



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ernst Haeusserman –

Vom Emigrant zum Burgtheaterdirektor“

verfasst von / submitted by

Sabrina Christof BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

MA Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. DDr. Oliver Rathkolb

Gewidmet meiner Familie, die mich immer unterstützt hat,
und speziell meinem Großvater, der mein Interesse für Gesichte erst geweckt hat

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Formulierungen und Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Diese schriftliche Arbeit wurde noch an keiner Stelle vorgelegt.

Wien, am 04.09.2021

Inhalt

Einleitung.....	5
Ernst Haeusserman – Biografie Überblick.....	7
Kindheit und Jugend.....	9
Emigration und Zeit in Amerika.....	14
Dienst in der US-Armee und Rückkehr nach Österreich	20
Exkurs Kulturoffiziere in der US-Armee	25
Theater - Entnazifizierung.....	29
Filmsektion	33
Radio Section – Sender Rot-Weiß-Rot.....	34
Exkurs Remigration	37
Remigration im Theaterbereich	40
Vergleich Ernst Lothar und die Remigration	42
Ernst Haeusserman und die Remigration	46
Haeusserman als Filmoffizier	56
Kulturpolitische Situation in Österreich	62
Theater in der Josefstadt 1953-1958.....	67
Connections, Stammtisch und Tätigkeiten.....	70
Wiener Dramaturgie	78
Brecht Boykott	80
Burgtheater.....	83
Fazit.....	88
Archivquellen	92
Literaturverzeichnis	98
Abstract	106

Einleitung

„Das große Plus dieses Theatermannes war es, dass er seine Person nie in den Mittelpunkt gestellt hat, und es gehörte ihm eigentlich ein Denkmal, denn er war lustig.“¹

So charakterisierte der Schauspieler Helmut Lohner einen der einflussreichsten Theaterdirektoren in der Zweiten Republik. Ernst Haeusserman erreichte nach seiner Rückkehr aus der Emigration hohe Positionen in der Kulturszene, bis hin zum Burgtheaterdirektor. Dennoch ist der Name Haeusserman heute nur mehr wenigen, meist älteren Semestern und Kennern der Szene ein Begriff.

Im Zuge dieser Masterarbeit geht es darum, folgende Fragestellungen zu beantworten:

- Warum konnte sich Ernst Haeusserman schnell an die österreichischen Netzwerke anpassen und sich zu Nutze machen?
- Inwieweit waren seine Tätigkeit als US-Offizier hilfreich bzw. welche Vorteile konnte Ernst Haeusserman daraus ziehen
- Warum gelang es Haeusserman die wichtigste Position im Sprechtheater in Österreich einzunehmen, während andere, wie sein ehemaliger Schwiegervater Ernst Lothar, daran scheiterten? Hatte er Sponsoren oder Unterstützer und wer waren diese?

Kernthema der Arbeit ist es, die kulturpolitischen und kulturellen Bedingungen der Nachkriegszeit und weiter der 1950er und 1960er in Österreich aufzuzeigen und herauszufinden, wie sich Ernst Haeussermans Weg in diese Rahmenbedingungen einordnen lässt bzw. auch wie seine Netzwerke ausgesehen haben. Ebenso wird ein Vergleich zu Ernst Lothar gezogen, der mit ähnlichen Startbedingungen wie Haeusserman nach Österreich zurückkehrte, an seinen Erfolg vor der Emigration aber nicht unbedingt anknüpfen konnte.

Zum Leben und Wirken Ernst Haeussermans gibt es nahezu keine wissenschaftlichen oder (auto-)biografischen Abhandlungen. Daher stützt sich das Kernmaterial dieser Arbeit auf den Teilnachlass, der in der Wien-Bibliothek im Rathaus zu finden ist. Ich habe versucht, diese in einen zeitlichen Kontext zu setzen und in einen Zusammenhang mit Haeussermans Werdegang zu bringen. Gearbeitet wurde hier auch mit Biografien und Aussagen von Zeitgenossen und Wegbegleiter*innen wie seine Ehefrau Susi Nicoletti oder die Schauspielerin Adrienne Gessner. Wenn es um die Jugendzeit

¹ Dagmar Stecher-Konsalik/Manfred Bockelmann/Dagmar Stecher Konsalik (Hrsg.), Bühne der Welt. Glanzvolles Salzburg, Bayreuth 1985, S. 117.

und die Emigration und Rückkehr Haeussermans geht, lieferten vor allem zwei Interviews mit Ernst Haeusserman, geführt von Peter Weihs und Harald von Troschke aufschlussreiche Selbstzeugnisse und Informationen.

Eine Schwierigkeit, die sich schon zu Beginn der Recherche stellte, war die Eingrenzung des Materials, da auch in den Nachlässen von Ernst Lothar und Marcel Prawy mehrere Briefwechsel mit Haeusserman zu finden waren. Das Einbeziehen aller dieser Quellen hätte allerdings den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Daher kam die Entscheidung, sich rein auf den Nachlass Haeussermans zu beschränken und diesen zu bearbeiten.

Der methodologische Ansatz zur Arbeit wird vor allem durch die Biographieforschung gegeben sein. Dazu soll auch der chronologische Aufbau der Arbeit mit den verschiedenen Lebensstationen Haeussermans dienen. Erweitert wird die Biographieforschung durch den Aspekt der Egozentrierten Netzwerkanalyse, wie ihn Bilecen und Amelina im Handbuch für Biographieforschung (Wiesbaden, 2018) vorschlagen. Sie plädieren dafür, eine Einzelbiografie auch im Kontext ihrer sozialen Interaktionen und ihres Sozialen Netzwerkes zu sehen, da sich ihrer Meinung nach viele Handlungen auch aus den sozialen Verbindungen heraus ableiten können.²

²Basyk Bilecen / Anna Amelina: Egozentrierte Netzwerkanalyse in der Biographieforschung: Methodologische Potenziale und empirische Veranschaulichung, in: Helma Lutz / Martina Schiebel / Elisabeth Tuidter (Hg.): Handbuch Biographieforschung (Wiesbaden 2018), S. 597-610.

Ernst Haeusserman – Biografie Überblick³

Ernst Haeusserman wurde am 3. Juni 1916 in Leipzig geboren. Sein Vater, Reinhold Häussermann war Schauspieler am Wiener Burgtheater, weshalb Ernst Haeusserman früh eine tiefe Verbindung zum Theater entwickelte; wenn auch vorerst nur als Begleitperson seines Vaters.⁴ Ab 1933 war er Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater, bis er 1939 in die USA emigrierte. Dort erwarb er später die amerikanische Staatsbürgerschaft und änderte seinen Nachnamen in „Haeusserman“. Zwischen 1939 und 1943 arbeitete Ernst Haeusserman in Amerika als Max Reinhardts persönlicher Assistent und unternahm dort erste Schritte im Regiefach. Ab 1943 war er Teil der amerikanischen Armee und kehrte 1946 als Kulturoffizier nach Wien zurück, wo er bis 1949 als Programmdirektor des Senders „Rot-Weiß-Rot“ tätig war. Darüber hinaus nahm er seine Regietätigkeit wieder auf. Zwischen 1953 und 1959 war Ernst Haeusserman gemeinsam mit Franz Stoß künstlerischer Leiter des Theaters in der Josefstadt. Er ist auch einer der Gründerväter der „Wiener Dramaturgie“. Außerdem war er Lehrbeauftragter an verschiedenen Hochschulen (u.a. Reinhardt-Seminar) und promovierte 1966 selbst im Fach der Theaterwissenschaften.

Ab der Saison 1959/1960 war Haeusserman Direktor des Wiener Burgtheaters, wo er versuchte, das Theater an alte Größe heranzuführen. Dabei stieß er, sowohl von Kritikerseite als auch von hausinterner Seite auf starken Gegenwind. Man warf ihm u.a. ein sehr konservatives Programm, gepaart mit einer teuren Starbesetzung und der daraus resultierenden Unterbeschäftigung des hauseigenen Ensembles, vor.⁵

Nach dem Ende seines Vertrags 1968 kehrte Haeusserman ans Theater in der Josefstadt zurück, wo er sich wieder vermehrt der eigenen Regiearbeit zuwandte. Zeitgleich mit seiner Bestellung an die Burg bis zu seinem Tod war Haeusserman auch Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele. Ab 1973 inszenierte er dort den „Jedermann“ auf dem Domplatz. Während seiner Tätigkeit als Intendant und Direktoriumsmitglied beschäftigte er sich mit weiteren Regiearbeiten, u.a. für die Bregenzer Festspiele. Ab 1969 betreute er zudem die Max Reinhardt-Forschungs- und Gedächtnisstätte. Haeusserman verfasste mehrere Bücher, darunter zwei über das Wiener

³ Vgl.: Eintrag "Haeusserman, Ernst" in Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, In: <https://www-munzinger-de.uaccess.univie.ac.at/search/portrait/Ernst+Haeusserman/0/8870.html>, zuletzt abgerufen: 14.08.2019, 16:10 Uhr.

⁴ Vgl.: Ernst Haeusserman: Das Wiener Burgtheater, (Wien 1975), S. 89.

⁵ Vgl.: Eintrag "Haeusserman, Ernst" in Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, In: <https://www-munzinger-de.uaccess.univie.ac.at/search/portrait/Ernst+Haeusserman/0/8870.html>, zuletzt abgerufen: 17.01.2021, 16:10 Uhr.

Burgtheater und eine Biografie über Herbert von Karajan. Ernst Haeusserman war zweimal verheiratet: bis 1945 mit Hanni Lothar, der Tochter von Ernst Lothar und ab 1954 er in zweiter Ehe mit Susi Nicoletti, welche bis zu seinem Tod am 11. Juni 1984 Bestand hatte.

Kindheit und Jugend

Ernst Haeusserman wurde am 3. Juni 1916 in Leipzig geboren. In einem Interview mit Peter Weihs erzählte er, dass er bereits im Alter von drei Monaten mit seiner Mutter nach Wien kam, wo sich sein Vater bereits aufhielt.⁶ Obwohl in Wien aufgewachsen, konnte er seinen Geburtsort und die deutsche Herkunft zeit seines Lebens nicht verleugnen. In einem Interview mit Harald von Troschke führte Haeusserman seine Affinität zum Schönthan-Stück „Der Raub der Sabinerinnen“ und dem darin vorkommenden Striese auf seine sächsische Verwandtschaft zurück.⁷ Im selben Atemzug stellte er jedoch klar, sich immer als Wiener und nie als Sachse gefühlt zu haben.⁸

Für Haeusserman war immer klar, dass sein Schicksal das Theater war. Er war sozusagen erblich vorbelastet, da beide Elternteile selbst im Schauspiel tätig gewesen waren. Die Mutter gab zwar mit der Schwangerschaft den Beruf auf, ein genaues Datum findet sich nicht, der Vater blieb jedoch Schauspieler mit Leib und Seele.⁹ Haeusserman erklärte in mehreren Interviews, dass er in das Burgtheater quasi hineingeboren wurde.¹⁰ Im Interview mit Weihs meinte er, dass seine eher mäßigen schulischen Leistungen auch ein Grund dafür waren, auf dem Weg des, aus seiner Sicht, geringeren Widerstandes, d.h. dem über das Theater etwas zu erreichen.¹¹

Ernst Haeusserman besuchte das Schottengymnasium in Wien, maturierte dort aber nicht. Davon zeugt ein Schreiben der Universität Wien. Mit diesem Schreiben wurde Ernst Haeusserman die Lateinergänzungsprüfung erlassen. Die Universität begründete dies mit einer Bestätigung des Schottengymnasiums sowie der „politische(n) Schädigung“ des Antragsstellers.¹² Mit der „politischen Schädigung“ war höchstwahrscheinlich seine Emigration nach Amerika gemeint, obwohl Haeusserman zu diesem Zeitpunkt schon lange nicht mehr Schüler, sondern seit fünf Jahren Mitglied des Burgtheaters gewesen war. Bereits in der Schulzeit knüpfte Haeusserman Kontakte, von denen er im späteren Berufsleben profitieren konnte. Einige seiner Weggefährten

⁶Vgl.: Peter Weihs, Wissen für alle - Wie wurde ich ... Ernst Haeusserman 1979, Wien. <https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/atom/0450CA52-0E7-000A5-00000BC0-04502E55/pool/BWEB/> (4. April 2020). 00:03:00-00:03:10

⁷Vgl.: Harald von Troschke, Ernst Haeuserman. <https://troschke-archiv.de/interviews/ernst-haeusserman> (4. Dezember 2020). 00:12:08-00:12:15

⁸Vgl.: ebenda.

⁹Vgl.: ebenda.12:39-13:23

¹⁰Vgl.: ebenda.

¹¹ Weihs, Wissen für alle - Wie wurde ich ... Ernst Haeusserman. 03:30-03:40

¹²Vgl.: Dekanat der Universität Wien, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Typoskript vom 19.9.1951.

kannte er schon aus Schulzeiten; z. B. seinen späteren Co-Direktor am Theater in der Josefstadt, Franz Stoß. Stoß und Haeusserman besuchten beide das Schottengymnasium. Dort inszenierte Stoß Theaterstücke, in denen Haeusserman als Schauspieler auftrat.¹³

Schon vor der Aufnahme an der Musikakademie vermittelte ihm sein Vater eine Rolle am Burgtheater und als 18-Jähriger war Haeusserman fest am Burgtheater engagiert. Bis 1938 hatte er sich ein umfangreiches Repertoire erspielt.¹⁴ Schon als junger Schauspieler konnte er auf ein ausgedehntes Netzwerk zurückgreifen, denn die Kolleg*innen seines Vaters, vor allem Fred Hennings und Hilde Wagener, setzten sich massiv dafür ein, dass er die ihm versprochene Rolle dann auch erhielt.¹⁵ Für Ernst Haeusserman war laut eigener Aussage damals schon klar, dass er dem Burgtheater verbunden bleiben würde. Manche Wegbegleiter waren damals schon der Ansicht, einen angehenden Burgtheaterdirektor vor sich zu haben:

„Als Schauspieler stand ich noch mit Georg Reimers, mit Hedwig Bleibtreu, mit Willy Thaller und Rosa Albach-Retty auf der Bühne. Mein Freund Fred Liewehr behauptet, ich hätte damals schon Burgtheaterdirektor werden wollen. Ich fürchte, er hat Recht. Und als ich es 1958 wirklich wurde, stand ich vor einem Ensemble, das auf eine bestimmte Weise meine Familie war.“¹⁶

Mit den Schauspieler*innen des Burgtheaters bauten sich, auch über die Familie, enge freundschaftliche Verbindungen auf. So erhielt Ernst Haeusserman unter anderen sommerliche Postkarten von Burgschauspieler Werner Krauß.¹⁷ Wie Haeusserman selbst sagte, sollte er nach dem Krieg mit vielen seiner ehemaligen Kolleg*innen wieder zu tun haben. Ernst Haeusserman begann sich im Theatermilieu Wiens einen Namen zu machen. So hatte er nicht nur das Engagement am Burgtheater, sondern erhielt auch Angebote von anderen Bühnen. Ein Beispiel dafür ist das Angebot vom Theater an der Wien, wo ihm von der damaligen Doppeldirektion Karczag-Marischka eine

¹³ Vgl.: Andrea Hauer, Das Theater in der Josefstadt unter der Direktion Franz Stoß mit besonderer Berücksichtigung der Spielplangestaltung, Wien 1981, S. 31.

¹⁴Vgl.: Heinrich Kraus, Es hat viel Platz in 90 Jahren. Lebenserinnerungen eines Theatermannes, Wien 2016, S. 81.

¹⁵ Weihs, Wissen für alle - Wie wurde ich ... Ernst Haeusserman.00:04:55-00:05:20

¹⁶ Ernst Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, Wien 1975, S. 8.

¹⁷Vgl.: Werner Krauß, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1 vom 3.7.1934.

Rolle in der Operette „Kadettenliebe“ angeboten wurde.¹⁸ Dieses Stück wurde am 22.12.1934 in der Übersetzung von Hugo Wiener und Fritz Rotter uraufgeführt.¹⁹

Haeusserman war bis zu seiner Emigration am Burgtheater engagiert. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland bzw. 1938 in Österreich war auch in seinem Elternhaus mit gewisser Sorge verfolgt worden. So berichtete Haeusserman, dass sein Vater, der eigentlich stolz auf seine deutsche Herkunft war, die deutsche Staatsbürgerschaft für sich und seine Familie zurücklegte und bis 1938 nur noch Österreicher war.²⁰ Ernst Haeussermans Schilderungen dieser Zeit sind bis zu einem gewissen Grad widersprüchlich und er gab an, zu dieser Zeit absolut unpolitisch gewesen zu sein:

„Ich glaube nicht, dass mein Gewissen besser sein könnte. Gleichaltrige – so habe ich später erfahren – hatten sich damals bereits dem politischen Widerstand angeschlossen, während wir über Theaterbesetzungen sprachen. Wir waren echte Ignoranten, es ging uns zu gut, wir wollten die Wirklichkeit nicht wahrhaben.“²¹

Haeusserman erklärte, dass er wenig bis gar nicht politisch interessiert gewesen sei. Im Interview mit Harald von Troschke führte er seine politische Haltung jedoch etwas genauer aus. Er gab zu, schon vor 1938 über die Zustände in Deutschland Bescheid gewusst zu haben. Gerade in seinem familiären und beruflichen Umfeld hätte es viele Personen gegeben, die sich in einer Art Widerstand formiert hätten.²² Im selben Interview äußert sich Haeusserman auch ungewohnt deutlich, zu seiner Überzeugung und seiner Haltung:

„Ich hatte mich aber doch sehr deklariert, sehr unpolitisch zu einer Zeit, die dann doch sehr politisch wurde und das war mir völlig klar, dass ich zu dieser Gruppe, zu dieser Schicksalsgemeinschaft werdenden Gruppe gehöre, das war mir auch völlig klar, in der Minute des Einmarsches, dass ich nicht in Österreich bleiben würde. Es hat dann ganz lang gedauert, ich bin dann zu Lothars zweimal nach Paris gefahren und sie besucht, das ging, das war möglich, heute weiß ich gar nicht, wieso es so leicht möglich war.“²³

¹⁸Vgl.: Marischka-Bühnen: Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 8.12.1934.

¹⁹Vgl.: Karin Ploog, ... Als die Noten laufen lernten. Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945, Norderstedt 2015., S. 603.

²⁰Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman, 31:38-33:42.

²¹ Ernst Haeusserman, Mein Freund Henry. Dokumentarroman, Wien, Hamburg 1982, S. 41.

²²Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.00:35:32-00:36:05

²³ Ebenda, 33:4-36:09.

Haeusserman stellte hier deutlich klar, bereits im Frühling 1938, davon überzeugt gewesen zu sein, nicht in Österreich bleiben zu wollen. Bis er tatsächlich nach Amerika emigrierte, sollte allerdings noch fast ein ganzes Jahr vergehen. Bis dahin war Ernst Haeusserman weiterhin Mitglied des Wiener Burgtheaters, oder wie er es ausdrückte „mitgehangen, mitgefangen“²⁴. Aus Sicht des NS-Regimes war Haeusserman in seiner Position jedoch nicht unumstritten. Nach den Maßstäben der Nationalsozialisten, den sogenannten „Rassengesetzen“ war Haeussermans Herkunft problematisch. So findet sich sein Name auf einer Sondergenehmigungsliste für das Burgtheater.²⁵ Hier wird er als 3/4 Arier bezeichnet, da seine Mutter Halbjüdin war. (Wörtlich: *Häussermann Ernst, tätig am Burgtheater seit 1934, 3/4 Arier, Sohn des Vorgenannten, junger und begabter, entwicklungsfähiger Darsteller*)²⁶. Das bedeutete wiederum, dass Haeussermans Stellung am Burgtheater nicht gesichert, sondern eher gefährdet war. Auch hier hatten sich einflussreiche Persönlichkeiten für ihn eingesetzt. Haeusserman durfte als damals jüngstes Burgtheatermitglied, auch durch Betreiben des NS-Sympathisanten Fred Hennings, bleiben, während viele seiner Freunde und Kollegen das Land verlassen mussten.²⁷ Über Lothar Münthel, der ab 1938 Burgtheaterdirektor war, schreibt Haeusserman, dass dieser seiner Ansicht nach nur nach außen hin ein linientreuer Nationalsozialist gewesen sei, jedoch nicht von dieser Ideologie überzeugt gewesen wäre.²⁸ Diesen Aussagen zufolge schien Haeussermans Status relativ sicher gewesen zu sein. Dennoch ließ er nicht von seinem ursprünglichen Plan ab, das Land ehestmöglich zu verlassen. Wie ernst ihm diese Pläne waren, lässt sich anhand einer Postkarte belegen. Diese Postkarte enthält Kontaktinformationen für eine Adresse in New York. Absender und Kontakt lassen sich nicht mehr zuordnen, vermutlich handelt es sich dabei um eine Person aus Haeussermans Freundeskreis, welche schon vor ihm nach Amerika emigriert war. Datiert ist die Postkarte mit 23. Juni 1939, also kurz vor Haeussermans Abreise nach Amerika.²⁹ Interessant ist dabei, dass Haeusserman, der im Vergleich relativ spät emigriert ist, an anderer Stelle davon spricht, der erste in seinem Freundeskreis gewesen zu sein, der an Emigration gedacht habe und

²⁴ Vgl.: ebenda.

²⁵ Vgl.: Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 154.

²⁶ Ebenda, S. 156.

²⁷ Vgl.: Haeusserman, *Mein Freund Henry*, S. 43–44.

²⁸ Vgl.: Haeusserman, *Das Wiener Burgtheater*, S. 120–121.

²⁹ Vgl.: H: *Wienbibliothek im Rathaus* (künftig: *Wienbibliothek im Rathaus*), ZPH 1358 / Archivbox 1, Postkarte, Manuskript vom 23.6.1939.

Geldreserven anzulegen begonnen habe.³⁰ Im Dokumentarroman „Mein Freund Henry“ schreibt Haeusserman über seine persönliche Lage und darüber, was schlussendlich zu seiner Entscheidung geführt hatte:

„Ich bin nicht sicher, ob ich persönlich wirklich gefährdet gewesen bin. Den Entschluss, Österreich zu verlassen, fasste ich mehr freiwillig als unfreiwillig. Fred Hennings versuchte, mich hundertprozentig NS-gesellschaftsfähig zu machen, und ließ mich in einem Rasse-Institut (so etwas gab es tatsächlich) vermessen. Als ich das erstaunliche Ergebnis erfuhr, dass meine Längsschädelknochen an frühgermanischen Ursprung und damit an eine rassistische Herkunft erinnerten, der auch Rudolf Heß angehörte, suchte ich im amerikanischen Konsulat um ein Visum in die Vereinigten Staaten an.“³¹

Inwieweit das Ergebnis dieser „Vermessung“ tatsächlich der Auslöser für die Realisierung von Haeussermans Plänen war, lässt sich nicht mehr eruieren. Es gab allerdings mehrere Gründe, die neben Haeussermans Abneigung gegen die Nationalsozialisten zum Aufbruch nach Amerika geführt hatten.

Ein wesentliches Motiv war die Verbindung zur Familie von Ernst Lothar, die direkt nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten Österreich verlassen mussten und über Paris in die Vereinigten Staaten emigriert waren. Ernst Haeusserman war zu dieser Zeit mit Lothars Tochter Johanna verlobt und von dieser in die bevorstehende Flucht aus Wien eingeweiht worden.³² Weiters drohte ihm eine Einberufung zur Wehrmacht, die sich nicht mehr aufschieben ließ.³³ So nutzte Haeusserman einen verlängerten Urlaub vom Burgtheater, der ihm nach der Saison 1938/1939 gewährt worden war, um zur Weltausstellung 1939 nach New York zu reisen, und kam nicht mehr zurück.³⁴ Der Kriegsbeginn im August 1939 war für ihn in diesem Zusammenhang ein „glücklicher“ Zufall, befreite er doch ihn und seine Eltern von der Sorge, die geplante Flucht bzw. die Nichtrückkehr nach Österreich irgendwie verdecken oder erklären zu müssen.³⁵ Laut Haeusserman hatten seine Eltern unter keinerlei politischen Repressalien während der NS-Zeit zu leiden. Sein Vater war weiterhin Schauspieler und seine Mutter war durch die Ehe geschützt.³⁶

³⁰ Vgl.: Haeusserman, Mein Freund Henry, S. 47.

³¹ Ebenda, S. 45.

³² Vgl.: Ernst Lothar, Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse, Hamburg, Wien 1960, S. 116.

³³ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.00:38:07-00:38:41

³⁴ Vgl.: ebenda.

³⁵ Vgl.: ebenda, 36:09-38:52.

³⁶ Vgl.: ebenda, 13:47–16:39.

Emigration und Zeit in Amerika

An dieser Stelle soll hier ein kurzer Überblick über die Lebensumstände eines großen Teils der Emigrant*innen in Amerika gegeben werden, sowie Einblicke in Ernst Lothars Arbeit, bevor genauer auf Haeussermans Zeit während der Emigration eingegangen wird.

Haeussermans und Lothars Schicksale waren keine Einzelschicksale. Historiker*innen gehen davon aus, dass zwischen dem Anschluss 1938 und dem Kriegseintritt der USA 1941 ca. 30.000 Österreicher*innen nach Amerika emigrierten. Exakte Zahlen gibt es allerdings nicht - sie differieren zwischen 28.000 und 40.000.³⁷ Wagnleitner gibt die Zahl der jüdischen Emigrant*innen mit 21.000 zwischen 1938 und 1941 an.³⁸ Viele österreichische Emigrant*innen wurden bei ihrer Ankunft in den USA als „deutsch“ zugeordnet, nur wenige, die darauf bestanden, wurden als Österreicher*innen gelistet. Erst 1942 wurden alle österreichischen Emigrant*innen als "non-enemy-aliens" klassifiziert.³⁹ Alle Österreicher*innen, die vorher eingereist waren, hatten dennoch eine Sonderstellung. Heissler zitiert in ihrem Buch aus einem Brief von Ernst Lothar an Adrienne Gessner, dass Emigrant*innen, die bei der Einreise 1940 eine österreichische bzw. österreich-ungarische Staatszugehörigkeit angegeben hatten, ab 1942 nicht mehr um ein "Certificate of Identification" ansuchen mussten. Für das US-Justizministerium waren diese Flüchtlinge nicht freiwillig zu deutschen Staatsbürger*innen geworden.⁴⁰

Für viele Emigrant*innen, speziell aus dem Film-, Theater- und Literaturbereich, gestaltete es sich schwierig, an ihre Karriere im deutschen Sprachraum wieder anzuknüpfen. Gründe dafür waren oft fehlende Sprachkenntnisse bzw. Kenntnisse der amerikanischen Kultur. Emigrant*innen, die schon lange vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten nach Amerika gekommen waren und in Hollywood oder New York erfolgreich waren, versuchten, den Neuankömmlingen zumindest etwas unter die Arme zu greifen. Einer dieser Personen war der Filmagent Paul Kohner. Durch ein

³⁷Vgl.: Peter Eppel, *Exiled Austrians in the USA, 1938-1945: Immigration, Exile, Remigration, no invitation to return*, in: Peter Weibel/Friedrich Stadler (Hrsg.), *Vertreibung der Vernunft. The cultural exodus from Austria*, Wien 1993, S. 37–45, hier S. 37.

³⁸Vgl.: Reinhold Wagnleitner, *Coca-colonization and the Cold War. The cultural mission of the United States in Austria after the Second World War*, Chapel Hill 2011, S. 32.

³⁹Vgl.: Peter Eppel, *Exiled Austrians in the USA, 1938-1945: Immigration, Exile, Remigration, no invitation to return*, in: Peter Weibel/Friedrich Stadler (Hrsg.), *Vertreibung der Vernunft. The cultural exodus from Austria*, Wien 1993, S. 37–45, hier S. 39.

⁴⁰Vgl.: Dagmar Heißler, *Ernst Lothar. Schriftsteller, Kritiker, Theaterschaffender*, Wien 2016, S. 231.

geschicktes Händchen bei der Zusammenarbeit mit den Schauspielern*innen war Kohner sehr bald zu einem wichtigen Verhandlungspartner der Hollywoodstudios geworden. Dadurch war er auch die erste Anlaufstelle für emigrierte Schauspieler*innen aus Deutschland und Österreich.⁴¹ Gemeinsam mit anderen Filmschaffenden wie u.a. Ernst Lubitsch rief er 1938 den European Film Funds, kurz EFF, ins Leben. Der EFF vermittelte "writer contracts" der Hollywood Studios an Autoren*innen und Schriftstellern*innen, die mit 100 Dollar pro Woche vergütet wurden. Durch den Nachweis eines solchen Vertrages konnten verfolgte Schriftsteller*innen nach Amerika einreisen, da sie nur mit einem Arbeitsvertrag ein Visum erhielten.⁴² Durch diese Organisation wurden unter anderen Heinrich Mann, Friedrich Torberg oder Alfred Polgar an die großen Filmstudios vermittelt.⁴³ Der EFF ist auch Sinnbild für die oft zitierte „Emigrantensolidarität“, da er keinerlei staatliche Gelder verteilte, sondern nur von privaten Spender*innen, in den allermeisten Fällen ebenfalls Emigrant*innen, lebte.⁴⁴

Bei der Emigration hatte Haeusserman klare Ziele vor Augen. Adrienne Gessner schreibt, dass Haeussermans Ziel bei seiner Ankunft in Amerika immer Hollywood gewesen sei.⁴⁵ Ernst Haeusserman und Johanna Lothar heirateten, laut Adrienne Gessner, recht bald nach seiner Ankunft in den USA.⁴⁶ Nach der Hochzeit zogen die beiden nach Hollywood. Haeusserman arbeitete dort zunächst für den Filmagenten Paul Kohner. Johanna war später als Privatsekretärin bei Max Reinhardt angestellt.⁴⁷ Finanzielle Unterstützung erhielt das Ehepaar Haeusserman-Lothar vor allem durch Johanna Lothars wohlhabende Großmutter Lisa des Renaudes, die auch sonst über wichtige Kontakte verfügte.⁴⁸ Wie die Arbeit bei Kohner ausgesehen haben könnte, beschreibt Robert Jungk, der zu dieser Zeit ebenfalls für Kohner arbeitete:

„Mein neuer Beruf bestand erst einmal darin, für Mister Paul Kohner Besorgungen zu machen, Termine zu arrangieren und ihm Bittsteller vom Leib zu halten, die ihn als eine Art Petrus vor der Himmelstür zum amerikanischen Filmparadies ansahen.“⁴⁹

⁴¹ Vgl.: Helmut G. Asper, Etwas Besseres als den Tod. Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme, Dokumente 2002, S. 221–222.

⁴² Vgl.: ebenda, S. 244.

⁴³ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 141.

⁴⁴ Vgl.: Asper, Etwas Besseres als den Tod.

⁴⁵ Vgl.: Adrienne Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen. Erinnerungen, Wien 1985, S. 132.

⁴⁶ Vgl.: ebenda.

⁴⁷ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 157.

⁴⁸ Vgl.: Haeusserman, Mein Freund Henry, S. 61–62.

⁴⁹ Asper, Etwas Besseres als den Tod, S. 221.

Haeusserman selbst äußerte sich nicht über die Arbeit bei Kohner, daher kann Jungks Aussage nur als Anhaltspunkt dienen.

Haeusserman selbst versuchte, auch in der Emigration an seine Theaterkarriere als Schauspieler anzuknüpfen, war in diesen Bemühungen allerdings mäßig erfolgreich. Die Schwierigkeiten im Exil, auch im Kontakt mit anderen Migrant*innen, waren Haeusserman sehr wohl bewusst. Angesprochen auf das Thema „Emigrantensolidarität“ sagt er: *„Eine Solidarität gab es zwischen den Erfolglosen und den Erfolgreichen. Ich gehörte zu den Erfolglosen und habe eine Solidarität der Nicht-Wohlhabenden mitgemacht.“*⁵⁰ Haeusserman impliziert hier, dass die Emigrant*innen keine homogene Gemeinschaft waren, sondern sich verschiedenen Gruppen zugehörig fühlten. Die wahrscheinlich einfachste Unterteilung, die Haeusserman hier liefert, ist jene, die nach dem Erfolg unterscheidet. Es gab Emigrant*innen, die auch in der Emigration an ihren Erfolg anknüpfen konnten, wie z.B. Marlene Dietrich und solche, zu denen auch Haeusserman gehörte, die in Erfolglosigkeit und Bedeutungslosigkeit versanken. Haeusserman merkt aber an, dass es auch für jene, die erfolgreich waren und keinerlei finanzielle Sorgen hatten, nicht einfach war. Ernst Deutsch, zum Beispiel musste sein Lebenswerk zurücklassen und wieder neu anfangen.⁵¹ Auch Haeussermans Schwiegervater Ernst Lothar könnte man trotz anfänglicher Schwierigkeiten zu den erfolgreichen Emigrant*innen zählen. Jene Romane und Texte, die Lothar im Exil verfasste, gelten als die besten seiner Karriere.⁵² Lothar war damit einer der wenigen, die den Wechsel zu einer neuen Sprache schafften und fast nahtlos an vorherige Erfolge anschließen konnten.⁵³ Allerdings reüssierte er nur als Schriftsteller, als Theaterregisseur blieb er erfolglos.⁵⁴ Mehrere Projekte, so auch ein deutschsprachiges Theater in New York, scheiterten.⁵⁵ Lothar ist aber auch ein Beispiel dafür, dass viele erfolgreiche Emigrant*innen der alten Heimat durchaus verbunden geblieben waren. Im Exil beschäftigte sich Lothar immer wieder mit dem Schicksal Österreichs, befürwortete aber

⁵⁰ Troschke, Ernst Haeuserman. 22:29-22:59

⁵¹ Vgl.: ebenda 22:59-25:49

⁵² Vgl.: Donald G. Daviau/Jorun B. Johns, Ernst Lothar, in: Joseph Strelka/John M. Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 2: New York, Berlin, Boston 2018, S. 520–553, hier S. 520.

⁵³ Vgl.: ebenda.

⁵⁴ Vgl.: ebenda, S. 522.

⁵⁵ Vgl.: ebenda, S. 532–533.

den Kriegseintritt der USA, in der Hoffnung, dass damit der Krieg schneller beendet werden könnte.⁵⁶

Haeusserman gehörte nicht zu den Erfolgreichen, er befand sich aber, wie er es selbst beschreibt, in einer Art „Zwitterstellung“. Dadurch, dass er nicht direkt bedroht war, sondern mehr oder weniger freiwillig in die Emigration gegangen war, wurde ihm, laut eigener Aussage, immer wieder subtil der Vorwurf gemacht, eigentlich nicht wirklich hierher zu gehören.⁵⁷ Er sagt aber auch weiter, dass diese Vorwürfe nie offen ausgesprochen wurden und sich die Situation in Hinsicht der Zugehörigkeit nach seiner Hochzeit mit Johanna Lothar gebessert hatte.⁵⁸ Dennoch spricht er davon, dass er in den Kreisen der Exilgrößen wie Hedy Lamarr oder Greta Garbo nicht verkehrte, dafür aber mit Thomas Mann oder Erich Maria Remarque eine lockere Bekanntschaft pflegte.⁵⁹ Im Interview mit von Troschke sagt er generell über die erfolglosen Emigrant*innen:

„Aber die Erfolglosen, die ja viel lustiger waren, dort war ja nicht alles tragisch. Es war so, das glaubt man ja immer nur, dass die Emigration nur tragisch war. Torberg war ja sehr komisch dort und man hatte ja auch sehr gelacht und so.“⁶⁰

Engen Kontakt in der Emigration hatte Haeusserman auch mit Ernst Deutsch und Fritz Kortner, die er regelmäßig traf. Gerade die Bekanntschaft mit Deutsch war für Haeusserman in der ersten Zeit de facto überlebenswichtig, da er Kost und Logis bei ihm (Deutsch) erhalten hatte.⁶¹

Den größten Einfluss auf Haeusserman sollten jedoch die Begegnung und die darauffolgende Zusammenarbeit mit Max Reinhardt darstellen. Darüber wie dieser Kontakt mit Max Reinhardt und auch mit Helene Thimig zustande kam, gibt es unterschiedliche Versionen. In einem Interview mit Heinz Fischer-Karwin für dessen Sendung „Aus Burg und Oper“ aus dem Jahr 1967 sagt Helene Thimig über Ernst Haeusserman:

⁵⁶ Vgl.: ebenda, S. 535–536.

