

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Dein Theater war wie ein Magnet“

Das Wiener Schauspielhaus unter Hans Gratzer von 1978 bis 2001

Verfasserin

Mag. phil. Petra Paterno

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. A 092 317

Studienblatt:

Dissertationsgebiet lt. Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Studienblatt:

Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	4
GANG UND GLIEDERUNG DER UNTERSUCHUNG	5
FORSCHUNGSSTAND UND METHODE	8
1. TEIL: CHRONIK	10
1941 – 1963: KINDHEIT UND JUGEND	10
1963 – 1973: LEHR- UND WANDERJAHRE	12
1973 – 1976: DIE WERKSTATT	15
1976 – 1978: TAUZIEHEN UM DAS SCHAUSPIELHAUS	20
4. MAI 1978: DAS SCHAUSPIELHAUS ERÖFFNET	25
1978/79: SCHWIERIGER START	31
1979/80: WENDEPUNKT MIT <i>HAMLET</i>	37
1980/81: HERAUSRAGENDE ZEITSTÜCKE	39
1981/82: DAS EREIGNIS - MARIA BILL ALS PIAF	41
1982/83: FÜNFJAHRESJUBILÄUM	45
1983/84: SAISON DER SUPERLATIVE	48
1984/85: <i>DIE RIESEN VOM BERGE</i> IN DER OTTO-WAGNER-KIRCHE	62
1985/86: <i>CAGLIOSTRO</i> IM RONACHER	68
1986/87: ABSCHIED VON WIEN	76
1987 – 1990: INTERIMSZEIT	79
George Taboris Kreis	79
Causa-Cagliostro	81
Künstlerische Wechselfälle	83
1990/91: ANFANGSSCHWIERIGKEITEN	86
1991/92: „WIR BLEIBEN UNS TREU“	97
1992/93: <i>THE SOUND OF MUSIC</i>	106
1993/94: <i>ANGELS IN AMERICA</i>	113
1994/95: DIE ENTDECKUNG DES DRAMATIKERS THOMAS JONIGK	119
1995/96: WIEDER WERNER SCHWAB	124
1996/97: TRASH- UND RETROÄSTHETIK	131
1997/98: NACKTES THEATER	135
1998/99: 20 JAHRE SCHAUSPIELHAUS: ALLE MÖGLICHKEITEN AUSGESCHÖPFT?	144
1999/00: „KUNST IST NOTDURFT“	152
2000/01: ERFOLGREICHES FINALE	171
2001 – 2005: EPILOG	185
2. TEIL: ANALYSE	188
2. 1. DAS SCHAUSPIELHAUS ALS ORT DES REGIETHEATERS	188
2.1.1. Theoretische Reflexionen zum Regietheater	189
2.1.2. Die Rezeption des Regietheaters in Wien	194
2.1.3. Das Regietheater am Schauspielhaus, am Beispiel Shakespeare	201
Textfassung	202
Bühnenbild	205
Spielweise	206
2.1.4. Hans Gratzer als Regisseur	208
2.1.5. Zusammenfassung	215

2. 2. DAS SCHAUSPIELHAUS ALS AUTORENTHEATER.....	217
2.2.1. Theoretische Reflexionen zum Gegenwartsdrama	218
2.2.2. Rezeption der Gegenwartsautoren im Wien der 1970er und 1980er Jahre	222
Das kulturelle Klima der 1970er Jahre	222
Gegenwartsautoren am Volkstheater	224
Gegenwartsautoren am Burgtheater	226
2.2.3. Österreichische Autoren am Schauspielhaus	229
Elfriede Jelinek	229
Peter Handke	235
Thomas Bernhard	239
2.2.4. Rezeption der Gegenwartsautoren im Wien der 1990er Jahre.....	241
2.2.5. Österreichische Autoren am Schauspielhaus von 1991 bis 2001	243
Werner Schwab	244
2.2.6. Zusammenfassung	251
2. 3. DAS SCHAUSPIELHAUS ALS GAY-BÜHNE	253
2.3.1. Theoretische Reflexionen zur Darstellung von Homosexualität auf der Bühne	257
Vom closet zum postcloset	257
„New gay aesthetics“: Camp, Drag	258
Der nackte Körper auf der Bühne	259
Aids auf der Bühne	261
2.3.2. Homosexualität als Sujet im Schauspielhaus	266
Martin Sherman: <i>Bent</i>	267
Richard O’Brian: <i>Rocky Horror Picture Show</i>	273
Tony Kushner: <i>Angels in America</i>	275
2.3.3. Zusammenfassung	279
ZUSAMMENFASSUNG	280
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	283
ARCHIVE UND SAMMLUNGEN	283
PRIVATSAMMLUNGEN	283
INTERVIEWS	283
SONSTIGE NICHT PUBLIZIERTE QUELLEN	284
Typoskripte	284
Regiebücher.....	284
PUBLIZIERTE QUELLEN	284
Schauspielhaus-Programmhefte	284
Sonstige Publikationen des Schauspielhauses	284
Anderes: CD-Rom, Video	285
TAGESZEITUNGEN, WOCHEN- UND MONATSMAGAZINE.....	285
LITERATURVERZEICHNIS.....	296
ANHANG	303
ABSTRACT - ENGLISH.....	303
ABSTRACT - DEUTSCH	304
BIOGRAPHIE	305
BESETZUNGSLISTEN	306

Einleitung

„Wenn du, so wie ich, instinktiv gelagert bist, willst du in die Richtung gehen, in die kein anderer geht, etwas entdecken, neu erfinden – schneller sein, die richtigen Menschen an dich binden.“¹ In dem Interview, zwei Jahre vor seinem Tod am 19. Januar 2005 mit 63 Jahren in seinem Haus in Niederösterreich, sprach Hans Gratzer nicht nur über sich selbst. Er umschrieb auch seine Qualitäten als Theatermacher. Gratzer spürte in seiner mehr als vier Jahrzehnte währenden Karriere als Regisseur, Theaterdirektor und Leiter des legendären Wiener Schauspielhaus in der Porzellangasse zahllose Talente auf und beförderte Karrieren. Er verstand es, Menschen zu motivieren.

Regisseure wie Michael Haneke, Michael Schottenberg und Stefan Bachmann inszenierten an Hans Gratzers Schauspielhaus frühe Arbeiten. Schauspieler wie Robert Hunger-Bühler, Erich Schleyer und Markus Hering, Schauspielerinnen wie Vera Borek, Beatrice Frey und Erni Mangold spielten unter der Regie Hans Gratzers, oft zum ersten Mal in größeren Rollen. Austrop-Barde Rainhard Fendrich feierte im Schauspielhaus sein erstes Bühnenengagement, und Maria Bills Debüt-LP mit dem Klassiker „I mecht so gern landen“ wäre ohne ihren Erfolg als Edith Piaf auf der Bühne des Schauspielhaus vielleicht nie entstanden.

Für relevante politische und soziale Themen, für progressive Autorinnen und Autoren hatte Hans Gratzer ein geradezu untrügliches Gespür. Er war seiner Zeit oft voraus. Am Schauspielhaus fand Avantgarde statt. In den 1990er Jahren widmete sich das Schauspielhaus als einzige Bühne Wiens dem damals tabuisierten Thema Aids. Elfriede Jelinek spielte Gratzer bereits zu einem Zeitpunkt, als diese in ihrer Heimatstadt bestenfalls als feministischer Geheimtipp bekannt war; er brachte internationale erfolgreiche Dramatiker wie Bernhard Marie Koltès, Tony Kushner und Sarah Kane nach Wien, zeigte wichtige deutsche Dramatiker – Heiner Müller, George Tabori, Botho Strauß. Gratzer erkannte auch das Talent Werner Schwabs, nachdem der Grazer von den Dramaturgen des Burgtheaters abgewiesen worden war.

Hans Gratzer vermochte viele Karrieren zu beflügeln. Über seine eigene künstlerische Laufbahn, die zu den ungewöhnlichsten der jüngeren Wiener Theatergeschichte zählt, verlor er bisweilen die Kontrolle: Gratzers Karriere durchlief beispiellose Metamorphosen und vereinte Unvereinbares scheinbar mühelos. Gratzer krempelte die Theaterstadt Wien um – und scheiterte letztlich an ihr. Vorliegende Arbeit ist die erste Studie über den Theatermann und sein Lebenswerk – das Schauspielhaus.

¹ Hans Gratzer zit. in: Pohl, Ronald: „Das postmoderne Biedermeier“, in: Der Standard, 3. 9. 2003.

1978 hat Gratzer das Schauspielhaus in der Porzellangasse 19 im neunten Wiener Gemeindebezirk gegründet und das Haus mit einer Unterbrechung von vier Jahren bis 2001 geführt. Zu Zeiten konnte die Bühne, die etwa 200 Zuschauern Platz bietet, eine Strahlkraft entfalten, die alles andere in den Schatten stellte, war wie „ein Magnet“², eine „Pilgerstätte des zeitgenössischen Theaters“³ inmitten einer traditionell eher konservativen Wiener Bühnenlandschaft. Dann wiederum gab es Tage, an denen sich mehr Schauspieler auf der Bühne, als Zuschauer im Parkett befanden.

Dieser Text folgt den künstlerischen Ausschlagbewegungen und skizziert die Geschichte der Bühne von den 1970er Jahren bis zur Jahrtausendwende. Eindrücke aus 30 Jahren Wiener Theatergeschichte sind hier versammelt, die nicht nur einen Blick hinter die Kulissen der Porzellangasse gewähren, sondern auch einige der eruptiven Veränderungen der Theaterlandschaft im ausgehenden 20. Jahrhundert berühren.

Gang und Gliederung der Untersuchung

Teil eins der vorliegenden Analyse befasst sich mit der Chronik der Ereignisse rund um das Schauspielhaus und setzt bereits vor der Eröffnung im Jahr 1978 ein. Da Hans Gratzer nicht nur Gründer der Bühne und mit einer Unterbrechung fast 20 Jahre lang Intendant war, sondern sich auch als ihr wesentlicher Regisseur erwies, wird zunächst Hans Gratzers Werdegang umrissen. Sein Theaterverständnis wird in jungen Jahren sowohl von den traditionell-konservativen Wiener Großbühnen, als auch von den Aufbrüchen der 68er Gegenkultur geprägt. Von 1973 bis 1976 leitete Hans Gratzer das Theaterlabor Werkstatt, der überraschende Erfolg der Kellerbühne legte den Grundstein für das Schauspielhaus. Eröffnet wurde die Bühne, die vormals ein Kino beherbergt hat, am 4. Mai 1978 mit Jean Genets *Der Balkon*. Nach schwierigen Anfangsjahren, in denen die Schauspieler auf Teile ihrer Gage verzichten mussten und es zu Entlassungen kam, gelang Hans Gratzer mit Klassikerinszenierungen, die in Wien modellhaft die neue Bühnensprache des Regietheaters vorstellten, schließlich der Durchbruch. Die Bühne wurde zum Ort der Theatermoderne. Aufführungen wie *Piaf* mit Maria Bill oder das Musical *Rocky Horror Picture Show* wurden zu veritablen Kassenschlagern.

In den acht Jahren der ersten Direktionszeit von Hans Gratzer veränderte sich die Wiener Kulturlandschaft grundlegend. Die ausgehenden 1970er Jahre waren, so der Künstler und Medientheoretiker Peter Weibel, ein „kultureller Höhepunkt der Zweiten Republik“

² Schottenberg, Michael: Nachruf-Manuskript, Privatarchiv Petra Rathmanner
³ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

gewesen.⁴ Das Wiener Theaterschaffen außerhalb der Großbühnen – Burg- und Akademietheater, Volkstheater und Josefstadt – erlebte einen Aufschwung und Gratzer gehörte zu den Pionieren und Wegbereitern eines autonomen szenischen Arbeitens. In dieser für ihn überaus erfolgreichen Periode war Gratzer mehrfach im Gespräch für größere Aufgaben. Beim Ronacher, um dessen Erhalt Gratzer Jahre lang gekämpft hat, hätte es beinahe funktioniert, sich der neuen Direktion schon fast sicher, gab Hans Gratzer im Frühling 1986 das Schauspielhaus auf, doch das Ronacher geht schließlich an Peter Weck. Einigermaßen enttäuscht verließ Gratzer die Stadt, arbeitete etwa am Berliner Schillertheater und zog schließlich nach New York. Eine Rückkehr schien ausgeschlossen. Von 1987 bis 1990 führte George Tabori das Haus, das in dieser Phase Der Kreis hieß.

1990, Tabori gab die Bühne aus freien Stücken ab und wechselte an Claus Peymanns Burgtheater, kehrte Hans Gratzer überraschend zurück nach Wien, heim ins Schauspielhaus. Mit einem entschiedenen Bekenntnis zum Ur- und Erstaufführungstheater strebt eGratzer eine klare Positionierung des Schauspielhauses innerhalb einer veränderten Wiener Theaterlandschaft an. Wieder eröffnet wird edas Schauspielhaus am 12. Januar 1991 mit der Uraufführung von Werner Schwabs *Übergewicht Unwichtig Unform*. Die Aufführung war wie ein Startschuss für die beispiellose Karriere des Dramatikers. Doch auf Hans Gratzers Schauspielhaus fiel wenig von dem Glanz ab. Das Publikum blieb aus und die Bühne kämpfte in den ersten Jahren tatsächlich ums Überleben. Mit dem Musiktheaterprojekt *Sound of Music* (1992) schien eine Kehrtwende geeglückt. In den nächsten Jahren gelangen wiederholt herausragende Aufführungen wie Tony Kushners Aids-Bühnenepos *Angels in America* (1994), wurden neue dramatische Strömungen vorgestellt wie die britische Schockdramatik von Sarah Kane und Mark Ravenhill (1998), sorgten so unterschiedliche Regiepersönlichkeiten für Furore wie Gerd Willert (*Disney Killer*, 1993), Theu Boermans (*Faust*, 1997), Stefan Bachmann (*Skizzenbuch*, 1996) oder Jan Bosse (*Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, 1999). Trotz der unbestreitbaren dramaturgischen Leistungen und bühnenästhetischen Errungenschaften gelang es dem Schauspielhaus in der zweiten Gratzer-Ära jedoch nicht, einen kontinuierlichen Besucherstrom zu gewinnen. Das Interesse des Wiener Publikums an zeitgenössischer Dramatik schien enden wollend zu sein. Immer wieder blieb es im Parkett gähnend leer. 1999 wurde schließlich der Versuch einer radikalen Neupositionierung unter dem Vorzeichen des politischen Theaters und eines performativen Spielansatzes gewagt. Das

⁴ Weibel, Peter: „Einleitung. Die schnellen Jahre“, in: Drexler, Martin, Eiblmayr, Markus, Maderthaner, Franziska (Hrsg.): *Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985)*. Wien: 1998, S. 10 – 11, S. 11.

ambitionierte Unternehmen erwies sich als fataler Flop und wurde noch in der laufenden Saison abgebrochen, das Schauspielhaus vollzog eine wenig geglückte 180-Grad-Wende zurück zum US-Broadway-Drama – und erlebte seine wohl schwerste Krise, an deren Ende das Schauspielhaus, wie man es gekannt hat, aufhörte zu existieren. Ein weiteres Mal drehte Hans Gratzer am Geschick der Bühne - und wandelte es für seine letzte Spielzeit in ein Opernhaus. Der Coup glückte und Gratzer gelang zuguterletzt ein beachteter Abgang vom Schauspielhaus.

In den 30 Jahren, die diese Arbeit umfasst, macht sich ein inhaltlicher wie formaler Paradigmenwechsel im Bühnengeschehen bemerkbar. Im ausgehenden 20. Jahrhundert erlebt das Theater einen Bruch mit bisherigen Bühnenübereinkünften. Hybride Termini wie Regietheater und Werkstreue, Autoren- und postdramatisches Theater werden zu Kampfbegriffen – die sowohl das ästhetische als auch das politische Potenzial des Theaters betreffen. Der zweite Teil vorliegender Arbeit nimmt das Schauspielhaus zum Ausgangspunkt, um in diesem Spannungsfeld drei Aspekte zu vertiefen: Die Diskussion Regietheater versus Werkstreue wird anhand von Hans Gratzers Shakespeare-Inszenierungen der ersten Schauspielhaus-Ära herausgearbeitet. Auch werden mit Hilfe der Erinnerungen ehemaliger Schauspieler und Mitarbeiter einige Aussagen über Hans Gratzer als Regisseur getroffen.

Ein weiteres Kapitel thematisiert die Bedeutung des Schauspielhauses als Autorentheater vor allem für österreichische Dramatiker. Die zeitgenössische Dramatik und eine entsprechende szenischen Umsetzung der „nicht mehr dramatischen Theatertexte“⁵ beschäftigen Hans Gratzer in beiden Schauspielhaus-Phasen.

In den 1990er Jahren ist das Schauspielhaus die einzige Bühne in Wien, das sich wiederholt in Aufführungen, Diskussions- und Benefitsveranstaltungen mit dem Thema Aids auseinandersetzt. Im dritten und letzten Kapitel wird gezeigt, wie Hans Gratzer Homosexualität auf der Bühne umsetzt. Gleichsam en passant werden am Schauspielhaus nämlich wesentliche ästhetische wie inhaltliche Positionen des Gay- und Queer-Dramas gezeigt, obwohl ein explizit homosexuelles Theater keineswegs erklärte Programmatik war.

⁵ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: 1997. (Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 22)

Forschungsstand und Methode

Das Wiener Bühnengeschehen außerhalb der Großbühnen nimmt in der akademischen Auseinandersetzung eine randständige Position ein. Erst in jüngster Zeit haben die gesellschaftlichen Veränderungen im Österreich der 1970er eine Neubewertung erfahren.⁶ Als Folge dieser Historisierung der unmittelbaren Vergangenheit, findet auch die Theaterarbeit dieser Zeitspanne zunehmend wissenschaftliche Beachtung. Da in dieser Epoche ästhetische Erneuerungen häufig von der 68er Gegenkultur ausgegangen sind, rückt die so genannte freie Theaterbewegung verstärkt in den Fokus.⁷ Gabriele Pfeiffer setzt sich in *Kommt herbei! Eintritt frei*⁸ etwa mit dem Dario Fo-Theater in den Wiener Arbeiterbezirken auseinander, Camilla Henrich arbeitet den Nachlass des Dramatischen Zentrums für ihre Dissertation auf und Angela Heide legt in dem von ihr herausgegebenen Interviewband *Fragen an das Theater*⁹ ein beredtes Zeugnis für die Wiener freie Szene ab. Vorliegender Text reiht sich in dieses Forschungsinteresse ein. Da jedoch ein Haus über mehrere Jahrzehnte hinweg begleitet wird, weist es zugleich darüber hinaus.

Methodisch basiert die Arbeit vor allem auf mittelbaren Quellen wie Theaterkritiken und Medienberichten, Textbüchern und Programmheften sowie Plakaten und Fotos. Von einigen Aufführungen stehen Video-Aufzeichnungen zur Verfügung. Wesentlicher Bestandteil sind über 20 Gespräche mit Menschen, die im Leben von Hans Gratzer Bedeutung hatten: Lebens- und Bühnenpartner, Regisseure, Schauspieler, Autoren und Dramaturgen.

Leerstellen sind bei dieser Annäherung trotz sorgfältiger Recherche wohl unvermeidlich. Die Quellenlage war beim Schauspielhaus besondersdürftig, viele Unterlagen wurden im Zuge der beiden Räumungen des Hauses im Jahr 1986 und 2001 vernichtet. Jedoch steuerten einige der Gesprächspartner Dokumente aus ihrem privaten Fundus bei, der größte Beitrag stammt von der Dramaturgin Ingrid Rencher, aus ihrem Privatarchiv konnten 16 A4-Ordner bearbeitet werden, die sich mit der ersten Schauspielhaus-Phase beschäftigen. Ein Teilnachlass aus der zweiten Schauspielhaus-Ära lagert im Österreichischen Theatermuseum und konnte ebenfalls eingesehen werden. Aber selbst bei guter Quellenlage wäre Theater im Nachhinein nicht

⁶ Über die Veränderungen im Wien der 1970er Jahre, s. Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998. Über ein verändertes Kulturklima im Österreich der 1970er Jahre, s. Polt-Heinzl, Evelyne (Hrsg.): Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre. Wien: 2009; Gindl, Erich A.: Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky. Univ.-Wien Diss.: 2001; Maderthaner, Wolfgang et. al (Hrsg.): Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich. Wien: 2007.

⁷ Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien, Köln, Weimar: 2010. In den 1990er Jahren gab es einige Abschlussarbeiten an der Universität Wien zum freien Theaterschaffen, etwa: Hirschbüchler, Doris: Zur Situation der freien Gruppen in Wien. Univ.-Wien. Dipl.: 1991; Schlägl, Walter: Conny Hannes Meyer und seine Komödianten. Univ.-Wien Diss.: 1994, 2 Bd.; Aschböck, Eva: Freies Theater als Alternative? Strukturreformerische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte des Theater m.b.H. Univ.-Wien Dipl.: 1998.

⁸ Pfeiffer, Gabriele C.: Kommt herbei! Eintritt frei. Comoedianten sind da; ich erzähle Euch die Geschichte vom Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken. Wien: 2009.

⁹ Heide, Angela (Hrsg.): Fragen an das Theater. Wien: 2011. (Edition Theater I)

empirisch fassbar. Der ephemere Charakter eines Bühnenereignisses und dessen Wirkung auf die Zeitgenossen lassen sich nicht letztgültig einfangen. Zudem steht die Arbeit – das haben Beiträge zur unmittelbar vergangenen Theatergeschichte an sich - unter dem Signum der Vorläufigkeit. Die zeitliche Nähe zum Untersuchungsgegenstand stellt eine Schwierigkeit dar. Während mit dem Abstand Überblick und Objektivität wachsen können, ist hier das damit verbundene Risiko einer Fehleinschätzung deutlich größer.

Trotzdem, in der Zusammenschau entsteht das Bild einer Mittelbühne, die Hans Gratzer einmal beschrieben hat als „sinnlicher, verschwitzter, nach Schminke riechender, energiegeladener Raum“¹⁰ und ein Blick auf eine außergewöhnliche Persönlichkeit. Denn Hans Gratzer war immer dort tätig, wo am Theater neue Wege beschritten wurden.

¹⁰ Trenkler, Thomas; Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“. In: Parnass, 1/91, S. 68 – 72, S. 68.

1. Teil: Chronik

Hans Gratzer hat das Schauspielhaus nicht nur gegründet, sondern war fast 20 Jahre lang Intendant und stilprägender Regisseur, häufig auch sein eigener Bühnenbildner und Dramaturg. Da die Bühne dermaßen von seiner Persönlichkeit durchdrungen und geprägt war, scheint es für die Chronik des Schauspielhauses geboten, mit einigen biographischen Anmerkungen zu beginnen.

1941 – 1963: Kindheit und Jugend

Am 16. Oktober 1941 wird Johann Günter Hugo Gratzer in Wiener Neustadt, einer niederösterreichischen Kleinstadt in der Nähe von Wien, geboren.¹ Sein Vater, Herbert Gratzer, ist bei der Geburt seines Erstgeborenen 32 Jahre alt und seit etwa einem Jahr als Spitalsarzt in Wiener Neustadt tätig. Im Februar 1942 wird er als Truppenarzt einberufen, am 31. März 1942 heiraten Herbert und Maria Johanna Anzengruber noch in einem Wiener Standesamt, bevor er bis Kriegsende in verschiedenen Lazaretten stationiert sein wird.² Ursprünglich kommt die Familie Gratzer aus Heiligenkreuz, seit Generationen pachten sie das dortige Stiftsgasthaus.³ Der aufstiegsorientierte Herbert Gratzer war nach Abschluss der Volks- und Bürgerschule in den 1920er Jahren zunächst Fabriksarbeiter, hat im zweiten Bildungsweg das Medizinstudium in Wien absolviert und im November 1938 promoviert.⁴ Hanna Anzengruber hat zeitweise in Varazdin, im heutigen Kroatien, gelebt und bringt aus einer anderen Verbindung einen Sohn namens Peter Maric mit in die Ehe, der bei der Familie Gratzer in Wiener Neustadt aufwächst.⁵ 1947 wird Tochter Judith geboren. ⁶ Der Vater

¹ Meldezettel Herbert Gratzer, Stadtarchiv Wiener Neustadt.

² Weinrich, Berthold: Niederösterreichische Ärztechronik. Geschichte der Medizin und der Mediziner Niederösterreichs. Wien: 1990. (Mitarbeit: Erwin Plöckinger), S. 431. Meldezettel Herbert Gratzer, Archiv Wiener Neustadt. Die Eheschließung hat die Eintragungsnummer 366/1942, Magistrat Wien.

³ Zu gewissem Ansehen dürfte es der Großvater von Herbert Gratzer gebracht haben, Franz Gratzer (1842–1912) war von 1894 bis 1900 Bürgermeister mit eigenem Geschäft („Kaufhaus und Gasthaus Gratzer“). Vgl.: Gemeindearchiv Heiligenkreuz

⁴ Weinrich, Berthold 1990, S. 431.

⁵ Laut Toni Wiesinger ist Hanna Anzengruber entfernt mit dem österreichischen Schriftsteller Ludwig Anzengruber (1839–1889) verwandt. Eine direkte Verbindung zum Dichter lässt sich tatsächlich nicht zweifelsfrei belegen. Ludwig Anzengruber war mit Adelinde Lipka (1855–1914) verheiratet. In 16 Ehejahren brachte die junge Frau, sie war bei der Eheschließung erst 16 Jahre alt, sieben Kinder zur Welt, wobei nur drei – Karl (1876–1927), Marie (geb. 1878) und Hans (1883–1910) – das Säuglingsalter überleben. Die zerrüttete Ehe wird im Herbst 1889 geschieden, die Familie zerbricht, Adelinde brennt angeblich mit einem Sicherheitswachmann durch, die Kinder Marie und Hans wachsen bei Freunden der Familie auf, nur Karl, der älteste, lebt bis zum Tod des Vaters im Dezember 1889 bei Ludwig Anzengruber und wird danach von der Familie Krakowski aufgenommen. Marie heiratet später einen gewissen Wilhelm Mader und hat mit ihm drei Kinder. Hans absolviert ein naturwissenschaftliches Studium und stirbt als – wie ein ihm zugeordneter Meldezettel ausweist – lediger Student. Karls berufliche Laufbahn beginnt als Setzer in einer Druckerei, später wird er Leiter des Drucksorten-Verlags der städtischen Straßenbahnen. Nebenher veröffentlicht er einige Dramen, Erzählungen sowie Texte über seinen berühmten Vater, dessen Gesamtwerk er gemeinsam mit Otto Rommel 1921 herausgibt. Karl Anzengruber tritt zudem als Wienerliedsänger, Vortragskünstler und Komiker in diversen Kabarett

unterhält eine Ordination als praktischer Arzt, die Familie lebt in gutbürgerlichen Verhältnissen, eine gewisse bouregoise Eleganz wird Hans Gratzer zeitlebens umgeben – „Hans Gratzer – das war Kaschmirschal statt Palästinensertuch,⁷ meint der Dramaturg Wolfgang Palka und spielt auf das beliebte Acessoir der 68er Studentenbewegung an, Hans Gratzer war zeitlebens weder Anhänger noch Sprachrohr einer politischen Bewegung.

Seine Bindung zur kunstsinnigen, freigeistigen Mutter dürfte innig und liebevoll gewesen sein.⁸ Hingegen wird das Verhältnis zum Vater als eher belastend und bedrückend geschildert. Der Vater, als Mediziner ganz der Naturwissenschaft nahestehend, kann mit den künstlerischen Interessen seines Sohnes wenig anfangen, im Erwachsenenalter wird seine Homosexualität ein weiterer Quell des Konflikts.⁹ Früh hegt der Arztsohn den Wunsch, zur Bühne zu gehen.¹⁰ Als 16-jähriger Gymnasiast organisiert er zum ersten Mal einen öffentlichen Theaterabend in seiner Heimatstadt, der mit einem Eklat endet.¹¹ Nach der Matura verbringt er ein Auslandsjahr bei einer Tante in Los Angeles, wo er vermutlich erstmals Theaterkurse besucht.¹² Zurück in Wien besteht er die Aufnahmsprüfung am Wiener Max-Reinhardt-Seminar. 1961/62 beginnt er dort Regie und Schauspiel zu studieren, zu seinen Jahrgangskollegen zählen etwa Hans Neuenfels, Libgart Schwarz und Monika Bleibtreu.¹³ Im Wintersemester 1962/63 hat er nur mehr Schauspiel inskribiert, im Sommersemester 1963 ist sein Name auf der Schülerliste bereits durchgestrichen. Das Studium dauert damals sechs Semester, Gratzer wäre demnach in der Halbzeit ausgeschieden, in den Akten ist kein Austrittsgrund vermerkt, nur Hans Gratzer äußert sich einmal über seine Zeit in der Schauspielschule: „Ich wähnte mich drei Semester glücklich, bis ich rausgeworfen wurde. Die Begründung: ‚Zu bürgerlich. Für diesen Beruf nicht genial genug.‘ Was im Prinzip stimmte, nur: Was macht ein Zwanzigjähriger damit?¹⁴

auf, darunter auch im berühmten Cabaret Fledermaus. Er heiratet die Sängerin Anna Stubenbauer im Jahr 1900. Folgt man der Karl-Anzengruber-Biografie Gertrude Benda, hat das Paar nur eine Tochter, die als Anni Anzengruber-Herburger vor allem in Deutschland als Schauspielerin tätig ist. Vgl.: Bettelheim, Anton: Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. Wien, Graz, Leipzig: 1919. Benda, Gertrude: Karl Anzengruber. Leben und literarisches Schaffen. Univ.-Wien Diss: 1950, S. 58-81. Meldezettel Hans Anzengruber, WSTLA. Nähere Angaben über den Stiefbruder Peter Maric, der womöglich über eine Rückführung zur Familie stieß, konnten weder über das Österreichische Rote Kreuz noch über den Internationalen Suchdienst in Bad Arolsen (Deutschland) herausgefunden werden. Einem Meldezettel ist neben dem Geburtsort Varazdin, dem röm.-kath. Glaubensbekenntnis, noch das Geburtsdatum, 13. 2. 1933, zu entnehmen. Meldezettel Herbert Gratzer, 18. März 1945, Stadtarchiv Wiener Neustadt.

⁶ Meldezettel Herbert Gratzer, Stadtarchiv Wiener Neustadt.

⁷ Palka, Wolfgang, 5. 10. 2009.

⁸ Gratzer, Hans, 23. 9. 2004.

⁹ Gratzer, Hans, 23. 9. 2004, Gehmacher, Florian, 9. 12. 2011, Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁰ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹¹ Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222-229, S. 222.

¹² Es ist nicht mehr feststellbar, was genau er gemacht hat, aber er spricht wiederholt davon, in diesem Jahr Theater gespielt zu haben, vgl. Ebd.

¹³ Die vollständige Liste der Jahrgangskollegen: Gabriela Badura, Walter Buchenau, Elisabeth Frey, Günther Heider, Rudolf Knor, Otwin Kühlhorn, Claudia Lobe, Lore Müller, Hans Neuenfels, Helmut Pöpperl, Ulla Purr, Libgart Schwarz, Lore Stefanek, Annemarie Treichler, Heinz Trixner, Gudrun Trücher, Walter Lüdescher, Monika Bleibtreu. Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

¹⁴ Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222.

1963 – 1973: Lehr- und Wanderjahre

„Die Ablehnung durch das etablierte Theater hat bei mir natürlich so eine Art Kontraposition ausgelöst: Wenn ihr mich nicht haben wollt, dann werde ich euch sozusagen ‚bekriegen‘“, so Hans Gratzer.¹ Im nun folgenden Jahrzehnt pendelt er zwischen Engagements als Schauspieler und den Versuchen, als Regisseur Fuß zu fassen. „Das war für mich die Zeit, Theater zu lernen.“² Unmittelbar nach dem Rausschmiss aus dem Max Reinhardt Seminar gründet der erst 22-Jährige sein erstes Kellertheater. Das so genannte Kammertheater in der Piaristengasse befindet sich im Refektorium des Klosters, einen Steinwurf vom Theater in der Josefstadt entfernt. Für Aufführungen dieser Art gibt es damals kaum finanzielle Unterstützung. Alles wird eigenhändig und auf eigene Rechnung gemacht.

„Wir haben die Wände abgeschlagen und einen roten Sisal reingelegt, irgendeinen Paravent und Kristallüster von den Bundestheatern ausgeborgt, 50 Bürosessel abgeschmiegelt, in Elfenbein und Gold gestrichen, denn Theater musste ja so sein. Und Haussmann, Ostrovsky, Marivaux, also ganz traditionelle Geschichten gespielt, aber auch *Die Ballade vom nackten Mann* von Raimund Berger. Sasse hat bei uns seinen ersten *Leutnant Gustl* inszeniert.“³

Üblicherweise arbeitet man ohne Gage, teilt sich die Einnahmen, die im besten Fall für das Straßenbahngeld und ein Nachtmahl reichen.⁴ Während dieser ersten Bühnenversuche findet Gratzer Arbeit als Schauspieler zunächst in Hamburg, später in München.⁵ 1967 erhält er schließlich ein Engagement am Wiener Volkstheater. Die Bühne am Weghuberpark gilt unter Direktor Leon Epp als „das tapferste Theater Wiens“.⁶ Epp verantwortet in seiner Ära von 1952 bis 1969 einen gewagten und politisch ambitionierten Spielplan - er hat etwa den Brecht-Bojkott gebrochen und sich für Gegenartsdramatik stark gemacht.⁷ Für Hans Gratzer dürfte der Theatermacher so etwas wie ein Mentor und Vorbild gewesen sein. Gratzer wird ihm später das Schauspielhaus widmen und wiederholt versuchen, die Witwe Elisabeth

¹ Hans Gratzer zit. in: Hirschmann, Christoph: „Traum vom noblen Haus“, in: Bühne, 9/03, S. 32 – 34, S. 33.

² Löbl, Hermi: „Burgtheater – warum nicht?“, in: Kurier, 2. II. 1981.

³ Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222. In Hans Gratzers Lebenslauf ist Regietätigkeit für Marivaux *Spiel von Liebe und Zufall* ausgewiesen. Vgl. Lebenslauf, loses Blatt, Privatarchiv Petra Rathmanner

⁴ Lederer, Herbert: Bevor alles verweht ... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960. Wien: 1986, S. 76.

⁵ Gratzers Lebenslauf weist für das Jahr 1966 einen Aufenthalt in einem nicht näher definierten Münchner Kabarett auf, von München und Hamburg spricht Gratzer zudem in einem Interview, jedoch lässt die zur Verfügung stehende Quellenlage keine genaueren Angaben zu. Vgl. Lebenslauf, Privatarchiv Petra Rathmanner und Interview: Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222.

⁶ Dieses Zitat stammt von Ernst Lothar, Autor, Regisseur und ehemaliger Leiter des Theaters in der Josefstadt, zit. nach: Haider-Pregler, Hilde: „Das tapferste Theater von Wien“, 1952 – 1968: Direktion Leon Epp“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien: 1989, S. 204–233, S. 206.

⁷ Über Epps Leistungen am Volkstheater, siehe: Haider-Pregler, Hilde: „Das tapferste Theater von Wien“, 1952 – 1968: Direktion Leon Epp“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 204–233; sowie Manker, Paulus: Der Theatermann Gustav Manker, 1913–1988. Spurensuche. Wien: 2010, S. 298. Über den Brecht-Bojkott, s. Palm, Kurt: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien: 1983.

Epp als Schauspielerin zu gewinnen.⁸ Im Volkstheater debütiert Hans Gratzer an der Seite von Heinz Conrads am 24. Mai 1968 in Ferdinand Raimunds *Die gefesselte Phantasie*.⁹ 1969, als Gustav Manker nach dem tödlichen Unfall von Epp dessen Agenden übernimmt, wird Gratzers Engagement nicht mehr verlängert.

Über die nun folgende Phase der Arbeitslosigkeit sagt Hans Gratzer: „Ich versuchte immer wieder neue Gruppen zu gründen, was meist an baupolizeilichen Dingen gescheitert ist.“¹⁰ Schließlich kommt doch eine Aufführung zu Stande. „Ich habe eine englischsprachige Truppe namens *Plexus E* zusammen mit der Gailie Curtis im Amerikahaus gegründet“¹¹, so der Theatermacher. „Wir haben all die La Mama Methoden ausprobiert – d.h. wir waren nur eingeraucht.“¹² Das Amerikahaus ist ein in der Nachkriegszeit gegründetes US-Kulturinstitut in unmittelbarer Nachbarschaft des Wiener Rathauses. Im Sommer 1970 tritt Hans Gratzer als Spielansager im *Jedermann* bei den Salzburger Festspielen auf.¹³ Es folgt ein Engagement am Zürcher Schauspielhaus, wo er an der Seite von Attila Hörbiger und Peter Weck in *Lumpazivagabundus* den Tischlergesellen Leim spielt, der Erfolg mit dieser Rolle dürfte ihm schließlich zu einer Anstellung am Burgtheater verholfen haben.¹⁴ Knapp ein Jahrzehnt nachdem man Hans Gratzer aus dem Max-Reinhardt-Seminar komplimentiert hat, steht der nunmehr 31-Jährige in der ersten Bühne des Landes unter Vertrag. In der Ära Klingenberg wirkt Hans Gratzer in sechs Aufführungen mit.¹⁵

Wiederholt schlägt er Klingenberg vor, eine Art Studiobühne zu gründen.¹⁶ Dazu kommt es zwar nicht, aber vermutlich verhilft ihm der Burg-Direktor zur Mitbenützung des Theaters im Kärntnertor, das ursprünglich als Experimentierbühne für die Bundestheater gedacht war.

⁸ Über Leon Epp als Vorbild: Blaha, Paul: „Die Ambition ist zu rühmen“, in: Kurier, 6. 5. 1978; davon sprechen überdies: Walkner, Werner, 22. 11. 2010 und Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011. Über Leon Epp: Eder, Angela: Zwischen Avantgardetheater und Papierrose. Die Insel in der Komödie, 1945 – 1951. Univ.-Wien Diss.: 2005.

⁹ Hans Gratzer war von 1967/68 bis 1968/69 am Volkstheater engagiert und in folgenden Aufführungen zu sehen: Raimund, Ferdinand: *Die gefesselte Phantasie*, 24. 05. 1968, mit u.a. Heinz Conrads (Box 280), 2172; Naughton, Bill: *Der Haustyrann*, 22. 12. 1968, mit u.a. Hans Krassnitzer (Box 289), 2183; Bruckner, Ferdinand: *Heroische Komödie*, 01. 12. 1969, mit u.a. Dolores Schmidinger (Box 306) 2205; Cocteau, Jean: *Die teuflische Maschine*, 07. 03. 1969, mit u.a. Dorothea Neff und Elisabeth Epp (Box 292), 2189; Danek, Oldrich: *Die vierzig Irrtümer des Herodes oder vierzig Schurken und ein Unschuldsammelmann*, 29. 03. 1969, mit u.a. Silvia Fenz (Box 293), 2190/1. Teilarchiv Volkstheater Wien 7 1952-1999, Handschriftensammlung ZPH 1344, WSTLB

¹⁰ Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222.

¹¹ Ebd.

¹² Gratzer, Hans, 11. 4. 1995, Interview mit Gerald Maria Bauer, Typoskript S. 5, Privatarchiv Gerald Maria Bauer. Dass Hans Gratzer einer der ersten war, der mit La Mama Methoden in Wien experimentiert hat, bestätigt auch Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹³ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁴ Hans Gratzer war in der Saison 1971/72 am Zürcher Schauspielhaus engagiert und in folgenden Aufführungen zu sehen: Nestroy, Johann Nepomuk: *Lumpazivagabundus*, 16. 9. 1971 mit u. a. Attila Hörbiger, Christiane Hörbiger und Peter Weck, Regie führte Michael Kehlmann; Saunders, James: *Spiele*, 20. 11. 1971; Vgl.: Züri StAr System, Blatt: Gratzer, Hans, Archiv Zürcher Schauspielhaus. Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222. Auch Toni Wiesinger bestätigt dies. Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁵ Hans Gratzer war von 1972 bis 1972/73 am Burgtheater engagiert und in folgenden Aufführungen zu sehen: Marlowe, Christopher: *Eduard II*, 18. 5. 1972; Hay, Julius: *Haben*, 10. 6. 1972; Voltaire: *Candide*, 29. 9. 1972; Shakespeare, William: *Macbeth*, 24. 11. 1972; Bond, Edward: *Lear*, 27. 1. 1973; Hebbel, Friedrich: *Judith*, 31. 3. 1973; Vgl. Archiv Burgtheater. Im Juni 1972 tritt er überdies in der Eröffnungsinszenierung des neu gegründeten Dramatischen Zentrums auf, das von Burgtheater-Dramaturg Horst Forester ins Leben gerufen wurde. Wilhelm Pevnys Stück *Theaterleben* wird im Theater im Zentrum gegeben. Neben Hans Gratzer treten Renate Bernhard (Volkstheater) und Siegmund Giesecke (Burgtheater) auf; Regie führen Herbert Adamec und Horst Forester; Kostüme und Dekoration: Eva Ullmer. Vgl. Dramatisches Zentrum, Bisherige Aktivitäten, 3. Aufgabenbereich, o.D. [verm. 1973], D.Z., S. 3.

¹⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

Hans Gratzer lässt sich am Burgtheater zunächst nur beurlauben, über sein baldiges, freiwilliges Ausscheiden aus dem Burgtheater sagt Gratzer einmal: „Das war keine Rebellion. Ich hab' erkannt, dass ich kein guter Schauspieler bin. Ich wollt' halt nicht in kleinen Rollen auf die Pension warten. Außerdem wollte ich eigentlich immer nur Regie führen.“¹⁷ 1973 unternimmt er also einen weiteren Anlauf, eine freie Gruppe zu gründen.¹⁸ Diesmal glückt das Unternehmen. Mit den Erfolgen der Werkstatt legt der Theatermacher die Grundlage für das Schauspielhaus.

¹⁷ Löbl, Hermi: „Burgtheater – warum nicht?“, in: Kurier, 2. II. 1981.
¹⁸ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

1973 – 1976: Die Werkstatt

Die Kellerbühne in der Walfischgasse im ersten Wiener Gemeindebezirk, die einst die Kabarettlegenden Helmut Qualtinger, Carl Merz und Gerhard Bronner beherbergt hat, wird nun alternierend von Hans Gratzers Werkstatt und Dieter Haspels Cafétheater (später: Ensembletheater) bespielt.¹ Die Zusammenarbeit hat nach anfänglichem Zwist - wobei es angeblich vor allem um die Nutzung der Büroräumlichkeiten ging – problemlos funktioniert.² Haspel sagt: „Wir haben unterschiedliches Theater gemacht, waren oft verschiedener Meinung, aber die Aufteilung war reibungslos.“³ Das bestätigt auch Werner Walkner:

„Wir hatten eigentlich ein gutes Verhältnis, es gab klare Absprachen hinsichtlich der Nutzung, aber keinerlei künstlerischen Austausch, etwa, dass wir Stücke absprechen, einen dramaturgischen Bogen spannen. Im Gegenteil: Die Spielpläne waren vollkommen unterschiedlich und wir haben ein ganz anderes Publikum angesprochen. Dieter Haspel war politisch stark engagiert – kam aus der Ecke Bertolt Brecht. Ich würde nicht behaupten, dass wir gänzlich unpolitisch waren, aber wir haben keine Lehrstücke gespielt. Hans Gratzers Stil war: Message über Ästhetik.“⁴

Ein wesentlicher Vorteil, den eine eigene Spielstätte mit sich bringt, ist die Möglichkeit, um Förderungen anzusuchen. 1973, im dritten Jahr der SP-Alleinregierung unter Bundeskanzler Bruno Kreisky, werden im Rahmen des so genannten Wiener Kleinbühnenkonzepts erstmals im größeren Stil öffentliche Gelder zur Förderung einer freien Theaterszene vergeben: Für jeden Monat, in dem der volle Spiel- oder Probebetrieb läuft, erhalten Bühnen, die von einer Jury ausgewählt werden, eine auf zwei Jahre dotierte Grundsubvention von monatlich etwa 13.000 Schilling (ca. 900 Euro).⁵ Darüber hinaus kann die Jury viermal im Jahr Prämien für besonders gelungene Leistungen vergeben.⁶

¹ Das Kärtnertheater sollte bereits in der Burg-Direktion von Ernst Haeusserman als Studiothüne der Bundestheater benutzt werden. Der Generalsekretär der Bundestheater, Robert Jungbluth, hat das Theater zunächst als zusätzlichen Proberaum für die Bundestheater angemietet. Doch die Räumlichkeiten entsprachen nicht den Bauvorschriften und durften nicht verwendet werden. In Dieter Haspels Version, hätten die Burgschauspieler nicht im „Keller“ proben wollen. Jedenfalls stand die Bühne bis auf eine Studioproduktion der Wiener Staatsoper im Jahr 1970, drei Jahre lang leer, ehe man sie an das Duo Haspel/Gratzer vermietete. Angeblich habe Dieter Haspel von der leer stehenden Bühne erfahren und hätte bei Jungbluth direkt angefragt. Von Anfang an sei die Bedingung gewesen, das Haus mit Hans Grätzer zu teilen. Vgl. Haeusserman, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Wien: 1975, S. 191, sowie Haspel, Dieter, 3. 3. 2008, Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011, Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

² Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

³ Haspel, Dieter, 3. 3. 2008.

⁴ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

⁵ Eine Jury bestehend aus Theaterkritikern, Vertretern des ORF, der Theaterwissenschaft, der Dramaturgen von Wiener Großbühnen, des Subventionsgebers und der Wiener Festwochen haben die Antragsteller nach einem Punktesystem bewertet und für Subventionen empfohlen. Bei der ersten Vergabe im Jahr 1973 kommen acht Bühnen in den Genuss der Grundsubvention: Sieben davon in Wien - Ateliertheater, Theater am Belvedere, Cafétheater (unter diesem Namen hat Dieter Haspel bereits vor der Zeit im Kärtnertheater gearbeitet), Theater der Courage, Experiment am Licherwerd, Theater am Börseplatz „Die Komödianten“, Theater „Die Tribüne“ sowie ein Linzer Kellertheater. Hans Grätzer ist bei der Erstvergabe nicht dabei, weil die Werkstatt erst im Lauf des Jahres 1973 gegründet wird und erstmals am 5. September dieses Jahres in Erscheinung tritt. Die folgenden Zahlen belegen, wie sehr sich die freie Szene im Jahrzehnt von 1973 bis 1983 verändert hat: 1973 erhalten acht Bühnen eine Förderung, zehn Jahre später sind es bereits 16 Bühnen, davon 12 allein in Wien. Die Geldmittel wurden von einer Million Schilling (ca. 70.000

Das Kärntnertortheater eröffnet am 10. Februar 1973 mit Niels Höpfners Stück *Das Tier* in der Regie von Dieter Haspel, Hans Gratzer ist zu dieser Zeit noch als Schauspieler am Burgtheater engagiert. Erst am 5. September 1973 legt er seine erste Inszenierung vor, und wird für *Brot und Wein* des Schweizer Autors Hansjörg Schneider mit dem Förderpreis der Kainz-Medaille für Nachwuchsregie ausgezeichnet.⁷ Das Stück (im Original: *Sennentuntschi*) verarbeitet ein Schweizer Sagenmotiv zu einem erotischen Dialektschauspiel und sorgte bei der Uraufführung 1972 für Furore. In der ersten Saison gelingen Gratzer noch drei deutschsprachige Erstaufführungen sowie eine Uraufführung. Gratzers Gesamtleistung in der Spielzeit 1973/74 wird erneut mit der Kainz-Medaille bedacht.⁸

„Wir haben mit der Werkstatt in der Stadt ein Zeichen gesetzt“, bemerkt Werner Walkner.⁹ Jedenfalls ist die Gruppe überaus aktiv: 1973 bis 1976 inszeniert Hans Gratzer 13 Aufführungen mit der Werkstatt.¹⁰ Im Unterschied zu Dieter Haspel, der im Kärntnertor auch Klassiker wie August Strindbergs *Fräulein Julie* und wiederholt Stücke von Bertolt Brecht zeigt, spielt Gratzer ausschließlich zeitgenössische Dramatik von weitgehend unbekannten Autoren.¹¹ Der einzige österreichische Dramatiker in der Werkstatt ist Ernst Hinterberger. Der spätere Drehbuchautor (*Kaisermühlen Blues*, ORF-Serie 1992-1999) feiert mit *Im Käfig* am 13. September 1973 sein Bühnendebüt in der Werkstatt. Die Konzentration auf das Gegenwartsdrama, das Risiko unbekannte Dramatiker auf die Bühne zu bringen, ist offenbar bereits früh ein Anliegen und bleibt eine Konstante in Gratzers Schaffen. „Eigentlich waren wir von Anfang an ein Autorentheater“, sagt Werner Walkner.¹² Von den Werkstatt-Autoren schafft es nur der britische Dramatiker Howard Brenton, der in dieser Phase zur zweiten Generation der "angry young men" gezählt wird, auf den Spielplan des Schauspielhauses. Den größten Erfolg feiert die Werkstatt mit der Inszenierung von Paul Fosters *Elisabeth Eins*, ein Historienspektakel über das elisabethanische Zeitalter. Der US-amerikanische Dramatiker ist eine der Galionsfiguren der New Yorker Off-Off-Broadway-Bewegung der 1960er Jahre

Euro) im Jahr 1973 innerhalb von zehn Jahren auf rund vier Millionen Schilling (ca. 280.000 Euro) angehoben, der Prämienetat hat sich beinahe verdoppelt: von 400.000 Schilling (ca. 29.000 Euro) (1973) auf 750.000 Schilling (ca. 54.000 Euro) (1983). Vgl. Hirschbüchler, Doris 1991, S. 75 – 78.

⁶ Ebd.

⁷ Im Jahre 1973 hat Hans Gratzer für die Inszenierung von Hansjörg Schneiders *Sennentuntschi* in der Werkstatt im Neuen Theater am Kärntnertor einen Förderpreis im Rahmen der Josef Kainz-Medaille über 10.000 Schilling (ca. 700 Euro) erhalten. Insgesamt wurden in diesem Jahr sowie auch in den Folgejahren drei dieser Preise vergeben. WSTLA, M. Abt. 350, A59 - Ehrungen, Kainz Medaille.

⁸ WSTLA, M. Abt. 350, A59 - Ehrungen, Kainz Medaille.

⁹ Walkner, Werner, 22. II. 2010.

¹⁰ Hans Gratzer spielte nach Hansjörg Schneiders im Theater am Kärntnertor folgende Stücke: Ernst Hinterberger: *Im Käfig* (1973 09 13), Howard Brenton: *Heads, Gum and Go*, *Der Kinder Segen* und *The Education of Skinny Spew* (1973 11 27), Guy Foissy: *Wände stürzen ein*, *Heiratsanzeige*, *Blutnummer* (1974 02 28), Pavel Kohout: *Pech* (1974 05 19), Ren Ehn: *Wir wären zarte und schöne Kinder, rein, unschuldig und loyal oder Eugenie u. Co* (1974 11 07), John Wiles: *Ein Lehrstück in Blut und Rosen* (1975 01 16), Ren Kaliski und Erich Götzinger (Komponist): *Dolce Duce* (1975 04 24), Copi (Pseudonym für Raoul Damonte): *L'Homosexuelle* (1975 04 27), Albert Camus: *Caligula* (1975 09 18), Paul Foster: *Elisabeth Eins* (1976 05 02). Vgl.: Marschall, Brigitte, AG Theaterdokumentation (Hrsg.): 50 Jahre Theater in Österreich, Verzeichnis der Inszenierungen 1945-1995, Theadok-CD-Rom, Wien: 2003.

¹¹ Ebd.

¹² Walkner, Werner, 22. II. 2010.

und Mitbegründer von La Mama, einer der legendären New Yorker Avantgardebühnen. Die Aufführung von *Elisabeth Eins* am 2. Mai 1976 ist zugleich die letzte Premiere in der Walfischgasse – und „übertraf alle Erwartungen“.¹³ Die Titelrolle verkörpert Krista Stadler, in weiteren Rollen, das Ensemble besteht bereits aus der Kernmannschaft des künftigen Schauspielhauses, wirken Beatrice Frey, Gertrud Roll, Justus Neumann, Manfred Schmid, Toni Wiesinger, Robert Hunger-Bühler, Madeleine Klivana und die Szene-Gastronomin Susanne Widl.

Die Wiener Kritiker zeigen sich über die Leistung der Truppe, die fast ausschließlich aus jungen Schauspielern mit wenig Bühnenerfahrung besteht, begeistert: „Es riecht nach Zirkus, nach Arena. [...] Da ist etwas von Musical, Revue, Ballett und Brettl. Turbulent und überschäumend. Lustig und phantastisch. Frech und frisch und noch begabt.“¹⁴ Ein „Spektakel ohne Respekt“¹⁵, eine Aufführung, die „alle Kräfte eines ursprünglichen, einfallsreichen Spieles“¹⁶ freisetzt. „Da mischt sich Historienspiel mit Revue, Zirkus, Satire und Show, Sprache und Gesang, Tanz und ausdrucksvollen Bildern, da herrschen Dynamik, temperamentvolle Aktion, Poesie, vor allem aber Phantasie.“¹⁷ In kaum einer Kritik fehlt ein Hinweis über begeisterte Publikumsreaktionen, am ausführlichsten beschreibt die *Kronenzeitung* „ein enthusiastisches Publikum, dessen Begeisterung sich zuletzt sogar in Bravorufen und Füßetrampeln äußerte.“¹⁸

Die Inszenierung wird verglichen mit der Off-Off-Broadway-Ästhetik von La Mama und dem Grand Magic Circus eines Jerome Savary.¹⁹ Da das Schauspielhaus wiederholt Autoren der Off-Off-Broadway-Bewegung zeigt und Hans Gratzer mit Paul Foster über Jahre hinweg einen freundschaftlichen Kontakt pflegt, liegt der Schluss nahe, dass er die angloamerikanische Theaterbewegung mit einem Interesse verfolgt hat.²⁰

Charakteristisch für die Bewegung, die anfänglich vor allem in Kaffeehäusern, Kellern oder Lagerhallen in der New Yorker Lower East Side, dem Künstlerviertel der Hippies, auftaucht, ist erstens ein Fokus auf zeitgenössische Autoren, die nicht an den kommerziellen Bühnen gespielt werden; zweitens die Suche nach nicht-traditionellen Darstellungsweisen, damit verbunden ein lustvolles Experimentieren mit Facetten der Hoch- und Populärkultur; und drittens ein körperbetonter Spielstil, der auch den nackten Körper explizit in Szene setzt. Die

¹³ Blaha, Paul: „Eine Eins für Elisabeth Eins“, in: *Kurier*, 4. 5. 1976.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ W. K.: „Spektakel ohne Respekt“, in: *Kronenzeitung*, 4. Mai 1976.

¹⁶ Kathrein, Karin: „Ein Spektakel zum Abschied“, in: *Die Presse*, 4. 5. 1976.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ W. K.: „Spektakel ohne Respekt“, in: *Kronenzeitung*, 4. 5. 1976.

¹⁹ W. K.: „Spektakel ohne Respekt“, in: *Kronenzeitung*, 4. 5. 1976.

²⁰ Davon sprach Hans Gratzer in Kralicek, Wolfgang: Typoskript März 2000. In Ingrid Renchers Korrespondenzordner finden sich wiederholt Hinweise darauf, dass Paul Foster und Hans Gratzer in Kontakt standen, es gibt Ansichtskarten und Glückwunschtelegramme vor Premieren. Privatarchiv Ingrid Rencher.

New Yorker Theateravantgarde wurde zudem wesentlich von homosexuellen Künstlern geprägt, Charles Ludlam oder John Vaccaro, um nur zwei Beispiele zu nennen, haben in ihren Aufführungen etwa mit Camp und Travestie experimentiert.²¹ Die losen Theaterverbände, deren Mitglieder meist einen bohèmeartigen Lebensstil kultiviert haben, heben sich deutlich vom kommerziellen Mainstream-Theater ab, aber es gibt „kein Manifest, kein Credo, kein Kriterium – es passierte einfach.“²² Hier dürfte es tatsächlich gewisse Übereinstimmungen mit Ästhetik und Arbeitsweise der Werkstatt gegeben haben, die der Dramaturg Werner Walkner folgendermaßen beschreibt:

„In den 1970er Jahren war in der freien Szene [Walkner spricht hier von der Wiener Szene, Anm.] das so genannte ‚kritische Theater‘ angesagt, dabei hat man sich – aus heutiger Sicht – mit einer gewissen Brachialgewalt politischen Themen genähert. Der Haspel, die Komödianten [von Conny Hannes Mayer, Anm.] waren jedenfalls stark von Brecht beeinflusst. Unsere Ästhetik war anders. Wir waren nicht die politische Gruppe, so ein Label hat uns nicht interessiert. Was aber nicht heißt, dass wir unpolitisch waren, nur eben nicht so vordergründig. Vielmehr haben wir uns auf die Suche nach einer neuen Ästhetik begeben, haben Reisen nach Paris, London und New York unternommen, um uns Aufführungen anzuschauen. Wir wollten eine neue Form erfinden – ein Theater mit einer spielerischen Leichtigkeit, ohne Pathos und Pose. Auch wenn wir fast kein Geld hatten, war uns die Ausstattung immer wichtig. Gratzer kannte tolle Bühnenbildner, die haben für uns praktisch aus Nichts Viel gemacht. Ein weiterer Ansatz war das Spiel in der Arena. Damit haben wir die Situation der Guckkastenbühne aufgebrochen und das Publikum war nah dran am Geschehen. Für die Schauspieler bedeutete dies eine vollkommen andere Art des Darstellens – das Spiel wurde unmittelbarer, authentischer, körperlicher. Das war für die Schauspieler nicht immer einfach, so etwas haben sie auf der Schauspielschule nicht gelernt. [...] Wir haben uns jeden Tag in der Früh getroffen, nicht lange herum diskutiert, sondern einfach gemacht. Probiert, probiert, probiert. Es war für jeden ein Sprung ins kalte Wasser, keiner wusste wirklich wie es geht. Das hat es aber ausgemacht.“²³

Die Werkstatt spielt mit *Elisabeth Eins* ein Monat vor vollem Haus, was für die Verhältnisse einer Kellerbühne noch nicht so außergewöhnlich ist. Anschließend geht die Truppe jedoch

²¹ Angesiedelt in der New Yorker Lower East Side, dem Künstlerviertel der Beatniks und Hippies der 1960er Jahre, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Greenwich Village, bildete eine neue Generation von Theatermachern einen Gegenentwurf zum kommerziellen Theater der Broadway- und Off-Broadway-Bühnen. Die neuen Treffpunkte waren etwa von Künstlern gegründete Kaffeehäuser wie das Caffè Cino, bis zu dessen Suizid geführt von Joseph Cino. Künstlerkollektive wie „Judsons Poet’s Theater“ traten in ehemaligen Lagerhallen auf und Ellen Stewart eröffnete das „La Mama ETC“ zunächst in einem leer geräumten Keller, bevor sie in die East 4th Street, Ecke Bowery und 2nd Avenue umzog, wo sich die Bühne heute noch befindet. Die Theatermacher waren eng verbunden mit dem New Yorker Underground, wurden inspiriert von Künstlern wie Andy Warhol, Velvet Underground oder Merce Cunningham. In den 1970er Jahren sind bereits an die hundert Off-Off-Truppen in New York aktiv. Ihre beinahe existenziell anmutende Experimentierlust beschreibt Regisseur Lawrence Kornfeld einmal folgendermaßen: „We needed to get out. To get out from inside. To get out from Eisenhower time. To get out from those constraints. To create a very, very American form.“ (Bottoms, Stephen, S. 34f). Vgl. N. N.: „Dämonischer Doktor“, in: Spiegel, 43/71, S. 202; Heilmeyer, Jens, Fröhlich, Pea: Now, Theater der Erfahrung: Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung. Köln: 1971; Bottoms, Stephen J.: Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement. Michigan: 2004.

²² Das Zitat stammt von US-Dramatiker Robert Patrick, der auch am Schauspielhaus gezeigt wird, zit. in: Bottoms, Stephen 2004, S. 15.

²³ Walkner, Werner, 22. II. 2010.

auf Tournee.²⁴ *Elisabeth Eins* hat Gastspiele in München (im Marstall, der Studiobühne des Residenztheaters), im Schauspielhaus Zürich und im Hamburger Thalia-Theater. In München besucht Kurt Hübner eine Vorstellung - und ist begeistert. Der Talentescout lädt die Wiener in der kommenden Saison für eine Uraufführung nach Berlin ein. Diese Einladung ist eine ganz besondere Auszeichnung, denn der deutsche Intendant prägt wie kaum ein anderer das neuere Regietheater der 1960er Jahre.²⁵ Seit 1973 leitet Hübner die Freie Volksbühne im Westberliner Bezirk Charlottenburg und überlässt den Wienern Knut Boesers jüngste Stückbearbeitung *Don Gil von den grünen Hosen*. Eine einmalige Chance, welche die Gruppe für sich zu nützen weiß. Toni Wiesinger erinnert sich:

„Eigentlich war das eine totale Problemproduktion: Ich habe mir bei den Proben einen komplizierten Oberarm-Bruch zugezogen, von dem ich heute noch Narben trage. Schottenberg hatte einen Blinddarmdurchbruch, die Generalprobe war so furchtbar, dass der Hübner die ganze Zeit über hinein geschrieen hat. [...] Die Aufführung war dann ein Riesenerfolg und lief irrsinnig gut – wir haben sechs Wochen lang die Bude gefüllt.“²⁶

Bei der „Bude“ handelt es sich immerhin um ein Haus mit fast tausend Sitzplätzen. Damit sprengt die Truppe endgültig die Begrenzungen der Kleinbühne und beweist sich und anderen, dass sie über das Potenzial verfügt, ein großes Haus zu bespielen. Eine folgenreiche Begegnung ereignet sich im Lauf der *Don Gil*-Aufführungsserie: Helmut Qualtinger und seine Lebensgefährtin Vera Borek besuchen eine Vorstellung und sind überaus angetan. „Das war toll, so frisch, neu und anders. Für mich war klar, wenn ich wieder in Wien arbeite, dann nur mit Hans Gratzer“, sagt Vera Borek.²⁷ Die Schauspielerin wird in beiden Phasen am Schauspielhaus engagiert sein. Helmut Qualtinger wird nach seiner Wien-Rückkehr zwar nicht ausschließlich, aber von 1980 bis 1982 regelmäßig in der Porzellangasse arbeiten - als Regisseur (Karl Kraus: *Die Unüberwindlichen*, eigene Kurztexte: *Das kleine Wiener Halbwelttheater*) und als Schauspieler (Jack the Ripper in Wedekinds *Lulu*). Zudem wird Qualtinger einige seiner legendären Lesungen veranstalten.²⁸

²⁴ Über die Tournee wird in einem Vorbericht zur Eröffnung des Schauspielhauses berichtet. Vgl.: Pizzini, Duglore: „Freudiger Schreck. Im Frühjahr wird das neue „Schauspielhaus Wien 9“ eröffnet“, in: Wochensprese, 31/77, Toni Wiesinger berichtet davon - Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011 – und der Lebenslauf von Hans Gratzer weist die genannten Tourneen auf, vgl.: Lebenlauf, Privatsammlung Petra Rathmanner.

²⁵ Vgl. Schmidt, Dietmar N.: Kurt Hübner. Berlin: 2006.

²⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

²⁷ Borek, Vera, 26. 9. 2011.

²⁸ Über Arbeiten außerhalb des Schauspielhauses – im ORF und im Volkstheater vgl. Fritsch, Sibylle: „Der Überbürger“, in: profil 24/81, S. 49. Über Qualtingers Bühnenarbeit in den 1980er Jahren sowie seine Lesungen, vgl. Jovishoff, Peter: „Des Herrn Karl kleine Unsterblichkeit“, in: Die Welt, 30. 9. 1986 sowie Löffler, Sigrid: „Der Herr Qualtinger. Zum Tod des großen Schauspielers und Kabarettisten“, in: Die Zeit, 3. 10. 1986.

1976 – 1978: Tauziehen um das Schauspielhaus

Der Vertrag mit den Bundestheatern bezüglich des Kärntertortheaters läuft im Sommer 1976 aus, eine Verlängerung scheint nicht möglich.¹ Also begibt sich die Gruppe auf die Suche nach einem neuen Quartier, mehrere Optionen werden mit der Stadt Wien erörtert: Hans Gratzer und Toni Wiesinger wünschen sich ausdrücklich das Kolosseum Kino in der Nussdorferstraße im neunten Wiener Gemeindebezirk.² Das Kolosseum fasst an die 700 Besucher, was in etwa der Größe des Theaters in der Josefstadt entspräche. Demnach streben die Theatermacher von Anfang an den Sprung von der Kellerbühne zur größeren Bühne an. Jedoch verweigert die Stadtverwaltung die Zustimmung und schlägt zwei andere Immobilien vor - das ehemalige Heimatkino in der Porzellangasse 19 in Wien Alsergrund und das Rabenhoftheater, eine leer stehende Bühne im Gemeindebau in Wien Erdberg.³ Die Wahl fällt schließlich auf das Heimatkino.

Im März 1976 legt Architekt Wolfgang Windbrechtinger einen Kostenvoranschlag für den Umbau vor. Erste Gespräche über Ankauf und Inbetriebnahme der Immobilie führt der Wiener Theaterverein mit der Stadt bereits im April 1976.⁴ Im Mai 1976 feiert die Werkstatt mit *Elisabeth Eins* Premiere einen durchschlagenden Erfolg. Obwohl die Gruppe nun zunehmend Fürsprecher findet, kann man sich lange nicht über die Finanzierung einigen und so entsteht eine längere Projektpause.⁵ Noch im März 1977, als die Stadt Wien das Gebäude

¹ Nach Ablauf des Vertrags wollten die Hausbesitzer für die weitere Nutzung unverhältnismäßig hohe Mieten verlangen, zudem hätte man aus baupolizeilichen Gründen weitreichende Umbauten finanzieren müssen. Angeblich wollten die Hausbesitzer aus dem Kulturgewölbe ein Fitnesscenter machen, das ließ sich offenbar nicht realisieren. 1978 übernimmt Helmut Siderits das Theater und nennt es „Kleine Komödie“. Vgl.: Pizzini, Duglore: „Freudiger Schreck. Im Frühjahr wird das neue Schauspielhaus Wien 9 eröffnet“, in: Wochenpresse, 31/77 sowie: Müller, Jonas, Eszter Kondor, Prentler, Philipp, Utri, Victoria: Die Entstehung des Schauspielhauses in Wien. Abschlussarbeit des Forschungsseminars „Arbeit mit archivalischen Quellen“, Univ.-Wien-Lehrveranstaltungsleiterin: Hilde Haider-Pregler, WS 2007/08., S. 2.

² Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

³ Im Herbst 1975 stellt das Heimatkino aufgrund massiver Besucherrückgänge seinen Betrieb ein. Bereits Anfang 1976 wird das ehemalige Kino von einem Mitbesitzer, Kommerzialrat Blechinger, der Stadt Wien zum Kauf angeboten. Die Kulturverwalter der Stadt reagieren rasch: In einem Schreiben vom 11. Jänner 1976 bekundet die MA7 gegenüber der Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner, dass die Stadtverwaltung daran interessiert wäre, dass die Werkstatt eben dort eine neue bleibende Spielstätte bekomme. Vgl. Müller, Jonas et al. 2007/08, S. 1 – 2.

⁴ Der rechtliche Rahmen der Theatergründung wird in einer Aktennotiz vom 22. April 1976, nach einer Besprechung zwischen dem Kulturamt der Stadt Wien/MA 7 und dem Kunstverein Wien folgendermaßen abgesteckt: Der Kunstverein Wien will – ähnlich wie bei den Komödianten im Künstlerhaus – die Funktion eines treuhänderischen Mieters übernehmen, und das Objekt an die Theatergruppe – damals noch – Werkstatt weitervermieten. Die notwendigen Subventionen für die Aufrechterhaltung des künstlerischen Betriebes sollen von Stadt und Bund direkt an die Werkstatt vergeben werden. Der Kaufpreis des Heimatkinos wird mit 750.000 Schilling (ca. 54.000 Euro) veranschlagt, wobei 150.000 Schilling (ca. 11.000 Euro) sofort an den Mitgesellschafter Dworsky bezahlt werden müssten, der Restbetrag könnte auch in Raten beglichen werden. Der Kaufpreis beinhaltet einen Kredit bei der Zentralsparkasse Wien in der Höhe von 250.000 Schilling (ca. 18.000 Euro), der auf den Kunstverein Wien übertragen werde. Der damalige Direktor des Kunstverein Wien, Kurt Biak, ist sich in der Besprechung bewusst, dass der Kaufpreis nur einen kleinen Teil der endgültigen Kosten darstellt, da das leer stehende Kino erst zu einem funktionierenden Theater umgebaut werden müsse. Bereits am 3. März 1976 legt Architekt Wolfgang Windbrechtinger einen ersten Kostenvoranschlag für den Umbau vor, die Kosten werden auf 3,2 bis 3,7 Millionen Schilling (ca. 235.000 Euro) geschätzt. Als Miete für die Theatergruppe wird vorerst ein Betrag von 12.000 Schilling (ca. 800 Euro) angegeben. Vgl. Müller, Jonas et al. 2007/08, S. 3.

⁵ Über die Tournee wird in einem Vorbericht zur Eröffnung des Schauspielhauses berichtet. Vgl.: Pizzini, Duglore: „Freudiger Schreck. Im Frühjahr wird das neue Schauspielhaus Wien 9 eröffnet“, in: Wochenpresse, 31/77, Toni Wiesinger berichtet davon – Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011 – und der Lebenslauf von Hans Gratzer verzeichnet die Tourneen. Vgl.: Lebenslauf, Privatsammlung Petra Rathmanner.

bereits erworben hat, sind sich die beiden Hauptkostenträger - Bund, vertreten durch Unterrichts- und Kunstminter Fred Sinowatz (SPÖ), und Stadt Wien, Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner (SPÖ) – noch immer nicht darüber einig, wie sie die Kosten für den Umbau sowie den laufenden Theaterbetrieb aufteilen sollen.⁶

Unterdessen unternehmen Hans Gratzer und Architekt Wolfgang Windbrechtiner Reisen nach Paris und London, um die Architektur kleiner Experimentierbühnen zu studieren. Dadurch ergeben sich Änderungswünsche: Da das ehemalige Kino weder über Schnürboden noch Unterbühne verfügt, soll ein flexibel gestaltbarer Spielraum die eingeschränkten technischen Möglichkeiten kompensieren. Die notwendige Erneuerung von Heizung und Lüftung erhöht die Kostenschätzung auf knapp 4,2 Millionen Schilling (ca. 307.000 Euro), diese Summe wird noch einmal auf 5,03 Millionen (ca. 366.000 Euro) aufgestockt.⁷ Am 30. Juni 1977 wird der Kaufvertrag abgeschlossen und am Tag der Übernahme eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung namens Schauspielhaus Gesellschaft m.b.H. gegründet, bei der Hans Gratzer und Toni Wiesinger sowie der Architekt Wolfgang Windbrechtiner und der Steuerberater Ulrich Weber als Gesellschafter fungieren. Schließlich wird am 2. August 1977 die Baubewilligung erteilt.⁸

Während in Wien der Umbau beginnt, zerplatzt in Berlin, während der *Don Gil*-Aufführungsserie der Traum vom Kollektiv. Die Schauspielerin Krista Stadler und ihr Kollege Roger Murbach, beides wesentliche Stützen des Werkstatt-Ensembles, wollen die künftige Zusammenarbeit nach dem Modell des Mitbestimmungstheaters der Berliner Schaubühne gestalten, was jedoch nur bedingt Hans Gratzers Zustimmung findet.⁹ Zum offenen Streit kommt es, als Gratzer einer Schauspielerin nahe legt, sie könne doch gehen und diese daraufhin auch tatsächlich kündigt. „Bei uns begann eine Diskussion, ob es richtig ist, dass Gratzer Leute beliebig austauscht, ob die Form unseres Theaters bedeutet, dass wir gemeinsam Beschlüsse fassen, oder dass Gratzer-Beschlüsse gelten, sagt Krista Stadler zur deutschen Presse.¹⁰ „Wir haben so oft Gespräche geführt, dass die Erniedrigung und Demütigung der Schauspieler ein Ende haben muss,“¹¹ macht Stadler ihren Standpunkt

⁶ Der Gemeinderat Wien hat am 28. März 1977 den Antrag des Kulturamts/MA 7 beschlossen und mit einem einmaligen Förderungszuschuss von 2.320.000 Schilling (ca. 168.000 Euro) an den Kunstverein Wien die Immobilie der „Heimat-Lichtspiele“ erworben und eine erste Tranche für den Umbau überwiesen. Der Bund hat zu diesem Zeitpunkt einen Betrag von 1.450.000 Schilling (ca. 105.000 Euro) gewährt. Nun taucht folgendes Problem auf: Das Bundesministerium erklärt sich nur bereit, ein Drittel der Kosten zu übernehmen. Es ist noch unklar, ob die Teilung im Verhältnis 1:2 nur für den Umbau gilt oder auch die Subventionierung des laufenden Spielbetriebes betrifft. Üblich war bislang eine Teilung im Verhältnis 1:1. Für den laufenden Betrieb veranschlagt das Schauspielhaus jährlich etwa 5 Millionen Schilling (ca. 350.000 Euro). Vgl.: Müller, Jonas et al. 2007/08, S. 5.

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ Ebd., S. 8.

⁹ Methner, Caroline: „Wiens Seifenblase platzte in Berlin“, in: Die Welt, 25. 8. 1977.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

deutlich. „Bis dahin hieß es immer: Wir kriegen ein Theater; er hat immer gesagt: unser Theater. Jetzt kriegen wir ein Theater, und Gratzer sagt: Das ist mein Theater.“¹²

Andere Mitglieder aus der Truppe erinnern die Querele als Machtkampf zwischen Hans Gratzer und Krista Stadler, den der Theaterleiter letztendlich für sich entschied.¹³ Gratzer löst die Werkstatt auf und stellt klar, dass er künftig die Entscheidungen treffen werde. Gegenüber den Medien gibt er an, dass es innerhalb der Gruppe nicht mehr möglich gewesen sei, neue Mitglieder aufzunehmen, wodurch er sich in seiner Kreativität eingeschränkt gefühlt habe.¹⁴ Diese strukturelle Veränderung wird jedoch die bisherige Zusammenarbeit nicht von Grund auf verändern.¹⁵ Im Ensemble findet keine Runderneuerung statt, die meisten Schauspieler der Werkstatt, vor allem die Protagonisten der letzten beiden Produktionen *Elisabeth eins* und *Don Gil*, sind bei den Anfängen des Schauspielhauses mit dabei.

Der Neubeginn soll sich auch in einer neuen Ästhetik spiegeln. In einem Medienbericht geht Gratzer mit seiner Werkstatt-Zeit hart ins Gericht: „Ich möchte weg von dem in sich selbst verliebten Theater. [...] Weg von dieser Regie um jeden Preis, weg von der selbstgenüßlichen, selbstbefriedigenden Ästhetik.“¹⁶ Im Schauspielhaus will er künftig Theater „ganz vom Knochen her“ machen, „liebliches Kunsthhandwerk“ und das „übliche Zuckerltheater“ seien nun gebannt.¹⁷ „Wien muss endlich den fetten Hintern heben und beweglich werden, zeigt sich Gratzer kämpferisch.¹⁸ Was er anstrebt, ist „Konfrontationstheater“, eine „neue Form von zeitkritischem Theater“, das alle angeht und das vor allem den Entwicklungen ringsum nicht um Jahre nachhinkt, sondern rasch aufgreift, vielleicht sogar einmal vorangeht.¹⁹ „Ich stelle mir das Schauspielhaus als einen Ort für ein lebendiges Publikum vor, als einen Qualitäts- und Unruheherd.“²⁰ Gratzer fährt fort: „Das wichtigste ist die Bewegung. Wenn man vom Schauspielhaus sagt, ‚dort ist was los‘, dann ist das die Charakteristik, die ich mir wünsche.“²¹ Es soll ein „brennendes Theater“ werden. Die Kampfansage gilt „dem Schläfer in uns allen“.²²

¹² Ebd.

¹³ Frey, Beatrice, 17. 4. 2008, Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011, Walkner, Werner, 22. 11. 2010

¹⁴ Mj, at: „Schauspielhaus“, in: Frischfleisch, das Kulturmagazin mit literarischer Kraftnahrung, 13/77.

¹⁵ Roschitz, Karlheinz: „Nur neues System“, in: Kronenzeitung, 13. 8. 1977; NN: „Gratzer löst Truppe auf“, in: Kurier, 10. 8. 1977.

¹⁶ Kathrein, Karin: „Hans Gratzers, brennendes Theater“, in: Die Presse, 12./13. 11. 1977.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Kathrein, Karin: „Hans Gratzers, brennendes Theater“, in: Die Presse, 12./13. 11. 1977.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

November 1977: „Im Zuschauerraum türmen sich noch die Sandberge, Maurerwerkzeug und Baumaterial. Draußen, auf der Straße hängen in einem Schaukasten die Probenpläne“.²³ An die letzte Umbauphase, während zeitgleich für die Eröffnung geprobt wird, erinnert sich der Theatermacher Karl Welunschek als Zeit „voller Enthusiasmus“ und „kreativem Chaos“, aber auch als „größtes Desaster“ und „unfassbaren Wahnsinn“.²⁴ Einen weiteren Anhaltspunkt für eine gewisse Planungsunsicherheit geben Zeitungsberichte: Innerhalb von vier Monaten gibt der Neo-Intendant in drei Vorberichten unterschiedliche Vorhaben bekannt, auch muss dreimal der Eröffnungstermin verschoben werden.²⁵ Erschwerend kommt die Geldknappheit hinzu: Im November 1977 wird offenkundig, dass die Renovierung um etwa eine Million Schilling (ca. 70.000 Euro) teurer wird, als ursprünglich angenommen. Gratzer sieht sich gezwungen, das Finanzierungsloch mit einem Kredit auszugleichen, für den er persönlich haftet. Sogar die Schauspieler übernehmen in der Endphase einige Sanierungsarbeiten.

Damals besteht das Ensemble aus 20 Schauspielern, zu den wesentlichen Stützen gehören: Julia Gschnitzer, Gertrud Roll, Vicky Weinmann, Beatrice Frey, Johanna Tomek sowie Bernd Spitzer, Michael Schottenberg, Roger Murbach, Toni Böhm, Franz Blauensteiner, Peter Strobl oder Manfred Schmid. „Alle haben den Pinsel in die Hand genommen, wir sind in Schutt und Dreck gestanden - im Nachhinein wird das gern verklärt“, sagt Welunschek, „aber wir mussten ja auch proben. Manche von uns haben wirklich rund um die Uhr gearbeitet.“²⁶ Die Stimmung beschreibt er so: „Wir sind über ein halbes Jahr dauernd aufeinander geklebt, wir waren enthusiastisch – und hysterisch.“²⁷ Ähnlich sieht es auch die damalige Praktikantin und spätere Kulturjournalistin Catarina Felixmüller:

„Ende Oktober 1977 hatte sich ein Großteil der Beteiligten getroffen. Über die Zeit bis Anfang Mai, als das Theater schließlich doch eröffnet werden konnte, kursieren zwangsläufig Geschichten, die, je öfter man sie erzählt, immer besser werden. Neben Hoffnung, Schlaflosigkeit, Euphorie, Resignation, frohgemutem Neubeginn und

²³ Ebd.

²⁴ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

²⁵ Im August 1977 ist von einer Revue über die argentinische Präsidentenwitwe Isabelita Peron die Rede und Gratzer denkt an Stücke wie Eliots *Cocktailparty*, auch Genets *Balkon* ist bereits fix geplant. Vgl.: Pizzini, Duglore: „Freudiger Schreck. Im Frühjahr wird das neue Schauspielhaus Wien 9 eröffnet“, in: *Wochenpresse*, 31/77. Im Herbst 1977 werden in „Frischfleisch“ folgende Projekte vorgestellt: Als thematische Ergänzung zu den Stücken sollen nach der Vorstellung um 23 Uhr Filme gezeigt werden, der Montag ist für freie Gruppen, Lesungen, Workshops und sonstige Kulturaktivitäten reserviert, das Moki-Kindertheater soll eine Premiere bringen, Justus Neumanns wird mit *Robinson lernt tanzen* gastieren. Außerdem wird ein Gastspiel des Glasgow Citizens Theater angekündigt und eine monatliche Theaterzeitung. Das Schauspielhaus wird als eine Art Kulturhaus avisiert, kaum etwas davon wird freilich umgesetzt. Vgl.: Mj, at: „Schauspielhaus“, in: *Frischfleisch*, das Kulturmagazin mit literarischer Kraftnahrung, 13/77. Im November 1977 wird als Eröffnungsdatum der 16. März 1978 bekannt gegeben, genannt werden jene sechs Stücke, die auch tatsächlich im Mai gezeigt werden, zudem ist bereits von einem Auftragswerk der Festwochen die Rede (*Joseph II* von Knut Boeser). In Planung befinden sich weiters Hansjörg Schneiders Kinderstück *Lieber Augustin*, Valle-Inclans *Wort Gottes* und Andrejew's *Das Leben des Menschen*, keines dieser Projekte wurde realisiert. Als zukünftige Bauvorhaben kündigt man eine Buchhandlung und ein Restaurant an, diese Ideen werden in den kommenden Jahrzehnten wiederholt angedacht, lassen sich aber aus finanziellen Gründen nicht umsetzen. Vgl.: Kathrein, Karin: „Hans Gratzers ‚brennendes Theater‘“, in: *Die Presse*, 12./13. 11. 1977.

²⁶ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

²⁷ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

hysterischen Anfällen gab es eine Episode, die bewies, dass Anfang Februar, als der Eröffnungstermin gerade erneut verschoben worden war, der Humor noch nicht ganz verloren war. Wir beschlossen samt und sonders abzunehmen. Harte Eier, fettlos gedünsteter Spinat, magerer Schinken – die Diät zeigte zwar nicht den gewünschten Erfolg, das verhinderten schon die unzähligen Gspritzen, in denen die Magerkost nach Mitternacht ersäuft wurde – aber für kurze Zeit war ein Thema gefunden, das angenehm wenig mit diesem unserem Theater zu tun hatte.“²⁸

Ein Höchstmaß an Anspannung dürfte die Truppe am Tag vor der Eröffnung erreicht haben. An die Nacht vom 3. auf den 4. Mai 1978 erinnert sich Welunschek als eine Nacht ohne Schlaf, getränkt mit Alkohol, angefüllt mit Heulkrämpfen und Tobsuchtsanfällen.²⁹ Felixmüller schreibt:

„Der Endspurt schließlich begann am Tag vor der Premiere: mit dem Griff zum Pinsel. Nicht für die künstlerische Arbeit wurden die letzten Kraftreserven mobilisiert, sondern für gestalterische. Die betrafen den Zuschauerraum, da lag der Teufel noch arg im Detail. Die Angst, dass dasselbe auf alle sechs Produktionen zutraf, wurde für ein paar Stunden schlicht weggepinselt. Wenigstens bis zur Generalprobe. Die war – Kritik eingeschlossen – um drei Uhr nachts endlich abgeschlossen.“³⁰

²⁸ Catarina Felixmüller in einem Brief an Hans Gratzer, in: Gratzer, Hans (Hrsg.): *Theater ist schön. 5 Jahre Schauspielhaus*. Wien: 1983, S. 1-3, S. 1f.

²⁹ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

³⁰ Catarina Felixmüller in einem Brief an Hans Gratzer, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1983, S. 2.

4. Mai 1978: Das Schauspielhaus eröffnet

Donnerstag, 4. Mai 1978: „Die Erinnerung an den Tag der Eröffnung ist für mich kaum ein Anlass, in Rührung zu zerfließen.“¹ Um 11 Uhr Vormittag treffen noch Freiwillige im Theater ein, um letzte Renovierungsarbeiten abzuschließen: „An jenem letzten Morgen vor der Eröffnung hatten wir nichts Besseres zu tun als zu diskutieren, ob nun dieses oder jenes Spiegelquadrat des Bühnenbodens rot- oder blau-metallic zu streichen sei.“² Noch am Nachmittag wird Säckeweise Müll entsorgt.³ Die Leuchtbuchstaben am Eingang werden erst kurz vor 20 Uhr montiert. Während bereits die ersten Premierengäste in der Porzellangasse 19 eintreffen, flackert erstmalig der Schriftzug „Schauspielhaus“ an der Hausfront auf. Sekt wird gratis ausgeschenkt, es gibt einen Auftrieb an „Schickeria und Kultur und Subkultur“.⁴ Hans Gratzer lädt zur Eröffnung seiner neuen Bühne – und die heimische Kulturprominenz kommt: „von Molden bis Zykan, von Minister Sinowatz bis André Heller, von der Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner und dem Burgtheaterdirektor bis zu Wolfgang Hutter und Marianne Mendt.“⁵ Im Foyer riecht es nach frischer Farbe, die halbfertigen Pausenräume sind zum Bersten voll, die Besucher drängen sich auf der Treppe, im Gemenge stößt ein Kritiker auf „bizarre Gestalten“⁶, ein anderer auf ein „lach-freundliches Premierenpublikum“⁷ und „buntgeschminkte Billeteure“.⁸

Die Bühne wird als Raum empfunden mit „viel Atmosphäre“⁹: Die rechteckige Spielfläche ist nach allen vier Seiten offen, umgeben von „vier ansteigenden Sitzplatzsektoren“¹⁰, im Hintergrund ein Balkon mit einer Batterie von Leuchtbirnen. Der ehemalige Kinosaal wirke bereits jetzt „etwas verwohnt“¹¹, man merke den Adaptierungen den „Zwang zur Sparsamkeit, zur Improvisation“¹² an. In einem Punkt sind sich jedoch alle einig: Es ist ein „heimeliges“¹³ Theater, in dem „sich der Zuseher wohlfühlt“¹⁴.

20.20 Uhr, die Eröffnungspremiere beginnt. Am Spielplan steht *Der Balkon*, Regie führt Theaterdirektor Hans Gratzer. Jean Genets Drama spielt in einem Bordell, das "Der Balkon" heißt, im Lauf der Handlung kommt es zu einem Volksaufstand und inmitten der Turbulenzen

¹ Catarina Felixmüller in einem Brief an Hans Gratzer, in: Gratzer Hans (Hrsg) 1983, S. 1.

² Ebd. S. 2.

³ Blaha, Paul: „Die Ambition ist zu rühmen“, in: Kurier, 6. 5. 1978.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Gb: „Schauspielhaus eröffnet“, in: Falter, 23/78, S. 5.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Reimann, Viktor: „Gelungener Start“, in: Kronenzeitung, 6. 5. 1978.

wird schließlich die Bordellmutter (Julia Gschnitzer) zur Königin ausgerufen, die Puffbesucher - ein verkleideter Bischof (Toni Böhm), ein fiktiver General (Benno Felling) und ein Jux-Richter (Manfred Schmid) - sollen die neuen Stützen der Gesellschaft darstellen. Das Stück war ein Skandal bei Peter Zadeks Uraufführung 1957 in London, ein „aufsehenerregendes Ereignis“ bei der österreichischen Erstaufführung 1961 im Volkstheater – und mehr als zehn Jahr später jubelt das Premierenpublikum im Schauspielhaus.¹⁵ Über die Stückauswahl und die Aufführung sagt der damalige Dramaturg Werner Walkner:

„Die Frage war: Womit eröffnen wir? Damit wir keinen österreichischen Autor hintanstellen, haben wir uns bei den Eröffnungspremieren durchwegs für internationale moderne Autoren entschieden, die in Wien kaum bis gar nicht bekannt waren. Bei Jean Genet kam noch dazu, dass er damals ein Kultautor der schwulen Bewegung war. Außerdem konnten wir aus dem Stück ein optisches und politisch engagiertes Ereignis machen. Mit den extremen Kostümen war das wirklich ungeheuer. So etwas haben wir gesucht: Wo die Optik und der Inhalt passt, von Sex über Kritik an der Kirche, Gesellschaft und Politik ist in dem Text alles vorhanden.“¹⁶

Für die Schauspieler endet dieser erste Tag nicht etwa mit einem rauschenden Fest, das gemeinsame Abendessen nach der Vorstellung ist eher von großer Müdigkeit überschattet. Es fühlt sich für manche so an, als hätte man „mindestens fünf Monate en suite gespielt und nun sei das Stück endlich abgesetzt.“¹⁷ Dabei ist das erst der Beginn des Eröffnungsreigens, in den kommenden fünf Tagen stehen noch fünf weitere Premieren an. Der Schauspielerin Johanna Tomek, um nur ein Beispiel zu nennen, ist das zu viel: „Mein Vorwurf ihm [Hans Gratzer, Anm.] gegenüber war, dass er zu sehr auf den Erfolg hin produzieren wollte: Als wir eröffneten, hatten wir sechs Premieren innerhalb einer Woche! Verrückt. Nur damit es einmal richtigen Wirbel und richtiges Aufsehen gibt.“¹⁸

Samstag, 6. Mai, die Kritiken erscheinen. Die Rezensionen sind zwar bestärkend, aber nicht überschwänglich. Die neue Bühne wird „als Herausforderung“ empfunden.¹⁹ Der Versuch, sich künstlerisch weiter zu entwickeln, dürfte noch nicht eindeutig sichtbar sein. Nur vereinzelt nehmen Kritiker einen neuen Ansatz wahr: „Gratzer sucht den Weg von der bunten, ästhetisch ansprechenden Spektakelfreude der einstigen Werkstatt zu einem kargen

¹⁵ Über die Uraufführung 1957 in London, vgl. N. N.: „Genet: Eintritt verboten“, in: *Der Spiegel*, 18/57. Über die Aufführung 1961 im Volkstheater, vgl.: Hilde Haider-Pregler: 1952 – 1968 Direktion Leon Epp „Das tapferste Theater von Wien“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 207. Über die Reaktionen im Schauspielhaus, vgl. Walden, Fritz: „Illusion und Scheinwirklichkeit“, in: *Arbeiterzeitung*, 6. 5. 1978; Kathrein, Karin: „Im Haus der Illusionen“, in: *Die Presse*, 6. 5. 1978; Blaha, Paul: „Die Ambition ist zu rühmen“, in: *Kurier*, 6. 5. 1978.

¹⁶ Walkner, Werner, 22. II. Laut Theadok-Datenbank finden in Wien von 1945 bis zur Schauspielhauseröffnung 1978 drei Jean-Genet-Aufführung statt: *Der Balkon*, 27. I. 1961, Volkstheater, *Die Zofen*, Februar 1962, Experiment am Liechtenwerd, *Die Zofen*, 21. 5. 1973, Theater am Börseplatz Die Komödianten.

¹⁷ Catarina Felixmüller in einem Brief an Hans Gratzer, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1983, S. 1.

¹⁸ Matschiner, Viktoria: „Johanna Tomek“, in: Heide, Angela (Hrsg.) 2011, S. 130–140, S. 132.

¹⁹ Kathrein, Karin: „Im Haus der Illusionen“, in: *Die Presse*, 6. 5. 1978.

Konfrontationstheater, das provoziert, anregt, trifft.²⁰ Andere zeigen sich eher enttäuscht: „Die von Gratzer und seinem Ensemble gewohnte Perfektion muss sich erst wieder einstellen.“²¹ Wieder andere finden, dass sich gerade in der Genet-Inszenierung alles vereine, „woran Gratzer bisher sein Handwerk geübt hat: Schauspiel, schwarze Clownerie, durch das Wort angereicherte Pantomime, Zirkus und dazu die zynische Poesie eines François Villon unserer Epoche.“²²

Die Aufführung wird als „Kostüm- und Maskenorgie“²³ beschrieben, bei der Gratzer mit „gesteigerter Brutalität, mit heutiger Voyeur-Mentalität die Exaltation von damals“²⁴ übertreffen will. Erzielt wird dies dadurch, dass Schauspieler sich entblößen („eine Nackte hängt und stöhnt am Kreuz“²⁵) und Ausstatterin Monika Hasse bei den Kostümen nicht an Leder und Strapse spart. Der Abend werde dadurch „schmuddeliger, schlüpfriger. Ordinärer. Realistischer.“²⁶ Der Einsatz des Ensembles wird als „Hingabe, die bis zur Selbstverleugnung reicht“²⁷ beschrieben. Dramaturg Werner Walkner äußert sich über die Inszenierung von Nacktheit bei der Genet-Inszenierung:

„Den nackten Körper haben wir auf der Bühne nie zum Selbstzweck erhoben, sondern ihn bedachtsam eingesetzt, nur wenn er für die Inszenierung relevant war, um eine bestimmte Aussage zu unterstreichen, was bei Genet der Fall war. Eine gewisse Lust an der Sensation, einen nackten Körper auf der Bühne zu zeigen, will ich gar nicht abstreiten. Aber es ging uns keineswegs darum zu schockieren. Natürlich war ein nackter Schauspieler damals noch nicht so üblich, in Wien schon gar nicht. Das hat die Besucher anfangs anders berührt als etwa in der zweiten Schauspielhaus-Phase.“²⁸

Sonntag, 7. Mai 1978, die zweite Premiere findet statt: *Kennedys Kinder* des New Yorker Off-Off-Broadway Dramatikers Robert Patrick, Regie führt Michael Schottenberg. Die Bühne im Schauspielhaus ist nun als Bar dekoriert. In fünf ineinander verwobenen Monologen versuchen sich die Protagonisten, vom Vietnamveteran bis zum Hippiemädchen - dargestellt von Gertud Roll, Eva Pilz, Peter Strobl, Nicola Filipelli und Toni Böhm - über ihre gescheiterten Illusionen klar zu werden. In einer Kritik heißt es, das Stück sei „weniger anspruchsvoll. Besser gelungen.“²⁹ Wie bereits bei der Eröffnungspremiere nehmen die Kritiker erneut eine besondere Stimmung im Theater wahr:

²⁰ Ebd.

²¹ Blaha, Paul: „Die Ambition ist zu rühmen“, in: Kurier, 6. 5. 1978.

²² Walden, Fritz: „Illusion und Scheinwirklichkeit“, in: Arbeiterzeitung, 6. 5. 1978.

²³ Blaha, Paul: „Die Ambition ist zu rühmen“, in: Kurier, 6. 5. 1978.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Reimann, Viktor: „Gelungener Start“, in: Kronenzeitung, 6. 5. 1978.

²⁸ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

²⁹ Sterk, Harald: „Oratorium für fünf Stimmen Amerikas“, in: Arbeiterzeitung, 9. 5. 1978.

„Wieder ist die Atmosphäre ausschlaggebend für den Erfolg, für den frenetischen Beifall. Wieder stellt sich [...] eine Vertrautheit ein zwischen Bühne und Publikum. Ein Zusammensehungsgefühl. Eine Partnerschaft. Als ob man lange schon beieinander wäre. Ein gutes Zeichen. Ein erfolgversprechender Beginn.“³⁰

Dienstag, 9. Mai: Drei Einakter von Stephen Poliakoff stehen auf dem Spielplan. Der damals 26-jährige britische Autor gilt als aufstrebendes Talent, dem bereits Stückaufträge des Londoner National Theater erteilt wurden. Das Schauspielhaus zeigt drei Einakter (*Strawberry Fields*, *City Sugar* und *Hitting Town*), die von einer Jugend handeln, die sich in einer konsumorientierten Welt heimatlos fühlt. Der fünfeinhalbstündige Theatermarathon spaltet die Kritik: Das Schauspielhaus habe sich übernommen, die Zuschauerreihen hätten sich bis zum Ende deutlich gelichtet³¹, heißt es beispielsweise, der Abend wäre demnach „eine Tortur für das Sitzfleisch“.³² An anderer Stelle wird jedoch von einem „dynamischen Theaterabend“³³ geschwärmt, der „vielversprechend in die Zukunft“³⁴ weist.

Den Abschluss des Eröffnungsreigens bildet das feministisch angehauchte Boulevardstück *Alte Flammen* von E. A. Whitehead. Premiere ist am Donnerstag, 11. Mai. Der Schwerenöter Eddie (Toni Böhm) wird darin von seinen ehemaligen Geliebten (Maria Bill, Vicky Weinmann, Johanna Tomek und Julia Gschnitzer) aufgesucht und in einem furiosen Finale zum Tod verurteilt. Das Stück, in dem die Frauenfiguren unverblümt über ihre sexuellen Erfahrungen mit Eddie berichten, wird von den überwiegend männlichen Kritikern als „entbehrliech“³⁵ und „geschwätzig“³⁶ bewertet: Es sei ein Text, der „sprüht wie Intimspray“.³⁷ Am vehementesten urteilt Hans Haider, der Theaterkritiker der eher konservativen Tageszeitung *Die Presse*, er schreibt: „Das also ist der Sieg nach zehn Jahren Kampf um ein alternatives Theater in Wien! Ein schmerzlicher Gedanke.“³⁸

Das vernichtende Urteil fällt der Kritiker hier wohl etwas voreilig, aber er hat insofern Recht, als Hans Gratzer tatsächlich mehr als zehn Jahre auf eine eigenständige Position in der Stadt hingearbeitet hat und innerhalb der außerinstitutionellen Theaterbewegung mit dem Schauspielhaus gewiss eine Vorreiterrolle einnimmt. Mit dem Eröffnungsprogramm dürfte das Schauspielhaus-Team wohl selbst nicht gänzlich zufrieden gewesen sein. Allein aufgrund des enormen Arbeitsdrucks lässt sich nicht ausschließen, dass einige Inszenierungen gewisse Mängel haben. Das Publikum strömt nach Ablauf der Premierenwoche nicht wie erhofft in die

³⁰ Blaha, Paul: „Erloschene Hoffnung“, in: *Kurier*, 9. 5. 1978.

³¹ Schweighofer, Martin: „Zuviel des Guten“, in: *Kronenzeitung*, 11. 5. 1978.

³² John, Rudolf: „Innenleben einer Generation“, in: *Kurier*, 11. 5. 1978.

³³ Kathrein, Karin: „Marathon ohne Atemnot“, in: *Die Presse*, 11. 5. 1978.

³⁴ Ebd.

³⁵ Haider, Hans: „Mister Jedermann wird verspeist“, in: *Die Presse*, 13./14. 5. 1978.

³⁶ Blaha, Paul: „Kannibalische Emanzen“, in: *Kurier*, 13. 5. 1978.

³⁷ Ebd.

³⁸ Haider, Hans: „Mister Jedermann wird verspeist“, in: *Die Presse*, 13./14. 5. 1978.

neue Bühne. Die Anfangseuphorie weicht bald einer gewissen Ernüchterung, auch die letzte Premiere kann die prekäre Situation nicht mehr retten.

Die Uraufführung von Knut Boesers *Joseph II. oder das Ende der Unsterblichkeit* findet am 14. Juni 1978 statt. Das Auftragswerk der Wiener Festwochen sorgt im Vorfeld für einige Diskussionen: Kritiker warnen vor Blasphemie und Vulgaritäten, weshalb der Festwochenproduktion der ursprünglich vorgesehene Aufführungsort im Kremser Piaristenkollegium verwehrt wird und man mit der Aufführung in das Schauspielhaus ausweicht.³⁹ Hans Gratzer will ganz offensichtlich mit dem Historienspektakel an die Erfolge von *Elisabeth eins* anknüpfen.⁴⁰ Doch das Stück über den reformfreudigen Habsburgerkaiser bleibt mit einer Auslastung von 49 Prozent weit hinter den Erwartungen zurück.⁴¹ Auch das Kritikerurteil fällt eher flau aus: „Die Inszenierung [...] sucht Spektakel, Sensationen, Attraktionen; [...] Stück und Inszenierung passen nicht zueinander“.⁴²

Die Komödianten von Conny Hannes Meyer hätten ursprünglich zwei Tage später, am 16. Juni 1978, mit *Des Kaisers treue Jakobiner* ebenfalls eine Uraufführung zu diesem historischen Themenkomplex herausbringen sollen. Beide Aufführungen sind unter dem Motto „1789/1978“ Auftragswerke der Festwochen. Die Auftragsvergabe an beide Mittelbühnen – Komödianten und Schauspielhaus - bestätigt wohl auch deren ebenbürtigen Rang innerhalb der damaligen Theaterlandschaft. Conny Hannes Meyer sagt die Aufführung jedoch kurzfristig ab, da er aufgrund einer zeitgleichen Regietätigkeit für das Burgtheater die Arbeit nicht fertig stellen kann. Schließlich feiert *Des Kaisers treue Jakobiner*, eine historische Collage unter Verwendung von Originalzitaten, mit Karl Menrad in der Rolle Kaiser Leopolds II., am 19. Januar 1979 Premiere - allerdings nicht im Künstlerhaustheater, sondern im Palais Rasumovsky im dritten Wiener Gemeindebezirk, seinerzeit ein Treffpunkt der Jakobiner. Die Aufführung wird einer der größten Publikumserfolge der Komödianten.⁴³

Die erste Spielzeit im Schauspielhaus ist vorbei, die Kritiken sind durchwachsen, aber grundsätzlich wohlwollend. Auch wird von Anfang an die für den späteren Erfolg wesentliche

³⁹ Polt-Heinzl, Evelyne: „Kulturskandale der 1970er Jahre. Lauter kleine Staatsoperetten“, in: dies. (Hrsg.): Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre. Wien: 2010, S. 9 – 42, S. 10 f.

⁴⁰ Hans Gratzer hatte eine Nachfolge für seine Erfolgsnummer *Elisabeth eins* gesucht und war dabei auf die Figur des Josef gestoßen. Im Anschluss an die Form der *Elisabeth* versuchte das Ensemble während einer Klausur im Tirolerischen Alpbach, eine Collage herzustellen, nachdem Einzelne sich in Referaten mit dem Stoff auseinandergesetzt hatten. Unzufrieden mit dem Resultat, wandte man sich an Knut Boeser.“ Thurnher, Armin: „1789/1978“. Zwei Wiener Bühnen bringen interessante Uraufführungen zu Österreichs revolutionärer Vergangenheit, in: Falter, 24/78, S. 3.

⁴¹ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.): Traum und Wirklichkeit. Programmheft zu *Die Riesen vom Berge* von Luigi Pirandello. Wien: 1985. S. 66–69, S. 66.

⁴² Blaha, Paul: „Kaiser und Narr“, in: Kurier, 16. 6. 1978.

⁴³ Die Aufführung wird als politisch-kabarettistisches Panorama beschrieben, Autor und Regisseur Conny Hannes Meyer arbeitet mit Simultanbühnen und Mitteln des Straßentheaters, es kommt zu 44 Aufführungen mit einer Auslastung von 95,7 Prozent sowie zu einer Fernsehaufzeichnung. 1985 werden die Komödianten aufgelöst. Schlögl, Walter 1994, 1. Bd. S. 85 f.

Publikumsbindung antizipiert, von einer Vertrautheit, einem Zusammengehörigkeitsgefühl, ja sogar einer Partnerschaft wird berichtet - aber der Zuspruch genügt nicht, um das Haus dauerhaft zu füllen.⁴⁴ Am besten lief noch *Der Balkon* mit einer Auslastung von 60 Prozent, am schlechtesten waren mit 47 Prozent *Kennedys Kinder* besucht.⁴⁵ Der Übergang von den Kellertheater-Dimensionen der Werkstatt-Zeit, wo die wenigen Sitzplätze mit Leichtigkeit gefüllt wurden, zum Schauspielhaus, das mit 200 bis 300 Plätzen und Eintrittspreisen von 80 bis 160 Schilling⁴⁶ (ca. 6 bis 12 Euro) bereits als Mittelbühne gilt, bereitet in den ersten Spielzeiten ernste Probleme und führt zu einem finanziellen Engpass: Die Bühne erhält für den laufenden Betrieb jährliche Subventionen von 4,9 Millionen Schilling (355.000 Euro), der Bedarf wird aber mit über 5 Millionen angegeben, dazu läuft noch der Kredit für den Umbau. Gastspiele bei den Sommertheatern in Bregenz, Krems und Kobersdorf sollen helfen, das Finanzloch auszugleichen.⁴⁷ An diesen Sommer 1978 erinnert sich Karl Welunschek mit Grauen: „In Kobersdorf haben wir keine Gage mehr bekommen, 40 Leute haben für nichts gespielt, weil das Geld schon ausgegeben war – fürs Schauspielhaus.“⁴⁸

⁴⁴ Blaha, Paul: „Erloschene Hoffnung“, in: Kurier, 9. 5. 1978.

⁴⁵ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 66.

⁴⁶ Thurnher, Armin: „Schauspielhaus Eröffnung“, in: Falter, 21/78.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

1978/79: Schwieriger Start

Die kostenintensive Umbau- und Eröffnungsphase überschattet die nächste Spielzeit. Das Budget ist weiterhin knapp, anstatt der angekündigten zehn Premieren können nur fünf realisiert werden. Trotz der erschwerten Bedingungen erinnert sich etwa die Schauspielerin Beatrice Frey geradezu euphorisch an die Stimmung und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Anfangsjahre:

„Es war eine Aufbruchstimmung, ein völliger Neubeginn, wir waren ja auch noch so jung. Für eine Zeitlang hast du dann geglaubt, du seiest am Nabel der Welt. Als hättest du etwas begriffen, über das Theater und dein Leben, dein Sein und deinen Sinn. Das war aufregend und ungemein schön. Manchmal habe ich mir einfach gewünscht, gar nicht mehr aus dem Theater rausgehen zu müssen. Heute empfinde ich das nicht mehr so, aber damals war für mich das Theater wie ein Sprengstoff gegen Konventionen und Begrenzungen. Überhaupt haben wir Leben und Arbeit nicht so strikt getrennt. Legendär waren auch unsere Feste. Nach einer Vorstellung war die Bühne innerhalb von etwa 45 Minuten leer geräumt, es gab einen langen Tisch mit einem Buffet im wesentlichen bestehend aus Brot und Wein, dann hat jeder von uns zusätzlich etwas mitgebracht, wir haben den Zuschauern wieder die Türen geöffnet - und sie konnten auf der Bühne mit uns an einem Gelage teilhaben.“¹

An die enge Verbindung zwischen Miteinander-Feiern und Miteinander-Arbeiten erinnert sich auch Dramaturg Werner Walkner:

„Wir haben Tag und Nacht gearbeitet, und dann sind wir ausgegangen, in die umliegenden Wirtshäuser, man ist beieinander geblieben, das war selbstverständlich. Hans Gratzer war bekannt dafür, selbst in den ausgelassensten Momenten noch zu arbeiten. Durch die Arbeit und das gemeinsame Feiern hat sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl entwickelt, wir waren miteinander befreundet. Viele der Freundschaften haben über die Jahre gehalten.“²

Die Theaterarbeit der 1970er Jahre ist offenbar nicht ohne ausgedehnte Lokalbesuche zu denken, auch Dieter Haspel erinnert sich an gesellige Beiselrunden: „Man hat sich getroffen, miteinander getrunken, geredet, gestritten, man hatte trotz Differenzen das Gefühl, eine Gegenkultur zum etablierten Theater zu bilden, und irgendwie an einem Strang zu ziehen.“³ Von diesem Gefühl, das man mit den Mitteln des Theaters die Stimmung einer Stadt verändern kann, spricht auch Michael Schottenberg rückblickend:

¹ Frey, Beatrice, 17. 4. 2008.

² Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

³ Haspel, Dieter, 3. 3. 2008.

„Jung und dynamisch war Hans Gratzer, als er das Schauspielhaus übernahm. Ein Magier, der alle, Schauspieler wie Publikum in seinen Bann zog, der ein neues Gefühl in die Stadt brachte, eine neue Lebendigkeit. Viele Lichter zündete er am Theater an. Girlanden aus Glühlämpchen, auf der Bühne und im Zuschauerraum, unter dem Balkon. Eine wilde Theaterlust und -wut ging von diesem Haus in der Wiener Porzellangasse aus. Es machte die Stadt nicht nur heller, aufgeschlossener, gedankenfreier, moderner, Hans Gratzer gelang es auch, an diesem Theater ein wunderbares, zumindest von mir nicht gekanntes Gemeinschaftsgefühl zu wecken. Das machte uns, seine Truppe, stark, das hat uns getragen. Heute noch sagen mir viele theaterliebende Menschen, dass man damals einfach zum Schauspielhaus gehören wollte. Hans Gratzers Bühne wirkte wie ein Magnet. Sie wurde zum Schmelzkiegel für Menschen, die gleichen Sinnes waren, die mit Theater zu tun hatten oder zu tun haben wollten; für Maler und Steuerberater, Beautiful People, Schauspieler und Literaten. Die Begeisterung ging quer durch die Gesellschaft: Denn Gratzer stiftete nicht nur uns dazu an, wild zu sein, verrückt und enthusiastisch, er steckte auch das Publikum zu diesem Enthusiasmus an. Es wollte, dass er und sein Ensemble erfolgreich sind. Man wollte mit ihm nach den Vorstellungen zusammenbleiben, trinken, quatschen, viel trinken, viel quatschen, nicht mehr weggehen, nie mehr weggehen.“⁴

Als „hedonistisches Jahrzehnt“ bezeichnet etwa Karl Welunschek die späten 1970er Jahre: „Wir haben in der Stadt eine Orgie gefeiert, die zehn Jahre gedauert hat. Hans Gratzer war Pionier und Profiteur, er hat etwas von dieser Zeitstimmung begriffen, und konnte es auf die Bühne transferieren.“⁵ Beatrice Frey sagt dazu:

„Wir waren von einem euphorischen Strudel erfasst und konnten andere leicht mitreissen. Uns umgab eine Atmosphäre der Kreativität und des gegenseitigen Wohlwollens. In so einem bestärkenden Umfeld kann man unglaublich viel leisten, als wäre man an ungeahnte Energiequellen angedockt. Das Schauspielhaus war ein Ort, an den man gern war.“⁶

Ähnlich denkt der Schauspieler Eduard Wildner, er stößt in der Spielzeit 1978/79 zu Hans Gratzers Team und bleibt dem Haus bis zum Ende der Ära Gratzer dauerhaft verbunden. In Wildners Erinnerung heben sich Atmosphäre und Arbeitsalltag im Schauspielhaus deutlich von den Bedingungen am konventionellen Stadttheater ab:

„Ich war vorher an verschiedenen Bühnen in Deutschland und Österreich engagiert, zuletzt an der Josefstadt. Zwar hatte ich überall schöne Rollen, aber ich habe mich im Bühnenalltag eines Stadttheaters nicht wohl gefühlt, es war eigentlich furchtbar. Als junger Schauspieler konntest du dich da nicht einbringen, dir wurde von den Regisseuren etwas aufgedrängt. Ich war ein Rebell, also bin ich immer gegangen, wenn ich es nicht mehr ausgehalten habe. Nirgends habe ich einen Ort gefunden, an dem ich mich wohl gefühlt habe. Dann kam ich auf Empfehlung des leider mittlerweile verstorbenen Toni Böhms ans Schauspielhaus – und mir war sofort klar: Das ist es! Die Kollegen sind so

⁴ Schottenberg, Michael: Nachruf, Manuskript, Privatarchiv Petra Rathmanner.

⁵ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

⁶ Frey, Beatrice, 17. 4. 2008.

unheimlich toll gewesen, haben Humor gehabt. Ich bin regelrecht aufgeblüht. Zwar haben wir anfangs mit unselig wenig Geld gespielt, aber ich habe eine künstlerische Heimat gefunden. Am Schauspielhaus war alles möglich. Man konnte sich persönlich einbringen, seinen Witz, seine Verrücktheiten, es wurde einem hier nichts verboten.“⁷

Die persönliche Freiheit geht einher mit einer hohen Verantwortung für die gesamte Aufführung. Die Dramaturgin Ingrid Rencher erinnert sich:

„Die Schauspieler hatten damals eine sehr hohe Eigenverantwortung. Es gab keine Souffleuse und keinen Inspizienten, das heißt, man musste selbst wissen, wann man auftritt, musste seinen Text können, wenn man einen Hänger hatte, war man völlig auf seinen Partner, seine Partnerin angewiesen. Daher haben alle Schauspieler sehr genau gewusst, was die anderen machen, und zwar die ganze Vorstellung über. Von daher konnten sie natürlich auch ganz anders darüber reden, was zu einer besonderen künstlerischen Konzentration im Haus führte.“⁸

Dieses Aufeinander-Bezogen-Sein ist auch für Eduard Wildner wesentlich für die gelungene Zusammenarbeit im Schauspielhaus:

„Man hat auch so eine Lust gehabt dabei zu sein, so etwas gab es in Wien bis dahin einfach noch nicht. Nach der Probe sind wir üblicherweise alle in ein Lokal gegangen und haben intensive Gespräche geführt, über die Arbeit, über uns. Man ist sich da sehr nahe gekommen, man konnte in diesem Rahmen vieles klären und manches aussprechen, was während der Probe so nicht möglich gewesen wäre. Man konnte offen miteinander reden - und niemand war beleidigt.“⁹

Die Dramaturgin Ingrid Rencher über die freundschaftliche, geradezu familiäre Kooperation:

„Die Stimmung am Haus war toll. Etwas Vergleichbares habe ich später nicht mehr erlebt. Das war wahnsinnig familiär, die Leute waren ständig zusammen, es gab keine Begrenzungen der Probenzeit. Das war wie eine Familie mit einem meistens freundlichen Patriarchen. Es war auch ganz selbstverständlich, dass wir nach einer Vorstellung in eines der umliegenden Beisel gegangen sind und die Aufführung noch einmal besprochen haben. Da konnte ganz offen Kritik geübt werden, und dieser Reflexionsprozess hat ein Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugt, von dem natürlich die ganze Arbeit profitiert hat. Es gab eigentlich keine Einzelkämpfer, es ging immer um die Gruppe. Im Schauspielhaus hat jeder alles gemacht, jeder hat mitgeholfen, wo es nötig war, hat statiert oder an der Garderobe ausgeholfen. Das Schauspielhaus war wirklich eine Gruppengeschichte, wer sich da nicht einfügen konnte, ist meistens bald wieder gegangen.“¹⁰

Einen etwas kritischeren Blick gestattet sich Werner Walkner rückblickend:

⁷ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁸ Gillingen, Anna: „Ingrid Rencher. Schauspielhaus Wien (1979-1985), in: Heide, Angela (Hrsg.) 2011, S. 11-21, S. 16.

⁹ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹⁰ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

„Die Schauspielhaus-Familie, das war immer der große Wunsch von Hans Gratzer, sein Streben nach Harmonie. Er hat daran geglaubt, dass erst aus dem Geliebtwerden, aus der Harmonie etwas Gutes entstehen kann. Vielleicht hatte er zum Teil Recht, aber das wurde den Leuten natürlich auch zu viel, und es kam schließlich genauso zu Meinungsverschiedenheiten und Konflikten wie überall.“¹¹

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass eigenverantwortliches Arbeiten, ohne die hierarchische Arbeitsteilung und Infrastruktur einer Großbühne, sowie ein tendenziell eher freundschaftliches Miteinander freilich kein Spezifikum des Schauspielhauses ist, sondern zu den Wesensmerkmalen des außerinstitutionellen Theaters gehört.

Die zweite Spielzeit beginnt mit Alfred Jarrys Avantgarde-Klassiker *Ubu* (26. Oktober 1978) – die Aufführung erhält überwiegend positive Kritiken: „Zirkus, Persiflage, Satire, es findet alles statt, was man von Gratzer erwartet, er bringt sogar seine Transvestiten unter. Eine Wiener Version des Grand Magic Circus. Ein Wirbel von Einfällen.“¹² Kritische Stimmen meinen, dass Gratzer „auf vergnügliche Bloßstellung“ abziele.¹³ Mit einer Auslastung von 68 Prozent, steigt der Publikumszuspruch zwar verglichen mit der Eröffnung, ist aber noch immer ausbaufähig.¹⁴ Bei Carlo Goldonis Komödienklassiker *Der Diener zweier Herren* (Premiere: 28. Dezember 1978) steigt die Besucherquote auf 76 Prozent.¹⁵ Kritiker und Publikum begrüßen, wie Regisseur und Ausstatter Hans Gratzer das Lustspiel umsetzt:

„Schlank, zielstrebig, glasklar. [...] Die traditionellen Kostüme und Masken der Commedia dell’arte kommen nicht zum Einsatz. Vor weißen Tüllvorhängen wird gespielt, in Gewändern der Gegenwart. [...] Licht und der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß lässt Schattenbilder entstehen, moderne Scherenschnitte. [...] Hans Gratzer hat mit dieser Inszenierung eine neue Qualität seiner Arbeit erreicht.“¹⁶

Das Ensemble - darunter Michael Schottenberg, Eduard Wildner, Beatrice Frey, Maria Bill, Gertrud Roll - wird einhellig gelobt: „Gratzers entfärbte Komödienmannschaft bringt die Goldoni-Vorlage zum irisierenden Funkeln.“¹⁷ Die Aufführung sei weiter ein „puristischer Rückkehrversuch“¹⁸, zugleich ein „zeitgemäßer Weg“.¹⁹

Die Anstrengungen des Ensembles machen sich langsam bezahlt, dennoch reichen die Erfolge noch nicht aus, um das Defizit aufzufangen. Anfang Januar 1979 gibt Hans Gratzer bei einer

¹¹ Walkner, Werner, 22. II. 2010.

¹² Hahnl, Hans Heinz: „Ubu’ à la Grand Magic Circus“, in: Arbeiterzeitung, 28. 10. 1978.

¹³ John, Rudolf: „Fleisch, Spiele, Zirkus, Mummenschanz“, in: Kurier, 28. 10. 1978.

¹⁴ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 66.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Sebestyén, György: „Lust und List am Rande der Gesellschaft“, in: Wiener Zeitung, 30. 12. 1989.

¹⁷ Haider, Hans: „Zurück zum reinen Lazzo“, in: Die Presse, 30./31. 12. 1978.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

Pressekonferenz die Verschuldung des Schauspielhauses mit mehr als sechs Millionen Schilling (rund 350.000 Euro) bekannt, und stellt Sparmaßnahmen in Aussicht: Der Personalstand wird fast um die Hälfte reduziert (von 46 auf 26 Mitarbeiter), die verbliebenen haben auf mindestens 15 Prozent ihrer Gage freiwillig verzichtet.²⁰ Werner Walkner äußert sich über diesen Einschnitt:

„Es war dramatisch für diejenigen, die von einer Kündigung betroffen waren. Aber für den Erhalt des Hauses war es notwendig. Es lag in der Natur der Sache, dass wir nicht mehr so viele Leute im Engagement halten konnten, weil nach dem Eröffnungsmarathon der Spielplan reduziert wurde und nur eine Produktion nach der anderen gemacht wurde.“²¹

Auch die beabsichtigte Pflege dramatischer Talente wird vorerst hintangestellt, da sich das Theater in der gegenwärtigen Situation kein Risiko leisten kann.²² Der diesbezüglich ambitionierte Theaterleiter hat sich indes etwas einfallen lassen: Im ersten Halbjahr 1979 sollen sieben Stücke österreichischer Autoren von Schauspielern des Hauses öffentlich vorgelesen und von einer zehnköpfigen Fachjury bewertet werden. Um unbekannten Autoren die gleiche Chance einzuräumen, werden die eingereichten Arbeiten anonym vorgestellt. Im Anschluss an die Pressekonferenz findet die erste Lesung statt - *Reisegruppe*, eine Text-Montage der bildenden Künstlerin Ingeborg Goeschl-Pluhar.²³ Laut den hier eingesehenen Dokumenten kommt es jedoch zu keiner weiteren Veranstaltung.

Lilith, die nächste Premiere, stammt von Colin Spencer. In der Gegenkultur der 1960er Jahre bringt es der britische Dramatiker und bekennende Bisexuelle vor allem mit *Spitting Image* (dt: *Wie ein Ei dem anderen*) – in dem zwei Männer ein Baby bekommen – zu gewissem Ruhm. Zudem erweist sich Spencer in seinen Dramen als Satiriker, der bevorzugt homosexuelle Stereotype zerflückt. In *Lilith*, uraufgeführt am 15. Februar 1979 im Schauspielhaus und bis dato Spencers letztes Drama, entfacht er einen Boulevard-Spaß rund um eine makabre Ausgangssituation: Lilith ermordet 87 Theaterkritiker, Inspektor Blunt von Scotland Yard jagt hinter ihr her, kann ihr dämonisches Wirken aber nicht unterbinden. Die Inszenierung von Ralph Schaefer wird von Kritik und Publikum wohlwollend aufgenommen: „Ein burlesker Spaß“²⁴, „lustiges, verrücktes und phantastisches Theater“.²⁵ Mit einer Auslastung von 74 Prozent kann das Ensemble die Latte von Goldonis *Diener zweier Herren*

²⁰ J.T.: „Finanzsorgen und Autorensuche“, in: *Arbeiterzeitung*, 19. 1. 1979.

²¹ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

²² Ebd.

²³ J.T.: „Finanzsorgen und Autorensuche“, in: *Arbeiterzeitung*, 19. 1. 1979.

²⁴ Spiel, Hilde: „Die Rache für 87 hingemordete Theaterkritiker“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 2. 1979.

²⁵ Blaha, Paul: „Neu an Gratzers Theater: Humor mit Stacheln“, in: *Kurier*, 17. 2. 1979.

weiterhin halten.²⁶ Anders ergeht es *Shadow Box* von Michael Cristofer (5. April 1979). Das mit dem Pulitzer Preis und Tony Award ausgezeichnete US-Drama handelt von drei an Krebs erkrankten Patienten. In Amerika hoch gelobt, floppt das Stück am Schauspielhaus, mit einer Auslastung von 39 Prozent wird es nach nur 19 Aufführungen vorzeitig abgesetzt.²⁷ Mit *Sisi – Rudolfliebe* feiert am 17. Mai 1979 erneut ein Historiendrama von Knut Boeser Premiere, das mit 45 Prozent Auslastung wieder unter den Erwartungen bleibt.²⁸ Am Ende der zweiten Spielzeit ist das Schauspielhaus noch längst nicht dort angekommen, wo Hans Gratzer es haben will. Sein Plan für die nächste Saison: „Wir müssen etwas Wahnsinniges machen.“²⁹

²⁶ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 66.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

1979/80: Wendepunkt mit *Hamlet*

Die dritte Spielzeit beginnt mit einem Triumph. Für Hilde Spiel, Korrespondentin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, ist Hans Gratzers Inszenierung von *Hamlet* mit Karl Menrad in der Titelrolle (Premiere: 11. Oktober 1979) nachgerade „das Beste, ja das wahrhaft bemerkenswerteste Ereignis dieses Herbstan.“¹ Den überragenden Erfolg bei Kritik und Publikum bezeichnet die Schauspielhaus-Dramaturgin Ingrid Rencher folgerichtig als „Wendepunkt - von nun an hatten wir ‚unser‘ Publikum.“² Mit der Inszenierung des Shakespeare-Klassikers gelingt Hans Grätzer ein Bravourstück in Sachen Regietheater, das Ende der 1970er Jahr in Wien noch keinesfalls zum Theateralltag gehört.³

Auch die nächste Premiere, *Der Schützling*, ein wenig bekanntes Nestroy-Stück, findet Anklang bei Rezessenten und Zuschauern. „Hans Grätzer löst das Spiel aus gewohnter Kulisse, aus altmodischem Kostüm, verschlankt es.“⁴ Die Bühne ist weitgehend leer geräumt, wird von einem riesigen Metallrohr dominiert, das im dritten Akt Rauch und Dämpfe absaugt und eine Art Gießerei darstellen soll. Wenige Requisiten genügen - „ein harter Sessel für die ärmliche Kammer, ein kommaderer Sessel für die bessere Wohnung“.⁵ *Der Schützling* wird – bis auf zwei spätere Nestroy-Lesungen von Helmut Qualtinger – die einzige Auseinandersetzung mit Nestroy im Schauspielhaus bleiben.

Die Spielzeit glückt nicht rundweg - vor allem Sophokles' *Antigone* in der Fassung von Friedrich Hölderlin (29. Februar 1980) und die Uraufführung von *Unten durch* des österreichischen Autors Heinz R. Unger (9. April 1980) können sich beim Publikum nicht durchsetzen. Vor allem der mangelnde Zuspruch für Unger erstaunt, zumal der Dramatiker spätestens seit der Uraufführung seiner *Proletenpassion* im Rahmen der legendären Festwochen-Saison 1976 zu den bekannten österreichischen Nachwuchskräften der linken Gegenkultur zählt und seinerzeit in den freien Szene erfolgreich rauf und runter gespielt wird.⁶ Kurz zuvor hat der gebürtige Wiener beispielsweise in Stella Kadmons Theater der Courage mit *Heut' Abend tanzt Lysistrate* einen Bühnenhit gelandet.⁷

Unten durch verhandelt das Schicksal einer Wiener Hausgemeinschaft, die sich in den letzten Tagen vor dem Einmarsch der Sowjets im April 1945 in einem Keller verschanzt. Von den

¹ Spiel, Hilde: „Eine ununterbrochene Saison“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 10. 1979.

² Rencher, Ingrid: 7. 2. 2008

³ Mehr über *Hamlet* und das Regietheater s. 2. Teil, 1. Kapitel.

⁴ Kahl, Kurt: „Satire ohne Zuckerlpapier“, in: *Kurier*, 4. 1. 1980.

⁵ Ebd.

⁶ Die *Proletenpassion*, eine Revue revolutionärer Bewegungen mit Musik der seinerzeit populären Folk-Rock-Gruppe Schmetterlinge, feiert in der Regie von Dieter Haspel, mit Erwin Steinhauer in der Hauptrolle, am 15. Mai 1976 in der Arena St. Marx Premiere. In der KP-nahen *Volksstimme* wird die Aufführung als „überzeugender Beweis für die Möglichkeiten fortschrittlichen Kulturschaffens Österreich“ beschrieben, während die bürgerliche *Presse* vom „größte[n] KP-Spektakel seit dem Ende der Besatzungszeit“ spricht. Vgl. Wendl, F. H.: „Die Waffe Geschichtsschreibung“, in: *Volksstimme*, 18. 5. 1976; Haider, Hans: „Pop-Polit-Oratorium“, in: *Die Presse*, 17. 5. 1976.

⁷ Pizzini, Duglore: „Mutter Courage“, in: *Furche*, 20. 2. 1980, S. 30–31.

Kritikern wird sowohl die Inszenierung von Karl Welunschek, als auch das Stück durchwegs gelobt.⁸ Auch die Darsteller, darunter Rainhard Fendrich, Maria Bill und Erni Mangold, kommen gut an, bei der Premiere ist von „tobendem Applaus“ und „unzähligen Bravorufen“ die Rede, dennoch kann sich das Stück beim Publikum nicht wie erhofft durchsetzen.⁹

Die nächste Premiere, Helmut Qualtinger inszeniert *Die Unüberwindlichen* von Karl Kraus (19. Mai 1980), mit Vera Borek, Heribert Sasse, Karl Menrad und Justus Neumann in den Hauptrollen, erntet durchwachsene Kritiken, auch Qualtinger selbst ist mit dem Ergebnis nicht durchwegs einverstanden, aber die Aufführung spielt vor vollen Rängen.¹⁰

Allmählich überwindet das Schauspielhaus die Anfangskrise und etabliert sich als Mittelbühne, aber zugleich zerfällt das Team. Ingrid Rencher erinnert sich:

„Das ursprüngliche Ensemble, diese ‚Anfangs-Familie‘, die noch gemeinsam die Wände gestrichen hat, hat sich im Lauf der Saison auseinander gedroselt. Michael Schottenberg, Maria Bill, Gertrud Roll, Karl Menrad, Justus Neumann wollten etwas anderes machen, auch Toni Böhm. Aber Hans Gratzer hat immer wieder neue wunderbare Leute gefunden. Die Trennungen verliefen meistens amikal, möglich, dass es den einen oder anderen Konflikt gab, aber grundsätzlich war ein Weggang kein Problem. Der Hans konnte sehr treu sein, aber er hatte auch Lust auf neue Leute. Anfangs haben die Schauspieler sehr viel für sehr wenig Geld gearbeitet. Da ist es nur verständlich, dass man nach ein paar Jahren ein wenig Abstand braucht. Eine ‚Theater-Familie‘ ist etwas sehr Schönes, es kann aber auch ein wenig einengend sein.“¹¹

⁸ Vgl. Spiel, Hilde: „Die Aufhebung des Todes“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 4. 1980; AL: Am Anfang war die Lebenslüge, in: Kronenzeitung, 11. 4. 1980; Wj.p: „Unten durch von Heinz R. Unger“, in: Falter, 7/80, S. 9. *Unten durch* (UA, Schauspielhaus 1980), *Zwölfeleuten* (UA, Volkstheater, 1985) und *Hoch hinaus* (UA, Volkstheater, 1987) bilden eine Tetralogie, in der Unger sich mit der NS-Vergangenheit Österreichs auseinandersetzt. Die drei Stücke gehören zu seinen bekanntesten Werken, sie wurden 1987 unter dem Titel *Die Republik des Vergessens* veröffentlicht, *Zwölfeleuten* wurde auch verfilmt.

⁹ Wj.p: „Unten durch von Heinz R. Unger“, in: Falter, 7/80, S. 9.

¹⁰ Über die Inszenierung: Schweighofer, Martin: „Harmlose Karikaturen“ in: Wochensprese, 21/80, S. 32; Riedl, Joachim: „Wer ist der Bube“, in: profil, 21/80, S. 74. Qualtinger sagt über seine Inszenierung: „Es ist auch sehr schwer, Schauspielern die Diktion des Kraus beizubringen, die in diesem Stück zum Teil sogar expressionistisch ist. Das ham ma verspielt“, vgl. Riedl, Joachim: „Nix erfunden, nur gefunden“, in: profil, 22/80, S. 59. *Unten durch* hat eine Auslastung von 59 Prozent, *Antigone*: 63,5 Prozent, *Stan und Ollie in Wien* (mit Michael Schottenberg und Toni Böhm): 64 Prozent, *Der Schützling*: 79 Prozent, *Hamlet*: 96 Prozent und *Die Unüberwindlichen*: 100 Prozent Auslastung. Vgl.: . N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 67.

¹¹ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

1980/81: Herausragende Zeitstücke

Das Erfolgsrezept, mit Shakespeare in einem neuem Spielstil zu beginnen, wird wiederholt: *Othello* eröffnet die Saison am 16. Oktober 1980. Wilfried Baasner spielt die Hauptrolle ohne dunkel geschminkte Haut und besticht, vergleichbar mit Karl Menrads Hamlet, vor allem durch sein körperbetontes Spiel. Auch wenn Hans Gratzers Inszenierung nicht mehr einhelliges Kritikerlob auslöst, beim Publikum kommt der Abend erneut gut an. Überhaupt sind sämtliche Shakespeare-Inszenierungen regelmäßig ausverkauft und prägen den Ruf des Schauspielhauses als Ort zeitgemäßer Inszenierungsformen.¹

Abgesehen von *Othello*, ragen aus dem Spielplan der vierten Spielzeit zwei Stücke besonders hervor. Beides sind Erfolgsstücke, die in der Theaterwelt für Furore sorgen, in Wien aber ausschließlich am Schauspielhaus zu sehen sind: *Groß und klein* von Botho Strauß und Martin Shermans *Bent*. Der preisgekrönte Broadway-Hit *Bent*, 1979 uraufgeführt, wird weltweit nachgespielt und breit diskutiert. Das Stück handelt von der Verfolgung und Inhaftierung Homosexueller während der NS-Zeit, als Bühnensujet war dies seinerzeit ein absolutes Novum. Ein vergleichbarer Coup mit einem explizit homosexuellen Thema wird später noch einmal gelingen, mit Tony Kushners Aids-Drama *Angels in America*.²

Botho Strauß' *Groß und Klein*, eine feinsinnige Milieustudie bundesdeutscher Befindlichkeit, wird von vielen Kritikern als gerade exemplarisches Werk für das gesamte Jahrzent betrachtet.³ Im Zentrum der Einsamkeits-Eloge steht Lotte, von ihr stammt der viel zitierte Stoßseufzer: „In den Siebziger Jahren finde sich einer Zurecht.“⁴ Im Schauspielhaus spielt Tatja Seibt die Paraderolle, die vierstündige Inszenierung in der Regie von Hans Gratzer wird als „erregend“ beschrieben.⁵ Die Aufführung „braucht den internationalen Vergleich nicht zu scheuen“.⁶ Der Abend sei „ein unschätzbar wichtiger Beitrag zu der latenten Botho-Strauss-Diskussion, den Hans Gratzer da leistet.“⁷

¹ Mehr über das Regietheater s. 2. Teil, 1. Kapitel.

² Mehr über *Bent* und *Angels in America*: s. 2. Teil, 3. Kapitel.

³ Die Uraufführung von Peter Stein mit Edith Clever in der Hauptrolle ein viel gelobtes Ereignis, vgl.: Karasek, Hellmuth: „Ein gottverlassener Engel“, in: Spiegel, 18. 11. 1978; Baumgart, Reinhard: „Scharfe Bilder, dunkle Bedeutung“, in: Die Zeit, 15. 12. 1978, Becker, Peter von: „Entleben in Glaube, Liebe, Hoffnung. Zur Uraufführung von Botho Strauß' „Groß und klein““, in: Theater heute, 1/79, S. 4–10.

⁴ Schröder, Jürgen: „In den Siebziger Jahren finde sich einer Zurecht“, in: Barner, Wilfried et. al. (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: 2006 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 12) S. 671–690, S. 671.

⁵ Kahl, Kurt: „Als einziger Ausweg bleibt die Phantasie“, in: Kurier, 25. 4. 1981.

⁶ Kathrein, Karin: „Lotte beweist sich auch in Wien“, in: Die Presse, 25. 4. 1981.

⁷ Sichrovsky, Heinz: „Lotte und die scheinbar Intakten“, in: Arbeiterzeitung, 25. 4. 1981.

Weiters bringt die Saison Helmut Qualtingers *Das kleine Wiener Halbwelttheater*, das bei Kritik wie Publikum auf großes Echo trifft. Qualtinger bringt darin eine Auswahl an Szenen und Monologen auf die Bühne, die er im Lauf der 1970er Jahre verfasst hat.⁸

Mit zwei Musikkomedien schließt die Saison: Das IRA-Spektakel *Die Geisel* des irischen Autors Brendan Behan und Oscar Straus *Ein Walzertraum* (mit Jungstar Rainhard Fendrich). *Die Geisel*, 1977 übrigens von Peter Zadek verfilmt, hat die Dramaturgin Ingrid Rencher für das österreichische Idiom umgeschrieben, die traditionellen irischen Lieder werden in der Originalfassung vorgetragen, das übrige Liedgut ist von den Schmetterlingen komponiert, die Folk-Politrock-Band rund um Willi Resetarits gilt in der Gegenkultur der 1970er Jahre als bedeutende Musikformation.⁹

Dem *Walzertraum*, der Operette von Oscar Straus, geht eine aufreibende Probenarbeit voran, bei der es einmal sogar zu einer Schlägerei gekommen sein soll.¹⁰ Die Inszenierung von Othello-Darsteller Wilfried Baasner belässt die Handlung – eine Prinzessin lässt sich von der Geliebten ihres Ehemanns in pikante Geheimnisse einweihen, um die Gunst des Gatten wieder zu gewinnen – in der Jahrhundertwende. Das Bühnenbild von Peter Gijum bringt die einzelnen Handlungsorte (inklusive Pissoir) in Form mehrerer kleiner Spielinseln auf die Bühne und ermöglicht ein Simultanspiel. „Als Heurigenlokal dient, mit Wein auf den Tischen, der Zuschauerraum.“¹¹ Ein Teil des Publikums sitzt vor Weingläsern auf rohen Bänken im Parkett und ist zum Mittanzen eingeladen.¹² Was Baasner wollte, könne er sich schon vorstellen, so ein Kritiker, „den Überschlag der Operette in die Parodie“.¹³ Jedoch, geglückt sei dies nicht: „Eigentlich hat er nur das Libretto vergröbert und den Evergreens von Oscar Straus erotische Szenen unterlegt.“¹⁴ Wenngleich die Kritiker gewisse Probleme mit der Erotisierung von Straus hatten, in der Erinnerung von Eduard Wildner sei die Aufführung jedoch „so schräg“ gewesen, dass es „schon wieder eine Kultaufführung“ war und mit 90 Prozent auf eine stolze Auslastung verweisen kann.¹⁵ Wildner: „Ganz Wien war da“.¹⁶

⁸ Meister, Monika: „Wiener Stillstand im Mittelton“, in: *Die Presse*, 19. 5. 1981; Schmid, Manfred: „Qualtingers Viertelwelt“, in: *Volksstimme*, 19. 5. 1981. Die Aulastung liegt bei 98 Prozent. Vgl.: N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg) 1985, S. 67.

⁹ Vgl.: Schauspielhaus (Hrsg.): Texte und Materialien zu Brendan Behans *Die Geisel*, Februar 1981. S. 4–5.

¹⁰ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹¹ Kahl, Kurt: „Liegestütz gelernt und Ehe gerettet“, in: *Kurier*, 4. 7. 1981.

¹² Haider, Hans: „Der Degradierte und die venezianische Witwe“, in: *Die Presse*, 4. 7. 1981.

¹³ Kahl, Kurt: „Liegestütz gelernt und Ehe gerettet“, in: *Kurier*, 4. 7. 1981.

¹⁴ Hahnl, Hans Heinz: „Von der Operette zur Bieroper“, in: *Arbeiterzeitung*, 4. 7. 1981.

¹⁵ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg) 1985, S. 67.

¹⁶ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

1981/82: Das Ereignis - Maria Bill als Piaf

„Ich habe noch nie in meinem Leben so viel gearbeitet wie beim *Lear*“, sagt Regisseur Hans Gratzer vor seiner nächsten Shakespeare-Premiere, mit der die Spielzeit am 8. November 1981 eröffnet.¹ Der junge Schauspieler Justus Neumann verkörpert die Titelrolle des alternden Königs, die ganze Aufführung ist vom japanischen Kabuki-Theater inspiriert. „Seit einem Jahr arbeite ich [...] daran,“ so Gratzer.² „Angst darf man keine haben. Diese Angst vor dem Nickerfolg, vor dem Scheitern. Sonst wird man ängstlich. Und ängstlich kann man Theater nicht machen. Da wäre es besser auszusteigen.“³ Im selben Gespräch äußert sich der Theaterleiter, der in diesem Herbst 40 geworden ist, kritisch über sich und seine Arbeit. Er spricht über eine „neue Nüchternheit“, ein „Abschließen“, ein „Zuendeführen“ und gibt künstlerische Selbstzweifel erstaunlich offen zu: „Ich bin nicht der geworden, der etwas neu erfunden hat. Wie der Stein, der Zadek.“ Hans Gratzer vergleicht sich hier mit zwei der bekanntesten Vertreter des neueren Regietheaters. „Dieses ewige Fragen: Ist es richtig so? War es überhaupt richtig, was du bisher gemacht hast? Das Sich-selbst-in-Frage-Stellen, das Bezwifeln all dessen, was man denkt und macht, wird ja nicht kleiner, sondern immer größer.“

Über das Schauspielhaus sagt er Widersprüchliches: Einerseits betrachte er die Bühne als „ungeheuren Freiraum“ und wolle sie keinesfalls aufgeben, andererseits macht er unmissverständlich klar, dass er diese Phase eigentlich als beendet erachtet: „Diese wunderbare Zeit des Aufbaus, dieses Etwas mit ungeheurer Kraft und Intensität und Leidenschaft durchsetzen, die Arbeit mit Anfängern und Laien, die es hochzupushen gilt, die Schauer der Aufregung, die Freude, dass man etwas geschafft hat – das ist vorbei.“ Die Arbeit am Schauspielhaus beschreibt er als „intensive Bindung“, gleichwohl könnte er sich durchaus vorstellen, dies alles aufzugeben.

„Wie sind ja manchmal 12 bis 16 Stunden im Theater. Das geht ja nur, wenn man sich miteinander wohlfühlt und wenn man Achtung und Respekt voreinander hat. Wir sind eine Familie mit allen Vor- und Nachteilen einer solchen. Manchmal geht einer woanders hin und das soll auch so sein, damit niemand das Gefühl hat, dass er was versäumt. Aber es kommen die meisten wieder gern zurück. Ich sehe es ja an mir selber. [...] Diese Bindung hat natürlich auch seine Gefahren. Man sollte ja immer offen sein für andere Dinge. [...] Nächstes Jahr gehen wir in die fünfte Saison im Schauspielhaus, und da muss man doch einiges überdenken.“⁴

¹ Kathrein, Karin: „Zweifeln gehört dazu“, in: Die Presse, 3./4. 10. 1981.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Löbl, Hermi: „Burgtheater – warum nicht?“, in: Kurier, 2. 11. 1981.

In dem Gespräch offenbart Hans Gratzer, dass er sich eine Zukunft als Theaterleiter an einer anderen Bühne vorstellen könnte. Explizit äußert er den Wunsch Burgtheaterdirektor zu werden: „Ich leugne nicht, dass ich es gern versuchen würde. Ich fände es schön, das kulturelle Bild einer Stadt beeinflussen zu können.“⁵ Übrigens nennt Gratzer hier Rauol Aslan als Vorbild.⁶ Über den bisherigen Verlauf seiner Karriere äußert er sich zuversichtlich: „Ich hab' nie etwas wirklich angestrebt. Es ist immer alles von selber und zur richtigen Zeit gekommen.“⁷ Tatsächlich wird ihm bald darauf das Burgtheater versprochen.

Die Dramaturgin Ingrid Rencher interpretiert Gratzers Einstellung im Nachhinein als eine Art innere Zerrissenheit: Das etablierte Theater habe ihn zeitlebens angezogen - und zugleich abgestoßen.⁸ Eine große Bühne zu führen, sei ein lebenslanger Wunsch gewesen, der mit der Intendanz des Theaters in der Josefstadt in der Spielzeit 2003/04 auch in Erfüllung geht.⁹ Gewiss sei ihm der Erfolg wichtig sowie die Anerkennung und die Gestaltungsmöglichkeiten, die mit der Leitung eines großen Hauses einhergehen, meint Rencher. Zugleich gäbe es aber ein unbestimmtes Gefühl des Unbehagens, innerhalb eines konventionellen Rahmens ein Außenseiter zu bleiben und die latente Sehnsucht nach einem „anderen“ Theater.¹⁰ In einem Gespräch mit dem Theaterkritiker Wolfgang Kralicek spricht Gratzer einmal über seine Zweifel an den gängigen Bühneninstitutionen: „Nur glaub ich nicht, dass im Moment diese Theatersysteme richtig sind für mich, ich glaub, dass sie überhaupt nicht richtig sind.“¹¹

In der Spielzeit 1981/82 bleibt der vielfach gelobte *Lear* die einzige Inszenierung von Hans Gratzer am Schauspielhaus. In diesem Jahr nimmt er mehrere Angebote als Regisseur an: In München am Cuvilliér Theater inszeniert er Hofmannsthals *Schwierigen* mit Walter Schmidinger, in Berlin am Schillertheater *Othello* mit Hilmar Thate und Sona MacDonald, im Zürcher Schauspielhaus Tankred Dorsts *Merlin*.¹² In Wien arbeiten unterdessen andere. „Das gehört noch dazu, um wirklich frei zu werden“, sagt Gratzer – und über die Engagements im Ausland: „Das ist das letzte Abbauen dieses Staus, aus dem Reinhardt-Seminar hinausgeflogen zu sein. Ich kann mir Autoren und Schauspieler aussuchen, von denen ich

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. Raoul Aslan (1886–1958) war ein beliebter Burg-Schauspieler und in der Nachkriegszeit Burgtheaterdirektor im Ausweichquartier des Ronacher, Aslan hat seine Homosexualität offen gelebt und auch während der NS-Zeit nicht verheimlicht. Vgl.: Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. Wien: 2004, Bd. 1., S. 174; Gruber, Margarethe (Hrsg.): Raoul Aslan Begegnung im Licht – Briefwechsel mit Tonio Riedl. Wien: 1978.

