vgl. Hans-Christof Wächter, *Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945*, München/Wien: Hanser 1973, S. 137.

Hier jedoch kannten wir und kannte uns buchstäblich niemand.“¹⁸¹ „Spell your name“ wurde zum geflügelten Wort, welches die „Namenlosigkeit“ ausdrückte, mit denen die Exilanten konfrontiert waren. Lothar benannte ein Kapitel in seiner Autobiographie „Spell Your Name“ ebenso Fritz Kortners Theaterstück *Another Sun* trug dies als Arbeitstitel (siehe Kapitel 4.4.3.4).

Zum Statusverlust kamen die Mittellosigkeit und Existenzsorgen.¹⁸² Hans Müller schickte ihnen zwar aus der Schweiz regelmäßig Geld, doch dieses war nicht ausreichend. Circa \$ 50 pro Monat stellte er ihnen zur Verfügung. Aus Interviews mit Emigrantinnen und Emigranten ist zu entnehmen, dass man in New York mit \$ 15 pro Woche zu zweit bescheiden leben konnte.¹⁸³

Die düstere und verzweifelte Lage der Lothars, die sie am Beginn ihrer Zeit in New York sogar an Selbstmord denken ließ, änderte sich im Sommer 1939, als sie neuen Lebensmut und Gefallen an ihrer neuen Heimat fanden. Um der schwülen Hitze in New York zu entgehen, verbrachten sie in den Sommermonaten einige Zeit bei ihrem Freund Raoul Auernheimer, der sich in Wolfeboro, New Hampshire, am Winnepesaukee-See niederließ. In Wolfeboro „she [Gessner] fell in love with New England landscapes, and when she returned here in the Fall she liked New York.“¹⁸⁴ Gessner schrieb sich in einen Englischkurs ein, der in einer in der Nähe ihrer Wohnung gelegenen Schule vormittags kostenlos angeboten wurde. Außerdem begannen sie und Lothar mit der Planung des Projekts The Austrian Theater (Die Österreichische Bühne), das zwar finanziell erfolglos blieb, ihnen jedoch eine Beschäftigung und Hoffnung gab.

Obwohl das Geld knapp war, gingen – soweit bekannt – weder Gessner noch Lothar, auch wenn in *Das Wunder des Überlebens* von Gelegenheitsjobs die Rede ist, je einer Tätigkeit nach, die nicht mit ihren früheren Berufen in Österreich in Verbindung stand. Die ersten Engagements, in denen Gessner mitwirkte, waren zwar nicht mit dem Josefstadt-Theater zu vergleichen, doch waren sie allesamt schauspielerische Tätigkeiten.

¹⁸¹ Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 153.

¹⁸² Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 168 und S. 152-153.

¹⁸³ Kreis, *Frauen im Exil*, S. 31 und S. 119.

¹⁸⁴ Unbekannt, „Adrienne Gessner, Viennese, Enriches American Theater“, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 20.4.1941.

Die erste Aufführung, in der sie in den USA mitspielte, war die für August 1939 geplante Operette *Warum lügst du, Cherie?* (engl. Titel *Why Do You Lie, Cherie?* bzw. *The Lady Lies*). Es war eine Produktion der deutschsprachigen Gruppe The New American-European Artist Guild, die von Harry Landa gegründet wurde. Regie führten Hans Lengsfelder und Siegfried Tisch, die auch gemeinsam das Libretto verfassten. Leonhard K. Maerker komponierte die Musik. Am 7. August 1939 sollte das Stück im Adelphie Theater Premiere feiern, doch die strikte Schauspielergewerkschaft Actors' Equity Association stellte sich aufgrund der geringen Schauspielergagen und der uneinheitlichen Performance – ein Teil sollte in Deutsch, ein anderer in Englisch gezeigt werden – quer. Mehrfach wurde sie daher verschoben. Schlussendlich sollte sie in englischer Sprache aufgeführt werden und laut *New York Herald Tribune* war sie für Ende Oktober geplant, bis die Schauspieler Englisch gelernt hatten.¹⁸⁵ Gessner berichtet Heinrich Schnitzler in einem Brief, dass sie „für Herbst verschoben werden [soll], wird aber natürlich nie sein; ich trauere nur den paar Dollars nach.“¹⁸⁶ Über die Proben und ihre Rolle schreibt sie: „[I]ch weiß nicht, was ich machen werde. Es war für mich erst eine Probe, die in einem Tempel der Fifth Av. stattgefunden hat. [...] Wenn du Regie geführt hättest, hätten wenigstens die Proben (obwohl meine Rolle ja nichts ist) nett sein können“¹⁸⁷.

Auch ihr erstes amerikanisches Engagement im Oktober 1939¹⁸⁸, eine kleine Filmrolle in *Overture to Glory* (siehe auch Kapitel 4.4.3.4), verlief nicht reibungslos. Lothar erzählt:

„Immerhin erhielt Adrienne [...] ihren ersten ‚job‘ – die Rolle einer französischen Gräfin in einem jiddischen Film, [...] dessen Hersteller, ein Winkelproduzent, den Wunsch hatte, Adrienne möge französisch jüdeln. Weil sie dieser Erwartung nicht hinlänglich entsprach, wurde das vereinbarte Gesamthonorar von sage und schreibe vierzig Dollar ihr so lange vorenthalten, bis sie mit dem Anwalt drohte [...]. ‚A lot of money for sitting in a chair!‘ sagte der Produzent verächtlich, als er ihr den Bettel zuletzt gab.“¹⁸⁹

¹⁸⁵ Vgl. Regina Thumser, „Operette im Exil“, in: Christian Klösch/Regina Thumser (Hg.), „From Vienna“. *Exilkabarett in New York 1938 bis 1950*, Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung der Österreichischen Exilbibliothek im Literaturhaus, Wien: Picus 2002, S. 116-119, hier: S. 116-117. Vgl. Unbekannt, „Refugee Musical Postponed“, in: *New York Herald Tribune*, 9.9.1939.

¹⁸⁶ Postkarte Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 31.8.1939, Wolfeboro, Schn 33/20/14, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, Österreichisches Theatermuseum (ÖTM).

¹⁸⁷ Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 14.7.1939, Wolfeboro, Schn 33/20/11, ebd.

¹⁸⁸ Vertrag „Wilner Balibessal“ zwischen Adrienne Gessner und Ludwig Landy, 12.10.1939, WBR, ZPH 922a, AB 5.

¹⁸⁹ Ernst Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 154.

Sie selbst schweigt über ihre ersten beruflichen Erfahrungen in den USA und auch, wovon sie in dieser Zeit lebten. Ernst Lothar widmete sich seiner Literatur und dem Unternehmen The Austrian Theater. Außerdem hielt er unentgeltlich bei Veranstaltungen der Austrian-American League, Inc. politische Reden zum Thema „Österreich“¹⁹⁰. Die ersten beiden Jahre dürften sie daher beinahe ausschließlich von Hans Müllers Geld gelebt haben.

Hansi war inzwischen mit Ernst Häussermann (in Amerika: Haeusserman) verheiratet und nach Hollywood gezogen. Dort wurde sie die Sekretärin von Max Reinhardt.

Umbruch

Adrienne Gessners und Ernst Lothars finanzielle Lage in New York änderte sich erst als Gessner die Rolle als Haushälterin Bertha in dem Stück *Claudia*, das am 12. Februar 1941 am Broadway Premiere feierte, erhielt. Laut Vertrag, unterzeichnet am 6. Jänner 1941,¹⁹¹ erhielt sie pro Woche \$ 85, sobald die Vorstellungen begannen. Da sie ab dem 3. März 1941 auch die Zweitbesetzung der Madame Daruschka übernahm, wurde ihr Gehalt auf \$ 100 erhöht.¹⁹² Bald darauf fand auch Lothar einen Verleger (Doubleday Verlag) für sein Buch *A Witness in Paris*. Außerdem erhielt er ein Angebot vom College in Colorado Springs. Dort lehrte er ab Oktober 1941 für zwei Jahre Theaterwissenschaft und vergleichende Literatur. Im Sommer war er überdies am Bard College, NY, wo er mit europäischen Schauspielern eine Inszenierung von Henrik Ibsens *The Wild Duck* (dt. Titel *Die Wildente*) und *Everyman* (Orig. *Jedermann*) von Hugo von Hofmannsthal (vermutlich) plante.¹⁹³ Dies bedeutete eine räumliche Trennung von Adrienne, denn ihr Engagement am Broadway ging weiter. Und ab dem Sommer 1942 ging sie aufgrund des großen Erfolges quer durchs Land auf Tournee. In dieser Zeit schrieben sie sich täglich Briefe, von denen heute nur noch die von Lothar verfassten erhalten sind. Erst als seine Lehrtätigkeit 1943 beendet war, waren sie wieder vereint.

Wie die Briefe von Ernst Lothar zeigen, war die Trennung besonders für ihn schwierig. Er wollte, dass sie spätestens im Oktober 1942 die Produktion verlasse

¹⁹⁰ Titel seiner Rede: „Gerechtigkeit fuer Oesterreich!“

¹⁹¹ Vertrag „Claudia“ zwischen Adrienne Gessner und John Goldy, 6.1.1941, WBR, ZPH 922a, AB 5.

¹⁹² Vertrag „Claudia“ zwischen Adrienne Gessner und John Goldy, 26.2.1941, ebd.

¹⁹³ Unbekannt, „Plays Planned at Bard College“, in: *The New York Times*, 19.6.1941.

und zu ihm nach Colorado Springs komme, da er ohne sie kein zweites Jahr leben möchte. Gessner schrieb ihm, dass sie mit ihrem Vorgesetzten geredet habe und sie aussteigen könne. Erst als Lothar selbst im Oktober 1942 einen Brief an den Stage Manager Buford Armitage schrieb, klärte sich die Sache auf. Adrienne hatte ohne sein Wissen einen Vertrag auf unbestimmte Zeit unterzeichnet und nicht vor, diesen zu lösen. Ein Brief, datiert mit 29.10.1942, in dem Lothar eine Analyse der gegenwärtigen Lage sowie Pläne für die Zukunft macht, veranschaulicht besonders gut die Situation der beiden:

„Da ich weiss, dass ich dazu keinen Anlaß gab, kann es nur meine ‚Interference‘ in die Tourneefortsetzung sein, die Dir so missfällt. Es war mir klar, dass Du sie nicht lieben wirst, einmal wegen dessen, was Du ‚Theatermütter=Allüren‘ nennst (und was mir unwesentlich erscheint), dann deswegen, weil Du im Grunde bis zum Schluss fortsetzen möchtest, und das ist so wesentlich, daß ich ein Wort darüber sage. Ich lasse mein Interesse beiseite. Liegt es in Deinem, eine anstrengende Weiterreise unbekannter Dauer zu machen? Lass sehen: Geldstandpunkt. Setztest Du nach [...] Denver fort, dann könntest Du ersparen: 6 Wochen a 60 \$ = 360 \$, wenn ich nicht nach Chicago käme u. wenn Du niemanden etwas zu Weihnachten schenkest. [...]

Berufsstandpunkt: Null. Keinerlei Nutzen whatever.

Moralstandpunkt: Zugegeben, daß nach dem Wort ‚Zusammen aus, zusammen nachhaus‘ ein sportlicher u. sogar ein Bravheits-Punkt in dem tapferen Durchstehen der ganzen Kampagne liegt. Erwägt man dagegen, daß Dein infolge der Tournee hierher =, an meinen Aufenthaltsort = kommen, eine Gelegenheit ohnegleichen ergibt, die bei heutigen Reiseverhältnissen wesentlich ist; daß ich, wie Deine Kollegen wissen, meine Pläne hier auf dein Hiersein baute; daß wir seit dem 1. Juli 1941 getrennt sind; und daß ich Dich notwendig brauche, dann wird niemand etwas Unfares u. jeder etwas Anständiges in Deiner Haltung sehen. Nimmt man dazu, daß wir ja kein Wald= u. Wiesen=Paar, sondern Leute sind, die Hitler hinter sich u. alles, ausser einander, verloren haben, so müssten das schon ganz ‚merkwürdige Augen‘ sein, die unserem Schicksal statt mit Teilnahme mit Hohn gegenüberstünden. Wir haben unsere ‚Solomons‘ (die übrigens katastrophal stehen) bereits hinter uns. Du tust immer so, als hätte ich meine Qualleistung nicht schon aktiv erbracht, u. ebenso Du die Deine. Mehr als ein Kind sterben sehen u. das Rückgrat gebrochen haben (samt dem Verlust im Vermögen, Stellung, Land u. Sprache) kann man kaum leisten. [...]

Ich habe mir auch einen Plan gemacht, der unsere seelischen u. beruflichen Notwendigkeiten berücksichtigen. Dass ich Dich hier auf Händen tragen würde – mein Gott! Soll ich das versichern? Dass Du an meiner kindischen Freude, Dich hier zu haben u. zu verwöhnen, wie Du nie verwöhnt worden bist, vielleicht selbst ein bißchen Freude hättest – hoffen wir es. Aber das löst noch nicht das berufliche Problem. Bertha hat ihre Schuldigkeit mehr als getan. Sehen wir uns nach grösseren Aufgaben um, nun, da Gott uns die ‚Mittel dazu‘ schenkte. Du glaubst doch nicht, daß ich ein housewife aus Dir machen will?!! Du bist eine große Schauspielerin, u. hast es zu bleiben. Daher: wenn sich im Frühjahr, durch Lyons‘ [Agent] oder sonstwen, eine Hollywoodmöglichkeit ergibt, wirst Du sie, selbstverständlich, wahrnehmen, von hier s.G.w. hinfahren, ein paar Wochen filmen u. zurückkommen. Im nächsten akad. Jahr

will ich nicht mehr hierbleiben. Hast Du eine geeignete Broadway-Rolle, so gehen wir s.G.w. nach New York.“¹⁹⁴

Dass Gessner in Hollywood arbeiten wollte, bestätigt der Vertrag mit der Schauspieleragentur A. & S. Lyons, Inc., den sie am 31. Oktober 1942 abschloss.¹⁹⁵ Eine Absage für die Verfilmung von *Claudia* hatte sie zwei Wochen zuvor erhalten. Sie hatte große Hoffnungen in sie gesetzt und war daher von der Ablehnung sehr enttäuscht. Einige ihrer Kolleginnen und Kollegen – Dorothy McGuire, Olga Baclanova und Frank Tweddell – hingegen wurden mit ihren Rollen im Theaterstück besetzt. Die Rolle der Bertha übernahm aber die deutsche Schauspielerin Elsa Janssen.¹⁹⁶

Aus ihren Hollywood-Plänen wurde nichts, ebenso wenig aus Lothars, sie nach Colorado Springs zu holen, denn dahin wollte sie nicht: „Wie überzeugend spricht daraus Dein seit je bestandener Unwille, hier ‚unbeschäftigt‘ mit mir zu leben, u. Deine Voraussage, wir würden uns, (d.h. Du würdest Dich) hier ‚miteinander‘, (d.h. mit mir) ‚rasend langweilen‘, gäbe, hätte man Zeit, zu trüben Kommentaren Anlaß.“¹⁹⁷

Zu keinem Zeitpunkt brach Gessner daher die Tournee ab, sondern wirkte bis September 1943 in *Claudia* mit. Danach kehrte sie nach New York zurück.

Geldsorgen plagten die Lothars zu diesem Zeitpunkt nicht mehr und so mieteten sie sich zunächst in dem vornehmen Gladstone Hotel ein, denn ihre vorhergehende Wohnung in 54 East 79th Street hatten sie während ihrer Abwesenheit aufgegeben. Noch einmal zogen sie um und zwar in The Wyndham Hotel, 42 West 58th Street. Dies war ihre letzte Adresse in New York City bis zu ihrer Abreise im Mai 1946. Außer den Sommermonaten und den Wochen, in denen Gessner die try-outs ihrer zwei folgenden Broadway-Produktionen absolvierte, blieben sie in der Stadt.

Adrienne Gessner konnte bei ihrer Rückkehr nach Österreich auf eine erfolgreiche Karriere zurückblicken. Insgesamt erhielt sie vier Engagements am Broadway. Auch finanziell konnte sie zufrieden sein. Ihr Honorar stieg im Laufe ihrer Karriere von

¹⁹⁴ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 29.10.1942, Colorado Springs, WBR, ZPH 922a, AB 3.

¹⁹⁵ Vertrag zwischen Adrienne Gessner und A. & S. Lyons, Inc., 31.10.1942, WBR, ZPH 922a, AB 5.

¹⁹⁶ Vgl. Internet Movie Database, „Claudia“, <http://www.imdb.com/title/tt0035742/> [1.11.2012].

¹⁹⁷ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 18.11.1942, Colorado Springs, WBR, ZPH 922a, AB 3.

\$ 85 in *Another Sun* auf \$ 250 in *I Remember Mama* pro Woche.¹⁹⁸ Zum Vergleich: Hans Jaray bekam für die Hauptrolle in *Another Sun* eine Wochengage von \$ 600, der Nebendarsteller Herbert Rudley \$ 275 und Leo Bulgakov sowie McKay Morris \$ 250.¹⁹⁹ Die Gagen der übrigen Darsteller blieben darunter.

Außerhalb ihres Berufes verkehrte sie (und auch Lothar) in Emigrantenkreisen. Ihr soziales Umfeld beschränkte sich hauptsächlich auf Freunde und Bekannte aus der alten Heimat.

Flüchtlingshilfe und Kampf gegen Hitler

„Gottlob ist Werfel am Leben, auch von Polgars, Ullmanns etc. [...]. Man muss versuchen eine Art Rettungsaktion einzuleiten, ich habe auch Hansi gebeten, in Hollywood etwas zu versuchen.“²⁰⁰ Schreibt Adrienne Gessner im Juli 1940 an ihren Freund Heinrich Schnitzler.

Belegt ist, dass sie bei der Rettungsaktion des Schriftstellers Ludwig Paul Ullmann und dessen Frau beteiligt war. Sie sammelte Geld für die beiden und wollte mit Hilfe des Emergency Rescue Committee²⁰¹ die Ausreise der beiden aus Europa ermöglichen. Mitte Jänner 1942 sah es noch so aus, als wäre die Hilfsaktion gescheitert. In einem Brief an Lotta Loeb (Case Department, Emergency Rescue Committee) schreibt Gessner: „You told me, a few days ago, that – for the time being – there was no more possibility to bring Mr. and Mrs. Ludwig Ullmann out of Marseille.“²⁰² Fünf Monate später glückte die Einreise in die Vereinigten Staaten von Ludwig und Irene Ullmann. Am 25. Juni 1942 kamen sie mit dem Schiff „Serpa Pinto“ aus Casablanca nach New York. Laut Passagierliste²⁰³ der amerikanischen Einwanderungsbehörde war Ernst Lothar die Kontaktperson der beiden und möglicherweise unterzeichnete er auch ihre Bürgschaftserklärungen.

¹⁹⁸ Vgl. Verträge mit US-Theatern, WBR, ZPH 922a, AB 5.

¹⁹⁹ Salary Lists „Another Sun“, Folder 5, Box 14, T-Mss 1973-004, Cheryl Crawford papers 1920-1986, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library (NYPL) for the Performing Arts.

²⁰⁰ Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 12.7.1940, Wolfeboro, Schn 33/20/17, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, ÖTM.

²⁰¹ Näheres zum Emergency Rescue Committee siehe: Regine Erichsen, „Fluchthilfe“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 62-81.

²⁰² Brief Adrienne Gessner an Lotta Loeb, 14.1.1942, Box 3, Ullmann, Ludwig, 1940-1942 [folder], Emergency Rescue Committee Records, 1936-1957 (GER-032), German and Jewish Intellectual Émigré Collection, M. E. Grenander Department of Special Collections and Archives, University Libraries, University at Albany, State University of New York.

²⁰³ New York Passenger Lists, 1820-1957, The National Archives, Year: 1942, Microfilm Serial: T715, Microfilm Roll: T715_6634, www.ancestry.com [1.10.2012].

Neben ihrer Hilfeleistung für jüdische Freunde, die die Ausreise aus Hitlerdeutschland noch nicht geschafft hatten, soll Gessner auch in propagandistischen Radiosendungen aufgetreten sein. Laut Eike Middell wirkte sie beim deutschsprachigen Radioprogramm des *Aufbau* „We fight back. German American Loyalty Hour“²⁰⁴ mit, das abgesehen von politischen Reden, Vorträgen und Nachrichten, auch Hörspiele brachte. Dabei wurden sowohl im Exil entstandene zeitgenössische Werke gesendet als auch klassische deutsche Literatur, „um durch diese Kombination mit anerkannten Kulturgütern die Deutschamerikaner für die Auffassung zu gewinnen, daß die Fortführung deutscher kultureller Tradition, die diesen ein Anliegen war, und der Kampf gegen den deutschen Faschismus untrennbar zusammengehörten.“²⁰⁵

Zudem arbeitete sie bei der Radiostunde der GAWA (German American Writers Association), die wie der *Aufbau* antifaschistische Literatur darboten, mit. Dieses Radioprogramm wurde zwischen dem 12. Jänner und 20. Juni 1940 auf dem New Yorker Mittelwellensender WCNW gesendet. Unterstützt wurde es von der Vorläuferorganisation des OWI (Office of War Information), das für die Kriegsführung der USA auf psychologischer und propagandistischer Ebene zuständig war.²⁰⁶

Erwerb der amerikanischen Staatsbürgerschaft

Um als Immigrant die amerikanische Staatsbürgerschaft erwerben zu können, musste man „im Normalfall eine entsprechende Absichtserklärung, das Einwanderungsvisum, ein geregeltes Einkommen und zwei Bürgen vorweisen sowie nach etwa fünf Jahren die Bürgerprüfung über amerikanische Geschichte, Verfassung und Politik bestehen.“²⁰⁷

Die Familie Lothar beantragte bereits kurz nach ihrer Ankunft im April 1939 die amerikanische Staatsbürgerschaft. Fünf Jahre und zwei Monate danach war Adrienne Gessner Lothar am 13. Juni 1944 „citizen of the United States“, Ernst

²⁰⁴ Vgl. Eike Middell, *Exil in den USA. Mit einem Bericht ‚Shanghai – Eine Emigration am Rande‘. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Röderberg 1980, S. 140-141.

²⁰⁵ Viktor Zmegac (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3,1, Weinheim: Beltz Athenäum 1994, S. 210.

²⁰⁶ Vgl. Peter Eppel/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW) (Hg.), *Österreicher im Exil. USA 1938-1945*, Bd. 2, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1995, S. 42.

²⁰⁷ Ebd. S. 253.

Lothar einen Monat später am 20. Juli 1944.²⁰⁸ Während Ernst ausführlich über seine Einbürgerungsprüfung berichtet und den Leser seiner Autobiographie an seinem inneren Konflikt der „divided loyalties“ – sowohl der neuen als auch der alten Heimat gegenüber loyal zu sein – teilhaben lässt, war für Adrienne die Einbürgerung eine selbstverständlichere Angelegenheit. „Ich war eine gute Amerikanerin und entschlossen, was immer kommen sollte, es zu bleiben. Ich hatte gelernt das Land zu lieben und vor allem dankbar zu sein.“²⁰⁹ Das Problem der „doppelten Loyalität“ war für sie nicht im selben Maße gegeben wie für Ernst Lothar. Zwar fühlte sie sich Amerika nicht vollständig zugehörig, doch nach Österreich wollte sie auch nicht mehr zurück, wie sie mehrfach betonte.

4.4.1.3 Rückkehr nach Österreich

Als im Mai 1945 der Krieg in Europa zu Ende ging, rückte für die Exilantinnen und Exilanten – vor allem für jene, die in Amerika einen „großen Wartesaal“ sahen, – der Traum in die alte Heimat zurückzukehren in greifbare Nähe. Ernst Lothar war einer von ihnen. Bereits im August 1945 berichtete Gessner Heinrich Schnitzler von Lothars Möglichkeit, im darauffolgenden Frühjahr eine Europareise aus Recherchegründen für ein neues Buch antreten zu können. Falls diese zustande kommen sollte, würde sie ihn begleiten. Eine entsprechende Beurlaubung ihrer damaligen Vorgesetzten, der *I Remember Mama*-Produzenten Richard Rodgers und Oscar Hammerstein 2nd, hatte sie bereits erwirken können.²¹⁰

In dieser Zeit kursierten viele Meldungen vom Nachkriegseuropa in den Emigrantenkreisen. Auch Gessner tauschte mit ihren Freunden Nachrichten aus. An Heinrich Schnitzler schreibt sie von ihrem Sommerdomizil in Scarsdale, NY, über Wien und das Wiener Theater:

„Nach allem, was man hoert – und wieviel mehr wird man hoeren – muss es in Europa kaum ertraeglich sein. Und trotzdem geht alles dort weiter – Dein Vater [Arthur Schnitzler], Heini, hat das wie alles andere gewusst: ‚Das Leben geht weiter.‘ Irgendwie ist es ein beklemmendes Gefuehl, zu wissen, dass, ungeachtet alles dessen, das passiert ist, die Exelbuehne [Tiroler Theatergruppe, Anm. LS] und das

²⁰⁸ No. 5958483 Adrienne Gessner Lothar und No. 5961778 Ernst Lothar, Index to Petitions for Naturalization filed in New York City, 1792-1989, www.ancestry.com [1.10.2012].

²⁰⁹ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 164-165.

²¹⁰ Vgl. Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 24.8.1945, Scarsdale, Schn 33/20/46, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, ÖTM. Und: Schreiben Rodgers and Hammerstein, 9.8.1945, New York, WBR, ZPH 922a, AB 5.

Dreimaederlhaus, Schulbauer und Neugebauer [Alfred N., Schauspieler am Josefstadt-Theater, Anm. LS] weitergedeiht, vermutlich sitzt der Burgheatedirektor Aslan [Raoul] wieder bei Demel, wo es keine Chokolade, aber auch keine Juden gibt, der Direktor der Josefstadt Oskar M. Fontana²¹¹ setzt dort fort, wo wir nicht mehr weiterkonnten, und es sollte mich nicht wundern, wenn es einen Angelo Eisner von Eisenhof gaebe, der den General Koneff im Namen der kaiserlichen Raete beglueckwuenscht. Das Ganze ist gespenstisch, desto spukhafter, je realer es ist. Und es geht nicht nur so in Wien, sondern in ganz Deutschland, die Uhr wird um zwei Menschenalter zurueckgedreht oder zu konvulsivischen Zuckungen einer Neuzeit gezwungen, die noch nicht eingetreten ist. Nichts zugelernt und so bereit, alles zu vergessen!

Das alles waere, wenn man ein Philosoph ist, mit einem Achselzucken, oder wenn man ein waschechter Amerikaner waere, mit „I told you so“ zu erledigen. Aber man ist ja beides nicht so sehr man auch den Anschein erweckt. Hierher gehoert man nicht ganz, so gut, ja so glaenzend es einem auch geht, und dort, wohin man gehoert, kann man nicht mehr leben.

Aber diese Betrachtungen, die so obvious sind, machen nichts besser. Nur wenn man gerade einen Brief von drueben bekommen hat, wie ich ihn von Delius [Fritz D., jüdischer Schauspieler, bis 1938 am Josefstadt-Theater, Anm. LS] erhielt – voll von bestgemeinten Winzigkeiten und der absoluten Unfaehigkeit, sich unser Leben vorzustellen, dann macht man sich Gedanken, was was ist.“²¹²

Im weiteren Verlauf des Briefwechsels wird auch die Frage der Heimkehr erörtert. In Schnitzlers Antwortbrief vom 29. August 1945 steht:

„Ja, Du hast nur allzu recht: Hier wird man natürlich niemals wirklich zu Hause sein können, und eine Rückkehr nach Europa erscheint mir völlig undenkbar. Es muss ein Albtraum sein. [...] Die Gespenster sind doch etwas allzu lebendig – sowohl die der Gemordeten, als auch die der Weiterlebenden. [...]

Es würde mich sehr interessieren zu hören, in welcher Beziehung Delius, wie Du sagst, sich unser Leben nicht vorstellen kann. Denn ich glaube, dass auch wir uns in Europäisches Leben nicht so leicht würden hineinfinden können – und ich denke dabei nicht an dessen materielle Seite. Das unlösbare Problem ist, dass wir uns ja auch verändert haben. Nein, wir sind nicht zu Hause hier, wir werden es niemals sein, aber gleichzeitig haben wir so viel von Amerika in uns aufgenommen – und viel Gutes noch dazu – dass ein Zurück uns wohl sehr, sehr schwer fallen würde.“²¹³

Auf diesen Brief antwortet nun Ernst Lothar:

„Rückkehr nach Wien? Sie sprechen in Ihrem Brief an Adrienne davon als von einer ‚Unmöglichkeit‘. Ich weiß nicht ganz; oder vielmehr, es hängt davon ab, ob und wieviel Wesentliches man dort noch tun könnte. Mit Kindern verbiete sich dergleichen von selbst. [...] In meinem Fall dagegen, vielleicht sogar in Adriennes und mancher

²¹¹ Oskar Maurus Fontana (13.4.1889, Wien – 4.5.1969, Wien), Journalist und Schriftsteller, veröffentlichte seine Arbeiten während des Nationalsozialismus teilweise unter einem Pseudonym im *Neuen Wiener Tagblatt*, war nie Direktor des Theaters in der Josefstadt.