⁵⁷ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.

⁵⁸ Vgl.: ebenda.

⁵⁹ Vgl.: ebenda. 24:11-24:52

⁶⁰ Ebenda. 24:20-24:31

⁶¹ Vgl.: ebenda. 22:02-22:28

„Ich hab‘ ihn ja auch erst in Amerika kennengelernt. Er war da in einer Agentur und ich war also auf dem Wege, im Film vorzusprechen und anschauen lassen und so weiter. Und da hat er mich anschauen lassen.“⁶²

Thimig führt nicht näher aus, wie dieses Treffen abgelaufen ist. Man kann daher nur spekulieren, dass es sich um ein Vorsprechen für einen Film gehandelt haben muss, bei welchem Haeusserman die Vorauswahl treffen musste und dabei ein gutes Wort für Thimig eingelegt haben könnte. Von Haeusserman selbst gibt es keinen Beleg für diese Begebenheit. Wenn es so war, müsste es in Haeussermans Anfangszeit in Hollywood geschehen sein, als er noch ein Assistent von Paul Kohner war. Konkreter äußert sich Haeusserman selbst zum Kennenlernen von Max Reinhardt. In mehreren Interviews, u.a. in jenem mit Harald von Troschke, aber auch in jenem mit Peter Weihs spricht er darüber, wie er in den Dunstkreis von Max Reinhardt gelangte:

„Ich hab‘ eine kleine Filmrolle gespielt, den der Sohn von Max Reinhardt, den ich nicht persönlich gekannt habe, produziert hat und der mich seinem Vater empfohlen hat. Und ich bin in seine Schule gekommen und das war auch wieder aus einer unglücklichen Situation eine glückliche. Er wollte, dass ich in einem Stück mitspiele, es scheiterte an meiner musikalischen Unbegabung, diese Rolle zu singen, ich wurde also nicht genommen, aber Reinhardt hat irgendwie Gefallen an dieser Begegnung gefunden und hat dann gefragt, ob ich nicht als Assistent bei ihm bleiben wolle, was ich dann natürlich getan habe.“⁶³

Man kann davon ausgehen, dass diese Episode tatsächlich der Wahrheit entspricht, da sie in Haeussermans Erzählungen oft vorkommt. Im Interview mit Troschke merkt Haeusserman an, dass auch Ernst Lothar für ihn bei Reinhardt eine Empfehlung abgegeben hatte.⁶⁴ So kamen Haeusserman auch hier seine Verbindungen/Netzwerke zugute, führten sie doch zu einer Zusammenarbeit mit Reinhardt und einer Berufentscheidung, die prägend für Haeussermans weitere Karriere war. Haeusserman sah schlussendlich auch einen Vorteil darin, dass sowohl er als auch Reinhardt selbst eher zur Gruppe der erfolglosen Emigranten gehörten:

„Und das war eben mein großes Glück, dass ich Reinhardt erfolglos kennengelernt habe. Also, sonst hätte er diese Zeit nicht gehabt und ich hätte nicht bringen können. Ich habe mir das mal ausgerechnet. Das war mit allen Telefongesprächen, die ja ein sehr wesentlicher Teil unserer Beziehung bzw. meiner Beziehung mit ihm waren, 5000 Stunden, mit ihm verbracht. Und das

⁶² Heinz Fischer-Karwin, Aus Burg und Oper vom 6.7.1967. Gespräch mit Helene Thimig und George London 1967. <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0FD4ECBF-1E4-00269-0003596C-0FD40859/pool/BWEB/> (6. April 2020). 06:15-06:42

⁶³ Weihs, Wissen für alle - Wie wurde ich ... Ernst Haeusserman. 06:30-07:22

⁶⁴ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman. 20:00-20:09

*wär ja undenkbar gewesen, wenn Reinhardt ein erfolgreicher Filmregisseur oder Broadwaymann gewesen wäre.*⁶⁵

Ernst Haeusserman arbeitete in Hollywood für Max Reinhardts Workshop als persönlicher Assistent des Impresarios. Die Bezahlung war, wenn überhaupt, sehr gering.⁶⁶ Dennoch zählte für Haeusserman diese Zeit mit Reinhardt zu einer der wichtigsten seines Lebens. Das wird in späteren Interviews deutlich, wenn er sich mit besonderer Ehrfurcht über Max Reinhardt äußerte, oder im Dialogtext zu einer Jubiläumssendung anlässlich Max Reinhardts 80. Geburtstags. Interessant hierbei ist, dass Ernst Haeusserman den Wortlaut der Fragestellung insofern änderte, als dass er „Exil“ mit „in Amerika“ ersetzte. In anderen Interviews verband er Exil meist mit etwas Negativem. Hier verdeutlicht er, dass er die Erfahrungen mit Max Reinhardt nicht dazu zählte. Auch strich er die Formulierung „Verbannung“, da sie ebenfalls negativ konnotiert war.⁶⁷ Der Text ist undatiert, da es sich aber um einen Dialogtext zum 80. Geburtstag Max Reinhardts handelt, dürfte er vor September 1953 entstanden sein.⁶⁸

In der Rede "Meet Max Reinhardt" beschreibt Haeusserman die Ehrfurcht, mit der er Reinhardt begegnet ist, aber auch die Ernüchterung, da der „große Meister“ Max Reinhardt mit seiner Darbietung absolut nicht zufrieden war.⁶⁹ Im ganzen Text sind der Respekt und die Dankbarkeit Haeussermans für die Möglichkeit, mit Reinhardt arbeiten zu können, spürbar. Im Interview mit von Troschke erklärte er die Faszination für Max Reinhardt mit seiner Präsenz und der Aura, die dieser ausstrahlte.⁷⁰ Haeusserman äußerte sich kaum negativ über diese Zeit, obwohl diese finanziell nicht unbedingt rosig gewesen war. So war, laut seiner Auskunft, meist kein Geld für Reinhardts Schule vorhanden, und auch sein Gehalt erhielt Haeusserman sporadisch, wenn gerade etwas Geld vorhanden gewesen war.⁷¹

Laut eigener Aussage war Haeusserman einer der wichtigsten Mitarbeiter Reinhardts und wurde von ihm auch in diverse Planungen und Überlegungen miteinbezogen. So erwähnte Haeusserman bei verschiedenen Gelegenheiten, dass Reinhardt mit ihm

⁶⁵ Ebenda, 22:29-25:42.

⁶⁶ Vgl.: Haeusserman, Mein Freund Henry, S. 58–59.

⁶⁷ Vgl.: Ernst Haeusserman, Dialogtext einer Sendung anlässlich des 80. Geburtstags von Max Reinhardt, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript vom [o.D.].

⁶⁸ Vgl.: ebenda.

⁶⁹ Vgl.: Ernst Haeusserman, Meet Max Reinhardt, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Vortrag mit historischen Anmerkungen vom [o.D.].1-2.

⁷⁰ Vgl.: Troschke, Ernst Haeusserman.

⁷¹ Vgl.: ebenda, 25:43–31:37.

über den, natürlich nicht finanzierbaren, Bau eines eigenen Reinhardt-Theaters am Sunset Boulevard sinniert hatte und ihm bei einer Autofahrt auch den dafür angedachten Platz gezeigt hatte.⁷² Auch für seine guten Englischkenntnisse macht Haeusserman die Assistenz Tätigkeit bei Reinhardt verantwortlich, da er für Reinhardt mit den jungen amerikanischen Schauspielern kommunizieren musste.⁷³

Dienst in der US-Armee und Rückkehr nach Österreich

Ein weiterer wesentlicher Abschnitt in Ernst Haeussermans Leben war sein Dienst in der US-amerikanischen Armee. Die Vereinigten Staaten hatten die allgemeine Wehrpflicht 1940 durch den "Selective Service and Training Act" wieder eingeführt, nachdem man sie nach dem Ersten Weltkrieg abgeschafft hatte.⁷⁴ Marcel Prawy, ebenfalls im Dienst der US-Armee, schreibt, dass Migrant*innen nicht verpflichtet waren, Wehrdienst zu leisten. Sie wurden zwar einberufen, durften aber ablehnen. Allerdings wurde den Emigrant*innen eingeredet, dass sie bei Verweigerung keine amerikanische Staatsbürgerschaft erhalten würden. Aus diesem Grund meldeten sich viele freiwillig.⁷⁵ Laut Adrienne Gessner war Haeusserman bereits kurz nach dem Kriegseintritt der USA zum Militär eingezogen worden.⁷⁶ Er war einer von vielen Migrant*innen, die sich zum Dienst in der amerikanischen Armee meldeten. Gründe dafür gab es viele, Marita Krauss interpretierte sie folgendermaßen:

„In der gleichmachenden und alle gleichermaßen umschließenden amerikanischen Armee lösten sich also offenbar einige durch Verfolgung und Emigration hervorgerufene Identitätsprobleme – oder sie waren zumindest leichter zu verbergen. Das Untertauchen in einer warmen Gemeinsamkeit für die Sache der Demokratie und der Freiheit verhalf vielen der Isolierten und Ausgestoßenen wenigstens vorübergehend zu neuem Selbstvertrauen.“⁷⁷

Ihrer Ansicht nach gab es viele Einwanderer*innen, die sich auch aus Gründen der eigenen, verlorenen Wurzeln der Armee anschlossen, um ein neues Identitätsgefühl bzw. Zugehörigkeitsgefühl zu bekommen. Diese Probleme mit der verlorenen oder einer geteilten Identität hatten sehr viele Migranten*innen. Ernst Lothar sprach in seinem

⁷² Vgl.: Haeusserman, Meet Max Reinhardt, ZPH 1358 / Archivbox 1.

⁷³ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman, 19:18-22:28.

⁷⁴ Vgl.: Robert Adam, Wehrpflicht, Wehrdienstverweigerung und Ersatzdienst in den USA (1972)S. 422-423.

⁷⁵ Vgl.: Peter Dusek/Marcel Prawy, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben. ... und seine Vision der Oper des 21. Jahrhunderts ; 30 Tage im Leben eines Neunzigjährigen, Wien 2002, S. 83.

⁷⁶ Vgl.: Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen, S. 160.

⁷⁷ Marita Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945, München 2001, S. 47.

Fall vom Problem der geteilten Zugehörigkeit. Er kämpfte seit der Annahme der amerikanischen Staatsbürgerschaft mit dem Problem der gespaltenen Loyalität. Einerseits war er Amerika dankbar für die Aufnahme, andererseits wusste er, dass er bei der ersten Gelegenheit nach Österreich zurückkehren würde.⁷⁸ Daviau und Johns führen Lothars Entscheidung, die amerikanische Staatsbürgerschaft zurückzugeben darauf zurück, dass er nach Beendigung des Wehrdienstes nicht mehr nach Amerika zurückgehen wollte. Er wollte in Wien bleiben.⁷⁹ Ernst Haeusserman hatte weniger mit solchen Loyalitätskonflikten zu kämpfen. Er kehrte zwar auch in der Uniform der amerikanischen Armee zurück und machte in Österreich Karriere, dennoch blieb er zeit seines Lebens amerikanischer Staatsbürger. Für ihn und auch einige andere wurde vom Kongress der Vereinigten Staaten 1958 eine Ausnahme geschaffen, die sie von der Rückgabe der amerikanischen Staatsbürgerschaft befreite, ohne ihren dauerhaften Wohnsitz in Österreich aufgeben bzw. einen dauerhaften Wohnsitz in Amerika vorweisen zu müssen, die sogenannte „Lex Haeusserman“. Dieses Privileg musste nicht verlängert werden, da das ursprüngliche Gesetz später abgeschafft worden war.⁸⁰ Auch blieb er Amerika immer eng verbunden. Im späteren Interview mit Harald von Troschke erzählte er, dass er sich gemeinsam mit seiner zweiten Frau, Susi Nicoletti durchaus schon Gedanken über eine Rückkehr in die Vereinigten Staaten gemacht hätte, wären seine beruflichen Möglichkeiten nicht in Österreich besser gewesen.⁸¹ Interessant in Bezug auf die Staatsbürgerschaft ist auch, dass Haeusserman sagt, dass er erst während des Militärdienstes amerikanischer Staatsbürger geworden wäre. Er erwähnt dabei ein Gesetz, mit dem damals die Staatsbürgerschaft nach 90 Tagen ohne große Formalitäten beantragt werden konnte.⁸²

Generell äußert sich Haeusserman durchgehend positiv über seine Zeit beim amerikanischen Militär. Zu von Troschke sagt er:

„Ich war drei Jahre in der amerikanischen Armee, die verschiedenen Personen, Menschen aus den verschiedensten Teilen Amerikas und ihre Ansichten, einen Querschnitt durch die

⁷⁸ Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, S. 540–541.

⁷⁹ Vgl.: ebenda, S. 544–545.

⁸⁰ Vgl.: 85th Congress, 2nd Session, 1958, An Act for the Relief of Ernst Haeusserman. Private Law 85-461 1958.

⁸¹ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.53:31-54:06

⁸² Vgl.: ebenda.54:49-54:58

*Amerikanische Bevölkerung kennenzulernen, auch die Schwierigkeiten der englischen, oder wenn sie so wollen amerikanischen Sprache dort mitzubekommen.*⁸³

Ernst Haeusserman hatte während seines Dienstes auch eine Begegnung mit dem späteren US-Präsidenten Ronald Reagan. Er war kurzzeitig in Hollywood stationiert und hatte dort, laut seiner Auskunft, die Möglichkeit, an Trainingsfilmen für die US-Airforce mitzuwirken.⁸⁴ Er erwähnte allerdings auch, dass er mit Reagan nur sehr wenig Kontakt hatte.⁸⁵ Ein Schreiben der Army Service Forces vom 4.9.1944 bestätigt, dass Ernst Haeusserman zu diesem Zeitpunkt in Kalifornien, allerdings im Camp Tulelake, im Norden des US-Bundesstaates stationiert war.⁸⁶

Haeussermans Hauptaufgabe während seines Militärdienstes war unter anderem die Bewachung von deutschen Kriegsgefangenen. Die meisten Nachweise für diese Tätigkeit finden sich aus seiner Zeit im Camp Tulelake. Im dortigen Camp waren zwischen 1944 und 1946 deutsche und italienische Kriegsgefangene interniert. Ein Nachweis für seine Tätigkeit dort ist ein Erlaubnisschreiben von Wayne M. Holmes, mit welchem es Ernst Haeusserman gestattet wird, von seinen Recherchen in der lokalen Bibliothek nach 21 Uhr zurückzukehren.⁸⁷ Ebenso gibt es ein Empfehlungsschreiben seines Vorgesetzten, welches nahelegt, dass Haeusserman das Camp Tulelake um den 16.04.1945 verlassen hat.⁸⁸ Laut Dagmar Heißler war Haeusserman auch in Camp Papago Park in Arizona stationiert.⁸⁹ Nachweise hierfür finden sich in Briefen von Haeusserman an Johanna und Ernst Lothar aus dem Jahr 1945.⁹⁰ Interessanterweise scheint auch Haeussermans Ehefrau in Camp Papago Park beschäftigt gewesen sein, so schreibt es zumindest Dagmar Heißler und beruft sich hierbei auf einen Briefwechsel zwischen Haeusserman und Lothar.⁹¹ Im Interview mit Harald von Troschke informierte er genauer über seine Aufgaben in den Kriegsgefangenenlagern. Unter anderem erzählte er, dass er für die Bewachung und die Verwaltung eines Lagers für deutsche Kriegsgefangene zuständig gewesen sei. Überraschend ist auch, dass

⁸³ Ebenda.18:54-19:17

⁸⁴ Vgl.: ebenda.17:35-18:00

⁸⁵ Vgl.: ebenda.

⁸⁶ Vgl.: Army Service Forces, Befehlsschreiben vom 4.9.1944, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Befehlsschreiben vom 4.9.1944.

⁸⁷ Vgl.: Wayne M. Holmes, Befehlsschreiben, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Befehlsschreiben US-Armee, Typoskript vom 1.6.1944.

⁸⁸ Vgl.: Itrel T. Monroe, Empfehlungsschreiben, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript vom 16.4.1945.

⁸⁹ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 211–212.

⁹⁰ Vgl.: ebenda.

⁹¹ Vgl.: ebenda.

Haeusserman diese Tätigkeit als die interessanteste während seines Militärdienstes bezeichnete.⁹² Haeusserman war laut eigener Aussage sehr engagiert in den Bemühungen, den deutschen Kriegsgefangenen klar zu machen, wie das Leben in Amerika aussähe.⁹³ Dafür stand er u.a. mit Thomas Mann in Kontakt, der ihm Artikel für eine von Haeusserman herausgegebene Zeitung zur Verfügung stellte.⁹⁴ Ernst Haeusserman war sehr stark in die Reeducation von Kriegsgefangenen eingebunden. Das beweist auch ein Brief an einen Bekannten, in welchem Haeusserman diesem die Vorgangsweise in den POW-Camps erklärt und warum gewisse Ideen erst später in Betracht gezogen wurden.⁹⁵ Der Empfänger dieses Briefes muss ein alter Bekannter Haeussermans aus Wien gewesen sein, weil er im Brief die Eltern Helmut's erwähnte, die in Wien gewohnt hatten. Ernst Haeusserman erzählt darin, dass er um die Versetzung nach Europa angesucht hätte.⁹⁶

Haeusserman beschreibt sehr anschaulich, wie der Arbeitsalltag mit den deutschen Kriegsgefangenen ablief. Er gibt an, später noch Kontakt mit dem einen oder anderen gehabt zu haben.⁹⁷ Haeusserman referiert auch über die Schwierigkeiten, die sich daraus ergaben, den Deutschen die Wahrheit über Nazideutschland abseits der NS-Propaganda klarzumachen. So beschreibt er in erschütternden Worten die Ungläubigkeit der Kriegsgefangenen bezüglich des Kriegsendes und den Sieg der Alliierten.⁹⁸ Das Programm, in welches Haeusserman involviert war, begann die Reeducation der Kriegsgefangenen damit, dass man ihnen Filme über die Konzentrationslager oder über amerikanische Städte zeigte, welche von den Gefangenen zum Teil als Propaganda und Lüge tituliert wurden.⁹⁹ Weiteren Aufschluss über Haeussermans Alltag in der US-Armee liefert ein Schriftstück, welches als "Reminder" tituliert ist. Hier finden sich Haeussermans Notizen und Erinnerungen an Aufgaben, die zu erledigen waren, wie z.B. die Organisation eines Englischkurses für das ganze Camp oder die Beschaffung von Zeitungen. Auch zeigt der Reminder anschaulich, mit wem Ernst Haeusserman in brieflichem Kontakt stand, darunter Cordell Hull, Ernst Deutsch und dem

⁹² Vgl.: Troschke, Ernst Haeusserman, 48:12-49:20.

⁹³ Vgl.: Ebenda.

⁹⁴ Vgl.: ebenda.48:58-49:15

⁹⁵ Vgl.: Ernst Haeusserman an Alexander Lakes., Briefentwurf mit handschriftlichen Anmerkungen vom [o.D.] Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Briefentwurf mit handschriftlichen Anmerkungen vom [o.D.].

⁹⁶ Vgl.: Ebenda.

⁹⁷ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.48:58-49:15

⁹⁸ Vgl.: ebenda. 49:15-52:57

⁹⁹ Vgl.: ebenda.

Filmproduzenten Marcel Friedman.¹⁰⁰ Entstanden ist dieses Schriftstück vermutlich kurz nach dem Ende des Krieges, da Haeusserman selbst das Kriegsende erwähnte, sich aber auch über die Möglichkeit, seinen Eltern Lebensmittel und Unterstützung zu schicken, Gedanken machte.

Haeusserman war sehr engagiert in den Bemühungen, den deutschen Kriegsgefangenen ein Bild von der amerikanischen Demokratie zu verschaffen, stieß jedoch vor allem nach Kriegsende auf Ablehnung durch seine Vorgesetzten.¹⁰¹ Mit seiner Zeit in der amerikanischen Armee ging Haeusserman sehr zwiespältig um. Einerseits war es ihm wichtig zu betonen, dass er in der Armee keinerlei Karriere gemacht hatte, andererseits kann er den Beitrag, den die Armee zu seiner späteren Laufbahn hatte, nicht kleinreden.¹⁰²

Im Großen und Ganzen war also die Zeit in Amerika für Ernst Haeusserman eher schwierig, denn erfolgreich. Allerdings war es auch so, dass dort die Grundsteine für seine weitere Karriere in Österreich gelegt wurden.

Die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt ermöglichte es ihm, sehr viel über Regie und Theaterorganisation an sich lernen. Durch die Arbeit für die amerikanische Armee hatte Haeusserman später in Österreich größeren Einfluss und gute Kontakte, die ihn in seiner Karriere weiterbrachten. Trotzdem sah er seine berufliche Zukunft nicht in Amerika, sondern in Österreich. Darauf wird ein einem der folgenden Kapitel näher eingegangen werden.

Wie bereits erwähnt, kündigte Haeusserman seine Rückkehr nach Österreich einem Bekannten an. Im Interview mit Troschke gab er an, dass der Tod seiner ersten Frau Johanna Lothar die Triebfeder für seine Rückkehr gewesen sei und auch seine Dienstgeber die Versetzung nach Europa vorangetrieben hatten.¹⁰³ Johanna Lothar starb am 6. Dezember 1945 in New York. Ihre Todesumstände sind unklar. Selbst ihr Vater Ernst Lothar sprach von einem möglichen Suizid, ging aber nicht genauer darauf ein.¹⁰⁴ Adrienne Gessner schreibt, dass Johanna Lothar bereits seit ihrer Jugend unter psychischen Problemen und Absenzen litt, die sie nicht mehr abschütteln konnte.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Vgl.: Ernst Haeusserman, Reminder, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen vom [o.D.].

¹⁰¹ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.51:20-51:56

¹⁰² Vgl.: ebenda, 47:58-52:56.

¹⁰³ Vgl.: ebenda.44:09-44:44

¹⁰⁴ Vgl.: Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 237–238.

¹⁰⁵ Vgl.: Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen, S. 98–99.

Haeusserman war zu diesem Zeitpunkt noch in Arizona stationiert, wie ein Schreiben des amerikanischen Roten Kreuzes mit einer darin erteilten Sonder-Reisegenehmigung beweist.¹⁰⁶ Ebenfalls findet sich in Haeussermans Nachlass ein Kondolenzschreiben von Henry Alter an Adrienne Gessner, welches sich auf Johanna Lothars Ableben bezieht.¹⁰⁷ Auch seine Eltern, die den Krieg mehr oder weniger unbeschadet überstanden hatten, waren für Haeusserman ein Grund, nach Wien zurückzukehren.¹⁰⁸

Es erweckt den Eindruck, dass es neben den beruflichen Schwierigkeiten, vor allem familiäre Gründe waren, die Haeusserman nach Österreich zurückkehren ließen.

Exkurs Kulturoffiziere in der US-Armee

Ernst Haeusserman kehrte als sogenannter Kulturoffizier im Dienst der US-amerikanischen Armee nach Österreich zurück. Um die Bedeutung dieser Position zu verstehen, muss zuallererst der Frage nachgegangen werden, worum es sich bei dieser Tätigkeit überhaupt handelte und welche Aufgaben Haeusserman und seine Kollegen dabei zu erfüllen hatten.

In den Reihen der amerikanischen Kulturoffiziere, die in Österreich eingesetzt wurden, fanden sich sehr viele österreichische Migranten, wovon eine große Zahl vor ihrer Flucht im Kunst- und Kulturbereich tätig gewesen waren. Viele von ihnen hatten sich freiwillig zum Dienst in der amerikanischen Armee gemeldet, um, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, die amerikanische Staatsbürgerschaft erlangen zu können. Emigrant*innen in Uniform waren ein wichtiger Teil der amerikanischen Besatzungspolitik. Sie wurden zumeist aufgrund ihrer Sprachkenntnisse für Verhöre mit Kriegsgefangenen und Übersetzerdienste, aber auch zur psychologischen Kriegsführung herangezogen. Viele dieser Emigrant*innen identifizierten sich mit ihrer neuen Heimat vorbehaltlos. Die wenigsten konnten jedoch, aufgrund des herrschenden Misstrauens gegen alles „Deutsche“, auf amerikanischer Seite Schlüsselpositionen erringen.¹⁰⁹ Die ISB, die Information Service Branch, vertraute im Bereich des Theaters und des Films

¹⁰⁶ Vgl.: American Red Cross, Notfallbescheinigung, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Brief, Typoskript vom 6.12.1945.

¹⁰⁷ Vgl.: Henry Alter an Adrienne Gessner, Kondolenz, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Telegramm vom 7.1.1946.

¹⁰⁸ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.44:44-44:56

¹⁰⁹ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 62–63.

vor allem auf österreichische Migrant*innen, die mit der Armee nach Österreich zurückgekehrt waren.¹¹⁰ Die Österreicher*innen wurden vor allem hier eingesetzt, da sie sich sowohl in der österreichischen, als auch in der amerikanischen Kulturlandschaft auskannten und somit den Geschmack des österreichischen Publikums hinsichtlich amerikanischer Kultur und Theaterstücke besser einschätzen konnten. Sie wussten um den eher konservativen Geschmack des österreichischen, Publikums und nutzten deren Meinung darüber, dass die österreichische Kultur der amerikanischen überlegen sei, für ihre Zwecke. Gerade weil die Kulturoffiziere als österreichische Emigrant*innen diese Kulturszene bestens kannten und sich auch einen europäischen Blick auf die US-Kunst erhalten hatten, konnten sie beim konservativen, bürgerlichen Publikum erfolgreich für die USA werben. Sie erzielten dort die größten Erfolge, wo sie die vermeintliche österreichische Kulturüberlegenheit respektierten und sie für ihre Aufgabe nützten.¹¹¹

Die ISB war zuerst dem CAD (Civil Affairs Division) im War Department in Washington unterstellt und damit relativ unabhängig von lokalen Militärbehörden. Ab 1950 war man direkt dem Department of State unterstellt.¹¹² Ziel war vor allem eine Re-Orientierung Österreichs nach Westen. Die ersten Vorbereitungen begannen 1944 in London unter der Austrian Planning Unit. Diese arbeitete einige Direktiven über die Zukunft Österreichs nach dem 2. Weltkrieg aus. Ab September geschah die Planung in getrennten amerikanischen und englischen Stabstellen.¹¹³ Ursprünge hatten die ISB auch in der Psychological Warfare Branch. Diese existierte seit der nordafrikanischen Offensive 1943 und bestand aus Zivilist*innen und Militärangehörigen. Die leitenden Mitglieder waren Journalist*innen und konnten in Italien Erfahrungen sammeln, aus denen sie dann Pläne für Österreich ableiteten.¹¹⁴ Die Aufgaben der ISB waren klar definiert. Sie beinhalteten die Lizenzierung der Theater, die Einflussnahme auf die wesentlichen kulturellen Institutionen, sowie eine klare Entnazifizierungspolitik.¹¹⁵ Dabei darf nicht vergessen werden, dass die ISB auch eine amerikanische Propagandainstitution war.

¹¹⁰ Vgl.: Andrea Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich 1945-1955, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 - 1955, Wien 2005, S. 61–85, hier S. 64.

¹¹¹ Vgl.: Evelyn Deutsch-Schreiner, Theater im Wiederaufbau. Zur Kulturpolitik der politischen Lager Österreichs, Wien 1997, S. 471.

¹¹² Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 69.

¹¹³ Vgl.: 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, Wien 1982, S. 32–33.

¹¹⁴ Vgl.: ebenda, S. 37–38.

¹¹⁵ Vgl.: ebenda, S. 288–289.

Laut Rathkolb war ein Aspekt der Arbeit der ISB, die amerikanische Kultur als einen positiven Gegenpol zur sowjetischen Situation darzustellen und in weiterer Folge, ideologische Auseinandersetzungen steuern bzw. über die Medien austragen zu können.¹¹⁶ Vorrangig lag in den ersten Jahren nach dem Ende des zweiten Weltkriegs jedoch die Konzentration auf dem Wiederaufbau der österreichischen Kulturlandschaft und die Orientierung Richtung Westen und weg von Deutschland. Ellmeier beschreibt diese Westintegration auch als „Produkt einer präzisen und umfassenden modernen Kultur- und Medienpolitik der US-amerikanischen Besatzungsmacht in sämtlichen Bereichen von Medienwesen, Kunst und Kultur“.¹¹⁷ Die amerikanische Kulturoffensive hatte neben intellektuellen und kulturellen auch wirtschaftliche Auswirkungen, die dafür sorgten, dass sich Österreich stark an den Leitlinien der USA orientierten. Besonders überzeugend war die moderne Form der Einflussnahme, die die USA als liberal und offen erscheinen ließ.¹¹⁸ Leidinger schreibt dazu:

„Die amerikanische Massenkultur erwies sich als wirksame Waffe im Kalten Krieg. „Traumfabriken“ schufen und lenkten neben der selbstbewusst auftretenden Heimatvermarktung die Bedürfnisse der Nachkriegsgenerationen.“¹¹⁹

Daher gab es auch eine eigene ISB-Abteilung, die nur für Österreich zuständig war. Erster Chef des ISB in Österreich war Otto de Pasetti, der damals in die USA ausgewandert war, ohne jedoch vom NS-Regime verfolgt worden zu sein.¹²⁰ Otto de Pasetti war auch der erste Leiter der Theatre & Music Section, in der ersten Zeit auch der einzige Mitarbeiter. Er versuchte mit allen Kräften, den Theaterbetrieb in Schwung zu bringen und gleichzeitig den Status der Entnazifizierung unter den aktiven/engagierten Künstler*innen zu überprüfen.¹²¹ Das erste ISB-Büro in Wien wurde von der Sängerin Margot Pinter geleitet, die jedoch ihre Tätigkeit sehr auf die Inhalte ausrichtete. Da Pasetti vorrangig in Salzburg blieb, hatte sie in Wien weitgehend freie Hand. Sie war Amerikanerin, hatte ihre musikalische Ausbildung aber in Wien erhalten und war daher

¹¹⁶ Vgl.: ebenda, S. 162.

¹¹⁷ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 61.

¹¹⁸ Vgl.: ebenda, S. 83.

¹¹⁹ Hannes Leidinger, Geteilte Wirklichkeit. Die österreichische Besatzungszeit im Überblick, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 - 1955, Wien 2005, S. 13–34, hier S. 34.

¹²⁰ Vgl.: Oliver Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg. Sondierungen zur Kultur- und Theaterpolitik der Alliierten, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998, S. 40–64, hier S. 52.

¹²¹ Vgl.: Oliver Rathkolb, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2015, Wien 2015, S. 318.

durchaus mit der österreichischen Kulturlandschaft vertraut.¹²² Sie wurde bald von Henry Alter und später von Ernst Lothar abgelöst, die beide aufgrund ihrer Kenntnis der österreichischen Theaterlandschaft die Stelle bekamen.¹²³ Die ISB verfügte über insgesamt 13 Abteilungen, die alle wichtigen kulturellen und Informationsbereiche des öffentlichen Lebens regulierte.¹²⁴

Zu diesen Abteilungen gehörten u.a. die Theatre & Music Section, die Film Section sowie die Radio Section. Deren Aufgaben beschreibt Ellmeier wie folgt:

- Theater & Music Section
Entnazifizierung der Kulturszene, Kontrolle reisender Schauspieler*innen und Musiker*innen und Ventilieren von US-Autoren*innen in der österreichischen Literatur und Theaterszene.¹²⁵
- Film Section
Enge Zusammenarbeit mit Hollywoods Motion Picture Export Association (MPEA) und, bis 1949 gemeinsam mit der britischen Besatzungsmacht, Herstellung der "Welt im Film"- Wochenschau.¹²⁶
- Radio Section
Hauptaufgabe hier war vor allem das Betreiben des Senders „Radio Rot-Weiß-Rot“. Dieser war der Sender der US-Administration, hatte die Aufgabe, mit Sendungen wie "Voice of America" westliche, vor allem amerikanische, Werte in Form von Musik und Unterhaltung dem österreichischen Publikum zu vermitteln.¹²⁷

Die erste Maßnahme der Amerikaner*innen war, alle Zeitungen, Kinos, Rundfunksender, etc. zu schließen und deren Eigentümer*innen sowie die Direktor*innen jeglicher Art von Bühnen – von der Oper bis zum Kasperltheater – mussten eine Genehmigung der Militärbehörden erhalten.¹²⁸

¹²² Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 304.

¹²³ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 80.

¹²⁴ Vgl.: ebenda, S. 67–68.

¹²⁵ Vgl.: ebenda, S. 68.

¹²⁶ Vgl.: ebenda.

¹²⁷ Vgl.: ebenda.

¹²⁸ Vgl.: Oliver Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Friedrich Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Wien, München 1988, S. 35–50, hier S. 36.

Theater - Entnazifizierung

Wichtige Aufgabe der Theater & Music Section war die "Reorientation" der österreichischen Kultur. Dabei wurden vor allem Stücke vermittelt, die ein besonders positives Bild des "American Way of Life" zeichnen und nicht kritisch mit der amerikanischen Kultur umgingen.¹²⁹ Diese Stücke nach Österreich zu bringen, war jedoch mit Schwierigkeiten verbunden. Beim Import von Stücken in die jeweiligen Besatzungszonen mussten die Autor*innen aufgrund der unterschiedlichen Währungen oft auf die Tantiemen verzichten, da das Geld auf Sperrkonten überwiesen wurde.¹³⁰ Alle alliierten Mächte, vor allem die amerikanischen und russischen, hatten erkannt, wie wichtig Theater und Oper für die Österreicher*innen waren und sorgten dafür, dass diese recht schnell und unter alliierter Kontrolle wieder geöffnet wurden. Gerade Amerikaner und Sowjets wollten durch den Kulturimport die Vorteile des eigenen Systems ins Rampenlicht stellen.¹³¹ Bei der Aufführungspolitik besann man sich vor allem auf österreichische Klassiker wie Schnitzler oder Grillparzer, was Daviau auch als Ausblenden der jüngsten Vergangenheit interpretiert hatte.¹³² Die Forcierung auf die Klassiker war aber auch dem Umstand geschuldet, dass neben diesen keine anderen Stücke verfügbar waren.¹³³ Im Gegensatz zu den Russen, die die Hochkultur förderten, hatten die Amerikaner begonnen, Bühnen für die eigenen Truppen zu bauen, auf denen Varieté aufgeführt wurde.¹³⁴ Auch Zuckmayer stellt in seinem Deutschlandbericht fest, dass die russischen Behörden sich sehr für die Mitarbeiter*innen und Schauspieler*innen der Theater einsetzten und sie finanziell und organisatorisch unterstützten, während die Angestellten in den amerikanisch lizenzierten Theatern oft keine Unterstützung erhielten.¹³⁵ Auch hinsichtlich der Kulturpolitik gab es unterschiedliche Auffassungen. Die amerikanischen Besatzungstruppen wollten den Kulturbetrieb erst wieder hochfahren, nachdem sie alle Beteiligten einem Entnazifizierungsprozess unterzogen hatten und „Belastete“ kaltgestellt hatten. Die Sowjets waren jedoch für eine schnelle Wiederaufnahme des Spielbetriebs ohne große Veränderungen des Personals oder

¹²⁹ Vgl.: Wagnleitner, *Coca-colonization and the Cold War*, S. 168–169.