⁷ Löbl, Hermi: „Burgtheater – warum nicht?“, in: Kurier, 2. II. 1981.

⁸ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

⁹ Wie wichtig die Anerkennung für Hans Gratzer war, wie stark der Wunsch, eine der Großbühnen zu leiten, davon sprechen unabhängig voneinander auch Schleyer, Erich, 20. 1. 2012 und Sengl Susanne, 3. 10. 2012.

¹⁰ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

¹¹ Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, Herbst 1986, Typoskript.

¹² Löbl, Hermi: „Burgtheater – warum nicht?“, in: Kurier, 2. II. 1981.

noch etwas lernen kann, die ich gleichzeitig mag und von denen ich weiß, dass mit ihnen vielleicht schwierig, aber doch ergiebig zu arbeiten ist.“¹³

Ab 24. November 1981 steht *Der Elefantenmensch* von Bernard Pomerance alternierend mit *Lear* am Spielplan. Üblicherweise werden am Schauspielhaus Stücke ensuite und nicht im Repertoire gespielt. Aufgrund der nicht vorhandenen Lagermöglichkeit, der gewöhnlich sehr aufwändigen Bühnenbilder und des minimalen Personalstands wären regelmäßige Bühnenumbauten für das Haus nicht zu bewältigen. Seit *Hamlet* und *Othello* weiß man jedoch, dass sich die Shakespeareabende regelmäßig zu Kassenschlagern entwickeln, die wegen den nachfolgenden Premieren zu einem Zeitpunkt abgesetzt werden mussten, als man das Haus noch leicht füllen könnte.¹⁴ Deshalb geht man in dieser Spielzeit dazu über, zwei Stücke in einem ähnlichen Bühnenbild alternierend zu zeigen und die Laufzeit der Shakespeare-Inszenierung dadurch etwas auszudehnen.

Die erfolgreiche *Lear*-Inszenierung wird in dieser Spielzeit sogar noch übertroffen: Am 18. Februar 1982 feiert *Piaf* Premiere mit Maria Bill in der Titelrolle, Regie führt Michael Schottenberg. Die biographische Collage der feministischen US-Autorin Pam Gems gibt den Chansons von Edith Piaf viel Raum. Wenn Maria Bill diese Lieder vorträgt, „brauen im Wiener Schauspielhaus die Beifallstürme auf – wie sonst in Opernhäusern, in Konzertsälen“.¹⁵ Ohne Zweifel: Maria Bill ist das Ereignis des Abends, ihre als authentisch empfundene Darstellung des Spatzen von Paris wird einhellig bejubelt: „Der Mythos erscheint“ heißt es etwa.¹⁶ Ein anderer Rezensent gerät ins Schwärmen: „Wir werden diese Nacht nicht vergessen“ und weiter: „wenn uns in fernen Zeiten die Enkel fragen: ‚Opa, hast du noch die Piaf gekannt?‘, werden wir antworten: ‚Ja und nein, mein Kind.‘ [...] Die Piaf habe ich nicht gekannt. Aber ich hab’ die Maria Bill als Piaf gesehen.“¹⁷ Über die Wandlungsfähigkeit der Schauspielerin erfährt man: „Unglaublich, wie sie mit jeder Handbewegung, jedem Schritt, jedem Blick ihr Bühnen-Vorbild zum Leben erweckt.“¹⁸ Vor allem: „Wie sie singt, ist wunderbar“.¹⁹ An anderer Stelle liest man: „Man ließe sich gern auf die Knie fallen, risse es einen nicht bis zum ersten Rang vom Sessel.“²⁰ Die einhellige Begeisterung der Kritiker geht manchen auch zu weit.²¹ Jedenfalls sorgt *Piaf* im Schauspielhaus verlässlich für volle Ränge. „Das war für mich ein wegweisendes Erlebnis.

¹³ Kathrein, Karin: „Zweifeln gehört dazu“, in: *Die Presse*, 3./4. 10. 1981.

¹⁴ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁵ Haider, Hans: „Maria Bill oder Der Mythos erscheint“, in: *Die Presse*, 20./21. 2. 1982.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Axmann, David: „La mome Maria Bill“, in: *Kurier*, 20. 2. 1982.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Reiter, Wolfgang: „Zur Theaterrezeption des rezensierenden Wiener Publikums“, in: *Falter*, 5/82, S. 8.

²¹ Ebd.

Der Erfolg hat mich überrascht, überrumpelt - und unglaublich in meinem Berufswunsch gestärkt“, sagt Maria Bill.²² Ermuntert durch das Kritikerlob, nimmt Maria Bill 1983 ihre erste Solo-LP „Maria Bill“ auf, „I mecht so gern landen“ wird ein Hit und gilt mittlerweile als Klassiker des Austro-Pop. Mit Edith Piaf scheint sie überdies so etwas wie eine Lebensrolle gefunden haben, noch Jahrzehnte nach dem Schauspielhaus-Knüller singt Bill in Solo-Abenden die Chansons der Französin:

„Die Auseinandersetzung mit Edith Piafs Leben und Liedern war für mein Leben wesentlich. Piaf hat mich stärker gemacht. Die Piaf hat mich auch gelehrt, was Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit für eine Künstlerin bedeuten kann. Ihr Beharrungsvermögen imponiert mir ebenfalls: Dass sie bei sich geblieben ist, auch wenn andere das nicht goutierten.“²³

Die Saison 1981/82 bringt noch Barbara Frischmuths *Daphne und Io* (15. Mai 1982). Der erste Bühnentext der österreichischen Autorin nähert sich dem Thema Emanzipation auf satirische Weise. Die Aufführung kommt bei den überwiegend männlichen Theaterkritikern nicht gut an - von „Fadesse“²⁴ und „lächerlich banaler Bühnenrealisierung“²⁵ ist die Rede. Auch das Publikum lässt auf sich warten und das Stück wird vorzeitig abgesetzt.²⁶

Die Spielzeit endet mit Frank Wedekinds *Lulu* (18. Mai 1982). In der Aufführung werden die beiden Stückteile *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* zusammengezogen und auf den Wedekindschen Zirkusgedanken hin konzipiert: Die Bühne ist wie eine Manege gestaltet, mit bunt-schillerndem Paillettenvorhang und echtem Sand auf dem Bühnenboden. Die Probenzeit verläuft konfliktreich: Wegen Meinungsverschiedenheiten über die Umbesetzung der Hauptrolle (Cécile Nordegger) haben sich Hans Gratzer und Regisseur Loek Huisman schließlich einvernehmlich getrennt. Aus der Inszenierung wird nun ein Gruppenprojekt, geführt von Toni Wiesinger, Dramaturg Wolfgang Palka und Hans Gratzer, der an den Wochenenden von den Berliner *Othello*-Proben einfliegt.²⁷ Eduard Wildner, der Alwa Schön darstellt, erinnert sich an diese Zeit: „Die Arbeit war enervierend, wir mussten viele Probleme bewältigen und haben gedacht, das wird der Flop des Jahrhunderts.“²⁸ Die Inszenierung, in der Helmut Qualtinger Jack the Ripper verkörpert, wird von den Kritikern keineswegs rundweg abgelehnt, aber schafft doch nur eine Auslastung von 60 Prozent.²⁹

²² Rathmanner, Petra: „Piaf hat mich stärker gemacht“, in: Wiener Zeitung, 4. 9. 2012.

²³ Ebd.

²⁴ Plakolb, Ludwig: „Ein Alptraum“, in: OÖ Nachrichten, 17. 4. 1982.

²⁵ Kathrein, Karin: „Die Maus, die brüllte“, in: Die Presse, 17. 4. 1982.

²⁶ Kathrein, Karin: „Übel aus der Büchse der Pandora?“, in: Die Presse, 4. 5. 1982. Die Auslastung liegt bei 50 Prozent.

Vgl.: N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 68.

²⁷ Kathrein, Karin: „Übel aus der Büchse der Pandora?“, in: Die Presse, 4. 5. 1982.

²⁸ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

²⁹ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 68.

1982/83: Fünfjahresjubiläum

Da *Piaf* im September und Oktober in der Berliner Volksbühne (West) gastiert, eröffnet das Schauspielhaus die Saison relativ spät. Erst am 6. November 1982 feiert Goethes Liebesdrama *Stella*, in einer Inszenierung von Michael Haneke Premiere. Die Silvesterpremiere, Alan Ayckbourns *Frohe Feste*, ist eine Well-made-Comedy aus Großbritannien und thematisiert den kleinbürgerlichen Traum von Reichtum und Erfolg. Die Inszenierung in der Regie von Ingrid Rencher kommt bei der Kritik nicht besonders gut weg und zieht auch beim Publikum nicht sonderlich.¹

Mit Heiner Müllers *Quartett* wird am 5. Februar 1983 das erste von drei Müller-Stücken am Schauspielhaus aufgeführt. Der Autor gilt in den 1980er Jahren als einer der wesentlichen Dramatiker der DDR. In Wien wird Müller in dieser Zeit ausschließlich in der freien Szene gespielt, neben dem Schauspielhaus bringen etwa Die Komödianten oder die freie Gruppe Angelus Novus Texte von Heiner Müller auf die Bühne.² Hans Gratzers Inszenierung des verbalen Erotik-Duells zwischen Madame Merteuil (Erni Mangold) und ihrem Ex-Geliebten Valmont (Joachim Unmack), in Anlehnung an den Briefroman *Gefährliche Liebschaften* (1782), trifft auf geteilte Resonanz. Die einen interpretieren die Nähe zu Becketts-Endzeit-Figuren - Gratzer lässt die Protagonisten das ganze Stück über mit Handtüchern bedeckt auf Sonnenliegen ruhen - als „Missverständnis“³ oder gar „überflüssig“. ⁴ Für andere wiederum liegt gerade in der Beckett-affinen Umsetzung das Herausragende der Inszenierung.⁵ Ein Kritiker jubelt: „Wieder ein großer Abend des Schauspielhauses.“⁶ Der Coup der Inszenierung, von dem in den hier eingesehenen Kritiken übrigens nicht die Rede ist, war laut Toni Wiesinger das Schlussbild: Die Schauspieler ziehen die sie bedeckenden Tücher weg und man erkennt, dass die Akteure die ganze Vorstellung über vollkommen nackt auf der Liege gelegen sind.⁷ Beim Publikum hat es die Aufführung schwer und kommt über eine durchschnittliche Auslastung von 46 Prozent nicht hinaus.⁸

¹ Engerth, Rüdiger: „Kleinbürgers fader Traum“, in: Kronenzeitung, 4. 1. 1983; Hove, Oliver vom: „Zermalmt im Schwank“, in: Die Presse, 10. 1. 1983. Die Auslastung lag bei 47 Prozent. Vgl.: N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 68.

² Über Heiner Müller in Wien s. 2. Teil, 2. Kapitel.

³ Kathrein, Karin: „Die Obszönität des Todes“, in: Die Presse, 7. 2. 1983.

⁴ Klaus, Rudolf Ulrich: „Obszönität als Beckettia“, in: Wiener Zeitung, 8. 2. 1983.

⁵ Axmann, David: „Liebe, Tod und deutsche Rede“, in: Kurier, 7. 2. 1983.

⁶ Sichrovsky, Heinz: „Lupenreines Volkskunstwerk“, in: Arbeiterzeitung, 7. 2. 1983.

⁷ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁸ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 68.

Heinar Kipphardts umstrittenes Stück *März – ein Künstlerleben* feiert am 19. März 1983 Premiere. Das Stück ruft bei den heimischen Rezessenten negative Reaktivonen hervor, man wirft Kipphardt geistigen Diebstahl vor: Die Figur nimmt nämlich Anleihen bei der wechselvollen Biographie des österreichischen Dichters Ernst (Alexander) Herbeck (1920–1991), der in der Nervenklinik Gugging unter Anleitung des Arztes Leo Navratil zu schreiben begonnen hat. Kipphardt fügt Gedichte von Herbeck in sein Dokumentarspiel ein, ohne sie extra auszuweisen. Die Inszenierung von Ralph Schaefer trifft auf geteiltes Echo, wird entweder als „ästhetisiert“⁹ und „gekünstelt“¹⁰ abgelehnt oder als „grandios“¹¹ gefeiert.¹²

Am 4. Mai 1983 wird mit der Premiere von Shakespeares Lustspiel *Die 12. Nacht oder Was ihr wollt* das fünfjährige Bestehen der Bühne begangen. Die Aufführung findet Fürsprecher: „Jubel für die Schauspieler und ein Lorbeerkrantz für Gratzer“¹³ – und Gegner: „Nur müde schleppt sich das komödiantische Verwirrspiel durch dreieinhalb Stunden Aufführungsdauer“.¹⁴ Die meisten Kritiker sind sich jedoch darin einig, dass Gratzer die „erotische Komponente des Stücks ganz stark in den Vordergrund“ rücke.¹⁵ Mit 90 Prozent Auslastung wird *Die 12. Nacht oder Was ihr wollt*, die letzte der vier Gratzerschen Shakespeare-Inszenierungen, erneut ein Publikumshit.¹⁶

An eine besondere Fünf-Jahr-Feier vermag sich niemand mehr zu erinnern, jedoch verbinden die meisten Befragten mit dem Jubiläum das Gefühl, etwas erreicht zu haben.¹⁷ Die mühselige Anfangszeit ist überwunden, das Haus hat ein (verglichen mit der zweiten Ära) treues Publikum gefunden und sich zumal mit den Shakespeare-Aufführungen einen Ruf als Spielstätte der Theatermoderne in der traditionell eher konservativen Theaterstadt Wien erworben.¹⁸ In einem Briefentwurf für das Programmheft zu *Die 12. Nacht oder Was ihr wollt* ist Programmatisches zu lesen:

„Nach fünf Jahren halten wir an der These ‚Theater ist schön‘, mit der wir 1978 die Theater-Arbeit im Schauspielhaus aufgenommen haben, weiter fest, und meinen damit immer noch mehr als leeren, ästhetischen Reiz: die Wichtigkeit des Schönen als Schönheit des Wichtigen. Dass Kunst, zumal Theater-Kunst, auch und gerade dort, wo sie leidenschaftlich eine/die Wahrheit sucht und fordert, an ihre Grenzen stößt und die Schranken der Wirksamkeit des schönen Scheins immer wieder nicht zu überwinden

⁹ Axmann, David: „Ein Stückchen Welt“, in: *Kurier*, 22. 3. 1983.

¹⁰ Halberstamm, Alice: „Feine und nicht ganz feine Art“, in: *Arbeiterzeitung*, 22. 3. 1983.

¹¹ Chernel, Lona: „Was fühlst du, kranker Bruder?“, in: *Wiener Zeitung*, 22. 3. 1983.

¹² Kathrein, Karin: „Ein Stück zerplatzt“, in: *Die Presse*, 22. 3. 1983.

¹³ Hahnl, Hans Heinz: „In Melancholie zu Tode gekocht“, in: *Arbeiterzeitung*, 7. 5. 1983.

¹⁴ Hove, Oliver vom: „Unlust melancholischer Liebesträume“, in: *Die Presse*, 7. 5. 1983.

¹⁵ Rizy, Helmut: „Komödie der erotischen Irrungen“, in: *Volksstimme*, 7. 5. 1983.

¹⁶ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 68.

¹⁷ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011; Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

¹⁸ Mehr darüber s. 2. Teil, 1. Kapitel.

imstande ist, ist uns einerseits schmerzlich bewusst, ist andererseits permanente Herausforderung fortzufahren, den Überdruss und die Sattheit abzuschütteln, die ästhetische und inhaltliche Konfrontation zu suchen, das Ziel unermüdlich höher und höher zu stecken.“¹⁹

Das Ziel unermüdlich höher stecken, mag auch als Vorgabe für die nächste Spielzeit durchgehen. Hans Gratzer hat für 1983/84 die Lösung ausgegeben: „Wir brauchen einen neuen Plan.“²⁰ Und die nächste Saison übertrifft tatsächlich alles bis dahin Gewesene. Hans Gratzer äußert sich dazu vorab in einem Interview:

„Es hat viel mit meiner persönlichen Entwicklung zu tun und mit der Entwicklung, die das Schauspielhaus in den letzten fünf Jahren genommen hat. Zuerst hatten wir ja den Kampf, uns zu etablieren. Dieser Erfolgszwang war sehr groß und hat uns dann letztendlich aus dem Rhythmus geworfen. Eine Mittelbühne [...] hat die Aufgabe, sich nicht irgendwie auf Erfolgsstücken auszuruhen, sondern aufzuzeigen und zu kämpfen für ein möglichst richtiges Theater in einer Stadt. So schwer ist das gar nicht.“²¹

¹⁹ Briefentwurf in: A4-Ordner von Ingrid Rencher, Titel: 12. Nacht, 5 Jahre Schauspielhaus

²⁰ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

²¹ Loibl, Elisabeth: „Für ein deutliches Theater“, in: Falter, 18/83.

1983/84: Saison der Superlative

„Ich weiß auch nicht mehr, wir wir das geschafft haben, wir haben gearbeitet, gearbeitet, gearbeitet“, erinnert sich Toni Wiesinger.¹ Denn Hans Gratzer macht seine Ankündigung, im Schauspielhaus „radikaleres Theater zu wagen“, wahr.² An sieben Tagen in der Woche gibt es nun ausschließlich zeitgenössische Stücke. Für den Dramaturgen Wolfgang Palka ist diese Saison nicht mehr zu überbieten.³ Die Spielzeit der Superlative bringt erstmals in Wien ein Stück von Elfriede Jelinek, die spätere Literaturnobelpreisträgerin ist zu diesem Zeitpunkt in ihrer Heimatstadt noch ein literarischer Geheimtipp. Mit George Tabori, Heinar Kipphardt, Heiner Müller und Botho Strauß werden wesentliche Autoren aus Deutschland vorgestellt, die sonst in Wien kaum gezeigt werden. Weiters wird Bernard Marie-Koltès gespielt, der französische Dramatiker steht gerade vor seinem internationalen Durchbruch, und das Schauspielhaus ist die erste Bühne in Österreich, die eines seiner Stücke zeigt. Schließlich feiert das Musical *Rocky Horror Picture Show* Premiere und wird zum größten Publikumserfolg in der Geschichte des Schauspielhauses. In einem Interview mit der Wiener Stadtzeitung *Falter* sagt Hans Gratzer über den ambitionierten Spielplan:

„Es ist richtig, einfach zu schauen, was nicht gespielt wird, und Mut zu haben, auf die Stücke hinzuweisen, die Stücke zu produzieren, die uns im Moment am schmerzlichsten und am wichtigsten scheinen. Ich bin endlich soweit, dass ich mich nicht mehr entziehen möchte. Kein ästhetisches oder ein deutendes Theater, sondern ein deutliches Theater, um mit aller Kraft der Zeit und den Problemen, die an Hand der Stücke hervorgehen, auf den Grund zu gehen.“⁴

Im Laufe des Gesprächs äußert sich Gratzer wiederholt kritisch über die heimischen Bühnen.⁵ Tatsächlich verändert sich in den 1980er Jahren die Wiener Theaterlandschaft grundlegend. Beflügelt von den Ideen einer alternativen Gegenkultur, im Windschatten der Arenabewegung von 1976, finanziert von SP-Kulturpolitikern, hat eine neue Generation von Theatermachern in den 1970er Jahren kulturpolitische Relevanz erlangt und Teile des urbanen Raums gleichsam neu definiert.⁶ Im Zuge der Aufbruchsstimmung werden die so genannten Mittelbühnen gegründet, Hans Gratzers Schauspielhaus ist eine der ersten von insgesamt

¹ Wiesinger, Toni, 2. 02. 2011.

² Baumann, Gunther: „Ein sperriger Stoff, ein spannender Abend“, in: Kurier, 10. 09. 1983.

³ Palka, Wolfgang, 5. 10. 2009.

⁴ Loibl, Elisabeth: „Für ein deutliches Theater“, in: Falter, 18/83.

⁵ Ebd.

⁶ Birbaumer, Ulf: „Die politische Funktion des nichtkommerziellen Theaters in Wien“ in: Maske und Kothurn, 17/71, S. 221–229.

sieben Neugründungen in den 1980er Jahren.⁷ Im selben Interview deutet Hans Gratzer bereits an, dass offenbar die einst so ergiebige Verquickung zwischen den neuen Theatermachern und Publikumsschichten aus der Alternativkultur zu bröckeln beginnt: „Die Mitteltheater sind leider Gottes in ihrer ideologischen Maske steckengeblieben und glauben sich die ganze Ideologie selber nicht mehr.“⁸

Zudem taucht mit den freien Gruppen ein neues Phänomen auf, das die Wiener Theaterlandschaft in den kommenden Jahren vielfältiger aber auch zunehmend unüberschaubar macht. Für 1988 reichen bereits 120 Theatergruppen um Subventionen bei der Stadt Wien ein. Zehn Jahre zuvor, als das Schauspielhaus eröffnet wurde, gab es noch keine einzige dieser freien Gruppen. Die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister beschreibt in einem 1987 publizierten Aufsatz das Wiener Theater als „uneinheitliche, addierbare Vielfalt von theatralen Mitteln und Ausdrucksformen“.⁹ Die Bandbreite reiche zwar von

⁷ Ein kurzer Überblick über die Wiener Mittelbühnen und ihre Intendanten: Als Pionier dürfte wohl **Conny Hannes Meyer** gelten: 1958 verließ der Regisseur und Autor das drei Jahre zuvor von ihm mitbegründete Theater Experiment und gründete ein eigenes Ensemble, das er Die Komödianten nannte. Zunächst eine vazierende Truppe mit Tourneen in ganz Österreich, nahm die Truppe 1963 einen regelmäßigen Theaterbetrieb im Theater am Börseplatz auf und galt bald als Zentrum avantgardistischen Theaterschaffens in Wien. 1974 übersiedelte das Ensemble in das Theater im Künstlerhaus beim Karlsplatz, das 1985 nach dem Ende der Komödianten vorerst geschlossen wurde. 1987 scheiterte eine Initiative zur Neubespielung des Theaters als politische Bühne an der Entscheidung der damaligen Kulturstadträtin Ursula Pasterk, die beschloss, das Theater im Künstlerhaus unter neuem Namen – gemeinsam mit dem ebenfalls leer stehenden Theater im Konzerthaus – allen freien Gruppen zur Verfügung zu stellen. Ergebnis dieser Konstruktion war das dietheater, das **Christian Pronay** von 1989 bis 2007 geleitet hat. Die beiden Spielstätten zeigten vorrangig Produktionen freier Wiener Gruppen. Seit der Spielzeit 2007/08 werden die beiden Bühnen von **Thomas Frank und Haiko Pfost** unter dem Namen brut als Koproduktionshaus für die nationale und internationale freie Szene geführt.

Dieter Haspel war Mitbegründer der Theatergruppe Café Theater (1968), die er ab 1973 unter dem Namen Ensembletheater im Theater am Kärtner Tor weiterführte, das er alternierend mit Hans Gratzers Werkstatt bespielt hat. 1977 übersiedelte er mit dem Ensembletheater in das Kleine Theater im Konzerthaus und 1981/82 in das neu eröffnete Kellertheater am Petersplatz im ersten Wiener Gemeindebezirk. Mit der Spielzeit 2009/2010 wurde das Ensembletheater von **Harald Posch und Ali Abdullah** übernommen. Die Räumlichkeiten am Petersplatz werden seither unter dem Namen Garage X Theater Petersplatz geführt.

Die Gruppe 80 war zunächst eine vazierende freie Gruppe, gegründet von ehemaligen Komödianten-Mitgliedern. Unter der künstlerischen Leitung von **Helmut Wiesner und Helga Illich** hat die Gruppe 1983 ein eigenes Haus in der Gumpendorferstraße in Wien-Mariahilf bezogen. 2005 geben die Theaterleiter aus freien Stücken ihre Bühne auf, die im Zuge der Wiener Theaterreform in der Spielzeit 2005/06 an ein Leitungskollektiv übergeben wird, das sich aus den vormaligen freien Gruppen urtheater, L.U.S.T-Theater sowie Theater Kinetis zusammensetzt. Das Kollektiv zerbricht, ab der Spielzeit 2009/10 übernimmt **Margit Mezgolich** die künstlerische Leitung, die sie ab 2013/14 an **Gernot Plass** überträgt.

Das Theater Drachengasse im ersten Wiener Gemeindebezirk wird 1981 von **Emmy Werner** als explizites Frauentheater gegründet. Als sie 1987 als Direktorin ans Wiener Volkstheater berufen wurde, übernahmen schließlich **Johanna Franz und Eva Langheiter** die Agenden und führen die Bühne bis auf weiteres. 1983 gründet die Schauspielerin und Regisseurin **Johanna Tomek** die Theater m.b.H. in der Zieglergasse im siebten Wiener Gemeindebezirk und führt die Kellerbühne 20 Jahre lang gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten dem Bühnenbildner Werner Schönolt. 2003 geben sie die Bühne auf und arbeiten weiterhin frei unter dem Vereinsnamen Theater m.b.H.

Das Serapionsensemble, 1973 von **Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits** gegründet, war zunächst ein fahrendes Figurentheater. 1977 wandelte das Ensemble das stillgelegte Vindobona Kino am Wiener Wallensteinplatz in ein Theater um und bespielte es elf Jahre lang. Seit 1988 ist die Heimstätte des Serapionstheater das Odeon, die ehemalige Getreidebörse in der Taborstraße im zweiten Wiener Gemeindebezirk.

Der Max-Reinhardt-Absolvent **Gerhard Werdeker** gründet 1983 in der Palmgasse 8, in Wien 15, den Spielraum, 1990 übersiedelt die freie Bühne in die Bahngasse, Wien 3, seit 2002 ist der Spielraum in der Kaiserstraße, Wien 7, im ehemaligen Erika-Kino, beheimatet.

Solch einen Schwung an Neugründungen wird es in den kommenden Jahrzehnten nicht mehr geben, wenngleich es gegen Ende der 1990er Jahre vereinzelt wieder zu Theatergründungen kommt. Einige Beispiele: 1998 gründen **Grischka Voss und Ernst-Kurt Weigel** das Off-Theater, Ende der 1990er Jahre leitet **Eva Brenner** das Projekt Theaterstudio, das später in Fleischerei umbenannt wird und **Barbara Klein** setzt nach mehrjährigem Kampf ein Theater für Frauen durch, das im Jahr 2000 als Theater Kosmos (Lage: Siebensterngasse 42) eröffnet wird. Vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn, Ruiss, Gerhard (Hrsg.): ... mit beschränkter Haftung. Theater m.b.H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahre. Wien: 2003 sowie Privatarchiv Petra Rathmanner.

⁸ Loibl, Elisabeth: „Für ein deutliches Theater“, in: Falter, 18/83.

⁹ Meister, Monika: „Zur Utopie alternativen Theaters“, in: Maske und Kothurn, 1-2/87, S. 29–34, S. 30.

Boulevard- bis Literaturtheater, von Volkstheater bis zur Performance, vom Kinder- bis zum Seniorentheater. Was den meisten Produzenten jedoch fehle, sei eine „Reflexion über das eigene Medium“.¹⁰ Meister macht bereits Ende der 1980er Jahre die ökonomische Situation mitverantwortlich dafür, dass es kaum zu einer kontinuierlichen Zusammenarbeit komme, eine Voraussetzung für konzeptionelle Entwicklungen. Die Theatermacher arbeiten „zumeist ohne soziale Absicherung und auf labiler ökonomischer Basis. Häufige personelle Fluktuation innerhalb der Gruppen wirkt sich dazu erschwerend [...] aus.“¹¹

Abgesehen von diesen Eruptionen im außerinstitutionellen Theater, bahnen sich Verschiebungen innerhalb der Großbühnen an, eine neue Generation von Theatermachern übernimmt die Bühnen im Lauf der 1980er Jahre.¹² Den Anfang macht das Burgtheater. Im Herbst 1983 lässt der amtierende Burgtheater-Direktor Achim Benning mit einer Ankündigung aufhorchen: Er möchte aus freien Stücken nach zehnjähriger Amtsperiode die Leitung des Burgtheaters abgeben. Bennings letzte Spielzeit wäre demnach die Saison 1985/86.¹³ Als die Suche nach einem Nachfolger beginnt, ist Hans Gratzer zunächst der Wunschkandidat des damaligen Unterrichts- und Kunstmisters Helmut Zilk (SPÖ). „Gratzer war das Burgtheater schon mehr oder weniger versprochen“, schreibt auch der Claus-Peymann-Biograph Roland Koberg.¹⁴ Das Haus am Ring zu führen wäre für Hans Gratzer der größtmögliche Karriersprung, mehr könnte ihm die Theaterstadt Wien nicht bieten. Dass er für diesen Schritt bereit wäre, hat er in Interviews seit geraumer Zeit geäußert.

Am Schauspielhaus beginnt unterdessen die Spielzeit „mit dem „aufregendste[n] Theaterereignis, das in Wien derzeit geboten wird“:¹⁵ Am 8. September 1983 feiert Heiner Müllers Stück *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* Premiere.¹⁶ In dem Titelungetüm vereint Müller Textmaterial aus etwa 30 Jahren. Das enigmatische Konvolut widersetzt sich bewusst traditionellen dramatischen Formen, es gibt weder eine sich linear entwickelnde Handlung noch definierte Rollen, vielmehr bestimmen Monologe oder

¹⁰ Ebd., S. 32.

¹¹ Ebd., S. 30.

¹² 1986 wird Claus Peymann (Jahrgang 1937) bis 1999 Direktor des Burgtheaters, 1987 ist mit Emmy Werner (Jahrgang 1938) erstmals eine Frau an der Spitze einer Wiener Großbühne, sie wird das Volkstheater bis 2005 führen; 1988 findet auch an der Josefstadt ein Wechsel statt: Der Volksschauspieler Otto Schenk (Jahrgang 1930) übernimmt im Verbund mit dem Kulturmanager Robert Jungbluth die Bühne im achten Wiener Gemeindebezirk und leitet sie bis 1997. Vgl. Privatarchiv Petra Rathmanner

¹³ Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biographie. Berlin: 1999, S. 269.

¹⁴ Laut Koberg bedarf es einiger Lobbyarbeit, um Zilk von Gratzer abzubringen, vor allem Ursula Pasterk (SPÖ) habe in ihrer Funktion als Konsulentin den Minister über Monate hinweg bearbeitet und ihn von Claus Peymann überzeugt. Spätestens mit Jahresende 83/84 scheint aus Wiener Sicht die Wahl endgültig auf Peymann gefallen zu sein. Vgl. Koberg, Roland 1998, S. 269.

¹⁵ Schweighofer, Martin: „Groß und klein“, in: *Wochenpresse*, 13. 9. 1983.

¹⁶ Es ist die österreichische Erstaufführung, die Uraufführung war am 22. April desselben Jahres in Bochum von Karge und Langhoff.

selbstreflexive Dialoge das Geschehen.¹⁷ Aufgrund der Widerständigkeit der Textblöcke sowie der verschwimmenden Sprecher-Identitäten müssen Regisseure wie Schauspieler mit diesem Text szenisch anders arbeiten als mit Stücken der Regeldramatik. Auch Kritiker und Publikum sind mit dieser Art der Dramatik, die ein neues Verhältnis von Theater und Text anvisiert, zu Beginn der 80er Jahre noch nicht sonderlich vertraut.¹⁸

Eine gewisse Irritation im Umgang mit Müllers *Medea* lässt sich aus vielen Schauspielhaus-Kritiken herauslesen. Entweder sind sie äußerst deskriptiv und zurückhaltend im Urteil, oder sie reagieren unverblümt bissig, geradezu aggressiv auf die Aufführung. Mit der Aussage, der Text habe „keine Spur dessen, was man normalerweise als ‚Sinn‘ bezeichnet“¹⁹, bringt Rudolf Uwe Klaus, Rezensent der *Wiener Zeitung*, einen häufig vorgebrachten Vorwurf gegenüber der scheinbaren Inhaltsleere der neuen Dramatik zum Ausdruck. Beim DDR-Autor Müller holt mancher Kritiker auch zum politisch motivierten Gegenschlag aus: Hier feiere „ein Gestammel nach dem uralt-obsoleten Genossenschreck-Motto des ‚épater le bourgeois‘ besonders grässliche Urständ“²⁰. Über die Inszenierung erfährt man etwa: „Es ist eine Art völlig arbiträrer Collage aus unverständlichen Worten, unbegreiflichen Bewegungen, Schreien, Rennen, Musikgezirpe und pausenlosen Projektionen.“²¹ Auch dürfte die Aufführung Nackt- und Sexszenen beinhalten, die nicht jeder Kritiker goutiert: „Es gibt eine solche Fülle ungewohnter, zumeist abstoßender Bilder, dass zumindest das Auge ein bisschen auf seine Rechnung kommt, vorausgesetzt, man mag öffentlich Nackerte agieren sehen und jedwede Art von recht eindeutigen Geschlechtsakten anschauen.“²² Überwiegend erntet Gratzer jedoch Lob, die Aufführung wird als „sensationell“²³ beschrieben, als das „aufregendste Theaterereignis.“²⁴

Interessant ist weiters, dass das Schauspielhaus-Ensemble auf den Verriss von Rudolf Uwe Klaus mit einem offenen Brief reagiert. Den hier zu Rate gezogenen Quellen folgend, scheint dies ein einmaliges Ereignis gewesen zu sein. Aus den Richtigstellungen lässt sich einiges über das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein des Ensembles sowie der Arbeitsweise am Schauspielhaus in Erfahrung bringen, deshalb wird nun ausführlich aus dieser Quelle zitiert:

„Sie unterstellen einerseits, dass die Schauspieler dazu ‚verurteilt‘ seien, ‚das‘ zu ‚spielen‘, andererseits, dass Sie fürchten, ‚das Was, Wie und Warum so?‘ bleibe den Schauspielern selbst ebenso verborgen wie dem Publikum.“

¹⁷ Hauschild, Jan-Christoph: Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: 2001, S. 401–404.

¹⁸ Mehr darüber s. 2. Teil, 2. Kapitel.

¹⁹ Klaus, Rudolf Uwe: „Verschmokter geht’s nimmer“, in: *Wiener Zeitung*, 10. 9 1983.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Kathrein, Karin: „Wie Theater noch attackieren kann“, in: *Die Presse*, 10./11. 9 1983.

²⁴ Schweighofer, Martin: „Groß und klein“, in: *Wochenpresse*, 13. 9. 1983.

Hinter der ersten Unterstellung liegt das verbreitete Missverständnis, Schauspieler seien so etwas wie Werkzeuge oder Marionetten der Regisseure, unfähig selbst zu denken oder Entscheidungen zu treffen, manipulierbar und für Geld zu allem bereit. Wir können Ihnen versichern, wir kennen kaum einen Schauspieler, der diesem Bild entspricht, kaum einen, der bereit ist, in einem Stück, das ihn nicht interessiert, gefällt oder anspricht, mitzuspielen. Es mag den seltenen Fall geben, dass ein Schauspieler einem Ensemble oder einem Haus zuliebe an einer Produktion mitwirkt, die ihm nicht besonders wichtig ist, aber gerade das Ensemble der Müller-Produktion besteht ausschließlich aus Freiwilligen, aus Schauspielern, die Müller überhaupt und dieses Stück besonders wichtig finden.

Hinter der zweiten Unterstellung verbirgt sich die Vorstellung vom Regisseur als Dompteur, der zu seiner eigenen höheren Ehre Schauspieler abrichtet, dressiert. Diese Vorstellung entbehrt vielleicht grundsätzlich nicht jeder Grundlage, für die Arbeit am Schauspielhaus ist sie völlig absurd. Unsere Produktionen sind gemeinsam erarbeitete Produkte aller Mitwirkenden, und ein Schauspieler, der über das ‚Was, Wie und Warum so?‘ nicht genauestens Bescheid weiß, ja nicht selbst darüber mitentschieden hat, ist in diesem Ensemble nicht denkbar.“²⁵

Am Tag nach der Müller-Premiere, am 9. September 1983, gastiert die Münchner theater gruppe nord mit Hanns Henny Jahnns Stück *Medea*. Eva Mattes verkörpert die Titelrolle, ihre Leistung wird einhellig gelobt, die Regie von Gerhard Kaminsky wird weniger gut aufgenommen. Auch das Stück des deutschen Autors trifft in Wien auf wenig Gegenliebe, was dem enigmatischen Text, 1926 mit Agnes Straub in der Hauptrolle uraufgeführt, im Lauf seiner wechselvollen Rezeptionsgeschichte häufig wiederfahren ist.²⁶

Am 30. September feiert *Kontrabaß* von Bestsellerautor Patrick Süßkind Premiere. Der Monolog, uraufgeführt 1981, ist damals ein landauf landab gespielter Bühnenhit. Auch am Schauspielhaus kommt der Einakter in der „hochkarätigen“²⁷ Regie von Michael Schottenberg bei den Kritikern gut an: „Ein köstlicher Abend voll boulevardesker Unterhaltung, der niemals auf Tiefgang und feine Nuancen verzichtet“.²⁸ Toni Böhms Darstellung des Musikers wird als „bravouröses schauspielerisches Solo“ beschrieben.²⁹ Die Auslastung von nur 64 Prozent lässt darauf schließen, dass das Stück dem typischen Schauspielhaus-Publikum fast schon zu konventionell gewesen sein könnte.³⁰

²⁵ Undatierter offener Brief, Privatarchiv Ingrid Rencher.

²⁶ Schweighofer, Martin: „Groß und klein“, in: *Wochenpresse*, 13. 9. 1983.

²⁷ Klaus, Rudolf Uwe: „Eine Hassliebe und ihre Hintergründe“, in: *Wiener Zeitung*, 2. 10. 1983.

²⁸ Weitzer, Andreas: „Geliebtes Monstrum“, in: *Kronenzeitung*, 2. 10. 1983.

²⁹ Karin Kathrein: „Duett von Lachen und Weinen“, in: *Die Presse*, 2. 10. 1983.

³⁰ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 68.

14 Tage später, am 14. Oktober 1983, feiert Harold Pinters *An anderen Orten* Premiere. Die darin gebündelten Einakter – *Familienstimmen*, *Victoria Station* und *Eine Art Alaska* – verfügen kaum über eine nacherzählbare Handlung, thematisieren vielmehr die Unmöglichkeit der Kommunikation, das schicksalhafte Aneinandervorbeireden und eine damit einhergehende Einsamkeit der Protagonisten. Besonders Vera Boreks Darstellung einer Frau, die aus einer jahrzehnte währender Schlafkrankheit erwacht - hier bezieht sich Pinter auf Studien des Neurologen Oliver Sacks - wird hervorgehoben.³¹ Die Regie von Hans Gratzer wird gleichfalls gelobt.³² Erneut bereitet die scheinbare Inhaltsleere der drei Kurzstücke manchen Kritikern ernsthafte Schwierigkeiten.³³

„In der zusehends provinzielleren Theaterstadt Wien öffnet Hans Gratzer als einziger ein Fensterchen zur großen, weiten Welt, die uns sonst nur aus der Lektüre der verschmockten Zeitschrift *Theater heute* bekannt wäre“, schreibt ein Theaterkritiker anlässlich der nächsten Premiere - George Taboris *Jubiläum*.³⁴ Das Stück ist eine Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Bochum und wurde dort in der Regie des Autors am 30. Januar 1983 uraufgeführt. Knapp zehn Monate später, am 24. November 1983, ist das Stück schon im Schauspielhaus zu sehen. Das Beispiel macht zweierlei deutlich: Erstens, wie schnell Hans Gratzer am Schauspielhaus Stücke herausbringt, die ihm wichtig sind. Zweitens, wie behäbig die Dramaturgiebüros der Wiener Großbühnen - die den Autoren ungleich mehr Tantiemen einbrächten als eine Mittelbühne - offenbar agieren. Diese Situation wird sich ab der Direktionszeit von Claus Peymann radikal ändern, in der zweiten Schauspielhaus-Ära wird Hans Gratzer viele Vorhaben nicht mehr verwirklichen können, weil bereits die Burg oder eine andere Großbühne das Stück bei den Verlagen mit einer Option belegt haben.³⁵

Das titelgebende Jubiläum in Taboris Stück ist die Machtergreifung Hitlers 1933 in Deutschland. Auf einem Friedhof am Rhein treffen sich im Jahr 1983 die Geister von fünf Personen, die sich an die historischen Ereignisse erinnern und gleichsam ihre Lebensgeschichten aufrollen. Regie führt der Schauspieler Erhard Pauer, er war in Bremen Mitglied von Taboris Theatergruppe und ist vertraut mit dessen Arbeitsmethode. Seine Inszenierung schlägt einen „provokativen Ton“³⁶ an, trifft bei der Kritik überwiegend auf

³¹ Kahl, Kurt: „Hallo aus der Dunkelheit“, in: *Kurier*, 16. 10. 1983.

³² Klaus, Rudolf Uwe: „Befremdliches über die Entfremdung“, in: *Wiener Zeitung*, 16. 10. 1983.

³³ Reimann, Viktor: „Die Einsamen und die Toten“, in: *Kronenzeitung*, 16. 10. 1983.

³⁴ Sichrovsky, Heinz: „Jenseits der wohlfeilen Rührung“, in: *Arbeiterzeitung*, 26. 11. 1983.

³⁵ Davon berichten unabhängig voneinander Toni Wiesinger, 2. 2. 2011 und Werner Walkner, 22. 11. 2010.

³⁶ Hove, Oliver vom: „Von unserer Mühe, mit Tabori zu lachen“, in: *Die Presse*, 26. 11. 1983.

positives Echo, wird gar als „eine der wichtigsten Wiener Theaterproduktionen der letzten Jahre“ gefeiert.³⁷

Seit Gründung des Schauspielhauses will Hans Gratzer die *Rocky Horror Picture Show* auf die Bühne bringen - am 18. Dezember 1983 ist es endlich soweit, die Rechte sind frei und eine ideale Besetzung ist gefunden.³⁸ Toni Böhm und Beatrice Frey suchen nach einer Autopanne vor einem drohenden Unwetter Zuflucht. Alexander Goebel gewährt ihnen als Riff-Raff Einlass ins Schloss und das kreuzbrave Paar gerät unverhofft in eine aufgeheizte Atmosphäre. Die Bewohner sind ausnahmslos in erotische Lack und Leder-Fummel gewandet und werden von einem gewissen Dr. Frank'n'Furter, dargestellt von Erich Schleyer, zu sexuellen Ausschweifungen angestiftet. Auf diese Paraderolle hat sich der Schauspieler monatelang vorbereitet, musste dabei einige Ängste und Widerstände abbauen:

„Ich habe zuvor weder Rock'n'Roll gesungen, noch konnte ich, wegen meiner Herkunft aus der DDR, besonders gut Englisch, außerdem kam ich mir, verglichen mit Tim Curry, dem Frank'n'Furter aus der Verfilmung, viel zu alt vor. Also habe ich für diese Rolle wie ein Tier gerackert und mich monatelang vorbereitet. Im Sommer bin ich auf Formentera, einer Insel vor Ibizza, mit Stöckelschuhen durch den Sand gelaufen – wie Marlene Dietrich im Film – und habe mir auf diese Weise beigebracht, mit High Heels zu gehen. Auch am Gesang habe ich intensiv gearbeitet. Die Aufführung war dann wirklich eine Gemeinschaftsarbeit im besten Sinn, wir haben uns alle sehr eingebracht, Hans war dabei so etwas wie ein Supervisor, der uns Mut zugesprochen hat. Dennoch wäre ich am Tag der Premiere am liebsten abgehauen ...“

Erst nach der Premiere ist mir bewusst geworden, was für eine Wirkung offenbar von mir ausgeht. Die Leute sind flach gelegen. Es war ein Rausch- und Freudenfest, bei dem einfach alles stimmte. Wir hatten Riesenerfolg und einen Heidenspaß. [...]“

Während der Aufführungsserie habe ich die Rolle des Frank'n'Furter richtiggehend verinnerlicht. Das ging soweit, dass ich auch außerhalb des Theaters mit schwarz lackierten Fingernägeln unterwegs war. Ich wohnte damals im 19. Bezirk, einer sehr bürgerlichen Gegend, Passanten haben mich teilweise angespuckt. [...]“

Eine Stunde vor Vorstellungsbeginn war ich in der Garderobe, habe mich selbst geschminkt, eine Flasche Sekt getrunken, mit diesen Ritualen habe ich mich auf die Rolle und auf den Abend eingestimmt. [...]“

Während dieser Zeit habe ich viele andere Angebote bekommen, aber ich habe alles abgeschlagen, weil ich voll und ganz Frank'n'Furter war. Das war karrieretechnisch nicht unbedingt weise, aber ich konnte nicht anders, konnte mich einfach nicht aufteilen. Das war die Rolle meines Lebens – und ich habe sie wirklich gelebt. Ich war zu 100 Prozent Frank'n'Furter!“³⁹

³⁷ Sichrovsky, Heinz: „Jenseits der wohlfeilen Rührung“, in: *Arbeiterzeitung*, 26. 11. 1983.

³⁸ Zuvor waren die Rechte nicht frei, da die Londoner Produktion eine Europa-Tournee plante. Die *Rocky Horror Picture Show* wird vom selben Bühnenverlag vertreten wie auch *Pam Gems Piaf*, der Schauspielhaus-Erfolg von *Piaf* hat die Zustimmung für die *Rocky Horror Show* begünstigt. Vgl.: Loibl, Elisabeth: „Don't dream ist – be it“, in: *Falter*, 25/83, S. 19.

³⁹ Schleyer, Erich, 20. 1. 2012.

Der britische Autor Richard O'Brian verzweirbelt im Stück gekonnt diverse Genres und entfacht einen Travestie-Spaß, der den libertinären Zeitgeist der 1970er Jahre trifft und sich mit anarchischem Humor gegen bislang geltende Musical-Konventionen stemmt. 1973, in einer Studiobühne des Londoner Royal Court Theatre uraufgeführt, avanciert die extravagante Rockoper bald zum Bühnenhit und erobert schließlich auch den Broadway. „Ich habe die Aufführung in New York gesehen und eine Kassette mit gebracht“, sagt Toni Wiesinger, „Lieder wie ‚Time Warp‘ oder ‚Sweet Transvestite‘ habe wir auf unseren Festen rauf und runter gespielt.“⁴⁰ 1975 wird das Kultstück von Jim Sharman und Richard O'Brian mit Tim Curry, Susan Sarandon und Meat Loaf in den Hauptrollen verfilmt. Nach Anlaufschwierigkeiten wird der Film in einer Late-Night-Schiene gezeigt, gewinnt eine wachsende Fangemeinde und startet einen beispiellosen Siegeszug durch Europas Arthouse-Kinos, in Wien läuft die *Rocky Horror Picture Show* am 25. November 1977 im Kolosseum-Kino an. Aus dieser Zeit datiert auch eine noch nie dagewesene Publikumsbindung: Die Zuschauer singen vielfach die Texte mit, spielen bisweilen sogar einzelne Szenen nach und sind ähnlich wie die Leinwandvorbilder kostümiert, es ist gerade so als ob man die Grenze zwischen Leinwand und Zuschauer aufweichen möchte.

Auch bei der Aufführung im Schauspielhaus wird die Trennung zwischen Schauspielern und Publikum spielerisch aufgehoben: Im Foyer werden Souvenirartikel wie Sticker, Feuerzeuge („There's a light“) oder Reis verkauft, letzteren können die Zuschauer in der Hochzeitsszene auf die Bühne werfen, Mittanzen ist erlaubt, Mitsingen sowieso.⁴¹

Aus dem Rahmen fällt gleich Erich Schleyers erster Auftritt: Er stöckelt auf einem Laufsteg quer durch das Publikum. Während er den Heuler „Sweet Transvestite“ anstimmt, schüttelt er seine Locken und Silberlametta regnet auf die Zuschauer herab. Der glamouröse Effekt geht auf eine Idee von Toni Wiesinger zurück: „Das war toll, mir hat das irrsinnig gefallen, aber es gab Besucher, da merkte man genau - they were not amused - die sind dann ganz steif dagesessen und haben sich den Glitter abgeputzt.“⁴² Die Musikarrangements haben Gerhard Maier und Andreas Radovan unter Aufsicht von Alexander Goebel einstudiert, die Choreographie stammt von Sam Cayne, Regie führt Michael Schottenberg.⁴³ Der Erfolg ist überwältigend: Die Kritiker überschlagen sich vor Begeisterung, das Publikum stürmt die Vorstellungen in einem Ausmaß, der den Vergleich mit Star-Aufführungen der Staatsoper

⁴⁰ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁴¹ In einer Videoaufzeichnung des ORF erkennt man deutlich, dass das Publikum mitsingt und zum Mittanzen aufgefordert wird, was manche auch tun. Privatarchiv Petra Rathmanner sowie Loibl, Elisabeth: „Don't dream it – be it“, in: Falter, 25/83, S. 19.

⁴² Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁴³ Loibl, Elisabeth: „Don't dream it – be it“, in: Falter, 25/83, S. 19. Mehr über die *Rocky Horror Picture Show* im 2. Teil, 3. Kapitel.

nahelegt: Fans stehen schon Stunden bevor die Kassa um 16 Uhr aufmacht an, um eine Karte zu bekommen, die Schlage reichte bis weit auf die Straße.⁴⁴ „Ganz Wien war da“.⁴⁵

Die Erfolge der Spielzeit ändern jedoch nichts daran, dass kulturpolitische Weichenstellungen zugunsten Claus Peymanns getroffen werden und Hans Gratzer noch vor Jahresende aus dem Rennen um den Posten des Burgtheater-Direktors ausscheidet.⁴⁶ Helmut Zilk, der sich möglicherweise auch wegen der vereitelten Burgtheater-Causa Gratzer verpflichtet fühlt, unterstützt ihn anfänglich sehr bei einem neuen Projekt: Der Rettung des Ronacher. Um das Ronacher, eine ehemalige Varietébühne in der Seilerstraße 9 im ersten Wiener Gemeindebezirk, schwelt seit Jahren ein Kulturmampf. Die Bühne würde Platz für etwa tausend Besucher bieten und steht seit dem Auszug des ORF im Februar 1976 leer.⁴⁷ Seitdem werden regelmäßig Wiederbelebungsversuche oder Abrissgerüchte in den Medien kolportiert, doch zu einer Entscheidung kommt es nicht, da man sich gewissermaßen in einer Pattsituation befindet: Das Haus abreißen und auf dem Grundstück etwas Neues errichten, wird durch Berufung auf den geltenden Ensembleschutz der Fassade verunmöglich. Projekte zur kulturellen Nutzung scheitern wiederum an der Finanzierung, da weder Bund noch Stadt sich im Stande sehen, den Erhalt einer weiteren Wiener Großbühne zu finanzieren.⁴⁸

Bereits 1976 wird Wolfgang Windbrechtiger - derselbe Architekt, der das Schauspielhaus umgebaut hat - damit beauftragt, Renovierungskosten für das Ronacher zu schätzen. Es ist anzunehmen, dass Windbrechtiger Gratzer auf das leer stehende Gebäude hingewiesen hat. 1979 kauft Hans Gratzer jedenfalls den zerschlissenen Vorhang des Ronachers sowie Kostüme aus dem Fundus für die Porzellangasse.⁴⁹ Wie sehr ihn bereits damals das stimmungsvolle Gebäude beeindruckt hat, erwähnt er später mehrfach in Interviews. Als Gratzers Intervention für die neue Spielstätte beginnt, hat die Wiener Betriebs- und

⁴⁴ Daran erinnern sich unabhängig voneinander Toni Wiesinger, 2. 2. 2011 und Werner Walkner, 22. 11. 2010, zu lesen ist davon in: Schneeberger, Peter: „Bonjour Noblesse!“, in: profil, 36/03, S. 122 – 123, S. 122.

⁴⁵ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁴⁶ Koberg, Roland 1999, S. 269.

⁴⁷ In der Seilerstraße 9, wo heute das Ronacher steht, wurde 1871/72 erstmals das Wiener Stadttheater eröffnet, das als bürgerliches Theater dem kaiserlichen Hoftheater Konkurrenz machen wollte. 1884 brannte die Bühne ab, 1886 erwarb Anton Ronacher die Brandruine und ließ das Gebäude von Architekt Ferdinand Fellner wieder aufbauen. 1887/88 wurde das Gebäude, gemäß der neuen Brandschutzbestimmungen, nicht mehr als Schauspielbühne, sondern als Varietétheater samt Hotel und Ballsaal eröffnet. In der wechselvollen Geschichte des Etablissements fanden immer wieder weltberühmte Künstler wie Adele Sandrock, Josephine Baker und Girardi den Weg ins Ronacher. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Ronacher bis 1955 Ausweichquartier für das durch Bomben beschädigte Burgtheater. Anschließend traten wieder Varieté-Künstler auf, bis die Bühne 1960 geschlossen wurde. Der ORF übernahm das Haus in der Folge als Studio- und Bühnenraum bis 1976. Vgl.: Seelig, Lutz Eberhardt: Ronacher. Die Geschichte eines Hauses. Wien: 1986, sowie: Czeike, Felix: 2004, Bd. 4, S. 691.

⁴⁸ Es kursierten Umbaupläne, wonach aus dem Ronacher ein Hotel und Appartementhaus entstehen sollte, auch ein Einkaufszentrum mit Tanzcafé sowie der Bau einer Tiefgarage wurden angedacht. Für die kulturelle Nutzung interessierten sich kurzfristig die Bundestheater, auch gab es die Idee, das Ronacher als Art Zweigstelle der Stadthalle zu führen - samt angeschlossenem Spielcasino. Dazu kamen wiederholt Ideen einer kombinierten Nutzung als Hotel, Ballsaal und Entertainmentbühne. Eine Übersicht der Bauvorhaben s. Seelig, Lutz Eberhardt 1986, S. 61–67.

⁴⁹ Seelig, Lutz Eberhardt 1986, S. 64.

Baugesellschaft (Wibeba) bereits eine Baugenehmigung erhalten, die eine völlige Entkernung des Ronacher vorsehen würde.⁵⁰

Im Februar 1984 stellt nun Hans Gratzer sein Konzept vor, das im Wesentlichen auf den Überlegungen eines flexiblen Theaterraums von Architekt Wolfgang Windbrechtlinger basiert.⁵¹ Das Ronacher soll demnach eine Gastspielbühne mit multifunktionaler Verwendungsmöglichkeit für sämtliche szenischen Formen von Oper und Operette über Musical bis hin zu Zirkus, Sprechtheater und Varieté werden. Hans Gratzer würde für sich selbst lediglich eine Eigenproduktion pro Saison reservieren. Die übrige Spielzeit würde er das Haus vermieten, an die Wiener Festwochen sowie an diverse Tourneebühnen. Theoretisch würde eine Auslastung von 65 Prozent ausreichen, um Kosten deckend zu spielen, demnach käme – zumindest in der Theorie – das Haus ohne Subventionen der öffentlichen Hand aus. Als erste Produktion schwebt dem Theaterdirektor ein neues Musical von Richard O'Brian vor. Gratzer macht in der Pressekonferenz deutlich, dass er auf Zusammenarbeit mit privaten Geldgebern hofft. Bei der Renovierung wollen Windbrechtlinger und Gratzer Charme und Patina der Bühne erhalten. Die Kosten für die Renovierung werden auf rund 60 Millionen Schilling (etwa vier Millionen Euro) geschätzt. Als erster Finanzierungspartner wird Franz Jurkowitsch angegeben, seinerzeit Mitaktionär und Vorstand der Warimpex.

Zeitgleich probt Gratzer im Schauspielhaus parallel zwei Inszenierungen: Heinar Kipphardts Dokumentardrama *Bruder Eichmann* feiert am 25. Februar 1984 Premiere, drei Tage später, am 28. Februar 1984, steht Elfriede Jelineks *Clara S.* auf dem Spielplan. Beide Stücke sind spielplantechnisch ein Coup. *Bruder Eichmann* ist seit der posthumen Uraufführung, im Januar 1983 am Münchner Residenztheater, ziemlich umstritten.⁵² Kipphardt porträtiert Eichmann nicht als dämonischen Bösewicht, sondern zeigt dessen menschliche Seiten – seine Komplexe, seinen Ehrgeiz, seinen Gehorsam, der ihn zu einem eifrigen Erfüllungsgehilfen machte. Eichmann war im Dritten Reich Chefkoordinator der Judendeportationen. Hierbei deckt sich Kipphardts Ansatz mit Hannah Arendts These von der Banalität des Bösen. Die Kritiker monieren am Stück jedoch weniger die Eichmann-Darstellung, als vielmehr Kipphardts Versuch, in so genannten „Analogieszenen“ das „Prinzip Eichmann“ – den blinden

⁵⁰ Im Februar 1982 wird eine Genehmigung für das seit 1978 geplante Bauvorhaben der Wibeba erteilt. Die denkmalgeschützte Fassade bliebe erhalten, der Innenraum würde sich jedoch völlig verändern: Der Theater- und Bühnenraum soll erheblich verkleinert werden, der Rest zu einem Casino und einem Hotel umgebaut werden. Als Modell schwebt den Planern ein Unterhaltungszentrum à la Las Vegas vor. Von außen wären diese Veränderungen keineswegs sichtbar gewesen. Das Vorhaben scheitert jedoch daran, dass sich keine finanzstarke Hotelgesellschaft finden lässt, die das Projekt mitfinanziert und auch die Kasinos nicht wirklich anspringen. Vgl. Seelig, Lutz Eberhardt 1986, S. 65.

⁵¹ Ebd.

⁵² Regie führte Dieter Giesing, Eichmann verkörperte Hans-Michael Rehberg. Vgl. N. N.: „Der ewige Bruder“, in: Spiegel, 3/83, S. 165

Gehorsam, die bürokratische Unmenschlichkeit - in die politische Gegenwart der 1980er Jahre zu transferieren. In der Schauspielhausfassung sind diese Szenen weitgehend gestrichen, der Schwerpunkt liegt in Wien auf dem Verhör, das Kipphardt auf Basis der Gesprächsprotokolle verfasst hat.⁵³ Die Titelrolle verkörpert Dieter Kirchlechner, ein Neuzugang im Schauspielhaus-Ensemble. Zuvor hat der österreichische Schauspieler lange in Deutschland gearbeitet, mit Regisseuren wie Fritz Kortner, Jürgen Flimm, Hans Neuenfels oder Rudolf Noelte. Die Dramaturgin Ingrid Rencher erinnert sich:

„Eichman war eine kühne Aufführung, die von der Kritik sehr gelobt wurde. Es ist ein gefährliches Stück, das leicht nach hinten losgeht, wenn man sich mit dem inhaftierten Eichmann identifiziert. Da haben wir mit allen Mitteln gegengesteuert. Bei uns haben sich die Figuren im Heurigen getroffen, damit haben wir das Stück auch formal nach Wien geholt. Dadurch konnte sich keine falsche Leidensgeschichte entfalten, die eventuell entstehen könnte, wenn man jemanden zeigt, der im Gefängnis sitzt und zum Tode verurteilt wird. Das Stück war beim Publikum nicht der große Erfolg, aber wir waren sehr stolz drauf.“⁵⁴

Clara S., das Künstlerdrama von Elfriede Jelinek, feiert am 28. Februar 1984 Premiere. Die Autorin ist zu diesem Zeitpunkt in ihrer Heimatstadt kaum bekannt.⁵⁵ In Wien ist das Schauspielhaus überhaupt die erste Bühne, die ein Stück der späteren Literaturnobelpreisträgerin zeigt. Die Aufführung wird von den überwiegend männlichen Kritikern kontrovers aufgenommen, vom Publikum wird der Abend jedoch gestürmt, die Auslastung liegt bei 92 Prozent.⁵⁶ Deshalb verwundert es umso mehr, dass es noch einmal einige Jahre dauern wird, bis erneut ein Stück von Elfriede Jelinek in Wien gezeigt wird.⁵⁷

Botho Strauß‘ *Die Hypochonder* steht ab 5. April 1984 am Spielplan. Premiere. Das Erstlingswerk des mittlerweile bekannten deutschen Dramatikers vereint Elemente einer Liebes-, Kriminal- und Schauergeschichte mit einem Familienmelodram. Das Stück stößt bei der Uraufführung auf breite Ablehnung.⁵⁸ Auch in Wien wird es bei der österreichischen

⁵³ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

⁵⁴ Ebd..

⁵⁵ Elfriede Jelineks Bühnendebüt, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, wurde am 6. Oktober 1979 im Rahmen des steirischen herbstes im Schauspielhaus Graz in der Regie von Kurt Joseph Schildknecht uraufgeführt, eine Aufzeichnung wurde am 27. November 1979 im ORF/FS 1 ausgestrahlt. *Clara S.* wurde am 24. September 1982 in Bonn uraufgeführt, Regie führte Hans Hollmann, der in der Folge einige Jelinek-Uraufführungen herausbringt und seinerzeit als stilprägender Jelinek-Regisseur gilt. *Clara S.* wurde am 3. Mai 1983 in Stuttgart nachgespielt, Regie: Ulrike Ottinger, bevor es am 28. 2. 1984 im Schauspielhaus Premiere feierte. Erst 10 Jahre später, am 27. 3. 1994, wird das Stück erneut zu sehen sein, im Wiener Volkstheater, Beverly Blankenship inszeniert. Vgl.: Mayer, Verena; Koberg, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek b. Hamburg: 2006; Janke, Pia: Werkverzeichnis Elfriede Jelinek. Wien: 2004.

⁵⁶ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 69.

⁵⁷ Mehr über *Clara S.* s. 2. Teil, 2. Kapitel.

⁵⁸ Die Uraufführung von *Die Hypochonder* fand am 22. November 1972 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg statt, Regie: Claus Peymann, Bühnenbild: Erich Wonder, mit: Fritz Lichtenhahn, Andrea Jonasson, Doris Schade u.a., über die negativen Reaktionen vgl. Koberg, Roland 1999, S. 380 sowie S. 137.

Erstaufführung kontroversiell aufgenommen, kritisiert wird erneut das Fehlen einer schlüssigen Fabel.⁵⁹ Der Text sei „eine hochfeine Schmonzette“⁶⁰, in dem „das Durcheinander doch zu groß ist.“⁶¹ Die Zuschauer hätten zunächst „etwas verwirrt“⁶² reagiert, wurden „aber am Schluss von der Schar der Schauspielhaus-Fans zu starkem Applaus animiert“.⁶³

Von 14. bis 17. April 1984 gastiert die Royal Shakespeare Company mit Edward Bonds *Lear* in der Inszenierung von Barry Kyle mit Bob Peck in der Titelrolle im Schauspielhaus.⁶⁴ Bonds *Lear*-Bearbeitung, bei der Shakespeares Vorlage mit den Mitteln des epischen Theaters umgesetzt wurde, machte den Dramatiker Anfang der 1970er Jahre zum Bühnenstar. Die Neuinszenierung der Royal Shakespeare Company (Premiere 1982) war zu dieser Zeit ein Theaterereignis erster Güte.

Der französische Autor Bernard-Marie Koltès wird als dramatisches Wunderkind der 1980er Jahre gehandelt. In Wien ist es dem Schauspielhaus vorbehalten, Koltès zu entdecken. *Combat – der Kampf des Negers und der Hunde*, 1981 im New Yorker Off-Off-Broadwaytheater La Mama uraufgeführt, wird in Europa vor allem durch die Inszenierung des Regisseurs Patrice Chéreau bekannt. Chéreau eröffnet 1983 damit sein Théâtre des Amandiers in Paris-Nanterre. Die außerordentlich erfolgreiche Aufführung, mit den Filmstars Michel Piccoli und Philippe Léotard in den Hauptrollen, geht im Sommer 1983 auf Tournee (gastiert beispielsweise beim Münchner Theaterfest) und erhält weithin hervorragende Kritiken.⁶⁵ Die Unterstützung durch den renommierten Theatermacher beschleunigt den Aufstieg des Dramatikers vom Geheimtipp zum gefeierten Jungstar der europäischen Theaterszene.⁶⁶ Am 26. April 1984 steht das Stück schon am Spielplan des Schauspielhauses.

Die Stücke von Koltès vereinen Außenseiterfiguren an randständigen Orten, changieren wie beiläufig zwischen Wirklichem und Möglichem und beinhalten nicht selten eine mythische Komponente.⁶⁷ *Combat* spielt beispielsweise auf einer aufgelassenen, halbfertigen Baustelle in Afrika, auf der es zu einem tragischen Vorfall kommt: Ein schwarzafrikanischer Arbeiter wird erschossen. Der Bruder des Ermordeten fordert die Herausgabe des Leichnams, um ihn zu bestatten – in seiner kompromisslosen Art erinnert er an Antigone. Der Tote wurde jedoch

⁵⁹ Kahl, Kurt: „Die eingebildeten Mörder“, in: *Kurier*, 7. 4. 1984.

⁶⁰ Hahnl, Hans Heinz: „Der Neurotiker als Kraftlackel“, in: *Arbeiterzeitung*, 7. 4. 1984.

⁶¹ Reimann, Viktor: „Kein Theater im Theater“, in: *Kronenzeitung*, 7. 4. 1984.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Palka, Wolfgang (Hrsg.): *Schauspielhaus Materialien*, 6, März 1984, S. 351.

⁶⁵ Privatarchiv Ingrid Rencher.

⁶⁶ Voß, Almuth: Ästhetik der Gegenwelten. Der Dramatiker Bernard-Marie Koltès. Münster, Hamburg: 1993. (Text und Welt. Studien zu Literatur und Kultur der Romania, Bd. 2), S. 2.

⁶⁷ Ebd., S. 98.

zuvor in einem Anfall von Panik im Kanal versenkt. Aus dieser prekären Ausgangssituation entwickelt Koltès ein vielschichtiges Bild von Fremdheit - zwischen Mann und Frau, zwischen den Kulturen und Rassen. Im Schauspielhaus trifft die Aufführung, inszeniert vom Eichmann-Darsteller Dieter Kirchlechner, nicht unbedingt auf Gegenliebe: „Das Experiment ist gescheitert“⁶⁸ heißt es etwa, die Inszenierung hänge doch „manchmal kräftig durch“⁶⁹ oder „ein reiches, poetisches Drama“⁷⁰ werde hier „in Grund und Boden gespielt“.⁷¹

Im Mai 1984 werden Neuigkeiten in Sachen Ronacher publik: Der Zeitungsmagnat Hans Dichand und sein Sohn Michael wollen das Haus erwerben.⁷² Die Familie Dichand will einen Spielbetrieb in reduzierter Form aufrechterhalten und Teile der Räumlichkeiten als private Fernsehstudios verwenden – damit bedroht der Eigentümer der *Kronenzeitung*, immerhin die auflagenstärkste österreichische Tageszeitung, das Fernsehmonopol des ORF. Angeblich kommt es sogar zu Gesprächen zwischen Dichand und Gratzer. Dichand könnte sich durchaus vorstellen, die Bühne an Gratzer zu vermieten.⁷³ Der Wiener Kulturstadtrat Franz Mrkvicka (SPÖ) erklärt in Übereinkunft mit Finanzstadtrat Hans Mayr, dass er bereit wäre, das Ronacher-Projekt von Hans Dichand und Hans Gratzer mit einer einmaligen Starthilfe zu unterstützen.⁷⁴

Die Saison neigt sich dem Ende zu: Am 31. Mai 1984 feiert Peter Handkes Drama *Über die Dörfer* Premiere und wird von der Kritik mehrheitlich gelobt.⁷⁵ Am 7. Juni 1984 steht das Erstlings-Drama *Die Brüder* des Schauspielhaus-Dramaturgen Wolfgang Palka am Spielplan. Das Beziehungs drama versucht ein an Botho-Strauß-Stücke gemahnendes Lebensgefühl auf Wiener Verhältnisse umzulegen. Dem damals 33-jährigen Palka ist mit seinem Debüt nur mäßiger Erfolg beschieden. Von „gesammelten Gemeinplätzen“⁷⁶, „einem halbintellektuelle Blabla“⁷⁷ ist die Rede und von einer „Provokation auf Sabber-Niveau“.⁷⁸

Auch wenn freilich nicht jede Aufführung restlos überzeugt, nimmt die Spielzeit 1983/84 in ihrer enormen Produktivität in der Geschichte des Schauspielhauses eine Sonderstellung ein. „Eine Wahnsinnsaison“, sagt Wolfgang Palka. „Das war eigentlich die letzte Schauspielhaus-

⁶⁸ Weitzer, Andreas: „Afrika, Hölle aus Dreck und Dunst“, in: *Kronenzeitung*, 28. 4. 1984.

⁶⁹ Baumann, Gunther: „Krimi in afrikanischer Nacht“, in: *Kurier*, 28. 4. 1984.

⁷⁰ Kathrein, Karin: „Zu ‚Theater‘ plattgewalzt, in: *Die Presse*, 28./29. 4. 1984.

⁷¹ Ebd.

⁷² Seelig, Lutz Eberhardt 1986, S. 66.

⁷³ Ebd., S. 67.

⁷⁴ Die Dichand-Pläne verlaufen jedoch im Sand. Vgl. Seelig, Lutz Eberhardt: 1986, S. 67.

⁷⁵ Mehr über Peter Handkes *Über die Dörfer* im 2. Teil, 2. Kapitel.

⁷⁶ Hampel, Reinhard: „Wenigstens kurz“, in: *OÖ Nachrichten*, 9. 6. 1984.

⁷⁷ Reimann, Viktor: „Viel Blabla um Herz und Schmerz“, in: *Kronenzeitung*, 9. 6. 1984,

⁷⁸ Butterweck, Hellmut: „Sabberniveau“, in: *Furche*, 13. 6. 1984.

Saison. [...] Da war er tatsächlich fertig mit dem Theater. Das andere seither, das ist eigentlich nur mehr Epilog, für mich.“⁷⁹ Der zitierte Artikel erscheint 1986, Palka bezieht sich demnach nur auf die erste Schauspielhaus-Phase. Folgt man seinen Worten, beginnt nun also der Epilog. Der langsame Abschied von der Bühne in der Porzellangasse währt drei Spielzeiten, bringt noch einige Höhepunkte sowie ein kulturpolitisches Fiasko und endet mit Hans Gratzers Abreise aus Wien.

⁷⁹ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: *Wochenpresse*, 7. 11. 1986, S. 47–48, S. 48.

1984/85: *Die Riesen vom Berge* in der Otto-Wagner-Kirche

Mit der Wiederaufnahme der *Rocky Horror Picture Show* beginnt die Saison am 6. September 1984. Das Musical erweist sich erneut als Kassenschlager, ist mit 108 Aufführungen das meistgespielte Stück und der größte ökonomische Erfolg des Schauspielhauses.¹ Abgesehen davon ist die Spielzeit jedoch bereits von deutlichen Auflösungstendenzen überschattet: Hans Gratzer macht sich vor allem für das Projekt Ronacher stark und die aufwändigste Produktion, Luigi Pirandellos *Die Riesen vom Berge*, findet nicht in der Porzellangasse, sondern als Festwochen-Koproduktion in der Otto-Wagner-Kirche in Steinhof statt.

Alternierend mit der *Rocky Horror Picture Show* steht ab 15. September 1984 jeden Samstag Thomas Braschs Stück *Mercedes* auf dem Spielplan.² In Wien ist das Schauspielhaus die erste Bühne, die ein Stück des deutschen Autors zeigt. Brasch ist ein gutes Beispiel für jene Autorengruppe, die mit Vorliebe in der Porzellangasse gezeigt wird: Es handelt sich um Schriftsteller, die zwar bemerkenswerte Stücke verfasst haben, denen jedoch der große Durchbruch aus unerfindlichen Gründen verwehrt bleibt. Auch scheint man am Schauspielhaus ein gesteigertes Interesse an Künstlern gehabt zu haben, die ein eher unangepasstes Leben geführt haben. Bei Brasch treffen diese Kriterien in besonderem Maße zu: Brasch wird weder in Ost- noch in Westdeutschland wirklich heimisch, und sein zerklüftetes Werk war für die Zeitgenossen schwer einzuordnen.³

Mercedes handelt von einem arbeitslosen, jungen Paar (verkörpert vom Hamlet-Darsteller Karl Menrad und Beatrice Frey). Die beiden werden als Opfer der Gesellschaft und zugleich als Täter porträtiert - sie retten einen Mercedes-Fahrer, um ihn zuguterletzt grausam zu kreuzigen. Die jugendlichen Außenseiter - ein häufig wiederkehrender Topos in Braschs-Werk - sind hier in der Anarcho- und Punkszene der „No-future“-Generation angesiedelt, die in den 1980er Jahren wiederholt für Schlagzeilen sorgt. Mit einer slangartigen Sprache erweist sich die Aufführung in der Regie von Karl Welunschek als durchaus publikumswirksam.

Die nächste Premiere am 24. November 1984 ist Per Olof Enquiasts *Aus dem Leben der Regenwürmer*. Das historische Künstlerdrama rund um den Dichter H. C. Andersen wird

¹ Loses Blatt, ohne Autor, ohne Seitenangabe, in: Schauspielhaus Materialien 14/April-Mai 1985, Privatarchiv Ingrid Rencher.

² Schauspielhaus Materialien, zehn, September 1984, S. 486, *Mercedes* läuft von 15. 9. 1984 bis 17. 11. 1984, jeden Samstag, 19.30 Uhr. Privatarchiv Ingrid Rencher.

³ Als Sohn antifaschistischer deutsch-jüdischer Emigranten ist Thomas Brasch 1945 in England geboren, wächst dann in der DDR auf, gerät wiederholt in Konflikt mit dem DDR-Regime und wird mehrfach inhaftiert. Ende der 1970er Jahre stellt er einen Ausreiseantrag und lebt bis zu seinem Tod im Jahr 2001 in West-Berlin. Auch im Westen wird er nicht wirklich heimisch.

zeitgleich an mehreren deutschen Bühnen erfolgreich nachgespielt - darunter auch am Zürcher Schauspielhaus und am Münchner Residenztheater. An beiden Bühnen hat Hans Gratzer wiederholt als Regisseur gearbeitet, es könnte sein, dass er sich spielplantechnisch an den Häusern orientiert.

Unmittelbar nach der Premiere kurbelt Hans Gratzer das Projekt Ronacher wieder an: Mit einer groß angelegten Werbeaktion und einer Plakatserie des Design-Nachwuchstalents Stefan Sagmeister will er die Öffentlichkeit - vor allem potenzielle Financiers - auf die Theaterbaustelle aufmerksam machen. Geldgeber melden sich bedauerlicherweise nicht, aber kulturpolitisch bleibt die Aktion nicht folgenlos: Im Januar 1985 wird das Ronacher komplett unter Denkmalschutz gestellt. Nunmehr müssen Fassaden, Foyers und Zuschauerraum erhalten bleiben, was die Wibeba-Pläne, die eine Entkernung des Hauses vorgesehen hätten, verunmöglicht. Zu diesem Zeitpunkt scheint Hans Grazer der aussichtsreichste Kandidat für die Führung des Hauses zu sein.⁴

Am 16. Januar 1985 findet die Uraufführung von Gabriel Baryllis *Abendrot* statt, das sich mit der Besetzung der Stopfenreuter Au auseinandersetzt. Das Projekt wird als Auftakt eines neuen Formats annonciert, um sich künftig intensiver mit tagespolitischen Fragen zu beschäftigen.⁵ Die Idee stammt von Hans Gratzer, der selbst die Aubesetzer besucht hat und von dem zivilen Ungehorsam angetan war: „Fälle wie Hainburg sind doch eine Herausforderung für das Theater“, bemerkt Gratzer in einem Zeitungsinterview und überzeugt den Schauspieler und Autor Barylli von dem Thema.⁶ Umgesetzt wurde das Projekt, das Barylli als „Partisanenproduktion“⁷ bezeichnet hat, „mit den Mitteln des ärmsten Theaters“.⁸ Zwei Wochen hat Barylli, der selbst nicht in der Au war, an dem Stück geschrieben, zwei weitere Wochen hat er gemeinsam mit seinen Schauspielerfreunden Michael Wallner und Margaretha Baumgarten geprobt, fallweise im eigenen Wohnzimmer.⁹ „Alle Möglichkeiten sind offen“, sagt Barylli über den Entstehungsprozess, „wir arbeiten allein und ungestört. Am Text können wir jederzeit herumbasteln und eigene Gefühle und Stimmungen einbringen.“¹⁰ Im Stück wird Hainburg nicht namentlich genannt, obwohl die Handlung eindeutig die Ereignisse in der Au verarbeitet. Die drei Protagonisten illustrieren unterschiedliche Verhaltensweisen im Widerstand gegen die Staatsmacht. Der Zoologiestudent Bernhard baut

⁴ Seelig, Lutz Eberhardt 1986, S 67.

⁵ N. N: Aus gegebenem Anlass/Theater und Diskussion, Presseaussendung, Privatarchiv Ingrid Rencher.

⁶ Roschitz, Karlheinz: Zwischen Pasolini und Achternbusch, in: Kronenzeitung, 7. 1. 1985.

⁷ Fritsch, Sibylle: „Drama aus der Au“, in: profil, 3/85, S. 55.

⁸ Ebd.

⁹ Kruntorad, Paul: „Theater für den Schutz der Umwelt“, in: Theater heute, 3/85, S. 69.

¹⁰ Fritsch, Sibylle: „Drama aus der Au“, in: profil, 3/85, S. 55.

sein Zelt im Lager auf, um die Natur zu schützen. „Ich will doch nicht nur diese 100 Bäume retten. Ich will, dass das Ganze aufhört. Ich will doch, dass das System aufhört.“¹¹ Rudolf ist Werbegrafiker und setzt auf demokratische Werte und die Lernfähigkeit des Menschen: „Darum arbeite ich mit Geduld, weil ich daran glaube, was mein Vater mir beigebracht hat: dass man einen Menschen nicht schlägt.“¹² Maria ist als Journalistin vor Ort, unpolitisch zuerst, lässt sie sich bald vom Widerstandsgespräch anstecken. Die Aufführung, die übrigens auch vom ORF aufgezeichnet und ausgestrahlt wird, endet mit dem gewaltsamen Eingreifen der Polizei.

Das Stück wird von mehreren Kritikern als „Glückssgriff“¹³ bezeichnet, das „leidenschaftlich, parteiisch, doch ohne Verkünderpathos und Heldenmythen“¹⁴ auf politische Ereignisse reagiere. Die „Abhandlung beeindruckt durch die [...] richtig abgehörte Wiedergabe des Redens, Denkens und des Fühlens einer Generation, die sich engagieren will, ohne sich ideologisieren zu lassen.“¹⁵ Über die Inszenierung heißt es, sie sei leise und sensibel.¹⁶ Von der KPÖ-nahen Zeitung *Volksstimme* wird die Aufführung als „Theaterereignis“¹⁷ gefeiert. Angeblich haben sogar einige deutsche Bühnen Interesse bekundet, das Stück nachzuspielen¹⁸, am Linzer Landestheater erlebt es jedenfalls am 10. April 1985 eine weitere Premiere.¹⁹

Mit der übernächsten Premiere, dazwischen wird Heiner Müllers *Leben Grundlings Lessings Schlaf Traum Schrei* gezeigt, gelangt erneut ein Stück über die Au zur Uraufführung, dem jedoch weniger Erfolg beschieden ist als Baryllis *Abendrot*. Tonja Grüners *Große Pläne. Kleine Pläne* entsteht in enger Zusammenarbeit mit dem Konrad-Lorenz-Volksbegehr, das die Errichtung eines Nationalparks in der Hainburger Au erwirken will, und soll mit dem erklärten Ziel, Stimmen für das Volksbegehr zu sammeln, durch die Bundesländer touren.²⁰ Das Stück handelt von einem Kleinbauernpaar (gespielt von Luise Prasser und Franz Mössmer), die ihren Plan, eine Jausenstation auf ihrem Hof aufzubauen, zugunsten eines Kraftwerkbaus aufgeben müssen. Sie werden mit einer geringen Summe für den Verlust von Haus und Hof entschädigt und in einer Neubauwohnung angesiedelt, in der sie nicht heimisch werden. Der Text trifft auf geteilte Meinung, manche Kritiker sehen darin ein „geschicktes

¹¹ Ebd.

¹² Ebd..

¹³ Kissner, Erwin: „Die Au als Theaterereignis“, in: *Volksstimme*, 18. 1. 1985.

¹⁴ Sichrovsky, Heinz: „Das politische Theater lebt“, in: *Arbeiterzeitung*, 18. 1. 1985.

¹⁵ Kruntorad, Paul: „Theater für den Schutz der Umwelt“, in: *Theater heute*, 3/85, S. 69.

¹⁶ Sichrovsky, Heinz: „Das politische Theater lebt“, in: *Arbeiterzeitung*, 18. 1. 1985.

¹⁷ Kissner, Erwin: „Die Au als Theaterereignis“, in: *Volksstimme*, 18. 1. 1985.

¹⁸ Kruntorad, Paul: „Theater für den Schutz der Umwelt“, in: *Theater heute*, 3/85, S. 69.

¹⁹ Wagner, Renate: „Ensemble unterwegs“, in: *Neues Volksblatt*, Linz, 1. 3. 1985.

²⁰ Wagner, Renate: „Ensemble unterwegs“, in: *Neues Volksblatt*, Linz, 1. 3. 1985.

Stück“²¹, für andere handelt es sich um ein „Rührstück“²², die Aufführung wird mehrheitlich als „peinliche Bankrotterklärung des Theaters“²³ empfunden. Im Schauspielhaus kommt es am 24. Februar 1985 zu einem einmaligen Gastspiel von *Große Pläne. Kleine Pläne*.

Der italienische Filmemacher Pier Paolo Pasolini ist im deutschsprachigen Raum als Dramatiker weitgehend unbekannt, obwohl er am Anfang seiner Karriere mehrere Stücke verfasst und selbst inszeniert hat.²⁴ Erst 1984 erscheinen seine Dramen erstmals in deutscher Übersetzung, am 7. März 1985 inszeniert nun die Schauspielerin Elke Lang Pasolinis Zweipersonendrama *Orgia* am Schauspielhaus und verkörpert auch die weibliche Hauptrolle. Im Prolog nimmt der Protagonist (Christian Hoenig) den Ausgang vorweg – er begeht Selbstmord. Die darauf folgenden sechs Episoden versuchen zu rekonstruieren, wie es zum Suizid kam, erhellen die Tat jedoch keineswegs, vielmehr verschwimmen im Text zunehmend die Grenzen zwischen Realität, Traum und tranceartigen Zuständen. Angeklagt wird im Stück die Gesellschaft, von der sich beide Protagonisten ausgeschlossen fühlen.

Höhepunkt der Spielzeit ist zweifelsohne Luigi Pirandellos Fragment *Die Riesen vom Berge* - und der Wechsel des Spielortes: Nicht im Schauspielhaus, sondern in der Otto-Wagner-Kirche am Steinhof findet die Premiere am 18. Mai 1985 im Rahmen der Wiener Festwochen statt. Angeblich hat Hans Gratzer seit Jahren davon geträumt, an diesem Ort Theater zu spielen. In Vorberichten klingt ein gewisser Überdruss am Schauspielhaus an: „Immer hab' ich mir gedacht, nach sieben Jahren sollte man Schluss machen im Schauspielhaus.“²⁵ Über *Die Riesen vom Berge* sagt er: „Im Theater kann man es [...] nicht spielen.“²⁶ Dass Gratzer das selten gespielte Nachlassfragment inmitten der psychiatrischen Pavillons zeigen will, wird von den Berichterstattern als „legitime Bemühung um Wirkungssteigerung“²⁷ anerkannt, da das Stück an einem Ort spielt, der – so heißt es im Text – „am Rande des Lebens“²⁸ angesiedelt sei.

Für das 45-köpfige Team, das in fast viermonatiger Proben- und Aufbauarbeit die Kirche in eine Bühne verwandelt, bedeutet das Vorhaben einen enormen Kraftakt, der nur mit massiver

²¹ Ebd.

²² Hochreiter, Otto: „Es geht ums ‚Hoamatl‘“, in: Die Presse, 26. 2. 1985.

²³ Ebd.

²⁴ Maier, Christa Cäcilia Johanna: Pier Paolo Pasolini – Der Weg zu einem Theater der Provokation. Eine Entwicklungsgeschichte. Univ.-Wien Dipl.: 1992, insbes. S. 4 und S. 49.

²⁵ Böhm, Gotthard: „Träume am Steinhof“, in: Bühne, 5/85.

²⁶ Ebd.

²⁷ Weinzierl, Ulrich: „Die Unberührbaren kreisen über Wien“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 5. 1985.

²⁸ Fritsch, Sibylle: „Die Wirklichkeit der Träume“, in: profil, 21/85, S. 75.

Unterstützung des Verwaltungsdirektors Michael Indinger möglich war, der von einer Öffnung des Areals für kulturelle Veranstaltungen offenbar angetan war.²⁹

Zunächst muss das Gebäude überhaupt erst technisch bespielbar gemacht werden - jeder Scheinwerfer muss installiert, jedes Kabel verlegt werden. Die Probenarbeit findet unter erschweren Bedingungen statt: Zu Probenbeginn im Winter kann man die eiskalte Kirche mit ein paar Radiatoren nur notdürftig beheizen, gegen Probenende im Sommer war es unter den Scheinwerferbatterien wiederum drückend heiß.³⁰

Das Bühnenbild von Ausstatterin Ina Peichl sieht einen kühlen, modernen Rahmen für das mystisch-enigmatische Stück vor, zugleich ein intendierter Bruch mit der Jugendstilästhetik des sakralen Bauwerks. Auf der Bühne befinden sich Versatzstücke der Moderne - ein kirschroter Ami-Schlitten, eine Telefonzelle, drei Telegraphenmasten, eine an Sigmund Freud gemahnende Couch, der Bühnenprospekt zeigt Reihenhäuser nach US-Vorbild, zudem verfügt die lang gezogene Bühne über einen echten Rasen. „Der Raum ist durch all den Wahnsinn, den wir da hineingepackt haben, noch schöner geworden“, meint Hans Gratzer.³¹ Eine Rezensentin nimmt in der planvollen Anhäufung eine „Zitatensammlung aus dem 20. Jahrhundert“³² wahr, eine andere fühlt sich an „Edward Hoppers Realismus der Trostlosigkeit“³³ erinnert.

Als „Orgie der Phantasie“ beschrieb der Sizilianer Pirandello einmal in einem Brief sein letztes, unvollendet gebliebenes Stück, an dem der Theaterdirektor und Vielschreiber angeblich acht Jahre lang gearbeitet hat.³⁴ In einer Villa treffen die Pechvögel, wie eine Gruppe von Außenseitern im Stück genannt wird, unter der Führung eines Magiers namens Cotrone (Günter Einbrodt), auf eine desperate Schauspielertruppe, angeführt von einer mittellosen Gräfin (Tatja Seibt). Ähnlich wie in *Sechs Personen suchen einen Autor*, mit dem Pirandello Weltruhm erlangte, ist auch dieses Stück über weite Strecken eine Meditation über das Wesen des Theaters. Es sei „Triumph der Phantasie und Triumph der Poesie inmitten einer rohen modernen Welt“, äußert sich der Literaturnobelpreisträger einmal über das Fabelstück.³⁵

Die titelgebenden, barbarischen Riesen bleiben im Fragment geheimnisvolle Bedrohung. Wofür diese stehen, will Hans Gratzer in seiner Inszenierung bewusst offen lassen - „das muss jeder für sich selbst beantworten. Für mich sind das die Apparate und Systeme, die mir

²⁹ Ebd.

³⁰ Von den klimatischen Erschwerissen berichteten unabhängig voneinander Wildner Eduard, 20. 12. 2010 und Borek, Vera, 26. 9. 2011.

³¹ Schweighofer, Martin: „Zaubern und Zittern“, in: *Wochenpresse*, 20/85, S. 45–46, S. 45.

³² Fritsch, Sibylle: „Die Wirklichkeit der Träume“, in: *profil*, 21/85, S. 75.

³³ Kathrein, Karin: „Zwei Wege in einer Welt der Macher“, in: *Die Presse*, 20. 5. 1985.

³⁴ Abba, Marta: „Vorwort zu *Die Riesen vom Berge*“, in: Schauspielhaus (Hrsg.): *Schauspielhaus-Materialien Die Riesen vom Berge*, 14, April/Mai 1985, S. 57–61, S. 58 f.

³⁵ Schweighofer, Martin: „Zaubern und Zittern“, in: *Wochenpresse*, 20/85, S. 45–46, S. 45.

die Freiheit meiner täglichen Entscheidungen nehmen.“³⁶ In der Aufführung löst er das Kommen der Riesen am Ende folgendermaßen: Die Schauspielerin Damante (Vera Borek) schreit: „Ich habe Angst“, dann gehen die Lichter auf der Bühne aus, im Dunkeln hört man ein Donnern, das anschwillt und dröhnend den Kirchenraum füllt, „in dem man das Stampfen der Riesen zu hören glaubt“.³⁷ Wenn das Getöse plötzlich abbricht, herrscht ein Moment der Stille, ehe der Magier Cotrone die letzten Kerzen ausbläst.³⁸ Eine Rezentsentin meint dazu: „Open end, wie oft in den Inszenierungen des Hans Gratzer, der die Interpretation lieber dem Zuschauer überantwortet.“³⁹

Die Aufführung – zugelassen sind 300 Personen – erfreut sich einer hundertprozentigen Auslastung.⁴⁰ Von den Kritikern werden die darstellerischen Leistungen durchwegs positiv bewertet, kritisiert wird lediglich mangelnde „Wortdeutlichkeit“⁴¹, was den akustischen Gegebenheiten des Kirchenraums geschuldet ist und den Darstellern bewusst war. Eduard Wildner: „Es hallte irrsinnig, das war eines der größten Probleme“.⁴² Insgesamt wird die Inszenierung überwiegend gelobt, die Stimmung in der sakralen Spielstätte wird als „magisch“⁴³ oder „zauberisch“⁴⁴ beschrieben.

³⁶ Ebd.

³⁷ Reimann, Viktor: „Vom Schein und Sein der Aussteiger“, in: Kronenzeitung, 20. 5. 1985.

³⁸ Fritsch, Sibylle: „Die Wirklichkeit der Träume“, in: profil, 21/85, S. 75.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Archiv Wiener Festwochen.

⁴¹ Reimann, Viktor: „Vom Schein und Sein der Aussteiger“, in: Kronenzeitung, 20. 5. 1985.

⁴² Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁴³ Hahnl, Hans Heinz: „Verzweifeltes Plädoyer für den Traum“, in: Arbeiterzeitung, 20. 5. 1985.

⁴⁴ Weinzierl, Ulrich: „Die Unberührbaren kreisen über Wien“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 5. 1985.

1985/86: *Cagliostro* im Ronacher

Die *Riesen*-Produktion hat so viel Geld verschlungen, dass die Saison 1985/86 aus einer finanziellen Notlage heraus zum Torso wird: Im Herbst gastiert monatelang Michael Schottenbergs Truppe Theater im Kopf mit der Erfolgsproduktion *Elvis*. Dank der Mieteinnahmen kommt das Haus durch den Winter. Toni Wiesinger beschreibt diese Monate als „Zeit der Suche“, in der man viel gereist sei, sich Aufführungen angesehen und überlegt habe, wie es weitergehen könnte.¹ Es ist eine Phase der Neuorientierung. Womöglich angeregt vom Pirandello-Erfolg, scheinen Hans Gratzer und sein Team eine Zukunft im freien Produzieren zu sehen: Kommenden Herbst will man in den Sofiensälen, einem ehemaligen Ballsaal aus der Kaiserzeit in Wien-Landstraße, die Strauß-Operette *Cagliostro in Wien* herausbringen. Im Schauspielhaus profiliert sich Elke Lang unterdessen mit einer Eigenproduktion – *KüsseBisseRisse. Die Nacht der einsamen Wölfe* (Premiere ist am 22. Februar 1986). In der Aufführung von Lang und Ulrich Waller geht es um Lebenslinien und Beziehungskonflikte von Männern.

Entscheidendes tut sich außerhalb der Porzellangasse: Im Frühjahr 1986 sieht es zunächst so aus, als gäbe es endlich eine Lösung für das Ronacher. Es hat den Anschein, als würde der künftige Intendant Hans Gratzer heißen.² Mit dem Bauunternehmer Alexander Maculan tritt erstmals ein potenzieller Geldgeber auf den Plan, der sich vorstellen könnte, das Haus zu kaufen und zu renovieren. Am 20. Februar 1986 kommt es zum ersten Treffen zwischen Hans Gratzer und Alexander Maculan. Zu diesem Zeitpunkt verhandelt Gratzer gerade mit den Sophiensälen wegen *Cagliostro*. Nun ergreift er die Chance, disponiert um und will die Operette im Ronacher herausbringen. „Es ergab sich ganz kurzfristig“, erinnert sich Toni Wiesinger. „Wir haben das ohne viel nachzudenken gemacht.“³ Bereits eine Woche später, am 27. Februar 1986, ruft der Wiener Bürgermeister Helmut Zilk (SPÖ) eine Pressekonferenz ein, in der die Rettung und Wiedereröffnung des Ronachers angekündigt wird. Mit Maculan wird vereinbart, dass dieser das baufällige Theater um 74 Millionen Schilling (rund 5,4 Millionen Euro) kauft und im Herbst 1986 mit der Renovierung begonnen wird. Nach der Wiedereröffnung wird die Gemeinde Wien das Gebäude mittels einer 25-jährigen Kaufmiete von Maculan erwerben. In diesem Zeitraum soll das Haus von einer Betriebsgesellschaft geführt werden. Hans Gratzer, Favorit für die künstlerische Leitung, soll in einer Art

¹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2010.

² Kralicek, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: *Wochenpresse*, 7. II. 1986, S. 47–48, S. 47.

³ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

Zwischensaison das Haus bespielen.⁴ *Cagliostro in Wien* wird nun statt im Herbst bereits im Mai, statt in den Sophiensälen im Ronacher Premiere feiern. Von 22. Mai bis 22. Oktober 1986 wird die Operette dort zu sehen sein, anschließend beginnen die Renovierungsarbeiten, 1988 soll die Bühne nach einer weiteren Zwischensaison eröffnet werden.

Für Hans Gratzer wäre die Leitung des Ronachers ein begrüßenswerter Karriereschritt. Die Wiener Großbühnen befinden sich unmittelbar vor einer Neuordnung: Claus Peymann steht bereits als Burgtheater-Direktor fest, seine Ära beginnt mit der Saison 1986/87. Der designierte Josefstadt-Direktor Boy Gobert ist unerwartet am 30. Mai 1986 gestorben, interimistisch führt Heinrich Kraus die Direktion weiter, bis mit Otto Schenk ein neuer Direktor gefunden sein wird. Auch der Posten des Volkstheater-Chefs wird bald vakant, der noch amtierende Direktor Paul Blaha, ein ehemaliger Journalist und Theaterkritiker, erfüllt nicht die an ihn gestellten Erwartungen. Hans Gratzer ist sich der Veränderungen bewusst: „Jeder Theaternmensch in dieser Stadt wird sich sehr genau überlegen müssen, was in dieser neuen Situation zu machen ist.“⁵

Die Arbeit an *Cagliostro* ist von Anfang an aufreibend, unerwartete Probleme tauchen laufend auf: Dana Gillespie, ursprünglich vorgesehen für die weibliche Hauptrolle, lehnt noch vor Probenbeginn ab. Nach den ersten Probentagen, Probenbeginn ist am 10. März 1986, legt Alexander Goebel, der Riff-Raff aus der *Rocky Horror Picture Show*, seine Rolle zurück. Endlich steht das Leading Team fest: Erich Schleyer verkörpert die Titelrolle, Adi Hirschal stellt Blasoni dar, die als Brechtlieder-Interpretin bekannte Christine Jirku tritt als Lorenza Feliciani auf und Hansi Dujmic, der Elvis-Darsteller aus Schottenbergs gleichnamigen Musical, spielt den Severin. Regisseur Hans Gratzer entscheidet sich für Schauspieler, die zweifelsohne singen können, jedoch ausdrücklich keine Operettensänger mit klassischer Ausbildung sind.⁶ Diese Wahl legt den Schluss nahe, dass man das Genre gegen den Strich bürsten will. Ein nicht unriskanter Entschluss, der von den meisten (Musik-)Kritikern später überhaupt nicht goutiert wird.

Nach ersten Ballett- und Musikproben übersiedelt das umfangreiche Ensemble – 29 Akteure und 17 Musiker - Anfang April zu weiteren Proben ins Schauspielhaus. Parallel dazu werden in Bratislava in nur drei Tagen Musikzuspielungen mit dem Kammerensemble der slowakischen Philharmoniker aufgezeichnet, die bei den Vorstellungen mit einem kleineren

⁴ Vgl. Seelig, Lutz Eberhardt 1986, S. 67.

⁵ Schweighofer, Martin: „Zaubern und Zittern“, in: *Wochenpresse*, 20/85, S. 45–46, S. 46.

⁶ N. N.: „Cagliostros Auferstehung“, in: *Tschin Bumm*, 5/86, S. 90–91, S. 90.

Live-Orchesters synchronisiert werden sollen. Im Tonstudio Bronner wird überdies an einer Platte zur Aufführung gearbeitet, Plattenchef Markus Spiegel spricht bald von Terminschwierigkeiten.⁷ Erst Anfang April 1986 wird das Ronacher von der Baupolizei freigegeben. Es gibt einschneidende Auflagen - der Eiserne Vorhang darf nicht gehoben, die Bühne demnach nicht bespielt werden. Hans Gratzer findet für das Problem eine szenisch ansprechende Lösung: Der Zuschauerraum wird zur Bühne umfunktioniert, das Publikum - 600 Personen werden maximal zugelassen - wird auf den Rängen und Balkonen platziert. Unter enormem Zeitdruck beginnt der Umbau: In nur sechs Wochen müssen die Kojen und Zwischenwände aus der Zeit der ORF-Nutzung entfernt und der Raum spielbereit sein.⁸ Toni Wiesinger erinnert sich an die aufreibende Vorbereitungs- und Probenzeit:

„Wir haben gearbeitet, gearbeitet, gearbeitet. Wir haben ohne Mittel – die Stadt hat nichts gezahlt - das ganze Equipment in die praktisch leere Bühne gebaut. Jeden Scheinwerfer, jedes Kabel, alles mussten wir selbst verlegen. Daneben liefen die Proben, die Arbeit an der Platte - die Zusammenarbeit mit einem klassischen Orchester, war völlig neu für uns, und vor allem die Arbeit mit dem Dirigenten war alles andere als einfach.“⁹

Anfang April 1986 gibt Hans Gratzer in den Medien bekannt, dass er die Leitung des Schauspielhauses zurücklegen will.¹⁰ Toni Wiesinger erinnert sich an diesen neuralgischen Punkt: „Der Hans hat das einfach beschlossen. Er war durch mit dem Schauspielhaus, abgezeichnet hat sich das schon länger.“¹¹ „Es liegt nicht an Müdigkeit“, sagt Gratzer gegenüber den Medien. „Es fällt mir immer noch was ein.“¹² Aber das Ronacher und die damit verbundene Idee eines musikalischen Volkstheaters, fasziniere ihn zur Zeit mehr. Nach *Cagliostro* plane er zwei weitere Operetten von Johann Strauß (Sohn), den *Lustigen Krieg* sowie *Indigo und die 40 Räuber*.¹³ Bei der Beschäftigung mit den Mankos der Wiener Spielpläne, sei ihm die derzeit fehlende Auseinandersetzung mit den Traditionen des österreichischen Theaters besonders aufgefallen. Daraus habe er das Konzept eines musikalischen Volkstheaters entwickelt, das von Altwiener Singspielen und Kasperliaden bis hin zu Raimund, Nestroy und eben auch der Operette reiche. Die Wiederbelebung des österreichischen Volkstheaters passe nun eben nicht ins Schauspielhaus, wohl aber ins Ronacher. Als weiter mögliche Spielstätten für dieses Konzept führt Gratzer gegenüber einer

⁷ N. N.: „Cagliostros Auferstehung“, in: Tschin Bumm, 5/86, S. 90–91, S. 91.

⁸ Ebd.

⁹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁰ Als Nachfolgerin schlägt er Elke Lang vor, wohl wissend, dass er juristisch gesehen keine Möglichkeit hat, einen Nachfolger zu bestimmen. Vgl.: N. N.: „Abschied nach neun Jahren“, in: Salzburger Nachrichten, 4. 4. 1986.

¹¹ Wiesinger Toni, 2. 2. 2011.

¹² Roschitz, Karlheinz: „Mir fällt immer was ein!“, in: Kronenzeitung, 4. 4. 1986.

¹³ Ebd.

Journalistin auch das Volkstheater an, sowie das ebenfalls vakante Raimundtheater.¹⁴ Für die Eröffnung des Ronachers nach dessen Renovierung, schwebt Gratzer weiters ein Projekt von André Heller vor. Überhaupt könne sich Gratzer vorstellen, eine Eigenproduktion im Jahr alternierend mit Heller herauszubringen.¹⁵ Auch seine Nachfolge am Schauspielhaus möchte Gratzer geregelt wissen, er schlägt die Schauspielerin und Regisseurin Elke Lang vor.¹⁶ Angeblich habe man bereits konkrete Projekte besprochen, Elfriede Jelinek, Gerlind Reinshagen, Gerhard Roth und Wolfgang Bauer sollen Stücke für das Schauspielhaus verfassen.¹⁷ Nichts davon trifft ein. Aber durch die Ankündigung setzt er sich und sein Team einem ungeheuren Druck aus: Gratzer, der so für das Ronacher gekämpft hat, scheint nun beweisen zu müssen, dass er der richtige Mann für das Haus ist. *Cagliostro* muss nun geradezu ein Erfolg werden.

Cagliostro handelt von einem historisch verbürgten Wien-Besuch eines sizilianischen Grafen gleichen Namens. Der Graf, eine schillernde Persönlichkeit, versetzt die Stadt in einen Taumel, scheint „bald als echter Magier, bald als schlichter Scharlatan“ auf.¹⁸ Bei der Uraufführung 1875 war die Operette von Johann Strauß (Sohn) ein Flop und konnte sich auch danach nicht auf den Spielplänen durchsetzen. Hans Gratzer hat eine Rarität ausgegraben, die sich dramaturgisch und musikalisch als problematisch erweist, da das überlieferte Notenmaterial lückenhaft, die Quellenlage unsicher ist.¹⁹ Der musikalische Leiter der Aufführung, Josef Stolz, bislang Korrepetitor der Wiener Staatsoper, geht mit der Vorlage sehr frei um und integriert andere Strauß-Lieder, was von einigen Kritikern beanstandet wird.²⁰ Mit kräftezehrendem Einsatz schafft es das Team, die Premiere am 22. Mai 1986 auf die Bühne zu wuchten. Das Ergebnis ist ernüchternd. Die Aufführung wird von den Kritikern mit „seltener Schärfe und entfesselter Schadenfreude“²¹ verrissen. Die „Revue à la Schauspielhaus“²² wird als Themenverfehlung abgekanzelt, von einem „Desaster“²³, einem „Horrorabend“²⁴ ist die Rede. Ein gravierendes Problem, das selbst in den wohlwollenden Kritiken nicht unerwähnt bleibt, scheint die Qualität von Musik und Gesang zu sein, zudem machen die Schauspieler - laut Meinung mancher Kritiker - den Eindruck, als wären sie mit

¹⁴ Kathrein, Karin: „Es geht mir nicht um einen Posten“, in: *Die Presse*, 4. 4. 1986.

¹⁵ Ebd. Der Chansonnier, Autor, Schauspieler und Kulturmanager André Heller hat seit Anfang der 1980er Jahre spektakuläre Shows umgesetzt, in denen es wiederholt um eine Wiederbelebung des Varietés oder Zirkus ging, etwa *Flic Flac* bei den Wiener Festwochen (1981) oder *Salut für Olga* (1986).

¹⁶ Roschitz, Karlheinz: „Mir fällt immer was ein!“, in: *Kronenzeitung*, 4. 4. 1986.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Beer, Otto F.: „Mit Strauß ins Ronacher“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4. 6. 1986.

¹⁹ Ebd.

²⁰ N. N.: *Cagliostros Auferstehung*, in: Tschin Bumm, Mai 1986, S. 90-91, S. 91.

²¹ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: *Wochenpresse*, 7. II. 1986, S. 47-48, S. 47.

²² Tschulik, Norbert: „Ahnlich wie beim Tschaunder“, in: *Wiener Zeitung*, 24. 5. 1986.

²³ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: *Wochenpresse*, 7. II. 1986, S. 47-48, S. 47.

²⁴ Ebd.

ihren Rollen etwas allein gelassen worden.²⁵ Erschwerend kommt die schlechte Akustik dazu, zudem verfügen manche Plätze auf dem Balkon oder den Rängen nur über eingeschränkte Sichtverhältnisse. „Wir sind einfach nicht fertig geworden“, sagt Toni Wiesinger rückblickend über die Inszenierung, deren Qualität sich im Lauf der Aufführungsserie, seiner Meinung nach, noch steigern wird.²⁶ In einem der wenigen positiven Berichte ist zu lesen, dass Gratzer den Raum, das Stück spielt auf fast leerer Bühne, virtuos in den Griff bekommen habe, das Ergebnis sei „mitreissendes Zaubertheater.“²⁷ Gratzer habe inszeniert, als „ginge es um einen Shakespeare, und so werden Menschen verwandelt, zueinander und auseinander gebracht, und dies mit einer ebenso hinreißenden wie präzise gearbeiteten Inszenierung.“²⁸

Nicht nur das weitgehend vernichtendes Medienecho, sondern noch eine weitere Enttäuschung ist in diesen Tagen zu verkraften: Hans Gratzer wird das Ronacher nicht leiten, der neue Intendant heißt Peter Weck. Hinter den Kulissen dürfte das Haus bereits vor der *Cagliostro*-Premiere Weck versprochen worden sein. Erste Anzeichen dafür, dass Gratzer einem kulturpolitisch geschickteren Kandidaten weichen muss, liefert eine „Café Central“-Sendung, die am 13. Mai 1986, gut eine Woche vor der *Cagliostro*-Premiere, im ORF ausgestrahlt wird. Die ORF-Diskussionsendung findet ausnahmsweise in den Räumlichkeiten des von Hans Gratzer wieder belebten Ronachers statt, zeigt Probenausschnitte aus der Aufführung sowie einen Life-Auftritt von Erich Schleyer. Unter den Studio-Gästen befinden sich Helmut Zilk, Peter Weck, Ursula Pasterk, Luc Bondy und Hans Gratzer, die Runde spricht über die bevorstehenden Festwochen. Im Gespräch wird zwar nicht offen ausgesprochen, jedoch unmissverständlich angedeutet, dass das Ronacher künftig an Peter Weck gehen werde. Hans Gratzer übersteht die Sendung mit steinerner Miene und kommentiert das Geplänkel während der Aufzeichnung mit keiner Silbe.²⁹ Später wird er sich dahingehend äußern, dass bereits vor Drehbeginn alle betroffen an ihm vorbeigeblickt hätten, so dass er geahnt habe, dass irgendetwas nicht stimmen könne.³⁰ Die *Cagliostro*-Verrisse waren - so Gratzers Überzeugung – „gesteuert“, um ihn auch in der öffentlichen Wahrnehmung als Intendant zu diskreditieren.³¹ Sein größter Fehler in der Causa Ronacher sei seine „Blauäugigkeit“³² gewesen, seine Bilanz fällt folgendermaßen aus:

²⁵ Tschulik, Norbert: „Ähnlich wie beim Tschauner“, in: *Wiener Zeitung*, 24. 5. 1986.

²⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

²⁷ Beer, Otto F.: „Mit Strauß ins Ronacher“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4. 6. 1986.

²⁸ Ebd..

²⁹ Café Central, ORF-Aufzeichnung, 13. 5. 1986.

³⁰ Sichrovsky, Heinz, Kaindl, Doris: „Todes Magie“, in *News*, 13/94, S. 122–123, S. 122.

³¹ Ebd..

³² Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, Herbst 1986, Typoskript.

„Es war eine wunderschöne Zeit. [...] Ich glaube, dass die Produktion richtig war, und das Ensemble hätte nicht die Kraft gehabt, das selbst vor relativ wenig Publikum so lang zu spielen, wenn es in sich nicht gestimmt hätte. In sich war es eine schöne Zeit. Eine sehr schmerzliche und wahnsinnige. [...] Der Zeitdruck war so groß. Solche Produktionen müsste man ja wirklich eineinhalb Jahre mindestens vorbereiten. Und so war alles g’schwind, g’schwind, g’schwind, mit unheimlich viel gutem Willen. Und ich hab auch nicht gemerkt, wie sich die Stadt, ab dem ich gesagt hab, ich möchte das Schauspielhaus nicht mehr machen, plötzlich sich das alles gegen mich gedreht hat. Mir ging’s ja sehr gut und ich hatte ja jeden Kredit politisch und beim Publikum [...] Es muss sich einmal drehen, man kann wahrscheinlich nicht immer oben sein. [...] Dass ich die Zeichen nicht gesehen hab, ich war blind, und ich hab geglaubt, man wird mich lieben dafür, dass ich das mach im Ronacher. Und das war eben nicht so“³³

Im Gespräch geht Gratzer mit gutem Grund davon aus, dass selbst ein erfolgreicher *Cagliostro* an der Entscheidung wohl nichts geändert hätte, allerdings hätte er, mit einem Erfolg im Hintergrund, mehr Kraft gehabt, um zu kämpfen.³⁴

Das vielfach kolportierte Argument, eine einzige missglückte Aufführung hätte ihm den Intendantenjob gekostet, ist tatsächlich kaum haltbar. Vielmehr könnte es sein, dass Gratzer den kulturpolitischen Bonus, den er zweifelsohne mit seinen Leistungen im Schauspielhaus errungen hatte, sukzessive verspielt hat. Von mehreren Seiten erfährt man, dass Gratzer bei den Freimaurern war und sich später davon distanziert habe. Der mächtige Geheimbund wurde seinerzeit auch von österreichischen Kulturmanagern intensiv genutzt, so gilt etwa die Mitgliedschaft von Burg-Direktor Gerhard Klingenberg und Volkstheater-Intendant Paul Blaha als verbürgt.³⁵ Es ist durchaus möglich, dass sich Gratzer dabei nicht nur Freunde gemacht hat. Erschwerend kommt hinzu, dass das Jahr 1986 von innenpolitischen Krisen (Waldheim-Affäre) gekennzeichnet war; und bei den vorgezogenen Neuwahlen im Herbst wird mit dem Auftauchen von Jörg Haider (FPÖ) und dem ersten Wahlsieg der Grünen das politische System Österreichs dauerhaft verändert.³⁶ Einiges spricht dafür, dass in einer insgesamt angespannten Situation kulturpolitische Entscheidungen favorisiert wurden, die unverfänglich waren. Ob Hans Gratzers Homosexualität, aus der er nie ein Geheimnis gemacht hat, bei der Entscheidung gegen ihn ebenfalls eine Rolle spielte, darüber lässt sich hier nur spekulieren.

³³ Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, Herbst 1986, Typoskript.

³⁴ Ebd.

³⁵ N. N.: „Wie (ohn)mächtig ist die Freimaurerei“, in: profil, 24/74, S. 36–40, S. 39.

³⁶ „Die Kleine Koalition, gebildet von den Sozialisten und der liberalen FPÖ, stand vor ihrem Aus; um die Person des ÖVP-Kandidaten für die Bundespräsidentschaft entbrannte ein Streit, der internationale Ausmaße annahm; nach dem Sieg Kurt Waldheims trat Bundeskanzler Sinowatz zurück, Franz Vranitzky übernahm. Und im Herbst stürzte Jörg Haider den FP-Obmann Norbert Steger auf offener Bühne bei einem Bundesparteitag. Vranitzky beendete die Kleine Koalition, Neuwahlen waren die Folge. Und die brachten eine neue Kraft ins Spiel: Mit ihrer ‚Ikone‘ Freda Meissner-Blau an der Spitze schafften die Grünen den Einzug in den Nationalrat.“ N. N.: „1986 – (fast) alles wird anders in Österreich“, in: Die Presse, 18. 2. 2011.

Der bekannte Film- und Fernsehschauspieler Peter Weck hat mit dem Broadway-Import *Cats* in Wien in den 1980er Jahren einen veritablen Musicalboom entfacht. Offenbar setzt sich die Meinung durch, dass die Theaterstadt Wien auch ein entsprechendes Musicalangebot benötige und Weck schien der ideale Kandidat, um das künftige Imperium der Vereinigten Bühnen Wiens (VBW) zu führen. In seiner Autobiographie „War's das?“ stellt er seine Ernennung zum Intendanten auffallend beiläufig dar. Hans Gratzer erwähnt er dabei mit keiner Silbe, auch lässt sich das Telefonat, in dem ihm die künstlerische Leitung angeboten wurde, zeitlich nicht einordnen. Weck schreibt folgendes:

„Eines Tages rief mich der Finanzstadtrat und Vizebürgermeister Hans Mayr an und wünschte ein Treffen mit mir. [...] Mayr bot mir an, zusätzlich zum Theater an der Wien zwei weitere Häuser zu übernehmen: das Raimund Theater [...] sowie das ehemalige Varieté Ronacher, das jahrelang dem Fernsehen für diverse Shows zur Verfügung gestanden hatte und nun verlassen vor sich hin träumte. In meiner Lebensplanung hatte ich bis zu meinem Gespräch mit Helmut Zilk nie in Erwägung gezogen, ein Theater zu leiten, geschweige denn drei, und reagierte daher keineswegs euphorisch. [...] Doch er beharrte in unerschütterlichem Vertrauen: ‚Sie können das, glauben S' mir, Sie können das!‘ [...] Zu guter Letzt überwand ich nach einiger Bedenkzeit mögliche Zweifel, verdrängte den Aberglauben und stimmte zu.“³⁷

Zum zweiten Mal innerhalb kurzer Zeit muss Hans Gratzer eine Niederlage hinnehmen - nach dem Burgtheater platzt nun das Ronacher. Gratzer: „Das Bittere ist, dass jetzt alle Recht haben. Die haben immer gesagt, das geht net, und ich hab gesagt, es geht – und es ist halt nicht gegangen.“³⁸

Die Sommermonate verbringt Hans Gratzer außerhalb von Wien. Unterdessen laufen im Ronacher die *Cagliostro*-Aufführungen weiter. „Wir haben das bis zum Ende [22. Oktober 1986, Anm.] durchgezogen“, sagt Toni Wiesinger.³⁹ Aber die Auslastung lässt zu wünschen über, „manchmal haben wir nur vor wenigen Leuten gespielt.“⁴⁰ Dennoch habe im Team gute Stimmung und ein positives Gruppengefühl geherrscht.⁴¹ Hans Gratzer deutet in einem Interview gewisse unverschuldeten Hindernisse an, die den Publikumsstrom erschwert hätten: Das Ronacher schien angeblich nicht auf den Wiener Sommertheater-Programmen auf, die

³⁷ Der Schauspieler und Theatermacher Peter Weck brachte 1983 das Andrew Lloyd Webbers Broadway-Hit *Cats* nach Wien. *Cats* entwickelte sich im Theater an der Wien zum Kassenschlager und entfachte einen Musical-Boom in der Stadt, der Weck in der Folge ein kleines Theaterimperium ermöglichte, zu dem neben dem Ronacher (das 1988 mit der Übersiedlung von *Cats* eröffnet wird) auch das Raimundtheater gehört (1988 mit *A Chorus Line* eröffnet). Die drei Bühnen bilden fortan die Vereinigten Bühnen Wien (VBW). 2006 wird im Zuge der Aktivitäten rund um das Mozartjahr das Theater an der Wien ausgliedert und nunmehr als Opernhaus geführt. Zitat: Weck, Peter: *War's das? Erinnerungen*. Wien: 2010, S. 283.

³⁸ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: *Wochenpresse*, 7. II. 1986, S. 47–48, S. 48.

³⁹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

stadtweit affichiert und an Touristen verteilt werden; auch sollen Besucheraktionen für einzelne Zielgruppen behindert worden sein.⁴² Diese Vermutungen lassen sich mit den zu Rate gezogenen Quellen weder erhärten noch entkräften. Fakt ist, dass die Einbußen bei den Einnahmen das Team in ein nachhaltiges Finanzdebakel stürzen werden, dessen endgültige Behebung sich bis ins Jahr 1989 ziehen wird.

⁴² Praschl, Peter: „Sag' zum Abschied deutlich servus“, in: Wiener, 11/86, S. 23–24, S. 23.

1986/87: Abschied von Wien

Einen Eindruck, wie niedergeschlagen der Theatermacher wohl gewesen sein muss, gibt ein Interview, in dem er über seine künstlerische Ratlosigkeit spricht, und darüber räsoniert, was Theater überhaupt noch sein kann. Interessanterweise erwähnt er dabei die Oper als letzten Ausweg – eine Einsicht, zu der er noch einmal in seiner künstlerischen Laufbahn zurückkehren wird. Hans Gratzer im O-Ton:

„Okay, der *Cagliostro* war kein Geniestreich, aber er war richtiger als alles andere, was ich gemacht habe. Und dennoch ist er offenkundig ganz einfach nicht gut. Wenn etwas gut ist, merkt es auch das Publikum, und das Theater ist voll. Aber das Ronacher war leer, leer, leer, und wir haben nur gespielt, weil wir zu stolz waren, etwas, was wir begonnen haben, gleich wieder krepieren zu lassen. Bis vor dem *Cagliostro* habe ich immer gewusst, was ich am Theater machen kann. Ich habe gewusst, das wird das Publikum schon fressen, hier stimmen die Schwingungen, diesen Fehler wird man nicht bemerken. Aber jetzt ist mir diese Fähigkeit offensichtlich abhanden gekommen. Ich kann den *Cagliostro* 30 Mal sehen und immer noch mögen, nur bin ich der einzige, dem es so geht.“

Auf was soll ich mich denn jetzt noch beziehen? Dieser Moment, das ist der Tod, eigentlich müsste ich jetzt sterben. Meine Geschichte ist zu Ende, fertig erzählt. Ich bin so ein Mann, der aus lauter Geschichten besteht. Aus dem Seminar rausgeflogen, und dann wollten sie mich dort zum Professor machen. Als Schauspieler Angst gehabt und zum Theaterdirektor geworden. Und jetzt ist das alles vorbei. Das Folgerichtigste wäre, zu sterben, obwohl ich steinalt werden will. Bloß – die Illusionen des 16-jährigen Theaterverrückten sind vollkommen weg. [...]

Was soll man denn heute noch sagen können? Einen Heiner Müller spielen, wenn alles so grässlich ist, den *Bruder Eichmann* mit so einem Bundespräsidenten im Hintergrund? [Kurt Waldheim, ÖVP, Anm.] Was soll's denn! Du kannst da nur noch Nachtclubs machen oder Oper, das ginge noch. Oper ist strenge Form, die sich behaupten muss, und Musik – aber Theater? Nur ich, ich kann kein Theaterstückl mehr lesen, weil alles gesagt ist. Es ist alles gesagt! Ich kann in kein Theater mehr gehen, denn in ein Theater geht man, um sich aufzuregen, um etwas über Herrschaft und Sexualität herausfinden zu können, um geil zu sein. Ich reg mich nicht auf, ich bin nicht geil, es interessiert mich nicht mehr, es ist alles so entsetzlich bieder.“¹

Schließlich findet Hans Gratzer doch noch einen idealen Stoff für ein Farewell. Am 8. November 1986 findet unter dem Titel *Kleiner Wiener Walzer* die vorerst letzte Schauspielhaus-Premiere unter seiner Führung statt. Der scheidende Theaterintendant verzweigt darin drei Einakter aus dem Nachlass von Federico Garcia Lorca mit Material aus Shakespeares *Sommernachtstraum*. Ursprünglich sollte die Lorca-Inszenierung nicht am Ende der Ära stehen, sondern war bereits für die vorangegangene Saison angedacht. Dass sie jetzt

¹ Praschl, Peter: „Sag' zum Abschied deutlich servus“, in: Wiener, 11/86, S. 23–24, S. 23.

einen vorläufigen Schlusspunkt markiert „passt total“, sagt Gratzer in einem Interview mit dem Theaterkritiker Wolfgang Kralicek, „weil ich meine Geschichte erzählen kann. Meine Geschichte über Theater, über die neun Jahre.“² Der Theaterabend beinhaltet alles, was Gratzer am Theater am meisten interessiere: Sexualität und Politik sowie „das Theater selber, wie wirklich oder wie unwirklich, wie wahr oder wie wahrhaftig kann Theater sein, was kann’s bewirken?“

Die drei, zum Teil fragmentarischen Dramolette sind um 1930 entstanden und nehmen im Oeuvre des spanischen Dichters eine Sonderstellung ein. In *Theater, Komödie ohne Titel* und *Das Publikum* zeigt sich nicht der Gestalter großer andalusischer Tragödien, sondern ein Autor, der mit Formen des Surrealismus experimentiert. Von den Vertretern dieser Kunstrichtung fanden Lorcas Versuche zu Lebzeiten indes wenig Zustimmung, was den Dichter sehr getroffen hat. Auch das homoerotische Element in den Schriften dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass man die Werke erst viele Jahre nach seinem Tod veröffentlicht hat. Radikaler noch als Pirandello stellt Lorca darin das Schein-Sein-Problem ins Zentrum, fragt, was Theater überhaupt bewirken kann.

Der Abend im Schauspielhaus beginnt mit einer fingierten Probe zu Shakespeares *Sommernachtstraum*, was so in den Stücken nicht vorkommt. Die Schauspieler sitzen anfänglich im Zuschauerraum, werden auf die Bühne geholt und in Gespräche über die Grenzen des Bühnenzaubers verwickelt. Dieses Thema wird den ganzen Abend über nicht mehr aus den Augen verloren und noch durch Seitenhiebe auf *Romeo und Julia* erweitert. „Eine Handlung lässt sich zwar nicht erkennen, aber Triebhaftigkeit, auch Brutalität und Obszönität werden beschworen.“³ Der Abend endet damit, dass laut Stücktext die Bühne angezündet wird, im roten Schein des Feuers spricht die Figur des Autors einen letzten Bannfluch: „Hierher, hierher! Sagt die Wahrheit über die alten Bühnen. Erdolcht die alten Diebe des Öls und des Brots. Der Regen soll die Schnürböden durchnässen und die Bemalung der Sofitten abwaschen.“⁴ Diese Szene wird in mehreren Kritiken besonders hervorgehoben. Erhard Pauer spielt den Autor, er sitzt im Publikum und rezitiert den Text im wienerischen Idiom. „Meisterhaft“⁵ sei besonders diese Szene arrangiert, insgesamt gelinge Gratzer überhaupt ein „Meisterwerk“⁶ sowie „eine letzte große Dokumentation dessen, was Gratzer mit seiner Bühne hatte sagen wollen“.⁷ Über die Inszenierung erfährt man, dass Gratzer die

² Kralicek, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: *Wochenpresse*, 7. 11. 1986, S. 47–48, S. 47.

³ Beer, Otto F.: „Gratzers Finale. Drei Lorca-Einakter im Wiener Schauspielhaus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. 11., 1986.

⁴ Praschl, Peter: „Sag’ zum Abschied deutlich servus“, in: *Wiener*, 11/86, S. 23–24, S. 23.

⁵ Hahnl, Hans Heinz: „Noch immer der kühne Bekenner“, in: *Arbeiterzeitung*, 17. 11. 1986.

⁶ Reimann, Viktor: „Gefangen im Bilderrausch“, in: *Kronenzeitung*, 17. 11. 1986.

⁷ Beer, Otto F.: „Gratzers Finale“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. 11. 1986.

Schauspieler „vor und hinter verschiebbaren Spiegeln placiert“⁸, somit eine „labyrinthische Theaterwelt“⁹ geschaffen und die Atmosphäre mit „hämmerner Bühnenmusik“¹⁰ verstärkt habe. Keine einzige negative Stimme taucht in den hier eingesehenen Kritiken auf, vielmehr drücken die Journalisten offen ihre Bewunderung für den Theatermacher aus - Gratzer hätte die interessanteste Bühne der Stadt geleitet¹¹ - sowie ihr Bedauern: „Sein Abgang hinterlässt bei den vielen Freunden des Schauspielhauses echte Trauer“.¹² Hans Gratzer wird ein wenig pathetisch beschrieben als „schmerzlich Suchender, der das Theater und sich selbst in Frage stellt“¹³, der Abend illustriere nun „die Krise eines Regisseurs, der ein Potenzial von Mitteln bis zur Neige ausgeschöpft hat“.¹⁴ Eine gewisse gesellschaftliche Ächtung, die Hans Gratzer als enorm kränkend empfunden hat¹⁵, wird auch von einem Kritiker beobachtet: „Die einstige Premierenschickeria war freilich ferngeblieben“.¹⁶ Gratzer selbst äußerte sich dazu in einem Interview: „Ich hab nie geglaubt, dass man eigentlich 90 Prozent der so genannten Freunde verliert.“¹⁷

Bei der Schauspielhaus-Nachfolge konnte sich Gratzer nicht durchsetzen, statt seiner Wunschkandidatin Elke Lang, wird die Leitung an den Autor, Regisseur und Theaterleiter George Tabori gegeben. Hans Gratzer äußert sich über den Neo-Direktor:

„Es ist so seltsam. Ich hör als Junger auf, und dieser freie, freie Theatermann, der die Armut und alles Drum und Dran einer ungebundenen Theaterexistenz erlebt hat, empfindet mit seinen 72 Jahren die wahnsinnige Sehnsucht, sich noch ein eigenes Theater anzutun, obwohl er bei Peymann wirklich alles haben hätte können. Das ist für ihn selbst offensichtlich so seltsam, dass er das Schauspielhaus die ganze Zeit über nur von ferne umkreist. Er hat es bis heute nicht einmal gesehen, vermutlich muss ich erst verschwunden sein. Ich hätte ihm gern die Schlüssel in die Hand gedrückt, Alter, da hast du es, mach damit, was du willst. Aber es ist gut, dass der Tabori das machen wird.“¹⁸

Franz Mrkvicka, von 1983 bis 1987 Amtsführender Stadtrat in Wien, gesteht Hans Gratzer jedoch eine Vertragsklausel zu, wonach er ins Schauspielhaus zurückkehren könne. Gratzer sagt dazu: „Mit dem Bewusstsein, dass es die Möglichkeit gibt, in drei Jahren wieder zurückzukommen, fällt einem momentan der Abschied leichter.“¹⁹

⁸ Rybarski, Ruth: „Wien: Totentanz zum Abschied Gratzers“, in: Neue Zeit, 17. 11. 1986.

⁹ Ebd.

¹⁰ Rybarski, Ruth: „Wien: Totentanz zum Abschied Gratzers“, in: Neue Zeit, 17. 11. 1986.

¹¹ Reimann, Viktor: „Gefangen im Bilderrausch“, in: Kronenzeitung, 17. 11. 1986.

¹² Ebd.

¹³ Kathrein, Karin: „Die Zeit der Feste ist vorbei“, in: Die Presse, 17. 11. 1986.

¹⁴ Butterweck, Hellmut: „Abschied vom Schauspielhaus“, in: Furche, 21. 11., 1986.

¹⁵ Davon sprechen Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011 und Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

¹⁶ Kathrein, Karin „Die Zeit der Feste ist vorbei“, in: Die Presse, 17. 11. 1986.

¹⁷ Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, Herbst 1986, Typoskript.

¹⁸ Praschl, Peter: „Sag zum Abschied deutlich servus“, in: Wiener, 11/86, S. 23–24, S. 24.

¹⁹ Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, Herbst 1986, Typoskript.

1987 – 1990: Interimszeit

George Taboris Kreis

Zum Jahreswechsel 1986/87 räumen Hans Gratzer und sein Team die Porzellangasse. George Tabori zieht ein und nennt das Haus fortan Der Kreis. Zur Namensgebung äußert sich der Künstler: „Der Kreis ist eine schöne, weibliche und demokratische Form, ein Zeichen für manche unserer Utopien.“¹ Tabori ist zu diesem Zeitpunkt bereits eine Institution im deutschsprachigen Theater, in Wien ist der 1914 in Budapest geborene Weltbürger jedoch wenig bekannt.² Tabori wandert nach dem Zweiten Weltkrieg, den er in der britischen Emigration überlebt, in die USA aus. In den 1970er Jahren kehrt er nach Europa zurück. 1975 gründete er das Bremer Theaterlabor, das er bis 1978 leitet. Hier sorgt der Theatermacher, der sich selbst als antiautoritärer Spielleiter empfand, mit gruppentherapeutisch inspirierter und höchst unkonventioneller Theaterarbeit für Furore. Für die Dramatisierung von Franz Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* experimentiert das Ensemble etwa mit 40-tägigen Fastenkuren. Nach einer weiteren Zwischenstation in München erhält Tabori 1987 schließlich das Theater in der Porzellangasse, das er bis 1990 führt und das seiner Maxime, lieber „in Katakomben als in Kathedralen“ zu arbeiten auch weitgehend entsprach.³

Obwohl es über George Tabori zahlreiche Abhandlungen gibt, lässt sich kaum eine einschlägige Studie über seine Tätigkeit in der Porzellangasse finden. Auch in dieser Schrift wird Taboris Kurzzeitdirektion nur stichwortartig gestreift. In der Wahrnehmung der Zeitgenossen scheitert das Unternehmen, trotz künstlerisch durchaus herausragender Produktionen, offenbar an fehlender Organisation. Wiederholt ist von chaotischen Zuständen und einer unregelmäßigen Bespielung die Rede.⁴ Bereits die Eröffnung des Hauses am 24. Mai 1987 mit Eugene O’Neills *Der Eismann kommt*, in der Regie von Taboris Schwager Martin Fried, scheint bei der Premiere noch nicht ganz fertig zu sein: „Die Vorstellung könnte neun Stunden dauern oder auch drei hieß es, am Eröffnungsabend dauerte sie fünf Stunden.“⁵ Tabori selbst spricht einmal etwas kryptisch von einer „Spirale des [...] Unglücks. Nun ist aber die Zeit gekommen, unsere, hauptsächlich meine Fehler, produktiv zu verwerten.“

¹ Tabori, George: „Verliebte und Verrückte“, in: Welker, Andrea (Hrsg.): George Tabori. Wien u.a.: 1994, S. 192–194, S. 192.

² Leiser, Erwin: „George Tabori und der Baum der Erkenntnis“, in: Welker, Andrea (Hrsg.) 1994, S. 213–216, S. 215.

³ Tabori, George: „Trennungsräume. Abschied vom Kreis“, in: Welker, Andrea (Hrsg.) 1994, S. 196–197, S. 196.

⁴ Kahl, Kurt: Premierenfieber. Das Wiener Sprechtheater nach 1945. Wien: 1996, S. 140.

⁵ Ebd.

Nur aus Fehlern lernt man, und ein Experiment ist keines, wenn es nicht das Recht hat, schiefzugehen.“⁶ Noch bevor Tabori selbst erstmals im Kreis arbeitet, bringt er am 6. Mai

1987 im Akademietheater sein Stück *Mein Kampf* heraus, die Uraufführung wird ein bejubeltes Ereignis. Im Kreis eröffnet er die neue Saison am 19. September 1987 mit *Schuldig geboren*. Der Theaterabend beruht auf Interviews mit Nachkommen aus Nazi-Familien.

Im März 1988 inszeniert Tabori *Stalin*, ein Stück von Gaston Salvatore über die letzten Monate des Diktators mit Angelica Domröse in der Titelrolle. Überhaupt gelingt es Tabori hochkarätige Schauspieler um sich zu versammeln - darunter Hildegard Schmahl, Hilmar Thate, Michael Degen oder Hanna Schygulla. Über sein Ensemble sagt er: „Der Kreis ist ein Rahmen für eine Arbeitsgemeinschaft, also eine Gruppe, kein Ensemble, eine Free-Jazz-Band, keine Philharmonie, eine kleine Schar von Gläubigen, keine Ellbogenkünstler.“⁷

Zu den Höhepunkten von Taboris Intendanz zählen wohl seine drei Shakespeare-Projekte, die er als „das größte Abenteuer meines Theaterlebens“⁸ bezeichnet. Unter dem Titel *Verliebte und Verrückte* stellt Tabori einen sechsstündigen Zusammenschnitt aus zwölf Shakespeare-Stücken zusammen, Premiere ist am 14. März 1989. Der Theatermarathon zielt nicht auf eine Collage ob, sondern auf die Verdichtung, „die zum dunklen Herzen des Dichters“ führen könnte.⁹ Es folgt *Lears Schatten* (22. Juli 1989), zu diesem Zeitpunkt weiß Tabori bereits, dass die kommende Spielzeit seine letzte im Kreis sein wird. In der finalen Saison bringt er *Hamlet* (22. Mai 1990) mit seiner vierten Ehefrau Ursula Höpfner in der Titelrolle, die Premiere findet nicht mehr in der Porzellangasse, sondern im Rahmen der Wiener Festwochen im Messepalast (Halle B) statt¹⁰. Seine Direktionszeit resümiert der Theaterkünstler folgendermaßen: „In diesen vier Wiener Jahren habe ich [...] über das Theater und mich selbst mehr gelernt als irgendwo sonst.“¹¹

Danach wechselt Tabori an das von Claus Peymann geleitete Burgtheater, wo seine Karriere einen weiteren Höhepunkt erlebt. Seine Inszenierung von Shakespeares *Othello* mit Gert Voss in der Titelrolle und Ignaz Kirchner als Jago setzt Maßstäbe. Nicht minder erfolgreich werden seine eigenen Stücke, die er fast jährlich in eigener Regie am Akademietheater uraufführt - *Goldberg Variationen*, *Requiem für einen Spion*, *Weisman und Rotgesicht* und *Ballade vom Wiener Schnitzel*.

⁶ Tabori, George: „Verliebte und Verrückte“, in: Welker, Andrea (Hrsg.) 1994, S. 192–194, S. 192f.

⁷ Ebd.

⁸ Brauneck, Manfred: „Theater in Österreich. Theater, Politik und Gesellschaft im ersten Nachkriegsjahrzehnt, 1945 bis 1955“, in: ders.: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 5: Das Europäische Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: 2007, S. 459–513, S. 482.

⁹ Tabori, George: „Verliebte und Verrückte“, in: Welker, Andrea (Hrsg.) 1994, S. 192 – 194, S. 192f.

¹⁰ Wiener Festwochen (Hrsg): Wiener Festwochen 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: 2001. Anhang S. 334.

¹¹ Tabori, George: „Trennungsräume. Abschied vom Kreis“, in: Welker, Andrea (Hrsg.) 1994, S. 196–197, S. 196.

Causa-Cagliostro

Hans Gratzer muss sich hingegen in der Phase zwischen seinen beiden Schauspielhaus-Direktionen mit einem finanziellen Fiasko auseinandersetzen, dessen positiver Ausgang keineswegs gewiss war. Beim Jahresabschluss der *Cagliostro*-Produktionsgesellschaft n.b.R. tritt Anfang 1987 das ganze Ausmaß der Verschuldung zu Tage. Die Produktionsgesellschaft n.b.R., zu deren Mitgliedern Hans Gratzer, Toni Wiesinger sowie der musikalische Leiter Josef Stolz gehören, hat ein Minus von etwa vier Millionen Schilling (ca. 280.000 Euro) angehäuft.¹² Da die Schauspielhaus Betriebsges.mbh Leistungen und Haftungen für die *Cagliostro*-Produktionsgesellschaft bereit gestellt hat, hat sie nun auch die Schulden in voller Höhe zu tragen.¹³

Es ist nicht das erste Mal, dass Hans Gratzer für ein künstlerisches Projekt ein hohes finanzielles Risiko eingegangen ist, so hat er bereits in der Werkstatt eigene Mittel vorgestreckt und Kredite auf seine damalige Burgschauspieler-Gage aufgenommen, um überhaupt arbeiten zu können, später war beispielsweise der Eröffnungsmarathon beim Schauspielhaus keineswegs ausfinanziert, auch die *Riesen vom Berge*-Produktion in der Otto-Wagner-Kirche belastete seinerzeit das Schauspielhaus-Budget. Allerdings konnte durch kontinuierliches Weiterarbeiten und umsichtiges Weiterwirtschaften jeder monetäre Engpass bislang irgendwie bewältigt werden.¹⁴ Während die Ausgaben für *Cagliostro* getätigt wurden, ging Hans Gratzer mit gutem Grund noch davon aus, dass die Produktionsgesellschaft eine Zukunft haben wird. Daraus wurde bekanntlich nichts. Aber auch die Schauspielhaus-Betriebsges.mbh hat mittlerweile die Tätigkeit eingestellt, Hans Gratzer und sein Team haben die Porzellangasse zum Jahreswechsel 1986/87 geräumt. Es gibt demnach keine neuen Einnahmen, nur mehr alte Verbindlichkeiten.

Weit über 50 Firmen sind in die Causa-*Cagliostro* involviert, der Hauptgläubiger ist die damalige Zentralsparkasse und Kommerzialbank der Gemeinde Wien (heute: Bank Austria) mit etwa 1,5 Millionen Schilling (105.000 Euro), gefolgt von der Bühnenlicht-Firma Ludwig Pani, mit 900.000 Schilling (65.000 Euro), der kleinste Betrag stammt vom Frankierbetrieb Karl Zuza KG und schlägt mit 192 Schilling (etwa 14 Euro) zu Buche.¹⁵

In dieser prekären Situation sieht der Rechtsanwalt Florian Gehmacher, Hans Gratzers Schwager, den einzigen Ausweg darin, bei der Stadt Wien um eine Sondersubvention zur

¹² Gehmacher, Florian, 9. 12. 2011. Aus der Addition der Außenstände auf der Gläubigerliste des Schauspielhauses ergeben sich Beträge die von 4 bis 4,5 Millionen Schilling schwanken. Gläubigerliste, Stand 23. April 1987, Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte Cagliostro-Produktionsgesellschaft n.b.R.

¹³ Gehmacher, Florian, 9. 12. 2011.

¹⁴ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011, Gehmacher, Florian, 9. 12. 2011.

¹⁵ Gläubigerliste des Schauspielhauses, mit Stand 23. April 1987, Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte Cagliostro-Produktionsgesellschaft n.b.R.

Entschuldung des Schauspielhauses anzusuchen. In einem Rundschreiben vom 21. August 1987 setzt Gehmacher die Gläubiger davon in Kenntnis.¹⁶ Vom Förderansuchen bis zur teilweisen Abdeckung der Lieferantenverbindlichkeiten werden zwei Jahre vergehen. Der ungewöhnlich lange Zeitraum lässt erahnen, wie viele Widerstände Gehmacher überwinden muss.

Grundsätzlich erklärt sich die Kulturverwaltung zwar bereit, einen gewissen Beitrag zur Verfügung zu stellen, allerdings ist die Höhe naturgemäß Gegenstand zäher Verhandlungen, zudem sind damit einige Auflagen verbunden: Zunächst muss der Beweis erbracht werden, dass der Schauspielhaus Betriebsges.mbH überhaupt eine Extra-Förderung zur Begleichung der *Cagliostro*-Schulden zustehe. Der Steuerberater Ulrich Weber führt zu diesem Zweck eine lange Liste an Geldmitteln an, die Hans Gratzer qua seiner Tätigkeit als Geschäftsführer und Intendant in die Gesellschaft einbrachte, und die demnach mit Forderungen des Schauspielhauses an ihn aufrechenbar seien, dadurch wird die enge Verzahnung zwischen der *Cagliostro*-Produktionsgesellschaft n.b.R und der Schauspielhaus Betriebsges.mbH für die Kulturpolitik argumentierbar.¹⁷ Weiters muss die Buchführung transparenter geführt werden, die Beträge müssen nachvollziehbar auseinander dividiert werden, in Aufwände für *Cagliostro* und Ausgaben fürs Schauspielhaus. Mit der mühevollen Korrektur der Bilanzen ist ebenfalls der Steuerberater Ulrich Weber betraut. Die wohl härteste Bedingung: Hans Gratzer muss eine Eigenleistung von etwa einem Drittel der Ausgleichssumme erbringen.¹⁸

Am 29. Februar 1988 wird die Eröffnung des Konkursverfahrens der Schauspielhausbetriebsges.mbH (Eigenantrag) mangels Vermögen abgewiesen. Damit ist der Nachweis erbracht, dass die Gesellschaft über keine Aktivposten mehr verfügt und keinerlei Aktivitäten entfaltet. Soll die Schuldentilgung zu einem gültigen Ergebnis kommen, muss nunmehr mit den Gläubigern eine Einigung über einen außergerichtlichen Vergleich

¹⁶ Auf das Rundschreiben bezieht sich Florian Gehmacher in einem Brief an Papageno Buch- und Musikalienverlag, 1160 Wien, datiert mit 16. Jänner 1989, Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte *Cagliostro*-Produktionsgesellschaft n.b.R.

¹⁷ Die eingesehenen Quellen liefern hierzu einen Brief von Ulrich Weber an Florian Gehmacher, datiert mit 9. Februar 1989. Weber kommt hier auf eine knappe Million Schilling (etwa 70.000 Euro), der Betrag setzt sich folgendermaßen zusammen:

- Gehaltsansprüche als Geschäftsführer für Jänner und Februar 1987	31.799,80
- Abfertigungsanspruch zum 28. 2. 1987	161.000,--
- Honoraransprüche als Geschäftsführer für März 1987 bis Dez 1988	200.000,--
- Honoraranspruch für die Inszenierung „Kleiner Wiener Walzer“	150.000,--
- Honoraranspruch für Vorbereitungsarbeiten „Hans-Wurst-Projekt“	100.000,--
- Schuldübernahme „Cura“ Treuhand- und RevisionsgmbH	175.000,--
- Schuldübernahme Dr. F. Gehmacher	159.385,87
Insgesamt	<u>977.185,67</u>

Brief von Weber, Ulrich an Gehmacher, Florian, Wien, 9. 2. 1989, S. 1-5, S. 5. Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte *Cagliostro*-Produktionsgesellschaft n.b.R.