²¹² Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 24.8.1945, Scarsdale, Schn 33/20/46, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, ÖTM.

²¹³ Brief Heinrich Schnitzler an Adrienne Gessner, 29.8.1945, Schn 33/20/47/1-2, ebd.

anderer – sehr weniger allerdings – ist die Sache ein wenig anders. Ich habe nun einmal Österreich zu meinem Leben gemacht. Daß es nur das meine fast nahm, ist für mich noch kein Grund, es als ideelle Lebensaufgabe aufzugeben. Meine Bücher, wie die Ihres Vaters, sind österreichisch; die meinen, hier in unserem neuen Arbeitsland, sind sogar unverhüllte österreichische Werbung. Daß sie Erfolg hatten, spricht mehr für die Gültigkeit (und von keinem Hitler zu verzerrende) Echtheit der österreichischen Idee als für mich. Das involviert noch nicht, daß ich den Rest meines Lebens in Wien verbringen möchte; aber es macht mich unsicher, ob ich nicht schwach (oder stark?) genug wäre, nicht nein zu sagen, wenn die Anfragen, die an mich gelangen, gelegentliche Aufenthalte in Österreich in jedem Sinn wichtig erscheinen lassen sollten. Vorläufig habe ich, auf Ersuchen der hiesigen Stellen, meine Ansichten über die Wiedergründung der Salzburger Festspiele skizziert und, mit meinem Verleger einen Vertrag geschlossen, auf Grund dessen ich, Ende April 1946, an Ort und Stelle sehen werde, ob ich Wahnideen nachhänge oder ob Methode darin ist.²¹⁴

Einen weiteren interessanten Brief von Ernst Lothar zum Thema „Heimkehr“, das er auch in *Das Wunder des Überlebens* eingehend behandelt, schrieb er an Kitty [Stengel] nach Österreich. In dem am 21. Oktober 1945 verfassten Schreiben steht:

„Ginge es nur nach Gefühl und Sehnsucht, dann wuerde ich antworten: ‚Ja, ich stimme mit tausend Freuden!‘ Denn nichts anderes war es, wonach man sich in unzaehlichen Tagen und Naechten wild gesehnt hat. Von den Martern dieser Sehnsucht, den Entbehrungen, den bitteren Noeten einer Existenz, die sich jaeh aus ihren Wurzeln gerissen und irgendwohin geworfen sah, wo alles, alles fremd war, hat niemand eine Vorstellung, der es nicht erlitt. Heimweh ist ein laecherlich schwaches Wort dafuer; es ist ein tobender Schmerz, er laesst einen nicht schlafen, nicht essen, nicht ruhen. Sich in der Fremde einzugewoehnen, dazu ist man zu alt. Um umzulernen, ist man zu stolz. Neu einzuwurzeln aber – dazu hat man das, woraus man mit einem Fusstritt weggestossen wurde, zu leidenschaftlich lieb, hat wohl auch dort und dafuer zu viel getan. Die masslose Ungerechtigkeit, Menschen auszubuegern, die wie wenige andere fuer ihre Heimat fuehlten und eintraten; die bestialische Art, mit der es geschah; die Feigheit derer, die es mitansahen, jagt einen verzweifelt umher. Es ist ein Hoellenleben – nicht weil man bettelarm ist und schwerlich weiss, wovon man morgen leben soll [...] sondern vor allem deshalb, weil der Gedanke an das Unrecht, das einem und unzaehlichen andern geschah, einen zermuerbt. Wer mir sagt, er habe drueben ‚viel mitgemacht‘, dem antworte ich von diesem Kontinent: ‚Das Exil ist ein unheilbares Leiden.‘

[...] Und wenn einem, wie es in Adriennes‘ und meinem Fall geschah, im Laufe dieser Anstrengung das fremde Land freundlich und bereit entgegenkam und schliesslich das, was man zu geben hatte, gern, ja sogar in allen Ehren annahm, dann tritt zu der verpflichtenden Aufgabe auch eine Schuld. Die Amerikaner haben ein Wort, worauf der grossartige Bau ihrer schoenen menschlichen Beziehungen steht, es heisst ‚fair‘. Das ist das Wort, das fuer uns das Hauptwort bleiben muss. Wir wollen und wir werden diesem Land gegenueber, das uns eine zweite Heimat bot, nicht unfair sein.

[...] Dergleichen damit zu beantworten, dass man sich empfiehlt, sobald die Tuere wieder offen steht, waere absolut unanstaendig. Nur eine Aufgabe von wirklicher Wichtigkeit, die zugleich eine Aufgabe am demokratischen Wiederaufbau ist, koennte es in meinen Augen rechtfertigen.

²¹⁴ Brief Ernst Lothar an Heinrich Schnitzler, 17.9.1945, Scarsdale, Schn 33/20/49/1-3, ebd.

Daher steht die Frage nicht: Moechten wir zurueckkommen, sondern: Koennen wir mit gutem Gewissen und weil es ernstlich gewuenscht wird, zurueckkommen?“²¹⁵

Auf diese Aufgabe musste Ernst Lothar nicht lange warten. Bereits im Dezember 1945 wurde er für den Posten als neuer Theatre and Music Officer in Österreich in Betracht gezogen.²¹⁶ In dieser Funktion sollte er als amerikanischer Offizier auf Seiten der Besatzungsmächte am kulturellen Wiederaufbau Österreichs beteiligt sein. Als das Angebot an Ernst Lothar gerichtet wurde, nahm dieser ohne zu zögern an und ihre Rückkehr nach Österreich wurde konkret.

Im Dezember ereilte die Familie Lothar zudem ein schwerer Schicksalsschlag, der den Entschluss nach Österreich zurückzukehren festigte. Hansi, die im Herbst wieder nach New York gezogen war, wurde am 7. Dezember bewusstlos in ihrer Wohnung gefunden und starb kurz darauf im Bellevue Hospital. Wie ihrer Schwester war ihr kein langes Leben beschert. 27-jährig erlag sie den Folgen einer Leuchtgasvergiftung. Selbstmord konnte nicht ausgeschlossen werden.²¹⁷

Kurz vor ihrer Abreise Ende Mai 1946 schreibt Adrienne an Heinrich Schnitzler:

„L.[othar] lebt seit 6 Monaten jetzt ohne irgendwelche wirkliche Arbeit, nur vom ins Leere starren. Deshalb ist des Schicksals und unser Entschluss unter den Umständen vielleicht das Beste für ihn: wir gehen in der allernächsten Zeit nach Österreich! Das State Department hat L.[othar] zum ‚Director of Theatre and Music‘ ernannt u. ich gehe mit ‚to accompany husband‘, wie es in meinem Pass steht. Wir haben erst vor 3 Tagen die Pässe bekommen u. dass meiner dabei war, war eine grosse Freude für uns. Die Abreise hängt nun nicht mehr von uns ab, L.[othar]’s orders lauteten ‚by air‘, er hat sich aber wegen des Gepäcks für sea entschlossen. [...] Er [Ernst Haeusserman] und meine Schwester sind die einzigen Verwandten, die wir noch in Österr.[eich] haben. Wenn ich an das Ankommen u. alles andere denke, zerheule ich mich schon jetzt. Wie lange wir bleiben? Keine Ahnung! Von 3 Monaten bis zu einem Jahr maximum. Es ist aber möglich, dass ich im Herbst in Chicago ‚I remember Mama‘ miteröffne.“²¹⁸

Aus diesem Brief geht hervor, dass Gessner nicht beabsichtigte, lange in Österreich zu bleiben. Sie hatte sogar eine Wiederaufnahme von *I Remember Mama* in Chicago in Aussicht. In ihrem Buch betont sie mehrfach, dass sie die Staaten nicht

²¹⁵ Brief (Kopie) Ernst Lothar an Kitty [Stengel], 21.10.1945, New York, DÖW 18861/89.

²¹⁶ Vgl. Schreiben (Kopie) Henry C. Alter (Theatre Officer) an A. J. McChrystal, 26.12.1946, National Archives, Record Group 260/44/30, Private Aktensammlung Oliver Rathkolb.

²¹⁷ Sterbeurkunde (Kopie) Hansi Hausserman, 7.12.1945, WBR, ZPH 922a, AB 4.

²¹⁸ Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 10.5.1946, New York, Schn 33/20/56/1-2, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, ÖTM.

verlassen wolle, doch „das Schicksal wäre stärker als mein Wille“²¹⁹, da sie Lothar nicht alleine lassen konnte.

„Es fiel mir ungeheuer schwer, mein Röllchen mit der großen Pointe im Stich zu lassen. Es fiel mir ungeheuer schwer, die Kollegen zu verlassen, ich konnte nur hoffen bald zurückzukommen. Es fiel mir ungeheuer schwer, den Broadway aufzugeben, der für mich solche Faszination hatte.“²²⁰

Genau so wie sie sieben Jahre zuvor Europa nicht verlassen wollte, wollte sie nun Amerika nicht mehr verlassen.

Ende Mai 1946 gingen sie an Bord der „Brazil“, die sie von New York wieder nach Le Havre brachte.

4.4.2 Adrienne Gessner – Vertreterin der österreichischen Kultur

Das politische Engagement der in den USA lebenden Emigrantinnen und Emigranten war groß. Die Zielsetzung gegen Hitler und das NS-Regime propagandistisch vorzugehen, wurde von den deutschsprachigen Flüchtlingen gemeinsam vorangetrieben. Die österreichischen Emigrantinnen und Emigranten verfolgten aber gleichzeitig noch ein weiteres Ziel, und zwar die Abgrenzung Österreichs zu Deutschland. Zahlreiche politische Vereinigungen setzten sich für ein freies unabhängiges Österreich ein und begannen ein neues Österreich-Bild, abgelöst von allem Deutschen, zu schaffen. Einen der größten Erfolge, an dem besonders Otto von Habsburg und die Austrian Action, Inc. (Leitung: Ferdinand Czernin), beteiligt waren, konnten sie im Herbst 1943 feiern, als die zukünftigen Kriegsgewinner in der Moskauer Deklaration die Annexion 1938 nicht anerkannten und Österreich als das erste besetzte Land ansahen. Da sie nun in den Augen der Amerikaner den „enemy alien“-Status verloren und zu Opfern Hitlers wurden, wurden auch die Lebensbedingungen für sie begünstigt.²²¹

²¹⁹ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 166.

²²⁰ Ebd. S. 166-167.

²²¹ Vgl. Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 173. Vgl. Peter Schwarz, „Österreichische politische Exilorganisationen“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 519-543, hier: Sp. 534 und Sp. 540. Siehe weiters: Konstantin Kaiser, „Zur Diskussion um Kultur und

Von Anfang an wurde das spezifisch Österreichische besonders auf kultureller Ebene hervorgehoben und vermittelt. Durch kulturelle Veranstaltungen, wie Theaterabende, Konzerte und Operaufführungen, aber auch durch die Mitwirkung bekannter Österreicher in amerikanischen Produktionen rührten die Exilanten die Werbetrommel für ihre Heimat.

Bekannt ist, dass Ernst Lothar, der Mitglied der Austrian Action, Inc., und des Austrian National Committee war, sich politisch sehr engagierte und zu den glühendsten Verfechtern Österreichs zählte.²²² In seinen publizierten Büchern, Artikeln und Vorträgen manifestierte er dies stets. Seine im Exil gegründete deutschsprachige Theaterbühne benannte er The Austrian Theater – Die Österreichische Bühne. Adrienne Gessner hingegen, die von sich selbst behauptete, sie sei unpolitisch, war in keiner politischen Vereinigung. Doch auch sie vertrat und propagierte – bewusst oder unbewusst – in den Vereinigten Staaten die österreichische Kultur und das neue Österreich-Bild. Durch ihre Mitwirkung bei deutschsprachigen wie amerikanischen öffentlichen Veranstaltungen unterstützte sie die Ziele der Exilorganisationen und fungierte so als „Kulturbotschafterin“ Österreichs.

4.4.2.1 Die Österreichische Bühne – The Austrian Theater

Die Idee ein deutschsprachiges Theater zu gründen, kam Ernst Lothar, ermutigt durch Thomas Mann, im Sommer 1939. Zur offiziellen Gründung kam es dann im März 1940.²²³ Für die administrativen Arbeiten wurde ein Büro in der 5th Avenue (565 5th Ave., 1207 Raum) und für die Vorstellungen das Theresa L. Kaufmann Auditorium, der Theaterraum des YMHA (Young Men's Hebrew Association, 1395 Lexington Avenue), in dem Gessner ihre Englischkurse belegte, gemietet. Bereits zwei Monate zuvor, am 6. Jänner 1940, öffnete sich für die Österreichische Bühne zum ersten Mal der Vorhang. Gespielt wurden Anton Wildgans' *In Ewigkeit Amen* und darauffolgend Arthur Schnitzlers *Komtesse Mizzi*.

Nation im österreichischen Exil“, in: Friedrich Stadler (Hg.), *Vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930-1940*, Bd. 2, Münster: LIT 2004, S. 1052-1064.

²²² Vgl. Peter Huemer, „Wie man Österreich erzeugt“, in: *Die Presse*, 22.10.2010. Vgl. Ulrich Weinzierl, „Zur nationalen Frage – Literatur und Politik im österreichischen Exil“, in: Wulf Koepke/Michael Winkler (Hg.), *Exilliteratur 1933-1945*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 241-276, hier: S. 273.

²²³ Certificate of the Austrian Theater, 12.3.1940, WBR, ZPH 922a, AB 4.

„Theater in der Josefstadt‘ in New York [...]“²²⁴ kündigte der New Yorker *Aufbau* eine Woche zuvor die Vorstellung an. Unter den Mitwirkenden fanden sich die emigrierten Schauspieler Martin Berliner, Fred Essler, Jens Friedrich, Adrienne Gessner, Paul Marx, Jack Mylong-Münz, Ludwig Roth, Lilia Skala und Walter Surovy. Regie führte einerseits Ernst Lothar und andererseits W. W. Melnitz/Wilhelm Schmelnitzky. Karten wurden zu einem Preis von 75 Cents bis \$ 1,25 verkauft. „Wir waren mit dem Abend sehr zufrieden“, so Gessner. „Es war die erste kleine Freude, die wir in New York erlebten.“²²⁵ Aufgrund des großen Erfolges und Andrangs wurde die Aufführung am 1. Februar wiederholt. Der Reinertrag dieses Abends ging zur einen Hälfte an notleidende Künstler und zur anderen an die Immigrant Conference.

Ende Februar folgte die nächste Premiere: das Lustspiel *Tage des Glücks* von C. A. Puget, ins Deutsche übersetzt von Kurt Hellmer.

„Die Aufführung (unter der Regie Ernst Lothars) war frisch, begabt und liebenswürdig. Wieder hatte sie die gewisse Atmosphäre, die uns schon beim ersten Auftreten der Oesterreichischen Bühne so entzückte. Allerdings erinnerte sie diesmal mehr an das Reinhardt-Seminar als an die Josefstadt. [...] Ein ausverkauftes Haus klatschte eifrig. Es bleibt uns festzustellen, dass das Wiener Theater nicht nur seine Schauspieler mitgebracht hat, sondern auch sein Publikum. Ein merkwürdiges Phänomen in dieser einzigartigen Zeit.“²²⁶

Mit diesen Worten rezensiert der *Aufbau* die Vorstellung, an der die Schauspieler Dolly Haas, Christiane Grautoff, Herta Monica Schick, Hans Joachim Frendt, Ernst Häussermann und Walter Surovy mitwirkten. Adrienne Gessner war dieses Mal nicht dabei, da sie zu diesem Zeitpunkt in Fritz Kortners *Another Sun* auf der Bühne stand. Nach diesem Abend resümierte sie, dass obwohl „[e]s wieder ein reizender Abend [war], den alle Zuschauer bejubelten, [wußten] aber Lothar, Schmelnitzky und ich, es war der Grabgesang.“²²⁷

Die geplante Wiederholung am 23. März 1940 musste abgesagt werden, da Ernst Häussermann ein Engagement in Hollywood angenommen hatte.²²⁸

²²⁴ Unbekannt, „Schnitzler und Wildgans. ‚Theater in der Josefstadt‘ in New York“, in: *Aufbau*, 29.12.1939, S.8.

²²⁵ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 130.

²²⁶ H.O.G., „Tage des Glücks‘. Die zweite Produktion der Oesterreichischen Bühne“, in: *Aufbau*, 8.3.1940, S. 9.

²²⁷ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 131.

²²⁸ Vgl. Unbekannt, „Tage des Glücks‘ verschoben“, in: *Aufbau*, 22.3.1940, S.8.

Zum Abschluss der Theatersaison wurde Bruno Franks Stück *Sturm im Wasserglas* zum Besten gegeben. Unter der Regie von William W. Melnitz spielten Adrienne Gessner, Christiane Grautoff, Hertha Drey, Walter Surovy, Lilia Skala, Ludwig Donath, Ludwig Roth, Fred Essler, Ernst Joachim, Jens Friedrich, Max Wittman und Martin Berliner. Vorstellungstermine waren der 13. und 20. April 1940.

Am 19. April bilanziert der *Aufbau*:

„In dieser Winter-Saison, die nun ihrem Ende zueilt, ist etwas Verblüffendes geschehen: New York hat ein deutsches Theater bekommen. Was, seit die alten deutschen Bühnen hier versanken – Stätten voll literarischen Ehrgeizes – den heimischen Deutschamerikanern nun bald dreissig Jahre lang nicht mehr gelungen ist, glückte den Neukömmlingen dieser Zeit. (Ganz nebenbei für unsere Fremden-Gesetz-Petenten gesagt: welch Zeichen für den Kulturstandard dieser Einwanderung!) Ernst Lothar hat heute alles fast, was er braucht: Stücke, Publikum, Erfolg und ein glänzendes Ensemble. Zwei Oesterreicher, ein Franzose, ein Reichsdeutscher – an ihnen erprobte er die Möglichkeiten. Es waren keine neuen Stücke, sondern solche, die man ‚bewährte‘ nennt. Und das war richtig. Es kam auf das Zusammenschmelzen der Zuschauer zu einer Gemeinde, auf das Sichkennenlernen der Schauspieler zum gegenseitigen Sicheinspielen, auf die Anknüpfung an eine anständige Erfolgstradition an. Alle drei Premieren, die sämtlich Wiederholungen erleben konnten, waren sanfte Komödien mit tieferer Bedeutung. Gerade die richtige Kost für einen ersten Winter des Versuchs. Im zweiten wird Lothar sicher auch auf Entdeckungen ausgehen. Wir wünschen ihm jedenfalls Glück für seine redliche und kluge Arbeit.“²²⁹

Laut einem Prospekt, das im Frühjahr 1940 versandt wurde, waren für die kommende Saison ab September 1940 mindestens sieben Ur- bzw. Erstaufführungen geplant. Der Spielplan sah sowohl moderne Gesellschaftskomödien, zeitwichtige Problemstücke als auch Neuinszenierungen klassischer Werke sowie musikalische Lustspiele vor.²³⁰ Noch von ihrem Sommerurlaub in Wolfboro schrieb Gessner an Heinrich Schnitzler, dass der Theaterplan auf „breiterer Basis“ weitergeführt werden soll und überdies ein Stück in englischer Sprache geplant sei.²³¹ Tatsächlich gab es aber nur noch zwei Theaterabende des Austrian Theater, das für diese Saison in ein Büro in 295 Madison Avenue zog.

Vier Monate später als geplant, gab das Ensemble am 20. Jänner 1941 mit der deutschen Erstaufführung (Übersetzung von Adrienne Gessner) von Jean Cocteau

²²⁹ M[anfred]. G[eorge]., „Austrian Theater. Dritter Abend: ‚Sturm im Wasserglas‘“, in: *Aufbau*, 19.4.1940, S. 8.

²³⁰ Vgl. Henry Marx, „Exiltheater in New York“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2,2 New York, Bern: Francke 1989, S. 1527-1548, hier: S. 1532.

²³¹ Vgl. Brief Adrienne Gessner an Heinrich Schnitzler, 12.7.1940, Wolfboro, Schn 33/20/17, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, ÖTM.

Die schrecklichen Eltern eine weitere Vorstellung. Die Regie übernahm Ernst Lothar und die Darsteller waren Adrienne Gessner, Erika von Wagner, Magrit Weiler, Herbert Berghof und Ludwig Roth. Die Kritik von H. E. Jacob fiel für das Stück nicht sonderlich aus, doch, „[g]espielt wird gut und mehr als gut. Gespielt wird wie in der Josefstadt. Und darum mit gewohntem, gerechtem Beifall.“ Und besonders lobend urteilt er über „Adrienne Gessner, die Ibsenluft getrunken hat. Sie ist so boshaft, dass sie fast zur Chirurgin, und so trocken, dass sie schon wieder gütig wird. Es ist eine ihrer feinsten Menschengestaltungen des letzten Jahrzehnts.“²³²

Als krönenden Abschluss veranstaltete Ernst Lothar am 27. April 1941 einen Festabend. Die Einladung kündigte die ehemaligen Stars des Wiener Theaters an. Es spielten Arnold Korff, Adrienne Gessner, Hans Wengraf, Oskar Karlweis, Kathrin Mattern, Vilma Kuerer, laut Programmzettel auch Herbert Berghof, Ernst Deutsch und Fred Essler²³³, Arthur Schnitzlers Schauspiel *Liebele* und Raoul Auernheimers einaktiges Lustspiel *Das ältere Fach*, das aufgrund seines 65. Geburtstag zur Darstellung gelangte. Der ehemalige österreichische Minister Guido Zernatto leitete durch eine Ansprache den Abend ein.

Besonders diese Veranstaltung veranschaulicht, wie Ernst Lothar es verstand, einen Theaterabend als ein Ereignis österreichischer Kultur zu inszenieren. Obwohl er in seiner Autobiographie diesen Abend nicht sonderlich erwähnt, dürfte er für ihn trotz allem sehr wichtig gewesen sein, denn er sah in ihm „ein Bekenntnis zur Unsterblichkeit der österreichischen Kultur“²³⁴. In diesem Sinne kann die Veranstaltung als eine Weiterführung der literarischen Morgenfeiern, die Lothar 1936 auf der Josefstadt-Bühne eingeführt hatte und die sich „zu patriotischen Selbstbeweihräucherungsaktionen“²³⁵ entwickelt hatten, betrachtet werden.

Nostalgisch berichtet der *Aufbau* von der New Yorker Festveranstaltung:

„Das war gar nicht das Theresa Kaufmann-Auditorium. Die Wände waren gefallen, die Strasse verschwunden, das Englisch der Platzanweiser anachronistisch. Das war ein Parkett in Salzburg oder in der Josefstadt, und man hatte Lust, sich nachher zu Tomaselli oder Schoener zu verabreden. Wahrscheinlich würden Beer-Hofmann, Roda Roda, Auernheimer, Zernatto, Czernin, Bruno Walter, Berthold Viertel, die

²³² H. E. Jacob, „Oesterreichische Bühne. Jean Cocteau: Die schrecklichen Eltern“, in: *Aufbau*, 24.1.1941, S. 11.

²³³ Vgl. Einladung Festveranstaltung, 27.4.1941, zit. nach: Eppel/DÖW, *Österreicher im Exil*, Bd. 1, S. 407.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Danielczyk, „Trügerische *Hoffnung*. Ernst Lothars Theater i. d. Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“, S. 89-90.

Barone Rothschild nach der Vorstellung dort auch hinkommen und man würde sehen, mit wem die schöne Gräfin X, oder die reizende Hofrätin Y. heute abend soupiere würde. Wie wäre es eventuell nachher mit einer Fahrt auf den Kahlenberg oder mit einem kleinen Sprung über Nacht nach dem Mondsee... Geigen, Mondschein, Wein. ... Und was schreibt die *Neue Freie Presse* am Morgen? Sieh da, auch Paul Stefan ist aus Lissabon angekommen... Und damit wären wir wieder auf der Erde, auf dem harten Pflaster der Lexington Avenue, [...] Und die Kunst Ernst Lothars, der in seiner ‚Oesterreichischen Bühne‘ an diesem Abend ein überfülltes Auditorium einfach aus dem Jahre 1941 hinwegzauberte in ein seltsames, gespenstisches Nirgendwo, kann nicht erreichen, dass dies Blatt statt am Kärnthnerring am Times Square verkauft, dass es über Cafeteria-Tischen statt im ‚Herrenhof‘ diskutiert wird. [...] Es ist schön, dass solche Abende in New York möglich sind. Träumereien an erloschenen Kaminen... mit viel Zärtlichkeit und Schmerz bewahrt... Der Programmzettel zeigte erste Namen einer Wiener Premiere.[...] Wie waren sie alle bei der Sache! [...] Als das Publikum wieder aus seinem Traum erwachte, war er, wie Zernatto in seiner Ansprache angedeutet hatte, ein Gedenken an Oesterreich gewesen, durch dessen liebliche Gassen heute der braune Barbar brüllt.“²³⁶

Und mit dieser Festveranstaltung endete das Unternehmen The Austrian Theater, denn obwohl die Darbietungen regen Zuspruch fanden, war die Rentabilität zu niedrig. Zu wenig Publikum gab es in New York für ein deutschsprachiges Theater. Außerdem war es abseits der Emigrantenkreise weitestgehend unbekannt, da – ausgenommen eines kleinen Artikels in der *New York Times* zur letzten Vorstellung²³⁷ – das Echo des Austrian Theater auf Emigrantenzeitungen beschränkt blieb.

4.4.2.2 Österreich-Patriotismus in amerikanischen Printmedien

Als Gessner durch ihren Auftritt in der erfolgreichen Broadway-Produktion *Claudia* auch beim amerikanischen Publikum bekannt wurde, wurden gleichermaßen die Medien auf sie aufmerksam. Es wäre zwar vermessen, ihren Wirkungskreis in Amerika als groß zu bezeichnen, doch auch anhand der wenigen verfügbaren Materialien, kann gezeigt werden, wie Gessner in der amerikanischen Öffentlichkeit präsentiert wurde.

Drei Beiträge in angesehenen New Yorker Tageszeitungen werden für die Ausführung herangezogen. Der erste wurde am 14. März 1941 in der *New York*

²³⁶ M[anfred]. G[eorge]., „Auernheimer-Schnitzler-Abend. In der ‚Oesterreichischen Bühne‘“, in: *Aufbau*, 2.5.1941, S. 10.

²³⁷ Vgl. H. A. Condell, „Austrian Plays Given. Works by Auernheimer and Schnitzler Seen at Y.M.H.A.“, in: *The New York Times*, 28.4.1941.

*Post*²³⁸ publiziert, der zweite am 20. April 1941 im *Brooklyn Daily Eagle*²³⁹ und am 13. Juli 1941 brachte die *New York Herald Tribune*²⁴⁰ einen weiteren Bericht über sie. Die Überschriften lauten verheißungsvoll: „Viennese Actress Builds New Career on Broadway“, „Adrienne Gessner, Viennese, Enriches American Theater“ und „Servant’s Role Here Welcomed By Refugee Star From Vienna“. Weiters ist in diesem Zusammenhang der Beitrag im Souvenirbuch von *Claudia*²⁴¹ interessant, der vermutlich im Laufe des Jahres 1942 entstanden ist.

Auffällig an den Berichten ist, dass sie sich vordergründig nicht mit Gessners Karriere oder ihrer Rolle am Broadway beschäftigen sondern mit ihrem Leben in Österreich und ihrer Flucht vor dem NS-Regime. Die patriotische Darstellung dieser Ereignisse ist besonders markant. Vor allem ihre Zugehörigkeit zu Österreich und ihr Einsatz für ein unabhängiges Österreich kurz vor dem Einmarsch Hitlers werden hervorgehoben. Bereits die Schlagzeilen lassen den Leser wissen, dass Gessner aus Wien stammte.

Als Grund für die Flucht aus Österreich wird ihre Sympathie für Ex-Kanzler Kurt Schuschnigg und eine Veranstaltung des Theaters in der Josefstadt²⁴² genannt. Ihre jüdische Abstammung wird in keinem Artikel erwähnt; dass Lothar Jude war, ein Mal.

Die *New York Post* schreibt:

„Because this production [The Women] was the outstanding theatrical attraction in the city, it was arranged that one of its matinees should serve as a rallying point of patriotism in face of the growing threat from the north.

The Chancellor, Kurt Schuschnigg, occupied a box with several members of his cabinet, and at the end of the performance Austrian songs were sung, Miss Gessner read a specially written poem hopefully entitled ‘They Shall Not Have the Danube,’ and the audience reached a high point of fervor for the continued independence of their country.

Much was made of this Austrian-Day performance in the newspaper, and a letter written a few days later by the Chancellor thanking the company for their part in it was

²³⁸ Unbekannt, „Viennese Actress Builds New Career on Broadway“, in: *New York Post*, 14.3.1941.

²³⁹ Unbekannt, „Adrienne Gessner, Viennese, Enriches American Theater“, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 20.4.1941.