¹³⁰ Vgl.: Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*. Bundesrepublik Deutschland, Dt. Demokrat. Republik, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1976, S. 36.

¹³¹ Vgl.: ebenda, S. 33.

¹³² Vgl.: Donald G. Daviau, *The Role of Film in the Postwar Revival of Austria*, in: *Maske und Kothurn* 46 (2000), H. 1, S. 5–20, hier S. 10–12.

¹³³ Vgl.: Rathkolb, *Planspiele im Kalten Krieg*, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), *Zeit der Befreiung*, S. 42.

¹³⁴ Vgl.: Wagnleitner, *Coca-colonization and the Cold War*, S. 167.

¹³⁵ Vgl.: Carl Zuckmayer/Gunther Nickel, *Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika*, Göttingen 2004, S. 180.

der Aufführungspraktiken.¹³⁶ Das führte dazu, dass sich alle Theaterleiter*innen bei Ankunft der Amerikaner einer erneuten Entnazifizierungsprüfung unterziehen mussten.¹³⁷ Die sowjetische Theaterpolitik versuchte mit Hochkultur und Auftritten von russischen Ensembles sowie mit generellem Interesse und Unterstützung für die österreichische Theaterlandschaft zu punkten. Im Verlauf des Kalten Krieges veränderte sich die Zielsetzung hin zur „Vermarktung“ des Kommunismus.¹³⁸ Die Amerikaner waren der Ansicht, dass die Kultur nicht von der Politik reglementiert werden sollte, sondern als vierte Kraft der Demokratie die Kontrolle über die Politik ausüben sollte. Allerdings war es die Kulturpolitik der Amerikaner die am stärksten nach den Vorstellungen der eigenen Regierung kontrollierte und ideologisch reglementierte.¹³⁹ Das Ziel der Amerikaner, die vollständige Entnazifizierung und der Austausch der Eliten, wurde bald vom Kampf gegen den Kommunismus abgelöst und die Entnazifizierung verlief sich im Sande.¹⁴⁰ Rathkolb schreibt, dass für die Amerikaner die „nationale Selbstdarstellung“ und die positive Darstellung im Vergleich zur Sowjetunion im Vordergrund standen.¹⁴¹ Laut Zuckmayer war das primäre Ziel der Amerikaner, das Theaterleben so rasch wie möglich wieder aufzubauen und den Intendant*innen und Direktor*innen so große Freiheit wie möglich zu geben. Zuckmayer sieht auch keine Zensur durch die Behörden, dennoch schlägt er vor, dass sie das Programm zuallererst mit dem zuständigen Theateroffizier durchsprechen sollten. Allerdings gibt er auch zu, dass der Einfluss der zuständigen Offiziere nicht unerheblich war, da sie die Intendant*innen einsetzten und bei Unstimmigkeiten am längeren Hebel saßen.¹⁴² Auffällig ist, dass der ursprüngliche Plan, die Spielpläne im Sinne einer kulturpolitischen Umerziehung zu gestalten, nicht weiterverfolgt wurde. Vielmehr wurde der Kulturoffizier erst später zum

¹³⁶ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 43–45.

¹³⁷ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 79.

¹³⁸ Vgl.: Evelyn Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich". Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945-1955, in: Ernst Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?, Wien 2006, S. 145–161, hier S. 151.

¹³⁹ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 63.

¹⁴⁰ Vgl.: ebenda, S. 65–66.

¹⁴¹ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 156.

¹⁴² Vgl.: Zuckmayer/Nickel, Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika, S. 160–161.

Dreh- und Angelpunkt, als er Stücke von US-amerikanischen Autor*innen an die Theater verteilen konnte.¹⁴³

Großes Ziel der amerikanischen Militärregierung war eine möglichst effiziente Entnazifizierungspolitik. Ernst Lothar beschreibt die Idee der amerikanischen Befehlshaber für die Entnazifizierung folgendermaßen:

„Erzielt werden sollte die Ausschaltung der am Schandregime Beteiligten oder aktiv damit Einverstandenen als Sühne für sie, als Warnung für die anderen, als Grundlage für einen sauberen Neuaufbau. Erzielt wurde eine schematische, unkonsequente Vergeltung, andauernd von Ausnahmen durchlöchert, die das Vertrauen in die Korrektheit, Informiertheit oder Voraussicht der Säuberer erschütterten.“¹⁴⁴

Ziel der Amerikaner war auch eine Form der De-Germanisierung. Das bedeutete, dass man alle deutschen Staatsbürger*innen aus Österreich bzw. aus der kulturellen Produktion ausschloss. Gerade im Theaterbereich war das aber nicht möglich, daher wurde es den Theatern, aufgrund der Personalknappheit, 25% deutsche Mitarbeiter*innen pro Produktion zu beschäftigen.¹⁴⁵ Laut den Richtlinien des SHAEF (Supreme Headquarters, Allied Expeditionary Force) sollten alle Personen, die Parteimitglieder gewesen waren bzw. dort in leitender Tätigkeit gewesen waren, sofort entlassen werden.¹⁴⁶ Allerdings spielten auch die Präsenz und das Auftreten zu Propagandazwecken der jeweiligen Schauspieler*innen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Diese Überlegungen blieben zwar eher theoretisch, hatten aber zumindest in Deutschland doch Auswirkungen auf die Entnazifizierung.¹⁴⁷ In Österreich wurden im Zuge der Entnazifizierung Auftrittsverbote für verschiedene Schauspieler*innen ausgesprochen. Diese Auftrittsverbote betrafen allerdings nicht das gesamte österreichische Staatsgebiet, sondern nur die einzelnen Besatzungszonen.¹⁴⁸ Bedingt durch die Zonenteilung Österreichs konnten österreichische Schauspieler*innen, die von den Amerikanern mit einem Auftrittsverbot belegt worden waren, in den anderen Zonen ohne Probleme auftreten.¹⁴⁹ Perner vertrat auch die Meinung, dass man bei bekannten

¹⁴³ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 55–56.

¹⁴⁴ Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 322–323.

¹⁴⁵ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 62.

¹⁴⁶ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 325.

¹⁴⁷ Vgl.: ebenda, S. 267.

¹⁴⁸ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 49.

¹⁴⁹ Vgl.: Maria Steiner, "... they want to do Liliom, of course". Vom ungebrochenen Spieltrieb am Wiener Theater nach 1945, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998, S. 65–83, hier S. 67.

Künstlerpersönlichkeiten milder urteilen sollte, um die Qualität zu halten. Das wiederum bedeutete, dass die Theatre & Music Section sich nicht unabhängig halten konnte.¹⁵⁰

Die Theater & Music Section spielte im Hinblick auf das Kulturleben in Österreich auch noch eine andere wichtige Rolle. Ihr kam beim „Import“ von amerikanischen Stücken an die österreichischen Bühnen eine Vermittlerrolle zu. Sie kümmerte sich unter anderem um Übersetzung, Auftritte und die Vermittlung zwischen Autor*innen und Bühnen.¹⁵¹ Laut Rathkolb wurden in der amerikanischen Besatzungszone im September 1947 18 US-amerikanische Theaterstücke geprobt oder aufgeführt.¹⁵² Allerdings durften nicht alle Stücke, die man vielleicht gern gespielt hätte, an die österreichischen Bühnen vermittelt werden. Es wurde sehr darauf geachtet, dass keine antimilitaristischen und antiamerikanischen Stücke in der amerikanischen Besatzungszone aufgeführt wurden. Diese Weisung kam direkt von den US-Zentralbehörden, die auch kontrollierten, welche Stücke überhaupt nach Europa geschickt wurden.¹⁵³ So wurde zB Zuckmayers „Des Teufels General“ gänzlich verboten, da das Thema aus Sicht der Kulturbehörden zu militärisch war.¹⁵⁴ Später konnte die Zensur der Behörden durch die Vermittlung privater Agent*innen umgangen werden und die betreffenden Stücke auf diesem Weg nach Österreich gelangen.¹⁵⁵ Allerdings kamen die ausgewählten Stücke der Amerikaner bei den Österreicher*innen nicht unbedingt gut an. Laut Ernst Lothar lag das Problem vor allem darin, dass die Österreicher*innen sich durch die Auswahl der Stücke bevormundet fühlten und erkannt hatten, dass man versuchte, ihnen eine proamerikanische Geisteshaltung aufzuzwingen.¹⁵⁶ So wurden von fünf von der ISB vermittelten Theaterstücken nur drei ein Erfolg; die übrigen erwiesen sich als finanzielles Desaster.¹⁵⁷

¹⁵⁰ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 289.

¹⁵¹ Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 168.

¹⁵² Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 57.

¹⁵³ Vgl.: Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955, S. 41.

¹⁵⁴ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 39.

¹⁵⁵ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 415.

¹⁵⁶ Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 169.

¹⁵⁷ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 419.

Ein zentraler Ort der amerikanischen Theaterpolitik war das Kosmos-Theater. Dabei übernahmen nicht amerikanische Beamte und Soldaten das Ruder, sondern österreichische Remigrant*innen wie Ernst Haeusserman oder Marcel Prawy. Auf die Bedeutung des Kosmos-Theaters für die Karriere von Ernst Haeusserman wird im Kapitel „Ernst Haeusserman und die Remigration“ noch näher eingegangen. Den Amerikanern gelang es, die österreichische Politik von ihrer Philosophie zu überzeugen, sodass die amerikanische und die österreichische Theaterpolitik in den 1950er-Jahren nahezu identisch waren.¹⁵⁸

Filmsektion

Neben dem Theater war auch der Film einer jener Bereiche, in denen die Alliierten, ihr Weltbild durchsetzen wollten. Deshalb begann man auch in Wien kurz nach dem Krieg wieder, Filme zu produzieren. Trotz großer künstlerischer Ambitionen waren die ersten Filme, die in Wien in der Nachkriegszeit produziert wurden, eher seichte Unterhaltung mit altbekannten Themen.¹⁵⁹ Der Hintergrund dafür war, dass die staatliche Filmproduktion einige „Cash-Cows“ benötigte, um vorerst finanziell überleben zu können. Der künstlerische Wert solcher Filme war maximal ein zusätzlicher Benefit.¹⁶⁰ Auch war die Anzahl der Filmproduktionen in den Anfangsjahren überschaubar, was seitens der Besatzungsmacht Amerika auch so gewollt war, konnte sie doch so ihre Hollywoodfilme besser vermarkten bzw. verkaufen.¹⁶¹ Die US-Filmsektion wurde oft als verlängerter Arm Hollywoods in Österreich wahrgenommen. Teilweise spiegelte sich das in der Personalbesetzung wider, wo sich in wichtigen Positionen oft hochrangige Mitarbeiter von Hollywoodstudios fanden, die natürlich ihre Filme bevorzugt an den Mann bzw. die Frau brachten.¹⁶² Mit den erspielten Einnahmen, wurden wiederum Filme in den Hollywood Studios produziert.¹⁶³ Auch Carl Zuckmayer beschreibt in seinem Deutschlandbericht die Situation der Filmbranche in Österreich. Er lobte dabei zwar die Arbeit des zuständigen Kulturoffiziers Ernst Haeusserman, attestierte der

¹⁵⁸Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 150.

¹⁵⁹ Vgl.: Gernot Heiß, Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 - 1955, Wien 2005, S. 37–60, hier S. 55.

¹⁶⁰ Vgl.: ebenda.

¹⁶¹ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 73.

¹⁶² Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 257.

¹⁶³ Vgl.: Daviau, The Role of Film in the Postwar Revival of Austria, S. 14–15.

österreichischen Filmbranche aber generell eine „hoffnungslose Verwirrung“ und erklärte dies mit den unklaren Zuständigkeiten über die Kontrolle der Filmproduktion.¹⁶⁴ Zuckmayer deutete auch an, dass die Produktionsbedingungen in Wien zwar sehr gut wären, aber nicht ganz legale Machenschaften im Dunstkreis der Rosenhügelstudios am Laufen wären und daher kaum Filme produziert wurden.¹⁶⁵ Ende 1946 wurde die österreichische Filmindustrie den Österreichern wieder zurückgegeben, stand aber trotzdem und ,ohne Autorisierung, immer noch unter der Kontrolle der Amerikaner.¹⁶⁶

Radio Section – Sender Rot-Weiß-Rot

Das Radio war während und nach dem Krieg das wichtigste Medium für die Bevölkerung und so war es nur logisch, dass die Amerikaner dies nutzten. In Österreich etablierte sich vor allem der Sender Rot-Weiß-Rot (RWR) dieser war eine wichtige Karrierestation für Ernst Haeusserman. Er war dort von 1946 bis 1947 als Program Officer tätig. Wie seine Arbeit dort aussah, und welchen Stellenwert sie für seine Karriere hatte, wird im folgenden Kapitel erläutert.

Seine Anfänge nahm das Programm bereits während des Zweiten Weltkriegs in Amerika. Erste Bestrebungen, das Weltbild der USA dem Rest der Welt näherzubringen, gab es bereits im Mai 1938. Private Firmen, u.a. NBC, Westinghouse und General Electric, sendeten erste Überseeprogramme auf Deutsch, Französisch und Italienisch, später auch in sämtlichen anderen europäischen Sprachen.¹⁶⁷ Zwischen August 1940 und Juli 1941 begann sich die US-Regierung verstärkt in den Sendern Einfluss auszuüben, um der starken deutschen Propaganda am Kriegsschauplatz Europa entgegenzuwirken.¹⁶⁸ Nach dem Angriff auf Pearl Harbor wurde dieses Programm von der amerikanischen Regierung intensiviert und die "Voice of America" (VOA) übernahm die Sendestationen der privaten Netzwerke.¹⁶⁹ Die erste Sendung für Europa wurde am 1. Februar 1942 ausgestrahlt.¹⁷⁰ Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war die VOA vor allem in Europa den meisten Menschen ein Begriff, in Amerika kannte sie hingegen

¹⁶⁴ Vgl.: Zuckmayer/Nickel, Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika, S. 197.

¹⁶⁵ Vgl.: ebenda, S. 198.

¹⁶⁶ Vgl.: ebenda, S. 199.

¹⁶⁷ Vgl.: Walter R. Roberts, The Voice of America--Origins and Recollections II, in: American Diplomacy (2011), hier S. 1–2.

¹⁶⁸ Vgl.: ebenda, S. 2.

¹⁶⁹ Vgl.: ebenda.

¹⁷⁰ Vgl.: ebenda, S. 1.

fast niemand.¹⁷¹ Der Sender Rot-Weiß-Rot war 1945 von den Amerikanern in Salzburg gegründet worden, ab November befand sich das Hauptquartier in Wien.¹⁷² Die Verlegung wurde veranlasst, da sich Hans Cahrssens Nachfolger Savalli und Haeusserman die meiste Zeit in Wien aufhielten.¹⁷³ Radio RWR übertrug auch in den Sprachen der Nachbarländer wie Ungarisch, Tschechisch oder Kroatisch.¹⁷⁴ Der erste Chef der Sektion „Rundfunk“ wurde Hans L. Cahrssen, ein ehemaliger Journalist, obwohl er keine Erfahrungen mit dem Medium Radio hatte – seine Qualifikation war, dass er Deutsch sprach.¹⁷⁵ Das Team von RWR bestand aus altgedienten Rundfunkleuten mit Erfahrung und Leuten, die zwar keine Erfahrung mit dem Radio, dafür neue und packende Ideen hatten.¹⁷⁶ Man begann mit 140 Mitarbeiter*innen 1945. 1949 beschäftigte man bereits 1060 Angestellte, später bis zum Ende der Besatzungszeit waren es rund 900 Mitarbeiter*innen, der Großteil davon Österreicher*innen.¹⁷⁷

Bald nach der Gründung wurde ein neues Sendestudio in Linz eröffnet. Außerdem beschlagnahmte man eine ehemalige Radarstation am Kahlenberg, auf welche auch Radio Wien Anspruch erhob.¹⁷⁸ Zuerst betrachtete die amerikanische Besatzungsmacht den Sender RWR nur als Übergangslösung, bis sich aus den NS-Reichssendern ein unabhängiges österreichisches Rundfunknetz gebildet hatte.¹⁷⁹ Um den Jahreswechsel 1946 gab es personelle Umbrüche im Sender RWR auf die in einem späteren Kapitel noch näher eingegangen wird.

Alle Besatzungsmächte hatten ihre eigenen Radiosender. Die Sendergruppen gaben die Weltanschauung der jeweiligen Besatzungsmächte wieder. Jene der Amerikaner und der Briten, deckten sich in groben Umrissen mit jenen der Österreicher, wodurch die Vorgaben auch von den österreichischen Mitarbeitern akzeptiert wurden.¹⁸⁰ Am erfolgreichsten war jedoch ohne Frage der Sender Rot-Weiß-Rot. Das lag vor allem an der Programmgestaltung. Den ersten Erfolg fuhr RWR mit der Sendung „Wir bringen Suchmeldungen“ ein. Dabei wurden die Namen von Vermissten und ihren

¹⁷¹ Vgl.: ebenda, S. 4.

¹⁷² Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 252.

¹⁷³ Vgl.: Norbert P. Feldinger, Nachkriegsrundfunk in Österreich. Zwischen Föderalismus und Zentralismus von 1945 bis 1957, München 1990, S. 37.

¹⁷⁴ Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 109.

¹⁷⁵ Vgl.: Viktor Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, Wien 1975, S. 9–10.

¹⁷⁶ Vgl.: ebenda, S. 73.

¹⁷⁷ Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 71.

¹⁷⁸ Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 76.

¹⁷⁹ Vgl.: Joseph McVeigh, Ohne dass der Hörer kapiert ... Der Sender Rot-Weiß-Rot im Kalten Krieg, in: Michael Hansel/Michael Rohrwasser (Hrsg.), Kalter Krieg in Österreich. Literatur - Kunst - Kultur, Wien 2010, S. 265–279, hier S. 266.

¹⁸⁰ Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 112.

suchenden Angehörigen im immer noch chaotischen Nachkriegsösterreich vorgelesen. Das brachte dem Sender Hörer und Popularität.¹⁸¹ Außerdem war es der erste Sender, der regelmäßig und in größerer Menge Nachrichten aus aller Welt sendete. Weiters gab es bereits früh Experimente mit Diskussionsendungen wie das „Forum“.¹⁸² Im Sommer 1946 führte RWR eine Hörerbefragung zur Programmgestaltung durch. Viele der 250.000 Befragten sprachen sich für Tanzmusik und leichte Unterhaltung sowie Nachrichtensendungen aus.¹⁸³ Feldinger vergleicht den Sender RWR aufgrund des Programmschemas, der modernen Musik und den stündlichen Nachrichten mit dem Auftreten von Ö3.¹⁸⁴ Der Sender wurde zwar zum Teil aus den Radiogebühren Salzburgs und Oberösterreichs finanziert, den Großteil der Mittel steuerten die Amerikaner bei. Bemerkenswert daran ist, dass das Wiener Studio keinen Anteil aus den Gebühren der Wiener Hörer*innen bekam.¹⁸⁵ Während der Jahre 1946 und 1947 hatte der Sender an Reputation gewonnen. Man übertrug eigene Theaterproduktionen und Studioaufnahmen in Spitzenbesetzungen, sowie viele Literatur- und Musiksendungen. Auch wurden Opernübertragungen aus der Scala und der Metropolitan Opera sowie Kabarettssendungen gesendet.¹⁸⁶ Natürlich übertrug der RWR auch Propagandasendungen, allerdings klar als solche gekennzeichnet und nur 15 Minuten täglich.¹⁸⁷ Das lag unter anderem daran, dass man erkannt hatte, dass das Wiener Radiopublikum nicht unbedingt an Politik interessiert war. Deshalb hatten die Verantwortlichen beschlossen, ein spezifisch auf die Österreicher*innen zugeschnittenes Unterhaltungsprogramm auf die Beine zu stellen.¹⁸⁸ Darin enthalten waren auch Unterhaltungssendungen wie die „Radiofamilie“. Federführend dabei war eine Reihe junger Schriftsteller wie Ingeborg Bachmann, Jörg Mauthe oder Peter Weiser.¹⁸⁹ Die „Radiofamilie“ avancierte recht bald zu einem der erfolgreichsten Programme des Senders. Ingeborg Bachmann und Ernst Haeusserman waren auch später in privatem Kontakt, wie eine Urlaubspostkarte in Haeussermans Nachlass beweist.¹⁹⁰

¹⁸¹ Vgl.: ebenda, S. 71.

¹⁸² Vgl.: ebenda, S. 74–75.

¹⁸³ Vgl.: ebenda, S. 124–125.

¹⁸⁴ Vgl.: Feldinger, Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 80.

¹⁸⁵ Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 128.

¹⁸⁶ Vgl.: ebenda, S. 128–129.

¹⁸⁷ Vgl.: ebenda, S. 75.

¹⁸⁸ Vgl.: McVeigh, Ohne dass der Hörer kapiert ..., in: Hansel/Rohrwasser (Hrsg.), Kalter Krieg in Österreich, S. 273.

¹⁸⁹ Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 190.

¹⁹⁰ Vgl.: Ingeborg Bachmann an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Postkarte, Manuskript vom 2.9.1953.

Die Hochkultur beschäftigte die zuständigen US-Offiziere zwar meist um einiges mehr als die Unterhaltungskultur, hatte aber auf lange Sicht bedeutend weniger Auswirkungen auf die Gesamtverfassung der Beziehungen zwischen dem neuen Österreich und den USA. Die Österreicher*innen waren nämlich, das zeigt die Analyse der Kulturmission der USA in Österreich, an der hochkulturellen USA deutlich weniger interessiert als am populärkulturellen Amerika.¹⁹¹

Exkurs Remigration

Haeusserman und Lothar waren nur zwei von vielen anderen Persönlichkeiten, die sich nach Kriegsende dazu entschlossen, in ihr Herkunftsland zurückzukehren. Sie gehören damit zur Gruppe der Remigrant*innen. Krauss definiert den Begriff folgendermaßen:

„Remigration, das ist hier die Rückkehr von Frauen oder Männern, die aus ihrem Heimatland ausgewiesen wurden, die vor politischer, rassistischer oder religiöser Verfolgung flohen und im Exil überlebten.“¹⁹²

Als Gesamtzahl der Remigranten in Deutschland nimmt Marita Krauss ca. 30.000 Personen an.¹⁹³ In Österreich sprechen Wissenschaftler*innen von 8.000 Remigrant*innen bis 1959 und 12.000 bis 15.000 bis zum Jahr 1970.¹⁹⁴ Krauss ist es auch, welche die Remigration in drei Phasen einteilt. In der ersten Phase remigrierten vor allem politisch Verfolgte nach Deutschland, sowie Geschäftsinhaber*innen, die ihre, von den Nationalsozialisten "arisierten", Geschäfte zurückhaben wollten.¹⁹⁵ Auch jene Migrant*innen, die aus politischen Gründen geflüchtet waren, kehrten sehr bald nach Kriegsende zurück. Für sie war die Mitgestaltung der neuen politischen Landschaft wichtig, darauf hatten sie während des Exils hingearbeitet. Einigen, die sehr früh nach Kriegsende zurückgekehrt waren, wie Willy Brandt oder Bruno Kreisky, gelang später der Aufstieg in die hohe Politik.¹⁹⁶ In der zweiten Phase waren es vor allem Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, die zurückkehrten. Krauss vermutet hier ein

¹⁹¹ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 81.

¹⁹² Marita Krauss, Remigrationen. europäische Perspektiven, in: Wolfgang Straub/Katharina Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, Wuppertal 2017, S. 19–27, hier S. 19.

¹⁹³ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 10.

¹⁹⁴ Vgl.: Ursula Seeber, Ein Niemandsland. Remigranten in Österreich, in: Heide Kunzelmann/Martin Liebscher/Thomas Eicher (Hrsg.), Kontinuitäten und Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945, Oberhausen 2006, S. 93–112, hier S. 94.

¹⁹⁵ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 13.

¹⁹⁶ Vgl.: Krauss, Remigrationen, in: Straub/Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, S. 22–27.

Abwarten bezüglich der Entwicklung der politischen Lage in Deutschland als Grund.¹⁹⁷ Die dritte Phase der Remigration dauert, laut Krauss, bis heute an. Sie betrifft vor allem diejenigen, die ihren Lebensabend aufgrund von Sprache oder finanziellen Schwierigkeiten in Deutschland verbringen wollen.¹⁹⁸ Remigration war aber mitnichten ein Massenphänomen. Nur sehr wenige Migrant*innen kehrten zurück, vor allem wenn sie keine Notwendigkeit darin sahen. Die etwas zögerliche Rückkehr liegt darin begründet, dass kurz nach dem Krieg nur Regierungsbeamte oder Angehörige des Militärs nach Europa reisen durften, Emigrant*innen, die die österreichische Staatsbürgerschaft behalten hatten, durften erst ab 1946 einreisen. Jene die die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hatten, durften nur in der Wahrnehmung amerikanischer Interessen nach Europa reisen.¹⁹⁹ Viele Remigrant*innen kehrten später angesichts der ablehnenden Haltung ihrer Mitmenschen wieder ins Exilland zurück.²⁰⁰ Krauss schreibt, dass politisch Verfolgte eher und zahlreicher aus dem Exil zurückkehrten, um sich beim Wiederaufbau zu engagieren. Ähnlich hoch war die Rückkehrbereitschaft bei jenen, die für ihre Arbeit an die deutsche Sprache mehr oder weniger gebunden waren, also Journalist*innen, Schriftsteller*innen oder Theaterleute.²⁰¹ Herweg gibt für den Verbleib im Exilland die politische und wirtschaftliche Situation dort an. Viele, die in die USA emigriert waren, blieben dort, weil sie ein sicheres Umfeld nicht gegen eine unsichere Situation in ihrem Herkunftsland tauschen wollten.²⁰² Wenige Schriftsteller*innen wie Carl Zuckmayer oder Hilde Domin verarbeiteten später ihre Remigration in Romanen und konnten damit auch teilweise erfolgreich sein.²⁰³ Meisten fanden solche Themen nur schwer ihr Publikum, da sie von den meisten als tendenziös, bedrohlich und anklagend empfunden wurden.²⁰⁴ Dass die Remigration politisch gar nicht so forciert wurde, fasste auch der langjährige KPÖ-Gemeinderat Viktor Matejka in Worte:

¹⁹⁷ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 13.

¹⁹⁸ Vgl.: ebenda, S. 14.

¹⁹⁹ Vgl.: Peter Eppel, Bemerkungen zur Frage der Rückkehr österreichischer Emigranten aus den USA, in: Johann Holzner (Hrsg.), Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938 - 1945, Innsbruck 1991, S. 111–149, hier S. 121.

²⁰⁰ Vgl.: Nikola Herweg, Bilderbuchheimkehrer, Persilscheine und Schweigegebot. Voraussetzungen und Bedingungen der Remigration in die Bundesrepublik Deutschland, in: Wolfgang Straub/Katharina Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, Wuppertal 2017, S. 63–77, hier S. 75–77.

²⁰¹ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 11.

²⁰² Vgl.: Herweg, Bilderbuchheimkehrer, Persilscheine und Schweigegebot, in: Straub/Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, S. 64–65.

²⁰³ Vgl.: ebenda, S. 73–75.

²⁰⁴ Vgl.: ebenda, S. 72.

„Ein Problem, das mich vom ersten Tag an bewegt hat und von dem ich geglaubt hab, das wird von vornherein gelöst, ist aber auch später nicht richtig gelöst worden, war, alle geistigen Potenzen, die wir durch die Emigration und die Vertreibung dieser Leute verloren haben, zurückzuholen. Es wäre Aufgabe der Parteien gewesen, Aufgabe der Regierungen usw. usw. aber eine solche klare Deklaration und Einladung an alle Vertriebenen ist damals nicht erfolgt und später auch nicht. Sehr zum Leidwesen unserer österreichischen Substanz und deren schnellerer Aufrüstung.“²⁰⁵

Matejka kritisiert hier deutlich das Versäumnis aller österreichischen Parteien, sich nach dem Krieg um die Rückkehr der Vertriebenen zu bemühen. Seiner Meinung nach hätte sich die Parteien viel stärker für eine Rückkehr der Emigrant*innen aussprechen müssen und auch das dementsprechende Klima forcieren sollen. Matejkas subjektives Empfinden wird von wissenschaftlicher Seite bestätigt. Ellmeier z.B. spricht davon, dass den Emigrant*innen von offizieller Seite vielmehr von der Rückkehr abgeraten wurde.kehrten manche von ihnen trotzdem zurück, waren sie nicht willkommen und konnten auch keinerlei Entschädigung erwarten.²⁰⁶ Auch Bernhard Frankfurter spricht dabei von einem klassischen Doppelspiel mit denselben Akteuren in der Kulturpolitik wie unter den Nationalsozialisten und einer Politik der Verdrängung bzw. der Opferrolle.²⁰⁷ Gerade dieses politische Klima war der Hemmschuh für viele Emigrant*innen, der sie von der Rückkehr in die ehemalige Heimat abhielt. Krauss spricht das ebenfalls in ihrem Buch an: Wer für sich keine deutlichen Aufgaben, sei es nun im künstlerischen oder politischen Bereich, sah, konnte oder wollte aufgrund der Grausamkeiten während der Kriegsjahre oft gar nicht mehr zurückkehren.²⁰⁸ Jene, die remigrierten, fanden an wichtigen Stellen oft dasselbe Personal vor, dem sie schon vor ihrer Flucht begegnet waren. Auch die Bevölkerung machte aus der Abneigung gegen die Remigranten keinen Hehl und begegnete ihnen mit teils offenem Rassismus und Antisemitismus.²⁰⁹ Krauss begründet die Ablehnung der Rückkehrer*innen vor allem mit dem Neid der Daheimgebliebenen und einem "Nationalgefühl". Diese fühlten sich der "Volksgemeinschaft" immer noch verbunden, und sahen ihn den ehemaligen Emigrant*innen

²⁰⁵ Viktor Matejka, Heimholung der Exilanten [Ausschnitt]. Vortrag von Viktor Matejka 1974.

²⁰⁶ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 64.

²⁰⁷ Vgl.: Bernhard Frankfurter, Vanishing Point: Hollywood. On the Emigration of the Austrian Film World, in: Peter Weibel/Friedrich Stadler (Hrsg.), Vertreibung der Vernunft. The cultural exodus from Austria, Wien 1993, S. 294–306, hier S. 294.

²⁰⁸ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 49.

²⁰⁹ Vgl.: Herweg, Bilderbuchheimkehrer, Persilscheine und Schweigegebot, in: Straub/Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, S. 65–67.

"Versager vor der nationalen Aufgabe".²¹⁰ Der Regisseur Oscar Fritz Schuh bestätigte die Theorie von Krauss, dass Neid über deren, vermeintlich heile Welt, oft ein Grund für die Ablehnung war, rechtfertigte diese Ansichten aber auch mit Unwissenheit über das wirkliche Schicksal der Emigrant*innen.²¹¹

Remigration im Theaterbereich

Mit seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten reihte sich Ernst Haeusserman auch in die Riege der Schauspieler*innen und Theaterschaffenden, die wieder nach Österreich kamen, ein. Allerdings kehrten nicht alle zurück. Filmschauspieler, die in Hollywood Fuß gefasst hatten, fanden meist nicht mehr den Weg nach Europa, Theaterschauspieler waren, schon aufgrund der Sprache, eher zur Rückkehr bereit.²¹² Ein Teil dieser Remigrant*innen kamen als Kulturoffiziere zurück. Vor allem die ISB vertraute im Bereich des Theaters und des Films auf österreichische Migrant*innen, die mit der Armee nach Österreich heimgekehrt waren.²¹³ Sie waren gerade im Theaterbereich sehr einflussreich, da sie die Dramen- und Aufführungspolitik während der ersten Jahre stark kontrollierten und indem sie Aufführungsrechte und Lizenzen vermittelten.²¹⁴ Diesen wurde es aber in der neuen, alten Heimat nicht wirklich leicht gemacht. Hans Daiber schätzt die Zahl der Emigrant*innen aus der Theaterbranche auf ca. 4.000. 60 % davon kamen laut seinen Schätzungen wieder zurück. Dabei merkt er an, dass es vor allem die prominenten Künstler*innen, die schon vor dem Krieg bekannt waren, eher dazu bereit waren zurückzukehren als jene, die nicht so erfolgreich waren.²¹⁵ Zu jenen, die nach dem Krieg erfolgreich waren, zählt Eppel unter anderen Karl Farkas, Adrienne Gessner und später Friedrich Torberg, aber auch Ernst Lothar.²¹⁶ Einige von ihnen, wie Berthold Viertel oder Josef Gielen versuchten, eine neue Darstellung auf der Bühne, weit weg von jenem Stil, den die NS-Jahre geprägt hatten, zu

²¹⁰ Vgl.: Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land, S. 57.

²¹¹ Vgl.: Oscar Fritz Schuh, So war es - war es so? Notizen u. Erinnerungen eines Theatermannes, Berlin, Frankfurt/M., Wien 1980, S. 94.

²¹² Vgl.: Marita Krauss, Theaterremigranten - Fritz Kortner und andere. Die Münchner Kammerspiele als Beispiel, in: Irmela von der Lühe/Alex Schildt/Stefanie Schüler-Springorum (Hrsg.), "Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause". Jüdische Remigration nach 1945, Göttingen 2008, S. 339–355, hier S. 342.

²¹³ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 64.

²¹⁴ Krauss, Theaterremigranten - Fritz Kortner und andere, in: Lühe/Schildt/Schüler-Springorum (Hrsg.), "Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause", S. 344–345.

²¹⁵ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 57.