¹⁸ Gehmacher, Florian, 9. 12. 2011.

erzielt werden.¹⁹ Am 7. Juni 1988 erklärt Hans Gratzer in einem Schreiben an die Kulturabteilung, dass er den Schuldenberg mit einem Betrag von 763.651,15 Schilling (ca. 55.500 Euro) abtragen werde. Der Betrag basiert auf den Berechnungen des Steuerberaters, und bedeutet im wesentlichen den kompletten Gehaltsverzicht über einen Zeitraum von zwei Jahren. Diese Erklärung bekräftigt er neuerlich am 5. Dezember 1988, mit dem Hinweis, dass dies wirksam werde, sobald die MA7 die bereits bewilligte Subvention von 2,2 Millionen Schilling (159.000 Euro) an das Schauspielhaus überwiesen habe.²⁰ Toni Wiesinger erinnert sich an einen positiven Bescheid vor Weihnachten 1988.²¹ Am 16. Januar 1989 werden die Gläubiger über eine Auszahlungsquote von knapp 25 Prozent informiert.²² Erwartungsgemäß gibt es vor allem mit der Firma Ludwig Panni, die eine offene Forderung von 900.000 Schilling (65.000 Euro) einzutreiben hätte, die heftigsten Querelen. Schließlich wird mit allen eine Einigung erzielt. Am 21. März 1989 schreibt Florian Gehmacher in einem Brief an Hans Gratzer, dass die Schauspielhausbetriebsges.mbh nun weitgehend entschuldet und „die Sache letzten Endes doch großteils positiv ausgegangen“ sei.²³

Im Frühjahr 1989 ist bereits beschlossene Sache, dass Hans Gratzer zurück nach Wien, heim ins Schauspielhaus kehren wird. Mit seiner Einwilligung beendet Tabori noch die Spielzeit 1989/90; Hans Gratzer und sein Team werden das Haus im Oktober 1990 zum zweiten Mal beziehen und die Saison am 12. Januar 1991 eröffnen.

Künstlerische Wechselfälle

Abgesehen von den finanziellen Belastungen, die Hans Gratzer in jenen Jahren bewältigen muss, schlägt auch seine Bühnenlaufbahn von 1987 bis 1990 einige Kapriolen. Bald nach dem verunglückten Ronacher-Gastspiel ist er kurzzeitig noch einmal im Gespräch für einen Intendantenposten. Hinter den Kulissen heißt es, dass einige Kulturpolitiker ihn in Wien halten und als neuen Direktor des Volkstheaters sehen wollen.

¹⁹ Beschuß Handelsgericht Wien, Elisabeth Knoll, Riemergasse 7, Abt. 6, 29. 2. 1988, Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte Cagliostro-Produktionsgesellschaft n.b.R.

²⁰ Erklärung von Hans Gratzer, Zürich, am 5. 12. 1988, Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte Cagliostro-Produktionsgesellschaft n.b.R.

²¹ Wiesinger, Toni 2. 2. 2011.

²² Von den bewilligten 2,2 Millionen Schilling haben die Wiener Gebietskrankenkasse und die Wiener Stadtwerke ihre Exekutionen als erstes geltend gemacht. Für die Lieferanten bleibt nur ein Betrag von 1.734.292,25 Schilling (126.000 Euro) über. Davon wurde eine weitere Million Schilling (70.000 Euro) an den Hauptgläubiger, die Zentralsparkassa und Kommerzialbank der Gemeinde Wien abgetreten. Der Rest wurde gleichmäßig an die anerkannten Gläubiger erteilt, wodurch es zu einer Quote von knapp 25 Prozent kam. Gehmacher, Florian an Papageno Buch- und Musikalienverlag, Wien, 16. 1. 1989, S. 1-2, S. 1. Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte Cagliostro-Produktionsgesellschaft n.b.R.

²³ Die Entschuldung betrifft die Lieferantengläubiger, nicht jedoch etwaige Forderung des Finanzamts (Körperschaftssteuern) sowie etwaige Regressansprüche aus dem Insolvenzausgleichsgeldfonds. Gehmacher deutet in dem Brief an, dass man diesbezüglich mit dem Finanzministerium in Kontakt stehe und sich auch hier offenbar alles „zum Positiven zu wenden“ scheint. Brief von Gehmacher, Florian an Gratzer, Hans, Wien, 21. 3. 1989, S. 1-3, S. 1f. Archiv Preslmayr Rechtsanwälte OG, Akte Cagliostro-Produktionsgesellschaft n.b.R.

Am 31. Mai 1987 inszeniert Hans Gratzer im Haus am Weghuberpark die selten gespielte Groteske *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter* von Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Ähnlich wie bei *Cagliostro* wird die Inszenierung ein Kritiker-Debakel, wiederum fällt eine besondere Häme auf. Die Schauspieler seien „Marionetten eines Fiaskos“²⁴, die Aufführung sei eine „schaurig stilisierte Albernheit“²⁵, das Stück werde bis zur „Unkenntlichkeit“²⁶ ausgewalzt, sei ein „Nonsensekoloss“.²⁷ Etwas ausführlicher sei aus der Rezension von Kurt Kahl zitiert, der seine Theaterkritik als eine Art Brief an Hans Gratzer formuliert:

„Lieber Hans Gratzer, wenn mich nicht alles täuscht, wird sich die lustige Rokoko-Alpenrevue *Kaiser Joseph II und die Bahnwärterstochter*, die Sie am Volkstheater inszeniert haben, für Sie zur Tragödie entwickeln. Sie wissen nicht, wie traurig mich diese komische Katastrophe macht. Und zwar um Ihretwillen. Immerhin verdanke ich Ihnen einige der stärksten Wiener Theatereindrücke der letzten Jahre: von Botho Strauß bis Shakespeare, von Pinter bis Pirandello. Nachdenklichkeit, die den Effekt nicht außer acht ließ, das war Ihr Markenzeichen am Schauspielhaus. Es muss ein böser Geist gewesen sein, der Ihnen eingeflüstert hat, das Haus in der Porzellangasse aufzugeben und sich dem zuzuwenden, was gern die leichte Muse genannt wird. Das Debakel mit der Strauß-Operette *Cagliostro in Wien*“ hätte Sie warnen müssen. [...] Der Abend ist verloren, vor allem für Sie.“²⁸

Die Direktion des Volkstheaters geht schließlich an Emmy Werner, erstmals leitet damit eine Frau eine Wiener Großbühne.²⁹ Nach dem erneuten Tiefschlag, wobei von mehreren Seiten bestätigt wurde, dass Gratzer an einer Leitung des Volkstheaters nicht besonders viel gelegen habe, gerät seine Karriere in Wien ins Stocken. „Es war schwierig, in Wien hat uns niemand engagiert, da wollte uns keiner mehr haben“, erinnert sich Toni Wiesinger.³⁰ Es ist wiederholt davon die Rede, dass Gratzer seit *Cagliostro* von Teilen der Wiener Gesellschaft gemieden wurde, dass vormalige Duz- und Schulterklopf Freunde, ihm nun auf der Straße nachgerade ausgewichen seien. Gratzer sieht sich gezwungen, die Stadt zu verlassen. „In dieser Zeit waren wir freischaffend“, sagt Toni Wiesinger, „Intendant Heribert Sasse und dessen Chefdrdramaturg Knut Boeser haben uns sehr geholfen, sie haben uns nach Berlin geholt.“³¹ Es folgen drei Inszenierungen am Berliner Schillertheater und zuletzt eine Arbeit in Frankfurt.³² Danach zieht Gratzer für eine Weile nach New York, um einen Neuanfang zu probieren,

²⁴ Martin, Gunther: „Ein Hofzug ist entgleist“, in: Wiener Zeitung, 2. 6. 1987.

²⁵ Wagner, Renate: „Zurück zu Friedrich Torberg“, in: Neues Volksblatt, 2. 6. 1987.

²⁶ Kathrein, Karin: „Bahn im Schneekentempo“, in: Die Presse 2. 6. 1987.

²⁷ Ebd.

²⁸ Kahl, Kurt: „Man versteht nur Bahnhof“, in: Kurier, 2. 6. 1987.

²⁹ Sichrovsky, Heinz, Kaindl, Doris: „Todes Magie“, in: News, 13/94, S. 122–123, S. 122.

³⁰ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011

³¹ Ebd.

³² Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/91, S. 68–72, S. 69;

Kralicek, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: Wiener, 12/90, S. 174–175, S. 175.

allerdings kommt nicht einmal eine Produktion zustande. In Wolfgang Reiters Band „Wiener Theatergespräche“ erklärt er, warum:

„Ich bin nach Amerika gegangen, um den Broadway umzulegen. Ich wollte dort einfach Erfolg haben und habe mir den auch erwartet, weil die Regisseure dort nicht gut sind. Aber die kamen mit meinem Tempo nicht mit. Und ich habe immer geglaubt, in Amerika passiert alles viel schneller als bei uns. Aber was passiert wirklich? Du machst ein Konzept mit einer tollen Besetzung, wunderbar, großartig, es spielen Herr O’Toole, Frau Hepburn, Frau Redgrave und und und. So. Und dann passiert nichts. Denn jetzt beginnen die Produzenten Gelder zu sammeln und so weiter und so weiter. Und ein Jahr später, wenn sie alles beisammen haben, kannst du es dann machen. Ja, aber ein Jahr später bin ich geistig, künstlerisch schon ganz woanders. Das war die eine Geschichte. Habe ich mir gesagt. Ok, so geht’s nicht. Dann wollte ich europäische Autoren spielen: Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Bernard-Marie Koltès übersetzen und hier machen. Kein Interesse. Nichts. Nirgends. Auch nicht bei Joseph Papp³³, gar nichts. Natürlich kennt das System drüben auch das Autorentheater: Das Circle Repertory oder der Manhattan Theatre Club oder Playwrights Horizons betreiben das konsequent. Die machen wirklich nur das. Vielleicht, das fällt mir jetzt erst auf, haben mich diese Beispiele trotz allem ermutigt, es auch in Wien mit einem konsequenten Autorentheater zu versuchen.“³⁴

In einem Zeitungsinterview sagt Hans Gratzer über die geplatzte Karriere in New York: „Ich habe versucht, ohne meine Geschichte zu leben, noch einmal das Leben anzufangen, als unbeschriebenes Blatt.“ Nachsatz: „Und da lernt man halt, dass man ohne seine Geschichte nicht leben kann.“³⁵ Hinzu kommt die Einsicht: „Ich dachte mir: mein Gott, du kämpfst hier für etwas, um eine Stadt, um ein Publikum, um ein Ensemble, um einen Raum, und das alles gibt’s ja – in Wien.“³⁶ Angeblich hätte er, nachdem die Rückkehr schon beschlossene Sache war, Angebote für Inszenierungen in New York bekommen.³⁷ Nach knapp vier Jahren kehrt der Theatergründer nun zurück nach Wien.³⁸ Toni Wiesinger sagt über die Ankunft:

„Es war ein komisches Gefühl, das Haus wieder zu betreten. Es war ganz anders als wir es zurückgelassen haben. Wir haben in die Hände gespuckt und alles wieder aufgebaut.“³⁹

³³ Joseph Papp (1921–1991) war ein bedeutender US-amerikanischer Broadway-Produzent (*Hair*, *A Chorus Line*) und Theatergründer. Das von ihm 1967 gegründete Public Theater, (1992 in The Joseph Papp Public Theater umbenannt) zeigte neben zeitgenössischen Stücken (1985 etwa das Aids-Drama *The Normal Heart*) bevorzugt Dramen von Shakespeare, womit es eine deutliche Überschneidung mit Hans Gratzers bisherigem Bühnenschaffen gab. 1989, als sich Hans Gratzer in New York aufhielt, war Papp bereits schwer von seiner Krebs-Erkrankung gezeichnet. Gratzer dürfte den Wunsch gehabt haben, in Papps Bühne eine neue künstlerische Heimat zu finden, gar dessen Nachfolger zu werden. Es kaum tatsächlich zu einer Begegnung der beiden Theatermacher, die allerdings unerfreulich verlaufen sein dürfte und zu keiner wie auch immer gearteten Zusammenarbeit führte. Über Joseph Papp: Epstein, Helen: Joe Papp: *An American Life*. New York: 1994, über die Begegnung Papp/Gratzer berichten Gratzer, Hans, 23. 6. 2004 und Gehmacher, Ulrich, 25. 11. 2011.

³⁴ Reiter, Wolfgang: „Hans Gratzer. Das Schauspielhaus ist für Experimente zu groß und für Erfolg zu klein“, in: ders.: *Wiener Theatergespräche*. Wien: 1993, S. 29–42, S. 41.

³⁵ Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/91, S. 68–72, S. 69.

³⁶ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: Wiener, 12/90, S. 174–175, S. 175.

³⁷ Gehmacher, Ulrich, 25. 11. 2011.

³⁸ Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/1991, S. 68 – 72, S. 70.

³⁹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011

1990/91: Anfangsschwierigkeiten

Die Wiedereröffnung des Schauspielhauses ist prekär. Das vertraglich abgesicherte Rückkehrrecht ist nämlich nicht zwangsläufig an Subventionen gebunden, zudem scheint es Begehrlichkeiten anderer Theatermacher zu geben, das Schauspielhaus zu bespielen, die zumindest in Erwägung gezogen werden.¹ Das lässt darauf schließen, dass die amtierende Wiener Kulturstadträtin Ursula Pasterk (SPÖ), die seinerzeit Claus Peymann als Burgtheater-Direktor durchgesetzt hat, von Gratzers Rückkehr nicht über die Maßen begeistert ist. Das zeigt sich auch in zähen Finanz-Verhandlungen und der Einigung auf ein vergleichsweise geringes Budget. Hans Gratzer muss mit 15 Millionen Schilling (rund 1,09 Millionen Euro) auskommen, was etwa der Hälfte des Betrages entspricht, den George Tabori noch in der Vorsaison zur Verfügung hatte.² Überdies wird Gratzer lediglich ein Vertrag für zweieinhalb Jahre angeboten. Eine Verlängerung nach 1992 wird an den Erfolg der Bühne geknüpft, beurteilt wird die Qualität von einem neu eingesetzten Beirat.³

Der Erfolgsdruck ist evident, fieberhaftes Planen und Arbeiten die Folge, was zu Reibereien und Planverschiebungen führt. Erste Pressemeldungen im März 1990 künden eine Eröffnung zum Jahreswechsel an: *Fest-Reden* von Peter Sichrovsky.⁴ Tatsächlich entzweit man sich mit Sichrovsky, eröffnet wird schließlich am 12. Januar 1991 mit *Übergewicht Unwichtig Unform*, einem Stück des noch weitgehend unbekannten Grazer Autors Werner Schwab. Weiters wird anfänglich eine Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek avisiert. Es kommt jedoch zu keiner Einigung und die Autorin kündigt schließlich die Zusammenarbeit auf: „Gratzer“, erklärt sie gegenüber der Presse, „wird nichts von mir aufführen. Es missfällt mir, wie er mit meinem Namen operiert.“⁵ Ihr Name wurde, gemeinsam mit anderen Autorennamen, zu Werbezwecken bereits auf der Schauspielhaus-Fassade angebracht. In der Öffentlichkeit wird ein Konflikt über Jelineks Posse *Präsident Abendwind* publik. Die Autorin habe Gratzer ihr Stück über Präsident Kurt Waldheim (ÖVP) angeboten. Gratzer habe abgelehnt, seine Begründung, „es ist fünf Jahre zu spät“, will die Schriftstellerin nicht gelten lassen: „Er

¹ Laut Christoph Hirschmann sprach Karl Welunschek bei der Kulturstadträtin vor, das Kulturamt wollte eine kooperative Lösung anstreben, die offenbar nicht gefunden wurde. Hans Gratzer äußert sich in dem Bericht folgendermaßen: „Jede Zusammenarbeit ist möglich. Allerdings – leiten kann das Haus bloß einer.“ Hirschmann, Christoph: „Gratzer Schauspielhausherr“, in: *Arbeiterzeitung*, 23. 3. 1990.

² Tabori bekam für 1989/90: 26,3 Millionen Schilling. Gratzers 15 Millionen teilen sich folgendermaßen auf, zehn von der Stadt Wien, fünf vom Bund, den Rest des geschätzten Bedarfs von 18 bis 19 Millionen will das Team via Einnahmen oder Sponsoren auftreiben. Vgl. Bandhauer, Dieter; Koberg, Roland: „Geliebt werden, aber wie?“, in: *Falter*, 1-2/91, S. 11.

³ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: *Wiener*, 12/90, S. 174–175, S. 175. und Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: *Parnass*, 1/91, S. 68–72, S. 69.

⁴ Hirschmann, Christoph: „Gratzer Schauspielhausherr“, in: *Arbeiterzeitung*, 23. 3. 1990, Herles, Wolfgang: „Hans Gratzer kehrt heim. Zwei Jahre Galgenfrist“, in: *Der Standard*, 23. 3. 1990, Roschitz, Karlheinz: „Tabori bleibt – Gratzer kommt“, in: *Kronenzeitung*, 23. 3. 1990.

⁵ Fritsch, Sibylle: „Die Heimkehr“, in: *profil*, 4/91, S. 72–73, S. 72.

möchte experimentelle Texte, wie etwa *Begierde und Fahrerlaubnis* nur als Alibi spielen, will aber nichts dafür riskieren, weil er politisch feig ist. Gerade jetzt, wo Waldheim [...] sich mit politisch fragwürdigen Aktionen außenpolitisch wichtig macht, müsste es gespielt werden.“⁶ Gratzer kontert: „Warum sollte ich dem Waldheim, wo der praktisch seinen Abschied genommen hatte, hinterher bellen. Wenn er sich damals zur Wiederwahl gestellt hätte, wäre das was anderes gewesen. Da hätte man natürlich zuschlagen können. Aber dafür war eben kein Anlass.“⁷ Als Jelinek-Ersatz kündigt der Theaterleiter Friederike Mayröckers *Die Reise durch die Nacht* als Koproduktion mit den Wiener Festwochen an; auch dieses Projekt wird nicht umgesetzt.

Was Organisation und Verwaltung der Bühne betrifft, verlässt sich Hans Gratzer auf das bewährte Team aus der ersten Schauspielhaus-Phase: Gerta Ruzicka übernimmt wieder die kaufmännische Leitung und Toni Wiesinger ist auch in der zweiten Ära mehr als nur Betriebsleiter und Verwaltungschef, er wird von vielen Schauspielhaus-Mitarbeitern als „guter Geist des Hauses“⁸ empfunden, und er ist zweifelsohne weiterhin einer der engsten Mitarbeiter und Berater Hans Gratzers. Wie wesentlich Gerta Ruzicka und Toni Wiesinger für das Funktionieren des Betriebs sind, fasst Hannes P. Wurm zusammen:

„Die Gerta hat den kaufmännischen Bereich aufrechterhalten, auch alle Verhandlungen geführt, während der Toni den Betrieb organisatorisch am Laufen gehalten hat. Was auch beinhaltet hat, dass er die Abendspieleitung übernommen und darauf geachtet hat, dass das Haus insgesamt in Ordnung ist. Gerta und Toni haben dem Hans den Rücken frei gehalten. Er hat sich um den laufenden Betrieb eigentlich kaum kümmern müssen.“⁹

Im Oktober 1990 nimmt das Team die Arbeit auf. Da das Budget erst im November im Gemeinderat beschlossen wird, ist man anfangs gezwungen, ohne Honorar zu arbeiten. Weitere Vorhaben – wie die Gründung eines eigenen Verlags, eine Autoreenschule, ein Lokal, ein zweiter Spielort mit dem Namen Nebenan – werden vorerst ad acta gelegt. In der gesamten zweiten Schauspielhaus-Ära tauchen diese Ideen wiederholt auf, aber es wird nie ausreichende Geldmittel geben. Immer gibt es dringendere Ausgaben, vor der

⁶ Fritsch, Sibylle: „Die Heimkehr“, in: *profil*, 4/91, S. 72–73, S. 72.

Bei den außenpolitischen Aktionen, die Elfriede Jelinek anspricht, handelt es sich vermutlich um eine Geisel-Freilassung im Irak, bei der der umstrittene österreichische Bundespräsident Kurt Waldheim sich persönlich eingesetzt hat.

⁷ Reiter, Wolfgang: „Hans Gratzer. Das Schauspielhaus ist für Experimente zu groß und für Erfolg zu klein“, in: ders.: 1993, S. 29–42, S. 36.

⁸ Diese Aussage wird wortwörtlich unabhängig voneinander getätigt von Hering, Markus, 25. 11. 2010 und Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

⁹ Wurm, Hannes P., 16. 2. 2011.

Wiedereröffnung wird jeder freie Geldbetrag vor allem in die technische Überholung der Bühne gesteckt.

Auch was das Ensemble betrifft, muss Hans Gratzer einige Hürden nehmen. Viele Schauspieler, mit denen er früher gearbeitet hat, stellen sich inzwischen höhere Gagen vor, als das Schauspielhaus zu zahlen vermag.¹⁰ Gerüchteweise werden Gespräche geführt mit Paulus Manker oder den Schauspielhaus-Veteranen Toni Böhm und Michael Schottenberg, eine Zusammenarbeit kommt jedoch nicht zustande. Aber es gibt auch Kontinuitäten: Erni Mangold, Vera Borek, Hanno Pöschl, Eduard Wildner, Erich Schleyer – um nur einige Namen zu nennen – bleiben der Bühne erhalten. Auch Andrea Eckert und Christine Kaufmann kann Gratzer für den Start gewinnen, es gibt Neuzugänge wie Michou Friesz und bald darauf Markus Hering.¹¹ „Die sollen zusammenwachsen“, sagt Gratzer über sein Ensemble.¹² Bei den Regisseuren ist Gratzer anfangs zurückhaltend, die meisten Inszenierungen übernimmt er selbst. Risikofreudiger zeigt er sich bei der Ausstattung, die künftig bildende Künstler gestalten sollen.¹³ In einem Zeitungsinterview äußert sich Hans Gratzer vor der Eröffnung relativ nüchtern: „Ich hab' soviel gehabt in dieser Stadt und hab' das alles verloren in so kurzer Zeit. Ich hab nichts mehr zu verlieren.“¹⁴

Programmatisch verfolgt der Neo-Intendant eine eindeutige Linie: Er bringt ausschließlich Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Stücke. An diesem Vorhaben wird er allen Schwierigkeiten zum Trotz die kommenden zehn Jahre festhalten. Von Anfang an wird der Wunsch geäußert, Autoren in die praktische Theaterarbeit einzubinden, das gelingt kurzzeitig mit Marlène Streeruwitz, wird später mit den Dramaturgen Ernst Molden und Thomas Jonigk erneut probiert und bald wieder verworfen. Das Unternehmen ist insgesamt von wenig Erfolg gekrönt.¹⁵

Das „Theater-Klima“ in Wien sei derzeit ermutigend, meint Gratzer beim Neustart. „Peymann hat in der Aufgeschlossenheit des Publikums viel bewirkt.“¹⁶ Sich gegenüber den Großbühnen zu behaupten, werde allerdings nicht leicht sein.¹⁷ Vor allem Claus Peymann ist Anfang der 1990er Jahre in einer Art Höhenflug: Nach den Turbulenzen der Anfangsjahre und der Euphorie der ersten Skandale, Thomas Bernhards *Heldenplatz* (1988) gilt nach wie vor als größter Theaterskandal der Zweiten Republik, ist der Bugtheaterdirektor auf eine Weise unangreifbar geworden, so dass fast zwangsläufig der Eindruck entstehen muss, Claus

¹⁰ Petsch, Barbara: „Zeitgenossen kontrovers“, in: Die Presse, 29. 11. 1990.

¹¹ Hirschmann, Christoph: „Gratzer Schauspielhausherr“, in: Arbeiterzeitung, 23. 3. 1990.

¹² Molden, Ernst: „Eine Burg, Herr Gratzer?“ in: Die Presse Spectrum, 15./16. 12. 1990.

¹³ N. N.: „Schauspielhaus revisited“, in: Der Standard, 29. 11. 1990.

¹⁴ Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/91, S. 68–72, S. 69.

¹⁵ memo: „Mit Freunden, für Freunde“, in: Kurier, 29. 11. 1990; Kralicek, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: Wiener, 12/90, S. 174–175, S. 175.

¹⁶ Petsch, Barbara: „Zeitgenossen kontrovers“, in: Die Presse, 29. 11. 1990.

¹⁷ Ebd.

Peymann dominiere die Theaterstadt Wien. Bundeskanzler Franz Vranitzky (SPÖ) soll seinerzeit zu ihm gesagt haben: „Es ist wirklich fatal mit Ihnen, wer gegen Sie ist, ist reaktionär, das haben Sie wirklich hingekriegt.“¹⁸ Das Burgtheater gilt mittlerweile als „Metropolentheater“¹⁹ und wird vom Branchenfachblatt *Theater heute* zum Theater des Jahres 1990 gewählt. In der Spielzeit 1990/91, als das Schauspielhaus wieder eröffnet, inszenieren an der Burg beispielsweise Achim Freyer, Hans Hollmann, Ruth Berghaus.²⁰ Peymann selbst bringt Ibsens *Ein Volksfeind* mit Karlheinz Hackl und der ehemaligen Schauspielhaus-Akteurin Maria Bill in den Hauptrollen sowie Goethes *Clavigo* mit Ulrich Mühe und Paulus Manker auf die Bühne.²¹

Ganz anders als Claus Peymann, aber ähnlich unanfechtbar agiert Otto Schenk: Der Schauspieler, Regisseur und Publikumsliebling leitet von 1987 bis 1997 das Theater in der Josefstadt und führt mit ausgezeichneten Besucherzahlen und Rekordeinspielergebnissen von über 40 Prozent Eigendeckung das Erbe der Langzeitdirektoren Haeusserman und Stoß weiter. Als Regisseure sind Alexander Waechter, Thaddäus Podgorski, Karlheinz Hackl oder eben Otto Schenk tätig, der „Rheumalind-Spielplan“²² für das Stammpublikum setzt sich überwiegend aus Klassikern, Lustspielen oder zielgruppengerechten Dramen wie *Der Witwenclub* zusammen. Ein Diktum von Emmy Werner aus jener Zeit besagt, dass in der Josefstadt „das Gepflegte gepflegt“ werde.²³

Die einstige Kellertheater-Prinzipalin Emmy Werner hat das Volkstheater, das unter ihren Vorgängern ein etwas biederes Funktionärs- und Gewerkschaftsimage umgab, Anfang der 1990er Jahre wieder in eine respektable Zone hoch gespielt.²⁴ „Das Volkstheater hat sich in Wien markant positioniert: nicht als das Burgtheater für den armen Mann, sondern als das Haus mit dem heterogensten Angebot und der inhomogensten Zuschauer-Struktur.“²⁵ Die Bühne am Weghuberpark erweist sich vor allem in den Anfangsjahren der neuen Intendantin als Bühne, in der Frauen besonders gefördert werden: Regisseurinnen wie Anna Badura und Ellen Hammer kommen zum Zug, jede Saison wird mit einem expliziten Frauenstück eröffnet und Elfriede Jelinek wird erstmals an einer Wiener Großbühne gezeigt – erst einige Jahre

¹⁸ Koberg, Roland 1999, S. 331.

¹⁹ Merschmeier, Michael: „Die Kunst der Stunde. Reise durch die Theaterhauptstadt Wien im Winter“, in: *Theater heute*, 3/91, S. 38–42, S. 38.

²⁰ Ebd.

²¹ Koberg, Roland: 1999, S. 387.

²² Löffler, Sigrid: „Wien, Wien – nicht nur du allein. Theater in Österreich – Nachrichten aus einer blühenden Theaterprovinz“, in: *Theater heute Jahrbuch*, 1994, S. 141–150, S. 145.

²³ Ebd., S. 146.

²⁴ Ebd., S. 143.

²⁵ Ebd., S. 144.

später wird die Autorin schließlich erstmals am Burgtheater gespielt – und einen gewaltigen Erfolg feiern.²⁶

In der Saison 1990/91, als Hans Gratzer wieder am Schauspielhaus beginnt, bringt das Volkstheater eine Reihe zeitgenössischer Dramatiker – darunter Gustav Ernsts Stück *Tausend Rosen* und als Höhepunkt der Spielzeit gilt Barbara Frischmuths *Mister Rosa oder Die Schwierigkeit kein Zwerp zu sein* mit Heribert Sasse in der Hauptrolle, übrigens gab Frischmuth ihr Bühnendebüt seinerzeit am Schauspielhaus.²⁷ Auch ehemalige Schauspielhaus-Akteure wie Vera Borek, Toni Böhm und Roger Murbach gehören nun zum Volkstheater Ensemble.

Während sich, verglichen mit der ersten Schauspielhaus-Phase, die Wiener Großbühnen komplett verändert haben, werden die Mittelbühnen, lediglich die Komödianten von Conny Hannes Meyer lösen sich auf, nach wie vor von ihren Gründungsdirektoren geführt. Die freien Gruppen, Ende der 1980er Jahre als neues Phänomen aufgetaucht, müssen in den 1990er Jahren hingegen deutliche Imageeinbußen hinnehmen. In dieser Phase formiert sich die freie Szene aus einem relativ konstanten Bestand von ein paar hundert Schauspielern und Regisseuren „in permanenter Metamorphose zu immer neuen organisatorischen Gebilden und täuscht damit eine bunte Fülle verschiedener Gruppen vor, die so bunt in Wahrheit nicht ist.“²⁸ Das freie Theater in Wien wird von den Zeitgenossen mitunter als „ein Theater der schlechteren Mittel“ wahrgenommen, nicht als „Alternative zu den Etablierten, sondern [als] ihr Armenhaus.“²⁹ Manche Jung-Regisseure und Nachwuchsschauspieler betrachten womöglich die Arbeit in der freien Szene als Sprungbrett für eine größere Karriere – „als ‚Provinz‘ mitten in der Metropole“.³⁰ Das wirkt sich auf die inhaltliche und formale Umsetzung aus, die häufig auf „Recycling von [...] Bewährtem“ beruht.³¹ Von der einstigen Aufbruchstimmung, dem dringenden Wunsch nach einem neuen szenischen Ausdruck ist kaum mehr etwas zu spüren. „Ein mutiges Experimentierfeld ist Wien nicht gerade geworden“³² – Ausnahmen wie Robert Quitta, Kurt Palm und Karl Welunschek mögen die Regel bestätigen.³³

²⁶ Über das Volkstheater, vgl. Löffler, Sigrid: „Wien, Wien – nicht nur du allein. Theater in Österreich – Nachrichten aus einer blühenden Theaterprovinz“, in: Theater heute Jahrbuch, 1994, S. 141–150, S. 144. Am 18. September 1992 wird Elfriede Jelineks *Totenauberg* am Akademietheater uraufgeführt, Regie führt Manfred Karge, die erfolgreiche Uraufführung ist der Beginn einer kontinuierlichen Zusammenarbeit, von da an gelangen Stücke der Autorin nicht ausschließlich, aber regelmäßig am Burg- bzw. Akademietheater zur Uraufführung. Über die positiven Reaktionen zu *Totenauberg*, vgl.: Beil, Hermann (Hrsg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986–1999. Wien: 1999, S. 228.

²⁷ Moritz, Rainer (Hrsg.): Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988–2005. Wien: 2005.

²⁸ Freitag, Wolfgang: „Keine Alternative zu den Etablierten, sondern ihr Armenhaus. Freie Gruppen in Wien – eine Betrachtung cum ira et studio“, in: TheaterZeitSchrift, 33–34/92, S. 214–219, S. 214.

²⁹ Ebd., S. 215.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Kralicek, Wolfgang: „Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside Report“, Freie Szene (1): Off-Theater in Wien, in: Theater heute, 3/91, S. 27–35, S. 34.

³³ Ebd., S. 35.

Bei seinem Neustart konzentriert sich Hans Gratzer nun vor allem darauf, eine unbesetzte Nische zu finden, etwas auf die Bühne zu bringen, für das der Platzhirsch am Wiener Parkett, und das ist zu jener Zeit wohl ziemlich unangefochten Claus Peymann, „einfach keinen Platz hat.“³⁴ Diese Lücke macht Gratzer im Gegenwartsdrama aus. Mit dem erklärten Programm, ausschließlich Ur- und Erstaufführungen zu bringen, verleiht er der Bühne in der Porzellangasse ein unverwechselbares Profil.

„Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen“. Plakate mit diesem Werner Schwab-Zitat hängen ab Herbst 1990 in der Auslage des Schauspielhauses, sind auf der Straßenbahn-Linie D affichiert, prangen auf Litfassssäulen – und sorgen für Aufregung.³⁵ Die Gewista lässt den Wortteil „vögelt“ mit einem schwarzen Balken überkleben.³⁶ John Gudenus, Wiener FPÖ-Bundesrat, sieht durch die Plakate sogar die Jugend gefährdet und fordert in einer schriftlichen Anfrage vom damaligen Kunstminter Rudolf Scholten (SPÖ) eine Rechtfertigung, warum das Schauspielhaus überhaupt Steuergelder erhalte.³⁷

Zur Wiedereröffnung gibt es auch bauliche Veränderungen. Nicht mehr Taboris Kreise ziehren die Hausfront, sondern der Schriftzug „das Schauspielhaus“, in großen schwarzen Lettern auf weißen Tafeln. Nüchtern die Außenwände, opulent das Innere des Theaters: In monatelanger Arbeit haben der US-Künstler Mark Beard und sein Assistent das Foyer in beiden Stockwerken mit wandfüllenden Fresken bemalt, die an eine monumentale Mischung aus Renaissance und Pop-art erinnern. Zwischen mythologischen Motiven, wie den Musen Thalia, Terpsichore, Polyhymnia und Erato, finden sich allegorische Darstellungen von Gier, Dummheit und Grausamkeit. Ein Zug aus „gestählten Körpern, molligen Konsumweltgöttinnen, steinzeitlichen Drachen, wallenden Gewändern und dem Adler der Dollar-Münze.“³⁸ Der Zuschauerraum ist rot getüncht.³⁹

Am 12. Januar 1991 findet die Uraufführung von Werner Schwabs Stück *Übergewicht Unwichtig Unform* statt. Das Drama über die Selbstzerfleischung des österreichischen Bürgertums in Form eines „europäischen Abendmahls“ wurde zuvor von der Dramaturgie des Wiener Burgtheaters als „unspielbar“ beurteilt und zurückgewiesen.⁴⁰ „Da hatten wir unglaublich Mut“, sagt der Schauspieler Eduard Wildner. „Vor allem die Schwab-Sprache

³⁴ Kralicek, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: Wiener, 12/90, S. 174–175, S. 174.

³⁵ Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/91, S. 68–72, S. 68.

³⁶ Fritsch, Sibylle: „Die Heimkehr“, in: profil, 4/91, S. 72–73, S. 72.

³⁷ Scholtens Antwort: „Es mag schockieren, aber es ist nicht zu leugnen, dass die Umgangssprache von Jugendlichen den Vorstellungen älterer Generationen nicht entspricht; ein Faktum, das dadurch nicht aus der Welt geschaffen werden kann, dass der Spiegel, in dem es sich abbildet, zerschlagen wird“. N. N.: Kurzmeldung, in: Profil, 21/91, S. 102.

³⁸ Trenkler, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/91, S. 68–72, S. 68.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ chz: „Auferstehung: das Schauspielhaus“, in: Volksstimme, 29. II. 1990.

war für uns völlig neu, wir mussten in der Arbeit zunächst einmal die Sprache ‚knacken‘.“⁴¹ Hans Gratzers Inszenierung beflügelt die Karriere von Werner Schwab und der Grazer Autor zählt bald zu den führenden Dramatikern der 1990er Jahre. Das Schauspielhaus profitiert zunächst wenig davon. Die heimischen Theaterkritiker können mit dem Stück wenig anfangen, das Publikum bleibt aus. In einem Interview kurz nach der Eröffnung zeigt sich der Intendant enttäuscht: „Hätt‘ ich mit ‚Roberto Zucco‘ angefangen, wär’s a g’mahte Wies’n [...] aber ich wollte das Risiko“.⁴² Erfolge verbucht das Schauspielhaus hingegen beim Feuilleton der deutschen überregionalen Tageszeitungen.⁴³

Die erste Spielzeit läuft zäh weiter: Die zweite Premiere, eine szenische Lesung über die politische Realität des Alltagsfaschismus *Damals war Krieg, aber jetzt ist Frieden* spielt nur mehr vor halbleerem Zuschauerraum.⁴⁴ Ein Menetekel: Die Suche nach dem Publikum erweist sich als größte Herausforderung der zweiten Schauspielhaus-Ära. Anfangs nimmt man noch an, dass es vor allem darum geht, das Schauspielhaus wieder als Bühne mit durchgehendem Spielbetrieb in Erinnerung zu rufen. Das Haus hat während Tabori unter Theaterafficionados zwar eine hohe Reputation genossen, aufgrund unregelmäßiger Bespielung ist der Bühnenstandort jedoch ein wenig ins Hintertreffen geraten. Doch bald muss man sich eingestehen: Das Problem ist größer - und hat weniger mit dem Standort, als mit der veränderten Theaterlandschaft und anderen Kulturkonsumgewohnheiten zu tun. Hans Gratzter und sein Team werden einen großen Teil der zweiten Direktionszeit damit beschäftigt sein, Strategien und Ideen zu entwickeln, um Zuschauer zu gewinnen.⁴⁵ Eine der ersten Marketing-Aktionen sind verbilligte Karten: Eine halbe Stunde vor Aufführungsbeginn können Schüler, Studenten, Präsenz- und Zivildiener, Arbeitslose und Pensionisten Restkarten für nur 50 Schilling (etwa 3,6 Euro) erwerben.⁴⁶ Eine Theaterkarte ist somit billiger als beispielsweise ein Kinobesuch, der damals etwa 70 bis 100 Schilling kostet (fünf bis sieben Euro).

Das Aids-Stück *Zero Positiv* feiert am 2. Februar 1991 Premiere. Das Stück des amerikanischen Dramatikers Harry Kondoleon, uraufgeführt 1988, hat in den USA viel Aufmerksamkeit erregt. Im Unterschied zu den meisten Aids-Dramen jener Zeit handelt es

⁴¹ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁴² Fritsch, Sibylle: „Die Heimkehr“, in: profil, 4/91, S. 72–73, S. 72

⁴³ Mehr über Werner Schwab am Schauspielhaus s. 2. Teil, 2. Kapitel.

⁴⁴ Fritsch, Sibylle: „Die Heimkehr“, in: profil, 4/91, S. 72–73, S. 73.

⁴⁵ Hirschmann, Christoph: „Ein Theater der Autoren“, in: Arbeiterzeitung, 29. 11. 1990.

⁴⁶ N. N.: Kurmeldung, in: Kurier, 3. 3. 1991. Die Aktion gilt ab 5. März.

sich hier nicht um ein Sozialdrama, sondern um eine Komödie à la Oscar Wilde.⁴⁷ Diese Qualitäten des Stücks kann von österreichischen Theaterkritikern nicht in dem Maß wahrgenommen werden, wie es den US-Kritikern möglich war, da im heimischen Kulturschaffen Aids zu diesem Zeitpunkt kaum thematisiert wird.⁴⁸ Überhaupt leistet das Schauspielhaus in Wien Pionierarbeit in Sachen Aids auf der Bühne und wird mit Stücken wie *Angels in America* noch sensationelle Erfolge feiern.⁴⁹ *Zero Positiv* bleibt jedenfalls unter den Erwartungen, die Kritiker überzeugt die Aufführung nur bedingt.⁵⁰ Das Stück wecke „Ratlosigkeit“,⁵¹ die Übersetzung sei „behäbig“⁵², schließlich wird sogar Hans Gratzers Gespür für „zugkräftige, aktuelle dramatische Werke“⁵³ in Frage gestellt. Auch das Bühnenbild des US-Künstlers Mark Beard kommt nicht gut weg und Gratzers muss sich in einer Rezension fragen lassen, ob „sein früher so bemerkenswertes ‚Auge‘ für stimmige Optik abhanden gekommen“ sei.⁵⁴ Der Schauspieler Eduard Wildner sagt über die Aufführung:

„Natürlich war uns das Thema ein Anliegen. Auch der Autor, der zur Premiere nach Wien gereist ist, war ja krank [Kondoleon ist 1994, im Alter von 39 Jahren an den Folgen von Aids verstorben, Anm.]. Die Amerikaner waren damals mehr sensibilisiert für das Thema. Wenn die Wiener bei dem Stück weinen hätten können, wäre es vielleicht besser angekommen. Aber so ist der Text nicht angelegt, er pendelt raffiniert zwischen Komödie und Tragödie. Ich fand den Abend sehr gut gelungen, und er hat auch seine Fans gefunden.“⁵⁵

„Ein interessantes Stück. Eine gewitzte Bühnenlösung. Ein erstklassiges Ensemble“⁵⁶ - die Rede ist nun vom Regiedebüt der Autorin Marlene Streeruwitz. Am 6. April 1991 feiert ihre Inszenierung von Maria Irene Fornes Stück *Die Donau* im Schauspielhaus Premiere.⁵⁷ Streeruwitz steht unmittelbar vor dem Beginn ihrer kurzen, aber florierenden Karriere als Theaterautorin: Im Juni 1990 erscheint im Fachblatt „Theater heute“ erstmals ein Porträt der österreichischen Autorin, bis zu diesem Zeitpunkt sind lediglich einige ihrer Hörspiele produziert worden; die drei Theaterstücke, die im Artikel vorgestellt werden (*New York, New York, Waikiki Beach, Sloane Square*), sind noch gänzlich unbekannt. Nach der

⁴⁷ Rich, Frank: „In 'Zero Positive,' Tragedy of AIDS Keeps Buckling Into Farce“, in: *New York Times*, 2. 6. 1988.

⁴⁸ In Österreich werden die beiden ersten Aids-Fälle 1983 gemeldet, 1985 wird der Verein Aids-Hilfe mit Sitz in Wien gegründet. Vgl.: Kuderna, Claudia: „AIDS-Hilfe-Arbeit in Wien 1985–2001“, in: Förster, Wolfgang, Natter, Tobias G., Rieder, Ines (Hrsg.): *Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte. Katalogbuch zur nicht stattgefundenen Ausstellung „Der andere Blick“ im Historischen Museum der Stadt Wien*. Wien: 2001, S. 255–265, S. 255.

⁴⁹ Mehr über Aidsdramen und *Angels in America* s. 2. Teil, 3. Kapitel.

⁵⁰ Weinzierl, Ulrich: „Schönes Inferno“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 4. 1991; Pohl, Ronald: „Der symbolische Plausch und der Tod“, in: *Der Standard*, 4. 2. 1991.

⁵¹ Sichrovsky, Heinz: „Geschwätz über Aids“, in: *Kronenzeitung*, 4. 2. 1991.

⁵² Petsch, Barbara: „Aids allein ist kein Drama“, in: *Die Presse*, 4. 2. 1991.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁵⁶ Kralicek, Wolfgang: „Wien Donauwellen-Gefülsakrobaten und Sprachspieler“, in: *Theater heute*, 5/91, S. 61–62, S. 61.

⁵⁷ Weinzierl, Ulrich: „Schönes Inferno“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 4. 1991.

enthusiastischen Darstellung von Streeruwitz' künstlerischem Talent und dem Bühnenpotenzial ihrer Stücke sollte es noch fast zwei Jahre dauern, bis eines ihrer Dramen erstmals auf einer Bühne Gestalt annimmt.

Hinter den Kulissen heißt es, dass Hans Gratzer gern eines ihrer Stücke herausbringen will, sein Angebot, Streeruwitz als Regisseurin und Übersetzerin zu beschäftigen, mag auch ein Versuch gewesen sein, das Vertrauen der Autorin zu gewinnen. Was zum Teil auch glückt. 1994 findet mit *Tolmezzo* die erste österreichische Streeruwitz-Uraufführung im Schauspielhaus statt. Zu diesem Zeitpunkt ist die „Unbekannten von der Donau“⁵⁸ bereits ein „gefragter Shooting-Star“⁵⁹ der deutschsprachigen Dramatiker-Szene.

Zurück zu Streeruwitz' Debüt als Regisseurin: *Die Donau*, uraufgeführt 1982, erzählt die eigenwillige Liebesgeschichte zwischen einer Ungarin und einem Amerikaner, die sich im Jahr 1938 zum ersten Mal begegnen. In 15 knappen Szenen schildert die US-amerikanische Autorin das Drama, wie zwei Menschen im Laufe ihres Lebens nicht zueinander finden können. Augenfällig ist vor allem der Einsatz von Sprache. Den Schauspielern werden Texte vom Tonband auf Ungarisch vorgesagt – wie Sprachschüler sprechen sie die Sätze auf Deutsch nach.⁶⁰ Markus Hering und Eduard Wildner erinnern sich an eine erfreuliche Zusammenarbeit mit Marlene Streeruwitz, aus der sich offenbar auch eine Freundschaft zur Autorin entwickelt hat. Eduard Wildner sagt:

„Sie hat bis dahin überhaupt keine Erfahrung mit dem Theater gehabt und wir haben den Text gemeinsam spielbar gemacht. Wir waren ein wunderbar eingespieltes Ensemble. Von uns konnte man eigentlich fast alles fordern, kein Schauspieler hat sich gegen etwas quergestellt. ‚Das kann ich nicht‘ - diesen Satz gab es grundsätzlich nicht, irgendwie wurde immer alles möglich gemacht. Das war auch die große Qualität des Schauspielhauses. Viele Stücke wurden erst durch uns zum Blühen gebracht.“⁶¹

Die Inszenierung wird als „erstaunlich sicher“⁶² wahrgenommen und erhält viel Zuspruch seitens in- und ausländischer Rezessenten: Die Regisseurin bringe „das feinmechanische Räderwerk einer Katastrophe“⁶³ auf die Bühne, oder, mit einem leichten Seitenhieb gegen das Stück, „Streeruwitz hat wirklich das Bestmögliche aus diesem Text gemacht.“⁶⁴ Der Abend sei „einfach eine ordentliche Aufführung für nachdenkliche Zeitgenossen.“⁶⁵

⁵⁸ Hempel, Nele: Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Tübingen: 2001 (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 13). S. 1 f.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Kralicek, Wolfgang: „Wien Donauwellen-Gefülsakrobaten und Sprachspieler“, in: Theater heute, 5/91, S. 61–62, S. 62.

⁶¹ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁶² Wolfgang Kralicek: „Wien Donauwellen-Gefülsakrobaten und Sprachspieler“, in: Theater heute, 5/91, S. 61–62, S. 61.

⁶³ Weinzierl, Ulrich: „Schönes Inferno“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 4. 1991.

⁶⁴ Pohl, Ronald: „Edle Einfalt, große Stille der Sprache“, in: Der Standard, 8. 4. 1991.

⁶⁵ Petsch, Barbara: „Streeruwitz ist besser als Fornes“, in: Die Presse, 8.4. 1991.

Die letzte Premiere der ersten Spielzeit, die Uraufführung von Wolfgang Bauers *Ach, armer Orpheus*, gestaltet sich nachgerade zum Triumph für den Grazer Dramatiker. Im Vorfeld schreibt der Dramatiker einen Brief an das Schauspielhaus, der im Programmheft abgedruckt wird:

„Auf meine Frage, wie die Proben so laufen würden, klang die Stimme der Dame [die Dramaturgin, Anm.] sehr zuversichtlich. Obwohl ich aus Zeitmangel bisher keine einzige Probe besuchen und mir kein persönliches Bild von der Arbeit machen konnte, fiel mir ein Stein vom Herzen. Wahrscheinlich war ich doch die ganze Zeit über in Wien, obwohl ich in Graz war.“⁶⁶

Das Künstlerdrama ist eine aberwitzige Meditation über das Wesen der Kunst: Der Schriftsteller Cary alias Orpheus (Hannes Granzer) gewährt im Stück Einblicke in sein Leben und seinen Arbeitsprozess. Sein bester Freund ist ein Psychiater, der eine Affäre mit des Dichters Frau (Andrea Eckert) hat. Ferner treten in einem Wechselspiel zwischen Traum und Wirklichkeit Leichen und Furien auf, ein steirischer Finanzbeamter begegnet dem lieben Gott im Vogelkäfig und ähnliches.

Als „meisterhaft unverkrampft“⁶⁷ lobt ein Kritiker das Stück. Für die Rezensentin und Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler schließt das Stück nahtlos an frühe Erfolge wie *Magic Afternoon* oder *Change* an.⁶⁸ Ende der 1960er Jahre, Wolfgang Bauer war noch keine 30, rissen sich die Bühne um seine Stücke.⁶⁹ Im Lauf der 1980er Jahre muss er einen deutlichen Karriereknick hinnehmen, auch sein Spätwerk findet längst nicht mehr den Anklang wie seine frühen Werke. Deshalb ist der Erfolg mit *Ach, armer Orpheus* am Schauspielhaus, der sich 1996 mit der Uraufführung von *Skizzenbuch* noch einmal wiederholen wird, umso beachtlicher.⁷⁰ „Mit diesem Stück [...] ist Wolfgang Bauer wieder auferstanden“, befindet der „Theater heute“-Kritiker Wolfgang Kralicek. Selbst Hans Haider, Rezensent der konservativen Tageszeitung *Die Presse*, scheint das Stück zu goutieren und nützt es für einen Seitenheb gegen Claus Peymann: „Dass die Burgdramaturgie *Ach, armer Orpheus* verschmähte, gehört in dero Negativbilanz.“⁷²

⁶⁶ Bauer, Wolfgang: „Ein Brief an das Schauspielhaus“, 15. 4. 1991, in: ders.: *Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*. Graz, Wien: 2011. S. 84–87, S. 84. (erstmals publiziert in: Wolfgang Bauer: *Ach, armer Orpheus!* Programmheft Schauspielhaus. Wien: 1991.)

⁶⁷ Reiter, Wolfgang: „Kunstphilosophie als Kriminalstück“, in: Falter, 19/91.

⁶⁸ Haider-Pregler, Hilde: „Die (Ohn-)Mächtigkeit der Fantasie“, in: Wiener Zeitung, 4. 5. 1991.

⁶⁹ Kralicek, Wolfgang: „Magic Wolfi. Zum Tod des Dramatikers Wolfgang Bauer (1941–2005)“, in: Theater heute, 10/05, S. 71.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Wolfgang Kralicek: „Wort und Totschlag“, in: Theater Heute, 6/91, S. 27

⁷² Haider, Hans: „Orpherl und die wilden Tiere“, in: Die Presse, 4./5. 5. 1991.

Nicht allein das Stück, auch die Aufführung gefällt. Das vielfach gelobte Bühnenbild gestaltet die in New York lebende Schweizer Künstlerin Garance. Sie hat den gesamten Bühnenraum und die Balkonbrüstung mit Stoffbahnen überzogen und diese graffitiähnlich mit menschlichen Fratzen und wilden Bestien bemalt. Traumwelt und Wirklichkeit werden mit unterschiedlicher Beleuchtung dargestellt.⁷³ Regisseur Hans Gratzer baut „eine dichte“⁷⁴ Atmosphäre von „dionysischer Leidenschaft und losbrechender Gewalt“.⁷⁵ „Es war ein Abend wie aus den großen Tagen des Wiener Schauspielhauses: Intellektuell, spektakulär, umjubelt, der Konkurrenz um den entscheidenden Schritt voraus“.⁷⁶ Die Aufführung „dürfte sich zum Hit auswachsen.“⁷⁷

Bis zum Ende der ersten Spielzeit gilt das Schauspielhaus unter den professionellen Theatergehern wieder als „rehabilitiert“:⁷⁸ Das Schauspielhaus macht „derzeit Theater [...] wie es an vergleichbaren und größeren Bühnen in Wien nicht zu sehen ist.“⁷⁹ Doch etwas trübt den Wiederbeginn: Das Publikum bleibt aus. Die durchschnittliche Auslastung liegt bei 33 Prozent.⁸⁰ Im April, als *Die Donau* von Maria Irene Fornes lief, war es Presseberichten zufolge besonders ernüchternd. „An manchen Tagen verirrten sich nur 15 Zahlende ins Schauspielhaus, eine Vorstellung musste abgesagt werden.“⁸¹ Selbst *Ach, armer Orpheus*, das nach „menschlichem Ermessen ein Publikumserfolg werden“⁸² müsste, und sich auch zur am besten besuchten Aufführung entwickelt, bringt es gerade eben auf eine Auslastung von 50 Prozent.⁸³ In einer Pressekonferenz am Ende der ersten Spielzeit gesteht Hans Gratzer, es sei „schwerer, als ich dachte“⁸⁴, das Schauspielhaus wieder ins Laufen zu bringen.

⁷³ Kahl, Kurt: „Mit doppeltem Boden“, in: *Kurier*, 4. 5. 1991.

⁷⁴ Herles, Wolfgang: „Orpheus hinter den Spiegeln“, in: *Der Standard*, 4./5. 5. 1991.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Sichrovsky, Heinz: *Graz, der Nabel der Hölle*, in: *Kronenzeitung*, 4. 5. 1991.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Haider, Hans: „Orpherl und die wilden Tiere“, in: *Die Presse*, 4./5. 5. 1991.

⁷⁹ Herles, Wolfgang: „Orpheus hinter den Spiegeln“, in: *Der Standard*, 4./5. 5. 1991.

⁸⁰ Wagner, Renate: „Gratzer: „Wir bleiben uns treu“ in: *Wiener Zeitung*, 8. 6. 1991.

⁸¹ Kraficek, Wolfgang: „Molden der ungewöhnliche Interviewer“, in: *Wiener*, 10/91, S. 212.

⁸² Butterweck, Hellmut: „Wolfis Horrortrip“, in: *Die Furche*, 9. 5. 1991.

⁸³ Böhm, Gotthard: „Ich tendiere zum Maßlosen“, in: *Bühne*, 9/91, S. 34.

⁸⁴ Wagner, Renate: „Gratzer: „Wir bleiben uns treu“ in: *Wiener Zeitung*, 8. 6. 1991.

1991/92: „Wir bleiben uns treu“¹

Hans Gratzer ist entschlossen, auch in der zweiten Saison den Ur- und Erstaufführungen treu zu bleiben.² „Es ist wichtig, Autoren zu entwickeln, neue Autoren zu erfinden und Autoren zu spielen, die man in Wien nicht kennt.“³ Natürlich ist ihm bewusst, wie schwierig es ist, mit diesem Konzept zu reüssieren:

„Wir machen eben nur das. Und das ist gerade das Schwerste. Aber es ist unsere Chance. Freilich: Wir müssen überproduzieren, weil das Publikum für zeitgenössische Stücke eben klein ist und wir nie wissen, ob ein Stück so geht, dass wir genug Spieltage haben können. [...] Wenn es uns nicht gelingt, mit den neuen Autoren märchenhaft zärtlich unser Leben zu erzählen und damit auch Publikumserfolg zu haben, dann muss man sagen, man macht vielleicht noch ein Jahr so weiter und überlegt, was man dann anderes macht. Wir müssen über 50 Prozent ausgelastet sein, sonst ist unsere Arbeit absolut sinnlos. Dann muss man fragen: Ist unser Profil wichtiger oder machen wir das so genannte erfolgreiche Theater?“⁴

Von Seiten der Schauspieler bekommt Gratzer Rückendeckung. Stellvertretend sei hier Markus Hering zitiert: „Wir standen alle hinter dem Programm, auch wenn uns nicht immer jeder Text gefallen hat“.⁵ Der deutsche Darsteller wird eine Saison lang an der Seite von Michou Friesz nahezu alle männlichen Hauptrollen spielen.

Zu Beginn der neuen Saison versucht man Abonnements aufzulegen. Bei den Großbühnen gang und gäbe, ist diese Form der Publikumsbindung im nicht-institutionellen Theater wenig verbreitet – und setzt sich auch im Schauspielhaus nicht wirklich durch. Im Editorial des Werbeprospekts richtet Hans Gratzer persönliche Worte an die potenziellen Zuschauer, die auch deshalb interessant sind, weil er eine seine Rückkehr nüchtern bilanziert:

„Dreieinhalb Jahre waren wir weg, und so ziemlich alles, was sich verändern konnte, hat sich verändert. Wo früher die Gemütlichkeit herrschte, hat intensive Arbeit begonnen, und das gilt auch für die Theater. Das mag mit dem neuen Burgtheater zu tun haben, aber sicher auch damit, dass eine neue Generation von Schauspielern, Regisseuren, Theatermachern in Wien zu arbeiten begonnen hat: Ich glaube, es hat lange nicht mehr ein so extremes Nebeneinander von Köpfen gegeben. Es war schön, in so eine Stadt zurückzukommen. Aber schwer. Wir mussten ein neues Konzept finden, eine neue Linie, eine neue Idee. Und ich glaube, dass wir uns für die spannendste von allen entschieden haben, für ein Theater der Autoren. Ein Theater der Ur- und

¹ Kramar, Konrad: „Wir bleiben uns treu“, in: *Kronenzeitung*, 8. 6. 1991.

² Wagner, Renate: „Gratzer: „Wir bleiben uns treu“ in: *Wiener Zeitung*, 8. 6. 1991.

³ Böhm, Gotthard: „Ich tendiere zum Maßlosen“, in: *Bühne*, 9/91, S. 34.

⁴ Ebd.

⁵ Hering, Markus, 25. II. 2010.

Erstaufführungen, für einen Ort, wo Stücke, Autoren und Aufführungen so etwas wie geboren werden, ein Experiment, das nie beendet ist. Seit einem Jahr sind wir wieder da: Im Dezember 1990 liefen die Proben zu Werner Schwabs *Übergewicht Unwichtig Unform* [...] und Anfang Januar fand die Eröffnungspremiere statt. Es sollte eine paukenschlagartige Angelegenheit werden, aber - Wien ließ sich Zeit. [...] Was viele, die über unseren Spielplan schrieben, von Anfang an verstanden hatten, dass nämlich hier, am Schauspielhaus, ein ganz neues Konzept gefunden worden war und der Weg dazu eben beschritten wurde, teilte sich den Menschen, die das Theater in frühen Zeiten scharenweise gefüllt hatten, nur nach und nach mit. Aber doch: ein neues, anspruchsvolles und mir bisher ganz unbekanntes Publikum stellte sich ein.“⁶

Die Saison beginnt am 21. September 1991 mit Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco*. Das Stück erscheint als gute Wahl: Koltès ist einer der bekanntesten französischen Dramatiker und Hans Grätzer hat ihn in der ersten Schauspielhaus-Ära erstmals in Wien gezeigt. *Roberto Zucco* ist das letzte Stück, das Koltès, 1989 an Aids verstorben, fertig gestellt hat. Die Uraufführung von Peter Stein fand posthum, am 12. April 1990, in der Berliner Schaubühne statt und wurde wohlwollend aufgenommen.⁷ Das Stück selbst löste indes einige Irritationen aus: Koltès nimmt einen Kriminalfall zum Ausgangspunkt, der sich tatsächlich ereignet hat. Roberto Zucco (bei Koltès wird daraus Zucco), geboren 1962 in Mestre bei Venedig, wird als zurückhaltend freundlicher Student beschrieben, der Gedichte verfasste – und zum Mörder wurde. Er hat, beginnend mit seiner Mutter und seinem Vater, vermutlich sechs Menschen umgebracht. Seine wochenlange Flucht im Februar 1988 - samt einer Folge von Raubüberfällen, Geiselnahmen, Vergewaltigungen - war ein Medienereignis. Dieses Morden scheinbar ohne Motiv fasizierte Koltès und er ergreift in seiner „Theater-Ballade von verstörender Wucht“⁸ rückhaltlos die Partei von Roberto Zucco. Der Mörder wird dargestellt als eine Art Lichtgestalt, die durch den Sündenpfuhl unserer Gesellschaft watet.

Im Schauspielhaus ist *Roberto Zucco* zugleich die erste gemeinsame Arbeit mit dem damals kaum bekannten Regisseur, Bühnenbildner und Lichtkünstler Philippe Arlaud und gleichsam der Beginn einer lang währenden produktiven Zusammenarbeit. Arlauds Einsatz von Licht ist beeinflusst von Robert Wilson, bei dem er zuvor Assistent war. Wilson ist bekannt für eine Bühnenregie, die von extremen Licht- und Farbwechseln sowie zeitlupenhaften Bewegungen der Protagonisten geprägt ist. Bühnenbild und Licht in der Schauspielhaus-Aufführung von *Roberto Zucco* wird einhellig gelobt. Mit Schattenspielen, schnittähnlichen Lichtreflexen, verschiebbaren Wänden in einer schräg gestellten Cinemascope-Bühne wird die Aufführung von einer „grandiosen Optik“⁹ bestimmt. „*Roberto Zucco* war unsere beste Arbeit in dieser

⁶ Schauspielhaus (Hrsg.): Faltprospekt. Wien: 1991.

⁷ Jenny, Urs: „Der Desperado als Messias“, in: Spiegel, 16/90, S. 266–269, S. 266; Schieb, Roswitha: Peter Stein. Ein Portrait. Berlin: 2005, S. 545.

⁸ Jenny, Urs: „Der Desperado als Messias“, in: Spiegel, 16/90, S. 266–269, S. 266

⁹ Petsch, Barbara: „Mehr Schein als Sein“, in: Die Presse, 23. 9. 1991.

Saison“, meint Markus Hering, der die Titelrolle verkörpert, „ich habe mich bei der Produktion gut aufgehoben gefühlt, hatte großes Vertrauen zu Hans.“¹⁰ In den wenigen negativen Reaktionen zur Aufführung heißt es etwa, dass der Aufführung „der letzte Punch“¹¹ fehle. „Gratzer tut sich noch immer [...] schwer, den hohen Zielen, die er sich bei seiner Rückkehr ins Schauspielhaus gesetzt hat, gerecht zu werden. Er flüchtet in den Schein, was Kritiker, die von auswärts zu Premieren anreisen, stärker betört, als man annehmen würde.“¹² Die Zuschauer bleiben weiterhin aus. „Das war für uns ziemlich frustrierend und das war eigentlich unsere größte Sorge“, erinnert sich Hering. „Wir haben allnächtlich darüber diskutiert, was wir tun können, damit mehr Leute zu uns kommen. Wir wussten, so schlecht sind wir nicht, dass wir nur zehn Zuschauer verdienen.“¹³ Nach besonders unzureichend besuchten Aufführungen wurden Flyer gedruckt, Markus Hering kann sich sogar an einige Male erinnern, wo er eigenhändig solche Werbezettel verteilt habe. „Das ist ein ziemlicher Stresspegel, wenn man so intensiv arbeitet und das Publikum bleibt aus.“¹⁴

Mangelndes Zuschauerinteresse ist Anfang der 1990er Jahre nicht allein ein Problem des Schauspielhauses, sondern der gesamten freien Szene. Die Volkstheater-Direktorin Emmy Werner, die ihre Laufbahn als freie Theatermacherin begonnen hat, beurteilt die Lage folgendermaßen:

„Die kleinen Theater [...] machen immer wieder den Fehler, um jeden Preis auffallen zu wollen. Darin liegt eine große Gefahr, weil das verleitet zur Oberflächlichkeit. Das sieht man ja schon an der Wahl der Spielräume. Jetzt spielen sie schon im Pissoir und überall dort, wo der Spielraum an sich interessant ist, nur damit die Leute kommen. Auch beim Hans Gratzer, der ganz hervorragende Sachen macht, neue Stücke bringt, sitzt man fast allein im Zuschauerraum. Da kann was nicht stimmen. Offensichtlich hat diese Stadt nicht wirklich das große Theaterpublikum, das zu haben sie sich röhmt: ein Publikum, das aus Interesse und Neugier an einem neuen Stück ins Theater geht. Allein das Unterhaltungsbedürfnis bringt die Leute noch ins Theater. Und dieses Unterhaltungsbedürfnis – Ablenkungsbedürfnis wäre eigentlich das richtige Wort – werden die kleinen Bühnen und freien Gruppen mehr befriedigen müssen. Es ist leider nicht mehr so, dass eine gute Aufführung automatisch Besucher anzieht.“¹⁵

Dass eine gute Aufführung nicht gut besucht wird, ist die leidvolle Erfahrung des Schauspielhauses. Der en suite Spielplan des Schauspielhauses erschwert die Mundpropaganda, die persönliche Empfehlung für ein Stück. Noch bevor sich

¹⁰ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

¹¹ Herles, Wolfgang: „Der Held des Mordens“, in: Der Standard, 23. 9. 1991.

¹² Petsch, Barbara: „Mehr Schein als Sein“, in: Die Presse, 23. 9. 1991.

¹³ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

¹⁴ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹⁵ Emmy Werner zit. in: Reiter, Wolfgang 1993, S. 123–137, S. 135.

herumgesprochen hat, dass sich ein Aufführungsbesuch lohne, ist die Vorstellung womöglich wieder abgesetzt. Mit dem Dilemma ist Hans Gratzer bereits aus der ersten Schauspielhaus-Phase vertraut. Seinerzeit hat man fallweise zwei Stücke in einem ähnlichen Bühnenbild angesetzt, um den Spielplan ein wenig flexibler zu gestalten. Doch ein regulärer Repertoirebetrieb würde die Kapazitäten des Schauspielhauses weiterhin sprengen: Es gibt keine Unterbühne oder sonstige Lagermöglichkeiten für Bühnenbilder, zudem sind sowohl Raumkonzept als auch Lichteinstellungen üblicherweise sehr aufwändig, sodass ein regelmäßiger Umbau einen enormen zusätzlichen Arbeitsaufwand bedeuten würde. Ohnedies arbeitet die kleine, eingeschworene Mannschaft – zehn Schauspieler und fünf technische Bühnenmitarbeiter – längst „über die Belastbarkeit hinaus“.¹⁶ Markus Hering: „Wir hatten eine sehr intensive Zeit miteinander und haben wirklich Tag und Nacht gearbeitet: Vormittags Proben, abends Aufführung.“¹⁷ Dieses hohe Arbeitsaufkommen bestätigt auch der Dramaturg Werner Walkner: „Wir haben gearbeitet, gearbeitet, gearbeitet.“¹⁸ „Es hat Spaß gemacht. Der Umgang miteinander war sehr familiär“, sagt Markus Hering. „Hans‘ Führungsstil war so, dass er seine Leute liebte und eine Atmosphäre geschaffen hat, in der man gern so viel gearbeitet hatte. Die Kehrseite davon: Hans konnte sich auch sehr schnell wieder ‚entlieben‘.“¹⁹

Am 16. Oktober 1991 wird *Der Basilisk*, ein Zauberspiel von Ernst Molden uraufgeführt, der Wiener Autor ist in dieser Spielzeit am Schauspielhaus als Dramaturg tätig. Die Zusammenarbeit mit Molden ist ein gutes Beispiel dafür, wie Hans Gratzer sich bei der Wahl seiner Mitarbeiter mitunter von Zufall und Sympathie leiten lässt. Molden hat zur Wiedereröffnung des Hauses ein Porträt des Wien-Heimkehrers verfasst, der lange Artikel in der Wochenendbeilage der *Presse* beeindruckt Gratzer, man bleibt in Kontakt. Als Molden Ideen entwickelt, wie man das Schauspielhaus vielleicht wieder füllen könnte, bietet ihm Gratzer einen Posten als Dramaturg an. Der damals 24-Jährige zögert nicht lange. Moldens Vorschlag: Stücke, die explizit mit Wien zu tun haben und ausdrücklich für Schauspieler des Ensembles geschrieben sind. Über den Sommer beginnt er, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen, das Fabelstück *Der Basilisk* entsteht. Darin wendet Molden die Altwiener Sage – wonach Menschen beim Anblick des Basilisken zu Stein werden – in die Gegenwart. Die Hauptrolle ist Karl Ferdinand Kratzl auf den Leib geschrieben.²⁰ Kratzl, ein bekannter Kabarettist, hat bislang im Schauspielhaus in Kleinrollen geglanzt, und muss nun für seine

¹⁶ Renate Wagner: Gratzer: „Wir bleiben uns treu“ in: *Wiener Zeitung*, 8. 6. 1991

¹⁷ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

¹⁸ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

¹⁹ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

²⁰ Kralicek, Wolfgang: „Wiener Untier - Autors Märchen“, in: *Theater heute*, 12/91.

erste große Rolle am Haus herbe Kritik einstecken: Er vermöge keine Abgründe darzustellen, bestenfalls gelinge ihm ein „Schmunzelmonster.“²¹ Auch der junge Autor muss damit zurechtkommen, dass sein Debüt als Dramatiker von der Kritik heftig zerzaust wird.²² Die Inszenierung selbst und das Ensemble werden überwiegend wohlwollend erwähnt: „Hans Gratzer hat der problematischen Spielvorlage eine respektable, ästhetisch konsequente, von Zitherklängen (Karl Stirner) begleitete Inszenierung abgerungen.“²³

Mit dem nächsten Stück programmiert Gratzer erneut einen Broadway-Erfolg, der in Wien jedoch nicht richtig in Fahrt kommt: *Ein Kuss* von Craig Lucas feiert am 5. Dezember 1991 Premiere. Das Stück (im Original: *Prelude to a Kiss*) ist eines der bekanntesten Dramen des US-Autors, Schauspielers und Theatermachers. Nach einem erfolgreichen Off-Broadway-Start, wechselte es bald nach der Uraufführung 1990 auf den Broadway, wurde für mehrere Preise nominiert, darunter den Pulitzer-Preis, 1992 folgt die Verfilmung mit Alec Baldwin und Meg Ryan. Das Stück variiert auf ungewöhnliche Weise das Boy-meets-Girl-Thema: Am Hochzeitstag von Peter und Rita küsst ein mysteriöser alter Mann die Braut und es kommt zu einer Art Seelentausch. Im Körper der jungen Frau steckt fortan der alte Mann und umgekehrt. Vordergründig verhandelt das Stück die Frage, wie sehr Liebende einander in ihrem Wesen erkennen. Doch der Geist der jungen, vormals gesunden Frau, der plötzlich in einem alten, kranken Körper steckt, kann auch als Allegorie auf die Aids-Epidemie gelesen werden. Der Autor selbst legt diese Sicht nahe. Markus Hering, der im Schauspielhaus an der Seite von Michou Friesz die Hauptrolle spielt, kann sich jedoch nicht erinnern, dass Aids bei der Arbeit eine Rolle gespielt habe.²⁴ Auch der Schauspieler Eduard Wildner und der Dramaturg Werner Walkner bestätigen dies, inszeniert hat der Kabarettist und Schauspieler Andreas Vitasek.²⁵ Die Aufführung wird von den Kritikern wohlwollend aufgenommen, seitens des Publikums wird das Stück wohl besser als der *Basilisk* besucht, bleibt jedoch weiterhin unter den Erwartungen.²⁶

Am 11. Januar 1991, fast auf den Tag genau ein Jahr nach der Eröffnung, steht mit *Mein Hundemund* erneut eine Uraufführung von Werner Schwab auf dem Spielplan. In dem vergangenen Jahr ist Werner Schwabs Ruhm geradezu geradezu kometenhaft gestiegen, der vormals unbekannte Grazer Autor gilt nunmehr als größte Dramatikerhoffnung deutscher

²¹ Ebd.

²² Kahl, Kurt: „Der Basilisk kommt ins Wien von heute“, in: Kurier, 18. 10. 1991; Haider-Pregler, Hilde: „Giftmenü, ästhetisch angerichtet“, in: Wiener Zeitung, 18. 10. 1991; Heinz Sichrovsky, Heinz: „Spiegel der Wiener Seele“, in: Kronenzeitung, 18. 10. 1991.

²³ Hilde Haider-Pregler: „Giftmenü, ästhetisch angerichtet“, in: Wiener Zeitung, 18. 10. 1991.

²⁴ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

²⁵ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010. Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

²⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

Sprache. Dieser Umstand schlägt sich auch im Kritikerurteil nieder, was im Vorjahr noch negativ hervorgehoben wurde, wird nunmehr ausdrücklich gelobt. Dennoch profitiert die Schauspielhausaufführung vom Schwab-Boom nicht wie erhofft. Die Inszenierung - eine Kooperation mit dem Grazer Theater Forum Stadtpark - wird vom Publikum nicht gut aufgenommen.²⁷

Das Schauspielhaus habe sich ein Recht auf Irrtum erworben, schreibt der Theaterkritiker Heinz Sichrovsky anlässlich der nächsten Premiere - *Drei Sterne über dem Baldachin* (13. Februar 1992). „Der Irrtum heißt Michael Zochow“.²⁸ Der Dramatiker, 1954 in Prag geboren, 1992 in Berlin verstorben, verfasste eine Reihe schwermütig-leichtsinniger Bühnenstücke, auf die sich die Theater nur zögernd einließen, groß herauszukommen gelang ihm nie.²⁹ Zochows Stücke sind nahezu ausschließlich Variationen zum Thema, wie die (verdrängte) NS-Vergangenheit in der Gegenwart fortwirkt. Widergänger, Zombies und Gespenster bevölkern die Stücke des Autors, der erst spät erfahren hat, dass er selbst jüdischer Abstammung ist.³⁰ *Drei Sterne über dem Baldachin* ist so etwas wie eine Backstage Comedy: Während einer Bayreuther *Tristan*-Vorstellung stellt sich auf unerwartete Weise eine Aussöhnung von Vergangenheit und Gegenwart ein. Im Zentrum der reichlich wirren Handlung steht Bertha (Roswitha Soukup), die einst ihrer Herrschaft, dem Ehepaar Grünfeld (Karl Ferdinand Kratzl und Michou Friesz), zur Flucht vor den Nazis verholfen hat. Die Heimkehrer bedanken sich bei ihr mit einer Einladung ins Wagnersche Festspielhaus. Dort erkennt Bertha in einem arabischen Terroristen (Markus Hering) ihren vermeintlich im KZ ermordeten Geliebten wieder und es kommt zu einem grotesken Show-Down.

Die Zusammenarbeit mit dem aus Ostdeutschland kommenden, an Bertolt Brecht geschulten Regisseur Carsten Ludwig erweist sich für das Ensemble als schwierig. Die schließlich auch handgreiflich werdenden Konflikte enden mit einem Hausverbot für Ludwig, Hans Gratzer vollendet die Inszenierung, im Programmheft bleibt Ludwig weiterhin als Regisseur vermerkt. Die Aufführung wird von Kritik und Publikum nicht besonders gut aufgenommen - erhält jedoch eine Einladung zum renommierten Mülheimer Dramatikerwettbewerb – und fällt dort erneut durch.³¹

Von 16. bis 20. März 1992 findet das erste Schauspielhaus-Autorentreffen statt, das als Mischform zwischen Stückwerkstatt und Lesewettbewerb angelegt ist. Einerseits werden den Dramatikern produktive Gespräche mit Experten und Kollegen ermöglicht, andererseits soll –

²⁷ Mehr über Werner Schwab s. 2. Teil, 2. Kapitel.

²⁸ Sichrovsky, Heinz: „Banales geschickt getarnt“, in: Kronenzeitung, 16. 2. 1992.

²⁹ Völker, Klaus: „Die Menschen sehen. Zum Tod von Michael Zochow“, in: Berliner Tagesspiegel, 26. 3. 1992.

³⁰ Höbel, Wolfgang: „Der Gummibärchenverkäufer“, in: Süddeutsche Zeitung, 27. 3. 1992.

³¹ An einen Flop erinnern sich Hering, Markus, 25. 11. 2010; Wildner, Eduard, 20. 12. 2010; Walkner, Werner, 22. 11. 2010; siehe auch: Koberg, Roland: „Als Nathan noch weise war“, in: OÖ Nachrichten, 15. 2. 1992; Kahl, Kurt: „Ein Geschütz bei den Bayreuther Festspielen“, in: Kurier, 15. 2. 1992.

vergleichbar mit dem Bachmann-Preis - nach öffentlicher Diskussion einer vorwiegend aus Kritikern gebildeten Jury ein Preisträger gekürt werden. Die erste Gewinnerin ist Elisabeth Schraml (Jahrgang 1966) mit *Strafraum*, Platz zwei geht an den Vorarlberger Dichter Robert Schneider (Jahrgang 1961) für seinen Monolog *Der Rosenverkäufer*, bald darauf wird Schneider mit seinem Roman *Schlafes Bruder* schlagartig bekannt, den Monolog wird das Volkstheater in der Spielstätte Plafond uraufführen.

Am 2. April 1992 gelangt mit *Ann Portugaise* ein Stück aus dem Nachlass der US-Schriftstellerin Djuna Barnes zur Uraufführung. Das Drama handelt von einer jungen Frau (im Schauspielhaus dargestellt von Elke Lang), die auszieht um die Liebe zu finden und in einer Beziehungshölle endet. Die Inszenierung von Hans Gratzer wird kontroversiell rezipiert. Für die einen ist die Aufführung ein Ereignis, für die anderen hingegen eine „Karikatur, deren Unfreiwilligkeit sie hart an die Grenze der Peinlichkeit bringt“.³²

Ein Jahr nach ihrem ersten Regieerfolg am Schauspielhaus, inszeniert Marlene Streeruwitz erneut, diesmal *Elle/Sie* aus dem Nachlass von Jean Genet (Premiere: 21. April 1992). Der französische Anarcho-Poet setzt sich darin mit einer Identitätskrise des Papstes auseinander. Der Papst wird von einer Frau verkörpert, und soll nach Genet eine Art Jeanne d'Arc sein, die von der Revoltierenden zur Etablierten wird, und dabei ihre Ideale verrät. Im Schauspielhaus wird die Päpstin von Vera Borek dargestellt, die für ihre Darbietung überwiegend Lob erntet. „Ich habe die Rolle gern gespielt“³³, sagt Borek und erinnert sich an anregende Probenarbeiten, auch Markus Hering, er stellt den Fotografen dar, spricht von einer guten Zusammenarbeit:

„Die Probenarbeit war sehr spannend, weil Marlene [Streeruwitz, Anm.] erklärtermaßen keine Theaterregisseurin war und mit theaterfremden Ideen operierte. Sie wollte bewusst gegen die Kunstauffassung des Theaters arbeiten. Es war eine wunderbare Zusammenarbeit, ein reizvolles Ergebnis, leider wollten es die wenigsten sehen.“³⁴

Von der Kritik wird die Aufführung jedoch überwiegend zerzaust, beispielsweise als „platter Realismus“ abgestempelt.³⁵

Wiener Lieder, ein Liederabend mit Texten von H.C. Artmann, Harald Kislinger, Karl Ferdinand Kratzl, Ernst Molden und Alexander Widner feiert am 6. Juni 1992 Premiere. In

³² Herles, Wolfgang: „Neurosen-Bewältigung“, in: Der Standard, 4. 4. 1992.

³³ Borek, Vera, 26. 9. 2011.

³⁴ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

³⁵ Petsch, Barbara: „Zeremoniöse Sülze“, in: Die Presse, 23. 4. 1992.

der Erinnerung von Markus Hering ist diese Aufführung auf Anregung der Schauspieler entstanden, um mit einem kulinarischeren Programm ein breiteres Publikum anzusprechen.³⁶

Die zweite Spielzeit schließt mit Harald Kislingers *Heimatstöhnen*, Premiere ist am 20. Juni 1992. Der gebürtige Oberösterreicher gehört Anfang der 1990er Jahre neben Marlene Streeruwitz und Werner Schwab zu einer neuen Welle von vielversprechenden österreichischen Dramatikern. Vom deutschen Feuilleton wird Kislinger geradezu als Naturereignis gefeiert und, vergleichbar mit Schwab, dem neuen kritischen Volksstück zugeordnet.³⁷ Streeruwitz, Schwab und Kislinger stehen an einem bestimmten Punkt ihrer Laufbahn in engem Kontakt zum Schauspielhaus, dennoch wird für sie die Bühne in der Porzellangasse nicht zu einer künstlerischen Heimat.³⁸

Heimatstöhnen ist die Dramatisierung des gleichnamigen Romans, erschienen 1991. Es handelt von einem Amerika-Auswanderer, der zu seinem Vater ins Mühlviertel heimkehrt. Das Stück trifft auf geteilte Meinungen: Für die einen ist Kislinger ein Autor, der „mit sprachlicher und dramaturgischer Sicherheit die Möglichkeiten subversiver Volksstücke fernab von verkitschtem Landidyll und verlogener Blut-und-Boden-Mystik erkundet“.³⁹ Für die anderen ist er hingegen „ein schwacher Denker“⁴⁰, der ein Stück mit „Sprachklischees bis zum Zerplatzen“⁴¹ verfasst habe. Vor allem in der Argumentation des *Frankfurter Rundschau*-Kritikers Paul Kruntorad wird ein grundsätzliches Dilemma des kritischen Volksstücks offenkundig: In den 1960er Jahren wurden die Autoren des neuen kritischen Volksstücks – etwa Peter Turrini, Franz Xaver Kroetz – noch als Schockautoren bezeichnet. Mittels neuer Bühnensprache (dialektal gefärbt, eher wortkarg und mit einer absichtsvoll-unbeholfenen Ausdrucksweise) brachten diese Autoren die Unterschicht auf die Bühne – wobei die nicht selten rohe Gewaltdarstellung die Zuschauer zumindest irritieren sollte.⁴² Dieses Unternehmen erweist sich am Ende des 20. Jahrhunderts als zunehmend diffizil. „Man krümmt sich vor Unbehagen“, schreibt nun eben Kruntorad über Kislingers Text, „nicht weil man sich betroffen fühlt, sondern weil die Schockmittel so verschlissen sind.“⁴³ Anders als das Stück, wird die Aufführung einhellig gelobt, sie sei „wieder eine Demonstration, wie hervorragend Hans Gratzer inszenieren kann, wie er die literarischen Schwächen seiner dramatischen Schützlinge durch den Einfallsreichtum der Regie locker

³⁶ Hering, Markus, 25. 11. 2010. Das bestätigt auch Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

³⁷ Vgl. Khoss, Alexandra: Das neue kritische Volksstück unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Harald Kislinger. Univ.-Wien Dipl.: 1996.

³⁸ Mehr darüber im 2. Teil, 2. Kapitel.

³⁹ Haider-Pregler, Hilde: „Sterben als Lebensqualität“, in: Wiener Zeitung, 23. 6. 1992.

⁴⁰ Haider, Hans: „Blut und Boden, gemampft und geschlürft“, in: Die Presse, 22. 6. 1992.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl.: Khoss, Alexandra: Das neue kritische Volksstück unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Harald Kislinger. Univ.-Wien Dipl.: 1996.

⁴³ Kruntorad, Paul: „Noch ein Kraftprotz der Sprache“, in: Frankfurter Rundschau, 15. 7. 1992.

wegsteckt.“⁴⁴ Oder: „Hans Gratzer ist ein Mann mit unendlicher Theatererfahrung, der genau gespürt hat, was (vielmehr: wie wenig) in diesem Stück los ist. Er begegnet der Substanzlosigkeit mit einer Inszenierungsorgie ersten Ranges.“⁴⁵

Trotz überwiegend positiver Medienberichterstattung findet die Bühne in der gesamten zweiten Spielzeit nicht hinreichend Publikum - manchmal spielen zwölf Schauspieler vor nur sieben Zuschauern.⁴⁶ In dieser äußerst ungünstigen Lage muss Gratzer nun die Verhandlungen über eine Vertragsverlängerung mit Kulturstadträtin Ursula Pasterk (SPÖ) aufnehmen.

⁴⁴ Pfoser, Alfred: „Der verlorene Sohn kehrt heim: Mühlviertler Elegie als Satire“, in: Salzburger Nachrichten, 22. 6. 1992.

⁴⁵ Wagner, Renate: „Der Grimm des Harald Kislinger“, in: Neues Volksblatt, 22. 6. 1992.

⁴⁶ Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2008.

1992/93: *The Sound of Music*

Zu Beginn der dritten Spielzeit beginnen die Verhandlungen um Gratzers Verlängerung, sein Vertrag würde im Juli 1993 auslaufen. Pasterk lässt ihm über die Medien ausrichten, dass sie mit dem Erfolg des Schauspielhauses – trotz engagierten Spielplans und guter Kritiken – nicht zufrieden ist: „Ich habe ihn schon gebeten, dass er sich überlegt, wie er mehr Publikum kriegen kann.“¹ Hinter den Kulissen hört man, dass Pasterk Gratzer ermuntern wolle, wieder Klassiker zu spielen, das Erfolgsrezept aus der ersten Schauspielhausphase zu wiederholen.² Hans Gratzer beruft kurzfristig eine Pressekonferenz ein und will umgehend erfahren, wie es weitergehe - „das bin ich meinem Ensemble schuldig.“³ Auf die Frage, wie er das Publikum zurück gewinne wolle, antwortet Gratzer:

„Dann muss man halt versuchen, den Spielplan zu unterfüttern mit Stücken, wo die Leute sagen: ‚Das muss ich sehen‘. Was ich nicht möchte – so lange wie möglich – ist Klassiker machen. Aber vielleicht Wiederentdeckungen. Oder man überlegt sich ein Theater, wo es nicht unbedingt nur Ur- und Erstaufführungen gibt, sondern auch sozusagen die klassischen neuen Österreicher, Elfriede Jelinek oder Wolfgang Bauer zum Beispiel, dass es das Heim österreichischer Autoren bleibt.“⁴

Überdies kündigt er bei der Pressekonferenz die Aufführung von *The Sound of Music* an. Eine Konzession an Pasterk? Gratzer: „Nein, wir haben das Stück seit längerem geplant, weil es in Österreich nie gespielt wurde, und ziehen es lediglich vor.“⁵

Mit dem Trapp-Musical erzeugt das Schauspielhaus noch im Lauf dieser Spielzeit jenes „Das-muss-ich-sehen-Gefühl“, das Hans Gratzer angesprochen hat. Vor allem Häuser und Gruppen, die auf kein Stammpublikum zurückgreifen können, stehen zunehmend unter dem Druck, aus jedem Theaterabend ein Ereignis zu generieren, das aus der Vielfalt der kulturellen Angebote der Stadt heraussticht.⁶ Hans Gratzer wird dies wiederholt geradezu beispielhaft gelingen.

Noch ist die Lage aber prekär: Den ganzen Herbst über wird die dürftige Auslastung des Schauspielhauses ausgiebig öffentlich diskutiert. Die kolportierten Zahlen variieren, liegen im Schnitt zwischen 25 und 45 Prozent, im besten Fall erreicht das Schauspielhaus angeblich 65

¹ Herles, Wolfgang: „Hans Gratzers altes Vertrauen in die Zugkraft des Neuen“, in: *Der Standard*, 5./6. 9. 1992.

² Davon berichten Walkner, Werner, 22. 11. 2010 und Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

³ Herles, Wolfgang: „Hans Gratzers altes Vertrauen in die Zugkraft des Neuen“, in: *Der Standard*, 5./6. 9. 1992.

⁴ Ebd.

⁵ Petsch, Barbara: „Halbes Ultimatum. Hans Gratzer kämpft gegen Pasterk“, in: *Die Presse*, 12. 9. 1992.

⁶ Die Verschiebungen im Bereich der Hochkultur zugunsten des Populären und ein verändertes Freizeitverhalten sind Gegenstand zahlreicher Publikationen. Beispielhaft seien hier angeführt: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 90er Jahre*. München: 2010. (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts); Schröder, Jürgen: „Postdramatisches Theater oder neuer Realismus“, in: Barner, Wilfried et. al. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: 2006, 2. Auflage, S. 1080–1120. Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: 2004 (Edition Text & Kritik, Sonderband, 2004/2).

Prozent, inoffiziell ist bei manchen Produktionen von 10 Prozent die Rede – und das, obwohl der Fassungsraum von 240 Plätzen bereits auf die Hälfte reduziert wurde.⁷

Einen Hauptgrund für den mangelnden Publikumszuspruch sieht Gratzer darin, dass die im Schauspielhaus gezeigten Autoren weitgehend unbekannt seien, was in der Theaterstadt Wien, die stark über Popularität funktioniere, eben ein enormes Hindernis darstelle.⁸ Wie wichtig die Schauspielhauslinie dennoch sei, darüber äußert sich etwa der deutsche Schauspieler Joachim Bliese, Ensemble-Mitglied des Berliner Schillertheaters, im Schauspielhaus ab September 1992 in der Titelrolle von *Nietzsche* zu sehen: „Die großen Theater haben viele Jahre lang die neuen Autoren sträflich vernachlässigt. Ohne neue Stücke kann aber das Theater nicht überleben. Das Schauspielhaus leistet daher für den ganzen deutschen Sprachraum Einmaliges.“⁹

Über mangelnde Anerkennung in Fachkreisen kann sich die Bühne in der Porzellangasse tatsächlich nicht beklagen: Das Schauspielhaus wird vom renommierten Branchenblatt *Theater heute* zur Bühne des Jahres 1992 gewählt. Einem theateraffinen Publikum gilt das Schauspielhaus bereits jetzt „als hippestes Haus der Stadt, die einzige Konkurrenz zu Peymann“.¹⁰ Warum es der Bühne in der Porzellangasse dennoch an Strahlkraft für breitere Publikumsschichten fehlt, darüber lässt sich nur spekulieren. Hans Gratzer wird von manchen Seiten etwa eine gewisse Konzeptlosigkeit vorgeworfen: Von angekündigten 13 Stücken sind gerade sechs verwirklicht worden. Nebenschienen wie der Wissenschaft&Theater-Zyklus, die Schwulen&Lesben-Reihe oder szenische Lesungen sind nach einem zaghaften Beginn bald wieder eingestellt worden. Die von Dramaturg Ernst Molden betriebene Wien-Linie, die quer durch den Spielplan gehen sollte, gibt es nicht mehr, überhaupt verlässt der Dramaturg das Haus noch im Januar 1993. Molden sagt: „Mich kränkt, wie schnell das Haus sich immer wieder von Ideen entliebt.“¹¹

Auch das Ensemble gerät in Unruhe.¹² Der Vertrag von Markus Hering wird nicht mehr verlängert, Karl Ferdinand Kratzl geht, Vera Borek hat sich mit einem Zweijahresvertrag ans Volkstheater verabschiedet und auch Michou Friesz missfällt der Spielplan-Umschwung mit *The Sound of Music*: „Die Verabredung war doch, dass wir ein Lachs- und Kaviar-Party-Service werden. Und jetzt sollen wir Wurst aufschneiden?“¹³ Der damalige Regieassistent Gerald Maria Bauer äußert sich zu den Auflösungserscheinungen: „Die Protagonisten-Riege

⁷ Herles, Wolfgang: „Hans Gratzers altes Vertrauen in die Zugkraft des Neuen“, in: *Der Standard*, 5./6. 9. 1992

⁸ Kralicek, Wolfgang: „Tod den Autoren!“, in: *Theater heute*, 11/92, S. 12.

⁹ Petsch, Barbara: „Halbes Ultimatum. Hans Gratzter kämpft gegen Pasterk“, in: *Die Presse*, 12. 9. 1992.

¹⁰ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

¹¹ Koberg, Roland: „Schauspielhaus, sinkendes Schiff“, in: *Falter*, 38/92, S. 20–21, S. 21.

¹² Kralicek, Wolfgang: „Tod den Autoren!“, in: *Theater heute*, 11/92, S. 12.

¹³ Koberg, Roland: „Schauspielhaus, sinkendes Schiff“, in: *Falter*, 38/92, S. 20–21, S. 21.

ist müde geworden. An sich ein nicht ungewöhnlicher Mechanismus, dazu kommt, dass die Schauspieler vor halb leerem Haus spielen mussten, das kostet enorm viel Energie.“¹⁴ Das Schauspielhaus-Team scheint an seine Grenzen angelangt zu sein, die Proben für die nächste Premiere sind von Erschöpfungserscheinungen überschattet. Thomas Birkmeir, der spätere Leiter des Theaters der Jugend, ist seinerzeit Co-Regisseur bei der Uraufführung von Alexander Widners Drama *Nietzsche* und erinnert sich an aufreibende Proben:

„Hans [Gratzer, Anm.] war sehr daran interessiert, eine ‚Theater-Familie‘ zu schaffen. Bei den *Nietzsche*-Anfangsproben sind wir beispielsweise in Erni Mangolds Landhaus in Horn gefahren, haben alle in einem Wirtshaus gewohnt, es gab Leseproben im Grünen und abends bei Bier und Wein haben wir weiter übers Stück geredet. Das war schon familiär, aber es stimmte nicht mehr so wie in der ersten Phase. Dafür gab es meines Erachtens zwei Schwierigkeiten:

Erstens gab es dieses Nachtrauern der ersten Phase, die extrem erfolgreich beim Publikum war. Das Leiden unter dem Nicht-Erfolg war spürbar, trotz des Respekts, den das Schauspielhaus zweifelsohne weiterhin genoss. Bei Misserfolgen stellt sich nicht so leicht ein ‚Familiengefühl‘ ein. Das hat dazu geführt, dass Hans

zweitens permanent auf der Suche nach neuen Leuten war. Weil die jeweilige ‚Familie‘ ihm keinen Erfolg brachte, kam es zu großen Fluktuationen. Auch das war der Hans: Er hatte Versprechungen gemacht, die Leute haben sich freigehalten und er hat dann kurzfristig Zusagen zurückgenommen. Das fördert ein ‚Familiengefühl‘ auch nicht gerade.

Bei allem Kotau, den ich vor dem Hans mache, aber ich kann ihm nicht nur Rosen streuen. Auch wenn es mir schwer fällt, das zu sagen, weil es ihn nicht mehr gibt, aber es war nicht immer einfach, mit ihm zu arbeiten. Vor allem, weil er bei seinen Entscheidungen recht wankelmüdig war. Was vielleicht auch mit einer gewissen Unsicherheit zu tun hatte, in dem Sinne von: ‚Wie führe ich das Haus, dass es wieder so erfolgreich wie in der ersten Phase wird?‘“¹⁵

Allen Schwierigkeiten zum Trotz gelangt Alexander Widners *Nietzsche* am 26. September 1992 zur Uraufführung. Das Stück handelt von jener Lebensspanne, in welcher der Philosoph bereits geistig umnachtet ist, die Freiheiten des Verrücktseins jedoch irgendwie zu genießen scheint und lustvoll gegen Richard Wagner und das deutsche Wesen an sich schwadroniert; betreut wird er von seiner Mutter (Erni Mangold), gequält von der Schwester (Ute Uellner). Joachim Blieses Darstellung der Titelrolle erntet einhelliges Lob.¹⁶ Die Inszenierung von Hans Gratzer und Thomas Birkmeir trifft überwiegend auf positives Medienecho: „Stück wie Aufführung sind sehenswert“.¹⁷ Mehr noch: „Ein Erlebnis! Ein Virtuosenstück ersten Ranges. Sensationell.“¹⁸ Mehrfach wird explizit das Bühnenbild von Christoph Speich hervorgehoben: Schwarz-weiße graffitiähnliche Körperdrucke erstrecken sich hierbei diagonal über eine

¹⁴ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

¹⁵ Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2008.

¹⁶ Haider, Hans: „An Nietzsches Wesen soll die Welt genesen.“, in: Die Presse, 28. 9. 1992.

¹⁷ Kahl, Kurt: „Mehr Chaos in die Ordnung“, in: Kurier, 28. 9. 1992.

¹⁸ Sichrovsky, Heinz: „Ein Virtuose in seiner Rage“, in: Kronenzeitung, 28. 9. 1992.

Wand.¹⁹ Endlich kommt die Vorstellung auch beim Publikum an. „Niemand konnte es sich erklären, warum es plötzlich so war: Aber die Hütte war auf einmal voll“.²⁰

Auch das nächste Stück, Hervé Guiberts *Blinde*, Premiere ist am 13. November 1992, spielt vor vollen Rängen, obwohl der Autor im deutschsprachigen Raum kaum bekannt ist.²¹ In Frankreich hingegen war Guibert als Dichter, Journalist und Fotograf fixer und skandalträchtiger Bestandteil des Pariser Kulturlebens.²² *Blinde* basiert auf einem gleichnamigen Roman, verfasst 1985, und handelt von Menschen, die ihr Augenlicht verloren und in der Abgeschiedenheit eigene Moralvorstellungen sowie Wahrnehmungsmuster entwickelt haben. In diesem höchst unsentimentalen Frühwerk verarbeitet Guibert seine Eindrücke als Lehrer an einem Pariser Blindeninstitut. Die Kritik reagiert auf die Inszenierung von Hans Gratzer und Philippe Arlaud gespalten: Die einen feiern den Abend als „Theaterereignis“²³, während für die anderen der Beweis keineswegs erbracht ist, dass der Text überhaupt spielbar sei.²⁴ Das Bühnenbild – ein leerer Raum mit schiefer Ebene - ist für die einen eine „fantastische“²⁵, für die anderen bloß eine „kunsthandwerkliche“²⁶ Raum- und Lichtkomposition.

Im November 1992 fällt die Entscheidung über Hans Gratzers Vertragsverlängerung, die nunmehr, nachdem das Schauspielhaus auch das Publikum wieder erreicht, eine reine Formsache ist. Mit rund 12 Millionen Schilling (ca. 870.000 Euro) von der Stadt Wien und sechs Millionen (ca. 435.000 Euro) vom Bund, ist das Schauspielhaus für die nächsten beiden Jahre abgesichert.²⁷ Hans Gratzer kündigt zudem strukturelle Veränderungen an: Fortan will er mit einem fixen Team aus jungen Regisseuren - Thomas Birkmeir, Eugenia Neff und Gerhard Willert - gemeinsam die künstlerische Gesamtverantwortung tragen; von den Genannten bleibt letztlich jedoch nur Gerhard Willert über.²⁸

¹⁹ Herles, Wolfgang: „Theater-Zelle“, in: Der Standard, 18. 9. 1992.

²⁰ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011. Über die gute Auslastung, das regelmäßig ausverkaufte Haus sowie Marketingaktionen wie die 40-Schilling-Studentenkarte oder den „Theaterdienstag“ mit Einheitseintritt um 100 Schilling, s.: Fritsch, Sibylle: „Sound of Music“, in: profil, 49/92, S. 80–82 sowie: Lohs, Lothar: „Hans Gratzers Offensive“, in: Salto, 13. 11. 1992, S. 41–42.

²¹ Petsch, Barbara: „Weiter riskant unterwegs“, in: Die Presse, 27. 11. 1992.

²² Guibert starb 1991 an Aids und für einen Künstler, der nur 36 Jahre alt wurde, hinterließ er ein umfangreiches Oeuvre, bestehend aus Essaybänden, Kritiken, Erzählungen, Drehbüchern und neun Romanen. „Der Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat“, dürfte wohl sein bekanntestes Werk sein. In dem 1990 erschienenen Schlüsselroman beschreibt Guibert nicht nur seinen eigenen körperlichen Verfall durch Aids, sondern auch wie Michel Foucault (im Roman Muzil genannt) an Aids gestorben ist. Bis dahin war die wahre Todesursache des Philosophen nicht öffentlich bekannt - der Roman löste einen veritablen Skandal aus.

²³ Petsch, Barbara: „Eine Welt der vielen Fremden“, in: Die Presse, 16. 11. 1992; Sichrovsky, Heinz: „Extremisten der Finsternis“, in: Kronenzeitung, 15. 11. 1992.

²⁴ Pohl, Ronald: „Bilderrausch im Blindeninstitut“, in: Der Standard, 16. 11. 1992.

²⁵ Haider-Pregler, Hilde: „Das Mysterium der Blindheit“, in: Wiener Zeitung, 15. 11. 1992.

²⁶ Pohl, Ronald: „Bilderrausch im Blindeninstitut“, in: Der Standard, 16. 11. 1992.

²⁷ Petsch, Barbara: „Weiter riskant unterwegs“, in: Die Presse, 27. 11. 1992.

²⁸ Herles, Wolfgang: „Pasterk verlängert Gratzers Vertrag, Volkstheater-Millionen gesichert“, in: Der Standard, 26. 11. 1992.

Am 8. und 9. Januar 1993 findet das zweite Autorentreffen im Schauspielhaus statt. Der Gewinner ist Ulrich Zieger mit dem Stück *Die Sonne ist blau*. Vorgesehen ist eine Uraufführung zu Beginn der nächsten Spielzeit, die jedoch nicht zustande kommen wird. Das im Vorjahr preisgekrönte Stück, Elizabeth Schramls *Strafraum*, wird planmäßig am 9. Januar 1993 uraufgeführt. Thomas Birkmeir führt Regie. Der Text thematisiert den Umgang der französischen Resistance mit Kollaborateurinnen: Zwei Frauen werden wegen Affären mit Nazis festgesetzt, die eine schuldlos, die andere schuldig. Die deutsche Autorin (Jahrgang 1966) führt vor, wie die Frauen gedemütigt werden, worauf eine der beiden noch in der Haft Selbstmord begeht, während die andere schließlich selbst gewalttätig wird. Das Thema des Textes stößt bei den Kritikern durchaus auf Interesse, der Schreibstil der Autorin wird sogar einmal mit Marieluise Fleißer verglichen. Jedoch ist man sich einig darüber, dass das Stück im Verlauf der Handlung abfällt und die Inszenierung dieses Manko nicht auffangen kann.²⁹ Auch Regisseur Thomas Birkmeir und Regieassistent Gerald Maria Bauer erinnern sich unabhängig voneinander an ein „problematisches“ Stück. Bauer: „Für die Aufführung hat Hans Gratzer junge Leute engagiert, um sein Stammensemble zu entlasten. Das hat die Arbeit auch nicht gerade erleichtert.“³⁰ Doch selbst das spröde Stück ist nicht schlecht besucht. Gerald Maria Bauer über das Publikum: „Es war ein eher intellektuelles, gebildetes Publikum, aber auch viele junge Leute waren darunter - Studenten und Künstler.“³¹

Am 27. Februar 1993 feiert *The Sound of Music* Premiere. Das Musical, uraufgeführt 1959 am Broadway, ist eine österreichische Erstaufführung, insofern bleibt das Schauspielhaus sogar seinem Motto der Ur- und Erstaufführungen treu. Hans Gratzer sagt in einem Vorbericht: „Ein Musical über Österreich, das in Österreich noch nie gespielt wurde - im Mutterland der Verdrängung kann das kein Zufall sein. Und wirklich: Es ist wie gemacht für unsere Zeit.“³² Das Stück nimmt Anleihen bei den 1949 veröffentlichten Erinnerungen von Maria Augusta Trapp: In der Fassung von Howard Lindsay und Russel Crouse ist Maria eine Novizin, die beauftragt wird, die Kinder des Barons von Trapp zu betreuen. Schließlich verlieben sich der Baron und Maria, die beiden heiraten. Nach dem Anschluss Österreichs 1938 an das Dritte Reich flieht die Familie von Salzburg über die Berge in die Schweiz. Die historischen Trapp-Kinder sind im amerikanischen Exil als Chor berühmt geworden. Nicht nur das Musical mit der Musik von Richard Rodgers, auch die gleichnamige Verfilmung aus

²⁹ Pohl, Ronald: „Tollkühner Höhepunkt: Die Vorjahressigerin im Schauspielhaus“, in: Der Standard, 11. 1. 1993; Suchan, Brigitte: „Kein Platz für schöne Frauen“, in: Wiener Zeitung, 12. 1. 1993; Kahl, Kurt: „Frauen zwischen den Fronten“, in: Kurier, 11. 1. 1993.

³⁰ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011; Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2011.

³¹ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

³² Sichrovsky, Heinz: „Apokalypse zur Zeitenwende“, in: News, 8/94.

1965 (deutscher Titel: *Meine Lieder – meine Träume*) von Robert Wiese mit Julie Andrews in der Hauptrolle wird ein durchschlagender Erfolg.

„In Amerika kennt jedes Kind *The Sound of Music*. Das ist so berühmt wie der Donauwalzer“, sagt Toni Wiesinger, „bei uns ist das völlig unbekannt. Das hat uns gereizt. Es war klar, dass wir kein biederer Musiktheater machen, dass wir den Heimatkitsch ironisch brechen werden.“³³ „Es war eine Notlösung, um finanziell über die Runden zu kommen“, ergänzt Thomas Birkmeir.³⁴ Diese Einschätzung teilt auch Gerald Maria Bauer: „Hans [Gratzer] hat *The Sound of Music* gemacht, weil er mit dem Rücken zur Wand stand.“³⁵ Das Schauspielhaus hat aus den vergangenen, schlecht besuchten Spielzeiten ein Minus akkumuliert, das Musical soll einen finanziellen Ausgleich erzielen. Auch emotional ist es für das Team wichtig, einen durchschlagenden Erfolg zu haben - „wir haben das einfach alle gebraucht“, sagt Toni Wiesinger.³⁶

Die Probenzeit wird als „unglaublich anstrengend“³⁷ und „enorm stressig“³⁸ empfunden. Kein Wunder: Für das Haus ist die Produktion mit 20 Darstellern in 23 Rollen, den Musikarrangements, der Choreographie, den beiden Pianos, die live von Alexander N. Kukelka und Michael Schnack bespielt werden, ein organisatorischer Kraftakt. Das Bühnenbild von Martin Kraemer ist so konstruiert, dass Requisiten und (mitunter auch Akteure) auf Schienen und einer Laufbahn hin und her geschoben werden, was punktgenau stimmen muss und mitunter die Hilfe aller, auch der Schauspieler, erfordert.

Das ganze Theater wird atmosphärisch in die Aufführung miteinbezogen: An Kassa und Garderobe begegnet man als Nonnen kostümierten Mitarbeitern, das Foyer ist mit Edelweiß bemalt.³⁹ Die Inszenierung von Hans Gratzer wird von der Kritik als „grellbunte[r] und exakt choreographierte[r] Comic-Strip“⁴⁰ beschrieben, die Aufführung habe „Witz und Elan“⁴¹, „Pfiff und Biss“⁴². Einhelliges Lob gibt es für das Bühnenbild: Die weitgehend leere Bühne wird von einem Laufband dominiert, das den Schauspielern ein ungewöhnliches Mittel für Auf- und Abtritte bietet und, so ein Kritiker, Gags am laufenden Band liefere.⁴³ Auch die Kostüme von Toni Wiesinger und Esther Geremus im Pop-Art-Stil gefallen.⁴⁴ Vom Ensemble werden weniger die Hauptdarsteller – die Schauspielhaus-

³³ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

³⁴ Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2011.

³⁵ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

³⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

³⁷ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

³⁸ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

³⁹ Pribil, Heinz G.: „Nonnen, Nazis und Edelweiß“, in: Wiener Zeitung, 2. 3. 1993.

⁴⁰ Knapp, Michaela: „Edelweiß im Pop-Art-Rausch“, in: Die Presse, 1. 3. 1993.

⁴¹ Kahl, Kurt: „Edelweiß zum Lachen. Eine Hetz im Schauspielhaus“, in: Kurier, 1. 3. 1993.

⁴² Pribil, Heinz G.: „Nonnen, Nazis und Edelweiß“, in: Wiener Zeitung, 2. 3. 1993.

⁴³ Knapp, Michaela: „Edelweiß im Pop-Art-Rausch“, in: Die Presse, 1. 3. 1993.

⁴⁴ Pribil, Heinz G.: „Nonnen, Nazis und Edelweiß“, in: Wiener Zeitung, 2. 3. 1993.

Neuzugänge Anita Eberwein und Thomas Stroux – erwähnt, als vielmehr Silvia Fenz, die mit einer kleinen Rolle Furore macht und weiterhin im Ensemble bleiben wird; von den bewährten Schauspielhaus-Kräften sind Beatrice Frey, Barbara Spitz oder Eduard Wildner mit im Team.⁴⁵ Eduard Wildner sagt: „Nach den ganzen spröden Stücken, der harten Aufbuarbeit, war das jetzt totale Spiellust.“⁴⁶ Ähnlich erinnert sich Beatrice Frey:

„Ich finde uns ist mit ‚Sound of Music‘ etwas Herrliches gelungen: Es war so leichtfüßig und humorvoll, ein unglaublich komisches Spektakel. Die Trapp-Kinder wurden von Erwachsenen gespielt, dadurch konnten die Szenen eine ungeheure Komik entfalten, auch mit dem Nonnentrupp haben wir das Genre auf die Schippe genommen - übrigens sind da schon verdammt gute Songs darunter. Bei aller Ironie haben die Figuren etwas Liebenswertes bewahrt. Für uns war es amüsant, die pure Lust an der Komödie, der Spaß an der Leichtigkeit.“⁴⁷

Gerald Maria Bauer sagt über *Sound of Music*:

„Irgendwie hat er es mit seinem ganz besonderen Humor geschafft, dass die Aufführung etwas Schräges und Subversives hatte. Verglichen mit den Ausdrucksformen, um die sich Hans sonst bemüht hat, war die Inszenierung traditioneller Mainstream. Aber die Ausstattung war unschlagbar: Bühne und Kostüme waren extrem witzig und haben den ganzen Heimatkitsch ironisch gebrochen. Das war Urban Chic und Camp-Ästhetik, Pop-Art-Glamour, angelehnt an Roy Liechtenstein.“⁴⁸

„Es war eine witzige, schmissige Show, die überhaupt nicht konventionell war“, sagt Thomas Birkmeir, überhaupt findet Gratzers Spielplangestaltung Birkmeirs volle Anerkennung: „Hans hat sich immer fürs Nichtkonforme entschieden. Manchmal hat ihn das in die Irre geführt, was aber ein zulässiger künstlerischer Prozess ist, manchmal hat er sich dadurch kongenial neu erfunden.“⁴⁹ In einer Theaterkritik ist zu lesen: „Prognose: Vier Monate ausverkauft.“⁵⁰ Diesmal trifft die Prophezeiung ein: Das Musical läuft bis Saisonende am 26. Juni 1993, ist regelmäßig ausverkauft und mit den Gewinnen können Altlästen in der Höhe von 2,2 Millionen Schilling (ca. 150.000 Euro) abgedeckt werden.⁵¹ Der Anschluss an Publikumserfolge der ersten Schauspielhaus-Ära scheint gefunden zu sein. Mit dem Erfolg im Rücken interessiert sich Hans Grätzer wieder für neue Aufgaben. In den hier ausgewerteten Quellen gibt es einen Brief, aus dem hervorgeht, dass er sich für die Leitung des Berliner Maxim Gorki Theaters beworben hat.⁵²

⁴⁵ Herles, Wolfgang: „Nussknacker und Berglandmädchen“, in: *Der Standard*, 1. 3. 1993.

⁴⁶ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁴⁷ Frey, Beatrice, 17. 4. 2008.

⁴⁸ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

⁴⁹ Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2008.

⁵⁰ Sichrovsky, Heinz: „Kitsch, der allen Spaß macht“, in: *Kronenzeitung*, 1. 3. 1993.

⁵¹ Kurzmeldung ohne Autor, ohne Titel, in: *Kleine Zeitung*, 24. 6. 1993.

⁵² Ulrich Roloff-Momin, Senatsverwalter für kulturelle Angelegenheiten in Berlin, bezieht sich in seinem Schreiben vom 1. 7. 1993 auf Gratzers Bewerbung vom 26. 3. 1993. Vgl.: Österreichisches Theatermuseum, unvollständiger Nachlass des Schauspielhauses II, Korrespondenz: Juni 1993.

1993/94: *Angels in America*

Neue Spielzeit, neue Kräfte: Sylvana Krappatsch und Henry Meyer stoßen zum Ensemble, Silvia Fenz bleibt dem Team erhalten, mit Erich Schleyer, Tatja Seibt und Beatrice Frey sind bewährte Schauspielhaus-Akteure der ersten Ära wieder am Haus engagiert. Neu dazugekommen ist Gerhard Willert (Jahrgang 1957), der in dieser und der nächsten Spielzeit alternierend mit Hans Gratzer Regie führen wird. Für Roland Koberg, Kritiker der Wiener Stadtzeitung *Falter*, ist die Verstärkung dringend notwendig gewesen, da sich der Intendant bei „acht fast im Alleingang inszenierten Stücken pro Saison sichtlich zu verschleißen begann“.¹ Willert erklärt sein Engagement in Wien zur Herzenssache: „Zusammenleben, zusammenarbeiten können, ohne die üblichen Hangups, ohne die übliche Angst. Daran scheitert's doch immer am Stadttheater: an der Angst.“² Im Schauspielhaus erlebt Willert nun eine ungeahnte Solidarität. Als er bei den Proben zu seinem Wien-Debüt *Gelobte Länder* durch eine Bandscheibenoperation eine Woche außer Gefecht gesetzt war, habe Gratzer die Produktion behutsam weitergeführt und sie reibungslos wieder übergeben.³ Auch Silvia Fenz fühlt sich wohl im Schauspielhaus:

„Ich habe mich mit den Leuten wunderbar verstanden, wir haben so viel gelacht, ach, ich habe es wirklich geliebt. Fünf Jahre war ich fast überall dabei, das war eine unglaubliche Erfahrung. Alle acht Wochen ein neues Stück entwickeln und daneben auch noch spielen – da bist du ununterbrochen drinnen, kannst dich unglaublich auf die Arbeit fokussieren, bist total involviert. In der Früh stehst du mit den Gedanken an das Stück auf und abends gehst du mit dem Kopf voll Theater wieder schlafen. Ich habe jeden Vormittag probiert, am Nachmittag Text gelernt, am Abend gespielt. Das war schon auch hart. Für mich war das irgendwann beinahe gefährlich, weil mir mein eigenes Ich fast ein wenig abhanden gekommen ist, weil ich ständig von einer Figur in die nächste gegliitten bin. [...] Dadurch, dass es immer Ur- und Erstaufführungen waren, hatte das Ganze auch so etwas ‚Jungfräuliches‘. Du warst immer die erste, die das gespielt hat. Es hatte etwas sehr Intimes - das Haus, die Arbeit, die Menschen. [...] Das Außergewöhnliche an der Arbeit mit Hans [Gratzer, Anm.]: Man konnte sehr offen sein, er benutzte einen nicht nur als Material. Ich durfte auch schwierig sein, durfte so sein wie ich bin, er hat mir die Gelegenheit geboten, sehr viel von mir persönlich in die Arbeit einzubringen.“⁴

Die Saison eröffnet am 18. September 1993 mit Roland Fichets *Gelobte Länder*. Das Stück des französischen Autors, Regisseurs und Theaterleiters⁵ nimmt Züge eines Krimis an, in dem

¹ Koberg, Roland: „Castorf ist 'ne müde Socke!“, in: Falter, 43/93.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Fenz, Silvia, 2. 8. 2004.

⁵ *Gelobte Länder* (*Terres Promises*, 1987) ist das dritte, auf Deutsch aufgeführte Drama von Roland Fichet. Fichet gründete 1978 in St. Brieuc, einer Kleinstadt in der Bretagne, das Théâtre de Folle Pensée und leitete es fortan mit Annie Lucas. Das Theater versteht sich, ähnlich wie Hans Gratzers Schauspielhaus, als Heimat für zeitgenössische Autoren. Kralicek, Wolfgang: „Wien: Verwandlung - wohin?“, in: Theater heute, 11/92, S. 61.

es nur Opfer, keine Täter gibt, von den Kritikern wird es als „prätentiös“⁶ und „verschwommen pathetisch“⁷ empfunden. Auch der Schauspieler Eduard Wildner findet das Stück bedenklich: „Es war so esoterisch, vor allem den zweiten Teil hat niemand so recht verstanden. Wir haben es für uns spielbar gemacht, das war bei so einem mysteriösen Stück ein schwieriger Prozess.“⁸ Ein Prozess, der sich offenbar gelohnt hat, im Unterschied zum Text, findet die szenische Umsetzung durchaus Anklang.⁹ An Regisseur Willerts Personenführung fällt besonders das Experiment mit der Stimme auf.¹⁰

Gelobte Länder und *Der Disney-Killer*, die zweite Willert-Inszenierung, die am 28. Oktober 1993 Premiere feiert, unterscheiden sich inhaltlich komplett voneinander, was sie verbindet ist ihre Musikalität: Hier wie dort sorgt der Bühnenmusiker Christoph Coburger für einen auffallenden Bühnensound, der in den Kritiken mit atmosphärischer Filmmusik verglichen wird, und Willert treibt seine Stimmexperimente weiter. Die Protagonisten Sylvana Krappatsch und Christian Wittmann kreieren in dem Zwei-Personen-Stück *Disney-Killer* einen eigenen Sprachcode, der den Abend dermaßen dominiert, dass der Theaterkritiker Ronald Pohl die Aufführung als „Singspiel für Verstellungskünstler“¹¹ bezeichnet, weil „Rede- und Rap-Weisen einer Generation“¹² präzise und perfekt durchkomponiert auf die Bühne kommen. Der Regisseur bezeichnet das Stück einmal als „Horror-Crime mit Musik“.¹³ Der Londoner Autor Philip Ridley porträtiert darin ein von Kindheitstraumata beschädigtes Zwillingspaar, das zusammenlebt und sich von der Außenwelt komplett abschottet. Es sind „verwaiste Schmuddelkinder aus der Grunge-Ära“¹⁴, die einen Rückzug in eine „codierte Märchenwelt“¹⁵ antreten und ihr „individuelles Beckettsches-Endspiel“¹⁶ betreiben. Die Bühne von Christoph Speich besteht aus einem Gynäkologenstuhl, einer Badewanne, einem Mini-Tonstudio und einem Scherbenhaufen, auf dem die beiden gelegentlich herumtrampeln. Der Abend spaltet die Kritiker, manche reißt er zu wahren Begeisterungsstürmen hin: „Spannenderes ward auf Wiener Bühnen lange nicht gesehen“.¹⁷ Andere stehen der Aufführung mit „Ratlosigkeit“¹⁸ gegenüber, sehen darin einen „bunte[n] Zeitgeistabend“¹⁹

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁹ Sichrovsky, Heinz: „Utopia versinkt im Schlamm“, in: Kronenzeitung, 20. 9. 1993.

¹⁰ Pohl, Ronald: „Ekstase im Asyl erträumter Gärten“, in: Der Standard, 20. 9. 1993. Haider-Pregler, Hilde: „Geschichtsphilosophisches Labyrinth“, in: Wiener Zeitung, 21. 9. 1993.

¹¹ Pohl, Ronald: „Rap-Weisen am Ende der Welt“, in: Der Standard, 30./31. 10./1. 11. 1993.

¹² Ebd.

¹³ Heinrich, Ludwig: „Horrortrip und Rock-Liturgie“, in: OÖ-Nachrichten, 28. 10. 1993.

¹⁴ Pohl, Ronald: „Rap-Weisen am Ende der Welt“, in: Standard, 30./31. 10./1. 11. 1993.

¹⁵ Koberg, Roland: „Überleben in der toten Zone“, in: OÖ-Nachrichten, 30. 10. 1993.

¹⁶ Haider-Pregler, Hilde: „Horror Märchen aus Trivial-Mythen“, in: Wiener Zeitung, 30. 10. 1993.

¹⁷ Pohl, Ronald: „Rap-Weisen am Ende der Welt“, in: Der Standard, 30./31. 10./1. 11. 1993.

¹⁸ Haider-Pregler, Hilde: „Horror Märchen aus Trivial-Mythen“, in: Wiener Zeitung, 30. 10. 1993.

¹⁹ Petsch, Barbara: „Panischer Firlefanz“, in: Die Presse, 30. 10. 1993.

oder gar „exzessive Scheußlichkeit“.²⁰ Jedenfalls erweist sich die Aufführung als Publikumsrenner, ebenso die nächste Premiere am 20. November 1993: *Hemmungslos*, das satirische Weihnachtsmärchen des US-Dramatikers Craig Lucas, wird in der Regie von Hausherr Hans Gratzer ein Erfolg an der Kassa. Aufgrund der großen Nachfrage wird die Aufführungsserie bis 8. Januar 1994 verlängert.

In der Sylvesternacht 1993/94 stirbt unerwartet Werner Schwab im Alter von 35 Jahren. Das Schauspielhaus ehrt den Grazer Dichter, dessen überwältigender Erfolg eng mit der Bühne in der Porzellangasse verwoben ist, am 6. Januar 1994 mit einer Lesung aus *Übergewicht, Unwichtig: Uniform*. Mit dieser Uraufführung hat das Schauspielhaus 1991 wiedereröffnet. Die Matinée findet bei freiem Eintritt statt.

Ab 15. Januar 1994 steht *Der Disney-Killer* erneut auf dem Spielplan. Anlässlich der Wiederaufnahme findet in der Wiener Disko U4 ein Clubbing statt: Die Hauptdarsteller Sylvana Krappatsch und Christian Wittmann geben im Rahmen der Heaven's Gay Night Auszüge aus ihrem *Disney*-Rap zum Besten. Diese Marketing-Anstrengungen sind ein weiterer Versuch, um neue Publikumsschichten anzusprechen, im Gespräch zu bleiben und den Publikumsstrom nicht versiegen zu lassen.

Es kommt im Lauf der Saison zu Planänderungen: Die Uraufführung von Ulrich Ziegers *Die Glücksrakete* und das III. Schauspielhaus-Autorentreffen entfallen.²¹ Auch die Uraufführung von Gerhard Rühms Operette *Der Schweißfuß*, in der geplanten Ausstattung des Künstlers Christian Ludwig Attersee, kommt nicht zu Stande. Die aufwändige Produktion sollte als Koproduktion mit dem Fernsehkultursender 3sat entstehen und scheitert angeblich am kaufmännischen Direktor des ORF.²² Die Premiere von *Angels in America* wird deshalb auf den 24. Februar 1994 vorgezogen. Das Aids-Drama von Tony Kushner besteht aus zwei in sich geschlossenen Teilen. Teil eins mit dem Untertitel *Millenium Approaches/Die Jahrtausendwende naht* wird in der Regie von Hans Gratzer zu einem herausragenden Bühnenereignis, das weithin für Furore sorgt.

Das Theater-Epos setzt in den ausgehenden 1980er Jahren der Reagan-Ära an und verknüpft in stakkatoartigen Szenen gekonnt die Lebensläufe von vier homosexuellen Protagonisten, zwei sind an Aids erkrankt, einer wird daran sterben. Das Gesellschaftspanorama vereint neurotische Juden, verklemmte Mormonen, schwule Republikaner, überdrehte Drag-Queens sowie Kommunisten, Wild-West-Pioniere und Engel zu einem tiefgründig-unterhaltsamen

²⁰ Wagner, Renate: „Exzessive Scheußlichkeit“, in: *Neues Volksblatt*, 30. 10. 1993.

²¹ N. N.: „Programmänderungen im Schauspielhaus“, in: *Wiener Zeitung*, 8. 12. 1993.

²² Sichrovsky, Heinz: „Apokalypse zur Zeitenwende“, in: *News*, 8/94.

Abgesang auf den amerikanischen Traum. Das vielfach ausgezeichnete Stück, darunter auch der Pulitzer-Preis, war in den USA ein Sensationserfolg und wurde weltweit nachgespielt. In Österreich ist es dem Schauspielhaus vorbehalten, das Stück vorzustellen.

In der Inszenierung von Hans Gratzer sticht zunächst das Raumkonzept von Martin Kraemer hervor, das die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer mit einer arenaartigen Bespielung aufhebt. Die Dramaturgie wird von kurzen Szenen dominiert, die rasch ineinander geschnitten sind oder gar simultan ablaufen. Die ständigen Schauplatzwechsel würden eigentlich laufend Umbauten erfordern. Gratzer begegnet dieser Herausforderung mit einer überzeugenden Lösung: Mit Hilfe weniger ausgesuchter Requisiten – ein Krankenbett oder ein Schreibtisch – wird eine Bühnensituation etabliert, die Gegenstände werden von den Schauspielern selbst rein- und rausgeschoben. Über diesen Mechanismus sagt der damalige Regieassistent Gerald Singer:

„Die Energetik und Dynamik der Umbauten, das Herein- und Herausschieben der Objekte, war wesentlicher Teil der Aufführung. Das war nicht nur ein technischer Vorgang, sondern es hat wie ein Schub funktioniert, der die Energie für die nächste Szene mittransportiert. Szenen wurden bei Kushner generell nicht langsam psychologisch aufgebaut. Eine Situation wird augenblicklich etabliert und bis zu einem bestimmten Punkt geführt. Dann Cut. Und weiter zur nächsten. Mit der minimalistischen Ausstattung hat dieses schnelle Behaupten und Etablieren von Situationen wunderbar funktioniert.“²³

Rund um die Premiere gibt es zudem eine Charity-PR-Aktion: Unter dem Motto Engel in Österreich hat das Schauspielhaus 654 prominente Österreicher gebeten, einen Engel zu zeichnen. Die Einsendungen (darunter Künstler wie Elfriede Jelinek und Christian Ludwig Attersee) sind im Foyer ausgestellt und werden nach der Aufführungsserie zugunsten der Aids-Hilfe Österreich versteigert.²⁴

Von der Aufführung zeigen sich die Kritiker nahezu ausnahmslos begeistert. Beispielhaft sei hier aus der Kritik der *Kronenzeitung* zitiert, die von einer „unvergleichlichen“²⁵ Inszenierung schwärmt, die Schauspieler seien die „Elite moderner Schauspielkunst“²⁶ und das Schauspielhaus „das Theater der Zukunft.“²⁷ In der bürgerlichen *Presse* wird Kritik am Boulevardcharakter des Stücks geübt, es sei „pseudo-tiefsinnig und banal“.²⁸

Das Publikum stürmt die Aufführung, Karten sind meist eine Woche im Voraus vergriffen, auch die Verlängerung der Aufführungsserie bis 16. April 1994 kann die Nachfrage nicht

²³ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

²⁴ Kralicek, Wolfgang: „Ich bin schwul – na und“, in: Falter, 8/94, S. 20.

²⁵ Sichrovsky, Heinz: „In den Eiswüsten der Einsamkeit“, in: Kronenzeitung, 26. 2. 1994.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Petsch, Barbara: „Schräge Vögel über Manhatten“, in: Die Presse, 26. 2. 1994.

auffangen. Das Stück wird in der kommenden Spielzeit wieder aufgenommen, ergänzt um den zweiten Teil des Epos (mit dem Untertitel *Perestroika*).²⁹ Laut Toni Wiesinger wäre *Angels in America* beinahe zum renommierten Berliner Theatertreffen geladen worden, das alljährlich zehn bemerkenswerte Inszenierungen des gesamten deutschsprachigen Raums versammelt.³⁰

Hans Gratzer wird in der Folge kurzzeitig in eine kulturpolitische Attacke gegen Claus Peymann involviert, dessen Vertragsverlängerung als Burgtheaterdirektor im Frühjahr 1994 heftig diskutiert wird.³¹ Im Boulevardmagazin *News* wird Hans Gratzer bereits als nächster Burgtheater-Direktor gehandelt.³² Gratzer wird in dem Bericht folgendermaßen zitiert:

„Plötzlich kommen berühmte und einflussreiche Burgschauspieler zu mir und fragen, ob ich Peymanns Nachfolger werden will.“³³ Was spräche dagegen? „Gar nichts. Man lebt ein Leben, und das müsste eigentlich auf logische Weise ans Burgtheater führen. Aber um dieses Haus bewirbt man sich nicht. Wenn sich jetzt wieder eine Ensemblevertretung formiert und mich fragt – die Aufgabe wäre faszinierend.“³⁴ Gratzer richtet sich via *News* auch an Peymann: „Gegen die Schauspieler kannst du kein Haus führen. Du kannst kein Virtuose sein, wenn das Instrument verstimmt ist.“³⁵ Die Presse-Redakteurin Barbara Petsch fragt noch einmal nach, ob Gratzer tatsächlich Interesse an der Burgtheater-Intendanz hätte.³⁶ Zwar bejaht Gratzer grundsätzlich, lenkt aber ein und bekräftigt, dass ihm das Schauspielhaus das Wichtigste sei.³⁷

Im Schauspielhaus geht es unterdessen weiter mit Gerhard Willerts Inszenierung von Howard Brentons Stück *Idioten des Glücks* (22. April 1994), danach zeigen Elke Lang und Philippe Arlaud ihre Bühnenarbeit *Der Mann im Flur* (13. Mai 1994).

Am 7. Juni 1994 findet ein lang erwartetes Bühnenereignis statt: Mit *Tolmezzo* wird zum ersten Mal ein Stück von Marlene Streeruwitz in Österreich uraufgeführt - im Schauspielhaus. Das Stück ist ein Auftragswerk der Wiener Festwochen, zeitgleich wird im Volkstheater, ebenfalls im Rahmen der Festwochen, ihr Erfolgsstück *New York, New York* gezeigt. Die Aufführung im Volkstheater wird von den Kritikern überwiegend gut aufgenommen, während das Kritikerurteil der Uraufführung für die Autorin ein wenig enttäuschend ausfällt. *Tolmezzo*

²⁹ Sichrovsky, Heinz, Kaindl, Doris: „Todes Magie“, in *News*, 13/94, S. 122.

³⁰ Toni Wiesinger, 2. 2. 2011. Mehr über *Angels in America* s. 2. Teil, 3. Kapitel.

³¹ Peymann wird vorgeworfen, dass seine Aufführungen von der Ausstattung her zu kostspielig seien und die herausragenden Inszenierungen nur selten am Spielplan stehen, da die hierfür engagierten Gastschauspieler häufig andernorts engagiert wären. Bekanntlich ist Claus Peymann bis 1999 Burgtheater-Direktor geblieben. Sein Nachfolger wird Klaus Bachler.

³² Sichrovsky, Heinz; Kaindl, Doris: „Todes Magie“, in *News*, 13/94, S. 122.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Petsch, Barbara: „Österreichs Dramen sind besser“, in: *Die Presse*, 1. 4. 1994.

³⁷ Ebd.

handelt vom Wien-Besuch einer jüdischen Emigrantin (am Schauspielhaus gespielt von Ellen Umlauf). Nach mehr als 50 Jahren kehrt die Protagonistin mit ihrer Tochter (Irene Strickler) in ihre einstige Heimatstadt zurück. Die Rückkehr erweist sich als problematisch, „denn ein Vertriebener wird daheim nie wieder aufgenommen, weil er einen Makel trägt“, wie Marlene Streeruwitz in einem Vorbericht sagt.³⁸ Die Heimkehrerinnen erleben im Schanigarten eines Wiener Kaffeehauses Merkwürdiges: Ein beschwipstes Herrentrio mimt den Klischee-Wiener, Spiderman turnt herum, Barbie und Ken sowie greise Sängerknaben und ähnlich skurriles Volk bevölkern die Szenerie.

Die Inszenierung von Gerhard Willert wird zwar überwiegend gelobt, aber der Text kommt bei den meisten Rezessenten nicht gut weg, die Autorin wird sogar einmal boshaft als „Liebling der deutschen Kritik“ bezeichnet.³⁹

Joachim Bliese und Silvia Fenz beenden die Spielzeit am 7. Juli 1994 mit der Uraufführung von Alexander Widners Komödie *Die Stadt*. Der Abend findet überwiegend Anklang: „Zwei überragende Schauspieler, von Gratzer versiert geleitet.“⁴⁰

³⁸ Marlene Streeruwitz zit. nach: Baumann, Gunther: „Das Theater von innen sprengen“, in: *Kurier*, 7. 6. 1994.

³⁹ Petsch, Barbara: „Im Wiener Kaffeehaus ist die Welt zu Hause“, in: *Die Presse*, 9. 6. 1994. Sichrovsky, Heinz: „Liebling der deutschen Kritik“, in: *Kronenzeitung*, 9. 6. 1994.

⁴⁰ Petsch, Barbara: „Schauspielhaus: Bei den Urzellen der Stadt“, in: *Die Presse*, 9. 7. 1994.

1994/95: Die Entdeckung des Dramatikers Thomas Jonigk

Die Spielzeit 1994/95 ist geprägt von deutschen NachwuchsDRAMATIKERN. Den Anfang macht Wolfgang Maria Bauer. Der Schauspieler ist seit seiner Rolle als Mercutio in Leander Haussmanns aufsehenerregender *Romeo und Julia*-Inszenierung (1993) kurzzeitig in aller Munde. Das Schauspielhaus stellt den gebürtigen Münchener nun als Dramatiker vor. *In den Augen eines Fremden* feiert am 1. Oktober 1994 Premiere und eröffnet die Spielzeit. Regisseur Hans Gratzer arbeitet erneut mit Philippe Arlaud zusammen, in den Hauptrollen sind Erich Schleyer und Silvia Fenz zu sehen. Der Abend wird - wie häufig bei der Zusammenarbeit von Gratzer und Arlaud - kontrovers aufgenommen. Für die einen ist es eine „eine wunderbare Partitur aus Sprache und Licht“¹, andere hingegen sehen darin eine Aufführung „zu schön, um wahr zu sein“, in der das Ambiente „nicht mehr geschmackvoll scheint, sondern nur noch langweilig.“²

Der nächste Dramatiker-Export aus Deutschland ist Thomas Jonigk, vom Fachblatt *Theater heute* als Entdeckung des Jahres 1994 gefeiert. In einem Porträt von Franz Wille spricht Jonigk über seine Homosexualität und eine schwierige Kindheit in einer deutschen Kleinstadt an der Ostsee, sein Vater war Baggerführer, die Mutter Putzfrau, beide Alkoholiker. Wie seine sexuelle Orientierung die Sicht auf die Welt prägt, darüber äußert sich der Autor im *Theater heute*-Bericht:

„Ich lebe in dem ständigen Bewusstsein, dass ein Großteil der Bevölkerung mich nicht möchte. Das ist meine Wahrnehmung und das prägt mich. Ich kann nicht so leichtgläubig und vertrauensvoll sein wie jemand, der weiß, dass er, indem er einfach ist, schon aufgehoben ist. Andererseits kann ich über die Ausgrenzung eigentlich ganz froh sein, weil sie einen vor sehr vielen Sachen bewahrt, auf die andre Männer nicht mal hereinfallen, weil sie sie gar nicht bemerken. Ich wäre nicht in der Lage, Geschlechterrollen so zu hinterfragen, wenn ich nicht schwul wäre.“³

Im Herbst 1994 werden unmittelbar nacheinander drei Stücke von Jonigk uraufgeführt – in Bonn inszeniert Stefan Bachmann, der Jonigk noch vom Studententheater her kennt, im Kölner Schauspielhaus macht sich Thirza Brucken ans Werk und in Wien bringt Gerhard Willert am 12. November 1994 Jonigks *Rottweiler* auf die Bühne. Das Stück eröffnet eine groteske Kampfzone zwischen den Geschlechtern und Generationen, die Arena ist „die heile

¹ Sichrovsky, Heinz: „Viele Worte und kein Theaterstück“, in: *Kronenzeitung*, 3. 10. 1994.

² Steiner, Bettina: „Müder Reigen im Wiener Schauspielhaus“, in: *Die Presse*, 3. 10. 1994.

³ Wille, Franz: „Vater Baggerführer, Mutter Putzfrau, beide Alkoholiker, Sohn schwul – und doch kein Sozialdramatiker: Thomas Jonigk“, in: *Theater heute*, 11/94 (Serie: Autoren zu entdecken (14)), S. 35–40, S. 36.

Welt des Wohnzimmers“.⁴ Die Mutter (Ellen Umlauf), eine NS-Anhängerin, besucht an einem 20. April, Hitlers Geburtstag, ihre allein lebende Tochter (Silvia Fenz). Mit Zuwendung und Demütigung unterdrückt die Dominante ihr Kind. Unerwartet erscheint ein Bekannter, ein eigenwillig erotisches Geplänkel entfaltet sich, das mit einer Beinahe-Vergewaltigung der Mutter endet. Die Familienhölle, die Jonigk hier in geradezu furchterregender Komik porträtiert, zeigt die Familie als Hort des Neofaschismus.

Von den Wiener Kritikern wird mehrheitlich sowohl das Stück – „Thomas Jonigks Theatersprache lässt in der Tat aufhorchen“⁵ – als auch die Inszenierung gut aufgenommen.⁶ Die Regie wird mit dem „plakativen Stil einer Soap-Opera“⁷ verglichen, als „Sprechblasentheater mit Gekicher, Gestöhne und Gejaule“.⁸ Besonders hervorgehoben wird erneut ein künstlich-überhöhter Spielstil, ein Kritiker lässt sich gar zum Vergleich mit einem Zeichentrickfilmen hinreißen: „Noch nie wurden die Bewegung und der Gestus des Zeichentrickfilms so ins Theater transformiert.“⁹ Vor allem Ellen Umlauf und Silvia Fenz erhalten für ihre Leistung viel Kritikerlob.¹⁰ Das Premierenpublikum jubelt.¹¹

„Die Zeit des Jammerns ist vorbei“¹², sagt Hans Gratzer in einem Interview im Herbst 1994 und zieht nach vier Jahren eine Art Zwischenbilanz der zweiten Schauspielhaus-Ära: „Das Konzept eines Autorentheaters ist aufgegangen. Wir haben ein gut gehendes Theater und so viele neue Stücke, dass wir sie gar nicht alle spielen können.“ Selbst sperrige Kost wie Jonigks *Rottweiler* könne eine Auslastung von 78 bis 80 Prozent vorweisen.¹³ Das Schauspielhaus sei nun ein Ort geworden, an den sich Autoren und Verlage wenden. „Es wird Vertrauen aufgebaut“, so Hans Gratzer weiter, „da ist unser Dramaturg Werner Walkner sehr wichtig: Er nimmt mit jedem Autor Kontakt auf. Lesen, Mut machen, immer wieder sprechen. So sammelt man Geheimtipps.“¹⁴ Mit Wolfgang Maria Bauer wird in der kommenden Spielzeit wieder zusammengearbeitet, der Kontakt zu Thomas Jonigk wird intensiviert, er soll sogar als Dramaturg ans Haus kommen, auch der Kritiker Helmut Schödel wird als dramaturgischer Mitarbeiter geholt. Weiters versucht man, Josef Winkler zu überreden, ein Drama zu verfassen, woraus allerdings nichts wird.

⁴ Haider-Pregler, Hilde: „Der ganz alltägliche Sprachhorror“, in: Wiener Zeitung, 15. II. 1994.

⁵ Ebd

⁶ Sichrovsky, Heinz: „Ein Virtuose des Kalauers“, in: Kronenzeitung, 14. II. 1994.

⁷ Praschl, Bernhard: „Trio infernal im trauten Heim“, in: Kurier, 14. II. 1994.

⁸ Reiter, Wolfgang: „Worte, Taten - wie im Comic-Heft“, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. II. 1994.

⁹ Ebd.

¹⁰ Pizzini, Duglore: „Ungemütliche Jause“, in: Die Presse, 14. II. 1994.

¹¹ Ebd.

¹² Kathrein, Karin: „Die Zeit des Jammerns ist vorbei“, in: Kurier, 18. II. 1994.

¹³ Pohl, Ronald: „Zwischen Engeln und Ängsten“, in: Der Standard, 29. 12. 1994.

¹⁴ Kathrein, Karin: „Die Zeit des Jammerns ist vorbei“, in: Kurier, 18. II. 1994.

Den Jahresausklang feiert man im Schauspielhaus mit einem sicheren Erfolg: Zu Silvester wird *Angels in America* Teil eins, *Millenium Approach*, wieder aufgenommen, am 14. Januar 1995 feiert Teil zwei, mit dem Untertitel *Perestroika*, Premiere. Die Vorbereitungen für den Theatermarathon sind von Konflikten überschattet. Hinter den Kulissen hört man von einem Zerwürfnis mit Gerhard Willert, der in dieser Spielzeit bereits ein Engagement in Mannheim angenommen hat. Für *Angels in America* gibt es vier Umbesetzungen, davon sind auch Sylvana Krappatsch und Henry Meyer betroffen, beide Protagonisten haben wiederholt mit Gerhard Willert gearbeitet. Gratzer gibt in einem Interview Schwierigkeiten mit Meyer zu. „Am Schauspielhaus gibt es ein besonderes Denken – wir verlassen uns blind aufeinander! Wenn dieses Vertrauen nicht mehr gegeben ist, hat man nichts mehr miteinander zu tun.“¹⁵ Trotz der Probleme, die Hans Gratzer vor allem dem finanziellen Engpass und dem enormen Arbeitsdruck des Ensembles zuschreibt¹⁶, wird *Angels in America* erneut ein Erfolg bei Kritik und Publikum.¹⁷ „Der Nimbus vom Broadway-Erfolgsstück hat gewirkt. Die Leute suchen das Ereignishafte im Theater, den Event,“¹⁸ sagt Hans Gratzer einmal und an anderer Stelle:

„Die entscheidende Message lautet: Das Leben geht trotz Aids weiter. Perestroika bedeutet Hoffnung auf einen Weg aus der Ausweglosigkeit - aus der medizinischen Misere wie aus der gesellschaftlichen Diskriminierung. Es ist zu hoffen, dass das Bewusstsein im Umgang mit Homosexualität liberaler geworden ist. Die Leute müssen begreifen, dass Aids keine Schwulenseuche, sondern das große Problem der Weltbevölkerung ist. Wenn *Angels* es schafft, einen Beitrag zu mehr Aufklärung und Gleichberechtigung zu leisten, ist uns schon sehr viel gelungen.“¹⁹

Bis 8. April 1995 stehen beide Teile von *Angels in America* alternierend auf dem Spielplan. An jedem zweiten Samstag gibt es eine Doppelaufführung als achtstündigen Theatermarathon mit einstündiger Pause und Buffet.²⁰ Der Erfolg der Aufführung wird auch im Zusammenhang mit Hans Gratzers Ensemblepflege gesehen: „Natürlich ist ein großer Wurf wie dieses Kushner-Doppel nicht nur ein Glücksfall, sondern die Belohnung für konsequente Arbeit.“²¹ Der Theaterleiter äußert sich über Zukunftspläne:

„Wir haben heuer das erste Mal wieder ausgeglichen bilanziert. Das Schauspielhaus strahlt Kraft aus. Wir bekommen viel Zuspruch. Und obwohl wir nicht unzufrieden sind mit unseren 19,5 Millionen [ca. 1,4 Millionen Euro] Subventionen, wäre der Zeitpunkt richtig, mehr Geld zu bekommen. Im Sommer beabsichtige ich, das Haus zu renovieren.“

¹⁵ Pohl, Ronald: „Zwischen Engeln und Ängsten“, in: Der Standard, 29. 12. 1994.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Mehr über *Angels in America* im 2. Teil, 3. Kapitel.

¹⁸ Hans Gratzer zit. in: Petsch, Barbara: „Österreichs Dramen sind besser“, in: Die Presse, 1. 4. 1994.

¹⁹ Hans Gratzer zit. in: Kaindl, Dagmar: „Im Jahrhundert der Apokalypse“, in: News, 1/95, S. 128.

²⁰ Ebd., S. 129.

²¹ Löffler, Sigrid: „Ein Triumph - was sonst?“ in: Theater heute, 3/95, S. 8–11, S. 11.

Das Bauwerk beginnt zu bröseln, es ist Zeit für bequemere Sitze. Mein Vertrag läuft bis 1997, und ich möchte unbedingt bleiben. Die Zeit, als ich durch Jugend, Politiker, Eitelkeit und Ehrgeiz dazu verführt wurde, mir sogar das Burgtheater zu wünschen, ist vorbei.“²²

Auch wenn durch den Erfolg von *Angels in America* die ärgsten finanziellen Schwierigkeiten vorerst gebannt sind, steht das Team unter Druck: Der en-suite-Spielplan erweist sich bei der Durchsetzung neuer Stücke als konstantes Hindernis, die Vorausplanung ist von vielen Unwägbarkeiten überschattet und die Mitarbeiter, ob Schauspieler oder Techniker, sind dauerhaft überlastet. Zudem gibt es Rückschläge wie die erneute Verschiebung von Rühms Operette *Der Schweißfuß*, „weil der ORF zwar zugesagt hat, aber dann doch nicht mitzahlen wollte“²³; sowie der Verzicht auf eine experimentelle Dependance in der Gentzgasse – auch aus finanziellen Gründen. Hans Gratzer: „Dieses Unternehmen hier ist für alle anstrengend, manchmal zu anstrengend.“²⁴ An ein kräftezehrendes Arbeitspensum erinnert sich auch Hannes P. Wurm:

„Ganze Abteilungen, die es in anderen Häusern gibt, hat es nicht gegeben – Requisite, Maske, Garderobe, das haben wir alles mitbetreut, es gab nur zwei Haustechniker, die meisten Kostüme wurde selbst geschneidert oder umgeändert. Der Toni [Wiesinger, Anm.] ist tagelang in der Schneiderei gestanden und hat gearbeitet wie ein Berserker. Von außen hat man sicher nicht bemerkt, mit welch begrenzten Kapazitäten hier gearbeitet wurde. Vielleicht hat man energetisch gemerkt, was da dahinter steckt, aber was für ein Wahnsinn das tatsächlich war, das hat sicher niemand geahnt. Das war für manche gesundheitsgefährdend. Der Toni, der wirklich alles zusammengehalten hat, hat dann auch einen Herzinfarkt erlitten. Als ich am Schauspielhaus aufgehört habe, war ich ziemlich fertig, mir war klar: So selbstausbeuterisch will und kann ich nicht mehr arbeiten, ich habe eine Pause gebraucht.“²⁵

Die nächste Premiere, *Hysteria*, steht am 27. April 1995 auf dem Spielplan und zeigt einen Tag im Leben des bereits von seiner Krebserkrankung gezeichneten Sigmund Freud (Rainer Frieb). Im Londoner Exil besucht eine mysteriöse junge Frau (Sylvana Krappatsch) den todkranken Analytiker und stürzt ihn mit ihrer Krankheitsgeschichte in tiefe Selbstzweifel. Der britische Dramatiker und Regisseur Terry Johnson knüpft in dem Stück an „die beste Tradition britischer Gesellschaftskomödien an: sophisticated, trocken pointiert, reich an

²² Kaindl, Dagmar: „Im Jahrhundert der Apokalypse“, in: News, 1/95, S. 129.