²⁴⁰ Unbekannt, „Servant’s Role Here Welcomed By Refugee Star From Vienna“, in: *New York Herald Tribune*, 13.7.1941.

²⁴¹ Souvenir Book, Broadway Production File „Claudia“, Theater Collection, Museum of the City of New York.

²⁴² Fälschlicherweise wird die besagte Veranstaltung mit einer Aufführung von *The Women* in Verbindung gebracht. Gemeint war aber die dritte und letzte literarische Morgenfeier mit dem Titel „Österreich im Gedicht“, bei der ausschließlich österreichische Lyrik vorgetragen wurde. Sie fand am 23. Jänner 1938 statt. Vgl. Danielczyk, „Trügerische *Hoffnung*. Ernst Lothars Theater i. d. Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“, S. 90.

posted on the call-board backstage at the theatre. The next day German troops crossed the border.

The sympathy for the Schuschnigg regime shown by Miss Gessner and by her husband, Dr. Ernst Lothar, [...] clearly put them on the proscribed list of the Gestapo.”²⁴³

Und im Souvenirbuch steht:

„She and her husband had turned over a matinee performance of their production of 'The Women' in Vienna to a national patriotic rally, at which all the leaders in favor of maintaining Austrian independence spoke, only three days before the Nazi armies swarmed into Austria. This fact alone made it necessary for the couple to leave Austria immediately.”²⁴⁴

In einem Pressebericht von Michel Mok und Mary Ward, der vermutlich im Jahre 1945 geschrieben wurde (ein Jahr nach dem Erhalt der amerikanischen Staatsbürgerschaft), zu ihrer Rolle Aunt Trina in *I Remember Mama* wird nochmals ihre österreichische Herkunft betont. „One of the officials wanted to put down ‚Germany‘ after the question as to where they were born. Both Miss Gessner and Dr. Lothar objected. Miss Gessner stoutly maintained that she was not German but Austrian, having been born near Vienna long before Hitler invaded her country.”²⁴⁵ Lothar ließ „member of the Moravian race“ eintragen. Ansonsten zielt dieser Bericht aber darauf ab, Gessner als assimilierte, pflichtbewusste und glückliche Amerikanerin zu zeigen. Der Entschluss nach Amerika auszuwandern, entsprang demnach aus dem Wunsch in einem freien Land zu leben: „As they saw Europe being engulfed by the rising tide of Nazism, the longing for freedom and the life of a free country grew so strong in Miss Gessner and her husband that they decided to come to the United States and apply for citizenship.” Dem folgt die pathetische Schilderung der Einbürgerungsprüfung:

„Miss Gessner, her husband and his daughter studied hard for the examination required before final citizenship papers could be issued them. The night before the big event a friend informed them that a sure question would be to give the words of the national anthem. The three would-be citizens got to work and the walls of their apartment rang with 'The Star Spangled Banner' until they were all letter perfect. At the examination the words of the national anthem were not called for! Accepted as citizens of the United States of America, the Lothars walked out of the government

²⁴³ Unbekannt, „Viennese Actress Builds New Career on Broadway“, in: *New York Post*, 14.3.1941.

²⁴⁴ Souvenir Book, Broadway Production File „Claudia“, Theater Collection, Museum of the City of New York.

²⁴⁵ Michel Mok/Mary Ward, Pressebericht „Adrienne Gessner Completes A Year of Citizenship“, Clippings Adrienne Gessner, NYPL for the Performing Arts.

office as if on air. As Miss Gessner put it, 'It was such a wonderful feeling not to be without a country – to belong to a country again.'

Her year's citizenship has brought Adrienne Gessner a wonderful feeling of security. She laughs and says that, even with her foreign accent she doesn't feel like a foreigner. She's happy she can vote and be a part of the government. She loves America and feels a profound gratitude for this country."²⁴⁶

Offensichtlich änderte sich die Berichterstattung in der Zeit nach dem Erhalt der amerikanischen Staatsbürgerschaft. Ein Zeitungsartikel, der im Februar 1946 im Bostoner *The Christian Science Monitor*²⁴⁷ erschien, beschäftigt sich überhaupt nicht mehr mit den Themen „Refugee“ und „Österreich“.

4.4.3 Karriere am Broadway

„Der Broadway war für mich schlichtweg Theater. Er hatte ein merkwürdiges Gesicht. [...] Mir erschien der Broadway unheimlich, unwirklich bei Tag und gänzlich real bei Nacht“²⁴⁸.

Adrienne Gessner war eine der wenigen emigrierten Schauspielerinnen, die auf der amerikanischen Bühne Fuß fassen und davon leben konnten. Schätzungen zufolge flüchteten rund 1 000 Bühnenkünstlerinnen und Bühnenkünstler²⁴⁹ aus dem deutschen Sprachraum in die Vereinigten Staaten, wo sie sich zumeist in den Zentren New York und Los Angeles niederließen und auf ein Engagement am Broadway oder beim Film hofften. Schauspielerinnen und Schauspieler traf es besonders hart, da die Differenzen zu ihren Kolleginnen und Kollegen im Aufnahmeland speziell groß waren. Bei ihrer Ankunft sahen sie sich mit mehreren,

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Unbekannt, „I Remember Mama' Provides Example for Adrienne Gessner“, in: *The Christian Science Monitor*, 21.2.1946.

²⁴⁸ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 135-136.

²⁴⁹ Vgl. Uwe Naumann, „Theater“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 1112-1122, hier: Sp. 1118.

Im Gegensatz zu Naumann spricht Henry Marx von einer Gesamtzahl von über 500 Theaterleuten. Vgl. Henry Marx, „Exiltheater in den USA“, in: Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, Bd. 1, München: Saur 1999, S. 397-421, hier: S. 397.

größtenteils unüberwindbaren Problemen konfrontiert. Das größte davon war vermutlich der Verlust der eigenen Sprache, da diese nicht nur zur Verständigung diente, sondern mit ihr als wichtiges Instrument Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen und Charaktere entwickelt werden mussten. So sehr die Emigrierten auch versuchten, die sprachlichen Defizite zu verringern, der Akzent blieb. Und somit blieb auch das stark eingegrenzte Rollenspektrum.

Ebenso die unterschiedliche Tradition des Schauspielstils war für viele eine große Schwierigkeit, mit der sie nicht umzugehen wussten. In den USA war das „underacting“ bzw. eine realistische Schauspielweise gefragt, währenddessen in Österreich und Deutschland ein expressives Spiel dargeboten wurde, was in den Staaten als übertrieben und manieriert angesehen und meist unerwünscht war.

Abgesehen vom Schauspiel an sich, mussten sich die Exilantinnen und Exilanten auch mit einem völlig anderen Theatersystem vertraut machen. Am Broadway lag nicht die Kunst im Vordergrund sondern rein der Profit.²⁵⁰ Nach diesem Prinzip wurde auch gearbeitet, was zu unterschiedlichen Arbeitsweisen bei Proben sowie Aufführungen führte. Auch gab es keine festen Ensembles wie in Europa. Schauspieler wurden für einzelne Produktionen engagiert. Ausschlaggebend waren dabei nicht immer das Können sondern Typ und Aussehen („typecasting“).

Hinzu kam in jener Zeit die schwierige wirtschaftliche Lage, die sich seit der Krise 1929 nur schwer erholte. Beispielsweise gab es in den USA 1920 rund 1 500 Theaterunternehmen, 1930 verringerte sich die Zahl auf 300. Und noch 1938 hatte in New York die Hälfte der 40 Theater geschlossen.²⁵¹ Darüber hinaus wurde, um amerikanische Schauspieler zu schützen, 1928 von der in New York sehr starken Schauspielergewerkschaft Actors' Equity Association eine Regelung eingeführt. Ausländische Schauspielerinnen und Schauspieler hatten demzufolge nach jeder Theaterproduktion, ob sie erfolgreich war oder nicht, eine Auftrittssperre von sechs Monaten.²⁵²

Unter diesen schwierigen Bedingungen versuchten die Emigrantinnen und Emigranten eine neue Existenz in ihrem alten Beruf aufzubauen. Viele, die zuerst in New York landeten, gingen so schnell wie möglich nach Hollywood. Rund 200 exilierte Schauspielerinnen und Schauspieler befanden sich Anfang der vierziger

²⁵⁰ Vgl. Wächter, *Theater im Exil*, S. 142-144.

²⁵¹ Vgl. ebd. S. 131.

²⁵² Vgl. Unbekannt, „Theater Gossip“, in: *The Evening Independent*, 30.3.1928, S. 13.

Jahre in Los Angeles und versuchten Karriere beim Film zu machen.²⁵³ Kleinere Verdienstmöglichkeiten boten sich dort mit Sicherheit besser, doch bei ernsthaften Rollen standen sie vor denselben Problemen wie ihre Kolleginnen und Kollegen in New York. Vergleichszahlen zum Broadway gibt es bisher noch nicht.

4.4.3.1 Sprache – Akzentrollen

Da sich kein deutschsprachiges Exiltheater in den USA etablieren konnte,²⁵⁴ waren die emigrierten Schauspielerinnen und Schauspieler gezwungen, so schnell wie möglich Englisch zu lernen, um auf einer Bühne auftreten zu können. Der Theaterkritiker Burns Mantle konnte bei seiner Rezension des Broadway-Stücks *Another Sun*, in dem vorwiegend Exilantinnen und Exilanten mitwirkten, nicht umhin, das Problem aus Sicht des Publikums darzustellen. Das Stück

„that is made appealingly human by the skill and personalities of its players and irritatingly vague by the perfection of their accents. Which is to say that the auditor, understanding not nearly as much of the spoken text as he is eager to understand [...] If the producer, Cheryl Crawford, will take personal charge of rehearsals today, helping to point up and clarify the speech of her visiting players, I'm sure the result will be appreciated by future audience.“²⁵⁵

Die Exilierten mussten zunächst Englisch lernen, um sich verständlich zu machen, doch damit ist es für eine Schauspielerin/einen Schauspieler nicht getan. Die Sprache ist Hilfswerk eine Figur zu formen und einen Charakter darzustellen. So hart sie auch an sich arbeiteten, zur Perfektion reichte es praktisch nie. Wie sehr Adrienne Gessner noch nach fünf Jahren in den Staaten an ihrer Aussprache arbeitete, zeigt das Textbuch von *I Remember Mama*. Darin notierte sie von Worten die phonetische Aussprache. Beispielsweise wechselte sie den Buchstaben „a“ im Wort „talk“ mit einem „o“ und das Wort „really“ ersetzte sie durch „riehly“. Angaben zur Intonation und Akzentuierung bestimmter Phrasen vermerkte sie in deutscher, sonstige Regieanweisungen in englischer Sprache.²⁵⁶

²⁵³ Vgl. Helmut Asper, *Etwas Besseres als den Tod... Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme, Dokumente*, Marburg: Schüren 2002, S. 251.

²⁵⁴ Vgl. Wächter, *Theater im Exil*, S. 148.

²⁵⁵ Burns Mantle, „'Another Sun' Would Bring Hope to the Refugee Colony“, in: *New York Daily News*, 24.2.1940.

²⁵⁶ Vgl. Typoskript „I Remember Mama“, WBR, ZPH 922a, AB 11.

Der Verlust der Muttersprache rief aber noch ein weiteres Problem für die Schauspielerinnen und Schauspieler hervor, und zwar das Rollenangebot. Trotz intensivem Studium und Aussprachetraining war ein akzentfreies Englisch nahezu unmöglich. Die Exilierten mussten sich damit abfinden, auf die Darstellung von Ausländerinnen und Ausländern, auf sogenannte „Akzentrollen“, festgelegt zu werden. Es machte dabei keinen Unterschied, woher genau, nur fremd mussten sie sein. Dies galt für Film- und Theaterengagements gleichermaßen. Als in den vierziger Jahren die Anti-Nazi Stücke aufkamen, fanden viele darin Arbeit. Meist mussten sie die Rollen von Nationalsozialisten übernehmen. „Wunderliche Schicksalsfügung: als Darsteller der Bestialität, deren Opfer man geworden ist“²⁵⁷, schreibt Alfred Polgar²⁵⁸ 1942 im *Aufbau*.

Dass man mit diesen Rollen nicht zum Star wurde, verwundert nicht. Mit wenigen Ausnahmen wurden daher Hauptrollen generell nicht mit europäischen Schauspielern besetzt. Aber nicht nur Hauptrollen auch gute Nebenrollen waren schwierig zu finden. Carl Esmond (früher Willi Eichberger)²⁵⁹, ein emigrierter Schauspieler, der in Hollywood tätig war, beschreibt in einem Brief an seinen Agenten Paul Kohner seine verzweifelte Lage, keine vernünftige Rolle zu bekommen:

„Ich habe sehr viel über meine Situation nachgedacht und muss leider feststellen, dass sie sich in den letzten 10 Wochen nicht wesentlich geändert hat. Meine gegenwärtige Rolle – die ich nur des Geldes wegen annehmen musste – und die künstlerisch und karrieremässig gleich null ist, hat mir nur meine früheren Erfahrungen bestätigt, nämlich dass man mir nur Rollen anbietet, die als wichtigste Spezialität eine Kenntnis der deutschen Sprache erfordern. Ich sehe nicht, wie ich auf diesem Wege zu einer Hauptrolle oder wenigstens zu einer künstlerisch wertvollen Rolle kommen soll.“²⁶⁰

In einem Interview mit der Bostoner Zeitung *The Christian Science Monitor*, abgedruckt am 21. Februar 1946, beklagt auch Gessner den Mangel an „character parts“:

²⁵⁷ Alfred Polgar, zit. nach: Asper, *Etwas Besseres als den Tod... Filmexil in Hollywood*, S. 254.

²⁵⁸ Alfred Polgar (Pseudonym: Archibald Douglas, 17.10.1873, Wien – 24.4.1955, Zürich), Schriftsteller und Kritiker. Verbot seiner Bücher bei Hitlers Machtergreifung, 1938 Emigration über die Schweiz nach Paris, 1940 Flucht nach Marseille und Spanien, durch die Hilfe vom Emergency Rescue Committee schaffte er es in die USA. Dort stand er bei MGM unter Vertrag und war später u.a. Mitarbeiter des *Aufbau* in New York. 1948 Rückkehr nach Europa.

²⁵⁹ Willi Eichberger/Carl Esmond (in den USA) (14.6.1904, Wien – 4.12.2004, Brentwood/Kalifornien, USA), Schauspieler, u.a. 1923-1927 am Wiener Burgtheater. 1932 Beginn seiner Filmkarriere, die ihm internationale Erfolge bescherte. 1937 Vertrag in Hollywood bei MGM, wo er vor allem in Anti-Nazi-Filmen zu sehen war. In den 1950er Jahren drehte er auch wieder in Deutschland und England Filme.

²⁶⁰ Asper, *Etwas Besseres als den Tod... Filmexil in Hollywood*, S. 302.

„Miss Gessner wishes that playwrights would write more minor character parts in their plays. So often small character roles help to round out a lifelike picture. After all, in a sense, all parts are character parts, she said.

Character parts, she likes to think, are often so close to daily life that they can be sad at times as well as merry. When that note is found the audience will not regard a humorous role as only a caricature. Audiences may even cry a little as well as laugh.“²⁶¹

Das Interview wurde anlässlich ihrer Rolle der Aunt Trina in *I Remember Mama* geführt, von der sie sagte:

„I like Trina because she is a character,' she said. 'Ever since my earliest stage work, when I played ingénues, I have preferred characters. Always I have enjoyed finding them as persons. Goethe has a phrase for it – I can't quite put it into English – in 'Faust': 'If you can't feel it you can't hunt it, or you can't catch it.' [*Faust I*, V 534: ‚Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen', Anm. LS]“²⁶²

Betrachtet man Schauspielerinnen und Schauspieler differenziert, muss festgehalten werden, dass es Frauen noch schwieriger hatten als ihre männlichen Kollegen. Das im Showgeschäft übliche „Starsystem“ setzte besonders bei den weiblichen Stars auf die Eigenschaften Jugend und Schönheit. Beides war wichtig, um für eine Besetzung einer Hauptrolle in Frage zu kommen. Die Konkurrenz für die meist älteren emigrierten Schauspielerinnen war groß.²⁶³

Dass es auch für Adrienne Gessner in den USA schwer werden würde, darauf wies Otto Preminger, der 1935 in die Staaten auswanderte und erfolgreich als Regisseur in Hollywood lebte, schon vor ihrer Ankunft in New York hin (siehe Kapitel 4.3.1).²⁶⁴

Obwohl sie ihre Karriere auf der amerikanischen Bühne fortsetzen konnte, wurde auch sie das Stigma des ausländischen Akzentes nicht los. Durchweg stellte sie in den fünf Produktionen, von denen ihre erste ein kleiner Filmauftritt war, Europäerinnen dar. In *Wilner Balibessal* war sie eine französische Countess, in *Another Sun* eine österreichische Opernsängerin, in *Claudia* eine deutsche

²⁶¹ Unbekannt, „I Remember Mama' Provides Example for Adrienne Gessner“, in: *The Christian Science Monitor*, 21.2.1946.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Vgl. Asper, *Etwas Besseres als den Tod... Filmexil in Hollywood*, S. 309-310.

²⁶⁴ „But I must say that it won't be so easy for Adrienne to get work as an actress since her individuality depends so much on the language that even with the best knowledge of English we can acquire, she'll hardly be able to compete with American-born comediennes“. Brief Otto Preminger an Ernst Lothar, 13.6.1938, Los Angeles, WBR, ZPH 922a, AB 1.

Haushälterin namens Bertha, in *Thank You, Svoboda* die Tschechin Mary und in *I Remember Mama* schlüpfte sie in die Rolle der Norwegerin Trina.

4.4.3.2 Schauspieltradition

Da sich die Schauspieltradition in den USA im Vergleich zu Europa anders entwickelte, waren die Exilierten ihren amerikanischen Kolleginnen und Kollegen nicht nur der Sprache wegen im Nachteil, auch an eine neue Art von Schauspiel und Schauspieltechnik mussten sie sich gewöhnen. Gefragt war – wie bereits erwähnt – ein realistischer Schauspielstil, eine Mischung aus englischem „underacting“ und Stanislawskis Schauspielmethode.²⁶⁵ Das europäische expressive Spiel war diesem diametral gegenübergestellt. Die emigrierten Theaterleute, die sich einer verfremdenden Spielweise bedienten, konnten im Exil an ihre Erfolge in Deutschland oder Österreich nicht mehr anknüpfen. Zu divergent war diese Ausdrucksform den in Amerika vorherrschenden Theaterkonventionen.²⁶⁶

Der Autorin und Regisseurin von *Claudia*, Rose Franken, zufolge hatte Gessner ein Problem mit dem Umgang mit der „vierten Wand“, die – wie jeder Europäer – auch sie nicht ignorieren konnte. Dies kam in einer Diskussion mit Lili Darvas zur Sprache, die in einem späteren Rose Franken-Stück auf die Bühne gelangte.

„Sie [Lili Darvas] hatte gerade eine Belehrung des Herrn Maloney darüber gehabt, dass die continental actors alle in die audience spielen und dass sie, Lili, aber darauf achten müsse, sich die vierte Wand vorzustellen. Auf ihre Erwiderung, das wüssten die europ. Schauspieler seit langem, sagte der Sachverständige, dies sei nicht so. Er habe noch keinen Europäer gesehen, der nicht in die audience spiele. Worauf Miss Franken hinzufügte: ‘Yes, that was the trouble with Adrienne too.’“²⁶⁷

Abgesehen von dieser Kritik wurde Gessners Schauspiel stets – sowohl in amerikanischen als auch in österreichischen Rezensionen – als „natürlich“ und „low-keyed“ bezeichnet. Für ihre Darstellung der Mary in dem Stück *Thank You, Svoboda* erhielt sie von den Kritikern viel Lob. Unter anderem nennt Elliot Norton sie „an artist“ und meint im Hinblick auf ihre Spielweise: „Though you may have seen her in

²⁶⁵ Vgl. Matthias Brand, „Aus der Zeit der Vertreibung“, in: Matthias Brand (Hg.), *Fritz Kortner. Theaterstücke*, Köln: Prometh 1981, S. 182-200, hier: S. 185.

²⁶⁶ Die Schauspielerin Elisabeth Bergner wurde beispielsweise trotz ihres Erfolges in den USA wegen ihrer Spielweise oftmals heftig kritisiert. Vgl. Marx, „Exiltheater in den USA“, S. 407-408.

²⁶⁷ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 2.10.1944, [New York], WBR, ZPH 922a, AB 3.

other roles, you cannot catch her at her acting. She becomes, for the time being, the sweet, gentle Mary.”²⁶⁸

Es war Gessners Anspruch, ihre Figuren so lebensnah wie möglich darzustellen. Hinzufügend ist zu sagen, dass sie die Arbeit eines Schauspielers mit der Arbeit eines Malers vergleicht:

„Laurette Taylor’s acting is like that. I doubt if she could explain just what she does at all times, but in a general way she knows, and the result has richness of texture, like a painting. That is what I like, the color of an individual person. I am sure that is acting, when the audience isn’t aware how it is done,’ she added. ‘The approach is like that of a painter rather than that of a photographer.”²⁶⁹

In Gessners Art zu schauspielern kann ein wesentlicher Punkt für ihren Erfolg auf der amerikanischen Bühne gesehen werden.

4.4.3.3 Europäische Schauspieler und das Broadway-System

Neben den Schwierigkeiten der Sprache und des Schauspielstils hatten die „continental players“ noch mit dem unterschiedlichen Theatersystem in den USA zu kämpfen. Henry Marx brachte das Problem in seinem Artikel „Die exilierten Theaterleute und das Broadway-System“ auf den Punkt:

„Da die Anpassung für uns alle der Schlüssel zur Neubegründung einer beruflichen Existenz war und kaum ein anderes Gebiet von den uns von Deutschland her vertrauten [...] so unterschiedlich war wie der New Yorker Theaterbetrieb gegenüber dem in Europa vorherrschenden Repertoiretheater, wandte ich mich bald diesem Thema zu und habe es in so manchem Gespräch mit Schauspielern erörtert. [...] Diese [Anpassungsschwierigkeiten] traten nicht, wie bei einer Reihe anderer Berufe, nur anfangs auf und endeten, wenn die Emigranten sich an das andere System gewöhnt hatten, sondern blieben für die Schauspieler eine Quelle dauernder Irritation, selbst dann, wenn sie erfolgreich waren [...]. Gerade dann war das lange En-suite-Spiel mit acht Aufführungen pro Woche – manchmal über Jahre hinaus mit nur ganz kurzen Ferien – nicht nur, was die Ansprüche an die Physis angeht, sondern auch vom Künstlerischen her schwer zu bewältigen.

Von den amerikanischen Kollegen wurde ein so langes Engagement jedoch als ein Glücksfall angesehen. [...] Wer das Unglück hatte, in einer solchen ‚Niete‘ nur ein paar Wochen beschäftigt zu sein, mußte sich dann wieder um etwas Neues kümmern. Das bedeutete, sich wieder bei Agenten zu melden; bei Produzenten vorzusprechen, als sei man Neuling. [...]

²⁶⁸ Elliot Norton, „‘Svoboda’ Called An Unusual And Pleasant Play“, in: *Boston Post*, 20.2.1944.

²⁶⁹ Unbekannt, „I Remember Mama’ Provides Example for Adrienne Gessner“, in: *The Christian Science Monitor*, 21.2.1946.

Ob Erfolg oder Mißerfolg: Das wahre Glück war für den europäisch geschulten Schauspieler im amerikanischen Theater nicht zu finden.“²⁷⁰

Adrienne Gessner hatte mit zwei Produktionen großen Erfolg. *Claudia* wurde alleine am Broadway 722 Mal gespielt. Hinzu kamen zwei USA-Tourneen von insgesamt mindestens 13 Monaten Spielzeit. Und das Stück *I Remember Mama* spielte sie über 650 Mal am Broadway.

Aus den Schilderungen vom Broadway in ihrer Autobiographie kann nicht abgeleitet werden, wie sie mit dem vorherrschenden Theatersystem zurechtkam. In einem undatierten Brief von Rose Franken geht aber hervor, dass die Strapazen des langen En-Suite-Spiels doch an ihr zerrten und ihre Auftritte beeinträchtigten:

„I am afraid, however, that you did not quite understand my motive in speaking to you. It is not a question of 'doing everything that I want'. Nor is my desire to nag or to find fault with you, - or any other member of the company. I would like, of course, to help the performance to remain at it's peak of perfection, but if there is no cooperation the effort is wasted, and the loss is not mine. - [...] As to your own particular performance, I was anxious to have Mr. Selznick, who arrived in New York two days ago, see you at your best,- and not in a low, dull key. I am aware, as perhaps you are not, that unless your next job is a movie one, six months must elapse [sic!] before you work again.“²⁷¹

Auch bei der Aufführung von *I Remember Mama* stellte der Regisseur und Autor John van Druten fest, dass die schauspielerische Leistung nach längerer Spielzeit abnahm:

„I looked in at MAMA last night and saw an awful lot of sloppy, unthinking performances going on. Long runs are really hell. Acting is only good if the actors enjoy themselves and are thinking fresh every night - and you just cant [sic!] after 500 perfs [performances].“²⁷²

Mit der unterschiedlichen Aufführungspraxis in den USA, die den Profit als das Ziel einer Produktion ansah, ging auch die unterschiedliche Herangehensweise an die Proben einher, die nach dem Motto „Zeit ist Geld“ viel kürzer ausfielen als in Europa. Auch dies rief Konfliktpunkte bei der Zusammenarbeit von europäischen

²⁷⁰ Henry Marx, „Die exilierten Theaterleute und das Broadway-System“, in: Edita Koch (Hg.), *Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur 1990*, Maintal: E. Koch 1991, S. 80-103, hier: S. 101.

²⁷¹ Brief Rose Franken Meloney (R.F.M.) an Adrienne Gessner, o.D., Longmeadow, WBR, ZPH 922a, AB 2.

²⁷² Brief John van Druten an Dodie, 12.1.1946, Gotham, Box 2, John Van Druten papers, Manuscripts and Archives Division, NYPL.

und amerikanischen Theaterleuten hervor. John van Druten erzählt seiner Freundin Dodie von den Probenarbeiten mit Oscar Homolka²⁷³ zu *I Remember Mama*:

„Homolka is driving us all nuts. Not that he is the bastard I had heard, but he believes in the Pushkin school of acting, the first tenet of which is that you must never rehearse a part the same way two days running – or take the same position on the stage two rehearsals running. Also, he wont make the slightest effort to learn lines. He holds his script, reads a line to himself through his glasses – pushes the glasses up on his forehead, reads the line several times and several ways to the unhappy actor he is talking to; pulls down his glasses, finds he has lost his place, and then repeats the procedure with each succeeding line. Thank God he has only a small part. I spent all yesterday on his scenes only, driving the whole company insane, and now have given him two days off, so that we can get back to solid work on the rest of the play. I know he will be magnificent in his part, whatever he does; but I dont know what he will do to the others.“²⁷⁴

Seine Freundin antwortet ihm darauf:

„I know exactly what you are going through about Homolka – it is the continental way. I believe they are used to much longer rehearsals – five or six weeks. Also, according to Lederer²⁷⁵, they are used to having the scenery weeks before they open so that they can work up atmosphere.“²⁷⁶

In diesem Sinne verstand auch Gessner an ihrer Rolle Trina zu arbeiten. In einem Interview verriet sie, dass die ersten Probenstage nicht leicht für sie waren, da der Regisseur an einem schnelleren Resultat interessiert war:

„Mr. Van Druten was a little disappointed, for the first two or three days, in my characterization of Aunt Trina. I was disappointed too, but knew that was always the way for me in a new part. Then something happened – I began to know Trina, and my rehearsals began to go better. To me that is the way a part becomes real: from the inside out, not from the outside in. It is not easy, I must work much to make it come alive.“²⁷⁷

²⁷³ Oscar Homolka (12.8.1898, Wien – 27.1.1978, Sussex, GB), Schauspieler, u.a. 1925-1930 an Max Reinhardt-Bühnen in Berlin und Wien, sowie Auftritte bei den Salzburger Festspielen, zudem ab 1926 beim Film tätig. 1935 Emigration nach Großbritannien (ab 1931 bereits Engagements in London), Angebote aus Hollywood folgten (u.a. in Hitchcocks *Sabotage*, 1936). 1939 Umzug in die USA, ab 1950 wieder in Großbritannien, Schweiz (Zürcher Schauspielhaus) und Österreich (Salzburger Festspiele) in Gastrollen zu sehen, war bis zu seinem Tod ein gefragter internationaler Theater- und Filmschauspieler (div. Auszeichnungen, z.B. 1948 Oscar-Nominierung für *I Remember Mama*).

²⁷⁴ Brief John van Druten an Dodie, 12.9.1944, o.O., Box 1, John Van Druten papers, Manuscripts and Archives Division, NYPL.

²⁷⁵ Franz/Francis Lederer (6.11.1899, Karolinental bei Prag – 25.5.2000, Palm Springs/Kalifornien), in Hollywood erfolgreicher österreichisch-tschechoslowakischer Schauspieler. 1952 spielte er mit Gessner in der österreichisch-amerikanischen Filmproduktion *Abenteuer in Wien/Stolen Identity*.