²¹⁶ Vgl.: Eppel, Bemerkungen zur Frage der Rückkehr österreichischer Emigranten aus den USA, in: Holzner (Hrsg.), Eine schwierige Heimkehr, S. 113.

etablieren und auch aufzuzeigen, dass man kulturpolitisch immer noch in alten Bahnen dachte, sie erhielten jedoch keine große Resonanz.²¹⁷ Das Exil hatte für viele Regisseur*innen die Sicht auf die "Klassiker" verändert. So bekamen alte Stücke für die Remigrant*innen oft neue Bedeutungen bzw. Perspektiven.²¹⁸ Hatten einige noch gehofft, dass progressive und neue Ideen einziehen würden, mussten diese Hoffnungen bald einer Ernüchterung weichen. Birbaumer schreibt dazu, dass mit den amerikanischen Kulturoffizieren, wie etwa Haeusserman, eine eher konservative Geisteshaltung Einzug hielt und machte diese für weitreichende Ereignisse wie etwa den Brecht-Boykott verantwortlich.²¹⁹ Greisenegger hingegen spricht davon, dass viele der progressiven Remigrant*innen dennoch einen großen Einfluss auf die Kulturlandschaft ausübten, der jedoch erst später sichtbar wurde.²²⁰ Im „Neuen Theater an der Scala“, das kommunistisch geprägt war, war man mutiger als in den großen Theatern Wiens. Im „Neuen Theater an der Scala“ interpretierten u.a. die remigrierten, kommunistisch geprägten Schauspieler Karl Paryla und Wolfgang Heinz klassische Stücke als aktuelle Systemkritik.²²¹ Interessant ist allerdings, dass Wien quasi zu einem Zentrum der Remigration wurde, mit vielen kreativen Köpfen, die ihre frühere Arbeit wieder aufnahmen. Sie kamen aus verschiedenen politischen Richtungen, Rühle beschreibt sie jedoch größtenteils als „aufgeschlossene, konservative Mannschaft“.²²²

Der Vorteil der US-Kulturoffiziere europäischer Abstammung war, dass sie beide Seiten kannten. Sie waren bestens mit der europäischen Kulturszene vertraut und lernten auch, während ihrer Emigration, die amerikanische Welt kennen. Gerade deshalb konnten sie dem österreichischen Publikum die US-Kultur gut vermitteln und so Werbung für Amerika machen. Sie erzielten in jenen Bereichen die größten Erfolge, wo sie

²¹⁷ Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 146.

²¹⁸ Vgl.: Peter Roessler, Geschichtsbilder und Traditionsbildungen. Theaterleute im historischen Fundus, in: Wolfgang Straub/Katharina Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, Wuppertal 2017, S. 163–176, hier S. 167–169.

²¹⁹ Vgl.: Ulf Birbaumer, Wiederaufbau oder Neuaufbau. Der Wiener Theaterbetrieb beginnt mit einem Rückgriff, in: Liesbeth Waechter-Böhm/Friedrich Achleitner (Hrsg.), Wien 1945, davor - danach, Wien 1985, S. 165–176, hier S. 169.

²²⁰ Vgl.: Wolfgang Greisenegger, Das Theaterleben nach 1945, in: Friedbert Aspetsberger/Hermann Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger [u.a.] Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984, S. 223–240, hier S. 238.

²²¹ Vgl.: Roessler, Geschichtsbilder und Traditionsbildungen, in: Straub/Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, S. 166.

²²² Günther Rühle, Theater in Deutschland: 1945-1966. Seine Ereignisse - seine Menschen, Frankfurt am Main 2018, S. 525.

die vermeintliche österreichische Kulturüberlegenheit als solche respektierten und sie für ihre Aufgabe nützten.²²³

Eine der wenigen Remigrant*innen, deren Rückkehr begrüßt wurde, war Max Reinhardts Witwe, Helene Thimig. Die Ankunft von Helene Thimig in Salzburg wurde von der ISB groß organisiert und vom Sender RWR übertragen.²²⁴ Das geschah nicht ganz ohne Hintergedanken, war sie doch ein vortreffliches Role-Model der amerikanischen Propaganda. Deutsch-Schreiner schreibt dazu:

„Ihre Interviews lesen sich wie ein Wunschkatalog der US-Kulturoffiziere. [...] Die Dramaturgie ihrer Interviews unterschied sich nicht von den Interviews anderer Amerika-HeimkehrerInnen aus der Kunstszene, es gab offensichtlich eine Schreib- und Interviewlinie.“²²⁵

Helene Thimig und Max Reinhardt wurden verstärkt in den Werbestrategien der Amerikaner eingesetzt, auch die Arbeiten und Einflüsse die Reinhardt in Amerika hinterlassen hatte, wurden immer wieder eingebaut.²²⁶

Vergleich: Ernst Lothar und die Remigration

Auch Ernst Lothar kehrte in der Uniform der amerikanischen Offiziere nach Österreich zurück. Anders als Haeusserman, der bereits während des Kriegs in die US-Armee eintrat, konnte sich Lothar erst spät zu diesem Schritt entschließen. Lothar war, seit der Annahme der amerikanischen Staatsbürgerschaft, in seiner Loyalität gespalten. Er war den USA dankbar, wusste aber auch, dass er bei der ersten Gelegenheit nach Österreich zurückkehren würde.²²⁷ In den USA war Lothar dennoch für seine alte Heimat tätig. So gab er zB mit anderen den *Austro-American Tribune* heraus, mit dem Ziel sowohl österreichische Emigrant*innen als auch Kriegsgefangenen die Demokratie näherzubringen bzw. nicht vergessen zu lassen und warb auch schon frühzeitig bei den Lesern für den Wiederaufbau Österreichs nach dem Kriegsende.²²⁸ Im Exil beschäftigte sich Lothar immer wieder mit dem Schicksal Österreichs, befürwortete aber den Kriegseintritt der USA, in der Hoffnung, dass damit der Krieg schneller beendet werden

²²³ Vgl.: Deutsch-Schreiner, *Theater im Wiederaufbau*, S. 471.

²²⁴ Vgl.: ebenda, S. 472.

²²⁵ Ebenda, S. 481.

²²⁶ Vgl.: ebenda, S. 479.

²²⁷ Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, S. 540–541.

²²⁸ Vgl: Eppel, *Bemerkungen zur Frage der Rückkehr österreichischer Emigranten aus den USA*, in: Holzner (Hrsg.), *Eine schwierige Heimkehr*, S. 127.

würde.²²⁹ 1945 wurde Lothar auf seinen Wunsch hin nach Österreich versetzt und diente dort in der US-Armee als Kulturbeauftragter. Auf Vermittlung der Chefin der obersten US-Passbehörde erhielten Lothar und seine Frau Sonderpässe.²³⁰ Rathkolb merkt an, dass Lothar in der Darstellung des Wiener Kurier, der Zeitung der US-Truppen, als "Hofrat Dr. Lothar" tituliert wurde, und damit als "alter Österreicher" und nicht als Mitglied der Besatzungstruppen erkennbar war.²³¹ Diese Episode ist auch in Lothars Memoiren zu finden.²³²

Laut Daviau / Johns hatte Lothar keine persönlichen Rachedgedanken und Abneigungen gegen die österreichische Bevölkerung. Für ihn war es aber befremdlich, dass in der Wiener Bevölkerung kaum Unrechtsbewusstsein über die NS-Zeit vorhanden waren.²³³ Franz Stoss, damals Präsident des Wiener Theaterdirektorenverbandes und späterer Direktor des Theaters in der Josefstadt gemeinsam mit Ernst Haeusserman, erinnerte sich jedoch anders an die Begegnungen mit Lothar. Laut ihm war Lothar so verbittert, dass er sich einige Jahre weigerte, überhaupt deutsch zu sprechen.²³⁴ Das überrascht, angesichts von Lothars gespaltenen Gefühlen gegenüber seiner neuen Heimat Amerika. Nichtsdestotrotz wurden Ernst Lothar und auch seine Frau Adrienne Gessner wieder österreichische Staatsbürger. Im Gegensatz zu Ernst Haeusserman legten sie allerdings die amerikanische Staatsbürgerschaft wieder zurück. Daviau und Johns führen Lothars Entscheidung, darauf zurück, dass er nach Ablauf seines Dienstes bei der US-Armee nicht mehr nach Amerika zurück, sondern in Wien bleiben wollte.²³⁵ Ernst Lothar war ab 1959 nicht mehr amerikanischer Staatsbürger, seinem Nachlass ist jedoch nicht zu entnehmen, ob er die Staatsbürgerschaft freiwillig zurückgelegt hat oder ob sie ihm aberkannt wurde.²³⁶ Daviau / Johns vermuten, dass die Rückgabe in Hinblick auf eine mögliche Burgtheaterdirektion geschehen sein könnte,

²²⁹ Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, S. 535–536.

²³⁰ Vgl.: ebenda, S. 542.

²³¹ Vgl.: Oliver Rathkolb, Ernst Lothar - Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit. Kulturpolitik in Österreich nach 1945, in: Jörg Thunecke (Hrsg.), Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945, Wuppertal 2006, S. 279–295, hier S. 281.

²³² Vgl.: Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 291.

²³³ Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, S. 543.

²³⁴ Vgl.: Franz Stoss, Man ging wieder ins Theater, in: Franz Danimann (Hrsg.), Österreich im April '45. Die ersten Schritte der Zweiten Republik, Wien 1985, S. 236–241, hier S. 240.

²³⁵ Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, S. 544–545.

²³⁶ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 291.

da die österreichische Regierung keinen amerikanischen Staatsbürger ernennen wollte.²³⁷

Zurück zu Ernst Lothars Auftrag als Kulturoffizier, der diesen in seinen Memoiren so definiert:

*„Es ist Dr. Lothars offizieller Auftrag, die Interessen des amerikanischen Theaters und amerikanischer Musik in Österreich zu fördern und sich in gleicher Weise für die Wiederherstellung der Künste in Österreich einzusetzen.“*²³⁸

Gerade in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte die Entnazifizierung zu Lothars wichtigsten Aufgabenbereichen. Als solcher war es ihm möglich, die Entnazifizierung von u.a. Herbert von Karajan, Elfriede Ott und Paula Wesselys; aufgrund persönlicher Fürsprache und eigener Einschätzung; zu bewerkstelligen, bei anderen gelang ihm dies nicht.²³⁹ Seine Probleme bei den Entscheidungen beschreibt Lothar auch in seinen Memoiren. Bezüglich Karajan wurde von Lothar nicht nur von Seiten der Amerikanern, auch von den Salzburger Festspielen ein schnelles, positives Ergebnis erwartet, welche Lothar schlussendlich auch lieferte.²⁴⁰ Lothar hatte es zunächst erlaubt, dass Karajan die Proben bei den Salzburger Festspielen leiten würde, musste diese Weisung nach Druck von oben, vermutlich im Hinblick auf Karajans Parteizugehörigkeit, zurücknehmen und Puthon anweisen, Karajan weder als Dirigent noch als Probenleiter einzusetzen. Das steht im Widerspruch zu den Aussagen in Lothars Memoiren.²⁴¹ Bei Paula Wessely und Werner Kraus fiel die Entscheidung bei weitem nicht so einfach. Während Wessely ein positiver Bescheid ausgestellt wurde, konnte Lothar Werner Krauß, trotz enger Freundschaft, keine mindere Belastung ausstellen.²⁴² Generell konnte sich Lothar bei den Entnazifizierungsangelegenheiten nur in einer geringen Zahl von Fällen durchsetzen, was die Auftrittsverbote betraf.²⁴³

Ernst Lothar war allerdings nicht der erste, der solche Entscheidungen treffen musste. Das erste ISB-Büro in Wien wurde von der Sängerin Margot Pinter geleitet, die jedoch

²³⁷ Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, S. 544.

²³⁸ Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 227.

²³⁹ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 245–247.

²⁴⁰ Vgl.: Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 313–317.

²⁴¹ Vgl.: Oliver Rathkolb, "... für die Kunst gelebt", in: Anton Pelinka/Weinzierl Erika (Hrsg.), Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1997, S. 60–85, hier S. 73.

²⁴² Vgl.: Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 317–319.

²⁴³ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 416–418.

ihre Tätigkeit sehr auf die Inhalte ausrichtete. Sie wurde bald von Henry Alter und später von Ernst Lothar abgelöst, die beide aufgrund ihrer Kenntnis der österreichischen Theaterlandschaft die Stelle bekamen.²⁴⁴ Alter war im November 1945 als Kulturoffizier und neuer Leiter der Theaterabteilung nach Wien zurückgekehrt.²⁴⁵ Er war auch der Meinung, dass die Entnazifizierung nicht genau nach den Richtlinien ablaufen konnte, da man den Künstlern kein "politisches Verantwortungsgefühl" voraussetzen konnte und sich die Theater ohnehin nicht so stark an die NS-Ideologie angepasst hatte.²⁴⁶ Alter machte es möglich, amerikanische Theaterstücke ins Deutsche übersetzen zu lassen, sodass diese auch in Österreich gespielt werden konnten. Außerdem unterstützte er nach Möglichkeit österreichische Künstler*innen um damit den Sowjets das Wasser abzugraben.²⁴⁷ Laut Ernst Haeusserman gab es sowohl in der Zusammenarbeit zwischen Theaterdirektoren und Besatzungsmächten, als auch bei den Besatzungsmächten untereinander immer wieder Schwierigkeiten und Streitereien ob unterschiedlicher Ansichten und Auffassungen.²⁴⁸ Ernst Lothars Interventionen waren deutlicher als jene von Alter. Er war dafür aber von stärkerer Bürokratie eingeschränkt.²⁴⁹ Lothar konnte selbst entscheiden, in welchem Theater dieses oder jenes Stück zur Aufführung gelangte und konnte auch zum Teil über die Besetzung derselben bestimmen.²⁵⁰ Die ersten Stücke, die Ernst Lothar an die Wiener Theater vermittelte, waren keine großen Erfolge, da sie einfach nicht dem Publikumsgeschmack entsprachen. Lothar versuchte daher die Freigabe für Werke zu bekommen, die positivere und freundlichere Inhalte zum Thema hatten.²⁵¹ Für einige Stücke, die geplant waren, konnte Lothar eine Freigabe aus Washington jedoch nicht erreichen, u.a. für Zuckmays "Des Teufels General", der den Verantwortlichen in Washington zu politisch bzw. zu militärisch war.²⁵² Auch in anderen Agenden griff Lothar deutlich ins Theaterleben in Österreich und vor allem in Wien ein. Als das Volkstheater unter der Leitung

²⁴⁴ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 80.

²⁴⁵ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 311.

²⁴⁶ Vgl.: ebenda, S. 344–345.

²⁴⁷ Vgl.: ebenda, S. 312.

²⁴⁸ Vgl.: Haeusserman, Mein Freund Henry, S. 120–121.

²⁴⁹ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 406–407.

²⁵⁰ Vgl.: ebenda, S. 420.

²⁵¹ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 56.

²⁵² Vgl.: ebenda, S. 58–59.

von Günther Haenel das Drama „Die Russische Frage“ aufführen wollte, riet Lothar von der Aufführung ab und durch Intervention bei Dramaturgie und administrativer Leitung konnte er die Aufführung tatsächlich verhindern.²⁵³ Aufgrund seiner Nähe zum Kommunismus war der Volkstheaterdirektor Günther Haenel den Amerikanern suspekt. Auch seine progressive Regie war schon Henry Alter ein Dorn im Auge. Gelöst wurde der Fall "Volkstheater" erst 1946, als Haenel unter dem neuen Kulturoffizier Ernst Lothar zwei Stücke von US-Autoren aufführen ließ und so das Wohlwollen der westlichen Besatzungsmacht erlangte.²⁵⁴ Mit seinen Eingriffen in die Spielpläne machte sich Lothar nicht nur Freunde. Auch innerhalb der amerikanischen Armee war man darüber nicht erfreut, dass einem gebürtigen Österreicher so viel Macht eingeräumt wurde.²⁵⁵ Zum Stolperstein für Lothar wurde einerseits eine Beschwerde von Erich Leinsdorf über eine angeblich schlechte Behandlung, sowie das angedachte Auftrittsverbot von Maria Cebotari, das dann aber, aufgrund mangelnder Beweise für ihre politische Einstellung wieder fallengelassen wurde. Jedenfalls wurde der Vertrag Lothars aufgrund von verschiedenen Fehlern nicht verlängert.²⁵⁶ Er wurde 1947 von Edward Hogan, einem amerikanischen ehemaligen Mitarbeiter der Metro-Goldwyn-Mayer abgelöst.²⁵⁷

Ernst Haeusserman und die Remigration

Auch Ernst Haeusserman kehrte als Kulturoffizier nach Österreich zurück. Glaubt man dem Interview mit Troschke, war er vor allem froh darüber, seine Eltern noch lebend anzutreffen, auch wenn sie der Krieg sehr mitgenommen hatte.²⁵⁸ Sein Vater hatte während des Krieges unbehelligt weiterarbeiten können.²⁵⁹ Ernst Haeusserman gibt in den Interviews an, zu diesem Zeitpunkt noch keine großen Überlegungen für die Zukunft angestellt zu haben.²⁶⁰ Die Versicherungspolize eines kalifornischen

²⁵³ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 411.

²⁵⁴ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 54–55.

²⁵⁵ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 422.

²⁵⁶ Vgl.: ebenda, S. 422–424.

²⁵⁷ Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 188–189.

²⁵⁸ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman, 43:53-45:47.

²⁵⁹ Vgl.: ebenda.

²⁶⁰ Vgl.: ebenda.

Lagerhauses, datiert auf den 20. Juni 1945 lässt zumindest konkretere Rückkehrabsichten vermuten.²⁶¹ Vermutlich wurde der Lagerraum angemietet, als Haeussermans Ehefrau Johanna wieder nach New York zurückkehrte.²⁶²

Dort starb Johanna Haeusserman am 6. Dezember 1945. Ernst Haeusserman war zu diesem Zeitpunkt immer noch in Arizona stationiert. Dies belegt eine, vom amerikanischen Roten Kreuz in Phoenix ausgestellte Notfallbescheinigung.²⁶³ Diese Bescheinigung erlaubte es Haeusserman, von Camp Tulelake nach New York zu reisen. Zu beachten ist auch, dass in Bezug auf Johanna Haeusserman von einem „kritischen Zustand“, nicht jedoch vom Tod gesprochen wurde.²⁶⁴ Im Interview mit Troschke verweist er darauf, dass man ihm die Möglichkeit zur Remigration gegeben hat, um ihm von Tod seiner Frau abzulenken.²⁶⁵

Diese Thematik sprach er auch im Brief an seinen Bekannten Helmut X. an.²⁶⁶ Ernst Haeusserman bot hier Ideen für das Reeducation-Program in Europa an, unter anderem mit dem Schwerpunkt "Verbotene Literatur" aber auch amerikanische Literatur. Er verwies dafür auf seine Erfahrungen als Burgtheaterschauspieler und bat um die Möglichkeit der Mitarbeit vor Ort in Europa.

Laut Adrienne Gessner war Haeusserman bereits seit Februar 1946 in Wien, weil er sich aktiv dafür beworben und als Offizier schneller eine Stelle beim Rundfunk bekommen hatte.²⁶⁷ In Haeussermans Erinnerung lief die Versetzung nach Europa etwas anders ab. Laut seinen Aussagen kam er schon mit der US-amerikanischen Armee nach Wien, allerdings mit dem Ziel, aus dem aktiven Militärdienst auszusteigen und einen Zivilposten in der amerikanischen Botschaft, beim Rundfunk, später auch in der Theatre, Film & Music Section der ISB anzunehmen.²⁶⁸ Obwohl er eigentlich als Zivilbeamter vorgesehen war, erhielt er den Offiziersrang eines Oberstleutnants.²⁶⁹ Das erklärt auch, warum Haeusserman in seiner Funktion als „Program Officer“ meist in

²⁶¹ Vgl.: Bekins Van & Storage Co., Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 20.6.1945.

²⁶² Vgl.: Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 237–238.

²⁶³ Vgl.: American Red Cross, Notfallbescheinigung, Notfallbescheinigung, Selbstmord von Ehefrau, ZPH 1358 / Archivbox 2.

²⁶⁴ Vgl.: ebenda.

²⁶⁵ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman.

²⁶⁶ Vgl.: Ernst Haeusserman an Helmut X., Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 2.8.1945.

²⁶⁷ Vgl.: Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen, S. 165.

²⁶⁸ Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman, 38:53-43:23.

²⁶⁹ Vgl.: Haeusserman, Mein Freund Henry, S. 123.

amerikanischer Uniform abgebildet ist.²⁷⁰ Laut Rathkolb war Haeussermans Aufgabengebiet *"to project a positive picture of American life, culture, philosophy and accomplishments by means of films, lectures, stage presentations, radio broadcasts, and displays."*²⁷¹

Er verifiziert aber die Ankunft in Österreich mit Februar 1946.²⁷² Auch ein anderes Dokument bestätigt diesen Ablauf. In einem Kondolenztelegramm von Henry Alter an Adrienne Gessner, datiert auf den 7. Jänner 1946 erwähnt Alter, dass sowohl Haeusserman als auch Lothar in Kontakt mit dem ISB standen.²⁷³ Da Alter bereits seit November 1945 Leiter der Theaterabteilung war, kann man annehmen, dass seinen Informationen handfeste Fakten zugrunde lagen und er über den Einstellungsprozess informiert war.²⁷⁴ Alter war mit Haeusserman laut eigener Auskunft seit der Zeit in Amerika eng befreundet. Durch ihn kam er in den Bekanntenkreis von Helene Thimig und Max Reinhardt.²⁷⁵ Nachdem die Zonen in Wien bezogen waren, nahm Henry Alter als Theateroffizier seine Arbeit auf. Er ging in seiner Theaterbegeisterung so weit, sich den Direktiven der US-Armee, die sich als eher uninteressiert dem Theaterbetrieb gegenüber präsentierte, entgegenzustellen und ua. die Requirierung des Volkstheaters zu vermeiden.²⁷⁶ Alter hatte also einen wichtigen Einfluss auf das Theaterleben in Wien kurz nach Kriegsende. Als Haeusserman nach Wien kam, hatten sich die Situation und auch die Standpunkte der Besatzungsmächte zueinander schon verändert. Den Anfang für den Wiederaufbau des österreichischen Theaterlebens hatten die sowjetische Kulturoffiziere gemacht, die rasch dafür sorgten, dass den Theatern die notwendigen Lizenzen erteilt wurden. Bei der Ankunft der Amerikaner mussten sich alle Theaterleiter einer erneuten Prüfung in Bezug auf die Entnazifizierung unterziehen.²⁷⁷ Laut Zuckmayers Deutschlandbericht war das primäre Ziel der Amerikaner, das

²⁷⁰ Bildarchiv Austria 1946, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/Search/Result.aspx?p_eBildansicht=2&p_ItemID=1, zuletzt abgerufen: 25.08.2019, 20:09 Uhr

²⁷¹ Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), *Zeit der Befreiung*, S. 59.

²⁷² Vgl.: Troschke, Ernst Haeuserman, 38:53-43:23.

²⁷³ Vgl.: Henry Alter an Adrienne Gessner, Kondolenz, ZPH 1358 / Archivbox 1.

²⁷⁴ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 311.

²⁷⁵ Vgl.: Henry Alter, Salzburger Vignetten 1935 - 1985, in: Dagmar Stecher-Konsalik/Manfred Bockelmann/Dagmar Stecher Konsalik (Hrsg.), *Bühne der Welt. Glanzvolles Salzburg, Bayreuth 1985*, S. 284–287, hier S. 285.

²⁷⁶ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), *Zeit der Befreiung*, S. 53.

²⁷⁷ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), *Besetzte Bilder*, S. 79.

Theaterleben so rasch wie möglich wieder aufzubauen und den Intendant*innen und Direktor*innen so große Freiheit wie möglich zu geben. Auch verneinte er, dass die Behörden das Programm zensurierten, doch schlug er vor, dass die Planung zuallererst mit dem zuständigen Theateroffizier besprochen werden sollte. Er räumte allerdings ein, dass der Einfluss der zuständigen Offiziere nicht unerheblich wäre, da sie die Intendant*innen einsetzten und bei Unstimmigkeiten am längeren Hebel saßen.²⁷⁸ Den privaten Theatern, insbesondere dem Theater in der Josefstadt attestierte Zuckmayer eine höhere künstlerische Qualität als den Bundestheatern, die noch unter den alten Linien (vor 1938) arbeiteten.²⁷⁹ Ab Frühjahr 1946 verstärkte sich die antikommunistische Propaganda und nachdem die Zeitungen, Rundfunk und Film auf Linie gebracht worden waren, sollte die antikommunistische Haltung auch in der Hochkultur verfestigt werden.²⁸⁰ Auch die Entnazifizierungsentscheidungen der Behörden sowie des Alliierten Rates wurden ab diesem Zeitraum wieder strenger.²⁸¹ Innerhalb der Behörden kam es ebenfalls zu einigen Umbrüchen. Um den Jahreswechsel 1946 gab es personelle Veränderungen im Sender Rot-Weiß-Rot. Joseph Savalli übernahm Cohrssens Posten als "ISB-Radio-Officer" und Ernst Haeusserman kam als Program-Officer zur Programmgestaltung.²⁸² Cohrssen wurde auch aus dem Grund ersetzt, als dass er seine Prioritäten in Österreich und nicht in der Verhinderung der Sowjetisierung lagen. Die amerikanischen Militärs waren vollauf mit dem Kalten Krieg im Rundfunk beschäftigt, anstatt sich Gedanken über eine sinnvolle Strukturierung des Rundfunks in Österreich zu machen.²⁸³ Schon im Herbst 1947 verließen sowohl Joseph Savalli, als auch Ernst Haeusserman den Sender wieder. Haeusserman war nun vermehrt als Film-Officer tätig.²⁸⁴ Die Zusammenarbeit zwischen Savalli und Haeusserman war von großem Respekt geprägt, wie ein Brief von Savalli an Haeusserman vom 26.10.1946 darlegt. Darin spricht Savalli seinen Dank und auch seine Bewunderung für Ernst Haeussermans Arbeit, im Speziellen für eine bestimmte Rundfunkübertragung, aus und hofft auf lang andauernde Zusammenarbeit.²⁸⁵

²⁷⁸ Vgl.: Zuckmayer/Nickel, Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika, S. 160–161.

²⁷⁹ Vgl.: ebenda, S. 184.

²⁸⁰ Vgl.: Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955, S. 39.

²⁸¹ Vgl.: ebenda, S. 37.

²⁸² Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 124.

²⁸³ Vgl.: Feldinger, Nachkriegsrundfunk in Österreich, S. 34.

²⁸⁴ Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 129.

²⁸⁵ Vgl.: Joseph Savalli an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 26.10.1946.

Während der Jahre 1946 und 1947 hatte der Sender RWR an Reputation gewonnen. Man übertrug eigene Theaterproduktionen und Studioaufnahmen in Spitzenbesetzungen, sowie viele Literatur- und Musiksendungen. Auch wurden Opernübertragungen aus der Scala und der Metropolitan Opera sowie Kabarettssendungen gesendet.²⁸⁶ Ernst Haeusserman war auch dafür verantwortlich, dass in Wien ein leistungsfähigeres Studio in Betrieb genommen wurde. Gemeinsam mit Virginia Pleasants war man zu dem Schluss gekommen, dass es durch die Remigration der Künstler nach Wien, dort ein großes künstlerisches Potential gab.²⁸⁷ Erleichtert wurde diese Arbeit dadurch, dass es, laut Ernst Haeusserman, keine finanziellen Einschränkungen hinsichtlich der Programmgestaltung gab.²⁸⁸

Ein zentraler Ort dafür war das Kosmos-Theater, das ursprünglich ein Kino gewesen war. 1946 hatten die Amerikaner das Kino für militärische Zwecke beschlagnahmt.²⁸⁹ Die Leitung übernahmen nicht amerikanische Beamte und Soldaten, sondern österreichische Remigrant*innen wie Ernst Haeusserman oder Marcel Prawy. Den Amerikanern gelang es auch, die österreichische Politik von ihrer Philosophie überzeugen, so dass beide Theaterpolitiken in den 1950er-Jahren nahezu identisch waren.²⁹⁰ Die Leitung des Kosmos-Theaters hatten Ernst Haeusserman und Marcel Prawy gemeinsam inne und machten es damit zu einer zentralen Institution für die amerikanische Kulturvermittlung.²⁹¹ Hier wurden auf Intention der amerikanischen Truppen Stücke US-amerikanischer Autoren wie Tennessee Williams oder Thornton Wilder in deutscher Übersetzung aufgeführt. Schauspieler*innen waren u.a. Curd Jürgens und Helene Thimig. Auch Prawy hielt dort seine ersten Vorträge, die später österreichweit berühmt wurden.²⁹² Es wurden auch Gratisvorstellungen angeboten. Diese waren jedoch den österreichischen Theaterdirektoren ein Dorn im Auge und intervenierten aufs Schärfste dagegen.²⁹³ Haeusserman als verantwortlicher Kulturoffizier entwarf daraufhin ein neues Konzept, welches bis 1953 Bestand hatte. Sowohl amerikanische Kultur als auch moderne österreichische Literatur sollte unterhaltsam vermittelt werden, an den

²⁸⁶ Vgl.: Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, S. 128–129.

²⁸⁷ Vgl.: ebenda, S. 126.

²⁸⁸ Vgl.: ebenda, S. 128.

²⁸⁹ Vgl.: Robert Gokl/Peter Payer, Das Kosmos-Kino. Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz, Wien 1995, S. 65.

²⁹⁰ Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 150.

²⁹¹ Vgl.: Gokl/Payer, Das Kosmos-Kino, S. 69–70.

²⁹² Vgl.: Susi Nicoletti/Gaby von Schönthan, Nicht alles war Theater. Erinnerungen, München 1997, S. 251–252.

²⁹³ Vgl.: Deutsch-Schreiner, Theater im Wiederaufbau, S. 488.

Gratisvorstellungen hielt man einstweilen fest.²⁹⁴ Die Amerikaner erklärten sich hingegen bereit, ab 1951 nur mehr geschlossene Filmvorführungen zu veranstalten.²⁹⁵ Im Zuge der Theaterkrise gaben die Besatzungsmächte schlussendlich nach und schlossen die Gratisvorstellungen.²⁹⁶ Deutsch-Schreiner schreibt dazu:

„Haeusserman und die Amerikaner scheinen früher als alle anderen erkannt zu haben, dass das Theater in seiner herkömmlichen Form als vorrangiges Propagandainstrument in der Zukunft ausgedient haben sollte und setzten auf das Theater als kulturelle Mehrzweckdrehscheibe: ein Ort, wo stets etwas Interessantes und Unterhaltsames passiert und wo sich nicht nur "Hochkultur" abspielt.“²⁹⁷

Das Kosmos-Theater war auch der Schauplatz für viele Übertragungen des Senders RWR. U.a. wurden Talentwettbewerbe und Rätselsendungen, aber auch die Diskussionsrunde "Radioparlament" und Maxi Böhms "Große Chance" aus dem Kosmos-Theater gesendet. Viele dieser Sendungen erfreuten sich großer Beliebtheit.²⁹⁸ Die ISB förderte auch junge Schauspieler*innen, indem sie sie bei den Gastspielen im Kosmos-Theater und den Radioproduktionen beschäftigten. Die Vermittlung erfolgte dabei vor allem durch Helene Thimig und das Reinhardt-Seminar.²⁹⁹ Evelyn Deutsch-Schreiner schreibt auch, dass das Kosmos-Theater hauptsächlich mit Prawys Musikprogrammen in Verbindung gebracht wurde.³⁰⁰ Die künstlerische Leitung hatten zunächst Franz Tassié und Helene Thimig inne.³⁰¹ Um den Europäer*innen nach dem Zweiten Weltkrieg den „American Way of Life“ näherzubringen bedienten sich die Amerikaner auch dem Theater, indem sie unter anderem Orchester und Theaterstücke, wie zB Porgy and Bess auf Tour durch Europa schickten.³⁰² In den 1950er Jahren sollte auch eine Verfilmung dieses Stückes beabsichtigt gewesen sein. Treibende Kraft hinter dieser Idee war Robert Breen, der versuchte, Ernst Haeusserman als Lobbyisten für einen solchen Film zu gewinnen. In einem Brief vom 12. August 1954 erkundigte er sich bei Haeusserman nach möglichen Produktionsfirmen, die eventuell an einer Realisierung des Films interessiert wären und fügte handschriftliche Informationen über das

²⁹⁴ Vgl.: ebenda, S. 489.

²⁹⁵ Vgl.: Gokl/Payer, Das Kosmos-Kino, S. 66–67.

²⁹⁶ Vgl.: Deutsch-Schreiner, Theater im Wiederaufbau, S. 488

²⁹⁷ Deutsch-Schreiner, Theater im Wiederaufbau, S. 491.

²⁹⁸ Vgl.: Gokl/Payer, Das Kosmos-Kino, S. 76.

²⁹⁹ Vgl.: Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War, S. 187.

³⁰⁰ Vgl.: Deutsch-Schreiner, Theater im Wiederaufbau, S. 508.

³⁰¹ Vgl.: ebenda, S. 489.

³⁰² Vgl.: Arthur A. Bardos, 'Public diplomacy': an old art, a new profession., in: Virginia Quarterly Review 77 (2001), H. 3, S. 424–437, hier S. 430.

Finanzielle an.³⁰³ Robert W. Shackleton vermittelte den Kontakt zwischen Haeusserman und dem Autor des Stückes, Blenvin Davis.³⁰⁴ Die ersten Aufführungen amerikanischer Theaterstücke und Kurzopern wurden von der Presse verrissen, auch der freie Eintritt wurde von den heimischen Theaterbetreibern, wie bereits oben erwähnt, nicht goutiert. In den Jahren zwischen 1950 und 1954 erfreuten sich die Aufführungen allerdings immer größer werdender Beliebtheit.³⁰⁵ Inszeniert wurden die Aufführungen von bekannten österreichischen RegisseurInnen. Viele von ihnen waren während des Krieges in Amerika gewesen, u.a. Helene Thimig-Reinhardt, Ernst Haeusserman oder Philip Zeska. Mitwirkende waren sowohl altbekannte Publikumsliebliche wie Curd Jürgens oder Adrienne Gessner als auch junge Talente wie Walter Langer oder Susi Nicoletti.³⁰⁶

Ein Brief in Haeussermans Nachlass dient als Beispiel, wie die Vermittlung von Theaterstücken in den amerikanischen Sektor ablief. Cooper empfahl Haeusserman zwei Theaterstücke, eines davon wurde von einem Militärangehörigen verfasst. Sie gibt kurze Informationen über die Stücke und deren Erfolg, eines davon ist regelmäßig im Radio zu hören.³⁰⁷ Inwieweit diese schlussendlich übernommen wurden, konnte nicht eruiert werden.

Generell war die Zusammenarbeit zwischen Prawy und Haeusserman bemerkenswert und auch richtungsweisend für das Theater in Österreich. Die beiden begegneten sich während einer Zugfahrt von Wien nach Salzburg, bald darauf holte Haeusserman Prawy in seine Abteilung. Dort hatte er unter anderem die Aufgabe, die alliierte Wochenschau zu produzieren und Filme zur Zulassung oder zum Verbot zu empfehlen.³⁰⁸ Prawy war auch wichtig für Haeusserman, da er über gute Kontakte zu den US-Behörden verfügte.³⁰⁹ Susi Nicoletti beschreibt die Zusammenarbeit eher so, dass Prawy sich mit voller Kraft in die Arbeit warf, während Haeusserman es eher locker anging.³¹⁰ Das bestätigt Haeusserman auch mehr oder weniger:

³⁰³ Vgl.: Robert Breen an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief Typoskript vom 12.8.1954.

³⁰⁴ Vgl.: Robert W. Shackleton an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom [1.9.?].

³⁰⁵ Vgl.: Gokl/Payer, Das Kosmos-Kino, S. 72–74.

³⁰⁶ Vgl.: ebenda, S. 74.

³⁰⁷ Vgl.: Viola Irene Cooper an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief mit Vertrag, Typoskript, 3 Seiten vom 30.1.1946.

³⁰⁸ Vgl.: Dusek/Prawy, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben, S. 93–94.

³⁰⁹ Vgl.: Gokl/Payer, Das Kosmos-Kino, S. 79.