²³ Petsch, Barbara: „Österreichs Dramen sind besser“, in: Presse, 1. 4. 1994.

²⁴ Ebd.

²⁵ Wurm, Hannes P., 16. 2. 2011.

Situations- und Verwechslungskomik bis hin zum Klamauk“.²⁶ Gerhard Willert führt Regie, mehrheitlich wird die Aufführung wohlwollend aufgenommen.²⁷

Die Spielzeit schließt am 6. Juni 1995 mit Alois Hotschnigs *Absolution*. Das Stück handelt von Drogen, Rechtsextremismus und Kindesmissbrauch: Ein Inzestopfer hat möglicherweise Selbstmord begangen, sein Bruder tritt nun als Rächer auf und konfrontiert den pädophilen Vater mit dessen Lebenslügen. Die Aufführung bringt das Schauspielhaus-Kernteam auf die Bühne: Hans Gratzer führt Regie, Christoph Speich gestaltet das Bühnenbild, Philippe Arlaud ist für Licht, Toni Wiesinger für Kostüme und Bert Breit für Musik verantwortlich. Die Aufführung wird kontrovers aufgenommen.

Exemplarisch sollen anhand von zwei Rezessenten die konträre Rezeptionshaltungen gegenüber Hans Gratzers Theaterarbeit herausgearbeitet werden. Die einflussreiche Kritikerin Sigrid Löffler (Jahrgang 1942), die zu diesem Zeitpunkt nicht mehr für das österreichische Nachrichtenmagazin *profil* tätig ist, sondern als freie Kulturkorrespondentin vorrangig für das deutsche Feuilleton schreibt, schätzt Hans Gratzers Theaterarbeit seit jeher nicht besonders. Ihrer Meinung nach mögen seine szenischen Umsetzungen vielleicht ästhetisch ansprechend sein, aber inhaltlich seien sie unklar und undeutlich. Löffler spricht im Fall von *Absolution* etwa von einem „Raun- und Rätseltheater“ und fährt in ihrem Verriss fort: „Man hat zwar keine Ahnung mehr, worum es eigentlich geht, wird aber mit suggestivsten Theatermitteln eingenebelt.“²⁸ Dieser grundsätzliche Vorwurf des ästhetischen, aber etwas inhaltsleeren Inszenierens begleitet Hans Gratzers Theaterarbeit seit langem. Die Gegenposition nimmt hier nun Wolfgang Reiter (Jahrgang 1955) ein, Löfflers Nachfolger im *profil*, er hebt Gratzers szenische Reduktion und unkonventionelle Raumlösungen positiv hervor. Für ihn zeigt sich Hans Gratzers Können gerade in „verblüffend einfachen szenischen Lösungen“²⁹, die am Schauspielhaus wiederholt zu „bewundern“³⁰ seien. Der offene Schluss ist für Reiter in der Stückvorlage angelegt, Hans Gratzers Umsetzung findet er „spannungsvoll“.³¹

²⁶ Haider-Pregler, Hilde: „Freudianischer Klamauk mit Hintersinn“, in: Wiener Zeitung, 29. 4. 1995.

²⁷ Gabler, Thomas: „G'spaßiges Doktorspiel“, in: Kronenzeitung, 29. 4. 1995; Pohl, Ronald: „Automaten und Artisten im Oberstübchen Doktor Freuds“, in: Der Standard, 29. 4. 1995.

²⁸ Löffler, Sigrid: „Exerzitium in Verunklarung“, in: Süddeutsche Zeitung, 8. 6. 1995.

²⁹ Reiter, Wolfgang: „Welttheatersynthese“, in: profil, 24/95, S. 90.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

1995/96: Wieder Werner Schwab

Zum ersten Mal nach drei Jahren stehen zu Saisonbeginn wieder Stücke von Werner Schwab am Spielplan. Die Doppelpremiere findet am 23. September 1995 statt: *brack komma ein* ist ein ambitioniertes Sprachexperiment und *Antiklimax* ist ein Drama, das Motive und Figuren früherer Stücke aufgreift.¹ Die Aufführung wird als posthume Uraufführung angekündigt, da die Fassung auf kurz zuvor gefundenen handschriftlichen Ergänzungen des Autors basiert. Zu verdanken ist die Textarbeit Helmut Schödel. Der deutsche Kulturpublizist und *Zeit*-Autor gilt als ausgewiesener Schwab-Experte; er begleitete und förderte die Karriere des Grazer Dramatikers seit ihren Anfängen, und ist dem Schauspielhaus nun für zwei Jahre als dramaturgischer Mitarbeiter verbunden.

„Ich [...] hatte mein Leben am Schreibtisch und als Kritiker im Parkett versessen. Meine neue Rolle war ein großer Schritt; als würde jemand zum Frühstück immer Honig essen und dann Imker sein müssen. In Hans Gratzer glaubte ich, einen Kombattanten gefunden zu haben. Ich schrieb damals gerade ein Buch über Werner Schwab [„Seele brennt“, Anm.], und Gratzer hatte letztlich Schwab fürs Theater entdeckt. Mir schien das schon viel Gemeinsamkeit angesichts der Verhältnisse dieses Jahrzehnts.“²

Schödel gibt einen Einblick in die konfliktgeladene Probenzeit von *Antiklimax*, dabei wird auch etwas vom besonderen Zusammenhalt am Schauspielhaus deutlich:

„Ich bat damals, die Probe abzubrechen, weil ich glaubte, dieses Theater verrate den Autor, und es sei die Aufgabe der Dramaturgie, ihn zu schützen. Ich sagte, was ich dachte, nämlich dass es keine Frage des Berufs sei, Schwab zu spielen, sondern eine existentielle Entscheidung, und verstieg mich gegenüber der besten Schauspielerin des Hauses, Silvia Fenz, zu einer Bemerkung im Sinne von: ‚Wenn Sie Ihren Beruf nicht können, gehen Sie putzen!‘“³

Es kam, auch dank Silvia Fenz, der Toleranz des Chefs und seiner großen Leidensbereitschaft, wenn es um die Sache geht, zu keinem Eklat. Es kam zu einer Probenwut, und ohne das Zutun der Dramaturgie entstand eine besonders erfolgreiche Aufführung. Das war die Überraschung.“³

Wie rasch das Schauspielhaus mitunter auf neue Talente reagiert und diese wieder fallen lässt, illustriert etwa der Fall Franzobel: Im Sommer 1995 gewinnt der oberösterreichische Autor (Jahrgang 1967) den Bachmann-Preis und erregt mit seinem Text *Die Krautflut* beim öffentlichen Wettlesen in Klagenfurt einiges Aufsehen. Bereits am 27. September 1995 gibt

¹ Koberg, Roland: „Gedacht, geträumt, gehasst“, in: OÖ Nachrichten, 25. 9. 1995.

² Schödel, Helmut: „Ihr Anfall bitte! Hinter den Kulissen des Schauspielhauses (I)“, in: Die Presse, 11. 3. 1997.

³ Ebd. Mehr über Werner Schwab, 2. Teil, 2. Kapitel.

es eine Zeitungsmeldung, wonach das Schauspielhaus den Autor zum Hausautor ernennt und ein Werk in Auftrag gegeben hat – *Das Beuschelgeflecht* (Premiere: 28. Mai 1996) bleibt allerdings die einzige Zusammenarbeit mit Franzobel, die übrigens Helmut Schödel in die Wege geleitet hat.⁴ Helmut Schödel: „Die Entdeckung von Franzobel als Bühnenautor war ein Irrtum, der sich hartnäckig hält“.⁵

Die nächste Premiere ist am 25. November 1995 *Quai West* von Bernard-Marie Koltès. In einer Lagerhalle eines zwielichtigen Hafengeländes kommt es zu einer folgenschweren Begegnung: Der Bankier Maurice Koch (Eduard Wildner) wird von seiner Assistentin Monique (Sona MacDonald) im Jaguar dorthin chauffiert. Er möchte an diesem abgelegenen Ort Selbstmord begehen, um der Verantwortung für veruntreutes Geld zu entgehen. Der Todeskandidat trifft nun am Pier auf eine Gruppe strauchelnder Existenzen. Der französische Dramatiker lässt im Stück effektvoll Arm und Reich, Jung und Alt, Frau und Mann aufeinander prallen.

Bei der Aufführung im Schauspielhaus in der Regie von Wolfgang Maria Bauer begeistert vor allem die Raumlösung: Der Bühnenbildner und Lichtdesigner Philippe Arlaud hat das Publikum entlang der Längsseite des Theaters platziert. Dadurch entsteht auf der gegenüberliegenden Seite mit einer Länge von etwa 25 Metern eine ungewöhnlich lange und schmale Bühne, auf der mit ausgetüftelter Farb- und Lichtregie ein cinemascopeartiger Eindruck entsteht. Man finde sich „in einem bühnenarchitektonischen Wunderwerk wieder“⁶, heißt es in einer Kritik, Philippe Arlaud wird darin als „Wiens zurzeit interessanteste[r] Bühnenbildner und Lichtdesigner“⁷ bezeichnet, dem nunmehr „sein wohl radikalster Wurf gelungen“⁸ sei. Ein Kritikpunkt, der in mehreren Rezensionen angeführt wird: In der artifiziell komponierten Bühnenwelt scheinen die Schauspieler nicht wirklich Fuß zu fassen, somit „wurde am Schauspielhaus die Chance vertan, der immer älter werdenden Ästhetik von Peymanns Burgtheater mit einer überzeugend dargebotenen modernen Dramaturgie Paroli zu bieten“.⁹

Wiederholt wird das Schauspielhaus dem Burgtheater gegenübergestellt. Dass die Mittelbühne mit der größten Bühne des Landes überhaupt verglichen wird, ist gleichsam ein schlagender Beweis für die Produktivität und Kreativität des Schauspielhauses. Angeblich besucht der Burgtheater-Direktor gelegentlich Aufführungen des Schauspielhauses, artikuliert

⁴ Schödel, Helmut, 16. 9. 2011.

⁵ Ebd.

⁶ Reiter, Wolfgang: „Und plötzlich ist die Konvention wieder da“, in: Neue Zürcher Zeitung, 29. 11. 1995.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

mehrfach öffentlich seine Anerkennung und hat wiederholt Schauspielhaus-Schauspieler engagiert.¹⁰ Darüber hinaus genießt die Bühne in der Porzellangasse die Achtung der Branche im deutschsprachigen Raum. Neben dem Burgtheater ist das Schauspielhaus die einzige Bühne der Theaterstadt Wien, die regelmäßig vom überregionalen Feuilleton wahrgenommen und vom Fachblatt *Theater heute* immerhin einmal als herausragende Bühne des Jahres gewählt wird. Drei Mal ist das Haus zu den Mülheimer Theatertagen geladen und beim renommierten Berliner Theatertreffen war das Schauspielhaus zumindest einmal in der engeren Auswahl, auch dies kann, mit Ausnahme des Burgtheaters, zu dieser Zeit kaum eine andere Wiener Bühne von sich behaupten.¹¹ Im Herbst 1995 wird der Vertrag von Hans Gratzer bis ins Jahr 2000 verlängert, die Subventionen werden auf 22 Millionen Schilling (rund 1,5 Millionen Euro) im Jahr erhöht.¹²

Mit *Slawen!* kommt am 13. Januar 1996 ein weiteres Stück von Tony Kushner auf die Bühne, das jedoch nicht an den Erfolg von *Angels in America* anknüpfen kann. War *Angels in America* eine facettenreiche Nachbetrachtung der Reagan-Ära in den USA, ist *Slawen!*, ein Stück über den Niedergang des Sozialismus, in der Wahrnehmung der meisten Kritiker oberflächlich, klischehaft und wenig überzeugend geraten. Von Helmut Schödel erfährt man etwas über die offenbar bis zuletzt angespannte Probenzeit:

„Am Abend vor der Premiere war noch alles möglich, und nix war fix, vor allem nicht der Schluss. Gegen 22 Uhr kam der Schauspieler Sebastian Blomberg [...] zu mir und sagte: ‚Helmut, das ist doch Scheiße, lass uns was machen!‘ Auch Gratzer war noch nicht zufrieden, und so wurde gegen Mitternacht klar, wie der Abend am Ende verläuft. Das Unmögliche möglich zu machen, war der Regelfall. Und so kam es durch die Arbeit, die letztlich alle oft sinnlos überforderte, zu Anfällen.“¹³

Erneut besticht das Bühnenbild: *Slawen!* spielt, ähnlich wie *Quai West*, auf einer lang gezogenen Bühne, allerdings nehmen die Zuschauer auf Tribünen an beiden Längsseiten Platz, bespielt wird der Mittelgang. Hans Gratzer sagt über das minimalistische Bühnenbild von Philippe Arlaud: „Man braucht [...] nur eine leere Fläche und ein paar Leute, die darauf herumrasen.“¹⁴ Die Inszenierung arbeitet mit Elementen des epischen Theaters¹⁵ und wird allgemein gelobt als Versuch, das „Bestmögliche“¹⁶ aus einer nicht ganz glückten Vorlage zu machen. Tony Kushner gefällt die Aufführung angeblich so gut, dass er sich entschließt,

¹⁰ Sichrovsky, Heinz: „Zeit des Untergangs“, in: News 2/96, S. 94.

¹¹ 1991: *Übergewicht Unwichtig Uniform* von Werner Schwab, 1992: *Drei Sterne über dem Baldachin* von Michael Zochow und 1995: *In den Augen eines Fremden* von Wolfgang Maria Bauer. Quelle: www.stuecke.de, Homepage der Mülheimer Theatertage NRW, eingesehen: 20. 12. 2011.

¹² Sichrovsky, Heinz: „Zeit des Untergangs“, in: News 2/96, S. 94.

¹³ Schödel, Helmut: „Ihr Anfall, bitte! (II)“, in: Die Presse, 12. 3. 1997.

¹⁴ Rosenberger, Werner: „Kommunismus tot – Apocalypse, wow!“, in: Kurier, 11. 1. 1996.

¹⁵ Haider-Pregler, Hilde: „Auf den Spuren der russischen Seele“, in: Wiener Zeitung, 16. 1. 1996.

¹⁶ Gabler, Thomas: „Desolate Gedankengebäude“, in: Kronenzeitung, 15. 1. 1996.

für das Schauspielhaus ein weiteres Stück zu schreiben. *Die Illusion*, seine Bearbeitung von Pierre Corneilles *L'Illusion Comique*, feiert in der nächsten Spielzeit Premiere.¹⁷

Von den weitläufigen apokalyptischen Polit-Szenarien Kushners, kehrt man mit der nächsten Premiere am 23. März 1996 in der Regie von Hans Gratzer zur Kampfzone der Kleinfamilie zurück: In *Du sollst mir Enkel schenken* versucht eine Mutter (Silvia Fenz) mit allen Mitteln, ihren Sohn (Sebastian Blomberg) zur Heirat und zur Erfüllung ihres Wunsches nach Familienzuwachs zu bewegen. Der Soziologiestudent im 27. Semester ist jedoch nur dem eigenen Geschlecht zugetan. Mit diesem Stück, uraufgeführt 1995, setzt sich Thomas Jonigk als Dramatiker endgültig durch. Anfänglich wurde Jonigk häufig mit Werner Schwab oder Elfriede Jelinek verglichen, Jonigk sagt dazu: „Diese Autoren [...] haben wichtige Impulse gesetzt, wie man überhaupt noch fürs Theater schreiben kann. Aber ich schreibe vollkommen anders. Der Impuls ist der gleiche, die Ausformung jedoch eine andere.“¹⁸ Auch von bestimmten Tendenzen des gegenwärtigen szenischen Schreibens will sich Jonigk abheben: „Ich habe keine Lust zynisch zu sein, ich würde gern was Positives vermitteln, ohne dass es zur Verleugnung der als negativ gesehenen Realität kommt.“¹⁹ Jonigks Zugang zum Schreiben: „Die Frage ist: Wie kann man es schaffen, die Leute zu interessieren? Ich versuche das hauptsächlich über Humor. Und die Mittel der Groteske sind da, finde ich, eine sehr zeitgemäße Form.“²⁰ Offenbar finden Regisseur und Autor im Schauspielhaus auf ideale Weise zueinander, in mehreren Kritiken wird das geglückte Zusammenspiel hervorgehoben²¹: „Gratzers Gespür für (komische) Situationen und das Ensemble kommen Jonigks Groteske sehr entgegen. Jede Geste stimmt.“²²

Höhepunkte der Saison sind drei Uraufführungen, die im Rahmen der Wiener Festwochen stattfinden und restlos ausverkauft sind.²³ Das Motto der Aufführungsreihe lautet *1000 Jahre Paralyse*, das Programm wurde von Helmut Schödel im Auftrag von Festwochen-Intendant Klaus Bachler konzipiert.²⁴ Den Premierenreigen eröffnet am 9. Mai 1996 Wolfgang Bauers *Skizzenbuch*. Das Stück handelt von einem Autor, der ein Stück schreiben soll und dem partout nichts einfällt. Hanno Pöschl spielt den einfallslosen Autor. Thomas Jonigk, nunmehr als Dramaturg am Schauspielhaus tätig, und Regisseur Stefan Bachmann, der bereits als

¹⁷ Schödel, Helmut: „Ihr Anfall, bitte! (II)“, in: *Die Presse*, 12. 3. 1997.

¹⁸ Jonigk zit. In: Kathrein, Karin: „Ich möchte nicht nur sinnlos etwas sprengen“, in: *Kurier*, 22. 3. 1996.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Kralicek, Wolfgang: „Du sollst uns Stücke schenken“, in: *Falter*, 12/96.

²¹ Steiner, Bettina: „Schwuler Sohn mit Teddybär auf Brautschau“, in: *Presse*, 25. 3. 1996.

²² Gabler, Thomas: Das fette Bräutchen wartet schon, in: *Kronenzeitung*, 25. 3. 1996.

²³ Archiv Wiener Festwochen.

²⁴ Schödel, Helmut, 16. 9. 2011. Es erscheint auch ein Buch: Schödel, Helmut; Bauer, Gerald Maria (Hrsg.): *Paralyse*. Beipackzettel zu Tausend Jahre Österreich. Graz/Wien: 1996.

Regie-Entdeckung gilt, und Jonigk seit langem kennt, haben den Text massiv bearbeitet, was am Schauspielhaus eigentlich nicht üblich ist. Stefan Bachmann gibt einen Einblick in die Vorbereitungs- und Probenzeit, spricht über eine Begegnung mit Wolfgang Bauer bei der Generalprobe und sagt einiges über die allgemeine Stimmung am Schauspielhaus:

„*Skizzenbuch* war eine der ganz besonderen Aufführungen. Es fing damit an, dass Hans Gratzer mir das Projekt vorgeschlagen hat und ich nach mehrmaligem Nachfragen immer noch kein Stück bekommen habe. Die Wochen vergingen. Irgendwann wollten wir das Bühnenbild machen, die Kostüme, und uns einfach vorbereiten. Das Stück kam und kam nicht - weil es einfach nicht fertig war. Schließlich hat mir der Hans zehn Seiten gefaxt. Ich habe das gelesen, fand es wahnwitzig schlecht: Wolfgang Bauer sitzt am Schreibtisch, soll ein Stück schreiben, aber es fällt ihm nichts ein. Der Hans hat mich angerufen, gemeint, man müsse das noch komplett überarbeiten. ‚Hans‘, habe ich gesagt, ‚ich mach das nur unter einer Bedingung, dass nichts mehr geändert wird. Das ist so schlecht, das ist schon wieder großartig, das muss bleiben.‘ Daraufhin haben mein Dramaturg Thomas Jonigk und ich eine Fassung gemacht. Wir sind sehr frei mit der Vorlage umgegangen, die Seiten, die uns nicht gefallen haben, haben wir zerknüllt und weggeworfen. Dieser formale Vorgang entsprach dem Inhalt und hat sich letztendlich als richtig erwiesen. [...]“

Das Stück wuchs ganz locker und spielerisch zusammen. Wir haben uns während der Proben total ausgetobt, hatten eine wirklich gute Zeit. Die Aufführung ist aus einer großen Leichtigkeit entstanden, gespeist aus einer gewissen Respektlosigkeit gegenüber dem Stück. [...]

Wolfgang Bauer kam zur Hauptprobe, hat viel gelacht und sogar einmal ‚Bravo, Bachmann‘ gerufen. Danach wollte er ein, zwei Punkte ändern. Ich weiß gar nicht mehr was. Und er fing immer wieder davon an, und noch mal und noch mal, er kam aus dieser Endlosschlaufe des Erklärens nicht mehr heraus. Wahrscheinlich war er auch ein wenig betrunken. Ich saß nur fassungslos daneben. Das Gespräch war für mich die Bestätigung, wie nah ich ihm in der Inszenierung gekommen bin. Ich glaube, er hätte es gerne ernster gehabt, das konnte ich zu diesem Zeitpunkt aber nicht machen. [...]

Wir haben nur vier oder fünf Wochen geprobt. Ich wollte bewusst eine kurze Probenzeit, damit wir gar nicht in die Versuchung kommen, das jetzt besonders ‚gut‘ machen zu wollen. Die Skizzenhaftigkeit, die Schnoddrigkeit, das wollte ich beibehalten. [...]

Es gab am Schauspielhaus einen unglaublich guten Ensemblegeist. Das heißt für mich: Man zieht am selben Strang, persönliche Probleme und Befindlichkeiten stehen nicht im Vordergrund. Ich bin ein Regisseur, der über Harmonie funktioniert, nicht über Anordnen, Druck, Stress, Geschrei. Wenn ich es schaffe, ein gelassenes Klima herzustellen, arbeite ich am besten. [...]

Hans Gratzer hat mich einfach machen lassen. Da war nicht unbedingt immer so, es gab Produktionen, bei denen die Schauspieler unsicher wurden, zu ihm gelaufen sind und ihn gebeten haben zu helfen. Er war doch so etwas wie der ‚Papi‘ des Hauses. Das kann für eine Produktion sehr problematisch sein, wenn der Intendant in den Proben sitzt, angeblich sind auf diese Weise Aufführungen auch schon mal gekippt. Uns hat er in Ruhe arbeiten lassen. Er hat sich einen Durchlauf angesehen und war sehr begeistert. Wir haben uns gut verstanden.“²⁵

²⁵ Bachmann, Stefan, 4, 10. 2007.

Die Uraufführung wird zum durchschlagenden Erfolg für alle Beteiligten: Wolfgang Bauer habe „das radikalste dramatische Selbstporträt der Weltliteratur“²⁶ verfasst, Hanno Pöschl erntet für seine Darstellung der Hauptrolle allgemeines Lob²⁷, Regisseur Stefan Bachmann habe „komödiantisch und intelligent inszeniert“.²⁸

Die zweite *Paralyse*-Uraufführung ist Franzobels *Beuschelgeflecht* am 28. Mai 1996. In dem Stück des oberösterreichischen Autors treffen vier Ehepaare bei einem Dinner aufeinander und kommunizieren bei Borschtsch und angebrannter Lammkeule deftig aneinander vorbei. Die Inszenierung von Thilo Voggenreiter - eine Koproduktion mit dem Schauspielhaus Graz - kommt bei der Kritik nicht besonders gut weg. Das Stück sei voll „platter Vordergründigkeit“²⁹, ein „schnell ermüdendes Durcheinander von Sätzen“³⁰. Die Aufführung sei „ohne Tempo“³¹ und „unfertig“³².

Den furiosen Schlusspunkt setzt Regisseur Hans Gratzer am 9. Juni 1996 mit Werner Schwabs *Hochschwab*, einer posthumen Uraufführung. Bühnenbildner Philippe Arlaud drehte den Bühnenraum um 180 Grad, auf der Bühne nehmen nunmehr die Zuschauer Platz, im eigentlichen Zuschauerraum sowie am Balkon wird gespielt. Die Musik stammt von Schwabs Freund F. M. Einheit. Über die Produktion sagt der Schauspieler Eduard Wildner: „Die Arbeit war sehr schwierig, wir haben lange nach einer Umsetzung gesucht, wir mussten mit dem Raum zu Recht kommen und es gab einige neue Kollegen, es hat gedauert, bis die sich eingefunden haben.“³³ Nichtsdestotrotz wird die Aufführung ein Erfolg bei Kritik und Publikum.³⁴

Diese Anerkennung ist ein Stückweit auch das Verdienst von Helmut Schödel, der die Festwochen-Koproduktionen betreut und als Schwab-Kenner die *Hochschwab*-Produktion dramaturgisch begleitet hat. Die Zusammenarbeit während dieser Spielzeit dürfte jedoch alles andere als einfach gewesen sein - zu unterschiedliche Charaktere und Vorstellungen von Theater sind hier wohl aufeinander geprallt. Man wird es nach dieser Saison nur mehr wenige Monate miteinander aushalten. Dass die durchaus produktive Zusammenarbeit mit Schödel überhaupt zustande kam, ist Hans Gratzers Führungsstil zu verdanken, den Regisseur Stefan Bachmann folgendermaßen beschreibt:

²⁶ Reiter, Wolfgang: „Pulp and Skalp“, in: *profil*, 13. 5. 96, S. 97.

²⁷ Gabler, Thomas: „Wolfs Alpenglühen“, in: *Kronenzeitung*, 11. 5. 1996.

²⁸ Kathrein, Karin: „Wann der Herrgott net will ...“, in: *Kurier*, 11. 5. 1996.

²⁹ Gabler, Thomas: „Nur ‚Gschistigschasti‘“, in: *Kronenzeitung*, 30. 5. 1995.

³⁰ Cerha, Michael: „Des Silbenstechers mageres Gastmahl“, in: *Der Standard*, 30. 5. 1996.

³¹ Steiner, Bettina: „Alltag, zur Kenntlichkeit entstellt“, in: *Die Presse*, 30. 5. 1996.

³² Ebd.

³³ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

³⁴ Mehr über Werner Schwab s. 2. Teil, 2. Kapitel.

„’Wir müssen uns neu erfinden’, hat Gratzer stets wiederholt. So ist das Schauspielhaus immer frisch gewesen. Es gab gute und schlechte Zeiten, ja, aber er hat dafür gesorgt, dass etwas los ist. Das ist eine ganz große Qualität. Je mehr Intendanten ich kennen lerne, umso mehr weiß ich, wie bieder und konventionell und abgesichert das meist abläuft. Gratzer hingegen hat gesagt: ,Holen wir uns den oder die rein, die mischen den Laden wieder auf’. Er hatte diesen fast todessehnsüchtigem Mut zum Scheitern. Sicher hat er im Gegen-das-Gängige-Sein auch den Erfolg gesucht, aber er war kein Taktierer oder Strategie, kein Planer oder Denker, er war jemand, der sehr emotional Entscheidungen getroffen hat.“³⁵

Idealerweise könnte Helmut Schödel eine Art intellektuelles Korrektiv zu Gratzers häufig intuitiv gefällten Entscheidungen sein und unbestreitbar hat der versierte Theaterkenner wesentliche Impulse gesetzt. Wie schwierig es andererseits war, in die über Jahre hinweg aufgebaute Entscheidungsstruktur und Gruppendynamik des Hauses vorzudringen und dort Neues zu bewirken, ist Hans Gratzer wohl bewusst, einmal äußert er sich selbstkritisch:

„Wir sind ein kleiner, eingespielter Betrieb, der manchmal auch festgefahren ist. [...] Auf der anderen Seite suche ich ja immer wieder Partner, die das aufbrechen. Manchmal gelingt’s, manchmal gelingt’s halt nicht – auf Dauer gelingt’s anscheinend nur schwer, und das liegt sicher auch an mir.“³⁶

Wie sehr Helmut Schödel dennoch den Laden aufzumischen vermochte, und wie vertrackt es nach seinem Abgang weiter gehen wird, zeigen die folgenden Spielzeiten.

³⁵ Bachmann, Stefan, 4, 10. 2007.

³⁶ Kralicek, Wolfgang: „Märchen spielt’s nicht“, in: Falter 8/97, S. 21

1996/97: Trash- und Retroästhetik

Mit Wolfgang Maria Bauers *Der Schatten eines Fluges* eröffnen Regisseur Hans Gratzer und Bühnenbildner Philippe Arlaud die Spielzeit am 5. Oktober 1996. Bauer hat ein Stück über Mathias Kneißl geschrieben. Kneißl war so etwas wie ein bayrischer Robin Hood, ein legendenumwobener Desperado und Freund der Armen. Theaterkritiker Franz Wille beschreit im Fachblatt *Theater heute* die Aufführung als „lärmendes Brimborium“¹, insgesamt wird die Inszenierung von Kritik und Publikum reserviert aufgenommen.

Mit Vladimir Sorokin stellt das Schauspielhaus am 24. November 1996 einen Autor vor, der kurz davor steht, zu einer Kultfigur der russischen Literatur zu werden. Sorokin begegnet der postsowjetische Ära mit sprachgewandter Bösartigkeit, seine Texte sind grausam-grotesker Grand Guignol.² Sein Stück *Dysmorphomanie* thematisiert die titelgebende psychische Störung, bei der Menschen abnorme Angst vor einer körperlichen Entstellung entwickeln. Die als unspielbar geltende Psycho-Farce macht Regisseur Christian Stückl erstaunlich spielbar, jedoch findet die Aufführung trotz wohlwollender Kritiken kein Publikum.³

Diese Erfahrung macht das Schauspielhaus in der zweiten Ära wiederholt: Das einmal gewonnene Publikum, die vergangene Saison lief glänzend, lässt in der nächsten wieder auf sich warten. Der Dramaturg Helmut Schödel schreibt über den missglückten Saisonstart und den darauf folgenden Aufwind, den die Bühne durch eine weitere Werner-Schwab-Aufführung erlebt:

„Die ersten [...] Ereignisse dieser Saison [...] waren [...] ein unverständliches Wechselbad, dem sich die Zuschauer entzogen. Man spielte bisweilen vor 30 Gästen (Freunde inklusive), und das Geld wurde knapp.

Man hoffte auf Werner Schwab und probte *Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler* (Regie: Hans Gratzer). Zwei Wochen vor der Premiere [am 11. Januar 1997, Anm.] war das Desaster komplett, es sah aus, als würde es diese Aufführung nie geben. Der Chef war in eine Krise geraten, wie sie jedem zusteht, der jahrelang das Unmögliche versucht, und alle legten erneut zusammen. Der Coup glückte, das Haus war ausverkauft, alle atmeten auf.“⁴

Der publikumswirksame Schwab wurde von der Kritik übrigens kontroversiell aufgenommen.⁵ Auch die nächste Arbeit, die Uraufführung von Alexanders Widners *Bunuel – der Fisch und das Wasser*, erweist sich als konfliktreich. Regisseur Eberhart Köhler wirft

¹ Wille, Franz: „Das Drama und die Lebensfragen“, in: *Theater heute*, 11/96, S. 29–34, S. 32.

² Becker, Peter von: „Bankett Surprise“, in: *Theater heute*, 4/97, S. 38–40, S. 38.

³ Kralicek, Wolfgang: „Eskalation Oberammergau“, in: *Falter*, 15/98, S. 53.

⁴ Schödel, Helmut: „Helmut Schödel im Wiener Schauspielhaus (Schluss): „Ihr Anfall bitte!“, in: *Die Presse*, 13. 3. 1997.

⁵ Mehr über die Schwab-Premiere im 2. Teil, 2. Kapitel.

kurz vor der Premiere am 1. März 1997 das Handtuch, Hans Gratzer springt ein, Alexander Widner tobt. In dieser Phase kündigt überdies noch Helmut Schödel seinen Vertrag als Dramaturg. In einem Interview mit der Wiener Stadtzeitung *Falter* sagt er: „Ich bin am Ende meiner Nerven“.⁶ Der Konflikt dürfte sich daran entzündet haben, dass sich der Intendant selbst als maßgeblicher Dramaturg empfindet und Schödel mit einigen Spielplanideen nicht durchgekommen ist. Beispielweise brachte er die Idee auf, Brechts *Fatzer*-Fragmente aufzuführen und anschließend Christoph Schlingensief darauf reagieren zu lassen.⁷ Die Idee hat was: Schlingensief steht Mitte der 1990er Jahre am Beginn seiner Bühnenkarriere und sorgte bereits mit Aufführungen an der Berliner Volksbühne und beim steirischen herbst für Furore, in Wien ist der Gesamtkünstler zu diesem Zeitpunkt noch nicht präsent - erst im Jahr 2000 findet seine spektakuläre Containeraktion *Bitte liebt Österreich* im Rahmen der Festwochen statt, seine erste Burgtheaterinszenierung (*Bambiland*) datiert auf 2003.

Im Zuge seiner Kündigung greift Schödel die Schauspielhausführung nun offen an: „Das ist ein Haus, in dem ein einzelner immer alles entschieden hat. Aber wenn diese Entscheidungen weiter gehen, kann man dieses Haus zusperren.“⁸ Gratzer verteidigt sich: „Die Behauptung, dass das Schauspielhaus an meiner Monomanie scheitern könnte, ist blanker Unsinn.“⁹ Gratzer würdigt jedoch weiterhin Schödels Verdientste: „Er war ein ‚Draufschauer‘“¹⁰ und erklärt sich den Zwist damit, dass der Theaterdenker „kein Interesse für die Nöte des Theaterbetriebs“ aufbringen könne und „hier zwei Welten aufeinander geprallt“¹¹ seien.

Das Backstage-Drama wird in einer dreiteiligen Artikelserie, publiziert in der Tageszeitung *Die Presse*, öffentlich fortgesetzt. Helmut Schödels furios-kuriose autobiografische Notizen fördern einiges aus dem Arbeitsalltag der Bühne zu Tage, aus den Texten wurde in dieser Arbeit bereits mehrfach zitiert. Schödel, der übrigens festhält, dass er keineswegs Intendant werden will¹², beendet die Artikelserie mit einer harschen Kritik an der Führungsqualität der gegenwärtigen Schauspielhausleitung:

„Das Haus hatte sich in den vergangenen Monaten verändert. Es waren neue Leute da: Jungstars der Regie wie Stefan Bachmann oder Christian Stückl. [...] Oder Bühnen- und Kostümbildner wie Christian Sedelmayer. Leute mit eigenen Visionen, Künstler, die sich der Kleingruppendynamik nicht zuordnen konnten. [...] Es gab Koproduzenten, auch die Wiener Festwochen, und der ORF begann mitzumischen. Ein Haus, das seinem Ruhm stets hinterherlief, war dabei, ihn einzuholen. Aber die das Haus bis dato machten, fühlten sich von der Entwicklung überholt. Gratzer hat den Mut zu erkennen, wie

⁶ Kralicek, Wolfgang: „Märchen spielt's nicht“, in: Falter, 8/97, S. 21.

⁷ Ebd...

⁸ Ebd.

⁹ Pohl, Ronald: „Keine Scherben mehr in der Porzellangasse“, in: Der Standard, 22. 2. 1997.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Kralicek, Wolfgang: „Märchen spielt's nicht“, in: Falter, 8/97, S. 21.

verbraucht alles ist am Theater, keineswegs nur am Schauspielhaus. Aber zwischen Mut und Konsequenz liegen Welten. [...] Wenn das Schauspielhaus über die Direktion Hans Gratzer hinaus eine Zukunft haben soll, ein ganz besonderer Ort zwischen den Stadt- und Staatstheatern sein soll, muss man bald anfangen. Dann gibt es drei Bedingungen: Erstens: Eine neue Einschätzung durch die Kulturbehörden, was die Subventionen betrifft.

Zweitens: Das Schauspielhaus-Konzept muss überdacht werden. Uraufführungen sind nicht automatisch ein Hinweis auf Zeitgenossenschaft.

Drittens: Wenn das Schauspielhaus nicht über sich hinauswachsen kann, hat es schon mittelfristig keine Zukunft. Man muss sich dann bei den Leuten, die es bis dahin gebracht haben, bedanken und sich von ihnen verabschieden.“¹³

Schödels luzide Analyse und scharfe Attacke verpufft ohne nennenswerte kulturpolitische Reaktionen. Innerhalb der Wiener Theaterlandschaft genießt das Schauspielhaus noch immer einen tadellosen Ruf. Auch wenn der amtierende Wiener Kulturstadtrat Peter Marboe (ÖVP) keinen unmittelbaren Handlungsbedarf sieht, befeuert Schödels Unmutsäußerung die anhaltende Debatte über die freie Theaterarbeit. Die Wiener Mittelbühnen geraten zunehmend ins Visier der Kritiker, eine Neuordnung der Theaterlandschaft sowie eine Abkehr von der derzeit geltenden Subventionsvergabe nach dem „Gießkannenprinzip“ wird Ende der 1990er Jahre zunehmend eingefordert. Erst Marboes Nachfolger, Andreas Mailath-Pokorny (SPÖ), wird nach der Jahrtausendwende eine groß angelegte Theaterreform initiieren.

Für das Team des Schauspielhauses bleiben Schödels Texte jedoch keineswegs folgenlos. Man fühlt sich bloß gestellt, noch Jahrzehnte später ist eine gewisse Entrüstung über dieses Veröffentlichen von internen Arbeitsprozessen spürbar. Abgesehen von persönlichen Kränkungen, bleibt Schödels Kardinalfrage – „Wie soll es mit dem Schauspielhaus weitergehen?“ – weiterhin Dauerthema. In der noch laufenden Saison 1996/97 räumt Gratzer ein, dass er „viel Anlass zum Nachdenken“ habe.¹⁴ Von jetzt an wird Hans Gratzer noch vier weitere Spielzeiten am Schauspielhaus bestreiten und in dieser kurzen Zeit etliche Kapriolen schlagen, die von einer gewissen Ratlosigkeit, aber auch von erstaunlichem Wagemut zeugen. Das Schauspielhaus wird herausragende Erfolge und unsägliche Verluste verbuchen, und muss seine bislang größte Krise verarbeiten. Im Nachhinein wird Gratzer über die nun heranbrechende Phase sagen: „Natürlich habe ich viele Fehler gemacht. Dieses ganze Familientheater, das ich aufgebaut habe, nur um Ruhe zu haben nach dem Schödel. [...] Das war schwach.“¹⁵

Unterdessen geht die Saison weiter mit einem Gastspiel: Goethes *Lila*, ein Singspiel um Liebesleid und Adelsetikette, feiert am 8. April 1997 in der Regie von Stefan Bachmann

¹³ Schödel, Helmut: „Helmut Schödel im Wiener Schauspielhaus (Schluss): „Ihr Anfall bitte!“, in: Die Presse, 13. 3. 1997.

¹⁴ Pohl, Ronald: „Gier nach gesteigertem Leben“, in: Der Standard, 12. 8. 1997.

¹⁵ Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, 2000, unveröffentlichtes Tiposkript.

Premiere. Zugleich probt Regisseur Bachmann Cyril Tourneurs Stück *Die Tragödie der Rächer*. Das Stück des weitgehend unbekannten elisabethanischen Dramatikers ist etwa zeitgleich mit Shakespeares *Hamlet* entstanden. *Hamlet* repräsentiere, so Bachmann, „das Hochkulturstück der elisabethanischen Zeit, die *Tragödie der Rächer* ist die dazupassende Trash-Ausgabe.“¹⁶ Insofern kommt das Stück Bachmanns Arbeitsweise entgegen, auch der Regisseur unterscheidet absichtsvoll nicht zwischen E und U-Kultur. Die Herangehensweise - bei der Elementen der Alltagskultur, Zitate aus der Filmgeschichte sowie Pop- und Rockelemente wie beiläufig in die Inszenierung Eingang finden - ist Mitte der 1990er Jahre ein erkennbarer Trend, für den sich im Feuilleton die Bezeichnung Retro- oder Trash-Ästhetik eingebürgert hat.

Die Tragödie der Rächer ist in der Schauspielhaus-Aufführung beispielsweise mit französischen Chansons, Beatles-Songs und Filmzitaten von *Pulp Fiction* bis *Spiel mir das Lied vom Tod* aufgefettet, der Renaissancehof ist mit einem Würstelstand ausgestattet, die Fürsten sehen aus wie wild gewordene Hippies mit zotteligen Langhaarmähnen und fressen Käsekrauner.¹⁷ Von den Rezensenten wird die Aufführung mit wohlwollender Distanz betrachtet. Ein wiederkehrender Kritikpunkt lautet: „Bachmann kann sich weder für Klassik noch für Trash richtig entscheiden und erzählt daher halbherzig und stadtheatermäßig grell“.¹⁸ Er „verblödelt“¹⁹ das Schauerdrama - und der Übersetzer H. C. Artmann hat ostentativ noch während der Premiere den Saal verlassen.²⁰

Ruedi Häusermann beendet mit der Uraufführung von *Das ausgestopfte Reh* am 14. Juni 1997 die Spielzeit. Der Schweizer Theatermacher hat bei zahlreichen Marthaler-Projekten mitgewirkt. In seiner Inszenierung setzt er die von Marthaler bekannte Bühnensprache gekonnt um, was bei den Wiener Kritikern gut ankommt.²¹

¹⁶ Reiter, Wolfgang: „Freche, frische Klassik“, in: *profil*, 15/97, S. 161.

¹⁷ Gabler, Thomas: „Theater im Blut ertränkt“, in: *Kronenzeitung*, 20. 5. 1997.

¹⁸ Cerny, Karin: „Endlich Blut, endlich auskotzen“, in: *Berliner Zeitung*, 20. 5. 1997.

¹⁹ Kathrein, Karin: „Einen Jux will er sich machen“, in: *Kurier*, 20. 5. 1997.

²⁰ Ebd.

²¹ Haider, Hans: „Der erlegte, erlegende Dichter“, in: *Die Presse*, 16. 6. 1997.

1997/98: Nacktes Theater

Die Spielzeit 1997/98, zum Teil noch mitkonzipiert von Helmut Schödel, wird ein weiterer Höhepunkt der Ära Gratzer - „eine der besten Spielzeiten in den ganzen Jahren Schauspielhaus“.¹ Die Saison eröffnet am 18. Oktober 1997 mit *Faust* von Gustav Ernst. Dem Wiener Autor ist der Durchbruch am österreichischen Theater nicht so ganz gegückt, jedoch ist seit Anfang der 1990er Jahre von so erfolgreichen wie umstrittenen Aufführungen seiner Stücke in den Niederlanden zu hören. Theu Boermans, Regisseur und Leiter des Amsterdamer Theaters De Trust, hat dort bis 1997 bereits drei Dramen von Ernst inszeniert; die Zusammenarbeit wird in den Nullerjahren übrigens erfolgreich weitergeführt.² Die *Faust*-Paraphrase ist sogar ein Auftragswerk von Boermans, das, 1995 beim Theaterfestival in Brüssel uraufgeführt, einen veritablen Theaterskandal auslöste.³ Zur Saisoneröffnung inszeniert Boermans, noch auf Schödels Anregung, die deutschsprachige Erstaufführung am Schauspielhaus. Hans Gratzer inszeniert derweil an Boermans Bühne in Amsterdam Alexander Widners *Nietzsche*.⁴

Die Besetzung für *Faust* erweist sich als schwierig, da die Akteure über weite Strecken auf der Bühne vollkommen unbekleidet agieren werden, was doch einige Schauspieler abschreckt. Die Erstbesetzung für den Hauptdarsteller fällt bald aus, in Manfred Meihöfer wird ein viriler Ersatz gefunden. Mit Beatrice Frey und Eduard Wildner sind bewährte Schauspielhaus-Kräfte im Team, während die meisten anderen erstmals am Haus arbeiten.⁵ Erneut, wie häufig beim Schauspielhaus, ist die Raumsituation zugleich eine der Hauptattraktionen. Diesmal ist die Bühne leer geräumt und knöcheltief unter Wasser gesetzt. Das Publikum sitzt auf zwei Ebenen an den Wänden des von Bernhard Hammer gestalteten Raums, der auf der einen Seite von einer Art Kletterwand, auf der anderen von einem Buffet begrenzt wird. „Das war bühnentechnisch natürlich die totale Überforderung“, erinnert sich Toni Wiesinger.⁶ „Die größte Herausforderung war, das Wasser sauber und warm zu halten. Es wurde vorgewärmt und mit Pumpen umgewälzt.“ Zudem sorgt sich Wiesinger um die Gesundheit der Darsteller: „Die Aufführungen fanden im Oktober und November statt, damit sich die Schauspieler nicht erkälten, haben wir das ganze Theater auf 30 Grad aufgeheizt. Das

¹ N.N.: „Gespräch zwischen Hans Gratzer, Thomas Jonigk und Gerald Singer“ in: Tukulti, Schauspielhaus-Programmheft 4, Okt/Nov. 1998, S. 4–5.

² Ernst, Gustav: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979–2003*. Wien: 2004. S. 702 f.

³ Ebd.. Kralicek, Wolfgang: „Der Künstler als Schwein“, in: *Theater heute* 12/97, S. 58.

⁴ Pohl, Ronald: „Gier nach gesteigertem Leben“, in: *Der Standard*, 12. 8. 1997.

⁵ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁶ Ebd.

hat funktioniert, es ist niemand krank geworden.“⁷ Über die Proben unter den erschwerten Bedingungen sagt Eduard Wildner:

„Es war eine Kultaufführung, aber der Weg dorthin war schwierig. Wir haben uns dazwischen immer wieder gefragt: Um Gottes Willen, wie schaffen wir diese Mega-Produktion? Das war dann die Kunst von Theu Boermans: Er hat aus uns allen das Optimale herausgeholt. Zuerst haben wir alles im trockenen Zustand probiert. Die ersten Krisen kamen, als wir die körperlichen Exzesse geprobt haben, das Lehrerehepaar, wo er sie zu Tode vögelte - eine heavy-Nummer. Dann kam das Wasser dazu und damit die nächsten Krisen. Die kleinste Bewegung im Wasser hat jedes weitere Wort verschluckt. Diesen Kampf aufzunehmen mit dem Wasser, dem Text und dem Spiel, hat uns viel abverlangt. Aber Theu Boermans hat es geschafft: Er war ungeheuer cool und überaus angenehm, wir haben das alle durchgestanden, er hat uns Mut gemacht und konnte uns alle mitreissen. Manches, was sich Boermans vorgestellt hat, konnten wir trotzdem nicht umsetzen: Er wollte beispielsweise ein Buffet aus echten Lebensmitteln allabendlich auf der Bühne vernichten, das wäre zu teuer gekommen, dann sollten etwa gefrorene Fleischklumpen aufgehängt werden, das Eis wäre aber während der Vorstellung geschmolzen und schließlich wollte er in der Walpurgisnacht eine Art Orgie veranstalten, bei der wir wie ein Menschenknäuel ineinander verstrickt sein sollten. Die Szene hat er in Amsterdam auf geniale Weise inszeniert, davon konnten wir uns bei einer Videoaufzeichnung überzeugen. Im Schauspielhaus war dafür aber die Bühne zu klein, wir wären zu nahe an die Zuschauer geraten. Wir haben die Szene so gelöst, dass wir nackt auf das Publikum ‚losgegangen‘ sind.“⁸

„Jedenfalls sind starke Nerven vonnöten, um die Aufführung auszuhalten“⁹, schreibt die Theaterkritikerin Barbara Petsch in der bürgerlichen Tageszeitung *Die Presse*. Da die Aufführung in ihrer Exzessivität tatsächlich außergewöhnlich ist, soll hier einmal ausführlich aus einer Theaterkritik zitiert werden. Der Rezensent Wolfgang Kralicek beginnt seine plastische Schilderung mit der Anfangsszene:

„Herr Faust ist nackt. Er hockt oben auf einer Wand aus Metall und hämmert mit Schlagringen dagegen, während auf seinem Körper fürchterliche Videobilder (eine Beschneidung, eine Operation, eine Exekution) projiziert werden. Danach nimmt Herr Faust einen Revolver, in dem (wie das Publikum weiß) noch genau eine scharfe Patrone steckt. Er hält sich die Waffe an den Schlund und drückt ab. Klick. [...] Die Szene ist eine Vernissage: Bei Gustav Ernst ist Heinrich Faust (Freunde nennen ihn Heinz) bildender Künstler, nicht mehr ganz jung, aber immer noch ganz schön wild. Die [...] geschilderte Horrorsequenz mit anschließendem Selbstmordversuch erweist sich als eines der Schock-Happenings, mit denen es Faust offensichtlich zu viel Ruhm und Bekanntheit gebracht hat.“

Gleich zu Beginn einer Aufführung minutenlang nackt und allein auf der Bühne zu sein, gehört zu den schwierigeren Aufgaben eines Schauspielers. Manfred Meihöfer [...] baut

⁷ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁸ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁹ Petsch, Barbara: „Gustav Ernsts ‚Faust‘ so zeitgeistig wie sinnlich“, in: *Die Presse*, 20. 10. 1997.

mit seiner intensiven, kaputt-komischen Performance eine Spannung auf, von der die Inszenierung noch Stunden später, auch in ihren schwächeren Momenten, zehren wird. Während er die Suada eines ‚Genußschwerstarbeiters‘ aus sich herausfließen lässt, plauscht er durch das Bühnen-Bassin, schiebt sich Lebensmittel in alle möglichen Körperöffnungen, schüttet sich teure italienische Rotweine über den Kopf und Unmengen höherprozentiger Getränke in den Rachen.

Nach und nach melden sich die (im Publikum verstreuten) Vernissagebesucher zu Wort: Ein Zeitungsverleger und seine Gattin, eine Grünen-Politikerin und ihr Gatte, ein Lehrerehepaar und eine Sozialarbeiterin. Die Kommunikation mit dem Künstler erweist sich allerdings als einigermaßen schwierig. Fragt zum Beispiel die Politikerin ‚Herr Faust, wie machen Sie das?‘ –, worauf ihr Faust kommentarlos auf das lindgrüne Kostüm kotzt. Darauf sie: ‚Das verstehe ich jetzt nicht.‘ Als Faust dann – auch das muss sein – seinen Stuhlgang verrichtet und das Ergebnis der Lehrerin aushändigt, reagiert diese überraschend souverän: ‚Ich verstehe Sie gut. Ich mache auch Videos.‘

Dann taucht Mephisto auf. Er ist, wie im Text vorgesehen, ein Hermaphrodit, weshalb die (ansonsten ebenfalls nackte) Schauspielerin Beatrice Frey nicht nur mit spitzen Vulkanierohren, sondern auch mit einem Gummi-Gemächt ausgestattet ist. [...] ‚Willst du den totalen Genuß oder nicht?‘ Der Pakt wird mit einem Kuß besiegelt, Faust und Mephisto gehen ans Werk: Szene für Szene werden die ‚Opfer‘ nun vorgeführt.

Erste Runde: das Lehrerehepaar. Er (Wolfram Rupperti) im sportlich-biederen Freizeitlook, sie (Alexandra Sommerfeld) im dezent-alternativen Strickpullover-Seidenrock-Outfit: ‚Ich bin immer gern Lehrer gewesen, fragen Sei meinen Mann.‘ Doch dann erinnert Mephisto den Lehrer an jenen Schüler, den er seinerzeit in den Selbstmord getrieben hat – die Fassade zerbricht, die Szene kippt: Die Lehrerin distanziert sich von ihrem Mann; der verliert vollkommen die Fassung, beschimpft sie, tritt brutal auf sie ein und vergewaltigt sie schließlich zu Tode.

Nach derselben Methode wird auch mit dem Zeitungsverleger (Eduard Wildner) und seiner Frau (Christine Jirku), der Grünen-Politikerin (Janine Wegener) und ihrem Mann (Thomas Kamper) und der Sozialarbeiterin (Imke Büchel) verfahren. Die Nummern-Dramaturgie dieser Szenen ist reichlich einfach gestrickt, die Anspielungen auf real existierende Personen der Wiener Gesellschaft im Text gehen über die Mittel des Politkabarets nicht hinaus. Die stark typisierten (und von Kostümbildnerin Esther Geremus trefflich charakterisierten) Figuren aber werden von den Schauspielern pointiert und genau gespielt, und Theu Boermans gelingt es immer wieder, kleine szenische Überraschungsmomente ins Spiel zu bringen. Am Ende jeder Szene stehen die Opfer – diesmal bedient sich die Regie eines Schwab-Kunstgriffs – von den Toten auf; ein zur jeweiligen Person passender Evergreen („My way“, „Ne me quitte pas“, „Imaging“ etc.) wird eingespielt und mitgesungen, der Abgang erfolgt – schöner Trick – unter der Wasseroberfläche. Nackt kommen sie später wieder und nehmen auf der Kletterwand Platz, um das Geschehen von oben zu betrachten und – wie ein griechischer Chor – zu kommentieren.¹⁰

¹⁰ Kralicek, Wolfgang: „Der Künstler als Schwein“, in: Theater heute, 12/97, S. 59.

Bei der Premiere gibt es dafür „Riesenbeifall“.¹¹ Die Aufführung wird kein Skandal – „wir waren erstaunt, dass wir kaum heftige Reaktionen ausgelöst haben. Boermans hat erzählt, dass in Amsterdam die Zuschauer regelmäßig schreiend und weinend aus dem Saal gerannt sind. Bei uns war das nicht so“¹² - sondern ein Erfolg bei Kritik und Publikum. Es sei der „aufregendste Theaterabend der Saison“¹³ ist zu lesen. Schauspielhaus-Mitarbeiter erinnern sich daran, dass „die Leute das Haus gestürmt“ hätten.¹⁴

Nach Tony Kushners Pierre Corneille Adaption *Die Illusion*, (29. November 1997), die von mäßigem Erfolg gekrönt ist, beginnt am 20. Januar 1998 mit Sarah Kanes Stück *Blasted - Zerbombt* die Reihe Best of British. Die drei gezeigten Autoren - Sarah Kane, Mark Ravenhill (*Shopping & Fucking*) und Jim Cartwright (*I licked a Slag's Deodorant – Ich leckte das Deodorant einer Nutte*) - gehören zu einer neuen Bewegung, die in Großbritannien Mitte der 1990er Jahre ihren Ausgang nimmt und für Diskussionen sorgt, wie zuletzt etwa die Stücke von John Osborne, Edward Bond und Harold Pinter - die „angry-young-men“ der 1950er und 1960er Jahre. Labels für die Nachwuchssautoren scheinen mit „New Brutality“, „Theater of urban ennui“ oder „In-Yer-Face-Theater“ gefunden zu sein.¹⁵

Vor allem die letztgenannte Phrase setzt sich durch und trifft offenbar am besten das aggressive und provozierende Potenzial der Stücke. Der Begriff veranschaulicht einen wesentlichen Impuls des neuen Schreibens, der für nachhaltige Irritation sorgt: Die Texte zeigen nicht nur dysfunktionale Beziehungen, stellen nicht nur die Unmöglichkeit von Kommunikation in einem deftigen Vokabular dar, versuchen sich nicht nur an Grenzüberschreitungen und Tabubrüchen - das haben andere vor ihnen auch schon getan. Skandalös und neuartig erscheint vielmehr, dass die Handlung regelmäßig in eruptiven Gewaltausbrüchen kulminiert, wobei die dargestellten Exzesse im Regelfall unbegründet und unmotiviert erscheinen. Somit wird eine Welt auf die Bühne gebracht, in der sich Gewalt von ideologischen, soziologischen oder psychologischen Begründungen völlig losgelöst hat.

Die sinnentleerten Gewaltorgien in den Stücken werden von den Kritikern in den 1990er Jahren dahin gehend interpretiert, dass sie auf korrumpte Ideale und einen allgemeinen moralischen Niedergang der Gesellschaft verweisen würden. Ein gewisses schockierendes Element birgt die Nacktheit, der entblößte Schauspieler symbolisiert hier vor allem die Verletzlichkeit und Zerbrechlichkeit einer Figur - wer ohne Kleider dasteht, wird, ehe er es

¹¹ Hütter, Frido: „Orgiastische Abrechnung“, in: Kleine Zeitung, 20. 10. 1997.

¹² Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹³ Reiter, Wolfgang: „Faust mit Ernst“, in: profil, 27. 10. 1997

¹⁴ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁵ Sierz, Aleks: In Yer Face Theatre. British Drama Today. London: 2001.

sich versieht, zum Opfer.¹⁶ Zudem praktizieren die Mittzwanziger, die Autoren sind während der Thatcher-Ära großgeworden, etwas, was seit dem Zusammenbruch der kommunistischen Länder ein wenig aus der Mode gekommen ist: Sie kritisieren den Kapitalismus.¹⁷

Eine zentrale Rolle bei der britischen Dramatikerbewegung kommt dem Londoner Royal Court Theatre zu.¹⁸ Für den deutschsprachigen Raum hat Thomas Ostermeier die jungen Briten entdeckt, der Regisseur zeigt sie in der von ihm geführten Baracke, einer Nebenspielstätte des Deutschen Theaters. Hans Gratzer hat die Aufführungen in Berlin gesehen, und daraufhin beschlossen, die Stücke in Wien herauszubringen. Hans Gratzer sagt über seine Lektüre der britischen Gegenwartsdramatik: „Ficken, Schlecken, Blasen – ich dachte zunächst auch nicht, dass ich das auf dem Theater brauch“.¹⁹ Nach einem Schockmoment habe es ihn jedoch „gepackt“.²⁰ Er möchte anhand der Aufführungsreihe „überprüfen: Wie kann man heute noch politisches Theater produzieren? Wie kann ich emotionalisieren?“.²¹ Erneut ein Beispiel, wie schnell Gratzer mitunter Zeitströmungen erkennt und darauf reagiert.²²

Für den Erfolg im Schauspielhaus dürfte auch die Raumlösung ausschlaggebend gewesen sein. Hans Gratzer und Toni Wiesinger haben den Bühnenraum komplett leer geräumt und statt der herkömmlichen Stuhlrreihen eine Bettenlandschaft installiert. „Wir wollten ein 60er Jahre Ambiente erzeugen, das irgendwie Bordell-Stimmung verbreitet“.²³ Die Zuschauer liegen also auf Betten, lümmeln auf Sofas oder fläzen auf Fauteuils, gespielt wird überall dazwischen. Die Trennung von Publikum und Darstellern wird dadurch etwas aufgelöst und ermöglicht eine „ereignishafte Begegnung“.²⁴ Hans Gratzer sagt: „Unser Motto war: Endlich kein Theater mehr! Wir wollten einen Raum definieren, der ein Ort der Begegnung von Publikum und Schauspielern ist, ein Umschlagplatz von Ideen und Gedanken.“ Zudem spielen das Bett und der Sex eine wesentliche Rolle in allen drei gezeigten Stücken. „Und so dachte ich, dass das Publikum auch in Betten liegen sollte. Und mitunter weiß es nicht, mit

¹⁶ Sierz, Aleks: *In Yer Face Theatre. British Drama Today*. London: 2001, S. 31.

¹⁷ Vgl.: Reiter, Wolfgang: „New Brutal Wave“, in: *profil*, 5/98, S. 95; Monforte, Enric: *Marc Ravenhill*, in: Aragay, Mireia, Klein, Hildegard, Monforte, Enric, Zozaya, Pilar (Hrsg.): *British Theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwright, Critics and Academics*. Hampshire. New York: 2007. S. 91–104, S. 92.

¹⁸ Das Londoner Theater begibt sich unter der Leitung von Regisseur Stephen Daldry und dessen Chefdrdramaturgen Graham Whybrow ernsthaft auf die Suche nach neuen Talenten. Innerhalb weniger Jahre hat das Royal Court mit seinen zwei Bühnen - dem 400-Sitze-Theater „Down-Stairs“ und dem 60-Plätze-Studio „Upstairs“- neben Sarah Kane und Mark Ravenhill eine neue Generation gefördert, wie Martin MacDonagh, Terry Johnson oder Martin Crimp. Autoren wie Philip Ridley oder Anthony Neilson, die beide ebenfalls am Schauspielhaus vorgestellt werden, sind ebenfalls mit dem „In-Yer-Face-Theatre“ assoziiert. Vgl.: Kralicek, Wolfgang: „Sex, Drugs & DJ-Line“, in: Falter, 10/98, S. 10; Sierz, Aleks 2001.

¹⁹ Pohl, Ronald: „Gier nach gesteigertem Leben“, in: *Der Standard*, 12. 8. 1997.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd..

²² Singer, Gerald, 17. 11. 2009; Wurm, Hannes P., 16. 2. 2011.

²³ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

²⁴ Primavesi, Patrick: „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: 2004, (Text + Kritik; Sonderband) S. 8–25, S. 9.

wem es im Bett liegen wird.“²⁵ Eine halbe Stunde vor und nach der Aufführung sorgen DJs für easy-listening-Musik, Getränke werden gereicht und es gibt sogar eine Raucherecke.²⁶ Diese Idee geht auf Regisseur Gerald Singer zurück: „Eine DJ-Line im Theater war damals noch nicht alltäglich, wir haben damit ein ganz anderes Publikum angesprochen. Überhaupt war die Arbeit an Best of British ein offener Prozess, es war sehr aufregend.“²⁷ Die Versuche, das Theater zu einem Treffpunkt, zur „location“ zu machen, verweisen auf eine „Veränderung im Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Raum“²⁸ hin, veranschaulichen auch, wie Hans Gratzer und sein neues Team die Rahmenbedingungen gegenwärtiger Theaterkultur reflektieren. Hans Gratzer: „Es geht nicht um Bühnenkunst. [...] Es sind Stücke, die nicht Sinn, sondern Leben behandeln.“²⁹

Eine englische Stadt im Jahre 1995, zwei Menschen in einem Hotelzimmer, ein Mann und eine Frau. Der Mann, Mitte 40, ein heruntergekommener Boulevardjournalist, die Frau, fast noch ein Kind, seine frühere Geliebte. Sie sucht Liebe, er will Sex, sie weigert sich, er vergewaltigt sie. Plötzlich stürmt ein voll bewaffneter Soldat ins Hotelzimmer, vergewaltigt den Mann, weil die Frau gerade nicht im Zimmer ist, kratzt und beißt ihm die Augen aus, ehe er sich selbst mit der Pistole das Gehirn aus dem Kopf bläst. Soweit der Inhalt von Sarah Kanes Stück *Blasted – Zerbombt*, das in der Regie von Gerald Singer mit Kai Maertens, Kirsten Hartung und Wolfram Ruppert am 20. Januar 1998 den Auftakt der Reihe Best of British macht. Die Inszenierung im Schauspielhaus löst zwar nicht einmal annähernd den Skandal aus, den die Uraufführung 1995 in London entfacht hat, aber es gibt seitens der Kritiker auch keine Begeisterungsstürme. Die meisten Rezensionen sind wohlwollend bis reserviert.³⁰ Allein die Raumsituation wird einhellig gerühmt: „Die Wahrnehmung trifft das Publikum so ansatzlos, wie der Terror seine Opfer. Kein Guckkasten hätte dies möglich gemacht.“³¹ Angeblich war die Autorin Sarah Kane, die zu einer Podiumsdiskussion ins Schauspielhaus angereist ist, mit der Aufführung nicht ganz einverstanden. Regisseur Gerald Singer hätte die Sache ihrer Meinung nach zu locker, geradezu komödiantisch angehen lassen - tatsächlich wird Singer gerade dafür in manchen Kritiken explizit gelobt.³²

²⁵ Hans Gratzer zitiert in: Reiter, Wolfgang: „Endlich kein Theater mehr“, in: profil, 5/98, S. 94.

²⁶ Kralicek, Wolfgang: „Sex, Drugs & DJ-Line“, in: Falter, 10/98, S. 18.

²⁷ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

²⁸ Primavesi, Patrick: „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) 2004, S. 10.

²⁹ Hans Gratzer zit. in: Reiter, Wolfgang: „Endlich kein Theater mehr“, in: profil, 5/98, S. 94.

³⁰ Kathrein, Karin: „Das interessiert doch keinen?“, in: Kurier, 22. 1. 1998; Haider-Prelger, Hilde: „Die Allgegenwärtigkeit des Krieges“, in: Wiener Zeitung, 22. 1. 1998.

³¹ Mattheiss, Uwe: „Puffgängers Glück und Ende“, in: Süddeutsche Zeitung, 12. 2. 1998.

³² Kralicek, Wolfgang: „Sex, Drugs & DJ-Line“, in: Falter, 10/98, S. 18.

Eine Woche später, am 27. Januar 1998, feiert *I slicked a Slag's Deodorant – Ich leckte das Deodorant einer Nutte* von Jim Cartwright Premiere. Der Autor und Dramaturg Thomas Jonigk inszeniert das Drama mit Eduard Wildner und Barbara Spitz in den Hauprollen. Er ist ein einsamer Sonderling, sie eine alternde, Crack-süchtige Prostituierte, deren Striptease in einer Kritik eindringlich beschrieben wird: „Das geschundene Fleisch quillt aus den rosa Hotpants, die dreckig-weißen Netzstrümpfe verdecken notdürftig den Schorf und blaue Flecken. Unterm schiefsitzenden Plastikblond zerläuft die Schminke.“³³ Die beiden Außenseiter finden im Verlauf der Handlung zueinander, ein Rezensent bezeichnet die Liaison als „Boy meets girl, Variante abartig.“³⁴ Die Aufführung wird von der Kritik gleichfalls mehrheitlich zustimmend, jedoch keineswegs überschwänglich aufgenommen. Alternierend stehen beide Stücke bis 21. Februar 1998 auf dem Spielplan.

Am 26. Februar 1998 folgt mit Mark Ravenhills *Shopping & Fucking* der Abschluss der Briten-Trilogie. Eine Wohngemeinschaft in London. Lulu und Robbie sind ein Paar, Robbie steht auf den Mitbewohner Mark, dieser ist seinerseits in den Stricher Gary verknallt und hat ein ernstes Drogenproblem. Robbie und Lulu lassen sich auf riskante Geschäfte mit einem Snuff-movie-Produzenten ein, versuchen sich glücklos als Dealer oder Telefonsex-Anbieter, während Gary sich von Mark seinen größten Wunsch erfüllen lässt: Tödlicher Analverkehr mit einem Messer. Das Medienecho für Jesse Webbs Inszenierung von *Shopping & Fucking* ist nicht überwältigend.³⁵ Dem Publikumszuspruch tut dies jedoch keinen Abbruch. Mit Best of British erlebt das Schauspielhaus die Kehrtwende der Anfangsjahre: Während die Wiener Kritiker mehrheitlich etwas reserviert reagieren, kommen die Stücke beim Publikum ausnahmslos hervorragend an. Die Reihe Best of British geht marketingtechnisch voll auf: Man habe schon lange nicht mehr so viele junge Menschen gesehen, die sich samstagabends an einer Theaterkasse um Karten anstellen würden, schreibt etwa der Theaterkritiker Wolfgang Kralicek.³⁶ Auch während der Vorstellung sei die Stimmung aufgekratzt: „Theater, wer hätte das gedacht, kann wie Party sein.“³⁷

Eskalation Ordinär von Werner Schwab feiert in der Inszenierung von Christian Stückl am 14. April 1998 Premiere.³⁸ Die Spielzeit schließt mit dem Telefon-Sex-Musical *Hotline to*

³³ Mattheiss, Uwe: „Puffgängers Glück und Ende“, in: Süddeutsche Zeitung, 12. 2. 1998.

³⁴ Kramar, Thomas: „Hure, Freier, alles da“, in: Die Presse, 29. 1. 1998.

³⁵ Gabler, Thomas: „Viel Getue versaut den Schocker“, in: Kronenzeitung, 28. 2. 1998; Kramar, Thomas: „Schokolade, Drogen, Theaterblut“, in: Die Presse, 28. 2. 1998.

³⁶ Kralicek, Wolfgang: „Sex, Drugs & DJ-Line“, in: Falter, 10/98, S. 18. Den guten Publikumszulauf bestätigen auch Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011 und Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

³⁷ Kralicek, Wolfgang: „Sex, Drugs & DJ-Line“, in: Falter, 10/98, S. 18.

³⁸ Mehr über Werner Schwab s. 2. Teil, 2. Kapitel

Heaven von Barbara Spitz. Die Uraufführung findet am 26. Mai 1998 statt und fällt zeitgleich mit der 20-Jahr-Feier des Schauspielhauses, zusätzlich zu den üblichen Premierengästen, sind sämtliche Kollegen aus den beiden vergangenen Dezennien geladen, um hernach zu feiern. Spitz, gebürtige Londoner Schauspielerin und Sängerin mit eigener Rock-Band, ist dem Schauspielhaus bereits seit den 1980er Jahren verbunden. Sie ist in *Rocky Horror Show* aufgetreten und stößt 1992 bei *The Sound of Music* wieder zum Team. *Hotline to Heaven* ist ihr erstes eigenes Musical - eine launige Coming-out-Farce: Eine Telefonsex-Mitarbeiterin entdeckt, dass sie lesbisch ist, was ihrem Arbeitseifer etwas abträglich ist, ein Pizza-Lieferant gesteht sich seine Vorliebe für Männer ein und steigt schließlich als Dragqueen bei der Telefonsex-Firma ein.

Die Raumsituation im Schauspielhaus gleicht einem Varieté, das Publikum sitzt an Tischen, über Tischtelefone könnte man mit anderen Besuchern in Kontakt treten. Die kurzweilige Aufführung wird von Publikum wie Kritik grundsätzlich wohlwollend aufgenommen, fällt aber in der Gesamtleistung der Spielzeit doch deutlich ab – und ist nicht ganz die Jubiläums-Extravaganza geworden, die man sich vielleicht vorgestellt hat. Die Derniere, am 25. Juni 1998, wird in der Diskothek U4 in Wien-Meidling gefeiert, um 1 Uhr nachts gibt es im Rahmen der Heaven's Gay Night einen Live-Auftritt des Ensembles mit Songs aus dem Musical.

Ein Arbeitsgespräch zwischen Intendant Hans Gratzer, Regisseur Gerald Singer und Dramaturg Thomas Jonigk, das im *Tukulti*-Programmheft abgedruckt ist, dokumentiert eindrücklich die permanente Suche nach einer neuen Ausrichtung. Die transkribierte Konversation gibt zudem darüber Auskunft, wie die Theatermacher die Rolle des Schauspielhauses innerhalb der Wiener Theaterlandschaft einschätzen, deshalb soll hier etwas ausführlicher daraus zitiert werden:

„Hans Gratzer: Haben wir im kommenden Spielplan überhaupt irgendeinen Text, der das extrem junge Publikum anzieht, das wir mit Best of British gewonnen haben? [...] Ich frage mich, ob wir nicht ein ‚Best of British II‘ starten sollten.“

Thomas Jonigk: „Ich finde das falsch. Wir dürfen uns nicht wiederholen und auf einem Erfolg herumreiten, bis er lahm ist. [...]“

Hans Gratzer: „Wir spielen Texte, die sich in keiner Weise anbiedern und völlig jenseits von kalkulierbaren Trends liegen. [...]“

Thomas Jonigk: „In der nächsten Spielzeit ist ein Stück von Sarah Kane nicht mehr was es noch bei Best of British war. Wir haben da ja die Lanze für diese Art von Texten gebrochen, die jetzt schon vollkommen anerkannt und etabliert sind. Jetzt inszeniert“

Peter Zadek Kanes neues Stück *Cleansed*³⁹. Und am Volkstheater läuft mit *Popcorn*⁴⁰ eine Art Best of British-light-Version.

Hans Gratzer: Das ist ein altes Phänomen in Wien, dass wir Autoren entdecken und aufführen, die von den anderen Theatern abgelehnt werden, und später schmücken sie sich mit ihnen. Beispiel Elfriede Jelinek oder Werner Schwab. Das gleiche mit Schauspielern und jungen Regisseuren. Positiv gesehen ist das natürlich die Aufgabe des Schauspielhauses: Das Entdecken und Fördern von jungen, viel versprechenden Talenten. Das Setzen von Trends, das Etablieren von neuen Formen, Inhalten und Ästhetiken.“⁴¹

³⁹ „Cleansed – Gesäubert“ von Sarah Kane bringt Peter Zadek 1998 in den Hamburger Kammerspielen, mit Uwe Bohm, August Diehl, Susanne Lothar, Ulrich Mühe u.a., die Aufführung gastiert in Wien im Rahmen der Wiener Festwochen.

⁴⁰ Am 30. Mai 1998 veranstaltet „Volkstheater frontal“ ein Gastspiel im Rabenhoftheater: In *Popcorn* des britischen Dramatikers Ben Elton dringt ein Killerpärchen in die Hollywood-Villa eines „Oscar“-gekrönten Regisseurs von Gewaltfilmen ein, dieser erlebt nun das Böse im eigenen Haus. Ari Zinger inszeniert den Abend, der von der Kritik mit viel Lob bedacht wird. Vgl. Moritz, Rainer (Hrsg.) 2005.

⁴¹ N.N.: „Gespräch zwischen Hans Gratzer, Thomas Jonigk und Gerald Singer“ in: Tukulti, Schauspielhaus-Programmheft 4, Okt/Nov. 1998, S. 4–5.

1998/99: 20 Jahre Schauspielhaus: Alle Möglichkeiten ausgeschöpft?

Leider gelingt es 1998/99 nicht, an die Erfolge der Vorsaison anzuknüpfen. Das Haus muss damit fertig werden, dass der Publikumsstrom wieder einmal rückläufig ist, dass man das eben gewonnene Zuschauerinteresse nicht halten kann. Gleich die erste Premiere, inszeniert von Hans Gratzer, wird von der Kritik tendenziell abgelehnt: Die Uraufführung von Herbert Achternbuschs *Tukulti* eröffnet am 3. Oktober 1998 die Spielzeit. Das Stück spielt in einer nicht näher definierten Urzeit, ist konzentrierter, weniger ironisch gebrochen als andere Arbeiten des monomanischen Münchner Künstlers, aber dennoch reichlich versponnen: König Tukulti ist von seinem Gott Ztsrupsi verlassen worden. Daraufhin erklärt Tukulti sich selbst zum Gott, zieht in den Krieg, heiratet die Tochter des Pharao und wird schließlich von einem Krieger zu Tode gebissen.

Das Experimentieren mit ungewöhnlichen Raumlösungen wird weiter fortgesetzt: Bei *Tukulti* nehmen die Zuschauer auf der Galerie Platz, blicken von oben auf den Bühnenraum hinunter. Dieser ist mit Kostümen, Requisiten und anderen Objekten aus dem Fundus von 20 Jahren Schauspielhaus dekoriert; auf Fernsehern laufen Videos von vergangenen Schauspielhausinszenierungen, aus Lautsprechern dringt Musik von abgespielten Produktionen. Das Szenario erweckt den Eindruck, als spiele Hans Gratzers Inszenierung „auf den Trümmern der eigenen Vergangenheit“.¹ Der Darsteller des Tukulti, Gernot Kranner, findet nach Meinung der Kritiker „auf Anhieb den richtigen Ton: künstlich, aber doch bayerisch; selbstmitleidig, aber doch selbstbewusst“², doch im weiteren Verlauf scheint die Inszenierung nicht das zu halten, was der Anfang verspricht.³

Neues Publikum soll mit performancenahen Theaterformen gewonnen werden. Unter dem Titel *Theme Attack - der theatrale crossfade der Woche* finden ab 7. Oktober 1998 jeden Mittwoch Performances statt, bei denen das Theater zum erweiterten Clubraum wird: Einlass für das so genannte „theatrale Frühabendclubbing“ ist um 20 Uhr, DJs legen auf, Visuals werden gezeigt, es gibt ein Buffet und eine Suppe wird gereicht. Von 21 bis 22 Uhr gibt es einen so genannten „Live-Reality-Sampler“, eine Art Talk Show mit wechselnden Gästen und Moderatoren. Beeindruckend ist vor allem das Aufgebot an Musikern und DJs, das Gini Müller, die Organisatorin der Reihe, engagiert: Von Christof Kurzmann über Christian Fennesz bis hin zu Oliver Stotz oder Dent tritt jene Musikerriege auf, die in Wien zu diesem

¹ Kralicek, Wolfgang: „Gut gebraut, Löwe“, in: Berliner Tagesspiegel, 9. 10. 1998.

² Ebd.

³ Cerny, Karin: „Bei uns in Firlefans“, in: Berliner Zeitung, 6. 10. 1998.

Zeitpunkt die Avantgarde der elektronischen Musik stellt, mit der angesagten Wiener Clubszene assoziiert sind und zunehmend auch international reüssieren wird. Das Aktionskonzept stammt ursprünglich vom Volxtheater Favoriten, einem Theaterkollektiv politisch linker Aktivisten. Am Schauspielhaus wird mit diesen Akteuren erneut an eine Wiener Kulturohème angeknüpft und mit einer Erweiterung der Sphären experimentiert: Die Bühne soll zum Szenetreffpunkt werden. Darüber hinaus werden die Abende über den freien Radiosender Radio Orange 94,0 ausgestrahlt.

Mit der nächsten Premiere stellt das Schauspielhaus wieder einen vielversprechenden österreichischen Autor vor: Der Kärntner Georg Timber-Trattnig hat bereits mit einigen Stücken auf Klagenfurter Bühnen auf sich aufmerksam gemacht, ist aber noch nicht in den Radar der großen Bühnen geraten. Seine sprachmächtigen Texte werden häufig mit Werner Schwab verglichen, wobei es auch Parallelen zu dessen Lebensstil gibt: Timber-Trattnig, ehemals Bassist der Rockband Naked Lunch, begegnet dem Leben ähnlich exzessiv wie der Grazer Dichter und wird im Jahr 2000 im Alter von 33 Jahren seinem Alkoholleiden erliegen. Am 17. November 1998 eröffnet die Uraufführung seines Stücks *Pop!* am Schauspielhaus die Reihe LIEBE 2000.

Die Groteske über ein Geschwisterpaar – dargestellt von Claudia Sabitzer und Wolfgang Michalek – ist im Rechtsradikalenmilieu angesiedelt. Der Titel bezieht sich auf ein Zitat von David Bowie, wonach Adolf Hitler der erste Popstar gewesen sein soll. Das Stück wird, ähnlich wie Werner Schwabs Erstling, von der Kritik zerzaust, als „naseweise[r] Wortmüll“⁴ bezeichnet, als „von Pillen und Tequila befeuerte Phantasie“.⁵ Ein Kritiker nimmt die Aufführung sogar zum Anlass, um Hans Gratzer zu analysieren:

„Er [Hans Gratzer, Anm.] ist im Grunde seines Herzens ein bürgerlicher Regisseur, ein Traditionalist. Er zeigt, was Zärtlichkeit einmal war, und was sie werden könnte, wenn das Theater das Grauen der Allgegenwart überwunden hat. Bis dahin müssen wir uns im Wiener Schauspielhaus herumquälen. Und Hans Gratzer quält sich selbst am meisten.“⁶

Mit LIEBE 2000 versucht man ganz offensichtlich an die Erfolgsreihe Best of British anzuknüpfen: Die vier präsentierten Stücke strotzen vor Gewalt, dieselben Regisseure sind am Werk - doch der Erfolg bleibt aus. Den meisten Zuspruch erfährt noch Anthony Neilsons Stück *Der Zensor* (Premiere: 24. November 1998). Aus einer einfachen Ausgangssituation entwickelt der schottische Autor, der zur „In-Yer-Face“-Bewegung gezählt wird, eine bittere

⁴ Petsch, Barbara: „Wenn zwei Mondkälber auf den Führer warten“, in: Die Presse, 19. 11. 1998.

⁵ Ebd.

⁶ Pohl, Ronald: „Qual der Zeitgenossenschaft“, in: Der Standard, 19. 11. 1998.

Groteske über Liebe und Begehrten, über Bilder im Kopf und auf dem Filmstreifen.⁷ Miss Fontane (Simonde Mende) hat einen Pornofilm gedreht und will den Mann von der Zensur (Wolfram Rupperti) davon überzeugen, dass es sich hierbei doch um Kunst handle. Gerald Singer inszeniert das Stück als „rasante Slapstick-Komödie.“⁸ Vor allem eine Szene beschäftigt die Kritiker besonders: Vor den Augen des Zensors entleert Miss Fortune ihren Darm, erst dann kann er mit ihr schlafen. Im Schauspielhaus wird dieser Augenblick von der Bühne auf den Film verlagert: „Zu sehen ist (auch wenn die Schauspieler in den entscheidenden Einstellungen gedoubelt wurden) ein veritabler Pornofilm.“⁹ In Wien wird die Aufführung und speziell die Auflösung dieser gewagten Szene von Seiten der Kritik kontroversiell aufgenommen: Für die einen trifft der Autor „genau den Nerv der Zeit“¹⁰, während die anderen vielmehr der Meinung sind, dass mit den erotischen Szenen billig szenisches Kapitel gewonnen wird.¹¹ Eine Kritikerin fragt sich angesichts dieser Entblößungen, wie weit das Theater überhaupt noch gehen kann. Hans Gratzer habe mit dieser Aufführung „einen weiteren Schritt in die Richtung des unmöglich Scheinenden getan.“¹²

Die nächsten beiden LIEBE 2000-Aufführungen, Rebecca Gilmans Drama über ein perverses und kriminelles Ehepaar, *The Glory of Living* (9. Januar 1999), und Monika Helfers szenische Studie eines Kinderschänders, *Bestien im Frühling* (23. Februar 1999), können die Erwartungen indes nicht erfüllen. Die Aufführungen werden von den Kritikern reserviert aufgenommen, das Publikum lässt auf sich warten.

Obwohl die vier Stücke der Reihe LIEBE 2000 wie ein Nachschlag auf die Reihe Best of British wirken, lässt sich nur darüber spekulieren, warum die Zuschauer nicht so zahlreich kommen wie erhofft.¹³ Aus manchen Kritiken lässt sich herauslesen, dass Stücke wie Umsetzungen nicht so gelungen seien wie bei den Briten, aber auch Best of British ist nicht nur auf einhelliges Kritikerlob gestoßen.¹⁴ Vielleicht zeigt sich hier die Kehrseite der Anstrengungen, den Theaterraum auszuweiten: Wenn dies ausbleibt und – wie bei LIEBE 2000 – einfach nur Theater gespielt wird, kann das womöglich für bestimmte Publikumsschichten bereits zu wenig sein. „Die Luft war draußen“, sagt jedenfalls Toni

⁷ Kralicek, Wolfgang: „Die Physik der Begierde“, in Falter, 49/98, S. 72.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Wiesauer, Caro: „Kunst oder Porno ist die Frage“, in: Kurier, 26. 11. 1998.

¹¹ Steiner, Bettina: „Sex, Lügen, Milchshake und ein Porno-Film, der nie gezeigt wird“, in: Die Presse, 26. 11. 1998; Niedermeier, Cornelia „Sperma ist ein besond'r Saft“, in: Der Standard, 26. 11. 1998; Kirzmantel, Silvia: „Porno im Kunstmäntelchen“, in: OÖ Nachrichten, 26. 11. 1998.

¹² Wagner, Renate: „Liebe 2000: Die Leiden der Zensoren“, in: Neues Volksblatt, 26. 11. 1998.

¹³ Reiter, Wolfgang: „Ein ziemlich starkes Stück“, in: profil, 8/99, S. 198.

¹⁴ Ebd.

Wiesinger.¹⁵ Hans Gratzer befürchtet in einem Interview, dass das Schauspielhaus kurz davor stehe, „in die Regionalliga abzusteigen“.¹⁶

Während dieser Flaute muss die nächste Saison vorbereitet werden. „Im Prinzip haben wir die ganze Zeit über Ideen und Konzepte entwickelt und wieder verworfen. Wir waren auch bei Hans Gratzer im Landhaus und haben nächtelang diskutiert, uns immer wieder gefragt, wie das Theater ganz grundsätzlich aussehen könnte“, sagt Gerald Singer.¹⁷ Ausgehend vom Erfolg von *Best of British* will man in der nächsten Saison wieder die Idee aufgreifen, in thematischen Blöcken zu arbeiten, die inhaltlich und formal mehr verbindet, als es beim losen Zusammenschluss von *LIEBE 2000* der Fall war. Gerald Singer sagt:

„Von Hans Gratzer kam der Wunsch nach einer Repolitisierung des Theaters. Politisch in dem Sinn, dass man mit herkömmlichen Ästhetiken bricht. Die britischen Stücke haben extreme Elemente beinhaltet und drastische Themen verhandelt, auch die offene Raumlösung hat etwas in der Wahrnehmung verändert, aber in der Theaterästhetik und vom Aufbau her haben die Abende nach wie vor konventionell funktioniert. Hier wollte er Formen aufbrechen. Das war dezidiert sein Wunsch und Auftrag an uns. Wir sollten das Haus neu positionieren und etwas anderes präsentieren. Sein Placet war: ‚Macht's junges Theater.‘“¹⁸

Am Beginn der Planungstätigkeit von Singer und Müller steht also dieses von Hans Gratzer offenbar selbst formulierte Unbehagen mit der bisherigen Arbeitspraxis. Klar ist der Wunsch nach Neuem, unklar jedoch, worin das Neue bestehen soll. Dramaturgin Gini Müller über die Planungsphase:

„Am Anfang hat uns Hans Gratzer die Stange gehalten. Ich hatte sogar den Eindruck, dass er sich von Toni [Wiesinger] und Gerta [Ruzicka] emanzipieren wollte. Der Hans hat den Anspruch an sich gehabt, offen zu sein für Neues, er hat sich von uns mitreißen lassen. Ich war erstaunt, wie offen er war, wie schnell er uns sein Theater anvertraut hat. Vielleicht war es - im Nachhinein betrachtet – doch etwas zu übereilt. Sicher gab es von unserer Seite auch Bedenken wie: Worauf lassen wir uns da ein? Wir waren mit der ganzen Situation auch irgendwie überfordert, aber die Freude, das machen zu dürfen, hat überwogen. Hans Gratzer hat viel Hoffnung in uns gesetzt und hohe Erwartungen gehabt.“¹⁹

Diesen Eindruck, dass die Verantwortung für die Zukunft des Hauses abgegeben werden sollte, hat auch Toni Wiesinger.²⁰ Da der Erfolg in der vergangenen und laufenden Saison zu wünschen übrig gelassen habe, hätte sich abgezeichnet, so Wiesinger, dass Hans Gratzer

¹⁵ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁶ N. N.: „Schauspielhaus-Vorschau“, in: Bühne, 10/99.

¹⁷ Singer, Gerald, 17. II. 2009.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Müller, Gini, 28. 10. 2009.

²⁰ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

wieder etwas Ausprobieren wolle: „Ich war ja immer auf alles gefasst. Aber er war müde, wollte das Haus jungen Leuten übergeben. So kamen Gini Müller und Gerald Singer zum Zug. Hans hat den beiden das Haus praktisch überlassen.“²¹ Gini Müller über den weiteren Planungsverlauf:

„Gerald und ich haben die Saison gewissenhaft vorbereitet, wir haben uns viel vorgenommen, waren sehr ambitioniert und haben irrsinnig viel gearbeitet. Wichtig war uns die Öffnung des Hauses. Wir haben ein Kuratorium ins Leben gerufen. Die Idee dazu hatten wir gemeinsam, die Kuratoriumsmitglieder kamen auf Anregung von Hans Gratzer – Marlene Streeruwitz, Alfred Goubran, Erwin Ries, Fritz Ostermayer waren darunter. In fünf oder sechs Sitzungen haben wir dort unsere Themenschwerpunkte vorgestellt. Für uns war das vor allem ein Diskussionsforum, aus dem viele Anregungen und Denkanstöße hervorgegangen sind. Die einzelnen Mitglieder konnten sich einbringen, das war völlig freiwillig – wir haben etwa Texte für unsere Programmzeitung erhalten, die Idee von *Nitsch für Kinder* ist auf diesem Weg entstanden. Wir haben vom Kuratorium auf jeden Fall Rückendeckung für unser Programm erhalten, aber bei der konkreten Umsetzung im Haus konnten sie uns nicht beistehen. Da waren wir bald auf uns allein gestellt, weil das Kernteam, Toni und Gerta, nicht viel mit unseren Sachen anfangen konnten. Unsere Art der Herangehensweise, die Politisierung war ein völlig neuer Zugang.“²²

Während die Vorbereitungen für die nächste Spielzeit laufen, bringen Regisseur Gerald Singer und Dramaturgin Gini Müller zeitgleich auch die nächste Premiere am 6. April 1999 auf die Bühne: *Feuergesicht* von Marius von Mayenburg. Der 27-jährige Münchner Dramatiker mit Wohnsitz Berlin gilt als neue Entdeckung, er ist zudem als Dramaturg bei Thomas Ostermeier tätig, zunächst in der Baracke, ab 1999 an der Berliner Schaubühne. *Feuergesicht* ist zu diesem Zeitpunkt von Mayenburgs erfolgreichstes Stück. In knappen Szenen und künstlich-einfachen Dialogen erzählt es eine drastische Pubertätstragödie mit Inzest, Elternmord, Brandstiftung. Zwar findet die Inszenierung ihre Befürworter²³, der allgemeine Tenor seitens der Kritik geht jedoch eher in die Richtung, dass der Abend zwar seine guten Momente habe, jedoch nicht durchgängig überzeuge.²⁴

Mit den beiden Festwochen-Koproduktionen *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (24. Mai 1999) und *Killed by P.* (17. Juni 1999) endet die Saison. Beide Aufführungen werden von den Siegern des im Vorjahr zum ersten Mal durchgeführten Regiewettbewerbs der Wiener Festwochen inszeniert. Beide Regisseure gehen mit den berühmten Vorlagen eigenmächtig um. Die

²¹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

²² Müller, Gini, 28. 10. 2009.

²³ Wiesauer, Caro: „Wir sind eine Familie“ – „Du vielleicht, ich nicht“, in: Kurier, 8. 4. 1999; Steiner, Bettina: „Kinderspiel und Flächenbrand in einer ganz normalen Familie“, in: Die Presse, 8. 4. 1999.

²⁴ Schwabeneder, Franz: „Feuer in der Familienhölle“, in: OÖ Nachrichten, 8. 4. 1999.

Pohl, Ronald: „Hohe Flammen ohne Brand: Mayenburgs Feuergesicht“, in: Der Standard, 8. 4. 1999. Kralicek, Wolfgang: „Spielplan“, in: Falter, 15/99.

eigenständige Bearbeitung eines Klassikers ist ein Trend, der im Lauf der 1990er Jahre im Zuge neuer Entwicklungen des Regietheaters weit verbreitet ist und die Idee des Regisseurs als eigentlichen Autor eines Theaterabends noch einmal radikalisiert. Seitens der Rezessenten werden derartige Annäherungen üblicherweise kontroversiell aufgenommen, die Presseberichte erinnern ein wenig an die Regietheater versus Werktreue-Debatte vergangener Jahrzehnte. Auch die beiden Schauspielhaus-Premieren spalten die Kritiker.

Jan Bosses Inszenierung des Schauerromans *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* in der sehr freien Bearbeitung des Wiener Dramatikers Robert Woelfl ist für die meisten Rezessenten die Bestätigung einer Regiehoffnung.²⁵ Andere wiederum sehen in dem damals 30-Jährigen einen Epigonen Frank Castorfs.²⁶

In *killed by P* nimmt Regisseurin Ute Rauwald Kleists Amazonentragödie *Penthesilea* zum Ausgangspunkt der Erforschung von gegenwärtigem Liebesleid. Ergänzt um biographische Elemente seitens der Schauspieler, erarbeitet Rauwald eine Spielvorlage, die mehr mit den Erfahrungen der Zeitgenossen zu tun hat als mit Kleists Vorgaben. Der Versuch, Klassik und Gegenwart zu verknüpfen, wird von den Kritikern jedoch überwiegend als gescheitert betrachtet: Die „Alltagsethnologie“²⁷ und die „Originaltextpartikel“²⁸ fügen sich nicht zusammen, die „postmoderne Beliebigkeits-Mischung“²⁹ geht nicht auf. Aber es gibt auch Lob für eine „wilde, ungezügelte, sehr weibliche Arbeit“.³⁰

Im Frühjahr und Sommer 1999 hält sich Hans Gratzer kaum in Wien auf, da er parallel in Bad Hersfeld (im Nordosten von Hessen) für die dortigen Sommerfestspiele das Musical *Evita* probt. Somit entgeht ihm die konfliktreiche Vorbereitung der kommenden Spielzeit. Die Open-Air-Premiere findet Anfang Juni 1999 statt. Das Andrew-Lloyd-Webber-Musical mit der US-Sängerin Helen Schneider in der Titelrolle ist ein Sensationserfolg und steht wegen des enormen Publikumandrangs auch in den beiden darauffolgenden Sommern auf dem Spielplan, gilt als eine der erfolgreichsten Produktionen der Bad Hersfelder Festspiele überhaupt und bringt ihm wohl auch die spätere Ernennung zum Intendanten des Sommerfestivals ein, die er krankheitsbedingt allerdings nicht mehr antreten kann.³¹ Beflügelt

²⁵ Haider, Hans: „Die Tagseele und die Nachtseele“, in: Die Presse, 26. 5. 1999; Jarolin, Peter: „Comic-Strip des Grauens“, in: Kurier, 26. 5. 1999; Reiter, Wolfgang: „Klassischer Horror, heutige Gefühle“, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. 6. 1999.

²⁶ Pohl, Ronald: „Dr. Jekyll & Mr. Hyde: Totalschaden im Kinderlabor“, in: Der Standard, 26. 5. 1999. Jan Bosse wird in den Nullerjahren zu den erfolgreichen deutschen Regisseuren gezählt. Von 2000 bis 2005 war er an Tom Strombergs Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, seitdem ist er als freier Regisseur an den großen deutschsprachigen Bühnen tätig.

²⁷ Mattheiss, Uwe: „Das Gelächter der Geschlechter“, in: Süddeutsche Zeitung, 26. 6. 1999.

²⁸ Ebd.

²⁹ Haider-Pregler, Hilde: „Penthesilea-Peinlichkeiten ...“, in: Wiener Zeitung, 21. 6. 1999.

³⁰ Wiesauer, Caro: „Was ist jetzt mit dem Geschlechterkampf?“, in: Kurier, 19. 6. 1999.

³¹ Bad Hersfelder Festspiele (Hrsg.): Chronik der Bad Hersfelder Festspiele, 1951 – 2010. Bad Hersfeld: 2010. S. 101.

von diesem Triumph in Deutschland kehrt der Theatermacher im Juni ins Schauspielhaus zurück, wo ihn Krisenstimmung erwartet: Das Team ist gespalten.

Die Kernmannschaft des Schauspielhauses – vor allem die kaufmännische Leiterin Gerta Ruzicka und Toni Wiesinger, der den Betrieb organisatorisch am Laufen hält – zeigt sich zunehmend besorgt. „Die Irritation war: Die Jungen haben ganz anders tickt, die haben das Theater – meiner Auffassung nach – kaputt geschlagen.“³² Damit spricht Toni Wiesinger genau den Konflikt an, auf den die nächste Spielzeit zuläuft.

Aus Toni Wiesingers Bemerkung lässt sich zweierlei herauslesen: Zum einen die nicht unberechtigte Sorge des Theaterpraktikers, der nur allzu gut weiß, was es bedeutet, wenn ein Haus über einen längeren Zeitraum vom Publikum nicht angenommen wird. Andererseits stehen einander hier unterschiedliche Auffassungen von Theater offenbar unversöhnlich gegenüber. Was Toni Wiesinger als irritierendes „anders ticken“ wahrnimmt, dürfte nämlich ein zentrales Anliegen von Singer und Müller gewesen sein: Ein Theater, dass die üblichen Vereinbarungen des theatralen Prozesses hinterfragt und das Darstellungspotenzial neu erforschen will, ein Theater schließlich, dass anderen Prinzipien folgt als dem der Werkinszenierung – „die Institutionsmaschinerie Theater ist dabei Hemmschuh und Möglichkeit zugleich“, formulieren Müller und Singer etwa in einem programmatischen Aufsatz.³³ Ein anderes Mal bezeichnen sie das Schauspielhaus als „Benutzeroberfläche für zeitgemäße Auseinandersetzungen“.³⁴ Der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann findet für derartige szenische Versuchsanordnungen in seiner 1999 publizierten einflussreichen Studie den Begriff des „postdramatischen Theaters“.³⁵ Dieses Vokabular steht Gini Müller und Gerald Singer aber noch nicht zur Verfügung, als sie einem Manifest ähnlich, ihren Standpunkt folgendermaßen formulieren:

„Wir gehören zu denen, die mit Peymann an der Burg aufgewachsen sind, BernhardianerInnen der ersten Wiener Stunde sozusagen ... danach zunehmende Begeisterung für das Theater ... Danke. Peymann ging uns längst schon auf die Nerven ... Seine selbstverliebten repräsentativ-moralischen Theateranstrengungen, all die Schauspieleregos, die hochburgige Arroganz mit der die Alleinherrschaft beansprucht wird ... Das Wiener Burgtheater war als Kampfplatz von Kultur und Politik höchstens noch für Krone, FPÖ und ÖVP interessant. [...] Die ‚Kapital‘-frage lautet: Was kann Theater ‚am Puls der Gegenwart‘ in der heutigen Zeit noch ‚leisten‘, wie kann es dem ‚Zeitgeist‘ nachhecheln? [...] Mit welchen Mitteln kann Theater Fallen legen, Maschinerien irritieren, kulturpolitische Freiräume produzieren, Konflikte entfachen?“

³² Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

³³ Müller, Gini, Singer, Gerald: „Der Tag danach ... es gibt ihn“, in: Österreich, Forum für Kunst und Notdurst, 1/99, S. 2–3.

³⁴ N. N.: Editorial, in: Österreich, Zeitung für Krieg und Frieden 2/99, o.S.

³⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M: 1999.

[...] Wie steht es um politische Aussagen und Inhalte? [...] Geht es nicht eher um das Spürbarmachen von Ungereimtheiten im globalen Prozessspiel, wo tendenzielle Konsumkonformität die Politik macht? [...] Fröhliche Demontagen und Verwirrung, das Legen falscher Pfade im heutigen Inhaltssumpf, kann zwar verdächtig sein, aber wer weiß, wohin die falschen Fährten führen ... Wir wollen kein Aufklärungs- und Illusionstheater à la Peymann, kein Hau' drauf Theater à la Castorf und Co., keine Regie- und Autorenherrschaften Theater sollte im Idealfall das Bild verändern, das wir uns von ihm machen, deswegen wollen wir lustvoll experimentieren ... Verstopfendes aufweichen, fröhliche Demontagen von Repräsentationskultur zu bestimmten Themenfeldern ermöglichen, um Theater nicht zum Resonanzapparat von Kultur und Politik verkommen zu lassen ... Die Institutionsmaschinerie Theater ist dabei Hemmschuh und Möglichkeit zugleich: Konflikte sind vorprogrammiert, spulen sich vehement ab, werden ausgespuckt ...³⁶

Konfliktzonen, eigentlich als ästhetische Maxime formuliert, eröffnen sich jedoch vor allem betriebsintern, die „fröhliche Demontage“ hat - glaubt man den Schilderungen der Beteiligten – zu einem enormen und eigentlich überfordernden Arbeitspensum geführt, unter dem das Klima leidet, die Stimmung im Haus ist zunehmend angespannt.

Zwischen den Fronten befindet sich Hans Gratzer. Das muss ihm, dem doch so sehr an einem harmonischen Miteinander gelegen ist, gewiss zutiefst unangenehm gewesen sein. Gegen den Rat seiner langjährigen Vertrauten zu handeln, mag ihm ebenfalls nicht ganz leicht gefallen sein. Dennoch lässt Gratzer den jungen Theatermachern zunächst weiterhin freie Hand. Über seine Beweggründe lässt sich hier nur spekulieren. Vielleicht trifft es zu, was Toni Wiesinger mutmaßt, dass er des Schauspielhauses in gewisser Weise überdrüssig, erneut an einem Punkt angelangt war, an dem er alle Möglichkeiten des Hauses ausgeschöpft sah. Möglicherweise ist es, wie der Regisseur Stefan Bachmann einmal erwähnt hat, der Wille zum Gegen-das-Gängige-Sein, der ihn dazu veranlasst hat, den Dingen nicht nur ihren Lauf zu lassen, sondern das Neuartige und Aufregende an dem Vorhaben zu erkennen. Vielleicht ist es auch nur eine pragmatische Entscheidung gewesen, dass man so kurzfristig kein Ersatz-Programm mehr aus dem Boden stampfen kann, ohne das Gesicht zu verlieren und rechtsbrüchig zu werden, schließlich ist das neue Konzept bereits allerorts angekündigt, Kulturschaffende auch außerhalb des Schauspielhaus-Ensembles sind involviert und die Verträge unterzeichnet.

Mit einiger Distanz betrachtet, erscheint die Entscheidung letztlich folgerichtig: Nach allen Grenzüberschreitungen und Sphärenerweiterungen, die man am Schauspielhaus betrieben hat, geht man nun eben den nächsten Schritt – einen Schritt weg vom Theater, wie man es bis dahin am Schauspielhaus betrieben hat.

³⁶ Müller, Gini, Singer, Gerald: „Der Tag danach ... es gibt ihn“, in: Österreich, Forum für Kunst und Notdurst, 1/99, S. 2 – 3.

1999/00: „Kunst ist Notdurft“

Die umstrittene Spielzeit bietet nun einen „inhaltlich offensiven Spielplan“ mit verschiedenen programmatischen Blöcken.¹ Der erste Themenblock, benannt nach einem markanten Werner-Schwab-Zitat „Kunst ist Notdurft“, läuft von September bis Oktober 1999 und besteht aus drei Programmpunkten: Im Zentrum steht Schwabs Stück *Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute*, das in Form einer szenischen Installation an vier Tagen der Woche im Schauspielhaus zu sehen ist und zeitgleich ins Internet übertragen wird. Flankiert wird die installative Aufführung jeden Mittwoch von der Reihe *Salon Sumpf*, in der die Performance *Nitsch für Kinder* gezeigt wird; montags findet unter dem Titel *commune kess* eine Art Talk-Show im WG-Stil statt, die einmal auch im Rahmen der Sendereihe *Kunststücke* im ORF ausgestrahlt wird und im Grunde eine Weiterentwicklung des Formats *Theme Attack* aus der Vorsaison darstellt.

Der Auftakt zur Neuausrichtung, die Premiere von *Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute*, findet am 11. September 1999 statt. In dem 1992 uraufgeführten Stück lässt der Dichter Figuren, die in einem seiner erfolgreichsten Stücke *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* letztlich hingerichtet wurden, als so genannte „Schleimfiguren“ wieder auferstehen. Der Maler Hermann Wurm muss nunmehr mit seinem enormen Erfolg in der Kunstwelt fertig werden. Das Künstlerdrama wird gemeinhin so gedeutet, dass Schwab darin seinen eigenen kometenhaften Aufstieg verarbeitete.²

Erneut wird, wie bereits bei anderen Großereignissen in der Geschichte des Schauspielhauses, das gesamte Haus zu einem Bestandteil der Inszenierung.³ Dieses Mal ist die Außenfassade mit schwarzen Holzschindeln vernagelt, Passanten können lediglich durch Guckscharten ins Innere blicken – eine Vorwegnahme der Bühnensituation. Im Foyer wird man mit Ausstellungen auf das Ereignis eingestimmt: Auf einer Personenwaage ist an Stelle der Ziffern ein Werner-Schwab-Zitat zu lesen: „Brennwert, dieses feige Labyrinth, das nur aus einem einzigen schmalen Gang besteht.“ Eine launige Anspielung auf das Gewicht von Kunst in der Gesellschaft.

Aufsehen erregender ist schon Peter Wurms Kunstprojekt *Ein Jahr Scheiße*, bei dem der Künstler seine Ausscheidungen in 317 Einmachgläsern zur Schau stellt und in einem *Tagebuch der Vergänglichkeit* Auskunft gibt über Datum, Ort sowie die zuvor verzehrte

¹ N. N.: „Kunst ist Notdurft“, in: Österreich, Forum für Kunst und Notdurft, 1/99, S. 1.

² Huber-Lang, Wolfgang: „Der Textteufel aus der Theaterkiste“, in: Format, 38/99, S. 156.

³ Vgl. Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin: 2007, (Literatur – Theater – Medien, Bd. 3), S. 104–107.

Speise.⁴ Die Schau wird erwartungsgemäß kontroversiell aufgenommen. Toni Wiesinger sagt etwa: „Die Ausstellung mit der Scheiße fand ich grauenhaft, da habe ich mich sehr dagegen gewehrt.“⁵ Auch manche Kritiker halten die Objekte für entbehrlich, im besten Fall sehen die Rezessenten darin eine Analogie zur historischen Avantgarde, wonach Peter Wurm nun eben visualisiere, was Alfred Jarry mit dem Schlachtruf „Merdre“ einst nur verbalisiert habe.⁶

Neben den Vitrinen sitzen drei Akteure, als „Malergehilfen“ bezeichnet, und rezitieren den Text von Werner Schwab, bis sie schließlich die Zuschauer in den Bühnenraum einlassen, der seine Wandlungsfähigkeit ein weiteres Mal unter Beweis stellt: Alle Sitzreihen sind entfernt, nur an den Seiten sind einige Stühle angebracht. In der Mitte des Raums stehen vier Würfel mit einer Kantenlänge von etwa fünf Metern. Die blickdichten Seitenwände sind in Sichthöhe von kopfgroßen Gucklöchern durchbrochen, durch diese können die Zuschauer ins Innere schauen, um zu sehen und zu hören was darin vor sich geht.⁷

Im ersten Würfel, bewohnt von Liese Lyons und Wolfram Rupperti, liegt eine Schicht Knochen auf dem Boden, in einigen Kritiken wird berichtet, dass davon ein unangenehmer, gar bestialischer Geruch ausgehe.⁸ Im zweiten Container, den sich Simone Mende und Wolfgang Michalek teilen, ist der Boden knöcheltief mit Wasser bedeckt, ein Stuhl steht darin; der dritte ist mit einer Zwischenwand aus Glas in zwei sterile Bereiche geteilt, unten befindet sich Eduard Wildner, oben Christine Jirku. Der vierte Kasten beherbergt eine Videoinstallation, Filme etwa des Avantgardefilmers Kurt Krenn werden gezeigt, über Kopfhörer kann man elektronische Ambient-Musik sowie den Schwab-Text hören.

Die Akteure sind mit hautfarbener Unterwäsche bekleidet, was sie geschlechtsneutral und alterslos erscheinen lässt. In dieser Aufmachung erinnern sie an die Schleimobjekte, mit denen der Protagonist Hermann Wurm im Stück so viel Erfolg hat. In jedem Kasten wird der gesamte Bühnentext gesprochen. Demzufolge löst sich der Abend völlig von herkömmlichen szenischen Abläufen sowie jeglicher Bindung an eine Figur.

Die monologische Darbietung deckt sich durchaus mit Überlegungen, die Schwab angestellt hat, er sagt einmal, dass seine Stücke auch von nur einer Figur gesprochen werden könnten.⁹ Die Schauspieler haben kaum etwas zu tun außer zu sprechen. Ab und zu bewegen sie sich an ihrem Platz oder durch den kleinen Raum innerhalb der Kiste, aber größtenteils sitzen sie fast reglos in ihren Würfeln. Dadurch wird, so die Interpretation der Germanistin Petra Meurer,

⁴ Pohl, Ronald: „Kot macht erfängerisch“, in: Der Standard, 13. 9. 1999.

⁵ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁶ Haider-Pregler, Hilde: „Theaterinstallation in Überraschungskisten“, in: Wiener Zeitung, 13. 9. 1999.

⁷ Wiesauer, Caro: „Ein Haus als Verdauungstrakt“, in: Kurier, 13. 9. 1999.

⁸ Huber-Lang, Wolfgang: „Der Textteufel aus der Theaterkiste“, in: Format, 38/99, S. 156. Wiesauer, Caro: „Ein Haus als Verdauungstrakt“, in: Kurier, 13. 9. 1999.

⁹ Vgl. Meurer, Petra 2007, S. 105.

„der Fokus auf das sich wie von selbst produzierende, immer fortlaufende Sprechen gerichtet und die Theatralität der Sprache inszeniert.“¹⁰ In ihrer Dissertation hebt Meurer Singers Ansatz explizit hervor und ordnet ihn dem Typ der „intertextuellen“ (Pavis) bzw. der „szenographischen“ Inszenierung (Lehmann) zu.¹¹

Die Zuschauer nehmen dabei einen aktiven Part ein, sie flanieren zwischen den Würfeln, entscheiden selbst, wann sie die Aufführung unter- oder abbrechen, es ist jederzeit möglich, den Raum zu verlassen. Zudem wird der Zuschauer selbst Teil der Inszenierung: Sobald man den Kopf in den Container steckt, wird man gleichsam wie ein Bildnis in einem Bilderrahmen für die Schauspieler in der Kiste sowie für andere Zuschauer sichtbar. Zeitgleich wird die Aufführung ins Internet übertragen - „die Kunst der Präsenz im Medium der Absenz“¹² - schreibt der Theaterkritiker Uwe Mattheiß über diesen Effekt, die Kritikerin Caro Wiesauer hingegen bemängelt die schlechte Bild- und Tonqualität der Online-Aufnahmen.¹³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Schauspieler Eduard Wildner, der sich wie kaum ein anderer intensiven und exzessiven Bühnenerfahrungen hingibt, die Übertragung via Web-Cam und somit die Veröffentlichung für ein nicht greifbares Publikum, als Zumutung empfindet und nach eigenen Angaben die Kamera in seinem Kasten verhängt hat.¹⁴

In jedem Fall stellt die Sprech-Performance für die Schauspieler eine große Herausforderung dar; Eduard Wildner erinnert sich:

„Die Arbeit war enorm anstrengend. Das erste Mal in der Kiste - das war Psychoterror. Es war schwierig, sich da drinnen zu konzentrieren, weil alle gleichzeitig dasselbe gesagt haben und man die Stimmen aus den Nachbarboxen gehört hat. Das war für mich das Anstrengendste: Die nötige Konzentration aufzubringen, um nur an mich und meinen Text zu denken. Schließlich habe ich eine Form gefunden, mich ganz auf die Sprache zu fokussieren und die Sätze zu bewältigen. Wenn Zuschauer da waren, die sich darauf eingelassen haben, konnte das Projekt eine ganz eigene Intensität entwickeln: Man kam sich eingekerkert vor wie in einem Gefängnis, ausgestellt wie in einer Peep Show, zugleich hat man die Köpfe der Zuschauer ganz deutlich gesehen - aus dieser Situation konnte man durchaus Lust schöpfen, den Text noch einmal ganz anders rüber zu bringen. Frustrierend war nur, wenn keine Zuschauer da waren oder nur zwei, drei. Das war dann sehr enttäuschend, dass man so hart arbeitet und die Sache floppt. Ich weiß nicht mehr, wie ich das verkraftet habe, aber ich habe einen Weg gefunden, auch damit zu recht zu kommen. Für mich war das insgesamt eine interessante Erfahrung. Aber ich war versiert im Umgang mit Texten von Werner Schwab. Die anderen haben sich zum Teil wirklich schwer getan, die Probenarbeit war sehr belastend, die Kollegen haben ihren Frust an dem jungen Regisseur ausgelassen, der mit der Situation eigentlich überfordert war. Es war ziemlich exzessiv.“¹⁵

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 97.

¹² Mattheiss, Uwe: „Der Rest ist Installation ...“, in: Süddeutsche Zeitung, 14. 9. 99.

¹³ Wiesauer, Caro: „Ein Haus als Verdauungstrakt“, in: Kurier, 13. 9. 1999.

¹⁴ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹⁵ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

Wie erlebte Regisseur Gerald Singer die Probenzeit?

„Es war schwierig. Das Haus war überlastet, alles lief am Rand der Kapazitäten. Ich war wahnsinnig erschöpft und von der Vorbereitungszeit überarbeitet, noch bevor wir mit den Proben überhaupt begonnen haben. Den Schwab-Text hat mir Hans Gratzer vorgeschlagen, insofern haben wir eine Kontinuität mit vergangenen Spielzeiten hergestellt, nur in der Umsetzung sollte eben ein Bruch stattfinden. Beim Konzept habe ich mich vom Text leiten lassen und Schwab-Recherchen angestellt. Ich bin auf frühe Arbeiten des Autors gestoßen, der ursprünglich von der Bildenden Kunst gekommen ist. So hat sich die Idee heraus kristallisiert, das Stück über einen Maler mit den Mitteln der Bildenden Kunst auf die Bühne zu bringen. Dann kam das Raumkonzept von Bernhard Hammer - und mir war zunehmend klar, dass der Text als reiner Kunstdiskurs funktionieren kann, ohne Figuren, ohne abzubildende Handlung, einfach nur auf der Ebene der Sprache. Dieser Zugang war damals für eine Wiener Mittelbühne etwas völlig Neues. Das Buch von Hans-Thies Lehmann ist um diese Zeit erschienen. Die Strömungen, die man dann in der Folge als ‚postdramatisches Theater‘ bezeichnet hat, waren bereits vorhanden, wir wussten also, dass es andere Möglichkeiten der Darstellung gibt, die nichts mit den üblichen Repräsentationsformen der Bühne zu tun haben. Nur war uns nicht ganz klar, wie man das praktisch umsetzt. Wir hatten keine Vorbilder und schlichtweg keine Erfahrung darin, wie man auf nicht-klassische Weise Theater macht. Welches Körpertraining einem vielleicht hilft, wie man mit der Stimme umgeht, wie man mit dem Raum arbeiten kann. Das war damals sicher ein Problem meinerseits.“¹⁶

Die Wiener Theaterlandschaft hat sich in den 1990er Jahren nicht gerade als Experimentierfeld neuer Theaterformen hervorgetan und Singer hat zweifelsohne Recht, wenn er anführt, dass performative Zugänge im Wien jener Jahre nicht besonders verbreitet waren, während andernorts das postdramatische Theater bereits als ästhetische Neuerung gefeiert wurde. Allenfalls gab es bei den Wiener Festwochen Gastspiele, in denen Wiener Theatergeher in den 1990er Jahren derartige Aufführungen erleben konnten, die sich vom Werkcharakter und theaterüblichen Verabredungen verabschieden. In gewisser Weise gibt es hier also durchaus Parallelen zur Entwicklung des Regietheaters in den 1970er Jahren, auch damals war das Schauspielhaus jener Ort, der die neue Bühnensprache in Wien bekannt gemacht hat. Seinerzeit waren die Bemühungen um Zeigenossenschaft von Erfolg gekrönt und vom ganzen Team getragen, diesmal steht das Haus halbherzig hinter den Neuerungen, der Versuch einer Neupositionierung scheitert katastrophal.

Wenn Gini Müller im Nachhinein sagt, „die Kritiker waren damals so eine Art von Aufführung noch nicht gewöhnt und konnten wenig damit anfangen“¹⁷, ist dies gewiss berechtigt, kann aber über die geradezu erdrückend negative Berichterstattung der Wiener Kritiker nicht hinwegtrösten. Von einem „sinnlosen, schmutzigen Exorzismus“¹⁸ ist die Rede,

¹⁶ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

¹⁷ Müller, Gini, 28. 10. 2009.

¹⁸ Pohl, Ronald: „Kot macht erfinderisch“, in: Der Standard, 13. 9. 1999.

einem „Missverständnis“¹⁹, einem „wirren Fragment“.²⁰ Bestenfalls stehen die Rezessenten dem Ereignis ratlos gegenüber.²¹

Der Theaterkritiker Wolfgang Kralicek veröffentlicht einen Kommentar, der in der hausinternen Diskussion eine gewisse Bedeutung erlangt, da er voll und ganz die Meinung des Kernteams Wiesinger/Ruzicka wieder gibt: „Das Schauspielhaus war jahrelang eine wichtige Wiener Bühne, manchmal sogar die wichtigste. Jetzt ist sie drauf und dran, ihren Ruf zu verspielen. Hans Gratzer, machen Sie etwas!“²² Es finden sich aber auch abwägende Stimmen, die das Neuartige durchaus anerkennen, beispielhaft sei hier Wolfgang Huber-Lang zitiert: „Gut möglich, dass der Abend nach konventionellen Kriterien komplett gescheitert ist. Aber er scheitert grandioser als vieles des gefeierten Theaterkunsthandwerks“.²³ Positives Medienecho gibt es im deutschen überregionalen Feuilleton. Eine wiederkehrende Erfahrung: Wurde das Schauspielhaus doch zu Beginn der 1990er Jahre von den österreichischen Kritikern verrissen, von den deutschen hingegen gelobt. Uwe Mattheiß bestätigt in seiner Rezension, wie neu dieser Theateransatz in Wien zu diesem Zeitpunkt ist:

„Gerald Singer und sein Ensemble misstrauen – zu recht – dem Fetischtheater, das Menschen dazu bringt, ein bis vier Stunden in die gleiche Richtung zu schauen. [...] das polyphone Tongewirr aus allen vier Kisten [...] [wird] zum sichersten Verfahren, sich der Schwab-Sprache anzunähern. In der simultanen Mischung von verschiedenen Quellen potenziert sich ihre Sprachkraft. [...] Die Zukunft des Theaters ist weiterhin offen und ungewiss. Das Verdienst des Schauspielhauses besteht darin, die Frage danach überhaupt gestellt zu haben. In Wien ist es damit allein auf weiter Flur.“²⁴

Nach dem fatalen Medienecho und dem Publikumsschwund, kann Gerald Singer wohl nicht umhin, seine Stimmung als „niedergeschlagen“²⁵ zu beschreiben. Angeblich haben Singer und Müller sogar ihre Kündigung angeboten, zunächst arbeiten beide jedoch weiter.²⁶ Noch stehen zwei Projekte an, die zwar nicht so problematisch werden wie die Schwab-Aufführung, aber auch nicht gerade von Erfolg gekrönt sind.

Am 14. September 1999 feiert *Nitsch für Kinder* Premiere. Ein Kritiker beschreibt die Aufführung: „Die Radiointellektuellen Fritz Ostermayer und Thomas Edlinger stellen mit den FM4-Granden Grissemann/Stermann die 30. Aktion von Hermann Nitsch aus dem Jahre 1969 nach.“²⁷ Statt Blut fließen Ketchup, Tiramisu und Mayonnaise, statt Tierkadaver werden

¹⁹ Petsch, Barbara: „Entseelter, filetierter Schwab – zerteilt, artig in der Koje serviert“, in: Die Presse, 13. 9. 1999.

²⁰ Sichrovsky, Heinz: Kurzkritik, in: News 37/99, S. 164.

²¹ Wiesauer, Caro: „Ein Haus als Verdauungstrakt“, in: Kurier, 13. 9. 1999.

²² Kralicek, Wolfgang: „Schauspielhaus: Was soll die Scheiße“, in: Falter, 38/99.

²³ Huber-Lang, Wolfgang: „Der Textteufel aus der Theaterkiste“, in: Format, 38/99, S. 156.

²⁴ Mattheiss, Uwe: „Der Rest ist Installation ...“, in: Süddeutsche Zeitung, 14. 9. 1999.

²⁵ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

²⁶ Davon sprechen Singer, Gerald, 17. 11. 2009 und Müller, Gini, 28. 10. 2009 unabhängig voneinander.

²⁷ Elstner, Rainer: „Nitsch für Kinder“, in: Wiener Zeitung, 17. 9. 1999.

Plüschteddybären ausgeweidet und mit Fruchtsaft getränkt. „Was einst Risiko bedeutet und die Grundfesten bürgerlichen Kunst- und Kulturverständnisses erschüttert hat, wird [...] zu einem witzigen Spiel mit einer fürs Theater völlig neuartigen Stoffvorlage.“²⁸ Die Veranstaltung setzt jedenfalls die Auseinandersetzung mit antimimetischen szenischen Formen fort, und ist wohl als ironischer Kommentar zu den Wiener Aktionisten zu verstehen. Auffallend an dieser wie auch der nächsten Aufführung, *komune kess*, sind die handelnden Akteure – es sind nicht Bühnenschauspieler sondern Radiomacher des Jugendsenders FM4, der 1995 on air gegangen ist. Mit Fritz Ostermayer und Thomas Edlinger gewinnt das Schauspielhaus FM4-Moderatoren (*Im Sumpf*), die in den 1990er Jahren als Galionsfiguren eines avancierten popkulturellen Diskurses gelten. Auch Christoph Grissemann und Dirk Stermann haben sich als Moderatoren der wöchentlichen FM4-Satiresendung *Salon Helga* bereits eine Fangemeinde aufgebaut. Bald darauf werden die beiden mit eigenen Programmen als Kabarettduo reüssieren und eine eigene Fernsehshow (*Willkommen Österreich*) im ORF moderieren.

Das Gemeinschaftsprojekt *komune kess* ist eine Art Talkshow einer inszenierten Wohngemeinschaft, die erste Aufführung wird in der ORF-Sendereihe Kunststücke übertragen. Mit einem ähnlichen medienkritischen Format – Talk 2000, U 3000 – hat etwa zur gleichen Zeit der deutsche Gesamtkünstler Christoph Schlingensief als TV-Moderator für Furore gesorgt. Es scheint, als ob Gini Müller und Gerald Singer an diese Art des absichtsvoll improvisierten Anti-Entertainments anknüpfen wollen, das bewusst chaotisch ablaufen soll und sich gegen ein reibungsloses, geglättetes Kulturreignis stellt. Laut Müller habe die *komune kess* auch „gut funktioniert“.²⁹ Insgesamt reicht es jedoch nicht aus, um das Schauspielhaus aus der Krise herauszubringen.

Die Herbst- und Wintermonate 1999 - in denen die „Kunst ist Notdurft“-Aufführungsreihen schlecht besucht sind und der nächste Themenblock unter dem Motto „Nie wieder Friede“ vorbereitet wird - dürften überaus belastend gewesen sein. Keiner der Gesprächspartner spricht gern von dieser Zeit, in der nicht klar ist, wie es am Schauspielhaus weitergehen wird, sich aber zunehmend abzeichnet, dass vom Müller-Singer-Konzept Abstand genommen werden könnte. Erste Konzessionen werden publik, Hans Gratzer wird in der Oktoberausgabe der *Bühne* folgendermaßen zitiert:

²⁸ Ebd.

²⁹ Müller, Gini, 28. 10. 2009.

„Nix ist wirklich fix, wir wollen nach den ersten zwei Blöcken überprüfen, ob der Kurswechsel vom Publikum angenommen wird. Ob es uns gelingt, das Schauspielhaus wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Vielleicht müssen wir auch die Notbremse ziehen und mehr dem Publikumsgeschmack Tribut zollen. Was keiner von uns will, denn das Schauspielhaus soll geschmacksbildend wirken.“³⁰

Schwierige Zeiten hat das Schauspielhaus schon zuvor überstanden, schlechte Kritiken hat es verkraftet, mit dürftigen Auslastungszahlen ist es fertig geworden. Doch dieses Mal ist etwas anders: Der interne Zusammenhalt fehlt. Vor allem Toni Wiesinger und Gerta Ruzicka, das organisatorische und finanzielle Rückgrat des Hauses, haben keinen Hehl daraus gemacht, dass ihnen die Neuorientierung nicht behagt. Toni Wiesinger: „Das Konzept von ‚Kunst ist Notdurft‘ war von Anfang an nicht meins. Mir war das – nicht inhaltlich – aber von der Ausführung her zu dilettantisch und aktionistisch.“³¹ Der mangelnde Publikumszuspruch, die fehlende mediale Unterstützung geben ihnen vorderhand Recht. „Es war uns klar, dass Hans Gratzer dem Druck nicht standhalten wird“, sagt Gini Müller.³² Auch Gerald Singer meint: „Wir haben schon gemerkt, dass wir ‚abgesägt‘ werden.“

Wie Hans Gratzer tatsächlich zu den Neuerungen steht, lässt sich im Nachhinein nicht eindeutig rekonstruieren, zu sehr sind die Erinnerungen der Gesprächspartner von der persönlichen Einschätzung der Situation gefärbt. Die einen meinen, dass er sich noch bis zur Premiere im September positiv geäußert habe, in der Installation sogar das Theater der Zukunft gesehen haben will; während die anderen davon ausgehen, dass er von all dem ganz und gar nicht überzeugt war. Jedenfalls gibt Hans Gratzer dem Druck sukzessive nach und weicht bei Ernst Tollers Stück *Nie wieder Friede*, das am 6. November 1999 Premiere feiert, bereits vom ursprünglichen Konzept ab. Gratzer übernimmt die Regie an der Stelle von Julian Kamphausen, einem Assistenten von Christoph Schlingensief. Der deutsche Künstler hat Ende der 1990er Jahre gerade mit einer Art Polit-Aktionismus, mit Projekten außerhalb des Theaters, internationale Aufmerksamkeit erregt (CHANCE 2000). Auch seine Bühnenarbeiten etwa an Frank Castorfs Berliner Volksbühne, sind in dieser Phase deutlich von aktionistischen Elementen geprägt. Offenbar wollen Müller und Singer bei ihren Erkundungen eines antimimetischen Terrains, etwas vom Schlingensiefschen Elan aufs Schauspielhaus übertragen. Daraus wird jedoch nichts. Im Programmheft sind Kamphausen und Gratzer noch als Spielleiter aufgeführt, de facto hat Gratzer jedoch die Leitung inne, auch vom Bühnenbildner Bernhard Hammer (der die Schwab-Installation verantwortet und für das Toller-Projekt einen unkonventionellen Zugang erarbeitet hat: die Zuschauer hätten von oben

³⁰ N. N.: „Schauspielhaus-Vorschau“, in: Bühne, 10/99.

³¹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

³² Müller, Gini, 28. 10. 2009.

durch ein Gitter auf die Bühne herabgeblickt³³) trennt man sich. Während der Proben kommt es wiederholt zu Auseinandersetzungen mit der Produktionsdramaturgin Gini Müller, die das ursprüngliche Konzept nicht kampflos aufgeben will. Gratzer äußert sich einmal öffentlich darüber, dass er in jener Phase von manchen Schauspielern beschimpft und von einigen Musikern „nicht einmal gegrüßt“ werde.³⁴

Die im Schauspielhaus inszenierte Toller-Fassung ist jedenfalls ein dramaturgisches Fundstück. *Nie wieder Friede*, Tollers vorletztes dramatisches Werk, wurde 1936 in London, einer Exilstation Tollers auf der Flucht vor dem Naziregime, uraufgeführt. Die launige Parabel handelt von der Bedrohung durch den Faschismus und einer bevorstehenden Konfrontation zwischen Demokratie und Diktatur: Im Himmel schließen Napoleon und der heilige Franziskus eine Wette ab, ob der Mensch nun von Grund auf gut oder böse sei. Auf Erden bricht unterdessen ein Krieg aus. Der Friseur Emil (im Schauspielhaus verkörpert von Wolfram Rupperti) wird als Diktator eingesetzt, die Ausgrenzung von Ausländern, im Stück bezeichnet als „Erbfeinde“, wird mit Blut- und Bodenphilosophie betrieben, das Volk jubelt mit.

Ursprünglich hätte Hanns Eisler die Bühnenmusik komponieren sollen, offenbar kam es aber nicht mehr dazu, lediglich die Ouvertüre und zwei Gesangsnummern stammen aus seiner Feder, die restlichen Kompositionen sind Stückwerk mit Musik von Herbert Murill. Für das Schauspielhaus haben die Wiener Elektronikmusiker Christof Kurzmann und Oliver Stotz, die bereits in *Theme Attack* engagiert waren, eine eigenständige Theatermusik erarbeitet, in der die Musik der 1930er Jahre als Zitat wieder aufersteht. Die Kritik schwärmt von „wunderschönen [...] Arrangements“.³⁵ Die Inszenierung von Hans Gratzer zitiert ebenfalls die Bühnenästhetik der Zwischenkriegszeit: die steil aufragende Stufenbühne (Bühnenbild: Hans Gratzer) ermöglicht ganz in schwarz-weiß gehalten wirkungsvolle Licht- und Schatteneffekte, auch die agitatorischen Rezitationen erinnern die Kritiker an das Polit-Theater etwa eines Erwin Piscators. Hans Gratzers Aufführung wird insgesamt als stilsicher und unterhaltsam beschrieben.³⁶

Die Verantwortung für die Aufführung, also für das Hauptprogramm, mussten Singer und Müller bereits abgeben, aber Gini Müller versucht zu diesem Zeitpunkt noch intensiv auf Nebenschienen die Politisierung weiter voran zu treiben. Das Volkstheater Favoriten gastiert etwa am 17. November 1999 mit der Aufführung *Schluss mit lustig: Ein Land dreht durch*, in

³³ Ebd.

³⁴ Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel(H)aus?“, in: *Theater heute*, 5/00, S. 77

³⁵ Pohl, Ronald: „Das Propaganda-Posthorn“, in: *Standard*, 8. 11. 1999.

³⁶ Haider-Pregler, Hilde: „Wie man Feindbilder konstruiert“, in: *Wiener Zeitung*, 8. 11. 1999.

dem die innenpolitische Situation nach dem Wahlausgang als absurdes Kammerspiel dargestellt wird. Bei den Nationalratswahlen vom 3. Oktober 1999 hat erstmals die FPÖ unter Jörg Haider mit einem ausländerfeindlichen Wahlkampf 27 Prozent der Wählerstimmen erzielt, ist damit nach der SPÖ zur zweitstärksten Partei geworden und hat die ÖVP auf den dritten Rang verwiesen. Die politische Lage verschärft sich in den Wintermonaten 1999 insofern, als Viktor Klima (SPÖ) an der Bildung einer tragfähigen Koalition scheitert – und schließlich die Regierungsbildung Wolfgang Schüssel (ÖVP) übergibt.

Mit Hans Gratzers Einverständnis hat Gini Müller im *Nie wieder Friede*-Programmheft noch ein Inserat der neu gegründeten Initiative „get to attack“ veröffentlicht. Die überparteiliche Vereinigung ist nach den Nationalratswahlen ins Leben gerufen worden. Die Aufgabe des Verbandes wird folgendermaßen formuliert: „Wir fordern auf, Widerstand zu leisten [...]. Wir rufen auf zur Attacke gegen Arrangements mit Nationalismus, Unterdrückung und Fremdenfeindlichkeit.“³⁷ „Das waren schon relativ bewegte Zeiten – zuerst die Omofuma-Geschichte³⁸, dann der Wahlausgang³⁹“, sagt Gini Müller. „Die Protestkultur hat die damalige Stimmung aufgegriffen, es war an der Zeit, etwas zu unternehmen.“⁴⁰

Im Schauspielhaus wird indes mitten in der Saison der Spielplan geändert. Bereits im Ernst-Toller-Programmheft wird als nächste Premiere für den 23. Januar 2000 das Broadway-Erfolgsstück *W;t* von Margaret Edson angekündigt.⁴¹ Während das Land peu à peu eine Politisierung erlebt, die schließlich sogar zu einer Protestbewegung führt, bei der kurzzeitig tausende Menschen auf die Straße gehen, wird im Schauspielhaus das Projekt des politischen Theaters aufgegeben. Zur Frage, warum die Neupositionierung dermaßen gescheitert ist, äußern sich Gerald Singer und Gini Müller in einer offenen Stellungnahme, von der später noch einmal die Rede sein wird, durchaus selbstkritisch, und fassen die Errungenschaften des Unternehmens „Kunst ist Notdurft“ folgendermaßen zusammen:

„Kritiken und Auslastungen der ersten Produktionen blieben hinter den Erwartungen zurück, was wir durchaus auch eigenen strategischen Fehlern zuschreiben (mangelndes Vermittlungsvermögen, Überforderung des Publikums, interne Kommunikations-schwierigkeiten, Selbstüberforderung in bestimmten Aufgabenstellungen, mangelnde

³⁷ N. N.: „Ein Aufruf gegen eine Koalition mit dem Rassismus“, Inserat in: Österreich, Zeitung für Krieg und Frieden 2/99.

³⁸ Marcus Omofuma (1973–1999) war ein Asylwerber aus Nigeria, der während einer Flugzeug-Abschiebung aus Österreich nach Sofia (Bulgarien) am 1. Mai 1999 ums Leben kam.

³⁹ Bei dem Jörg Haiders rechtspopulistische freiheitliche Partei, wie bereits erwähnt, die zweitstärkste Partei im Lande wurde.

⁴⁰ Müller, Gini, 28. 10. 2009.

⁴¹ Das ursprüngliche Konzept hätte Themenblöcke zu folgenden Stücken vorgesehen: *Todeskitsch* von Tina Leisch in der Regie von Gini Müller. *Oscar Wildes Vera oder die Nihilisten* war ebenfalls in Planung, das Oscar-Wilde-Fragment wird schließlich in der Regie von Tina Lanik am 25. April 2000 die Saison beenden. Ursprünglich hätte Gerald Singer die Saison mit Thomas Jonigks Stück mit dem damaligen Arbeitstitel *Millionen Täter können nicht falsch liegen* beenden sollen. Jonigk hat fünf Jahre lang kein Stück geschrieben und sich in dieser Spielzeit mit dem viel beachteten Inzest-Drama *Täter* zurück gemeldet, die Uraufführung fand in Hamburg statt. Vgl.: N. N.: „Schauspielhaus-Vorschau“, in: Bühne, 10/99. Müller, Gini, 28. 10. 2009.

Autorität ...). Wir haben jedoch den ersten Themenblock immer als Pilot-Projekt verstanden, auch als ersten Schritt in Richtung einer Erweiterung des Publikumsspektrums. Der am Theater häufigen glatten und reibungslosen Professionalität setzten wir eine Brüchigkeit entgegen, die Diskussionen über Sinn und Aktualität des Theaters ermöglicht, ein Vorhaben, das von einem Großteil der Kritiker verständnislos abgelehnt wurde. Vieles gelang auch: Die Schwab-Installation und das sonstige Programm im Rahmen von ‚Kunst ist Notdurft‘ animierten zu teils zornigen Aufschreien, Sinnfragen am Rande der Kapazität von Theater.“⁴²

Mehr als zehn Jahre nach den Ereignissen zieht Gini Müller folgende Bilanz:

„Ich fand das Konzept gut, aber irgendwie waren alle damit überfordert. Meiner Meinung nach war vor allem die Erwartungshaltung ein Problem: Es war als Theateraufführung angesetzt, mit fixen Anfangs- und Endzeiten, also haben die Leute auch ein Theater erwartet. Vielleicht hätte das Projekt als Ausstellung besser funktioniert? Nichtsdestotrotz finde ich, dass unsere Herangehensweise richtig war, ich fühle mich nach wie vor in meiner Theaterauffassung bestätigt, glaube aber, dass wir am Schauspielhaus damit einfach zu früh waren. Heute würde man sagen, das ist ‚postdramatisches Theater‘, heute hätte man dafür ein Label, aber damals hat man diesen Ansatz nicht verstanden. Was wir gemacht haben, auch die Politisierung, etwas, dass ich ganz bewusst vorangetrieben habe, war ein zu radikaler Bruch mit allem, was zuvor in der Porzellangasse passiert ist. Das hat man uns, das hat man vor allem dem Gratzer nicht abgenommen. Und im Haus selbst war eine andere Theaterauffassung dominierend. Das alles hat das Projekt letztlich gesprengt. Nicht inhaltlich, an den Personen ist es gescheitert.“⁴³

Damit verdeutlicht Müller den bereits erwähnten Konflikt in den Theaterauffassungen. Bei den Gesprächen, die für diese Arbeit geführt wurden, spürt man noch etwas von der Enttäuschung über den mangelnden Rückhalt, den die jungen Theatermacher erfahren mussten - Singer war damals 29, Müller 28 Jahre alt. Gini Müller: „Persönlich habe ich mich anfangs von Gratzer und den anderen sehr angenommen gefühlt. Das war dann besonders traurig, als es nicht geklappt hat und alles auseinander gebrochen ist.“⁴⁴ Gerald Singer sagt:

„Ich habe für mich etwas extrem Neues versucht, was mich sicher in manchen Punkten überfordert hat, aber mit etwas mehr Geduld und Unterstützung bei der Arbeit hätten wir etwas Neues etablieren können. Wenn man so viel Energie in ein Projekt investiert, dabei bis zur Selbstaufgabe geht und dann wird einem plötzlich alles entzogen – das war für meine künstlerischen Biographie eine ganz einschneidende Erfahrung.“⁴⁵

Für Hannes P. Wurm, seit *The Sound of Music* wiederholt als Regieassistent am Schauspielhaus tätig, ist der Umstand, dass man die Zusammenarbeit abrupt beendet hat

⁴² Öffentliche Stellungnahme der Schauspielhaus-Dramaturgie, Gini Müller, Gerald Singer, undatiert, Privatarchiv Petra Rathmanner.

⁴³ Müller, Gini, 28. 10. 2009.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

grundsätzlich nichts Ungewöhnliches, sondern eine Facette des Führungsstils von Hans Gratzer:

„Hans hat ihnen Vertrauen geschenkt, das sie nicht in dem Maße erfüllt haben, wie er es sich vorgestellt hat. Er war enttäuscht und hat mit ihnen gebrochen. Auch das ist eine Seite: Er bindet Leute an sich, baut sie auf und - wenn es aus irgendwelchen Gründen für ihn nicht mehr geht – lässt er sie wieder fallen. Gerald und Gini waren da sicher keine Einzelfälle. Aber bei ihnen war es besonders dramatisch, weil ihr Ansatz so ein großer Bruch mit all dem war, was zuvor am Haus passiert ist. Das war emotional dermaßen aufgeladen, da haben sich hinter den Kulissen Tragödien abgespielt.“⁴⁶

Der Streit eskaliert, als die Zusammenarbeit mit „get to attack“ eingestellt sowie vereinbarte Diskussionsrunden abgesagt werden. Es kommt angeblich zu Schreiduellen. Schließlich droht Toni Wiesinger Hans Gratzer mit seiner sofortigen Kündigung, wenn nicht Gini Müller und Gerald Singer entlassen werden.⁴⁷ Gratzer gibt nach. Man trennt sich mit sofortiger Wirkung von Gini Müller; mit Gerald Singer, der dem Haus bereits einige Jahre verbunden war, einigt man sich dahingehend, dass er noch bis Saisonende seinen Vertrag als Dramaturg erfüllt, sich jedoch nach den Maßgaben des Hauses zu richten habe, die Pressesprecherin Birgit Holzer kündigt aus Solidarität. „Das Schauspielhaus war zerbrochen“, sagt Gratzer in einem Interview mit Wolfgang Kralicek. „Und ich war am Ende.“⁴⁸ Hans Gratzer ist so frustriert, dass er mit dem Gedanken spielt, endgültig auszusteigen - *W;t* sollte seine letzte Inszenierung werden.⁴⁹ Doch bis zur Premiere am 23. Januar 2000 eröffnen sich, völlig unerwartet, neue Perspektiven.

Während den Proben zu *W;t* lernt Hans Gratzer den Dirigenten Martin Haselböck kennen. Durch die Bekanntschaft mit dem Gründer und Leiter des Originalklang-Orchesters Wiener Akademie eröffnet sich ein unvorhergesehener Ausweg. Haselböck über seine erste Begegnung mit Hans Gratzer⁵⁰:

„Er hat gleich zu mir gesagt: ‚Das politische Theater ist sinnlos. Das führt nirgendwo hin.‘ Er hat ernsthaft überlegt, mit dem Theater ganz aufzuhören oder etwas völlig anderes zu beginnen. Da habe ich eingehakt. In Wien hatte damals die Barockmusik keine Heimat, wir waren schon seit längerem auf der Suche nach einer Möglichkeit, um die Lücke in der Stadt zu füllen. Dass wir nun ausgerechnet im Schauspielhaus fündig werden konnten, kam für uns völlig überraschend. Für Hans Gratzer war das wohl wie eine Flucht aus einer verfahrenen Situation. Wir waren von Anfang an euphorisch und

⁴⁶ Wurm, Hannes P., 16. 2. 2011.

⁴⁷ Wiesinger, Toni, 2.2. 2011.

⁴⁸ Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel(H)aus?“, in: Theater heute, 5/00, S. 77.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Den Kontakt zwischen Haselböck und Gratzer hat die damalige Netzezeit-Geschäftsführerin Julia Penninger, eine langjährige Schauspielhaus-Besucherin, hergestellt. Vgl. Haselböck, Martin, 7. 11. 2009.

haben uns wunderbar ergänzt, ich habe viel von ihm gelernt und würde sagen, dass eine Freundschaft entstanden ist.“⁵¹

Während sich Hans Gratzer mit dem ihm eigenen Elan in die Planung der nächsten Spielzeit stürzt, die das Haus in den nächsten Monaten völlig umkrempeln wird, müssen noch vier Premieren der laufenden Saison abgespielt werden. Der Impresario pendelt in dieser Zeit zwischen hochfliegenden Plänen für eine ungewisse Zukunft und einer Gegenwart, in der er noch einige Tiefschläge einstecken muss. Er wendet sich vom Theater mit politischem Anspruch ab und programmiert die beiden Broadway-Knüller *W;t* und *Vagina Monologe*, von den performativen Versuchsanordnungen zu Beginn der Spielzeit kehrt er zurück zum klassischen Schauspielertheater. Das abrupte Abweichen vom Spielplan offenbart eine Identitätskrise, die auch zum Gegenstand kulturpolitischer Berichterstattung wird:

„Ein funktionierendes Schauspielhaus ist das Missing Link zwischen Großbühnen und Off-Szene; in seinen besten Zeiten war es die einzige ernsthafte Konkurrenz zum Burgtheater (wie schmerzlich ein solches Gegengewicht fehlt, kann man derzeit deutlich sehen). Nur weil Hans Gratzer müde ist und behauptet, den großen Bühnen nichts mehr entgegensetzen zu können, bedeutet das noch lange nicht, dass jemand anderer nicht dazu imstande wäre.“⁵²

Der Theatermacher steht unter enormem Druck und muss an allen Fronten kämpfen: Unfriede im Haus, schlechte Auslastungszahlen und ein nicht gerade ermutigendes Medienecho.