²⁷⁶ Brief Dodie an John van Druten, 17.9.1944, Beverly Hills, Box 1, John Van Druten papers, Manuscripts and Archives Division, NYPL.

²⁷⁷ Unbekannt, „I Remember Mama' Provides Example for Adrienne Gessner“, in: *The Christian Science Monitor*, 21.2.1946.

Die unterschiedliche Arbeitsweise an einem Stück war demnach nicht einfach und erforderte von allen Beteiligten ein gewisses Maß an Geduld und Anpassungsfähigkeit.

4.4.3.4 Die Produktionen

Fünf Engagements erhielt Adrienne Gessner in amerikanischen Produktionen während ihrer Exilzeit. Eines davon war eine Filmrolle, die übrigen waren Rollen für Broadway-Aufführungen. Zwei waren Anti-Nazistücke, die erfolglos blieben und nach nur wenigen Vorstellungen abgesetzt wurden. Die anderen beiden wurden Kassenschlager und zählten zu den meistgespielten Stücken jener Zeit.

Der Film, in dem sie mitwirkte, war ein jiddischer Film und hieß *Overture to Glory*²⁷⁸ (oder: *Der Vilner Balebesl*, Regie: Max Nosseck, 1940). Er wird hier nicht ausführlich erwähnt, da Gessner nur einen sehr kleinen Part übernahm und nicht einmal in der Besetzungsliste der Filmplattform www.imdb.com aufscheint.

Die Broadway-Inszenierungen sollen im Folgenden chronologisch näher erläutert werden.

Fritz Kortner und Dorothy Thompson: Another Sun

Die Rolle der Franzie in Fritz Kortners und Dorothy Thompsons Flüchtlingsdrama *Another Sun* (zuvor unter dem Titel *Spell Your Name*) war Adrienne Gessners erstes Engagement am Broadway. Produzentin war Cheryl Crawford. Am 23. Februar 1940 feierte es im National Theatre (208 West 41st Street) seine Premiere. Das Stück fiel bei Kritik und Publikum durch und wurde nach nur elf Aufführungen abgesetzt.

„Another Sun [...] offers neither the passionate force that we had all hoped for from Miss Thompson nor the theatrical skill we had expected from Mr. Kortner.“²⁷⁹

Dorothy Thompson war eine angesehene Schriftstellerin, Journalistin und Bürgerrechtlerin, die sich für Emigranten einsetzte und in ihren Kolumnen scharf gegen Hitler und den Nationalsozialismus vorging. Als amerikanische

²⁷⁸ Vgl. Internet Movie Database, „Overture to Glory“, <http://www.imdb.com/title/tt0033225/> [3.11.2012].

²⁷⁹ Richard Watts, Jr., „New World“, in: *New York Herald Tribune*, 24.2.1940.

Auslandskorrespondentin war sie in Deutschland tätig, bis sie von Adolf Hitler 1934 wegen eines mit ihm geführten Interviews aus dem Land verwiesen wurde.

Fritz Kortner, selbst ein aus Deutschland emigrierter Schauspieler und Regisseur, schrieb im Exil mehrere Theaterstücke. Er konnte aber nie an seine Erfolge in Europa anknüpfen. *Another Sun*, so der Titel, stammt aus Virgils *Georgica* (Buch 2, 511), das dem Stück als Leitgedanke vorangestellt wurde: „For exile they change their homes and pleasant thresholds to seek a country lying beneath another sun.“²⁸⁰

Das Drama handelt von einem deutschen Schauspieler im amerikanischen Exil, der sich im neuen Land nicht anpassen kann und am (Theater-)System zu Grunde geht. Als Hauptdarsteller wurde Hans Jaray²⁸¹ engagiert. Die restlichen Mitwirkenden waren Celeste Holm, Leo Bulgakov, Marshall Bradford, Kate Warriner, Herbert Rudley, Johanna Hofer²⁸², McKay Morris, Erwin Kalser²⁸³ und Arnold Korff²⁸⁴. Adrienne Gessners kleine Rolle hieß Franzie, eine emigrierte Opernsängerin aus Wien.

In den Kritiken, die durchweg schlecht ausfielen, wurde besonders die handlungsarme und langatmige Geschichte bemängelt. „A dull, dawdling tale of refugee theatre folk in Manhattan at the time of Anschluss. [...] The play has almost no plot, hence almost no suspense; it is largely a sentimental picture of mixed-up people in a strange land.“²⁸⁵ „The unpleasant truth is, however, that ‘Another Sun’ is so desultory in its dramatic action, so hysterical in much of its emotion, so lacking in force and power and so given to unfortunate dramatic clichés that it rarely achieves

²⁸⁰ The Playbill, National Theatre, Play: Another Sun, 23.2.1940, Broadway Production File „Another Sun“, Theater Collection, Museum of the City of New York. Auch Ernst Lothar leitete den Titel seines im Exil verfassten Buches *Beneath Another Sun* von diesem Zitat ab.

²⁸¹ Hans Jaray (24.6.1906, Wien – 6.1.1990, Wien), Schauspieler, Regisseur und Schriftsteller, in erster Ehe verheiratet mit Lili Darvas, bis zur Emigration 1938 erfolgreich in Film und Theater, u.a. 1930-1938 am Theater in der Josefstadt. In USA (New York und Hollywood) Mitbegründer des Emigrantenensembles „The Players from Abroad“, 1948 Rückkehr nach Wien.

²⁸² Johanna Hofer (eig. Stein; 30.7.1896, Berlin – 30.6.1988, München), Schauspielerin, verheiratet mit Fritz Kortner, begann ihre Karriere bei Max Reinhardt in Berlin. 1924 auch Auftritt am Theater in der Josefstadt. 1938 Emigration in die USA über Großbritannien (seit 1934), zunächst New York, 1941 Umzug nach Hollywood. 1948 Rückkehr nach Deutschland.

²⁸³ Erwin Kalser (eig. Kalischer, 22.2.1883, Berlin – 26.3.1958, Westberlin), Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter. 1933 Emigration über Paris und Schweiz (bis 1939 Mitglied des Zürcher Schauspielhauses) in die USA (New York und Hollywood). 1946 Rückkehr nach Europa.

²⁸⁴ Arnold Korff (eig. Kirsch, 1871, Wien oder 2.8.1868, St. Louis/Missouri, USA – 2.6.1944, New York), Schauspieler, wuchs in den USA auf. 1894 kam er nach Europa, spielte u.a. am Wiener Burgtheater und beim Film. 1931 zog er nach New York. Dort wirkte er in mehreren Broadway-Produktionen mit. Zusammen mit Gessner spielte Korff neben *Another Sun* auch in *Thank You, Svoboda* sowie in Schnitzlers *Liebelel* des Austrian Theater.

²⁸⁵ Unbekannt, „New Plays in Manhattan“, in: *The Theatre*, 3.4.1940.

either life or true feeling”²⁸⁶, schreibt Richard Watts, Jr. für die *New York Herald Tribune*. Und der einflussreiche Theaterkritiker Brooks Atkinson drückt seine Langeweile mit einer sich auf den Titel beziehenden Metapher aus: „Miss Thompson’s and Mr. Kortner’s sun has difficulty in rising and no particular interest in setting before bed-time.“²⁸⁷

Was die schauspielerische Leistung betraf, waren sich die Rezensenten uneinig. Von „no more memorable than the play“²⁸⁸ bis „excellent cast“²⁸⁹ reichten die Kritiken. Gelobt wird besonders Hans Jaray für sein Debut. „The company gathered in for this work was for the most part competent, often much more than that, and [...] it has served to establish on Broadway a Viennese actor [Jaray] of uncommon good looks, personality and charm.“²⁹⁰ „As a new European It-man he will doubtless find himself snatched to Hollywood’s high heaven [...].“²⁹¹ Adrienne Gessners Auftritt fand in der Presse keine große Erwähnung. Ernst Lothar dürfte daher in den Ausführungen in seiner Autobiographie, wenn er schreibt sie habe „den Vogel abgeschossen“, übertrieben oder mit ihrer Performance in *Claudia* verwechselt haben.²⁹²

Rose Franken: Claudia

Ein Jahr nach dem Misserfolg von *Another Sun* erhielt Gessner ihre nächste Chance, sich auf dem Broadway zu beweisen. Sie bekam eine Rolle in Rose Frankens adaptiertem Roman *Claudia*. Das Stück wurde ein Hit.

Rose Franken, die neben der Autorenschaft auch für die Regie verantwortlich zeichnete, kreierte die Figur Claudia zunächst für eine Reihe von Kurzgeschichten, die im *Redbook Magazine* veröffentlicht wurden. Die Geschichten, über eine naive Kindfrau und deren Ehe mit David Naughton, trafen den Nerv der Zeit. Franken entwickelte aufgrund des Erfolgs die Protagonistin zu einer Romanfigur weiter. Zum Zeitpunkt des Theaterstücks gab es bereits zwei veröffentlichte Bücher (*Claudia*.

²⁸⁶ Richard Watts, Jr., „New World“, in: *New York Herald Tribune*, 24.2.1940.

²⁸⁷ Brooks Atkinson, „Dorothy Thompson and Fritz Kortner Examine the Refugee Problem in ‚Another Sun‘“, in: *The New York Times*, 24.2.1940.

²⁸⁸ Richard Lockridge, „‘Another Sun,’ Anti-Nazi Play, Opens at the National Theater“, in: *New York Sun*, 24.2.1940.

²⁸⁹ Robert Coleman, „‘Another Sun’ Rises On Broadway but Does Not Shine“, in: *Sunday Mirror*, 25.2.1940.

²⁹⁰ Wilella Waldorf, „‘Another Sun’ Arrives. Dorothy Thompson Turns Playwright“, in: *New York Post*, 24.2.1940.

²⁹¹ John Anderson, „‘Another Sun’ At National. Dorothy Thompson, Fritz Kortner Pen Refugee Play“, in: *New York Journal-American*, 24.2.1940.

²⁹² Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S.171-172.

The Story of a Marriage, 1939, und *Claudia and David*, 1940). In den nächsten zwei Jahrzehnten sollten noch weitere sechs Romane erscheinen. Auch für Film-, Fernseh- und Radioproduktionen wurde *Claudia* erfolgreich adaptiert.

Das von John Golden produzierte Theaterstück feierte, nachdem es in Baltimore und Washington sogenannte try-out-Vorstellungen absolvierte, am 12. Februar 1941 im Booth Theatre (222 West 45th Street) Premiere und hatte eine Laufzeit von knapp drei Jahren. Am 9. Jänner 1943 schloss die Produktion am Broadway mit insgesamt 722 Aufführungen.²⁹³

Die Rolle der namensgebenden Hauptdarstellerin übernahm Dorothy McGuire, die durch diese Darstellung zum Star wurde. Ihr Ehemann und ihre Mutter wurden von den bereits bekannten und etablierten Schauspielern Donald Cook und Frances Starr verkörpert. Adrienne Gessner und Frank Tweddell wurden als deutschstämmiges Haushälterehepaar Bertha und Fritz verpflichtet. Auf der weiteren Premieren-Besetzungsliste fanden sich Olga Baclanova, Audrey Ridgewell und John Williams.²⁹⁴

Der Publikumserfolg der Aufführung war am nächsten Morgen in den Tageszeitungen unumstritten. „Many of the first-night audience remained after the final curtain to applaud and even cheer, and some of them had tears in their eyes“²⁹⁵, berichtet Wilella Waldorf vom Premierenabend. „Flawless Production. Claudia is the most welcome contribution to the Broadway theater since New Year’s. I shall be disappointed if it is not one of the season’s smashes“²⁹⁶, verkündet Sidney B. Whipple im *New York World-Telegram* und das *New York Journal and American* schreibt: „Miss Franken’s new play was thunderously received. [...] To judge from the spectators’ reaction the result was eminently satisfactory.“²⁹⁷ Während die Zuseherinnen und Zuseher demnach große Begeisterung zeigten, fielen die Beurteilungen der Kritiker nicht nur positiv aus. „[T]he depressing fact is that [...]“, so Waldorf, „Mrs. Franken’s play struck us as an artificial and strangely unmoving affair from beginning to end.“²⁹⁸ „For at many moments the wind altogether dies down“, für

²⁹³ Vgl. Internet Broadway Database, „Claudia“, <http://www.ibdb.com/production.php?id=1080> [10.9.2012].

²⁹⁴ Vgl. The Playbill, Booth Theatre, Play: Claudia, 2.2.1941, Broadway Production File „Claudia“, Theater Collection, Museum of the City of New York.

²⁹⁵ Wilella Waldorf, „John Golden Presents ‚Claudia‘ at the Booth“, in: *New York Post*, 13.2.1941.

²⁹⁶ Sidney B. Whipple, „Miss Franken’s Claudia a Flawless Production“, in: *New York World-Telegram*, 13.2.1941.

²⁹⁷ H. A. S., „‚Claudia‘ Has Premiere at the Booth“, in: *New York Journal-American*, 13.2.1941.

²⁹⁸ Wilella Waldorf, „John Golden Presents ‚Claudia‘ at the Booth“, in: *New York Post*, 13.2.1941.

Louis Kronenberg, „and the play stands still, the victim of a story that cannot be stretched across three acts.“²⁹⁹ Die Aussage von Richard Lockridge, „*Claudia* now and then loses itself in irrelevancies, but it is always a charming play“³⁰⁰, trifft vermutlich die Stimmung unter den Kritikern am Besten. Auch Brooks Atkinson schließt seinen Artikel: „*Claudia* is a fairy-story that alternates between comedy and pathos. It is the sort of play that is more palatable in the afternoon than in the evening, when theatergoers are suspected of being more censorious.“³⁰¹ Im Großen und Ganzen wurde das Stück also auch von den Kritikern positiv aufgenommen. Am Ende des Jahres wurde es überdies vom Theaterkritiker Burns Mantle unter die zehn besten Stücke der Saison 1940/1941 gewählt.³⁰²

Viel Lob erhielten auch die Schauspieler, allen voran Dorothy McGuire und Frances Starr. Für Adrienne Gessner war es ebenso ein schöner Erfolg. Nicht nur, dass „The Meloneys“ (Rose Franken und ihr Ehemann William Brown Meloney) glücklich waren, sie als Schauspielerin gefunden zu haben,³⁰³ sondern auch die Zeitungen „haven't a doubt of it“, dass „Miss Gessner was one of the most distinguished actresses of the Viennese stage before the advent of Nazism“³⁰⁴. Besonders Wilella Waldorf hebt sie hervor als „the only one who ever managed to touch us even faintly, was Adrienne Gessner as Bertha, the maid-servant, who had had her scars of the world's sorrows and managed to bring us under them.“³⁰⁵ In der darauffolgenden Zeit wurden auch Einzelartikel über Gessner mit den Schlagzeilen „Viennese Actress Builds New Career on Broadway“³⁰⁶ bzw. „Adrienne Gessner, Viennese, Enriches American Theater“³⁰⁷ abgedruckt.

Aufgrund des großen Erfolgs, den das Stück beim Publikum erzielte, wurde *Claudia* nach einem Jahr auch außerhalb von New York aufgeführt. Am 7. März 1942 gab man die letzte Vorstellung im Booth Theatre und eine elfwöchige Tournee durch die

²⁹⁹ Louis Kronenberg, „A Nice Play For the Ladies“, in: *New York Newspaper „PM“*, 13.2.1941.

³⁰⁰ Richard Lockridge, „Rose Franken's ‚Claudia‘ Is Presented at the Booth Theater“, in: *New York Sun*, 13.2.1941.

³⁰¹ Brooks Atkinson, „‚Claudia‘ Brings Rose Franken Back as Author and Introduces Dorothy McGuire as Actress“, in: *The New York Times*, 13.2.1941.

³⁰² Vgl. Burns Mantle (Hg.), *The Best Plays of 1940-41 and the Year Book of the Drama in America*, New York: Dodd, Mead and Company 1941.

³⁰³ Vgl. Telegramm The Meloneys an Adrienne Gessner, 12.2.1941, New York, WBR, ZPH 922a, AB 2.

³⁰⁴ Wilella Waldorf, „John Golden Presents ‚Claudia‘ at the Booth“, in: *New York Post*, 13.2.1941.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Unbekannt, „Viennese Actress Builds New Career on Broadway“, in: *New York Post*, 14.3.1941.

³⁰⁷ Unbekannt, „Adrienne Gessner, Viennese, Enriches American Theater“, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 20.4.1941.

Vereinigten Staaten begann. Zudem wurde eine zweite Produktion in Chicago gestartet. Das Stück war in den besuchten Städten ebenso erfolgreich wie in New York und so wurde die Gastspielreise – nach einer kurzen Rückkehr zum Broadway im Mai – fortgesetzt. Nach einer Vorstellung in Washington im April 1942 wurde das Ensemble immerhin von der First Lady Eleanor Roosevelt zum Dinner ins White House eingeladen.

Während die Originalbesetzung durch das Land reiste, spielte ab Juli 1942 ein anderes Ensemble in New York *Claudia* weiter,³⁰⁸ wo es bis zum 9. Jänner 1943 dargeboten wurde. Adrienne Gessner blieb bis September 1943 mit ihren Kolleginnen und Kollegen auf Tournee.

H. S. Kraft: Thank You, Svoboda

Im März 1944 war Adrienne erneut auf dem Broadway zu sehen. Sie spielte im neuen Stück von Hyman Solomon (H. S.) Kraft *Thank You, Svoboda*. Es war eine komödiantische Umsetzung des Romans *You Can't Do That to Svoboda* von John Pen. Produzent war Milton Baron, Regie führte der Autor Kraft selbst.

Nach der Eröffnungsvorstellung am 17. Februar 1944 in Boston (Plymouth Theatre) und der Broadway-Premiere am 1. März 1944 im Mansfield Theatre (256 West 47th Street) fiel die Produktion bei Presse und Publikum durch. Nach nur sechs Aufführungen wurde das Stück eingestellt.

Thank You, Svoboda handelt von dem einfältigen aber liebenswürdigen Tschechen Svoboda, gespielt von Sam Jaffe, der sich gegen die Nationalsozialisten auflehnt. Schauplatz des Anti-Nazi-Stücks ist ein kleines Dorf in der Tschechoslowakei. Den einzigen weiblichen Part dabei übernahm Adrienne Gessner als „Mary, Svoboda's sweetheart“. In weiteren Rollen waren unter anderem Arnold Korff, Whitford Kane, Francis Compton und Frank Tweddell zu sehen.³⁰⁹

Die Kritiken in den New Yorker Tageszeitungen waren teilweise vernichtend. Besonders böse schreibt Robert Coleman. Für ihn „it proved the type of play that made it difficult to obey Fire Commissioner Patrick Walsh's admonition: Walk, do not run, to the nearest exit. [...] 'You Can't Do That to Svoboda' though some of us wanted to do it, whatever it was, last night. For Svoboda is so stupid that to spend

³⁰⁸ Vgl. Burns Mantle (Hg.), *The Best Plays of 1942-43 and the Year Book of the Drama in America*, New York: Dodd, Mead and Company 1944, S. 481.

³⁰⁹ Vgl. The Playbill, Mansfield Theatre, Play: Thank You, Svoboda, 1.3.1944, Broadway Production File „Thank You, Svoboda“, Theater Collection, Museum of the City of New York.

more than two hours with him is conducive to a loss of emotional control.”³¹⁰ Auch Robert Garland scherzt: „You can’t do that to Manhattan, either, Mr. K.”³¹¹ Als „tedious and faltering”³¹², sowie „trivial and pointless”³¹³ urteilen andere. Lediglich Elliot Norton von der Boston Post kann dem Stück Gutes abgewinnen: „It limped and lagged a little [...] [b]ut ‘Thank You, Svoboda’ is a comedy of great and unusual charm, full of original wit and humor and as wise in its way as it is amusing.”³¹⁴

Die Schauspieler, deren Leistung generell als gut bewertet wurde, konnten die Aufführung nicht retten. Da das Stück nach nur fünf Vorstellungen am Broadway abgesetzt wurde, konnte sich Adrienne Gessner nur bedingt über ihre ausnahmslos guten Kritiken freuen. Burton Rascoe bezeichnet sie als „the star performer of the evening.”³¹⁵ Auch Bob Francis gibt ihr „laurels“ und liefert sogleich eine Begründung für ihre überzeugende Darstellung: „Miss Gessner’s has been close to the Nazis herself in Vienna which may account for the fact that she apparently feels the implication of the play more than the others.”³¹⁶ Darüber hinaus nahm sie George Jean Nathan in seine Liste der „Especially Interesting Performances” auf, die er in seinem jährlichen *The Theatre Book of the Year*³¹⁷ erstellte.

John van Druten: I Remember Mama

Sechs Monate nach *Thank You, Svoboda* wurde Gessner, die mittlerweile amerikanische Staatsbürgerin geworden war, für ein von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein 2nd produziertes Stück mit dem Namen *I Remember Mama*, basierend auf Kathryn Forbes’ Buch *Mama’s Bank Account*, engagiert. Autor und Regisseur war John van Druten, der Forbes’ Werk für die Theaterbühne adaptierte. Rodgers und Hammerstein 2nd, die ein Jahr zuvor durch ihre gemeinsame Arbeit an *Oklahoma!* (Musik und Libretto) das Musical revolutionierten, versuchten sich nun zum ersten Mal im Team in der Funktion der Produzenten.

³¹⁰ Robert Coleman, „Thanks, Svoboda, Is Not Welcome”, in: *New York Daily Mirror*, 2.3.1944.

³¹¹ Robert Garland, „‘Thank You, Svoboda’ Features Sam Jaffe”, in: *New York Journal-American*, 2.3.1944.

³¹² Ward Morehouse, „‘Thank You, Svoboda,’ Presented at Mansfield, Tedious and Unconvincing”, in: *New York Sun*, 2.3.1944.

³¹³ Burton Rascoe, „Thank You, Svoboda Lacking in Punch”, in: *New York World-Telegram*, 2.3.1944.

³¹⁴ Elliot Norton, „‘Thank You Svoboda’ Proves Hit. Sam Jaffe’s Acting Features New Comedy”, in: *Boston Post*, 18.2.1944.

³¹⁵ Burton Rascoe, „Thank You, Svoboda Lacking in Punch”, in: *New York World-Telegram*, 2.3.1944.

³¹⁶ Bob Francis, „Broadway Openings”, in: *The Billboard* 56/11, 11.3.1944, S. 22.

³¹⁷ Vgl. George Jean Nathan, *The Theatre Book of the Year 1943/1944. A Record and an Interpretation*, New York: Alfred A. Knopf 1944, S. 328.

Uraufgeführt wurde das Stück am 28. September 1944 im Shubert Theatre in New Haven, Connecticut, kam danach ins Plymouth Theatre in Boston, Massachusetts, und am 19. Oktober 1944 präsentierte es sich zum ersten Mal am Broadway im Music Box Theatre (239 West 45th Street).

Das Stück handelt von der norwegischen Familie Hansen, die in San Francisco um die Jahrhundertwende lebt. Es ist weniger ein Stück mit einer durchgehenden Handlung, als eine Reihe von kurzen Episoden aus dem Leben einer Familie. Die erwachsen gewordene Tochter Katrin, die Schriftstellerin werden möchte, liest aus ihren gesammelten Geschichten über ihre Kindheit und Erinnerungen an „Mama“ vor.

John van Druten, der von sich selbst behauptete, unfähig zu sein, Handlungen zu erfinden, schuf kein klassisches Drama, sondern versuchte – im Sinne des „Theaters der Stimmung“ – eine bestimmte Atmosphäre einzufangen und auf der Bühne umzusetzen.³¹⁸ Dies dürfte ihm gelungen sein, denn so manche Kritiker beschreiben das Stück als „family picture album“³¹⁹ oder „Nostalgic Family Portrait“³²⁰.

Wie schon *Claudia* 1941 avancierte auch *I Remember Mama* zu einem Kassenschlager und zählte zu den besten Stücken der Saison³²¹. Zwei Jahre lief es am Broadway. Daraufhin entstanden Film- und Musicaladaptionen. Laut Henry Marx war es „das erfolgreichste Stück, in dem Theater-Emigranten je mitwirkten.“³²² Neben Adrienne Gessner als Aunt Trina spielten zwei weitere aus Österreich emigrierte Schauspieler mit: Mady Christians als Mama und Oscar Homolka als Uncle Chris.

Aunt Trina ist eine unverheiratete ältere Frau, die ihr Glück nun in Mr. Thorkelson, dem Leichenbestatter, gefunden hat und heiraten möchte. In einem Interview mit der Bostoner Tageszeitung *The Christian Science Monitor* sprach Gessner über ihre Rolle:

³¹⁸ Vgl. John van Druten, „Einige Gedanken zum Drama“, dt. Joachim Brinkmann, in: *Neue Blätter des Theaters in der Josefstadt*, Spielzeit 1961-62, Nr. 2 [Orig. *Playwright at Work*, London: Hamilton 1953].

³¹⁹ George Jean Nathan, *The Theatre Book of the Year 1944/1945. A Record and an Interpretation*, New York: Alfred A. Knopf 1945, S. 109.

³²⁰ Wilella Waldorf, „‘I Remember Mama’ a Nostalgic Family Portrait by John van Druten“, in: *New York Post*, 20.10.1944.

³²¹ Vgl. Burns Mantle (Hg.), *The Best Plays of 1944-45 and the Year Book of the Drama in America*, New York: Dodd, Mead and Company 1946.

³²² Henry Marx, „Die exilierten Theaterleute und das Broadway-System“, S. 80.

„I like Trina because she is a character,' she said. 'Ever since my earliest stage work, when I played ingénues, I have preferred characters. Always I have enjoyed finding them as persons.' [...] Character parts, she likes to think, are often so close to daily life that they can be sad at times as well as merry. When that note is found the audience will not regard a humorous role as only a caricature. Audiences may even cry a little as well as laugh. Some of her pleasantest experiences have been in meeting strangers as well as friends who said she reminded them of someone they knew, or even that she reminded them of themselves at times. That only could happen if they thought of Trina sometimes as a real person."³²³

Genau diese Art von Schauspiel war für Burton Rascoe ausschlaggebend für das Gelingen der Produktion:

„All the comedy (and there is much of it) comes, not from wisecracks or forced lines, but out of the character's natural reaction to a situation, as when Richard Bishop can't remember the saying about the show must go on and Miss Gessner thinks a moment and brightly says, 'The mails must go through.' That, as we say in the theater, tore the house down."³²⁴

Wie sehr Gessner die Mitarbeit an dieser Produktion Freude bereitete, zeigt ein Brief an John van Druten kurz nach Anlauf des Stückes: „Dearest John, you wrote an enchanting play! It was the greatest joy to work with you. I will always remember the house on 45th Street, where we started our happy rehearsals. Yours, Adrienne³²⁵

Bei der Premiere waren unter anderem zu sehen: Joan Tetzl (heiratete 1949 Oscar Homolka) als Katrin, Richard Bishop, Carolyn Hummel Frances Heflin, Oswald Marshall, Ellen Mahar, Ruth Gates und Louise Lorimer. Außerdem gab der junge Marlon Brando in der Rolle des Sohnes Nels sein Bühnendebüt.³²⁶

Während die Kritiken für das try-out weniger enthusiastisch ausfielen³²⁷, war der Premierenabend in New York ein voller Erfolg. Pressestimmen verlautbarten: „Wonderful, Wonderful Mama!“³²⁸ „There's no 'ifs,' no 'buts,' no doubts whatsoever

³²³ Unbekannt, „'I Remember Mama' Provides Example for Adrienne Gessner“, in: *The Christian Science Monitor*, 21.2.1946.

³²⁴ Burton Rascoe, „I Remember Mama Beautiful and Human“, in: *New York World-Telegram*, 20.10.1944.

³²⁵ Brief Adrienne Gessner an John van Druten, 30.9.1944, New Haven, T-Mss 1958-002, Series II: Correspondence, Correspondence – Miscellaneous „E-G“ [1934-1954; nd.J], John Van Druten papers 1901-1957, Billy Rose Theatre Division, NYPL for the Performing Arts.

³²⁶ The Playbill, Music Box Theatre, Play: I Remember Mama, 19.10.1944, Folder „I Remember Mama“, The Shubert Archive.

³²⁷ Vgl. Elliot Norton, „I Remember Mama, Unusual Comedy, Mostly Pleasant. Second Thoughts of a First-Nighter“, in: *Boston Post*, 8.10.1944. Vgl. L. A. Sloper, „Van Druten's New Play in Boston. Mady Christians, Homolka Star in 'I Remember Mama'“, in: *The Christian Science Monitor*, 6.10.1944.

³²⁸ Kein Angaben, gesichtet in: Clippings „I Remember Mama“, NYPL for the Performing Arts.

in connection with John van Druten's latest comedy [...]. It's a hit!"³²⁹ „It is a leisurely play, episodic in form and unconventional in treatment, and it represents a combination of first-rate writing, excellent direction and ensemble acting at its best."³³⁰ Die Stars des Abends waren Mady Christians und Oscar Homolka, den George Jean Nathan am Ende des Jahres mit dieser Rolle in seine Liste der interessantesten Darstellungen aufnehmen sollte.³³¹ Die Behauptung, dass Gessner für die Darstellung der Aunt Trina zu Ehren kam, wie in den Autobiographien geschrieben steht, kann nicht bestätigt werden.