³¹⁰ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 211.

„So leiteten wir zusammen meine Sektion, das heißt, er leitete sie wirklich. Wir hatten eine Art Gentlemen's Agreement, bei dem er mehr der Gentleman war und ich mehr das Agreement bildete. Er schuftete den ganzen Tag, während ich so spät wie möglich ins Büro kam und so früh wie möglich wieder ging.“³¹¹

Diese Selbstaussage soll nicht heißen, dass Haeusserman arbeitsscheu war, er war nur mehr damit beschäftigt, sich ein großes Netzwerk aufzubauen, auf das ich an anderer Stelle näher eingehen möchte. Dass Haeusserman mit der Auswahl seiner Mitarbeiter immer wieder Glück hatte, zeigt auch die Episode, dass der loyale Prawy die Abwesenheit seines Vorgesetzten mit den verschiedensten Ausreden deckte.³¹² Wie schlagfertig Haeusserman war zeigt sich auch in einer Anekdote, die Prawy erzählt:

Haeusserman hatte viel Humor. Einmal verbrannten durch unsere Nachlässigkeit zahllose Filme aus unserem Lager - bis auf fünf. Haeusserman meldete seinen Vorgesetzten: "Es gelang unserer Wachsamkeit, bei dem heutigen Filmbrand fünf Filme zu retten."³¹³

Haeusserman hatte Prawy vermutlich auch als seinen Mitarbeiter ausgewählt, da dieser über einschlägige Verbindungen und Erfahrungen verfügte. Prawy war wie Haeusserman Migrant und verbrachte lange Zeit in New York. Dort arbeitete er als Sekretär für den Opernsänger Jan Kiepura und konnte dadurch wertvolle, weltweite Kontakte knüpfen.³¹⁴ Außerdem hatte Marcel Prawy eine militärische Ausbildung im Camp Ritchie absolviert.³¹⁵ Auch für die spätere Kulturlandschaft war Prawy von großer Wichtigkeit. Auf sein Betreiben hin kam das Musical in den 1950er Jahren nach Österreich.³¹⁶

Ernst Haeusserman war auch einer der Initiatoren für das erfolgreiche Wandertheater der USIS, das mit verschiedenen Theaterstücken von Wien aus durch die Bundesländer tourte und dort die amerikanische Kultur verbreiten sollte. Mit von der Partie waren bekannte Wiener Theaterschauspieler sowie Marcel Prawy mit seinen Vorträgen. Die Organisation hingegen oblag Heinrich Kraus, der den Tross phasenweise

³¹¹ Haeusserman, Mein Freund Henry S. 126

³¹² Vgl.: ebd, S. 127.

³¹³ Dusek/Prawy, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben, S. 95.

³¹⁴ Vgl.: Franz Krahberger, Theater des Westens – Behind World War II Theater. Marcel Prawy im Zeitraum von 1949 bis 1956, in: Norbert Rubey (Hrsg.), Marcel Prawy - "Ich mache nur, was ich liebe". Begleitbuch zur 251. Wechselausstellung der Wienbibliothek im Rathaus "Ich mache nur, was ich liebe" - Marcel Prawy (1911 - 2003), Wien 2006, S. 115–122, hier S. 116.

³¹⁵ Vgl.: Robert Lackner/Florian Traussnig, Camp Ritchie und seine Österreicher. Deutschsprachige Verhörsoldaten der US-Armee im Zweiten Weltkrieg, Wien, Köln, Weimar 2020, S.12.

³¹⁶ Vgl.: Reinhold Wagnleitner, Die Kinder von Schmal(t)z und Coca-Cola. Der kulturelle Einfluß der USA im Österreich der fünfziger Jahre, in: Gerhard Jagschitz/Klaus-Dieter Mulley (Hrsg.), Die "wilden" fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich, St. Pölten 1985, S. 144–173, hier S. 164.

begleitete.³¹⁷ Kraus bestätigt Nicolettis Schilderungen zum Kulturprogramm der Amerikaner. Übereinstimmung gibt es auch in der Schilderung zu Marcel Prawys Vortragstätigkeit im Kosmos Theater³¹⁸ Die Österreich-Tournee des Kosmos Theaters 1952 erreichte 55.000 Zuschauer*innen. Am erfolgreichsten waren dabei die von Marcel Prawy arrangierten amerikanischen Liederabende.³¹⁹ Gegen Ende des Jahres 1954 verlagerten die Amerikaner ihre Programme in ein Gebäude im 8. Bezirk und gaben das Kino an die rechtmäßige Besitzerin zurück.³²⁰ An diesen Tourneen beteiligten sich auch amerikanische Schauspieler*innen. In Haeussermans Nachlass findet sich unter anderem ein Brief von einer gewissen Miss Moorefield, die ihr Kommen und ihre Teilnahme an der Tournee „Through Musical America“ ankündigte. Ebenso erwähnte sie den Kontakt zu Marcel Prawy.³²¹ Im Verzeichnis der Wien Bibliothek ist der Name mit Anne Moorefield angegeben. Naheliegender wäre es allerdings, diesen Brief der Schauspielerin und späterem Ensemblemitglied der Volksoper, Olive Moorefield zuzuordnen. Ein Brief von Marcel Prawy, in dem er Haeusserman über die Vertragsabschlüsse eines Tenors und einer jungen schwarzen Sängerin für die Musicals-Tourneen in Österreich berichtete, erhärten diesen Verdacht. Vor allem deshalb, da Prawy die junge Künstlerin als Olive Moorefield identifizierte und ihr Talent lobend hervorhob.³²² Bei der Korrespondenz zwischen Haeusserman und Prawy ist auch zu erwähnen, dass diese zum Teil auf Englisch, zum Teil auf Deutsch und zum Teil in einer Mischung aus beiden Sprachen geführt wurde.

Als Kulturoffizier vermittelte Ernst Haeusserman vermutlich auch andere Künstler u.a. Helene Thimig. Dies könnte aber auch als Freundschaftsdienst erfolgt sein. Obwohl Haeusserman und die Amerikaner junge Schauspieler*innen und die Kultur förderten, blockierten sie auf anderer Seite unterschiedliche, ihnen nicht genehme, Entwicklungen. Otto Tausig sprach darüber, dass man gerne bestimmte Schauspieler*innen ins Ensemble des Theaters an der Scala gelotst hätte, dies gelang jedoch nur in den seltensten Fällen. Viele von ihnen waren beim Rundfunk beschäftigt, was ein regelmäßiges Einkommen versprach. Das wollten die Schauspieler*innen nicht durch ein

³¹⁷ Vgl.: Kraus, Es hat viel Platz in 90 Jahren, S. 128–132.

³¹⁸ Vgl.: ebenda, S. 126–127.

³¹⁹ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 59–60.

³²⁰ Vgl.: Gokl/Payer, Das Kosmos-Kino, S. 79.

³²¹ Vgl.: Olive Moorefield an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, handschriftlich vom [ohne Datum].

³²² Vgl.: Marcel Prawy an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom [21.4.?].

Engagement für das ohnehin kritisch beäugte Theater an der Scala gefährden.³²³ Ab 1950 wurde die Kontrolle durch die ISB weitestgehend aufgehoben und die Theateragenden in die Filmsektion eingegliedert, wo Haeusserman vor allem dafür sorgte, "linke" Künstler*innen zu überwachen und einen kommunistischen Einfluss auf die Kultur zu verhindern.³²⁴ Auf diese Einstellung und den daraus resultierenden „Brecht-Boycott“ wird im gleichnamigen Kapitel eingegangen.

Haeusserman unterstützte auch die amerikanische Idee der Reisestipendien. Österreicher*innen, die für die Amerikaner als Meinungsbildner*innen (opinion makers) galten, wurden im Zuge der Reisestipendien nach Amerika eingeladen, um die USA kennenzulernen und so ein positives Bild der Vereinigten Staaten in Österreich zu vermitteln.³²⁵ Laut Bardos erhielten viele Österreicher*innen über die Jahre die Möglichkeit, in die USA zu reisen und dort Kolleg*innen zu treffen oder sich fortzubilden.³²⁶ Einer von ihnen war der Schauspieler Curd Jürgens. Dessen USA-Reise konnte vor allem deshalb stattfinden, weil es Haeusserman gelungen war, ihm eine Teilnahme am Exchange Program des U.S. State Departements zu ermöglichen.³²⁷ Nachweis für diese Amerikareise ist eine Postkarte, die Haeusserman im November 1951 erhalten hatte. Neben Curd Jürgens und Henry Alter haben auch einige andere Personen ein paar Zeilen ergänzt.³²⁸ Bezeichnend ist der Satz „*Wieso kennt dich hier wirklich ein jeder?*“³²⁹ Es zeigt, dass Haeusserman auch in den USA ein dichtes Netz an Verbindungen hatte, eine Vorgehensweise bzw. ein Talent, das ihm auch in Österreich zugutekam. Ein Dankeschreiben Hedy Lamarrs in Haeussermans Nachlass zeugt sogar von seinen Verbindungen zu dieser prominenten Schauspielerin. Aufgrund der Adressierung an „Sgt. Haeusserman“ kann man annehmen, dass Haeusserman sie im Zuge seiner Arbeit beim US-amerikanischen Militär kennengelernt hatte.³³⁰ Ein wichtiger Bestandteil für Haeussermans Netzwerk in den USA war auch die Großmutter seiner ersten Frau, Lisa des Renaudes. Sie empfahl ihn einflussreichen Persönlichkeiten,

³²³ Vgl.: Susanne Gföller, Von Humanismus und Demokratie und was daraus wurde. Otto Tausig im Gespräch mit Susanne Gföller, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien 1998, S. 379–416, hier S. 401.

³²⁴ Vgl.: Wagnleitner, *Coca-colonization and the Cold War*, S. 189.

³²⁵ Vgl.: ebenda, S. 77.

³²⁶ Vgl.: Bardos, 'Public diplomacy': an old art, a new profession., S. 429.

³²⁷ Vgl.: Heike Specht, *Curd Jürgens. General und Gentleman ; die Biographie*, Berlin 2015, S. 197–198.

³²⁸ Vgl.: Henry Alter, et.al. *Wienbibliothek im Rathaus* (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivox 1, Postkarte, Manuskript vom 28.11.1951.

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ Vgl.: Hedy Lamarr an Ernst Haeusserman, *Wienbibliothek im Rathaus* (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom [o.D.].

namentlich einem Herrn van Deventer, wie eine Grußkarte aus dem Mai 1953 belegt.³³¹ Es lässt sich leider nicht mehr eruieren, um wen es sich bei diesem Herren gehandelt hat. Der Kontakt mit Mr. van Deventer blieb jedoch über Lisa des Renaudes erhalten. Sie bat ihn um die Zusendung einer Filmkopie von Haeussermans Film "Pepi Kolumbus", der in Amerika gedreht worden war.³³² Diese Vermittlung schien erfolgreich gewesen zu sein, es existiert jedenfalls eine Einladung von van Deventer, ihn im Juni 1953 in New York zu treffen.³³³

Haeusserman dachte schon kurz nach dem Krieg an eine weitere eigene Karriere als Regisseur. Darauf verweist ein Gespräch mit Raoul Aslan, einem Bekannten aus Vorkriegszeiten, in dem er sich bei diesem nach der Möglichkeit einer Regie am Burgtheater erkundigte.³³⁴ Weiters führte Ernst Haeusserman auch Regie bei Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ für den Sender Rot-Weiß-Rot³³⁵ Der Weg vom Theaterregisseur zum Film war ohnehin ein kurzer und ist es nicht verwunderlich, dass sich Haeusserman stark mit dem Medium Film beschäftigte, das ja auch Teil seiner Aufgaben als Kulturoffizier war.

Haeusserman als Filmoffizier

Chester H. Opal, zur selben Zeit wie Ernst Haeusserman in Österreich stationiert, fasst dessen weitreichendes Aufgabengebiet bei der Film-Section der ISB wie folgt zusammen:

*"We had original motion picture production under an Austrian-born former child actor and protégé of Max Reinhardt, contacts and exchanges with the theatre which he also handled."*³³⁶

Haeusserman produzierte auch Filme für die amerikanische Kulturpropaganda. So zB produzierte er den Dokumentarfilm "Die Stimme Österreichs" der von der Instandsetzung der "Pummerin" handelt. Haeusserman erkannte sehr rasch die Wichtigkeit der katholischen Religion in der österreichischen Kultur und so bot sich dieses, an sich unpolitische, Thema an. Als „Umrahmung“ dazu wurde ein Österreichbild in dieser

³³¹ Vgl.: Lisa des Renaudes an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Karte, Manuskript vom Mai 1953.

³³² Vgl.: Lisa des Renaudes an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Manuskript vom 21.6.1953.

³³³ Vgl.: H.R. van Deventer an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 25.5.1953.

³³⁴ Vgl.: Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 130.

³³⁵ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 211.

³³⁶ G. Lewis Schmidt/Chester H. Opal, Interview with Chester H. Opal, Washington, D.C. 1989, S. 55.

Dokumentation propagiert, welches einem idealisierten agrarischen Bereich und Wiener Heurigeneligkeit entsprach.³³⁷ Das war Teil des sogenannten Publicity Programs. Dieses wurde von Keyes genehmigt, wurde doch hier vor allem die karitative Seite der Amerikaner betont und eine Reihe antisowjetischer Berichte eingestreut.³³⁸

Als Filmoffizier produzierte man aber nicht nur Filme, sondern hatte dieser Job auch eine bürokratische Seite mit all seinen Vor- und Nachteilen. So wurde Haeusserman in seiner Funktion als Filmoffizier auch um Gefälligkeiten gebeten, wie zB um das Ausstellen eines Permits, eine Reisebescheinigung, die auf dem Postweg verloren gegangen war.³³⁹ Solche Permits waren sehr gefragt, wie die verschiedenen Briefwechsel zeigen. Prawy selbst war es, der Ernst Haeusserman um die Ausstellung eines Permits für Hans Feist gebeten hatte, nachdem dieser Feists Anwesenheit für Dreharbeiten zu einem Film über die Bregenzer Festspiele für notwendig erachtet hatte.³⁴⁰ Das Ansuchen für das Visum dürfte aber irgendwie untergegangen sein, da sich auch ein gewisser Hans Wurzian in einem Brief von 18.08.1950 ugierte, Feist doch endlich dieses Permit auszustellen bzw. nachfragte, ob auch diese Anfrage auf dem Postweg verloren gegangen wäre.³⁴¹ Die Empfängerin des Briefes, eine gewisse Frau Holmann muss eine Bekannte Ernst Haeussermans gewesen sein, anders lässt sich nicht erklären, dass dieser Brief im Nachlass Haeussermans ist. Haeusserman wurde aber auch direkt von den Künstlern um die Ausstellung von Reisebescheinigungen gebeten, so zB von Schauspieler Ernst Waldbrunn. Dieser bemängelte in einem Brief, vermutlich aus dem Jahr 1953, dass ihm wiederholt die Reisegenehmigung nach Deutschland verwehrt worden sei, bzw. nur nach längerer Diskussion gewährt wurde.³⁴² Waldbrunn vermutete diplomatisch, dass es sich wohl um ein Missverständnis gehandelt hätte und führte Punkte an, um diese Annahme zu bekräftigen.³⁴³ Für Waldbrunn war diese Situation, seiner Darstellung nach existenzbedrohend, da er in Deutschland Verträge zu erfüllen hatte, für die er Engagements in Österreich abgesagt hatte. Interessant ist dabei vor allem, dass Waldbrunn hier versuchte, sich so weit wie möglich vom

³³⁷ Vgl.: Rathkolb, Die paradoxe Republik, S. 329–331.

³³⁸ Vgl.: Rathkolb, S. 171.

³³⁹ Vgl. Feist an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 16.8.1950.

³⁴⁰ Vgl.: Marcel Prawy an Hans Feist, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 1.8.1950.

³⁴¹ Vgl.: Hans Wurzian an Frau Holmann, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 18.8.1950.

³⁴² Vgl.: Ernst Waldbrunn an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom [vor Herbst 1953].

³⁴³ Vgl.: ebenda.

Kommunismus zu distanzieren. Hier zeigen sich schon die Auswirkungen des beginnenden Kalten Krieges. 1947 wurde der Kalte Krieg zunehmend persönlicher. So wurden Schauspieler*innen im Theater an der Scala für ihre vermutete kommunistische Gesinnung massiv angegriffen. Auch die Theatre & Music Section verbreitete verstärkt eine antikommunistische bzw. proamerikanische Propaganda.³⁴⁴ Probleme mit den amerikanischen Behörden hatten weniger die nationalsozialistisch belasteten Theaterleute, sondern eher jene, die dem Kommunismus nahe standen wie Volkstheaterdirektor Günther Haenel, der der KPÖ nahestand bzw. generell alle Beteiligten des Theaters in der Scala.³⁴⁵ Es gab auch sogenannte „Schwarze Listen“. So durften u.a. Schauspieler*innen, die bereits für die "Russische Stunde" oder die RAVAG gearbeitet hatten, nicht beim Sender RWR auftreten. Dieses Verbot galt auch für jene Künstler*innen, die mit dem Kommunismus sympathisiert hatten. Nur ganz wenige prominente Ausnahmen wie Farkas und Muliari, wurden davon ausgenommen.³⁴⁶ Auch Waldbrunn führte an, dass er eine Zeitlang an der „Russischen Stunde mitgewirkt hatte, diese Mitwirkung jedoch bereits 1950 wieder beendet hatte.³⁴⁷ Es gab aber auch noch andere beispielhafte Interventionen bei denen Haeusserman.³⁴⁸

Haeusserman zeichnete sich aber auch als Vermittler zwischen den verschiedenen Institutionen aus. So bedankte sich der Wiener Stadtrat Hans Mandl für das Material, das Haeusserman für die Erstellung des Films „Wiener Symphonie“ zur Verfügung gestellt hatte. Außerdem ersuchte er Ernst Haeusserman den Film in Amerika, im Zuge von dessen Reise, zu bewerben.³⁴⁹ Zudem erhielt er immer wieder Ansuchen um Unterstützung von anderen Filmschaffenden. Einer von diesen war der junge Regisseur und Kameramann Wolfgang Mueller-Sehn, der bei Haeusserman um Unterstützung in Form eines US-Jeeps ansuchte, um Vorarbeiten für eine Filmproduktion im damaligen Jugoslawien leisten zu können. Im Gegensatz dazu bot Mueller-Sehn an,

³⁴⁴ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 411–412.

³⁴⁵ Vgl.: Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 79–81.

³⁴⁶ Vgl.: Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955, S. 40–41.

³⁴⁷ Vgl.: Bitte an Filmoffizier Haeusserman für Reisegenehmigung nach Deutschland mit Begründung, ZPH 1358 / Archivbox 1.

³⁴⁸ Vgl.: Max M. King an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 16.12.1952.

³⁴⁹ Vgl.: Hans Mandl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 30.3.1953.

verschiedene Kurzfilme und Dokumentationen für die amerikanischen Besatzer zu liefern.³⁵⁰ Mit dem damaligen Ministerialsekretär im Unterrichtsministerium, Raimund Warhanek stand Haeusserman ebenfalls in regelmäßigem Kontakt. Für Warhanek war, laut den vorliegenden Briefen, die Verfilmung von Burgtheater- und Staatsoper-Produktionen sowohl für das Fernsehen als auch für den Schulunterricht eine dringliche Angelegenheit. In dieser Sache bat er Haeusserman bzw. die Filmsektion der ISB vor allem um finanzielle Unterstützung, da das Projekt allein aus staatlicher Hand nicht zu finanzieren wäre.³⁵¹

Als Filmoffizier war Ernst Haeusserman auch für den reibungslosen Ablauf von Filmproduktionen verantwortlich. Dass diese nicht immer nach Plan abliefen, zeigt ein Schreiben von Haeusserman an Walter R. Roberts. Darin informierte er Haeusserman über Verzögerungen der Dreharbeiten, da sich notwendige Materialien noch in den Vereinigten Staaten befänden.³⁵² Der Filmoffizier war aber auch für die Finanziellen Angelegenheiten zuständig, wie der Durchschlag eines Briefs des International Story Service (I.S.S.). Darin hält der I.S.S. die Vertragsbedingungen mit einer gewissen Frau Elinor Ventura fest.³⁵³ Vertragsinhalt war die Gründung einer Vertriebsfirma von Filmen in Hollywood, sowie eine entsprechende Provisionsvereinbarungen.³⁵⁴ Haeusserman war ab diesem Zeitpunkt (16.12.1947) bereits zuständiger Filmoffizier und so in dieser Funktion sowohl für die Filme als auch für die Finanzierung zuständig, somit ist nur logisch, dass er über diese Vereinbarung informiert wurde. EH war aber auch für die Personalien verantwortlich, dies zeigt die Episode Dulles (Schriftverkehr) Dulles könnte der spätere CIA-Direktor Alan Welsh Dulles sein, da es hier auch um Einreise- und Drehgenehmigungen an verschiedenen Orten in den USA geht. Allerdings lässt sich das nicht verifizieren. Darin ging es um die Dreharbeiten für den Film „An Austrian sees America“.³⁵⁵ Haeusserman hatte einen bestimmten Kameramann vorgeschlagen, der nun von Dulles genehmigt worden war. Beim Film dürfte es sich um Haeussermans Film „Pepi Columbus“ mit Josef Meinrad gehandelt haben. Für diesen Vorgang

³⁵⁰ Vgl.: Wolfgang Mueller-Sehn an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 2.9.1953.

³⁵¹ Vgl.: Raimund Warhanek an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 4 Seiten vom 26.11.1952.

³⁵² Vgl.: Ernst Haeusserman an Walter R. Roberts, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 10.6.1953.

³⁵³ Vgl.: International Story Service an Elinor Ventura, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Typoskript vom 30.12.1947.

³⁵⁴ Vgl.: ebenda.

³⁵⁵ Vgl.: Dulles an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Telegramm, Typoskript vom 19.3.1953.

brauchte es aber mehrere Genehmigungen, findet sich in diesem Zusammenhang auch ein weiteres Dokument, diesmal an die amerikanische Botschaft in Paris bzw. dem dort ansässigen Attaché für Veteranen.³⁵⁶ In dieser Episode ging es nur um die Auswahl eines Kameramannes, sie ist aber beispielgebend, welchen bürokratischen Aufwand eine Propagandafilmproduktion mit sich brachte.³⁵⁷

Haeusserman bleibt auch nach dem Austritt aus der US-Army der Filmproduktion treu. Ernst Haeusserman schrieb Kohner, dass er das Militär aufgegeben hatte, um sich anderen Tätigkeiten zu widmen. Hierbei erwähnte er auch, dass er in Hollywood den Grundstein für eine eigene Filmproduktionsfirma gelegt hatte. Hierfür hatte er auch seine Kontakte in Amerika und Europa reaktiviert.³⁵⁸ Er erwähnte auch, dass er sich hier als Vermittler für Paula Wesselys Filmfirma betätigte, indem er Kohner um Informationen für bestimmte Literaturvorlagen bzw. Filmrechte bat.³⁵⁹ Haeusserman nutzte diese Verbindung zu Kohner sehr stark. Zudem erwähnte er, dass er als Konsulent für das österreichische Fernsehen arbeitete. Hauptaugenmerk läge für ihn auf der TV-Vermarktung der Salzburger Festspiele. Dafür suche er Werbepartner aus den Vereinigten Staaten und bittet Kohner diesbezüglich um Informationen.³⁶⁰ Aber nicht nur die Verbindung mit Kohner wurde von Haeusserman für seine beruflichen Zwecke genutzt, er hatte auch andere nützliche Connections, die ihn ab diesem Zeitpunkt weiterbrachten. Laut Stöger war Haeusserman ab 1954 auch Konsulent bei der Cosmopol-Film von Ludwig Polsterer.³⁶¹ Polsterer und Haeusserman hatten sich in den Nachkriegsjahren kennengelernt und Haeusserman schaffte es durch seine Verbindungen, Polsterers Filmfirma COSMOPOL als Vertretung des amerikanischen Filmverleihs "United Artists" zu vermitteln.³⁶² Im Zuge seiner Tätigkeit als Konsulent gelang es Haeusserman auch, Erich Maria Remarque als Drehbuchautor für den Film „Der letzte Akt“

³⁵⁶ Vgl.: Ernst Haeusserman an W. C. Buell, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 17.7.1953.

³⁵⁷ Vgl.: Dulles an Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 25.5.1965.

³⁵⁸ Vgl.: Ernst Haeusserman an Paul Kohner, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 3 Seiten vom 15.6.1953.

³⁵⁹ Vgl.: ebenda.

³⁶⁰ Vgl.: ebenda.

³⁶¹ Vgl.: Hermann Stöger, Der "Kurier" - Geschichte und Struktur: Der Weg zur Million, in: Franz Ivan/Helmut W. Lang/Heinz Pürer (Hrsg.), 200 Jahre Tageszeitung in Österreich: 1783-1983. Festschrift und Ausstellungskatalog, Wien 1983, S. 161–174, hier S. 162.

³⁶² Vgl.: Peter Michael Lingens, Begegnungen, Wien 1995, S. 213.

(1954, Regie: Pabst) zu gewinnen.³⁶³ In dem Vertrag, der im Nachlass aufliegt, sind die genauen Vertragsbedingungen aufgelistet. Es sollte sich dabei um ein Original und keinen Durchschlag handeln, da die Unterschriften im Original vorliegen. Auch arbeitete Haeusserman eng mit dem Regisseur Karl Hartl zusammen, mit dem er auch in privatem Kontakt stand.³⁶⁴ Als Konsulent hatte Haeusserman auch eine Art Vermittlerrolle inne, so ergibt sich das aus einem Brief von Karl Hartl, der Haeusserman darum bittet, eine noch ausstehende Zahlung bei Polsterer abzuwickeln.³⁶⁵ Interessant ist auch, dass Polsterer Haeussermans Aufgabengebiet in einem späteren Konsulentenvertrag nicht klar definierte, da „*diese ja schwer zu umreißen ist.*“³⁶⁶

Offensichtlich wurde Ernst Haeusserman von der Cosmopol-Film öfters für Konsultationen angefordert. Dies zeigt ein weiteres Beispiel. Im Brief, der auf das Jahr 1954 datiert ist, ging es um eine Angelegenheit zwischen Polsterers Cosmopol und der amerikanischen United Artists. Haeusserman schien sich in dieser Angelegenheit den Rat Premingers, der ebenfalls für die United Artists arbeitete, eingeholt zu haben. In diesem Telegramm bittet Haeusserman Otto Preminger im Namen des österreichischen Fernsehens um einen Beitrag. Das Telegramm ist undatiert, aufgrund der Nennung des 26. Oktober als "National Day" ist davon auszugehen, dass es frühestens 1965 geschickt wurde. Besonders ist, dass Ernst Haeusserman im Namen des österreichischen Fernsehens anfragt. Die Bekanntschaft mit Otto Preminger datiert ebenfalls aus der Zeit im amerikanischen Exil bzw. während seiner Arbeit bei Max Reinhardt. Auch nach dem Exil und der Reetablierung Haeussermans in Wien blieben die beiden offensichtlich in Kontakt. Ernst Haeusserman nutzt seine Bekanntschaft mit dem einflussreichen Preminger im Bereich der Filmproduktion.³⁶⁷ Auch deutet "AS EVER Haeusserman"³⁶⁸ auf eine persönliche engere Bekanntschaft zwischen den beiden Protagonisten hin.

³⁶³ Vgl.: Ernst Haeusserman, Vertrag zwischen Remarque und Cosmopol Film, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Vertrag, Typoskript, 4 Blatt vom 23.7.1954.

³⁶⁴ Vgl.: Karl Hartl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 12.10.1958.

³⁶⁵ Vgl.: Karl Hartl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 9.12.1957.

³⁶⁶ Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript + Vertrag vom 4.7.1965.

³⁶⁷ Vgl.: Otto Preminger an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Typoskript vom 27.4.1954.

³⁶⁸ Ernst Haeusserman an Otto Preminger, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Telegramm vom [o.D.].

Ein weiterer Schriftverkehr von Haeusserman mit Anatole Litvak, indem es um eine Anbahnung von Dreharbeiten in Österreich geht, zeigt ebenfalls die Bedeutung der Vermittlerrolle Haeussermans.³⁶⁹ Allerdings erscheint es so, als wäre Haeusserman bezüglich der Finanzierung nicht so überzeugt, da er die entsprechende Passage mit mehreren Fragezeichen markiert hat.³⁷⁰

Kulturpolitische Situation in Österreich

Betrachtet man Haeussermans Karriere, kommt man nicht umhin sich zeitgleich mit der Kulturpolitik in Österreich zu dieser Zeit befassen. Schmid liefert eine allgemeine Definition für den Terminus Kulturpolitik:

„Allgemein insofern, indem alles Kulturell-Kreative an gesellschaftliche (kommerzielle) und damit staatliche (legistische) Bezugsrahmen gebunden ist.“³⁷¹ Als Hypothese kann man gleichwohl formulieren, dass die konkrete Kulturpolitik auf etwas, das man kollektives Selbstverständnis der "Kulturschaffenden" nennen kann, Rückwirkungen habe“.³⁷²

Gerade in der Nachkriegszeit gab es in Österreich vielerlei Auffassungen mit in punkto Kulturpolitik, die sich oft grundlegend unterschieden. Neben der Definition bzw. Zielsetzung des österreichischen Staates gab es noch jene der vier Besatzungsmächte, die sich je nach politischer Gesinnung stark unterschieden. Eines ist jedoch unbestritten, und zwar, dass die Kultur sehr konservativ geprägt war und diese Prägung bis in die heutige Zeit erkennbar ist.³⁷³ Man befand sich dennoch in einem Zwiespalt. Auf der einen Seite versuchte man die zeitgenössische Kultur zu fördern um sich als europäisch und weltoffen zu geben, auf der anderen Seite traute man sich nicht die alten bewährten Wege der konservativ-katholisch Kulturpolitik zu verlassen.³⁷⁴ Somit ist die Kulturlandschaft wie vieles in Österreich – ein bunter Mix mit dem urtypischen österreichischen Touch. Das Theaterverständnis der ÖVP war geprägt von einem sehr konservativen Verständnis, in dem nur die Hochkultur Geltung fand, obwohl der Teil der

³⁶⁹ Vgl.: Anatole Litvak an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 19.5.1954.

³⁷⁰ Vgl.: ebenda.

³⁷¹ Vgl.: Georg Schmid, Die "Falschen" Fuffziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre, in: Friedbert Aspetsberger/Hermann Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger [u.a.] Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984, hier S. 8.

³⁷² Ebenda, S. 9.

³⁷³ Vgl.: Birbaumer, Wiederaufbau oder Neuaufbau, in: Waechter-Böhm/Achleitner (Hrsg.), Wien 1945, davor - danach, S. 167–168.

³⁷⁴ Vgl.: Heiß, Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 38.

Bevölkerung, das „Bürgertum“, der solche Werte vertrat immer kleiner wurde. Das Bürgertum bzw. die gehobene Gesellschaft sah das klassische Theater als soziale Abgrenzung zur Arbeiterschaft und der Jugendkultur an. Für sie war die Kenntnis der Klassiker ein Zeichen für Bildung. Man übersah dabei nur, dass es auch eine neue moderne Kultur gab, die durchaus konkurrenzfähig war.³⁷⁵ In den ersten Jahren gab es zwar auch innerhalb der ÖVP Stimmen, die modernen Ideen in der Theaterarbeit gegenüber aufgeschlossen waren, diese wurden jedoch bald von traditionellen Stimmen übertönt, die, im Zuge des Kalten Krieges, eine klare Bekennung zum Österreichertum forderten.³⁷⁶ In Wien wollte Kulturstadtrat Matejka von der KPÖ vor allem Stücke auf dem Spielplan haben, die unter den Nazis verboten waren und damit an die Zeit vor 1934 anknüpfen. Die Verantwortliche in der Kulturszene hingegen ging den bequemeren Weg und führte keine großen Änderungen durch.³⁷⁷ Auch in den 1950er Jahren stand wieder ein starker Traditionalismus auf den Spielplänen der österreichischen Theater. Neue modernere Theaterformen wurden boykottiert oder erhielten keine Förderungen.³⁷⁸ SPÖ und ÖGB versuchten, den Zugang zum Theater allen Personen und nicht nur dem privilegierten Bildungsbürgertum zu ermöglichen und stellten Gewerkschaftsmitgliedern Theaterkarten zur Verfügung, um heterogene Besucherschichten zu schaffen.³⁷⁹ Auch die österreichischen Theater waren durch den Krieg stark mitgenommen. Während Staatsoper und Burgtheater stark beschädigt worden waren, konnten das Volkstheater und das Theater in der Josefstadt den Spielbetrieb sehr bald wieder aufnehmen. Gespielt wurden dort vor allem ausländische Stücke wie Tschechows „Der Kirschgarten“³⁸⁰, Komödien von Noel Coward oder, gerade in der Anfangszeit, Stücke von Brecht die während der Nazizeit verboten gewesen waren.³⁸¹ In der österreichischen Staatstheaterverwaltung dachte man über Ausweichquartiere für Staatsoper und Burgtheater nach, die durch die Bomben stark beschädigt worden waren. So übersiedelte die Staatsoper in die Volksoper, während das Burgtheater das

³⁷⁵ Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 155.

³⁷⁶ Vgl.: ebenda, S. 152.

³⁷⁷ Vgl.: Ulf Birbaumer, Vom armen b.b. in Wien, in: Maske und Kothurn 42 (1996), 2-4, S. 241–248, hier S. 242–243.

³⁷⁸ Vgl.: Rathkolb, Die paradoxe Republik, S. 345–347.

³⁷⁹ Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 156–157; Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 8.

³⁸⁰ Vgl.: Archiv Theater in der Josefstadt, <https://www.josefstadt.org/programm/stuecke/archiv-19231924-19971998.html>, zuletzt abgerufen: 12.08.2021, 16:34 Uhr

³⁸¹ Vgl.: Stoss, Man ging wieder ins Theater, in: Danimann (Hrsg.), Österreich im April '45, S. 238.

Ronacher als Ausweichbühne bezog.³⁸² In Wien gab es auch viele kleine Studiotheater, die jedoch von der Stadt kaum gefördert wurden, viel eher wurden ihnen Auflagen gegeben, die finanziell kaum zu stemmen waren, zB die Versteuerung der Studiowände als Reklamefläche.³⁸³ Dennoch waren die Vorstellungen in den kleinen Wiener Theatern meist gut besucht, v.a. weil man sich kaum etwas anderes als Theater- oder Kinokarten leisten konnte.³⁸⁴ Wie auch heute waren die Theater und die Kulturschaffenden auf Förderungen angewiesen um überleben zu können. Große öffentliche Aufträge gingen allerdings seit Beginn der 1950er Jahre wieder an jene Künstler, die in der Tradition der 30er-Jahre geblieben waren, zeitgenössische Künstler wurden nur durch minimale Förderungen unterstützt.³⁸⁵ Die „arbeitende“ Gesellschaft wandte sich somit vermehrt dem neuen Medium Fernsehen und natürlich auch dem Kino zu und so blieb das Theater der Klassik/Hochkultur einem eingeschränkten zahlungskräftigen Personenkreis vorenthalten.³⁸⁶ Auch durch die Währungsreform änderte sich das Konsumverhalten und die Menschen gingen weniger ins Theater, was diese in eine wirtschaftliche Krise stürzte.³⁸⁷ Die Leidtragenden der Währungsreformen zwischen 1946 und 1951 waren u.a. meist die kleineren Theater, von denen viele schließen mussten.³⁸⁸ Man benötigte neue Finanzierungsmodelle, um die Theater zu retten. Viele Künstler verlangten eine staatliche Regulierung des Theaters, ohne die damit verbundene parteipolitische Einflussnahme zu bedenken.³⁸⁹ Um den größeren Theatern eine Art Förderung in finanziell schwierigen Zeiten zu garantieren, beschloss das österreichische Parlament, den sogenannten „Kultur Groschen“, eine Abgabe pro verkaufter Kinokarte. Über diesen Betrag konnten die jeweiligen Landesregierungen frei verfügen. Die überlebenden Wiener Privattheater erhielten 50% dieses Betrages. Das bewahrte sie vor dem Zusammenbruch, reichte aber auf Dauer nicht.³⁹⁰ Auch Ernst Haeusserman bezog sich in einer späteren Rede auf diesen Kultur Groschen, münzte

³⁸² Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 20–21.