Das Stück *W;t (Geist)* von Margaret Edson beschreibt das Leiden einer unheilbar an Krebs erkrankten Frau. Das erste und bislang einzige Drama der hauptberuflich als Vorschullehrerin tätigen US-Hobbyautorin beruht auf Erlebnissen, die sie als Helferin auf einer Krebsstation gesammelt hat. Das well-made-play war der Überraschungserfolg der New Yorker Theatersaison 1998/99 und wurde mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet. Hans Gratzers Inszenierung, Premiere ist am 23. Januar 2000, wird von den Kritikern zwar nicht überschwänglich, aber durchaus wohlwollend aufgenommen, vor allem Tatja Seibts Darstellung der Hauptrolle wird wiederholt gelobt. Dennoch lässt der Publikumszulauf zu wünschen übrig; *W;it* läuft vor durchschnittlich 50 Zuschauern.⁵³

Am 20. Februar 2000 feiern schließlich die *Vagina Monologe* der US-Autorin Eve Ensler Premiere. Der Broadway-Hit basiert auf Interviews, in denen etwa 200 Frauen über ihr intimes Körperteil Auskunft geben. In den USA ist das Stück der Aktivistin und Feministin ein Sensationserfolg, wird mit Stars wie Whoopi Goldberg, Jane Fonda oder Oprah Winfrey

⁵¹ Haselböck, Martin, 7. II. 2009.

⁵² Kralicek, Wolfgang: Schauspielhaus: Schluss mit lustig“, in: Falter, 51-52/00, S. 73.

⁵³ Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel(H)aus?“, in: Theater heute, 5/00, S. 77.

gezeigt, und gilt als eine Art feministisches Manifest. Die Kritiker sind der Schauspielhaus-Inszenierung von Sabine Mitterecker grundsätzlich zugeneigt, das Darstellerinnen-Trio - Brigitte Antonius, Christine Jirku und Simone Mende – erntet mehrheitlich Lob, das Stück selbst überzeugt indes die wenigsten. Wenngleich die *Vagina Monologe*, die im kleinen Nebenraum des Schauspielhauses gezeigt werden, nicht schlecht besucht sind, bleiben die New Yorker Erfolge aus Wiener Sicht nicht ganz nachvollziehbar.⁵⁴

Probenzeit und Premiere der *Vagina Monologe* sind zudem von hausinternen Konflikten überschattet, die schließlich an die Öffentlichkeit dringen und dem Schauspielhaus erneut negative Schlagzeilen einbringen. Wie schlecht das Verhältnis vor allem mit Gini Müller bereits gewesen sein muss, lässt sich daran erkennen, dass Müller in der Folge untersagt wurde, das Haus noch einmal zu betreten.⁵⁵ „Mir war der Widerstand wichtig, deshalb habe ich mich auch dafür eingesetzt“,⁵⁶ erklärt Gini Müller im Nachhinein ihre Motivation, am Schauspielhaus nicht kleinbeizugeben.

Wieso konnte der politische Widerstand seinerzeit für Theaterleute dermaßen relevant werden? Das Jahr 2000 bringt Österreich eine politische Wende: Nach den Nationalratswahlen vom 3. Oktober 1999 scheitern die Regierungsverhandlungen der SPÖ, die Regierungsbildung wird schließlich der Volkspartei (ÖVP) überlassen, die binnen kurzer Zeit eine Koalitionsvereinbarung mit den Freiheitlichen (FPÖ) aushandelt. Am 4. Februar 2000 wird die Koalition der ÖVP mit der FPÖ angelobt, die ÖVP ist zwar nur drittstärkste Partei, stellt aber mit Wolfgang Schüssel künftig den Bundeskanzler. Der schwarzblaue Regierungsantritt wird von überraschend massiven Protesten aus der Bevölkerung begleitet und erregt auch international Aufsehen. Aus anfänglich spontanen Protestbekundungen formiert sich im Lauf der kommenden Monate eine überparteiliche Bewegung, die sich regelmäßig zu so genannten Donnerstagsdemonstrationen trifft und zu Zeiten ztausende Menschen auf die Straße bringt. Vor allem Intellektuelle und Künstler, darunter André Heller, Elfriede Jelinek oder Marlene Streeruwitz, äußern sich in diesen Wochen und Monaten wiederholt regierungskritisch in den Medien. Die Stimmung der Regierungsgegner wird Anfang Februar 2000 so beschrieben: „Es ist in diesen Tagen nicht leicht, die richtige Mitte zwischen aktionistischem Pathos und endzeitlicher Depression zu finden.“⁵⁷

⁵⁴ Kralicek, Wolfgang: „Amerikanische Theaterbesucher sind anders meint“, in: Falter, 8/00. Hannes P. Wurm erinnert sich daran, dass die *Vagina Monologe* beim Publikum gut angekommen sind.

⁵⁵ Müller, Gini, 28. 10. 2009.

⁵⁶ Müller, Gini, 28. 10. 2009. Nach dem abrupten Ende ihrer Tätigkeit fürs Schauspielhaus widmet sich Müller der Protestbewegung und wird mit der Volxtheater Karawane auch bei den Antiglobalisierungsprotesten in Genua mit dabei sein. Wenn Müller hier von „Widerstand“ spricht, meint sie die regierungskritische Protestbewegung.

⁵⁷ Gächter, Sven; Knecht, Doris; Schneeberger, Peter: „Speißen Sie sich an!“, in: profil, 6/00, S. 120.

In dieser aufgeladenen Atmosphäre wird auch Hans Gratzer von Journalisten befragt. Er äußert sich, anders als die meisten anderen Kulturschaffenden, ziemlich resignativ: „Theater scheint gesellschaftspolitisch sinnlos geworden zu sein.“⁵⁸ Während allerorts vom Polit-Aktionismus die Rede ist, sagt Gratzer: „Ich kenne keine neue, wirksame Form des Widerstands. Meine Form ist das Schweigen. Ich ziehe mich zurück, denke nach und konzentriere mich.“⁵⁹ Diese Antwort ist aus Hans Gratzers Sicht nachvollziehbar. Schließlich hat er das Theater nie primär als politisches Instrument verstanden.⁶⁰ Zudem ist sein Versuch eines politischen Theaters soeben von Kritik und Publikum abgelehnt worden – und er steckt mitten in den Vorbereitungen für etwas völlig Neues.

Für die ehemaligen Schauspielhaus-Dramaturgen Gini Müller und Gerald Singer, die sich durch die politischen Situation in ihrem Theaterverständnis eher bestärkt fühlen, müssen diese Aussagen jedoch ein Affront gewesen sein, auf den sie schließlich mit einer öffentlichen Stellungnahme reagieren. Aus diesem pamphletartigen Schreiben soll hier ausgiebig zitiert werden, weil etwas von der Dringlichkeit spürbar wird, mit der zu diesem Zeitpunkt das Projekt politisches Theater betrachtet wird:

„Das Schauspielhaus als öffentlicher Diskursort sollte Widerstand leisten, aber nicht nur in Form von modischen Anti-Regierungsstatements, sondern mit langfristiger inhaltlicher Themenstrategie [...] ein Experiment, das über die Funktionen der patriarchal-bürgerlichen Theaterinstitution hinausgehen sollte. Hans Gratzer gab sich im Sommer noch offen, kämpferisch gegenüber den Medien. Ausgerechnet jetzt, wo Politisierung notwendig ist und stattfindet, wo auf den Straßen täglich höchst kreativ demonstriert wird, hat das Schauspielhaus längst wieder seinen Kurs geändert und der Chef verkündet ab nun ‚Trauer, Besorgnis und Schweigen‘ [...] als ‚Form‘ des Widerstands. Nachdem auf dem Weg zu dieser Widerstandsform viele kritische Stimmen ‚verlorengegangen wurden‘, ist endlich wieder Ruhe in seinem Haus eingekehrt, ... während es draußen tobt und pfeift.

Der Versuch mit Mut, Konsequenz und Geduld auch gegen Publikumserwartungen und Ablehnung der Kritik ein klares Ziel zu verfolgen, ist gescheitert. Konflikt produziert Dialog, keinen Scheinkonsens und zeigt die Komplexität einer Situation. Wir wünschen dem Schauspielhaus alles Gute auf dem Weg der neu gewonnenen Harmonie, glauben aber nicht, dass Pflichtbekenntnisse, Schweigen und Trauer geeignete Widerstandsformen repräsentieren.

Brecht: ‚Wer kämpft kann verlieren, wer nicht kämpft hat schon verloren.‘

Grüße – Widerstand

Gini Müller, Gerald Singer“⁶¹

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

⁶¹ Öffentliche Stellungnahme der Schauspielhaus-Dramaturgie, Gini Müller, Gerald Singer, undatiert, Privatarchiv Petra Rathmanner.

Auf die Pressemeldungen, die nach diesem offenen Brief erscheinen, reagiert Hans Gratzer mit einer knappen Meldung: „Es ist bedauerlich, dass hausinterne Vorgänge politisch instrumentalisiert werden, und ich behalte mir rechtliche Schritte vor.“⁶² Auch die Regisseurin Tina Lanik, die im Schauspielhaus gerade die letzte Premiere der Spielzeit vorbereitet, sieht sich zu einer Stellungnahme veranlasst: „Wir bestehen auf unsere künstlerische und politische Eigenständigkeit und wollen uns von niemandem als Spielball für hausinterne Differenzen benutzen lassen, die bereits vor unserer Zusammenarbeit stattgefunden haben.“⁶³

Bei allen Differenzen und Divergenzen werden noch zwei Premieren im Schauspielhaus realisiert. Am 16. März 2000 feiert das Soloprogramm von Helen Schneider, *A Voice and a Piano* Premiere. Mit der US-Sängerin hat Gratzer vergangenen Sommer erfolgreich *Evita* in Bad Hersfeld inszeniert, nun gefällt die Sängerin mit einem routinierten Musikprogramm auch am Schauspielhaus. Die letzte Schauspielpremiere, Oscar Wildes in Vergessenheit geratenes Bühnendebüt *Vera oder die Nihilisten*, findet am 25. April 2000 statt. Das naive Politmärchen verhandelt die unmögliche Liebe zwischen einer Anarchistin (Barbara Horvath) und dem jungen Zarewitsch (Philipp Hauss). Die offensichtlichen Mängel des Textes will die Inszenierung von Tina Lanik durch eine eigenwillige Choreographie und dissonante Stimmübungen wettmachen, die ein wenig an Bühnenexperimente der russischen Avantgarde erinnern. Dabei wird das zaristische Russland im Schauspielhaus in eine Raumstation verlegt, die Figuren tragen futuristische Kostüme. Ein nicht uninteressanter Zugang, aber die Aufführung bleibt dennoch hinter den Erwartungen zurück und ist schlecht besucht.⁶⁴

Im Frühjahr 2000 stellt Hans Gratzer auf einer Pressekonferenz mit „Tränen in den Augen“⁶⁵ seinen Abschied in Aussicht und kündigt das neue Programm an: Mit Martin Haselböck, der freien Operngruppe (NetZZeit) und den Puppenspielern vom Kabinetttheater hat er einen Spielplan entworfen, der von der Barockoper (*Acis und Galatea*) bis zum zeitgenössischen Musiktheater (*As I Crossed the Bridge of Dreams*) reicht. Das Autorentheater wird in einer Nebenreihe (Schaufenster) weitergeführt.⁶⁶

Mit dem Wiener Kulturstadtrat Peter Marboe (ÖVP) hat Gratzer eine Kompromisslösung ausgehandelt: Der Ende 2000 auslaufende Subventionsvertrag wird um ein halbes Jahr, also bis Saisonende 2000/01, verlängert. Allerdings hat Marboe klargestellt, dass eine endgültige

⁶² Schauspielhaus-Presseaussendung, Privatarchiv Petra Rathmanner.

⁶³ Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel(H)aus?“, in: *Theater heute*, 5/00, S. 77.

⁶⁴ Die Autorin kann sich aus eigener Anschauung an eine Aufführung mit etwa zehn Besuchern erinnern, Hannes P. Wurm spricht davon, dass diese eine jener Aufführungen war, bei der wiederholt die Büro-Mitarbeiter dringend ersucht wurden, sich abends in die Vorstellung zu setzen, um den Raum zu füllen. Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

⁶⁵ Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel(H)aus?“, in: *Theater heute*, 5/00, S. 77.

⁶⁶ Ebd.

Umwidmung des Schauspielhauses als Musiktheaterbühne für ihn nicht in Frage komme.⁶⁷ Ende Juni 2001 ist es also endgültig mit der Hans Gratzers Ära am Schauspielhaus vorbei. Gratzer zieht im Pressegespräch bittere Bilanz: „Bei all den Neuanfängen in den zwei Jahrzehnten Schauspielhaus ging es trotz aller Lust am Entdecken letztlich doch immer wieder um die Auslastung.“⁶⁸ Was seinen jüngsten Neuanfang betrifft, äußert er sich jedoch unverdrossen wagemutig: „Was soll schon passieren? Selbst wenn es nicht funktioniert, war es wenigstens ein lustvoller Abgang.“⁶⁹

Hinter den Kulissen wird auf Hochdruck an der Neupositionierung gearbeitet und das Haus komplett verändert. Der einschneidendste Eingriff ist wohl der Wechsel an der Spitze des Hauses: Toni Wiesinger und Gerta Ruzicka werden mit Ende der Saison aus freien Stücken das Schauspielhaus verlassen. Toni Wiesinger sagt dazu:

„Alle Zeichen standen schon länger auf Veränderung. Bei ‚Kunst ist Notdurft‘ habe ich endgültig gespürt: Es ist Schluss. Ich will mir das alles nicht mehr geben. Bei mir war die Luft draußen. [...] Das Musiktheater war für mich eine Ausrede und mir war klar, dass ich da nicht mehr dabei sein will. Wir haben uns freundschaftlich getrennt.“⁷⁰

Ein neues Leitungsteam wird gefunden: Elke Hesse, die ursprünglich als PR- und Marketingexpertin ans Haus kam, wird zunehmend Aufgaben als persönliche Assistentin übernehmen, Philipp Harnoncourt wird als musikalischer Berater und Betriebsleiter engagiert und Dominik Jutz wird künftig die kaufmännische Agenden betreuen. Hesse und Jutz sind damals in ihren 30ern und arbeiten zum ersten Mal mit Hans Gratzter.⁷¹ Wieder gelingt es Hans Gratzter, das Team auf einen Neuanfang einzuschwören:

„Hans hat es immer verstanden, andere für seine Ideen zu begeistern. Wir waren eine Gemeinschaft von Verschworenen, die mit aller Kraft ein Ziel verfolgt haben. Wir haben uns optimal ergänzt, es herrschte ein reger Austausch, ein wirklich produktives Miteinander. Ich weiß nicht, ob es Glück oder Instinkt ist, aber es ist ihm wiederholt gelungen, gute Leute zusammen zu führen, Talente zu entdecken, ein Arbeitsklima zu schaffen, in dem jeder seine Kreativität einbringen konnte. Es war kein Arbeitsprozess, der nur Energie absaugt, es ging wirklich um Entfaltungsmöglichkeiten für jeden einzelnen. Der Hans konnte diese Kräfte mobilisieren und kanalisiieren. Es war für uns alle eine unglaublich intensive Zeit. Aber wir hätten unter diesen Umständen keine zweite Spielzeit mehr durch gestanden.“⁷²

⁶⁷ Zu diesem Zeitpunkt gibt es bereits erste Überlegungen, das Theater an der Wien aus den Vereinigten Bühnen Wiens heraus zu lösen und als Opernhaus umzuwidmen, was schließlich 2006, im Mozart-Jubiläumsjahr, passieren wird. Vgl.: Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel(H)aus?“, in: Theater heute, 5/00, S. 77.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 78.

⁷⁰ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁷¹ Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

⁷² Jutz, Dominik, 9. 4. 2004.

Déjà vu: Das Team wächst über sich hinaus, kann die enorme Arbeitsleistung aber nur einen begrenzten Zeitraum aufrechterhalten. „Es war Arbeit pur, sieben Tage in der Woche, ich habe teilweise sogar im Theater übernachtet. Für mich war das alles neu, ich musste mich erst einarbeiten.“⁷³ Auch Elke Hesse beurteilt die finanzielle Lage im Nachhinein als prekär: „Im Grunde genommen war es ein Irrsinn mit diesem Budget Musiktheater zu machen, wir haben rund um die Uhr gearbeitet. Aber es war eine großartige Zeit, eine intensive Arbeitserfahrung, die ich auf keinen Fall missen möchte.“⁷⁴ Dominik Jutz äußert sich über die Vorbereitungsphase:

„Hans war wie eine Produktionsmaschine und hat unablässig gearbeitet. Kaum war eine Idee geboren, kam schon die nächste. Noch bevor wir überprüft haben, ob wir die erste Idee überhaupt realisieren können, ist ihm schon wieder eine dritte Sache eingefallen. Hans besaß die besondere Fähigkeit, bei anderen Begeisterung und Vertrauen zu erzeugen. Er konnte dabei sehr suggestiv sein. Zunächst konnte er sich selbst dermaßen in ein Projekt hineinsteigern, bis er von dessen Gelingen restlos überzeugt war, dieses Zutrauen hat sich übertragen. Er konnte die wahnwitzigsten Ideen entwerfen, wenn du ihm eine Weile zugehört hast, warst du dir sicher: Ja, das machen wir. Das geht. Wie konnte ich je zweifeln? Seine Leidenschaft für ein Projekt war dermaßen ansteckend, das machte sein Charisma wahrscheinlich aus. Insgesamt war das Projekt Musiktheater, zumindest am Anfang, von großer Skepsis getragen. Hans war überhaupt kein Musikexperte und völlig abhängig von der Expertise der anderen, vor allem natürlich von Martin Haselböck, den er noch nicht lange kannte, mit dem er zum ersten Mal zusammen gearbeitet hat. Dann hat er noch Philipp Harnoncourt an Bord geholt. Harnoncourt war eigentlich Betriebsleiter, aber auch für die Entwicklung des ästhetischen Konzepts der gesamten Saison mitverantwortlich und hat eigene Projekte und Regiearbeiten umgesetzt. Harnoncourt war ein wichtiger Ansprechpartner bei musikalischen Entscheidungen. Das ganze Projekt war für das Haus natürlich eine Riesennummer.“⁷⁵

„Es war nicht leicht“, sagt Hannes P. Wurm, der zur Kernmannschaft zählt und dem Haus auch in der letzten Spielzeit verbunden bleibt, „das Vertraute nicht mehr zu haben und für eine Saison mit neuen Leuten noch einmal von vorne zu beginnen.“⁷⁶ Der Verlust des bekannten Arbeitsumfelds bezieht sich nicht nur auf die Mitarbeiter, bedingt durch den Sparten- und Führungswechsel, sondern auch auf bauliche und organisatorische Veränderungen. Für den Kartenvertrieb hat man etwa mit der renommierten Organisation „Jeunesse“⁷⁷ ein Abo-Angebot entwickelt, das in der Folge gut angenommen wird.

Der Bühnenraum des Schauspielhauses beweist einmal mehr seine Wandlungsfähigkeit: Mit einer schlichten, hellen Holztribüne, die sich an der stilprägenden Renaissancebühne des

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

⁷⁵ Jutz, Dominik, 9. 4. 2004.

⁷⁶ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

⁷⁷ Die Jeunesse ist seit 1949 eines der größten österreichweiten Vertriebsnetzwerke für klassische Musikveranstaltungen, vorrangig, aber nicht ausschließlich für ein junges Publikum.

Andrea Palladio orientiert, erhalten die Barockoper einen angemessenen Rahmen, gespielt wird im Halbrund, zu Füßen des Publikums. Diese Bühnenform hat Hans Gratzer im Sprechtheater wiederholt eingesetzt, für das Musiktheater ist dies jedoch, zumal im Format einer Mittelbühne, ziemlich ungewöhnlich. Der Bau der Bühne ist in enger Zusammenarbeit mit Martin Haselböck entstanden. „Wir haben gemeinsam überlegt, wie wir die Akustik optimieren und ein stimmiges Gesamtbild erzeugen, das zugleich historische Bezüge herstellt und zeitgemäß ist.“⁷⁸ In nur zwei Wochen sind die Umbauten fertig gestellt.⁷⁹

Auch Regisseur Hans Gratzer muss bei der Zusammenarbeit mit Opernsängern und einem Orchester umdenken. Zunächst kann er seine besondere Begabung zur Besetzung, die bei Gratzer stets wesentlicher Bestandteil der Inszenierungsarbeit war, nicht so entfalten wie beim Schauspiel, sondern muss auf das Geschick des musikalischen Leiters vertrauen. „Hans Gratzer hat mir frei heraus erklärt, dass er kein Musikexperte sei und sich dabei voll auf mich verlässt. Mir war diese Offenheit natürlich sehr willkommen, dadurch hatten wir eine klare Arbeitsteilung.“⁸⁰ Haselböck erweist sich als gewandt. Florian Bösch, um nur ein Beispiel zu nennen, zählt wenige Jahre später zu den bekannten Tenören von Weltklasse mit Auftritten etwa bei den Salzburger Festspielen. Mit dem gebürtigen Brasilianer Alonso Barros holt Gratzer sich Unterstützung bei einem Choreographen, der eigentlich aus dem Musical kommt. Gratzer und Barros betreten beide mit der Erarbeitung einer Oper Neuland. Martin Haselböck erinnert sich, wie hier unterschiedliche Arbeitsweisen kollidierten:

„Die Proben haben so begonnen, dass sich alle zusammengesetzt und darüber nachgedacht haben, was man mit einer Szene ausdrücken will. Das mag für einen Schauspieler ein ganz gewöhnlicher Vorgang sein, für Sänger ist das ziemlich ungewöhnlich. Sie sind es vielmehr gewöhnt, dass man ihnen genaue Anweisungen gibt, im Sinne von: ‚Du gehst dorthin und machst dann das und das.‘ [...] Ich erinnere mich weiters, dass wir einmal sehr viel Zeit für die Choreographie einer einzigen Szene geopfert haben; sehr bekannte und teure Sänger sind eine Woche lang mit Alonso Barros herum gehüpft - und dann hat Hans Gratzer das alles gestrichen. Einfach so. Das ist im Musiktheater - gelinge gesagt - unorthodox. Aber Hans Gratzer war von der Zusammenarbeit mit den Sängern und Musikern wie elektrisiert, er hat unglaublich schnell dazugelernt und war bei der Arbeit enorm fokussiert.“⁸¹

Folgt man Martin Haselböck, hat gerade der unbefangene Zugang ein eigenes ästhetisches Potenzial entfacht:

⁷⁸ Haselböck, Martin, 7. 11. 2009.

⁷⁹ Hesse, Elke, 2. 12. 2010

⁸⁰ Haselböck, Martin, 7. 11. 2009.

⁸¹ Ebd.

„Dadurch ist Großartiges entstanden, Szenen, in denen Gesang und Bewegungsabläufe präzise durchdacht und choreographiert wurden. Die Aufführungen haben wirklich Kultcharakter gehabt. [...] Unser Konzept hat vorgesehen, dass wir uns musikalisch zwar im Bereich des Originalklangs bewegen, aber die szenische Umsetzung soll keine historische, sondern eine zeitgemäße Deutung der Stoffe bieten. In der Regiearbeit war Hans Gratzer meiner Meinung nach sehr puristisch, auf der Suche nach Reduktion und einer klaren Bildsprache.“⁸²

Hans Gratzer äußert sich in einem Interview über seine Hinwendung zur Oper: "Es geht mir jetzt auch ganz egoistisch darum, für mich einen Weg zu finden. Ich bin 58, da kannst du dir ja ausrechnen, wie viel du noch vor dir hast. Und ob du durch Loslassen vielleicht noch was anderes derglengst."⁸³

⁸² Ebd.

⁸³ Kralicek, Wolfgang: „Schauspiel aus“, in: Falter, 11/00, S. 62.

2000/01: Erfolgreiches Finale

Die letzte Spielzeit der Ära Gratzer beginnt mit einer Schaufenster-Premiere. Am 2. Oktober 2000 wird Raoul Biltgens *Nachspiel – ein kurzes Stück Theater* uraufgeführt. Parallel zur Neuorientierung des Schauspielhauses als Opernhaus wird das Autorentheater im Schaufenster lanciert. Das Gassenlokal mit raumhohen Fenstern wurde zuvor vor allem als Proberaum genutzt, verfügt über begrenzte technische Möglichkeiten und bietet Platz für maximal 50 Personen. Ursprünglich sollte Sabine Mitterecker das Projekt übernehmen; glaubt man Hannes P. Wurm, hat sie mit der Begründung abgelehnt, dass die Bühnenarbeit hier lediglich eine Alibi-Funktion erfülle, um die Geldgeber zu beschwichtigen, da die Stadt Wien bekanntlich eine Umwidmung des Schauspielhauses in ein Musiktheater nicht genehmigt habe. „Das lässt sich gar nicht abstreiten. Das Budget war niedrig und das Projekt kulturpolitisch umstritten“, meint Wurm dazu, er wird letztendlich das Schaufenster leiten.¹

Selbst einige der teilnehmenden Autoren zeigen sich anfangs skeptisch: „Uraufführungsverramschung, fiel mir dazu ein. Und: If you pay peanuts, only monkeys will work for you“, beschreibt etwa die Autorin Bettina Balàka erste Zweifel, die sich dank einer geglückten Premiere jedoch bald verflüchtigen.² Wurm resümiert: „Trotz aller Schwierigkeiten, hat sich der Versuch in jedem Fall gelohnt, es sind Theaterarbeiten von ganz eigener Qualität entstanden, ein Kritiker hat das ‚Schaufenster‘ einmal als ‚Wiens ungewöhnlichste Bühne‘ bezeichnet.“³ Im Grunde beschäftigt Hans Gratzer die Idee einer Autorenwerkstatt mit szenischer Umsetzung im kleinen Rahmen seit der Wiedereröffnung des Schauspielhauses. Diese Überlegungen nehmen im Schaufenster nun eine Form an, bei der Improvisation und Fragment wesentlicher Bestandteil sind. Autoren wurden aufgerufen, Stücke einzureichen, die etwa eine Stunde dauern und nicht mehr als fünf Darsteller benötigen. 150 Stücke langen im Schauspielhaus ein.⁴ Bei der Auswahl wendet man sich zudem an Bühnenverlage wie Thomas Sessler oder Kaiser sowie die IG AutorInnen und die Grazer Autorenversammlung. Jede Institution schlägt fünf Stücke vor, aus diesem Pool werden 12 Texte ausgewählt.⁵ Jeden zweiten Montag findet fortan die Uraufführung eines österreichischen Autors im Schaufenster statt.⁶ Mit Alexander Widner, Alois Hotschnig,

¹ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

² Bettina Balàka in: Gratzer, Hans (Hrsg.): Schauspielhaus Schaufenster. Wien: 2001, S. 78.

³ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

⁴ Gratzer, Hans (Hrsg.): 2001, S. 11.

⁵ Ebd.

⁶ Überdies gibt es ergänzende Veranstaltungen wie „Die Diskussion danach“ – Publikumsdiskussionen nach den Premieren, geleitet von Ruth Rybarski (ORF Kultur) und Wolfgang Reiter (steirischer herbst) – Lesungen der Autoren

Harald Kislinger oder Georg Timber-Trattnig werden Autoren gezeigt, die dem Schauspielhaus zum Teil seit Jahren verbunden sind. Erwin Riess hat *Mein Österreich* eigens für das Projekt Schaufenster und speziell für den Schauspieler Rainer Frieb verfasst, der den Monolog in der Regie von Susanne Wolf auch zur Uraufführung bringt. Mit Bernd Liepold-Mosser, Wolfgang Schmid oder Raoul Biltgen werden Nachwuchsautoren vorgestellt, die in ihren 20ern sind, Bettina Balàka ist in dem Dutzend die einzige Frau. Die Theaterwissenschaftlerin und Kritikerin Hilde Haider-Pregler beurteilt die Dramen folgendermaßen:

„Aufhorchen ließen (fast) alle, auch wenn kein neuer Shooting-Star aufzeigte. Aber darum geht es ja gar nicht. Auch nicht um ein nachträgliches Ranking. Viel wichtiger war das Ausprobieren, was am Theater möglich und machbar ist. Es waren fast durchwegs Texte, in denen Menschen von heute, zumeist Außenseiter, von sich erzählen, von ihren Verstörungen und Ängsten, ihrer hilflosen wütenden Ohnmacht, mit dem Leben zu Recht zu kommen, sich anderen verständlich zu machen. Fast immer musste man ganz genau hinhören, was sich zwischen den Worten und hinter dem Ausgesprochenen verbarg. Realismus war in diesen Auseinandersetzungen mit einer No-future-Generation nur ganz selten gefragt, meist transzendierte das Gezeigte in eine zwischen (möglicher) Wirklichkeit, irrealer Obsessionen und Imaginationen oszillierende Phantasiewelt. Zynischer Witz und Offerte zu komödiantischem Bravour kamen dabei nicht zu kurz.“⁷

Der finanzielle Rahmen ist eng bemessen: Um den Charakter der Autorenförderung zu wahren, erhalten die Autoren mit 30.000 Schilling (ca. 2.100 Euro) die höchste Gage (wobei die Verlage auf ihre Tantiemen verzichten), gefolgt von den Regisseuren (20.000 Schilling, ca. 1.400 Euro). Am schlechtesten sind die Schauspieler bezahlt, die für 10.000 Schilling (ca. 700 Euro) immerhin 14 Tage proben und elf Vorstellungen spielen.⁸ Obwohl die meisten Regisseure und Darsteller, die zu diesen Bedingungen arbeiten zum Bühnennachwuchs zählen, findet man in den Besetzungslisten durchaus Schauspieler, die dem Schauspielhaus seit langem verbunden sind, wie Rainer Frieb, Beatrice Frey, Roswitha Soukup und Christine Jirku. Für die szenische Umsetzung gibt es neben der gebotenen Schnelligkeit auch grundsätzliche Überlegungen:

„Unser Konzept sah vor, die Bühnensituation nach außen zu öffnen, die raumhohen Schaufenster sollten bewusst in die Theaterarbeit integriert werden, um die Grenzen zwischen Kunst- und Lebenswelt ein wenig aufzuweichen. Der offene, prozesshafte

und einen Kritikerwettbewerb mit Studierenden des Wiener Instituts für Theaterwissenschaft, geleitet wird die Veranstaltung von Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler. Vgl.: Gratzer, Hans (Hrsg.) 2001, S. 11.

⁷ Haider-Pregler, Hilde in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 2001, S. 12.

⁸ Hannes P. Wurm in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 2001, S. 11.

Werkstattcharakter der Aufführungen war beabsichtigt. Das Unfertige war Teil des Vorhabens.“⁹

In der Praxis erweist sich dieser Ansatz - im Akkordtempo proben und Aufführungen mit minimalem Aufwand auf die Bühne zu wuchten – zwar als anregend und überwiegend gelungen, aber auch friktionsreich und organisatorisch kaum zu bewältigen. Ein wiederkehrendes Problem stellt – wenig überraschend - die kurze Probenzeit von 14 Tagen dar. Hans Gratzer ist der einzige, der diese Vorgabe sogar noch unterbietet und mit nur zehn Probentagen das Auslangen findet, andere kommen mit der knapp bemessenen Zeit nicht aus, was dazu führt, dass wiederholt Stücke parallel geprobt werden, wodurch das Schauspielhaus gezwungen ist, einen weiteren Proberaum anzumieten, was ursprünglich nicht vorgesehen war und Zusatzkosten verursacht. Für Bühne und Kostüme ist kaum Budget vorhanden, jedoch können die Ausstatter auf den reichhaltigen Schauspielhaus-Fundus zurückgreifen. Überhaupt muss jede Inszenierung mit geringstem technischem Aufwand realisierbar sein. „Wenn für zwei Spielstätten nur zwei Bühnentechniker vorhanden sind, dann muss man sich an einen gewissen Rahmen halten“, sagt Hannes P. Wurm.¹⁰

Auch die Idee des Schaufensters - der bewussten Wechselwirkung von Innen und Außen – begeistert nicht jeden Regisseur gleichermaßen. Einmal gibt es etwa den Wunsch, das Schaufenster komplett zu verhängen. Man einigt sich schließlich darauf, Gucklöcher für Passanten frei zu lassen. „Es ist interessant, dass Theatermenschen immer die Angewohnheit haben, sich irgendwie einzusperren, sie wollen in einem Raum sein, der durch nichts ‚gestört‘ wird“, meint Wurm. „Uns war es beim Konzept des Schaufensters aber gerade wichtig, dass diese Einflüsse von draußen auch auf das künstlerische Geschehen einwirken.“¹¹ Am weitesten geht hier Hans Gratzer: Er inszeniert Josef Riesers Monolog *Furor*, in dem es um Wahnvorstellungen einer Obdachlosen geht. Die Schauspielerin Roswitha Soukup spielt die heruntergekommene Existenz auf dem Gehsteig, sie agiert also draußen in der Kälte (die Premiere findet am 11. Dezember 2000 statt), während die Zuschauer drinnen bequem im Warmen sitzen. Der Text wird via Lautsprecher in den Innenraum übertragen.

Ein weiteres Beispiel für die geglückte Umsetzung der Schaufenster-Idee, in der die gläserne Grenze zwischen Kunst- und Lebenswelt für einen Moment spielerisch aufgehoben wird, ist die Regiearbeit von Hannes P. Wurm. Er hat Egon Prantls Stück *Hirntod* inszeniert. Eine

⁹ Wurm, Hannes P, 12. 2. 2011.

¹⁰ Wurm, Hannes P, 12. 2. 2011.

¹¹ Berthold, Susanne: „Hannes P. ‚fishy‘ Wurm“, in: Heide, Angela (Hrsg.) 2011, S. 21–28., S. 21.

Szene spielt in einer Rotlichtbar und er posiert halbnackte Frauen in den Fenstern. Wurm erinnert sich an Passantenreaktionen:

„Daraufhin haben bei der Premiere Bauarbeiter ihre Autos einfach auf den Schienen stehen lassen, um zu Fuß näher an das Schaufenster zu kommen und die Vorstellung von außen zu verfolgen, sodass die Straßenbahn dann ebenfalls direkt vor dem Fenster stehen bleiben musste, nicht weitergekommen ist und heftig gebimmelt hat.“¹²

Wurm berichtet von einer weiteren kuriosen Begebenheit im Lauf der Aufführungsserie: Ein Mann, verliebt in eine Schauspielerin, erkennt seine Herzensdame unvermutet beim Blick durch die Schaufenster, kann nicht an sich halten, stürmt in den Bühnenraum und offenbart ihr seine Liebe mitten im Bühnengeschehen.¹³ „Das sind Momente, die kannst du nicht planen, auf so etwas kannst du dich nicht vorbereiten“, sagt Wurm. „Wenn so etwas Unvorhergesehenes passiert, verändert das aber die Haltung der Darsteller und Rezipienten. Das ist das Spannende an dem Projekt: Du musst auf Störungen gefasst und bereit sein, Irritationen zuzulassen.“¹⁴

Von den Wiener Theaterkritikern werden die Schaufenster-Produktionen regelmäßig wahrgenommen, die anfängliche Skepsis weicht zunehmend einer wohlwollenden Berichterstattung. Das Publikumsinteresse wird von den Beteiligten als überwiegend gut beschrieben, angeblich findet das Projekt sogar ein treues, wenngleich überschaubares Stammpublikum.¹⁵ Walter Kootz, Lektor des österreichischen Bühnenverlags Kaiser, fasst die Auswirkungen für die Autoren als grundsätzlich positiv zusammen:

„Das Autorenschaufenster des Schauspielhauses war getragen von einem hohen künstlerischen Engagement aller Beteiligten, gewünschte Synergieeffekte und Koproduktionen sind zustande gekommen: *Fremdkörper* von Andreas Staudinger wurde nach der Uraufführung als Gastspiel in Klagenfurt und Villach präsentiert, eine neue Produktion des Stückes wird in Vorarlberg gezeigt. *Flutlicht Fun Figur* von Bernd Liepold-Mosser wird ebenfalls in Klagenfurt gastieren und *Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy* von Wolfgang Schmid ist in der Spielzeit 2001/2002 im Meiningen Theater zu sehen. Postmortem war *Hera Clit* von Georg Timber-Trattning (er starb am 25. Januar 2000 im Alter von 33 Jahren) mit einem stetig ausverkauften Schaufenster ein großer Erfolg.“¹⁶

¹² Berthold, Susanne: „Hannes P. „fishy“ Wurm“, in: Heide, Angela (Hrsg.) 2011, S. 24f.

¹³ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

¹⁴ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

¹⁵ Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

¹⁶ Walter Kootz in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 2001, S. 15.

Die Bilanz des Produktionsleiters, Projektbetreuers und Dramaturgen Hannes P. Wurms fällt hingegen etwas zwiespältig aus:

„Wir hatten fast völlig freie Hand, weil die anderen mit dem Musiktheater beschäftigt waren, das war grundsätzlich positiv, aber das hat auch dazu geführt, dass wir uns für alles verantwortlich gefühlt haben und eigentlich rund um die Uhr gearbeitet haben. Das Projekt hat alle Beteiligten über die Maßen angestrengt, in der Form hätten wir das keine weitere Saison durchhalten können. Als es vorbei war, war mir klar, so will und kann ich nicht mehr arbeiten. Künstlerisch bin ich nach wie vor überzeugt von diesem unmittelbaren Theater, das wir beim Schaufenster erzielt haben. Für meine künstlerische Laufbahn war das ein Schlüsselerlebnis, ich habe später in eigenen Projekten die Grundidee weiter entwickelt.“¹⁷

Mit dem Schaufenster bewegt sich Hans Gratzer erneut im Fahrwasser gegenwärtiger Theaterentwicklungen: Gegen Ende der 1990er Jahre investieren Bühnen im deutschsprachigen Raum zunehmend in die Förderung zeitgenössischer Dramatik. Der Autorennachwuchs wird vorzugsweise in den kleinen Spielstätten und Studiobühnen gezeigt, um den Auslastungsdruck zu verringern. Die Programme reichen von szenischen Lesungen über Dramatikerwettbewerbe bis hin zu Workshops für angehende Dramatiker und gipfeln in der Vergabe eines Auftragswerkes.¹⁸ Auch am Burgtheater starten in der Direktion von Klaus Bachler 2004 die Werkstatttage für Nachwuchsdramatiker, die anfänglich übrigens der spätere Schauspielhaus-Intendant Andreas Beck leitet.

Die letzte Premiere im Schaufenster, am 12. April 2001, findet außerhalb des Schaufenster-Konzeptes statt. Die beiden ehemaligen Regieassistenten Markus Seilern und Ulrich Gehmacher inszenieren *Die arabische Nacht* des deutschen Dramatikers Roland Schimmelpfennig. Das moderne Märchen handelt von seltsamen Begebenheiten, die sich während einer schwülen Sommernacht in einem deutschen Hochhaus zutragen. Das Stück, ein Kassenhit an vielen Bühnen, wird als postepisches Theater bezeichnet und macht den deutschen Dramatiker schlagartig bekannt.¹⁹ Die Inszenierung im Schaufenster wird von den Kritikern grundsätzlich wohlwollend aufgenommen, der Abend, der mit Räucherstäbchen und orientalischer Musik ein sinnliches Erlebnis anstrebt, wird etwa als „einer der angenehmeren Theaterstunden, die es in Wien derzeit zu erleben gibt“ beschrieben.²⁰

Das Schauspielhaus als Opernhaus startet am 7. Oktober 2000 mit Georg Friedrich Händels Barockoper *Acis und Galatea*. Bereits zu Lebzeiten des Komponisten zählt es zu seinen

¹⁷ Wurm, Hannes P., 12. 2. 2011.

¹⁸ Vgl.: Walter Kootz in: Gratzer, Hans (Hrsg.): 2001, S. 15.

¹⁹ Vgl.: Schimmelpfennig, Roland: „Narratives Theater“, in: Stegemann, Bernd: Lektionen 1, Dramaturgie. Berlin: 2009, S. 315–317, S. 316.

²⁰ Kralicek, Wolfgang: „Spielplan“, in: Falter, 16/01, S. 64.

populärsten Werken, das in unterschiedlichen Fassungen Verbreitung findet. Der Stoff ist der griechischen Mythologie entlehnt, findet sich etwa in den Metamorphosen des Ovid, und verhandelt die scheiternde Liebe zwischen dem Schäfer Acis und der Nymphe Galatea als launiges Maskenspiel. Bei den Opernkritikern wird die Aufführung ein durchschlagender Erfolg. Die Inszenierung von Hans Grätzer wird als „gelungenes Wagnis“²¹ und „Triumph“²² wahrgenommen. Die Raumsituation kommt gut an - die Zuschauer sitzen auf Holzstiegen im Halbrund um eine weitgehend leere Bühne, die Musiker befinden sich mitten im Bühnengeschehen. Die stilisierten Rokoko-Kostüme aus weißem Papier von Andrea Ullmann und die überdimensionierten Perücken werden als stimmig beurteilt. Die Choreographie von Alonso Barros erntet Lob, laut Meinung eines Kritikers habe Barros „den Sängern ungewöhnlich viel Beweglichkeit“²³ beigebracht. Sänger wie Orchester und Dirigent Martin Haselböck werden überwiegend positiv hervorgehoben. Das Publikum lässt anfangs zwar noch auf sich warten, doch bald steigen die Auslastungszahlen und im November werden bereits acht weitere Vorstellungen angesetzt, um den Publikumsandrang aufzufangen.²⁴

Das Zuschauerinteresse mag darin begründet sein, dass es zu diesem Zeitpunkt in Wien kaum Opern vor der Zeit Mozarts zu sehen gibt, obwohl die so genannte Alte Musik erwiesenermaßen ihr Publikum hat: Die raren Konzertzyklen sind regelmäßig ausverkauft, einschlägige Festivals oder Veranstaltungen im Rahmen der Festwochen meist überfüllt. Für die beiden großen Wiener Häuser - Staats- und Volksoper - sind die Barockopern aufgrund ihrer kleinen Besetzung nicht wirklich geeignet; die freien Operngruppen werden von der Wiener Kulturpolitik eher angehalten, Werke des 20. Jahrhunderts zu spielen, und das Theater an der Wien wird zu diesem Zeitpunkt noch als Musicalbühne bespielt. Haselböck und Grätzer haben mit der Kombination von alter und neuer Musik zweifelsohne eine Nische entdeckt. Es ist wohl nicht übertrieben, die beiden als Wegbereiter für die Umwidmung des Theaters an der Wien zu betrachten, das ab dem Mozartjubiläumsjahr 2006 die Schnittstelle zwischen alter und neuer Musik bedienen wird.

Das von Hans Grätzer verfolgte Prinzip - Bewährtes loslassen, Neues zulassen - scheint zu fruchten, und der Erfolg mit *Acis und Galatea* befähigt seine Karriere: Die Aufführung ist zum Salzburger Pfingstfestival eingeladen – und gastiert dort mit einigem Erfolg.²⁵ Aufgrund

²¹ Musil, Stefan: „Wien hat ein neues Opernhaus“, in: Die Presse, 9. 10. 2000.

²² Roschitz, Karlheinz: „Dieser Coup ist gelungen“, in: Kronenzeitung, 9. 10. 2000.

²³ Fastner, Carsten: „Turzelnde Helden, bewegliche Sänger“, in: Falter, 41/00, S. 66

²⁴ Weber, Derek: „Barock und Moderne. Das Wiener Schauspielhaus als Opernbühne“, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. 1. 2001.

²⁵ 2002 ergeht erneut ein Auftrag für das Salzburger Pfingstfestival an das Team Grätzer/Haselböck/Ullmann/Barros. Händels *Radomisto* wird in der schwierig zu bespielenden Felsenreitschule als geglücktes Unternehmen gefeiert. Gerüchteweise kommt es zu weiteren Gesprächen mit Peter Ruzicka, dem damaligen Intendanten der Salzburger Festspiele, aber zu keiner weiteren Zusammenarbeit. Im Juni 2001 wird Hans Grätzer an der Wiener Volksoper Verdis *Traviata* inszenieren, die Aufführung war über den Tod Grätzers hinaus im Jahr 2005 zu sehen. Roschitz,

des Zuspruch von allen Seiten, erwägt Hans Gratzer in dieser Phase ernsthaft mit dem neuen Schauspielhaus-Team eine Zukunft im Musiktheater.

Am 25. Oktober 2000 wird die Doppelpremiere von Brecht/Weills *Mahagonny Songspiel* und *Die 7 Todsünden* mit Helen Schneider und Markus Schirmer am Klavier gezeigt. Die Aufführung wird „als halber Erfolg“ bezeichnet, vor allem Schneiders stimmliche Kapazitäten entsprechen nicht den Erwartungen.²⁶ Die Gruppe „Netzzeit“ präsentiert am 7. Dezember 2000 *As I Crossed a Bridge of Dreams*. Das zeitgenössische Musiktheater von Peter Eötvos basiert auf Tagebuchfragmenten einer japanischen Adeligen aus dem 11. Jahrhundert, ist ein „bewusst undramatisches Stück erzähler Erinnerung“²⁷ von etwa einer Stunde Spieldauer. „Die Nichtereignisse finden in einem dunklen, von Bambusbänken [...] durchsetzten Raum statt“.²⁸ Über die Aufführung erfährt man: „Instrumentalisten des Klangforums Wien [...] sind dabei Teil der Szene, die ihre besten Augenblicke im Atmosphärischen hat – immer dann, wenn die Lichtregie zu zaubern beginnt.“²⁹

„Es fängt beinahe interessant an“³⁰, schreibt ein Kritiker über die Uraufführung von *Vivace – sechs Geschichten aus dem Wiener Leben*, die am 5. Januar 2001 stattfindet. „Das Publikum wird nicht durch den Haupteingang, sondern durch ein Kellerlabyrinth ins Theater geführt.“³¹ Dabei betrete man Stiegen, die mit Wasser, Sand, Federn und Steinen präpariert seien. „Und bekommt schon beim Eingang ein Überlebenspaket – Inhalt: Traubenzucker, Limonade und ein Kondom“³². Die Odyssee endet im Zuschauerraum, was nun folgt, ist ein zweistündiges performatives Episodendrama, das von der Kritik überwiegend abgelehnt wird.³³ Das Libretto verarbeitet Theatermaterial von Ovid bis zur Sitcom-Persiflage und wurde von fünf Autoren verfasst (darunter Beverly und Rebecca Blankenship sowie Wolfgang Herles), vier Komponisten haben die disparate Vorlage unter Anwendung diverser Musikstile vertont (Peter Androsch, Franz Koglmann, Paola Ferreira Lopez, Wolfgang Suppan) und Mitglieder des Klangforum Wien sorgen für die musikalische Umsetzung. Die Aufführung fällt bei der Kritik durch, das Orchester erhält noch den meisten Zuspruch.

Karlheinz: „Alles stelzt und humpelt“, in: *Kronenzeitung*, 5. 2. 2001. Von der möglichen Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen sprach auch Martin Haselböck. 7. 11. 2009.

²⁶ Schaufler, Wolfgang: „Halb szenisch, halb gegückt“, in: *Der Standard*, 27. 10. 2000.

²⁷ Ljubisa, Tosic: „Unerfüllte Liebe im Klangaquarium“, in: *Der Standard*, 9./10. 12. 2000.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Láng, Oliver: „Nicht ohne Überlebenspaket“, in: *Kronenzeitung*, 9. 1. 2001.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Dobretsberger, Christine: „Ein peinlicher Einheitsbrei“, in: *Wiener Zeitung*, 9. 1. 2001; Sinkovics, Wilhelm: „Sinnloser theatralischer Aufwand“, in: *Presse*, 9. 1. 2001; Láng, Oliver: „Nicht ohne Überlebenspaket“, in: *Kronenzeitung*, 9. 1. 2001.

Ein zweites Mal wagen sich Hans Gratzer und Martin Haselböck mit der Kostümbildnerin Andrea Ullmann und dem Choreographen Alonso Barros in dieser Saison mit *La Contessina* an die Barockoper. Der einhellige Erfolg von *Acis und Galatea* lässt sich mit der Premiere am 3. Februar 2001 zwar nicht wiederholen, aber die Aufführung findet unter den Kritikern geradezu euphorische Fürsprecher und wird vom Publikum erneut gut aufgenommen.³⁴

Die Opera Buffa ist als Auftragswerk von Josef II. 1770 entstanden, das Stück - eine Persiflage auf den Standesdünkel und die Selbstdarstellung des Adels - basiert auf einem Libretto des Commedia dell'arte-Meisters Carlo Goldoni. Der Wiener Hofkomponist Florian Leopold Gassmann gilt als Lehrer und Entdecker des Mozart-Gegenspielers Antonio Salieri, und ist mittlerweile – zu Unrecht, wie manche *La Contessina*-Kritiker meinen – in Vergessenheit geraten.³⁵ Über die Inszenierung von Hans Gratzer erfährt man, dass sie sich, ähnlich wie bei *Acis und Galatea* einer „slapstickartige[n] Choreographie“³⁶ sowie „manierierte[r] Tableaus“³⁷ bediene, die manche Kritiker eher als „ungelenken szenischen Klamauk“³⁸ wahrnehmen. Auch die bereits bekannte arenaartige Holztribüne kommt erneut zum Einsatz; diesmal wird der Bühnenraum allerdings in zwei Spielflächen geteilt, die eine wird von den dumpen Adeligen, die andere von den cleveren Geschäftsleuten bespielt, dazwischen sitzen die Musiker der Wiener Akademie (wie zu Gassmanns Zeiten) einander in zwei Reihen gegenüber. Wiederum werden die 16 Mitglieder des Originalklangorchesters Teil der Inszenierung, sie tragen weiße Commedia-dell-Arte-Kostüme, die einen effektvollen Kontrast zur grellbunten Garderobe der Sänger bilden.³⁹ *La Contessina* gastiert im Sommer 2001 bei den Gmundner Festwochen.⁴⁰

Die Spielzeit bringt auch ungewöhnlich viele Gastspiele.⁴¹ Herausragend dürften wohl die beiden Opern des Wiener Komponisten Viktor Ullmann gewesen sein. Am 27. Februar 2001 feiert *Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke* Premiere, am 2. März 2001 folgt *Der Kaiser von Atlantis*, beide Aufführungen sind Gastspiele des Arbos-Theaters. Der jüdische Komponist und Pianist Ullmann, ein Zemlinsky-Schüler, wurde 1942 ins KZ Theresienstadt deportiert, beide Musikstücke sind im Lager entstanden.

³⁴ Als vehementester Kritiker tritt wohl Karlheinz Roschitz auf, er schreibt, dass Hans Gratzer kein Wuf von „Acis“-Qualität gelungen sei. Vgl. Roschitz, Karlheinz: „Alles stelzt und humpelt“, in: *Kronenzeitung*, 5. 2. 2001.

³⁵ Fastner, Carsten: „Tadel, Lob und Adel“, in: *Falter*, 06/01, S. 56.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Kager, Reinhard: „Ständedünkelndes Duell“ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. 2. 2001.

³⁹ Kramer, Gerhard: „Barockoper in Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 5/01, S. 5.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Neben den Wiener Blechmusikern Mnozil Brass, die mit Erich Schleyer Mitte Dezember auftreten, gastiert zu Sylvester etwa der französische, in Deutschland lebende Sänger und Schauspieler Dominique Horwitz mit seinem Brecht-Solo-Abend *The Best of Dreigroschenoper*. Zu Jahresbeginn arbeitet man mit der Schule für Dichtung zusammen. Weiters gibt das Vocal-Orchester der Vienna Harmonists Mitte Jänner 2001 ein Konzert.

In *Der Kaiser von Atlantis* treibt ein grausamer Diktator seine Untertanen in einen sinnentleerten Krieg, bis im Stück der Tod streikt und die Menschen nicht mehr sterben können. Die geplante Uraufführung dieser aberwitzigen Parabel kam nicht mehr zustande. Im Herbst 1944 wurden Ullmann und ein großer Teil des Theresienstädter Ensembles nach Auschwitz deportiert und ermordet. Auch die Vertonung der Rilke-Cornet-Dichtungen ist von der KZ-Realität geprägt und gilt als Ullmanns letztes Werk.

Die Schauspielhaus-Aufführungen werden von den Kritikern als verdienstvoll bezeichnet, Ullmanns Kompositionen werden begeistert aufgenommen, aber sowohl die musikalische und mehr noch die szenische Umsetzung des Arbos-Leiters Herbert Gantschacher werden von den meisten Rezessenten heftig kritisiert.⁴²

Für die nächste musikalische Eigenproduktion wird mit dem Grazer Musikfestival Styriarte ein neuer Kooperationspartner gefunden. Regisseur Philipp Harnoncourt bringt am 7. März 2001 mit der Barockoper *Piramo e Tisbe* von Johann Adolph Hasse eine weitere musikalische Rarität heraus. Hasse, zu Lebzeiten ein berühmter Komponist, ist mittlerweile fast vergessen. Sein antikes Liebesmärchen handelt nach Ovids Vorbild von unerfüllter Liebe und endet Romeo-und-Julia-mäßig mit einer Reihe von Selbstmorden. Die musikalische Darbietung der Wiener Akademie wird von den Kritikern grundsätzlich goutiert, die Sänger ernten überwiegend Lob⁴³ und auch Philipp Harnoncourts Debüt als Opernregisseur wird mehrheitlich positiv beurteilt;⁴⁴ die Aufführung sei „sympathisch schlicht“⁴⁵, entfalte „theatralische Poesie“ und „dezenten Witz“⁴⁶. Die Inszenierung wird 2002 bei der Styriarte wieder aufgenommen und geht 2003 in den Niederlanden auf Tournee.⁴⁷

Im Frühjahr 2001 ist es nun schon über ein Jahr her, dass Hans Gratzer angekündigt hat, das Schauspielhaus zu verlassen, und noch immer ist seine Nachfolge nicht geklärt. Die Situation der Mittelbühnen⁴⁸ stellt für die Kulturpolitiker seit längerem ein Dilemma dar: Wie das Schauspielhaus wurden die meisten in den 1970er und 1980er Jahren gegründet, die damalige Förderstruktur begünstigte die Etablierung fixer Häuser. Mittlerweile bespielen sie den weiten Raum zwischen Großbühnen, Kleinbühnen und freien Gruppen und prägen die freie

⁴² Dobretsberger, Christine: „Die Macht der Symbolik“, in: Wiener Zeitung, 5. 3. 2001; Musil, Stefan: „Überinszenierte KZ-Oper“, in: Presse, 5. 3. 2001; Elstner, Rainer: „Rilke blieb im Dunkeln“, in: Wiener Zeitung, 1. 3. 2001.

⁴³ Eine Ausnahme bildet hier Renate Wagner, sie meint, die Sängerinnen „bohrten sich doch allzu scharf, um schön zu sein, ins Ohr“. Vgl. Wagner, Renate: „Lustig und traurig zugleich“, in: Neues Volksblatt, 9. 3. 2001.

⁴⁴ Steiner, Harald: „Viel Gepolter in der Liebestragödie“, in: Kleine Zeitung, 9. 3. 2001.

⁴⁵ Láng, Oliver A.: „Grimmiger Opernlöwe im Leiberl“, in: Kronenzeitung, 9. 3. 2001.

⁴⁶ Vujica, Peter: „Liebesnot im Sparherdzimmer“, in: Standard, 10. 3. 2001.

⁴⁷ Vgl. http://styriarte.com/de/kuenstler/philipp_harnoncourt, eingesehen: 22. 10. 2011.

⁴⁸ Dazu gehören: Ensembletheater, Theater Drachengasse, Odeon, Gruppe 80, Theater mbH und dietheater, wobei letztere mit den beiden Bühnen im Künstler- und Konzerthaus vor allem eine Spielstätte für freie Gruppen darstellt.

Theaterszene wesentlich. Seit den 1990er Jahren werden die Mittelbühnen, einst Bastionen der Gegenkultur, zunehmend zum Menetekel. Obwohl die Häuser einen vergleichsweise hohen Teil des Kulturbudgets abschöpfen, haben die Geldgeber keinerlei Gestaltungsmöglichkeiten; im Unterschied zu fast allen anderen Kulturinstitutionen ist ein regelmäßiger Wechsel in der Führung der Bühnen nicht vorgesehen. Da Besitz- und Mietrechte den Intendanten, die ihre Häuser meist unter hohem persönlichem Aufwand bespielbar gemacht haben, ihre Bühnen quasi auf Lebenszeit sichern. Bis ins Jahr 2000 haben die meisten Leiter bereits mehr als zwanzig Jahre in Folge Theater gemacht, ein Ende scheint nicht in Sicht. Zum Vergleich: Claus Peymann hat insgesamt 13 Jahre das Burgtheater geleitet, und ist damit der längst dienende Burgtheater-Direktor des 20. Jahrhunderts.

Gewisse künstlerische Ermüdungserscheinungen machen sich da fast zwangsläufig bemerkbar. „Als vor 20 Jahren die Mittelbühnen entstanden sind, ging es darum, neue Wege zu gehen, neue Autoren und neue Spielweisen zu präsentieren“⁴⁹, sagt Hans Gratzer. „Heute machen die Großbühnen alles, was irgendwie neu ist, und die Mittelbühnen sind bürgerlich geworden.“⁵⁰ Hans Gratzer war einer der ersten, der in Wien eine Mittelbühne gegründet hat, und er ist einer der ersten, der aus freien Stücken aufhört - „er wusste, dass es genug war.“⁵¹

Das vakante Schauspielhaus wird zum Gegenstand kulturpolitischer Spekulationen.⁵² Der kühnste Entwurf stammt wohl von Boris Marte, seinerzeit Büroleiter und enger Berater des Wiener Kulturstadtrats Peter Marboe (ÖVP). Sein „Ideenpapier“ legt einige grundsätzliche „Überlegungen zur Theaterzukunft in Wien“ vor, wobei vor allem den Sofiensälen⁵³ eine zentrale Rolle zukommen soll.⁵⁴ Das stimmungsvolle und denkmalgeschützte Gebäude sollte in eine Art Theater-Center umgewandelt werden und die bisherigen Spielstätten für freie Gruppen im dietheater (im Künstler- und Konzerthaus) sowie das Schauspielhaus ersetzen. Aber nicht nur freie in- und ausländische Gruppen, auch das Burgtheater könnte das Center bespielen.

Sollte sich diese Lösung nicht (sofort) umsetzen lassen, gebe es nach Marte ein zweites Modell, wonach das Schauspielhaus „ein komplett neues Profil“ entwickeln müsse. Marte

⁴⁹ Kralicek, Wolfgang: „Du lieber Plan!“, in: Falter, 51-52/00, S. 85.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Wurm, Hannes, 16. 2. 2011.

⁵² Kralicek, Wolfgang: „Du lieber Plan!“, in: Falter, 51-52/00, S. 85.

⁵³ Die Sofiensäle in der Marxergasse im dritten Wiener Gemeindebezirk wurden 1838 ursprünglich als Dampfbad gebaut. Nach mehreren Umbauten und Renovierungen diente das inzwischen größtenteils denkmalgeschützte Gebäude vor allem als Schauplatz von Tanz- und Kulturveranstaltungen. Ein Brand im August 2001 setzte dem Gründerzeitbau ein vorläufiges Ende. Der ursprüngliche Eigentümer veräußerte die Ruine nach Jahren des Zuwartens 2006 an die Wohnbaugesellschaft Arwag, wobei zwischenzeitlich auch von einer Umwandlung des Komplexes in ein Hotel die Rede war. Im Sommer 2010 wurden die Sofiensäle an die IFA veräußert, im April 2011 haben die Umbauten für ein Wohn- und Kulturprojekt begonnen.

⁵⁴ Alle Boris Marte Zitate aus: Kralicek, Wolfgang: „Du lieber Plan!“, in: Falter, 51-52/00, S. 85.

schwebt ein „laborartiges, interdisziplinäres, experimentelles Forschungsinstitut“ vor, „das mit außergewöhnlichen nationalen und internationalen Künstlern neue szenische Theaterformen ausprobiert, Skizzen liefert, Entwürfe zeigt, Aufführungen entwickelt.“ Obwohl der Ansatz in Wien zunächst einigermaßen umstritten ist, gibt es auch einige gute Gründe für diesen kulturpolitischen Schwenk: International haben sich neue Darstellungsformen entwickelt, die im performativen Bereich angesiedelt sind, und in Wien zu dieser Zeit kaum präsent sind. Offenbar soll ein neu konzipiertes Schauspielhaus diese Lücke füllen. Auch das Tanzquartier, das im Wiener Museumsquartier in der Saison 2001/02 eröffnet wird, bringt unter der Gründungsintendantin Sigrid Gareis performative und postdramatische Zugänge auf die Bühne.

77 Bewerbungen für die Leitung des Schauspielhauses langen im Kulturamt ein (Österreich: 42, Deutschland: 29, Schweiz: 5).⁵⁵ Einige Bewerber und deren Konzepte werden im Vorfeld in den Medien kolportiert: Der Wiener Autoren-Regisseur Robert Quitta würde das Schauspielhaus zu je einem Drittel mit eigenen Inszenierungen als Autoren-Regisseur, mit Produktionen anderer Autoren-Regisseure sowie mit Retrospektiven ausländischer Gruppen bespielen. Der Schauspieler, Regisseur und Autor Hakon Hirzenberger und die Bühnenbildnerin Monika Rovan reichen ein Konzept ein, wonach das Schauspielhaus weiterhin als Autorentheater geführt werden soll. Karl Welunschek, der bereits vor Hans Gratzers zweiter Direktionszeit Interesse am Schauspielhaus bekundet hat, steht zu diesem Zeitpunkt kurz davor, das Rabenhoftheater im dritten Bezirk zu übernehmen und ist deshalb aus dem Spiel. Von Kurt Palm, einem weiteren Wiener Regisseur und Theatermacher, der zu dieser Zeit gerade als Fernsehregisseur Furore macht (*Nette Leit Show* mit Hermes Phettberg), hört man gerüchteweise, dass er an einer Intendanz nicht uninteressiert wäre, aber kein Konzept einreichen wolle, ohne ausdrücklich darum gebeten zu werden.⁵⁶

Für die Intendantenwahl wird schließlich eine fünfköpfige Findungskommission einberufen, bestehend aus Bernhard Denscher vom Kulturamt, der ORF-Journalistin Brigitte Hofer, der Festwochen-Mitarbeiterin Veronica Kaup-Hasler, dem Intendanten des Steirischen Herbstes und ehemaligen Theaterkritiker Wolfgang Reiter sowie dem scheidenden Schauspielhaus-Intendanten Hans Gratzter. Die Jury lädt neun Bewerber zu einem Hearing ein, acht folgen der Einladung, danach wird Marboe ein Dreivorschlag unterbreitet.

⁵⁵ Kralicek, Wolfgang: „Men at Work“, in: Falter, 11/01, S. 59.

⁵⁶ Ebd.

Mitte März 2001 präsentiert der Kulturstadtrat schließlich die neue Schauspielhausleitung: Die Überraschungskandidaten Airan Berg und Barrie Kosky haben das Rennen gemacht.⁵⁷ Das Intendanten-Duo konnte sich gegen die deutsche Regisseurin Claudia Bosse, Mitbegründerin der freien Gruppe Theatercombinat, sowie den erfolgreichen deutschen Jungregisseur Nicolas Stemann durchsetzen. Hans Gratzer hat sich für Stemann stark gemacht. Dass die Entscheidung, genauso wie beim Ende der ersten Schauspielhaus-Ära, erneut gegen seinen Wunschkandidaten ausgefallen ist, habe ihn zutiefst verletzt, erinnert sich Elke Hesse.⁵⁸

„Am Ende großer Beifall und viele Blumen“⁵⁹ für die letzte Premiere von Hans Gratzer am Schauspielhaus: Am 21. März 2001 bringt Gratzer *Frida*, eine Oper von Robert Xavier Rodriguez, mit Helen Schneider in der Titelrolle, auf die Bühne. Das 1991 uraufgeführte und selten gespielte Musikstück verhandelt die Lebensgeschichte der mexikanischen Malerin Frida Kahlo als Stationendrama zwischen Ruhm und Leid. Die Musik des texanischen Komponisten ist bewusst zwischen Oper und Musical angesiedelt und war in den USA ein großer Erfolg.⁶⁰ Bei den Wiener Kritikern kommt die Komposition indes nicht gut weg, sie wird als „gefällig“⁶¹, „sentimental“⁶², „folkloristisch“⁶³ und unentschlossen „zwischen Leonard Bernstein und Fiesta Mexikana“⁶⁴ pendelnd beschrieben. Über die Ausstattung der Schweizer Künstlerin Garance erfährt man aus den Kritiken, dass sie mit wenigen Requisiten und bemalten Prospekten auf der arenaartigen Holztribüne Mexiko als Schauplatz und die Bilderwelt der Kahlo gekonnt andeutet. Die Darsteller tragen Kostüme, die ganz in schwarz oder weiß gehalten sind. Alle Schauspieler befinden sich während der Aufführung die ganze Zeit über auf der Bühne, wer gerade nicht an der Reihe ist, sitzt an der Seite auf Sesseln.⁶⁵ Helen Schneiders Darstellung trifft auf geteilte Meinung – die einen finden, die Rolle sei ihr „auf den Leib komponiert“⁶⁶, während von anderer Seite mehrfach ihr Gesang kritisiert

⁵⁷ „Der 1961 in Tel Aviv geborene Regisseur Airan Berg lebt und arbeitet seit 1972 hauptsächlich in Wien. Er studierte in den USA Theater, sammelte als Assistent von Harold Prince am Broadway und von Claus Peymann am Burgtheater erste praktische Erfahrungen. Nach einem Jahr am Berliner Schillertheater hatte Berg genug vom großen Theaterbetrieb, studierte in Indonesien diverse Formen des Puppentheaters und gründete mit seiner Freundin Martina Winkler das Theater ohne Grenzen. Mit seinen stets multimedialen, schwer einzuordnenden Produktionen wurde die Gruppe nicht nur in Wien zur festen Größe in der freien Szene, sondern auch zum international gefragten Festivalgast. Im Zuge seiner ausgedehnten Theaterreisen lernte Berg 1992 den heute 34-jährigen australischen Theater- und Opernregisseur Barrie Kosky kennen, der 1996 künstlerischer Leiter des Adelaide Festivals war und hierzulande naturgemäß ein weitgehend unbeschriebenes Blatt ist.“ Aus: Kralicek, Wolfgang: „Men at Work“, in: Falter 11/01, S. 59.

⁵⁸ Hesse, Elke, 2. 12. 2010. Nicolas Stemann, geboren 1968 in Hamburg, katapultierte sich mit seinem spielerisch-diskursiven Regiestil rasch an die großen Bühnen im deutschsprachigen Raum, war unter Klaus Bachler Hausregisseur am Wiener Burgtheater und feierte vor allem mit Stücken von Elfriede Jelinek (*Das Werk, Babel*) große Erfolge.

⁵⁹ Müller, Wenzel: „Bewegtes Leben im Zeitraffer“, in: Südkurier, 26. 3. 2001.

⁶⁰ Siber, Markus: „Gefälliger Soundtrack statt Expressivität“, in: Die Presse, 23. 3. 2001.

⁶¹ Weinberger, Norbert A.: „Frida“, in: Der neue Merker, 04/01.

⁶² Schneeberger, Peter: „Endspiel“, in: profil, 13/01.

⁶³ Weinberger, Norbert A.: „Frida“, in: Der neue Merker, 04/01.

⁶⁴ Sichrovsky, Heinz: „Frida“, in: News, 13/01.

⁶⁵ Müller, Wenzel: „Bewegtes Leben im Zeitraffer“, in: Südkurier, 26. 3. 2001.

⁶⁶ Weber, Derek: „Das Lob für die Kammeroper“, in: Salzburger Nachrichten, 23. 3. 2001.

wird.⁶⁷ Der scheidende Hausherr und Regisseur des Abends wird indes überwiegend mit Lob bedacht, die Aufführung sei „betont nüchtern, geradezu puristisch“⁶⁸ heißt es und: „Gratzer gehört dieser Abend“⁶⁹. Die Aufführung steht bis 7. April 2001, alternierend mit *La Contessina* auf dem Spielplan, die Barockoper läuft noch bis 21. April 2001.⁷⁰

Hans Gratzers Bemühungen um das alte wie das neue Musiktheater werden von den Kritikern insgesamt goutiert: „Es war gutes, sympathisches Musiktheater [...] die Barock-Oper schien endlich auch in Wien Fuß gefasst zu haben“⁷¹ heißt es beispielsweise, sowie: „Er bot Barockoper und zeitgenössische Musik auf höchstem Niveau mit jungen Kräften.“⁷²

Am 4. Mai 1978 wurde im Wiener Schauspielhaus das erste Stück aufgeführt. Auf den Tag genau 23 Jahre und 143 Produktionen später, findet nun am 4. Mai 2001 die letzte Premiere der Direktion Hans Gratzer statt. Der Theatergründer und Intendant überlässt die Abschiedsaufführung dem benachbarten Kabinett-Theater, eine freie Gruppe, spezialisiert auf zeitgemäßes Puppentheater. Die Ära Gratzer endet, vergleichsweise unspektakulär, mit dem musikalischen Puppenspiel *Frankfurter Süß für Don Quijote*.

Kernstück des Abends ist ein Operneinakter des spanischen Komponisten Manuel de Falla, in *Meister Pedros Puppenspiel* hat dieser eine Episode aus Cervantes' *Don Quijote* vertont. Das „selten gespielte Kleinod“⁷³ trifft in der Regie des Puppentheaterleiters Christoph Widauer auf geteilte Kritikermeinung - für die einen ist es ein „Gustostück“⁷⁴, für die anderen eine „kopflastige Szenenfolge“⁷⁵, die zu keinem homogenen Ganzen findet. Die Kurzoper wird mit einem Prolog und Epilog auf eine Spielzeit von knapp zwei Stunden gestreckt; die Ouvertüre bildet dabei De Fallas Cembalokonzert für sechs Instrumente, seine Gesangsszene *Psyché* setzt den fulminanten Schlusspunkt. Die musikalische Leitung von Ernst Kovacic, die Umsetzung des Kammerorchesters der Musikuniversität sowie der Gesang von Johanna Wölfl werden von den Kritikern überwiegend gelobt. Kritisiert wird hingegen das neue Libretto und die szenische Einbettung der Rahmenhandlung – der deutsche Autor Martin Mosebach verlegt *Don Quijote* in die Gegenwart und lässt ihn an einem Wiener Würstelstand auftreten. Für diese Aktualisierungsbemühungen muss Mosebach herbe Kritik einstecken.

⁶⁷ Siber, Markus: „Gefälliger Soundtrack statt Expressivität“, in: *Die Presse*, 23. 3. 2001.

Schneeberger, Peter: „Endspiel“, in: *Profil*, 13/01; Láng, Oliver: „Die Welt von Kahlo“, in: *Kronenzeitung*, 23. 3. 2001.

⁶⁸ Müller, Wenzel: „Bewegtes Leben im Zeitraffer“, in: *Südkurier*, 26. 3. 2001.

⁶⁹ Láng, Oliver: „Die Welt von Kahlo“, in: *Kronenzeitung*, 23. 3. 2001.

⁷⁰ NN: „Clubnews“ in: *Kurier*, 19. 3. 2001.

⁷¹ Schneeberger, Peter: „Endspiel“, in: *profil*, 13/01.

⁷² Parschalk, Volkmar: „Wiener Schauspielhaus: Hans Gratzers Abschied“, in: *Samstag*, 31. 3. 01.

⁷³ Kramer, Gerhard: „Viel Senf für *Don Quijote* am Wiener Würstelstand“, in: *Die Presse*, 7. 5. 2001.

⁷⁴ Mackowski, Katrin: „Der Ritter, von Puppen verfolgt“, in: *Der Standard*, 7. 5. 2001.

⁷⁵ Jarolin, Peter: „Mythen und Würstel“, in: *Kurier*, 7. 5. 2001.

Insgesamt hinterlässt die Abschiedspremiere „keinen allzu süßlichen Nachgeschmack [...]. „Aber vielleicht muss ein Abschied genauso schmecken.“⁷⁶ Bei der Premiere – das Haus ist nicht ausverkauft – soll es dennoch lang anhaltenden Applaus gegeben haben.⁷⁷ Die Auflösung müsse beginnen, sagt Gratzer unmittelbar danach in einem Interview.⁷⁸ Zudem sei er „gar nicht melancholisch“, da er schon das ganze letzte Jahr Zeit gehabt habe, sich „mit jeder Premiere, mit jeder letzten Vorstellung“ zu verabschieden.⁷⁹ Bis 12. Mai 2001 steht die Puppenoper noch auf dem Spielplan.⁸⁰ An die Derniere und die abschließende Abschiedsfeier erinnert sich Elke Hesse als „unbeschwertes, ausgelassenes Fest, das überhaupt nicht sentimental war.“⁸¹ Auf der Holzbühne des Schauspielhauses wird eine lange Tafel aufgebaut, eingeladen sind sämtliche Schauspielhaus-Mitarbeiter. „Es kamen irrsinnig viele Leute und wir haben bis sechs Uhr früh gefeiert.“⁸²

⁷⁶ Dobretsberger, Christine: „Ein eher herber Abschied“, in: Wiener Zeitung, 7. 5. 2001.

⁷⁷ Vgl.: N. N.: „Letzte Premiere der Ära Gratzer“, in: Tiroler Tageszeitung, 7. 5. 2001; N. N.: „Das Ende einer Ära“, in: Neues Volksblatt, 7. 5. 2001.

⁷⁸ N. N.: „Das Ende einer Ära“, in: Neues Volksblatt, 7. 5. 2001.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Jarolin, Peter: „Mythen und Würstel“, in: Kurier, 7. 5. 2001.

⁸¹ Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

⁸² Ebd.

2001 – 2005: Epilog

Hans Gratzers künstlerische Zukunft scheint zunächst die Oper zu sein.¹ Mit dem Team, das in der letzten Saison im Schauspielhaus zusammen gewachsen ist, mit Martin Haselböck, Elke Hesse und Dominik Jutz, plant Hans Gratzter ein Musikfestival mit dem Titel Wien Barock. Gespielt werden soll an öffentlichen Plätzen, die etwas mit der Entstehungszeit der Barockmusik zu tun haben – wie Hofburg, Augustinerkirche, Spanische Hofreitschule oder Belvedere. Gratzter kann sich auch Open-Air-Aufführungen vorstellen.² Laut Dominik Jutz sind Konzept und Kalkulationen fertig gestellt, man habe bereits erste Gespräche geführt, doch die Stadt verzögert eine Entscheidung.³

Es gibt ein anderes, drängendes Problem für die Kulturpolitiker: die Neubesetzung der Direktion des Theaters in der Josefstadt. Der Name Hans Gratzter wird in der sich über Monate ziehenden Direktorensuche wiederholt kolportiert, was jedoch von den meisten Kulturjournalisten nicht besonders ernst genommen wird, da Gratzter wiederholt als Direktor diverser Bühnen gehandelt wurde und letztlich leer ausging. Dieses Mal kommt es jedoch anders.

Der neue Wiener Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny (SPÖ) und der Kunststaatssekretär Franz Morak (ÖVP) sind sich anfangs lediglich darüber einig, dass sie den Wunschkandidaten des Hauses, den Schauspieler Karlheinz Hackl, nicht als Helmuth Lohners Nachfolger einsetzen wollen. Eine Findungskommission schlägt den ehemaligen Burg-Dramaturgen Hermann Beil vor, nach Prüfung der finanziellen und strukturellen Bedingungen macht dieser jedoch einen Rückzieher. Nun einigen sich die Kulturpolitiker erstaunlich schnell auf einen Kompromisskandidaten - Hans Gratzter. Am 16. Oktober 2001, an seinem 60. Geburtstag, wird ihm die Nachricht übermittelt. „Er hat sich wahnsinnig darüber gefreut“, erinnert sich Elke Hesse.⁴ Auch in Medienberichten zeigt sich Gratzter erfreut über die neue Position : "Ich habe noch nie so viel Kraft gehabt wie jetzt", meint er in einem *profil*-Interview.⁵ „Für einen verdienten Theatermann hat sich - zu einem Zeitpunkt, als er damit selbst vermutlich gar nicht mehr gerechnet hat - ein Lebenstraum erfüllt“, schreibt der Theaterkritiker Wolfgang Kralicek. „Das ist ihm zu vergönnen, und man kann nur hoffen, dass kein Albtraum daraus wird.“⁶

¹ Schneeberger, Peter: „Endspiel“, in: *profil*, 13/01.

² Jutz, Dominik, 5. 9. 2004, Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

³ Jutz, Dominik, 5. 9. 2004

⁴ Hesse, Elke, 2. 12. 2010.

⁵ Schneeberger, Peter: „Bonjour Noblesse!“, in: *profil*, 36/03, S. 122.

⁶ Kralicek, Wolfgang: „Hans im Glück“, in: *Falter*, 36/03, S. 22.

Auch wenn in der veröffentlichten Meinung anfangs durchaus für Hans Gratzer Partei ergriffen wird, ist im Haus etwas umstritten. Was öffentlich nicht bekannt ist: Der Neo-Intendant leidet bereits in der Planungsphase an seiner Krebserkrankung. In einem kräftezehrenden Kraftakt, pendelnd zwischen Spitalsaufenthalten und Besprechungen, nimmt er die Arbeit in der Josefstadt auf. Sein Spielplan unter Chefdrdramaturg Knut Boeser sieht im Haupthaus ausschließlich österreichische Autoren vor, in den Kammerspielen will er mit Stücken etwa von Karl Farkas oder einer Uraufführung von Klaus Pohl gehobenen Boulevard umsetzen. Eröffnet wird die Josefstadt in der Saison 2003/04 mit dem Altwiener Singspiel *Aline* von Adolf Bäuerle, die Saison geht weiter mit Grillparzers *Der Traum ein Leben* und Nestroy's selten gespielten Stück *Mann, Frau, Kind* in der Regie von Hans Gratzer. Der Neuanfang wird von Kritik und Publikum überhaupt nicht goutiert, die Stimmung im Haus ist zunehmend angespannt. Erst im Dezember 2003, mit dem Erfolg von *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in der Regie von Hans Gratzer, mit Erich Schleyer sowie den Josefstadt-Publikumslieblingen Herbert Föttinger und Sandra Cervik in den Hauprollen, zeichnet sich eine Trendwende ab, die Auslastung steigt langsam an.

Doch Hans Gratzers Ende an der Josefstadt scheint bereits besiegt. Die Gesellschafter des Theaters nehmen seine Zusage, ab 2006 die Bad Hersfelder Sommerfestspiele zu leiten, zum Anlass, um ihm in der Aufsichtsratsitzung vom 13. Januar 2004 das Vertrauen aufzukündigen und Helmuth Lohners Rückkehr als interimistischer Direktor zu beschließen. „Ich habe nicht den erhofften Rückhalt erhalten“, kommentiert Hans Gratzer in einer Aussendung die Vorgänge.⁷ Deutlicher hat sich der scheidende Intendant öffentlich nie mehr über die Begleitumstände seines erzwungenen Ausscheidens geäußert. „Es ist ein unrühmliches Kapitel in der Wiener Theatergeschichte“, sagt die damalige Volkstheater-Intendantin Emmy Werner über das Gebaren der Kulturpolitiker.⁸

Für die Eröffnung der Spielzeit 2004/05 war vorgesehen, dass Hans Gratzer Brechts *Dreigroschenoper* in der Josefstadt inszeniert, aufgrund seiner Erkrankung kann er die Proben jedoch nicht mehr zu Ende führen. Im November 2004 wird ihm im Ronacher der Nestroy-Theaterpreis für sein Lebenswerk verliehen. Der von der Krankheit bereits sichtlich geschwächte Theatermann nimmt die Standing Ovations der versammelten Theatergemeinde entgegen. Auch die Kulturpolitiker, die ihn wenige Monate zuvor wie eine heiße Kartoffel fallen gelassen haben, spenden nun Beifall. Die Schauspielerin Erni Mangold, Hans Gratzer

⁷ Presseaussendung: „Hans Gratzer zieht sich schrittweise aus Josefstadt-Direktion zurück“, 14. 1. 2004, Privatarchiv Petra Rathmanner.

⁸ Zit. in: Huber-Lang, Wolfgang: „Viel zu früher Tod eines großen Theatermanns“, in: Apa-Aussendung, apao54, 20. 1. 2005.

seit vielen Jahren als Akteurin verbunden, hält die Preisverleihung in ihrer Autobiographie folgendermaßen fest:

„Wie man in der Öffentlichkeit in den letzten Wochen seines Lebens mit Hans Gratzer umging, fand ich abscheulich. Bei der Nestroypreis-Verleihung gaben sie ihm schnell noch einen Preis, obwohl sie ihn zeit seines Lebens nicht sehr liebevoll behandelt hatten. Ich erinnere mich, als er dastand, schaute, lächelte, obwohl er gar nichts sah. Jeder spürte, es ist der Tanz um einen Toten.“

Wie kann man einen Todgeweihten feiern? Indem man ihm einen Preis für sein Lebenswerk gibt? Alle wussten, dass es sehr schlecht um ihn bestellt ist. Ich bin sicher, die ihn feierten, wussten das auch, aber es war ihnen egal: Mein Gott, er wird es schon schaffen! [...]“

Hans war bei der Überreichung so gut wie tot, aber er bekam alles mit. Die Besonderheit, endlich geachtet zu werden, berührte ihn, weil er das vorher nicht empfunden hatte. Das bekam er oft und tief zu spüren. Der Preis gab ihm vielleicht etwas, aber ich fand es schändlich und vergesse es nicht.“⁹

Die Nestroy-Gala bleibt sein letzter öffentlicher Auftritt. Danach verschlechtert sich sein Gesundheitszustand zusehends, die letzten Lebenswochen verbringt er in häuslicher Pflege in seinem Haus in Niederösterreich, wo er am 19. Januar 2005 stirbt.

Sein Tod löst eine Welle an Reaktionen aus, beispielhaft seien hier zwei Theatermacher zitiert. Burgtheater-Direktor Klaus Bachler sagt über ihn: „Gratzer war einer der bedeutendsten Theatermänner des Landes in den vergangenen Jahrzehnten. Ihn zeichnete Fantasie und Mut aus, und dementsprechend wurde es ihm auch immer wieder sehr schwer gemacht in einer Stadt, in der immer wieder Infamie und Neid zum Tragen kommen.“¹⁰ Gratzers künstlerisches Schaffen war für Bachler „voll von Begabung und Möglichkeit, aber auch von Tragik, wie die vieler bedeutender Österreicher.“¹¹ Und der 2005 designierte Volkstheater-Direktor Michael Schottenberg, einer von Hans Gratzers Weggefährten der ersten Stunde, schreibt in einem Nachruf:

„Hans hat die Basis für eine Theaterarbeit ermöglicht, in der die Lust, die Sinnlichkeit, der Humor, die Nachdenklichkeit, der Widerstand gegenüber der Gefälligkeit Gestalt bekommen. Mit all seiner Energie und Kraft hat er den Kampf gegen die Krankheit aufgenommen. Er hat ihn verloren. Er wird mir fehlen. Uns. Dem Theater. Dieser Stadt.“¹²

⁹ Mangold, Erni: Lassen Sie mich in Ruhe. Erinnerungen, aufgezeichnet von Doris Priesching, Wien: 2011, S. 193f.

¹⁰ Zit. In: Huber-Lang, Wolfgang: „Viel zu früher Tod eines großen Theatermanns“, in: Apa-Aussendung, apao54, 20. I. 2005.

¹¹ Ebd.

¹² Schottenberg, Michael: Nachruf, Manuskript, Privatarchiv Petra Rathmanner.

2. Teil: Analyse

„Ich war immer bürgerlich“, sagt Hans Gratzer, „aber das heißt ja nicht, dass ich bürgerliches Theater mache.“¹ Dieses Fatum belegt seine künstlerische Arbeit im Schauspielhaus, die in dreierlei Hinsicht richtungsweisend ist: Erstens ist die Bühne, zumal in den Anfangsjahren, eine der wenigen Orte zeitgenössischen Theaterschaffens in Wien, vor allem mit Shakespeare-Aufführung klinkt man sich in die damals aktuelle Regietheater-Debatte ein. Zweitens hat Hans Gratzer konsequent zeitgenössische Autoren gefördert und ging für einen gegenwartsbezogenen Spielplan ein erhebliches Risiko ein. Schließlich ist das Schauspielhaus das einzige Haus in der Theaterstadt Wien, das sich wiederholt mit Homosexualität auseinandersetzt; in den 1990er Jahren wird das Thema Aids mehrfach auf die Bühne gebracht. Diese drei Aspekte werden in den folgenden Kapiteln vertieft.

2. 1. Das Schauspielhaus als Ort des Regietheaters

„Es lässt sich rückblickend kaum mehr nachvollziehen, wie neu das eigentlich für Wien war“, sagt Schauspielhaus-Dramaturgin Ingrid Rencher über die erste Schauspielhaus-Phase. „Allein, dass wir einen Klassiker in modernen Kostümen gespielt haben, hat für Gesprächsstoff gesorgt. Innerhalb der Wiener Theaterlandschaft haben wir wirklich etwas Ungewöhnliches gemacht.“² Mit dieser Einschätzung steht Rencher keineswegs allein da, sämtliche Gesprächspartner sind sich einig: Der anfängliche Erfolg habe darin gelegen, dass das Schauspielhaus das neue Regietheater in Wien bekannt gemacht hat. „Man freute sich auf jede Premiere“, sagt die Künstlerin und Vertraute von Hans Gratzer, Susanne Sengl.³ „Es wirkte wie eine Überraschung“, schreibt etwa die Theaterkritikerin Karin Kathrein über das Schauspielhaus. „In einer Stadt, die ihre Theaterlust in traditionsbestickte Repräsentationsgewänder verkleidet hatte, fanden anno 1978 die Phantasie, die Spielfreude, das Risiko Zuflucht.“⁴ Und weiter ist zu lesen: „Hans Gratzer öffnete einer Entwicklung, die das deutsche Theater zum führenden in Europa gemacht hatte, in Wien die Tore. [...] hier fanden die neuen Sehweisen, die neuen Erzählformen des heutigen Theaters Einlaß.“⁵ Im Folgenden werden Entwicklungen des Regietheaters skizziert, die Debatte Regietheater versus Werktreue wird angerissen; weiters wird herausgearbeitet, wie diese ästhetischen

¹ Hans Gratzer zit. in: Kralicek, Wolfgang: „Hans im Glück“, in: Falter, 36/03, S. 22 u. 51, S. 51.

² Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

³ Sengl, Susanne, 3. 10. 2012.

⁴ Kathrein, Karin, in: Wiesinger, Toni (Hrsg.): Schauspielhaus Wien 1978 – 1986. Wien: 1986, o.S.

⁵ Ebd.

Anordnungen im Wiener Theaterleben der 1970er Jahre überhaupt wahrgenommen werden. Anhand von vier Shakespeare-Inszenierungen, die Hans Grätzer von 1979 bis 1985 am Schauspielhaus inszeniert hat, wird beispielhaft gezeigt, wie in der Porzellangasse die neuen ästhetischen Dispositive umgesetzt werden. Abschließend werden in diesem Kapitel einige Aussagen über Grätzers Arbeitsweise als Regisseur getroffen.

2.1.1. Theoretische Reflexionen zum Regietheater

Im Grunde ist das Regietheater ein hybrider Begriff.⁶ Im Allgemeinen versteht man darunter jene Inszenierungen, bei denen sich der Regisseur – im Unterschied zur werktreuen Bühnenpraxis – jede Freiheit mit dem Werk erlaubt.⁷ Für Gegner des Regietheaters scheint es ein Sammelbegriff geworden zu sein, der alles subsumiert, was ihnen am Theater missfällt; es steht dann für „radikale Kürzung, Fragmentierung oder gar Umschreibung klassischer Texte“⁸, wird als „Ekeltheater mit Blut, Fäkalien, Gewalt, Obszönitäten, Sex und Nacktheit auf der Bühne assoziiert.“⁹ Für die Befürworter vollzieht das Regietheater im Lauf der 1970er Jahre indes eine Entwicklung, die sich in anderen Kunstsparten bereits durchgesetzt hat: Der Regisseur wird, vergleichbar mit berühmten Dirigenten oder Filmemachern jener Zeit, zu einem Markenzeichen, wobei skandalumwitterte Aufführungen oder eine empörte Presse den Marktwert noch steigern. Das Publikum geht jetzt nicht mehr nur ins Theater, um beliebte

⁶ Eine Übersicht über Definitionsangebote in Nachschlagwerken des 20. Jahrhunderts mag diese Behauptung erhärten: In dem von Wilhelm Kosch 1953 verfassten Theaterlexikon findet sich unter dem Stichwort Regietheater noch gar kein Eintrag. In Manfred Braunecks 1986 herausgegebenem Theaterlexikon ist dem Regietheater ein vergleichsweise knapper Beitrag gewidmet. Es wird im Wesentlichen als eine „Befreiung von der Literatur“ (S. 718) beschrieben. Der Regisseur wird als „Erprober, Entdecker und Erfinder“ (S. 718) beschrieben. Auch die Mitte der 1980er Jahre noch virulente Regietheater-Werktreue-Debatte findet Eingang in das Lexikon - „der freie Umgang mit Stücken und die Überwindung konventioneller Spielformen haben der Regie nur allzu oft den (nicht immer unberechtigten) Vorwurf der Untreue am Werk, der Formzerstörung eingetragen.“ (S. 718).

Aus Nachschlagewerken der 1990er Jahre ist das Regietheater nicht mehr wegzudenken, es wird ausführlich beschrieben, über die Werktreue-Debatte ist indes kaum mehr etwas zu lesen. In dem von C. Bernd Sucher 1996 herausgegebenen Theaterlexikon wird in Bausch und Bogen behauptet, dass das Regietheater jene Form des Theaters sei, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchgesetzt habe (S. 349). Klaus Hammer und Jochanan Trilse-Finkelstein bieten in ihrem internationalen Theaterlexikon eine etwas differenziertere Sicht und betten das Regietheater in einen vielfältigen historischen Kontext ein: „Um die Jahrhundertwende begann die Etablierung der Regie im Zeichen des Naturalismus, in Frankreich mit Antoine, in Deutschland mit Brahms [...] in England mit Glanville-Barker, in Russland mit Stanislawski.“ (S. 719). Weitere Pioniere des Regietheaters werden erwähnt: in Deutschland und Österreich Reinhardt, in Frankreich Copeau, in England Craig, in der Schweiz Appia, das expressionistische Theater in Deutschland (Jessner), das politisch-revolutionäre Theater in Russland (Meyerhold, Tairow) und Deutschland (Piscator, Engel) findet ebenso Eingang wie das Theater der Grausamkeit von Artaud (Frankreich) oder Überlegungen zum Gesamtkunstwerk, die etwa Richard Wagner angestellt hat. Über das Regietheater neueren Formats ist zu lesen: „Seit Mitte der 60er Jahre neue Belebung bestimmter Erkenntnisse Artauds und Stanislawskis, vor allem durch Brook, Grotowski, unabhängige Gruppen (Off-Off-Broadway, Living Theater), die eigenständige Beiträge lieferten; Verzicht auf großen Theaterapparat u. Technik, Orientierung auf den Schauspieler u. auf Körper.“ (S. 719)

Vgl.: Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Wien u.a.: 1953; Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek b. Hamburg: 1986, S. 718; Sucher, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Bd. 2, München: 1996, S. 348–351. Hammer, Klaus; Trilse-Finkelstein, Jochanan: Theater Lexikon International. Berlin: 1995, S. 717–719.

⁷ Diese allgemein gehaltene Definition stammt von Ortrud Gutjahr, Vgl.: Gutjahr, Ortrud: „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilung im Regietheater“, in: dies. (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt.

Würzburg: 2008, S. 13–28, S. 14.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

Schauspieler oder bestimmte Stücke zu sehen, sondern auch, um sich von der Inszenierung, von dem, wie etwas zu sehen ist, überraschen zu lassen.¹⁰

Für die Theaterwissenschaft stellt das Regietheater der 1960er und 1970er Jahre im Allgemeinen ein Wiederanknüpfen an Bühnenästhetiken und Avantgardebewegungen dar, die sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts herauskristallisiert haben.¹¹ Die Bühne wird betrachtet als „Ort einer Synthese der Künste“¹², was zwangsläufig eine gewisse Befreiung von der Dominanz des geschriebenen Worts, zugunsten performativer Elemente – einem Zusammenspiel von Raum, Körper, Bild, Klang, Wort – mit sich bringt. Diese Entwicklung zum Ereignishaften, die sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts noch intensiviert, beschreibt die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte rückblickend als „performative Wende“¹³ und ihr Kollege Guido Hiß als „epochale Verschiebung des Theaterbegriffs vom Dramatischen zum Integralen“.¹⁴

Dieser Ansatz wird in den 1970er Jahren von einigen Zeitgenossen bereits geteilt. Beispielhaft sei hier Günther Rühle erwähnt. Der damalige Feuilleton-Chef und Theaterkritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* räsoniert in einer dreibändigen Essaysammlung über das Theater seiner Gegenwart. Rühles Texte sind hier von besonderem Interesse, weil seine Überlegungen erahnen lassen, worin für einen Theatergeher der 1970er die unerhörte Provokation des neuen Regietheater gelegen haben könne. Rühle wird in diesem Kapitel deshalb wiederholt als Zeitzeuge zu Wort kommen. In den neuen Bühnenästhetiken der 1960er und 1970er Jahre erkennt der 1924 geborene Rühle jedenfalls „ein Sich-Erinnern an 1933 abgebrochene Entwicklungen und Erfindungen am Theater“.¹⁵ Folgt man Rühle, sei zumal das Theater der Weimarer Republik ein „Vorrats- und Beispielkasten für die Theaterarbeit in diesem Jahrhundert“.¹⁶ Demnach sei das Regietheater nach der Zäsur der NS-Diktatur in „eine zweite Phase“ eingegangen.¹⁷

¹⁰ Zabka, Thomas: „Das wilde Leben der Werke“, in: Zabka, Thomas; Dresen, Adolf: „Dichter und Regisseure“. Bemerkungen über das Regie-Theater. Göttingen, 1995, S. 9–58; Gutjahr, Ortrud 2008.

¹¹ Fischer-Lichte verdeutlicht in ihrem Überblick über die Geschichte des Dramas, dass sich viele dieser Konventionsbrüche auf die Theateravantgarde um 1900 zurückführen lassen. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M: 2004, S. 19. Siehe auch: Gutjahr, Ortrud 2008; Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München: 2005. (Aesthetica Theatralia)

¹² Hiß, Guido 2005, S. 9.

¹³ „Die seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunsthistorikern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste lässt sich als performative Wende beschreiben. Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als Aufführungen zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer und Zuschauer involviert sind.“ Fischer-Lichte, Erika 2004, S. 29.

¹⁴ Hiß, Guido 2005, S. 9.

¹⁵ Rühle, Günther: „Auf der Suche nach der neuen Welt. Weltanschauliche Hintergründe des gegenwärtigen Theaters“, in: ders.: Anarchie in der Regie?, Theater in unserer Zeit. 2. Bd, Frankfurt/M: 1982, S. 8–34, S. 30.

¹⁶ Rühle, Günther: „Wiederaufgenommene Beziehungen. Das Theater der 20er Jahre und das heutige“, in: ders. 1982, S. 125–140, S. 139.

¹⁷ Ebd., S. 135.

Laut Rühle führt der „Regie-Ausbruch der 60er Jahre“¹⁸ jedoch weit über die Veränderungen der 1920er Jahre hinaus und „opponierte mit allen Mitteln“.¹⁹ Es sei ein „Theater der rüden Durchgriffe, der exhibitionistischen Selbstdarstellung, der radikalen Selbsterfahrung, der neuen Phantasie, der gesellschaftlichen Fragestellung.“²⁰ Der zunehmende Ereignischarakter der Aufführungen fordert die Theatergeher zusätzlich heraus. Vor allem Klassikerinszenierungen sorgen für Empörung, da hier Abweichungen von den Erwartungen und der bekannten Theaterpraxis deutlicher sichtbar sind als etwa bei Uraufführungen. Der Kritiker Günther Rühle schreibt über den Umgang mit den Klassikern des Welttheaters:

„Auf nichts haben die Regisseure in dem ereignisreichen Theaterjahrzehnt zwischen 1965 und 1975 mehr Aufmerksamkeit verwandt als auf die Vergegenwärtigung der alten Stücke. Sie waren erfindungsreich, indem sie bis dahin praktizierte Spielkonventionen durch andere Darstellungsverfahren ersetzten. So verweigerten einige Regisseure zum Beispiel die Identifikation, das einführende Nachvollziehen der Stücke, sie setzten sie nicht mehr dem Mitempfinden der Zuschauer aus, sondern rückten sie weit weg in die nüchterne Betrachtung. ‚Ausstellen‘ nannte man das. Andere arbeiteten mit Mitteln der Ironisierung oder sie öffneten die Stücke für Anspielungen und für Zitate aus der Gegenwart; sie machten das, was ein altes Stück an Assoziationen in Bezug auf die Gegenwart wecken kann, auf der Bühne bildhaft deutlich. So wurde die Außenhaut der Stücke aufgeschnitten, gar zerschnitten und aus altem und neuem Material wieder hergestellt. [...] Die Personen des Dramas verwiesen nicht mehr auf sich, sondern auf die Zustände. Die klassischen Texte wurden [...] mit Neugier auf das, was sie von uns und über uns enthielten, ausgeschlachtet. Die alte (auch blind machende) Ehrfurcht vor dem Text als einem sakrosankten Bestand ging dabei verloren.“²¹

Was Rühle als Verlust einer Art Ehrfurcht vor einem vermeintlich unantastbaren Dramentext beschreibt, gilt für den Theaterwissenschaftler Hiß bereits als wesentliches Merkmal der Geschichte des Regietheaters im 20. Jahrhunderts, die sich auch „als Prozess einer zunehmenden Anspannung des Verhältnis von Drama und Aufführung begreifen“ lässt.²² Die Kontroverse zwischen Regietheater und Werktreue ist für Hiß in seiner 2005 publizierten Analyse der Theaterreformen von 1800 bis 2000 - etwas zugespitzt formuliert - nur mehr das beste Beispiel dafür, dass der Dramatiker als „entscheidende Produktionsinstanz“²³ abgelöst wurde. Diese etwas verkürzte Einschätzung wird im nächsten Kapitel noch einmal aufgegriffen und weiter hinterfragt.

¹⁸ Ebd., S. 135.

¹⁹ Rühle, Günther: „Auf der Suche nach der neuen Welt. Weltanschauliche Hintergründe des gegenwärtigen Theaters“, in: ders. 1982, S. 26.

²⁰ Ebd., S. 26.

²¹ Ebd. S. 266 f.

²² Hiß, Guido 2005, S. 124.

²³ Ebd. S. 9.

Doch nicht nur das Regietheater, auch die Werkstreue ist ein uneindeutiger Begriff.²⁴ Die Absicht eines Autors lässt sich nicht zweifelsfrei belegen, noch weniger treffsicher ist eine Übersetzung des Textes mit den Mitteln der Bühne. Mag man sich in der Musik etwa mit Originalklanginstrumenten an ein historisches Hörerlebnis annähern, muss am Theater historische Authentizität notgedrungen scheitern: Ein heutiger Bühnenapparat kann schwerlich eine barocke Aufführung, oder gar ein antikes Theatererlebnis wieder auferstehen lassen.²⁵ Jede Aneignung auf der Bühne kann zwangsläufig nur eine von vielen Möglichkeiten sein.

Aus dem Streit um Regietheater versus Werkstreue lässt sich daher folgendes schließen: Was Zeitgenossen unter Fortschritt oder Bewahren verstehen, unterliegt laufend Veränderungen und kann viel über die Verunsicherungen und ästhetischen Potenziale der jeweiligen Epoche aussagen. Wofür die Begriffe Regietheater oder Werkstreue stehen, kann demnach nur aus den jeweiligen Zeitläufen geklärt werden.²⁶

Gerade die Debatte, die in den ausgehenden 1960er bis weit hinein in die 1980er Jahre geführt wird, erweist sich als außerordentlich ergiebig. Wer seinerzeit das neue Regietheater anklagt, will nicht selten seine Klassiker aus einer bestimmten Rezeptionsphase, meist der 1950er und frühen 1960er Jahre, zurückhaben.²⁷ Wie kann man sich die Nachkriegs-Bühnenästhetik vorstellen, die von den nachrückenden Künstlern als dermaßen traditionell und konservativ empfunden und entsprechend torpediert wird? Als Zeitzeuge für das Theaterspiel der frühen 1950er Jahre mag hier ein heimkehrender Exilant zu Wort kommen. Der Wiener Autor und Regisseur Bertolt Viertel (1885 – 1953) problematisiert nach seiner Rückkehr etwa „das Spielerische, das äußerlich vollendete, das Choreographische, das eine sauber geordnete Welt, eine glatte Maschinerie der Illusion in Bewegung setzt.“²⁸ Laut Viertel mangelt es „diesem Spiel an Realität“. Er fragt sich: „Hat dieses Theater, das vor Ruinen spielt, heute die Funktion, der Not zu entfliehen?“²⁹ Die Darstellung betone, so Viertel, das Rhetorische, Offizielle und Repräsentative, Viertel bezeichnet diesen Spielstil schließlich boshaft als „Reichskanzleistil“.³⁰ Darüber hinaus funktioniert das Theater in den 1950er und 1960er

²⁴ Zabka, Thomas 1995, S. 19.

²⁵ Ebd. S. 19.

²⁶ Diesen Gedanken arbeitet Thomas Zabka heraus und illustriert die Vielfalt der Klassikeraneignungen anhand von Goethes Umgang mit Shakespeare. Der deutsche Dichterfürst greift massiv in den Text ein, um Shakespeares für die Weimarer Hofgesellschaft salonfähig zu machen. Unter Bezugnahme auf den Literaturwissenschaftler Hans Robert Jaub argumentiert Zabka weiter, dass sich „Sinnpotentiale eines Textes“ (S. 13) in verschiedenen Wirkungsphasen offenbaren und womöglich in Zukunft noch ungeahnte Bedeutungen der Klassiker zutage treten werden. Ebd., S. 13 und S. 17f.

²⁷ Ebd., S. 17f.

²⁸ Rühle, Günther: „Bewegungen, Positionen und Strategien“, in: ders.: Theater in unserer Zeit. 1. Bd. Frankfurt/M. 1980, S. 261–286, S. S. 277.

²⁹ Ebd., S. 278.

³⁰ Ebd.

Jahren noch weitgehend als „bürgerlicher Rückzugsort“, an dem bestimmte Verhaltens- und Bekleidungsvorschriften gegolten haben.³¹

Das neuere Regietheater entfaltet sich in Deutschland auch aus der Studenten- und Protestbewegung der 1960er Jahre. Die Entwicklung wird geprägt von Regisseuren wie Peter Stein, Peter Zadek, Claus Peymann, Klaus Michael Grüber und Hans Neuenfels; Bühnenbildner wie Erich Wonder, Wilfried Minks und Karl-Ernst Hermann versuchen eine neue Bildersprache; eine junge Generation von Schauspielern wird mit den neuen Spiel- und Sprechweisen berühmt - darunter Bruno Ganz, Ulrich Wildgruber, Gert Voss, Edith Clever, Jutta Lampe, Libgart Schwarz oder Eva Mattes. Die Bühnen, auf denen das Regietheater in Deutschland reüssiert, sind anfänglich erstaunlich wenige - von 1962 bis 1973 war beispielsweise das Stadttheater Bremen unter Intendant Kurt Hübner federführend,³² später sind es Claus Peymanns Intendanten in Stuttgart (von 1974 bis 1979) und Bochum (von 1979 bis 1986) sowie Peter Steins Ära an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer (von 1970 bis 1980) und am Lehniner Platz (von 1980 bis 1985).

Die neue Generation an Theatermachern - gemessen am gesamten deutschsprachigen Bühnenraum eine Minderheit - legt bei den Klassikern Schichten frei, die in den Jahren zuvor kaum beleuchtet wurden. Zentral ist dabei die Suche nach Aktualität, wenn möglich verbunden mit einer fundamentalen Kritik an der bürgerlichen Konsumhaltung und Lebenseinstellung.³³ Damit stellen sie die überwiegend erbauliche und eher dekorative Klassikerrezeption der Nachkriegsjahre massiv in Frage und treffen die Wiederaufbaugeneration, die zugleich das Gros des Theaterpublikums stellt, an einer empfindlichen Stelle.³⁴ Der Zuschauer sieht sich bei den „szenischen Eruptionen“³⁵ seines „geliebten Theaters beraubt“.³⁶ Günther Rühle faßt die nunmehr veränderte Beziehung zwischen Theater und Publikum zusammen:

„Alle Mittel werden mobilisiert, um anzudeuten, dass es mit dem alten ‚Zuschauertheater‘ [...] zu Ende geht, dass der Zuschauer sich nicht mehr länger auf seine alten Erwartungen an einem ‚schönen Theaterabend‘ verlassen und berufen kann. Die

³¹ Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theater im Wiederaufbau. Wien: 2001, S. 264.

³² Hübner gilt als Talentscout, daher ist besonders hervorzuheben, dass Hans Gratzer eine Einladung von Kurt Hübner an die Berliner Volksbühne erhielt.

³³ Als legendär gilt etwa Peter Steins „Torquato Tasso“-Inszenierung, die 1969 am Bremer Theater Premiere feierte. Der Bremer-Intendant Kurt Hübner (1916-2007) darf wohl als Geburtsshelfer des neueren Regietheaters in Westdeutschland gelten, unter seiner Agide legten etwa auch Peter Zadek (1926-2009) und der Bühnenbildner Wilfried Minks (1930) stilprägende Regiearbeiten vor. Vgl.: Rühle, Günther: „Die Suche nach der Kunst. Elf Jahre Theaterarbeit in Bremen (1962-1973)“, in: ders. 1980, S. 186-205, S. 186f; sowie Gutjahr, Ortrud 2008, S. 206; Zabka, Thomas 1995, S. 14f.

³⁴ Gutjahr, Ortrud 2008, S. 19.

³⁵ Rühle, Günther: „Kündigung eines vertrauten Verhältnisses. Die Autoren und das Publikum“, in: ders. 1982, 65-91, S.

³⁶ Ebd.

Zerstörung der geschlossenen, traditionellen Spielformen der Klassiker beginnt, ein radikaler Subjektivismus bestimmt die nicht mehr auf Klassizität gerichteten Inszenierungen. [...] Das Kennwort dieser Bewegung heißt ‚Wirklichkeit‘. [...] Der Angriff auf das Publikum geht gegen seine ästhetischen und ethischen Vorstellungen, gegen seine Normen, seine Tabus, gegen seine Taktgefühle, seine Anpassungsneigungen, gegen seine ‚repressive Toleranz‘. [...] der Zuschauer wird die Symbolfigur für die anzugreifende Gesellschaft.“³⁷

2.1.2. *Die Rezeption des Regietheaters in Wien*

Während im deutschen Stadttheater neue Bühnenformen von sich reden machen, merkt man in Wien von den ästhetischen Revolten vergleichsweise wenig. „In Wien hältst [sic!] man an Werktreue wie an einem Dogma fest“, fasst die Theater- und Literaturkritikerin Sigrid Löffler das kulturelle Klima an den Großbühnen der 1970er und 1980er Jahre zusammen. Es handle sich, so Löffler weiter in dem 1989 erschienen Essay, um „ein trotziges Beharren auf Rückständigkeit, als sei's eine nationale Besonderheit, die es speziell zu pflegen gelte“.³⁸ Die Kritikerin formuliert: „Deutsches Provinzregietheater – mit diesem Verachtungsetikett pflegte man sich in Wien damals gegen die Zeitläufte abzuschotten“.³⁹ Löffler ortet eine „Wiener Ignoranz“, die sich im „Ignorieren aller zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen anderswo“ behauptete, weiters eine „kleinbürgerlich-unaufgeklärte Theatergesinnung“, geradezu eine „begeisterte Unwissenheit“, mit einem „triumphierend reaktionären Gestus“.⁴⁰

Ähnlich wie die Journalistin denken übrigens viele Mitarbeiter des Schauspielhauses, zumal in den Anfangsjahren. „Die Wiener Theater waren fad, fad, fad“, sagt etwa Toni Wiesinger über die 1970er, „die Stadt war öd und grau, mit dem Schauspielhaus haben wir uns eine Insel geschaffen.“⁴¹ Auch die Schauspielerin Beatrice Frey empfindet ähnlich - „in dieser Zeit waren die Wiener Theater wirklich sehr fad“⁴² - in den Erinnerungen von Eduard Wildner „wurde das traditionelle Theater vor sich hin gespielt.“⁴³ Hans Gratzer sagt in einem Interview einmal: „Es hat sich nichts bewegt.“⁴⁴ Dieser von manchen so empfundene Zustand der Starre, das Festhalten an eigentlich überkommenen Übereinkünften wird im Lauf der gesamtgesellschaftlichen Liberalisierungstendenzen der 1970er Jahre zunehmend brüchig. Ein Paradigmenwechsel in dem offenbar mehrheitlich restaurativen und bildungsbürgerlichen

³⁷ Ebd. S. 79f.

³⁸ Löffler, Sigrid: „Das Gold unter dem Trümmerfeld oder: Wiener Spurensuche in den achtziger Jahren“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 326–331, S. 327.

³⁹ Ebd., S. 326.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁴² Frey, Beatrice, 17. 4. 2008.

⁴³ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

⁴⁴ Gratzer, Hans et al.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. 1998, S. 222–229, S. 223.

Theaterverständnis ist nicht mehr aufzuhalten, wenn die Theaterstadt Wien international nicht bedeutungslos und randständig werden will. Anstehende Veränderungen werden von einer neuen Direktoren-Generation in den Großbühnen im Lauf der 1980er Jahre auch durchgezogen.⁴⁵

Wie sich, allen Beharrungstendenzen zum Trotz, das Denken in den Führungsetagen bereits während der 1970er Jahre langsam verändert, lässt sich wohl am besten anhand des Burgtheaters illustrieren. Gerhard Klingenberg führt das Haus am Ring von 1971 bis 1976. Bei Amtsantritt ist er 42 Jahre alt und der mit Abstand jüngste Theaterdirektor Wiens.⁴⁶ Übrigens ist Klingenberg einer der Mentoren Hans Gratzers, er holt ihn 1973 als Schauspieler an das Burgtheater, karenziert ihn in der Folge von seinem Vertrag, damit Gratzers die Werkstatt gründen kann. Klingenberg geht in seiner Autobiographie mit dem Burgtheater, wie er es zu Beginn seiner Direktion vorfindet, hart ins Gericht: Es sei zwar „ein großartiges Schauspielertheater“ schreibt Klingenberg 2003, die Vorstellungen seien „ausgezeichnet besucht“, aber es sei ein Theater ohne „geistige Haltung“, dem Fortschritt gegenüber „feindselig“ eingestellt.⁴⁷ Die Ursachen dieser „länger andauernden Fehlentwicklung“ sieht Klingenberg in einer

„stille[n] Übereinstimmung der konservativen Regierungspartei mit dem Geschmack und den Neigungen des gleichfalls überwiegend konservativen Publikums, die eine Veränderung verhinderte. [...] Eine rückwärtsgewandte Haltung, durchsetzt mit unübersehbaren ‚Restbeständen‘ der Nazizeit und einem bis zur Hysterie gesteigerten Antikommunismus war es, die dafür sorgte, dass das Burgtheater, was die Literatur betrifft, im Konzert der deutschsprachigen Bühnen zu einem rückständigen Außenseiter wurde. Der gepflegte Klassiker, das gehobene Gesellschaftsstück entsprachen dem ‚Kulturbedürfnis‘ des Nachkriegs-Burgtheater-Publikums, und dem trug der Spielplan weitestgehend Rechnung.“⁴⁸

Klingenberg setzt zwar wegweisende strukturelle Veränderungen und künstlerische Reformen um, zeigt sich jedoch gegenüber dem Regietheater ambivalent: Obwohl er einige wichtige international tätige Regisseure ans Haus holt – wie Peter Hall und Giorgio Strehler – und dafür übrigens heftig kritisiert wird, hält er in seiner Autobiographie an bundesdeutschen Ressentiments fest: „Es ging mir darum, das Burgtheater vor dem Fieber zu bewahren, das

⁴⁵ 1986 wird Claus Peymann (Jahrgang 1937) Direktor des Burgtheaters, 1987 ist mit Emmy Werner (Jahrgang 1938) erstmals eine Frau an der Spitze einer Wiener Großbühne, sie wird das Volkstheater bis 2005 führen; 1988 findet auch an der Josefstadt eine Generationenablöse statt: Der Volksschauspieler Otto Schenk (Jahrgang 1930) übernimmt im Verbund mit dem Kulturmanager Robert Jungbluth die Bühne im achten Wiener Gemeindebezirk.

⁴⁶ Der damalige Volkstheaterdirektor Gustav Manker ist Jahrgang 1913, das Theater in der Josefstadt wird von den Langzeitdirektoren Franz Stoß, Jahrgang 1909, und Ernst Haeusserman, Jahrgang 1916, geführt, die abwechselnd und miteinander über 30 Jahre lang die Geschicke der Bühne im achten Wiener Gemeindebezirk gelenkt haben.

⁴⁷ Klingenberg, Gerhard: Das gefesselte Burgtheater, 1776 bis in unsere Tage. Wien: 2003, S. 10.

⁴⁸ Ebd., S. 19.

seit 1968 an den deutschen Theatern grassierte.“⁴⁹ Für Klingenberg stellt sich die neue Art des Theatermachens als eine von der Fachzeitschrift *Theater heute* „forcierte Überintellektualisierung“ dar, das Regietheater erweise sich als „Pseudokulturrevolution“ und „Primitiv-Verpolitisierung des Theaters, die unter dem Schlagwort ‚progressiv‘ nur formalistische Neuheiten auf den theatralischen Markt brachte, ohne neue Inhalte.“⁵⁰

Auch Klingenbergs Nachfolger Achim Benning, der, etwa zeitgleich mit Hans Gratzers erster Schauspielhaus-Ära, von 1976 bis 1986 das Burgtheater leitet, sieht im Branchenblatt *Theater heute* ein erklärt Feindbild. In der Saisonvorschau 1980/81 schreibt der Burg-Herr: „Die sich anarchisch gebärdende Schickeria des *Theater heute* von gestern hat die rebellischen Gedanken in ästhetische Chiffren umgelogen.“ Ferner werde, so Benning, kokettiert mit „Theatererwartungen der Spießer, deren Bildungseitelkeit durch die Interpretation der Interpretation befriedigt wurde.“⁵¹ Die Regietheaterdebatte sei geprägt vom „krampfig aufklärerischen Oberlehrertum“, das zu „lächerlich apodiktischer Kunstideologie“ neige.⁵² Benning selbst schwebt hingegen ein „österreichischer Weg“ vor.⁵³

Trotz der offenkundigen Ablehnung des Regietheaters, lädt Benning wichtige Vertreter eben jener Formensprache nach Wien: Gastregisseure wie Hans Neuenfels, Thomas Langhoff, Peter Stein und Claus Peymann bringen dem Wiener Publikum in seiner Ära durchaus neue Spielweisen nahe. Bei näherer Betrachtung erscheint Bennings Direktion überhaupt als weitgehend verkannte Periode. Das Mediengetöse rund um seinen Nachfolger Claus Peymann hat wohl dazu geführt, dass sie häufig unter Wert gehandelt wird.⁵⁴ Zu Bennings größten Meriten zählt wohl der Brückenschlag zu Künstlern aus dem damaligen Ostblock: Werke der Dissidenten Václav Havel und Pavel Kohout sind unter zum Teil abenteuerlichen Umständen in Wien uraufgeführt worden.⁵⁵ DDR-Künstler und Brecht-Kenner wie Benno Besson,

⁴⁹ Die strukturelle Veränderung betrifft vor allem die neu eingeführte Bundestheaterverwaltung, somit die Ausgliederung aus der Ministerialverwaltung. Vgl.: Klingenberg, Gerhard: *Kein Blatt vor dem Mund. Die kritische Autobiographie eines Theatermannes*. Wien: 1998, S. 201f. und S. 418 f, Zitat S. 395.

⁵⁰ Ebd. S. 395.

⁵¹ Achim Benning in: *BURGTHEATER, SAISON, 1/81-82*, S. 12, zit. nach: Salih, Omar: Achim Benning als Direktor und Regisseur am Burgtheater (1976–1986). Univ.-Wien Dipl.: 1996, S. 20f.

⁵² Ebd.

⁵³ Das Zitat stammt aus einem Brief von Achim Benning, zit. nach: Haider, Hans: *Václav Havel 1976 bis 1989. Österreichisches Theatermuseum*. Wien: 1999, S. 22

⁵⁴ Diesen Gedankenarbeitet Peter Roessler detailliert aus, vgl.: Roessler, Peter: *Erkundungen. Über Achim Benning*, in: Benning, Achim, Roessler, Peter (Hrsg.): *In den Spiegel greifen: Texte zum Theater*. Wien: 2012, S. 6–70, S. 42f.

⁵⁵ In der Burg-Direktion von Achim Benning finden folgende Uraufführungen von Václav Havel (1936–2011) im Akademietheater statt: *Audienz*, 8. 10. 1976, Regie: Jasny Vojtech (Havel durfte trotz Interventionen von Kreisky und Sinowatz nicht einreisen, Direktor Benning, Dramaturg Rupert Weis und der Rowohlt-Theaterverlag organisierten den Schmuggel der Manuskripte über die Grenze), *Protest*, 17. 11. 1979, Regie: Leopold Lindtberg (während dieser Uraufführung ist der Charter-77-Unterzeichner inhaftiert); *Das Bergtheater*, 23. 5. 1981, Regie: Peter Palitzsch; *Die Benachrichtigung*, 7. 10. 1983, Regie: Michael Kehlmann, die erste Uraufführung fand am 26. 7. 1965 in Prag statt, in Wien gelangt eine ergänzte und korrigierte Textfassung auf die Bühne; *Largo Desolato*, 13. 4. 1985, Regie: Jürgen Bosse; *Versuchung*, 23. 5. 1986, Versuchung, Regie: Angelika Hurwicz, Hans Kleber.

Folgende Uraufführungen des österreichisch-tschechischen Autors Pavel Kohout (geboren 1928 in Prag) stehen ebenfalls im Akademietheater auf dem Spielplan: *Attest*, 17. 11. 1979, Regie: Leopold Lindtberg, *Maria kämpft gegen den Engel*, 7. 3. 1981, Regie: Leopold Lindtberg, *Erinnerungen an die Biskaya*, 31. 10. 1985; am 3. 11. 1984 feiert *Armer Cyrano* Premiere. Stücke von Václav Havel werden in dieser Zeit in Wien außer am Akademietheater nur einmalig am Theater

Manfred Wekwerth, Adolf Dresen und Einar Schleef haben in seiner Amtsperiode in Wien gearbeitet.⁵⁶ Gerade dieses Engagement für Künstler hinter dem Eisernen Vorhang bringt Benning heftige Kritik ein.⁵⁷ Benning muss nicht nur politisch motivierte Medienkampagnen gegen seine Direktion parieren, auch intern gilt es Barrieren zu überwinden. Einen Eindruck davon, wie sehr einzelne Mitglieder des Burg-Ensembles Vorurteile des Kalten Kriegs pflegen, vermittelt ein Tagebucheintrag von Oskar Werner: „Herrn Bennings Geschmack ist nicht meiner. Was der von Ostdeutschland herüberzieht, was sich da Regisseur nennt – von dem lasse ich mich nicht kommandieren.“⁵⁸

Angesichts dieser Erschütterungen, die mitunter nachgerade Züge eines Kulturmampfes annehmen, ist es durchaus nachvollziehbar, dass Benning Neuerungen behutsam einführt, indem er jede Veränderung mit einem Rückschritt in vertraute Burgtheater-Spielweisen wieder ausgleicht. Benning nennt dies „Pluralismus der Spielstile“ und „stille Revolution“.⁵⁹ Damit beschert er Publikum wie Ensemble aber auch verwirrende Wechselbäder zwischen Formensuche und Routine. Insgesamt führt Benning mit dem zweifelsohne nicht reibungsfreien Pendeln zwischen Fort- und Rückschritt das Burgtheater doch an gängige Bühnen-Standards heran und immunisiert sich weitgehend gegenüber Kritikern aus allen Richtungen, da das Burgtheater eben etwas für jeden Geschmack im Repertoire hat. Selbst scharfzüngige Kritiker wie Sigrid Löffler begegnen dieser Strategie mit einem gewissen Verständnis: „Es hat Benning wohl überhaupt erst ermöglicht, neue Ästhetiken wie Konterbande ins Haus zu schmuggeln und den Kunstgeschmack seines Publikums umzuerziehen, ohne es aus dem Haus zu vertreiben.“⁶⁰

Wie wird das Regietheater außerhalb der Großbühnen in Wien rezipiert? Von den Theatermachern, die bereits in der Zwischenkriegszeit Bedeutung erlangten, etwa in der seinerzeit florierenden KabarettSzene, ist in den 1970er Jahren eigentlich nur mehr Stella Kadmons Theater der Courage (vormals: Der liebe Augustin) erwähnenswert.⁶¹ Obwohl

der Jugend gezeigt, Pavel Kohout wird noch in der Josefstadt und im Volkstheater-Studio gespielt. Vgl.: Theadok sowie: Haider, Hans 1999, S. 23–28.

⁵⁶ Benning, 1935 in Magdeburg, Sachsen-Anhalt, geboren, holt Brecht-geschulte Regisseure aus der damaligen DDR ans Haus - wie Benno Besson, Adolf Dresen, Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch - um den lang währenden Wiener Brecht-Boykott zu kompensieren. Vgl.: Wolfgang, Freitag: „Es gibt so viele Gründe zu vergessen“, in Presse-Spektrum, 15. 1. 2010. Zudem setzt Benning in der Spielplan-Gestaltung auf bis dahin am Burgtheater kaum bis gar nicht vertretene heimische Autoren (Ödön von Horváth, Elias Canetti oder Robert Musil) sowie selten gezeigte russische Klassiker (etwa Anton Tschechow oder Maxim Gorki). In einer dritten Spielstätte am Lusterboden öffnet er schließlich das Haus sogar für zeitgenössische österreichische Autoren wie Peter Handke oder Ernst Jandl, Vgl.: Salih, Omar 1996, S. 2 u. S. 153.

⁵⁷ Roessler, Peter: Erkundungen. Über Achim Benning, in: Benning, Achim; Roessler, Peter (Hrsg.) 2012, S. 42 f.

⁵⁸ Oskar Werner zit. nach: Dermutz, Klaus: Das Burgtheater 1955–2005. Die Weltbühne im Wandel der Zeit. Edition Burgtheater. Wien: 2005, S. 228.

⁵⁹ Urbach, Reinhart, Benning, Achim (Hrsg): Burgtheater, Wien 1776–1986, Ebenbild und Widerspruch, Zweihundertundzehn Jahre. Wien: 1986, S. 52.

⁶⁰ Löffler, Sigrid: Das Gold unter dem Trümmerfeld oder: Wiener Spurensuche in den achtziger Jahren, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 328.

⁶¹ Die legendäre Schauspielerin und Theatermacherin hat 1931 mit Peter Hammerschlag die Kleinkunstbühne „Der liebe Augustin“ im Souterrain des Café Prückl eröffnet, 1938 emigriert sie nach Palästina, kehrt 1947 nach Wien zurück und nimmt allen Widrigkeiten zum Trotz die Theaterarbeit wieder auf. In der Nachkriegszeit bietet Kadmons

Kadmon in einem erstaunlichen Maß offen für Neuerungen ist, wird die Courage trotz einiger herausragender Inszenierungen keine nennenswerte Heimat neuer Bühnenformen.⁶² Die zahlreichen Theatergründungen der Nachkriegszeit und der 1950er Jahre erwiesen sich als äußerst kurzlebig, nur wenige überdauern das Theatersterben der 1960er Jahr

e.⁶³ Als prägende Kraft aus dieser Zeit sind in den 1970er Jahren im Wesentlichen Die Komödianten von Conny Hannes Meyer (Jahrgang 1931) übergeblieben.⁶⁴ Ab 1974, also noch vor der Gründung des Schauspielhauses, ziehen Die Komödianten als etablierte und vergleichsweise gut dotierte Mittelbühne ins Künstlerhaus am Karlsplatz ein. Anfangs wird die Truppe als stärkste Konkurrenz zum Schauspielhaus wahrgenommen.⁶⁵ Wesentliche Impulse – inhaltlich wie ästhetisch – bezieht Autor und Regisseur Conny Hannes Meyer vor allem von Bertolt Brecht.⁶⁶ Auch Dieter Haspel macht sich in den 1970er Jahren einen Namen als Brecht-Regisseur.⁶⁷ Dass Brecht in der außerinstitutionellen Theaterarbeit jener Zeit einen besonderen Stellenwert einnimmt, lässt sich auch mit den Jahrzehnte währenden Brecht-Boykott der Wiener Großbühnen erklären. Brecht zu spielen mag in den 1970er Jahren noch eine gewisse Signalwirkung gehabt haben und steht wohl auch für die gesellschaftspolitische

Kellerbühne couragierte Autorentheater – Bertolt Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reichs“, Wolfgang Borcherts Soldatendrama „Draußen vor der Tür“ oder Ferdinand Bruckners „Die Rassen“ wurden beispielsweise gezeigt. Vgl. Mandl, Henriette: *Cabaret und Courage. Stella Kadmon; eine Biographie*. Wien: 1993.

⁶² Im Jahr 1960, als in Wien gemeinhin vom Bühnensterben die Rede ist, expandiert Kadmon: vom Kellertheater mit 49 Plätzen zur Mittelbühne mit 200 Sitzen, vom Souterrain des Café Prückl zum Franz-Josefs-Kai. Nach dem Umzug wird Kadmons Theaterarbeit von Zeitgenossen jedoch als etwas verstaubt empfunden, das Niveau habe nachgelassen, die finanzielle Lage sei prekär. In dieser Situation versucht Kadmon mit jungen Kräften an die Zeitenläufte anzuknüpfen: 1970, Kadmon ist bereits 72 Jahre alt, führt ein Dreierteam – Dieter Berner, Werner Prinz, Wolfgang Quetes – die Bühne im Kollektiv. Dieser Theaterversuch zerbricht zwar bald, aber Kadmon setzt weiterhin auf junge Mitarbeiter(innen) – wie die Schauspielerin und Regisseurin Emmy Werner oder die Dramaturgin Cornelia Kraus. Eine neue Riege zeitgenössischer Autoren wird in der „Courage“ gespielt, darunter Stücke von Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Caryl Churchill sowie die Österreicherin Brigitte Schwaiger, Peter Turrini oder Heinz R. Unger. Von Unger stammt etwa das Musical *Heut' abend tanzt Lysistrata*, die Musik liefern „Die Schmetterlinge“. Die Aufführung (Premiere ist am 3. Oktober 1979) ist, laut Kadmons Biografin Henriette Mandl, angeblich der größte Kassenerfolg der gesamten Laufbahn mit über hundert Aufführungen. Am 31. 12. 1981 findet mit Peter Turrinis *Der tollste Tag* die letzte Aufführung statt. Vgl. Mandl, Henriette 1993, S. 221–223 und S. 234.

⁶³ Um nur einige herausragende Beispiele zu nennen: das Neue Theater in der Scala, in der Nachkriegszeit gegründet von Emigranten und erklärten Antifaschisten wie Karl Paryla, Otto Tausig oder Therese Giehse, wird bis 1955 als progressives, prokommunistisches Mitbestimmungstheater geführt; das Theater am Parkring zählt unter Helmut H. Schwarz in den 1950er Jahren zu den herausragendsten Kleinbühnen, die sich mit Stücken des absurden Theaters profilieren; auch das Theater am Fleischmarkt war von Intendant Herbert Wochinzl als elegant-urbane 300-Personen-Bühne nach Pariser Vorbild konzipiert. In den 1970er Jahren existiert von den Nachkriegsgründungen nur mehr das Ateliertheater am Naschmarkt, die Tribüne im Souterrain des Café Landtmann oder das Experiment am Liechtenwerdplatz, die jedoch mit den bühnenästhetischen Novitäten dieses Jahrzehnts nicht mehr ganz Schritt halten. Vgl. Lederer, Herbert 1986.

⁶⁴ „Die Komödianten“ wurden 1958 als freie Gruppe zunächst ohne festen Spielort gegründet, 1963 bezieht die Truppe das Theater am Börseplatz und sorgt für Furore. Vgl. Schlägl, Walter 1994, 2. Bd.

⁶⁵ Gegen Ende der 1970er Jahre, als das Schauspielhaus sich seine ersten Höhepunkte erarbeitet, wird der Komödianten-Spielstil von Kritikern bereits als „erstarrt“ beschrieben. 1985 wird die Bühne nach vielen Querelen eingestellt. Vgl. Schlägl, Walter 1994, S. 4; Walkner, Werner, 22. II. 2010.

⁶⁶ Über die Komödianten und Brecht schreibt etwa Kurt Palm: Die Komödianten haben „durch ihre kontinuierliche Beschäftigung mit Brecht ab Mitte der sechziger Jahre einen wesentlichen Anteil an der Verbreitung seines Werkes (...). Außerdem orientiert sich diese Bühne weitestgehend an den Theorien Brechts und versucht nun schon seit Jahren, in diesem Sinne praktische Theaterarbeit zu machen. (...) Nach eigener Aussage haben die mehrfachen Zusammenkünfte mit Brecht und das dadurch erfolgte Kennenlernen seiner praktischen Arbeit den entscheidenden Impuls gegeben.“ Palm, Kurt: *Vom Boykott zur Anerkennung*. Wien. München: 1983, S. 204. Ähnliche Belege für die Bedeutung Brechts für die Komödianten finden sich auch in Schlägl, Walter 1994, S. 4f; sowie Lederer, Herbert: 1986, S. 156.

⁶⁷ Dieter Haspel hat von 1973 bis 1981 acht Brecht-Stücke herausgebracht. Laut Kurt Palm „blieb aber das Ensembletheater (...) neben den Komödianten jene österreichische Truppe, die in den siebziger Jahren die interessantesten Brecht-Produktionen herausbrachte.“ Vgl.: Palm, Kurt 1983, S. 231–38, Zitat S. 238.

Haltung der Theatermacher.⁶⁸ Brecht eignet sich insofern hervorragend, um sich innerhalb der Wiener Theaterlandschaft als progressiv zu positionieren. Hans Gratzer hat Brecht weder in der Werkstatt noch am Schauspielhaus inszeniert, während er hingegen einer der ersten war, der in Wien ein Stück des DDR-Autors Heiner Müller gezeigt hat.

Eine kulturelle Gegenbewegung, eine nennenswerte Avantgarde im engeren Sinn, ist aus den Wiener Kellertheatern kaum entstanden. „Immer gab es da ein gewisses Schielen nach den großen Bühnen, denen man es gerne gleich tun wollte und die für die meisten insgeheim lockende Ziele waren.“⁶⁹ Die Avantgarde auf der Bühne ist bis in die 1970er Jahre weniger ein Projekt der Theatermacher als der Literaten (etwa die Happenings der Wiener Gruppe) oder der Bildenden Künstler (etwa die Wiener Aktionisten).⁷⁰

Anfang der 1970er Jahre wird das Dramatische Zentrum zu einer zentralen Anlaufstelle für Theaterinteressierte. Das Zentrum in der Seidengasse im siebten Wiener Gemeindebezirk stellt für Theaterkünstler, die außerhalb etablierter Bühnen arbeiten wollen, Arbeits- und Aufführungsräume zur Verfügung, vergibt Stipendien etwa für Studienreisen, organisiert Workshops und Diskussionen etwa zum Schaffen von Bertolt Brecht oder von Theatermachern wie Eugenio Barba, Peter Brook und Jerzy Grotowski. Die Regisseurin und Theaterleiterin Eva Brenner sagt über das Dramatische Zentrum:

„Wenn man sich in der Wiener Theaterszene von 1973 bewegt hat, musste man einfach auf das Dramatische Zentrum stoßen. Alle, die irgendwas wollten, waren dort. [...] Das Dramatische Zentrum war ein toller Ort [...] ein Zentrum für internationale experimentelle Theaterkunst [...] ein zentraler ‚Ankerpunkt‘.“⁷¹

Auch Mitglieder des Schauspielhauses nützen die Möglichkeiten des Dramatischen Zentrums, der Dramaturg Werner Walkner ist auf Vermittlung des Zentrums etwa zu Peter Steins Berliner Schaubühne gereist, um dessen Arbeitsmethoden zu studieren.⁷²

Richtet sich das Dramatische Zentrum vorrangig an Theaterschaffende, sind es vor allem die Wiener Festwochen, die beim Publikum neue Bühnenformen bekannt machen. Das jährliche Theaterfestival ist gerade in den 1960er und 1970er Jahren wesentlicher Katalysator für das heimische Kulturgeschehen – was schließlich in der Arena-Besetzung gipfelt.⁷³ Festwochen-

⁶⁸ Ebd. S. 231.

⁶⁹ Lederer, Herbert 1986, S. 122.

⁷⁰ Vgl. Lederer, Herbert 1986, S. 122 f; Hirschbüchler, Doris 1991, S. 5 f.

⁷¹ Brenner, Eva, zit. nach Rottensteiner, Angela: Eva Brenner, in: Heide, Angela (Hrsg.) 2011, S. 181–189, S. 182.

⁷² Hans Gratzers Dramaturg Werner Walkner wird auf diese Weise zur Berliner Schaubühne reisen und dort die Arbeitsweise von Peter Stein kennen lernen. Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

⁷³ Am Sonntag, 27. Juni 1976, endet um 22 Uhr die letzte Vorstellung des Festwochenprogramms „Arena 76“. Der Schlachthof St. Marx, ein zwischen 1916 und 1926 errichteter Industriekomplex an der Grenze zwischen den Arbeiterbezirken Erdberg und Simmering, soll hernach abgerissen werden und einem Textilunternehmen Platz machen. Etwa hundert Polizisten rücken an, um das Gelände zu räumen – die Besucher jedoch bleiben. Bis 6. Oktober

Intendant Ulrich Baumgartner holt von 1964 bis 1977 die internationale Avantgarde (La Mama aus New York oder Peter Brook aus Paris) sowie Repräsentanten des deutschen Regietheaters (Peter Stein oder Claus Peymann) nach Wien und ermöglicht als Koproduzent auch einige Aufführungen der nachrückenden heimischen Theatermacher.⁷⁴ Einem interessierten Publikum wird bei den Gastspielen nahe gebracht, was andernorts bereits möglich ist. Das betrifft nicht nur die Bühnenästhetik. In den 1970er Jahren gelten an den Wiener Großbühnen noch restriktive Verhaltensregeln und Bekleidungsvorschriften - „der Herr keinesfalls ohne Krawatte, die Dame nie in Hose“.⁷⁵ Bei der Festwochen-Reihe „Arena 70“ dürfte es im Zuschauerraum hingegen ganz anders zugegangen sein: „Man bekommt, was man sich wünscht: Schwarzen Kaffee und Protestsongs, Free Jazz und harte Bandagen für das städtische Kultur-Establishment. Man kann auf dem Boden sitzen, Joints rauchen und mit der Nachbarin schmusen.“⁷⁶

Ende der 1970er Jahre, zur Gründungszeit des Schauspielhauses, könnte ein theateraffines Publikum in Wien grundsätzlich über einige Kenntnisse unterschiedlicher Regietheaterhandschriften verfügen, findet diese Zugänge aber nur selten auf den Spielplänen. Diese Tatsache wird vom Gros der Theaterbesucher wohl goutiert, aber es gibt auch eine andere, vornehmlich junge Publikumsschicht, die den Mangel registriert und sich vom Treiben auf den Großbühnen zunehmend weniger angesprochen fühlt. Ausgehend von der Arena-Besetzung im Sommer 1976 begreift sich dieser Teil der Jugend erstmals als Gegenöffentlichkeit.⁷⁷ Aus dieser Erfahrung entwickelt sich eine gesellschaftskritische Alternativkultur, die den Motor einer neuen Kunst-, Theater-, Musik- und Kreativszene zum Laufen bringt. Man interessiert sich für neue Akteure, ist offen für neue Orte des Kunstgeschehens, bereit für andere Kulturerlebnisse.

Das Jahrzehnt von 1976 bis 1986, mithin die gesamte erste Schauspielhaus-Ära, wird wiederholt als „hedonistisches Jahrzehnt“⁷⁸ beschrieben, als „immer währende Party“⁷⁹; es

1976 halten die Besetzer stand, dann räumen sie das Gelände, am 12. Oktober 1976 beginnt der Abriss. Doch der Sommer gehört ganz der Gegenkultur: Auf dem rund 70.000 Quadratmeter großen Gelände, das mit zahlreichen Gebäuden einen dorfähnlichen Charakter aufweist, entstehen in den kreativ-chaotischen Besetzungswochen eine Galerie, ein Kindergarten, ein Frauenhaus sowie Kaffeehäuser; eine „Arena-Zeitung“ wird herausgegeben, Arbeitsgruppen und Komitees werden gegründet - und es gibt ein reges Kulturprogramm, bei dem auch Theatermacher wie Dieter Haspel mitwirken. Die Arenabesetzung wird häufig als Beginn einer selbstbewußten und erstaarten Alternativkultur in Wien bewertet. Vgl. Friesenbichler, Georg: *Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich*. Wien, Köln, Weimar: 2008, S. 110 f.

⁷⁴ Cerny, Karin: „Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten. Programme. Entwicklungslinien“, in: Awecker, Maria, Kaup-Hasler, Veronica (Hrsg.): *Wiener Festwochen 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation*. Wien: 2001, S. 16–45, S. 25.

⁷⁵ Deutsch-Schreiner, Evelyn 2001, S. 264.

⁷⁶ Cerny, Karin: „Bitte liebt die Wiener Festwochen!“, in: Awecker, Maria; Kaup-Hasler, Veronica (Hrsg.) 2001, S. 25.

⁷⁷ „Nicht erst im Nachhinein, sondern schon damals wurde die Besetzung des Auslandschlachthofs St. Marx als erstmalige Manifestation einer Jugend- und Alternativkultur erlebt, wie es sie in anderen westeuropäischen Ländern längst gab.“ Friesenbichler, Georg 2008, S. 11.

⁷⁸ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

⁷⁹ Ebd.

sind die „schnellen“⁸⁰, die „wilden“⁸¹ Jahre. Wien wird dabei kurzzeitig zu einem Sammelbecken für Kreative aller Kunstmärkte. Der Künstler und Medientheoretiker Peter Weibel äußert sich über diese Zeitspanne noch 2002 euphorisiert. Diese Jahre seien, so Weibel, ein „kultureller Höhepunkt der Zweiten Republik“ gewesen, die gezeigt hätten, „welches Reservoir an außerordentlichen künstlerischen Talenten hier arbeitet und lebt und was in diesem Land alles möglich wäre“⁸².

Möglich wird dieser kulturelle Frühling auch durch eine veränderte Kulturpolitik unter SP-Führung, die in dieser Dekade erhebliche Ressourcen freimacht, wobei nunmehr ein „alternativ-, gegen- und popularkulturelles Publikum“⁸³ verstärkt umworben wird.⁸⁴ Durch diese kulturpolitischen Weichenstellungen entstehen in den 1970er Jahren neue Formen privat organisierter, aber staatlich finanzierte Kulturarbeit, die auf Ideen der Gegenkultur beruhen. Gedankliche Leitbilder sind Begriffe wie Sozio-, Alternativ- oder Subkultur.⁸⁵ Es ist der Versuch, einer als repräsentativ-bürgerlich empfundenen Hochkultur eine individuelle und selbstbestimmte Kultur entgegenzusetzen, die auch Ausdrucksformen, die bislang an den Rand gedrängt wurden, Geltung verschaffen will. Laut Toni Wiesinger hat sich das Schauspielhaus in den 1970er Jahren als Teil dieser Gegenkultur empfunden.⁸⁶

Für Theaterleute, die außerhalb der etablierten Bühnen arbeiten wollen, bietet dieses Jahrzehnt eine einmalige Chance. Die so genannten Mittelbühnen werden in jenen Jahren gegründet, die das außerinstitutionelle Wiener Theaterleben über Jahre hinaus prägen. „Es herrschte eine unglaubliche Aufbruchsstimmung“, erinnert sich Dieter Haspel.⁸⁷ Hans Gratzer wird von Kritikern bald als einer der viel versprechendsten Theatermacher wahrgenommen.⁸⁸

2.1.3. Das Regietheater am Schauspielhaus, am Beispiel Shakespeare

Vor allem vier Shakespeare-Inszenierungen, die Hans Gratzer von 1979 bis 1983 inszeniert, werden in Wien von der Kritik geradezu als Musterbeispiel für das neue Regietheater betrachtet. „Für Wien kann Gratzers neues Hamlet-Modell als Durchbruch gelten“, jubelt Hilde Spiel etwa in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* anlässlich der ersten Premiere der Shakespeare-Reihe am 15. Oktober 1979. Für die Autorin und Feuilletonistin ist die

⁸⁰ Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998.

⁸¹ Friesenbichler, Georg 2008.

⁸² Weibel, Peter: „Einleitung. Die schnellen Jahre“, in: Drexler, Martin et al (Hrsg.) 1998, S. 11.

⁸³ Mattl, Siegfried: Kultur und Kulturpolitik in der „Ära Kreisky“, in: Maderthaner, Wolfgang; Mattl, Siegfried; Musner, Lutz; Penz, Otto (Hrsg.): Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich. Wien: 2007, S. 121–191, S. 17.

⁸⁴ Nüchtern, Klaus: „Ein Despot der Freiheit“, in: Falter 3/11, S. 23.

⁸⁵ Wimmer, Michael: Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990.

Innsbruck/Wien: 1995, S. 199.

⁸⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁸⁷ Haspel, Dieter, 3. 3. 2008.

⁸⁸ Walden, Fritz: „Illusion und Scheinwirklichkeit“, in: Arbeiterzeitung, 6. 5. 1978.

Aufführung nachgerade „das beste, ja das wahrhaft bemerkenswerteste Ereignis dieses Herbstes.“⁸⁹ Darüber hinaus erweisen sich die Aufführungen als Publikumserfolge mit konstant hoher Auslastung.

Auf den erfolgreichen *Hamlet* folgt ein Jahr später *Othello* (16. Oktober 1980) mit Wilfried Baasner als weißhäutigem Mohr, dessen Andersartigkeit und Außenseitertum nicht (wie üblicherweise) über Theaterschminke verhandelt wird, sondern über Körpersprache. Auch bei *König Lear* (8. Oktober 1981) wird der alternde Monarch mit Justus Neumann, der damals erst 33 Jahre alt ist, gegen den Strich besetzt. Bühne und Kostüme bestechen hier durch eine vom traditionellen japanischen Theater inspirierter Formensprache. Schließlich wird *Was ihr wollt*, das zum Fünfjahresjubiläum der Bühne am 5. Mai 1983 Premiere feiert, als eine Art „Saturday-Night-Fever“-Spektakel in nachtblauer Bühne inszeniert. Die Shakespeare-Aufführungen haben nachhaltig den Nimbus des Hauses geprägt. Im Folgenden wird die *Hamlet*-Aufführung anhand von Textfassung, Bühnenbild und Spielweise beleuchtet.