Aunt Trina war Gessners letzte Bühnenrolle im Exil, in der sie bis Mai 1946, bis kurz vor ihrer Abreise nach Europa, auftrat. Einen Monat später, Ende Juni 1946, wurde die Produktion am Broadway geschlossen.

³²⁹ Robert Garland, „I Remember Mama' At the Music Bo", in: *New York Journal-American*, 20.10.1944.

³³⁰ Ward Morehouse, „I Remember Mama,' Play of Great Warmth, Has Its Premiere at Music Box", in: *New York Sun*, 20.10.1944.

³³¹ Vgl. Nathan, *The Theatre Book of the Year 1944/1945*, S. 341.

5 Remigration

Von den in die USA geflüchteten Österreicherinnen und Österreichern schätzt Peter Eppel, dass zwischen 15 und 20 % nach 1945 dauerhaft in ihre Heimat zurückgekehrt sind.³³² Der Wille der Emigrierten zur Rückkehr dürfte aber größer gewesen sein. Für das Unterlassen einer Rückkehr gab es mehrere Ursachen, die nicht zuletzt auf das Verhalten der österreichischen Regierung nach dem Krieg zurückzuführen waren.

„Neben sehr persönlichen Motiven hielten mannigfaltige Gründe diese Emigranten von einer Rückkehr ab: das Unrecht und die Demütigung, die sie in ihrer alten Heimat erlitten hatten; die allgemeine Lage im Nachkriegsösterreich mit seiner halbherzigen Entnazifizierung, dem nach wie vor geübten Antisemitismus, den ungelösten Vermögensfragen etc.; die inzwischen stattgefundene Integration im neuen Land und nicht zuletzt das allmählich bekannt gewordene Ausmaß des Holocaust.“³³³

Das Desinteresse an der Rückkehr von Emigrantinnen und Emigranten seitens der österreichischen Regierung spiegelt sich in den unzureichenden „Wiedergutmachungsgesetzen“, die einem Schuldeingeständnis zur Mitverantwortung der Geschehnisse im Zweiten Weltkrieg gleichgekommen wären, und den fehlenden Rückrufaktionen wider. Die österreichische Bevölkerung brachte ihnen zudem wenig bis kein Verständnis entgegen. Die Daheimgebliebenen warfen ihnen vor, sich fernab des Krieges ein „gemütliches“ Leben gemacht zu haben, während sie „die ‚unsägliche Hölle von Leid und Grauen‘ erleben mußten“³³⁴. Sie sahen sich nun selbst als Opfer. Gottfried Ellmayer nennt in seiner Diplomarbeit als die drei wichtigsten Faktoren unerwünschter Rückkehr die „Wiedergutmachung“, die Entnazifizierung, die eine Auseinandersetzung mit der eigenen schuldhaften Vergangenheit gefordert hätte und daher lieber verdrängt wurde, und den noch immer stark vorherrschende Antisemitismus.³³⁵

³³² Vgl. Eppel/DÖW (Hg.), *Österreicher im Exil*, Bd. 2, S. 688.

³³³ Siegwald Ganglmaier, „Österreich“, in: „“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 1188-1195, hier: Sp. 1189.

³³⁴ Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler, „Rückkehr aus dem Exil und seine Rezeptionsgeschichte. Einleitung“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 1157-1188, hier: Sp. 1158.

³³⁵ Vgl. Gottfried Ellmayer, „Rückkehr unerwünscht. Remigration in Österreich nach 1945?“, Dipl. Wien 1992, S. 2.

Lediglich Einzelpersonen – Künstler, Wissenschaftler, Politiker –, die für den Wiederaufbau bzw. Neuaufbau Österreichs als wichtig betrachtet wurden, wurden – vor allem von Viktor Matejka, dem damaligen Wiener Stadtrat für Kultur und Volksbildung – zur Rückkehr aufgerufen. Generell aber wurde die Konfrontation mit den Vertriebenen vermieden und die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit von den Daheimgebliebenen und Dabeigewesenen abgelehnt. Unter diesen Bedingungen fand die Rückkehr der österreichischen Exilantinnen und Exilanten in die alte Heimat statt. Nicht zu verwundern ist daher die sehr geringe Zahl an Heimkehrern, vor allem unter den jüdischen Emigranten (ca. 4 % aller jüdischen Flüchtlinge).³³⁶

Abgesehen davon war die Heimkehr aus den USA unmittelbar nach Kriegsende für einen Teil der Emigrierten gar nicht möglich. Die US-Regierung verbot die Rückreise ins besetzte Österreich für naturalisierte Emigrantinnen und Emigranten. Lediglich „Austrian Refugees“, d.h. diejenigen, die die amerikanische Staatsbürgerschaft nicht angenommen hatten, durften zurückkehren. Für die anderen war dies nur dann möglich, wenn sie im amerikanischen Interesse Aufgaben zu erfüllen hatten.³³⁷ „Nicht wenige Emigranten betraten als alliierte Soldaten österreichischen Boden, traten als Spezialisten der Besatzungsverwaltung und somit für die Daheimgebliebenen in der Rolle des ‚Siegere‘ in Erscheinung.“³³⁸ Dies schürte deren ablehnende Haltung gegenüber den Remigrantinnen und Remigranten.

Ernst Lothar und Adrienne Gessner fanden sich als amerikanische Staatsbürger genau in dieser Lage wieder, als sie am 11. Juni 1946 in Wien nach acht Jahren im Exil eintrafen.

³³⁶ Vgl. Krohn/zur Mühlen/Paul/Winkler, „Rückkehr aus dem Exil und seine Rezeptionsgeschichte. Einleitung“, Sp. 1158.

³³⁷ Eppel/DÖW (Hg.), *Österreicher im Exil*, Bd. 2, S. 692.

³³⁸ Krohn/zur Mühlen/Paul/Winkler, „Rückkehr aus dem Exil und seine Rezeptionsgeschichte. Einleitung“, Sp. 1191.

5.1 Rückkehr als amerikanische Staatsbürgerin und Adrienne Gessners „drittes“ Leben

„Wir fuhren, rechts und links sahen wir Bäume, von denen Lothar sagte, daß sie ganz anders wären als in Amerika. Tränen rannen aus seinen Augen.

Lothar ging viel durch den Kopf. Ihn peinigte der Gedanke, daß er ohne sein Kind heimkehrte. Aber das Erlebnis der Rückkehr war stärker als alles andere.

Bei mir war es anders. Ich wurde das Gefühl nicht los, daß ich meinen Feinden entgegenfuhr.“³³⁹

Am 3. Juni 1946 setzten die Lothars zum ersten Mal nach sieben Jahren Fuß auf europäischen Boden. Von Le Havre hatten sie als Flüchtlinge 1939 Europa verlassen, in Le Havre kamen sie sieben Jahre später als US-Amerikaner wieder in die alte Heimat. Über Paris und die Schweiz, wo sie Hans Müller besuchten, fuhren sie nach Österreich weiter. Am 11. Juni 1946 trafen sie in Wien ein.

Dort wurden sie vorübergehend im Hotel Bristol einquartiert, bis ihnen eine Wohnung zur Verfügung gestellt wurde. „Man wies uns ein wunderschönes Zimmer an, von dem man auf die Oper blickte. Sie war zerstört. Ich war im Begriff in Tränen auszubrechen und mußte mich zusammennehmen. Was hatte uns die Oper bedeutet, und jetzt war sie eine Ruine.“³⁴⁰ Ernst Lothar musste seinen Dienst als Theatre and Music Officer umgehend antreten. In dieser Funktion war er zuständig für „Entnazifizierung, Wiederaufbau des kulturellen Lebens in der US-Zone Österreichs und Verbreitung amerikanischer Theater- und Musikstücke“³⁴¹. Die Schwerpunkte hatten sich zu diesem Zeitpunkt bereits verschoben. Entnazifizierungsfragen traten in den Hintergrund, während die Verbreitung von amerikanischen Stücken im Sinne einer Westintegration forciert wurde.³⁴²

In einem ersten Brief an Maria Horch³⁴³ berichtete Adrienne Gessner über ihre ersten Eindrücke in Österreich. Heinrich Schnitzler, der eine Abschrift gelesen hatte, schreibt am 28. Juli 1946 an Gessner:

³³⁹ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 171-172.

³⁴⁰ Ebd. S. 173.

³⁴¹ Rathkolb, „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950“, S. 416.

³⁴² Vgl. ebd. S. 416-419.

³⁴³ Die Existenz dieses Briefes geht aus einem Schreiben von Heinrich Schnitzler hervor. Das Original war nicht auffindbar.

„Was soll man zu einem solchen Bericht sagen? Dass er ‚interessant‘ ist – das wäre nicht das richtige Wort. Bei jedem Wort Deines Briefes dreht sich einem das Herz im Leibe. Und man fühlt, wie sehr man mit den Schicksalen Wiens und Oesterreichs zutiefst verbunden ist. Man fühlt aber auch, was ich immer gefühlt habe, dass es kein Zurück für uns geben kann. Da ich mit dieser Möglichkeit niemals gerechnet hatte, ist diese Erkenntnis keine Enttäuschung. Aber schmerzlich ist sie darum doch.

Zwei Dinge haben mich in Deinem Bericht beeindruckt. Beide wohl deshalb, weil ich mir in meinen Rückkehr-Phantasieen [sic!] und Erwägungen genau das vorgestellt hatte. Erstens, dass man Jedem nur mit tiefsten [sic!] Misstrauen gegenübertritt. Und zweitens, dass man ‚Heimweh nach Amerika bekommt. [...] Denn du liebst Wien und bist ein Teil davon, so wie wir – und trotzdem ist in Deinem Brief so viel ‚Objektivität‘ und viel scharfe Beobachtung, so viel gesundes Misstrauen den Menschen gegenüber, dass er wirklich den wertvollsten und aufschlussreichsten Bericht darstellt, den ich bisher gelesen habe.“³⁴⁴

Gessner durfte in der ersten Zeit nach ihrer Ankunft keiner Arbeit nachgehen. Erst ab dem Frühjahr 1947 war sie wieder als Schauspielerin tätig. Daher begleitete sie Lothar im August 1946 zu den Salzburger Festspielen und danach kümmerte sie sich um die Einrichtung ihrer neuen Wohnung in der Chimanigasse 21³⁴⁵, die sie im September 1946 bezogen. Über diese Zeit schreibt sie:

„Gretl sagte einmal zu mir: ‚Es geht dir doch herrlich!‘

Dessen war ich mir nur zum Teil bewußt. Das Leben, das ich jetzt führte, war vorläufig noch ohne Arbeit; von den Amerikanern war mir verboten, in deutscher Sprache Theater zu spielen. Trotz aller Monotonie war da aber doch wieder etwas Glanz, den ich ja immer so liebte. Man war viel eingeladen, es gab fast täglich Cocktailparties, zu denen man gehen mußte, man begegnete Bekannten wie Franzl Meyer-Gunthof, Minister Hurdes... Die Österreicher, die wir trafen, waren fast alle im KZ gewesen, und man konnte sich ohne Mißtrauen unterhalten. Lothars Job war anstrengend, auch seelisch. Jeder, der zu ihm kam, war kein Nazi gewesen und hatte eine weiße Weste.“³⁴⁶

In die USA kehrten die beiden noch einmal im April 1950³⁴⁷ für ungefähr sechs Wochen zurück, aber nicht um, wie Gessner in ihren Memoiren behauptet, die amerikanische Staatsbürgerschaft zurückzugeben,³⁴⁸ sondern um die Verlängerung

³⁴⁴ Brief Heinrich Schnitzler an Ernst Lothar und Adrienne Gessner, 28.7.1946, [Berkeley], Schn 33/20/59, E 4812, Nachlass Heinrich Schnitzler, ÖTM.

³⁴⁵ Ab 1948 bewohnten Gessner und Lothar die Wohnung in Kärntner Ring 17/9 bzw. 17/19 (1. Bez.), Meldeauskunft des WStLA vom 13.12.2011.

³⁴⁶ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 176.

³⁴⁷ New York Passenger Lists (List of In-Bound Passengers), 1820-1957, The National Archives, Year: 1950, Microfilm Serial: T715, Microfilm Roll: T715_7824, www.ancestry.com [1.10.2012].

³⁴⁸ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 201 und S. 213.

Ernst Lothar schreibt zwar in seiner Autobiographie, dass ihre Pässe in Amerika verlängert wurden, jedoch auch seine Ausführungen zur Rückgabe der amerikanischen Pässe und zum Erhalt der österreichischen Staatsbürgerschaft sind hinsichtlich des Zeitpunktes nicht korrekt. Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 431-438.

ihrer amerikanischen Pässe zu erwirken.³⁴⁹ Die Zurücklegung dieser erfolgte erst, zumindest für Gessner, im Jahre 1959, nachdem im August 1958 der Antrag dazu gestellt wurde.³⁵⁰ Die Repatriierung bzw. die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft fand für beide bereits im August 1955 statt.³⁵¹ Kurz zuvor wurde im Mai der Staatsvertrag zur Unabhängigkeit und Neutralität Österreichs unterzeichnet.

Eine dauerhafte Rückkehr in die USA kam aber bereits für Gessner und Lothar zum Zeitpunkt ihrer Amerika-Reise 1950 nicht mehr in Frage.³⁵² Die Entscheidung zum Verbleib in Österreich ging laut Gessner von Lothar aus; zugleich betont sie ihren eigenen Willen, in den USA das Leben weiterzuführen:

„Wenn ich allein zu entscheiden gehabt hätte, wäre ich in New York geblieben. Aber ich kannte Lothar gut genug, um zu wissen, daß er entschlossen war bis zu seinem Tod in Österreich zu leben. Es war eine schwere Entscheidung für ihn, aber er sagte immer, man muß zu einem Entschluß stehen, auch wenn er falsch ist. Beruflich hätten wir es in New York beide schwerer gehabt als in Wien, wo man uns mit offenen Armen aufgenommen hatte, Lothar am Burgtheater und mich an der Josefstadt; aber ich liebte New York. So sehr ich es zu Beginn gehaßt hatte, so sehr liebte ich es jetzt, und ich hatte mir seinerzeit geschworen, in Amerika, das heißt in New York zu bleiben. Doch in unserem Zusammensein setzte Lothar immer seinen Willen durch.“³⁵³

Für Seifener vollzieht sich der Wechsel von Gessners Meinung zur USA in der Autobiographie unbegründet. „So bewegt sich das Amerika-Bild von Adrienne Gessner zwischen völliger Ablehnung und völliger Identifikation mit dem Land, ohne dass [sic!] dieser Einstellungswechsel von ihr in der Autobiographie entwickelt oder motiviert würde. Als Begründung bleibt der Verweis auf ein Gefühl der Dankbarkeit und eben auch auf ihre Broadway-Erfolge.“³⁵⁴

Ob sie die Entscheidung, in Österreich zu bleiben, jemals bereut hatte, ist aber nicht eindeutig feststellbar, denn „[i]mmer noch bin ich dankbar, daß Lothar nach seinem schweren Schicksalsschlag nach Wien zurückgekehrt ist. Ich weiß nicht, wie er

³⁴⁹ Im Oktober 1952 verfasste Ernst Lothar zwei Schreiben, in denen er detailliert alle Ausreisen aus Österreich nach ihrer Rückkehr 1946 anführte, um den Verlust der amerikanischen Staatsbürgerschaft bzw. einer Ausweisung aus Österreich zu umgehen. Zusätzlich wies er auf Gessners Mitwirkung in amerikanischen Stücken, sowie im „Anti-Communist English language picture ‚No Time for Flowers‘“ hin. Vgl. Affidavit, WBR, ZPH 922a, AB 4.

³⁵⁰ Certificate of the Loss of the Nationality of the United States von Adrienne Gessner, 29.4.1959, ebd.

³⁵¹ Urkunde über die Verleihung der Staatsbürgerschaft von Ernst Lothar (und Ehegattin), 16.5.1955, ebd.

³⁵² Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 201.

³⁵³ Ebd. S. 205.

³⁵⁴ Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 306.

sonst den Tod der armen Hansi ertragen hätte.“³⁵⁵ Die Sorge um ihren Ehemann war offensichtlich größer.

Im Jänner 1952 konnten Gessner und Lothar ihr Sommerhaus in Morzg, Salzburg, welches im Zuge der Aberkennung ihrer deutschen Staatsangehörigkeit am 25. Jänner 1941 beschlagnahmt wurde,³⁵⁶ wieder beziehen.³⁵⁷ Aus dem Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter wurden ihnen in der Folge, jedoch erst in den Jahren 1963-1965, weitere Geldbeträge überwiesen.³⁵⁸

In demselben Jahr (1952) verfiel Gessner in eine schwere Depression, aufgrund derer sie einige Zeit in einem Schweizer Sanatorium verbrachte. Nur schwer erholte sie sich von dieser Krankheit.³⁵⁹ Zudem wurde ihre Arthritis, die in New York diagnostiziert wurde,³⁶⁰ immer stärker. In *Ich möchte gern was Gutes sagen...* geht Gessner ausführlich auf ihre Krankheiten ein. Wie Christoph Seifener feststellt, wird „der Text [...] von negativen Kontinuitäten bestimmt“³⁶¹, in denen Krankheiten eine wichtige Rolle einnehmen. „Schon der Titel [...] deutet an, dass Gessner im Grunde nicht viel Gutes zu sagen hat, und tatsächlich reiht sich in der Autobiographie ein Schicksalsschlag an den nächsten, bis der Text am Ende fast nur noch aus einer Zusammenstellung von Krankheitsbildern besteht.“³⁶² Ihre Depression markiert für Seifener „den entscheidenden Punkt in ihrer Autobiographie, um den diese kreist und auf den sie zuläuft und entspricht damit einer Position in der Textkomposition, die in den Erinnerungen der meisten anderen Autoren das Exilerlebnis inne hat.“³⁶³

³⁵⁵ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 185.

³⁵⁶ Vgl. Schreiben Finanzamt Moabit West, 12.2.1941, Berlin, ÖStA, AdR/06, VVSt/FLD 2014, Ernst Lothar Müller, Bl. 4.

Zuvor wurde das Haus am 13.7.1939 bereits als Judenvermögensabgabe sichergestellt.

Vgl. Schreiben Finanzamt Josefstadt Vollstreckungsstelle an Vermögensverkehrsstelle, 13.7.1939, ÖStA, AdR/06, VVSt/VA 50.640, Ernst Lothar Müller.

³⁵⁷ Vgl. Bescheid Magistrat Salzburg, 8.1.1952, WBR, ZPH 922a, AB 4.

³⁵⁸ Vgl. Teil-Beschluss des Fonds zur Abgeltung von Vermögensverlusten politisch Verfolgter (Kopie), 30.1.1963, ebd. Vgl. Zahlungsanweisungen 3.4.1963, 5.5.1964 und 17.6.1966, ÖStA, AdR/06, VVSt/HF, AZ 6548/R 1, Ernst Lothar Müller.

³⁵⁹ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 221-232.

³⁶⁰ Vgl. ebd. S. 186-189.

³⁶¹ Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 259.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd. S. 260. Seifener weist hier auf folgende Textstellen hin: Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 31 [sic!], S. 40 und S. 221-232.

Laut Autobiographie wurde Gessners Leben nach dem Krieg bestimmt durch ihre Krankheiten einerseits und durch ihre Arbeit andererseits. Gastspiele und Tourneen führten sie in mehrere europäische Städte. Sogar eine Südamerika-Tournee wäre 1951 geplant gewesen, die jedoch nicht zustande gekommen sein dürfte.³⁶⁴ Und 1968 reiste sie mit dem Burgtheater noch einmal in die USA. Eigene Kinder bekam Gessner nie, da „ich immer Angst hatte, es würde sich bei mir mit einer Rolle nicht ausgehen, und die Rolle war mir anscheinend wichtiger.“³⁶⁵

Als am 30. Oktober 1974 Ernst Lothar starb, verlor Adrienne Gessner ihren Lebenspartner, „den Menschen, der mir der liebste war, der mein ganzes Leben bestimmt hatte, von dem ich nur Gutes empfangen und dem auch ich nur Gutes getan habe.“³⁶⁶ 15 Jahre später, am 23. Juni 1987 starb sie im 91. Lebensjahr in ihre Wohnung am Kärntner Ring an Altersschwäche. Gemeinsam liegen sie in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof begraben.

5.2 Karriere nach 1945 unter spezieller Beobachtung der unmittelbaren Nachkriegszeit

Adrienne Gessners Karriere im Nachkriegs-Österreich begann zu einem Zeitpunkt, wo der kulturelle „Wiederaufbau“ in Österreich zu einem teils offenen teils verdeckten Kulturkampf geführt hatte. Längst waren die anfänglichen Ziele der Neoparteien der österreichischen Regierung und der Alliierten, wie „Reeducation and Reorientation“ bei gleichzeitiger Entnazifizierung aller österreichischen Kulturstätten, in den Hintergrund gedrängt worden. Innen- wie außenpolitisch hatte sich die Lage geändert. Innenpolitisch war man darauf bedacht, ein neues Österreich-Bild, eine nationale Identität zu schaffen,³⁶⁷ ohne sich mit der eigenen Schuld der unmittelbaren Vergangenheit zu beschäftigen, sowie die Schäden des Krieges zu beseitigen. Und außenpolitisch setzte sich der Ost-West-Konflikt in

³⁶⁴ Diverse Briefe bzgl. Südamerika-Tournee 1951, WBR, ZPH 922a, AB 5.

³⁶⁵ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 283.

³⁶⁶ Ebd. S. 274.

³⁶⁷ Vgl. Donald G. Daviau, „The Role of Film in the Postwar Revival of Austria“, in: *Maske und Kothurn. Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit* 46/1, Wien: Böhlau 2001, S. 5-20, hier: S. 7-9.

Gang.³⁶⁸ Nicht divergent verliefen diese beiden Strömungen, sondern „die österreichische Kulturpolitik [fand] Unterstützung insbesondere bei den westlichen Besatzungsmächten, deren kulturpolitische Absichten Parallelen und Überschneidungen zu jenen der Bundesregierung hatten.“³⁶⁹

Dabei wurden Theater und Film erneut zu wichtigen Propaganda-Werkzeugen der Mächte. Evelyn Deutsch-Schreiner, die sich intensiv mit dem *Theater im ‚Wiederaufbau‘* beschäftigt, betont: „So wurde das Theater der Nachkriegszeit Transportmittel der rasch einsetzenden Kultur des Verschleierns, Vergessens und Verdrängens, manchmal, wie etwa bei der viel zu früh abgebrochenen Entnazifizierung sogar negativer Vorreiter“³⁷⁰. Dasselbe lässt sich auch für das Medium Film konstatieren.³⁷¹

Der in Österreich vorherrschende Kulturkampf erreichte sodann „1950 seinen Höhepunkt und war 1955 im Großen und Ganzen entschieden. Die amerikanische Theaterpolitik war erfolgreich gewesen, die sowjetische nicht; die Theaterpolitik des Bundes verfolgte ÖVP-Positionen, die Sozialdemokraten hatten sich eine eigene Nische geschaffen.“³⁷²

Im Folgenden soll nun Adrienne Gessners „dritte“ Karriere skizziert werden, wobei diese keiner vollständigen, kritischen Analyse unterzogen wird, denn dies müsste Thema einer eigenständigen Arbeit sein. Sondern es wird hier der Versuch gestartet, einen Überblick zu schaffen mit dem Schwerpunkt darauf, unter welchen Umständen ihre Karriere im Nachkriegs-Österreich begann und mit welchen Schwierigkeiten sie als Remigrantin konfrontiert war.

³⁶⁸ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, „Theaterland Österreich‘. Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945 bis 1955“, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), *Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2006, S. 145-161, hier: S. 150-151. Ausführlicher: Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theater im ‚Wiederaufbau‘. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*, Wien: Sonderzahl 2001.

³⁶⁹ Gernot Heiß, „... dass Österreich wieder zum Kulturträger und Kulturpionier für die gesamte Menschheit werde.“ Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit“, in: Karin Moser (Hg.), *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*, Wien: Filmarchiv Austria 2005, S. 37-60, hier: S. 37.

³⁷⁰ Deutsch-Schreiner, „Theaterland Österreich‘. Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945 bis 1955“, S. 147.

³⁷¹ Vgl. Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz 1997, S. 17.

³⁷² Deutsch-Schreiner, „Theaterland Österreich‘. Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945 bis 1955“, S. 150.

5.2.1 Rückkehr zur Theaterbühne

„Aber 1946 hatte ich noch Zukunftspläne, sogar sehr große.“³⁷³

Neun Monate seit ihrer Rückkehr nach Wien und neun Jahre seit ihrem letzten Auftritt an einem Wiener Theater sollten vergehen, bis Adrienne Gessner schließlich wieder auf einer Wiener Theaterbühne zu sehen war.³⁷⁴ In *Vor der Entscheidung* (Orig. *Watch on the Rhine*), aufgeführt am 4. Februar 1947 im Volkstheater, übernahm sie sodann an der Seite von Attila Hörbiger eine der Hauptrollen: Fanny Farrelly. Das amerikanische Drama von Lillian Hellmann gehörte zu jenen Stücken, die auf Geheiß von Ernst Lothar in der Funktion als Theatre and Music Officer in der amerikanischen Besatzungszone zur Aufführung gelangten. Ernst Lothar war als Leiter der Theatre and Music Section dem ISB (Information Services Branch) unterstellt und versuchte durch die Vermittlung amerikanischer Dramen an die in der amerikanischen Zone liegenden Theater die Westintegration zu forcieren. Dabei übte er auf verschiedenen Ebenen Einfluss aus, unter anderem erlaubte er sich ein Mitspracherecht bei Besetzungen.³⁷⁵

Der kaufmännische Direktor des Volkstheaters, Paul Mühlbacher, übermittelte Heinrich Schnitzler folgendes Bild vom Theateroffizier Lothar:

„Sie fragen über Lothar und Adrienne. Die Antwort auf diese Frage ist schriftlich nicht ganz einfach und ausserdem stehe ich beiden nicht nahe genug, um mir ein endgültiges Urteil erlauben zu können. Sie sehen aus dieser vorsichtigen Vorrede, dass ich nicht 100%ig strahlend positiv bin. Gleichwohl kann ich sagen, dass ich mich mit ihm irgendwie verständige, bei ihr ist vielleicht sogar die Möglichkeit, dass sie zu Weihnachten hier bei uns spielt, u. zwar die Mutter in ‚Watch on the Rhine‘. Lothar legt auf dieses Stück grossen Wert, und nachdem wir es ursprünglich für Ende Jänner vorgesehen hatten, drängt er jetzt darauf, dass es schon zu Weihnachten kommen soll. Seine Funktion ist uns selbst auch nicht ganz klar, und man sieht eigentlich nicht ganz durch wie weit die Rechte, die er ausübt, tatsächlich fundiert und wie weit einfach genommen sind. Tatsache ist, dass ohne ihn kein amerikanisches Stück in Wien gespielt werden kann, er sich die Einteilung der Stücke auf die Theater vorbehält und dann bei den Stücken hinsichtlich Terminen, Besetzungen etc. hineinredet. Zweifellos hat es viel für sich, dass im Gegensatz zu der bisherigen Situation jetzt jemand da ist, der die Wiener Theaterverhältnisse von früher her kennt. Andererseits muss er auch irgendwie die Veränderungen, die wir hier alle in sieben Jahren erfahren haben, erst in

³⁷³ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 189.

³⁷⁴ Die im Folgenden genannten Theaterstücke bzw. Filme wurden aus den von Guntram Schneider und Herbert Holba erstellten Listen im Anhang von Gessners Autobiographie entnommen.

³⁷⁵ Vgl. Rathkolb, „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950“, S. 420-421.

sich aufnehmen oder gleichsam nachleben, und das ist wahrscheinlich garnicht leicht.“³⁷⁶

Es liegt daher die Vermutung nahe, dass Lothar nicht unwesentlich daran beteiligt war, dass Gessner die Rolle der Fanny übernehmen konnte. Dessen ungeachtet wurde *Vor der Entscheidung* ein Erfolg und es war der Auftakt von Gessners dritter aussichtsreicher Bühnenkarriere. Den Erfolg des Stückes konnte sie selbst aber am Premierenabend nicht gänzlich genießen: „Am Schluß der Vorstellung kamen alle amerikanischen Freunde und Mitarbeiter Lothars in meine Garderobe. Ich habe mich ein bißchen geschämt, denn es waren so wenig Österreicher darunter, und ich hatte das Gefühl, es war Verrat an meiner Heimat.“³⁷⁷

Gessners Reaktion zeigt, dass ihr anfangs die Tatsache, nun als US-Amerikanerin auf österreichischem Boden Theater zu spielen, zu schaffen machte. Ob diese Empfindung aber rein von ihrer Gefühlslage ausging oder ob möglicherweise österreichische Kolleginnen oder Kollegen der Grund dafür waren, gibt sie nicht an.