³⁸³ Vgl.: ebenda, S. 82.

³⁸⁴ Vgl.: Stoss, Man ging wieder ins Theater, in: Danimann (Hrsg.), Österreich im April '45, S. 239.

³⁸⁵ Vgl.: Heiß, Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit, in: Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder, S. 40.

³⁸⁶ Vgl.: Rathkolb, Die paradoxe Republik, S. 345–347.

³⁸⁷ Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 148.

³⁸⁸ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 96.

³⁸⁹ Vgl.: Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich", in: Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955, S. 149.

³⁹⁰ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 103.

ihn aber auf die Liebe zum Theater der Wiener Bevölkerung um.³⁹¹ Mit diesem Narrativ könnte er zumindest im Kern recht gehabt haben. Greisenegger schreibt u.a. über die Bereitschaft des Publikums, lange Fußmärsche auf sich zu nehmen, um eine Theater- vorstellung zu besuchen.³⁹²

In Österreich musste man aber auch die Befindlichkeiten der vier Besatzungsmächte berücksichtigen, die unterschiedlich in diesem Bereich agierten. Die Briten beschränkten sich bald auf eine passive Rolle und unterstützten die österreichischen Bemühungen.³⁹³ Die Franzosen versuchten sich als Ausgleich bzw. Zwischenblock zwischen den Amerikanern und den Sowjets bzw. zwischen Kapitalismus und Kommunismus zu verankern. Dabei stellten ihre kulturellen Ambitionen eine Renaissance des barocken Österreich dar und blendeten die modernen Kulturentwicklungen aus.³⁹⁴ Am meisten Einfluss hatten die amerikanische und die russische Kulturpolitik, die in einem vorhergehenden Kapitel bereits näher besprochen wurden.

Auch die Situation an den Theatern, insbesondere die Personalangelegenheiten wurden von dem politischen Hickhack beeinflusst. Schuh schreibt, dass die Auswahl der Bundestheaterdirektoren nach dem Zweiten Weltkrieg eine schlechte war. Durch die Bestellung von altgedienten Theater- und Musikschaaffenden wurde dadurch dem modernen Kunstformen keine Möglichkeit zur Entfaltung gegeben.³⁹⁵ Sowohl im Musik- als auch im Sprechtheater setzte man, zum Teil aus der Not heraus, auf Vorkriegsinszenierungen, auch wenn das in den Ausweichquartieren zu diversen technischen Problemen führte.³⁹⁶ Personell wurde zuerst nahtlos an die Zeit vor 1938 angeknüpft und oft auch die gleichen Personen auf den gleichen Positionen übernommen.³⁹⁷ Erster Burgtheaterdirektor nach dem Krieg wurde der Schauspieler Raoul Aslan, welcher vom Ensemble gewählt und von den Russen in dieser Position bestätigt wurde.³⁹⁸

³⁹¹ Vgl.: Ernst Haeusserman, Rede Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Typoskript vom [o.D.].

³⁹² Vgl.: Greisenegger, Das Theaterleben nach 1945, in: Aspetsberger/Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich, S. 225–226.

³⁹³ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 49.

³⁹⁴ Vgl.: Rathkolb, Die paradoxe Republik, S. 326.

³⁹⁵ Vgl.: Schuh, So war es - war es so?, S. 85.

³⁹⁶ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 23.

³⁹⁷ Vgl.: Johann Dvorák, Ingeborg Bachmann, die Moderne und die politische Kultur Österreichs nach 1945, in: Lucile Dreidemy/Richard Hufschmied/Agnes Meisinger/Berthold Molden/Eugen Pfister/Katharina Prager/Elisabeth Röhrlich/Florian Wenninger/Maria Wirth (Hrsg.), Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert, Wien 2015, S. 822–931, hier S. 823.

³⁹⁸ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 22.

Wieder zur Aufführung gelangten nun auch österreichische Dramatiker der Jahrhundertwende, wie u.a. Arthur Schnitzler, die in der NS-Zeit verboten gewesen waren.³⁹⁹

Wichtig für die Kulturpolitik wurde auch die Bundestheaterverwaltung, die ins Unterrichtsministerium integriert war. Vor allem im Hochkulturbereich blieb vor allem bei der Verwaltung vieles beim Alten. Auf den hohen Positionen saßen immer noch dieselben Personen, die auch zwischen 1938 und 1945 diese Position innegehabt hatten. Erst 1946 wurde mit Egon Hilbert als Leiter der Staatstheaterverwaltung ein neues Gesicht für diese Position bestellt.⁴⁰⁰ Dieser war zunächst von Pasetti eingesetzt worden, um Informationen zwecks der Entnazifizierung zu beschaffen. Hilbert war allerdings mehr bestrebt, den Theaterbetrieb mit allen seinen Stars wieder aufzunehmen.⁴⁰¹ Hilbert ist mit ein Grund, wieso Ernst Lothar die Burgtheaterdirektion verwehrt wurde, auf diesen Aspekt wird in einem späteren Kapitel eingegangen. 1948 wollte Hilbert Leopold Lindtberg 1948 als Burgtheaterdirektor einsetzen. Lindtberg war ein bestechender Regisseur mit neuen Ideen und mit einem Exilant an der Spitze des wichtigsten österreichischen Sprechtheaters hätte man auch ein Zeichen setzen können. Doch Lindtberg lehnte ab, weil er auch Filme drehen und an anderen Bühnen inszenieren wollte.⁴⁰² Neuer Direktor wurde an seiner Stelle der Remigrant Joseph Gielen. Das Ensemble stimmte für Ernst Lothar, doch Adolf Rott, am Theater seit 1937, schielte selbst auf den Posten und argumentierte heftig dagegen. Schlussendlich fiel die Entscheidung auf Josef Gielen, ebenfalls Remigrant. Er hatte während des Krieges v.a. am Teatro Colón in Buenos Aires inszeniert.⁴⁰³ Gielen war derjenige, der eine Reihe großer Namen im Burgtheaterensemble versammelt hatte. Ihm war es auch zu verdanken, dass über 70 Dramatiker in sechs Jahren ihre Stücke am Burgtheater spielen ließen.⁴⁰⁴ Wegen Gielen kam auch der umstrittene Werner Krauß wieder zum Ensemble. Diese Entscheidung führte dazu, dass Lindtberg sich aus Wien verabschiedete und für ihn kam Berthold Viertel an die Burg. Dieser hatte ebenfalls neue Ideen für die Regie.⁴⁰⁵ Das Burgtheater wurde 1955 mit einer Aufführung von Grillparzers "König Ottokars Glück

³⁹⁹ Vgl.: Hilde Haider-Pregler, "Das Burgtheater ist eine Idee...". Die Jahre 1945 bis 1955 - eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998, S. 84–122, hier S. 91–92.

⁴⁰⁰ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 43.

⁴⁰¹ Vgl.: ebenda, S. 52–53.

⁴⁰² Vgl.: Rühle, Theater in Deutschland: 1945-1966, S. 226.

⁴⁰³ Vgl.: ebenda, S. 227.

⁴⁰⁴ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 198.

⁴⁰⁵ Vgl.: Rühle, Theater in Deutschland: 1945-1966, S. 228–229.

und Ende" wiedereröffnet. Inszeniert wurde das Stück von Adolf Rott. Erfolgreicher war jedoch die darauffolgende Inszenierung von Gielen, der wegen Unstimmigkeiten mit den Behörden den Posten verlassen hatte.⁴⁰⁶

Erster Kulturminister wurde Ernst Fischer. Ihm war die Entnazifizierung nicht wichtig, auch in der Spielplangestaltung wollte er nicht mit Gewalt Moderne und Gegenwartsdramatik durchsetzen, sondern forcierte die Klassiker. Auch bei der Besetzung von hohen Theaterpositionen folgte er der sowjetischen Devise, einen bekannten Namen, der aber politisch unauffällig war, auszuwählen.⁴⁰⁷

1951 gab es eine weitere Neuerung. In diesem Jahr wurde der Österreichische Theaterdirektorenverband in den Wiener Theaterdirektorenverband und den Theatererhalterverband österreichischer Bundesländer und Städte geteilt.⁴⁰⁸ Durch den Wiener Theaterdirektorenverband wurden sowohl die Bundestheaterverwaltung als auch die Wiener Privattheater vertreten. Diese wiederum mussten auch der Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft unter der Sektion Fremdenverkehr angehören.⁴⁰⁹

Theater in der Josefstadt 1953-1958

So gesehen verwundert es nicht, dass bei dem ganzen Personalkarrussell, irgendwann einmal auch der Name Haeusserman bei der Postenbesetzung zur Sprache kam. Dies war zu diesem Zeitpunkt die Direktion des Theaters in der Josefstadt. Betrachtet man Haeussermans Karriere, ist das Theater in der Josefstadt ein zentraler Dreh- und Angelpunkt und ein wichtiger Meilenstein auf dem Weg zur Burgtheaterdirektion. Als Ernst Haeusserman die Direktion des Theaters in der Josefstadt übernahm, die auch schon sein Schwiegervater Ernst Lothar innegehabt hatte, befand sich das Theater in größeren Schwierigkeiten. Das Theater in der Josefstadt stand vor dem Krieg für einen hohen Standard an schauspielerischer Leistung, ab den 1950er Jahren zog es hochklassige Schauspieler jedoch eher ans Burgtheater, auch weil man an einem Bundestheater den Beamtenstatus erhielt.⁴¹⁰ Das Theater befand sich daher in finanziellen Schwierigkeiten. Bis 1953, in diesem Jahr übernahm Haeusserman gemeinsam mit Franz Stoß die Direktion, waren die Schulden des Theaters auf über 1,5

⁴⁰⁶ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 198.

⁴⁰⁷ Vgl.: Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 42.

⁴⁰⁸ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 104.

⁴⁰⁹ Vgl.: ebenda, S. 104–105.

⁴¹⁰ Vgl.: ebenda, S. 199.

Millionen Schillinge angestiegen, das trotz verschiedener staatlicher Zuwendungen und eigentlich guter Auslastung.⁴¹¹ Der damalige Direktor des Theaters, Rudolf Steinboeck trug sich mit dem Gedanken, mit seinem Ensemble ein Filmstudio aufzubauen, um so die Erhaltung des Theaters zu garantieren.⁴¹² Nach dem angekündigten Rücktritt von Rudolf Steinböck als Direktor des Theaters in der Josefstadt wurde Ernst Haeusserman der Direktionsposten angeboten. Er erhielt ihn aufgrund seiner engen Verbindung zu Max Reinhardt und auf Befürwortung von Reinhardts Witwe Helene Thimig. Am 15. Juni 1953 wurde das Rücktrittsgesuch von der amerikanischen Armee angenommen.⁴¹³ Andere Personen hätten lieber Franz Stoß, der über mehr Erfahrung verfügte, an der Spitze des Theaters gesehen.⁴¹⁴ Ernst Haeusserman entschied sich, laut einem Gespräch mit Andrea Hauer, zur Doppelspitze mit Franz Stoß: *„Ich wollte diese Lösung aus zwei Gründen: erstens, weil Stoß ja ein Freund war, zweitens, weil ich ja nie Theaterdirektor war und es sinnvoll fand, wenn wir es zusammen machen.“*⁴¹⁵ Haeusserman war der künstlerische Leiter, der Ideenbringer, während Stoß für die kaufmännische Leitung und damit das Tagesgeschäft zeichnete.⁴¹⁶ Diese Doppeldirektion bewährte sich ausgezeichnet und waren die beiden Protagonisten von der Zusammenarbeit begeistert.⁴¹⁷ Haeusserman und auch Stoß holten in den ersten Jahren sehr oft den Rat von Helene Thimig ein. Haeusserman überlegte bei seinen Ideen auch immer, wie wohl Reinhardt die Sache angegangen wäre.⁴¹⁸ Helene Thimig stand vor allem Haeusserman tatkräftig zur Seite. Zu Weihnachten 1953 überreichte sie Ernst Haeusserman das Notizbuch von Max Reinhardt mit Gedanken und Kommentaren zu diversen Rollen.⁴¹⁹ Ein solches Geschenk zeigt auch, dass Ernst Haeusserman von Helene Thimig sehr geschätzt wurde und von ihr wahrscheinlich auch als legitimer Nachfolger Max Reinhardts angesehen wurde. Er war auch derjenige, der mit den Journalisten in Kontakt stand und darauf achtete, wie oft bzw. mit welcher Kritik das Theater in den Medien stand. Bei seinen Kontakten mit der Presse baute er auch stark

⁴¹¹ Vgl.: Angela Eder, Künstler und Kaufleute am Theater in der Josefstadt, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, Wien 1998, S. 142–154, hier S. 145–150.

⁴¹² Vgl.: ebenda, S. 144.

⁴¹³ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, *Nicht alles war Theater*, S. 273.

⁴¹⁴ Vgl.: Hauer, *Das Theater in der Josefstadt unter der Direktion Franz Stoß mit besonderer Berücksichtigung der Spielplangestaltung*, S. 32.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Vgl.: ebenda, S. 34.

⁴¹⁷ Vgl.: ebenda, S. 33.

⁴¹⁸ Vgl.: ebenda, S. 36.

⁴¹⁹ Vgl.: Helene Thimig an Ernst Haeusserman, *Wienbibliothek im Rathaus* (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom 24.12.1953.

auf sein persönliches Netzwerk mit den Herausgebern. So dürften regelmäßig Geburtstagsglückwünsche an die Inhaber bzw. Journalist*innen der relevanten Medien verschickt worden sein. Der Journalist Oskar Maurus-Fontana zB bedankte sich in einem Schreiben bei Haeusserman und wünschte zugleich, dass er noch länger ein Wegbegleiter bliebe, „*fördernd und ratend, helfend und erhellend durch meine (Maurus Fontana, Anm.) Kritiken.*“⁴²⁰ Ebenso findet sich ein Schreiben an Franz Mayer-Gunthof, dem Herausgeber der „Bürgerpresse“ in seinen Unterlagen. Darin bedankte sich Haeusserman für Mayer-Gunthofs wohlwollende Haltung ihm gegenüber, erwähnte aber auch einen, aus seiner Sicht ungunen und harsch-kritisierenden Text.⁴²¹ Im Antwortbrief von Mayer-Gunthof, versprach dieser sofort, sich des Problems anzunehmen und einige klärende Telefonanrufe zu machen, um „*seinen Freund zu schonen*“.⁴²² Hier zeigt sich, wie groß der Einfluss und wie stark das Netzwerk Haeussermans war. Haeusserman bittet nicht darum, dass die Sache erledigt wird, moniert aber die Tatsache, dass ein solcher Text existiert. Ob die Kritik an dieser Stelle gerechtfertigt war oder nicht, lässt sich nicht eruieren, da genauere Informationen zum Zeitungsartikel fehlen. Aber die schnelle Reaktion des Herausgebers, solche Dinge im Sinne seines Freundes aus der Welt zu schaffen spricht Bände. Zwar geht es hier um das Burgtheater, der vertrauliche Ton lässt allerdings darauf schließen, dass Haeusserman diese Linie auch im Theater in der Josefstadt verfolgte. Haeusserman wusste offensichtlich, wie er seine Kontakte pflegen musste. Vermutlich lagen den Glückwunschkarten auch Theaterkarten oder ähnliches bei.⁴²³ Haeusserman war auch mit dem Reinhardt-Seminar verbunden und saß damit an der Quelle des Schauspielernachwuchses. Die vielversprechendsten Talente konnte er recht schnell auch an die Josefstadt engagieren.⁴²⁴

Diese neue Tätigkeit beim Theater in der Josefstadt wurde auch von vielen seiner Freunde/Bekanntem erfreut zur Kenntnis genommen. So findet sich in Haeussermans Nachlass unter anderem ein Glückwunschtelegramm von „Art Et Science“, einer

⁴²⁰ Oskar Maurus Fontana an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 18.4.1959.

⁴²¹ Vgl.: Ernst Haeusserman an Franz Mayer-Gunthof, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 20.6.1969.

⁴²² Franz Mayer-Gunthof an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 26.6.1969.

⁴²³ Vgl.: Konversatorium der Stadt Wien, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1.

⁴²⁴ Vgl.: Hauer, Das Theater in der Josefstadt unter der Direktion Franz Stoß mit besonderer Berücksichtigung der Spielplangestaltung, S. 34.

Produktionsfirma von wissenschaftlichen Filmen. Zugleich mit dem Glückwunsch kam aber auch der Rat, bei der Auswahl der Mitarbeiter vorsichtig zu sein.⁴²⁵ Im Hinblick auf das administrative Personal bewies Haeusserman ein glückliches Händchen. Bei der Besetzung des künstlerischen Personals kam es im Theater in der Josefstadt, so wie später auch im Burgtheater zu Reibereien. Im Fall von Hilde Krahl ging der Disput sogar so weit, dass sich Krahls Ehemann, der Schauspieler und Regisseur Wolfgang Liebeneiner, gezwungen sah, einzugreifen. Laut einem vorliegenden Brief gab es einen länger währenden Konflikt zwischen Ernst Haeusserman und Hilde Krahl. Diese fühlte sich von ihm nicht genug wertgeschätzt und hatte sich deshalb despektierlich über ihren Arbeitgeber geäußert, was Haeusserman zu Ohren gekommen war. Liebeneiner versuchte, Haeusserman umzustimmen und die Wogen zu glätten, alles ohne das Wissen seiner Frau.⁴²⁶ Ob das anhand dieses Briefs gelungen ist, ist fraglich. Allerdings war Krahl zu Anfang der 60iger Jahre sowohl im von ihr angestrebten Volkstheater als auch im Burgtheater unter der Intendanz von Ernst Haeusserman tätig.

Connections, Stammtisch und Tätigkeiten

Ernst Haeusserman war ein Mann, der gerne in Gesellschaft war und der die Fähigkeit hatte, Verbindungen zu knüpfen, die für ihn, früher oder später, von Vorteil waren. Heute würde man ihn als „Networker“ bezeichnen, Haeusserman traf sich mit seinen Freunden und Bekannten im Gasthaus am Stammtisch. Eine weitere „Institution“, wenn man über Ernst Haeusserman und sein Wirken und Netzwerken spricht, Diese Tradition Haeussermans etablierte sich bereits in den ersten Nachkriegsjahren, als er noch bei der US-Armee tätig war. Damals besuchte er nahezu täglich den „Künstlerclub“, einem Etablissement, bei dem nur Schauspieler, Regisseure, Produzenten und andere Künstler Zutritt hatten.⁴²⁷ Über die illustren Gäste, die dort anzutreffen waren, schreibt Nicoletti:

„Die Schauspieler, die in Wien geblieben waren, und die welche wieder zurückkehrten, fanden alle ihren Weg in den Künstlerclub. Von Siegfried Breuer bis Curd Jürgens, von der schönen Judith Holzmeister, Inge Konradi bis Ursula Lingen, Hans Hotter, der allseits umworbenen ‚verzauberten Prinzessin‘ Senta Wengraf, deren lebenslange Freundschaft mit Marcel Prawy

⁴²⁵ Vgl.: Art Et Science. Wissenschaftliche Filme, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 6.9.1953.

⁴²⁶ Vgl.: Wolfgang Liebeneiner an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1 vom 10.4.1958.

⁴²⁷ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater.S. 215-216.

*damals begann kamen alle. Um einander wiederzusehen, einander kennenzulernen, Beziehungen zu erneuern oder zu knüpfen. Und alle, die in Amerika gewesen waren, wie Ernst Deutsch, Francis Lederer, Anatol Litvak, der hier in Wien einen Film drehen wollte und bei der Gelegenheit Oscar Werner engagierte.*⁴²⁸

Man kann davon ausgehen, dass viele von Haeussermans "Connections", die ihm später nützen sollten, hier im „Künstlerclub“ ihren Anfang nahmen bzw. bereits bestehende aus der Vorkriegszeit wieder reaktiviert wurden. Nach dem Krieg eröffnete Alex Petko, ein eher zwielichtiger Zeitgenosse den "Künstlerclub", in dem sich Schauspieler, Regisseure, Musiker und andere darstellende Künstler trafen. Durch diesen Club führten die Wege jener die in Wien geblieben waren und jener die nach Wien zurückkehrten wieder zueinander und es konnten neue Verbindungen geknüpft und dadurch neue Projekte initiiert werden. Auch für Ernst Haeusserman wurde der Künstlerclub zu einem zweiten Wohnzimmer.⁴²⁹ Auch Adrienne Gessner bestätigte Haeussermans Stammtischanfänge kurz nach dem Krieg. Laut ihren Memoiren hatte Ernst Haeusserman bereits kurz nach seiner Ankunft. einen Stammtisch in einem Lokal in der Akademiestraße, zu welchem er Lothar und Gessner am Tag ihrer Anreise in Wien einlud, was diese aber ablehnten.⁴³⁰ Ob dieses Lokal mit dem Künstlerclub ident ist, lässt sich allerdings nicht mehr nachprüfen. Auch seine spätere Ehefrau Susi Nicoletti lernte er bei einem solchen Stammtisch kennen, dieser hatte sich kurz nach dem Krieg im Gasthof Powondra in Salzburg etabliert.⁴³¹ Nicoletti vermutet auch, dass Ernst Haeusserman seine Leidenschaft für den Stammtisch von seinem Vater geerbt hatte. Sicher ist, dass Haeusserman im Laufe seines Lebens viele verschiedene Lokalitäten für seine Stammtische ausgewählt hatte.⁴³² Nach diesen Anfangsjahren sollte der Stammtisch zu einer Institution werden, die sich bis zu seinem Tod halten sollte. Heinz Marecek schreibt über den Stammtisch:

„Dieser Stammtisch fand jeden Abend statt – von September bis Juni in verschiedenen Lokalen Wiens. Zuerst war das jahrelang die Linde, dann sperrte die Linde zu und wir mussten das Lokal wechseln. Im Juli und im August trafen wir uns in Salzburg am Stammtisch. Der einzige Abend an dem es keinen Stammtisch gab, war der 24. Dezember. Dieser Stammtisch fiel aber auch

⁴²⁸ Ebd., S. 216.

⁴²⁹ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 214–216.

⁴³⁰ Vgl.: Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen, S. 174–175.

⁴³¹ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 210.

⁴³² Vgl.: Ebenda, S. 350–351.

*nur deshalb aus, weil das Lokal geschlossen war. Wäre es offen gewesen, hätte Haeussermans Stammtisch mit Sicherheit auch an diesem Tag stattgefunden.*⁴³³

Wie schon Jahre zuvor im „Künstlerclub“ konnte man auch in der „Linde“ oder in Salzburg von einer „Hofhaltung“ Haeussermans sprechen. Er wusste immer wieder Künstlerkolleg*innen und andere wichtige Persönlichkeiten um seinen Stammtisch zu versammeln. So fanden sich an seinen Wiener Stammtischen nicht nur Künstlerkollegen wie Regisseur Leopold Lindtberg oder Curd Jürgens, sondern auch Politiker wie Bruno Kreisky oder der Psychiater Friedrich Hacker.⁴³⁴ Mit diesen Stammtischen setzte Haeusserman eine Tradition fort, die er zwar nicht erfunden hat, dennoch sehr stark mit ihm verbunden ist. Dabei gab es aber nicht nur den „einen“ Stammtisch. Robert Jungbluth sagt, dass Haeussermans Stammtisch dort war, wo er sich gerade befand, egal, ob das nun Wien, Los Angeles oder Salzburg war.⁴³⁵ Ronald Pohl erzählt in seiner Brandauer-Biographie, wie sich ein solcher Stammtisch im Gasthaus „Zur Linde“ gestaltete:

*„Wollte man Ernst Haeussermans ansichtig werden – vielleicht um seinen Rat zu suchen –, musste man sich in dessen Stammlokal, die „Linde“ bequem, wo der von seiner Wichtigkeit eingenommene Mann geruhte, leutselig Hof zu halten. Berühmt geworden ist auch das schwarze Telefon aus Bakelit, das der Direktor vor sich stehen hatte, um auch wirklich seine Erreichbarkeit rund um die Uhr zu gewährleisten. Immerhin, so hieß es, könne ja auch der Herr Bundeskanzler anrufen, um Haeusserman um einen Ratschlag oder wertvollen Hinweis zu bitten.“*⁴³⁶

Die Aussage mit dem Bundeskanzler kommt nicht von ungefähr, Haeusserman verkehrte auch in politischen Kreisen. So war Haeusserman auch zum Gala-Empfang zu Ehren John F. Kennedys und Nikita Chruschtschows eingeladen. Adrienne Gessner bezeichnete ihn in diesem Zusammenhang als *"allgewaltigen Theatermann von Wien"*.⁴³⁷ Otto F. Beer erwähnt in seiner Kritik zu Haeussermans Buch über das Burgtheater den Telefonanschluss in Haeussermans Stammlokal. Für ihn gehört das zu Ernst Haeussermans Persönlichkeit und machte aus seiner Sicht auch seinen Erfolg aus. Ebenso erwähnt er Haeussermans tiefe Verbundenheit mit Wien und dem

⁴³³ Heinz Marecek, Ernst Haeusserman oder: Am Stammtisch, in: Michael Dangl/Christiane Huemer-Strobele (Hrsg.), Das Theater in der Josefstadt. 1788 - 2013 ; eine Anthologie mit historischen und neuen Beiträgen, Wien 2013.

⁴³⁴ Vgl.: ebd.

⁴³⁵ Vgl.: Georg Markus: Schuld ist nur das Publikum: Geschichten aus dem Theater (Wien, 2014), S. 87-92

⁴³⁶ Ronald Pohl: Klaus Maria Brandauer. Ein Königreich für das Theater (Wien 2014), S. 156.

⁴³⁷ Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen, S. 261.

Burgtheater.⁴³⁸ Haeusserman war aber nicht nur Gastgeber, sondern wurde auch regelmäßig zu den Stammtischen anderer Institutionen oder Persönlichkeiten eingeladen, zB zum Stammtisch der Professoren für Film und Fernsehen.⁴³⁹

Was Ernst Haeusserman auszeichnete, war nicht nur seine Verbundenheit mit dem Theater, sondern auch, dass er in vielen Bereichen des kulturellen Lebens in Österreich aktiv war. Haeusserman selbst war sich dessen durchaus bewusst und begründete das im Interview mit Harald von Troschke folgendermaßen:

„Ich habe immer so zwillingshaft, verschiedene Dinge gemacht. Das war auch so ein Relikt aus der Emigration, man wollte nicht auf eine Karte festgelegt werden. Oft hat man gesagt, „der ist wie Schnittlauch in der Suppe, der macht so viel“. Ich hab' mir das auch überlegt, warum das so ist. Ich glaube wirklich, das ist so ein Trauma aus er Emigration. Man wollte nie auf eine Karte setzen, man wollte immer möglichst viele Eisen im Feuer haben, einfach aus Existenzangst.“⁴⁴⁰

Hier wird wieder deutlich, wie sehr die Emigration Haeusserman geprägt haben musste und wie stark auch nach der Rückkehr nach Österreich eine Existenzangst vorhanden war. Diese Existenzangst war sicher zum Teil der Grund, dass sich Ernst Haeusserman ein vielen verschiedenen Bereichen, auch solche, die nicht unbedingt mit dem Theater zu tun hatten, betätigte und so Verdienstmöglichkeiten suchte.

Eine solche ist zB Haeussermans Beitrag zum Verkauf der Zeitung „Der Kurier“ an den österreichischen Geschäftsmann Ludwig Polsterer.

Der Wiener Kurier war kurz nach dem Krieg von den amerikanischen Besatzungsmächten, genauer gesagt vom ISB ins Leben gerufen worden.⁴⁴¹ Die Zeitung war von Beginn an als Propagandablatt der Amerikaner im Kalten Krieg gegen den Kommunismus und die Sowjetunion konzipiert und wurde durchaus als erfolgreiche Unternehmung gesehen.⁴⁴² Auch Ted Kagan, später stellvertretender Offizier für Öffentlichkeitsarbeit in Bonn⁴⁴³, bestätigte den Zweck des Kuriers als reines Propagandamittel unter dem Deckmantel einer seriösen Tageszeitung.⁴⁴⁴ Nach Ende der Besatzungszeit sank

⁴³⁸ Vgl.: Otto F. Beer, Es geht um die Wiener Burg. Saisongespräch in der österreichischen Hauptstadt: das Buch von Haeussermann, in: Die Zeit 22/1964 vom 29.5.1964.

⁴³⁹ Vgl.: Robert Schäfer an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 27.5.1965.

⁴⁴⁰ Troschke, Ernst Haeuserman, 43:23-43:53.

⁴⁴¹ Vgl: Wagnleitner, Die Kinder von Schmal(t)z und Coca-Cola, in: Jagschitz/Mulley (Hrsg.), Die "wilden" fünfziger Jahre, S. 144.

⁴⁴² Vgl.: Peter Muzik, Die Zeitungsmacher. Österreichs Presse ; Macht, Meinungen und Milliarden, Wien 1985, S. 108–109.

⁴⁴³ Vgl.: Hans N. Tuch, Roy Cohn's Descent on the Libraries of Europe, in: The New York Times vom 17.8.1986.

⁴⁴⁴ Vgl.: Muzik, Die Zeitungsmacher, S. 129.

die Auflage des „Kuriers“ und die Amerikaner wollten die Zeitung gänzlich schließen. Haeusserman, der schon als Konsulent bei Ludwig Polsterers Filmfirma tätig war, versuchte einen Kontakt zwischen Polsterer und den Amerikanern herzustellen und diesen als den optimalen Käufer zu präsentieren, was nach längeren Verhandlungen auch gelang.⁴⁴⁵ Haeusserman hatte laut Lingens den Amerikanern Ludwig Polsterer als jenen Mann vorgestellt, der den Wiener Kurier nach der Einstellung im amerikanischen Sinne weiterführen würde.⁴⁴⁶ Rathkolb geht davon aus, dass auch Walter R. Roberts aus dem Departement of State in die Verhandlungen involviert war.⁴⁴⁷ Laut Stöger ist es auch möglich, dass Haeusserman, der immer noch über gute Kontakte zu den Amerikanern verfügte, hier im Hintergrund die Fäden gezogen hat. Er wusste deshalb schon früher von den Einstellungsplänen für den Kurier und konnte so seinen Geschäftspartner Polsterer geschickt in Stellung bringen.⁴⁴⁸ Laut Lingens sorgte Haeusserman auch dafür, dass im „Kurier“ auch wieder die lukrativen Inserate der Amerikaner geschaltet wurden.⁴⁴⁹ Polsterer revanchierte sich für diese Gefälligkeiten auch bei Haeusserman. Dieser schreibt, dass ihm Polsterer als Freund zwar von der Burgtheaterdirektion abgeraten hatte, trotzdem finanzierte ihm dieser zum größten Teil sein Vorbereitungsjahr für die Intendanz.⁴⁵⁰ Auch einem anderen Journalismus-Urgestein ebnete Haeusserman den Weg. Über die Verbindung Haeussermans zu Jacques Hannak, dem Redakteur der "Arbeiterzeitung" kam der spätere Krone-Herausgeber Hans Dichand als Chefredakteur zum "Kurier".⁴⁵¹

Die Kontakte zu seinen früheren Kollegen in der US-amerikanischen Armee blieben ebenfalls bestehen. Arthur A. Bardos und Haeusserman standen in privatem Kontakt, auch nach Haeussermans Ausscheiden aus der US-Army.⁴⁵² Auch mit Walter Roberts blieb Haeusserman, der Korrespondenz zufolge freundschaftlich verbunden.⁴⁵³ Nachdem Haeusserman die US-Armee verlassen hatte, erhielt Haeusserman auch noch eine regelmäßige Rentenzahlung, was allerdings zum Zeitpunkt des Briefes etwas ins

⁴⁴⁵ Vgl.: Ebenda, S. 135–136.

⁴⁴⁶ Vgl.: Lingens, Begegnungen, S. 214.

⁴⁴⁷ Vgl.: Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955, S. 45.

⁴⁴⁸ Vgl.: Stöger, Der "Kurier" - Geschichte und Struktur: Der Weg zur Million, in: Ivan/Lang/Pürer (Hrsg.), 200 Jahre Tageszeitung in Österreich: 1783-1983, S. 162.

⁴⁴⁹ Vgl.: Lingens, Begegnungen, S. 214.

⁴⁵⁰ Vgl.: Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 156.

⁴⁵¹ Vgl.: Stöger, Der "Kurier" - Geschichte und Struktur: Der Weg zur Million, in: Ivan/Lang/Pürer (Hrsg.), 200 Jahre Tageszeitung in Österreich: 1783-1983, S. 164.

⁴⁵² Vgl.: Arthur A. Bardos an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 13.1.1953.

⁴⁵³ Vgl.: Ebenda.

Stocken geraten war. Bardos hatte versprochen sich darum zu kümmern, was vermutlich auch der ursprüngliche Grund für den Briefwechsel war.⁴⁵⁴ Auch die Verbindung mit Robert Breen, mit dem Haeusserman wegen einer Verfilmung für „Porgy und Bess“ in Kontakt stand, hatte Bestand. Das belegen Briefe, die sich im Nachlass befinden. In einem Brief teilte Breen seine Meinung über ein Stück mit dem Namen „The Man who came to dinner“ mit, außerdem bat er um ein persönliches Treffen.⁴⁵⁵ Aufgrund der zeitlichen Übereinstimmung könnte es bei diesem Treffen um Details für die Verfilmung von „Porgy und Bess“ gegangen sein. So eine Verfilmung tauchte in einem anderen Zusammenhang in Haeussermans Biographie wieder auf. Aus einem Dankeschreiben der Organisation „Künstler helfen Künstlern“ geht hervor, dass sich Haeusserman dafür stark gemacht hatte, den Ertrag eines Kurzfilms mit dem Namen „Porgy und Bess“ an diese Vereinigung zu spenden.⁴⁵⁶ Auch sein ehemaliger Vorgesetzter Chester H. Opal fand für Haeusserman lobende Worte. In einem Brief äußerte sich Opal sehr positiv über Haeussermans Tätigkeit bei der US-Armee und bedauerte dessen Abgang, da er doch gute und wegweisende Arbeit geleistet hätte.⁴⁵⁷

Ernst Haeusserman war aufgrund seines Einflusses und seiner Erfahrungen auch ein gefragter Referent. Mehrere Schriftstücke aus dem Nachlass von Ernst Haeusserman belegen seine Vortragstätigkeit an der Akademie für Musik und darstellende Kunst sowie am Max-Reinhardt Seminar. So bat der Regisseur Walter Kolm-Veltee, der als Professor an der Akademie tätig war, um Filme bzw. einen Vortrag von Haeusserman zum Thema Filmproduktion in den USA. Dieser Korrespondenz ist auch zu entnehmen, dass Haeusserman bereits in den vorhergehenden Jahren als Vortragender tätig war.⁴⁵⁸

Auch am Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn war Haeusserman mehrere Jahre Lehrender im Fach Filmkunst.⁴⁵⁹ Bei diesem Seminar handelt es sich um das

⁴⁵⁴ Vgl.: Ebenda.