Textfassung

Ein vorrangiges Erkennungsmerkmal des Regietheaters der 1970er Jahre ist eine eigenständige Textbearbeitung, eine Strichfassung, die bestimmte szenische Lösungen erst möglich macht, wobei dem Regisseur eine „neue Rolle als Autor“ zukommt.⁹⁰ Bei allen vier Shakespeare-Inszenierungen des Schauspielhauses gibt es eine von der Dramaturgin Ingrid Rencher eigens angefertigte Übersetzung. „Alle haben das damals gemacht, der Zadek, der Peymann, also auch wir“, erinnert sich die Dramaturgin.⁹¹ Im Idealfall soll die Arbeit am Text „Zusammenhänge, Konflikte und Konstellationen unter zeitgenössischer Perspektive lesbar machen“.⁹² Um die Figuren sinnvoll in die Gegenwart zu überführen, wird zumeist das Versmaß aufgegeben. Dieser Verzicht auf die metrische Sprechweise ist repräsentativ für das Regietheater der 1970er Jahre. Die Quellen, die für diese Arbeit zur Verfügung standen, belegen dies auch für die Schauspielhaus-Bearbeitungen. Der ungereimte Klassiker hat Signalwirkung, ist als ästhetisches Statement zu werten und löst bei gewissen Publikumsschichten bereits Irritationen aus. Der Generalverdacht lautet, dass der ungereimte

⁸⁹ Spiel, Hilde: „Eine ununterbrochene Saison“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1979.

⁹⁰ Gutjahr, Ortrud 2008, S. 21.

⁹¹ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

⁹² Gutjahr, Ortrud 2008, S. 21.

Text eine „Trivialisierung der Klassiker“ vorantreibe und die als herausragend empfundene Sprechkultur des Nachkriegstheaters vernachlässige.⁹³

Vergleicht man die (undatierte) Arbeitsfassung von Gratzer und Rencher Wort für Wort mit der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, ergeben sich aus heutiger Sicht nur marginale Abweichungen. Der stärkste Eingriff, abgesehen von der bereits erwähnten Abkehr vom Versmaß, betrifft die Anfangsszene. In der Arbeitsfassung von Hans Gratzer und Ingrid Rencher beginnt die Aufführung mit einer Filmeinspielung.⁹⁴ Ein Journalist, der im Text in Klammern als Horatio bezeichnet wird, interviewt dabei einen Regierungssprecher und will wissen, warum „die Rüstungsindustrie derart angekurbelt“ werde.⁹⁵ Der Regierungssprecher antwortet bei Gratzer/Rencher:

„Sie wissen, dass der junge Fortinbras, der unsere Stärke offensichtlich unterschätzt oder der Ansicht ist, dass König Hamlets Tod den Staat ganz aus der Bahn geworfen hat, sich eine gute Chance ausrechnet und uns mit Forderungen überfällt, die Länder die sein Vater einst völlig legal an unsern großen König Hamlet verloren hat, ihm wieder auszuliefern.“⁹⁶

Der Journalist weiter: „Wie sieht die dänische Regierung die Rechtslage bezüglich der umstrittenen Gebiete.“⁹⁷ Der Regierungssprecher antwortet:

„Sie wissen, dass der alte König Fortinbras vor jetzt 28 Jahren unsern verstorbenen König Hamlet in einen Krieg verwickelt hat. Unser tapferer König besiegte diesen Fortinbras und er verlor mit seinem Leben auch einen Teil seiner Gebiete an uns. Jetzt hat sein Sohn, der junge Fortinbras, leichtfertig und fanatisch einen Haufen von Freischärlern ausgehoben, um die von seinem Vater verlorenen Gebiete zurückzuerobern.“⁹⁸

Während der Filmeinspielung kann man auf der Bühne beobachten, wie Claudius und Gertrud sich auf dem Sofa aalen, eine fließende Überleitung zur zweiten Szene. Die gesamte zweite Szene weist zwar Textkürzungen auf, aber was den grundsätzlichen Aufbau sowie Auf- und Abtritte betrifft, weichen Gratzer und Rencher keineswegs von Schlegels Vorlage ab. Im

⁹³ Hensel, Georg: Das Theater der 70er Jahre. Stuttgart: 1981, S. 330f. Vgl. weiters: Iden, Peter: „Flucht vor der Größe? Banalisierung, Privatisierung, Verengung – über trivialisierende Tendenzen bei Klassiker-Inszenierungen“; in: Theater 1978, Sonderheft der Zeitschrift „Theater heute“ Bilanz und Chronik der Saison 77/78, S. 41–45; sowie: Zabka, Thomas 1995, S. 16.

⁹⁴ Gratzer/Rencher: Hamlet, Arbeitsfassung, o.D., I. Akt, 1. Szene, Manuskript S. 1., Privatarchiv Ingrid Rencher, Ordner: Hamlet.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Folgenden einige Beispiele aus dem I. Akt, 3. Szene, die verdeutlichen, dass es vorrangig um eine Anpassung an einen etwas zeitgemäßeren Sprachgebrauch geht.

Ein Zimmer in Polonius' Haus: Laertes und Ophelia treten auf.

Schlegel: Laertes: Mein Reisegut ist eingeschifft. Leb wohl!⁹⁹

Gratzer/Rencher: Laertes: Mein Gepäck ist an Bord. Leb wohl!¹⁰⁰

[...]

Schlegel: Laertes: schlaf nicht, laß/von dir mich hören¹⁰¹

Gratzer/Rencher: Laertes: sei nicht faul und schreib mir.¹⁰²

[...]

Schlegel: Polonius: Gib den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,

Noch einem ungebührlichen die Tat

Leutselig sei, doch keineswegs gemein.

[...]

Die Kleidung kostbar, wie's dein Beutel kann.

Doch nicht ins Grillenhalte: reich, nicht bunt,¹⁰³

Gratzer/Rencher Polonius: Leih deinen Gedanken keine Zunge

Handle nicht unvernünftig

Sei freundlich, aber mach dich nicht gemein

[...]

Kleide dich vornehm, denn du kannst es dir leisten,
aber meide (modischen) Firlefanz.¹⁰⁴

Grundsätzlich wird die Textfassung von den zeitgenössischen Kritikern wohlwollend aufgenommen: „Gratzer hat geschickt gestrichen. Lässt eine Textfassung spielen, die den Ohren nicht wehtut.“¹⁰⁵ Anerkennung zollt etwa auch Hilde Spiel: „Von Shakespeare ist das Gerippe geblieben, an dem originale Wort- oder Satzfetzen haften, der Rest ist Alltagsslang. Jedoch immer sinngetreu, die Kürzungen sind aus sorgfältiger Dramaturgie entstanden.“¹⁰⁶ Obwohl die Kritikerin Katrin Kathrein meint, dass Gratzer mit Shakespeares Text „nicht gerade zimperlich“ umgehe, billigt auch sie weitgehend die Fassung: „Das meiste ist plausibel.“¹⁰⁷ Über die Bearbeitung erfährt man weiters: „In Anlehnung an die Schlegel-Übertragung wurde selbst viel übersetzt, die gebundene Form mitunter durchbrochen, es wurde umgestellt, manche Textpassagen anderen Personen zugeteilt, jedoch nicht willkürlich, sondern ernsthaft und wohlüberlegt.“¹⁰⁸ Einige Vorbehalte hat Kathrein indes, als Beispiel bringt sie die Szene, in der Hamlets ermordeter Vater als Geist erscheint. Für Kathrein ist das

⁹⁹ Shakespeare, William: Hamlet, Prinz von Dänemark, ins Deutsche übertragen von August Wilhelm Schlegel, [1891], verw. Ausgabe: Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Wiesbaden: 1975, S. 801–830, S. 804.

¹⁰⁰ Gratzer/Rencher: Hamlet, Arbeitsfassung o.D, S. 7.

¹⁰¹ Shakespeare/Schlegel: Hamlet 1975, S. 804.

¹⁰² Gratzer/Rencher: Hamlet, Arbeitsfassung o. D., S. 7.

¹⁰³ Shakespeare/Schlegel: Hamlet 1975, S. 805.

¹⁰⁴ Gratzer/Rencher: Hamlet, Arbeitsfassung o. D., S. 8f.

¹⁰⁵ Pizzini, Duglore: „Ein Dissident in Dänemark“, in: Wochenpresse, 17. 10. 1979.

¹⁰⁶ Spiel, Hilde: „Eine ununterbrochene Saison“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1979.

¹⁰⁷ Kathrein, Karin: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, in: Die Presse, 13. 10. 1979.

¹⁰⁸ Ebd.

eine „dem Text zuwiderlaufende Verzeichnung.“¹⁰⁹ Hinter diesem Urteil kann man eine nicht untypische Rezensentenhaltung der 1970er Jahre gegenüber dem Regietheater ausmachen: Der Kritiker wähnt sich im Besitz einer über jeden Zweifel erhabenen Lesart des vielschichtigen Textes, von dieser vermeintlich gesicherten Position wird beurteilt.

Bühnenbild

Günther Rühle schreibt in einem Aufsatz über die Neuerungen am Theater ausführlich über die Bildsprache des Regietheaters, die sich von der Nachkriegsbühnenästhetik deutlich unterscheidet.¹¹⁰ Die Bühne werde hierbei zu einem „totalen Phantasieraum“, zu einem aus der bildenden Kunst entlehnten „Environment“, in dem neue „Verbindungen von Raum, Bild und Figur“ möglich werden.¹¹¹ „Diese Kunstlandschaften wirken fremd. Sie sind jenseits der Real-Logik, daher die ungewohnte Faszination“, schreibt Rühle.¹¹² „Rätselhaft selbst, enthalten sie zu Enträtselndes. Viele der neuen Bildräume arbeiten mit der Entfremdung des Vertrauten.“¹¹³ Im besten Fall, so Rühle, kommt alles, „die Spieler, die Bewegungen, der Raum selbst ins Erzählen“.¹¹⁴

Diese von Rühle beschriebene Absage an einen Bühnenrealismus ist für die Genese von Hans Gratzers Regiearbeit zentral. „Wir haben uns ja am Realismus längst satt gesehen“, äußert er sich einmal, „sicherlich kommt eine neue Ästhetik auf uns zu.“¹¹⁵ Über das von Hans Gratzter selbst gestaltete Bühnenbild der *Hamlet*-Inszenierung erfährt man aus den Kritiken, dass das Publikum in einem Halbrund um eine arenaartige Bühne gesessen sei. Dieses Spiel mit den Möglichkeiten des Bühnenraums wird ein wesentliches Merkmal von Hans Gratzers Theaterarbeit. Die Spielfläche im Schauspielhaus sei bei der *Hamlet*-Aufführung „geschickt ausgeleuchtet.“¹¹⁶ Offenbar hat Gratzter bereits in den Anfangsjahren auf wirkungsvoll eingesetztes Bühnenlicht Wert gelegt, etwas, das vor allem in der zweiten Schauspielhaus-Ära, in Zusammenarbeit mit dem Licht-Spezialisten Philippe Arlaud zu einem Markenzeichen werden wird. „Licht bedeutete ihm einfach alles“, sagt Susanne Sengl, „er konnte sich an besonders schönen Lichtstimmungen auch im Alltag richtiggehend freuen.“¹¹⁷ Bei *Hamlet* erfährt man über die weitgehend leer geräumte Bühne noch soviel, dass sie „diagonal mit

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Rühle, Günther: „Die Erfindung der Bildersprache für das Theater“, in: ders. 1980, S. 224–232, S. 227.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Kathrein, Karin: „Zweifeln gehört dazu“, in: Die Presse, 3. 10. 1981.

¹¹⁶ Pizzini, Duglore: „Ein Dissident in Dänemark“, in: Wochenpresse, 17. 10. 1979.

¹¹⁷ Sengl, Susanne, 3. 10. 2012.

Seilen bespannt“ gewesen sei, „an denen Vorhänge verschoben werden, um immer neue Spielflächen zu ermöglichen.“¹¹⁸

Nicht nur das *Hamlet*-Bühnenbild, sämtliche Shakespeare-Bühnen bestechen am Schauspielhaus durch Reduktion. Bemerkenswert ist vor allem, dass Gratzer häufig im leeren Raum unkonventionelle Bühnenfarben wirken lässt - weiß bei *Hamlet*, grau bei *Othello*, neonblau bei *Was ihr wollt*. Bei *König Lear* setzt der Theatermacher auf exotische Opulenz und lässt sich vom traditionellen japanischen No und Kabuki Theater inspirieren – auch diese fernöstlichen Anleihen gehen im damaligen Regietheater als Modeerscheinung durch. Für die *König Lear*-Aufführung wird die Bühne im Hintergrund mit einer hohen, unverputzten Ziegelmauer abgeschlossen, durch einen Spalt in der Mauer treten die Akteure auf, Auf- und Abgänge werden mit Klöppelschlägen angekündigt, der Trommler sitzt für das Publikum sichtbar am linken Bühnenrand. Auf der Bühne steht eine Kiefer und es gibt einen Steg, der ins Publikum ragt. Die fernöstliche Formensprache findet sich auch bei den von Ina Peichl entworfenen Kostümen. Die Adeligen tragen opulente Gewänder, die allein durch die breiten Schulterstangen imposantes Gehabe ermöglichen. Beeindruckend dürften auch die Masken gewesen sein, Lears Gesicht ist intensiv rot angemalt, seine Töchter grell geschminkt.¹¹⁹

Spielweise

Die Abkehr von der Guckkastenbühne, die dadurch erzielte Nähe zum Publikum, ein nicht-realistisches Bühnenbild sowie das Auskommen mit wenigen Requisiten, verlangen von den Schauspielern eine veränderte Spielweise. Der Theaterkritiker Rühle spricht etwa von einer erhöhten „Binnenspannung“¹²⁰, von „Bildzeremonien, die den Rhythmus des Stücks verändern, aber den Bildgebungsprozess der Aufführung prägen.“¹²¹ Diese szenischen Bilder eröffnen dem Stück eine eigene Interpretation, Rühle sagt darüber: „Die Bilder beginnen selbstständig zu sprechen“.¹²²

Wie neuartig diese Art der szenischen Umsetzung bei der *Hamlet*-Aufführung in Wien noch gewesen sein müssen, lässt sich auch daraus ablesen, dass einzelne Szenen akribisch in den Kritiken beschrieben werden, was bei den nachfolgenden Shakespeare-Aufführungen nicht

¹¹⁸ Spiel, Hilde: „Eine ununterbrochene Saison“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1979.

¹¹⁹ Vgl. Kahl, Kurt: „Lear auf dem Blumensteg“, in: Kurier, 10. 10. 1981; Hove, Oliver vom: „An den gepeinigten König: Zur Sache, Sir Lear“, in: Salzburger Nachrichten, 10. 10. 1981; Hahnl, Hans Heinz: „Der lange Umweg in den Irrsinn“, in: Arbeiterzeitung, 10. 10. 1981.

¹²⁰ Rühle, Günther: „Die Erfindung der Bildersprache für das Theater“, in: ders. 1980, S. 227.

¹²¹ Ebd. S. 229.

¹²² Ebd., S. 232.

mehr in dem Ausmaß praktiziert wird. Begeistert zeigt sich etwa die Kritikerin Karin Kathrein über Hamlets ersten Auftritt: „Da taucht Hamlet einen großen Anstreicherpinsel in weiße Farbe und zieht ihn vom Hinterkopf über sein Gesicht.“¹²³ Ihre Interpretation der Szene: „Von nun an steht er abseits von den anderen, außerhalb, eine Clownmaske mit Schmerzenszügen.“¹²⁴ Ähnlich seziert Kathrein eine weitere szenische Umsetzung: Während Hamlet allein am Grab steht, wird die Zimmerdekoration abgebaut und zur Seite geräumt, dahinter wird sich Hamlet später verbarrikadieren. In den Simultanabläufen und der ungewöhnlichen Nutzung des Bühnenmaterials erkennt die Kritikerin eine „nicht gerade neue, bei uns freilich wenig bekannte Theatersprache“.¹²⁵ Sie hält es auch für möglich, dass dieser szenische Umgang vom Publikum nicht verstanden werde, doch liefere diese Demontage laut Kathrein eine „richtige Ausgangssituation“.¹²⁶

Eine der Schlüsselszenen des Stücks - Hamlets Sein-oder-Nichtsein-Monolog - wird besonders kontrovers aufgenommen. Den berühmten Monolog bringt der Hamlet-Darsteller Karl Menrad wie beiläufig, während er zugleich auf einem Reck turnt. Kathrein sieht darin eine Ablenkung vom Gehalt der Worte¹²⁷, für Pizzini handelt es sich um „modische Mätzchen“¹²⁸, während für Spiel die Turnerei schlichtweg abgekupfert ist.¹²⁹ Der Dramaturg Werner Walkner räumt ein, dass der Monolog, dargeboten am Reck, das beabsichtigte Unterspielen einer Textstelle war, die im traditionellen Theaterverständnis stets würde- und weihevoll gespielt werden musste.¹³⁰ Weitere szenische Neuheiten sind ein Rollschuh fahrender Rosenkranz sowie der intensive Einsatz von Rockmusik, den eine Kritikerin als „Hamlets Rockrausch“ beschreibt.¹³¹

Aus den *Hamlet*-Rezensionen lässt sich noch einmal beispielhaft ablesen, wie das Regietheater in Wien betrachtet wird. Während die Feuilletonistin Hilde Spiel vorbehaltlos jubelt, ist der Abend für die Presse-Kritikerin Karin Kathrein „kein großer Wurf“, aber doch eine „interessante Theaterarbeit“, insgesamt eine „eindrucksvolle szenische Gestaltung“, abschließend warnt sie die Leser jedoch: „Traditionalisten kommen bei diesem Abend nicht auf ihre Rechnung“.¹³² Damit bestätigt sie erst die Fronten zwischen den Theatergängern.

¹²³ Kathrein, Karin: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, in: Die Presse, 13. 10. 1979.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Pizzini, Duglore: „Ein Dissident in Dänemark“, in: Wochenpresse, 17. 10. 1979.

¹²⁹ Angeblich hätte man etwas Ähnliches in einer Berliner „Antigone“-Aufführung bereits gesehen. Vgl. Spiel, Hilde: „Eine ununterbrochene Saison“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1979.

¹³⁰ Walkner, Werner, 22. 11. 2010

¹³¹ Kathrein, Karin: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, in: Die Presse, 13. 10. 1979.

¹³² Spiel, Hilde: „Eine ununterbrochene Saison“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1979; Kathrein, Karin: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, in: Die Presse, 13. 10. 1979.

Aufschlussreich ist weiters, dass über den Umweg des Lobs für Hans Gratzer auch Vorbehalte der Rezessenten gegen das Regietheater zu Tage treten: „Denn hier wird nicht, wie so oft, aus bloßem Kalkül versucht, ‚anders‘ zu sein“, ist etwa zu lesen.¹³³ Offenbar geht es dem Regietheater in meisten Fällen um sinnentleerte Aufregung. Das Entscheidende bei Hans Gratzer sei nun das „ehrliche Bemühen“ um den Text, Gratzer inszeniere mit „ehrlichem Respekt vor dem Dichter“.¹³⁴ Manches wirke dennoch „von außen aufgepflört“, nicht „aus dem Drama entwickelt“, was mitunter zu „etwas läppischen Kommentaren“ führt.¹³⁵ Mit dem Hinweis, Gratzer inszeniere mit Respekt vor dem Autor, ein klassisches Argument für die Werktreue, wird sein Ansatz einmal verteidigt, dann wieder verworfen. Ein häufiger Einwand gegen das neuere Regietheater beklagt weiters die angebliche Banalisierung klassischer Stoffe, diesen Zweifel hegt auch die Kritikerin Kathrein: „Shakespeare wird ‚verständlich‘ gemacht, auf uns bezogen, das Ungeheuerliche, das beunruhigend Unfassbare wird ihm jedoch genommen.“¹³⁶ Deutlich wird durch die Kritiker-Reaktionen welchen Widerstand die neue Spielweise zu überwinden hat, auf wie viel Unverständnis die Theaterarbeit trifft, selbst wenn der grundsätzliche Tenor der Rezessenten positiv ist.

2.1.4. Hans Gratzer als Regisseur

Hans Gratzer ist als Theatermacher von der künstlerischen Unrast seiner Zeit erfasst, die sich mit bisherigen Theaterübereinkünften nicht mehr einverstanden zeigt und sich auf die Suche begibt nach neuen Inhalten, Ästhetiken und Spielweisen. Edard Wildner sagt über ihn: „Er war stets ein Suchender, ein Bauchmensch, er hat bis zum Tag der Premiere, bis zuletzt nicht aufgehört, alles in Frage zu stellen.“¹³⁷ Diese Suche führt ihn am Anfang seiner Karriere zu den den ästhetischen Ansätzen des neuen Regietheaters. Ingrid Rencher: „Für unser Theater gab es in Wien damals keine Vorbilder. Wir wussten, dass man Klassiker anders spielen kann, aber wie das geht, wussten wir im Grunde nicht.“¹³⁸ An dieses Gefühl von Orientierungslosigkeit erinnert sich auch die Schauspielerin Beatrice Frey; über ihre erste Zusammenarbeit mit Hans Gratzer bei *Elisabeth Eins* sagt sie:

¹³³ Pizzini, Duglore: „Ein Dissident in Dänemark“, in: Wochensprecher, 17. 10. 1979.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Kathrein, Karin: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, in: Die Presse, 13. 10. 1979.

¹³⁶ Ebd. sowie: Iden, Peter: „Flucht vor der Größe? Banalisierung, Privatisierung, Verengung – über trivialisierende Tendenzen bei Klassiker-Inszenierungen“ in: Theater 1978, Sonderheft der Zeitschrift „Theater heute“ Bilanz und Chronik der Saison 77/78, S. 41–45, S. 45: „Das ist sicher ein Defizit der neueren Klassiker-Inszenierungen: dass sie die Konfrontation mit der Fremdheit der Formen und Inhalten der alten Stücke ausweichen in lauter alltägliche Vertraulichkeiten.“

¹³⁷ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹³⁸ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

„Niemand wusste wirklich, wie es geht. Aber wir waren lustvoll kreativ, haben permanent Ideen geliefert. Jeder Einfall wurde wahrgenommen, alles wurde ausprobiert. Das war keine konventionelle Arbeitsweise, nur war mir das damals gar nicht bewusst, weil es mein erstes Engagement nach der Schauspielschule war. Man könnte Hans Gratzer vielleicht Ratlosigkeit unterstellen, aber diese Arbeitsweise hat zugleich einen wichtigen Prozess in Gang gesetzt. Ich würde sagen, Ratlosigkeit war der entscheidende Motor, Teil einer angstfreien Suche und eines Ausprobierens. Er hat uns geöffnet, was insgesamt eine große Kraft entfaltet hat. Er konnte viel zulassen und sich bei Proben herrlich amüsieren. Bei aller Suche nach Genauigkeit, ‚Richtigkeit‘ und ‚Wahrhaftigkeit‘ war Blödeln immer Teil des Geschehens. Und er konnte das Vorhandene schließlich sehr gut sortieren.“¹³⁹

In einem der seltenen Interviews, in denen Hans Gratzer über seine Arbeitsmethode Auskunft gibt, sagt er: „Es geht mir [...] darum, Menschen mit ihrer Phantasie frei zu machen. Nicht sie auf meine eigenen Wunschvorstellungen hinzuzwingen.“¹⁴⁰ Dieses affirmative Verhalten gegenüber der Kreativität und den Eigenarten der Schauspieler bestätigten so gut wie alle Befragten. Beispielhaft sei hier Silvia Fenz aus der zweiten Schauspielhaus-Ära zitiert:

„Hans hat mir immer gesagt, ich brauche Leute, die viel von sich anbieten. Ich wiederum brauche jemanden, der mir eine Form gibt. Da haben wir uns gut ergänzt. Ich bin ein Chaot und Spieler. Er war sehr Formbewusst. Von ihm habe ich viel gelernt, was Ästhetik und Geschmack betrifft. Man konnte ihm gegenüber sehr offen sein, er benutzte einen nicht nur als Material. Ich durfte schwierig sein, wenn mir danach war, ich durfte sein, wie ich bin, er hat mir die Gelegenheit geboten, sehr viel von mir persönlich einzubringen.“¹⁴¹

Hans Gratzers Offenheit im Umgang mit allen am künstlerischen Prozess Beteiligten dürfte herausragend gewesen sein, auch seine prinzipielle Neugier auf Meinungen und Sichtweisen anderer. Fallweise sind Stücke regelrecht im Kollektiv erarbeitet worden, was manchmal auch im Programmheft vermerkt wurde. Justus Neumann: „Wir hatten alle viel Einfluss auf das Stück, sind gebeten worden, bei allen Proben dabei zu sein und unsere Meinung zu äußern.“¹⁴² Die Dramaturgin Ingrid Rencher erinnert sich:

„Gratzer hatte damals bereits angefangen *Hamlet* zu probieren; ich hatte aber noch meinen Job in Berlin und konnte nicht früher weg. Als ich endlich zu den Proben stieß, meinte er sofort: ‚Gott sei Dank, dass du da bist; und jetzt sag‘, wie dir das gefällt und wie du das siehst. Sollen wir das so lassen oder sollen wir das anders machen?‘ Ich war also sofort mittendrin und der Umstieg war für mich dank der Offenheit von Hans Gratzer problemlos. Er wollte mein Feedback, meine Meinung hören. [...] Ich konnte aber bei Regiefragen sehr offen mitreden oder auch in Fragen des Bühnenbilds oder

¹³⁹ Frey, Beatrice, 17. 4. 2008.

¹⁴⁰ Kathrein, Karin: „Zweifeln gehört dazu“, in: Die Presse, 3. 10. 1981.

¹⁴¹ Fenz, Silvia, 2. 8. 2004.

¹⁴² Neumann, Justus, 5. 10. 2005.

Kostüms. Meine und seine Ansätze haben sich sehr gut ergänzt, wobei die letzte Entscheidung immer bei ihm lag.“¹⁴³

Dem Team wird beim Entstehungsprozess einer Inszenierung demnach eine besondere Stellung eingeräumt, das kann sich in manchen Konstellationen freilich auch negativ auswirken, mitunter wird ihm das so ausgelegt, als habe er, „andere Leute für sich arbeiten lassen. Er hatte eine vage Vorstellung, daraufhin haben alle losgearbeitet, dann ist wieder alles umgeschmissen worden und so ist das immer weiter gegangen.“¹⁴⁴ Auch der Schauspieler Justus Neumann macht nicht nur positive Erfahrungen:

„Der Hans war als Regisseur manchmal ziemlich verloren, wusste nicht, was er eigentlich wollte. Das war manchmal positiv, manchmal eben nicht. Er konnte einem intellektuell bei einer Rolle nicht helfen, weil er dann oft selbst nicht wusste, wo es hingehen soll mit dem Stück. Er konnte einem keinen Subtext konstruieren, keine Richtung geben. In solchen Situationen sind wir wirklich geschwommen. Viele Entscheidungen sind dann in Richtung Wirkung gegangen. Das hat dann meistens gut funktioniert, weil er aus dem Bauch entschieden hat. Hans Gratzer sind in seinen Inszenierungen immer wieder Bilder gelungen, die man nicht so leicht vergisst. Aber eine Rolle durchdenken, das war eher nicht seine Sache, das hat er uns Schauspielern überlassen.“¹⁴⁵

Zumindest während der ersten und der Anfangszeit der zweiten Schauspielhaus-Ära gilt als verbürgt, dass Hans Gratzer mitunter zu recht assoziativen Methoden gegriffen hat, um die Schauspieler zu inspirieren. So heißt es, dass er einzelne Akteure etwa gebeten habe, eine Figur mehr grün zu spielen, wie ein gelbes Weizenfeld zu sein oder ähnliches. Der Dramaturg Wolfgang Palka erinnert sich mitunter auch an heftige Reaktion der Schauspieler, angeblich sei Hans Gratzer einmal aus schierer Verzweiflung von einem Schauspieler angespuckt worden, weil dieser nicht wusste, wie er mit den assoziativen Anregungen umzugehen habe. Palka sagt:

„Dabei ging es Gratzer sicher nicht darum, die Schauspieler zu provozieren. Es war vielmehr ein Versuch, Instinkte anzusprechen, Informationen auf andere Weise zu transportieren. Es gibt Schauspieler, die man über Erklärungen von Sachverhalten oder Zuständen nicht wirklich erreicht. Vielleicht mag er das Besprochene verstehen, aber es hilft ihm nicht bei der szenischen Umsetzung, weil das Spielen eben nicht nur auf einer sprachlich-rationalen Ebene funktioniert. Dann gibt es diesen Moment, wo man einen Schauspieler plötzlich über irgendetwas erreicht - sei es ein Nebensatz, ein scheinbar unwichtiger Kommentar, eine Geste - und plötzlich ist alles, was auf der Bühne passiert, absolut stimmig. Niemand weiß mit Sicherheit, was für einen Schauspieler fruchtbar ist. Gratzer war ein hochintelligenter Mensch und sehr gebildet, diese Farbanweisungen

¹⁴³ Ingrid Rencher zit. nach: Gillinger, Anna: Ingrid Rencher, in: Heide, Angela (Hrsg) 2011, S. 11–20, S. 11.

¹⁴⁴ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

¹⁴⁵ Neumann, Justus, 5. 10. 2005.

mögen vielleicht seltsam klingen, aber es ging ihm dabei um eine andere Art der Ansprache, um eine bildhafte Inspiration. Gratzer war bekanntlich farbenblind, daher waren Farben für ihn anders oder stärker mit Gefühlen verbunden, als für andere. Der Umgang mit Farben war in seinen Arbeiten insgesamt außergewöhnlich.“¹⁴⁶

Nicht alle Schauspieler kommen freilich mit den bildhaften Einwürfen zurecht. Justus Neumann erinnert sich an schwierige Probensituationen während *King Lear*. Die Paraderolle für arrivierte und lang gediente Darsteller muss für den damals 33-Jährigen, der über entsprechend wenig Bühnenerfahrung verfügte, eine extreme Herausforderung gewesen sein:

„Natürlich habe ich beim Lear sehr mit der Rolle gekämpft, und Hans konnte mir dabei nicht helfen. Er hat zu mir oft gesagt: ‚Ich weiß nicht, was du spielst.‘ Was fängst du damit als Schauspieler an? Mich hat das wirklich in die Verzweiflung getrieben. Er konnte mir nicht sagen, was er anders haben wollte. Vielleicht hatte er sogar eine Vorstellung, aber er konnte sie – zumindest mir – nicht vermitteln. Wenn er schließlich so etwas gesagt hat wie: ‚Probiere es doch ein bisschen mehr grün‘ – hat mich das eigentlich nur noch mehr verwirrt. Ein grüner Lear – was soll das denn bitte sein? Dadurch, dass Gratzer bei der Rollenerarbeitung nicht sonderlich hilfreich war, mussten wir uns eben selbst helfen. Es gab im Ensemble einen wirklich guten Zusammenhalt. Ich kann mich erinnern, dass etwa Tatja Seibt ganze Tage mit mir verbracht hat, um mir nahe zu bringen, was der Hans vielleicht mit dem Grün meinen könnte. Ohne die Tatja hätte ich den Lear nicht spielen können. Es war für mich wirklich ein Leidensweg, bei dem viel in mir aufgebrochen ist. Dabei hatte ich das Glück, dass er mir trotz mancher Schwierigkeiten sehr viel Vertrauen entgegengebracht hat. Ich habe ihm viel zu verdanken. Aber er ist mit den Kollegen nicht immer gut umgegangen, wenn man seine Gunst verloren hat, konnte er schon auch sehr ungerecht werden.“¹⁴⁷

Von Farbassoziationen berichtet auch der Schauspieler Markus Hering zu Beginn der zweiten Schauspielhaus-Ära:

„Es kamen assoziative Bemerkungen, wo man sich fragte, was meint er denn jetzt? Aber er hatte auch das Vertrauen zuzuschauen, was man mit seinen Einwürfen anfängt, er konnte dem, was man ihm angeboten hatte, viel Lauf geben. Wenn er mir zum Beispiel sagt: ‚Spiel mehr blau!‘ Dann würde ich mit Blau grundsätzlich einmal Kälte verbinden, also würde ich wohl versuchen, eine bestimmte Szene etwas unterkühlter zu spielen. Ich finde solche assoziativen Kommentare an sich nicht ungewöhnlich, es gibt auch andere Regisseure, die auf ähnliche Weise arbeiten. Aber Hans Gratzer war jemand, der einem nicht helfen konnte, wenn man ein Problem mit einer Rolle, mit einer Situation hatte. ‚Ich kann das nicht für dich lösen‘, hat er dann gesagt. Das hat mich schon vor den Kopf gestoßen, ich war damals ein junger Schauspieler und noch mehr auf Hilfe angewiesen als heute. Es wäre spannend, könnte ich mit meiner jetzigen Bühnenerfahrung noch einmal mit ihm arbeiten.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Palka, Wolfgang, 5. 10. 2009.

¹⁴⁷ Neumann, Justus, 5. 10. 2005.

¹⁴⁸ Hering, Markus, 25. 11. 2010.

An eine nicht friktionsfreie Zusammenarbeit mit den Schauspielern erinnert sich auch der damalige Regieassistent und Regisseur Thomas Birkmeir:

„Als Regisseur hat er sich mehr von Bildern leiten lassen, von Stimmungen und Farben, als von Inhalten oder Schauspielerschönheiten. Dieser Zugang hat es den Schauspielern teilweise sehr schwer gemacht. Er war alles andere als ein psychologisch arbeitender Regisseur. Hat er es nicht gekonnt? Hat es ihn nicht interessiert? Ich weiß es nicht. Das hat mich am meisten überrascht: Er hat den Schauspielern nicht ‚helfen‘ können – oder wollen. In der Endprobenphase war es häufig so, dass der Hans sagte: ‚Das wird alles so grauenvoll, ich bin kein Regisseur, ich kann es nicht‘ – und das ganze Ensemble sprach ihm Mut zu. Das ist jetzt polemisch zugespielt, aber so habe ich es als junger Mensch erlebt. Jedenfalls hat das zu einer Gruppendynamik geführt, die ideal für die Premiere war: Alle waren dermaßen motiviert. Die Premiere war auch häufig ein Kritikererfolg. Weil aber gelegentlich das Stück tatsächlich nicht so gut gearbeitet war, die Leute nicht wirklich wussten, was sie eigentlich taten, gab es das Phänomen, dass eine Aufführung im Lauf der Vorstellungsserie zusammenbrechen konnte. Es war nicht unbedingt Hansens Ding, den Aufführungen eine Stabilität zu geben, die hielt. Wenn er starke Schauspieler hatte, haben sie den Abend getragen. Er war angewiesen auf Spieler, die mit seinen Inputs – wie ‚sei dein eigener Springbrunnen‘ oder ‚spiel es wie ein blaues Weizenfeld‘ – etwas anfangen konnten.“¹⁴⁹

Die Frage für einen Regisseur ist doch immer: Wie trifft du die Fantasie des Schauspielers? Der eine braucht ein Gespräch, mit dem anderen musst du ein Bier trinken, ein dritter will wahrgenommen werden, spielt sich dauernd in den Vordergrund und so weiter. Als Regisseur solltest du über eine gewisse Bandbreite verfügen, mit der du Schauspieler ansprichst. Der Hans hat das nicht gemacht. Hat er es nicht gewollt, nicht gekonnt? Oder hat es ihn schlichtweg nicht interessiert? Das weiß ich nicht. Jedenfalls hatte ich den Eindruck, dass er mit Gruppendynamiken etwas hilflos umging. Er war keiner, der Dynamiken gesteuert hat. Passierten schönen Dinge, war er glücklich. Ereigneten sich Katastrophen, konnte er manchmal sehr hart reagieren. Regelrecht überreagieren. Man merkte dann, dass sich etwas aufgestaut hat.“¹⁴⁹

Die Gegenposition hierzu nimmt hier Hannes P. Wurm ein. Er war als Regieassistent in der zweiten Schauspielhaus-Ära engagiert und zeigt sich von Hans Gratzers Regiestil, den Wurm als „Prozess des Gemeinsam-Suchens“ beschreibt, nach wie vor beeindruckt.

„Meine Definition von Regie ist sehr von Hans Gratzer geprägt: Sicher, er mag nicht immer von Anfang an gewusst haben, wohin eine Inszenierung gehen soll, und er hat auch nicht immer eine Antwort auf alles parat gehabt. Aber muss man das als Regisseur? Ich finde das gar nicht so wesentlich. Ich finde den Prozess des Gemeinsam-Suchens viel interessanter. Und dabei konnte Hans Gratzer viel zulassen. Ein Regisseur kann im Grunde nichts anderes machen, als zur richtigen Zeit die richtigen Leute auf ein Projekt einzuschwören, das hat Hans Gratzer nun wirklich bis zur Perfektion beherrscht.“¹⁵⁰

¹⁴⁹ Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2008.

¹⁵⁰ Wurm, Hannes P. , 16. 2. 2011.

Dass Hans Gratzers besonderes Talent darin lag, passende Mitarbeiter und ideale Rollenbesetzungen zu finden, wird von allen Befragten bestätigt. Beispielhaft sei hier Justus Neumann zitiert: „Über ihn als Regisseur kann man geteilter Meinung sein, da wird man wohl verschiedenes hören, aber eines ist sicher: Er konnte Menschen zusammenführen, Talente entdecken und fördern wie kaum ein anderer.“¹⁵¹ Ähnlich sieht es auch der Regisseur und Intendant Stefan Bachmann:

„Hans hatte den Mut, lange bevor das Mode wurde - authentische Leute auf die Bühne zu holen, nicht immer nur auf schauspielerische Qualität zu achten. Damit war er früh dran. Das war schon immer eine von Hans Gratzers besonderen Qualitäten, dass er eine so gute Truppe um sich geschart hat. Keine Ahnung, wo er die entdeckt, aus welchen Ecken er sie herausgezerrt hatte.“¹⁵²

Neben der Fähigkeit, Menschen für Projekte zu begeistern und zu fördern, wird im Zusammenhang mit Hans Gratzers Regietätigkeit im Allgemeinen sein ästhetisches Empfinden hervorgehoben. Demzufolge ist die Suche nach einer besonderen Raumlösung - Gratzer war häufig auch sein eigener Bühnenbildner – von zentraler Bedeutung. Thomas Birkmeir erinnert sich:

„Ich war dann aber sehr überrascht, wie der Hans Produktionen anging: Vorrangig über die Ästhetik. Beispielsweise hat er das Kunstforum durchgeblättert, um sich Anregungen für ein Bühnenbild zu holen. Ein Stück inhaltlich anzugehen, war nicht unbedingt Hansens Art. Nicht, dass er es nicht konnte, es war einfach nicht sein Ding. Er war kein inhaltlicher Denker, er ist eher nach dem Motto vorgegangen: Wie kann ich etwas Neues bringen? Etwas Originelles? - Inwiefern das etwas mit dem Stück zu tun hatte, war manchmal fraglich, manchmal diametral entgegengesetzt – was grundsätzlich auch zu spannenden Reibungen führen konnte.“¹⁵³

Auch Gerald Maria Bauer, damals Regieassistent am Schauspielhaus, haben sich Gespräche rund um die Bühnenbilder nachhaltig eingeprägt:

„Das waren immer ganz besondere Momente, wenn Hans Gratzer über das Bühnenbild gesprochen hat. Man wurde Zeuge einer unglaublichen Phantasie, die in eine ganz andere Richtung ging, als man es eigentlich gewohnt war. Er hat Bühnenbilder völlig anders betrachtet, als es am Theater üblich ist. Es wurde beispielsweise nicht inhaltlich über das Bühnenbild gesprochen, sondern es ging vorrangig um einen ästhetischen Gedanken, auch wenn er sehr abstrakt war. Inspiriert wurde er dabei von seiner Affinität zur Bildenden Kunst. Bei der szenischen Umsetzung führte das manchmal zu schwierigen Prozessen, weil die Bühnenlösungen mit manchen Szenen nicht funktioniert haben, es

¹⁵¹ Neumann, Justus, 5. 10. 2005.

¹⁵² Bachmann, Stefan, 4. 10. 2007.

¹⁵³ Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2008.

kam dann schon vor, dass Ideen wieder weggeräumt und etwas Neues gefunden wurde.“¹⁵⁴

Im Zusammenhang mit dem Bühnenbild wird zunehmend das Bühnenlicht wesentlich. Vor allem in der Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Robert-Wilson-Assistent Philippe Arlaud wird die Beleuchtung zu einem bestimmenden Faktor der Inszenierung. „Lichtstimmungen waren zentral und wurden häufig als rhythmisierendes Element eingesetzt“, sagt etwa Gerald Singer, als Regieassistent und Regisseur am Schauspielhaus tätig. „Es wurde sehr lange an einzelnen Lichtstimmungen getüftelt, häufig war der Lichtwechsel zu einem sehr frühen Zeitpunkt bereits durchgearbeitet.“¹⁵⁵

Vor allem in der zweiten Schauspielhaus-Ära, als nur mehr Erst- und Uraufführungen gezeigt wurden, erinnern sich die meisten daran, dass die Stücke intensiv diskutiert wurden. „Wir haben uns nicht sofort ins Probieren gestürzt, sondern haben die Texte zuerst erforscht, wichtig war neben dem Verständnis vor allem so etwas wie der Grundrhythmus der Szenen, am Tempo wurde sehr genau gearbeitet“, sagt Gerald Singer.¹⁵⁶ Gratzer beschäftigt sich zunehmend damit, wie die Schauspieler auf der Bühne sprechen. Schon am Beginn seiner Laufbahn als Theaterregisseur war ihm die Suche nach einer anders klingenden Bühnensprache wichtig. Justus Neumann erinnert sich an die Probenzeit bei *Lear* im Jahr 1981:

„Der Hans hat mir oft gesagt: ‚Du singst den Lear‘. Ich habe damals nicht gewusst, was er damit meint. Heute verstehe ich ihn besser. Er hat versucht, uns auf ein ‚normales Sprechen‘ zu bringen, auf ein Sprechen, bei dem man die Figur beim Wort nimmt und wegkommt von diesem erhabenen und gestelzten Bühnenton. Das konnte er mir damals offenbar nicht verständlich machen, oder ich habe sein Anliegen nicht verstanden, da ich zu diesem Zeitpunkt noch zu sehr Anfänger war und Theater für mich noch mit einer gewissen Künstlichkeit verbunden war.“¹⁵⁷

Auf der Suche nach einem nicht-gekünstelten Bühnenklang dürfte Hans Gratzer, in der Interpretation von Gerald Singer, die Auseinandersetzung mit dem US-amerikanischen Theater hilfreich gewesen sein.

„Hans war dem US-amerikanischen Theater sehr zugeneigt, das spiegelt sich auch in seiner Haltung als Regisseur wider. Das US-Theater basiert weniger auf psychologisch fein zisierten Szenen, als vielmehr auf schnellen Behauptungen, so eine Art von Ping-Pong-Dialogen. Bei der Beschäftigung mit Werner Schwab hat er, ausgehend von der

¹⁵⁴ Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011.

¹⁵⁵ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

¹⁵⁶ Wurm, Hannes P., 16. 2. 2011.

¹⁵⁷ Neumann, Justus, 5. 10. 2005.

amerikanischen Spielweise, das von ihm so genannte ‚Auf-den-Punkt-Sprechen‘ entwickelt. Dieses Prinzip hat er später auch auf andere Gegenwartsautoren übertragen. Für ihn war das eine konkrete Technik, die im Grunde so funktioniert, dass jeder Satz abgeschlossen wird und für sich steht. Die Satzmelodie arbeitet ausschließlich mit dem Sprachmaterial, es geht eben nicht um psychologisches-interpretierendes Deuten. Eduard Wildner war dafür wirklich ein Spezialist, er hat das wunderbar beherrscht und mit manchen Schauspielern regelrecht Sprechen geübt. Damals wurde Schwab häufig in Dialektfärbung gespielt, das hat Hans Gratzer überhaupt nicht interessiert, das hat er regelrecht abgelehnt.“¹⁵⁸

2.1.5. Zusammenfassung

In den Anfangsjahren orientiert man sich im Schauspielhaus an den szenischen Möglichkeiten des neueren Regietheaters, das vor allem in Deutschland viel diskutierte Formen annimmt und etabliert auf diese Weise eine zeitgenössische Bühnenpraxis. In Wien ist diese Bühnensprache seinerzeit zwar nicht gänzlich unbekannt, kommt jedoch vergleichsweise selten vor.

Mit vier Shakespeare-Aufführungen, die von 1979 bis 1983 auf dem Spielplan stehen und bei Kritik wie Publikum glänzend ankommen, arbeitet sich Hans Gratzer in die erste Reihe österreichischer Regisseure vor und wird einige Jahre lang als aussichtsreicher Kandidat für diverse Leitungsfunktionen gehandelt. Dennoch gehen die Meinungen über Hans Gratzer als Regisseur sehr auseinander. Kritiker führen an, dass ihm eine inhaltliche Durchdringung der Stücke kein primäres Anliegen war und er Schauspieler mitunter nicht adäquat führen konnte. Hans Gratzers Umgang mit seinen Schauspielern dürfte generell sehr offen und freundschaftlich gewesen sein, geprägt vom Vertrauen in das kreative Potenzial der Akteure. Er war gewiss kein despotischer Spielmacher, sondern fühlte sich grundsätzlich wohler in einem harmonischen Miteinander.

Die Befürworter von Gratzers Regiearbeit streichen besonders seine Bildersprache hervor. Unkonventionelle Raumlösungen sowie ein ungewöhnlicher Umgang mit Farben und Licht prägen seinen Stil. Die Auseinandersetzung mit einem Stück setzt weniger bei Textanalyse, denn bei bildhaften Vorstellungen an - eine Raumvision, bestimmte Farbstimmungen, allgemein Atmosphärisches dominieren den Zugang. Im Lauf der Jahre lässt sich eine Entwicklung vom eher Opulent-Barockhaften zum Reduziert-Konzentrierten feststellen. Interessanterweise hat sich Hans Gratzer in Interviews kaum je über seine Arbeitsmethode geäußert.

Zunehmend wird ihm die Auseinandersetzung mit der Sprache wesentlich, dabei entwickelt er im Lauf der Zeit das so genannte „Auf-den-Punkt“-Sprechen, bei dem jeder Satz

¹⁵⁸ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

abgeschlossen ist, für sich steht. Im Gegensatz dazu stünde eine psychologisch-analytische Herangehensweise, bei der jeder Satz hinterfragt wird und auch Nicht-Gesagtes, als eine Art Zwischenton, in den Dialogen mitschwingt. Dieser Ansatz erweist sich vor allem bei der Beschäftigung mit zeitgenössischen Autoren als hilfreich, da viele Dramatiker, die in der zweiten Gratzer-Ära gezeigt werden, auf eine psychologisch zu ergründende Fabel ohnehin verzichten. Hans Gratzer nimmt am Schauspielhaus diese Herausforderung wahr.

2. 2. Das Schauspielhaus als Autorentheater

Nicht nur als Ort für zeitgenössische Bühnenästhetiken, auch als Spielstätte zeitgenössischer Autoren hat sich das Schauspielhaus einen Namen gemacht. In der ersten Schauspielhaus-Ära von 1978 bis 1986 ist es der Bühne in der Porzellangasse vorbehalten, Dramatiker wie Elfriede Jelinek oder Bernard-Marie Koltès in Wien erstmals vorzustellen und Aufführungsrechte für wesentliche deutschsprachige Autoren wie Peter Handke, Heiner Müller, George Tabori oder Botho Strauß zu bekommen.¹ „Aktuelle Stücke wurden damals kaum in Wien gespielt, das ist wirklich brach gelegen“, fasst der Schauspielhaus-Dramaturg Werner Walkner die Stimmung zusammen.² Über die Zusammenarbeit mit den Verlagen sagt Walkner: „Es war kongenial, wir konnten aus dem Vollen schöpfen, die Verlage sind uns nachgerannt und waren wirklich bemüht, ihre Autoren in Wien unterzubringen.“³

Diese Situation ändert sich in der zweiten Schauspielhaus-Ära von 1990 bis 2000 grundlegend. Da nunmehr auch die Großbühnen vermehrt Interesse an Gegenwartsdramatik bekunden, hat eine Mittelbühne wie das Schauspielhaus häufig das Nachsehen. Erklärtes Ziel ist demnach, neue Autoren zu entdecken. Dieser Aufgabe kommt Hans Gratzer in den 1990er Jahren mit geradezu beispiellosem Eifer nach. „Das liegt an meiner Entdeckungssucht“, räumt er in einem Interview ein. „Diese Manie zu entdecken, sei's Autoren, Schauspieler, Theaterformen – da hab ich schon eine Nasn.“⁴ Regisseur Stefan Bachmann sagt über die zweite Gratzer-Ära: „Was ich total an ihm bewundert habe: Den Mut zu sagen, jetzt mache ich nur noch Uraufführungen. Das war damals überhaupt nicht en vogue. Welche Autoren er dabei gefunden hat, das ist schon toll.“⁵ Vor allem die steile Karriere des Grazer Dramatikers Werner Schwab wird eng mit dem Schauspielhaus in Verbindung gebracht, aber auch Marlène Streeruwitz oder Harald Kislinger, die zu Beginn der 1990er Jahre als österreichische Dramatiker-Neuentdeckungen gehandelt werden, sind im Schauspielhaus prominent vertreten, Streeruwitz sogar als Übersetzerin und Regisseurin. Weiters werden Autoren wie Thomas Jonigk oder Franzobel erstmals in Wien gezeigt, nicht zu vergessen: das Comeback von Wolfgang Bauer. Aber auch aktuelle internationale Strömungen wie das neue britische

¹ Vgl. Kathrein, Karin: „Lust am und Lust auf Theater“, in: Kurier, 4. 5. 1998.

² Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

³ Ebd.

⁴ Kathrein, Karin: „Lust am und Lust auf Theater“, in: Kurier, 4. 5. 1998.

⁵ Bachmann, Stefan, 4. 10. 2007.

Drama, das aufgrund der Gewaltexzesse als „In-Yer-Face-Theater“ für Diskussionen sorgte, oder die US-amerikanischen Stücke über die Aids-Problematik prägen den Spielplan.⁶

Im Folgenden werden einige theoretische Überlegungen zum Gegenwartsdrama am Ausgang des 20. Jahrhunderts angestellt. Weiters wird skizziert, welchen Stellenwert das zeitgenössische Drama in der Wiener Theaterlandschaft eingenommen hat. Vor diesem Hintergrund werden schließlich die Bemühungen des Schauspielhauses um ein Autorentheater herausgearbeitet, wobei hier der Fokus auf der Zusammenarbeit mit österreichischen Dramatikern liegt.

2.2.1. Theoretische Reflexionen zum Gegenwartsdrama

Bereits in den 1950er Jahren hat der Literaturwissenschaftler Peter Szondi eine „Krise des Dramas“ konstatiert.⁷ Szondi geht in seiner einflussreichen Dissertation von einer Rettung des Dramas aus, die er in neuen Techniken und Strukturprinzipien - wie dem Epischen und der Montage – ausmacht. Noch wird nicht grundsätzlich an der Möglichkeit gezweifelt, die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts in spielbaren Handlungen abzubilden. Dieser Glaube an die Repräsentation, an sinnstiftende Erzählungen wird jedoch zusehends erschüttert.⁸ Ein Lebensgefühl von Ohnmacht und Orientierungslosigkeit, geprägt vom Verlust geteilter Hintergrundüberzeugungen, ein Nachdenken über das Wesen von Sprache und eine damit einhergehende Sprachskepsis führen zu einem vielfach formulierten Unbehagen in der Moderne, das sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts verstärkt im Begriff der Postmoderne manifestiert. Für das Drama bedeutet diese viel zitierte Krise der Repräsentation eine ganz besondere Herausforderung. Bei manchen Gegenwartssautoren führt die veränderte Weltsicht in der Folge dazu, dass sie gegen die Gattung opponieren, mit ihren Texten Theatermacher wie Zuschauer provozieren. Auf diese Weise befördern sie - parallel zu den neuen Inszenierungspraktiken - auch ein neues Verständnis von Theater und Theatralität.⁹

Zumal in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entsteht eine Vielfalt an Texten, geschrieben für das Theater, die sich mit den herkömmlichen Gattungsdefinitionen des Dramas nicht mehr zufriedenstellend definieren lassen. Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Gerda Poschmann bezeichnet die experimentellen Formen des Gegenwartsdramas folgerichtig in ihrem 1997

⁶ Über das „In-Yer-Face-Theater“ siehe 1. Teil, Chronik, Spielzeit 1997/98, mehr über die Aids-Problematik auf der Bühne, 2. Teil, 3. Kapitel.

⁷ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/M: 1956.

⁸ Stegemann, Bernd: Dramaturgie. Berlin: 2009. (Theater der Zeit: Lektionen 1)

⁹ Diesen Gedanken greift etwa Gerda Poschmann auf. Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: 1997. (Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 22), S. 10.

publizierten Werk als „nicht-mehr dramatische Theatertexte“. Das wesentliche Merkmal der neuen Stücke ist der Verzicht auf die Fabel. Poschmann entfacht mit ihrer These eine Diskussion, die bald von Hans-Thies Lehmann um das Schlagwort des „postdramatischen Theaters“ (1999) erweitert wird.¹⁰ Darunter versteht man ein Spiel, das weitgehend auf das „Konzept der mise-en-scène von Fabel und Text“ verzichtet und im Grenzbereich von Theater und bildender Kunst sowie Tanz oder Performance angesiedelt ist.¹¹ Für Birgit Haas ist das postdramatische Theater „weitgehend deckungsgleich mit der postmodernen Performanz“¹², demnach eine weitere Ausprägung der etwa von Erika Fischer-Lichte propagierten „performativen Wende in den Künsten“.¹³ Diese allgemeinen Tendenzen der Kunst- und Theaterpraxis stellen, laut Poschmann, überhaupt erst die Weichen für ein anderes Textverständnis am Theater, das sich die Autoren zu eigen machen.

Eine Gegenposition zu Poschmann und Lehmann nimmt etwa der Dramaturg Bernd Stegemann ein. Stegemann führt an, dass es in der Geschichte des Dramas laufend zu Adaptionen und Neuinterpretationen der Fabel kam sowie zu explizit antiaristotelischen Schüben - etwa im elisabethanischen Schauspiel, im Sturm und Drang, in den Stücken Büchners oder Grabbes sowie im epischen Theater. Aber diese Gegenbewegungen konnten den aristotelischen Kanon nicht dauerhaft umstürzen.¹⁴

Hier sei hintangestellt, ob es sich beim postdramatischen szenischen Schreiben nur um einen weiteren antiaristotelischen Schub handelt, oder ob es dabei um eine tiefgreifendere Neudefinition geht, was ein Theatertext bedeuten kann. Fraglos lassen sich Poschmanns Theorien nur auf einen bestimmten Ausschnitt der gegenwärtigen Textproduktion anwenden. Viele neue Stücke, die nichts desto weniger den Bühnenalltag prägen, sind von derlei Überlegungen völlig unberührt. Dem avanciert-szenischen Schreiben und Poschmanns Ansätzen wird in dieser Arbeit deshalb so viel Platz eingeräumt, weil es in der Spielplangestaltung des Schauspielhauses in der ersten und vor allem in der zweiten Phase dominierend war.

Poschmann arbeitet heraus, dass in der Gegenwartdramatik Techniken und Strategien der antimimetisch-experimentellen Literatur angewandt werden, manche Konventionsbrüche lassen sich sogar unmittelbar auf die Avantgardebewegungen um 1900 zurückführen: Entindividualisierung der dargestellten Figuren, sinnentleerte Dialoge oder die Ablösung der Sprache von der Figur bis hin zu monologischen Textflächen, sowie Schreibtechniken, die

¹⁰ Poschmann, Gerda 1997.

¹¹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M: 1999, S. 1.

¹² Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: 2007, S. 24.

¹³ Fischer-Lichte, Erika 2004, S. 30.

¹⁴ Stegemann, Bernd 2009, S. 22f.

von Intertextualität, Verdichtung und Vermischung geprägt sind, schließlich der Einsatz von Ironie, Groteske, Satire und Verfremdung.¹⁵

Das schwindende Interesse an der geschlossenen Bühnenhandlung ist laut Poschmann auch der Konkurrenz von Film und Fernsehen geschuldet.¹⁶ Folgt man Poschmann, verteidigen die Anstrengungen der Gegenwortsautoren nachgerade den Status von Literatur im Theater, indem sie das Drama neu definieren - als Drama jenseits des Dramas.¹⁷ Eine neue Art von Text-Theatralität entsteht hierbei, wobei dem Text selbst eine „performative Dimension“ zukomme.¹⁸

Vor diesem Hintergrund lässt sich Hans Gratzers Regiepraxis noch einmal anders bewerten: Mit der von manchen Kritikern beklagten Inhaltsleere hat Gratzter vielleicht intuitiv auf die Haltung der Autoren reagiert, die in ihren Texten gar keine Inhalte mehr transportieren wollen. Folgerichtig hat Gratzter als Regisseur gar nicht erst den Versuch unternommen irgendeinen Subtext für die Schauspieler zu konstruieren, sondern sich vielmehr auf die Form konzentriert, darauf, wie etwas gesprochen wird. Auch die formal anspruchsvollen Raumlösungen, welche die Schauspieler zwangsläufig in unkonventionelle Spielsituationen versetzen (etwa die Bühnenschräge), sowie die enorme Bedeutung von Bühnenstimmungen (etwa durch den intensiven Einsatz von Licht und Farbe) sind Stilmittel, auf die sich Hans-Thies Lehmanns Begriff einer „visuellen Dramaturgie“¹⁹ anwenden lässt: Dieses „Theater der Bilder“²⁰ ordnet sich nicht dem Text unter, sondern entfaltet eine „eigene Logik“²¹, Bedeutung wird „von optischen Daten her definiert“.²² Die nicht-narrative Szenenabfolge wird für den Zuschauer auf einer assoziativen Bildebene verbunden.

Von den Autoren, die Poschmann in ihrer Studie analysiert, sind einige prominent auf den Spielplänen des Schauspielhauses vertreten - wie Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Marlene Streeruwitz, Harald Kislinger, Werner Schwab und Wolfgang Maria Bauer. Das lässt den Schluss zu, dass Hans Gratzter sich der Herausforderung einer avancierten

¹⁵ Poschmann zitiert etwa die symbolistische Dramatik eines Alfred Jarry, Gertrude Steins landscape plays oder Texte von Mallarmé, Jarry, Roussel und auch Artaud. Vgl. Poschmann, Gerda 2007, S. 31 und S. 352. Vgl. auch Caduff, Corinna: Kreuzpunkt Körper. Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab, in: Caduff, Corinna; Weigel, Sigrid (Hrsg.): Das Geschlecht der Künste. Köln: 1996, S. 154–174.

¹⁶ Die dramatische Fiktion habe sich demnach nicht gänzlich abgeschafft, sondern sich nur innerhalb der Medien verschoben. Die Konkurrenz durch Film und Fernsehen wertet Poschmann keineswegs negativ, vielmehr ermöglicht dies dem Theater neue Wege als Kunstform zu beschreiben. Hier zieht Poschmann etwa auch einen Vergleich zur bildenden Kunst, deren Tendenz zur Abstraktion sie in Verbindung mit dem Aufkommen der Fotografie sieht und der damit einhergehenden Befreiung von der Abbildungsfunktion. Vgl. Poschmann, Gerda 2007, S. 24. Anders sieht dies etwa Werner Faulstich, der in den strukturellen Verschiebungen zur Medienkultur für traditionellen Kunstformen wie die Bühne einen tiefgreifenden Bedeutungsverlust wahrnimmt. Vgl. Werner Faulstich (Hrsg.): Die Kultur der 90er Jahre. München: 2010, S. 18.

¹⁷ Poschmann, Gerda 1997, S. 36.

¹⁸ Ebd., S. 321.

¹⁹ Lehmann, Hans-Thies 1999, S. 159.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

Gegenwartsdramatik explizit gestellt hat. In einem Interview äußerte sich Gratzer einmal darüber, was ihn an der neuen Dramatik besonders interessiere: Die Texte kommen „nicht mehr aus dieser verquälten Bürgerlichkeit heraus“, sagt er. „Das sind Entwürfe von einer ganz großen Freiheit.“²³

Dass die Texte und Aufführungen von der heimischen Kritik mitunter „nicht ernst genommen“ werden und es nicht gelungen ist, dauerhaft für diese Art der Gegenwartsdramatik ein Publikum zu finden, ist wohl eine der großen Enttäuschungen in Hans Gratzers beruflicher Vita.²⁴ Manche Kritiker haben ihm wiederholt unterstellt, dass sein Engagement bloßes Kalkül gewesen sei, um zumal in der zweiten Schauspielhaus-Ära eine Nische in der Wiener Theaterlandschaft zu besetzen.²⁵ Diese Kritik übersieht jedoch die Jahrzehnte währende Auseinandersetzung, die bereits in den Werkstatt-Tagen begonnen und zudem, wie bereits erwähnt, die Regiepraxis Hans Gratzers stark geprägt hat.

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang weiters, dass österreichische Gegenwortsautoren bei der Entwicklung eines experimentellen Dramas federführend mitgewirkt haben. Bereits in den 1950er Jahren greift etwa die Wiener Gruppe Verfahrensweisen eines nicht-mimetischen und anti-illusionistischen Theaters auf, die szenischen Arbeiten werden seinerzeit zwar nur in subkulturellen Nischen aufgeführt, haben aber dennoch einen enormen Einfluss auf nachkommende Autorengenerationen. Hans Gratzer hat sich übrigens fast die gesamte zweite Schauspielhaus-Ära vergeblich darum bemüht, Gerhard Rühms Operette *Der Schweißfuß* uraufzuführen.²⁶ In den 1960er und 1970er Jahren erreichen Autoren wie Thomas Bernhard, Peter Handke, Peter Turrini oder Wolfgang Bauer mit ihren avancierten Bühnentexten, die von den Zeitgenossen als „Schock-Dramatik“ empfunden werden, bereits ein breites Publikum. Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz, Werner Schwab feiern in den 1990er Jahren fulminante Erfolge im gesamten deutschsprachigen Raum mit Texten, in denen explizit experimentelle Schreibweisen angewandt werden.²⁷ Hans Gratzer äußert sich diesbezüglich einmal in einem Interview: „Das hiesige Spezifikum ist das Sprachexperiment. Die Deutschen sind von Peter Weiss oder Heinar Kipphardt bis Botho Strauß politischer, moralisierender, globaler. Die Österreicher sind komödiantischer, verrückter.“²⁸

²³ Mertl, Monika: „Es muss um mehr gehen als um gutes Theater“, in: *Kurier*, 28. 3. 1991.

²⁴ Ebd.

²⁵ In der ersten Schauspielhaus-Ära nennt Sigrid Löffler das Schauspielhaus als „eine kleine Boutique für Theatermoden“, vgl. Löffler, Sigrid: „Das Gold unter dem Trümmerfeld ...“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 328. In der zweiten Schauspielhaus-Phase taucht die Kritik vor allem in den Anfangsjahren wegen der geringen Auslastung wiederholt auf, angefangen von der Wiener Kulturstadträtin Ursula Pasterk (SPÖ), die Hans Gratzer ein anderes Konzept nahe legt, bis zu diversen Medien.

²⁶ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

²⁷ Vgl. Draxl, Edith; Pechmann, Paul: „Szenisches Schreiben als avancierte literarische Praxis. Überlegungen zur Programmatik von uniT“, in: Tigges, Stefan; Pewny, Katharina; Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): *Zwischenstile. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld: 2010. S. 24–31, S. 29.

²⁸ Petsch, Barbara: „Österreichs Dramen sind besser“, in: *Die Presse*, 1. 4. 1994.

2.2.2. Rezeption der Gegenwartsautoren im Wien der 1970er und 1980er Jahre

Das kulturelle Klima der 1970er Jahre

Ursprünglich könnte Hans Gratzers Interesse an zeitgenössischen Autoren auch mit den Gegebenheiten der Wiener Theaterlandschaft zusammenhängen. Die Wiener Großbühnen haben - bis auf wenige Ausnahmen, auf die später näher eingegangen wird – in den Nachkriegsjahren zeitgenössische Dramatik zunächst nur zögerlich auf die Spielpläne gesetzt. Bis weit in die 1970er Jahre bleibt das Gegenwartsdrama vorwiegend den anderen vorbehalten – zunächst den Kellertheatern, später den so genannten Mittel- und Kleinbühnen sowie der freien Szene. Diese Aufteilung der Bühnenlandschaft in abgezirkelte literarische Sphären beginnt in den 1970er Jahren aufzuweichen, wird von den Zeitgenossen zunehmend kritisiert und löst sich im Lauf der 1980er und 1990er Jahre sukzessive auf.²⁹ Noch im Jahr 1986, also unmittelbar bevor Claus Peymann das Haus am Ring übernehmen wird, verteidigt der scheidende Burgtheater-Dramaturg Bruno Hitz diese Art der Spielplangestaltung. Hitz argumentiert etwa, dass ein Besucher des Kunsthistorischen Museums sich auch nicht beschweren werde, wenn dort kein Roy Liechtenstein ausgestellt sei. Dass vom Burgtheater hingegen erwartet werde, dass es sich um die gesamte dramatische Produktion von der Antike bis zur Avantgarde zu kümmern habe, empfindet der Dramaturg als „massiven Anspruch“, bei dem das Haus Gefahr liefe, zum „Dienstleistungszwerg“ degradiert zu werden.³⁰

„Von einer überlegten, kontinuierlichen, sinnvollen Pflege heutiger Dramatik, von ernsthafter Arbeit mit den Autoren keine Spur“, urteilt die Journalistin Karin Kathrein über die fehlende Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Dramatik.³¹ Als einzige Bühne, die sich um Zeitgenossenschaft bemüht, hebt die Theaterkritikerin in demselben Artikel ausdrücklich Hans Gratzers Schauspielhaus hervor.³² In einem anderen Meinungsartikel greift sie die Wiener Theaterdirektoren an: „Die Klage über den Mangel an neuen Dramen, [...] ist längst

²⁹ In einem 1968 publizierten Aufsatz über das österreichische Drama schreibt etwa die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich, dass neue Dramatiker fast ausnahmslos in den Bühnen der Landeshauptstädte oder in den Wiener Kellertheatern zur Uraufführung gelangen – „der Glanz der Wiener Inszenierungsmöglichkeiten fehlt (...) Der in Wien beginnende Autor hat es weit schwerer. (...) Die Gründe dafür sind bekannt; sie liegen in scheinbar unausmerzbaren Vorurteilen und Kontaktferne.“ Dietrich, Margret: „Die jungen österreichischen Autoren in ihrer Beziehung zur Bühnenpraxis unserer Zeit“, in: Institut für Österreichkunde (Hrsg.): Beiträge zur Dramatik Österreichs im 20. Jahrhundert. Wien: 1968, S. 125–138, S. 129. Heftig kritisiert wird diese Haltung naturgemäß von den Autoren. 1988 erscheint etwa ein Band, der sich ausdrücklich damit beschäftigt, dass österreichische Autoren fast nur in der freien Szene gespielt werden. Vgl. Darin, Rainer; Seidl, Günter: Theater von unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zum Tschauner. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren. Wien: 1988.

³⁰ Hitz, Bruno: Theater und Kulturbetrieb. Von der ewigen Wiederkehr des Neuen., in: Urbach, Reinhard; Benning, Achim (Hrsg) 1986, S. 41–47, S. 42

³¹ Davon berichtet etwa die Journalistin Karin Kathrein in einer Kolumne, bei der sie sich auf eine Sendung von Café Central bezieht. Vgl. Kathrein, Karin: „Dramatiker vor der Tür“, in: Die Presse, 14./15. 5. 1983.

³² Ebd.

ein Zeugnis der Uninformiertheit.“³³ Dies ist offenbar ein häufig vorgebrachter Einwand der Theaterdirektoren, zumal in der Vor-Peymann-Ära: Das Publikum wolle Stücke zeitgenössischer (österreichischer) Autoren nicht sehen, da es keine brauchbare und literarisch wertvolle moderne Dramatik gäbe.³⁴

Hinter dieser Argumentation verbirgt sich ein gesellschaftlicher Konflikt, der sich erst mit Blick auf das allgemeine Kulturklima der 1970er Jahre erfassen lässt. Mit Beginn der Alleinregierung Bruno Kreiskys (SPÖ) werden gesellschaftliche und kulturpolitische Veränderungen wirksam, die vor allem vom konservativen Lager als beängstigend und radikal empfunden werden. Die Literaturwissenschaftlerin Evelyne Polt-Heinzl entwickelt in einem Aufsatz über die Kulturskandale der 1970er Jahre eine These, die auch für das damalige Theaterleben aufschlussreich ist³⁵: Der kulturelle Aufschwung der 1970er Jahre ersetzt nicht die alten Strukturen, sondern etabliert eine Art Parallelstruktur. Die konservativen Netzwerke und Kulturinstitutionen bestehen weiterhin, werden staatlich gefördert wie eh und je, verlieren jedoch zunehmend an Bedeutung. Laut Polt-Heinzl haben „die heftigen Ausschläge der Konservativen im kulturellen Feld“³⁶ auch damit zu tun, dass die „,imagemäßige Entmachtung“³⁷ der alten Strukturen „allmählich sichtbar wurde“.³⁸ Die alte Kulturelite will ihre geistige Vormachtstellung nicht kampflos aufgeben, deshalb entwickelt sich die Kultur zu einer bevorzugten Kampfzone, in der öffentlichkeitswirksam politische Gesinnungen aufeinander prallen und Kulturkämpfe als staatspolitische Affären inszeniert werden.³⁹

Da vor allem die Wiener Großbühnen tendenziell ein eher konservatives Publikum anziehen, werden Aufführungen zeitgenössischer Autoren und ungewöhnliche Inszenierungspraktiken regelmäßig zum Schauplatz kultureller Abwehrhandlungen - auf einige dieser Auseinandersetzungen wird später noch eingegangen. Beispielhaft für die Ablehnung insbesondere des neuen szenischen Schreibens sei hier noch auf das Verbot der Reihe *Souffleurkasten* hingewiesen. Der Wiener Thomas Sessler Verlag hat Stücke von Peter Henisch, Wilhelm Pevny, Peter Slavik oder Peter Turrini für den Schulunterricht aufbereitet. Mit der Begründung, die Sprache sei derb, von Sexualität und Drogenkonsum werde zu unverblümt gesprochen, wurden die Bücher 1978 jedoch aus dem Verkehr gezogen.⁴⁰

³³ Kathrein, Karin: „An neuen Stücken herrscht kein Mangel“, in: Die Presse, 30. 10. 1984.

³⁴ Kathrein, Karin: „Dramatiker vor der Tür“, in: Die Presse, 14./15. 5. 1983.

³⁵ Polt-Heinzl, Evelyne: „Kulturskandale der 1970er Jahre: Lauter kleine Staatoperetten“, in: dies. (Hrsg.): *Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre*. Wien: 2010, S. 9–42, S. 12f.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Polt-Heinzl schreibt ausführlich über Konfrontationen im Bereich Literatur, Film und Fernsehen. Etwa Valie Export „Unsichtbare Gegner“ oder Fernsehfilme wie „Staatsoperette“ von Franz Novotny und Otto M. Zykan, sowie TV-Serien wie „Alpensaga“ von Peter Turrini und Wilhelm Pevny oder „Kottan ermittelt“ von Helmut Zenker und Peter Patzak. Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne 2010, S. 15 sowie S. 23 – 34.

⁴⁰ Ebd. S. 27.

Gegenwartsautoren am Volkstheater

Angesichts dieses restaurativen Klimas wird nachvollziehbar, dass es Courage brauchte, um aus dem traditionellen Spielplanraster auszuscheren. Dies trifft vor allem auf Leon Epp zu, der in seiner Ära (1952–1968) das Volkstheater für zeitgenössische Dramatik öffnet, was dem Haus am Weghuberpark den Ehrentitel „das tapferste Theater von Wien“ einbringt.⁴¹ Epp ist übrigens für Hans Gratzers Karriere nicht ohne Bedeutung: Er verschaffte Gratzer das erste fixe Engagement an einer Bühne und war für den jungen Künstler eine Art Mentor.

Auch Gustav Manker, Epps Nachfolger am Volkstheater (1968–1979), bleibt der Eppschen Linie anfangs treu. Zumal in den ersten drei Spielzeiten seiner Direktion setzt er mit Aufführungen junger österreichischer Dramatiker ein Zeichen.⁴² In der Programmschiene „Konfrontationen“, die außerhalb des regulären Abonnements läuft, bringt Manker bereits in seiner ersten Saison 1969 Wolfgang Bauers *Change* zur Uraufführung.⁴³ 1971 folgt Peter Turrinis fulminantes Bühnendebüt *Rozznjogd*.

Turrinis Karrierestart am Volkstheater ist hier von besonderem Interesse, da mit einer Doppelpremiere versucht wurde, das institutionelle Theater mit dem außerinstitutionellen zu verbinden. Auf Anregung des damaligen Volkstheater-Dramaturgen Horst Forester – der etwa zeitgleich das Dramatische Zentrum gegründet hat – findet am selben Abend noch die Aufführung von Wilhelm Pevnys *Sprintorgasmik* statt. Pevnys Stück wird von einem Vertreter des nichtetablierten Theaters inszeniert, von Götz Fritsch, dem Mitbegründer des Caféhaustheaters und späteren La-Mama-Regisseur, auch das Ensemble besteht, im Unterschied zur Turrini-Uraufführung, nun weitgehend aus Akteuren des Cafetheaters. Während Peter Turrinis Einakter in der Regie von Bernd Fischerauer mit den jungen Volkstheater-Schauspielern Dolores Schmidinger und Franz Morak einhellig bejubelt wird, fällt das extravagante Körpertheater von Pevny/Fritsch beim Publikum komplett durch.

Laut einer Dokumentation von Paulus Manker, „bricht im Zuschauerraum plötzlich ein ungeheuerer Tumult los, das Publikum [...] verlässt scharenweise das Theater oder steigt über

⁴¹ Die Schwerpunkte bei dem zeitgenössischen „Sonderabonnement“ lagen bei französischer Dramatik – André Gide, Jean-Louis Barrault, Albert Camus, Jean-Paul Sartre oder Jean Genet – aber auch deutschsprachige Zeitgenossen wie Max Frisch, Dürrenmatt wurden gezeigt, für einen veritablen Theaterskandal sorgte etwa die Aufführung von Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“. Im Februar 1963 beendete Gustav Mankers Inszenierung der „Mutter Courage“ den bis dahin in Wien währenden Brecht-Boykott. Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: „Das tapferste Theater von Wien“, 1952–1968: Direktion Leon Epp“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 206.

⁴² Neben Wolfgang Bauer und Peter Turrini entdeckt Manker den späteren Kottan-Erfinder Helmut Zenker, er spielt den „Alpensaga“-Autor Wilhelm Pevny und Stücke von Harald Sommer, Helmut Korher und Wilhelm Pellar, Winfried Bruckner, Walter Wippersberg und Gerhard Roth. Vgl. Paulus Manker: Der Theatermann Gustav Manker 1913–1988. Wien: 2010, S. 13 u. S. 450 f.

⁴³ „Bauer hat zuvor mit seinem Erstlingswerk *Magic Afternoon* enormes Aufsehen erregt, Manker engagiert Regisseur und Hauptdarsteller der Grazer Erstaufführung, Bernd Fischerauer und Herwig Seeböck, sowie Brigitte Swoboda und Bernd Spitzer von der Wiener Aufführung am Ateliertheater am Naschmarkt. (...) Die Aufführung schlägt wie eine Bombe ein. (...) *Change* läuft (...) 25-mal vor ausverkauftem Haus. (...) Die Aufführung wurde sogar zum Berliner Theatertreffen (...) eingeladen.“ Vgl. Manker, Paulus 2010, S. 453.

die Sitzreihen und beginnt sich gegenseitig abzuwatschen.“⁴⁴ Auch der Wiener Theaterwissenschaftler Ulf Birbaumer spricht bei dem Versuch, „am etablierten Theater eine Produktion des Subkulturtheaters heimisch zu machen“⁴⁵ von einem „Misserfolg“. ⁴⁶ Der beabsichtigte Dialog zweier konträrer Theaterformen sei ganz und gar nicht gegückt, sondern vielmehr ein Beweis dafür, „wie sehr sich ‚Spalierobsttheater‘ und ‚Wildwuchstheater‘ (Margret Dietrich) in den letzten Jahren auseinander entwickelt haben.“⁴⁷

Mankers Bemühungen um das zeitgenössische österreichische Drama versiegen in der Folge und werden erst von seinem Nachfolger, Paul Blaha (1979-1987), wieder aufgenommen.⁴⁸ Vor allem Peter Turrinis Stück *Die Bürger*, das von der Midlife-Krise einer erfolgsverwöhnten Generation handelt, sorgt im Vorfeld für Aufregung, konservative Kreise wollen die Uraufführung sogar verhindern. Glaubt man dem Theaterkritiker der *Arbeiterzeitung*, Hans Heinz Hahnl, haben die Angriffe dem Stück „nicht geschadet“⁴⁹ und „die Premiere wurde mit Beifall gefeiert.“⁵⁰ In einer Nachbetrachtung der Ära Blaha analysiert Hahnl die Situation folgendermaßen:

„Die Dunkelmänner ahnen nicht, dass in unserem kapitalistischen Zeitalter der Reklamekultur einem Kunstwerk nichts so viel nützt als Angriffe, Anzeigen, Interpellationen. Ein geschickter Autor müsste heute so etwas einfädeln, um ins Gespräch zu kommen. Wo alles erlaubt ist, interessiert nur mehr das, dessen Verbot gefordert wird. Die Verhinderer haben sich mit ihren Sturmläufen gegen das Stück krasser entlarvt, als dies Turrini in seinem Stück gelungen ist.“⁵¹

Über die Aufführungen im Haupthaus hinaus, wird in der Ära Blaha für das zeitgenössische Drama noch ein weiteres, bislang einzigartiges Experiment gestartet: Von 1981 bis 1986 wird das so genannte Volkstheater-Studio (im Kellertheater des Konzerthauses) als selbstverwaltete Bühne geführt. Mancher Kritiker nehmen die kleine Studiobühne als überaus interessantes Projekt wahr.⁵² Betrachtet man den Spielplan sowie einige der beteiligten

⁴⁴ Ebd. S. 454.

⁴⁵ Birbaumer, Ulf: „Die politische Funktion des nichtkommerziellen Theaters in Wien“, in: Maske und Kothurn, 17/71, S. 221–229, S. 228.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 227.

⁴⁸ Von den internationalen zeitgenössischen Autoren finden etwa Edward Bond (*Bündel*), Joshua Sobol (*Ghetto*) oder Wladimir Gubarew mit dem Tschernobyl-Stück *Der Sarkophag* Eingang in den VT-Spielplan. Von den österreichischen Dramatikern wird wiederholt mit Peter Turrini zusammengearbeitet (*Josef und Maria*, *Campiello*) sowie mit Gerhard Roth (*Sehnsucht*) oder Heinz R. Unger (*Zwölfeläuten* oder *Hoch hinaus*). Fulminante Erfolge mit Gegenwartsautoren feierte das Volkstheater etwa mit Dale Wassermanns Anti-Psychiatrie-Stück *Einer flog übers Kuckucksnest* (mit Erich Schleyer) sowie mit Tankred Dorsts Mittelalter-Epos *Merlin oder Das wiiste Land* (mit Karl Merkatz). Vgl. Hahnl, Hans Heinz: „Ein ‚Theater der Gesinnung‘, das mit einer politischen Parteirichtung identifiziert wurde. Direktion Paul Blaha 1979 – 1987“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 332–361.

⁴⁹ Ebd., S. 334.

⁵⁰ Ebd., S. 335.

⁵¹ Ebd., S. 334.

⁵² Gezeigt wurden: Caryl Churchill, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Friederike Roth, Horst Laube, Gert Heidenreich, Doris Lessing, Woody Allen, vgl.: Hahnl, Hans Heinz: „Ein ‚Theater der Gesinnung‘“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 354; Pospichal, Edith: Paul Blaha – Journalist – Literat – Kulturpolitiker. Univ.-Wien Dipl.: 1999.

Künstler, wird man den Verdacht nicht los, dass das Volkstheater-Studio für das Schauspielhaus eine ernsthafte Konkurrenz gewesen sein dürfte. Der Spielplan, der fast ausschließlich der Gegenwartsdramatik verpflichtet ist, weist Ähnlichkeiten mit dem Schauspielhaus auf, ehemalige Schauspielhaus-Akteure - wie Wilfried Baasner, Gertrud Roll, Toni Böhm und Karl Welunschek als Regisseur – erregen Aufmerksamkeit. Dennoch kann sich das Volkstheater-Studio bei Kritik und Publikum nicht dauerhaft durchsetzen, nach internen Querelen wird das Projekt noch während der Direktion Blahas beendet.⁵³

Gegenwortsautoren am Burgtheater

Nicht nur am Volkstheater, auch am Burgtheater wird der Weg für Gegenwortsautoren vorbereitet. Besonders umsichtig agiert Burg-Direktor Gerhard Klingenberg, in dem er etwa Thomas Bernhard an die Burg holt. Dem Autor eilt zu Beginn der 1970er Jahre der Ruf voraus, ein so bedeutender wie umstrittener Schriftsteller zu sein, vor allem in Deutschland hat er viel beachtete Erfolge gefeiert, bei den Salzburger Festspielen sorgt er für Aufregung.⁵⁴ Bereits 1973 findet mit *Ein Fest für Boris* am Wiener Akademietheater die erste Bernhard-Inszenierung statt. Laut Klingenberg ist das damals für Wien „so eine Sensation“, „und für das Burgtheater schon gar, dass sich die ersten Aggressionen auslösten.“⁵⁵

Klingenberg lässt sich nicht abschrecken und nützt die nächste sich bietende Gelegenheit für eine Uraufführung: Am 4. Mai 1974 wird in der Regie von Claus Peymann *Die Jagdgesellschaft* uraufgeführt. In den Hauptrollen sind Joachim Bissmeier, Judith Holzmeister und Werner Hinz zu sehen, das Bühnenbild hat Karl-Ernst Herrmann gestaltet.⁵⁶

„Die Geister schieden sich am Stück“, schreibt Siegfried Unseld in einem Reisebericht. „Die Hälfte des Publikums verließ mit dem Fallen des Vorhangs den Raum, die andere Hälfte drückte eine wachsende Zustimmung aus.“⁵⁷ Bernhard berichtet Unseld in der Folge von „Angriffen, die Klingenberg in Wien parieren hat müssen“⁵⁸, „den nicht gerade schmeichelhaften Kritiken der lieben Wiener“⁵⁹ und dass im Burgtheater der „Großteil“ gegen ihn eingestellt sei, „und gegen das, was ich mache, das ist gerade ein hervorragendes

⁵³ Pospichal, Edith 1999.

⁵⁴ „Bernhards erste große Theaterarbeit wird (...) schließlich am 29. Juni 1970 am Schauspielhaus Hamburg uraufgeführt. Der Regisseur ist Claus Peymann.“ Vgl. Mittermayer, Manfred: „Das schönste Theater der Welt‘. Thomas Bernhard und Salzburg“, in: ders. et al. (Hrsg.) 2009, S. 9–30, S. 15.

⁵⁵ Klingenberg zit. nach: Fialik, Maria: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien: 1991, S. 93f.

⁵⁶ Huber, Martin: „Die theatralische Bruchbude am Ring“, in: ders. et al (Hrsg.) 2009, S. 31–47, S. 33.

⁵⁷ Ebd. S. 34.

⁵⁸ Ebd., S. 35f, (Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 2. 7. 1974).

⁵⁹ Ebd.

Fundament.“⁶⁰ Im Jahr darauf, am 17. Mai 1975, wird am Akademietheater das Auftragswerk *Der Präsident* uraufgeführt.⁶¹ Am 8. Juni 1976 findet die Uraufführung *Die Berühmten* statt, die für mehr als ein Jahrzehnt die letzte Bernhard-Aufführung in Wien bleiben wird.⁶²

Abgesehen vom Triumph mit Thomas Bernhard, initiiert Klingenberg die so genannte „Junge Burg“, um Zeitgenössisches am Akademietheater zu zeigen; Stücke wie Edward Bonds *Lear* oder Wolfgang Bauers *Magnetküsse* gelangen dabei zur Aufführung. Eine Anekdote rund um Peter Handkes *Ritt über den Bodensee* veranschaulicht, was für ein Fremdkörper das zeitgenössische Drama seinerzeit am Burgtheater noch gewesen sein muss. Klingenberg wollte Handkes Stück ursprünglich mit Paula Wessely, Käthe Gold, Ewald Balser und Attila Hörbiger besetzen. In einer Privataudienz haben die Burgtheater-Granden Klingenberg jedoch dringend ersucht, „dies nicht machen zu müssen.“⁶³ Auch Bauers Uraufführung war, glaubt man Klingenberg, von Drohbriefen und sogar einer Bombendrohung begleitet.⁶⁴

Klingenbergs Nachfolger, Achim Benning, setzt grundsätzlich diese Linie fort, es gibt auch in seiner Direktionszeit einige Gegenwartsautoren, nur mit Thomas Bernhard kommt es zu einem Bruch, auf den später noch eingegangen wird. Couragiert zeigt sich Benning, indem er etwa den damaligen Dissidenten und späteren Präsidenten Václav Havel uraufführt, aber auch Autoren wie Martin Walser, Heiner Kipphardt und Botho Strauß finden Einlass ins Burgtheater.⁶⁵ In einem so genannten „Dritten Raum“ am Lusterboden, werden fallweise sogar experimentelle Stücke aufgeführt.⁶⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Wiener Großbühnen im Lauf der 1970er und 1980er Jahre bei der Stückauswahl einen Paradigmenwechsel erleben, der einem Erdrutsch gleichkommt. Das zeitgenössische Drama, in der Nachkriegszeit zunächst kaum auf den großen Bühnen zu finden, wird sukzessive als spielbar erachtet. Die traditionelle Spielplangestaltung, für die Wien dem Klischee nach bekannt war, nachdem ein Stück allenfalls danach beurteilt wird, ob es gutes Rollenfutter für die Publikumslieblinge bereithält, wird nachweislich brüchig. Freilich ruft die Öffnung zumal im restaurativen

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 36.

⁶² Ebd., S. 37.

⁶³ Klingenberg, Gerhard 1998, S. 383 f. Aufgetreten sind stattdessen Judith Holzmeister, Lotte Ledl und Sebastian Fischer, ebd., S. 399.

⁶⁴ Ebd., S. 425.

⁶⁵ Salih, Ohmar 1996, S. 122. Über Václav Havel vgl. 2. Teil, 1. Kapitel.

⁶⁶ „Am 16. 9. 1979 wurde der Dritte Raum (...) mit Peter Handkes *Wunschloses Unglück* eröffnet, dem 1980 Ernst Jandls *Aus der Fremde* folgte. Dieser Raum war anfangs als Proberaum gedacht. Schon bald aber funktionierte man den Dritten Raum zum Spielort für Stücke um, die aus verschiedenen Gründen weder am Burgtheater noch am Akademietheater aufgeführt werden können.“ Vgl. Salih, Ohmar 1996, S. 153.

Kulturklima der 1970er Jahre noch eine geradezu reflexhafte Ablehnung seitens bestimmter Publikumsschichten, mancher Schauspieler und gewisser Kritiker hervor.⁶⁷

Dass zu einem überwiegenden Teil die Spielpläne der etablierten Bühnen nach wie vor von Klassikern oder Unterhaltungsstücken dominiert sind und eine Vielzahl an Gegenwautoren überhaupt nicht gezeigt werden, kommt freilich den Theatermachern im nicht-establierten Bereich zugute. Ausgewiesene Kritiker der etablierten Bühnen formulieren Ende der 1989er Jahre reichlich polemisch: „Während in den letzten Jahren die großen Wiener Theater lustlos dahindämmerten und nur durch Flops auf sich aufmerksam machten, blieben die Klein- und Mittelbühnen fast permanent im Gespräch“.⁶⁸ Tatsächlich profitiert Hans Gratzer in der ersten Schauspielhaus-Phase von 1976 bis 1986 spielplantechnisch von dem, was sich die Wiener Großbühnen entgehen ließen.⁶⁹ Dass eine Bühne von der Größe des Schauspielhauses überhaupt die Chance bekommen hat, bekannte deutschsprachige Gegenwautoren wie Heiner Müller, George Tabori oder Botho Strauß zu zeigen, lässt sich wohl wirklich nur durch das mangelnde Interesse der Großbühnen erklären.

Am deutlichsten trifft dies wohl auf Heiner Müller zu: Während Burg- und Volkstheater noch damit zu tun haben, den Jahrzehnte währenden Brecht-Bojkott aufzuarbeiten, wird der nächste große DDR-Autor, Heiner Müller, anfänglich ausschließlich im nicht-establierten Theater gezeigt.⁷⁰ Ähnlich ergeht es dem DDR-Flüchtling Thomas Brasch.⁷¹ Aber auch George Tabori, ein politisch vielleicht weniger verfänglicher Autor, schafft in den 1970er und 1980er Jahren mit keinem Stück den Sprung auf eine der etablierten Wiener Bühnen. Erst in der Ära von Claus Peymann gelangen Taboris Stücke routinemäßig zur Uraufführung.⁷² Von

⁶⁷ Wie sehr eine alte Kulturelite sich gegenüber neuen ästhetischen Strukturen und Konventionen gewehrt hat, vgl.: Polt-Heinzl, Evelyne (Hrsg.): *Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre*. Wien: 2009. Wie sehr eine kulturelle Aufbruchstimmung auch mit der Person Bruno Kreisky und dessen besondere Bindung an einzelne Künstler verbunden war, vgl.: Gindl, Erich A.: *Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky*. Univ.-Wien Diss.: 2001.

⁶⁸ Darin, Rainer; Seidl, Günter 1988, S. 7.

⁶⁹ Löffler, Sigrid: „Das Gold unter dem Trümmerfeld ...“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 329.

⁷⁰ Folgt man der Inszenierungsdatenbank Theadok wird zum ersten Mal am 27. 5. 1982 ein Stück von Heiner Müller in Wien gezeigt: *Der Auftrag* im Volkstheater-Studio im Konzerthaus. Am 9. 12. 1982 wird dasselbe Stück in der Regie des Brecht-Kenners Dieter Haspel im Ensembletheater am Petersplatz nachgespielt. Etwa drei Monate später, am 10. 2. 1983, steht mit *Quartett* zum ersten Mal ein Stück von Heiner Müller auf dem Spielplan des Schauspielhauses, am 8. 9. 1983 folgt *Medea-Material*, am 17. 1. 1985 *Leben Grundlings Lessings Schlaftaumschrei*. Eine intensive Auseinandersetzung mit Heiner Müller erfolgt in den 1980er Jahren innerhalb der freien Theatergruppe Angelus Novus, die im Jahrestakt Müller-Stücke in der Regie von Josef Seizler Müller aufführt - *Prometheus* (1983), *HamletMaschine* (1984) und *FatzerMaterial* (1985). In den gesamten 1980er Jahren verzeichnet die Inszenierungsdatenbank Theadok hingegen keine einzige Müller-Inszenierung auf einer der etablierten Wiener Großbühnen. Vgl. Marschall, Brigitte et al (Hrsg.) 2003.

⁷¹ Am 24. 4. 1981 zeigt Conny Hannes Meyer mit seinen Komödianten im Künstlerhaus mit *Lovely Rita* zum ersten Mal ein Stück von Thomas Brasch in Wien, am 15. 9. 1984 folgt *Mercedes* im Schauspielhaus, am 11. 5. 1987 bringt Gerhard Werdeker im Theater Spielraum Braschs Stück *Rotter*. Das Tabori-Gastspiel *Frauen Krieg Lustspiel* am 10. 5. 1988 im Rahmen der Wiener Festwochen ist das letzte Brasch-Stück, welches die Inszenierungsdatenbank bis 1995 verzeichnet. Vgl. Marschall, Brigitte et al. (Hrsg.) 2003.

⁷² Im März 1972 wird *Pinkville* im Nachtstudio des Theater an der Wien gezeigt, am 11. 1. 1974 werden *Die Kannibalen* als Abschlussarbeit der Schauspielschüler am Max-Reinhardt-Seminar gespielt, in den 1980er Jahren kommt es im Rahmen der Wiener Festwochen zu einigen Tabori-Gastspielen, die dem Wiener Publikum sowohl den Autor als auch den Regisseur nahe bringen. Hans Gratzer zeigt am 24. 11. 1983 Taboris *Jubiläum*. Abgesehen davon findet sich in der Inszenierungsdatenbank Theadok keine weitere Tabori-Aufführung. Erst mit Gründung des Kreises und später in der

den genannten Autoren aus Deutschland, scheint Botho Strauß noch die meisten Interessenten für sich zu vereinen: Der Dramatiker aus der BRD arbeitete sich innerhalb von fünf Jahren von einer Aufführung des Ensembletheaters im Votivespresso, über das Schauspielhaus, zum Akademie- und Burgtheater hoch.⁷³

2.2.3. Österreichische Autoren am Schauspielhaus

Im Folgenden soll am Beispiel von Elfriede Jelinek, Peter Handke und Thomas Bernhard erörtert werden, wie Hans Gratzer sich in der ersten Schauspielhaus-Ära um österreichische Dramatiker bemüht hat.

Elfriede Jelinek

Die spätere Literaturnobelpreisträgerin steht Anfang der 1980er Jahre am Beginn ihrer literarischen Laufbahn.⁷⁴ Anfänglich verläuft vor allem die Zusammenarbeit mit den Bühnen überaus wechselvoll.⁷⁵ Auch *Clara S.* ist hierfür beispielhaft. Ursprünglich hätte das Künstlerdrama, ebenso wie Jelineks Bühnendebüt (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*) beim steirischen herbst im Schauspielhaus Graz uraufgeführt werden sollen, inszeniert hätte der Fassbinder Komponist Peer Raben. Der koproduzierende Grazer Schauspieldirektor Rainer Hauer lehnt das Stück jedoch ab, da es sich „der Genital- und Fäkalsprache, oft in perverser und sadomasochistischer Art“ bediene.⁷⁶ Schließlich fand die Uraufführung 1982 in Bonn statt. Der österreichische Regisseur Hans Hollmann prägte mit dieser formal strengen und vier Stunden dauernden Uraufführung sowie mit dem nachfolgenden Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987), nach der Auffassung der Jelinek-Biographen Verena Mayer und Roland Koberg, auf einige Jahre hinaus die Sicht auf

Ära Peymann wird Tabori mit neun Uraufführungen ein wichtiger Bestandteil des Wiener Theaterlebens.
Vgl.: Marschall, Brigitte et al. (Hrsg) 2003.

⁷³ Nach einem Gastspiel im Rahmen der Wiener Festwochen (6. 1979: *Groß und klein*, Regie: Dieter Dorn, Münchner Kammerspiele im Theater an der Wien) war das Theater in der Josefstadt die erste Bühne, die ein Stück von Strauß in Wien inszeniert hat (3. 1980: *Trilogie des Wiedersehens*, Regie: Hermann Kutscher und Joana Maria Gorvin), unmittelbar danach folgte Dieter Haspel mit dem Ensembletheater im Votivespresso (5. 1980: *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle*). Ein Jahr später, am 23. 4. 1981, wird mit *Groß und klein* erstmals im Schauspielhaus ein Stück von Botho Strauß gezeigt. 1983 wird der Autor bereits am Akademietheater gespielt (7. 12. 1983: *Kallidewey, Farce*), 1984 wird am Schauspielhaus *Die Hypochondri* und in der Drachengasse 2, Raum Theater Courage *Rumor* gegeben. 1985 debütiert der Autor schließlich am Burgtheater (2. 2. 1985: *Der Park*). Vgl. Marschall, Brigitte et al. (Hrsg.) 2003.

⁷⁴ Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 23.

⁷⁵ Der literarische Durchbruch gelingt Jelinek 1975 mit dem Roman *die liebhaberinnen*, eine marxistisch-feministische Karikatur des Heimatromans. Vor allem in den 1970ern entstehen zahlreiche Hörspiele. Anfang der 1980er erscheint *Die Ausgespererten* als Hörspiel, Roman und Film. 1979 wird ihr erstes Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* beim steirischen herbst im Schauspielhaus Graz uraufgeführt. Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Kurt Josef Schildknecht entglitt ihr, sie distanzierte sich, verbeugte sich bei der Premiere nicht. Vgl.: Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 181 f.

⁷⁶ N. N.: „Keuschheitsmaulkorb für ‚steirischen Herbst‘“, in: Volksstimme, 11. 4. 1981. Vgl. auch: Kleine Zeitung, 10. 4. 1981, zit. nach: Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 184.

Jelinek als Theaterautorin.⁷⁷ Ihre Stücke hatten fortan den zweifelhaften Ruf, zwar anspruchsvoll, aber auch anstrengend zu sein, Inszenierungen haftete etwas „Freudlos-Heroisches“ an.⁷⁸

Während Jelinek auf den Bühnen Deutschlands in den 1980er Jahren wenigstens Achtungserfolge erzielt, kennt man ihre dramatische Arbeit in ihrer Heimatstadt Wien nur vom Hörensagen. Angeblich haben Burgtheater-Dramaturgen bereits „prinzipielles Interesse“ an *Clara S.* signalisiert, jedoch bleibt es dem Schauspielhaus vorbehalten, das Stück erstmals in Wien zu zeigen.⁷⁹ Premiere ist am 28. Februar 1984, Hans Gratzer inszeniert, in den Hauptrollen sind Monika Schwarz als Clara S., Georges Kern als Robert S., Eduard Erne als Marie und Manfred Andrae als Gabriele D’Annunzio zu sehen.⁸⁰

Im Stück verhandelt die Autorin den Mythos der verhinderten Künstlerin. Sie verwendet für die Kunstfigur Clara S. Elemente der historischen Clara Schumann, die ihre eigene Karriere als Musikerin zugunsten ihres Gatten Robert hintan stellte und in der Folge die gemeinsamen acht Kinder zu versorgen hatte. In Jelineks Drama trifft die Pianistin Clara S. im Italien der 1920er Jahre auf Gabriele d’Annunzio, der in seiner Villa einem Harem gleich verarmte Künstlerinnen beherbergt, die um seine Gunst als Mäzen buhlen. Auch Clara S. wendet sich bei dieser fiktiven Begegnung aufgrund ihrer finanziellen Notlage an den Dichter. Bis zum blutigen Ende – Robert und Clara S. kommen zu Tode – rechnet das Stück mit dem Weltbild des 19. Jahrhunderts ab – vor allem was den Geniebegriff in der Kunst und das Verhältnis der Geschlechter betrifft.

Regisseur Hans Gratzer sagt über das Stück: „Beim ersten Mal Lesen habe ich es ein paar Mal in die Ecke geschmissen, erst beim zweiten Lesen ist mir klar geworden, wie komisch es ist – jetzt liebe ich das Stück.“⁸¹ Bei der Strichfassung wurde eng mit der Autorin zusammengearbeitet. Über die Zusammenarbeit findet sich im Privatarchiv der Dramaturgin Ingrid Rencher ein (undatierter) Brief von Elfriede Jelinek, aus dem hervorgeht, dass die Autorin die Schauspielhaus-Fassung nach dem Eindruck der bereits gesehenen Inszenierungen umgearbeitet hat:

„Hier ist die von mir (nach den bisherigen gesehenen Aufführungen) gemachte Strichfassung der Clara. Diese Striche sind obligat. Ich glaube aber, dass, darüber hinaus, noch einiges mehr gestrichen werden muss. Das kannst dann Du, oder wir beide gemeinsam, und natürlich mit dem Hans Gratzer zusammen machen.“

⁷⁷ „Der Kritik stachen Dressurakte, Manierismen und Marionettenhaftigkeit ins Auge.“ Vgl. Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 185.

⁷⁸ Ebd., S. 185.

⁷⁹ Elfriede Jelinek an Reinhart Urbach, Brief vom 15. 9. 1980. Ebd., S. 134.

⁸⁰ Sigrid Löffler: „Die Frau, das übermannte Wesen“, in: profil, 9/84, S. 66.

⁸¹ Entwurf für Schauspielhaus-Materialien, o.S., Privatarchiv Ingrid Rencher, Ordner Clara S.

Beim Mord an Robert habe ich ein paar Sätze für Clara einfügen müssen, weil in beiden Aufführungen nicht erklärbar war, warum sie ihn umbringt.
Ich bin ab 19. 10. wieder in Wien und freue mich, wenn wir dann darüber reden können.“⁸²

Das Ergebnis des Zusammenwirkens wurde im Schauspielhaus-Programm abgedruckt. Für einen Kaufpreis von damals 28 Schilling (ca. 2 Euro) konnte man einen unmittelbaren Einblick in die dramaturgische Bearbeitung gewinnen: Bei den Streichungen (200 Zeilen auf 59 Seiten) wurden die Zeilen durchgestrichen, so dass der Text weiterhin lesbar blieb, die acht Umstellungen von insgesamt 28 Zeilen, sind als handschriftliche Vermerke nach zu verfolgen. Der stärkste Eingriff betrifft Ergänzungen aus früheren Fassungen. Es handelt sich hierbei um zwölf Zeilen, verteilt auf vier Personen, die an drei Stellen im Stück eingefügt wurden. Diese Einschübe sind am Beginn des Stückabdrucks explizit hervorgehoben.⁸³ Die Autorin erinnert sich rückblickend an eine positive Zusammenarbeit.

„Natürlich war es damals für mich wichtig, in Wien aufgeführt zu werden (ich wurde ja davor nur in Bonn von Hans Hollmann, allerdings an einem großen Haus) uraufgeführt, jahrelang. Leider erinnere ich mich nur noch sehr schwach (habe ein sehr schlechtes Gedächtnis und bin überhaupt gestört im Umgang mit Menschen, damals noch nicht so wie heute, aber doch), es war aber eine sehr angenehme Arbeit, auch mit Ingrid Rencher. Ich habe eigentlich nur positive Erinnerungen daran, ja, absolut, es war ein freundliches Miteinander, so kann man es ausdrücken. Ich erinnere mich an die Premiere, da hat Gratzer zu mir gesagt: Ich hätte dir das Edelweiß gern noch von viel höher oben geholt. Das hat mich damals gerührt. Gratzer war ja nicht unbedingt ein Neuerer auf dem Theater, aber er hat doch ein Gespür für Texte gehabt.“⁸⁴

Über die Probenarbeit sagt die Dramaturgin Ingrid Rencher: „Wir hatten keine Ahnung, wie man Jelinek spielt. Wir hatten zuvor eine Aufführung in Stuttgart gesehen, die uns nicht sonderlich beeindruckt hat, wir wussten eigentlich nur, so wollen wir es nicht machen.“⁸⁵ Rencher spricht hier vermutlich von Ulrike Ottingers Inszenierung, welche die Autorin selbst jedoch als „sehr bestechendes Gesamtkunstwerk“ beschrieben hat.⁸⁶ Glaubt man den Berichten, wurde *Clara S.* bei den Aufführungen in Bonn und Stuttgart „als ekstatisch hochgepushtes Künstlichkeits-Spektakel“ inszeniert.⁸⁷ In Wien sollte es nun anders werden. D’Annunzio wird, anders als bei Jelinek vorgesehen, nicht als impotenter Greis, sondern mit Manfred Andrae deutlich jünger besetzt – seine sexuelle Herrschaft soll dadurch

⁸² Undatierter Brief von Elfriede Jelinek an Ingrid Rencher, Privatarchiv Ingrid Rencher.

⁸³ Jelinek, Elfriede: „Clara S.“, in: Schauspielhaus (Hrsg.): *Clara S. Programmzbuch 23/83-84*, S. 1–59, insbes. S. 3.

⁸⁴ Elfriede Jelinek in einer E-Mail vom 11.3.2013.

⁸⁵ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

⁸⁶ Löffler, Sigrid: „Die Frau, das übermannte Wesen“, in: *profil* 9/84, S. 67.

⁸⁷ Ebd.

glaubwürdiger werden. Die Brüche im Stück sollen auch auf der Ebene des Bühnenbilds, das wie ein Konzertsaal aussieht nachvollziehbar werden.⁸⁸

Die Wiener Kritiker nehmen *Clara S.* kontrovers auf, wobei die Reaktionen relativ vorhersehbar sind: Vor allem die Theaterkritikerinnen finden an dem Stück Gefallen, können aber mit der szenischen Umsetzung wenig anfangen – „das Stück zu lesen ist ein rasantes Vergnügen. In der Inszenierung hingegen stockt der Fluß. [...] Das Ganze bleibt fade und belanglos“⁸⁹. Hingegen haben die männlichen Kollegen tendenziell Schwierigkeiten mit dem Stück⁹⁰ – es sei „ein höchst ungutes Stück, herzlos, lieblos, perfide, wutschnaubend, ätzend höhnisch, sozusagen mit Schaum vor dem Mund hingefetzt“⁹¹ – und neigen eher dazu, die Regie- und Ensembleleistung zu verteidigen. Gratzer und sein Ensemble haben demnach versucht, das Stück mit Witz und Ironie zu inszenieren. Wiederholt wird von unterhaltsamen, geradezu clownesken Szenen berichtet. Da in Wien zu diesem Zeitpunkt deutlich mehr männliche Rezessenten publizieren, entsteht insgesamt der Eindruck einer eher negativen Berichterstattung. Wobei bereits das Premierenpublikum die Aufführung bejubelte: „Die – für Wien – sehr ‚gewagte‘ Premiere fand ziemlich lebhaften Beifall.“⁹² Die Aufführung entwickelt sich mit einer Auslastung von 92 Prozent zu einem Publikumshit.⁹³ Die Dramaturgin Ingrid Rencher will sich daran erinnern, „dass mehr Frauen gekommen sind, und sie sind auch geblieben, während die Männer eher das Theater verlassen haben.“⁹⁴ Diese Rezeption würde die These bestätigen, wonach Jelinek Anfang der 1980er Jahre in Wien als literarischer Geheimtipp unter Feministinnen gehandelt wurde.⁹⁵

Nach der Aufführung am Schauspielhaus wird es noch einmal sechs Jahre dauern, bis am 22. April 1990 mit *Krankheit oder moderne Fauen* ein weiteres Stück von Elfriede Jelinek in Wien zu sehen ist, die ehemalige Schauspielhaus-Akteurin Gertrud Roll spielt übrigens eine der Hauptrollen in der Inszenierung am Volkstheater.⁹⁶ Die später so erfolgreiche

⁸⁸ Löffler, Sigrid: „Die Frau, das übermannte Wesen“, in: profil 9/84, S. 67.

⁸⁹ Loibl, Elisabeth: „Sinnes-Schwund“, in: Falter 6/84, S. 25. „Die Aufführung ist noch Stückwerk“, meint etwa Kathrein, Kathrein, Karin: „Hexensabbat am Freitag“, in: Die Presse, 1. 3. 1984.

⁹⁰ In den hierfür eingesehenen Kritiken finden sich freilich zwei Ausnahmen: Überraschenderweise sieht der Rezessent der Kronenzeitung im Stück eine „originelle Collagetechnik“, das zu einem „bunten (...) Spektakel“ führe. Weiters findet Helmut Rizy, der Rezessent der KPÖ-nahen Volksstimme, das Stück „sehenswert“. Wobei hinzugefügt werden muss, dass Elfriede Jelinek zu diesem Zeitpunkt Mitglied der KPÖ war. Vgl.: Weitzer, Andreas: „Wo des Dichters Musen schmuse“, in: Kronenzeitung, 1. 3. 1984; Rizy, Helmut: „Die ent-potenzierten Genies“, in: Volksstimme, 1. 3. 1984; über die nicht immer friktionsfreie KPÖ-Mitgliedschaft der Autorin s. Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 103–110.

⁹¹ Klaus, Rudolf Uwe: „Von der Misanthropie diktiert“, in: Wiener Zeitung, 1. 3. 1984.

⁹² Ebd.

⁹³ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.): 1985, S. 69.

⁹⁴ Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008.

⁹⁵ Diese Einschätzung vertritt Elisabeth Spanlang in ihrer Dissertation Vgl. Spanlang, Elisabeth: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. Univ.-Wien Diss.: 1992, S. I. Eine der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Jelinek stammt von: Mattis, Anita Maria: Sprechen als theatrales Handeln. Univ.-Wien Diss.: 1987.

⁹⁶ Die Volkstheater-Direktorin Emmy Werner bringt die österreichische Erstaufführung in der Regie von Piet Drescher, vgl. Spanlang, Elisabeth 1992, S. 303.

Zusammenarbeit mit dem Burgtheater beginnt erst 1992 mit der Uraufführung von *Totenauberg*, von da an bringt die Autorin nicht ausschließlich, aber regelmäßig Uraufführungen am Burg- und Akademietheater heraus, es kommt zu stilprägenden Arbeiten etwa von Einar Schleef (*Ein Sportstück*, 1998), Christopf Schlingensief (*Bambiland*, 2003) und mehreren Uraufführungen von Nicolas Stemann.⁹⁷

„Natürlich hat es mich gestört, daß ich so lange in Wien nicht aufgeführt worden bin“, sagt die Autorin rückblickend.⁹⁸ Warum hat sie es in diesen Jahren so schwer mit den Wiener Bühnen? Ein Schlüssel zur Antwort liegt möglicherweise in ihrem Stück *Burgtheater*, das in Jelineks Laufbahn überhaupt einen zentralen Stellenwert einnimmt. „Ursprünglich war das ein sprachexperimentelles Stück, das wider Erwarten mein Leben stärker verändert hat als jede meiner anderen Arbeiten“, so die Autorin.⁹⁹ Spätestens mit diesem Text wurde sie schlagartig bekannt und in Österreich zu einer Person des öffentlichen Interesses. „Ich war sozusagen abgestempelt, egal, was ich sonst noch gesagt oder geschrieben habe.“¹⁰⁰ Die Uraufführung, die 1985 weit weg in Bonn stattgefunden hat, löste in Wien heftige Reaktionen aus, die *Kronenzeitung* nahm unverzüglich ihren jahrzehntewährenden Pressekampf gegen die Autorin auf, von jetzt an galt sie als „Nestbeschmutzerin“.¹⁰¹

Das Stück handelt von der Willfährigkeit, mit der sich Künstler dem NS-Regime angedient haben. Im Zentrum stehen Paula Wessely und ihre Familie, eine angesehene Schauspielerdynastie. Elfriede Jelinek interessiert sich im Stück nun für Wesselys Vergangenheit, insbesondere für ihr Engagement in diversen NS-Propaganda-Filmen (darunter: *Heimkehr*, 1941). In der Posse mit Gesang entwickelt sie eine eigene Kunst-Schriftsprache, versetzt mit Originalzitaten aus den Filmen und dem Kulturgut des Wiener Bildungskanons.

Fertiggestellt ist das Stück 1981, erstmals veröffentlicht wird es 1982, in dieser frühen Phase kommt es bereits zu einem Gespräch zwischen der Autorin und den Burg-Dramaturgen Reinhard Urbach und Klemens Renolder, Jelinek will das Stück am Burgtheater aufgeführt wissen und zumindest eine szenische Lesung wird damals in Erwägung gezogen. Doch wenige Tage nach dem Treffen im Café Landtmann steht in der *Kronen Zeitung*: „Das wird der größte Theaterskandal: Burgtheater will Elfriede Jelineks *Burgtheater* mit Erika Pluhar spielen!“ Die Direktion zieht das Vorhaben umgehend zurück, in der gesamten Benning-Ära

⁹⁷ Die Uraufführung findet am 18. September 1992 statt, Regie führt Manfred Karge. Über die positiven Reaktionen zu *Totenauberg*, vgl.: Beil, Hermann (Hrsg.) 1999, Bd. II, Chronik, S. 228.

⁹⁸ Elfriede Jelinek in einer E-Mail vom 11.3.2013.

⁹⁹ Elfriede Jelinek zit nach: Grilj, Mathias: Jelinek: „Ihr Burgtheater zuerst im Grazer Bahnhof“, in: Falter, 10/05.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Die These, dass Elfriede Jelinek Anfang der 1980er Jahre als feministischer Geheimtipp gilt, vertritt Elisabeth Spanlang, vgl. dies. 1992, S. 1. Ihren Popularitätsschub durch Burgtheater arbeiten die Jelinek-Biographen heraus, vgl.: Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 137 f.

wird es nicht mehr angetastet. Selbst Claus Peymann, der alles andere als konfliktscheu war, wird das Stück nicht aufführen.¹⁰² Angeblich „wollte er nicht verantwortlich gemacht werden, falls die betagte Doyenne Wessely in seiner Amtszeit gestorben wäre.“¹⁰³ In einem Interview mit C. Bernd Sucher von der *Süddeutschen Zeitung*, äußert sich Jelinek 1987 diesbezüglich ziemlich kritisch gegenüber Peymann:

„**C. Bernd Sucher:** Ihr Stück *Burgtheater* wurde in Bonn aufgeführt, aber es gehörte ja eigentlich ins Burgtheater

Elfriede Jelinek: Ja. Die haben auch die besten Schauspieler dafür. Aber mit Peymann kann überhaupt nichts funktionieren. Abgesehen davon, dass er sich nie mit mir in Verbindung setzen würde, obwohl er in Bochum das Stück in einer Lese-Aufführung vorstellen wollte. Aber als er in Wien anfing, sagte er halt, dass es ein schlechtes Stück ist. Das bleibt ihm ja unbenommen. Darum geht's ja gar nicht.

[...]

C. Bernd Sucher: Also Sie werfen allen Theatern, nicht nur Peymanns Burg Feigheit vor?

Elfriede Jelinek: Also den Staatstheatern absolut und den Österreichern ganz besonders. [...] Letztlich ist das, was Peymann macht, ja auch Staatstheater. Und ich glaube, dass Wien so stark ist, das schafft alle. Die Atmosphäre dort.

C. Bernd Sucher: Aber sie schafft es ja nicht.

Elfriede Jelinek: Ja, ich habe mich ja auch nicht durchgesetzt in Wien. Ich lebe zwar dort, man kennt mich, aber negativ, durch den Burgtheater-Skandal und den Skandal in meiner Böll-Preis-Rede.¹⁰⁴ Ich bin sozusagen ein Buhmann, eine Buhfrau, eine sehr negative Figur, aber ich habe keine Arbeitsmöglichkeit.“¹⁰⁵

Bis dato wurde *Burgtheater* nicht am Burgtheater gezeigt und die Autorin hat mittlerweile beschlossen, das Stück gar nicht mehr freizugeben:

„Ich wollte *Burgtheater* auch eigentlich nur am Burgtheater aufgeführt sehen, was ja völlig illusorisch war und ist. Dort würde es nie kommen, was natürlich auch wiederum eine Art Aufführung ist, eine negative. Ernsthaft an eine Aufführung gedacht hat nur der derzeitigen Intendant des Volkstheaters [Michael, Schottenberg, Anm.], der damit seine Intendanz eröffnen wollte. Ich konnte mich nicht dazu durchringen und habe ihm abgesagt. Sie müssen wissen, daß dieses Stück meinen Ruf in Ö. dauerhaft zerstört hat, aufgrund des ungeheuren Echos (vor allem im *profil*), das die Aufführung in Bonn damals ausgelöst hat. Ich bin seither politisch abgestempelt, eine Unperson. Und das hat mich vor dem Volkstheater zurückschrecken lassen. Es gab eine Aufführung, eine sehr kleine, vom Theater im Bahnhof, die zum Glück niemand kennt, und das wollte ich

¹⁰² Mayer, Verena; Koberg, Roland 2006, S. 131–144, insbes. S. 134 f.

¹⁰³ Ebd., S. 135. Das Zitat stammt von Peymanns Dramaturgin Rita Thiele.

¹⁰⁴ Elfriede Jelinek erhält 1986 den Heinrich-Böll-Preis und kritisiert in ihrer Rede heftig das von der Waldheim-Affäre erschütterte Österreich.

¹⁰⁵ Bernd Sucher im Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.9.1987, zit. nach: Beil, Hermann (Hrsg.) 1999, Bd. II, Chronik, S. 46.

auch so.¹⁰⁶ Inzwischen habe ich beschlossen, die Aufführungsrechte nicht mehr zu vergeben, egal, an wen. Es besteht auch kein Interesse daran.“¹⁰⁷

Peter Handke

Peter Handkes frühe Stücke - von *Publikumsbeschimpfung* über *Kaspar* und *Das Mündel will Vormund sein* bis zum *Ritt über den Bodensee* - etablieren den jungen Autor als Star eines neuen Theaters. Die aufkeimende Protestbewegung der 1960er Jahre erkennt in ihm eine Art Symbolfigur, er wird nachgerade als literarischer Popstar und Ersatz-Beatle gefeiert. Am Anfang seiner Laufbahn finden wegweisende Uraufführungen jedoch vor allem in Deutschland statt, einer von Peter Handkes wichtigen Regisseuren dieser Zeit ist übrigens Claus Peymann, der in den 1990er Jahren erneut, diesmal am Burgtheater, Handkes Stücke uraufführen wird. In Wien wird Peter Handke erstmals Ende der 1960er Jahre aufgeführt und bis in die 1980er Jahre hindurch, fast ausschließlich in Keller- und Mittelbühnen gespielt.¹⁰⁸

Die Tetralogie *Langsame Einkehr*, deren Abschluss das dramatische Gedicht *Über die Dörfer* bildet, markiert einen Wendepunkt seiner Karriere.¹⁰⁹ Das vierbändige Werk wird von den Kritikern überaus kontrovers aufgenommen: Während die einen den weihevollen Gestus, pathetischen Sinnkitsch oder die unverbesserliche Innerlichkeit kritisieren,¹¹⁰ schätzen die

¹⁰⁶ Die österreichische Erstaufführung fand am 4. Mai 2005 im Theater im Bahnhof, einer freien Gruppe in Graz statt, Regie führte Ed Hauswirth, mit Martina Zinner, Beatrix Bruntschko, Eva Maria Hofer, Michael Ostrowski, Andreas Kiendl und Lorenz Kabas. Vgl. Grilj, Mathias: „Jelinek: Ihr Burgtheater zuerst im Grazer Bahnhof“, in: Falter 10/05.

¹⁰⁷ Elfriede Jelinek in einer E-Mail vom 11.3.2013.

¹⁰⁸ Über die Uraufführungen der frühen Stücke und die Rolle, die Claus Peymann dabei spielte, vgl. Braun, Karlheinz: „Der Beat von Achtundsechzig. Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken“, in: Kastberger, Klaus; Pektor, Katharina (Hrsg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Öster. Theatermuseum, Wien: 2012. S. 59–66. Über die Wiener Aufführungen vgl. Marshall, Brigitte et al. (Hrsg.) 2003.

1960er Jahre:

3. 3. 1968: Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus, *Publikumsbeschimpfung*, R: Hans Hollmann
März 1969: Experiment am Liechtenwerd, *Selbstbezichtigung*

16. 5. 1969: Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus, *Kaspar*, R: Hans Hollmann
Juni 1969: Reinhardtseminar, *Publikumsbeschimpfung*

1970er Jahre:

11. 11. 1972: Akademietheater, *Der Ritt über den Bodensee*, R: Conny Hannes Meyer
Juni 1979: Dramatisches Zentrum, Berlin-Gastspiel, *Kaspar*

16. 9. 1979: Lusterboden/BT: *Wunschloses Unglück*

1980er Jahre:

23. 3. 1980 Akademietheater, *Kaspar*, Gastspiel aus Zagreb

Mai 1980: Reinhardtseminar *Kaspar*

17. 9. 1981/80: Theater beim Auersperg, *Das Mündel will Vormund sein*

31. 5. 1984: Schauspielhaus, *Über die Dörfer*

9. 4. 1985: Experiment am Liechtenwerd, *Publikumsbeschimpfung*

10. 11. 1988: Hernalser Stadttheater, *Das Mündel will Vormund sein*,

7. 12. 1988: Theater im Konzerthaus *Kaspar*

17. 1. 1989: Experiment am Liechtenwerd: *Weisagung*

Anfang der 1990er Jahren zeigt die Gruppe 80 drei seiner frühen Stücke (7. 12. 1990: *Der Ritt über den Bodensee*, 17. 3. 1992: *Das Mündel will Vormund sein*, 9. 11. 1994: *Die Unvernünftigen sterben aus*), zu diesem Zeitpunkt finden Handke Uraufführungen bereits regelmäßig unter Claus Peymanns Regie am Burgtheater statt.

¹⁰⁹ Handke sagt in einem Interview: „Langsame Heimkehr war wahrscheinlich ein Bruchpunkt. Und obwohl dieses Buch nicht wenige aufmerksame Leser gefunden hat, hatte ich damals, beim Schreiben, gedacht: Jetzt finde ich keine Leser mehr. Das aber war ein abenteuerliches Gefühl, auch weil ich vorher von einer Art von Erfolg verwöhnt war. Und irgendwie war ich einverstanden.“ Steinfeld, Thomas: „Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht“.

Interview mit Peter Handke, in: Süddeutsche Zeitung, 30. 1. 2002.

¹¹⁰ Vgl. Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen. Stuttgart u.a.: 1982 (Sprache und Literatur, Bd. 108) S. 15f; Kathrein, Karin: „Die herbe Lust, kein Wiederholungstäter zu sein. Einige

anderen Handke als Autor, der unbestechlich die Welt ansieht und „Verblasstes zum Leuchten bringt“.¹¹¹ Das dramatische Gedicht *Über die Dörfer* (1982) ist autobiografisch gefärbt: Der erfolgreiche Autor Gregor kehrt darin in sein alpenländisches Heimatdorf zurück, um mit seinen Geschwistern, dem Bauarbeiter Hans und der Verkäuferin Sophie, das Erbe zu regeln. Er, als der Älteste, hat das Elternhaus („Hauptort meiner Träume“) geerbt und soll nun zugunsten der Schwester darauf verzichten.¹¹²

Die Uraufführung, 1982 bei den Salzburger Festspielen, in der Regie von Handkes Wunschregisseur Wim Wenders, wird von den Kritikern mehrheitlich verrissen. Vor allem der Text wird als „veraltet und belanglos“ niedergemacht.¹¹³ Besonders heftig argumentiert der Kritiker Peter Iden, er diffamiert den Text als „unintelligent“, „amoralisch“ und „monströsen Kitsch“ insgesamt als „Kulturgetue“.¹¹⁴ Die Literaturwissenschaftlerin Evelyne Polt Heinzl weist mit einigem Recht daraufhin, dass sich besonders jene Rezessenten mit dem Stück schwer getan haben, die in „der beginnenden Entpolitisierung der 1980er Jahre auf gesellschaftskritischen Positionen beharrten“.¹¹⁵ Dennoch lohnt es sich zu hinterfragen, warum *Über die Dörfer* auf so vehemente Ablehnung stößt. Nicht nur die Uraufführung, auch bei den Nachinszenierungen in Stuttgart und Hamburg wird Handkes Bühnentext einstimmig als „unerträglich“¹¹⁶ beschrieben; übrigens erntet auch die Schauspielhaus-Inszenierung von Hans Gratzer ähnliche Reaktionen.

In der Tetralogie *Langsame Heimkehr* und auch im Stück *Über die Dörfer* bricht Peter Handke deutlich mit dem Zeitgeist und bietet sowohl inhaltlich als auch formal Irritierendes. Er erweist sich als nicht-dramatischer Autor im Sinne Poschmanns, da eine Handlung nur mehr rudimentär vorhanden ist, er im Aufbau des Dramas nicht von typisch dramatischen Situationen ausgeht und die Zuschauer „in der Form nicht heimisch werden können“.¹¹⁷ Der Autor experimentiert mit unterschiedlichen Traditionen, nimmt Anleihen bei der griechischen Tragödie, lässt Wechselreden aufeinander folgen, die sich mit philosophischen Überlegungen

Überlegungen zur Rezeption von Peter Handkes Bühnenwerken der achtziger Jahre“, in: Fuchs, Gerhard, Melzer, Gerhard (Hrsg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: 1993. (Dossier Extra). S. 155–164, S. 155.

¹¹¹ Kolleritsch, Alfred: „Nebenwege“, in: Fuchs, Gerhard, Melzer, Gerhard (Hrsg.) 1993, S. 9–24, S. 13. *Langsame Heimkehr* (1979) handelt vom Geologen Valentin Sorger, der nach Jahren des Aufenthalts im Polarkreis nach New York heimkehrt und sich im Zuge der Rückkehr von falschen Sicherheiten löst. Als Fortsetzung erscheint 1980 *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Sorger ist nun Schriftsteller und setzt sich mit den Alten Meistern, den Philosophen der Antike und vor allem mit dem Maler Paul Cézanne auseinander. Autobiografische Züge prägen den dritten Band, *Kindergeschichte* (1981); Handke beschreibt darin die ersten Lebensjahre eines Kindes. Band vier ist das dramatische Gedicht *Über die Dörfer* (1982).

¹¹² „Die Handlungskonstellation war aus dem wirklichen Leben gegriffen: Handke verzichtete auf seinen Anteil am Elternhaus, um es Jahre später doch zu kaufen und es seinem Bruder Hans Georg zu überlassen.“ Pichler, Georg: Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke, eine Biographie. Wien: 2002, S. 140.

¹¹³ Doppler, Bernhard: „Der wilde Mann als Rappelkopf. Zorn und Biedermeier. Peter Handke und Ferdinand Raimund“, in: Kastberger, Klaus (Hrsg.) Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: 2009. [Profile, 12. Jg. 2009, Bd. 16], S. 267–280, S. 270 f.

¹¹⁴ Iden, Peter: „Predigt nach dem Ende des Denkens“, in: Frankfurter Rundschau, 12. 8. 1982.

¹¹⁵ Polt-Heinzel, Evelyne: „Alle sind im Recht oder Wider Tatsachensklaven und Wurzelschnitzer. Peter Handkes *Über die Dörfer*“, in: Kastberger, Klaus; Pektor, Katharina (Hrsg.) 2012, S. 137–146, S. 141.

¹¹⁶ Schmidt, Jürgen: „Na, immerhin behauptet“, in: Stuttgarter Nachrichten, 3. 11. 1982.

¹¹⁷ Kathrein, Karin: „Die herbe Lust, kein Wiederholungstäter zu sein“, in: Fuchs Gerhard et al. (Hrsg.) 1993, S. 157.

zu Heimat, Herkunft und Menschsein im Allgemeinen auseinandersetzen. Den Figuren legt er eine besonders künstliche, geradezu ritualisierte Sprache in den Mund, so dass der Text weihevoll und sakral anmutet. Vor allem Novas Schlussmonolog ist in einem „hohen Ton der Bibelrede“¹¹⁸ verfasst. Dieser Rückgriff auf katholische Rituale verstört offenbar die Post-68er-Rezipienten derart, dass kaum ein Zeitgenosse in dem Stück das „Potential des Widerständigen“¹¹⁹ entdeckt. Denn Peter Handke beschreibt eindringlich die Zerstörung und Zurichtung des ländlichen Raums, die damals unter der Formel Dorferneuerung stattfindet. Jedenfalls dürfte die negative Rezeption von Handkes *Über die Dörfer* beweisen, dass Intendant Gratzer keineswegs – wie ihm manche Kritiker unterstellen – gefällig programmiert und dem Zeitgeist folgt, sondern eine eigensinnige Stückwahl trifft, die mitunter der eigenen Intuition mehr traut als Reaktionen aus dem Umfeld. Selbst der damalige Schauspielhaus-Dramaturg Wolfgang Palka zeigt sich noch Jahrzehnte später über die Stückwahl erstaunt: „Mich hat das sehr gewundert, dass er [Hans Gratzer, Anm.] sich dermaßen in das Stück vertiefen konnte, er hat das richtiggehend zelebriert. Wenn sich der Hans etwas eingebildet hat, dann hat er es auch gemacht.“¹²⁰

Auch bei der Inszenierung am Schauspielhaus wird der Text vernichtet: Es sei ein „Nicht-Stück“, eine „Aneinanderreihung von Gemeinplätzen“¹²¹, „hohle Worte, schwulstiges Geschwätz“.¹²² Die Leistung von Regie und Schauspieler wird jedoch überwiegend anerkennend dargestellt: „Die Inszenierung [...] schält die geringen dramatischen Elemente stark heraus [...], die „stilistische Überhöhung“¹²³ wird positiv hervorgehoben. Kritisiert wird hingegen ein „Deklarmierstil, der weitgehend auf einen Ton gestimmt ist und kaum mehr Schattierungen und Nuancierungen erlaubt“.¹²⁴ Dieser Einheitston lasse keine „Farbigkeit“ aufkommen, das „Subtile“, das „Fragwürdige“ ginge dadurch verloren.¹²⁵ Die Schauspieler, vor allem Erni Mangold als alte Frau („eine Furcht einflößende Cassandra“¹²⁶), Günter Einbrodt als Bauarbeiter und Hertha Schell als Schwester Sophie werden übereinstimmend gewürdigt, während der Hauptdarsteller Manfred Andrae zu „verhalten“ spiele.¹²⁷ Auch die schwierige Rolle der Nova, Barbara Stanek spielt die prophetische Figur, wird zwiespältig

¹¹⁸ Polt-Heinzl, Evelyne 2010, S. 143

¹¹⁹ Ebd., S. 142.

¹²⁰ Palka, Wolfgang, 5. 10. 2009.

¹²¹ Reimann, Viktor: „Zwischen Brecht und Gemeinplatz“, in: Kronenzeitung, 2. 6. 1984.

¹²² Baumann, Gunter: „Weihepiel von Haß und Frieden“, in: Kurier, 2. 6. 1984.

¹²³ Kathrein, Karin: „Wenn Handke über den Wassern wandelt ...“, in: Die Presse, 2./3. 6. 1984.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Baumann, Baumann: „Weihepiel von Haß und Frieden“, in: Kurier, 2. 6. 1984.

¹²⁷ Reimann, Viktor: „Zwischen Brecht und Gemeinplatz“, in: Kronenzeitung, 2. 6. 1984.

aufgenommen - als „eindrucksvoll und frei von Pathos“¹²⁸ oder als „Partydame mit grünen Ambitionen“¹²⁹.

Eine TV-Aufzeichnung der Aufführung ermöglicht einige Aussagen über den Umgang mit dem Text.¹³⁰ Vergleicht man den gedruckten Text Wort für Wort mit der Videoaufführung, kommt man zu dem Schluss, dass Regisseur Gratzer und Dramaturgin Ingrid Rencher das Stück kräftig, jedoch mit Bedacht bearbeitet haben. Textblöcke wurden nicht verschoben, Fremdtexte nicht eingefügt, Personenkonstellationen nicht verändert, diese Arbeitsweise, beim Regietheater im Umgang mit Klassikern durchaus üblich, gelangte nicht zur Anwendung. Jedoch gibt es kaum eine längere Passage, in der nicht gekürzt wurde.¹³¹ In der Auseinandersetzung mit der Textvorlage scheint es darum zu gehen, die Sprache als Material szenischer Darstellung herauszuarbeiten. In der zweiten Szene wird etwa der Auftritt des Chors dadurch effektvoller, indem die Frage - „Wann wird der Mann mit der Schrift mir mein Recht wiedergeben?“ – fünf Mal wiederholt wird, was so im Text nicht vorgesehen ist. Das Stilmittel der Wiederholung kommt noch an anderer Stelle zum Einsatz.¹³² Ob Peter Handke mit den Eingriffen einverstanden war, ist hier nicht bekannt. Die meisten Kritiker heben die Kürzungen jedoch positiv hervor: Das Stück werde dadurch „erträglicher“¹³³, die Kürzungen seien „ohne Bruchstellen“¹³⁴.

Die Strichfassungen von Peter Handke und Elfriede Jelinek belegen, was mehrere Gesprächspartner unabhängig voneinander geäußert haben: Striche und Eingriffe waren am Schauspielhaus nicht unüblich, die Textstruktur blieb jedoch intakt. Der Vergleich zeigt, dass Hans Gratzer als Regisseur intensiv am und mit dem Text gearbeitet hat, sofern verfügbar auch andere Fassungen konsultiert hat, vor Streichungen nicht zurückgeschreckt ist, wenn er sich dadurch etwas mehr Bühnenwirksamkeit erhoffte.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Kathrein, Karin: „Wenn Handke über den Wassern wandelt ...“, in: Die Presse, 2./3. 6. 1984.

¹³⁰ Handke, Peter: *Über die Dörfer* Regie: Hans Gratzer, 1984, 150 min, ORF-Produktion, Ao613, Aufnahme d. Videothek d. Instituts für Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Gewisse Unschärfen können sich durch eine möglicherweise nicht ganz korrekte Wiedergabe durch die Schauspieler ergeben.

¹³¹ Die mengenmäßig stärksten Kürzungen betreffen den Auftrittsmonolog von Hans in der zweiten Szene, der sich über drei Seiten zieht (S. 421–423), indem er den Arbeitern seinen Bruder Gregor vorstellt - „man fragt mich öfter, ob ich ihn beneide, und meine Antwort ist, dass ich zufrieden bin, Arbeiter zu sein. Und doch könnt ihr Vertrauen zu ihm haben“ (S. 421) - und in der Folge Gregor mit den Lebensgeschichten der Arbeiter vertraut macht. In der vierten Szene ist ein kurzer Auftritt von Nova gänzlich gestrichen (S.429); ein Monolog der alten Frau (S. 430) wurde von 39 auf vier Zeilen gekürzt, diesem Strich fielen auch vier Zeilen in slowenischer Sprache zum Opfer. Auch Novas Schlussmonolog, der sich über mehr als zwei Seiten zieht (S. 432 – 434) erfährt deutliche Kürzungen. Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf folgenden Stückabdruck: Handke, Peter: *Über die Dörfer*, in: Palka, Wolfgang (Hrsg.): Schauspielhaus Materialien zu *Über die Dörfer*, 8/Mai/1984, S. 417–434.

¹³² Der Satz „Wie verlassen die Menschheit ist“ (S. 432) wird im Text zwei Mal wiederholt, in der Aufführung wird er hingegen gebetsmühlenartig wiederholt, dabei werden die Schauspieler immer leiser. Die Seitenangabe in Klammern beziehen sich auf den Schauspielhaus-Stückabdruck, vgl. Handke, Peter 1984.

¹³³ Reimann, Viktor: „Zwischen Brecht und Gemeinplatz“, in: Kronenzeitung, 2. 6. 1984.

¹³⁴ Baumann, Gunter: Weihespiel von Haß und Frieden, in: Kurier, 2. 6. 1984.

Thomas Bernhard

Die erste Schauspielhaus-Ära fällt etwa zeitgleich mit der ersten Aufführungssperre von Thomas Bernhard. Wie bereits erwähnt, kam es mit Burgtheater-Direktor Gerhard Klingenberg zu einer gewiss nicht friktionsfreien, jedoch produktiven Zusammenarbeit und einigen Bernhard-Uraufführungen in Wien. Schließlich war der Dichter kurzzeitig sogar als Klingenberg-Nachfolger für den Direktionsposten im Gespräch.¹³⁵ Als stattdessen Achim Benning ernannt wurde, kam es in der Folge zu einem Aufführungsverbot von Bernhard-Stücken in Wien.

In dem von Maria Fialik herausgegebenen Interviewband „Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater“ wird diese Sperre wiederholt thematisiert.¹³⁶ Fialiks Gesprächspartner mutmaßen unisono, dass dies mit Bernhards vereitelter Burgtheater-Direktion und einer gewissen Abneigung gegen Achim Benning in Verbindung stünde, den Bernhard einmal als „den Ja und Amensager“¹³⁷ bezeichnete. Laut Klingenberg war Benning seinerseits als Bernhard-Kritiker bekannt.¹³⁸ Hingegen hält Benning daran fest, dass nichts vorgefallen sei, was „man zum Anlass nehmen konnte“.¹³⁹ Der damalige Burg-Dramaturg Reinhard Urbach gibt an, dass man regelmäßig beim Verlag um eine Aufführungserlaubnis angesucht habe, „trotzdem kam immer wieder ein ‚Nein‘“, wie Urbach sagt, „ohne Begründung“.¹⁴⁰ Die vom damaligen Kunstminter Fred Sinowatz (SPÖ) gewünschte „bessere Zusammenarbeit“ zwischen dem Autor und dem Burgtheater kommt jedenfalls nicht zustande.¹⁴¹ Erst als 1984 Claus Peymann zum neuen Burgtheater-Direktor designiert wurde, konnte man mit Recht erwarten, dass die Ära Peymann am Burgtheater auch ein Comeback von Bernhard bedeuten würde.¹⁴²

In dieser Phase hat sich Hans Gratzer wiederholt darum bemüht, ein Stück von Thomas Bernhard im Schauspielhaus herauszubringen. Laut Toni Wiesinger haben sich Theatermacher und Autor flüchtig gekannt, da beide in jener Zeit häufig das Wiener

¹³⁵ Ende 1974 haben Gespräche zwischen Thomas Bernhard und Robert Jungbluth, seinerzeit Generalsekretär des Bundestheaterverbandes stattgefunden. Im Thomas Bernhard Nachlass in Gmunden findet sich ein zweiseitiges Typoskriptfragment, aus dem hervorgeht, dass sich der Dichter tatsächlich intensiv mit der Direktion auseinandergesetzt hatte. Vgl.: Huber, Martin: „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring.“ Thomas Bernhard und das Burgtheater“, in: ders. et al. (Hrsg.) 2009, S. 31–47, S. 31 f.

¹³⁶ Fialik, Maria 1991.

¹³⁷ Huber, Martin: „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring.“ Thomas Bernhard und das Burgtheater, in: ders. et al. (Hrsg.) 2009, S. 31.

¹³⁸ Klingenberg, Gerhard, in: Fialik, Maria 1991, S. 93.

¹³⁹ Benning, Achim, in: Ebd., S. 49.

¹⁴⁰ Urbach, Reinhard, in: Ebd., S. 62.

¹⁴¹ Huber, Martin: „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring.“ Thomas Bernhard und das Burgtheater, in: ders. et al. (Hrsg.) 2009, S. 37.

¹⁴² Ebd.

Kaffeehaus Bräunerhof frequentiert haben.¹⁴³ Im Privatarchiv der Dramaturgin Ingrid Rencher finden sich zwei Briefentwürfe, die dokumentieren, dass Hans Gratzer sich schließlich direkt an den Autor wandte, um eine Erlaubnis zu erwirken:

„Mit Staunen und Bestürzung haben wir zur Kenntnis nehmen müssen, dass auf unsere Anfrage, in dieser Spielzeit im Schauspielhaus Wien *Immanuel Kant* aufführen zu dürfen, vom Verlag die Antwort kam, Sie gäben keine Aufführungsrechte Ihrer Stücke für Österreich. Was uns an dieser Antwort so trifft, ist die Pauschalität Ihrer Absage, die uns als Menschen, die – wie Sie – in Österreich leben, im allgemeinen, und als Leute, die mit dem Theater andere Menschen erreichen wollen, im besonderen, die Möglichkeit einer sinnvollen Arbeit in diesem Land von vornherein aus der Hand schlägt. [...] Hat das Stuttgarter oder das Düsseldorfer Publikum mehr Recht, sich mit *Immanuel Kant* auseinandersetzen zu dürfen? Ist die BRD nicht zumindest äquivalent zu Österreich in Ihren [sic] staatlichen Unterdrückungsmechanismen? [...] Wir versuchen Theater für die Menschen dieses Landes zu machen und nicht für den ‚Staat Österreich‘. [...] In einer Zeit, in der der äußere Druck täglich stärker wird, in der es täglich schwerer wird, Mitmenschen zu finden, die in Ihrer Arbeit noch die Kraft aufbringen, sich gegen diesen Druck zu stemmen, erscheint uns die Verweigerung als Verbrechen, als eine Handlungsweise, gegen deren Unmenschlichkeit wir protestieren müssen. Aus diesem Grunde werden wir am 4. 11. 15 h vor Ihrem Anwesen in Ohlsdorf eine kleine Demonstration abhalten. Sie sollen wissen, dass sich diese Demonstration nicht gegen den Autor Thomas Bernhard richtet, im Gegenteil, es soll kundgeben, wie sehr wir in Österreich an einer größtmöglichen Verbreitung Ihres Werks interessiert sind – jedoch gegen jenen Thomas Bernhard, der uns seine Kraft in einem lebenswichtigen Kampf verweigert und von dem wir hoffen, dass er diese Haltung den Menschen in Österreich gegenüber noch einmal überdenken wird. Die Entscheidung liegt bei Ihnen: ist Ihnen ihre Haltung dem Staat Österreich gegenüber wichtiger als der gemeinsame Kampf der Menschen um mehr Freiheit? Aus diesem Grunde: Freiheit für Kant in Österreich!“¹⁴⁴

Keiner der hierzu Befragten kann sich daran erinnern, ob es tatsächlich zu einer Demonstration gekommen sei. Im Grunde ist nicht einmal gesichert, ob dieser doch etwas unbedarfzt formulierte Brief überhaupt abgeschickt wurde.

Seriöser erscheint hingegen ein zweites Schreiben. Hier wendet sich ein gereifter Theaterintendant an den begehrten Autor. Es geht um die Spielzeit 1983/84, jene außergewöhnliche Saison, in der Hans Gratzer ausschließlich zeitgenössische Autoren zeigt und bereits einige Trouvaillen in petto hat – wie die Wiener Erstaufführung von Elfriede Jelineks *Clara S.* Hans Gratzer würde die Saison gern mit Thomas Bernhards *Am Ziel* eröffnen. Hier soll ausführlich aus dem Brief von Gratzer an Bernhard zitiert werden, der vermutlich im Winter 1982/83 verfasst wurde. Aus dem Brief geht deutlich hervor, wie der Intendant sich, seine Bühne und sein künstlerisches Vorhaben darstellt.

¹⁴³ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁴⁴ Undatierter und nicht gezeichneter Briefentwurf, Privatarchiv Ingrid Rencher.

„Ich möchte Ihr Stück *Am Ziel* im Schauspielhaus in Wien zur Eröffnung der Saison 1983/84 (mit der Gorvin in der Hauptrolle), weil ich es notwendig finde, das zu tun, weil mir das wichtig ist. Und ich bitte Sie, mir das möglich zu machen. [...]“

Ihre Scheu (Abscheu), einem Wiener Theater eines Ihrer Stück anzuvertrauen, ist begreiflich, auch dass Sie unser Haus davon bisher nicht ausgenommen haben. Die Ununterscheidbarkeit der Spielpläne, die Unschärfe der Bilder, Unklarheit der Argumentation ist uns unerträglich geworden; und die Willfährigkeit, zum lächerlichen Handlanger eines abgestumpften Publikums sich zu degradieren (dies auch Selbtkritik). Wir haben uns vorgenommen, in Zukunft in allem unerbittlicher Theater zu machen, nicht mehr milde zu feilschen, nicht mehr den freundlichen Erfolg zu suchen, den Einsatz der ganzen Existenz nicht mehr nur vorzutäuschen, sondern tatsächlich die ganze Existenz in der Arbeit einzusetzen und zu riskieren. Alles andere hat keinerlei Sinn. Dass das, was wir vorhaben, in dieser Stadt Befremden auslösen wird, ist selbstverständlich – nun denn, das soll ja so sein.

Sie erwähnten wir [sic!] gegenüber einmal, Sie würden Ihre Stücke nur noch Freunden geben; nun – Freundschaft ist diesbezüglich gewiß vor allem eine Kategorie des Geisteszustandes, und ich hoffe, dass so gesehen einer Freundschaft zwischen Ihnen und mir nichts im Wege steht.

Zum Kennenlernen unserer Arbeit möchte ich Sie zur Premiere meiner nächsten Inszenierung, Heiner Müllers *Quartett* am 5. Februar,¹⁴⁵ herzlich einladen¹⁴⁶.