Weitere amerikanische Stücke folgten. Im März spielte sie am Theater in der Josefstadt Frau Antrobus in *Wir sind noch einmal davon gekommen* (Orig. *The Skin of Our Teeth*), einem Stück von Thornton Wilder. Ab September war sie schließlich bis Februar 1948 vollends am Josefstadt-Theater verpflichtet, wo mit ihr als Mutter Vinnie ein neues amerikanisches Drama, *Der Herr im Haus* (Orig. *Life with Father*) von Howard Lindsay und Russel Crouse, dargeboten wurde.

Im Frühjahr 1948 erhielt Gessner eine Einladung zu einem Gastspiel in London, wo sie in ihrer alten Broadway-Rolle Aunt Trina in einer Neuinszenierung von *Remember Mama* (Regie: Mady Christians) im Aldwych Theatre auftreten sollte. Sie nahm das Angebot an und machte sich im Februar mit Ernst Lothar, dessen Vertrag mit 12. Dezember 1947 als Theateroffizier beendet und nicht mehr verlängert wurde,³⁷⁸ auf den Weg in die Stadt an der Themse. Das Gastspiel, das im März Premiere feierte, wurde ein Flop und bereits wenig später befanden sich die beiden auf dem Rückweg Richtung Österreich.³⁷⁹

³⁷⁶ Brief (Kopie) Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 9.9.1946, Wien, DÖW 15948/35.

³⁷⁷ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 190.

³⁷⁸ Vgl. Rathkolb, „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950“, S. 422-425.

³⁷⁹ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 192-195.

Nach einigen Filmproduktionen war Gessner im Herbst 1949 sodann in einer neuen Rolle am Josefstadt-Theater zu sehen. Das Stück hieß *Rondo* von William Somerset Maugham. Sie stellte darin Lady Catherine Champion-Cheney dar. Später in derselben Saison konnte sie im März 1950 in der Rolle der Linda mit ihrem Co-Darsteller Anton Edthofer einen großen Erfolg in *Der Tod eines Handlungsreisenden* von Arthur Miller feiern. Zudem begann in diesem Jahr ihre Teilnahme auf der Salzburger Festspiel-Bühne. Ihr Debüt gab sie in Ferdinand Raimunds *Der Verschwendter* als Ein altes Weib unter der Regie von Ernst Lothar. Als diesem zwei Jahre später die Regie von Hugo von Hofmannsthal *Jedermann* anvertraut wurde, wählte er Gessner für die Rolle der Mutter. 1952 musste sie jedoch aufgrund ihrer Depressionen absagen.³⁸⁰ Erst 1953 spielte sie zum ersten Mal den Part. Bis 1959 hielt sich die Inszenierung von Ernst Lothar, stets mit Gessner. Danach übernahm William Dieterle die Regie und besetzte Jedermanns Mutter mit Dagny Servaes/Hedwig Pistorius.³⁸¹ Bei den Salzburger Festspielen trat Adrienne Gessner in dieser Zeit außerdem in Friedrich von Schillers *Kabale und Liebe* (1955, Regie: Ernst Lothar) als Millerin, in Goethes *Egmont* (1956, Regie: Ernst Lothar) als Mutter, in *Fast ein Poet* von Eugene O'Neill (1957, Regie: Oscar Fritz Schuh) als Nora Melody und in *Der Turm* von Hugo von Hofmannsthal (1959, Regie: Ernst Lothar) als Bauernfrau auf. 1960 war sie noch Mitwirkende bei einer Matinee zu Max Reinhardts 100. Geburtstag.³⁸² Danach war sie erst im Sommer 1975 wieder in Salzburg zu sehen. Wieder war es die Rolle Jedermanns Mutter, diesmal in der Regie von Ernst Haeusserman. Auch in den darauffolgenden zwei Jahren übernahm sie die Rolle.

Ferner setzte Adrienne Gessner ihre Theaterkarriere zunächst von 1949 bis 1953 am Theater in der Josefstadt und an den dazugehörigen Kammerspielen fort. 1954 trat sie neben den Salzburger Festspielen am Volkstheater sowie in den Münchner Kammerspielen auf. Danach spielte sie wieder am Theater in der Josefstadt für eine Saison, wobei sie im Jänner 1956 bereits ihr Debüt am Wiener Burgtheater gab.

Die Verhandlungen mit dem Burgtheater zogen sich ein Jahr bis ins Frühjahr 1956. Trotz heftiger Kritik von Seiten weiblicher Burgtheatermitglieder, die sich

³⁸⁰ Vgl. ebd. S. 229.

³⁸¹ Vgl. Hans Jaklitsch, „Verzeichnis der Werke und der Künstler des Theaters und der Musik bei den Salzburger Festspielen 1920-1981“, in: Josef Kaut, *Die Salzburger Festspiele 1920-1981*, Salzburg/Wien: Residenz 1982, S. 241-469.

³⁸² Ebd.

künstlerisch bedroht fühlten,³⁸³ konnten Gessner und Lothar ihr Engagement am Burgtheater sowie ihre erste Besetzung als Mater Katharina Agnes in *Port Royal* (Regie: Ernst Lothar) bei Direktor Adolf Rott durchsetzen. Am Burgtheater blieb sie sodann bis zu ihrem Lebensende. Unter anderem nahm sie auch im Rahmen der Burgtheater-Welttournee an der Reise in die USA im Jahre 1968 teil. Und im Jahr 1980 wurde sie nach Rosa Albach-Rettys Tod die Doyenne des Hauses.

Zwischenzeitlich trat sie immer wieder bei Festspielen auf und wurde an verschiedenen Theatern für Gastspiele engagiert. Neben den Salzburger Festspielen (1950, 1953-1959, 1975-1977) war sie noch an Aufführungen beim Ruhr-Festspiel in Recklinghausen³⁸⁴ (G. E. Lessings *Nathan der Weise*, Rolle: unbekannt, Regie: Karl-Heinz Stroux, 1954)³⁸⁵, am Zürcher Schauspielhaus (Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*, Rolle: Crescence, Regie: Ernst Lothar, 1962 und Ödön von Horváth's *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Rolle: Großmutter, Regie: Michael Kehlmann, 1964), an den Münchner Kammerspielen (Ödön von Horváth's *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Rolle: Großmutter, Regie: Otto Schenk, 1966), bei den Bregenzer Festspielen (Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*, Rolle: Crescence, Regie: Ernst Lothar, 1963, Franz Molnar's *Der Schwan*, Rolle: Prinzessin Beatrix, Regie: Rudolf Steinboeck, 1966 und Ernst Lothar's Bearbeitung von *Fräulein Else*, Rolle: Tante Emma, Regie: Ernst Haeusserman, 1971)³⁸⁶ und am Residenztheater in München (Franz Molnar's *Liliom*, Rolle: Frau Hollunder, Regie: Otto Schenk, 1976) beteiligt.

1981 mimte Gessner in Max Frisch's *Triptychon* am Akademietheater, Premiere am 1. Februar 1981, die Greisin. Es war ihre letzte Rolle. Zu diesem Zeitpunkt befand sie sich bereits im 85. Lebensjahr.

³⁸³ Diverse Briefe an/von Adolf Rott bzgl. Verträge mit dem Burgtheater, WBR, ZPH 922a, AB 5.

³⁸⁴ Dieses Theaterfestival wurde 1947 aus theaterpolitischen Motiven vom Deutschen Gewerkschaftsbund gegründet. Vgl. Deutsch-Schreiner, *Theater im „Wiederaufbau“*, S. 36. Adrienne Gessner war seit den 1920er Jahren beim Österreichischen Gewerkschaftsbund Mitglied. Vgl. 25 Jahre (und mehr) Zugehörigkeit zum Österreichischen Gewerkschaftsbund, WBR, ZPH 922a, Foliobox. Zum ÖGB als theaterpolitische Macht in Österreich siehe: Deutsch-Schreiner, *Theater im „Wiederaufbau“*, S. 19-80.

³⁸⁵ Vgl. Theater Instituut Nederland (Hg.), *Theaterencyclopedie*, http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Nathan_der_Weise_-_Ruhrfestspiele_Recklinghausen_-_1954-07-28 [10.12.2012].

³⁸⁶ Vgl. Website Bregenzer Festspiele, <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik> [10.12.2012].

5.2.2 Filmengagements

„Die Erfahrung hat mich gelehrt: Man kann noch so schlecht in einem Film sein, er zieht immer wieder einen anderen nach.“³⁸⁷

Da es im Nachkriegsösterreich keine eigenständige Filmindustrie gab,³⁸⁸ waren viele Theaterleute auch bei Filmproduktionen tätig. Vor allem beliebte Bühnenstars wurden gerne für den Film engagiert.³⁸⁹ Adrienne Gessner drehte allein während der Besatzungszeit 18 Filme.

In der Verfilmung von Lothars Roman *Der Engel mit der Posaune*, deren Premiere bei den Salzburger Festspielen 1948 stattfand, hatte Gessner ihren ersten Filmauftritt nach der Emigration. Sie war darin in einer kleinen Rolle als Fürstin Pauline Metternich zu sehen. Die Idee zu diesem Film stammte von Hauptdarstellerin Paula Wessely³⁹⁰, die durch ihre Rolle der Halbjüdin Henriette Stein, die den Freitod einer Verhaftung durch die Nationalsozialisten vorzieht, ihre zweifelhafte Karriere während des NS-Regimes, besonders aufgrund ihrer Mitwirkung im NS-Propagandafilm *Heimkehr* (Regie: Gustav Ucicky, 1941), endgültig „reinwaschen“ wollte.³⁹¹ Als Regisseur sowie als weitere Schauspieler fanden sich Karl Hartl, Produktionsleiter von Wien-Film sowohl vor als auch nach Kriegsende, Attila und Paul Hörbiger sowie Hedwig Bleibtreu, deren Auftritte in Theater und Film ebenso NS-Regime unterstützend und daher fragwürdig waren,³⁹² auf der Stab- und Besetzungsliste.

Im Mittelpunkt des Films stand aber zweifelsfrei die neue Republik Österreich. Identitätsstiftend wie versöhnend waren die Anliegen, die der Film vermitteln sollte. „Vertrauen in die Gegenwart und vor allem in die Zukunft Österreichs ist

³⁸⁷ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 256.

³⁸⁸ Gottfried Schlemmer im Interview: Elisabeth Büttner/Christian Dewald, „Gespräch mit Christa Blümlinger, Oliver Rathkolb, Gottfried Schlemmer und Maria Steiner“, in: Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz 1997, S. 140- 153, hier: S. 149.

³⁸⁹ Vgl. Büttner/Dewald, ebd.

³⁹⁰ Ernst Lothar, zit. nach: Unbekannt, „Der Engel mit der Posaune. Henriette griff ans Herz“, in: *Der Spiegel* 35/1948, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418970.html> [12.12.2012].

³⁹¹ Zum Entnazifizierungsdiskurs rund um Paula Wessely und ihre Rolle in *Der Engel mit der Posaune* siehe diverse Beiträge in: Armin Loacker (Hg.), *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Wien: Filmarchiv Austria 2007.

³⁹² Siehe Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*. Zum Thema Entnazifizierung von Filmschaffenden siehe auch: Büttner/Dewald, *Anschluß an Morgen*, S. 110-111.

gerechtfertigt. Daran lässt *Der Engel mit der Posaune* keinen Zweifel“.³⁹³ Andere – unangenehmere – Themen rückten in den Hintergrund. So wurde beispielsweise das „Rassenproblem“ in der Filmversion im Gegensatz zur Buchvorlage von Ernst Lothar wenig behandelt.³⁹⁴ Jörg Thunecke spricht von einer „gezielte[n] Falsifizierung des Originals“³⁹⁵. Dass der Film schließlich noch mit dem Sascha Kolowrat Preis ausgezeichnet wurde, musste „zumindest für viele zurückgekehrte Exilanten ein Schlag ins Gesicht gewesen sein.“³⁹⁶

Kommentarlos berichtet Gessner in *Ich möchte gern was Gutes sagen...* über die Romanverfilmung. Lediglich zu bedauern blieb ihr, dass die von Alexander Korda³⁹⁷ produzierte englische Version „nicht so reibungslos wie bei Hartl“³⁹⁸ verlief. Dies zeigt bereits, was in Kapitel 5.3 noch näher ausgeführt wird, dass bei Gessner eine kritische Auseinandersetzung mit kulturpolitischen Themen im Nachkriegsösterreich, bis auf wenig aufschlussreiche Bemerkungen zur Entnazifizierung³⁹⁹, nicht erfolgte (zumindest nicht öffentlich).

In weiterer Folge stand sie für über 50 Filme vor der Kamera. „Viele dumme Filme habe ich angenommen, anstatt sie abzusagen, bin fröhlich in den Münchner Schlafwagen gestiegen, um am nächsten Tag dort zu drehen“⁴⁰⁰, schreibt sie in ihrer Autobiographie.

³⁹³ Elisabeth Büttner/Christian Dewald/Max Zehenthofer, „Vertraute Gesichter“, in: *Filmhimmel Österreich* 056.rz, Wien: Filmarchiv Austria 2007, S. 8-13, hier: S. 12, http://filmarchiv.at/rte/upload/filmhimmel_pdf/fh_056.pdf [11.12.2012]. Zum Österreich-Bild in *Der Engel mit der Posaune* siehe außerdem Bettina Bardy, „Das Österreichbild in den Filmen „Der Hofrat Geiger“, „Das andere Leben“ und „Der Engel mit der Posaune““, Dipl. Wien 2002.

³⁹⁴ Vgl. Rathkolb, „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit“, S. 284.

³⁹⁵ Jörg Thunecke, „‘Bucina Angelica’ oder was für ein Schmarrn? Ernst Lothars ‚Der Engel mit der Posaune‘ (1948): Roman und Film – ein Vergleich“, in: *Maske und Kothurn. Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit* 46/1, Wien: Böhlau 2001, S. 83-90, hier: S. 85.

³⁹⁶ Ebd. S. 89.

³⁹⁷ Laut Internetplattform Internet Movie Database war auch Karl Hartl für die englische Produktion zuständig. Vgl. Internet Movie Database, „The Angel with the Trumpet“, <http://www.imdb.com/title/tt0042198/fullcredits#cast> [11.12.2012].

³⁹⁸ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 192.

³⁹⁹ Wenig aufschlussreich waren die Bemerkungen deshalb, handelte es sich bei diesen um wohlbekannte Fälle – Herbert von Karajan und Werner Krauß –, die bereits in Ernst Lothars Memoiren erwähnt wurden und in keiner Verbindung mit Gessner selbst standen. Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 179-180. Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 313-320. Beispielsweise führten auch in Gessners nächsten Filmen *Nach dem Sturm* (1948) und *Vagabunden* (1949) „Belastete“ Regie: Gustav Ucicky und Rolf Hansen. Ungeachtet Ucickys naziideologischen Filmen, wie *Heimkehr* (1941) und *Das Herz muss schweigen* (1944) mit Paula Wessely sowie *Mutterliebe* (1939), konnte dieser bereits 1947 zwei Filme drehen. Rolf Hansen zeichnete unter anderem für den NS-Propagandafilm *Die große Liebe* (1942) verantwortlich. Auch seine Karriere endete nicht mit dem Zusammenbruch des „Dritten Reiches“, sondern dauerte weiter fort. In der Autobiographie steht über diese Filme nichts geschrieben.

⁴⁰⁰ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 256.

Die meisten von ihnen können dem Genre Heimatfilm zugeordnet werden. Dieser hatte in der Nachkriegszeit Konjunktur, bis er in den Jahren 1955-1958 seinen Höhepunkt mit mehr als einem Drittel aller österreichischen Filmproduktionen erreichte.⁴⁰¹ Leichte wie seichte Unterhaltung boten diese Filme dem Publikum, das sich nach Harmonie und Idylle sehnte.

Auf Gessners langer Filmliste finden sich unter anderem der Operettenfilm *Der fidele Bauer* (Regie: Georg Marischka, 1951), die Monarchen-/Kaiser-Filme *Der Feldherrnhügel* (Regie: Ernst Marischka, 1953), *Die Deutschmeister* (Regie: Ernst Marischka, 1955), *Hofjagd in Ischl* (Regie: Hans Schott-Schöbinger, 1955) und *Kronprinz Rudolfs letzte Liebe* (Regie: Rudolf Jugert, 1956), sowie die Musikkomödien *Die Trapp-Familie in Amerika* (Regie: Wolfgang Liebeneiner, 1958) und *Die Abenteuer des Grafen Bobby* (Regie: Gèza von Cziffra, 1961). Außerdem war sie in der ersten österreichisch-amerikanischen Produktion nach dem Krieg *Abenteuer in Wien/Stolen Identity* (Regie: Emil E. Reinert bzw. Gunther von Fritsch, 1952) zu sehen, die in einer deutschen und einer englischen Version erschien. Den Abschluss ihrer Filmkarriere bildete der Fernsehfilm *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Regie: Maximilian Schell, 1979). Darin spielte sie, wie schon zuvor am Zürcher Schauspielhaus und in den Münchner Kammerspielen, den Part der Großmutter.

Trotz der vielen Filmengagements blieb Gessner eine Theaterschauspielerin. Über ihre Arbeit beim Film meint sie: „Es war eine sehr gute Rolle [Elfie Möller⁴⁰²], in der ich mich auch ganz wohlfühlte, aber ganz kam mir das Medium Film nie entgegen, der Kontakt, den ich mit dem Theaterpublikum genoß, fehlte mir beim Film.“⁴⁰³

⁴⁰¹ Vgl. Gertraud Steiner, „Die Heimat-Macher. Wer bestimmte den österreichischen Heimat-Film nach 1945?“, in: Oliver Rathkolb/Friedrich Stadler (Hg.), „Verdrängte Kultur“. Österreich 1918 – 1938 – 1968 – 1988. *Festwochen-Symposium 1988*, Wien: Institut für Wissenschaft und Kultur 1990, S. 34-44, hier: S. 34. Ausführlicher: Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987.

⁴⁰² Film: *Hannerl: Ich tanze mit Dir in den Himmel hinein*, Regie: Ernst Marischka, 1952.

⁴⁰³ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 235.

Was bleibt von Adrienne Gessner als Schauspielerin?

Unbestreitbar ist Adrienne Gessners Bekanntheitsgrad bei der älteren Generation von Theaterbegeisterten, die sich an ihre Auftritte am Burgtheater bzw. Akademietheater erinnern. Doch was bleibt von der Schauspielerin für jüngere und zukünftige Generationen übrig?

Obwohl sie zu den bekanntesten Wiener Theaterschauspielerinnen zählte und sie sich selbst dem Theater zugehörig fühlte, ist sie heute vielen nur aus Film und Fernsehen bekannt, denn diese Medien haben gegenüber dem Theater den entscheidenden Vorteil hinsichtlich ihrer Nachhaltigkeit. Nur selten wurden Theateraufführungen zu Gessners Zeiten aufgezeichnet und noch seltener wurden und werden diese Aufzeichnungen öffentlich ausgestrahlt.

Wie bereits besprochen wirkte Gessner in vielen Heimat- und komödiantischen Filmen mit, die zwar populär waren und Geld einbrachten, aber künstlerisch gesehen, nicht immer sehr wertvoll waren. Als Schauspielerin bleibt sie aber den meisten Menschen mit diesen Filmen, in denen sie oftmals kleine, anspruchslose Rollen mimte, wie beispielsweise Gräfin Ratzeberg in dem Peter Alexander-Film *Die Abenteuer des Grafen Bobby* (Regie: Gèza von Cziffra, 1961), in Erinnerung.

Setzt man ihrer Darbietung der Gräfin Ratzeberg ihren Auftritt als Großmutter in *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Regie: Maximilian Schell, 1979) gegenüber, werden Gessners schauspielerische Fähigkeiten als „Menschengestalterin“ deutlich. Ihre kaltblütige Darstellung der Kindsmörderin könnte nicht eindringlicher sein.

„Gebeugt, leise dahinschleichend, das Gesicht zerfurcht, mit den arthritisch verkrüppelten Fingern die Saiten der Zither spielend. In den Augen aber funkelte die abgrundtiefe Bosheit eines selbstgerechten Kerzenweiberls, das sich auf den Allerhöchsten beruft, um einen Mord an einem Baby zu begehen. Aus Haltung, Mimik und Sprache hat diese Frau die Abgründe, die bieder männliche Grausamkeit der Horvath-Figuren ganz selbstverständlich, mit erschreckender Genauigkeit gespiegelt. Sie hatte die Maske der Bosheit getragen, aber durch ihr Spiel wurde es Wirklichkeit“⁴⁰⁴,

schreibt Piero Rismondo. Ebenso schreibt er: „Wer sie in ihren Altersrollen gesehen hat, [...] kann sich schwer vorstellen, wie zauberhaft, wie munter und quirlig, wie vorwitzig und stubsnäsiger-keck sie als junge Schauspielerin gewesen ist.“⁴⁰⁵ Dies trifft wahrlich zu, denn in Vergessenheit geraten ihre Leistungen auf der

⁴⁰⁴ Piero Rismondo, „An eine Unbestechliche. Der Schauspielerin Adrienne Gessner zum achtzigsten Geburtstag“, in: *Die Presse*, 23.7.1976.

⁴⁰⁵ Ebd.

Theaterbühne, wo sie ihr Können, wie sie selbst sagte, am besten ausspielen konnte. Bemerkenswert und hervorzuheben ist daher nochmals die außergewöhnliche Spannweite ihres Rollenrepertoires. Sowohl in Klassikern als auch in modernen Stücken, in Komödien als auch in Tragödien sowie in großen Frauenrollen (z.B. Linda in Arthur Millers *Der Tod des Handlungsreisenden*, 1950) als auch in kleinen, aber dafür perfekt pointierten Rollen (z.B. Frau Wahl in Arthur Schnitzlers *Das weite Land*, 1959) brillierte sie im Laufe ihrer langen künstlerischen Karriere.

5.2.3 Auszeichnungen für ihr schauspielerischen Leistungen

Neben ihrer glanzvollen Bühnenkarriere konnte Adrienne Gessner auch auf eine erfolgreiche Film- und Fernsehkarriere zurückblicken. In ihrer knapp 70-jährigen künstlerischen Laufbahn war sie in rund 200 Theater- sowie 54 Film- und Fernsehrollen zu sehen. Darüber hinaus wirkte sie beim Rundfunk, meist in Hörspielen, mit.

Nicht verwunderlich ist daher, dass ihr so manche Anerkennung zuteilwurde: 1950 erhielt sie ihre erste Auszeichnung: den Max Reinhardt-Ring. Zehn Jahre später wurde sie zur „Kammerschauspielerin“ ernannt. Im Juni 1966 wurde ihr die Ehrenmedaille der Stadt Wien in Silber und im Oktober desselben Jahres die Josef Kainz-Medaille für ihre Darstellung der Abby Brewster in *Arsen und alte Spitzen* verliehen. Das Große Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien folgte im Jahr 1971 und das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse 1977. Außerdem wurde sie 1971 zum Ehrenmitglied des Burgtheaters, sowie ab Herbst 1980 zur Doyenne desselben ernannt.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Vgl. Ehrungen Adrienne Gessner, WBR, ZPH 922a, Foliobox.

5.2.4 Remigrierte und daheimgebliebene Schauspielerinnen und Schauspieler

Für die remigrierten österreichischen Künstlerinnen und Künstler stellte sich nach ihrer Rückkehr in die Heimat unweigerlich die Frage, wie sie ihre Arbeit fortsetzen sollten. Eine Begegnung und Zusammenarbeit mit denjenigen, die sich – gleich in welchem Ausmaß – dem Dritten Reich angepasst und zur Verfügung gestellt hatten, Täter, Mitläufer oder Nutznießer gewesen waren, war unumgänglich. Zudem stießen sie auf eine „Mauer des Schweigens“⁴⁰⁷. Niemand interessierte sich für die Schicksale der ehemaligen Flüchtlinge und niemand sprach über die Gründe ihrer Flucht.⁴⁰⁸

Genauso wie „belastete“ Künstlerinnen und Künstler wieder sang- und klanglos in die Kulturbetriebe aufgenommen wurden, handhabte man auch die Integrierung der ehemals (?) Geächteten und Verstoßenen, sofern diese wieder Fuß fassen konnten, denn sie hatten es ungleich schwieriger als ihre daheimgebliebenen Kolleginnen und Kollegen. In der Öffentlichkeit wurden keine Differenzen gemacht. Ihre Vergangenheit – Vertreibung und Emigration – wurde dabei ebenso verschwiegen wie die Vergangenheit der Daheimgebliebenen. Wie Michael Omasta in einem Vortrag vor Augen führt, war in den damaligen Kritiken zum österreichisch-amerikanischen Film *Abenteuer in Wien/Stolen Identity* (1952), der unter maßgeblicher Beteiligung von Remigrierten (unter anderem mit Adrienne Gessner) zustande kam,

„weder von Emigranten noch Remigranten, sondern lediglich von einer ‚Reihe Wiener Schauspieler‘ die Rede [...]. Ob bekennender Nazi, praktizierender Mitläufer oder gerade noch mit dem Leben davongekommener Emigrant, der sich gegen den

⁴⁰⁷ Helmut G. Asper, „Remigration und Remigranten im deutschen Film nach 1945“, in: Claus-Dieter Krohn/Axel Schildt (Hg.), *Zwischen den Stühlen? Remigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit*, Hamburg: Christians 2002, S. 161-179, hier: S. 162.

⁴⁰⁸ Der Wille sich nicht mit den Remigrantinnen und Remigranten, sowie mit der unmittelbaren Nachkriegszeit, den Tätern und Opfern, zu beschäftigen, zeigt sich auch in der Rezeption damaliger Kinofilme. In Deutschland waren die beiden westdeutschen Filme *Der Ruf* (1949) und *Der Verlorene* (1951), inszeniert von den Remigranten Fritz Kortner und Peter Lorre, erfolglos und wurden von Presse und Publikum abgelehnt. Vgl. ebd. S. 165-168. In Österreich beispielsweise war der Film von G.W. Pabst *Der Prozess* (1948), der den Antisemitismus thematisierte, zwar bei internationalen Kritikern erfolgreich, doch stieß er beim einheimischen Publikum auf kein Interesse. Hingegen hatte der realitätsfremde und unkritische Heimatfilm Konjunktur. Vgl. Heiß, „... dass Österreich wieder zum Kulturträger und Kulturpionier für die gesamte Menschheit werde.“ Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit“, S. 51-53. Sowie vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, „... verschont bleiben ist vielleicht ein Glück, aber ganz gewiss eine Verpflichtung.“ TheaterkünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Exil‘ in der Bühnenarbeit“, in: Armin Eidherr/Gerhard Langer/Karl Müller (Hg.), *Diaspora – Exil als Krisenerfahrung: Jüdische Bilanzen und Perspektiven*, Klagenfurt: Drava 2006, S. 100-116, hier: S. 112.

Faschismus in Europa engagiert hatte – zu diesem Zeitpunkt waren sie alle, unterschiedslos, längst wieder zu ‚Wiener Schauspielern‘ geworden.“⁴⁰⁹

Es stellt sich nun die Frage, wie die Remigrantinnen und Remigranten mit dieser Situation umgingen, wieso sie selbst nicht die „Mauer des Schweigens“ durchbrachen und wieso sie sich diesem Vorgehen schweigend fügten.

Die deutsche Emigrantin Lilli Palmer, die aus ihrem Exilland USA als erfolgreiche Schauspielerin zurückkam, erzählt über ihre ersten Dreharbeiten in Deutschland 1954:

„[...] bei jedem einzelnen, der mir die Hand schüttelte, addierte und subtrahierte ich in Eile [...]. Der ist ungefähr fünfundreißig oder so, also war er zwanzig bei Kriegsbeginn, der könnte dabei gewesen sein. [...] Der war jünger, höchstens fünfundzwanzig, also war er nicht im Krieg. Oder doch? Man hat ja auch Sechzehnjährige genommen, heißt es. In der Hitlerjugend war er bestimmt. [...] Der war viel älter, an die fünfzig vielleicht, der hatte alles miterlebt, mitgemacht, Parteigenosse gewesen. Mussten sie ja alle sein, sagt man.“⁴¹⁰

Und die Fragen, die man Palmer bei ihrer Ankunft stellten, „waren unverfänglich: Ehe, Kind, letzter Film, Zukunftspläne. Kein einziger fragte: ‚Wie fühlen Sie sich eigentlich jetzt, da Sie zum erstenmal wieder ...?‘ Anscheinend wollte es niemand wissen.“⁴¹¹ Helmut G. Asper konstatiert, dass die Verdrängungsmaschinerie „im Illusionsgeschäft des Films perfekt“ funktionierte. Remigrierte Stars hielten sich mit politischen Äußerungen zurück (Palmers Memoiren wurden erst 1974 veröffentlicht), um sodann „geschickt als international erfolgreiche deutsche Filmstars vermarktet“ zu werden. „[V]on Flucht oder Exil“, so Asper, „war nie die Rede und bei Palmer erst recht nicht von ihrer jüdischen Herkunft.“⁴¹² Deutsch-Schreiner sieht dies in einem ihrer Aufsätze ähnlich:

„In der Tat mussten die RemigrantInnen akzeptieren, dass die Daheimgebliebenen nichts von ihren Erfahrungen und Veränderungen wissen wollten und sogar vorwurfsvoll reagierten; viele erkannten, dass der Schlüssel zum Erfolg mit dem

⁴⁰⁹ Michael Omasta, „Viennoir. Notizen zum österreichischen Remigrantenfilm ‚Abenteuer in Wien‘ (1952)“, in: Eugen Antalovsky/Alexander Horwath (Hg.), *stadt leben zukunft. Vortragsreihe Wiener Wissenschaftstage 2003*, S. 8-13, hier: S. 9-11, http://www.europaforum.or.at/site/wienerwissen/Imagining_the_City_web.pdf [15.12.2012].