⁴⁵⁵ Vgl.: Robert Breen an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 10.9.1954.

⁴⁵⁶ Vgl.: Künstler helfen Künstlern an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 13.11.1952.

⁴⁵⁷ Vgl.: Chester H. Opal an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)) vom 8.3.1954.

⁴⁵⁸ Vgl.: Walter Kolm-Veltee an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief vom 2.8.1953.

⁴⁵⁹ Vgl.: Akademie für Musik und darstellende Kunst an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Typoskript vom 12.1.1952.

altbekannte Max-Reinhardt-Seminar, welches während der NS-Zeit umbenannt wurde und erst nach 1952 seinen alten Namen wieder bekam.

Ernst Haeusserman blieb der Lehre und damit auch der Akademie für Musik und darstellende Kunst bis zu seinem Ableben verbunden. Gemeinsam mit Marcel Prawy setzte er sich für einen Universitätslehrgang für kulturelles Management ein. Ein solcher Lehrgang wurde 1975 von der Akademie für Musik und darstellende Kunst ins Leben gerufen. Haeusserman war bis zu seinem Tod 1984 auch Vorstand des Instituts.⁴⁶⁰ Hintergrund für sein Bestreben war, laut der Akademie, die Haeusserman auf ihrer Webseite zitiert: *„Das Unbehagen darüber, dass Menschen, die an Schalthebeln künstlerischer Institutionen sitzen, entweder reine Künstler sind und von den notwendigen Managereigenschaften nichts oder wenig besitzen oder reine Manager sind, auswechselbar mit Managern industriell-kommerzieller Unternehmungen.“*⁴⁶¹ Es ist anzunehmen, dass Haeusserman hier aus eigener leidvoller Erfahrung als Theaterdirektor sprach, war er doch selbst ohne großes wirtschaftliches Verständnis Direktor im Theater an der Josefstadt gewesen. Wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, hatte er sich aus eben diesem Grund eine Co-Direktion mit Franz Stoß ausbedungen.

Auch im künstlerischen Bereich knüpfte Haeusserman weitreichende Beziehungen zu maßgeblichen Persönlichkeiten. So zu lesen in einem Brief von Günther Haenel. In diesem Schreiben bedankte sich Haenel ausdrücklich für Haeussermans Unterstützung, da er ohne seine Unterstützung, die Kainz-Medaille nicht erhalten hätte. Haenel war nach dem Krieg Direktor des Volkstheaters und inszenierte auch im Neuen Theater an der Scala, das mit dem ISB nicht unbedingt auf gutem Fuß stand. Dass Haeusserman Haenel später als Direktor der Josefstadt die Möglichkeit gab, dort zu inszenieren und ihn auch ans Burgtheater vermittelte, zeigt, dass Ernst Haeusserman und auch Günther Haenel offensichtlich durchaus dazu bereit waren, über ideologische Unterschiede hinwegzusehen und die Kunst in den Vordergrund zu stellen.⁴⁶² Auch dem Film blieb Haeusserman nach seiner Zeit als Filmoffizier erhalten und konnte dabei auch auf seine Kontakte in Amerika aufbauen. Unter anderem ist ein Brief von Paul Koretz. Dieser bittet um Informationen und eine eventuelle

⁴⁶⁰ Vgl.: <https://www.mdw.ac.at/ikm/kulturmanagement/mas---kulturmanagement--/geschichte/1975-1984/>

⁴⁶¹ Ebenda.

⁴⁶² Vgl.: Günther Haenel an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 21.9.1958.

Zusammenarbeit. Er bietet auch an, Infos über Filmproduktion in Österreich und Deutschland an amerikanische Regisseure weiterzuleiten.⁴⁶³

Bereits bei Sender „Rot-Weiß-Rot“ hatte Haeusserman junge Talente wie die Schriftstellerin Ingeborg Bachmann gefördert. Eine Praxis, die er auch später beibehielt. Einer von jenen, die auf Haeussermans Unterstützung zählen konnten, war Heinrich Kraus. Die erste Zusammenarbeit von Heinrich Kraus und Ernst Haeusserman begann kurz nach dem Krieg, als Kraus von Haeusserman als Stellvertreter Helene Thimigs ans Max-Reinhardt Seminar vermittelt wurde.⁴⁶⁴ Nachdem Kraus das Reinhardt-Seminar verlassen wollte, wurde er von Ernst Haeusserman als Personal Assistant an den amerikanischen Informationsservice USIS vermittelt.⁴⁶⁵ Später verschaffte er Heinrich Kraus 1952 einen Job als Regieassistent bei Fritz Kortner für ein Stück in den Münchner Kammerspielen.⁴⁶⁶ Haeussermans Bekanntenkreis wusste auch um sein Engagement für aufstrebende Künstler*innen und aus diesem Grund erreichten ihn wohl immer wieder Bittschriften, sich jungen Künstler*innen, anzunehmen.⁴⁶⁷

Auch der junge Klaus Maria Brandauer war einer von denen, die auf Haeussermans Hilfe bauen konnten. Brandauer spielte 1964 am Salzburger Landestheater im gleichen Theaterstück wie Haeussermans Gattin Susi Nicoletti.⁴⁶⁸ Auf ihre Vermittlung hin erreichte den jungen Klaus Maria Brandauer folgendes Telegramm: *„rufen sie mich an. ernst haeusserman.“*⁴⁶⁹ Bei der Karriere Brandauers zeigt sich auch, dass Haeusserman wusste, wie er seine Beziehungen nützen konnte, damit auch andere davon profitierten. Pohl schreibt dazu:

*„Es muss ihm vorerst ausgereicht haben, dass ein Mann von so überragender Wichtigkeit wie Ernst Haeusserman, damals amtierender Direktor des Wiener Burgtheaters als auch Salzburger Direktoriumsmitglied an seiner noch jungen Karriere freundlich Anteil nahm. Mit der Burg wurde es erst später ernst.“*⁴⁷⁰

Pohl deutet auch an, dass Brandauer nicht der Einzige war, der von Haeussermans Verbindungen profitierte:

⁴⁶³ Vgl.: Paul Koretz an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom 1.2.1954.

⁴⁶⁴ Vgl.: Kraus, Es hat viel Platz in 90 Jahren, S. 109.

⁴⁶⁵ Vgl.: Ebenda, S. 124.

⁴⁶⁶ Vgl.: Ebenda, S. 133.

⁴⁶⁷ Vgl.: Fritz Koselka an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Karte, Manuskript vom [o.D.].

⁴⁶⁸ Vgl.: Ronald Pohl: Klaus Maria Brandauer. Ein Königreich für das Theater (Wien, 2014), S. 153-157.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 157

⁴⁷⁰ Ebd., S. 156.

„Einfluss und Renommee dieses unendlich kultivierten Mannes gründeten nur zum Teil in der Entscheidungsgewalt einer Elite, die das wenige, was es seit 1955 in Österreich kulturell zu entscheiden gab, lieber gleich ganz unter sich ausmachte. Im nicht erlahmenden Interesse an der nachrückenden Jugend gelangte ein Wesenszug Haeussermans zur Geltung, der eine Befähigung zum Vatersein nachträglich erkennen lässt.“⁴⁷¹

Auch in anderen Bereichen ist Haeussermans Einfluss nicht zu unterschätzen. So bat zB der damalige Intendant des Klagenfurter Stadttheaters, Philipp Zeska um einen Gefallen. Offensichtlich wollte man die Leitung des Stadttheaters neu besetzen und, Zeska erbat Haeusserman um eine Intervention zu seinen Gunsten.⁴⁷² Allein dieses Ansinnen zeigt, wie viel Einfluss Haeusserman auch außerhalb von Wien bzw. seines eigenen Wirkungskreises zugetraut wurde, und er wahrscheinlich auch hatte.

Wiener Dramaturgie

Wichtig für Haeussermans Schaffen ist auch die Gründung des Kollegiums „Wiener Dramaturgie“, was wiederum zeigt, dass Haeusserman ein Mensch war, der das Gespräch und das Miteinander suchte. Das Ziel der Wiener Dramaturgie war es, die Dramaturgie-Abteilungen der führenden Sprechtheater Wiens an einen Tisch zu bekommen und neue Theaterstücke sowie unbekanntere ältere Stücke zur Aufführung zu bringen.⁴⁷³ Laut Piero Rismondo bestand die Notwendigkeit, da Theaterstadt Wien aufgrund falscher Spielplangestaltung in der Belanglosigkeit zu versinken drohte.⁴⁷⁴ Man versuchte also neue Akzente und Inspirationen zu setzen um wieder ein „Big Player“ in der deutschsprachigen Bühnenlandschaft zu werden. Eng verbunden war die „Wiener Dramaturgie“ mit dem Institut für Theaterwissenschaften der Universität Wien. Das machte insofern Sinn, als dass man kommenden Generationen von Theaterschaffenden diese neuen Ansätze vermitteln konnte. Laut Rismondo stellte sich der gewünschte Effekt bereits nach wenigen Jahren ein, die Zahl der Uraufführungen bzw. deutschsprachigen Erstaufführungen war stark gestiegen.⁴⁷⁵ Die gesteigerte Zahl von deutschsprachigen Erstaufführungen ist auch darauf zurückzuführen, dass die „Wiener Dramaturgie“ mit Fachleuten aus 16 verschiedenen Ländern zusammenarbeitete

⁴⁷¹ Ebd., S. 153.

⁴⁷² Vgl.: Philipp Zeska an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Manuskript, 4 Seiten vom [o.D.].

⁴⁷³ Vgl.: Piero Rismondo, DAS KOLLEGIUM „WIENER DRAMATURGIE“, in: Maske und Kothurn 6 (1960), H. 2, S. 187–190, hier S. 187.

⁴⁷⁴ Vgl.: Ebenda.

⁴⁷⁵ Vgl.: Ebenda, S. 188–189.

und so wortgetreue Übersetzungen erhalten konnte.⁴⁷⁶ Das, und vermutlich auch die enge Zusammenarbeit mit einheimischen Dramatikern war wahrscheinlich ebenfalls auf Haeussermans „netzwerkerische“ Begabung zurückzuführen.

In Ernst Haeussermans Nachlass befindet sich auch ein Dokument, das sich mit der Gründung der Wiener Dramaturgie befasst. Hierbei handelt es sich um eine Beschreibung des Kollegiums der Wiener Dramaturgie. Das Textdokument selbst ist undatiert; da es aber so etwas wie Statuten für das Kollegium sind, ist es wahrscheinlich in den Gründungsjahren, sprich um das Jahr 1957, entstanden.⁴⁷⁷ Darin enthalten ist auch eine Definition sowie eine Zielsetzung des Kollegiums:

„Das Kollegium "Wiener Dramaturgie" setzt sich zum Ziel, für die genannten Wiener Sprechtheater Vorschläge zu erarbeiten, die es ermöglichen sollen, das Gesamtprofil der Wiener Spielpläne zu bereichern - und ihm ein besonderes Gepräge zu verleihen, das dem Heimatlichen ebenso gerecht wird wie der Weltaufgeschlossenheit Wiens. Die Vorschläge sollen sich sowohl auf die Gegenwartsdramatik, als auch auf die Weltdramatik der Vergangenheit beziehen. In Fällen von Gegenwartsdramatik aus anderen Sprachen und in Fällen von Dramen aus der Vergangenheit soll hinzugefügt werden, ob eine bearbeitende Übertragung, bzw. eine bearbeitende Neueinrichtung empfohlen wird. Eigene Dramen der Kollegiumsmitglieder werden in die Vorschläge nicht einbezogen.“⁴⁷⁸

Hier wird klar, dass man wirklich bemüht war, so etwas wie ein internationales Flair nach Wien zu holen, ohne jedoch Wiener Besonderheiten bzw. Eigenheiten zu verdrängen. Auch befasste man sich mit einer zeitgemäßen Bearbeitung älterer Theaterstücke bzw. der Fragestellung ob eine solche überhaupt nötig ist. Interessant ist auch der Zusatz, dass eigene Dramen von Mitgliedern nicht behandelt werden. Damit wurde einer allfälligen Diskussion bezüglich Nepotismus oder Bevorzugung der Wind aus den Segeln genommen. Auch Unstimmigkeiten innerhalb des Kollegiums konnten damit leichter umgangen werden.

Das Schriftstück definiert das Kollegium als öffentliche Körperschaft, die vom Unterrichtsministerium anerkannt ist. Die neun Mitglieder setzen sich aus je drei Mitgliedern der drei Theater Josefstadt, Burgtheater und Volkstheater zusammen.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Vgl.: Ebenda, S. 189.

⁴⁷⁷ Vgl.: Ernst Haeusserman, Wiener Dramaturgie, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript, 2 Seiten vom [o.D.].

⁴⁷⁸ Ebenda.

⁴⁷⁹ Vgl.: Ebenda.

Einer der größten Erfolge war es allerdings, dass das Kollegium mit der „Renaissance der Jahrhundertwende“, einer Wiederbelebung der Dramen von Vertretern der Wiener Moderne, auch Einflüsse auf alle anderen Bühnen des deutschsprachigen Raumes hatte. So wurden diese Stücke nicht mehr nur in Österreich gespielt, sondern auch vermehrt auf den Bühnen in Deutschland zur Aufführung gebracht.⁴⁸⁰

Im Zusammenhang mit der Wiener Dramaturgie ist wahrscheinlich auch das „Council of European National Theatres“ zu sehen. Im Nachlass befindet sich ein Blatt, auf dem verschiedene Punkte, vermutlich für eine Besprechung vermerkt sind.⁴⁸¹ In ihrer Zielsetzung mit einer europaweiten Vernetzung und einer mehrsprachigen Zusammenarbeit ähneln sie stark jener Idee der Wiener Dramaturgie.

Brecht Boykott

Betrachtet man die Personalie Haeusserman kommt man nicht umher, sich auch mit den weniger ruhmreichen Entscheidungen Ernst Haeussermans zu beschäftigen. Zu diesen gehört auch der „Wiener Brecht-Boykott“. Palm bezeichnet diesen als eine der „negativsten Entscheidungen innerhalb des Kulturbetriebs in der Zweiten Republik.“⁴⁸² Die Journalistin Verena Mayer bezeichnet den Brecht-Boykott Jahrzehnte später sogar als ein frühes Beispiel der „Cancel Culture“⁴⁸³. Dieser wurde von Hans Weigel und Friedrich Torberg mit dem publizistischen Medium „FORVM“ getragen und durch die Weigerung der Direktionen von Josefstadt und Burgtheater weiter befeuert. Interessant ist vor allem, dass hier Weigel und Haeusserman, die sich sonst in herzlicher Abneigung zugetan waren, an einem Strang zogen, um den Kommunisten Brecht quasi zu negieren. Der Boykott dauerte offiziell von 1953 bis ca. 1963. Auslöser für die ganze Diskussion war die Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft an Bertolt Brecht. Möglich war diese Verleihung vor allem deshalb, weil Brechts zweite Ehefrau, Helene Weigel, Österreicherin war.⁴⁸⁴ Dass Brecht diese annahm und sein

⁴⁸⁰ Vgl.: Rismondo, DAS KOLLEGIUM „WIENER DRAMATURGIE“, S. 190.

⁴⁸¹ Vgl.: Ernst Haeusserman, Council of European National Theatres, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript mit historischen Anmerkungen vom [o.D.].

⁴⁸² Vgl.: Kurt Palm, Brecht und Österreich. Anmerkungen zu einigen Auseinandersetzungen um Brecht in den fünfziger Jahren, in: Friedbert Aspetsberger/Hermann Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger [u.a.] Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984, S. 128–138, hier S. 134.

⁴⁸³ Vgl.: Verena Mayer: Boykott damals und heute, Süddeutsche Zeitung vom 13.08.2020, <https://www.sueddeutsche.de/politik/kolumne-boykott-damals-und-heute-1.4997407> (zuletzt abgerufen: 21.06.2021, 17:00 Uhr.)

⁴⁸⁴ Vgl.: Birbaumer, Vom armen b.b. in Wien, S. 243–244.

Ensemble trotzdem im kommunistischen Ost-Berlin aufbaute erregte jedoch die Gemüter der österreichischen Gesellschaft.⁴⁸⁵ Der Brecht-Boykott wurde sowohl von Kulturpolitikern, Theaterleuten sowie Zeitungen verteidigt und mitgetragen. Erst als die Theater in den Bundesländern begannen, Brecht-Stücke aufzuführen, begann der Boykott an Wirkung zu verlieren.⁴⁸⁶

Was die ganze Diskussion sehr konzertiert erscheinen lässt, ist der Umstand, dass Brechts Dramen direkt nach dem Krieg sehr wohl aufgeführt wurden und das nicht nur im russischen Sektor. Laut Daiber wurde „Der gute Mensch von Sezuan“ schon 1946 im Theater in der Josefstadt gespielt, Brechts Intentionen von den Kritikern allerdings gründlich missverstanden.⁴⁸⁷ Laut Kurt Palm waren die ersten Rezensionen auf Brecht-Stücke in Österreich hingegen eher interessiert und positiv. Erst ab den 1950er Jahren, als die Propaganda des Kalten Krieges Fahrt aufnahm, wurden die Brechtstücke vermehrt negativ bewertet.⁴⁸⁸

Bei genauerer Betrachtung der Umstände verwundert es jedoch nicht, dass ein solcher Boykott auf offene Ohren stieß. Der von Torberg und Weigl vehement vertretene Brecht-Boykott verdeckte die Ablehnung und Diskreditierung von Sänger*innen, die bereits Engagements in russischen Besatzungsgebieten gehabt hatten. Daran beteiligt waren auch diverse Kulturmanager*innen.⁴⁸⁹ Wie bereits in einem vorherigen Kapitel bearbeitet, hatten Schauspieler*innen, Sänger*innen, etc. die für Theater und Einrichtungen in der russischen Besatzungszone gearbeitet hatten, massive Probleme, Engagements in Theatern in anderen Sektoren zu bekommen. Es war auch nahezu unmöglich für Institutionen wie den Sender Rot-Weiß-Rot zu arbeiten, da man sofort der Nähe zum Kommunismus verdächtigt wurde.

Auch wenn es auf den ersten Blick so aussieht, als wäre der ganze Boykottaufruf von Weigel und Torberg ausgegangen, muss man dennoch annehmen, dass Haeusserman mehr als nur ein williger Erfüllungsgehilfe für deren Zwecke war. Laut einem Report, war Haeusserman schon während seiner Zeit bei der ISB den Ideen

⁴⁸⁵ Vgl.: N.N., Brecht in die Burg (30.10.1966), in: Der Spiegel 45/1966, abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/brecht-in-die-burg-a-b483542d-0002-0001-0000-000046414977> (21.06.2021, 15.01 Uhr)

⁴⁸⁶ Vgl.: Birbaumer, Vom armen b.b. in Wien, S. 246.

⁴⁸⁷ Vgl.: Daiber, Deutsches Theater seit 1945, S. 71–72.

⁴⁸⁸ Vgl.: Palm, Brecht und Österreich, in: Aspetsberger/Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich, S. 130–131.

⁴⁸⁹ Vgl.: Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955, S. 41.

und Inszenierungen von Brecht sehr abgeneigt, und erwähnte, dass es so etwas bei Reinhardt nicht gegeben hätte.⁴⁹⁰ Der Autor des Spiegel-Artikels spricht sogar davon, dass es eigentlich Haeusserman war, der als Burgtheaterdirektor federführend in dieser Angelegenheit war und von Weigel und Torberg in der Ausführung unterstützt wurde.⁴⁹¹

Allerdings war die landläufige Meinung zu diesem Boykott relativ bald nicht mehr das, was die Initiatoren gern gesehen hätten. In einer Umfrage des FORUMs unter Theaterschaffenden und Journalist*innen zeichnete sich eine positivere Haltung gegenüber Brecht ab, die deutlich von der Boykott-Linie abwich.⁴⁹² Rathkolb schreibt sogar, dass der Boykott von Anfang an etwas löchrig war. Als freiwillige Übereinkunft war es den verantwortlichen Intendant*innen selbst überlassen, ob sie Brechts Dramen inszenierten oder nicht. Oft auch wurden die Stücke bewusst aus dem Grund inszeniert, um durch die Diskussion in den Medien vertreten zu sein und damit mehr Zuschauer*innen anzulocken. Beachtet werden musste dabei allerdings auch die jeweilige politische Einstellung vor Ort, um anfallenden Ärger zu vermeiden.⁴⁹³ Endgültig durchbrochen wurde der Boykott erst, als sich das Volkstheater unter der Intendanz von Leon Epp an die Inszenierung von „Mutter Courage“ wagte.⁴⁹⁴

Faszinierend ist auch, dass die Existenz eines solchen Boykotts in den Jahren darauf immer wieder massiv geleugnet wurde, sowohl von den drei Hauptbeteiligten als auch von den Journalisten Jacques Hannak, Felix Hubalek und Oskar Pollak.⁴⁹⁵ Haeusserman selbst war sogar sehr bemüht, diese Aktion aus dem Gedächtnis zu verbannen. So ließ er 1966 Brechts Stück „Das Leben des Galilei“ mit Curd Jürgens in der Hauptrolle inszenieren. Der Chefdramaturg begründet diese Entscheidung mit „»Gewisse Lockerungsübungen« in Österreich und die »Überwindung politischer Neurosen«“.⁴⁹⁶ Es liegt nahe, anzunehmen, dass der Brecht-Boykott wohl auch den Ideologien des

⁴⁹⁰ Vgl.: Wagnleitner, *Coca-colonization and the Cold War*, S. 190.

⁴⁹¹ Vgl.: N.N., *Brecht in die Burg* (30.10.1966), in: *Der Spiegel* 45/1966, abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/brecht-in-die-burg-a-b483542d-0002-0001-0000-000046414977> (21.06.2021, 15.01 Uhr)

⁴⁹² Vgl.: Palm, *Brecht und Österreich*, in: *Aspetsberger/Möcker* (Hrsg.), *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, S. 136–137.

⁴⁹³ Vgl.: Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, S. 131.

⁴⁹⁴ Vgl.: N.N.: *Der Brecht-Boykott*, in: *Ö1-Mittagsjournal* vom 8.04.2017, <https://oe1.orf.at/artikel/203518/Der-Brecht-Boykott>, zuletzt abgerufen: 21.06.2021, 16:55 Uhr.

⁴⁹⁵ Vgl.: Palm, *Brecht und Österreich*, in: *Aspetsberger/Möcker* (Hrsg.), *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, S. 134.

⁴⁹⁶ Vgl.: N.N., *Brecht in die Burg* (30.10.1966), in: *Der Spiegel* 45/1966, abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/brecht-in-die-burg-a-b483542d-0002-0001-0000-000046414977> (21.06.2021, 15.01 Uhr)

Kalten Kriegs sowie der Loyalität zu Amerika geschuldet ist. Ob der spätere Sinneswandel Haeussermans mit Einsicht oder „nur“ mit der Anpassung an geänderte Vorzeichen zu tun hat, sei dahingestellt.

Burgtheater

Das Burgtheater, von vielen auch liebevoll „Die Burg“ genannt, gilt als die wahrscheinlich wichtigste Bühne in Österreich und ist eine der wesentlichen Stationen in der Karriere Ernst Haeusserman. Dementsprechend prestigeträchtig ist auch ihr Direktorenposten, aber ebenso schwierig ist es, die Erwartungen des Publikums, aber auch des Ensembles und der Politik zu erfüllen. Ernst Haeusserman war sich dessen wohl bewusst, schreibt er doch in der Einleitung zu seinem Buch „Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters“:

„Wenn die Zeilen, die hier geschrieben werden, erscheinen, ist es keineswegs sicher, ob der Autor des Buches auch noch der Direktor des Burgtheaters ist; denn die Burgtheaterdirektion ist keine Frage des Vertrages, sondern das Burgtheater besitzt neben vielen anderen Dingen, die wir gemeinsam zu besprechen haben werden, eine Klimaanlage und es ist eine Frage des Klimas, wie lange es einer aushält, oder wie lange es ihn aushält.“⁴⁹⁷

Dazu muss gesagt werden, dass Haeusserman, nachdem er diese Zeilen verfasste, noch gut vier Jahre Burgtheaterdirektor war. Dabei wird auch klar, was das Burgtheater so besonders macht, und was vermutlich auch Haeusserman zum Stolperstein wurde. Laut Haeusserman ist es hier egal, was der Vertrag sagt, wenn Politik, Publikum oder Ensemble nicht zufrieden sind, kann man den Posten schneller los sein als gedacht.⁴⁹⁸ Das impliziert aber auch, dass es zu diesem Zeitpunkt bereits gekriselt haben muss. Dazu passt auch ein Schreiben von Haeusserman an Alfred Weikert, in welchem er eine Auflösung des Vertrags anbot, ohne Gründe zu nennen.⁴⁹⁹ Auch in der öffentlichen Wahrnehmung wird Haeusserman Burgtheater-Ära keinesfalls nur positiv gesehen, sondern vielmehr ambivalent und kritisch kommentiert. Dazu wird aber im weiteren Verlauf des Kapitels näher eingegangen werden.

Doch zuallererst muss die Frage beantwortet werden, wie Haeusserman überhaupt zu diesem Posten kam. Susi Nicoletti schreibt in ihren Memoiren, dass es schon seit

⁴⁹⁷ Ernst Haeusserman, *Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters*, Wien 1964, S. 10.

⁴⁹⁸ Vgl.: Ebenda.

⁴⁹⁹ Vgl.: Ernst Haeusserman an Alfred Weikert, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 15.6.1964.

Anfang des Jahres 1958 Gerüchte um den zukünftigen Burgtheaterdirektor gab. Neben Ernst Haeusserman waren auch Carl Zuckmayer (der entschieden ablehnte), Leon Epp und Fred Hennings im Gespräch.⁵⁰⁰ Ernst Haeusserman wurde vom damaligen Unterrichtsminister Heinrich Drimmel persönlich mitgeteilt, dass er als Burgtheaterdirektor in Betracht käme. Haeusserman schreibt auch, dass er kein Konzept habe vorlegen müssen, da ihm von Seiten des Unterrichtsministeriums vertraut wurde.⁵⁰¹ Das kann vor allem auch damit zusammenhängen, dass einer seiner ältesten Freunde und Schulkollege, Dr. Alfred Weikert ein ranghoher Beamter im Unterrichtsministerium war. Haeusserman schreibt selbst, dass sich Weikert, immer, sowohl vor als auch während seiner Intendanz für ihn stark gemacht hatte.⁵⁰² Ob es allerdings wirklich so war, dass Haeusserman, wie er schreibt, nichts von Weikerts Interventionen wusste, kann bezweifelt werden. Auch während seiner Burgtheaterdirektion arbeiteten Haeusserman und Weikert eng zusammen, wenn es sich um Dinge drehte, die beiden am Herzen lagen.⁵⁰³ Später geht Weikert sogar so weit, Haeusserman eine wohlmeinende Warnung zukommen zu lassen. Er erwähnte dabei die Kritik an Haeussermans Spielplangestaltung sowie die Ratlosigkeit und Verärgerung über Haeussermans kryptische und unverbindliche Zusagen, u.a. bezüglich der Zusammenarbeit mit Autoren und Theatern aus den östlichen Nachbarländern.⁵⁰⁴ Haeusserman vermutete selbst, dass über die Direktion des Burgtheaters nicht am Schreibtisch, sondern in den Salons und den Bekanntenkreisen der sogenannten besseren Gesellschaft entschieden wurde und führte als Beispiel die Direktion Franz Herterich an.⁵⁰⁵ Im Zusammenhang mit Haeussermans eigener Besetzung scheint das nicht nur Theorie zu sein, sondern durchaus gängige Praxis. Offensichtlich machte sich Haeusserman diese Praxis jedoch ebenfalls zu eigen und arbeitete oft nach der Devise „eine Hand wäscht die andere“. Haeusserman pflegte u.a. Bekanntschaften mit dem Nationalratsabgeordneten Alfons Gorbach. Dieser bedankte sich in einem Brief für den Einsatz Haeussermans in einer offensichtlich wichtigen Sache, die letzten Endes allerdings nicht erfolgreich

⁵⁰⁰ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 323.

⁵⁰¹ Vgl.: Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 155.

⁵⁰² Vgl.: Ebenda, S. 156–157.

⁵⁰³ Vgl.: Alfred Weikert an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 16.1.1959.

⁵⁰⁴ Vgl.: Alfred Weikert an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 29.3.1965.

⁵⁰⁵ Vgl.: Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 100–101.

war.⁵⁰⁶ Worum es sich genau handelte, wird nicht klar, da sich Gorbach sehr kryptisch ausdrückte. Haeusserman pflegte allerdings die Kontakte zur Politik auch da er sehr gut wusste, dass solche Verbindungen nützlich sein können. Von manchen Ensemblemitgliedern, vor allem jenen, die Haeusserman schon aus jungen Jahren kannte, wurde er durchaus freundlich begrüßt, wie ein Telegramm von Schauspieler Fred Liewehr nahelegt.⁵⁰⁷

In den diversen Büchern schreibt Haeusserman auch von den Schwierigkeiten, die ihn nach seinem Amtsantritt erwartet hatten. So erzählte er, dass er bei seinem Dienstantritt im Burgtheater auch mit einem Neuaufbau des Ensembles konfrontiert worden war, sowie mit den bürokratischen Problematiken und Privilegien der alteingesessenen Schauspieler. Diese machten eine Neuausrichtung des Burgtheaters schwierig.⁵⁰⁸ Dennoch begann Haeusserman das Ensemble teilweise zu erweitern bzw. umzubauen. Haeusserman entschied sich auch gegen eine, bis heute gängige Vorgehensweise, Schauspieler*innen aus der Josefstadt ans Burgtheater mitzunehmen. Peter Weck war der einzige Schauspieler, den Haeusserman vom Theater in der Josefstadt mit ans Burgtheater nahm, weil er ihn fördern wollte. Bei allen anderen hatte es eine Vereinbarung zwischen Haeusserman und Stoß gegeben, dass Ensemble nicht zu zerreißen.⁵⁰⁹ Ab 1. September 1958 war Ernst Haeusserman Direktor am Burgtheater.⁵¹⁰ Das erste Jahr, in dem Ernst Haeusserman als Burgtheaterdirektor arbeitete, war so etwas wie ein Vorbereitungsjahr. Die Anteile am Theater in der Josefstadt gab er zurück, mit der Auflage, sie bei einem Ausscheiden aus dem Burgtheater wieder zurückzubekommen.⁵¹¹ In diesem Jahr schloss er viele Verträge mit neuen Ensemblemitgliedern wie Oskar Werner oder Heinz Rühmann ab.⁵¹² Paul Blaha beschreibt Haeusserman als jemanden, der große Namen und Prominenz liebte und dem nichts gut genug für das Burgtheater war.⁵¹³ Diese Jagd nach großen Namen war auch etwas, was Haeusserman durchaus vorgeworfen wurde. Auch die Ensemblemitglieder waren mit dieser Praxis nicht unbedingt zufrieden und begannen zu rebellieren. Ein

⁵⁰⁶ Vgl.: Alfons Gorbach an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 25.5.1965.

⁵⁰⁷ Vgl.: Fred Liewehr an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom [um 1958].

⁵⁰⁸ Vgl.: Burgtheater Gestern, Heute, Morgen, ZPH 1358 / Archivbox 1.

⁵⁰⁹ Vgl.: Haeusserman, Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters, S. 326–327.

⁵¹⁰ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 326.

⁵¹¹ Vgl.: Hauer, Das Theater in der Josefstadt unter der Direktion Franz Stoß mit besonderer Berücksichtigung der Spielplangestaltung, S. 37.

⁵¹² Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 326–327.

⁵¹³ Vgl.: Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 163–164.

Beispiel dafür ist Loni von Friedl. Sie bat Haeusserman in einem Brief um die Freistellung für Dreharbeiten zu einem internationalen Film. Sie führte, abgesehen von der großen Chance für ihre Karriere auch die Unzufriedenheit mit der Rollenbesetzung im Burgtheater an, um ihre Situation zu verdeutlichen.⁵¹⁴ Loni von Friedl war zu diesem Zeitpunkt schon mit Götz George verheiratet und spielte schlussendlich auch in dem Film mit. Allerdings endete ihr Vertrag mit dem Burgtheater im selben Jahr. Interessant ist, dass ausgerechnet dieses Schreiben aufgehoben wurde, muss EH doch einige andere, ähnliche Briefe in seiner Zeit als Theaterdirektor erhalten haben. Haeusserman selbst rechtfertigte sich in dem Vortrag „Gegenwart des Burgtheaters“ aus dem Jahr 1959 mit dem Argument der Zuschauerbindung und der damaligen „neuen“ Medien. Durch Engagements in Film und Fernsehen wären die großen Namen nicht dauerhaft verfügbar, sondern immer wieder abwesend, darum würde man ein größeres Ensemble benötigen. Außerdem argumentierte er mit einer Auffrischung eingefahrener Strukturen.⁵¹⁵ Solche und ähnliche Vorträge zur gegenwärtigen Situation des Burgtheaters hielt Haeusserman während seiner Intendanz regelmäßig. So findet sich zB eine Einladungskarte für einen solchen Vortrag im Jahr 1961 in den Unterlagen.⁵¹⁶

Organisatorisch setzte E.H. auf bewährtes Personal. So holte er Heinrich Kraus 1961 aus Düsseldorf als seinen persönlichen Referenten zurück ans Burgtheater. Nur zwei Jahre später machte er Kraus zu seinem Verwaltungsdirektor.⁵¹⁷ Kraus beschreibt die Zusammenarbeit mit Haeusserman in diesen Jahren als wunderbare und unvergleichliche Erfahrung.⁵¹⁸

Mit Haeussermans Bestellung zum Burgtheaterdirektor taten sich aber auch andere, private Probleme auf. Haeussermans zweite Frau, Susi Nicoletti war schon lange Ensemblemitglied am Burgtheater. Um ihrem Mann den Einstand als Burgtheaterdirektor zu erleichtern, beschloss Nicoletti ihren Vertrag als Ensemblemitglied ruhend zu stellen. Damit sollten Streitigkeiten und Unruhen um vermutliche Bevorzugung unter den Schauspielern vermieden werden. Für sie eröffnete sich die Möglichkeit stattdessen

⁵¹⁴ Vgl.: Loni von Friedl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen vom 23.7.1965.

⁵¹⁵ Vgl.: Ernst Haeusserman, Gegenwart des Burgtheaters, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Vortrag vom 1.12.1959.

⁵¹⁶ Vgl.: Wiener Kulturkreis, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Rede vom 15.5.1961.

⁵¹⁷ Vgl.: Kraus, Es hat viel Platz in 90 Jahren, S. 177–178.