„Keine Antwort“ ist auf dem Dokument handschriftlich vermerkt.¹⁴⁷ Die Saison wird mit Heiner Müllers Stück *Verkommenes Ufer Medea Material Landschaft mit Argonauten* eröffnet – und Hans Gratzer hat im Schauspielhaus kein einziges Stück von Thomas Bernhard herausgebracht.¹⁴⁸

2.2.4. Rezeption der Gegenwartsautoren im Wien der 1990er Jahre

Am Generalvorwurf der Autoren gegenüber den etablierten Bühnen hat sich seit den 1970er Jahren nicht viel verändert: Noch immer, so die provokante Zuspitzung von Marlene Streeruwitz, sind „die Spielvorlagen [...] zu 95 % zumindest 100 Jahre alt.“¹⁴⁹ Dennoch sind die 1990er Jahre mit den beiden vorangegangenen Dekaden kaum zu vergleichen, was Prominenz und Resonanz von Gegenwartsautoren an den Wiener Großbühnen betrifft. Ende der 1980er Jahre hat in den Direktorennetagen eine Generationenablöse stattgefunden – Claus Peymann leitet das Burgtheater, Emmy Werner das Volkstheater und Otto Schenk das Theater

¹⁴⁵ Die Premiere fand am 5. 2. 1983 statt, mit Erni Mangold und Joachim Unmack

¹⁴⁶ Undatierter und von Hans Gratzer gezeichneter Briefentwurf. Auf dem Zettel der handschriftliche Vermerk: Keine Antwort, Privatarchiv Ingrid Rencher.

¹⁴⁷ Das Nicht-Zustandekommen einer Aufführung kann auch damit zusammenhängen, dass Thomas Bernhard sich zumal für seine Stücke im deutschsprachigen Raum „gute Aufführungen“ wünschte und sich von den Theatern hierfür gewisse „Garantien“ erwartete. Dies geht aus einer Telefonnotiz vom 4. Mai 1979 zwischen Unseld und Bernhard hervor. Vgl.: Bernhard, Thomas, Unseld Siegfried: Der Briefwechsel. Frankfurt/M: 2009, S. 559.

¹⁴⁸ 2003 inszeniert Hans Gratzer bei den Festspielen in Gmunden unter dem Titel *Servus und es ist alles egal* eine von Franz Schuh zusammengestellte Collage aus Bernhard-Texten, Boris Eder hält den Monolog, Peter Rosmanith sorgt für musikalische Untermalung, Christoph Speich gestaltet das Bühnenbild als Live-Painting-Aktion. Vgl.: Haider, Hans: „Eine Bernhard-Mogelpackung“, in: Die Presse, 9. 8. 2003.

¹⁴⁹ Streeruwitz, Marlene: „Ist der Spürsinn gemästet, schaut man in die Hand“, Geschlechtertheater, Auszüge aus einem Vortrag gehalten am 31. 10. 1998 in Berlin, Heinrich-Böll-Stiftung, Nachdruck in: Österreich, Forum für Kunst und Nodurft, 1/99, S. 10–11, S. 10.

in der Josefstadt. Dass die Großbühnen nicht nur bestimmte Bezirke des dramatischen Kanons, sondern die gesamte Fülle szenischen Schreibens idealerweise berücksichtigen sollten, daran zweifelt nun kaum mehr jemand ernsthaft. Bekannte Autoren, die in der ersten Gratzer-Ära im Schauspielhaus gezeigt wurden – wie Botho Strauß oder George Tabori – füllen nun mit neuer Selbstverständlichkeit etwa die Spielpläne des Burgtheaters.

Vor allem aber bedeutet die Ära Peymann zunächst die fulminante Rückkehr von Thomas Bernhard. Am 1. September 1986 eröffnet Peymann seine Direktionszeit mit Bernhards *Theatermacher*, darauf folgt *Ritter Dene Voss*. Mit *Heldenplatz* (1988) erlebt das Burgtheater einen in der Zweiten Republik bis dato beispiellosen Theaterskandal. Aber auch Peter Turrini findet am Burgtheater eine neue Heimat. Im Lauf der 1990er Jahre wird die Zusammenarbeit mit österreichischen Dramatikern noch intensiviert, Autoren wie Peter Handke und schließlich auch Elfriede Jelinek werden nun im Haus am Ring uraufgeführt.

Am Volkstheater macht sich Direktorin Emmy Werner für das Gegenwartsdrama stark. Nach dem Schauspielhaus (*Clara S.*, 1984) ist das Volkstheater die erste Wiener Großbühne, die in der Saison 1989/90 ein Stück von Elfriede Jelinek zeigt.¹⁵⁰ Weiters bringt die Bühne am Weghuberpark Gert Jonke als Bühnenautor heraus, die Aufführung *Gegenwart der Erinnerung* wird sogar zu den Mülheimer Theatertagen geladen.¹⁵¹ Aber auch Autoren wie Werner Schwab, Marlene Streeruwitz und Gustav Ernst sind in Wien nicht mehr exklusiv dem Schauspielhaus vorbehalten, sondern werden auch am Volkstheater gespielt. Diese – fallweise – programmatische Nähe zum Schauspielhaus, lässt sich damit erklären, dass Emmy Werner ihre Bühnenkarriere – ähnlich wie Hans Gratzer – im nicht-establierten Theater der 1970er Jahre begonnen hat. Zudem sind die ehemaligen Schauspielhaus-Dramaturgen Ingrid Rencher und Wolfgang Palka nunmehr im Haus am Weghuberpark engagiert.

Sogar das Theater in der Josefstadt optiert, wenn schon nicht auf der Hauptbühne, so doch auf einer neuen Spielstätte fürs Gegenwartsdrama. Am 3. April 1990 wird der Rabenhof als zweite Nebenbühne mit Felix Mitterers *Besuchszeit* eröffnet. Die Bühne im Gemeindebau in Wien Erdberg wird von der Josefstadt mit wechselhaftem Erfolg bis Ende 2000 geführt, in der Folge geht der Raum an den Regisseur Karl Welunschek über.

¹⁵⁰ Neben diversen Lesungen wurden folgende abendfüllende Stücke von Elfriede Jelinek am Volkstheater inszeniert: *Krankheit oder Moderne Frauen* (1989/90), Österreichische Erstaufführung, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1991/92), *Wolken. Heim.* (1992/93), Österreichische Erstaufführung, *Clara S.* (1993/94), *Prinzessinnendramen* (2004/05), Vgl. Moritz, Rainer (Hrsg.) 2005.

¹⁵¹ Folgende Gert Jonke Stücke wurden am Volkstheater gezeigt: *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist* (1991/92), *Eine Theatersonate* (1992/93), *Opus III. Ein Klavierstück*, Uraufführung (1993/94), *Gegenwart der Erinnerung. Ein Festspiel*, Uraufführung (1994/95), Einladung zu den Mülheimer Theatertagen 1996), *Insektarium*, Uraufführung (1998/99), *Die Vögel*, Uraufführung der Neufassung, (2001/02). Vgl. Moritz, Rainer (Hrsg.) 2005.

Für das nicht-establierte Theaterschaffen bedeutet dieser Paradigmenwechsel, dass man bei Aufführungsrechten fortan mit den großen Bühnen konkurrieren muss und nicht selten das Nachsehen hat. Darüber hinaus erschüttert die programmatiche Verschiebung auch das Selbstverständnis der freien Szene. Bis in die 1980er Jahre waren jene Formationen, wie eingangs berichtet, die bevorzugte Adresse für zeitgenössisches Drama.

Hans Gratzer und sein Team versuchen Dramatiker ans Haus zu binden: Autoren werden - wie im Fall von Ernst Molden oder Thomas Jonigk - als Dramaturgen engagiert, man erhofft sich eine längerfristige Zusammenarbeit als Hausautoren, was jedoch nur bedingt funktioniert. Mit Marlene Streeruwitz knüpft man ein Arbeitsverhältnis, das Inszenierungen und Übersetzungen inkludiert. Auch Wolfgang Maria Bauer, anfangs vor allem als Schauspieler bekannt, wird am Schauspielhaus als Dramatiker vorgestellt und als Regisseur engagiert. Man gewinnt den Eindruck, als ob das Haus auf vielfältige Weise mit Autoren durchdrungen werden sollte. Mit dieser Öffnung gegenüber der schreibenden Zunft leistet das Schauspielhaus Pionierarbeit. Anfang der 1990er Jahre ist dies ein völlig neuer Ansatz, der im Lauf des Jahrzehnts zunehmend von anderen Bühnen aufgegriffen wird. Gegen Ende des 1990er Jahre wird bereits von einer Uraufführungsmanie gesprochen. Auch Autorentreffen und Dramatiker-Werkstätten, die das Schauspielhaus erstmals 1992 ins Leben ruft, sind am Ausgang des 20. Jahrhunderts gang und gäbe.

2.2.5. Österreichische Autoren am Schauspielhaus von 1991 bis 2001

Im wiedereröffneten Schauspielhaus, das Hans Gratzer explizit als Erst- und Uraufführungsbühne etabliert, nehmen österreichische Dramatiker eine herausragende Rolle ein. Beinahe ein Drittel der gezeigten Aufführungen (20 von 67) stammen von österreichischen Schriftstellern: Die in den 1990ern etwas dahindämmernde Bühnenkarriere von Wolfgang Bauer flackert mit drei gerühmten Aufführungen kurz wieder auf, mit *Tolmezzo* wird 1994 zum ersten Mal ein Stück von Marlene Streeruwitz in Österreich uraufgeführt. Harald Kislinger, ein weiterer Vertreter des neuen kritischen Volksstücks, wird gezeigt, mit Alexander Widner wird wiederholt gearbeitet, Monika Helfer, Alois Hotschnig und Gustav Ernst werden gespielt; von den Nachwuchsautoren finden Ernst Molden, Franzobel, Georg Timber-Trattnig und Robert Woelfl Eingang in die Spielpläne des Schauspielhauses. Vor allem ein Autor ist jedoch eng mit der zweiten Phase des Schauspielhauses verbunden: Werner Schwab. Mit sieben Aufführungen - drei Uraufführungen, zwei österreichischen Erstaufführungen, einer Rarität und einer umstrittenen

Theaterinstallation - nimmt Werner Schwab in der zweiten Schauspielhaus-Phase einen besonderen Stellenwert ein.¹⁵² Wenngleich es eine wechselhafte Beziehung war, keineswegs nur von Erfolg gekrönt, darf Hans Gratzer doch als Schwab-Entdecker gelten.

Werner Schwab

Als Hans Gratzer am 12. Jänner 1991 das Schauspielhaus mit der Uraufführung von Werner Schwabs *Übergewicht, Unwichtig Unform* wiedereröffnet, ist der Grazer Autor (1958 – 1994) nahezu unbekannt, was sich bald schlagartig ändern wird.¹⁵³ Das Stück versammelt Gestrandete in einem Wirtshaus: Der philosophierende Dorflehrer (Rainer Frieb) darf ab und an die Wirtin (Erni Mangold) besteigen, ein kleinbürgerliches Ehepaar namens Schweindi (Eduard Wildner) und Hasi (Ute Uellner) bleibt kinderlos, weil der Mann, wie sich im Lauf des Stücks herausstellt, pädophil und bei seiner Frau deshalb impotent ist, sowie ein Zuhälter (Hanno Pöschl) und eine Hure (Vera Borek), schließlich Fotzi (Michou Friesz), eine debile Exhibitionistin, die sich für einen Schilling entblößt. In den alkoholgetränkten Alltag der Figuren dringt plötzlich das so genannte „schöne Paar“ (Christiane Kirsch und Thomas Kretschmann) ein. Am Ende des zweiten Aktes wird das Paar von den Außenseiterfiguren zerfleischt und in einem kannibalischen Akt verspeist. Im dritten Akt hingegen dreht Schwab das Geschehen um, das „schöne Paar“ taucht unbeschadet wieder auf, besichtigt nunmehr auf degoutante Weise „den Sozialzoo des Vorstadtbeisls“¹⁵⁴ und bleibt unbehelligt.

Hausherr Hans Gratzer inszeniert die Uraufführung und stützt sich auf das bewährte Leading-Team - Christoph Speich: Bühnenbild, Toni Wiesinger: Kostüme. Bei den Proben sei man vor allem damit beschäftigt gewesen, „die Sprache zu knacken“, erinnert sich der Schauspieler Eduard Wildner.¹⁵⁵ Gratzers Regieassistent Gerald Singer beschreibt das Ergebnis dieser intensiven Auseinandersetzung mit der Sprache als „Auf-den-Punkt-Sprechen“.¹⁵⁶ Eine Methode, die Gratzer bei der Auseinandersetzung mit Werner Schwab entwickelt und in der

¹⁵² 12. 1. 1991: *Übergewicht Unwichtig Unform. Ein europäisches Abendmahl*, UA; 11. 1. 1992: *Mein Hundemund*, UA; 23. 9. 1995: *Antiklimax*, eine nach der Handschrift neu transkribierte SH-Fassung und *brack komma ein*; 9. 6. 1996: *Hochschwab*, UA; 11. 1. 1997: *Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*, öst. EA; 14. 4. 1998: *Eskalation Ordinär*; 11. 9. 1999: *Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute*, öst. EA, eine Theaterinstallation.

¹⁵³ Werner Schwabs Bühnendebüt findet in Graz statt: Am 22. April 1989 wird im Rahmen eines mehrtägigen Kulturfestivals in der Bronx, einer mittlerweile aufgelassenen Diskothek, *Das Lebendige ist das Leblose und die Musik* präsentiert. Schwab inszenierte selbst. Sein erstes abendfüllendes Stück, *Die Präsidentinnen*, wurde am 13. Februar 1990 von einer freien Gruppe (Künstlerhaustheater) im Wiener Künstlerhaus uraufgeführt. Die Dramaturgie des Burgtheaters hat das Stück, eines der meist gespielten Texte Schwabs, zuvor als „unspielbar“ abgelehnt. Die Wiener Uraufführung wird in Maßen wahrgenommen, jedoch kann von einem glänzenden Debüt keinesfalls gesprochen werden. Vgl. Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*. Graz: 2003. (Dossier, Buchreihe über österreichische Autoren) S. 14f.

¹⁵⁴ Merschmeier, Michael: „Kommunion der Kannibalen“, ein Porträt des Grazer Dramatikers Werner Schwab, in: *Theater heute*, 3/91, S. 45–47, S. 47.

¹⁵⁵ Wildner, Eduard, 20. 12. 2010.

¹⁵⁶ Singer, Gerald, 17. 11. 2009.

Folge auf andere Gegenwartsautoren übertragen hat. Laut Singer geht es darum, „jeden Satz als klare Aussage abzuschließen“, bei der „Satzmelodie rein mit dem Material zu arbeiten“ und „psychologisch-interpretierendes Deuten“ zu vermeiden, genauso wie Dialektfärbungen, die wenig später häufig bei Schwab angewandt werden.¹⁵⁷ Roland Koberg, Kritiker der Wiener Stadtzeitung *Falter*, hebt diesen Umgang mit der Sprache in seiner Rezension ausdrücklich hervor: „Die Sätze, die sich so zu spreizen scheinen, kommen auf der Bühne des Schauspielhauses wie die allergewöhnlichsten“.¹⁵⁸

Die Reaktionen der Wiener Kritiker lassen anfangs keineswegs erahnen, dass der junge Dramatiker bald eine beispiellose Bühnenkarriere vor sich haben wird. „Die Produktion ist nicht unbedingt der Paukenschlag zum Beginn einer neuen Ära“,¹⁵⁹ heißt es etwa. Überhaupt schwanken die Einschätzungen hinsichtlich des Talents des Autors beträchtlich: „Gratzer hat ein schlechtes Stück halbwegs erträglich dargestellt“,¹⁶⁰ bringt die *Arbeiterzeitung* die Stoßrichtung der meisten Rezensionen auf den Punkt. Beanstandet wird vor allem Schwabs Sprache, die bald darauf bekanntlich zu seinem Markenzeichen wird. Es sei eine „verkrüppelte Sprache“ voll „windschiefer Lyrismen“, ein „bemühtes Konstrukt“, „ein Etikett, von unbeholfener Hand beschriftet“, meint der Rezensent Wolfgang Herles.¹⁶¹ Das „Provinz-Panoptikum“, der „Katalog armseliger Wünsche“, die „Grauslichkeiten“ haben für die *Presse*-Kritikerin Duglore Pizzini rein gar nichts mit der Gattung Theaterstück zu tun.¹⁶² Hingegen macht die Autorin der *Wiener Zeitung*, Hilde Haider-Pregler, in Schwab einen Epigonen aus, der „allzu Bekanntes und allzu oft (weit gültiger) Gestaltetes“ wiederhole.¹⁶³ Ähnlich argumentiert auch die *profil*-Kritikerin Sigrid Löffler. Schwabs Text sei demnach „ein Vulgär-Verschnitt aus Elfriede Jelineks bösem Worthülsen-Geklapper und Thomas Bernhards Pauschalismen, leider ohne Jelineks sprachmächtige Radikalität und ohne Bernhards finsternen Witz.“¹⁶⁴ Aber es gibt vereinzelt auch positive Stimmen: „Insgesamt aber kündigt sich hier ein Autoren-Talent noch unbestimmbaren Ausmaßes an“, schreibt etwa Fridolin Hütter in der *Kleinen Zeitung*¹⁶⁵, auch Heinz Sichrovsky hält Schwab in der *Kronenzeitung*¹⁶⁶ für eine Begabung.

Von einiger Bedeutung für Schwabs weiteren Karrierenverlauf wird eine geradezu hymnische Besprechung in der deutschen Wochenzeitschrift *Die Zeit*.¹⁶⁷ Das Stück schätzt der Rezensent

¹⁵⁷ Singer, Gerald, 17. II. 2009.

¹⁵⁸ Koberg, Roland: „Intellektuell saufen, fressen & vögeln“, in: *Falter*, 3/91, S. 5.

¹⁵⁹ Herles, Wolfgang: „Resopalmenschen im Etikettenschwindel“, in: *Der Standard*, 14. I. 1991.

¹⁶⁰ Demmer, Erich: „Wieder einmal im Wirtshaus“, in: *Arbeiterzeitung*, 14. I. 1991.

¹⁶¹ Herles, Wolfgang: „Resopalmenschen im Etikettenschwindel“, in: *Der Standard*, 14. I. 1991.

¹⁶² Pizzini, Duglore: „Metaphysisches Bodenturnen“, in: *Die Presse*, 14. I. 1991.

¹⁶³ Haider-Pregler, Hilde: „Exzellent ist die Inszenierung“, in: *Wiener Zeitung*, 15. I. 1991.

¹⁶⁴ Löffler, Sigrid: „Wie man den Spießer umdreht“, in: *profil*, 4/91, S. 73.

¹⁶⁵ Hütter, Fridolin: „Fliegen im Wirtshaus“, in: *Kleine Zeitung*, 15. I. 1991.

¹⁶⁶ Sichrovsky, Heinz „Abendmahl mit Apokalypse“, in: *Kronenzeitung*, 14. I. 1991.

¹⁶⁷ Schödel, Helmut: „Wie ein Stück Schnitzelfleisch in einem fremden Mund“, in: *Die Zeit*, 6/91, S. 62.

und spätere Schauspielhaus-Mitarbeiter Helmut Schödel „als frühe[n] Gipfelpunkt der österreichischen Dramatik in den neunziger Jahren“ ein. Schwab ist für ihn ein „außergewöhnliche[r] Schriftsteller am Ende der Ordnung der Welt“, ein „unangenehmes Talent“, mit einer „enervierende[n] Begabung“. Kurz: ein „wirklich spannende[r] Autor“. Auch Schödel macht Schwabs Besonderheit im Sprachduktus aus: „Er [Schwab, Anm.] vernichtet mit einem einzigen falschen Artikel den Sinn ganzer Sätze. Sein Text ist ein Wechselbad aus schiefen Bildern, grammatischen Verbrechen und poetischen Höhenflügen.“¹⁶⁸ Der deutsche Journalist gratuliert in seiner Theaterkritik Hans Gratzer explizit zu dessen Wagnis und jubelt nachgerade über die Wiener Theaterszene. Gelänge es, den Peymannschen „Burgtheater-Mainstream“ mit Subkultur à la Schwab, zu ergänzen, so hätte Wien, laut Schödel, „eine Theaterszene wie im Augenblick keine andere Stadt.“¹⁶⁹ Abgesehen von den genannten Schwierigkeiten mit dem Text, empfangen die Wiener Kritiker die heimkehrenden Theatermacher grundsätzlich wohlwollend.¹⁷⁰ Hans Gratzers Regie wird überwiegend gelobt, seine Inszenierungsarbeit wird als „hochstilisiert“¹⁷¹, „kühl, ritualisiert“¹⁷², „zurückhaltend“¹⁷³ und „von beeindruckender Dichte“¹⁷⁴ beschrieben. Es scheint, als ob sich sogar eine neue Regiehandschrift abzeichnet: „Stand er [Gratzer, Anm.] früher im Verruf des Optischen und Kunsthåndwerklichen, so offenbart er nun neue, aufregende Qualitäten: hervorragende Personenführung, exakte Textarbeit.“¹⁷⁵

Im deutschen Feuilleton gilt Schwab bald als Geheimtipp. Bereits in der Märzausgabe von *Theater heute* wird Schwab in der Serie „Autoren zu entdecken“ vorgestellt.¹⁷⁶ Michael Merschmeier hebt die „hohe Künstlichkeit der Sprache“ hervor.¹⁷⁷ Dadurch entstehe ein „beängstiger Aufschrei gegen die Welt der sauberen Syntax“.¹⁷⁸ Merschmeier streicht den Unterschied zum kritischen Volksstück heraus, der in einem anderen Umgang mit der Sprache liegt: Während Autoren wie Franz Xaver Kroetz ganz wesentlich mit den schichtenspezifischen Sprachdefiziten und Kommunikations-schwierigkeiten arbeiten, verfügen Schwabs Figuren über eine enorme Sprachgewalt, mit der sie sich vehement zur Wehr setzen: „Sie sind nicht einfach stumm und sprachlos Erduldende, sondern kotzen ihr

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ „Gratzers Wiedereröffnung lockte viele Premierentiger an, die man sonst in den Kellern selten sieht, und wurde geradezu rauschend gefeiert.“ Pizzini, Duglore: „Metaphysisches Bodenturnen“, in: Die Presse, 14. 1. 1991.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Hütter, Fridolin: „Fliegen im Wirtshaus“, in: Kleine Zeitung, 15. 1. 1991.

¹⁷³ Herles, Wolfgang: „Resopalmenschen im Etikettenschwindel“, in: Der Standard, 14. 6. 1991.

¹⁷⁴ Haider-Pregler, Hilde: „Exzellent ist die Inszenierung“, in: Wiener Zeitung, 15. 1. 1991.

¹⁷⁵ Sichrovsky, Heinz: „Abendmahl mit Apokalypse“, in: Kronenzeitung, 14. 1. 1991.

¹⁷⁶ Merschmeier, Michael: „Kommunion der Kannibalen“, ein Porträt des Grazer Dramatikers Werner Schwab, in: Theater heute, 3/91, (Serie: Autoren zu entdecken, 7), S. 45–47.

¹⁷⁷ Ebd. S. 47.

¹⁷⁸ Ebd.

Leid aus in merkwürdigen Sätzen.“¹⁷⁹ Schwabs Talent scheint Merschmeier unbestritten, und er sieht – wie auch Schödel – in Schwab einen Repräsentanten der neuen Dramatikergeneration, welche zu Beginn der 1990er Jahre sich anschickt, die deutschen Bühnen zu erobern. Als weiterer Meilenstein wird Hans Gratzers Uraufführung im Frühjahr 1991 zu den Mülheimer Theatertagen geladen und belegt dort den zweiten Platz.¹⁸⁰

Es lässt sich kaum abstreiten, dass Hans Gratzers Uraufführung am Schauspielhaus den Grundstein für Werner Schwabs Bühnenkarriere gelegt hat und Gratzer mit Fug und Recht als Entdecker von Schwab gelten darf. Der endgültige Durchbruch am Theater gelingt Schwab Ende November 1991 mit der Uraufführung von *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* in den Münchner Kammerspielen. Regie führt der damals aufstrebende Jungstar Christian Stückl.¹⁸¹ Auch hier waren die Kritiken keineswegs einhellig euphorisch, es gab deutliche Vorbehalte gegen den Text, doch dem „Phänomen Schwab“ vermochte sich kaum mehr jemand mehr zu verschließen.¹⁸² Das Stück setzte daraufhin zu einem beispiellosen Siegeszug nicht allein auf den deutschen Bühnen an, auch im übrigen Europa wurde es vielfach gespielt. Schwab stieg damit zu einem der erfolgreichsten Dramatiker der jüngeren Generation auf.¹⁸³ Er wird vom Branchenfachblatt *Theater heute* zum Nachwuchsautor des Jahres 1991 gekürt, nur ein Jahr später ist er neben George Tabori Dramatiker des Jahres.

Fast auf den Tag genau ein Jahr nach der Schauspielhaus-Wiedereröffnung, erfolgt am 11. Jänner 1992 mit *Mein Hundemund* die zweite Schwab-Uraufführung in Wien. Die Rolle des Hundsmaulsepp wurde ausdrücklich für den Schauspielhaus-Schauspieler Rainer Frieb geschrieben, der für seine Darbietung auch mit viel Lob bedacht wird.¹⁸⁴ Überhaupt hat sich die Haltung der Wiener Kritiker innerhalb eines Jahres deutlich verändert. Schwab wird nunmehr als Erfolgsautor wahrgenommen und insgesamt positiver bewertet: Es handle sich nunmehr um einen „grauenwundervollen“¹⁸⁵ Text, um eine „Sprechoper“¹⁸⁶ voll „derb-poetischem Rhythmus“.¹⁸⁷ Einigkeit herrscht darüber, dass diesmal das Stück „viel

¹⁷⁹ Ebd., S. 46.

¹⁸⁰ „Der Dramatiker Georg Seidel bekam für sein Stück ‚Villa Jugend‘ posthum den Mülheimer Dramatikerpreis, auf dem zweiten Platz der Publikumsgunst landete Werner Schwabs ‚Übergewicht Unwichtig Uniform.‘“ Hemke, Rolf C.: „Mülheimer Preis für Seidels ‚Villa Jugend‘“, in: Der Standard, 1./2. 6. 1991.

¹⁸¹ Miesbacher, Harald 2003, S. 25.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Um ein Beispiel zu nennen: „(...) durch ihn, den (relativ) jungen Frieb werden die vier Szenen dicht. Mit Bravour schlüpft er in die Rolle des geknechteten Bauern in der zu kleinen Wollweste.“ Trenkler, Thomas: „Selbstvernichtung mit Bauernschläue,“ in: Süddeutsche Zeitung, 17. 1. 1992.

¹⁸⁵ Reiter, Wolfgang: „Das Stinken ist die geheime Wirklichkeit“, in: Neue Zürcher Zeitung, 21. 1. 1992.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

aufregender als die Darbietung“ sei.¹⁸⁸ Die Inszenierung ist in Zusammenarbeit mit dem Grazer Theater Forum Stadtpark entstanden und kommt insgesamt nicht gut weg, sie sei von „spürbarer Langeweile“¹⁸⁹, die Regie von Ernst M. Binder und Christian Pölzl bleibt „hinter Schwabs [...] Radikalität weit zurück“.¹⁹⁰ Wolfgang Reiter schreibt in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Das ist unsägliche Studententheaterästhetik, die der Schwabschen Dramatik gänzlich zuwiderläuft.“¹⁹¹ Die missglückte Aufführung bleibt für drei weitere Jahre die letzte Zusammenarbeit von Hans Gratzer und Werner Schwab.

Über die Gründe, warum sich Schwab und Gratzer entzweit haben, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Schwab entzog sich in dem Augenblick, als sich der deutschlandweite Erfolg eingestellt und er den Empfehlungen der Verlegerin Eva Feitzinger vom Thomas Sessler Verlag gefolgt ist. Folgt man den Recherchen von Roland Koberg, kam es darüber hinaus auch aufgrund persönlicher Differenzen zum Bruch. Schwab warf Gratzer vor, dass dieser sich instinktiv statt intellektuell den Stücken annäherte.¹⁹² Ein insofern etwas fragwürdiger Vorwurf, als die instinktive Theaterarbeit eine von Gratzers Stärken war. Helmut Schödel, der spätere Schauspielhaus-Mitarbeiter und Schwab-Kenner, meint hierzu lediglich, dass im Fall von Schwab und Gratzer eben sehr unterschiedliche Gemüter aufeinander getroffen seien, was ein entspanntes Arbeitsverhältnis erschwert haben dürfte.¹⁹³ Bei aller offenkundigen Differenzen – hier der Theatermacher mit bürgerlichem Hintergrund und gepflegtem Lebensstil, dort der Autor aus dem Proletariat mit exzessivem Lebenswandel – dürfte es doch auch Übereinstimmungen gegeben haben, vermutet die Schauspielerin Vera Borek, sonst hätte Gratzer ihn nicht „so hervorragend inszenieren“ können.¹⁹⁴ Hans Gratzer äußerte sich einmal nach dem Ableben des Dichters folgendermaßen: „Natürlich musste der Werner den, der ihn entdeckt hat, verachten.“¹⁹⁵

Nach Werner Schwabs Tod in der Silvesternacht 1994, kommt es in der Porzellangasse sehr bald zu einer Doppelpremiere: Am 23. September 1995 wird die neue Spielzeit mit Schwabs erstem und letztem Stück eröffnet: *brack komma ein* ist ein ambitioniertes Sprachexperiment und *Antiklimax* greift auf Motive und Figuren aus vergangenen Dramen zurück, kann gleichsam als Vorgeschichte der Mariedl, einer Protagonistin aus den *Präsidentinnen* gelesen

¹⁸⁸ Kahl, Kurt: „Die Welt abstechen“, in: *Kurier*, 17. 1. 1992.

¹⁸⁹ Haider-Pregler, Hilde: „Drecksepps fäkale Lebensbilanz“, in: *Wiener Zeitung*, 17. 1. 1992.

¹⁹⁰ Herles, Wolfgang: „Der Wille zur Selbstverwesung“, in: *Der Standard*, 17. 1. 1992.

¹⁹¹ Reiter, Wolfgang: „Das Stinken ist die geheime Wirklichkeit“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21. 1. 1992.

¹⁹² Koberg, Roland: „König Ödipus, gefesselt“, in: *Falter*, 38/95, S. 20.

¹⁹³ Schödel, Helmut, 16. 9. 2011.

¹⁹⁴ Borek, Vera, 26. 9. 2011.

¹⁹⁵ Koberg, Roland: „König Ödipus, gefesselt“, in: *Falter*, 38/95, S. 21.

werden. Maßgeblich beteiligt an der Aufführung ist der Schwab-Experte Helmut Schödel, der mittlerweile als Dramaturg am Schauspielhaus tätig ist.¹⁹⁶

Schödel ist es auch zu verdanken, dass *brack komma ein* für die Bühne geborgen wurde. Das literarische Kleinod wird in der Galerie neben dem Schauspielhaus dargeboten. Die Zuschauer sitzen an Gastaustischen mit Rotweinflaschen (zur freien Entnahme). In einer Einspielung hört man, wie der Hamburger Autor und Übersetzer Harry Rowohlt etwa eine Dreiviertelstunde lang den Monolog vom Band spricht. In einer der mitgeschnittenen Aufnahmepausen stöhnt Rowohlt: „Mann, o Mann – ist das jetzt Kunst, oder was?“, diese „bärbeißigen Zwischenbemerkungen“ verleihen der Veranstaltung, laut Wolfgang Kralicek, eine „angenehm würdelose Note“.¹⁹⁷ Rowohlts Lesung ist dem Programmheft als CD beigegeben und wird von den Kritikern als „Requiem für einen Verstörer“¹⁹⁸, als „literarische Überraschung“¹⁹⁹, als lohnende „akustische Entdeckungsreise“²⁰⁰ beurteilt.

Im Anschluss findet auf der Hauptbühne die Aufführung von *Antiklimax* statt, die von den Rezessenten kontrovers aufgenommen wird. Der Abend „wirkte ein wenig staatstragend und besorgt“.²⁰¹ Auffallend häufig wird jedoch der Sprachgebrauch erwähnt, vor allem die Hauptdarstellerin Sona MacDonald wird positiv hervorgehoben: „Sie wird mit Schwabs Texten, dem Herausgekotzten wie den raffiniert modellierten Wortskulpturen, mit alles milderndem Charme fertig“²⁰² oder: „das Schöne ist, dass bei ihr die künstlich hochgeschraubte Diktion Schwabs ganz natürlich klingt. Alles Tiradenhafte, alle Last des Theatralischen fällt weg, sobald sie spricht“²⁰³, schließlich handle es sich um „ironisch gebremsten Sprechrealismus“.²⁰⁴

Ein Fixpunkt der kommenden Jahre ist ab nun eine alljährliche Schwab-Aufführung, der größte Erfolg der Serie dürfte wohl mit *Hochschwab* geglückt sein. Am 9. Juni 1996 findet damit posthum die letzte Uraufführung eines Schwab-Stückes im Rahmen des Festwochen-Programms „1000 Jahre Paralyse“ statt.²⁰⁵ Hans Gratzers Umgang mit der Schwabschen Sprache hat nunmehr erklärte Befürworter gefunden - „im Schauspielhaus erwachen

¹⁹⁶ „Antiklimax“ wurde zum ersten Mal vor einem Jahr [1994, Anm.] in Hamburg aufgeführt – allerdings in anderer, flüchtig von der schwer leserlichen Handschrift transkribierter Fassung. „Unhaltbar“ und „sinnentstellend“ nennt sie das Schauspielhaus, das die Uraufführung „nicht gegen Sessler, aber für Schwab“ reklamiert, was Feitzinger wiederum „unfair“ und „ungerecht“ gegenüber der „imponierenden“ Hamburger Premiere findet.“ Koberg, Roland: „König Ödipus, gefesselt“, in: Falter, 38/95, S. 20 – 21, S. 21.

¹⁹⁷ Kralicek, Wolfgang: „Spielplan“, in: Falter 39/95.

¹⁹⁸ Roschitz, Karlheinz: „Mülthalde der Sprache“, in: Kronenzeitung, 26. 9. 1995.

¹⁹⁹ Baier, Jutta „Choreographie der österreichischen Wirklichkeitspartikel, in: Frankfurter Rundschau, 16. 10. 1995.

²⁰⁰ Haider-Pregler, Hilde: „Eine ungünstige Familienapokalypse“, in: Wiener Zeitung, 26. 9. 1995.

²⁰¹ Hütter, Fridolin: „Der gute Sterbling überlebt“, in: Kleine Zeitung, 25. 9. 1995.

²⁰² Karlheinz Roschitz: „Mariedl, die Sau, killt die liebe Familie“, in: Kronenzeitung, 25. 9. 1995.

²⁰³ Baier, Jutta „Choreographie der österreichischen Wirklichkeitspartikel“, in: Frankfurter Rundschau, 16. 10. 1995.

²⁰⁴ Weinzierl, Ulrich: „Zerbrechlichstes, von unten gesehen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. 9. 1995.

²⁰⁵ Vgl. 1. Teil, Chronik, Saison 1995/96.

Sprachskulpturen zum Leben“²⁰⁶ – aber auch deklarierte Gegner: „Sobald aber die Schauspieler [...] zu sprechen beginnen, gerät die Inszenierung zur ehrenwert gescheiterten Pflichtübung“.²⁰⁷

Im Jahr darauf, am 11. Jänner 1997, inszeniert Hans Gratzer zum letzten Mal selbst ein Schwab-Stück - *Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*. Die launige Schnitzler-Paraphrase wird eher nüchtern aufgenommen, es handle sich um ein „kondombunte[s] Onkeldoktorspiel“²⁰⁸, „Hans Gratzer [...] darin in seiner lustigsten Rolle: als Schulmeisterlein Schniedelwutz“.²⁰⁹

Die vorletzte Schwab-Aufführung im Schauspielhaus, *Eskalation ordinär*, wird am 14. April 1998 von Christian Stückl inszeniert. Für die krude Farce über Sex, Geld und die Medienwelt findet der Regisseur aus Oberammergau, nach Meinung der meisten Kritiker, eine überzeugende Form: „Stückl verpasst dem Stück den knallig-bunten Rahmen einer TV-Talk-Show mit Live-Musik“²¹⁰: Protagonist Helmut Brennwert ist „Stargast der Show“²¹¹, in der sein Passionsweg als Arbeitsloser nachgespielt wird. „Die Bühne (Stefan Hageneier) ist eine Polsterlandschaft, die eine riesige, mit Senfpatzen garnierte Torte darstellt. Damit ist die Geschmacksrichtung des Abends ziemlich exakt vorgegeben: süß und scharf, geil und ekelig.“²¹²

Im darauf folgenden Jahr beendet am 11. September 1999 *Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute* die Auseinandersetzung mit Werner Schwab. Die Theaterinstallation von Regisseur Gerald Singer ist mehr dem postdramatisch-performativen Spiel als der herkömmlichen Bühnensituation verpflichtet und wird von der Wiener Kritik kontrovers und überwiegend vernichtet aufgenommen. Auf der Aufführung, die als Neupositionierung des Hauses gedacht ist, lastet ein enormer Erwartungsdruck. Als sich der Erfolg nicht einstellt, das Publikum ausbleibt, entsteht eine der größten Krisen des Schauspielhauses, an deren Ende die Bühne wie man sie gekannt hat, aufgehört hat zu existieren.²¹³

²⁰⁶ Pohl, Ronald: „Niedertracht und Hochkultur“, in: *Der Standard*, 11. 6. 1996.

²⁰⁷ Kralicek, Wolfgang: „Servus Austria, oder Der Tod ist nicht das Ende“, in: *Theater heute*, 7/69, S. 12–21, S. 20.

²⁰⁸ Pohl, Ronald: „Laufsteg mit Toten Hosen“, in: *Der Standard*, 13. 1. 1997.

²⁰⁹ *Ebd.*

²¹⁰ Kralicek, Wolfgang: „Tatwaffe Leberkässemmel“, in: *Falter*, 17/98, S. 60.

²¹¹ *Ebd.*

²¹² *Ebd.*

²¹³ Vgl. 1. Teil, Chronik, Saison 1999/00.

2.2.6. Zusammenfassung

Nicht erst in der zweiten Ära, als die Bühne in der Porzellangasse ausdrücklich für Ur- und Erstaufführungen reserviert war, sondern bereits in den Jahren zuvor, sind lebende Autoren im Schauspielhaus ein zentrales Anliegen. In der ersten Phase kann das Schauspielhaus Autoren wie George Tabori, Heiner Müller und Botho Strauß fast exklusiv in Wien zeigen, auch bringt Hans Gratzer als erster ein Stück von Elfriede Jelinek und Bernard-Marie Koltès auf eine Wiener Bühne. Vergeblich versucht der Theatermacher indes ein Aufführungsverbot von Thomas-Bernhard-Stücken aufzuheben.

Am Ausgang des 20. Jahrhunderts machen es viele Gegenwartsdramatiker den Theaterleuten nicht einfach, verzichten häufig auf Fabel und Figuren, setzen statt dessen auf antimimetische Schreibstrategien, entdecken das szenische Potenzial der Sprache an sich. Vor allem den Zuschauern kommt in den nicht-narrativen Aufführungen eine wesentliche Rolle zu: Sie müssen den Abend für sich selbst lesbar machen. Hans Gratzers Inszenierungsstil, der sich stark von Bildern und Stimmungen ableitet, scheint mit diesen Herausforderung des neuen szenischen Schreibens gut Schritt halten zu können. Die neuen Schreibpraktiken befruchten sogar seine Inszenierungsarbeit. In der Auseinandersetzung mit den Texten, die weniger über Inhaltsanalyse funktioniert, entwickelt Gratzer mit seinen Schauspielern vor allem in der zweiten Schauspielhaus-Ära das so genannte „Auf den Punkt sprechen“.

In den Jahren von 1991 bis 2001 öffnet Hans Gratzer das Haus für Dramatiker, auf eine zu diesem Zeitpunkt völlig unübliche Weise: Er engagiert sie als Regisseure (Wolfgang Maria Bauer), Dramaturgen (Thomas Jonigk, Ernst Molden) oder Übersetzer (Marlene Streeruwitz), er initiiert Autorenwerkstätten zur Nachwuchsförderung. Doch all diese Bemühungen ändern nichts daran, dass man keinen Hausautor findet, der sich längerfristig ans Haus binden will; auch stellt sich mit keinem der Dramatiker eine künstlerische Partnerschaft ein, die über einen längeren Zeitraum wegweisende Aufführungen zum Ergebnis gehabt hätte. Am intensivsten wurde dies wohl mit Werner Schwab versucht, dessen beispiellose Karriere als Bühnenautor Anfang der 1990er Jahre eng mit den Uraufführungen von Hans Gratzer am Schauspielhaus verknüpft ist. Wenngleich es dabei durchaus zu guten, sogar sehr guten Theaterabenden kam, entwickelten die Aufführungen keine darüber hinausweisende Zugkraft. Selbst der Schwab-Experte Helmut Schödel, der am Schauspielhaus bei einigen Schwab-Inszenierungen involviert war, kommt zu folgendem Schluss: „Schwab wurde im Theaterbetrieb nicht

wirklich platziert. Er besaß nie einen inszenierenden Fürsprecher, wie ihn Thomas Bernhard beispielsweise in Claus Peymann fand.“²¹⁴

Die größte Enttäuschung, die Hans Gratzer bei seinem Engagement für die zeitgenössische Dramatik hinnehmen muss, ist zweifelsohne das mangelnde Publikumsinteresse. Trotz guter Kritiken ist die Bühne in der Porzellangasse häufig bestürzend schlecht besucht. Wiederholt kämpft man ums finanzielle Überleben. Am Konzept des avancierten Spielplans hält Hans Gratzer dennoch fest.

²¹⁴ Pohl, Ronald: „Aufblasbar, abwaschbar, wunderbar“, in: Der Standard, 9. 1. 1997.

2. 3. Das Schauspielhaus als Gay-Bühne¹

Das Schauspielhaus war in Wien in dem hier untersuchten Zeitraum die einzige Bühne, die Homosexualität wiederholt in Aufführungen thematisiert hat. Um dieses Interesse besser zu ergründen, ist es geboten, Hans Gratzers Umgang mit seiner sexuellen Orientierung anzusprechen. Toni Wiesinger vermittelt in zwei biographischen Episoden einen Eindruck davon, wie es gewesen sein könnte:

„Nach einer Premiere hat mich Hans einmal so vorgestellt: ‚Das ist mein Freund.‘ Darauf Attila Hörbiger: ‚So, so ein Freund also.‘ Hans: ‚Nein, das ist mein Freund. Ich lebe mit ihm zusammen.‘ So war der Hans, er hat sich nichts gepfiffen. Er ist in den 70er Jahren schon offen mit seiner Homosexualität umgegangen. Er hat keine große Sache daraus gemacht, aber es auch nicht verheimlicht. Unvergesslich ist für mich auch der erste Besuch bei Hans Gratzter zu Hause: Wir sitzen beim Kaffee, auf einmal sagt der Vater: ‚Ich habe in einer Ärztezeitschrift gelesen, dass man Homosexualität heilen kann.‘ Der Mutter war das peinlich, die Schwester hat gelacht, der Hans sagt nur: ‚Papa, red nicht so einen Blödsinn.‘“²

In einem der seltenen Interviews, in denen Hans Gratzter über seine Homosexualität spricht, sagt er folgendes:

Heinz Sichrovsky: Hattest du mit deiner Homosexualität je Schwierigkeiten?

Hans Gratzter: Nie. Für mich war es in dem Augenblick normal, da ich es gewusst habe. Also mit 14 Jahren. Die Einstellung ist da ein ganz entscheidender Punkt: Wenn du es sofort zulässt, wenn du es an dich heranlässt, hast du gewonnen.

Ist das nicht ein Schock, wenn man es herausfindet?

¹ Die Begriffe schwul und homosexuell werden synonym verwendet. Gay oder queer kommt vor allem dann zum Einsatz, wenn ein Bezug zur angloamerikanischen Situation hergestellt werden soll. Der Begriff „gay“ (auf Deutsch: bunt, vergnügt) entwickelte sich im Lauf der 1970er Jahre vom anrüchigen Schimpfwort zum identitätsstiftenden Schlagwort und erlangt als Emanzipationschiffre Bedeutung. Nach dem Vorbild der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung entsteht in den USA die Gay-and-Lesbian Movement, aus der sich die Gay-and-Lesbian-Studies entwickeln. Mit der Weiterentwicklung der Gender Studies, der Frauenforschung und poststrukturalistischen Zugängen wurden Geschlechterdifferenzen und Identitätsprobleme anders gedacht. Zu Beginn der 1990er entstanden aus den neuen Forschungsansätzen die so genannten Queer-Studies. Erneut wurde der Begriff „queer“ (auf Deutsch: seltsam, exzentrisch, fragwürdig) in einem emanzipatorischen Sinn umgedeutet. Eine konkrete Definition des Begriffs erweist sich als schwierig, da viele Queer-Denker gerade die Unbestimmtheit als wesentliches Kriterium erachten. Es geht hierbei nicht nur um einen Schulterschluss zwischen weiblicher und männlicher Homosexualität, sondern um die Zusammenführung weiterer sexuell und geschlechtlich marginalisierter Gruppen und Themen – etwa Trans- und Bisexualität, Drag, Butch/Femme oder Sadomasochismus. Für die US-amerikanische Literatin und Literaturwissenschaftlerin Eve K. Sedgwick bedeutet queer „das offene Geflecht von Möglichkeiten“. Michael Warner hat den Begriff als Konzept des Widerstands gegenüber „dem Regime der Normalität“ gedeutet. Eine weitere prominente Vertreterin der akademischen Debatte ist die Berkeley-Professorin Judith Butler. In *Gender Trouble*, ihrem wohl bekanntesten Werk, löst sie den Begriff des biologischen vom sozialen Geschlecht und entlarvt, unter Berufung auf Michel Foucault und Simone de Beauvoir, die Performativität und Konstruktion von Geschlecht. In *Body that matter* analysiert Butler, wie queer bereits als Identitätsbegriff funktioniert und nun seinerseits zu Ausschlussmechanismen führt. Vgl. Kroll, Renate (Hrsg.): Metzlers Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Begriffe. Stuttgart/Weimar: 2002, S. 137f und S. 327f. Für weitere Begriffsdiskussionen siehe: Rauchut, Franziska: Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen „Queer“-Debatte. Königstein: 2008.

² Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

Gratzer: Nur ganz zu Beginn. Du sitzt in Wiener Neustadt und wirst von Buben statt von Mädchen erregt und glaubst, mit dir läuft alles falsch. Zum Glück hatte mein Vater eine Kunstzeitschrift mit dem Titel „Das Schönste“ abonniert, und da konnte ich über Cocteau und Aslan nachlesen, und dass es das gibt. Als ich dann vom Reinhardt-Seminar geflogen bin – ich weiß bis heute nicht, weshalb -, haben manche gesagt, das hat damit zu tun, dass ich zu schwul bin. Eine Kollegin hat mich deshalb angespuckt.

Hast du keine Angst vor Spott und Vorurteilen?

Gratzer: Das kann mich nicht verhindern. Wer sonst als die paar Schwulen, die die Möglichkeit haben, sich zu bekennen, sollen das tun? [...] Für mich ist männliche Sexualität etwas sehr Klares, Starkes und Sauberer. Und ich will nicht verbergen, dass mich diese Ausbeutung der sogenannten Andersartigkeit stört.³

An anderer Stelle sagt er einmal:

„Ich möchte gar nicht anders ein. Ob das Leben anders verlaufen wäre, wenn ich nicht homosexuell wäre? Sicher, weil die Gesellschaft gegen Außenseiter jeder Art ist und man dazu gemacht wird. Ich habe mir in Form meines Theaters eine Burg gebaut, meine eigene Gesellschaft geschaffen. Schwieriger ist es für Beamte, Journalisten, Politiker.“⁴

Obwohl das Schauspielhaus, wie oben erwähnt, als Burg bezeichnet wird, in der man sich vor einer tendenziell homophoben Gesellschaft verschanzen konnte, etabliert sich das Haus absichtlich nicht als explizit homosexuelles Theater, was in den 1970er Jahren in Städten wie London, New York, San Francisco durchaus üblich war.⁵ Auch kommt es in der ersten Schauspielhaus-Phase noch nicht zu einem veröffentlichten Comingout von Hans Gratzer. „Wir waren nicht die schwule Truppe, so ein Etikett hat uns nicht interessiert“, erinnert sich etwa der Dramaturg Werner Walkner.⁶ Ähnlich sieht es Toni Wiesinger: „Schwulsein hat keine Rolle gespielt und ich habe mich immer gegen Vereinnahmungen durch Gruppierungen gewehrt. Diese Klüngelei ging mir auf die Nerven.“⁷ Zugleich gilt aber auch: „Schwulsein ist

³ Sichrovsky, Heinz: „Zeit der Angst“ in: Basta, 2/91, S. 110.

⁴ Hans Gratzer in: Kaindl, Dagmar: „Im Jahrhundert der Apokalypse“, in: News, 1/95, S. 129.

⁵ Eine Vorreiterrolle hat wohl New York inne. In der Ostküstenmetropole etablierte sich bereits in den 1960er Jahren eine homosexuelle Subkultur vor allem in den Künstlervierteln in Greenwich Village oder der Lower East Side. Das Cafétheater „Joe Cino's Caffe Cino“ wurde bereits 1958 eröffnet und war in den 1960er Jahren eine florierende Off-Off-Broadway-Bühne, in der etwa Stücke von Tennessee Williams, Oscar Wilde, Jean Genet, Lanford Wilson, Robert Patrick oder William Hoffman mit geringsten Mitteln aufgeführt wurden. 1965 gründeten Regisseur John Vaccaro und der Dramatiker Ronald Tavel mit „The Playhouse of the Ridiculous“ eine Bühne für Show-Auftritte von Transvestiten. 1967 eröffnete der Dramatiker Charles Ludlam („Camille“) eine weitere Drag-Burlesque-Show, ebenfalls in New York. Nach den Stonewall-Unruhen von 1969, einer Serie von gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen der New Yorker Polizei und Homosexuellen, begann sich die Gay-and-Lesbian-Bewegung zu formieren und es entstanden Bühnen nach den New Yorker Off-Off-Vorbildern in anderen US-amerikanischen Städten. Ende der 1970er Jahre gab es einschlägige Theaterformationen etwa in San Francisco („Theatre Rhinoceros“), Los Angeles („Celebration Theatre“) oder Chicago („Lionheart Theatre“). 1978 hat Terry Helbing schließlich die Gay Theatre Alliance gegründet, bis 1981 gab es bereits 28 eingetragene Theatergruppen und ein jährliches Festival. Vgl. Bottoms, Stephen J.: *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Michigan: 2004; Sinfield, Alan: *Out on stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. New Haven, London: 1999, S. 297–308; Kekki, Lasse: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I–II*. Bern: 2003, S. 272.

⁶ Vgl. Kekki, Lasse 2003, S. 156 f, Clum, John M.: *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*. New York, Oxford: 1992, S. 7 f und S. 317 sowie Grimm, Andrea: *Out of the Theater Closet. Das amerikanische queer und gay Theater 1980–1995*. Univ-Wien Dipl.: 1998.

⁷ Walkner, Werner, 22. II 2010.

⁷ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

in die Arbeit eingeflossen. Es war da. Die Leute haben es gespürt.“⁸ Aus einem transkribierten Gespräch geht hervor, dass das Schauspielhaus von Kollegen unter der Hand als „schwules Theater“ bezeichnet wurde – was offenbar mit negativem Gerede einhergeht:

„In der Intrigenküche schwelt es allerdings, wird vom ‚schwulen Theater‘ gemunkelt, das heterosexuellen Schauspielern verschlossen sei, solch grober Unsinn.

Aber so gelingt es dem Vorurteil immer: wer mit Geld gut umgehen kann und eine große Nase hat, ist ein Jude; wer erfolgreich Theater (gar Ballett) macht, kann nur schwul sein; auch die Seele des Negers ist schwarz; um Unholde handelt es sich allemal; und würde einer lang genug behaupten, die Chinesen seien schuld am schlechten Wetter, würde sich auch das herumsprechen: das Mittelalter in uns.“⁹

Zwischen diesen Polen bewegt sich das Schauspielhaus: Einerseits will man sich keineswegs als schwule Bühne vereinnahmen oder kategorisieren lassen. Andererseits verhilft das Haus in der Porzellangasse nicht zwangsläufig, aber immer dann, wenn sich eine gute Gelegenheit bietet, einer homosexuellen Minderheit in einer heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft zu einem künstlerischen Ausdruck.

Autoren, deren Homosexualität bekannt ist, oder die ihre Neigung offen in den Stücken thematisieren, nehmen in der Spielplanstatistik eine eher untergeordnete Rolle ein. Von 1978 bis 1986 sind es – die *Rocky Horror Picture Show* mitgezählt – vielleicht sieben von 63 Aufführungen; von 1991 bis 2001 dürfte sich die Zahl etwa verdoppelt haben, ist aber noch immer nicht Spielplan dominierend.¹⁰ Eine diesbezügliche Statistik läuft zunehmend ins Leere, da es ein Signum der Zeit ist, dass Künstler sich mit Bezug auf die Queer-Philosophie absichtsvoll diverse sexuelle Spielformen offenhalten. Zudem setzt sich nicht zwangsläufig jeder homosexuelle Autor beständig mit Homoerotik auseinander. Um ein Beispiel aus der zweiten Schauspielhaus-Ära zu bringen: Das preisgekrönte Stück *W;t* der lesbischen Autorin Margaret Edson verhandelt das Sterben einer krebskranken heterosexuellen Patientin. Umgekehrt vermögen freilich auch heterosexuelle Autoren Homosexualität in unvoreingenommener Weise darzustellen. Heiner Müllers *Leben Grundlings Lessings Schlaf Traum Schrei* wäre hierfür ein Exempel aus der ersten Schauspielhaus-Ära. Demnach steht nicht die sexuelle Orientierung eines Dramatikers in diesem Kapital im Vordergrund, sondern vielmehr die Art und Weise wie Homosexualität in den Texten und Aufführungen

⁸ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

⁹ Das Gespräch dürfte im Zusammenhang mit den *Bent*-Proben geführt worden sein, vermutlich stammt das Zitat von Hans Grätzer, es ist notiert auf einem losen Blatt, ohne Titel, Autor oder Datum. Privatarchiv Ingrid Rencher.

¹⁰ Neben Genets *Balkon* (4. 5. 1978), Martin Shermans *Bent* (11. 12. 1980), Pier Paolo Pasolinis *Orgia* (7. 3. 1985) und Bernard Marie Koltès *Combat – der Kampf des Negers und der Hunde* (26. 4. 1984) wird am 15. Feber 1979 Colin Spencers *Lilith* uraufgeführt, Spencer hat seine Bisexualität künstlerisch thematisiert und öffentlich ausgelebt. Die Abschlusspremiere ist eine Collage aus Federico-Garcia-Lorca Einaktern. In der zweiten Schauspielhaus-Phase würde eine exakte Zählung ins Leere laufen. Wenn man nur jene Autoren im Spielplan zählt, die ein Outing publik gemacht haben sowie jene Stücke, die sich eindeutig mit homosexuellen Themen beschäftigen, hat sich die Zahl in der zweiten Schauspielhaus-Ära gegenüber den 1970er und 1980er Jahren etwa verdoppelt.

repräsentiert wird. Damit folgt die Arbeit der Definition des US-amerikanischen Theaterwissenschafters Alan Sinfield, der von einem „gay-themed theatre“ spricht.¹¹

Das stärkste Bekenntnis zu homosexuellen Anliegen legt das Haus in der ersten Schauspielhausphase wohl mit Martin Shermans *Bent* ab. Der US-amerikanische Autor verarbeitet in dem Broadway-Erfolgsstück die Verfolgung Homosexueller während der NS-Zeit. 1980, als das Schauspielhaus das Stück mit durchschlagendem Erfolg bringt, hat die Geschichtsaufarbeitung der Häftlinge mit dem rosa Winkel gerade erst begonnen.¹²

In der zweiten Ära positioniert sich das Schauspielhaus etwas deutlicher und ist im Wien der 1990er Jahre die einzige Bühne, die sich kontinuierlich mit dem Thema Aids auseinander setzt. Den mit Abstand größten Erfolg feiert Hans Gratzer wohl mit Tony Kushners Aids-Bühnenepos *Angels in America*. Über die Entscheidung, verstärkt schwules Theater zu machen, äußert sich Gratzer einmal ganz grundsätzlich:

„Warum soll ich nicht Theater machen über Themen, die mich betreffen? Ich habe mit meinem Outing nie eine besondere Scheu gehabt, aber ich habe es auch niemanden aufgezwungen. Was mich so fasziniert ist, dass sich tausende Menschen Themen anschauen, die sie per se überhaupt nicht interessieren – aber sie gehen trotzdem rein... und dann denken sie sich vielleicht, die sind ja gar nicht so anders.“¹³

Im Folgenden werden einige theoretische Überlegungen zur Darstellung von Homosexualität auf der Bühne angestellt. Vor diesem Hintergrund werden schließlich die Leistungen des Schauspielhauses herausgearbeitet, wobei zu zeigen ist, dass Hans Gratzer bei seiner Stückwahl wesentliche Entwicklungen aufgreift - vom closet zum post-closet, vom gay zum queer Drama.

¹¹ Sinfield, Alan 1999, S. 4.

¹² Ein weiterer Indikator dafür, wie lange das Schicksal homosexueller Häftlinge vernachlässigt wurde, ist dass sie erst 2005 in das österreichische Opferfürsorgegesetz aufgenommen wurden. Vgl. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands.

¹³ Gratzer, Hans, II. 4. 1995, Interview mit Gerald M. Bauer, Typoskript S. 5 f. Privatarchiv Gerald M. Bauer.

2.3.1. Theoretische Reflexionen zur Darstellung von Homosexualität auf der Bühne

Vom closet zum postcloset

Für den Zeitraum vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts etabliert sich, aufgrund der strafrechtlichen Ahndung homosexueller Akte sowie der gesellschaftlichen Ächtung homoerotischer Liebe, im Umgang mit gleichgeschlechtlicher Liebe ein Phänomen, das die angloamerikanische Wissenschaft, führend in der Gay- und Queerforschung, als „closet“¹⁴ bezeichnet. Diese Metapher hat sich eingebürgert, um historische und soziale Dynamiken einer homosexuellen Minderheit innerhalb einer heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft zu beschreiben.¹⁵ Hinsichtlich der Darstellung homosexueller Figuren in der Literatur, auf der Bühne oder im Film spricht die Forschung für diesen Zeitraum vom „closet paradoxon“¹⁶ - bei dem Homosexualität zwar behauptet, aber zugleich wieder verleugnet wird. Homosexuelle Charaktere werden dabei mit weitgehend negativ konnotierten Klischees dargestellt. Dadurch werden schwule Protagonisten marginalisiert, was dem (mehrheitlich heterosexuellen) Publikum ermöglichen soll, Homosexualität (im eigenen Umfeld) zu verleugnen. Ein Katalog an Gesten und Inszenierungsformen hat sich hierfür etabliert, wobei die klischeierte Darstellungsweise – etwa geziertes Reden, exaltierte Kleidung, ein überzeichneter Gang sowie eine gewisse Geckenhaftigkeit - derart nachhaltig das Bild von Homosexuellen in der Gesellschaft geprägt hat, dass etwa der US-amerikanische Drehbuchautor und Filmhistoriker Vito Russo in den 1980er Jahren mit der Aussage provoziert hat: „Homosexuals are a compendium of media-created stereotypes“.¹⁷

¹⁴ Closet als Adjektiv verwendet, bedeutet heimlich, verborgen und impliziert etwas Schamhaftes, Verbotenes - „a closet alcoholic“, ein heimlicher Alkoholiker, oder eben „a closet homosexual“. To "come out of the closet", häufig abgekürzt als „coming out“, wird mittlerweile im englischen Sprachgebrauch ausschließlich für offen gelebte Homosexualität verwendet.

¹⁵ Die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Eve Kosofsky-Sedgwick sieht in ihrem Standardwerk *Epistemology of the Closet* in der Dualität von „being in the closet“ und „coming out“ einen massiven Unterdrückungsmechanismus, der sich gegen die homosexuelle Minderheit richtet. Für Michel Foucault ist mit dem Konzept des „closet“ ein „kodierter Freiraum der Diskursivierung von Homosexualität“ entstanden, diesen Gedanken führt etwa die Theaterwissenschaftlerin Andrea Grimm in ihrer Diplomarbeit aus. Die jüngste Forschung betrachtet das „closet“ als weitgehend überwunden. Der US-amerikanische Soziologe Steven Seidman erkennt darin nur mehr ein historisches Phänomen, das in einer bestimmten Phase des 20. Jahrhunderts virulent war. Vgl. Kosofsky-Sedgwick, Eve: *Epistemology of the Closet*. Berkeley: 2008 (1993), S. 71; Grimm, Andrea 1998, S. 20. Seidman, Steven: *Beyond the Closet; The Transformation of Gay and Lesbian Life*. New York: 2003.

¹⁶ Grimm, Andrea 1998, S. 7.

¹⁷ Als typische Positionen gelten: Hände-in-die-Hüfte-legen, weiche Handgestik, rollende Augen, geziertes Reden, lispeln, exaltierte und sehr auffällige Kleidung, ein überzeichneter Gang sowie eine gewisse Geckenhaftigkeit; häufig zeichnete die homosexuelle Figur ein künstlerisches Talent aus, auch eine enge Verbindung mit der Mutter oder eine besondere Sensibilität waren nicht selten; bestimmte Berufe - wie Künstler, Innenarchitekt, Designer, Friseur – traten gehäuft auf; in der Regel erlebte der homosexuelle Protagonist nicht das Ende des Stücks, Selbstmord war hierbei eine bevorzugte Todesart, oder die Figur fristete ein Dasein in Einsamkeit und Isolation. Üblicherweise war der Homosexuelle reduziert auf eine Nebenfigur und wurde bevorzugt entweder als Schmerzensmann oder als Lachnummer inszeniert, kaum jedoch als aktiver, viril agierender Protagonist. Vgl. Russo, Vito: *The Celluloid Closet*.

Im Laufe der Liberalisierungsprozesse der 1960er und 1970er Jahre fällt das Totalverbot homosexueller Handlungen in den meisten westlichen Demokratien. Vor allem in Städten wie New York, San Francisco, Paris und London entfaltet sich (zumal im subkulturellen Umfeld) eine lebendige homosexuelle Szene mit einschlägigen Treffpunkten und Szene-Lokalen und eben auch: Spielorten. Hans Gratzer und seine engsten Mitarbeiter sind über die Aufbruchstimmung in den Metropolen informiert, es ist wiederholt von Reisen nach London oder New York die Rede, da Wien zu dieser Zeit „zu eng, zu grau, zu konservativ“ erschien.¹⁸ Eine intensive Auseinandersetzung mit dem US-amerikanischen Theater spiegelt sich im Spielplan beider Schauspielhaus-Phasen wider, weshalb im Folgenden einige Entwicklungen des Gay-Theaters US-amerikanischer Ausprägung skizziert werden.

„New gay aesthetics“: Camp, Drag

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts können sich homosexuelle Künstler ganz anders entfalten, als es vorangegangenen Generationen möglich war.¹⁹ Dramatiker setzen sich in ihren Stücken explizit mit homosexuellen Themen auseinander, ohne Verfolgung oder Zensur zu riskieren. In dieser Übergangsphase vom closet zum post-closet geht es in vielen Stücken um die Lebensbedingungen von Schwulen und Lesben, das Comingout erweist sich häufig als zentrales Ereignis. Neue Theatergruppen werden gegründet, neue Aufführungsorte etablieren sich, ausgehend von New York entwickelt sich eine regelrechte Gay-Theater-Bewegung. Die Inszenierungen beschreibt der US-amerikanische Theaterhistoriker Alan Sinfield folgendermaßen: „They were anarchic and aggressively amateurish as they celebrated fun, dress-up, drag, exhibitionism, and sexual freedom.“²⁰ Wenngleich die Projekte nicht selten kurzlebig waren und häufig nur von einer lokalen (Gay)-Gemeinschaft wahrgenommen wurden, sind sie doch lebendiges Beispiel für ein erwachendes Selbstbewusstsein.

Bei der szenischen Umsetzung erscheinen die closet-Traditionen zunehmend als antiquiert. Eine junge Generation von Theatermachern steht vor der Frage: Wie kann man homosexuelle Themen und Lebensformen zeitgemäß auf der Bühne darstellen? Lassen sich einige der

Homosexuality in the Movies. Toronto: 1987, S. 248. Clum, John M 1994, S. 91, De Jongh, Nicholas: Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage. London, New York: 1992, Grimm, Andrea 1998, S. 33 f.

¹⁸ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹⁹ Über Stücke mit schwulen und lesbischen Inhalten und die damit einhergehenden Schwierigkeiten in der „closet“-Ära, vor allem die kulturellen Verdrängungsstrategien in den Nachkriegsjahren s. Sinfield, Alan 1999; Savran, David: A Queer Sort of Materialism. Recontextualizing American Theater. Michigan: 2003.

²⁰ Sinfield, Alan 1999, S. 300.

closet-Klischees, die ursprünglich diffamierend konnotiert waren, trotzdem aber Teil der homosexuellen Historiographie sind, affirmativ umdeuten?²¹

In diesem Zusammenhang erfährt auch die Camp-Ästhetik eine Neubewertung.²² Gruppen wie „Ballet Trockadero de Monte Carlo“, „La Gran Scena Opera Company“, „Hot Peaches“ und „Bloolips“ werden im Lauf der 1970er und 1980er Jahre für eine Ästhetik bekannt, die Camp- sowie Drag-Elemente einsetzt und ein artifizielles, anti-naturalistisches Theater propagiert. Diese Gruppen sind bzw. waren im New York Off-Off-Broadway angesiedelt und verstehen es, mit minimalen Mitteln einen maximalen Bühneneffekt zu erzielen. Häufig werden sie im Zusammenhang mit einer „new gay aesthetic“ genannt.

Hans Gratzer und sein Kernteam haben mit großer Wahrscheinlichkeit von diesen Gruppen gehört oder vielleicht sogar einzelne Aufführungen gesehen, es könnte daher gut möglich sein, dass die Theatermacher sowohl vom überzeichneten Bühnenspiel als auch von den Auftritten der Transvestiten sowie der opulenten Ausstattung inspiriert worden sind. Jedoch greift man sicher zu kurz, würde man Gratzers Schaffen am Schauspielhaus vorrangig aus der new-gay-aesthetic-Perspektive betrachten wollen.

Der nackte Körper auf der Bühne

Wiederholt spricht Hans Gratzer davon, dass er von „La Mama“ inspiriert wurde.²³ Auch Toni Wiesinger meint: „In den 70ern war er [Hans Gratzer, Anm.] einer der ersten, der mit den Methoden von La Mama²⁴ in Wien experimentiert hat“. ²⁵ Weitere Anregungen kamen, laut Toni Wiesinger, von einer Gruppe namens The Citizens Company, die seinerzeit die

²¹ Kekki, Lasse 2003, S. 156f; Clum, John M. 1994, S. 317.

²² Susan Sontag hat 1964 in ihrem breit rezipierten Aufsatz „Notes on ‘Camp’“ eine bis dato gültige Definition vorgeschlagen: Demnach stellt Camp eine Art dar, die Welt als ästhetisches Phänomen zu betrachten. Kurz gefasst, ist es der Triumph des Stils über den Inhalt und unterläuft die Dualität von E- und U-Kultur zugunsten der Pop-Kultur. Sontag zieht Verbindungen zwischen Camp und der homosexuellen Subkultur vor 1969: Camp mag hier als Strategie wirksam gewesen sein, um mit einer als dominant und feindlich empfundenen Kultur umzugehen. Camp-Codes stifteten Solidarität unter den Mitgliedern der Subkultur. Nach Sontag untergräbt die „Enthronung des Ernsten“ aber auch politisches Handeln. Vielleicht war dies mit ein Grund, warum Camp - vor allem in der politisch engagierten Schwulenbewegung - zunehmend an Bedeutung verloren hat. Ein Revival erlebte die Camp-Ästhetik Anfang der 1990er Jahre im kulturellen Mainstream. Der Erfolg von Drag-Auftritten am Broadway rückte die Gay-Kultur zunehmend in einen Entertainment-Kontext, die soziale Signifikanz der Camp-Codes ging dabei weitgehend verloren. Die jüngere Forschung spricht sich für eine Umdeutung des Camp-Begriffes unter dem Queer-Vorzeichen aus, demzufolge Camp durchaus eine performativ-analytische Strategie sein könnte, ausschlaggebend seien hierfür der historische Kontext und die sozialen Umstände. Vgl. Sontag, Susan: „Anmerkungen zu ‘Camp’“, in: dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M: 1989, S. 322–341; Román, David: *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture, and AIDS*. Bloomington, Indianapolis: 1998, S. 88–115, insb. S. 99 und Pellegrini, Ann: „After Sontag: Future Notes on Camp“, in: Haggerty, George E., McGarry, Molly (Hrsg.): *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Malden/Oxford/Carlton: 2007. (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 13) S. 168–193.

²³ Gratzer, Hans, II. 4. 1995, Interview mit Gerald Maria Bauer, Typoskript S. 5, Privatarchiv Gerald Maria Bauer.

²⁴ Anders als Lee Strasbergs „Method acting“, das in den USA weit verbreitet war, und von einer Innerlichkeit, einer psychologisch motivierten Rolleninterpretation ausgeht, richtete das La Mama-Training den Fokus auf den körperlichen Ausdruck und den kinetischen Aspekt einer Rolle. Eine Workshop-Reihe mit einem breiten Übungskatalog wurde entwickelt, wobei Stimme, Ausdruck und Bewegung nicht nur des einzelnen Schauspielers, sondern des Kollektivs im Vordergrund standen. Die Kreativität jedes Einzelnen sollte für das Gruppenganze entfesselt werden. Ein weithin bekanntes Beispiel für die szenische Umsetzung dieser Ensemblestechnik ist etwa das Musical *Hair* (1968), bei dem der La Mama-Regisseur Tom O’Horgan die Techniken für den Broadway adaptiert hat. Vgl. Bottoms, Stephen 2004.

²⁵ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

schottische Kleinstadt Glasgow mit sexueller Freizügigkeit auf der Bühne konfrontiert hat.²⁶

Sowohl La Mama als auch The Citizens Company stehen in den 1970er Jahren beispielhaft für die Suche nach nicht-konventionellen Spielformen.²⁷ Es wird intensiv mit einer anderen Art von Unmittelbarkeit und Körperlichkeit auf der Bühne experimentiert, wobei der nackte Körper auf der Bühne nicht nur zugelassen, sondern regelrecht zelebriert wird.

Im Schauspielhaus ist Nacktheit jedoch nie Selbstzweck, „sondern immer dramaturgisch begründet“.²⁸ Toni Wiesinger sagt: „Wir wollten das Publikum nicht schockieren, das war nie unsere Absicht, zu uns sind Leute gekommen, die eine andere Art von Theater wollten.“²⁹ Die Einschätzung des Schauspielers Justus Neumann:

„Er [Hans Gratzer, Anm.] hat viel Mut bewiesen, was Nacktheit auf der Bühne betrifft, was Sexualität und Brutalität anlangt. Er hat damit ein bürgerliches Theater und konventionelle Traditionen massiv hinterfragt. Ich denke, dass war ihm nicht nur ein persönliches Anliegen, da ging es auch um einen politischen Ansatz: Vielleicht, dass die Zuschauer die Scheu vor Schwulen verlieren, im weiteren Sinne ging es ihm schon um eine offenere Gesellschaft.“³⁰

Der nackte Körper auf der Bühne beschäftigt auch die Theoretiker des Gay-Theaters, wobei es vor allem um den unbedeckten Penis, als Zentralorgan des Begehrrens geht. John M. Clum streicht in seiner einflussreichen Studie „Acting Gay“ die mise en scène des entblößten Männerkörpers hervor. Noch zwei weiteren Situationen räumt Clum einen besonderen Stellenwert ein: Dem Auftritt von Transvestiten, wobei hier bewusst Geschlechterfestlegungen aufgelöst und hinterfragt werden sollen; sowie Männer, die einander auf der Bühne küssen.³¹ Für ein heterosexuelles Publikum wohnt diesen Darstellungsversuchen - zumindest in der Übergangsphase vom closet zum postcloset - noch

²⁶ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011. Das „Citizens Theatre“ ist eigentlich eine schottische Traditionsbühne, 1878 eröffnet, verfügt das Haus über eine Hauptbühne (500 Plätze), zwei Studio-Bühnen mit 100 bzw. 50 Plätzen. Als Ensemblesname hat sich im Lauf des 20. Jahrhunderts „The Citizens Company“ eingebürgert. In den 1970er Jahren, als die Bühne zur Inspirationsquelle für das Schauspielhaus wurde, hat ein Triumvirat das Haus geführt - Giles Havergal, Philip Prowse und Robert David MacDonald sorgten in dieser Phase für heftige Kontroversen und wütende Gefechte. 1970 kam es etwa zu einem Solidaritätsakt der Künstler mit den streikenden Gewerkschaften, am 8. Dezember konnte jedes Gewerkschaftsmitglied gratis die Aufführung besuchen, im selben Jahr sorgte eine Hamlet-Inszenierung für Aufregung, bei dem körperbetonten Spielstil kam es auch zu Nacktszenen. 1975 wurde ein Werbeplakat zum Stadtgespräch, das Shakespeare als Drag-Queen abbildete. 1977 wurden erneut Nacktszenen beanstandet, diesmal in einer *Dracula*-Aufführung. Am Spielplan standen auch explizite Gay-Dramen (*Camille*). Vgl.: The Citizens Company (Hrsg.): The Citizens Company 1976–1979. Glasgow: 1979.

²⁷ Die Anleihen und Inspirationsquellen für ein körperbetontes Spiel, das mit üblichen Spielkonventionen brechen will, sind vielfältig: Man orientiert sich nicht nur an US-Avantgardegruppen wie La Mama oder Living Theatre, sondern lässt auch traditionelle Darstellungsformen wieder aufleben, die nicht dem bürgerlichen Bildungskodex unterliegen, wie Commedia dell'arte, Variété oder Zirkus (vor allem: Clownerie und Akrobatik). Auch ein interkultureller Dialog mit fernöstlichen Theatertraditionen wird von Theaternachern wie Ariane Mnouchkine oder Peter Brook erfolgreich vorgelebt. Vgl.: Weih, Angie: Freies Theater. Berichte und Bilder, die zum Sehen, Lernen und Mitmachen anstiften. Reinbek bei Hamburg: 1981.

²⁸ Walkner, Werner, 22. 11. 2010.

²⁹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

³⁰ Neumann, Justus, 5. 10. 2005.

³¹ „The homosexual act that defines the actor as homosexual is the kiss on the lips.“ Vgl.: Clum, John M. 1994, S. 12. In diesem Zusammenhang erscheinen auch die sogenannten Kiss-Ins erwähnenswert, welche die Aids-Aktivisten ACT UP in den späten 1980er Jahren inszenieren werden.

ein gewisses Schockpotenzial inne, während die Szenen für ein homosexuelles Publikum zu einem Gradmesser für die Authentizität der Theatermacher werden können.³² Diese drei Merkmale der post-closet-Darstellung: Drag, nacker Penis und Zungenkuss kommen in Martin Shermans *Bent* vor und werden auch im Schauspielhaus so auf die Bühne gebracht.

Aids auf der Bühne

Anfang der 1980er Jahre wird mit dem Aufkommen von Aids die Krankheit zum Inhalt zahlreicher Gay-Dramen und Performances. Die US-amerikanische Theaterwissenschaft betrachtet die szenische Auseinandersetzung mit Aids bereits als Spezifikum der 1980er Jahre, vergleichbar mit den Happenings der 1960er Jahre.³³ Die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem medizinischen Phänomen - nicht nur auf der Bühne, auch im Film, in der Literatur, der bildenden Kunst und Fotografie - ist eng mit den gesellschaftspolitischen Implikationen der Epidemie verknüpft. Die frühen Hypothesen der Epidemiologen stellten einen direkten Bezug zu der Lebensweise von Homosexuellen her, was sehr bald zu einer Einteilung in so genannte Risikogruppen führte, was sich bekanntlich als fataler Irrtum erwiesen hat.³⁴ Doch zu Beginn löst Aids vor allem bei rechts-konservativen Kräften eine regelrechte Hysterie aus.³⁵ Von selbsternannten Moralisten wie dem US-Politiker Pat Buchanan wurde die Epidemie als Heimsuchung definiert, der US-Fernsehprediger Jerry Falwell sah darin etwa eine Bestrafung Gottes.³⁶ Angesichts dieser Wahrnehmung in der Öffentlichkeit, die häufig von homophoben Vorurteilen geprägt wurde, ist nachvollziehbar, dass viele Künstler sich veranlasst sehen, in ihren Arbeiten das Bild, das sich die Gesellschaft von Aids gemacht hatte, zu revidieren. Für die Gaygemeinschaft bedeutet Aids naturgemäß eine Katastrophe, mit persönlichen Tragödien, schmerzlichen Verlusten sowie einem gesellschaftspolitischen Rückschlag. Die libertinären Freiheiten, kaum

³² Über die Bedeutung des Zungenkusses: In einem Off-Off-Broadway Theater im New Yorker Greenwich Village wird eine Kuss-Szene in Lanford Wilsons Stück *Fifth of July* als 15-minütiges Ereignis inszeniert, vom mehrheitlich homosexuellen Publikum wird der nicht endenwollende Zungenkuss frenetisch beklatscht. Als dasselbe Stück später am Broadway herauskommen soll, haben der Autor und Regisseur Marshall Mason die Kuss-Szene deutlich entschärft. Vgl. Grimm, Andrea 1998, S. 86f.

³³ Vgl. De Jongh, Nicholas: A.a.O., S. 179, Grimm, Andrea: A.a.O., S. 106, Kekki, Lasse: A.a.O., S. 273.

³⁴ Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre werden in den USA gehäuft Fälle von Immunschwäche bei Erwachsenen bekannt. Im Zentrum der Diagnose standen ein seltener Hautkrebs und eine ebenfalls ungewöhnliche Form von Lungenentzündung. Das Center for Disease Control (CDC), die verantwortliche Stelle für die Überwachung und Kontrolle von Epidemien in den USA, hat beim Versuch, die Krankheit zu ergründen, gemeinsame Attribute der Patienten isoliert – es handelte sich um junge, homosexuelle Männer, die in urbanen Bereichen (New York, Los Angeles, San Francisco) lebten. Ende Jänner 1982 einigten sich die amerikanischen Wissenschaftler auf die inoffizielle Bezeichnung GRID (gay-related immunodeficiency), im Herbst 1982 wird das Akronym Aids – „acquired immune deficiency syndrome“ – offiziell anerkannt. Dass die sexuelle Orientierung so massiv das frühe Bild von Aids bestimmte, war prägend für das weitere Verständnis der Krankheit, in der Folge wurde ein Konzept der Risikogruppen entworfen, das die Betroffenen in vier Gruppen teilte – „the four H's: homosexuals, heroin drug users, Haitians and hemophiliacs“. Erst allmählich wurde offensichtlich, dass Aids nicht als Randgruppenphänomen behandelt werden kann. Vgl.: Wührheim, Heide: Der Umgang mit dem Phänomen Aids im amerikanischen Theater 1984 – 1994. Dipl. Wien: 1995. S. 12–20, S. 30.

³⁵ Clum, John 1993, S. 47.

³⁶ Über die politischen und gesellschaftlichen Implikationen von Aids vgl.: Sontag, Susan: AIDS and his Metaphores, New York: 1989 sowie: Wührheim, Heide 1995.

gewonnen, schienen bereits wieder verloren. Über allem schwebt die Sorge, ob die Epidemie Bekannte, Freunde, Liebhaber - gar einen selbst - treffen werde.

Diese Extremsituation verleiht den ersten szenischen Auseinandersetzungen besonderes Gewicht. Anfänglich geht es dabei vor allem um den Informationsaustausch über das Wesen der Krankheit, um eine selbstbestimmte Form der Darstellung sowie um das Gedenken an die Verstorbenen.³⁷ Die Dringlichkeit der ersten Aids-Dramen lässt sich vor allem durch die unmittelbare Betroffenheit vieler Künstler und weiter Teile des Publikums erklären. Auf der Bühne wird offen verhandelt, was in das Leben vieler Zuschauer einbricht wie ein Tornado und von der Mehrheitsgesellschaft entweder totgeschwiegen oder verteufelt wird. Die Aufführungen sind daher ein willkommenes und notwendiges Ventil für Wut, Angst und Trauer.³⁸ Der US-amerikanische Theaterwissenschaftler David Román hebt in seiner Studie *Acts of Intervention* diesen gemeinschaftsbildenden Aspekt hervor und verwendet für die von ihm so genannten „social performances“ einen erweiterten Theaterbegriff, der auch Ereignisse wie öffentliche Trauerfeiern, Fackelumzüge oder Benefizveranstaltungen inkludiert.³⁹ Noch vor der Gründung der aktionistischen Lobbyorganisation Act up, waren öffentlichkeitswirksame Events offenbar fixer Bestandteil des Repertoires, mit dem die Gaygemeinschaft dem Phänomen Aids begegnet.⁴⁰

In den 1980ern und 1990ern kommt es zu einer weiteren Theaterbewegung namens AIDS/US. Dabei treten Betroffene - HIV-infizierte Personen, Familienmitglieder oder Freunde sowie Sozialarbeiter oder Mediziner - gemeinsam auf die Bühne und sprechen in einer Art Story-Telling-Performance über ihren persönlichen Umgang mit der Krankheit. Diese Laien-Darstellungen, die etwas von inszenierten Selbsthilfegruppen an sich haben, sind ursprünglich als regionale Veranstaltungen gedacht, für einen kleinen Kreis von Leidtragenden. Laut Román finden diese Aufführungen jedoch regen Zulauf und werden bald USA-weit abgehalten.⁴¹ Hans Gratzer wird am Schauspielhaus eine Informationsreihe starten, die von der AIDS/US-Bewegung inspiriert sein könnte.⁴²

³⁷ Román, David: *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture, and Aids*. Bloomington, Indianapolis: 1998. S. 4.

³⁸ Wührheim, Heide 1995, S. 81 und S. 118, Grimm, Andrea 1998., S. 118, Kekki, Lasse 2003, S. 278.

³⁹ Román, David 1998, S. 10 und S. 43.

⁴⁰ Die Bewegung Act Up (engl.: AIDS Coalition to Unleash Power, dt.: AIDS-Koalition um Kraft zu entfesseln) entstand 1987 in New York. Erklärtes Ziel der Vereinigung war, durch öffentlichkeitswirksame Aktionen auf die Krankheit aufmerksam zu machen und politischen Druck auszuüben, damit Betroffenen geholfen wird. Die Initiative, fand bald Anhänger auf der ganzen Welt. Die Abkürzung Act Up bedeutet auch „sich auflehnen“, „Theater machen“, „Ärger machen“, was mit öffentlichkeitswirksamen Demonstrationen und Straßenaktionen durchaus geschah. Höhepunkte waren etwa die Blockade der Golden Gate Bridge sowie so genannte „Die-Ins“, dabei legten sich Aktivisten wie tot auf die Straße. Vgl. Wührheim, Heide 1995, S. 35–40, Kekki, Lasse 2003, S. 82.

⁴¹ Román, David 1998, S. 75.

⁴² Wurmdobler, Christopher: „Theater: Ort der Kommunikation“, in: Salzburger Nachrichten, 6. 2. 1991. N. N.: „Schauspielhaus: Fragen zur Homosexualität“, Kurzmeldung in: Standard, 4. 2. 1991; N. N.: „Theater Wien“, Kurzmeldung in: Arbeiterzeitung, 14. 2. 1991

Bei den Aids-Dramen geht man mittlerweile von drei Wellen aus⁴³: In der ersten Phase, zu deren wesentlichen Vertretern William Hoffman (*As Is*) und der Act-Up-Mitbegründer Larry Kramer (*The Normal Heart*) gehören, ist der Grundton vieler Stücke von Ratlosigkeit und der Annahme geprägt, dass Aids unweigerlich zum Tod führt.⁴⁴ Die Erotik, welche die Gay-Dramen der 1970er Jahre dominiert, ist in den Aids-Dramen der 1980er Jahre einer gewissen Romantik gewichen. Die Frage, um die viele Texte nun kreisen: Wirst du mich noch lieben, wenn ich todkrank und von Blessuren gezeichnet bin?⁴⁵ Auch die mise en scène des nackten männlichen Körpers, eine Obsession vieler Gay-Theatermacher der 1970er, durchläuft notgedrungen eine Veränderung. Wie und ob man einen von Aids devastierten Leib zeigt, wird nun eine Kernfrage der Darstellung – nicht nur in den Stücken, auch in Ausstellungen und Filmen wird der siechende Korpus zum Sujet erhoben.⁴⁶

In einer zweiten Welle kommt bereits eine jüngere Autoren-Generation zu Wort, die nicht mehr zwangsläufig die Todesfolge vor Augen hat, und der es verstärkt darum geht, das Leben eines HIV-Positiven darzustellen und den Betroffenen Mut zuzusprechen. In diese Phase fällt etwa Harry Kondoleons *Zero Positive*, das auch im Schauspielhaus gezeigt wird. Aids ist im Stück zwar präsent, steht aber nicht unbedingt im Zentrum der Handlung und wird nicht ein einziges Mal erwähnt. In Craig Lucas *Prelude to a Kiss*, ebenfalls im Schauspielhaus gespielt, braucht es schon viel Fantasie, um eine Verbindung zur Krankheit überhaupt herzustellen, die vom Autor jedoch intendiert ist. *Prelude to a Kiss* kann als Allegorie gelesen werden: Bei einer Hochzeit taucht uneingeladen ein alter, kranker Mann auf, es kommt zu einem unbemerkten Seelentausch, im Körper der Braut steckt fortan der alte Mann, während sich die

⁴³ Autoren wie John M. Clum oder Alan Sinfield unterscheiden noch einmal zwischen Aids-Dramen, die von homosexuellen Autoren verfasst sind und sich nicht primär an ein Mainstream-Publikum richten, von Dramen, die ausdrücklich für ein Massen-Publikum geschrieben wurden – wie Fernseh-Serien oder Hollywood-Spielfilme – in denen etwa eine Nebenfigur an Aids erkrankt ist und sich das Drama mehr aus der Perspektive der Eltern und Freunde entwickelt. Für Clum stellen diese Inszenierungen der HIV-positiven Figuren nur eine Neuauflage der Closet-Traditionen dar. Und Sinfield streicht heraus „almost all the significant writing has been originated by people closely involved in the epidemic. Unlike most film and television, these plays do not focus on parents at the expense of gay people, underplay the importance of sex among gay men, or pretend that people with Aids do not get very ill in very unpleasant ways“ (S. 315). In diesem Kapitel geht es ausschließlich um Aids-Dramen, die von homosexuellen Autoren verfasst wurden und die dabei keine Rücksicht auf Mainstream-Konventionen genommen haben. Mit dieser Intention wurden Autoren und Stücke am Schauspielhaus ausgewählt. Vgl. Clum, John: 1993; Sinfield, Alan 1999, S. 315.

⁴⁴ Ihre Stücke wurden 1985 am Broadway uraufgeführt und erstmals von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen. Der Erfolg der Stücke mag auch damit zusammenhängen, dass 1985 ein wichtiges Jahr in der öffentlichen Wahrnehmung von Aids war. 1985 stirbt Rock Hudson an den Folgen von Aids und der Tod des Hollywood-Schauspielers löst eine Welle der Entrüstung aus, in der Folge stellt die US-Regierung erstmals hohe Finanzmitteln in für Informationskampagnen und Forschung bereit. Wurde Aids zuvor tendenziell eher als Randgruppenphänomen behandelt, wird es nun langsam zu einem Thema für eine breitere Öffentlichkeit. Hoffman konzentriert sich in *As Is* auf das zwischenmenschliche Leid, hingegen versteht der Act-Up-Mitbegründer Larry Kramer sein Stück *The Normal Heart* eher als politische Kampfansage, beide inhaltliche Zugänge finden Nachahmer. Vgl.: Wihrheim, Heide 1995, S. 41 und S. 81 Clum, John 1993, S. 67f.: „Gay AIDS dramas, though different in style and focus, tend to share two crucial elements: a reaffirmation of the pasts of the characters, and the affirmation of a radically changed present that not only vindicates but celebrates gayness.“ Über die Einteilung in drei Phasen: Vgl. Grimm, Andrea 1998, S. 107.

⁴⁵ Clum, John 1993, S. 74.

⁴⁶ Fotoarbeiten von Nan Goldin (*I'll be your mirror*, New York 1996) oder Mark Morrisroe (1959–1989). Hervé Guibert dokumentiert seinen eigenen Aids-Tod im Videofilm *La Pudeur ou l'Impudeur* (1992), Derek Jarman's *Blue* (1993) löste ein großes Echo aus, weitere Aids-Filme: *Longtime Companion* (1990) von Norman René, *Via Appia* (D1989–90) von Jochen Hick, ...und das Leben geht weiter (*And the Band Played On*) (1993) von Roger Spottiswoode.

junge Frau in einem todkranken Körper wiederfindet. Beide Stücke sind Broadway-Erfolge, *Prelude to a Kiss* wird sogar verfilmt.

In dieser Phase, Ende der 1980er Jahre, hält sich Hans Gratzer längere Zeit in New York auf. Sowohl die Auswahl der Aids-Stücke als auch die Einbettung der Inszenierungen in Informations⁴⁷- und Benefitzveranstaltungen⁴⁸ sowie Gratzers öffentliches Outing zeugen davon, dass er von diesen Theaterströmungen und der allgemeinen Stimmung erfasst wurde, in der es auch darum ging, als homosexueller Künstler Stellung zu beziehen. „Meine Generation stirbt aus“, sagt Gratzer einmal über die Situation in New York, auch er habe bereits Freunde durch Aids verloren.⁴⁹

Die dritte Generation der Aids-Stücke wird gemeinhin mit Tony Kushners *Angels in America* eingeläutet.⁵⁰ Kushner hat für sein Stück, das einen weltweiten Siegeszug angetreten hat und in kaum einer Anthologie zum US-amerikanischen Theater des 20. Jahrhunderts fehlt, nahezu jeden literarischen Preis gewonnen, darunter auch den begehrten Pulitzer Preis.⁵¹ Das Bühnen-Epos als Aids-Drama zu bezeichnen, greift eigentlich zu kurz. Homosexuelle Belange werden hier in einen viel größeren historischen und gesellschaftlichen Kontext thematisiert, Aids ist nur mehr ein Aspekt unter vielen.⁵² Ermöglicht wird Kushner Sichweise auch dadurch, dass der Umgang mit Aids sich innerhalb nur eines Jahrzehnts stark verändert

⁴⁷ 1991 wurde Harry Kondoleons Aids-Stück *Zero positiv* von einem Begleitprogramm flankiert, dass von der AIDS-US-Bewegung inspiriert sein könnte: Die Trilogie *Sexualität? Aids! Tabu.* wurde weitgehend unabhängig von der Schauspielhaus-Leitung von einer Gruppe schwuler Männer erarbeitet. Der erste Teil, *Positiv? Leben mit Aids*, fand am 2. Februar 1991 statt. Nach Ausschnitten aus Rosa von Praunheims Film *Positiv*, gab es eine Podiumsdiskussion, bei der HIV-Positive über ihren Umgang mit der Krankheit gesprochen haben. In der einzigen hier zugänglichen Rezension schrieb der Journalist Christopher Wurmdobler: „Die erstaunliche Offenheit und Konzentration im Publikum bestätigte den Bedarf an solchen Veranstaltungen.“ Teil zwei der Reihe fand am 18. Februar 1991 unter dem Titel *Was Sie schon immer über Schwule wissen wollten* statt. Der Abend begann mit einer multimedialen Montage, die den Zuschauern Eindrücke über homosexuelles Leben in Österreich vermitteln sollte, im zweiten Teil des Abends erzählten die Darsteller aus ihrem Alltag. Den Abschluss der Trilogie bildete die Auseinandersetzung mit den Auswirkungen von Aids auf die Künstlerszene. Alle Zitate aus: Wurmdobler, Christopher: „Theater: Ort der Kommunikation“, in: Salzburger Nachrichten, 6. 2. 1991. N. N.: „Schauspielhaus: Fragen zur Homosexualität“, Kurzmeldung in: Standard, 4. 2. 1991; N. N.: „Theater Wien“, Kurzmeldung in: Arbeiterzeitung, 14. 2. 1991.

⁴⁸ Unter dem Motto „Engel in Österreich“ hat das Schauspielhaus anlässlich der Premiere von „Angels in America“ am 24. Februar 1994, 654 prominente Österreicher eingeladen, einen Engel zu zeichnen, 281 sind der Einladung gefolgt, darunter Franz Vranitzky, Agnes Baltsa, Klaus Maria Brandauer, Elfriede Jelinek, Peter Alexander, Udo Proksch oder Udo Jürgens. Auch Maler wie Christian Ludwig Attersee, Adolf Frohner und Arnulf Rainer zeichneten Himmelswesen. Die Exponate wurden im Foyer ausgestellt und am 7. April zugunsten der österreichischen Aids-Hilfe im Schauspielhaus versteigert. Vgl. Kralicek, Wolfgang: „Ich bin schwul – na und“, in: Falter, 8/94, S. 20. Sichrovsky, Heinz, Kaindl, Dagmar: „Todes Magie“, in: News, 13/94, S. 122.

⁴⁹ Sichrovsky, Heinz: „Apokalypse zur Zeitenwende“, in: News, 8/94.

⁵⁰ *Angels in America* geht ein langer Entstehungsprozess voran: Entstanden ist das Stück auf Anregung des Regisseurs Oskar Eustis im Auftrag des Eureka Theatre in San Francisco. Im Herbst 1988 legte Kushner eine erste Fassung vor, eine erste öffentliche Lesung fand im November desselben Jahres bei einem New Yorker Theaterworkshop statt. Finanzielle Engpässe zwangen das Eureka Theatre, einen Koproduzenten für das Projekt zu suchen, den sie in Gordon Davidson, dem künstlerischen Leiter des Mark Taper Forum in Los Angeles gefunden haben. Am 14. Mai 1991 fand die Weltpremiere von *Angels in America*, Teil eins (Millenium Approaches), am Eureka Theatre in San Francisco statt, der zweite Teil, *Perestroika* wurde noch als „work in progress“ angekündigt. Die Aufführung war ein Überraschungserfolg. Über Los Angeles wanderte die Aufführung im Jänner 1992 ans Londoner Royal National Theatre. Auch die Kritiker in Europa überschlugen sich vor Begeisterung, das Stück wurde ein viel diskutiertes Theaterereignis der Saison. Nach London machte das Stück erneut in Los Angeles Station, wo im November 1992 zum ersten Mal Teil eins und der nunmehr fertig gestellte Teil zwei gezeigt wurden. Auch der Bühnenmarathon kam an und nun feilschten die größten Broadway-Theater-Konzerne um die Aufführungsrechte. Am 4. Mai 1993 feierte „Millenium Approaches“ schließlich im Walter Kerr Theatre Premiere, im Dezember desselben Jahres folgte Teil zwei. Die Produktionskosten betragen umgerechnet fast 40 Millionen Schilling (rund 3 Millionen Euro), für Broadway-Musicals eine durchaus übliche Summe, für Sprechtheaterproduktionen ist dieser Betrag eine absolute Seltenheit. Vgl. Wührheim, Heide 1995, S. 120–121. Román, David 1998., S. 202f. Amberger, Hermi: „Er ist der Retter des Broadway“, in: Kurier, 14. 2. 1994.

⁵¹ Wührheim, Heide 1995, S. 122.

⁵² Kekki, Lasse 2003, S. 340f.

hat.⁵³ In den 1990er Jahren kann kaum mehr jemand die Augen davor verschließen, dass Aids alle angeht und nicht primär die Gaygemeinschaft betrifft. Zudem hat die medizinische Behandlung enorme Fortschritte gemacht, Aids erscheint nun als Krankheit, mit der man – dank komplexer Therapien – auch leben kann.

Im Zeitraum von 1984 bis 1994 gelangen in New York an die 30 Stücke zum Thema Aids zur Aufführung, nur wenige schaffen den Sprung auf eine der großen Broadway-Bühnen. Am Broadway zu reüssieren bedeutet im US-amerikanischen Theatersystem nicht nur (idealerweise) kommerziellen Erfolg, sondern auch eine überregionale Wahrnehmung in den Medien und (in der Regel) eine lange Spieldauer. Die meisten Aids-Stücke werden hingegen nur Off-Off-Broadway gezeigt und bestenfalls von regionalen Gay-and-Lesbian-Groups oder Universitätsbühnen nachgespielt.⁵⁴

Etwa ab Mitte der 1990er Jahre kommt es im Windschatten des enormen Erfolgs von *Angels in America* jedoch vermehrt zu Broadway-Kassenschlagern, in denen Aids verhandelt wird. Dazu gehören Autoren wie Paul Rudnick und dessen romantische Aids-Komödie *Jeffrey* (1993) sowie Jonathan Larsons Musical-Erfolg *Rent* (1996), eine La-Bohème-Paraphrase, angesiedelt im New Yorker Schwulenmilieu. Nimmt man das Reüssieren am Broadway als Gradmesser für die Mehrheitsfähigkeit eines Themas, kann Homosexualität als Sujet in den 1990er Jahren ziemlich aufholen. Zugespitzt formuliert könnte man sogar von einem Comingout des Broadways sprechen. Für Tony Kushner markiert dieses Phänomen einen „Wendepunkt“ in der US-amerikanischen Kultur: „Es ist eine unglaublich elektrisierende und aufregende Zeit, weil wir gerade dabei sind, das zu erreichen, was jede Minderheit in einer pluralistischen Gesellschaft erreichen sollte: Legitimität.“⁵⁵ Der Dramatiker Paul Rudnick erklärt das gesteigerte Interesse mit einem Nachholbedarf: „You have that excitement of characters and thoughts and plot lines that just haven't seen the light of day. That, aside from any political issues involved, is just exciting theater.“⁵⁶

⁵³ Ebd., S. 342.

⁵⁴ Vgl. Wirheim, Heide 1995, s. 82., Román, David 1998, S. 87.

⁵⁵ Tony Kushner in: Kralicek, Wolfgang: „Ich bin schwul – na und“, in: Falter, 8/94, S. 20.

⁵⁶ Scott, Janny: „Paul Rudnick: Changing the Way America Thinks about Gays“, in: Los Angeles Times, 25. 4. 1993.

2.3.2. Homosexualität als Sujet im Schauspielhaus

Hans Grätzer und sein Team sind, sowohl was die persönliche Einstellung, den Inszenierungsstil als auch die Stückwahl betrifft, eindeutig der post-closet-Ära zuzurechnen. Typische Vertreter und bekannte Stücke der closet-Ära – wie Oscar Wilde⁵⁷, Virginia Woolf, Tennessee Williams oder Edward Albee, um nur ein paar prominente Dramatiker aus dem angloamerikanischen Raum zu nennen – werden gar nicht gezeigt. Jene Autoren, die zeitlich noch der closet-Periode zuzuordnen sind, wie Federico García Lorca (1898–1936), Jean Genet (1910–1986) und Pier Paolo Pasolini (1922–1975), weisen in den am Schauspielhaus gezeigten Arbeiten weit über die üblichen Begrenzungen des closet hinaus.

Das Schauspielhaus hat 1978 mit Jean Genets *Der Balkon* eröffnet. Der französische Dichter, dessen Werk auf enigmatische Weise um Homosexualität, Verbrechen und Gewalt kreist, wird von der jüngeren Forschung als Vorläufer des „Queer Writing“ betrachtet und gilt bereits in den 1970er Jahren als Ikone der Schwulenbewegung.⁵⁸ „Das ist auch in die Überlegungen eingeflossen. Dazu kam, dass Genet damals in Wien eigentlich nicht gespielt wurde“, sagt der Dramaturg Werner Walkner. „Außerdem ist das Stück großartig, es verhandelt interessante Themen - Kirche, Sexualität, Politik – und bietet als Spiel im Bordell ungeheure szenische Möglichkeiten.“⁵⁹

Die Stücke von Lorca und Pasolini sind wohl Entdeckungen, die bei einer Revision des literarischen Kanons gemacht wurden. Die Einakter von Lorca, die Grätzer am Schauspielhaus unter dem Titel *Kleiner Wiener Walzer* im Herbst 1986 zeigt – *Theater, Komödie ohne Titel* und *Das Publikum* – sind um 1930 entstanden, blieben aber, vermutlich wegen ihres homoerotischen Inhalts, lange unveröffentlicht. Die Neuauflage der Stücke – die deutsche Übersetzung erscheint 1986⁶⁰ – ermöglicht einen anderen Blick auf den andalusischen Dichter. In der Folge wird in vielen Publikationen Lorcas Homosexualität untersucht, die jahrzehntelang totgeschwiegen wurde.⁶¹

Der italienische Filmemacher Pasolini hat in den 1960er Jahren, bevor seine Laufbahn beim Film begann, einige Bühnenstücke verfasst und diese großteils auch selbst inszeniert. Die Obsession mit einer Realität hinter der Realität, die auch Pasolinis Filmschaffen

⁵⁷ Ausnahme bildet das Wilde-Fragment *Vera oder die Nihilisten*, das jedoch nicht als typisches „closet“-Drama gilt.

⁵⁸ Stephens, Elizabeth: Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction. London: 2009.

⁵⁹ Walkner, Werner, 22. II 2010.

⁶⁰ Die deutschsprachige Übersetzung erscheint 1986 bei Suhrkamp, die deutschsprachige Erstaufführung findet am 5. Juni 1986 in Wuppertal statt, Augusto Boal führt Regie, am Wiener Schauspielhaus sind die Stücke in einer eigenen Bearbeitung am 8. November 1986 zu sehen. Ein weiteres Beispiel dafür, wie rasch am Schauspielhaus reagiert wurde.

⁶¹ Vgl.: Sahuquillo, Angel: Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality. North Carolina: 2007; Genschow, Karen: Federico García Lorca. Frankfurt/M.: 2011.

charakterisiert, zeigt sich bereits in seinen frühen Dramen, die auf eigentümliche Weise zwischen Wirklichkeit, Traum und Trance changieren. Erst 1984/85 werden fünf Stücke ins Deutsche übersetzt, darunter die Tragödie *Orgia*, die am Schauspielhaus gezeigt wird.⁶² *Orgia*, 1966 verfasst und uraufgeführt, mag als Schwellenstück zwischen closet und post-closet durchgehen.⁶³ Zugleich sprengt der Text die closet-Konventionen mit expliziten Gewaltszenen und ausschweifenden sexuellen Fantasien.

Die post-closet-Ära ermöglicht eine neue Offenheit im literarischen und szenischen Umgang mit Homosexualität, den sich auch heterosexuelle Autoren zu Eigen machen. Ein außergewöhnliches Beispiel, das sich auf dem Spielplan des Schauspielhauses findet, ist Heiner Müllers Stück *Leben Grundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. Das Meisterwerk der Fragment-Dramaturgie, 1977 erschienen, wird 1985 am Schauspielhaus gezeigt. Das Stückwerk versammelt deutsche Geistesgrößen und Politiker des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Müller bringt die Deformationen dieser Persönlichkeiten in Zusammenhang mit den ihnen zugefügten Kränkungen. Ein drastisches Beispiel dafür ist jene Szene, in der Kaiser Friedrich Wilhelm seinem Sohn, der offenbar homosexuell ist, seine Neigung brutal austreibt und ihn seelisch bricht, indem er den Geliebten vor seinen Augen erschießen lässt. Bei Müller richtet der Vater folgene Worte an den Sohn: „Ich wird ihm das Arschficken austreiben und das Französischparlieren. Halt Er sich gerade. Ich will einen Mann aus Ihm machen und einen König. Und wenn ich Ihm alle Knochen im Leib zerbrechen muss dazu.“⁶⁴

Anhand von drei Aufführungen – *Bent*, *Rocky Horror Picture Show* und *Angels in America* – werden im Folgenden unterschiedliche Positionen des Gay bzw. Queer-Dramas herausgearbeitet, die am Schauspielhaus prominent vertreten waren. Diese Inszenierungen sind nicht nur beispielhaft für die Auseinandersetzung mit Homosexualität im Drama, sondern erweisen sich darüber hinaus am Schauspielhaus als veritable Kassenschlager.

Martin Sherman: *Bent*

Bent gilt als populäres Schwellendrama vom closet zum post-closet und ist einer der ersten Broadway-Erfolge eines explizit homoerotischen Stoffes.⁶⁵ Nach der Uraufführung 1979 im Londoner West-End übersiedelt die Aufführung 1980 an den New Yorker Broadway, wo

⁶² Pasolinis Dramen auf Deutsch: *Affabulazione oder der Königsmord*, *Pylades*, *Orgie*, *Der Schweinestall* und *Calderòn*, vgl. Maier, Christa Cäcilia Johanna 1992, S. 4.

⁶³ Ebd, S. 52.

⁶⁴ Müller, Heiner: „Leben Grundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“, in: ders.: Die Stücke Bd. 2. Frankfurt/M.: 2001, 509–538, S. 516

⁶⁵ Clum, John 1993, S. 7.

Richard Gere für seine Darstellung des Max mit dem Theatre World Award ausgezeichnet wird. Das Stück des US-amerikanischen Autors Martin Sherman (Jahrgang 1938) ist für den Tony Award nominiert, wird in viele Sprachen übersetzt, löst enormes Medienecho aus und wird am 11. Dezember 1980 am Wiener Schauspielhaus als nationale Erstaufführung gezeigt. Ein weiteres Beispiel dafür, wie schnell Hans Gratzer reagiert, wenn ihn ein Stück besonders interessiert. Er wird *Bent* übrigens 1981 mit viel Erfolg noch einmal in Berlin inszenieren.⁶⁶ Wie nähert sich das Schauspielhaus-Team dem Stück an? Ein transkribiertes Gespräch zwischen Regisseur Hans Gratzer, den Schauspielern Wilfried Baasner und Ralph Schaefer sowie den Dramaturgen Ingrid Rencher und Wolfgang Palka vermittelt einen in Thesen formulierten Einblick in die Überlegungen der Theaterleute:

„1.

Wenn wir nur Insider erreichen, ist wenig erreicht. Dass sie, weil sie schwul sind, große Schwierigkeiten haben, wissen die Schwulen schon. Wir wollen keine Fahnen hissen für Homosexuellen-Organisationen und wir veranstalten keine schwulen Wochen, aber wir distanzieren uns nicht: Bent – rosa Winkel erzählt von Homosexuellen, die während des III. Reiches in ein KZ gesperrt und dort umgebracht werden. Ein Stück Trauerarbeit ist nachzuholen, ein Stück Aufklärung zu leisten.

2.

Ein homosexueller Künstler ist direkter Diskriminierung weniger ausgesetzt; kleinbürgerliche Sehnsucht nach Verrücktheit wird auf ihn projiziert; das stellvertretende Sprengen der Normalitäts-Zwänge, vom Publikum zur illusionären Abreaktion konsumiert.

(..)

im direkten Kontakt mit den Menschen hat der homosexuelle Künstler in Wien solange nichts zu befürchten, solange er freundlich ist und Trinkgeld gibt.

(..)

3.

(...) Der Zwang zur Selbstverleugnung, zur Selbstverachtung ist evident: ist Zwang zur langsamem Selbstvernichtung. Der Homosexuelle in unserer Gesellschaft lebt grundsätzlich in einer Identitätskrise.

(..)

Die Ächtung der Homosexualität, die Furcht vor ihr, die Diskriminierung der Homosexuellen heute (diese spezielle Form des Rassismus) deckt auf, dass wir etwas, trotz großer Worte, noch lange nicht überwunden haben: Hitler in uns.

(..)

Schwule wollen nicht bemitleidet werden, das sowieso nicht. Doch zumindest privilegierte Schwule wissen auch die Vorteile ihrer Situation zu genießen: die schwule Subkultur erleichtert z. B. Kontakte, die keine erotischen sein müssen, kleine Gruppen tendieren dazu zusammenzuhalten, im Ghetto ist es nicht nur schrecklich, sondern auch warm. Eine andere Frage ist die der Solidarität in organisierter Form: Ist es sinnvoll sich zu organisieren nur aufgrund seiner Homosexualität? Ist das nicht nur ein Reflex auf die Vorurteile der Gesellschaft? Wie sonst kann man sich gegen Diskriminierung und

⁶⁶ Luft, Friedrich: „Menschlichkeit in der Hölle“, in: Berliner Morgenpost, 24. 2. 1981.

Pönalisierung wehren, wie sonst schafft es der ‚gewöhnliche‘-Homosexuelle, sich offen zu bekennen? Der schwule Künstler hat es da, wie gesagt, leichter.“⁶⁷

Bent ist inhaltlich wie formal in vielerlei Hinsicht herausragend: Das Stück verbindet Männerliebe mit der Verfolgung und Inhaftierung Homosexueller während der NS-Zeit. Der erste Akt spielt in Berlin und führt in die schwule Subkultur der ausgehenden 1930er Jahre, während der gesamte zweite Akt im KZ Dachau spielt.

Bei der Themenwahl greift Autor Martin Sherman einen Trend der 1970er Jahre auf: Ein historisches Bewusstsein über die Vergangenheit als sexuelle Minderheit ist eines der neuen Sujets, die in der frühen post-closet-Ära vermehrt auftauchen. Vergleichbar mit der feministischen Geschichtsaufarbeitung, wird auch in der Gay-Forschung die Historiographie kritisch durchleuchtet und neu bewertet. Bei der Aufarbeitung der NS-Verbrechen gerät das Schicksal homosexueller KZ-Häftlinge unverhältnismäßig lange nicht ins Visier. Erst 1972, nach Aufhebung des Totalverbots in Österreich, erscheint einer der ersten umfassenden Berichte eines Überlebenden. In *Die Männer mit dem Rosa Winkel* hat der Wiener Josef Kohout unter dem Pseudonym Heinz Heger seine Erinnerungen festgehalten. Kohouts Memoiren werden in mehrere Sprachen übersetzt und wirken in der Schwulenbewegung der 1970er Jahre wie ein Katalysator: Der rosa Winkel wird für Teile der jungen Gaygemeinschaft nachgerade zum Symbol.⁶⁸ Martin Sherman bezieht sich in der Schilderung der KZ-Szenen deutlich auf Kohouts Bericht.⁶⁹

Das Stück beginnt im Berlin der 1930er Jahre, der Protagonist Max und dessen bohémienhafter Lebensstil schlagen eine Brücke zu den hedonistischen 1970er Jahren: Max schnupft Kokain, trinkt Alkohol, lebt promisk, obwohl er eine feste Beziehung hat. Max, so könnte man argumentieren, steht für einen selbstbewussten Schwulen der post-closet-Ära, hingegen wird sein Lebensgefährte Rudy, der als Drag-Queen in einem Varieté auftritt, eher mit Merkmalen einer Bühnenfigur der closet-Tradition ausgestattet.⁷⁰ Die erste Szene endet gewaltsam: NS-Schergen klopfen an die Tür, ein nackter SA-Offizier, den Max in der Nacht zuvor abgeschleppt hat, wird augenblicklich erschossen. Max und Rudy gelingt die Flucht, sie finden in den Wäldern Unterschlupf, weitere Fluchtpläne scheitern jedoch, sie werden

⁶⁷ Entwurf zum *Bent*-Programmheft, 2 lose Blätter, der kursiv gesetzte Absatz wurde handschriftlich hinzugefügt, der Autor bleibt ungenannt, wer welchen Absatz beigetragen hat, ist ebenfalls nicht mehr zu rekonstruieren, genannt sind lediglich die Gesprächsteilnehmer: Gratzer, Baasner, Schaefer und Rencher, Privatarchiv Ingrid Rencher.

⁶⁸ Über die Situation der aus den Lagern zurückkehrenden Männer sowie den langen Kampf um die Anerkennung homosexueller Häftlinge als Opfer des Nationalsozialismus vgl.: Sulzenbacher, Hannes: „Keine Opfer Hitlers. Die Verfolgung von Lesben und Schwulen in der NS-Zeit und ihre Legitimierung in der Zweiten Republik“, in: Förster, Wolfgang, Natter, Tobias G., Rieder, Ines (Hrsg.): *Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte*. Wien: 2001, 207 – 214, insbes. S. 207. Erst 2005, 60 Jahre nach Ende des NS-Regimes, wurden Homosexuelle in das Opferfürsorgegesetz aufgenommen. Vgl. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands.

⁶⁹ Für einen Vergleich der Kohout-Berichte mit dem Stück s. Grimm, Andrea 1998, S. 96.

⁷⁰ Für eine Analyse, inwiefern Martin Sherman in den Diktionen der closet-Ära verhaftet ist und wo der Autor eher der post-closet-Ära zuzuordnen ist s. Grimm, Andrea 1998, S. 90f und S. 103f.

verraten und verhaftet. Während der Fahrt ins KZ Dachau wird Max seine Beziehung zu Rudy sechsmal verleugnen, um sein eigenes Leben zu retten. Der Liebesverrat gipfelt darin, dass Max gezwungen wird, auf seinen blutüberströmten Freund einzuprügeln. Mit Rudys Tod schließt der erste Akt. Im zweiten Akt, der ausschließlich im KZ spielt, entwickelt sich eine Freundschaft zwischen Max und Horst, einem Häftling mit rosa Winkel, in deren Verlauf sich Max wieder zu seiner Homosexualität bekennt. Nach Horsts Ermordung endet das Stück mit dem Selbstmord von Max.

Höhepunkt des Dramas ist ein verbaler Liebesakt, eine der „am meisten gefeierten Sexszenen des Gay Theaters“⁷¹, in der ein „Balanceakt zwischen Darstellbarem und Tabuisiertem auf einmalige Art und Weise“⁷² gelingt. Im Folgenden ein langer Auszug aus dieser höchst ungewöhnlichen Szene, die mit allen Konventionen einer closet-Repräsentation bricht, homoerotische Liebe eindeutig zelebriert - und auch am Wiener Schauspielhaus in voller Länge gezeigt wird. Während des folgenden Dialogs sitzen Horst und Max regungslos nebeneinander, sie können einander nicht einmal anschauen, da sie während der gesamten Szene von NS-Schergen bewacht werden. Der Liebesakt ist zugleich ein Kraftakt an Imagination und Verbalerotik:

(II., 2. Szene)

Horst: Ich küsse dich jetzt.
 Max: Brennt.
 Horst: Küsse deine Augen.
 Max: Heiß.
 Horst: Küsse deine Lippen.
 Max: Ja.
 Horst: Mund.
 Max: Ja.
 Horst: Bin in deinem Mund.
 Max: Ja.
 Horst: Hals.
 Max: Ja.
 Horst: Tiefer.
 Max: ja.
 [...]
 Horst: Tiefer.
 Max: Ja.
 Horst: Deinen Schwanz.
 Max: Ja.
 [...]
 Horst: Fühlst du mich in dir?
 Max: Ich will dich in mir.

⁷¹ Clum, John: 1994, S. 7

⁷² Grimm, Andrea 1998, S. 101

Horst: Fühle.
 Max: Ich habe dich in mir.
 Horst: In mir.
 Max: Hart.
 Horst: Fühlst du mein Stoßen?
 Max: Bleib so.
 Horst: Streicheln ...
 Max: Ganz fest.
 Horst: Oh ...
 Max: Ganz fest.
 Horst: Gleich werde ich...
 Max: Ganz fest.
 [...]
 Horst: Ohh...
 Max: Jetzt ...
 Horst: Ja ...
 Max: Jetzt! Oh. Oh, mein Gott! (Hat Orgasmus)
 Horst: Ohh! Jetzt! Ohh! (Hat Orgasmus)
 (Schweigen)
 [...]
 Max: Ich hätte nie ...
 Horst: Was?
 Max: Gedacht ...
 Horst: Was?
 Max: Dass wir es in 3 Minuten schaffen. (Sie lachen). Die Sirene heult. Sie nehmen ihre Steine wieder auf und tragen sie wieder von einer Seite zur anderen.
 (Blackout)⁷³

Das Publikum habe auf diese Szene häufig mit Applaus reagiert.⁷⁴ In den hier eingesehenen Wiener Kritiken wird dieser zentrale Bühnenmoment eher dezent verschwiegen oder sehr allgemein umschrieben – als „eine Geste der Liebe.“⁷⁵ Der explizite homoerotische Aspekt wird in den Rezensionen mehrheitlich ausgeklammert. Am weitesten geht noch Karin Kathrein, sie spricht zumindest den „vollzogenen Liebesakt“ an.⁷⁶

Auf die politische Brisanz wird indes wiederholt hingewiesen.⁷⁷ Der Kritiker der Wiener Zeitung, Rudolf U. Klaus, schreibt, dass die NS-Verfolgung Homosexueller „teilweise noch heute (ein) sogar mehrfach tabuiertes Thema“ sei.⁷⁸ Klaus widmet weite Teile seiner Theaterbesprechung dem Los homosexueller Häftlinge im KZ und zitiert ausführlich aus einem damaligen Standardwerk von Rüdiger Lautmann.⁷⁹ Seine unkonventionelle Kritik schließt der Journalist mit sehr persönlichen Worten:

⁷³ Gratzer: Bent, Arbeitsfassung, o. D. Privatsammlung Ingrid Rencher, S. 44 –46.

⁷⁴ Clum, John 1994, S. 8.

⁷⁵ Kathrein, Karin: „Der lange Umweg von Hochhuth zu Beckett“, in: Die Presse, 13./14. 12. 1980.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Thun, Eleonore: „Und hätten die Liebe nicht.“, in: Wochenpresse, o. D.

⁷⁸ Klaus, Rudolf U.: „Eine Tragödie im Nazi-KZ“, in: Wiener Zeitung, 13. 12. 1980.

⁷⁹ Lautmann, Rüdiger: Seminar Gesellschaft und Homosexualität. Frankfurt/Main: 1977.

„wer, wie der Referent, fünf endlose Jugendjahre lang der erniedrigenden Nachtmahr einer Lager-, existenz‘ mit sehr ähnlichen Greueln, Gewalttaten und unmenschlichen Quälereien ausgesetzt war und sie überlebt hat, dem bereitet die in dem Stück erfolgte Heraufbeschwörung des Infernos all dieser wüsten Drangsale und Gemeinheiten auch nach langer Zeit noch eine herzzerreißende psychophysische Pein, dass es ihn übermannt, geschockt, beklommen, tief verstört, ja, traumatisiert und sprachlos hinterlässt. Und mehr kann eine – notabene mit Ovationen quittierte – Theatervorstellung ja wohl kaum zu bewirken imstande sein.“⁸⁰

Das Stück selbst trifft auf geteilte Resonanz: Die Spannbreite reicht vom Lob ob seiner „beachtlichen dramaturgischen Raffinesse“⁸¹ bis hin zum Vorwurf, es sei ein oberflächliches und plakatives Stück.⁸² In Wien stellt nur der Kurier-Redakteur David Axmann die grundsätzliche Frage nach der Darstellbarkeit von NS-Greuel. Axmann kritisiert, dass das „Schauerliche bühnentauglich“ gemacht werde, er empfindet es als „unzulässlich“, dass „die grauenhafte Wirklichkeit des Lebens im Konzentrationslager zum ergreifenden Bühnen-Spiel wird.“⁸³

Für die Inszenierung gibt es einhelliges Lob, die Rede ist von einer behutsamen Arbeit⁸⁴, von einem „außergewöhnlichen, unbequemen und ergreifendem Theaterabend“⁸⁵, einer „betroffen machende Inszenierung“.⁸⁶ Das Fazit einer Kritikerin lautet, es sei zu bezweifeln, dass die Wiener das Stück „lieben werden.“⁸⁷ Immerhin weist das Stück eine Auslastung von 74 Prozent auf.⁸⁸

Bei der szenischen Umsetzung kommen die drei wesentlichen, von John M. Clum in seiner Studie *Acting Gay* herausgearbeiteten, Stilmittel des Gay-Theaters zur Geltung: Der Protagonist Rudy (Eduard Wildner) in einer Drag-Burleske auf. Weiters kommt es zu einem intensiven Kuss auf den Mund zwischen Max (Wilfried Baasner) und Rudy (Eduard Wildner), der so im Stück gar nicht vorgesehen war. Ein Foto des Kisses wird in den Medien häufig publiziert, hingegen wird die Liebkosung in den hier eingesehenen Kritiken gar nicht erwähnt. Auch ein Bild des nackten Schauspielers Peter Strauß wird mehrfach veröffentlicht.⁸⁹ Toni Wiesinger erinnert sich noch genau daran:

„Peter Strauß hat einen Stricher gespielt, in der Anfangsszene steht er vor einem Waschtisch und wäscht sich, dabei hat er nichts an. Du siehst ihn von hinten, vor ihm

⁸⁰ Klaus, Rudolf U.: „Eine Tragödie im Nazi-KZ“, in: Wiener Zeitung, 13. 12. 1980.

⁸¹ Sichrovsky, Heinz: „Der ‚rosa Winkel‘ in Dachau“, in: Arbeiterzeitung, 13. 12. 1980.

⁸² Kathrein, Karin: „Der lange Umweg von Hochhuth zu Beckett“, in: Die Presse, 13./14. 12. 1980.

⁸³ Axmann, David: „Männerliebe im Konzentrationslager“, in: Kurier, 13. 12. 1980.

⁸⁴ Weitzer, Andreas: „Wer einen ‚rosa Winkel‘ trägt“, in: Kronenzeitung, 13. 12. 1980.

⁸⁵ Kathrein, Karin: „Der lange Umweg von Hochhuth zu Beckett“, in: Die Presse, 13./14. 12. 1980.

⁸⁶ Heinz Sichrovsky: „Der ‚rosa Winkel‘ in Dachau“, in: Arbeiterzeitung, 13. Dez., 1980, S. 13.

⁸⁷ Eleonore Thun: „Und hätten die Liebe nicht.“, in: Wochensprecher, o. D. S. 29.

⁸⁸ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 67.

⁸⁹ An den Kuss und die häufigen Abbildungen erinnern sich Wiesinger Toni, 2. 2. 2011 und Eduard Wildner.

hängt ein Spiegel, darin siehst du ihn von vorne. Pudelnackt. Wir wollten damit nicht provozieren, genauso stand es in der Regieanweisung, aber es war uns schon ein Anliegen, gegen diese zugeknöpfte, spießige Stadt aufzutreten.“⁹⁰

Richard O’Brian: *Rocky Horror Picture Show*

Der britische Autor Richard O’Brian entfacht in der *Rocky Horror Picture Show* einen Travestie-Spaß, der den libertinären Zeitgeist der 1970er Jahre trifft – und sich deutlich gegen bislang geltende Musical-Konventionen stemmt. 1973, in einer Studiobühne des Londoner Royal Court Theaters uraufgeführt, avanciert die Rockoper bald zum Bühnenhit und erobert den Broadway, 1975 wird die Extravaganza verfilmt und beginnt einen Siegeszug durch die Arthouse-Kinos. Am 18. Dezember 1983 feiert die Inszenierung von Michael Schottenberg im Schauspielhaus Premiere und erweist sich als erfolgreichste Produktion der gesamten Ära. Die *Rocky Horror Picture Show* gilt als Hybrid, als Persiflage auf Horror- und Science-Fiction-Filme der 1950er Jahre. Vor allem der freizügige und unorthodoxe Umgang mit Sexualität beschäftigt die Forschung, für die Queer-Theoretiker liegt das subversive Potenzial des Stücks in der Darstellung des sexuellen Begehrens, das lustvoll Konventionen attackiert.⁹¹ Insbesondere veräppelt das Stück die Idee der Monogamie sowie das Konzept der bürgerlichen Ehe und sträubt sich vehement gegen sexuelle Disziplinierungen jeder Art. Sexualität wird nachgerade zelebriert - es gibt geradezu orgiastische Szenen, in denen es um homosexuelle Aktivitäten und um Gruppensex geht, Transvestiten und Transsexuelle treten auf, Voyeurismus und Fetischkult (Frank-N-Furters High Heels, Dr. Scotts Netzstrümpfe) werden ausgelebt, auch Figuren mit körperlichem Handicap wird sexuelle Lust zugesprochen und inzestuöse Verbindungen zwischen Riff Raff und Magenta sowie zwischen Frank-N-Furter und dessen Kreatur Rocky werden mehr als nur angedeutet.

Das erotische Epizentrum des Stücks ist zweifelsohne Dr. Frank-N-Furter, am Schauspielhaus verkörpert von Erich Schleyer. Zachary Lamm sieht in dieser glamourösen Figur, ausgehend von Judith Butlers Theorie der Performativität, einen „Queer-Pädagogen“⁹², der so etwas wie eine neue Lehre der Geschlechterrollen und der sexuellen Freizügigkeit verkündet. Er gilt als Hohepriester einer „polymorphen Perversion“, einer libertinären Haltung des „anything goes“⁹³, wird als „postmoderne, Gay-Version von Dionysos“⁹⁴ gefeiert, der die „unbegrenzten

⁹⁰ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

⁹¹ Weinstock, Jeffrey: *The Rocky Horror Picture Show*. London, New York: 2007. (Cultographies Series) sowie: ders. (Hrsg.): *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*. New York: 2008.

⁹² Lamm, Zachary: „The Queer-Pedagogy of Dr. Frank-N-Furter“, in: Weinstock, Jeffrey (Hrsg.) 2008, S. 193–206, S.

⁹³.

⁹⁴ Weinstein, Jeffrey 2007, S. 52.

⁹⁴ Ebd.

Möglichkeiten der Sexualität⁹⁵ verkörpert. Schließlich ist er ein grenzenloser Verführer, der Frauen und Männer gleichermaßen begehrt.

Dass *Rocky Horror Picture Show* weltweit diesen Erfolg feiern konnte, ist dem Zeitgeist der 1970er Jahre zu verdanken. Das Stück profitiert von einer gelockerten Sexualmoral im Zuge der sexuellen Revolution und illustriert eine aufkeimende Akzeptanz gegenüber sexueller Praktiken. Auch Wien wird von dieser Stimmung erfasst. Die ausgehenden 1970er Jahre werden wiederholt als „Epoche der Avantgarde und der Bohème“⁹⁶ beschrieben. „In Wien ist damals der Hedonismus ausgebrochen. Drogen, Sex, Alkohol und Kreativität. Wir haben zehn Jahre eine Orgie in der Stadt gefeiert“⁹⁷, sagt etwa Karl Welunschek. Hans Gratzer sei, so Welunschek, ein Wegbereiter, ja ein zentraler Akteur dieser Aufbruchstimmung gewesen. „Der Hans hat etwas von dieser Zeit begriffen, konnte etwas bewegen, hat eine große Kraft freigesetzt. Die Leute in seinem Umfeld wurden davon angesteckt.“⁹⁸ Es ist demnach kein Zufall, dass gerade ein Stück wie *Rocky Horror Picture Show* zum größten Erfolg des Schauspielhauses wird. Hier verschmelzen Zeitströmung und Bühnenkunst auf kongeniale Weise. Bereits bei der Premiere kann man in den Kritiken lesen - „das Publikum schrie vor Begeisterung, sang und rockte mit“⁹⁹; „hätten die glücklich erschöpften Schauspieler nach zahlreichen Zugaben, bei denen das Publikum mitwirkte, nicht zuletzt abgewinkt, wäre der selige ‚Rocky Horror‘ der Premiere vermutlich bis in die frühen Morgenstunden weiter gegangen.“¹⁰⁰

Die Aufführung wird von der Kritik euphorisch gefeiert - als „perfektes, mitreißendes, freches Spektakel“¹⁰¹, als „freizügige, freche Show mit Männern in Straps und Miedern, üppigen Monstermädchen und einer mitreißenden Musik“.¹⁰² Dem Vergleich mit dem Film hält die Inszenierung stand, sie besitze „so viel Eigenständigkeit und Eigenart, dass nie das Gefühl einer platten Kopie aufkommt.“¹⁰³ „Michael Schottenbergs Inszenierung hat Weltformat“¹⁰⁴, ist eine „neue Musicalsensation für Wien“.¹⁰⁵ Erich Schleyer wird als „langbeinigste Marlene Dietrich aller Zeiten“¹⁰⁶ beschrieben. „Diese *Rocky Horror Picture Show* darf man nicht versäumen!“¹⁰⁷ und 29.147 Besucher¹⁰⁸ haben sie nicht versäumt. Auch für die Wahrnehmung

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Fleck, Robert: „Kunst Wien 1978 – 1985“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 33–42, S. 33.

⁹⁷ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

⁹⁸ Welunschek, Karl, 24. 4. 2008.

⁹⁹ Roschitz, Karlheinz: „Slips, Straps und Federn“, in: Kronenzeitung, 19. 12. 1983.

¹⁰⁰ Kathrein, Karin: „Ein Rocky-Horror-Riesenspaß“, in: Die Presse, 19. 12. 1983.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Hahn, Hans Heinz: „Der lüsterne Riese von Transsexualien“, in: Arbeiterzeitung, 19. 12. 1983.

¹⁰⁵ Roschitz, Karlheinz: „Slips, Straps und Federn“, in: Kronenzeitung, 19. 12. 1983.

¹⁰⁶ John, Rudolf: „Wüste Faschingsnacht für erwachsene Kinder“, in: Kurier 20. 12. 1983.

¹⁰⁷ Roschitz, Karlheinz: „Slips, Straps und Federn“, in: Kronenzeitung, 19. 12. 1983.

¹⁰⁸ N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.) 1985, S. 69.

der Bühne in der Stadt, war der Erfolg von *Rocky Horror Picture Show* wesentlich. Toni Wiesinger erinnert sich:

„Die ganze Stadt war damals homophob – ist sie im Grunde heute noch. Aber am Anfang, in den 70er Jahren, war es ganz offensichtlich. Unsere Schaufenster sind morgens regelmäßig angespuckt gewesen. Die armen Putzfrauen, die das wegwischen mussten. Der neunte Bezirk war damals kein Ausgehviertel wie heute, es war ein durch und durch bürgerlicher Wohnbezirk. Man mochte uns dort anfangs nicht besonders. Das hat sich erst verändert, als wir mit der „Rocky Horror Picture Show“ diesen Riesenerfolg hatten. Da haben die Anrainer gesehen, dass die Leute bis auf die Straße hinaus um Karten angestanden sind, daraufhin wurden sie neugierig.“¹⁰⁹

Tony Kushner: *Angels in America*

In den frühen 1990er Jahren entwickelte sich *Angels in America* zu einem veritablen Theaterereignis. Das Bühnenepos besteht aus zwei abendfüllenden Teilen mit den Titeln *Millenium Approach/Die Jahrtausendwende naht* und *Perestroika*. Die Stücke spielen im Zeitraum von 1985 bis 1990, die konservative Ära von Ronald Reagan und George Bush bildet den politischen Hintergrund, geboten wird ein „Sittengemälde der achtziger Jahre“¹¹⁰, ein Passionsspiel um Liebe und Hass, Verrat und Tod durch Aids, gestreift werden weiters jüdischer Selbsthass, mormonische Selbstkritik, christliche Bigotterie und nichts weniger als eine Neudeutung der US-amerikanischen Geschichte. Im Zentrum des Geschehens von *Angels in America* stehen fünf Personen, vier sind homosexuell, zwei sind an Aids erkrankt und einer wird an den Folgen der Krankheit sterben.

Der erste Teil, *Millenium Approach/Die Jahrtausendwende naht*, führt die Figuren in eine Lebenskrise: Der jüdische Intellektuelle namens Louis Ironson (Christian Wittmann) verlässt seinen langjährigen Liebespartner, den an Aids erkrankten Prior Walter (Carl Achleitner), weil er dessen Verfall nicht mehr mitansehen kann. Joe Pitt (Henry Meyer), Mormone und aufstrebender Jurist, wird seine in Valiumsucht verdämmerte Ehefrau Harper (Beatrice Frey) verlassen, weil er seine homosexuelle Veranlagung nicht länger verheimlichen kann. Zwischen diesen intimen Tragödien wütet Joes Mentor, der Anwalt Roy Cohn (Erich Schleyer), eine monströse Hauptfigur, eine Art Antichrist des Stücks. Cohn ist übrigens eine historisch verbürgte Figur: Der Anwalt war in den Diensten des Kommunistenjägers Joe McCarthy auch für die Verfolgung Homosexueller zuständig. Nach McCarthys Sturz vermochte er sich in New York als Society-Anwalt zu etablieren. Cohn war selbst schwul und

¹⁰⁹ Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011.

¹¹⁰ Lohs, Lothar: „In den Fängen des Bösen“, in: Bühne, 2/94, S. 39.

starb 1986 an Aids, sowohl die Krankheit als auch seine Homosexualität hat er im echten Leben bestritten. In einer der stärksten Szenen von *Angels in America* erklärt die Bühnenfigur seinem Arzt, warum er nicht Aids, sondern vielmehr Leberkrebs habe. Mit Cohns Tod endet der erste Teil.

Der zweite Teil *Perestroika* schließt nahtlos an Teil eins an, die Geschicke der Figuren werden weiter erzählt, jedoch machen die Protagonisten eine innere Wandlung durch und versuchen wieder gut zu machen, was sie im ersten Teil angerichtet haben. Roy Cohn meldet sich hierzu sogar vom Himmel herab. Im Vordergrund steht weiter Prior Walters Kampf gegen Aids. Prior fungiert im Stück als eine Art Vermittler und Hoffnungsträger. Wiederholt vermischen sich Traum- und Realitätsebenen, so dass der Protagonist buchstäblich im Himmel wie auf Erden um sein Leben kämpft. In einer Art Zeitreise gerät er in die Vergangenheit der USA, zur Zeit der Wild-West-Pioniere, sowie in eine ferne Zukunft. Kushner durchbricht im zweiten Teil die narrative Logik noch häufiger mit irrationalen Szenen, Träumen und Halluzinationen, er lässt Geister oder hermaphroditische Engel auftreten und weist damit weit über die Beschränkungen eines realistischen Problemstücks hinaus. Formal bemerkenswert ist eine vom Filmschnitt inspirierte Splitting-Scenes-Technik, die zu einer Dramaturgie der raschen Szenenfolge führt, mitunter laufen Szenen sogar simultan ab. Dabei verwebt der Autor gekonnt Privates mit Politischem, Öffentliches mit Intimem, Banales mit Philosophischem.

Das monumentale Drama hat Theaterkritiker und Theoretiker gleichermaßen zu vielfältigen Interpretationen angeregt. Die Vergleiche bemühen Shakespeare und das mittelalterliche Mysterienspiel, Bertolt Brecht und das epische Theater genauso wie das postmoderne Drama.¹¹¹ Die meisten Autoren sind sich jedoch darin einig, dass Tony Kushner ein mustergültiges Drama im Geiste der Queer-Philosophie gelungen sei.¹¹² Lasse Kekki argumentiert, dass üblicherweise Gay-Literatur von einem (heterosexuellen) Zentrum ausgehe und (homosexuelle) Protagonisten dahin gehend beleuchtet werden, wie sie mit ihrer Devianz zu Recht kommen.¹¹³ Anders Kushner: Er bricht in *Angels in America* mit binären Oppositionen, es gibt im Stück einfach kein stabiles Zentrum mehr, damit wird die Dominanz einer Normierungsgesellschaft porös und letztlich wirkungslos. Jeder Protagonist ist auf sich selbst zurück geworfen, muss mit seinen Brüchen und Ambivalenzen fertig werden. Durch den Mix an Religionen (Juden, Christen, Mormonen) wird im Stück noch einmal verdeutlicht, wie sehr Vorstellungen von Sexualität, Geschlecht und Ethnizität das Ergebnis kultureller

¹¹¹ Fisher, James: The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope. New York: 2001, 1–16 und 54–92.

¹¹² Vgl. Kekki, Lasse 2003 sowie Grimm, Andrea 1998.

¹¹³ Kekki, Lasse 2003, S. 264.

Normierungszwänge sind und dass die Konstruktionen je nach Hintergrundüberzeugung divergieren können. Dadurch wird die Absurdität vorgegebener Richtlinien offenkundig. Das Stück legt nahe, dass man gut beraten sei, einengende Ansichten abzuschütteln. Getragen ist der Text von einem Glauben an die Harmonie in der Diversität.¹¹⁴ Diese Anordnungen lassen den Text geradezu als Lehrstück in Sachen Queer-Philosophie der 1990er Jahre erscheinen.¹¹⁵ Indem Kushner verschiedene homosexuelle Figuren mit unterschiedlichen ethnischen Hintergründen porträtiert, stellt er auch den Umgang Homosexueller untereinander zur Diskussion. Auch dies ist ein Novum. Zugleich fällt der humorvolle leichte Tonfall auf – der das Stück, zumindest im deutschsprachigen Raum, häufig in die Boulevarddecke rückte.

Vor der österreichischen Erstaufführung am 24. Februar 1994 am Schauspielhaus, wurde *Angels in America* von sieben anderen deutschsprachigen Bühnen gespielt.¹¹⁶ Die Premiere am Schauspielhaus erntete zwar überwiegend Lob – der Abend sei „unvergleichlich inszeniert“¹¹⁷, über das achtköpfige Ensemble ist etwa zu lesen: „auf der Bühne steht, schlecht bezahlt, die Elite moderner Schauspielkunst“¹¹⁸; jedoch war der Jubel keineswegs einhellig – auch von einem „zähen“¹¹⁹ Abend war die Rede. Beim Publikum erwies sich die Aufführung jedoch als Kassenschlager.

„Am Theater reicht es oft nicht mehr, einfach ein gutes Stück zu spielen. Man muss ein Ereignis anbieten. Wir haben ein Ereignis“¹²⁰, so kündigt Hans Gratzer die Wiederaufnahme von *Angels in America* Teil eins (am 31. Jänner 1994) und die Fortsetzung mit Teil zwei (am 14. Jänner 1995) an. Damit ist dem Haus in der Porzellanlgasse ein Coup gelungen: Als erstes deutschsprachiges Theater hat es beide Stücke im Repertoire.¹²¹ Dies garantierte der Wiener Mittelbühne erneut die Aufmerksamkeit überregionaler Medien. Zudem war die Doppelaufführung in der engeren Auswahl für eine Einladung zum renommierten Berliner Theatertreffen, bei der alljährlichen Leistungsschau des deutschsprachigen Theaters werden zehn bemerkenswerte Inszenierungen gezeigt.¹²²

¹¹⁴ Grimm, Andrea 1998, S. 142.

¹¹⁵ „In my reading of Kushner's *Angels in America* – queer identity is not constructed but reiterated. This idea is based on Butler's theories, which point out that there is no coherent „I“ behind the act, the „I“ is performatively created and maintained through repetition. Gender, for instance, is not produced from biological sex, but is a culturally maintained performative construct. The body does not generate identity, even more importantly, it does not produce sexuality or sexual preference.“ Kekki, Lasse 2003, S. 386.

¹¹⁶ In Zürich, Hamburg, Frankfurt a. Main, Hannover, Kiel, Essen, Wiesbaden, vgl. Kralicek, Wolfgang: „Ich bin schwul – na und?“, in: Falter, 8/94, S. 20.

¹¹⁷ Sichrovsky, Heinz: „In den Eiswüsten der Einsamkeit“, in: Kronenzeitung, 26. 2. 1994.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Petsch, Barbara: „Schräge Vögel über Manhatten“, in: Die Presse, 26. 2. 1994.

¹²⁰ Baumann, Gunter: „Aids und das Prinzip Hoffnung“, in: Kurier, 29. 12. 1994.

¹²¹ Löffler, Sigrid: „Ein Triumph - was sonst?“ in: Theater heute, 3/95, S. 8–11, S. 9.

¹²² Wiesinger, Toni, 2. 2. 2010.

Angels in America stößt auch im Doppelpack überwiegend auf positives Medienecho: Das Stück sei das „wohl wichtigste[n] Drama der Neunzigerjahre“¹²³, ein „furioser Bilderbogen“¹²⁴, ein „tragikomisches Stationendrama“¹²⁵, aber erneut sind auch kritische Stimmen zu vernehmen, auch das deutsche Feuilleton äußert Kritik, das Stück habe etwas von einer „Seifenoper“¹²⁶, sei eben eine „sehr amerikanische, auf deutschen Bühnen eher verpönte Mischung aus Boulevard und Aufklärung, Kitsch und Kritik“.¹²⁷

Auch wenn das Stück ein paar Abstriche hinnehmen muss, Inszenierung und Ensembleleistung lösen geradezu euphorischen Jubel aus: Von einem „Triumph“¹²⁸ ist die Rede, von einem „großen Abend“¹²⁹ und einem „Traum vom puren, besseren Theater.“¹³⁰ Die Aufführung funktioniere perfekt¹³¹, sei so „phantasievoll wie phantastisch“¹³², „brilliant, komödiantisch“.¹³³ „In der Dialogführung beweist Hans Gratzer wieder einmal seine Meisterschaft“¹³⁴, bei der Personenführung belässt Gratzer „den Figuren ihre Widersprüchlichkeit, entdeckt uns die Lebenslügen, Eitelkeiten, ohne sie preiszugeben.“¹³⁵ Das Aufführungskonzept gleicht dem ersten Teil: Die überwiegend leere Bühne (Martin Kraemer) ist arenaartig angelegt, mit Lichtstimmungen (Philippe Arlaud) und wenigen Requisiten (ein Bett, eine Parkbank, ein Schreibtisch) werden Bühnenräume schnell verändert. „Ganz à la Brecht, wie es der Autor vorsah, wird die Szenerie von den Darstellern arrangiert.“¹³⁶ Über die gekonnten Szenenwechsel heißt es: „Schneidig die Übergänge, präzise das Timing, alert das Tempo. Die Aufführung setzt nirgends Fett und Schwulst an, bleibt angenehm drahtig und trocken.“¹³⁷ Wiederholt wird die Ensembleleistung hervorgestrichen, insbesondere aber Erich Schleyer als Roy Cohn („ein [...] amerikanischer Jedermann“¹³⁸), Silvia Fenz in Mehrfachrollen (ein „Wunder der Verwandlung“¹³⁹) und Beatrice Frey als Harper („ein hochkomisches Elends-Wrack“¹⁴⁰).

¹²³ Praschl, Bernhard: „Furioser Comic-strip in der Hölle“, in: Kurier, 16. 1. 1995.

¹²⁴ Pohl, Ronald: „Die Liebe - nicht viel mehr als ein Witz auf der Himmelsleiter“, in: Standard, 16. 1. 1995.

¹²⁵ Haider-Pregler, Hilde: „Eine apokalyptische Tragikomödie“, in: Wiener Zeitung, 17. 1. 1995.

¹²⁶ Weinzierl, Ulrich: „Geh' ma Engel verführen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 1. 1995.

¹²⁷ Sucher, Bernd C.: „Von Engeln träumen oder: Es ist nie zu spät“, in: Süddeutsche Zeitung, 16. 1. 1996.

¹²⁸ Löffler, Sigrid: „Ein Triumph - was sonst?“ in: Theater heute, 3/95, S. 8–11, S. 9.