⁴¹⁰ Lilli Palmer, zit. nach Asper, „Remigration und Remigranten im deutschen Film nach 1945“, S. 161.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd. Asper geht zwar in seinem Artikel lediglich auf die Lage in Deutschland ein, doch können dieselben Aussagen auch für Österreich getroffen werden.

Selbstzwang zum Verheimlichen verknüpft war. Wollten sie wieder Karriere machen, mussten sie sich darauf einstellen.“⁴¹³

Zurückhaltung und Anpassung wurde von den Remigrierten gefordert und subversive Haltungen nicht geduldet. Es zeigt sich, dass Schauspielerinnen und Schauspieler, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg an die stillschweigende Übereinkunft, hielten, eher an ihre Karriere vor der Emigration anknüpfen konnten, während rebellische Zeitgenossen immer wieder auf Widerstand stießen (z.B. Fritz Kortner).⁴¹⁴ Schließlich bedingen sich auch der Blick auf diese Zeit in späteren Schauspieler-Memoiren und der künstlerische Erfolg in der Nachkriegszeit, wie im nächsten Kapitel noch zu zeigen sein wird.

Christoph Seifener erkennt zwar zu Recht Ähnlichkeiten in Gessners und Palmers Autobiographien im Umgang mit Schuld und Verantwortung der Daheimgebliebenen,⁴¹⁵ doch im Gegensatz zu Palmer verliert Gessner kein Wort über erste Begegnungen mit dabeigewesenen Kolleginnen und Kollegen, obwohl sicherlich auch sie an gemischten Gefühlen litt. Stand sie doch beispielsweise 1949 in dem Film *Vagabunden* (Regie: Rolf Hansen) Seite an Seite mit Erik Frey vor der Kamera. Dieser hatte, wie bereits in Kapitel 4.2 berichtet, 1938 das Theater in der Josefstadt nationalsozialistisch unterwandert und Ernst Lothar kurz vor dessen Flucht gedroht, ihn „ins Lager“ zu bringen.

Unverfänglich schreibt Gessner über die neuen Verhältnisse am Theater in der Josefstadt, an die sie sich langsam gewöhnte: „Die Josefstadt war nicht mehr die alte Josefstadt. Es lag wohl daran, daß unsere Heimkehr von vielen nicht gerne gesehen wurde. Das hatte man zu bekämpfen. Dieser Kampf war nicht leicht, weder für Lothar noch für mich.“⁴¹⁶ Auch das Publikum hatte sich in ihren Augen verändert. „Ja, vor Hitler hatten wir es leichter. Jetzt war das Publikum anders geworden. Wenn damals zum Beispiel Hofmannsthal im Theater war, erkannte man ihn sofort an seinem typischen Lachen, und die Stimmung schnellte um einige Grade hinauf. Das war nun vorbei“⁴¹⁷, so Gessner.

⁴¹³ Deutsch-Schreiner, „... verschont bleiben ist vielleicht ein Glück, aber ganz gewiss eine Verpflichtung.“ TheaterkünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Exil‘ in der Bühnenarbeit“, S. 112.

⁴¹⁴ Vgl. ebd. S. 113.

⁴¹⁵ Vgl. Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 345-351.

⁴¹⁶ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 215.

⁴¹⁷ Ebd. S. 216.

Als sie dann auf die Schauspielerinnen und Schauspieler zu sprechen kommt, fasst sie alle unterschiedslos zusammen. Das Kriterium ist für sie nicht die Emigration sondern Reinhardt-Schauspieler bzw. Nicht-Reinhardt-Schauspieler: „Jetzt waren wir noch ein paar alte Josefstädter, die die Fahne Reinhardts hochhielten. Es gab noch immer Paula Wessely, Attila und Paul Hörbiger, Anton Edthofer, Ernst Deutsch, Gustav Waldau, Albert Bassermann, Helene, Hermann und Hans Thimig, Oskar Karlweis, Hans Jaray, Paul Hartmann, Dagny Servaes...“⁴¹⁸

Gessners Rückgriff auf die Vergangenheit vor dem Zweiten Weltkrieg ist hier eklatant und legt dar, dass eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nicht Intention ihrer Autobiographie war.

Die nun folgenden zwei Kapitel beschäftigen sich ebenfalls mit Gessners Verarbeitung der Nachkriegszeit in ihren Memoiren.

5.3 Umgang mit den Daheimgebliebenen in Gessners Autobiographie

„Es ist leider kein Zweifel, daß der Geist des Nazismus in vielen Kreisen und insbesondere bei den jungen Leuten noch viel stärker drinnen sitzt als man annehmen würde und die Betreffenden wären wahrscheinlich totbeleidigt, wenn man es ihnen ins Gesicht sagen würde. Es dreht sich dabei nicht so sehr um die politische Einstellung als um die Mentalität im allgemeinen [sic!].“⁴¹⁹

So beschrieb Paul Mühlbacher, kaufmännischer Direktor des Volkstheaters in der Nachkriegszeit, in einem Brief an Heinrich Schnitzler die gegenwärtige Lage an den österreichischen Theatern.

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie Adrienne Gessner ihre Rückkehrerfahrungen, die Begegnung mit Daheimgebliebenen (generell nicht nur auf Kolleginnen und Kollegen bezogen) in ihrer Autobiographie verarbeitete. Noch einmal wird darauf hingewiesen, dass dies nur unter der Berücksichtigung des Zeitpunktes der Verfassung der Autobiographie geschehen kann. Demnach erachtet

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Brief (Kopie) Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 6.3.1946, Wien, DÖW 15948/35.

Seifener für das Verhältnis von Remigrantinnen und Remigranten zu ihren Heimatländern zwei Aspekte für ausschlaggebend:

„Zum einen prägte die Erinnerung an die eigene Ausgrenzung und Verfolgung und das Wissen um die Ermordung von Bekannten oder Familienangehörigen und damit verbunden der Versuch einer Einordnung des Erlebten sowohl die Wahrnehmung der Rückkehrer als auch die derjenigen Exilierten, die sich entschlossen, dauerhaft in ihrem Exilland zu bleiben. Eine wichtige Rolle für die Beziehungen zur alten Heimat und damit auch für die Beantwortung von Fragen nach Schuld oder Verantwortung für das Geschehene spielten in diesem Zusammenhang die Erfahrungen, die die Rückkehrwilligen nach 1945 in Deutschland oder Österreich mit der dortigen Bevölkerung und Bürokratie machten. [...] Die Möglichkeiten der beruflichen (Re-) Integration bilden aber den zweiten wichtigen Bereich, der für das Verhältnis der exilierten Schauspieler zu ihren früheren Heimatländern von Bedeutung war.“⁴²⁰

Während Lothar glücklich schien, heimzukehren, hatte Gessner das Gefühl ihren Feinden entgegenzufahren.⁴²¹ Sie wird von gemischten Gefühlen geplagt, ihre Landsleute wieder zu sehen. In diesem Zusammenhang wirft sie entscheidende Fragen auf:

„Außer Gretl hatte ich niemanden mehr. Man hatte uns verjagt, uns alles genommen, und wären wir nicht rechtzeitig davon, hätten wir in der Gaskammer geendet. Wie konnte man das vergessen? [...] Ich wurde von meinen Gefühlen hin und her gerissen. Wie sollte ich mich den früheren Nazis gegenüber verhalten? Vorwurfsvoll, ohne ein Gefühl zu zeigen oder streng? Aber war ich denn jemand, der richten durfte?“⁴²²

Gessner stellt sich zwar diese Fragen, doch bleiben sie in weiterer Folge gänzlich unbeantwortet, denn eine ernsthafte Auseinandersetzung wird von ihr nicht einmal versucht. „Letztlich bleibt [...] Gessner [...] nur die Einsicht in die Sinnlosigkeit dieses Versuchs der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Das neue Verhältnis zu Deutschland bzw. Österreich und damit auch die Einstellung zu ihrem eigenen Exil, steht für diese Autoren [Adrienne Gessner, Lilli Palmer und Hans Jaray] auf der Basis eines sich persönlichen Abfindens mit den Begebenheiten.“⁴²³ Symptomatisch sieht Seifener dafür Gessners Erzählung vom Rückkauf ihrer eigenen Möbel, die sie bei der Flucht aus Österreich zurücklassen musste.⁴²⁴ Sie wurde dabei von einem Fahrer begleitet, der seine antisemitischen Ansichten ihr gegenüber äußerte. Zudem zeigten sich die neuen Besitzer der Möbel uneinsichtig

⁴²⁰ Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 331-332.

⁴²¹ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 172.

⁴²² Ebd. S. 171-173.

⁴²³ Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 351.

⁴²⁴ Vgl. ebd. S. 345.

und gaben nur widerwillig die Möbel frei. Mit: „Ich bezahlte und lud die Möbelpacker, auch den Judenfeind, auf einen Kaffee ein. Politisiert wurde nicht mehr“⁴²⁵, beendet Gessner die Geschichte. Ähnlich war ihre Schilderung über die neuen Bewohner ihres Sommerhauses in Morzg.⁴²⁶ In beiden Fällen weicht sie einer „echten Auseinandersetzung mit den Folgen des Nationalsozialismus“⁴²⁷ aus. „Gessner findet sich mit den Gegebenheiten, die sie antrifft, ab.“⁴²⁸

Einen differenzierten Umgang erkennt Seifener, wenn Gessner von ihrem Ehemann berichtet. „Lediglich den Anfeindungen, die die kulturelle Arbeit ihres Mannes, Ernst Lothar, betreffen, tritt sie entgegen. Fassbar sind für Gessner also nur die unmittelbar privaten Konsequenzen des Faschismus, den gesellschaftlichen Folgen steht sie hilflos gegenüber. Hier setzt sich“, wie Seifener immer wieder betont, „der im Grunde unpolitische Charakter ihrer Autobiographie fort.“⁴²⁹

Darüber hinaus ist aus dem im Kapitel 5.1 erwähnten Brief von Heinrich Schnitzler und den bereits zitierten Passagen aus Gessners Autobiographie ersichtlich, dass die erste Zeit in Österreich geprägt war von Angst und Misstrauen gegenüber den Daheimgebliebenen. Adrienne sorgte sich vor allem um Ernst Lothar, der als amerikanischer Offizier vielen Feindseligkeiten ausgesetzt war. „Jeden Tag hatte ich noch Angst, daß ihm etwas passiert sein konnte, wenn er verspätet zum Mittagessen kam. Aber die Angst legte sich bald.“⁴³⁰ In den vorbereitenden Notizen zum Buch gibt sie ihrer Angst auch einen Namen. „[I]ch wurde die ‚Naziangst‘ nicht los“⁴³¹, schreibt sie bezeichnend.

Um auf den Punkt zu kommen, den Seifener bei seiner anfangs zitierten These über die Remigrantinnen und Remigranten anführt, nämlich dass die Verarbeitung der Rückkehrproblematik in Schauspieler-Memoiren im direkten Zusammenhang mit dem beruflichen Erfolg und den persönlichen Erfahrungen hinsichtlich der finanziellen Entschädigung seitens der Regierung steht,⁴³² sollen hier abschließend die Verbindungen im Falle von Adrienne Gessner dargelegt werden. Gessner

⁴²⁵ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 182.

⁴²⁶ Ebd. S. 178.

⁴²⁷ Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 345.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 176-177.

⁴³¹ Typoskript „Ich möchte gern was Gutes sagen...“, S. 46, WBR, ZPH 922a, AB 6.

⁴³² Vgl. Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 331-332.

konnte bei der Verfassung von *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, einem bewusst unpolitischen Werk, sowohl auf einen großartigen Erfolg nach 1945 zurückblicken als auch darauf, dass sie und Lothar von der österreichischen Regierung einigermaßen entschädigt wurden. Seifeners Behauptung bestätigt sich daher insofern, dass

„diejenigen Autoren, denen nach dem Zweiten Weltkrieg relativ problemlos die Integration in die westdeutsche und österreichische Theaterszene gelang, [...] eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit weitgehend aus[klammern] oder [sie] auf eine Ebene [bringen], die ‚nur‘ nach der individuellen Schuld des Einzelnen fragt. Diese letztere Strategie erweist sich aber als kaum brauchbar, um Antworten auf die Fragen zu finden, die auch das eigene Schicksal betreffen, Fragen nach dem ‚Warum‘ des Exils. Es mag eine Rolle spielen, dass diese Autoren einer Konfrontation mit ‚ihrem‘ wiedergewonnen Theater- oder Filmpublikum, aus dem sich auch die Leserschaft der Autobiographie zusammensetzen dürfte, scheuen.“⁴³³

5.3.1 Umgang mit der eigenen jüdischen Herkunft

„Auf eine Formel gebracht: die Juden sind anders. Wenn auch keine Rasse, wie die Nazis behaupten, so doch eben anders. Diese Verschiedenheit führt dort, wo sie negativ wird, zum ewigen Konflikt. Nur das Negative ist, trotz Hitler, und den homerischen Leiden, durch die sie gingen und gehen, unverändert geblieben. Das ist das Trostlose. Unbelehrbar und unverbesserlich. Daraus folgt, daß der Konflikt solange dauern muß, als nicht Hitler u. Nazi, sondern als Juden leben. Es ist unlösbar. Aus dem einfachen Grund: weil die Juden herrschen wollen, mit anderen Worten kein Volk sind, das sich bescheidet. Darum erregen sie Widerstand, der, auch wenn er gebrochen wird, stärker ist als sie selbst. Es gibt nur eines: daß sie selbst sich zur Demut erziehen. Nur das können u. wollen sie nicht.“⁴³⁴

Diese Passage stammt aus einem Brief von Ernst Lothar an Adrienne Gessner, während ihrer Trennung im Exil. Zum einen zeigt er, wie Lothar, ein gläubiger Katholik jüdischer Herkunft, die Rolle der Juden im Weltgeschehen sah und zum anderen, wie wenig er sich mit der jüdischen Gemeinschaft identifizierte.

Gessner und Lothar waren assimilierte Juden, die ihre katholische Konfession bewusst hervorhoben. Lothars jüdische Herkunft war aber, im Gegensatz zu Gessners, in der Öffentlichkeit bekannt. Auch in *Das Wunder des Überlebens*

⁴³³ Ebd. S. 365.

⁴³⁴ Brief Ernst Lothar an Adrienne Gessner, 3.4.1942, Colorado Springs, WBR, ZPH 922a, AB 3.

verschweigt er sie nicht.⁴³⁵ Hingegen findet man in keinem publizierten Werk, sei es in Büchern, Lexika, Zeitschriften- oder Zeitungsartikeln, einen Hinweis zu Gessners Abstammung. Ihre Flucht ins Exil wird stets als ein Zeichen ihrer Liebe zu Lothar gesehen.⁴³⁶ Dass sie selbst nach den Nürnberger Gesetzen „Volljüdin“ (jüdischer Vater und verheiratet mit einem Juden) war, wird nicht beachtet. In ihrer Autobiographie wird ihre christliche Erziehung erwähnt,⁴³⁷ verleugnet wird die jüdische Abstammung väterlicherseits. Verschwiegen werden auch die Gräueltaten der Nationalsozialisten, die Adriennes Onkel Toni, der eine wichtige Rolle in ihrem Leben spielte, angetan wurden. Auch vom Schicksal ihres Schwagers Robert, der ihnen nach Amerika Briefe schrieb und sie um Hilfe bat, am Ende aber nach Riga verschleppt und dort erschlagen wurde, erzählt sie nicht. Die übliche Textkomposition von Autoren jüdischer Herkunft, die mit Erzählungen ihrer Kindheit das Schicksal der Familie verknüpfen,⁴³⁸ fehlt bei Gessner gänzlich. Das Schweigen über alles Jüdische setzt sich in ihren Memoiren sodann weiter fort. Beispielsweise wird bei den Ausführungen zum Austrian Theater im New Yorker Exil nicht erwähnt, dass dieses Projekt erst durch die Hilfe der Young Men's Hebrew Association, die ihnen ihre Räumlichkeiten zur Verfügung stellten, zustande kommen konnte. Zugleich handelte es sich bei dieser Institution um die Schule, in der Gessner kostenlos ihren Englischunterricht erhielt.

In Christoph Seifeners Analyse von Gessners Beschreibung ihrer Exilerfahrungen zeigt sich zum einen ihre „eingeschränkte Wahrnehmung“ und zum anderen erneut ihr unpolitischer Zugang zu den Geschehnissen. Bei Seifener findet allerdings ihre jüdische Herkunft als wahrer Grund für die Flucht keinen Eingang.

„In Adrienne Gessners Text lässt sich eine starke Verbundenheit mit anderen Exilierten in New York erkennen, die sie vor allem über die gemeinsam empfundene emotionale Belastung zu Beginn des Exils erklärt. [...] Dieser Kreis von Freunden zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass er fast ausschließlich (oder, um es noch genauer zu sagen; Wiener) Exilierten besteht. Das vermittelt Gessner zwar einerseits die Wahrnehmung einer gewissen Kontinuität, [...] führt aber auch zu einer sehr eingeschränkten Wahrnehmung des gesamten Exils. Wenn sie etwa allgemein von den ‚Spitzen der Emigration‘ spricht, so führt sie im Folgenden nur Österreicher an. Es fällt dabei auf, dass die individuellen Gründe, die Gessner und ihren Mann, aber auch die anderen genannten Vertriebenen ins Exil zwingen, völlig im Dunkeln

⁴³⁵ Vgl. Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 351 und S. 410.

⁴³⁶ Beispielsweise vgl. Karin Kathrein, „Die Wiener Formel ‚böser Dinge‘. Zum Tod von Kammerschauspielerin Adrienne Gessner“, in: *Die Presse*, 24.6.1987, S. 5. Und vgl. Piero Rismondo, „An eine Unbestechliche. Der Schauspielerin Adrienne Gessner zum achtzigsten Geburtstag“, in: *Die Presse*, 23.7.1976.

⁴³⁷ Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 10.

⁴³⁸ Vgl. Seifener, *Schauspieler-Leben*, S. 111.

bleiben. Das ist ein erster deutlicher Hinweis auf eine eher unpolitische Perspektive der Autobiographie, und tatsächlich bleiben letztlich auch die politischen Entwicklungen im Vorfeld der Emigration fast völlig ausgeblendet. Auf Deutschland als Land der Täter geht Gessner so gut wie gar nicht ein und der gesamte Nationalsozialismus wird von ihr praktisch auf die Person Hitlers reduziert. Dadurch ist aber auch eine Auseinandersetzung mit den Folgen der faschistischen Herrschaft nach der Rückkehr so gut wie ausgeschlossen. Es werden lediglich einige private Anfeindungen, denen sich Gessner und Lothar beim Versuch, eine neue Karriere in Wien aufzubauen, gegenübersehen, angedeutet. Die politischen und gesellschaftlichen Dimensionen der Folgen der Diktatur spielen aber keine Rolle.⁴³⁹

Obwohl die Vertreibung und das Exil in Gessners Autobiographie im Mittelpunkt stehen⁴⁴⁰ und die Flucht und Rückkehr für sie ein „neues“ Leben markierten⁴⁴¹, setzt sie sich weder mit den Gründen noch kaum mit den Folgen ihres Exils auseinander.

Der Begriff „Jude“ (sowie sämtliche Wortabwandlungen) kommt in *Ich möchte gern was Gutes sagen...* insgesamt lediglich vier Mal vor: einmal im Zusammenhang mit Hitlers Machtergreifung in Deutschland und dem Berufsverbot für Juden⁴⁴², das zweite Mal bezüglich eines Restaurants in New York, das von Franz Molnar „zum Juden“ genannt wurde⁴⁴³, und die anderen beiden Male in Verbindung mit der Erzählung über den Rückkauf ihrer eigenen Möbel⁴⁴⁴.

Explizit drückt sie nie ihre Zugehörigkeit zur jüdischen „Rasse“ aus. Indirekt aber impliziert sie sich in zwei Formulierungen in das jüdische Kollektiv der Verfolgten und Vertriebenen: „Jetzt verstand ich, was mit uns geschehen war. Unsere Existenzen sollten endgültig ausgelöscht werden.“⁴⁴⁵ Und: „Man hatte uns verjagt, uns alles genommen, und wären wir nicht rechtzeitig davon, hätten wir in der Gaskammer geendet.“⁴⁴⁶

Auch das Thema Antisemitismus bleibt fast völlig unbeachtet. Ausnahme ist wieder die Rückkauf-Geschichte⁴⁴⁷. Der Fahrer richtete aber seine antisemitischen Äußerungen nicht direkt gegen sie, sondern spricht generell über Juden.

⁴³⁹ Ebd. S. 142-143.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd. S. 87.

⁴⁴¹ Für Gessner beginnt in der Emigration ihr „zweites Leben“. Vgl. Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, S. 103.

⁴⁴² Vgl. ebd. S. 99.

⁴⁴³ Vgl. ebd. S. 135.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd. S. 181.

⁴⁴⁵ Ebd. S. 101-102.

⁴⁴⁶ Ebd. S. 171.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd. S. 181.

Obwohl zuweilen ihr Blick auf die Vergangenheit ungetrübter und unverhüllter erscheint als der von Lothar in dessen Autobiographie⁴⁴⁸, muss aber ebenso ihre Distanziertheit zu den Holocaust-Geschehnissen gesehen werden. Auch ihre Erzählungen über die Nachkriegszeit in Österreich und die Auseinandersetzung bzw. Nicht-Auseinandersetzung mit nationalsozialistischen Schauspielerkolleginnen und –kollegen, mit denen sie nach 1945 wieder Seite an Seite auf der Bühne stand, zeigen, dass sie nicht unverblümt die Ereignisse erzählen kann. Damit reiht Gessner sich in den allgemeinen Tenor der Nachkriegszeit, der mehr an einem Verdrängen und Vergessen orientiert war als an ungeschönter Aufarbeitung. Auch Evelyn Deutsch-Schreiner stellt fest, dass sich „die meisten hüteten [sich], auf ihr Judentum hinzuweisen, geschweige denn ihre Erfahrungen zu problematisieren; das zieht sich durch nahezu alle Schauspieler-Memoiren, die in den folgenden Jahrzehnten erschienen.“⁴⁴⁹

Es wäre aber fatal, das Schweigen der Opfer mit dem der Täter gleichzusetzen bzw. einen „verbindenden ‚Pakt des Schweigens‘“⁴⁵⁰ zwischen den beiden anzunehmen, denn „[w]enn man die Grenzen zwischen Tätern und Opfern verwischt, verwischen sich auch die Geschehnisse zwischen beiden Gruppen. Daraus lassen sich dann auch leicht Schuldentlastungsstrategien ableiten.“⁴⁵¹ Ingrid Peisker stimmt aber zu, dass die Überlebenden kaum über Verfolgungserfahrungen gesprochen haben. „Doch dieses Schweigen darf nicht als Ver-Schweigen im Sinne eines Selbstbetruges missverstanden werden, sondern muss im Gegenteil als reife Ich-Leistung gewertet werden, denn es diene zunächst dem eigenen und dem Schutz der Kinder und geschah aus der Überzeugung, keine Worte für das Unsagbare zu finden und auch niemanden, der es verstehen und glauben würde.“⁴⁵²

⁴⁴⁸ Vgl. Rathkolb, „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit“, S. 280.

⁴⁴⁹ Deutsch-Schreiner, „... verschont bleiben ist vielleicht ein Glück, aber ganz gewiss eine Verpflichtung.“ TheaterkünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Exil‘ in der Bühnenarbeit“, S. 113.

⁴⁵⁰ Ingrid Peisker, *Vergangenheit, die nicht vergeht. Eine psychoanalytische Zeitdiagnose zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus*, Gießen: Haland & Wirth, 2005, S. 135.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

6 Schlusswort

Adrienne Gessner zählte zu den bekanntesten Wiener Theaterschauspielerinnen des 20. Jahrhunderts. Unverwechselbar waren der „Gessner Tonfall“ und ihre speziell pointierte Art zu schauspielern, die in so manchen Filmen und Fernsehaufzeichnungen auch heute noch zu sehen sind. Unvergessen bleiben auch die vielen Anekdoten, die man sich über sie erzählt und die das Bild von ihr stark geprägt haben.

Vorrangiges Ziel dieser Arbeit war es, da es bislang keine wissenschaftliche Monographie über Adrienne Gessner gibt, eine umfassende Darstellung der Künstlerin zu schaffen und ihre spannende und bewegende Lebensgeschichte zu erzählen. Gessner, 1896 geboren und als 90-Jährige am 23. Juni 1987 gestorben, erlebte zwei Weltkriege. Im Zweiten musste sie aufgrund jüdischer Herkunft mit ihrem Ehemann aus der Heimat fliehen. Im New Yorker Exil schaffte sie – was vielen emigrierten Schauspielern nicht gelang – den Sprung an den Broadway. 1946 kehrte sie als amerikanische Staatsbürgerin zurück nach Österreich, wo sie erneut eine erfolgreiche Schauspielkarriere starten konnte und wo sie schließlich bis zu ihrem Tode lebte. Durch eine intensive Recherche und Beschäftigung mit Archivmaterialien sollten unveröffentlichte Quellen und nicht bekannte Informationen neues Licht auf Adrienne Gessner werfen und so die Forschungslage – auch zu anderen Problemstellungen, wie beispielsweise das wenig untersuchte Thema „europäische Schauspielerinnen und Schauspieler am Broadway“ – vertiefen.

Ein weiteres Ziel war es, einen Beitrag zum Exil- und Remigrationsdiskurs nach dem Zweiten Weltkrieg zu leisten. Gessners achtjährige Exilzeit wurde daher in den Vordergrund gerückt. Ebenso die schwierige Rückkehr ins kriegszerstörte Heimatland, die Reintegration ins österreichische Kulturleben und die Frage nach dem Umgang sowohl mit der eigenen jüdischen als auch der österreichischen Vergangenheit waren ein großes Anliegen. Dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Österreich seit je her problematisch ist, ist zwar bekannt und gewiss kein neuer Forschungsansatz, doch ist es ein Thema, das es wert ist, immer wieder neu bearbeitet und ins Bewusstsein gerufen zu werden.

In diesem Sinne versteht sich diese Arbeit sowohl als Aufarbeitung eines Künstlerlebens als auch als Aufarbeitung österreichisch-jüdischer Zeitgeschichte.

7 Bibliographie

Primärliteratur

Gessner, Adrienne, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985.

Gessner, Adrienne, „Unverbesserlich“, in: Hilfsaktion für notleidende Bühnenangehörige, Künstler helfen Künstlern (Hg.), *Künstler erzählen Erlebnisse von 155 Künstlern*, Wien: Polsterer 1963, S. 104-105.

Gessner, Adrienne, „Kunst und Caruso galten mehr als Politik“, in: Rudolf Pörtner (Hg.): *Kindheit im Kaiserreich. Erinnerungen an vergangene Zeiten*, Düsseldorf: Econ 1987, S. 79-84.

Lothar, Ernst, *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*, Wien/Hamburg: Paul Zsolnay 1961.

Reichsbürgergesetzblatt I 1935, [Österreichische Nationalbibliothek, http://alex.onb.ac.at/tab_dra.htm, 23.4.2012].

Reichsbürgergesetzblatt I 1938, [Österreichische Nationalbibliothek, http://alex.onb.ac.at/tab_dra.htm, 23.4.2012].

Sekundärliteratur

Selbstständige Literatur

Anderl, Gabriele/Dirk Rupnow, *Die Zentralstelle für jüdische Auswanderung als Beraubungsinstitution*, Wien: Oldenbourg 2004.

Asper, Helmut, *Etwas Besseres als den Tod... Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme, Dokumente*, Marburg: Schüren 2002.

Boeser, Knut/Renata Vatková (Hg.), *Max Reinhardt in Berlin*, Berlin: Frölich & Kaufmann 1984.

Bondi, Gustav, *Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600-1925*, Brunn: Deutscher Theaterverein 1924.