⁵¹⁸ Vgl.: Ebenda, S. 179.

im Theater in der Josefstadt aufzutreten.⁵¹⁹ Solche Situationen gab es bereits öfters und Haeusserman schreibt in seinem Buch über das Burgtheater, dass er selbst bereits an ein ähnliches Vorgehen gedacht hatte.⁵²⁰ Nach zwei Jahren kehrte sie auf Bitten des Leiters der Bundestheaterverwaltung zurück, auch weil ein weiteres Verbleiben an der Josefstadt ihre Schauspielkarriere am Burgtheater gefährdet hätte. Sämtliche Verhandlungen sollten jedoch zwischen Nicoletti und der Leitung der Bundestheaterverwaltung ablaufen, um Konflikte zu vermeiden.⁵²¹

Auch die Freundschaft zwischen Lothar und Haeusserman litt unter dem neuen Posten Haeussermans. Lothar hatte sich nämlich selbst Hoffnungen auf den Posten gemacht. 1930 wurde zum ersten Mal die Möglichkeit der Burgtheaterdirektion an Lothar herangetragen, die Stelle ging jedoch an Anton Wildgans, der Lothar aber die Möglichkeit als Gastregisseur bot, welche Lothar annahm. Nach dem Krieg wurde erneut die Burgtheaterdirektion an ihn herangetragen, wieder erhielt er sie aus diversen, auch politischen, Gründen nicht.⁵²² Viele bekannte Schauspieler und ein Großteil des Burgtheaterensembles stellten sich hinter eine mögliche Intendanz von Ernst Lothar. Auch die Amerikaner fanden diese Idee gut, Oberst Ladue fand diese Position sogar mit der der Kulturoffiziers vereinbar, und war sich Lothars Bestellung nahezu sicher.⁵²³ Die Ablehnung Lothars als Burgtheaterdirektor ging auch vom Burgtheater und der Bundestheaterverwaltung aus. Adolf Rott war vehement gegen eine Bestellung Lothars und Egon Hilbert votierte für Josef Gielen, auch um diesen als Opernregisseur verfügbar zu haben.⁵²⁴ Egon Hilbert sprach gegenüber Hurdes darüber, dass es sowohl von sozialistischer als auch von katholischer Seite Einwände gegen Lothars Berufung gegeben hätte. Haider-Pregler spricht die Vermutung aus, dass auch Hurdes mit Interventionen für Ernst Lothar von Ernst Haeusserman ausgegangen waren.⁵²⁵

Nachdem Lothar weder Burgtheaterdirektor geworden war, noch die Direktion der Josefstadt zurückerhalten hatte, wurde er laut Haeusserman sehr verbittert und konnte auch schwer verstehen, dass Haeusserman diesen Posten erhielt. Haeusserman

⁵¹⁹ Vgl.: Nicoletti/Schönthan, Nicht alles war Theater, S. 327–328.

⁵²⁰ Vgl.: Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, S. 100.

⁵²¹ Vgl.: Haeusserman, Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters, S. 250–251.

⁵²² Vgl.: Daviau/Johns, Ernst Lothar, in: Strelka/Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, S. 544.

⁵²³ Vgl.: Haider-Pregler, "Das Burgtheater ist eine Idee...", in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 95.

⁵²⁴ Vgl.: Haeusserman, Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters, S. 214.

⁵²⁵ Vgl.: Haider-Pregler, "Das Burgtheater ist eine Idee...", in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 96–97.

schreibt aber auch, dass die Chance Lothars auf den Burgtheaterposten eher theoretischer Natur war.⁵²⁶ Das spätere Verhältnis der beiden war getrübt, vom Direktorenwechsel am Burgtheater erwartete Lothar nur Schlechtes.⁵²⁷ In späteren Aussagen zeigte sich Lothar immer mehr von seinem früheren Schwiegersohn enttäuscht; er nannte ihn "Unhold" und fühlte sich in seiner Position als Regisseur nicht genug von Haeusserman gewürdigt.⁵²⁸

Den Posten im Burgtheater sollte Haeusserman zehn Jahre lang innehaben, bevor der Vertrag aufgelöst wurde und er ans Theater in der Josefstadt zurückkehrte.

Fazit

Dieser biographische Abriss von Ernst Haeusserman führt wieder zurück zur Ausgangsfrage: „Warum gelang Haeusserman dieser Aufstieg und nicht dem wesentlich erfahrenerem Ernst Lothar?“

Auf diese Frage mehrere Antworten, die wahrscheinlich alle zusammen den Ausschlag gegeben haben. Ein Grund war, wie im Exkurs zur Remigration erwähnt, der bis weit nach 1945 existierende latente Antisemitismus. Diese Vermutung äußert auch Marcel Prawy in seinen Memoiren:

„Ich weiß nur, dass er damals zwar sehr beliebt, sehr populär, sehr geschätzt war, dass es aber schon damals in Wien jenen latenten Antisemitismus gegeben hat, unter dem wir in Wien ja immer wieder leiden, wenn er hervorkommt, hervorkriecht aus seinen Schlupfwinkeln, und ich könnte mir vorstellen, dass das mit dazu beigetragen hat, dass der eine oder andere gemeint hat: "No, für an Bundestheaterdirektor an Jud, des kann i ma net guat vorstellen." Es gab ja solche Leute, die - ohne dass sie Nazis gewesen waren -, einfach aus einem Gefühlsantisemitismus heraus, sich eine solche Besetzung nicht vorstellen konnten. Und warum sollte es dem Marcel Prawy besser gegangen sein, als es dem Ernst Lothar gegangen ist.“⁵²⁹

Prawy fand sich in einer ähnlichen Situation wieder. Er war talentiert und fähig, man hätte ihm sogar zugetraut, ein großes Theater wie die Volksoper oder die Staatsoper leiten zu können. Prawy bekam diese Chance allerdings nie, wie er sagt, vermutlich aus denselben Gründen wie Lothar. Haeusserman war zwar selbst jüdischer Abstammung, allerdings war sie bei ihm nicht so präsent bzw. evident wie bei Lothar oder Prawy. Haeusserman wurde bezüglich seiner Herkunft auch immer mit seinem Vater,

⁵²⁶ Vgl.: Haeusserman, Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters, S. 203.

⁵²⁷ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 329.

⁵²⁸ Vgl.: Ebenda, S. 349.

⁵²⁹ Dusek/Prawy, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben, S. 106.

dem Burgtheaterschauspieler Reinhold Haeusserman assoziiert, der nicht-jüdischer Abstammung war.

Ein weiterer Grund dürfte auch Haeussermans Alter gewesen sein. Als Haeusserman Österreich verließ, war er ein junger Schauspieler und generell ein recht unbeschriebenes Blatt. Lothar hingegen war in der Zwischenkriegszeit eine fixe Größe in der österreichischen Theaterlandschaft. Da das politische Personal der Nachkriegszeit sich oftmals nicht von dem vor dem Krieg unterschied, trafen dabei wieder Charaktere aufeinander, die sich schon früher nicht hatten leiden können. Lothar war oft immer wieder angeeckt, ein Umstand, der sich durch sein Engagement während des Krieges nicht verändert hatte. Problematisch war dabei wahrscheinlich auch, dass er sich sehr kritisch mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzte und Antisemitismus sowie die NS-Zeit in seinen Romanen wie "Der Engel mit der Posaune" ungeschönt thematisierte.⁵³⁰ Von Haeusserman sind derartige Aussagen und Meinungen kaum bekannt, er hielt sich lieber bedeckt. Lothar war auch innerhalb der Künstler*innenschaft nicht unumstritten. Berthold Viertel, der für neue Sichtweisen und Interpretationen der Klassiker eintrat, kritisierte zum Beispiel Lothars konservative Ansichten und Kulturfantasien.⁵³¹

Was sicher auch ausschlaggebend für die spätere Karriere der beiden Direktoren war, war die Position innerhalb der amerikanischen Besatzungsmacht. Dieser Punkt ist insofern interessant, da beide in hohen und einflussreichen Rängen tätig waren. Adrienne Gessner erwies sich in dieser Hinsicht als prophetisch, indem sie Lothar ankündigte: „*Die Uniform wird man dir vorwerfen.*“⁵³² Das war im Endeffekt auch so, hatte aber vor allem mit Lothars einflussreicher Stellung in Bezug auf die Entnazifizierung zu tun. Ernst Lothar hatte als Kulturoffizier großen Einfluss und konnte stark in die Theaterpolitik eingreifen. Dagmar Heissler nennt hier die Entscheidung über Stücke, Besetzungen, Eingriff in die Inszenierungen und vor allem die Entnazifizierung. Diese große Machtfülle sollte ihm dann schlussendlich zum Verhängnis werden.⁵³³ Das Problem dabei war vor allem, dass es quasi unmöglich war, es jedem recht zu machen. Lothar versuchte den Drahtseilakt zu schaffen, es wurde jedoch die Kritik laut, er habe mit zweierlei Maß gemessen. So war die Entnazifizierung von Herbert von Karajan

⁵³⁰ Vgl.: Rathkolb, Ernst Lothar - Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit, in: Thuncke (Hrsg.), *Echo des Exils*, S. 284.

⁵³¹ Vgl.: Roessler, *Geschichtsbilder und Traditionsbildungen*, in: Straub/Prager (Hrsg.), *Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext*, S. 168.

⁵³² Lothar, *Das Wunder des Überlebens*, S. 288.

⁵³³ Vgl.: Heißler, Ernst Lothar, S. 379.

keine große Affäre und auch seine darauffolgende Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen wurde von den Amerikanern, ob der großen Fürsprecher nicht blockiert. Hinsichtlich der Vergangenheit einheimischer Künstler, die bei den Festspielen auftreten sollten, zeigte sich Lothar kompromisslos und lehnte die Mitwirkung u.a. von Knapertsbusch und Böhm aufgrund ihrer Vergangenheit ab.⁵³⁴ Lothar selbst erwähnt auch, dass ihm vom Komponisten Richard Strauss ebenfalls seine Zugehörigkeit zur amerikanischen Armee vorgeworfen wurde. Grund dafür war, dass er dem Dirigenten Clemens Krauß die Entnazifizierung verweigert hatte, Richard Strauss ihn aber unbedingt beschäftigen wollte.⁵³⁵ Rathkolb sieht als Problem allerdings auch, dass sich Lothar im Zuge seiner langen Karriere und seiner „persönlich gehaltenen Kulturpolitik“ einflussreiche Feinde geschaffen hatte, die ihm den Aufstieg verwehrten. Er führt auch die unnachgiebige Haltung gegenüber Clemens Krauß und Werner Krauß ins Feld.⁵³⁶ Haeusserman war auf seiner Position mit anderen, politisch unverfänglicheren Aufgaben betraut. Ihm bot seine Stellung als Film- und Theatre Officer auch wesentliche Möglichkeit zum Netzwerken. Dieses Talent zum „Networking“ ist vermutlich auch der Grund, der den meisten Anteil an Haeussermans Aufstieg hat. Er stellte sich dabei sehr geschickt an und schaffte es somit, Unterstützer in den höchsten Kreisen zu finden und sich deren Gunst auf lange Zeit zu sichern. Die Verbindungen bis in die Entscheidungsebenen des Unterrichtsministeriums ebneten Haeusserman auch den Weg ins Burgtheater. Durch Geschick und kluge Arbeit hatte er auch einflussreiche Kontakte innerhalb der amerikanischen Armee, die sich stets lobend über ihn äußerten sowie im österreichischen Wirtschaftsleben. Die Übergabe des Wiener Kuriers von den Amerikanern an Haeussermans Bekannten Ludwig Polsterer ist ein solches Beispiel. Durch diese Transaktion und der damit verbundenen Position als Konsulent sicherte sich Haeusserman auch ein unabhängiges Einkommen. Ein anderer wesentlicher Bestandteil von Ernst Haeussermans Netzwerk ist sein Geflecht aus seinen unterschiedlichen Stammtischen. Otto Tausig bezeichnet das in seinem Interview mit Susanne Gföllner auch als „Klüngel“, wo man ein Teil davon war und daraus Vorteile wie

⁵³⁴ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 277.

⁵³⁵ Vgl.: Lothar, Das Wunder des Überlebens, S. 354–356.

⁵³⁶ Vgl.: Rathkolb, Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950: ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik, S. 424–425.

Engagements bekam oder eben nicht.⁵³⁷ Diese Sicht der Dinge kann man nicht abstreiten, da sie durchaus der Wahrheit entspricht. Haeusserman förderte viele Talente, jedoch lässt sich in den allermeisten Fällen eine direkte oder indirekte Verbindung über andere zum Stammtisch Haeussermans nachweisen.

Ein weiteres Argument für Haeusserman ist auch, dass wenig Negatives an ihm „haften“ blieb. Klarerweise gibt es an Haeussermans künstlerischer und personeller Führung viel Raum für Kritik, überliefert sind aber meist launige Anekdoten und Episoden, die Haeusserman als durchaus sarkastischen, aber sehr sympathischen Mitmenschen porträtieren. Dass diese von engen Freunden und Bekannten erzählt werden, spricht auch wieder für sein Netzwerk. Dieses Bild überlagert in der öffentlichen Meinung vielfach die negativen Angewohnheiten Haeussermans. So ist zum Beispiel kaum bekannt, dass Haeusserman während seiner Burgtheaterdirektion kurz vor der Pfändung stand. Laut dem Spiegel wurde der Vertrag mit Ernst Haeusserman vorzeitig verlängert, um einen Skandal einer Pfändung durch das Finanzamt zu vermeiden. Haeussermans Schulden sollen so groß gewesen sein, dass der alte Vertrag nicht mehr als Sicherheit akzeptiert wurde.⁵³⁸ Auch seine federführende Haltung im Brecht-Boykott geht im Vergleich zu Torberg und Weigel eher unter. Das mag auch daran liegen, dass Haeusserman oft „meinungsflexibel“ agierte.

Die vielleicht einfachste Erklärung für Haeussermans Erfolg liefert der ehemalige Stadtrat Viktor Matejka. Er schreibt an Haeusserman nach Ende seiner Burgtheaterdirektion: „*Sie sind ein Glückskind, Ernst Haeusserman.*“⁵³⁹ Betrachtet man Haeussermans Lebensweg ist diese Annahme nicht von der Hand zu weisen. Haeusserman scheint immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen zu sein und er hatte mitunter die Fähigkeit Schwierigkeiten mit Diplomatie zu begegnen und nicht mit dem Kopf durch die Wand zu wollen.

⁵³⁷ Vgl.: Gföller, Von Humanismus und Demokratie und was daraus wurde, in: Haider-Pregler/Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung, S. 413.

⁵³⁸ Vgl.: N. N., Gestörter Burgfriede, in: Der Spiegel vom 7.6.1961.

⁵³⁹ Viktor Matejka an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom 3.6.1968.

Archivquellen

Akademie für Musik und darstellende Kunst an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Typoskript vom 12.1.1952.

Henry Alter an Adrienne Gessner, Kondolenz, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Telegramm vom 7.1.1946.

Henry Alter, et.al. Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Postkarte, Manuskript vom 28.11.1951.

American Red Cross, Notfallbescheinigung, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Brief, Typoskript vom 6.12.1945.

Art Et Science. Wissenschaftliche Filme, (Art Et Scienc. Wissenschaftliche Filme 1953)

Army Service Forces, Befehlsschreiben vom 4.9.1944, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2,.

Ingeborg Bachmann an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Postkarte, Manuskript vom 2.9.1953.

Arthur A. Bardos an Ernst Haeusserman, (Bardos 1953)

Bekins Van & Storage Co., Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 20.6.1945.

Robert Breen an Ernst Haeusserman Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief Typoskript vom 12.8.1954.

Robert Breen an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 10.9.1954.

Bildarchiv Austria 1946, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/Search/Result.aspx?p_eBildansicht=2&p_ItemID=1, zuletzt abgerufen: 25.08.2019, 20:09 Uhr

Viola Irene Cooper an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief mit Vertrag, Typoskript, 3 Seiten vom 30.1.1946.

Dekanat der Universität Wien, Erlassung Lateinergänzungsprüfung, 19. 9. 1951, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 1358.

Lisa des Renaudes an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Karte, Manuskript vom Mai 1953.

Lisa des Renaudes an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Manuskript vom 21.6.1953.

Dulles an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Telegramm, Typoskript vom 19.3.1953.

Hans Feist an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 16.8.1950.

Festspiele Bad Hersfeld an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 9.6.1953.

Loni von Friedl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen vom 23.7.1965.

Alfons Gorbach an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 25.5.1965.

H: Telefonnummer von Käthes (?) Familie, 23. 6. 1939, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 1358 / Archivbox 1

Günther Haenel an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 21.9.1958.

Ernst Haeusserman, Burgtheater Gestern, Heute, Morgen, ZPH 1358 / Archivbox 1.

Ernst Haeusserman an W. C. Buell, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 17.7.1953.

Ernst Haeusserman, Council of European National Theatres, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript mit historischen Anmerkungen vom [o.D.].

Ernst Haeusserman, Dialogtext einer Sendung anlässlich des 80. Geburtstags von Max Reinhardt, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript vom [o.D.].

Ernst Haeusserman, Gegenwart des Burgtheaters, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Vortrag vom 1.12.1959.

Ernst Haeusserman an Helmut X., Briefentwurf mit handschriftlichen Anmerkungen vom [o.D.] Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1,.

Ernst Haeusserman an Paul Kohner, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 3 Seiten vom 15.6.1953.

Ernst Haeusserman an Franz Mayer-Gunthof, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 20.6.1969.

Ernst Haeusserman, Meet Max Reinhardt, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Vortrag mit historischen Anmerkungen vom [o.D.],

Ernst Haeusserman, Reminder, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen vom [o.D.].

Ernst Haeusserman, Rede, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Typoskript vom [o.D.].

Ernst Haeusserman an Otto Preminger, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Telegramm vom [o.D.].

Ernst Haeusserman an Walter R. Roberts, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 10.6.1953.

Ernst Haeusserman, Vertrag zwischen Remarque und Cosmopol Film, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Vertrag, Typoskript, 4 Blatt vom 23.7.1954.

Ernst Haeusserman an Alfred Weikert, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 15.6.1964.

Ernst Haeusserman, Wiener Dramaturgie, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Typoskript, 2 Seiten vom [o.D.].

Karl Hartl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 9.12.1957.

Karl Hartl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 12.10.1958.

Wayne M. Holmes, Befehlsschreiben, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 2, Befehlsschreiben US-Armee, Typoskript vom 1.6.1944.

International Story Service an Elinor Ventura, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358, Brief, Typoskript vom 30.12.1947.

Max M. King an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 16.12.1952.

Walter Kolm-Veltee an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief vom 2.8.1953.

Paul Koretz an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom 1.2.1954.

Fritz Koselka an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Karte, Manuskript vom [o.D.].

Werner Krauß, Private Nachricht, 3. 7. 1934, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 1358 / Archivbox 1.

Konversatorium der Stadt Wien, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1.

Künstler helfen Künstlern an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 13.11.1952.

Hedy Lamarr an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom [o.D.].

Wolfgang Liebeneiner an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1 vom 10.4.1958.

Fred Liewehr an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom [um 1958].

Anatole Litvak an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 19.5.1954.

Hans Mandl an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 30.3.1953.

Marischka-Bühnen: Rollenangebot, 8. 12. 1934, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 1358 / Archivbox 1.

Viktor Matejka an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom 3.6.1968.

Viktor Matejka, Heimholung der Exilanten [Ausschnitt]. Vortrag von Viktor Matejka 1974.

Oskar Maurus Fontana an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 18.4.1959.

Franz Mayer-Gunthof an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 26.6.1969.

Olive (?)Moorefield an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, handschriftlich vom [ohne Datum].

Wolfgang Mueller-Sehn an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 2.9.1953.

Chester H. Opal an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)) vom 8.3.1954.

Ludwig Polsterer an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript + Vertrag vom 4.7.1965.

Marcel Prawy an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom [21.4.?].

Marcel Prawy an Hans Feist, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 1.8.1950.

Otto Preminger an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Typoskript vom 27.4.1954.

Joseph Savalli an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 26.10.1946.

Robert Schäfer an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 27.5.1965.

Robert W. Shackleton an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom [1.9.?].

Helene Thimig an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Manuskript vom 24.12.1953.

H.R. van Deventer an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 25.5.1953.

Harald von Troschke, Ernst Haeusserman. <https://troschke-archiv.de/interviews/ernst-haeusserman> (4. Dezember 2020)

Ernst Waldbrunn an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom [vor Herbst 1953].

Raimund Warhanek an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 4 Seiten vom 26.11.1952.

Alfred Weikert an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 16.1.1959.

Alfred Weikert an Ernst Haeusserman, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript vom 29.3.1965.

Peter Weihs, Wissen für alle - Wie wurde ich ... Ernst Haeusserman 1979, Wien. <https://www.mediathek.at/katalogsuche/suche/detail/atom/0450CA52-0E7-000A5-00000BC0-04502E55/pool/BWEB/>

Wiener Kulturkreis, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Einladung vom 15.5.1961.

Hans Wurzian an Frau Holmann, Wienbibliothek im Rathaus (künftig: (Wienbibliothek im Rathaus)), ZPH 1358 / Archivbox 1, Brief, Typoskript, 2 Seiten vom 18.8.1950.

Literaturverzeichnis

85th Congress, 2nd Session, 1958, An Act for the Relief of Ernst Haeusserman. Private Law 85-461 1958.

Henry Alter, Salzburger Vignetten 1935 - 1985, in: Dagmar Stecher-Konsalik/Manfred Bockelmann/Dagmar Stecher Konsalik (Hrsg.), Bühne der Welt. Glanzvolles Salzburg, Bayreuth 1985, S. 284–287

Robert Adam, Wehrpflicht, Wehrdienstverweigerung und Ersatzdienst in den USA (1972),

Helmut G. Asper, Etwas Besseres als den Tod. Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme, Dokumente 2002

Arthur A. Bardos, 'Public diplomacy': an old art, a new profession., in: Virginia Quarterly Review 77 (2001), H. 3, S. 424–437

Otto F. Beer, Es geht um die Wiener Burg. Saisongespräch in der österreichischen Hauptstadt: das Buch von Haeussermann, in: Die Zeit 22/1964 vom 29.5.1964.

Basyk Bilecen / Anna Amelina: Egozentrierte Netzwerkanalyse in der Biographieforschung: Methodologische Potenziale und empirische Veranschaulichung, in: Helma Lutz / Martina Schiebel / Elisabeth Tuidor (Hg.): Handbuch Biographieforschung (Wiesbaden 2018), S. 597-610

Ulf Birbaumer, Vom armen b.b. in Wien, in: Maske und Kothurn 42 (1996), 2-4, S. 241–248.

Ulf Birbaumer, Wiederaufbau oder Neuaufbau. Der Wiener Theaterbetrieb beginnt mit einem Rückgriff, in: Liesbeth Waechter-Böhm/Friedrich Achleitner (Hrsg.), Wien 1945, davor - danach, Wien 1985, S. 165–176

Hans Daiber, Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik Deutschland, Dt. Demokrat. Republik, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1976

Donald G. Daviau, The Role of Film in the Postwar Revival of Austria, in: Maske und Kothurn 46 (2000), H. 1, S. 5–20

Donald G. Daviau/Jorun B. Johns, Ernst Lothar, in: Joseph Strelka/John M. Spalek (Hrsg.), Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 2: New York, Berlin, Boston 2018, S. 520–553

Evelyn Deutsch-Schreiner, Theater im Wiederaufbau. Zur Kulturpolitik der politischen Lager Österreichs, Wien 1997

Evelyn Deutsch-Schreiner, "Theaterland Österreich". Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945-1955, in: Ernst Bruckmüller (Hrsg.), Wiederaufbau in Österreich 1945 - 1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?, Wien 2006

Peter Dusek/Marcel Prawy, Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben. ... und seine Vision der Oper des 21. Jahrhunderts ; 30 Tage im Leben eines Neunzigjährigen, Wien 2002

Johann Dvorák, Ingeborg Bachmann, die Moderne und die politische Kultur Österreichs nach 1945, in: Lucile Dreidemy/Richard Hufschmied/Agnes Meisinger/Berthold Molden/Eugen Pfister/Katharina Prager/Elisabeth Röhrlich/Florian Wenninger/Maria Wirth (Hrsg.), Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert, Wien 2015, S. 822–931

Angela Eder, Künstler und Kaufleute am Theater in der Josefstadt, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998, S. 142–154,

Andrea Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich 1945-1955, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 - 1955, Wien 2005

Peter Eppel, Bemerkungen zur Frage der Rückkehr österreichischer Emigranten aus den USA, in: Johann Holzner (Hrsg.), Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938 - 1945, Innsbruck 1991, S. 111–149

Peter Eppel, Exiled Austrians in the USA, 1938-1945: Immigration, Exile, Remigration, no invitation to return, in: Peter Weibel/Friedrich Stadler (Hrsg.), Vertreibung der Vernunft. The cultural exodus from Austria, Wien 1993, S. 37–45

Viktor Ergert, 50 Jahre Rundfunk in Österreich, Wien 1975

Norbert P. Feldinger, Nachkriegsrundfunk in Österreich. Zwischen Föderalismus und Zentralismus von 1945 bis 1957, München 1990

Bernhard Frankfurter, Vanishing Point: Hollywood. On the Emigration of the Austrian Film World, in: Peter Weibel/Friedrich Stadler (Hrsg.), Vertreibung der Vernunft. The cultural exodus from Austria, Wien 1993, S. 294–306

Adrienne Gessner, Ich möchte gern was Gutes sagen. Erinnerungen, Wien 1985

Susanne Gföller, Von Humanismus und Demokratie und was daraus wurde. Otto Tausig im Gespräch mit Susanne Gföller, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998, S. 379–416

Robert Gokl/Peter Payer, Das Kosmos-Kino. Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz, Wien 1995

Wolfgang Greisenegger, Das Theaterleben nach 1945, in: Friedbert Aspetsberger/Hermann Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger [u.a.] Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984, S. 223–240

Ernst Haeusserman, Das Wiener Burgtheater, Wien 1975

Ernst Haeusserman, Die Burg: Rundhorizont eines Welttheaters, Wien 1964

Ernst Haeusserman, Mein Freund Henry. Dokumentarroman, Wien, Hamburg 1982

Andrea Hauer, Das Theater in der Josefstadt unter der Direktion Franz Stoß mit besonderer Berücksichtigung der Spielplangestaltung, Dissertation, Wien 1981

Gernot Heiß, Kulturpolitik und kulturelle Entwicklung im Österreich der Nachkriegszeit, in: Karin Moser (Hrsg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 - 1955, Wien 2005, S. 37–60

Dagmar Heißler, Ernst Lothar. Schriftsteller, Kritiker, Theaterschaffender, Wien 2016

Nikola Herweg, Bilderbuchheimkehrer, Persilscheine und Schweigegebot. Voraussetzungen und Bedingungen der Remigration in die Bundesrepublik Deutschland, in: Wolfgang Straub/Katharina Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, Wuppertal 2017, S. 63–77

Franz Krahberger, Theater des Westens – Behind World War II Theater. Marcel Prawy im Zeitraum von 1949 bis 1956, in: Norbert Rubey (Hrsg.), Marcel Prawy - "Ich mache nur, was ich liebe". Begleitbuch zur 251. Wechseiausstellung der Wienbibliothek im Rathaus "Ich mache nur, was ich liebe" - Marcel Prawy (1911 - 2003), Wien 2006, S. 115–122

Heinrich Kraus, Es hat viel Platz in 90 Jahren. Lebenserinnerungen eines Theatermannes (Bilder aus einem Theaterleben; Publikationsreihe der internationalen Nestroy-Gesellschaft 8), Wien 2016.

Marita Krauss, Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945, München 2001

Marita Krauss, Remigrationen. europäische Perspektiven, in: Wolfgang Straub/Katharina Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, Wuppertal 2017, S. 19–27

Marita Krauss, Theaterremigranten - Fritz Kortner und andere. Die Münchner Kammerspiele als Beispiel, in: Irmela von der Lühe/Alex Schildt/Stefanie Schüler-Springorum (Hrsg.), "Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause". Jüdische Remigration nach 1945, Göttingen 2008

Robert Lackner/Florian Traussnig, Camp Ritchie und seine Österreicher. Deutschsprachige Verhörsoldaten der US-Armee im Zweiten Weltkrieg, Wien, Köln, Weimar 2020

Ernst Lothar, Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse, Hamburg, Wien 1960

Heinz Marecek: Ernst Haeusserman oder: Am Stammtisch, In: Christiane Huemer-Strobele (Hg.) Das Theater in der Josefstadt. Legendäre Geschichten und unvergessene Stars (Wien, 2013)

Georg Markus: Schuld ist nur das Publikum: Geschichten aus dem Theater (Wien, 2014)

Verena Mayer: Boykott damals und heute, Süddeutsche Zeitung vom 13.08.2020, <https://www.sueddeutsche.de/politik/kolumne-boykott-damals-und-heute-1.4997407> (zuletzt abgerufen: 21.06.2021, 17:00 Uhr.)

Joseph McVeigh, Ohne dass der Hörer kapiert ... Der Sender Rot-Weiß-Rot im Kalten Krieg, in: Michael Hansel/Michael Rohrwasser (Hrsg.), Kalter Krieg in Österreich. Literatur - Kunst - Kultur, Wien 2010

Peter Michael Lings, Begegnungen, Wien 1995

Andres Müry, Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults ; 1920 - 2001 ff, Salzburg 2001

Peter Muzik, Die Zeitungsmacher. Österreichs Presse ; Macht, Meinungen und Milliarden, Wien 1985

N.N., Brecht in die Burg (30.10.1966), in, Der Spiegel 45/1966, abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/brecht-in-die-burg-a-b483542d-0002-0001-0000-000046414977> (21.06.2021, 15.01 Uhr)

N.N.: Der Brecht-Boykott, in: Ö1-Mittagsjournal vom 8.04.2017, <https://oe1.orf.at/artikel/203518/Der-Brecht-Boykott>, zuletzt abgerufen: 21.06.2021, 16:55 Uhr.

N. N., Gestörter Burgfriede, in: Der Spiegel vom 7.6.1961

Susi Nicoletti/Gaby von Schönthan, Nicht alles war Theater. Erinnerungen, München 1997

Eintrag "Haeusserman, Ernst" in Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, In: <https://www-munzinger-de.uaccess.univie.ac.at/search/portrait/Ernst+Haeusserman/0/8870.html>

Kurt Palm, Brecht und Österreich. Anmerkungen zu einigen Auseinandersetzungen um Brecht in den fünfziger Jahren, in: Friedbert Aspetsberger/Hermann Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger [u.a.] Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984, S. 128–138

Karin Ploog, ... Als die Noten laufen lernten. Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945, Norderstedt 2015.

Ronald Pohl: Klaus Maria Brandauer. Ein Königreich für das Theater (Wien 2014)

Oliver Rathkolb, "... für die Kunst gelebt", in: Anton Pelinka/Weinzierl Erika (Hrsg.), Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Wien 1997, S. 60–85

Oliver Rathkolb, Die Entwicklung der US-Besatzungspolitik zum Instrument des Kalten Krieges, in: Friedrich Stadler (Hrsg.), Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Wien, München 1988

Oliver Rathkolb, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2015, Wien 2015

Oliver Rathkolb, Ernst Lothar - Rückkehr in eine konstruierte Vergangenheit. Kulturpolitik in Österreich nach 1945, in: Jörg Thunecke (Hrsg.), Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945, Wuppertal 2006, S. 279–295

Oliver Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.

Oliver Rathkolb, Planspiele im Kalten Krieg. Sondierungen zur Kultur- und Theaterpolitik der Alliierten, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998

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, Wien 1982

Piero Rismondo, DAS KOLLEGIUM „WIENER DRAMATURGIE“, in: Maske und Kothurn 6 (1960), H. 2, S. 187–190,

Walter R. Roberts, The Voice of America--Origins and Recollections II, in: American Diplomacy (2011)

Peter Roessler, Geschichtsbilder und Traditionsbildungen. Theaterleute im historischen Fundus, in: Wolfgang Straub/Katharina Prager (Hrsg.), Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext, Wuppertal 2017

Günther Rühle, Theater in Deutschland: 1945-1966. Seine Ereignisse - seine Menschen, Frankfurt am Main 2018

Oscar Fritz Schuh, So war es - war es so? Notizen u. Erinnerungen eines Theatermannes, Berlin, Frankfurt/M., Wien 1980

Georg Schmid, Die "Falschen" Fuffziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre, in: Friedbert Aspetsberger/Hermann Möcker (Hrsg.), Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger [u.a.] Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984

G. Lewis Schmidt/Chester H. Opal, Interview with Chester H. Opal, Washington, D.C. 1989

Ursula Seeber, Ein Niemandsland. Remigranten in Österreich, in: Heide Kunzelmann/Martin Liebscher/Thomas Eicher (Hrsg.), Kontinuitäten und Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945, Oberhausen 2006, S. 93–112

Heike Specht, Curd Jürgens. General und Gentleman ; die Biographie, Berlin 2015

Dagmar Stecher-Konsalik/Manfred Bockelmann/Dagmar Stecher Konsalik (Hrsg.), Bühne der Welt. Glanzvolles Salzburg, Bayreuth 1985

Maria Steiner, "... they want to do Liliom, of course". Vom ungebrochenen Spieltrieb am Wiener Theater nach 1945, in: Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler (Hrsg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1998

Franz Stoss, Man ging wieder ins Theater, in: Franz Danimann (Hrsg.), Österreich im April '45. Die ersten Schritte der Zweiten Republik, Wien 1985, S. 236–241

Hermann Stöger, Der "Kurier" - Geschichte und Struktur: Der Weg zur Million, in: Franz Ivan/Helmut W. Lang/Heinz Pürer (Hrsg.), 200 Jahre Tageszeitung in Österreich: 1783-1983. Festschrift und Ausstellungskatalog, Wien 1983, S. 161–174

Hans N. Tuch, Roy Cohn's Descent on the Libraries of Europe, in: The New York Times vom 17.08.1986, S. 22

Reinhold Wagnleitner, Coca-colonization and the Cold War. The cultural mission of the United States in Austria after the Second World War, Chapel Hill 2011

Reinhold Wagnleitner, Die Kinder von Schmal(t)z und Coca-Cola. Der kulturelle Einfluß der USA im Österreich der fünfziger Jahre, in: Gerhard Jagschitz/Klaus-Dieter Mulley (Hrsg.), Die "wilden" fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich, St. Pölten 1985, S. 144–173

Carl Zuckmayer/Gunther Nickel, Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika, Göttingen 2004

Abstract

Ernst Haeusserman war einer der einflussreichsten Intendanten in der Zweiten Republik. Haeusserman war 1938 nach Amerika geflüchtet und kehrte nach Kriegsende in amerikanischer Uniform nach Österreich zurück. Dort stieg er bis zum Burgtheaterdirektor auf. In dieser Masterarbeit werden anhand einer Netzwerkanalyse und der Arbeit mit dem Nachlass, Haeussermans Verbindungen und Biografie analysiert. Außerdem wird der Fragestellung nachgegangen, warum es Ernst Haeusserman gelang, einen derart hohen Posten zu erreichen und andere, konkret sein Schwiegervater Ernst Lothar, die mit denselben Voraussetzungen zurückkehrten, nicht an ihre Karriere vor dem Krieg anknüpfen konnten.