- Boveland, Brigitte, *Exil und Identität. Österreichisch-jüdische Emigranten in New York und ihre Suche nach der verlorenen Heimat*, Gießen: Haland & Wirth 2006.
- Büttner, Elisabeth/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz 1997.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, *Theater im „Wiederaufbau“. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*, Wien: Sonderzahl 2001.
- Eder, Angela, *Das Theater in der Josefstadt 1788-1996. Vom k.k. privilegierten Schauspiel-Unternehmen zur Betriebsgesellschaft m.b.H.*, Wien: Theater in der Josefstadt 1996.
- Eppel, Peter/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.), *Österreicher im Exil. USA 1938-1945*, Bd.1, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1995.
- Eppel, Peter/Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.), *Österreicher im Exil. USA 1938-1945*, Bd.2, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1995.
- Fontana, Oskar Maurus, *Wiener Schauspieler. Von Mitterwurzer bis Maria Eis*, Wien: Amandus Edition 1948.
- Gaugusch, Georg, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800-1938*, Bd. A-K, Wien: Amalthea 2011.
- Haeusserman, Ernst, *Das Wiener Burgtheater*, Wien: Molden 1975.
- Hofinger, Johannes, *Die Akte Leopoldskron. Max Reinhardt – das Schloss – Arisierung und Restitution*, Salzburg: Pustet 2005.
- Klingenberg, Gerhard, *Aus vergangenen Burgtheater-Tagen. Geschichten und Anekdoten*, Wien: Molden 2009.
- Kreis, Gabriele, *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, Darmstadt: Luchterhand 1988.
- Loacker, Armin (Hg.), *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*, Wien: Filmarchiv Austria 2007.
- Ludwig, Carl, *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart (1957)*, Bern: Herbert Lang 1966.

- Mantle, Burns (Hg.), *The Best Plays of 1940-41 and the Year Book of the Drama in America*, New York: Dodd, Mead and Company 1941.
- Mantle, Burns (Hg.), *The Best Plays of 1942-43 and the Year Book of the Drama in America*, New York: Dodd, Mead and Company 1944.
- Mantle, Burns (Hg.), *The Best Plays of 1944-45 and the Year Book of the Drama in America*, New York: Dodd, Mead and Company 1946.
- Marecek, Heinz, *Das ist ein Theater! Begegnungen auf und hinter der Bühne*, Salzburg: Residenz 2002.
- Markus, Georg, *Das heitere Lexikon der Österreicher. Die besten Anekdoten von Altenberg bis Zilk*, Wien: Amalthea 2003.
- Middell, Eike, *Exil in den USA. Mit einem Bericht ‚Shanghai – Eine Emigration am Rande‘. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Röderberg 1980.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Das Altertum*, Bd. 1,1, Frankfurt a. M.: Schulte-Bulmke 1976.
- Mittenzwei, Werner, *Exil in der Schweiz*, Frankfurt a. M.: Röderberg 1979.
- Mühsam, Erich, *Unpolitische Erinnerungen*, Hamburg: Nautilus 1999.
- Nathan, George Jean, *The Theatre Book of the Year 1943/1944. A Record and an Interpretation*, New York: Alfred A. Knopf 1944.
- Nathan, George Jean, *The Theatre Book of the Year 1944/1945. A Record and an Interpretation*, New York: Alfred A. Knopf 1945.
- Neue Blätter des Theaters in der Josefstadt*, Spielzeit 1955/56, Bd. 3.
- Peisker, Ingrid, *Vergangenheit, die nicht vergeht. Eine psychoanalytische Zeitdiagnose zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus*, Gießen: Haland & Wirth, 2005.
- Pfanner, Helmut F., *Exile in New York. German and Austrian Writers after 1933*, Detroit: Wayne State University Press 1983.
- Rathkolb, Oliver, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991.
- Seifener, Christoph, *Schauspieler-Leben. Autobiographisches Schreiben und Exilerfahrung*, Frankfurt a. M.: Lang 2005.

- Staudacher, Anna L., „... meldet den Austritt aus dem mosaischen Glauben“. 18000 Austritte aus dem Judentum in Wien 1864-1914: Namen – Quellen – Daten, Frankfurt a. M.: Lang 2009.
- Steiner, Gertraud, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987.
- Venus, Theodor/Alexandra-Eileen Wenck, *Die Entziehung jüdischen Vermögens im Rahmen der Aktion Gildemeester. Eine empirische Studie über Organisation, Form und Wandel von „Arisierung“ und jüdischer Auswanderung in Österreich 1938-1941*, Wien: Oldenbourg 2004.
- Wächter, Hans-Christof, *Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945*, München/Wien: Hanser 1973.
- Zmegac, Viktor (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3,1, Weinheim: Beltz Athenäum 1994.

Unselbstständige Literatur

- Akashe-Böhme, Farideh, „Biographien in der Migration“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.), *Exilforschung. Sprache – Identität – Kultur: Frauen im Exil*, Bd. 17, München: edition text + kritik 1999, S. 38-52.
- Asper, Helmut G., „Remigration und Remigranten im deutschen Film nach 1945“, in: Claus-Dieter Krohn/Axel Schildt (Hg.), *Zwischen den Stühlen? Remigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit*, Hamburg: Christians 2002, S. 161-179.
- Benz, Wolfgang, „Die jüdische Emigration“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 5-16.
- Brand, Matthias, „Aus der Zeit der Vertreibung“, in: Matthias Brand (Hg.), *Fritz Kortner. Theaterstücke*, Köln: Prometh 1981, S. 182-200.
- Büttner, Elisabeth/Christian Dewald, „Gespräch mit Christa Blümlinger, Oliver Rathkolb, Gottfried Schlemmer und Maria Steiner“, in: Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz 1997, S. 140- 153.

- Büttner, Elisabeth/Christian Dewald/Max Zehenthofer, „Vertraute Gesichter“, in: *Filmhimmel Österreich* 056.rz, Wien: Filmarchiv Austria 2007, S. 8-13, http://filmarchiv.at/rte/upload/filmhimmel_pdf/fh_056.pdf [11.12.2012].
- Danielczyk, Julia, „Trügerische *Hoffnung*. Ernst Lothars Theater i. d. Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik“, in: Gerald Maria Bauer/Birgit Peter (Hg.), *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien: LIT 2010, S. 81-92.
- Daviau, Donald G./Jorun B. Johns, „Ernst Lothar“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2,1 New York, Bern: Francke 1989, S. 520-553.
- Daviau, Donald G., „The Role of Film in the Postwar Revival of Austria“, in: *Maske und Kothurn. Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit* 46/1, Wien: Böhlau 2001, S. 5-20.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „‘Theaterland Österreich’. Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945 bis 1955“, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), *Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2006, S. 145-161.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „... verschont bleiben ist vielleicht ein Glück, aber ganz gewiss eine Verpflichtung.‘ TheaterkünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Exil‘ in der Bühnenarbeit“, in: Armin Eidherr/Gerhard Langer/Karl Müller (Hg.), *Diaspora – Exil als Krisenerfahrung: Jüdische Bilanzen und Perspektiven*, Klagenfurt: Drava 2006, S. 100-116.
- Ericksen, Regine, „Fluchthilfe“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 62-81.
- Fuhrich, Edda, „Das Theater in der Josefstadt 1924 bis 1935“, in: Gerald Maria Bauer/Birgit Peter (Hg.), *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien: LIT 2010, S. 47-59.
- Fuhrich-Leisler, Edda, „Vom Wunder des Überlebens. Das Theater in der Josefstadt unter Ernst Lothar (1935 bis 1938)“, in: Studiengesellschaft für Zeitgeschichte und Politische Bildung/Steiermärkische Landesbibliothek (Hg.), *Geschichte und Gegenwart. Vierteljahresshäfte für Zeitgeschichte, Gesellschaftsanalyse u. polit. Bildung* 3/88, Graz: Styria 1988, S. 213-223.

- Ganglmaier, Siegwald, „Österreich“, in: „ , in: Claus-Dieter Krohn/Patrick von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 1188-1195.
- Häntzschel, Hiltrud, „Geschlechtsspezifische Aspekte“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 101-116.
- Heiß, Gernot, „... dass Österreich wieder zum Kulturträger und Kulturpionier für die gesamte Menschheit werde.“ Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit“, in: Karin Moser (Hg.), *Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955*, Wien: Filmarchiv Austria 2005, S. 37-60.
- Hoffmann, Christhard, „Zum Begriff der Akkulturation“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 117-126.
- Holba, Herbert, „Adrienne Gessner: Filmographie“, in: Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985, S. 321-327.
- Internet Broadway Database, „Claudia“, <http://www.ibdb.com/production.php?id=1080> [10.9.2012].
- Internet Movie Database, „Claudia“, <http://www.imdb.com/title/tt0035742/> [1.11.2012].
- Internet Movie Database, „Overture to Glory“, <http://www.imdb.com/title/tt0033225/> [3.11.2012].
- Internet Movie Database, „The Angel with the Trumpet“, <http://www.imdb.com/title/tt0042198/fullcredits#cast> [11.12.2012].
- Jaklitsch, Hans, „Verzeichnis der Werke und der Künstler des Theaters und der Musik bei den Salzburger Festspielen 1920-1981“, in: Josef Kaut, *Die Salzburger Festspiele 1920-1981*, Salzburg/Wien: Residenz 1982, S. 241-469.
- Kaiser, Konstantin, „Zur Diskussion um Kultur und Nation im österreichischen Exil“, in: Friedrich Stadler (Hg.), *Vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930-1940*, Bd. 2, Münster: Lit 2004, S. 1052-1064.

- Klüger, Ruth, „Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie“, in: Magdalene Heuser (Hg.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 405-410.
- Krohn, Claus-Dieter/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Wulf Koepke, „Vorwort“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.), *Exilforschung. Autobiografie und wissenschaftliche Biografie*, Bd. 23, München: edition text + kritik 2005, S. 7-12.
- Krohn, Claus-Dieter/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler, „Vorwort“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, S. XI-XIII.
- Krohn, Claus-Dieter/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler, „Rückkehr aus dem Exil und seine Rezeptionsgeschichte. Einleitung“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 1157-1188.
- Krohn, Claus-Dieter, „Vereinigte Staaten von Amerika“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 446-466.
- Marx, Henry, „Exiltheater in New York“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2,2 New York, Bern: Francke 1989, S. 1527-1548.
- Marx, Henry, „Die exilierten Theaterleute und das Broadway-System“, in: Edita Koch (Hg.), *Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur 1990*, Maintal: E. Koch 1991, S. 80-103.
- Marx, Henry, „Exiltheater in den USA“, in: Frithjof Trapp/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, Bd. 1, München: Saur 1999, S. 397-421.
- Naumann, Uwe, „Theater“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 1112-1122.

- Unbekannt, „Der Engel mit der Posaune. Henriette griff ans Herz“, in: *Der Spiegel* 35/1948, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44418970.html> [12.12.2012].
- Omasta, Michael, „Viennoir. Notizen zum österreichischen Remigrantenfilm ‚Abenteuer in Wien‘ (1952)“, in: Eugen Antalovsky/Alexander Horwath (Hg.), *stadt leben zukunft. Vortragsreihe Wiener Wissenschaftstage 2003*, S. 8-13, http://www.europaforum.or.at/site/wienerwissen/Imagining_the_City_web.pdf [15.12.2012].
- Peter, Birgit, „NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der ‚Josefstadt‘“, in: Gerald Maria Bauer/Birgit Peter (Hg.), *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien: LIT 2010, S. 113-135.
- Rathkolb, Oliver, „Ernst Lothar – Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit: Kulturpolitik in Österreich nach 1945“, in: Jörg Thunecke (Hg.), *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*, Wuppertal: Arco Wissenschaft 2006, S. 279-295.
- Scharnhorst, Martin, „Ensemblemitglieder des Volkstheaters“, in: Evelyn Deutsch-Schreiner (Hg.), *100 Jahre Volkstheater. Theater, Zeit, Geschichte*, Wien: Jugend und Volk 1989, S. 400-403.
- Schneider, Guntram, „Adrienne Gessner: Bühnenrollen ab Wien 1919“, in: Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985, S. 295-320.
- Schwarz, Peter, „Österreichische politische Exilorganisationen“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 519-543.
- Spiegel, Peter, „Adrienne Gessner: Fernsehrollen“, in: Adrienne Gessner, *Ich möchte gern was Gutes sagen...*, Wien/München: Amalthea 1985, S. 329-331.
- Steiner, Gertraud, „Die Heimat-Macher. Wer bestimmte den österreichischen Heimat-Film nach 1945?“, in: Oliver Rathkolb/Friedrich Stadler (Hg.), *„Verdrängte Kultur“. Österreich 1918 – 1938 – 1968 – 1988. Festwochen-Symposium 1988*, Wien: Institut für Wissenschaft und Kultur 1990, S. 34-44.
- Thumser, Regina, „Operette im Exil“, in: Christian Klösch/Regina Thumser (Hg.), *„From Vienna“. Exilkabarett in New York 1938 bis 1950*, Begleitbuch zur

gleichnamigen Ausstellung der Österreichischen Exilbibliothek im Literaturhaus,
Wien: Picus 2002, S. 116-119.

Thumser, Regina/Christian Klösch, „Exil-Kabarett in New York“, in: John M.

Spalek/Konrad Feilchenfeldt/Sandra H. Hawrylchak (Hg.), *Deutschsprachige
Exilliteratur seit 1933*, Bd. 3,4 USA, Zürich/München: Saur 2003, S. 375-413.

Thuncke, Jörg, „Bucina Angelica‘ oder was für ein Schmarrn? Ernst Lothars ‚Der
Engel mit der Posaune‘ (1948): Roman und Film – ein Vergleich“, in: *Maske und
Kothurn. Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit*
46/1, Wien: Böhlau 2001, S. 83-90.

van Drueten, John, „Einige Gedanken zum Drama“, dt. Joachim Brinkmann, in: *Neue
Blätter des Theaters in der Josefstadt*, Spielzeit 1961-62, Nr. 2 [Orig. *Playwright
at Work*, London: Hamilton 1953].

Vormeier, Barbara, „Frankreich“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur
Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen
Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 213-250.

Weinzierl, Ulrich, „Zur nationalen Frage – Literatur und Politik im österreichischen
Exil“, in: Wulf Koepke/Michael Winkler (Hg.), *Exilliteratur 1933-1945*, Darmstadt:
Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 241-276.

Wichers, Hermann, „Schweiz“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur
Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen
Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2008, Sp. 375-383.

Winkler, Michael, „Metropole New York“, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Exilforschung.
Metropolen des Exils*, Bd. 20, München: edition text + kritik 2002, S. 178-198.

Hochschulschriften

Bardy, Bettina, „Das Österreichbild in den Filmen ‚Der Hofrat Geiger‘, ‚Das andere
Leben‘ und ‚Der Engel mit der Posaune‘“, Dipl. Wien 2002.

Ellmayer, Gottfried, „Rückkehr unerwünscht. Remigration in Österreich nach
1945?“, Dipl. Wien 1992.

Janowski-Fritsch, Roswitha, „Die Wiener Kammerspiele 1910-1939. Von der
Residenzbühne zu den Kammerspielen mit besonderer Berücksichtigung der
Direktionszeit Erich Ziegels von 1934-1936“, Dipl. Wien 2008.

- Maurer, Susanne, „Ernst Lothar. Leben und Werk“, Dipl. Wien 1995.
- Rathkolb, Oliver, „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik“, Diss. Wien 1981.
- Salm-Reifferscheidt, Franziska, „Frauen in der Kriegskrankenpflege im Ersten Weltkrieg am Beispiel der Rotkreuzschwester Marianne Jarka“, Dipl. Wien 2010.
- Siedler, Sebastian, „Silvio Pelliccos *Le mie prigionie* in der zeitgenössischen österreichischen und französischen Rezeption“, Dipl. Wien 2010.
- Trautwein, Bernhard, „Immigration und Exil in Frankreich: Österreicher und Deutsche im französischen Fremden- und Flüchtlingsrecht 1933-1939“, Dipl. Wien 2008.
- Weiss, Stephanie, „Ernst Lothar. Schicksal eines Exilautors zwischen Erfolg und Heimweh“, Dipl. Wien 2009.
- Wessely, Katharina, „Theater und Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit“, Diss. Wien 2006.

Lexika, Handbücher

- Brauneck, Manfred (Hg.), *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Krohn, Claus-Dieter/Patrick von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winkler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Jahrgänge 1908-1937, Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Ges.
- Sucher, Curt Bernd (Hg.), *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker*, München: dtv 1999.
- Trapp, Frithjof/Werner Mittenzwei/Henning Rischbieter/Hansjörg Schneider (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*, Bd. 1-2, München:

Saur 1999. (Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler;
Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler)

Trilse, Christoph/Klaus Hammer/Rolf Kabel, *Theaterlexikon*, Berlin: Henschel 1977.

Vierhaus, Rudolf (Hg.), *Deutsche biographische Enzyklopädie (DBE)*, München:
Saur 2005.

Zeitungsartikel (chronologisch)

Wien:

Todesanzeige „Christine Geiringer“, in: *Neue Freie Presse*, 27.7.1937, S. 15.

Unbekannt, „Robert Valberg – Direktor des Theaters in der Josefstadt. Hofrat Dr.
Ernst Lothar zurückgetreten“, in: *Neues Wiener Journal*, 20.3.1938, S. 24.

Piero Rismondo, „An eine Unbestechliche. Der Schauspielerin Adrienne Gessner
zum achtzigsten Geburtstag“, in: *Die Presse*, 23.7.1976.

Karin Kathrein, „Die Wiener Formel ‚böser Dinge‘. Zum Tod von
Kammerschauspielerin Adrienne Gessner“, in: *Die Presse*, 24.6.1987, S. 5.

Peter Huemer, „Wie man Österreich erzeugt“, in: *Die Presse*, 22.10.2010.

USA:

Relevante Artikel der Monats- bzw. Wochenzeitung *Aufbau. Reconstruction*,

German Jewish Club, Inc., New York (Hg.):

Unbekannt, „Schnitzler und Wildgans. ‚Theater in der Josefstadt‘ in New York“, in:
Aufbau, 29.12.1939, S. 8.

H.O.G., „Tage des Glücks‘. Die zweite Produktion der Oesterreichischen Bühne“, in:
Aufbau, 8.3.1940, S. 9.

Unbekannt, „Tage des Glücks‘ verschoben“, in: *Aufbau*, 22.3.1940, S. 8.

M[anfred]. G[eorge]., „Austrian Theater. Dritter Abend: ‚Sturm im Wasserglas‘“, in:
Aufbau, 19.4.1940, S. 8.

H. E. Jacob, „Oesterreichische Bühne. Jean Cocteau: Die schrecklichen Eltern“, in: *Aufbau*, 24.1.1941, S. 11.

M[anfred].G[eorge]., „Auernheimer-Schnitzler-Abend. In der ‚Oesterreichischen Bühne‘“, in: *Aufbau*, 2.5.1941, S. 10.

US-amerikanische Tages- bzw. Wochenzeitungen:

Unbekannt, „Theater Gossip“, in: *The Evening Independent*, 30.3.1928, S. 13.

Unbekannt, „Lothar and Brisson’s International Theatres For Paris and London“, in: *Variety*, 1.3.1939.

Unbekannt, „Refugee Musical Postponed“, in: *New York Herald Tribune*, 9.9.1939.

John Anderson, „‘Another Sun’ At National. Dorothy Thompson, Fritz Kortner Pen Refugee Play“, in: *New York Journal-American*, 24.2.1940.

Brooks Atkinson, „Dorothy Thompson and Fritz Kortner Examine the Refugee Problem in ‚Another Sun‘“, in: *The New York Times*, 24.2.1940.

Richard Lockridge, „‘Another Sun,’ Anti-Nazi Play, Opens at the National Theater“, in: *New York Sun*, 24.2.1940.

Burns Mantle, „‘Another Sun’ Would Bring Hope to the Refugee Colony“, in: *New York Daily News*, 24.2.1940.

Willella Waldorf, „‘Another Sun’ Arrives. Dorothy Thompson Turns Playwright“, in: *New York Post*, 24.2.1940.

Richard Watts, Jr., „New World“, in: *New York Herald Tribune*, 24.2.1940.

Robert Coleman, „‘Another Sun’ Rises On Broadway but Does Not Shine“, in: *Sunday Mirror*, 25.2.1940.

Unbekannt, „New Plays in Manhattan“, in: *The Theatre*, 3.4.1940.

Brooks Atkinson, „‘Claudia’ Brings Rose Franken Back as Author and Introduces Dorothy McGuire as Actress“, in: *The New York Times*, 13.2.1941.

H. A. S., „‘Claudia’ Has Premiere at the Booth“, in: *New York Journal-American*, 13.2.1941.

Louis Kronenberg, „A Nice Play For the Ladies“, in: *New York Newspaper „PM“*, 13.2.1941.

- Richard Lockridge, „Rose Franken’s ‚Claudia‘ Is Presented at the Booth Theater“, in: *New York Sun*, 13.2.1941.
- Wilella Waldorf, „John Golden Presents ‚Claudia‘ at the Booth“, in: *New York Post*, 13.2.1941.
- Sidney B. Whipple, „Miss Franken’s Claudia a Flawless Production“, in: *New York World-Telegram*, 13.2.1941.
- Unbekannt, „Viennese Actress Builds New Career on Broadway“, in: *New York Post*, 14.3.1941.
- Unbekannt, „Adrienne Gessner, Viennese, Enriches American Theater“, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 20.4.1941.
- H. A. Condell, „Austrian Plays Given. Works by Auernheimer and Schnitzler Seen at Y.M.H.A.“, in: *The New York Times*, 28.4.1941.
- Unbekannt, „Plays Planned at Bard College“, in: *The New York Times*, 19.6.1941.
- Unbekannt, „Servant’s Role Here Welcomed By Refugee Star From Vienna“, in: *New York Herald Tribune*, 13.7.1941.
- Elliot Norton, „‚Thank You Svoboda‘ Proves Hit. Sam Jaffe’s Acting Features New Comedy“, in: *Boston Post*, 18.2.1944.
- Elliot Norton, „‚Svoboda‘ Called An Unusual And Pleasant Play“, in: *Boston Post*, 20.2.1944.
- Robert Coleman, „Thanks, Svoboda, Is Not Welcome“, in: *New York Daily Mirror*, 2.3.1944.
- Robert Garland, „‚Thank You, Svoboda‘ Features Sam Jaffe“, in: *New York Journal-American*, 2.3.1944.
- Ward Morehouse, „‚Thank You, Svoboda,‘ Presented at Mansfield, Tedious and Unconvincing“, in: *New York Sun*, 2.3.1944.
- Burton Rascoe, „Thank You, Svoboda Lacking in Punch“, in: *New York World-Telegram*, 2.3.1944.
- Bob Francis, „Broadway Openings“, in: *The Billboard* 56/11, 11.3.1944, S. 22.
- L. A. Sloper, „Van Druten’s New Play in Bosten. Mady Christians, Homolka Star in ‚I Remember Mama‘“, in: *The Christian Science Monitor*, 6.10.1944.

- Elliot Norton, „I Remember Mama, Unusual Comedy, Mostly Pleasant. Second Thoughts of a First-Nighter“, in: *Boston Post*, 8.10.1944.
- Robert Garland, „I Remember Mama' At the Music Box“, in: *New York Journal-American*, 20.10.1944.
- Ward Morehouse, „I Remember Mama, ' Play of Great Warmth, Has Its Premiere at Music Box“, in: *New York Sun*, 20.10.1944.
- Burton Rascoe, „I Remember Mama Beautiful and Human“, in: *New York World-Telegram*, 20.10.1944.
- Wilella Waldorf, „I Remember Mama' a Nostalgic Family Portrait by John van Druten“, in: *New York Post*, 20.10.1944.
- Unbekannt, „I Remember Mama' Provides Example for Adrienne Gessner“, in: *The Christian Science Monitor*, 21.2.1946.

Quellen

Wien:

Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Matrikenbuch 4/258

Standesausweis Gustav Geiringer

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes

Film 106 – Bestätigungsschreiben politische Flüchtlinge aus Österreich zu sein
 18861/89 – Brief (Kopie) Ernst Lothar an Kitty Staengel, 21.10.1945, New York
 15948/35 – Brief (Kopie) Paul Mühlbacher an Heinrich Schnitzler, 9.9.1946, Wien

Israelitische Kultusgemeinde Wien

Austrittskartei: Austritt am 28.2.1899 Margaretha Wilhelmine Maria Geiringer

Matrikenbuch: Übertritt ins Judentum No 116 am 1.5.1891 Christine Rachel von Bukovics

Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik/06, Vermögensverkehrsstelle

Vermögensanmeldung Ernst Lothar Müller: VA 50.640

Finanzlandesdirektion Ernst Lothar Müller: FLD 2014

Hilfsfonds Ernst Lothar Müller: HF, AZ 6548/R 1

Österreichisches Theatermuseum

Nachlass Heinrich Schnitzler, E 4812

Private Aktensammlung Oliver Rathkolb

Schreiben (Kopie) Henry C. Alter (Theatre Officer) an A. J. McChrystal, 26.12.1946,
National Archives, Record Group 260/44/30.

Wienbibliothek im Rathaus

Nachlass Ernst Lothar, Handschriftensammlung, ZPH 922a

Tagblattarchiv: Mappe Adrienne Gessner

Wiener Stadt- und Landesarchiv (MA 8)

Meldeauskunft vom 13.12.2011

Mappe Adrienne Gessner, 3.13.A7 – G

USA (New York):

M. E. Grenander Department of Special Collections and Archives, University
Libraries, University at Albany, State University of New York

German and Jewish Intellectual Émigré Collection:

Emergency Rescue Committee Records, 1936-1957 (GER-032)

Museum of the City of New York

Broadway Production File „Another Sun“

Broadway Production File „Claudia”

Broadway Production File „I Remember Mama“

Broadway Production File „Thank You, Svoboda“

New York Public Library

Manuscript and Archives Division:

John Van Druten papers

New York Public Library for the Performing Arts

Clippings:

„Another Sun“

„Claudia“

Gessner, Adrienne

„I Remember Mama“

Lothar, Ernst

„Thank You, Svoboda“

The New American-European Artists Guild

Billy Rose Theatre Division:

Cheryl Crawford papers

John Van Druten papers

The Shubert Archive

Folder „Another Sun“

Folder „Claudia”

Folder „I Remember Mama“

The Tamiment Library & Robert F. Wagner Labor Archives, New York University

Actors' Equity Association Records WAG.011:

Application For Membership in the Actors' Equity Association, 30.1.1940

Internetquellen

Internet Movie Database, www.imdb.com [8.2.2013].

Internet Broadway Database, www.ibdb.com [8.2.2013].

Website holocaust.cz, Database of victims, „Anton Geiringer“,
<http://www.holocaust.cz/en/victims/PERSON.ITI.878541> [7.2.2013].

Website Bregenzer Festspiele, <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>
[10.12.2012].

Theater Instituut Nederland (Hg.), *Theaterencyclopedie*,
[http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Nathan_der_Weise_-
_Ruhrfestspiele_Recklinghausen_-_1954-07-28](http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Nathan_der_Weise_-_Ruhrfestspiele_Recklinghausen_-_1954-07-28) [10.12.2012].

Genealogy, Family Trees and Family History Records online, www.ancestry.com
[1.10.2012].

8 Anhang

Lebenslauf

Name: Laura Sallfellner

Ausbildung

1999-2004	Handelsakademie, Ried im Innkreis, Abschluss Matura
seit 10/2006	Studium an der Universität Wien
	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
10/2006-02/2012	Bachelorstudium Kunstgeschichte

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

09/2009-07/2010	ERASMUS Studienjahr, Università degli Studi di Roma 3, Rom
05/2012-07/2012	KWA-Stipendium, Forschungsaufenthalt in den USA

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit Adrienne Gessner (1896-1987), einer der bekanntesten Wiener Theaterschauspielerinnen des 20. Jahrhunderts.

Da es bislang keine wissenschaftliche Monographie über Adrienne Gessner gab, wird in dieser Arbeit umfassend die Lebensgeschichte der Künstlerin dargestellt. Der Fokus der Arbeit liegt dabei im Konkreten auf ihrer achtjährigen Zeit im Exil. Als im März 1938 Hitler in Österreich einmarschierte, musste sie mit ihrem Ehemann Ernst Lothar und dessen Tochter aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ins Ausland fliehen. Ihre Flucht führte sie von der Schweiz über Frankreich in die USA, wo sie sich in New York City niederließen. Im Exil gelang Adrienne Gessner die beachtliche Leistung, trotz der großen Schwierigkeiten für nicht-amerikanische Schauspieler, eine Karriere am Broadway zu starten. Zwar steht in dieser Arbeit die Person Adrienne Gessner im Vordergrund, doch allgemeine Probleme und Schwierigkeiten der Exilantinnen und Exilanten, besonders der emigrierten Schauspielerinnen und Schauspieler, werden ebenso aufgezeigt.

1946 remigrierte Adrienne Gessner, mittlerweile zur amerikanischen Staatsbürgerin geworden, mit ihrem Ehemann in die alte Heimat, wo sie erneut ihre Schauspielkarriere erfolgreich fortsetzen konnte. Die schwierige Rückkehr ins kriegszerstörte Heimatland und die Frage nach dem Umgang sowohl mit der eigenen jüdischen als auch der österreichischen Vergangenheit sind ebenfalls Themen dieser Arbeit. Auch hier sollen vom Einzelschicksal ausgehend zeitgeschichtliche Phänomene erörtert werden.

In diesem Sinne versteht sich diese Arbeit sowohl als Aufarbeitung eines Künstlerlebens als auch als Aufarbeitung österreichisch-jüdischer Zeitgeschichte.