¹²⁹ Sucher, Bernd C.: „Von Engeln träumen oder: Es ist nie zu spät“, in: Süddeutsche Zeitung, 16. 1. 1996.

¹³⁰ Sichrovsky, Heinz: „Amerikanische Hölle“, in: Kronenzeitung, 16. 1. 1995.

¹³¹ Schneider, Helmut: „Ein Problemstück, und dennoch ein Kassenschlager“, in: Salzburger Nachrichten, 16. 1. 1995.

¹³² Pohl, Ronald: „Die Liebe - nicht viel mehr als ein Witz auf der Himmelsleiter“, in: Standard, 16. 1. 1995.

¹³³ Haider-Pregler, Hilde: „Eine apokalyptische Tragikomödie“, in: Wiener Zeitung, 17. 1. 1995.

¹³⁴ Schneider, Helmut: „Ein Problemstück, und dennoch ein Kassenschlager“, in: Salzburger Nachrichten, 16. 1. 1995.

¹³⁵ Steiner, Bettina: „Alte Geschichten neu“, in: Die Presse, 16. 1. 1995.

¹³⁶ Weinzierl, Ulrich: „Geh' ma Engel verführen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 1. 1995.

¹³⁷ Löffler, Sigrid: „Ein Triumph - was sonst?“ in: Theater heute, 3/95, S. 8–11, S. 11.

¹³⁸ Kruntorad, Paul: „Amerika gleicht einer Krankenstation“, in: Frankfurter Rundschau, 18. 1. 1995.

¹³⁹ Sichrovsky, Heinz: „Amerikanische Hölle“, in: Kronenzeitung, 16. 1. 1995.

¹⁴⁰ Löffler, Sigrid: „Ein Triumph - was sonst?“ in: Theater heute, 3/95, S. 8–11, S. 11.

2.3.3. Zusammenfassung

Das Schauspielhaus bringt, obwohl es keineswegs als explizit schwule Bühne geführt wurde, in der Ära Hans Gratzer wesentliche Positionen des Gay- und Queer-Dramas nach Wien. Nicht von ungefähr eröffnet die Bühne im Jahr 1978 mit dem *Balkon* von Jean Genet, einem Kultautor der Schwulenbewegung jener Tage, und widmet die letzte Aufführung der ersten Schauspielhaus-Ära homoerotischen Einaktern von Federico Garcia Lorca.

Inhaltlich wie formal dürfte Hans Gratzer und seine Kernmannschaft von der Off-Off-Broadway-Bewegung inspiriert gewesen sein. Gleichwohl würde man zu kurz greifen, wenn man Gratzers Theaterschaffen vorrangig aus der „New Gay Aesthetic“ beschreiben wollen würde. Ablesen lässt sich jedoch die Suche nach einem anderen Umgang mit Körperlichkeit und Nacktheit auf der Bühne, der, verglichen mit den Theatergewohnheiten der 1970er und 1980er Jahre, wohl als provozierend wahrgenommen werden konnte. Vor allem mit der *Rocky Horror Picture Show* glückt in der ersten Schauspielhaus-Ära eine geradezu ideale Verschmelzung von libertinärem Zeitgeist und herausragendem Bühnenereignis. Die Bühne in der Porzellangasse entwickelt gerade durch die szenische Darstellung von Erotik und Sexualität eine Strahlkraft für bestimmte Publikumsschichten.

In den 1990er Jahren ist die Auseinandersetzung mit Aids auf der Bühne beispielhaft und in Wien in dieser Konsequenz einzigartig. Hans Gratzer bezieht hier eindeutig Position, engagiert sich gegen die in jener Zeit grassierenden Vorurteile gegen Homosexuelle und äußert sich wiederholt öffentlich über seine sexuelle Orientierung. Vor der Premiere von *Angels in America* sagte er beispielsweise:

„Ich persönlich finde Homosexualität als etwas Schönes und Starkes und überhaupt nichts, wofür ich mich schuldig fühlen müsste. Aber ich bin natürlich in einer privilegierten Situation. Ich habe das Glück, mir auf dem Theater eine Gegenwelt gebaut zu haben. Hier darf man einfach so funktionieren, wie man ist. Aber wie ist das bei Lehrern, Journalisten, Politikern? Ich denke, heute kann ein Politiker nicht auftreten und sagen: Ich bin homosexuell.“¹⁴¹

Auch wenn längst nicht allen Aids-Stücken am Schauspielhaus der Erfolg von *Angels in America* beschienen war, hat der Theatermacher als einziger in Wien die gesellschaftliche und ästhetische Bedeutung in der Auseinandersetzung mit Aids auf der Bühne erkannt und kontinuierlich angewandt.

¹⁴¹ Sichrovsky, Heinz: „Apokalypse zur Zeitenwende“, in: News, 8/94.

Zusammenfassung

Die Chronik des Schauspielhauses, der erste Teil der Untersuchung, gibt über einen Zeitraum von über 30 Jahren Einblicke in die Arbeit einer Mittelbühne. Mit begrenzten finanziellen Möglichkeiten wächst die Bühne in der Porzellangasse wiederholt über sich hinaus, es gelingen herausragende Theateraufführungen, welche die Bühne und ihren Leiter bis weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt machen. Die Kehrseite der enormen Produktivität: Die Mitarbeiter geraten wiederholt an die Grenzen ihrer Belastbarkeit, hohe Fluktuation ist die Folge. Trotz der offenkundigen Belastungen ist sich die überwiegende Mehrheit der befragten ehemaligen Mitarbeiter jedoch darin einig, dass das Arbeitsklima im Schauspielhaus von einem besonders freundschaftlichen, geradezu familiären Miteinander geprägt war. Kritiker wie Befürworter von Hans Gratzer stimmen überein, dass der Theatermacher ein besonderes Talent hatte, das Potenzial von Mitarbeitern zu erkennen. Der Charismatiker verstand es, Menschen um sich zu scharen und zu außergewöhnlichen Leistungen anzuspornen

In der ersten Schauspielhaus-Phase (von 1978 bis 1986) wird Hans Gratzer vor allem mit Klassikerinszenierungen bekannt, darunter vier Shakespeare-Aufführungen, bei denen er Stilmittel des neueren Regietheaters anwendet. Im deutschen Feuilleton wird die Debatte Regietheater versus Werktreue angeregt geführt, in der Wiener Theaterlandschaft ist die neue Form der szenischen Umsetzung seinerzeit noch weitgehend ausgespart. Das Schauspielhaus erkennt die Lücke und etabliert sich überzeugend als Ort des zeitgenössischen Theaterschaffens. Mit Aufführungen wie *Rocky Horror Picture Show* trifft man den Nerv der Zeit, die Bühne wird vom Publikum nachgerade gestürmt, Karten geradezu am Schwarzmarkt gehandelt. In dieser Phase ist Hans Gratzer für größere Aufgaben im Gespräch, zieht aber stets den Kürzeren. Gegenüber der Autorin räumte der Theatermann ein, dass ihm das Schauspielhaus irgendwann zu klein wurde –

„und dann kommt der Ehrgeiz dazu und man sprengt das Volumen, das man hat. Vom Ausmaß der Fantasie, die ich glaube, gehabt zu haben, wäre es sich schon ausgegangen. Aber ich hätte als Mensch härter sein müssen, nicht so auf Harmonie bedacht. Aber ich bin eben nicht so. Das Leben hat mir den richtigen Weg gezeigt, ich war das alles nicht – diese großen Tanker, diese starren Bühnen, das war nicht meins, ich war schon das Schauspielhaus.“¹

¹ Gratzer, Hans, 23. 6. 2004

Schließlich sieht sich Hans Gratzer mit einem Finanzdebakel aus der desaströsen *Cagliostro*-Aufführung im Ronacher konfrontiert. Seine Karriere befindet sich im Sinkflug und enttäuscht verlässt Hans Gratzer Wien. Alternative Karrierepläne im Ausland zerschlagen sich jedoch und er kehrt 1990 zurück ins Schauspielhaus.

In der zweiten Schauspielhaus-Ära (von 1991 bis 2001) liegt die künstlerische Leistung vor allem in der konsequenten Aufführung von zeitgenössischen Autoren. Zudem bringt Gratzer vor allem jene Dichter, die mit einer avancierten, nicht-mimetischen Schreibweise herkömmliche Erzählweisen auf der Bühne massiv hinterfragen. Viele der gezeigten Dramatiker verzichten auf einen nacherzählbaren Plot sowie eine stringente Figurenentwicklung und erkunden das szenische Potenzial der Sprache an sich.

Der kometenhafte Aufstieg des Grazer Dramatikers Werner Schwab nimmt im Schauspielhaus mit der Uraufführung von *Übergewicht Unwichtig Unform* im Jahr 1991 seinen Anfang. Auch Marlene Streeruwitz oder Harald Kislinger, die Anfang der 1990er Jahre als österreichische Dramatiker-Entdeckungen gehandelt werden, docken in dieser Zeit am Schauspielhaus an. Mit der Schockdramatik der jungen Briten von Mark Ravenhill über Sarah Kane bis hin zu den angesagten deutschen Dramatikern Thomas Jonigk oder Marius von Mayenburg, ist das Schauspielhaus bei vielen dramatischen Neuerungen dieses Jahrzehnts vorneweg dabei. Jedoch gelingt mit keinem Dramatiker, auch nicht mit Werner Schwab, eine längerfristige künstlerische Allianz, die stilprägende Inszenierungen zur Folge gehabt hätte, wie es beispielsweise Claus Peymann und Thomas Bernhard oder Patrice Chéreau und Bernard-Marie Koltès vorexerziert haben. Das mag zu einer gewissen Desillusionierung im Umgang mit Autoren beigetragen haben.

Was in der zweiten Ära jedoch große Ernüchterung hervorruft, ist der fehlende Publikumszuspruch. Das Schauspielhaus stößt mit dem engagierten Spielplan zwar punktuell immer wieder auf Publikumsinteresse, kann die Zuschauer aber nicht dauerhaft an sich binden. Der anhaltende Überlebenskampf der Bühne führt schließlich zu immer drastischeren Neupositionierungen, die in den letzten beiden Spielzeiten darin gipfeln, dass sich die Bühne zunächst das Antlitz eines performativ-politischen Hauses verpasst, um sich schließlich zur Opernbühne für alte und neue Musik zu reformieren.

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ist die Theaterarbeit gewaltigen Veränderungen unterworfen. Hybride Begriffe wie Regietheater, Werktreue, Autoren- oder postdramatisches Theater fordern Theatermacher wie Publikum heraus - und Hans Gratzer stellt sich den

Aufgaben mit schier unerschöpflicher Neugier. Der zweite Teil der Untersuchung analysiert anhand einzelner Aufführungen des Schauspielhauses, wie sich die Bühne in der Porzellanlgasse in der allgemeinen Unübersichtlichkeit bewährt. Das Regietheater wird anhand der Shakespeare-Inszenierungen der ersten Ära diskutiert, die Umsetzung zeitgenössischer Dramatik wird am Beispiel österreichischer Autoren – Elfriede Jelinek, Peter Handke und Werner Schwab – vorgestellt und abschließend wird der Umgang mit Homosexualität auf der Bühne dargelegt. Vor allem die Auseinandersetzung mit Aids auf der Bühne ist in dieser Konsequenz, wie Hans Gratzer sie am Schauspielhaus praktizierte, in Wien einzigartig.

Wenn man den Erfolg einer Bühne daran misst, wie sehr sie für ästhetische und inhaltliche Erschütterungen empfänglich ist, darf man Hans Gratzers Schauspielhaus getrost zu den erfolgreichsten Wiener Häusern dieses Zeitspanne zählen. Wie kaum ein anderer Theatermacher hat er die Bühne regelmäßig an Neues herangeführt - und das über Jahrzehnte hinweg. Auch sein Instinkt dafür, Begabung anderer zu entdecken und herauszuschälen, macht ihn zu einem prägenden Theatermacher seiner Zeit. Das Schauspielhaus war unter der Führung von Hans Gratzer eine ganz besondere Talenteschmiede: Schauspieler (Markus Hering, Erich Schleyer, Rainer Frieb, Vera Borek, Beatrice Frey, Silvia Fenz, Maria Bill), Regisseure (Stefan Bachmann, Jan Bosse, Tina Lanik) Autoren (Werner Schwab, Harald Kislinger, Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek, Ernst Molden), Bühnenbildner, künftige Intendanten (Thomas Birkmeir, Michael Schottenberg, Gerhard Willert) die später die deutschsprachige Theaterlandschaft maßgeblich beeinflussten, waren an einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Laufbahn mit dem Schauspielhaus verbunden, haben dort wichtige Rollen gespielt oder erste Berufserfahrungen gesammelt. Dieser Pioniergeist war in der damaligen Wiener Bühnenlandschaft ohnegleichen, nicht einmal Claus Peymann, dessen Burgtheater-Ära vieles überstrahlte, kann sich darin mit Hans Gratzer messen.

Während Hans Gratzer eine sichere Hand für die Karrieren anderer hatte, verlief seine eigene Laufbahn, wie diese Untersuchung zeigt, alles andere als geradlinig. „Hans Gratzer hat aus seinem Scheitern nie ein Geheimnis gemacht, weil er kein Zyniker ist“, meint etwa der Autor und Dramaturg Knut Boeser.² Die Möglichkeit des Scheiterns schien seinem Schaffen immanent gewesen zu sein, war er „doch stets mit dem Anspruch angetreten, die Weltformel des Theaters gefunden zu haben.“³ Hans Gratzer war kein pragmatischer Kulturmanager, sondern vielmehr ein emphatischer, ein intuitiver Prinzipal, den vor allem die Neugier und die Lust am Entdecken beflogelte.

² Zit. Nach: Schneeberger, Peter: „Bonjour Noblesse!“, in: profil, 36/03, S. 122 – 123, S. 123.

³ Ebd.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archive und Sammlungen

Österreichisches Theatermuseum: Teilarchiv Schauspielhaus Wien: 1990–2000 (ÖTM)
 Wiener Stadt- und Landesarchiv (WSTLA)
 Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Teilarchiv Volkstheater Wien: 1952–1999
 (Handschriften Sammlung, ZPH 1344) (WSTLB)
 Archiv des Burgtheaters (BT)
 Archiv des Berliner Theatertreffens
 Archiv des Zürcher Schauspielhauses (ZSH)
 Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
 Archiv Wiener Festwochen
 Archiv ORF
 Stadtarchiv Wiener Neustadt
 Bürgerservice und Standesamt Wiener Neustadt
 Ärztekammer Niederösterreich
 Gemeinearchiv Heiligenkreuz

Privatsammlungen

Toni Wiesiner, Gini Müller, Ingrid Rencher, Gerald Singer, Gerald Maria Bauer, Wolfgang Kralicek, Petra Rathmanner, Hannes P. Wurm.

Interviews

Bachmann, Stefan, 4. 10. 2007, Regisseur am Schauspielhaus
 Bauer, Gerald Maria, 12. 1. 2011, Regieassistent und Dramaturg am Schauspielhaus
 Birkmeir, Thomas, 4. 6. 2008, Regisseur am Schauspielhaus
 Borek, Vera, 26. 9. 2011, Schauspielerin am Schauspielhaus
 Fenz, Silvia, 2. 8. 2004, Schauspielerin am Schauspielhaus
 Frey, Beatrice, 17. 4. 2008, Schauspielerin am Schauspielhaus
 Gehmacher, Florian, 9. 12. 2011, Hans Gratzers Schwager und Rechtsvertreter
 Gehmacher, Ulrich, 25. 11. 2011, Hans Gratzers Neffe und Regieassistent am Schauspielhaus
 Gratzter, Hans, 23. 6. 2004, Intendant, Regisseur und Theatergründer
 Haselböck, Martin, 7. 11. 2009, Dirigent und musikalischer Leiter am Schauspielhaus
 Haspel, Dieter, 3. 3. 2008, Intendant
 Hering, Markus, 25. 11. 2010, Schauspieler am Schauspielhaus
 Hesse, Elke, 2. 12. 2010, Assistentin von Hans Gratzter
 Jutz, Dominik, 5. 9. 2004, kaufmännischer Leiter am Schauspielhaus.
 Jelinek, Elfriede, 11. 3. 2013, die Autorin in einem E-Mail-Interview
 Müller, Gini, 28. 10. 2009, Dramaturgin und Regisseurin am Schauspielhaus
 Neumann, Justus, 5. 10. 2005, Schauspieler am Schauspielhaus
 Palka, Wolfgang, 5. 10. 2009, Dramaturg und Autor am Schauspielhaus
 Rencher, Ingrid, 7. 2. 2008, Dramaturgin am Schauspielhaus
 Schleyer, Erich, 20. 1. 2012, Schauspieler am Schauspielhaus
 Schödel, Helmut, 16. 9. 2011, Dramaturg am Schauspielhaus

Sengl, Susanne, 3. 10. 2012, Künstlerin und langjährige Vertraute von Hans Gratzer
 Singer, Gerald, 17. 11. 2009, Regisseur am Schauspielhaus
 Walkner, Werner, 22. 11. 2010, Dramaturg am Schauspielhaus
 Welunschek, Karl, 24. 4. 2008, Regisseur am Schauspielhaus
 Wiesinger, Toni, 2. 2. 2011, Betriebsleiter und Kostümbildner am Schauspielhaus
 Wildner, Eduard, 20. 12. 2010, Schauspieler am Schauspielhaus
 Wurm, Hannes P., 16. 2. 2011, Assistent und Leiter des Schaufensters im Schauspielhaus

Sonstige nicht publizierte Quellen

Typoskripte

Müller, Jonas, Eszter Kondor, Prentler, Philipp, Utri, Victoria: Die Entstehung des Schauspielhauses in Wien. Abschlussarbeit des Forschungsseminars „Arbeit mit archivalischen Quellen“, Lehrveranstaltungsleiterin: Hilde Haider-Pregler, Univ.-Wien: WS 2007/08.
 Schottenberg, Michael: Rede anlässlich der Nestroy-Verleihung 2004 zum Lebenswerk von Hans Gratzer.
 Schottenberg, Michael: Nachruf, Manuscript, Privatarchiv Petra Rathmanner.
 Bauer, Gerald Maria: Interview mit Hans Gratzer, 1995, Typoskript.
 Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, Herbst 1986, Typoskript.
 Kralicek, Wolfgang: Interview mit Hans Gratzer, 2000, Typoskript.

Regiebücher

Gratzer/Rencher: Hamlet, Arbeitsfassung, o.D, Privatsammlung Ingrid Rencher
 Gratzer: Bent, Arbeitsfassung, o. D. Privatsammlung Ingrid Rencher
 N. N.: ohne Titel, Entwurf für Schauspielhaus-Materialien zu „Die Riesen vom Berge“, April/Mai 1985, o. S, Privatarchiv Ingrid Rencher.

Publizierte Quellen

Schauspielhaus-Programmhefte*

N. N.: „Jubiläum 7 Jahre Schauspielhaus“, in: Gratzer, Hans (Hrsg.): Traum und Wirklichkeit Nr. 1. Programmheft zu „Die Riesen vom Berge“ von Luigi Pirandello. Festwochen-Premiere 18. 5. 1985. S. 66–69.
Jelinek, Elfriede: Clara S., in: Schauspielhaus (Hrsg.): Clara S. Programmbuch 23, Spielzeit 1983/84, S. 1–59.

Sonstige Publikationen des Schauspielhauses*

Abba, Marta: „Vorwort zu ‚Die Riesen vom Berge‘“, in: Schauspielhaus (Hrsg.): Schauspielhaus-Materialien zu „Die Riesen vom Berge“, April/Mai 1985, S. 57–61.
Gratzer, Hans (Hrsg.): Schauspielhaus Schaufenster. Wien: 2001.
Handke, Peter: Über die Dörfer, in: Palka, Wolfgang (Hrsg.): Schauspielhaus Materialien zu „Über die Dörfer“, Mai 1984, S. 417–434.
Schauspielhaus (Hrsg.): Texte und Materialien zu Brendan Behans „Die Geisel“, Februar 1981.

* Nur diejenigen Texte wurden aufgenommen, die in der Darstellung unmittelbar zitiert wurden.
 * Ebenso

Streeruwitz, Marlene: „Ist der Spürsinn gemästet, schaut man in die Hand“, Geschlechtertheater, Auszüge aus einem Vortrag vom 31. 10. 1998, Nachdruck in: Österreich, Forum für Kunst und Notdurft, 1/99, S. 10–11.

Wiesinger, Toni (Hrsg.): Schauspielhaus Wien. 1978–1986. Wien: 1986.

Anderes: CD-Rom, Video

Cafe Central, ORF-Aufzeichnung, 13. 5. 1986.

Handke, Peter: „Über die Dörfer“ Regie: Hans Gratzer, 1984, 150 min, ORF-Produktion, Aufnahme der Videothek d. Instituts für Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Marschall, Brigitte et al. (Hrsg.): 50 Jahre Theater in Österreich. Verzeichnis der Inszenierungen 1945–1995. Theadok-CD-Rom. Wien: 2003.

Moritz, Rainer (Hrsg.): Der eigene Blick. Volkstheater 1988–2005. Verzeichnis der Inszenierungen. CD-Rom. Beilage zum gleichnamigen Buch. Wien: 2005.

Tageszeitungen, Wochen- und Monatsmagazine

Werkstatt: 1973 – 1976

Kathrein, Karin: „Ein Spektakel zum Abschied“, in: Die Presse, 4. 5. 1976.

Blaha, Paul: „Eine Eins für Elisabeth“, in: Kurier, 4. 5. 1976.

W. K.: „Spektakel ohne Respekt“, in: Kronenzeitung, 4. 5. 1976.

Interimszeit: 1976 - 1978

Haider, Hans: Pop-Polit-Oratorium, in: Die Presse, 17. 5. 1976

Kathrein, Karin: „Hans Gratzers ‚brennendes Theater‘“, in: Die Presse, 12./13. 11. 1977.

Methner, Caroline: „Wiens Seifenblase platzte in Berlin“, in: Die Welt, 25. 8. 1977.

Mj, at: „Schauspielhaus“, in: Frischfleisch, das Kulturmagazin mit literarischer Kraftnahrung, 13/77.

Pizzini, Duglore: „Freudiger Schreck. Im Frühjahr wird das neue „Schauspielhaus Wien 9“ eröffnet“, in: Wochenpresse, 31/77.

N. N.: „Gratzer löst Truppe auf“, in: Kurier, 10. 8. 1977.

Roschitz, Karlheinz: „Nur neues System“, in: Kronenzeitung, 13. 8. 1977.

Wendl, F. H.: „Die Waffe Geschichtsschreibung“, in: Volksstimme, 18. 5. 1976;

Schauspielhaus I: 1978 - 1986

AL: Am Anfang war die Lebenslüge, in Kronenzeitung, 11. 4. 1980.

Axmann, David: „Männerliebe im Konzentrationslager“, in: Kurier, 13. 12. 1980.

Ders.: „La mome Maria Bill“, in: Kurier, 20. 2. 1982.

Ders.: „Liebe, Tod und deutsche Rede“, in: Kurier, 7. 2. 1983.

Ders.: „Ein Stückchen Welt“, in: Kurier, 22. 3. 1983.

Baumann, Gunther: „Krimi in afrikanischer Nacht“, in: Kurier, 28. 4. 1984.

Becker, Peter von: „Entleben in Glaube, Liebe, Hoffnung. Zur Uraufführung von Botho Strauß‘ ‚Groß und klein‘“, in: Theater heute, 1/79, S. 4 – 10.

Beer, Otto F.: „Die Ambition ist zu rühmen“, in: Kurier, 6. 5. 1978.

Ders.: „Erloschene Hoffnung“, in: Kurier, 9. 5. 1978.

Ders.: „Kannibalische Emanzen“, in: Kurier, 13. 5. 1978.

Ders.: „Kaiser und Narr“, in: Kurier, 16. 6. 1978.

Ders.: „Neu an Gratzers Theater: Humor mit Stacheln“, in: Kurier, 17. 2. 1979.

Ders.: „Mit Strauß ins Ronacher“, in: Süddeutsche Zeitung, 4. 6. 1986.

- Ders.: „Gratzers Finale“, in: Süddeutsche Zeitung, 24. 11. 1986.
- Baumann**, Gunther: „Ein sperriger Stoff, ein spannender Abend“, in: Kurier, 10. 9. 1983.
- Ders.: „Weihespiel von Haß und Frieden“, in: Kurier, 2. 6. 1984.
- Baumgart**, Reinhard: „Scharfe Bilder, dunkle Bedeutung“, in: Die Zeit, 15. 12. 1978.
- Böhm**, Gotthard: „Träume am Steinhof“, in: Bühne 5/85.
- Butterweck**, Hellmut: „Sabberniveau“, in: Furche, 13. 6. 1984.
- Ders.: „Abschied vom Schauspielhaus“, in: Furche, 21. 11., 1986.
- Chernel**, Lona: „Was fühlst du, kranker Bruder?“, in: Wiener Zeitung, 22. 3. 1983.
- Engerth**, Rüdiger: „Kleinbürgers fader Traum“, in: Kronenzeitung, 4. 1. 1983.
- Freitag**, Wolfgang: „Keine Alternative zu den Etablierten, sondern ihr Armenhaus. Freie Gruppen in Wien – eine Betrachtung cum ira et studio“, in: TheaterZeitSchrift 33/34, 1992, S. 214 – 219.
- Fritsch**, Sibylle: Der Überbürger, in: profil, 24/81, S. 49.
- Dies., Sibylle: „Drama aus der Au“, in: profil, 3/85, S. 55.
- Dies.: „Die Wirklichkeit der Träume“, in: profil 21/85, S. 75.
- Gb**: „Schauspielhaus eröffnet“, in: Falter, 23/78, S. 5.
- Grilj**, Mathias: „Jelinek: Ihr Burgtheater zuerst im Grazer Bahnhof“, in: Falter, 10/05.
- Hahnl**, Hans Heinz: „'Ubu' à la Grand Magic Circus“, in: Arbeiterzeitung, 28. 10. 1978.
- Ders.: „Von der Operette zur Bieroper“, in: Arbeiterzeitung, 4. 7. 1981.
- Ders.: „Der lange Umweg in den Irrsinn“, in Arbeiterzeitung, 10. 10. 1981.
- Ders.: „Mit Medea geht die Welt zugrunde“, in: Arbeiterzeitung, 10. 9. 1983.
- Ders.: „Der lüsterne Riese von Transsexualien“, in: Arbeiterzeitung, 19. 12. 1983.
- Ders.: „In Melancholie zu Tode gekocht“, in: Arbeiterzeitung, 7. 5. 1983.
- Ders.: „Der Neurotiker als Kraftlackel“, in: Arbeiterzeitung, 7. 4. 1984.
- Ders.: „Verzweifeltes Plädoyer für den Traum“, in: Arbeiterzeitung, 20. 5. 1985.
- Ders.: „Noch immer der kühne Bekenner“, in: Arbeiterzeitung, 17. 11. 1986.
- Haider**, Hans: Pop-Polit-Oratorium, in: Die Presse, 17. 5. 1976.
- Ders.: „Mister Jedermann wird verspeist“, in: Die Presse, 13./14. 5. 1978.
- Ders.: „Zurück zum reinen Lazzo“, in: Die Presse, 30./31. 12. 1978.
- Ders.: „Der Degradierte und die venezianische Witwe“, in: Die Presse, 4. 7. 1981.
- Ders.: „Maria Bill oder Der Mythos erscheint“, in: Die Presse, 20./21. 2. 1982.
- Halberstamm**, Alice: „Feine und nicht ganz feine Art“, in: Arbeiterzeitung, 22. 3. 1983.
- Hampel**, Reinhard: „Wenigstens kurz“, in: OÖ Nachrichten, 9. 6. 1984.
- Hochreiter**, Otto: „Es geht ums ‚Hoamatl‘“, in: Die Presse, 26. 2. 1985.
- Hove**, vom Oliver: „An den gepeinigten König: Zur Sache, Sir Lear“, in: Salzburger Nachrichten, 10. 10. 1981.
- Ders.: „Zermalmt im Schwank“, in: Die Presse, 10. 1. 1983.
- Ders.: „Unlust melancholischer Liebesträume“, in: Die Presse, 7. 5. 1983.
- Ders.: „Von unserer Mühe, mit Tabori zu lachen“, in: Die Presse, 26. 11. 1983.
- Iden**, Peter: „Flucht vor der Größe? Banalisierung, Privatisierung, Verengung – über trivialisierende Tendenzen bei Klassiker-Inszenierungen“, in: Theater 1978, Sonderheft der Zeitschrift „Theater heute“ Bilanz und Chronik der Saison 77/78, S. 41 – 45.
- Ders.: „Predigt nach dem Ende des Denkens“, in: Frankfurter Rundschau, 12. 8. 1982.
- Isani**, Claudio: „Hirnkitsch für die Sprechblase“, in: Frankfurter Neue Presse, 30. 5. 1983.
- J.T.: „Finanzsorgen und Autorensuche“, in: Arbeiterzeitung, 19. 1. 1979.
- John**, Rudolf: „Innenleben einer Generation“, in: Kurier, 11. 5. 1978.
- Ders.: „Fleisch, Spiele, Zirkus, Mummenschanz“, in: Kurier, 28. 10. 1978.
- Ders.: „Wüste Faschingsnacht für erwachsene Kinder“, in: Kurier 20. 12. 1983.
- Jovishoff**, Peter: Des Herrn Karl kleine Unsterblichkeit, in: Die Welt, 30. 9. 1986.
- Kahl**, Kurt: „Satire ohne Zuckerlpapier“, in: Kurier, 4. 1. 1980.
- Ders.: „Als einziger Ausweg bleibt die Phantasie“, in: Kurier, 25. 4. 1981.

- Ders.: „Liegestütz gelernt und Ehe gerettet“, in: Kurier, 4. 6. 1981.
- Ders.: „Lear auf dem Blumensteg“, in: Kurier, 10. 10. 1981.
- Ders.: „Mythologisches für Wiederkäuer“, in: Kurier, 17. 4. 1982.
- Ders.: „Hallo aus der Dunkelheit“, in: Kurier, 16. 10. 1983.
- Ders.: „Die eingebildeten Mörder“, in: Kurier, 7. 4. 1984.
- Ders.: „Man versteht nur Bahnhof“, in: Kurier, 2. 6. 1987.
- Karasek**, Hellmuth: „Ein gottverlassener Engel“, in: Spiegel, 18. 11. 1978.
- Kathrein**, Karin: „Im Haus der Illusionen“, in: Die Presse, 6. 5. 1978.
- Dies.: „Marathon ohne Atemnot“, in: Die Presse, 11. 5. 1978.
- Dies.: „Meinen Namen sollt ihr nie erfahren ...“, in: Die Presse, 16. 6. 1978.
- Dies.: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, in: Die Presse, 13. 10. 1979.
- Dies.: „Der lange Umweg von Hochhuth zu Beckett“, in: Die Presse, 13./14. 12. 1980.
- Dies.: „Lotte beweist sich auch in Wien“, in: Die Presse, 25. 4. 1981.
- Dies.: „Zweifeln gehört dazu“, in: Die Presse, 3./4. 10. 1981.
- Dies.: „Die Maus, die brüllte“, in: Die Presse, 17. 4. 1982.
- Dies.: „Übel aus der Büchse der Pandora?“, in: Die Presse, 4. 5. 1982.
- Dies.: „Die Obszönität des Todes“, in: Die Presse, 7. 2. 1983.
- Dies.: „Ein Stück zerplatzt“, in: Die Presse, 22. 3. 1983.
- Dies.: „Dramatiker vor der Tür“, in: Die Presse, 14./15. 5. 1983.
- Dies.: „Im Theater: Die Sponsoren kommen“, in: Die Presse, 6. 9. 1983.
- Dies.: „Wie Theater noch attackieren kann“, in: Die Presse, 10./11. 9 1983.
- Dies.: „Duett von Lachen und Weinen“, in: Die Presse, 2. 10. 1983.
- Dies.: „Ein Rocky-Horror-Riesenspaß“, in: Die Presse, 19. 12. 1983.
- Dies.: „Hexensabbat am Freitag“, in: Die Presse, 1. 3. 1984.
- Dies.: „Zu 'Theater' plattgewalzt, in: Die Presse, 28./29. 4. 1984.
- Dies.: „Wenn Handke über den Wassern wandelt ...“, in: Die Presse, 2./3. 6. 1984.
- Dies.: „An neuen Stücken herrscht kein Mangel“, in: Die Presse, 30. 10. 1984.
- Dies.: „Zwei Wege in einer Welt der Macher“, in: Die Presse, 20. 5. 1985.
- Dies.: „Es geht mir nicht um einen Posten“, in: Presse, 4. 4. 1986.
- Dies.: „Die Zeit der Feste ist vorbei“, in: Die Presse, 17. 11. 1986.
- Dies.: Bahn im Schnekkentempo, in: Die Presse 2. 6. 1987
- Kisser**, Erwin: „Die Au als Theaterereignis“, in: Volksstimme, 18. 1. 1985.
- Klaus**, Rudolf U.: „Eine Tragödie im Nazi-KZ“, in: Wiener Zeitung, 13. 12. 1980.
- Ders.: „Obszönität als Beckettia“, in: Wiener Zeitung, 8. 2. 1983.
- Ders.: „Verschmockerter geht's nimmer“, in: Wiener Zeitung, 10. 9. 1983.
- Ders.: „Eine Hassliebe und ihre Hintergründe“, in: Wiener Zeitung, 2. 10. 1983.
- Ders.: „Befremdliches über die Entfremdung“, in: Wiener Zeitung, 16. 10. 1983.
- Ders.: „Von der Misanthropie diktiert“, in: Wiener Zeitung, 1. 3. 1984
- Kralicek**, Wolfgang: „Gratzer und tiefere Wunden“, in: Wochenpresse, 7. 11. 1986, S. 47.
- Kruntorad**, Paul: „Theater für den Schutz der Umwelt“, in: Theater heute, 3/85, S. 69.
- Lange**, Mechthild: „Ansehbar unterlaufen“, in: Frankfurter Rundschau, 3. 11. 1982.
- Löbl**, Hermi: „Burgttheater – warum nicht?“, in: Kurier, 2. 11. 1981.
- Löffler**, Sigrid: „Die Frau, das übermannte Wesen“, in: profil 9/84, S. 66f.
- Dies.: „Der Herr Qualtinger. Zum Tod des großen Schauspielers und Kabarettisten“, in: Die zeit, 3. 10. 1986.
- Loibl**, Elisabeth: „Für ein deutliches Theater“, in: Falter, 18/83.
- Dies.: „Don't dream it – be it“, in: Falter, 25/83, S. 19.
- Dies.: „Sinnes-Schwund“, in: Falter 6/84, S. 25.
- Martin**, Gunther: „Ein Hofzug ist entgleist“, in: Wiener Zeitung, 2. 6. 1987
- Mayer**, Gregor: „Der notwendige Schock blieb aus“, in: Volksstimme, 10. 9. 1983.
- Meister**, Monika: „Wiener Stillstand im Mittelton“, in: Die Presse, 19. 5. 1981.

- N. N.: * „Dämonischer Doktor“, in: Spiegel, 43/71, S. 202.
- N. N.: „Wie (ohn)mächtig ist die Freimaurerei“, in: Profil 24/74, S. 39.
- N. N.: Qualtinger spielt Sternheim, in: AZ, 3. 10. 1980.
- N. N.: „Der ewige Bruder“, in: Spiegel, 3/83, S. 165.
- N. N.: „Gratzers Finale. Drei Lorca-Einakter im Wiener Schauspielhaus“, in: Süddeutsche Zeitung, 24. 11. 1986.
- N. N.: „1986 – (fast) alles wird anders in Österreich“, in: Die Presse, 18. 2. 2011.
- N. N.: „Keuschheitsmaulkorb für ‚steirischen Herbst‘“, in: Volksstimme, 11. 4. 1981
- Nüchtern**, Klaus: „Ein Despot der Freiheit“, in: Falter 3/11, S. 22–24.
- Pizzini**, Duglore: „Ein Dissident in Dänemark“, in: Wochenpresse, 17. 10. 1979.
- Dies.: Mutter Courage, in: Furche, 20. 2. 1980.
- Plakolb**, Ludwig: „Ein Alptraum“, in: OÖ Nachrichten, 17. 4. 1982.
- Praschl**, Peter: „Sag‘ zum Abschied deutlich servus“, in: Wiener, 11/86, S. 23f.
- Reimann**, Viktor: „Gelungener Start“, in: Kronenzeitung, 6. 5. 1978.
- Ders.: „Die Einsamen und die Toten“, in: Kronenzeitung, 16. 10. 1983.
- Ders.: „Der Schrecken des Endspiels“, in: Kronenzeitung, 11. 9. 1983.
- Ders.: „Kein Theater im Theater“, in: Kronenzeitung, 7. 4. 1984.
- Ders.: „Zwischen Brecht und Gemeinplatz“, in: Kronenzeitung, 2. 6. 1984.
- Ders.: „Viel Blabla um Herz und Schmerz“, in: Kronenzeitung, 9. 6. 1984.
- Ders.: „Vom Schein und Sein der Aussteiger“, in: Kronenzeitung, 20. 5. 1985.
- Ders.: „Gefangen im Bilderrausch“, in: Kronenzeitung, 17. 11. 1986.
- Reiter**, Wolfgang: „Zur Theaterrezeption des rezensierenden Wiener Publikums“, in: Falter, 5/82, S. 8.
- Riedl**, Joachim: Wer ist der Bube, in: profil, 21/80, S. 74.
- Ders.: Nix erfunden, nur gefunden“, in: profil, 22/80, S. 59.
- Rizy**, Helmut: „Komödie der erotischen Irrungen“, in: Volksstimme, 7. 5. 1983.
- Roschitz**, Karlheinz: „Ohne Werbebinde um die Brust“, in: Kronenzeitung, 6. 9. 1983.
- Ders.: „Slips, Straps und Federn“, in: Kronenzeitung, 19. 12. 1983.
- Ders.: Zwischen Pasolini und Achterbusch, in: Kronenzeitung, 7. 1. 1985.
- Ders.: „Mir fällt immer was ein!“, in: Kronenzeitung, 4. 4. 1986.
- Ders.: „Nur fauler Zauber“, in: Kronenzeitung, 24. 5. 1986.
- Rybarski**, Ruth: „Wien: Totentanz zum Abschied Gratzers“, in: Neue Zeit, 17. 11. 1986.
- Schmid**, Manfred: Qualtingers Viertelwelt, in: Volksstimme, 19. 5. 1981.
- Schmidt**, Jürgen: „Na, immerhin behauptet“, in: Stuttgarter Nachrichten, 3. 11. 1982.
- Schweighofer**, Martin: „Zuviel des Guten“, in: Kronenzeitung, 11. 5. 1978.
- Ders.: „Groß und klein“, in: Wochenpresse, 13. 9. 1983.
- Ders.: „Stürmische Zeiten“, in: Wochenpresse, 6. 12. 1983.
- Ders.: „Zaubern und Zittern“, in: Wochenpresse, 20/85, S. 45f.
- Ders.: „Der ‚rosa Winkel‘ in Dachau“, in: Arbeiterzeitung, 13. 12. 1980.
- Sichrovsky**, Heinz: „Lotte und die scheinbar Intakten“, in: Arbeiterzeitung, 25. 4. 1981.
- Ders.: „Lupenreines Volkskunstwerk“, in: Arbeiterzeitung, 7. 2. 1983.
- Ders.: „Jenseits der wohlfeilen Rührung“, in: Arbeiterzeitung, 26. 11. 1983.
- Ders.: „Das politische Theater lebt“, in: Arbeiterzeitung, 18. 1. 1985.
- Spiel**, Hilde: „Die Rache für 87 hingemordete Theaterkritiker“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 2. 1979.
- Dies.: „Eine ununterbrochene Saison“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 10. 1979.
- Dies.: „Die Aufhebung des Todes“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 4. 1980.
- Steinfeld**, Thomas: „Ich erzähle von einem Leben, das über mich hinausgeht“. Interview mit Peter Handke, in: Süddeutsche Zeitung, 30. 1. 2002.
- Sterk**, Harald: „Oratorium für fünf Stimmen Amerikas“, in: Arbeiterzeitung, 9. 5. 1978.

* N. N.: Namentlich nicht gezeichneter Artikel.

- Sucher**, Bernd C.: „Viele Ich-Ich, keine Wahrheit“, in: Süddeutsche Zeitung, 3. 11. 1982
- Thun**, Eleonore: „Und hätten die Liebe nicht.“, in: Wochenpresse, o. D. S. 29.
- Thurnher**, Armin: „Schauspielhaus Eröffnung“, in: Falter 21/78.
- Ders.: „'1789/1978'. Zwei Wiener Bühnen bringen interessante Uraufführungen zu Österreichs revolutionärer Vergangenheit“, in: Falter, 24/78, S. 3.
- Tschulik**, Norbert: „Ähnlich wie beim Tschauner“, in: Wiener Zeitung, 24. 5. 1986.
- Wagner**, Renate: „Ensemble unterwegs“, in: Neues Volksblatt, Linz, 1. 3. 1985.
- Dies.: „Zurück zu Friedrich Torberg“, in: Neues Volksblatt, 2. 6. 1987
- Walden**, Fritz: „Illusion und Scheinwirklichkeit“, in: Arbeiterzeitung, 6. 5. 1978.
- Weinzierl**, Ulrich: „Die Unberührbaren kreisen über Wien“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 5. 1985.
- Weitzer**, Andreas: „Wer einen 'rosa Winkel' trägt“, in: Kronenzeitung, 13. 12. 1980.
- Ders.: „Geliebtes Monstrum“, in: Kronenzeitung, 2. 10. 1983.
- Ders.: „Wo des Dichters Musen schmusen“, in: Kronenzeitung, 1. 3. 1984
- Ders.: „Afrika, Hölle aus Dreck und Dunst“, in: Kronenzeitung, 28. 4. 1984.
- Wendl**, F. H.: Die Waffe Geschichtsschreibung, in: Volksstimme, 18. 5. 1976.
- Wj.p**: Schauspielhaus: Unten durch von Heinz R. Unger“, in Falter, 7/80, S. 9.

Interimszeit: 1986 – 1990

- Kahl**, Kurt: „Man versteht nur Bahnhof“, in: Kurier, 2. 6. 1987.
- Kathrein**, Karin: „Bahn im Schneekentempo“, in: Die Presse 2. 6. 1987.
- Kralicek**, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: Wiener, 12/90, S. 174–175.
- Martin**, Gunther: „Ein Hofzug ist entgleist“, in: Wiener Zeitung, 2. 6. 1987.
- Trenkler**, Thomas, **Kralicek**, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/1991, S. 68–72.
- Wagner**, Renate: „Zurück zu Friedrich Torberg“, in: Neues Volksblatt, 2. 6. 1987.

Schauspielhaus II: 1990 – 2001

- Amberger**, Hermi: „Er ist der Retter des Broadway“, in: Kurier, 14. 2. 1994.
- Baier**, Jutta: „Choreographie der österreichischen Wirklichkeitspartikel, in: Frankfurter Rundschau, 16. 10. 1995.
- Bandhauer**, Dieter, Koberg, Roland: „Geliebt werden, aber wie?“, in: Falter, 1-2/91, S. 11.
- Baumann**, Gunther: „Das Theater von innen sprengen“, in: Kurier, 7. 6. 1994.
- Ders.: „Aids und das Prinzip Hoffnung“, in: Kurier, 29. 12. 1994.
- Becker**, Peter von: „Bankett Surprise“, in: Theater heute 4/97, S. 38–40.
- Böhm**, Gotthard: „Ich tendiere zum Maßlosen“, in: Bühne, 9/91, S. 34.
- Butterweck**, Hellmut: „Wolfis Horrortrip“, in: Die Furche, 9. 5. 1991.
- chz: „Auferstehung: das Schauspielhaus“, in: Volksstimme, 29. 11. 1990.
- Cerha**, Michael: „Des Silbenstechers mageres Gastmahl“, in: Der Standard, 30. 5. 1996.
- Ders.: „Froh zu sein, bedarf es wenig“, in: Der Standard, 16. 6. 1997.
- Cerny**, Karin: „Der Theaterdimmer“, in: Falter 24/97, S. 18.
- Dies.: „Endlich Blut, endlich auskotzen“, in: Berliner Zeitung, 20. 5. 1997.
- Dies.: „Bei uns in Firlefans“, in: Berliner Zeitung, 6. 10. 1998.
- Demmer**, Erich: „Wieder einmal im Wirtshaus“, in: Arbeiterzeitung, 14. 1. 1991.
- Dobretsberger**, Christine: „Ein peinlicher Einheitsbrei“, in: Wiener Zeitung, 9. 1. 2001.
- Dies.: „Die Macht der Symbolik“, in: Wiener Zeitung, 5. 3. 2001.
- Dies.: „Ein eher herber Abschied“, in: Wiener Zeitung, 7. 5. 2001.
- Elstner**, Rainer: „Nitsch für Kinder“, in: Wiener Zeitung, 17. 9. 1999.
- Ders.: „Rilke blieb im Dunkeln“, in: Wiener Zeitung, 1. 3. 2001.
- Fastner**, Carsten: „Opern End“, in: Falter 41/00, S. 66.

- Ders.: „Turtelnde Helden, bewegliche Sänger“, in: Falter, 41/00, S. 66.
- Ders.: „Tadel, Lob und Adel“, in: Falter 06/01, S. 56.
- Fritsch**, Sibylle: „Die Heimkehr“, in: profil, 4/91, S. 72–73.
- Dies.: „Sound of Music“, in: profil, 49/92, S. 80–82.
- Gächter**, Sven, **Knecht**, Doris, **Schneeberger**, Peter: „Speiben Sie sich an!“, in: profil 6/00, S. 116–123.
- Gabler**, Thomas: „G'spaßiges Doktorspiel“, in: Kronenzeitung, 29. 4. 1995.
- Ders.: „Desolate Gedankengebäude“, in: Kronenzeitung, 15. 1. 1996.
- Ders.: Das fette Bräutchen wartet schon, in: Kronenzeitung, 25. 3. 1996.
- Ders.: „Wolfis Alpenglühen“, in: Kronenzeitung, 11. Mai 1996.
- Ders.: „Nur ,Gschistigschasti““, in: Kronenzeitung, 30. 5. 1995.
- Ders.: „Theater im Blut ertränkt“, in: Kronenzeitung, 20. 5. 1997.
- Ders.: „Singverein ,Zum Frohsinn““, in: Kronenzeitung, 16. 6. 1997.
- Ders.: „Viel Getue versaut den Schocker“, in: Kronenzeitung, 28. 2. 1998.
- Haider**, Hans: „Orpherl und die wilden Tiere“, in: Die Presse, 4./5. 5. 1991.
- Ders.: „Blut und Boden, gemampft und geschlürft“, in: Die Presse, 22. 6. 1992.
- Ders.: „An Nietzsches Wesen soll die Welt genesen.“, in: Die Presse, 28. 9. 1992.
- Ders.: „Der erlegte, erlegende Dichter“, in: Die Presse, 16. 6. 1997.
- Ders.: „Die Tagseele und die Nachtseele“, in: Die Presse, 26. 5. 1999.
- Ders.: „Eine Bernhard-Mogelpackung“, in: Die Presse, 9. 8. 2003.
- Haider-Pregler**, Hilde: „Exzellent ist die Inszenierung“, in: Wiener Zeitung, 15. 1. 1991
- Dies.: „Die (Ohn-)Mächtigkeit der Fantasie“, in: Wiener Zeitung, 4. 5. 1991.
- Dies.: „Giftmenü, ästhetisch angerichtet“, in: Wiener Zeitung, 18. 10. 1991.
- Dies.: „Drecksepps fäkale Lebensbilanz“, in: Wiener Zeitung, 17. 1. 1992.
- Dies.: „Sterben als Lebensqualität“, in: Wiener Zeitung, 23. 6. 1992.
- Dies.: „Das Mysterium der Blindheit“, in: Wiener Zeitung, 15.11. 1992.
- Dies.: „Geschichtsphilosophisches Labyrinth“, in: Wiener Zeitung, 21. 9. 1993.
- Dies.: „Horrormärchen aus Trivial-Mythen“, in: Wiener Zeitung, 30. 10. 1993.
- Haider-Pregler, Hilfe: „Schlaflos im ungeistigen Wien“, in: Wiener Zeitung, 9. 6. 1994.
- Dies.: „Der ganz alltägliche Sprachhorror“, in: Wiener Zeitung, 15. 11. 1994, S. 4.
- Dies.: „Eine apokalyptische Tragikomödie“, in: Wiener Zeitung, 17. 1. 1995.
- Dies.: „Freudianischer Klamauk mit Hintersinn“, in: Wiener Zeitung, 29. 4. 1995.
- Dies.: „Eine ungastiöse Familienapokalypse“, in: Wiener Zeitung, 26. 9. 1995.
- Dies.: „Auf den Spuren der russischen Seele“, in: Wiener Zeitung, 16. 1. 1996.
- Dies.: „In memoriam Norbert C. Kaser“, in: Wiener Zeitung, 16. 6. 1997.
- Dies.: „Die Allgegenwärtigkeit des Krieges“, in: Wiener Zeitung, 22. 1. 1998.
- Dies.: „Penthesilea-Peinlichkeiten ...“, in: Wiener Zeitung, 21. 6. 1999.
- Dies.: „Theaterinstallation in Überraschungskisten“, in: Wiener Zeitung, 13. 9. 1999.
- Dies.: „Wie man Feindbilder konstruiert“, in: Wiener Zeitung, 8. 11. 1999.
- Heinrich**, Ludwig: „Horrortrip und Rock-Liturgie“, in: OÖ-Nachrichten, 28. 10. 1993, S. 19.
- Hemke**, Rolf C.: „Mülheimer Preis für Seidels ,Villa Jugend““, in: Der Standard, 1./2. 6. 1991.
- Herles**, Wolfgang: „Hans Gratzer kehrt heim. Zwei Jahre Galgenfrist“, in: Der Standard, 23. 3. 1990.
- Ders.: „Resopalmenschen im Etikettenschwindel“, in: Der Standard, 14. 1. 1991.
- Ders.: „Orpheus hinter den Spiegeln“, in: Der Standard, 4./5. 5. 1991.
- Ders.: „Der Held des Mordens“, in: Der Standard, 23. 9. 1991.
- Ders.: „Der Wille zur Selbstverwesung“, in: Der Standard, 17. 1. 1992.
- Ders.: „Hans Gratzers altes Vertrauen in die Zugkraft des Neuen“, in: Der Standard, 5./6. 9. 1992.
- Ders.: „Theater-Zelle“, in: Der Standard, 18. 9. 1992.

- Ders.: „Pasterk verlängert Gratzers Vertrag, Volkstheater-Millionen gesichert“, in: Der Standard, 26. 11. 1992.
- Ders.: „Nussknacker und Berglandmädel“, in: Der Standard, 1. 3. 1993.
- Ders.: „Neurosen-Bewältigung“, in: Der Standard, 4. 4. 1992.
- Hirschmann**, Christoph: „Gratzer Schauspielhausherr“, in: Arbeiterzeitung, 23. 3. 1990.
- Ders.: „Ein Theater der Autoren“, in: Arbeiterzeitung, 29. 11. 1990.
- Höbel**, Wolfgang: „Der Gummibärchenverkäufer“, in: Süddeutsche Zeitung, 27. 3. 1992.
- Hütter**, Fridolin: „Fliegen im Wirtshaus“, in: Kleine Zeitung, 15. 1. 1991.
- Ders.: „Der gute Sterbling überlebt“, in: Kleine Zeitung, 25. 9. 1995.
- Ders.: „Orgiastische Abrechnung“, in: Kleine Zeitung, 20. 10. 1997.
- Huber-Lang**, Wolfgang: „Der Textteufel aus der Theaterkiste“, in: Format, 38/99, S. 156.
- Jarolin**, Peter: „Comic-Strip des Grauens“, in: Kurier, 26. Mai 1999.
- Ders.: „Mythen und Würstel“, in: Kurier, 7. 5. 2001.
- Jenny**, Urs: „Der Desperado als Messias“, in: Spiegel, 16/90, S. 266–269.
- Kager**, Reinhard: „Ständedünkelndes Duell“ in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 2. 2001.
- Kahl**, Kurt: „Die Welt abstechen“, in: Kurier, 17. 1. 1992.
- Ders.: „Mit doppeltem Boden“, in: Kurier, 4. 5. 1991.
- Ders.: „Der Basilisk kommt ins Wien von heute“, in: Kurier, 18. 10. 1991.
- Ders.: „Ein Geschütz bei den Bayreuther Festspielen“, in: Kurier, 15. 2. 1992.
- Ders.: „Mehr Chaos in die Ordnung“, in: Kurier, 28. 9. 1992.
- Ders.: „Schauspiel mit Blinden“, in: Kurier, 15. 11. 1992.
- Ders.: „Frauen zwischen den Fronten“, in: Kurier, 11. 1. 1993.
- Ders.: „Edelweiß zum Lachen. Eine Hetz im Schauspielhaus“, in: Kurier, 1. 3. 1993.
- Ders.: „Schlammschlacht mit Rätseln“, in: Kurier 20. 9. 1993.
- Kaindl**, Dagmar: „Im Jahrhundert der Apokalypse“, in: News, 1/95. S. 128–129.
- Kathrein**, Karin: „Die Zeit des Jammerns ist vorbei“, in: Kurier, 18. 11. 1994.
- Dies.: „Ich möchte nicht nur sinnlos etwas sprengen“, in: Kurier, 22. 3. 1996.
- Dies.: „Wann der Herrgott net will ...“, in: Kurier, 11. Mai 1996.
- Dies.: „Einen Jux will er sich machen“, in: Kurier, 20. 5. 1997.
- Dies.: „Manche haben lieber ein ausgestopftes Reh“, in: Kurier, 16. 6. 1997.
- Dies.: „Das interessiert doch keinen?“, in: Kurier, 22. 1. 1998.
- Knapp**, Michaela: „Edelweiß im Pop-Art-Rausch“, in: Die Presse, 1. 3. 1993.
- Koberg**, Roland: „Intellektuell saufen, fressen & vögeln“, in: Falter, 3/91, S. 5.
- Ders.: „Als Nathan noch weise war“, in: OÖ Nachrichten, 15. 2. 1992.
- Ders.: „Schauspielhaus, sinkendes Schiff“, in: Falter, 38/92, S. 20f.
- Ders.: „Castorf ist 'ne müde Socke!“, in: Falter, 43/93.
- Ders.: „Überleben in der toten Zone“, in: OÖ-Nachrichten, 30. 10. 1993.
- Ders.: „Gedacht, geträumt, gehasst“, in: OÖ Nachrichten, 25. 9. 1995.
- Ders.: „König Ödipus, gefesselt“, in: Falter, 38/95, S. 20f.
- Kralicek**, Wolfgang: „Gratzer, keine Angst vorm Fliegen“, in: Wiener, 12/90, S. 174f.
- Ders.: „Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside Report“, Freie Szene (1): Off-Theater in Wien, in: Theater heute, 3/91, S. 27–35.
- Ders.: „Wien Donauwellen-Gefülsakrobaten und Sprachspieler“, in: Theater heute, 5/91, S. 61f.
- Ders.: „Molden der ungewöhnliche Interviewer“, in: Wiener, 10/91, S. 212.
- Ders.: „Wiener Untier - Autors Märchen“, in: Theater heute, 12/91.
- Ders.: „Tod den Autoren!“, in: Theater heute, 11/92, S. 12.
- Ders.: „Wien: Verwandlung - wohin?“, in: Theater heute, 11/92, S. 61–62.
- Ders.: „Ich bin schwul – na und“, in: Falter, 8/94, S. 20.
- Ders.: „Spielplan“, in: Falter 39/95.
- Ders.: „Du sollst uns Stücke schenken“, in: Falter, 12/96.

- Ders.: „cccc“, in: Falter, 20/96.
- Ders.: „Servus Austria, oder Der Tod ist nicht das Ende“, in: Theater heute, 7/96, S. 12–21.
- Ders.: „Die eingebildeten Kranken“, in: Theater heute, 1/97, S. 61.
- Ders.: „Märchen spielt's nicht“, in: Falter 8/97, S. 21
- Ders.: „Der Künstler als Schwein“, in: Theater heute, 12/97, S. 58–59.
- Ders.: „Sex, Drugs & DJ-Line“, in: Falter, 10/98, S. 18 – 19.
- Ders.: „Eskalation Oberammergau“, in: Falter, 15/98, S. 53.
- Ders.: „Tatwaffe Leberkässemmel“, in: Falter, 17/98, S. 60.
- Ders.: „Gut gebraut, Löwe“, in: Berliner Tagesspiegel, 9. 10. 1998.
- Ders.: „Die Physik der Begierde“, in Falter, 49/98, S. 72.
- Ders.: „Spielplan“, in: Falter, 15/99.
- Ders.: „Schauspielhaus: Was soll die Scheiße“, in: Falter 38/99.
- Ders.: „Der Tod spielt mit“, in: Theater heute, 3/00, S 50–52.
- Ders.: „Schauspiel(H)aus?“, in: Theater heute, 5/00, S. 77–78.
- Ders.: „Schauspiel aus“, in: Falter, 11/00, S. 62–63.
- Ders.: Schauspielhaus: Schluss mit lustig“, in: Falter 51-52/00, S. 73.
- Ders.: „Du lieber Plan!“, in: Falter 51-52/00, S. 85.
- Ders.: „Spielplan“, in: Falter 16/01, S. 64.
- Ders.: „Men at Work“, in: Falter 11/01, S. 59.
- Ders.: „Magic Wolfi. Zum Tod des Dramatikers Wolfgang Bauer (1941–2005)“, in: Theater heute, 10/05, S. 71.
- Kramar**, Konrad: „Wir bleiben uns treu“, in: Kronenzeitung, 8. 6. 1991.
- Ders.: „Hure, Freier, alles da“, in: Die Presse, 29. 1. 1998.
- Ders.: „Schokolade, Drogen, Theaterblut“, in: Die Presse, 28. 2. 1998.
- Ders.: „Barockoper in Wien“, in: Österreichische Musikzeitschrift, 5/01, S. 5.
- Ders.: „Viel Senf für Don Quijote am Wiener Würstelstand“, in: Die Presse, 7. 5. 2001.
- Kruntorad**, Paul: „Amerika gleicht einer Krankenstation“, in: Frankfurter Rundschau, 18. 1. 1995.
- Láng**, Oliver: „Nicht ohne Überlebenspaket“, in: Kronenzeitung, 9. 1. 2001.
- Ders.: „Grimmiger Opernlöwe im Leiberl“, in: Kronenzeitung, 9. 3. 2001.
- Ders.: „Die Welt von Kahlo“, in: Kronenzeitung, 23. 3. 2001.
- Ljubisa**, Totic: „Unerfüllte Liebe im Klangaquarium“, in: Der Standard, 9./10. 12. 2000.
- Löffler**, Sigrid: „Wie man den Spießer umdreht“, in: Profil, 4/91, S. 73.
- Dies.: „Wien, Wien – nicht nur du allein. Theater in Österreich – Nachrichten aus einer blühenden Theaterprovinz“, in: Theater heute Jahrbuch, 1994, S. 141–150.
- Dies.: „Ein Triumph - was sonst?“ in: Theater heute, 3/95, S. 8–11.
- Dies.: „Exerzitium in Verunklarung“, in: Süddeutsche Zeitung, 8. 6. 1995.
- Lohs**, Lothar: „Hans Gratzers Offensive“, in: Salto, 13. 11. 1992, S. 41–42.
- Ders.: „In den Fängen des Bösen“, in: Bühne, 2/94, S. 39.
- Mackowski**, Katrin: „Der Ritter, von Puppen verfolgt“, in: Der Standard, 7. 5. 2001.
- Mattheiß**, Uwe: „Der Rest ist Installation ...“, in: Süddeutsche Zeitung, 14. 9. 1999.
- Ders.: „Das Gelächter der Geschlechter“, in: Süddeutsche Zeitung, 26. 6. 1999.
- memo**: „Mit Freunden, für Freunde“, in: Kurier, 29. 11. 1990
- Mertl**, Monika: „Es muss um mehr gehen als um gutes Theater“, in: Kurier, 28. 3. 1991.
- Merschmeier**, Michael: „Die Kunst der Stunde. Reise durch die Theaterhauptstadt Wien im Winter“, in: Theater heute, 3/91, S. 38–42.
- Ders.: „Kommunion der Kannibalen“, ein Porträt des Grazer Dramatikers Werner Schwab, in: Theater heute, 3/91, (Serie: Autoren zu entdecken, 7), S. 45–47.
- Molden**, Ernst: „Eine Burg, Herr Gratzer?“ in: Die Presse Spectrum, 15./16. 12. 1990.
- Müller**, Wenzel: „Bewegtes Leben im Zeitraffer“, in: Südkurier, 26. 3. 2001.
- Musil**, Stefan: „Wien hat ein neues Opernhaus“, in: Die Presse, 9. 10. 2000.

- Ders.: „Überinszenierte KZ-Oper“, in: Die Presse, 5. 3. 2001
- N. N.: „Schauspielhaus revisited“, in: Der Standard, 29. 11. 1990.
- N. N.: Kurmeldung, in: Kurier, 3. 3. 1991.
- N. N.: „Schauspielhaus: Fragen zur Homosexualität“, Kurzmeldung in: Der Standard, 4. 2. 1991
- N. N.: „Theater Wien“, Kurzmeldung in: Arbeiterzeitung, 14. 2. 1991.
- N. N.: „Programmänderungen im Schauspielhaus“, Kurzmeldung in: Wiener Zeitung, 8. 12 1993.
- N. N.: „Schauspielhaus-Vorschau“, Kurzmeldung in: Bühne, 10/99.
- N. N.: „Clubnews“, Kurzmeldung in: Kurier, 19. 3. 2001.
- N. N.: „Letzte Premiere der Ära Gratzer“, Kurzmeldung in: Tiroler Tageszeitung, 7. 5. 2001.
- N. N.: „Das Ende einer Ära“, in: Neues Volksblatt, 7. 5. 2001.
- Niedermeier**, Cornelia „Sperma ist ein besond'rer Saft“, in: Der Standard, 26. 11. 1998.
- Parshalk**, Volkmar: „Wiener Schauspielhaus: Hans Gratzers Abschied“, in: Samstag, 31. 3. 2001.
- Petsch**, Barbara: „Zeitgenossen kontrovers“, in: Die Presse, 29. 11. 1990.
- Dies.: „Aids allein ist kein Drama“, in: Die Presse, 4. 2. 1991.
- Dies.: „Streeruwitz ist besser als Fornes“, in: Die Presse, 8. 4. 1991.
- Dies.: „Mehr Schein als Sein“, in: Die Presse, 23. 9. 1991.
- Dies.: „Zeremoniöse Sülze“, in: Die Presse, 23. 4. 1992.
- Dies.: „Halbes Ultimatum. Hans Gratzer kämpft gegen Pasterk“, in: Die Presse, 12. 9. 1992.
- Dies.: „Eine Welt der vielen Fremden“, in: Die Presse, 16. 11. 1992.
- Dies.: „Weiter riskant unterwegs“, in: Die Presse, 27. 11. 1992.
- Dies.: „Panischer Firlefanz“, in: Die Presse, 30. 10. 1993.
- Dies.: „Schräge Vögel über Manhatten“, in: Die Presse, 26. 2. 1994.
- Dies.: „Österreichs Dramen sind besser“, in: Die Presse, 1. 4. 1994.
- Dies.: „Im Wiener Kaffeehaus ist die Welt zu Hause“, in: Die Presse, 9. 6. 1994.
- Dies.: „Schauspielhaus: Bei den Urzellen der Stadt“, in: Die Presse, 9. 7. 1994.
- Dies.: „Gustav Ernsts ‚Faust‘ so zeitgeistig wie sinnlich“, in: Die Presse, 20. 10. 1997.
- Dies.: „Wenn zwei Mondkälber auf den Führer warten“, in: Die Presse, 19. 11. 1998.
- Dies.: „Entseelter, filetierter Schwab – zerteilt, artig in der Kojje serviert“, in: Die Presse, 13. 9. 1999.
- Pizzini**, Duglore: „Metaphysisches Bodenturnen“, in: Die Presse, 14. 1. 1991.
- Dies.: „Veitstanz im Garten der Lüste“, in: Die Presse, 20. 9. 1993.
- Dies.: „Ungemütliche Jause“, in: Die Presse, 14. 11. 1994.
- Pohl**, Ronald: „Der symbolische Plausch und der Tod“, in: Der Standard, 4. 2. 1991.
- Ders.: „Edle Einfalt, große Stille der Sprache“, in: Der Standard, 8. 4. 1991.
- Ders.: „Bilderrausch im Blindeninstitut“, in: Der Standard, 16. 11. 1992.
- Ders.: „Tollkühner Höhepunkt: Die Vorjahressigerin im Schauspielhaus“, in: Der Standard, 11. 1. 1993.
- Ders.: „Ekstase im Asyl erträumter Gärten“, in: Der Standard, 20. 9. 1993.
- Ders.: „Rap-Weisen am Ende der Welt“, in: Der Standard, 30./31. 10./1. 11. 1993.
- Ders.: „Zwischen Engeln und Ängsten“, in: Der Standard, 29. 12. 1994.
- Ders.: „Die Liebe - nicht viel mehr als ein Witz auf der Himmelsleiter“, in: Der Standard, 16. 1. 1995.
- Ders.: „Automaten und Artisten im Oberstübchen Doktor Freuds“, in: Der Standard, 29. 4. 1995.
- Ders.: „Niedertracht und Hochkultur“, in: Der Standard: 11. 6. 1996.
- Ders.: „Aufblasbar, abwaschbar, wunderbar“, in: Der Standard, 9. 1. 1997.
- Ders.: „Laufsteg mit Toten Hosen“, in: Der Standard, 13. 1. 1997.

* N. N.: Namentlich nicht gezeichneter Artikel.

- Ders.: „Keine Scherben mehr in der Porzellangasse“, in: Der Standard, 22. 2. 1997.
- Ders.: „Gier nach gesteigertem Leben“, in: Standard, 12. 8. 1997.
- Ders.: „Qual der Zeitgenossenschaft“, in: Der Standard, 19. 11. 1998.
- Ders.: „Hohe Flammen ohne Brand: Mayenburgs Feuergesicht“, in: Der Standard, 8. 4. 1999.
- Ders.: „Dr. Jekyll & Mr. Hyde: Totalschaden im Kinderlabor“, in: Der Standard, 26. 5. 1999.
- Ders.: „Kot macht erfunderisch“, in: Der Standard, 13. 9. 1999.
- Ders.: „Das Propaganda-Posthorn“, in: Der Standard, 8. 11. 1999.
- Praschl**, Bernhard: „Trio infernal im trauten Heim“, in: Kurier, 14. 11. 1994.
- Ders.: „Furioser Comic-strip in der Hölle“, in: Kurier, 16. 1. 1995.
- Pribil**, Heinz G.: „Nonnen, Nazis und Edelweiß“, in: Wiener Zeitung, 2. 3. 1993.
- Rathmanner**, Petra: „Piaf hat mich stärker gemacht“, in: Wiener Zeitung, 4. 9. 2012.
- Reiter**, Wolfgang: „Kunstphilosophie als Kriminalstück“, in: Falter, 19/91.
- Ders.: „Das Stinken ist die geheime Wirklichkeit“, in: Neue Zürcher Zeitung, 21. 1. 1992.
- Ders.: „Worte, Taten - wie im Comic-Heft“, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. 11. 1994.
- Ders.: „Welttheatersynthese“, in: Profil, 24/95, S. 90.
- Ders.: „Und plötzlich ist die Konvention wieder da“, in: Neue Zürcher Zeitung, 29. 11. 1995.
- Ders.: „Wir sind doch alle Nostalgiker“, in: Profil, 19/96, S. 108–110.
- Ders.: „Freche, frische Klassik“, in: Profil, 15/97, S. 161.
- Ders.: „Faust mit Ernst“, in: Profil, 27. 10. 1997.
- Ders.: „Endlich kein Theater mehr“, in: Profil, 5/98, S. 94.
- Ders.: „New Brutal Wave“, in: Profil, 5/98, S. 92–95.
- Ders.: „Ein ziemlich starkes Stück“, in: Profil: 8/1999, S. 198f.
- Ders.: „Klassischer Horror, heutige Gefühle“, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. Juni 1999.
- Rich**, Frank: „In 'Zero Positive,' Tragedy of AIDS Keeps Buckling Into Farce“, in: New York Times, 2. 6. 1988.
- Roschitz**, Karlheinz: „Tabori bleibt – Gratzer kommt“, in: Kronenzeitung, 23. 3. 1990.
- Ders.: „Müllhalde der Sprache“, in: Kronenzeitung, 26. 9. 1995.
- Ders.: „Dieser Coup ist gelungen“, in: Kronenzeitung, 9. 10. 2000.
- Ders.: „Alles stelzt und humpelt“, in: Kronenzeitung, 5. 2. 2001.
- Rosenberger**, Werner: „Kommunismus tot – Apocalypse, wow!“, in: Kurier, 11. 1. 1996.
- Schneeberger**, Peter: „Endspiel“, in: profil, 13/01.
- Schaufler**, Wolfgang: „Halb szenisch, halb geglückt“, in: Der Standard, 27. 10. 2000.
- Schneider**, Helmut: „Ein Problemstück, und dennoch ein Kassenschlager“, in: Salzburger Nachrichten, 16. 1. 1995.
- Schödel**, Helmut: „Wie ein Stück Schnitzelfleisch in einem fremden Mund“, in: Die Zeit, 6/91, S. 62.
- Ders.: „Ihr Anfall bitte!“ Hinter den Kulissen des Schauspielhauses (I)“, in: Die Presse, 11. 3. 1997.
- Ders.: „Helmut Schödel im Wiener Schauspielhaus, Teil II: „Ihr Anfall bitte!““, in: Die Presse, 12. 3. 1997.
- Ders.: „Helmut Schödel im Wiener Schauspielhaus (Schluss): „Ihr Anfall bitte!““, in: Die Presse, 13. 3. 1997.
- Schwabeneder**, Franz: „Feuer in der Familienhölle“, in OÖ Nachrichten, 8. 4. 1999.
- Scott**, Janny: „Paul Rudnick: Changing the Way America Thinks about Gays“, in: Los Angeles Times, 25. 4. 1993.
- Siber**, Markus: „Gefälliger Soundtrack statt Expressivität“, in: Die Presse, 23. 3. 2001.
- Sichrovsky**, Heinz „Abendmahl mit Apokalypse“, in: Kronenzeitung, 14. 1. 1991.
- Ders.: „Geschwätz über Aids“, in: Kronenzeitung, 4. 2. 1991.
- Ders.: „Zeit der Angst“ in: Basta 2/91, S. 109 – 110.
- Ders.: „Graz, der Nabel der Hölle“, in: Kronenzeitung, 4. 5. 1991.
- Ders.: „Spiegel der Wiener Seele“, in: Kronenzeitung, 18. 10. 1991.

- Ders.: „Banales geschickt getarnt“, in: Kronenzeitung, 16. 2. 1992.
- Ders.: „Ein Virtuose in seiner Rage“, in: Kronenzeitung, 28. 9. 1992.
- Ders.: „Extremisten der Finsternis“, in: Kronenzeitung, 15. 11. 1992.
- Ders.: „Kitsch, der allen Spaß macht“, in: Kronenzeitung, 1. 3. 1993.
- Ders.: „Utopia versinkt im Schlamm“, in: Kronenzeitung, 20. 9. 1993.
- Ders.: „Apokalypse zur Zeitenwende“, in: News, 8/94.
- Ders.: „In den Eiswüsten der Einsamkeit“, in: Kronenzeitung, 26. 2. 1994.
- Ders.: „Liebling der deutschen Kritik“, in: Kronenzeitung, 9. 6. 1994.
- Ders.: „Viele Worte und kein Theaterstück“, in: Kronenzeitung, 3. 10. 1994.
- Ders.: „Ein Virtuose des Kalauers“, in: Kronenzeitung, 14. 11. 1994.
- Ders.: „In den Eiswüsten der Einsamkeit“, in: Kronenzeitung, 26. 2. 1994.
- Sichrovsky, Heinz, Kaindl, Dagmar: „Todes Magie“, in: News, 13/94, S. 122f.
- Ders.: „Amerikanische Hölle“, in: Kronenzeitung, 16. 1. 1995.
- Ders.: „Zeit des Untergangs“, in: News 2/96, S. 93–95.
- Ders.: Kurzkritik, in: News 37/99, S. 164.
- Ders.: „Frida“, in: News, 13/01.
- Sinkovics**, Wilhelm: „Sinnloser theatralescher Aufwand“, in: Die Presse, 9. 1. 2001.
- Steiner**, Bettina: „Müder Reige im Wiener Schauspielhaus“, in: Die Presse, 3. 10. 1994.
- Dies.: „Alte Geschichten neu“, in: Die Presse, 16. 1. 1995.
- Dies.: „Schwuler Sohn mit Teddybär auf Brautschau“, in: Die Presse, 25. 3. 1996.
- Dies.: „Alltag, zur Kenntlichkeit entstellt“, in: Die Presse, 30. 5. 1996.
- Dies.: „Sex, Lügen, Milchshake und ein Porno-Film, der nie gezeigt wird“, in: Die Presse, 26. 11. 1998.
- Dies.: „Kinderspiel und Flächenbrand in einer ganz normalen Familie“, in: Die Presse, 8. 4. 1999.
- Steiner**, Harald: „Viel Gepolter in der Liebestragödie“, in: Kleine Zeitung, 9. 3. 2001.
- Suchan**, Brigitte: „Kein Platz für schöne Frauen“, in: Wiener Zeitung, 12. 1. 1993
- Sucher**, Bernd C.: „Von Engeln träumen oder: Es ist nie zu spät“, in: Süddeutsche Zeitung, 16. 1. 1996.
- Trenkler**, Thomas, Kralicek, Wolfgang: „Kunst wider den guten Geschmack“, in: Parnass, 1/91, S. 68–72.
- Ders.: „Selbstvernichtung mit Bauernschläue“, in: Süddeutsche Zeitung, 17. 1. 1992.
- Völker**, Klaus: „Die Menschen sehen. Zum Tod von Michael Zochow“, in: Berliner Tagesspiegel, 26. 3. 1992.
- Vujica**, Peter: „Liebesnot im Sparherdzimmer“, in: Der Standard, 10. 3. 2001.
- Wagner**, Renate: „Gratzer: „Wir bleiben uns treu““ in: Wiener Zeitung, 8. 6. 1991.
- Dies.: „Der Grimm des Harald Kislinger“, in: Neues Volksblatt, 22. 6. 1992.
- Dies.: „Exzessive Scheußlichkeit“, in: Neues Volksblatt, 30. 10. 1993.
- Dies.: „Liebe 2000: Die Leiden der Zensoren“, in: Neues Volksblatt, 26. 11. 1998.
- Dies.: „Lustig und traurig zugleich“, in: Neues Volksblatt, 9. 3. 2001.
- Weber**, Derek: „Barock und Moderne. Das Wiener Schauspielhaus als Opernbühne“, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. 1. 2001.
- Ders.: „Das Lob für die Kammeroper“, in: Salzburger Nachrichten, 23. 3. 2001.
- Weinzierl, Ulrich: „Schönes Inferno“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 4. 1991.
- Ders.: „Zerbrechlichstes, von unten gesehen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. 9. 1995.
- Ders.: „Geh‘ ma Engel verführen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 1. 1995.
- Wiesauer**, Caro: „Ist er tot, ist er hier, warum ist er tot und für wen?“ in: Kurier, 8. 6. 1995.
- Dies.: „Kunst oder Porno ist die Frage“, in: Kurier, 26. 11. 1998.
- Dies.: „Wir sind eine Familie“ – „Du vielleicht, ich nicht“, in: Kurier, 8. 4. 1999.
- Dies.: „Was ist jetzt mit dem Geschlechterkampf?“, in: Kurier, 19. 6. 1999.

Dies.: „Ein Haus als Verdauungstrakt“, in: *Kurier*, 13. 9. 1999.

Wille, Franz: „Vater Baggerführer, Mutter Putzfrau, beide Alkoholiker, Sohn schwul – und doch kein Sozialdramatiker: Thomas Jonigk“, in: *Theater heute*, 11/94, (Serie: Autoren zu entdecken, 14), S. 35–40.

Ders.: „Das Drama und die Lebensfragen“, in: *Theater heute*, 11/96, S. 29–34.

Wurmdobler, Christopher: „Theater: Ort der Kommunikation“, in: *Salzburger Nachrichten*, 6. 2. 1991.

Epilog

Schneeberger, Peter: „Bonjour Noblesse!“, in: *profil*, 36/03, S. 122f.

Kralicek, Wolfgang: „Hans im Glück“, in: *Falter*, 36/03, S. 22.

Andere Periodika

Birbaumer, Ulf: „Die politische Funktion des nichtkommerziellen Theaters in Wien“, in: *Maske und Kothurn*, 17/71, S. 221–229.

Meister, Monika: „Zur Utopie alternativen Theaters“, in: *Maske und Kothurn*, 33/87, S. 29–34.

Weinberger, Norbert A.: „Frida“, in: *Der neue Merker*, 04/01.

Literaturverzeichnis

Primärwerke*

Bauer, Wolfgang: *Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*. Graz, Wien: 2011.

Ernst, Gustav: *Blutbad, Strip und tausend Rosen. Theaterstücke 1979 – 2003*. Wien: 2004.

Müller, Heiner: „Leben Grundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“, in: ders.: *Die Stücke* Bd. 2. Frankfurt/M.: 2001, 509–538

Shakespeare, William: *Hamlet, Prinz von Dänemark*, ins Deutsche übertragen von August Wilhelm Schlegel (1891), in: ders.: *Sämtliche Werke*. Wiesbaden: 1975, S. 801–830.

Nachschlagwerke*

Brauneck, Manfred, **Schneilin**, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek b. Hamburg: 1986.

Brauneck, Manfred: *Theater in Österreich. Theater, Politik und Gesellschaft im ersten Nachkriegsjahrzehnt, 1945 bis 1955*, in: ders.: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. 5. Bd.: *Das Europäische Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar: 2007, S. 459–513.

Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*. Wien: 2004, 6 Bd.

Hammer, Klaus, **Trilse-Finkelstein**, Jochanan: *Theater Lexikon International*. Berlin: 1995.

Kosch, Wilhelm: *Deutsches Theater-Lexikon*. Wien u.a.: 1953.

Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzlers Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Begriffe*, Stuttgart/Weimar, 2002.

Schröder, Jürgen: „In den Siebziger Jahren finde sich einer Zurecht“, in: Barner, Wilfried et. al. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: 2006.

* Nur diejenigen Texte wurden aufgenommen, die in der Darstellung unmittelbar zitiert wurden.
* Ebenso

- (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 12) S. 671–690, S. 671.
- Ders.: Postdramatisches Theater oder neuer Realismus, in: Barner, Wilfried et. al. (Hrsg.): 2006, S. 1080 – 1120.
- Sucher**, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Bd. 2. München: 1996.

Sekundärliteratur

- Arnold**, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. München: 2004. (Edition Text & Kritik, Sonderband, 2)
- Aschböck**, Eva: Freies Theater als Alternative? Strukturreformerische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte des Theater m.b.H. Dipl. Wien: 1998.
- Balme**, Christopher (Hrsg.): Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform. Würzburg: 1988.
- Benda**, Gertrude: Karl Anzengruber. Leben und literarisches Schaffen. Univ.-Wien Diss: 1950.
- Bettelheim**, Anton: Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. Wien, Graz, Leipzig, 1919.
- Berthold**, Susanne: „Hannes P. „fishy“ Wurm“, in: Heide, Angela (Hrsg.): Fragen an das Theater. Wien: 2011. (Edition Theater I), S. 21–28., S. 21.
- Bottoms**, Stephen J.: Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement. Michigan: 2004.
- Caduff**, Corinna: „Kreuzpunkt Körper. Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab“, in: dies., Weigel, Sigrid (Hrsg.): Das Geschlecht der Künste. Köln: 1996, S. 154–174.
- Cerny, Karin: „Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensief. 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten. Programme und Entwicklungslinien“, in: Awecker, Maria; Kaup-Hasler, Veronica (Hrsg.): Wiener Festwochen 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: 2001, S. 16–53.
- Citizens Company, The** (Hrsg.): The Citizens Company 1976–1979. Glasgow: 1979.
- Clum**, John: Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama. New York: 1994.
- De Jongh**, Nicholas: Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage. New York: 1992.
- Darin**, Rainer; **Seidl**, Günter: Theater von unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zum Tschauner. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren. Wien: 1988.
- Dermutz**, Klaus: Das Burgtheater 1955–2005. Die Weltbühne im Wandel der Zeit. Wien: 2005. (Edition Burgtheater)
- Deutsch-Schreiner**, Evelyn: Theater im Wiederaufbau. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat. Wien: 2001.
- Deutsch-Schreiner**, Evelyn, **Ruiss**, Gerhard (Hrsg.): ... mit beschränkter Haftung. Theater m.b.H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahre. Wien: 2003.
- Dick**, Gundi et.al. (Hrsg.): Hainburg. Ein Basisbuch. 276.485 Anschläge gegen den Stau. Wien: 1985.
- Dietrich**, Margret: „Die jungen österreichischen Autoren in ihrer Beziehung zur Bühnenpraxis unserer Zeit“, in: Institut für Österreichkunde (Hrsg.): Beiträge zur Dramatik Österreichs im 20. Jahrhundert. Wien: 1968, S. 125–138.
- Doppler**, Bernhard: „Der wilde Mann als Rappelkopf. Zorn und Biedermeier. Peter Handke und Ferdinand Raimund“, in: Kastberger, Klaus (Hrsg.) Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: 2009. (Profile, 2009, Bd. 16), S. 267–280.

- Draxl**, Edith; **Pechmann**, Paul: Szenisches Schreiben als avancierte literarische Praxis. Überlegungen zur Programmatik von uniT, in: Tigges, Stefan, Pewny, Katharina, Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Bielefeld: 2010. S. 24–31.
- Durzak**, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziß auf Abwegen. Stuttgart u.a.: 1982. (Sprache und Literatur, Bd. 108)
- Faulstich**, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 90er Jahre. München: 2010. (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts)
- Fainberg**, Anat: George Tabori. München: 2003.
- Fialik**, Maria: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien: 1991.
- Fischer-Lichte**, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: 2004.
- Fisher**, James: The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope. New York: 2001.
- Fleck**, Robert: „Kunst Wien 1978 – 1985“, in: Drexler, Martin, Eiblmayr, Markus, Maderthaner, Franziska (Hrsg.): Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978–1985). Wien: 1998, S. 33–42.
- Friesenbichler**, Georg: Unsere wilden Jahre, Die Siebziger in Österreich. Wien, Köln, Weimar: 2008.
- Gindl**, Erich A.: Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky. Univ.-Wien Diss.: 2001.
- Gillinger**, Anna: „Ingrid Rencher. Schauspielhaus Wien (1979–1985)“, in: Heide, Angela (Hrsg.): Fragen an das Theater. Wien: 2011, (Edition Theater I), S. 11–21.
- Genschow**, Karen: Federico Garcia Lorca. Frankfurt a. M.: 2011.
- Grabensteiner**, Elisabeth: Und die Worte haben nicht gesiegt. AIDS und die Literatur anhand der „AIDS-Trilogie“ von Hervé GUIBERT. Univ.-Wien Dipl.: 1997.
- Gratzer**, Hans, **Maderthaner**, Franziska, **Drexler**, Martin W.: „Es war eine tolle Zeit“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 222–229.
- Grimm**, Andrea: Out of the Theater Closet. Das amerikanische queer und gay Theater 1980–1995. Univ.-Wien Dipl.: 1998.
- Gruber**, Margarethe (Hrsg.): Raoul Aslan Begegnung im Licht – Briefwechsel mit Tonio Riedl. Wien: 1978.
- Gutjahr**, Ortrud: „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilung im Regietheater“, in: Dies. (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg: 2008, S. 13–28.
- Haas**, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: 2007.
- Haeusserman**, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Wien: 1975.
- Haider**, Hans: Václav Havel 1976 bis 1989. Wien: 1999.
- Haider-Pregler**, Hilde: „Das tapferste Theater von Wien“, 1952 – 1968: Direktion Leon Epp“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien: 1989, S. 204–233.
- Haider-Pregler**, Hilde, **Roessler**, Peter (Hrsg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: 1998.
- Hahnl**, Hans Heinz: „Ein ‚Theater der Gesinnung‘, das mit einer politischen Parteirichtung identifiziert wurde. Direktion Paul Blaha 1979–1987, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 332–361.
- Halter**, Regine: „Peter Handke Über die Dörfer“ in: Weber, Richard (Hrsg.): Deutsches Drama der 80er Jahre, Frankfurt a. M.: 1992, S. 287–305.
- Hauer**, Andrea: Das Theater in der Josefstadt unter der Direktion Franz Stoß. Univ.-Wien Diss.: 1981.
- Hauschild**, Jan-Christoph: Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: 2001.
- Heide**, Angela (Hrsg.): Fragen an das Theater. Wien: 2011. (Edition Theater I)

- Heilmeyer**, Jens, **Fröhlich**, Pea: Now, Theater der Erfahrung: Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung. Köln: 1971.
- Hempel**, Nele: Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Tübingen: 2001. (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 13)
- Hensel**, Georg: Das Theater der 70er Jahre. Stuttgart: 1981.
- Hirschbüchler**, Doris: Zur Situation der freien Gruppen in Wien. Univ.-Wien Dipl.: 1991.
- Hiß**, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München: 2005. (Aesthetica Theatralia)
- Hitz**, Bruno: Theater und Kulturbetrieb. Von der ewigen Wiederkehr des Neuen., in: Urbach, Reinhard und Benning, Achim (Hrsg.): Burgtheater Wien 1776–1986. Ebenbild und Widerspruch. Zweihundertundzehn Jahre. Wien, 1986, S. 41–47.
- Ders.: Der Streit der Dramaturgien. Zum deutschsprachigen Drama nach Brecht. Ein Essay. Zürich: 1992.
- Huber**, Martin: „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring.“ Thomas Bernhard und das Burgtheater“, in: Mittermayer, Manfred, Huber, Martin (Hrsg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne.“ Thomas Bernhard und das Theater. Ausstellungskatalog Österreichisches Theatermuseum. Wien: 2009, S. 31–47.
- Ihering**, Herbert: Regie. Berlin: 1943.
- Kahl**, Kurt: Premierenfieber. Das Wiener Sprechtheater nach 1945. Wien: 1996.
- Kathrein**, Karin: „Die herbe Lust, kein Wiederholungstäter zu sein. Einige Überlegungen zur Rezeption von Peter Handkes Bühnenwerken der achtziger Jahre“, in: Fuchs, Gerhard, Melzer, Gerhard (Hrsg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: 1993. (Dossier Extra) S. 155–164.
- Kekki**, Lasse: From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner’s Play „Angels in America I-II“. Bern: 2003. (European Academic Publishers)
- Klingenbergs**, Gerhard: Das gefesselte Burgtheater, 1776 bis in unsere Tage. Wien: 2003.
- Ders.: Kein Blatt vor dem Mund. Die kritische Autobiographie eines Theatermannes. Wien: 1998.
- Kosofsky-Sedgwick**, Eve: Epistemology of the Closet. Berkeley: 2008.
- Koberg**, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie. Berlin: 1999.
- Kolleritsch**, Alfred: „Nebenwege“, in: Fuchs, Gerhard, Melzer, Gerhard (Hrsg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: 1993. (Dossier Extra) S. 9–24.
- Kuderna**, Claudia: „AIDS-Hilfe-Arbeit in Wien 1985–2001“, in: Förster, Wolfgang, Natter, Tobias G., Rieder, Ines (Hrsg.): Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte. Katalogbuch zur nicht stattgefundenen Ausstellung „Der andere Blick“ im Historischen Museum der Stadt Wien. Wien: 2001, S. 255–265.
- Lamm**, Zachary: „The Queer-Pedagogy of Dr. Frank-N-Furter“, in: Weinstock, Jeffrey (Hrsg.): Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture. New York: 2008, S. 193–206.
- Lautmann**, Rüdiger: Seminar Gesellschaft und Homosexualität. Frankfurt/Main: 1977.
- Lederer**, Herbert: Bevor alles verweht ... Wiener Kellertheater 1945–1960. Wien: 1986.
- Lehmann**, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: 1999.
- Leiser**, Erwin: „George Tabori und der Baum der Erkenntnis“, in: Welker, Andrea (Hrsg.): George Tabori. Wien u.a. 1994, S. 213–216.
- Löffler**, Sigrid: Das Gold unter dem Trümmerfeld oder: Wiener Spurensuche in den achtziger Jahren, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 326–331.
- Maier**, Christa Cäcilia Johanna: Pier Paolo Pasolini – Der Weg zu einem Theater der Provokation. Eine Entwicklungsgeschichte. Univ.-Wien Dipl.: 1992.
- Mandl**, Henriette: Cabaret und Courage. Stella Kadmon; eine Biographie. Wien: 1993.

- Mangold**, Erni: Lassen Sie mich in Ruhe. Erinnerungen, aufgezeichnet von Doris Priesching. Wien: 2011.
- Manker**, Paulus: Der Theatermann Gustav Manker 1913–1988. Spurensuche. Wien: 2010.
- Marschall**, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien, Köln, Weimar: 2010.
- Matschiner**, Viktoria: „Johanna Tomek, Theater m.b.H (seit 1983)“, in: Heide, Angela (Hrsg.) 2011, S. 130–140.
- Mattl**, Siegfried: Kultur und Kulturpolitik in der „Ära Kreisky“, in: Maderthaner, Wolfgang; Mattl, Siegfried; Musner, Lutz; Penz, Otto (Hrsg.): Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich. Wien: 2007, S. 121–191.
- Mayer**, Verena; **Koberg**, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek b. Hamburg: 2006.
- Meurer**, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin: 2007. (Literatur – Theater – Medien, Bd. 3)
- Miesbacher**, Harald: Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache. Graz: 2003. (Dossier, Buchreihe über österreichische Autoren)
- Monforte**, Enric: Marc Ravenhill, in: Aragay, Mireia et. al. (Hrsg.): British Theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwright, Critics and Academics. Hampshire, NY: 2007. S. 91–104.
- Moritz**, Rainer (Hrsg.): Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988–2005. Wien: 2005.
- Palm**, Kurt: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien: 1983.
- Pellegrini**, Ann: „After Sontag: Future Notes on Camp“, in: Haggerty, George E., McGarry, Molly (Hrsg.): A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies. Malden, Oxford, Carlton: 2007. (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 13) S. 168–193.
- Pfeiffer**, Gabriele C.: Kommt herbei! Eintritt frei. Comoedianten sind da; ich erzähle Euch die Geschichte vom Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken. Wien: 2009.
- Pichler**, Georg: Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke, eine Biographie. Wien: 2002.
- Polt-Heinzl**, Evelyne: „Kulturskandale der 1970er Jahre. Lauter kleine Staatsoperetten“, in: Dies. (Hrsg.): Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre, Wien: 2010, S. 9–42.
- Polt-Heinzl**, Evelyne: „Alle sind im Recht oder Wider Tatsachensklaven und Wurzelschnitzer. Peter Handkes *Über die Dörfer*“, in: Kastberger, Klaus und Pektor, Katharina (Hrsg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Ausstellungskatalog d. Öster. Theatermuseum. Wien u.a.: 2012, S. 137–146.
- Poschmann**, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: 1997. (Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 22)
- Pospichal**, Edith: Paul Blaha – Journalist – Literat – Kulturpolitiker. Univ.-Wien Dipl.: 1999
- Primavesi**, Patrick: „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. München: 2004 (Text + Kritik; Sonderband; Bd. 2) S. 8–25.
- Rauchut**, Franziska: Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen „Queer“-Debatte. Königstein: 2008.
- Reiter**, Wolfgang: Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien: 1993.
- Roessler**, Peter: Erkundungen. Über Achim Benning, in: Benning, Achim, Roessler, Peter (Hrsg.): In den Spiegel greifen: Texte zum Theater. Wien: 2012, S. 6-70.
- Román**, David: Acts of Intervention. Performance, Gay Culture, and Aids. Bloomington, Indianapolis: 1998.

- Rottensteiner**, Angela: Eva Brenner, in: Heide, Angela (Hrsg.): A.a.O., S. 181-189.
- Rühle**, Günther: Theater in unserer Zeit. Frankfurt a. M.: 1980.
- Ders.: „Die Suche nach der Kunst. Elf Jahre Theaterarbeit in Bremen (1962-1973)“ in: ders.: Theater in unserer Zeit, 1. Bd., A.a.o, S. 186-205-
- Ders.: „Bewegungen, Positionen und Strategien“, in: ders.: Theater in unserer Zeit. 1. Bd. A.a.O., S. 261-286.
- Ders.: „Die Erfindung der Bildersprache für das Theater“, in: ders.: Theater in unserer Zeit. 1. Bd. A.a.O, S. 224 – 232.
- Ders.: Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. 2. Bd. Frankfurt a. M.: 1982.
- Ders. „Auf der Suche nach der neuen Welt. Weltanschauliche Hintergründe des gegenwärtigen Theaters“, in: ders.: Anarchie in der Regie?, A.a.O., S. 8 – 34.
- Ders.: „Wiederaufgenommene Beziehungen. Das Theater der 20er Jahre und das heutige“, in: ders.: Anarchie in der Regie?, A.a.O., S. 125 – 140.
- Ders.: „Kündigung eines vertrauten Verhältnisses. Die Autoren und das Publikum“, in: ders.: Anarchie in der Regie, A.a.O, S. 65 – 91.
- Ders.: Was soll das Theater? Theater in unserer Zeit. 3. Bd. Frankfurt a. M.: 1992.
- Rühm**, Gerhard: „grundlagen eines neuen theaters“, in: Ders.: theatertexte, gesammelte theaterstücke 1954-1971. Frankfurt/M. 1990.
- Russo**, Vito: The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies. Toronto: 1987.
- Sahuquillo**, Angel: Federico Garcia Lorca and the Culture of Male Homosexuality. North Carolina: 2007.
- Salih**, Omar: Achim Benning als Direktor und Regisseur am Burgtheater (1976 – 1986). Univ.-Wien Dipl.: 1996.
- Savran**, David: A Queer Sort of Materialism. Recontextualizing American Theater. Michigan: 2003.
- Schieb**, Roswitha: Peter Stein. Ein Portrait. Berlin: 2005.
- Schimelpfennig**, Roland: „Narratives Theater“, in: Stegemann, Bernd: Dramaturgie. Berlin: 2009 (Theater der Zeit: Lektionen 1) S. 315–317.
- Schlögl**, Walter: Conny Hannes Meyer und seine Komödianten. Univ.-Wien Diss.: 1994, 2 Bd.
- Schmidt**, Dietmar N.: Kurt Hübner. Berlin: 2006.
- Schödel**, Helmut: Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab. Wien: 1995.
- Ders., **Bauer**, Gerald Maria (Hrsg.): Paralyse. Beipackzettel zu Tausend Jahre Österreich. Graz/Wien: 1996.
- Schreiner**, Evelyn (Hrsg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien: 1989.
- Seelig**, Lutz Eberhardt: Ronacher. Die Geschichte eines Hauses. Wien: 1986.
- Seidman**, Steven: Beyond the Closet; The Transformation of Gay and Lesbian Life. New York: 2003.
- Sierz**, Aleks: In Yer Face Theatre. British Drama Today. London: 2001.
- Simhandl**, Peter: Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin: 1993.
- Sinfield**, Alan: Out on stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century. New Haven, London: 1999.
- Sontag**, Susan: „Anmerkungen zu ‚Camp‘“, in: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M.: 1989, S. 322 – 341.
- Dies.: AIDS and his Metaphores. New York: 1989
- Spanlang**, Elisabeth: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. Univ.-Wien Diss.: 1992.
- Stegemann**, Bernd: Dramaturgie. Berlin: 2009. (Theater der Zeit Lektionen 1)
- Stephens**, Elizabeth: Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction. London: 2009.
- Sulzenbacher**, Hannes: „Keine Opfer Hitlers. Die Verfolgung von Lesben und Schwulen in der NS-Zeit und ihre Legitimierung in der Zweiten Republik“, in: Förster, Wolfgang, Natter,

- Tobias G., Rieder, Ines (Hrsg.): *Der andere Blick. Lesbischwules Leben in Österreich. Eine Kulturgeschichte*. Wien: 2001, 207–214.
- Tabori**, George: „Verliebte und Verrückte“, in: Welker, Andrea (Hrsg.): *George Tabori*. Wien u.a. 1994., S. 192–194.
- Ders.: „Trennungsräume. Abschied vom Kreis“, in: Welker, Andrea (Hrsg.) 1994, S. 196–197.
- Urbach**, Reinhard, **Benning**, Achim (Hrsg): *Burgtheater, Wien 1776–1986, Ebenbild und Widerspruch, Zweihundertundzehn Jahre*. Wien: 1986.
- Voß**, Almuth: *Ästhetik der Gegenwelten. Der Dramatiker Bernard-Marie Koltès*. Münster, Hamburg: 1993. (Text und Welt. Studien zu Literatur und Kultur der Romania, Bd. 2)
- Wagner**, Renate: „1969–1979, Direktion Gustav Manker: Ein durch und durch österreichisches Theater“, in: Schreiner, Evelyn (Hrsg.) 1989, S. 292–311.
- Weck**, Peter: *War's das? Erinnerungen*. Wien: 2010.
- Weihs**, Angie: *Freies Theater. Berichte und Bilder, die zum Sehen, Lernen und Mitmachen anstiften*. Reinbek bei Hamburg: 1981.
- Weinstein**, Jeffrey: *The Rocky Horror Picture Show*. London, New York: 2007. (Cultographies Series)
- Ders. (Hrsg.): *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*. New York: 2008.
- Müller**, Heiner; **Weimann**, Robert: „Gleichzeitigkeit und Repräsentation: Ein Gespräch“, in: Weimann, Robert, Gumbrecht, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Postmoderne – Globale Differenz*. Frankfurt a. M.: 1991, S. 182–207.
- Weibel**, Peter: „Einleitung. Die schnellen Jahre“, in: Drexler, Martin et al. (Hrsg.) 1998, S. 10f.
- Weinrich**, Berthold: *Niederösterreichische Ärztechronik. Geschichte der Medizin und der Mediziner Niederösterreichs*. Wien: 1990. (Mitarbeit: Erwin Plöckinger).
- Wihrheim**, Heide: *Der Umgang mit dem Phänomen Aids im amerikanischen Theater 1984–1994*. Univ.-Wien Dipl.: 1995.
- Wimmer**, Michael: *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970–1990*. Innsbruck, Wien: 1995.
- Zabka**, Thomas: „Das wilde Leben der Werke“, in: Zabka, Thomas; Dresen, Adolf: „Dichter und Regisseure“. Bemerkungen über das Regie-Theater. Göttingen: 1995, S. 9–58.

Anhang

Abstract - English

„Your Theatre Was Magnetic“ is the first comprehensive academic study of the Viennese theatre Schauspielhaus under the direction of Hanns Gratzer (1941-2005). He founded the theatre in 1978, and reigned over the house in Porzellangasse, in the city’s ninth district, until 2001, with only a brief four year intermission in-between. At times, the theatre, which can accomodate an audience up to 200 people, put everything else in its shadow, and established itself as an important centre for contemporary theatre, surrounded by the traditionally rather conservative Viennese theatre landscape. Despite financial constraints, the theatre became recognised for its exceptional productions and the Schauspielhaus and its director were introduced to a wider public beyond Austria’s borders. Critics and supporters agree that Gratzer had a special talent for recognising the full potential of his colleagues and staff. The charismatic artist had a way of gathering people around him, and of stimulating their creativity in order to achieve extraordinary results.

On the other hand, at times, the actors on stage outnumbered the spectators in the pit. The first part of this thesis chronicles these events, and looks at the theatre’s ups and downs.

With Gratzer’s almost infallible sense of *Zeitgeist*, the Schauspielhaus could be seen as a convex mirror for the transformation of late 20th century theatre. Three aspects are analysed in greater detail in the second part. Hans Gratzer initially became known for his productions of classical plays, amongst which were four productions of Shakespeare plays. In the first phase of the Schauspielhaus between 1978 – 1986, Gratzer used stylistic devices propagated by the new *Regietheater*. While a lively debate critical debate on *Regietheater* versus *Werktreue* took place in German broadsheets, Viennese theatres remained largely untouched by this new way of directing. The Schauspielhaus closed this gap and convincingly established itself as a place for contemporary theatre. The seismic shifts that changed form and content of scenic writing are illustrated by discussing examples of Elfriede Jelinek’s, Peter Handke’s and Werner Schwab’s work. Finally, this thesis will show how Gratzer handled the subject of homosexuality in his stage productions. While the Schauspielhaus did not have an explicit agenda to debate homosexuality, it was the only Viennese theatre that repeatedly confronted its audience with Aids, particularly in a hugely succesful production of Tony Kushner’s monumental Aids Epos *Angels in America*.

This thesis draws on a range of sources including newspaper articles and reviews, programme notes, documents from the archive of the Schauspielhaus, and oral history interviews. What emerges is the picture of an astonishingly adventurous theatre and the image of an extraordinary artist.

Abstract - Deutsch

"Dein Theater war wie ein Magnet" ist die erste wissenschaftliche Untersuchung des Wiener Schauspielhauses unter Hans Gratzer (1941-2005). 1978 hat der Theatermacher die Mittelbühne in der Porzellangasse im neunten Wiener Bezirk gegründet und das Haus mit einer Unterbrechung von vier Jahren bis 2001 geführt. Zu Zeiten konnte die Bühne, die etwa 200 Zuschauern Platz bietet, eine Strahlkraft entfalten, die alles andere in den Schatten stellte, war ein Zentrum zeitgenössischen Theaterschaffens inmitten einer traditionell eher konservativen Wiener Bühnenlandschaft. Mit begrenzten finanziellen Möglichkeiten wächst die Bühne in der Porzellangasse wiederholt über sich hinaus, es gelingen herausragende Theateraufführungen, welche die Bühne und ihren Leiter bis weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt machen. Kritiker wie Befürworter von Hans Gratzer stimmen überein, dass der Theatermacher ein besonderes Talent hatte, das Potenzial von Mitarbeitern zu erkennen. Der Charismatiker verstand es, Menschen um sich zu scharen und zu außergewöhnlichen Leistungen anzuspornen. Dann wiederum gab es Tage, an denen sich mehr Schauspieler auf der Bühne, als Zuschauer im Parkett befanden. Teil eins befasst sich in einer Chronik der Ereignisse mit diesem eruptivem Auf und ab.

Da Hans Gratzer ein geradezu untrügliches Gespür für Zeitströmungen besaß, ist das Schauspielhaus ein geradezu idealer Brennspiegel für jene Veränderungen, die das Theater im ausgehenden 20. Jahrhundert durchlaufen hat, drei Aspekte werden im zweiten Teil besonders vertieft. Hans Gratzer wird in der ersten Schauspielhaus-Phase (von 1978 bis 1986) vor allem mit Klassikerinszenierungen bekannt, darunter vier Shakespeare-Aufführungen, bei denen er Stilmittel des neueren Regietheaters anwendet. Im deutschen Feuilleton wird die Debatte Regietheater versus Werktreue angeregt geführt, in der Wiener Theaterlandschaft ist die neue Form der szenischen Umsetzung seinerzeit noch weitgehend ausgespart. Das Schauspielhaus erkennt die Lücke und etabliert sich überzeugend als Ort des zeitgenössischen Theaterschaffens. Die inhaltlichen und formalen Umwälzungen des szenischen Schreibens werden am Beispiel von Elfriede Jelinek, Peter Handke und Werner Schwab thematisiert.

Schließlich wird gezeigt, wie Hans Gratzer Homosexualität auf der Bühne verhandelt hat. Obwohl ein explizit homosexuelles Theater keineswegs erklärte Programmatik war, ist die Bühne die einzige in Wien, die das Thema Aids wiederholt anspricht, vor allem Tony Kushners monumentales Aids-Epos "Angels in America" bescherte der Bühne einen großen Erfolg.

Die Arbeit stützt sich auf Zeitungsberichte und andere Quellen des Schauspielhauses, wesentlicher Bestandteil sind Gespräche mit Zeitzeugen. In der Zusammenschau entsteht das Bild einer experimentierfreudigen Bühne und der Blick auf einen außergewöhnlichen Künstler.

Biographie

Petra Paterno, geboren in Wien, aufgewachsen im Burgenland, hat in Wien, Paris und New York Theaterwissenschaft studiert und 1998 mit Auszeichnung abgeschlossen. Seit Ende der 1990er Jahre als Theaterkritikerin und Journalistin tätig, etwa für die Wiener Stadtzeitung *Falter*, die Tageszeitung *Der Standard* und die Monatszeitschrift *Bühne*. In der Saison 2003/04 als Pressesprecherin von Hans Gratzer am Theater in der Josefstadt engagiert. Seit Sommer 2004 Redakteurin im Feuilleton der *Wiener Zeitung* und verantwortlich für den Bereich Theater.

Besetzungslisten

Die Daten stammen aus: Gratzer, Hans (Hrsg.): Theater ist schön. 5 Jahre Schauspielhaus, Wien: 1983; Gratzer, Hans (Hrsg.): Schauspielhaus Wien 1978 – 1986, Wien: 1986; Gratzer, Hans (Hrsg.): Schauspielhaus/Schaufenster, Wien: 2001 sowie diversen Programmhefte.

Werkstatt

2. 5. 1976

Elisabeth eins

Von Paul Foster

Mit:

Krista Stadler (Elisabeth I)
 Beatrice Frey (Maria Stuart, Tilly Boom, ein Geck, Gehilfe Mussorgsky, spanisches Schiff)
 Gertrud Roll (Katharina von Medici, ein Professor, Admiral Adelantado, Ansagerin, spanisches Schiff)
 Justus Neumann (Philipp II, Francis Bacon, Whitgift, Erzbischof von Canterbury)
 Manfred Schmid (Lord Burghley, Lazarus Tucker, Papst Gregor, Nostradamus, Großinquisitor, spanisches Schiff)
 Toni Wiesinger (Graf Leicester, ein Professor, englisches Schiff)
 Robert Hunger-Bühler (Tamburlaine, Graf d'Aubigny, ein Puritaner, ein Professor, Kerkemeister, Paulet, spanisches Schiff, Musikal. Betreuung)
 Madeleine Klivana (ein Puritaner, spanischer Botschafter, polnischer Botschafter, ein Geck, Admrial, Martin, span. Schiff, choreog. Betreuung)
 Susanne Widl (ein Puritaner, Dauphin d'Alenson, russ. Botschafter, Walsingham, ein Geck, engl. Schiff)

Regie: Hans Gratzer

Musik: Kurt Werner

Korrepetition: Grete Riedler

Dramaturgie: Werner Walkner

Kostüme: Christine Brandtner

Masken: Marian Gomulka

Schauspielhaus Saison 1978

4. 5. 1978

Der Balkon

Von Jean Genet

Mit:

Julia Gschnitzer (Irma)
 Roger Murbach (Präsident)
 Gertrud Roll (Carmen)
 Michael Schottenberg (Gesandter)

Franz Blauensteiner (Arthur)

Toni Böhm (Bischof)

Catarina Felixmüller (Sünderin)

Manfred Schmid (Richter)

Susanne Widl (Diebin)

Benno Felling (General)

Vicky Weinmann, Beatrice Frey (Pferdchen)

Johanna Tomek, Maria Bill (Chantal)

Bernd Spitzer (Roger)

Andreas Altmann (Marc)

Regie: Hans Gratzer

Assistenz: Karl Welunschek

Georg Schlosser

Ausstattung: Monika Hasse

Musik: Patricia Jünger

Bühnenbauten: Josef-Maria Breiden

Ton: Harald Unger

Licht: Zoltan Pataky

Maske: Peter Strobl

7. 5. 1978

Kennedys Kinder

Von Robert Patrick

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Gertrud Roll (Wanda)

Eva Pilz (Rona)

Peter Strobl (Carla)

Nicola Filipelli (Sparga)

Toni Böhm (Mark)

Franz Blauensteiner (Waiter)

Regie: Michael Schottenberg

Assistenz: Zoltan Paul/Toni Wiesinger

Ton: Harald Unger

Licht: Zoltan Pataky

9. 5. 1978

Strawberry Fields / City Sugar / Hitting Town

Drei Einakter von Stephen Poliakoff

Strawberry Fields

Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Gertrud Roll (Charlotte)

Manfred Schmid (Kevin)

Zoltan Paul (Nick)
 Julia Gschnitzer (Mrs. Roberts)
 Oliver Ciontea (Junge)
 Christian Ingomar (Polizist)

Regie: Zoltan Pataky
 Assistenz: Janusz Gawlik/Karl Welunschek
 Ausstattung: Josef-Maria Breiden
 Licht: Zoltan Pataky

City Sugar
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
 Benno Felling (Leonard Brazil)
 Maria Bill (Nicola)
 Vicky Weinmann (Susan)
 Christian Ingomar (Rex)
 Manfred Schmid (Big John)
 Catarina Felixmüller (Jane)
 Toni Böhm (Stimme/Ross)

Regie: Roger Murbach
 Assistenz: Christian Ingomar
 Ausstattung: Josef-Maria Breiden

Hitting Town
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Johanna Tomek (Clare)
 Bernd Spitzer (Ralph)
 Maria Bill (Nicola)
 Manfred Neuböck (Discjockey)
 Benno Felling (Stimme/Leonard Brazil)

Regie: Ensemble
 Assistenz: Manfred Neuböck
 Ausstattung: Josef-Maria Breiden
 Licht: Zoltan Pataky

11. 5. 1978

Alte Flammen
 Von E. A. Whitehead
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
 Maria Bill (Sally)
 Toni Böhm (Edward)
 Vicky Weinmann (Julie)
 Johanna Tomek (Diana)
 Julia Gschnitzer (Muriel)

Regie: Ensemble, Catarina Felixmüller, Werner
 Walkner
 Licht: Zoltan Pataky

14. 6. 1978

Joseph II.
 Von Knut Boeser
 Uraufführung

Mit:
 Justus Neumann (Justus)
 Maria Bill (Maria)
 Gertrud Roll (Gertrud)
 Erhard Koren (Retzer)
 Andreas Altmann (Fohrer)
 Beatrice Frey (Beatrice)
 Bernd Spitzer (Spitzer)
 Zoltan Paul (Adjutant)
 Michael Schottenberg (Kaunitz)
 Manfred Schmid (Pergen)
 Toni Böhm (Joseph)
 Nicola Filipelli/Alexander Goebel (Brambilla)
 Georg Schlosser (Schüler)
 Karin Mai (Dame in Schwarz)
 Roger Murbach (Murbach)
 Peter Strobl (Metternich)
 Franz Blauensteiner/Heinz Wanitschek (Masken)
 Christian Ingomar/Manfred Neuböck/Karl
 Welunschek (Knechte)

Regie: Hans Gratzer
 Ausstattung: Rolf Langenfass
 Musik: Kurt Werner
 Technische Leitung: Zoltan Pataky
 Maske/Frisur: J. Wilhelm Honauer
 Bildhauerarbeiten: H. Rosenfeld
 Kronen: Anita Kostecka

Saison 1978/79

26. 10. 1978

Ubu
 Von Alfred Jarry

Mit:
 Andreas Altmann
 Maria Bill
 Franz Blauensteiner
 Catarina Felixmüller
 Benno Felling
 Alexander Goebel
 Erhard Koren
 Claudia Matussek
 Roger Murbach
 Michael Schottenberg
 Peter Strobl
 Heinz Wanitschek

Regie: Gruppenprojekt unter Leitung von Hans
 Gratzer

Assistenz: Catarina Felixmüller
 Claudia Matussek
 Ton: Harald Unger
 Licht: Friedrich Watzek
 Musik: Franz Blauensteiner
 Alexander Goebel
 Harald Unger
 Heinz Wanitschek

28. 12. 1978

Der Diener zweier Herren
 Von Carlo Goldoni
 In einer Bearbeitung von Max Reinhardt

Mit:
 Erhard Koren (Pantalone)
 Beatrice Frey (Rosaura)
 Toni Böhm (Dottore)
 Eduard Wildner (Silvio)
 Andreas Altmann (Florindo)
 Gertrud Roll (Beatrice)
 Roger Murbach (Brighella)
 Michael Schottenberg (Truffaldino)
 Maria Bill (Smeraldina)
 Alexander Goebel (Träger/Aufwärter)

Regie & Ausstattung: Hans Gratzer
 Assistenz: Catarina Felixmüller
 Ton: Harald Unger
 Licht: Friedrich Watzek

15. 2. 1979

Lilith
 Von Colin Spencer
 Uraufführung

Mit:
 Toni Böhm
 Beatrice Frey
 Julia Gschnitzer
 Roger Murbach
 Gertrud Roll

Regie: Ralph Schaefer
 Assistenz: Alexander Goebel
 Ausstattung: Peter Giljum
 Licht: Raimund Nowak/Friedrich Watzek
 Ton: Harald Unger

5. 4. 1979

Shadow Box
 Von Michael Cristofer
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Benno Felling (Joe)
 Claudia Matussek (Maggie)

Oliver Ciontea (Steve)
 Roger Murbach (Brian)
 Reinhardt Winter (Mark)
 Maria Bill (Beverly)
 Gertrud Roll (Agnes)
 Julia Gschnitzer (Felicity)
 Peter Strobl (Interviewer)

Regie: Ralph Schaefer
 Assistenz: Alexander Goebel
 Ausstattung: Peter Giljum
 Ton: Harald Unger
 Licht: Raimund Nowak

17. 5. 1979

Sisi - Rudolfsliebe
 Von Knut Boeser
 Uraufführung

Mit:
 Gertrud Roll (Elisabeth)
 Eduard Wildner (Rudolf)
 Beatrice Frey (Valerie)
 Claudia Matussek (Feifalik)
 Roger Murbach (Bratfisch)
 Toni Böhm (Christomanos)

Regie & Bühne: Hans Gratzer
 Assistenz: Karl Welunschek
 Kostüme: Rolf Langenfass
 Ton: Harald Unger
 Licht: Raimund Nowak
 Friedrich Watzek

Saison 1979/80

11. 10. 1979

Hamlet
 Von William Shakespeare

Mit:
 Karl Menrad (Hamlet)
 Beatrice Frey (Ophelia)
 Frank Dietrich (Claudius)
 Maria Bill (Gertrude)
 Andreas Altmann (Horatio)
 In weiteren Rollen:
 Hannes Benz (Bernardo, Güldenstern)
 Rainhard Fendrich (Rosenkranz)
 Roger Murbach (Polonius)
 Justus Neumann (Rainaldo/Totengräber1/Nacht-Schauspieler)
 Manfred Schmid (Hauptmann/Osrick)
 Peter Strobl (Cornelius/Englischer Gesandter/Königin-Schauspieler)
 Klaus Uhlich (Voltimand)
 Eduard Wildner (Laertus)
 In weiteren Rollen:

Alfred Schedl
Karl Welunschek

Regie & Raum: Hans Gratzer
Dramaturgie: Ingrid Rencher
Assistenz: Klaus Uhlich
Kostüme: Toni Wiesinger
Ton/Musik: Harald Unger
Licht: Raimund Nowak
Friedrich Watzek

31. 12. 1979

Der Schützling
Von Johann Nestroy

Mit:
Manfred Schmid (Baron von Waldbrand)
Beatrice Frey (Pauline)
Gertrud Roll (Julie Billdorf)
Justus Neumann (Pappinger)
Toni Böhm (Gottlieb Herb)
Karl Welunschek (Martin)
Maria Bill (Nanny)
In weiteren Rollen:
Edith Bauer
Oliver Ciontea
Karl Menrad
Roger Murbach
Alfred Schedl
Klaus Uhlich
Eduard Wildner

Regie & Raum: Hans Gratzer
Dramaturgie: Ingrid Rencher
Assistenz: Klaus Uhlich
Musik: Adolf Müller
Musikalische Beratung: Kurt Werner
Am Klavier: Josef Stolz
Kostümberatung: Gera Graf
Ton: Harald Unger
Licht: Hans Georg Jobst/Friedrich Watzek

29. 2. 1980

Antigonae
Von Sophokles/Friedrich Hölderlin

Mit:
Maria Bill (Antigonae)
Beatrice Frey (Ismene)
Gertrud Roll (Chor)
Roger Murbach (Kreon)
Karl Menrad (Bote)
Eduard Wildner (Hämon)
Peter Strobl (Tiresias)
Claudia Matussek (Eurydice)
Pablo Wacek (Kind)

Regie & Raum: Ralph Schaefer

Dramaturgie: Ingrid Rencher
Assistenz: Catarina Felixmüller
Kostüme: Toni Wiesinger
Ton: Harald Unger
Licht: Hans Georg Jobst/Friedrich Watzek

9. 4. 1980

Unten durch
Von Heinz R. Unger
Uraufführung

Mit:
Rainhard Fendrich (Hans Tannenbaum)
Beatrice Frey (Fräulein Elfi)
Maria Bill (Maria Reitmeier)
Erni Mangold (Frau Zapletal)
Rudi Schippel (Herr Böhm)
Manfred Schmid (Hofrat Selznik)
Klaus Uhlich (Alter Mann/SS Mann)
Oliver Ciontea (SS Mann/Sowjetsoldat)

Regie: Karl Welunschek
Dramaturgie: Ingrid Rencher
Assistenz: Klaus Uhlich
Kostümberatung: Gera Graf
Bühne: Ernst Graf
Produktionsleitung: Heidi Specht

19. 5. 1980

Die Unüberwindlichen
Von Karl Kraus
Österreichische Erstaufführung

Mit:
Heribert Sasse (Barkassy)
Karl Menrad (Fallotai)
Justus Neumann (Wacker)
Roger Murbach (Veilchen)
Rudi Schippl (Hinsichtl)
Klaus Uhlich (Rücksichtl)
Rainhard Fendrich (Arkus)
Manfred Schmid (Camillioni)
Beatrice Frey (Sekretärin)
Karl Welunschek (Ramatamer)
Andrea Hiris (Die kleine Strohal)
Peter Strobl (Vertreter der Dötz)
Aret Güzel (Ein Troglodyt)
Männerchor unter der Leitung von Emil H. Lubej
(Polizeichor)

Regie: Helmut Qualtinger
Dramaturgie: Ingrid Rencher
Assistenz: Klaus Uhlich
Bühne/Kostüme: Ernst Graf

28. 5. 1980

Stan & Ollie in Wien

Von Urs Widmer

Mit:

Michael Schottenberg (Stan)
Toni Böhm (Ollie)

In weiteren Rollen:

Maria Bill
Roger Murbach
Gertrud Roll
Klaus UhlichRegie: Toni Böhm und Michael Schottenberg
Assistenz: Heidi Sperch
Bühne: Ernst Graf
Technische Leitung: Peter Kabosch

17. 6. 1980

Verdrängte JahreEine Collage über die Zwischenkriegszeit
Von Jura Soyfer

Mit:

Fritz Aumeyer
Maria Bill
Georg Herrnstadt
Peter Hey
Erich Meixner
Bertram Mödlagl
Beatrix Neindlinger
Lukas E. Resetarits
Willi Resetarits
Gertrud Roll
Herbert Tampier
Hannes ThanheiserRegie: Peter Gruber
Buch: Schmetterlinge & Peter Gruber
Lukas E. Resetarits, Robert Schindel, Hans Veigl
Musik: Schmetterlinge
Bühne: Georg M. Resetschnig
Kostüme: Evelyn Luef
Assistenz: Hans Veigl

Saison 1980/81

16. 10. 1980

Othello

Von William Shakespeare

Mit:

Wilfried Baasner (Othello)
Maria Bill (Desdemona)
Hermann Schmid (Iago)Gertrud Roll (Emilia)
Ronald Seboth (Cassio)
Vera Borek (Bianca)
Anton Duschek (Brabantio)
Peter Strauß (Roderigo)
Manfred Schmid (Doge)
Rainhard Fendrich,
Eduard Wildner (Lodovico)
Christoph Hemrich (Gratiano)
Aret Güzel (Montano)Regie & Raum: Hans Gratzer
Dramaturgie / Übersetzung: Ingrid Rencher
Assistenz: Margarethe Krajaneck
Kostüme: Eva Schubert
Technische Leitung: Peter Kabosch

11. 12. 1980

Bent – Rosa WinkelVon Martin Sherman
Deutsch von Hanna Jacobs & Angela Röhl
Österreichische ErstaufführungMit:
Wilfried Baasner (Max)
Eduard Wildner (Rudi)
Ralph Schaefer (Horst)
Peter Strobl (Greta)
Peter Strauß (Wolf/Aufseher)
Ronald Seboth (1. SS-Mann/SS-Offizier mit Schmiss)
Johann Völkerer (2. SS-Mann)
Aret Güzel (Victor/Kapo)
Manfred Schmid (Onkel Freddie)
Anton Duschek (SS-Offizier mit Schmiss)Regie & Raum: Hans Gratzer
Assistenz: Aret Güzel
Kostüme: Toni Wiesinger
Kostüm Greta: Salon Brigitte
Meier-Schomburg
Licht: Friedrich Watzek / Hans Georg Jobst
Ton: Harald Unger
Technische Leitung: Peter Krobash
Plakat: Ernst Graf
Programm: Wolfgang Palka
Komposition „Straßen v. Berlin“: Kurt Werner

26. 2. 1981

Die Geisel

Von Brendan Behan

Mit:
Justus Neumann (Pat, Ex-Held und Geschäftsführer einer Absteige in Dublin)
Maria Bill (Meg Dillon, seine Lebensgefährtin)
Hannes Thanheiser (Monsjir, Besitzer der Absteige)

Claudia Martini (Teresa, das Hausmädchen vom Land)
 Peter Strauß (Leslie A. Williams, britischer Soldat)
 Manfred Schmid (Mr. Mulleady, ein heruntergekommener Staatsbeamter)
 Gertrud Roll (Miss Evangelina Gilchrist, eine fürsorgliche Dame)
 Peter Strobl (Rio Rita, ein homosexueller Hilfsarbeiter)
 Frank Oladeinde (Princess Grace, sein farbiger Boyfriend)
 Martha Winklmayr (Colette, junge Hure)
 Trude Hajek (Ropeen, alte Hure)
 Ronald Seboth (IRA-Offizier, von Beruf Lehrer)
 Aret Güzel (Fergus O'Connor, IRA- Freiwilliger, im Privatleben Bahnbeamter) Wolfgang Scheiner (ein russischer Matrose namens O'Shaunes)
 Harald Unger (Harry der Hase, ein arbeitsloser Musiker)

Regie: Peter Gruber
 Assistenz: Heidi Sperch
 Dramaturgie: Ingrid Rencher
 Bühnenbild: Peter Kabosch
 Kostüme: Susanne Lacomb
 Musik: Schmetterlinge
 Choreographie: Elvira Neustädtl
 Licht: Friedrich Watzek
 Hans Georg Jobst
 Ton: Harald Unger

23. 4. 1981

Groß und klein

Von Botho Strauß

Mit:
 Tatja Seibt (Lotte)
 Toni Böhm (Der Mann/Ein junger Mann)
 Vera Borek (Die Frau/Frau im hochgeschlossenen Kleid/Meggy/Patientin)
 Trude Hajek (Die Fixerin/Die Frau des Türken/Patientin)
 Julia Gschnitzer (Die Alte/Hausbewohnerin/Patientin)
 Anton Duscheck (Der Alte/Hausbewohner/Wilhelm/Patient)
 Peter Strauß (Gitarrenspieler/Albert/Patient)
 Toni Böhm (Wissenschaftlicher Assistent/Alf/Arzt)
 Claudia Martini (Wissenschaftliche Assistentin, Hausbewohnerin, Josefine, Wilhelms Tochter/Patientin)
 Hermann Schmid (Paul, Lottes Mann/Hausbewohner/Bernd, Lottes Bruder/Mann im Parka/Patient)
 Aret Güzel (Der Türke/Patient)
 Claudia Martini (Das Zelt/Hausbewohnerin)

Regie: Hans Gratzer
 Assistenz/Dramaturgie: Wolfgang Palka

Ausstattung: Xenia Hausner
 Licht: Friedrich Watzek
 Hans Georg Jobst
 Ton: Harald Unger
 Technische Leitung: Peter Kabosch
 Plakat: Christoph Speich
 Fotos: Wolfgang Schmidt

17. 5. 1981

Das kleine Wiener Halbwelttheater

Von Helmut Qualtinger
 Uraufführung

Mit:
 Toni Böhm
 Vera Borek
 Anton Duscheck
 Marian Gomulka
 Julia Gschnitzer
 Trude Hajek
 Justus Neumann
 Gertrud Roll
 Manfred Schmid
 Deborah Sengl

Regie: Helmut Qualtinger
 Dramaturgie: Ingrid Rencher
 Assistenz: Heidi Sperch
 Musik: Ernst Kölz
 Bühne: Xenia Hausner
 Kostüme: Wendy Licher
 Technische Leitung: Peter Kabosch

2. 7. 1981

Ein Walzertraum

Operette von Felix Dörmann und Leopold Jacobson, Musik von Oscar Straus
 Bearbeitung für das Schauspielhaus: Wilfried Baasner
 Musikalische Bearbeitung für das Schauspielhaus: Kurt Werner

Mit:
 Erich Rolf Arnold (Jocahim, Fürst von Flausenthurn)
 Gertrud Roll (Prinzessin Helene, Tochter)
 Luis Essl (Graf Lothar, Vetter des Fürsten)
 Eduard Wildner (Leutnant Niki)
 Rainhard Fendrich (Leutnant Montschi)
 Maria Ressek (Friederike, Kammerfrau Helenes)
 Claudia Matussek (Franzi Steingruber, Dirigentin einer Damenkapelle)
 Claudia Martini (Annerl, Klavier)
 Helga Walter (Fifi, Zither)
 Inge Röth (Lizi, Klavier)
 Ruth Böhnel (Pepi, 1. Geige)
 Doris Floriansitz (Mitzi, 2. Geige)
 Petra Hartl (Stasi, Cello)

Erika Dinka (Fritzi, Schlagzeug)
 Peter Strauß (Heurigensänger)

Regie: Wilfried Baasner
 Assistenz: Aret Güzel
 Bühnenbild: Peter Giljum
 Kostüme: Eva Schubert
 Dirigentin: Jelena Krejcir
 Musikalische Einstudierung:
 Leonard Lehrmann
 Licht: Friedrich Watzek
 Hans Georg Jobst
 Ton: Harald Unger

Saison 1981/82

8. 10. 1981

König Lear

Von William Shakespeare

Mit:
 Justus Neumann (König Lear)
 Vera Borek (Goneril)
 Gertrud Roll (Regan)
 Claudia Martini (Cordelia)
 Karl Dubravsky (Albany)
 Ronald Seboth (Cornwall)
 Trude Hajek (Gloster)
 Clemens Eich (Edgar)
 Reinhard Hauser (Edmund)
 Erhard Pauer (Kent)
 Aret Güzel (Oswald)
 Peter Strauß (Gentleman)
 Tatja Seibt/Claudia Matussek (Narr)

Regie & Raum: Hans Gratzer
 Dramaturgie & Übersetzung: Ingrid Rencher
 Assistenz: Aret Güzel
 Kostüme: Ina Peichl
 Kämpfe: Ernst & Franz Mader
 Kostümschneiderei: Renée Brem, Edith
 Meusburger

24. 10. 1981

Der Elefantenmensch

Von Bernard Pomerance
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Wilfried Baasner (John Merrick)
 Erhard Pauer (Frederick Treves)
 Gertrud Roll (Mrs. Kendal)
 In weiteren Rollen:
 Karl Dobravsky
 Clemens Eich
 Aret Güzel
 Reinhard Hauser
 Claudia Martini

Ronald Seboth
 Peter Strauß
 Peter Strobl

Regie: Ralph Schaefer
 Dramaturgie/Assistenz: Wolfgang Palka
 Bühne: Hans Gratzer, Ralph Schaefer
 Kostüme: Birgit Hutter
 Technische Leitung: Toni Wiesinger
 Requisite: Gerhard Polacek

25. 12. 1981 Lesung

Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab

Von Johann Nestroy
 Lesung von Helmut Qualtinger
 Am Klavier: Hans Kann

18. 2. 1982

Piaf

Von Pam Gems
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
 Maria Bill (Piaf)
 In weiteren Rollen:
 Vera Borek
 Karl Dobravsky
 Beatrice Frey
 Kurt Goldstein
 Aret Güzel
 Trude Hajek
 Reinhard Hauser
 Erhard Pauer
 Ronald Seboth
 Peter Strauß
 Mathias Forberg (Wiederaufnahme)
 Dietrich Siegl (Wiederaufnahme)

Regie: Michael Schottenberg
 Kostüme: Toni Wiesinger
 Assistenz: Aret Güzel, Anita Mattis
 Technische Leitung: Reinhard Stahleder
 Choreographie: Sam Cayne
 Kostümschneiderei: Edith Meusburger
 Musikalische Leitung: Erich Kleinschuster

15. 4. 1982

Daphne und Io

Oder Am Rande der wirklichen Welt
 Von Barbara Frischmuth
 Uraufführung

Mit:
 Gertrud Roll (Daphne)
 Beatrice Frey (Io)
 Rosmarie Müller-Melchers (Annabelle)
 Peter Strauß (Elvis)

Karl Dobravsky (Doktor)
 Aret Güzel (Polizist)
 Kurt Goldstein (Artur)
 Erhard Pauer (Professor)

Regie: Jutta Wachsmann
 Ausstattung: Elisabeth Eich
 Musik: Harald Unger
 Dramaturgie: Wolfgang Palka
 Assistenz: Gerhard Polacek

18. 5. 1982

Lulu – Die Büchse der Pandora
 Von Frank Wedekind

Mit:

Cécile Nordegg (Lulu)
 Eduard Wildner (Alwa Schön)
 Karl Dobravsky (Dr. Schön)
 Ronald Seboth (Rodrigo Quast)
 Rudi Schippel (Schigolch)
 Peter Strauß (Alfred Hugenberg)
 Kurt Goldstein (Graf Casti Piani)
 Vera Borek (Gräfin Geschwitz)
 Trude Hajek (Magelone)
 Ann Millar (Bianetta)
 Rosmarie Melchers (Ludmilla)
 Inger Schulmann (Kadidja)
 Aret Güzel (Puntschu)
 Erhard Pauer (Heilmann)
 Peter Strauß (Bob)
 Karl Dobravsky (Polizeikommissär)
 Ronald Seboth (Mr. Hopkins)
 Aret Güzel (Kungu Poti)
 Erhard Pauer (Dr. Hilti)
 Helmut Qualtinger (Jack the Ripper)
 Kurt Goldstein (Dompteur)

Regie & Raum: Das Ensemble und Hans Gratzer,
 Wolfgang Palka, Ingrid Rencher, Toni Wiesinger
 Assistenz: Ann Millar
 Kostümschneiderei/Masken: Edith Meusburger
 Musik/Am Klavier: Dietmar Scheermann

Saison 1982/83

6. 11. 1982

Stella
 Von Johann Wolfgang von Goethe

Mit:
 Alexandra Hilverth (Stella)
 Suzanne Geyer (Cäcilie)
 Ralph Schaefer (Fernando)
 Mareile Geisler (Lucie)
 Luise Prasser (Verwalterin)
 Johanna Tomek (Postmeisterin)

Marlis Kokurewicz (Annchen)
 Andreas Hutter (Karl)
 Nina Berner, Susana Alexandre, Mirjam Karoly,
 Katja Kosak, Susanne Szabo, Celine Wawruschka
 (Die Kinder)

Regie: Michael Haneke
 Assistenz: Wolfgang Palka
 Bühne: Hans Hoffer
 Kostüme: Anette Beauvais
 Technische Leitung: Reinhart Stahleder
 Lied-Einstudierung: Dietmar Scheermann
 Ballettübungen: Raina Seboth
 Kostümschneiderin: Edith Meusburger
 Bühnenbildassistenz: Stephan Greber

31. 12. 1982

Frohe Feste
 (Absurd Person Singular)
 Von Alan Ayckbourn

Mit:
 Vera Borek (Jane Hopcroft)
 Wolfgang Krassnitzer (Sidney Hopcroft)
 Johanna Tomek (Marion Brester-Wright)
 Adolf Wessely (Ronald Brester-Wright)
 Gertrud Roll (Eva Jackson)
 Amadeus August (Geoffrey Jackson)

Regie: Ingrid Rencher
 Bühne: Elisabeth Eich
 Kostüme: Anna Lenz
 Regieassistenz: Wolfgang Palka
 Technische Leitung: Reinhart Stahleder
 Kostümschneiderei: Edith Meusburger

5. 2. 1983

Quartett
 Von Heiner Müller
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Erni Mangold (Merteuil)
 Joachim Unmack (Valmont)

Regie und Ausstattung: Hans Gratzer

19. 3. 1983

März – ein Künstlerleben
 Von Heinar Kipphardt
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Vitus Zeplichal (Alexander März)
 Mareile Geisler (Hanna Graetz)
 Justus Neumann (Dr. Kofler)

In weiteren Rollen:

Peter Assen
 Karl Dobravsky
 Mathias Forberg
 Julia Gschnitzer
 Georges Kern
 Karl Maldek
 Wolfgang Palka
 Luise Prasser
 Ingrid Rencher
 Ronald Seboth
 Peter Strauß
 Johanna Tomek
 Joachim Unmack

Regie: Ralph Schaefer
 Dramaturgie: Wolfgang Palka, Ingrid Rencher
 Assistenz: Mathias Forberg Ulrike Holz-Dahrenstaedt
 Bühne: Elisabeth Eich
 Kostüme: Birgit Hutter

4. 5. 1983

Was ihr wollt

Von William Shakespeare
 Deutsch von Ingrid Rencher

Mit:

Erich Schleyer (Orsino, Herzog von Illyrien)
 Christoph Heinrich (Herren am Hof Orsinos)
 Matthias Forberg (Herren am Hof Orsinos)
 Michael Zerz (Herren am Hof Orsinos)
 Beatrice Frey (Viola)
 Klaus Kelterborn (Sebastian)
 Vera Borek (Olivia)
 Joachim Unmack (Ritter Tobias)
 Toni Böhm (Malvolio)
 Julia Gschnitzer (Maria)
 Erni Mangold (Feste, ihr Narr)
 Michael Schottenberg (Ritter Andreas
 Schlappwang)
 Ralph Schaefer (Antonio)
 Matthias Forberg (Kapitän)
 Klaus Kelterborn (Musikanten)
 Wolfgang Palka (Musikanten)

Regie: Hans Gratzer
 Kostüme: Toni Wiesinger
 Musik: Wolfgang Pillingen
 Dramaturgie: Ingrid Rencher
 Regieassistenz: Mathias Forberg, Christoph Heinrich
 Training: Klaus Kelterborn
 Ton: Harald Unger

4. 6. 1983 Lesung

Der konfuse Zauberer

Von Johann Nestroy

Lesung von Helmut Qualtinger
 Saison 1983/84

8. 9. 1983

Verkommenes Ufer Medea Material Landschaft mit Argonauten
 Von Heiner Müller

Mit:
 Eduard Erne
 Georges Kern
 Luise Prasser
 Ronald Reder
 Monika Schwarz

Regie & Ausstattung: Hans Gratzer
 Dramaturgie: Ingrid Rencher
 Ausstattung/Mitarbeit: Toni Wiesinger
 Musik: Peter Kaizar
 Projektionen: Helmut Christof Degen
 Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noritz, Harald Unger, Friedrich Watzek
 Technische Leitung: Michael Zerz

30. 9. 1983

Kontrabaß

Von Patrick Süskind

Mit:
 Toni Böhm

Regie: Michael Schottenberg
 Assistenz: Wolfgang Müllner
 Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noritz, Harald Unger, Fritz Watzek
 Technische Leitung: Michael Zerz

14. 10. 1983

An anderen Orten

Von Harold Pinter
 Deutsch von Heinrich M. Ledig-Rowohlt

Mit:
Familienstimmen
 Eduard Erne (1. Stimme, ein junger Mann)
 Luise Prasser (2. Stimme, eine Frau)
 Joachim Unmack (3. Stimme, ein Mann)

Victoria Station
 Georges Kern (Zentrale)
 Ronald Reder (Fahrer)
 Edith Bauer (Fahrgast)

Eine Art Alaska
 Vera Borek (Deborah)
 Joachim Unmack (Hornby)

Elke Claudio (Pauline)

Regie: Hans Gratzer

Dramaturgie: Wolfgang Palka,

Ingrid Rencher

Bühne: Stephan Greber

Kostüme: Toni Wiesinger

Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noriz, Harald

Unger, Friedrich Watzek,

Technische Leitung: Michael Zerz

24. 11. 1983

Jubiläum

Von George Tabori

Mit:

Hannes Thanheiser (Arnold)

Luise Prasser (Lotte)

Mareile Geisler (Mitzi)

Georges Kern (Otto)

Ronald Reder (Helmut)

Eduard Erne (Jürgen)

Joachim Unmack (Wumpf)

Regie: Erhard Pauer

Dramaturgie: Ingrid Rencher

Kostüme: Elfi Pulant

Assistenz: Michaela Wollner

Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noritz,

Harald Unger, Fritz Watzek

18. 12. 1983

Rocky Horror Picture Show

Von Richard O'Brian

Mit:

Erich Schleyer (Frank'N'Furter)

Alexander Goebel (Riff Raff)

Beatrice Frey (Janet)

Toni Böhm (Brad)

Eric Lee Johnson (Rocky)

Debbie Brown (Magenta)

Barbara Spitz (Columbia)

Hannes Thanheiser (Dr. Scott)

Paul Daniel (Eddie)

Richard O'Brien (Erzähler)

Hochzeitgesellschaft

Edith Bauer

Pia Ferby

Alexandra Hutter

Christoph Lerchenmüller

Wolfgang Müllner

Rudolf Pfandlbauer

Alexander Rosi

Hannes Thanheiser

Michael Zerz

Zweit-Besetzung

Georges Kern

Alexander Rossi

Alexandra Sommerfeld

Regie: Michael Schottenberg

Kostüme: Toni Wiesinger

Choreographie: Sam Cayne

Musikalische Leitung: Alexander Goebel, Andy

Radovan

Ton: Harald Unger

25. 2. 1984

Bruder Eichmann

Von Heinar Kipphardt

Mit:

Dieter Kirchlechner (Adolf Eichmann)

Erni Mangold (Dr. Frieda Schilch)

Manfred Andrae (Chass)

Elke Claudio (Vera u.a.)

Eduard Ernde (Misio u.a.)

Beatrice Frey (Reporterin u.a.)

Jens Groß (Assistenz, Major Kelly u.a.)

Georges Kern (Captain Weiss u.a.)

Erhard Pauer (Österreicher u.a.)

Ronald Reder (Glass, u.a.)

Regie: Hans Gratzer

Assistenz: Caterina Felixmüller

Dramaturgie: Ingrid Rencher

Bühnenbild-Mitarbeit: Stephan Greber

Kostüm-Mitarbeit: Birgit Hutter

Ton: Harald Unger

Licht/Ton: Helmut Noriz

28. 2. 1984

Clara S.

Von Elfriede Jelinek

Musikalische Tragödie

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Monika Schwarz (Clara S.)

Georges Kern (Robert S.)

Eduard Erne (Marie)

Manfred Andrae (Gabriele D'Annunzio)

Debria Brown (Luisa Baccara)

Erni Mangold (Aelis Mazoyer)

Elke Claudio (Donna Maria Di Gallese)

Beatrice Frey (Carlotta Barra)

Jens Groß, Ronald Reder (Zwei Irrenwärter)

Alexandra Hutter (Dienstmädchen)

Regie: Hans Gratzer

Dramaturgie: Ingrid Rencher

Assistenz: Caterina Felixmüller

Bühne: Stephan Greber

Kostüme: Birgit Hutter

Maske: Alexandra Hutter

Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noritz,
Harald Unger, Fritz Watzek
Plakat: Gruppe Gut
5. 4. 1984

Die Hypochonder
Von Botho Strauß

Mit:
Günther Einbrodt
Hertha Schell
Vera Borek
Georges Kern
Ronald Reder
Erni Mangold
Eduard Erne

Regie: Ralph Schaefer
Bühnenbild: Stephan Greber
Kostüme: Birgit Hutter
Assistenz: Maria Gstöttenmayr
Dramaturgie: Ingrid Rencher

26. 4. 1984

**Combat – der Kampf des Negers
und der Hunde**

Von Bernard-Marie Koltès
Deutsch von Gignoux-Prucker
und Wolfgang Palka

Mit:
Jürgen Arndt (Horn, 60, Chef der Baustelle)
Eric Lee Johnson (Albouy, ein Schwarzer) Monika
Schwarz (Léone, eine Frau von Horn hergebracht)
Erhard Pauer (Cal, etwa 30, Ingenieur)

Regie: Dieter Kirchlechner
Assistenz: Jens Groß
Bühne: Stephan Greber
Kostüme: Birgit Hutter
Musik: Peter Kaizar
Dramaturgie: Wolfgang Palka

31. 5. 1984

Über die Dörfer
Von Peter Handke
Dramatisches Gedicht

Mit:
Barbara Stanek (Nova)
Manfred Andrae (Gregor)
Elke Claudius (Verwalterin der Bauhütte)
Günter Einbrodt (Hans, Gregors Bruder)
Erhard Pauer (Anton)
Ronald Reder (Ignaz)
Josef Parak (Albin)
Hertha Schell (Sophie)
Erni Mangold (Alte Frau)

Gregor Pawek (Das Kind von Hans)
Regie: Hans Gratzer
Musik: Peter Kaizar
Assistenz: Jens Groß
Bühne/Kostüme/Maske (Mitarbeit): Esther
Geremus
Bühne/Kostüme (Mitarbeit): Toni Wiesinger
Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noritz, Harald
Unger, Friedrich Watzek,
Technische Leitung: Michael Zerz
Plakat: Gruppe Gut

7. 6. 1984

Brüder
Von Wolfgang Palka
Uraufführung

Mit:
Georges Kern (Robert)
Beatrice Frey (Karin)
Ruth Fischer (Anna)
Eduard Erne (Johanna)

Regie & Bühne: Wilhelm Engelhardt
Mitarbeit: Uli Neulinger
Kostüme: Birgit Hutter
Musik: Peter Kaizar
Dramaturgie: Wolfgang Palka
Licht/Ton: Hans Georg Jobst, Helmut Noritz, Harald
Unger, Friedrich Watzek,
Technische Leitung: Michael Zerz
Maske: Alexandra Hutter
Kostüm-Assistenz: Esther Geremus
Plakat: Gruppe Gut

Saison 1984/85

6. 9. 1984 Wiederaufnahme

Rocky Horror Picture Show
Von Richard O'Brian

Mit:
Erich Schleyer (Frank'N'Furter)
Alexander Goebel (Riff Raff)
Beatrice Frey (Janet Weiss)
Toni Böhm (Brad Majors)
Alexander Rossi (Rocky)
Debbie Brown/Alexander Sommerfeld (Magenta)
Barbara Spitz (Columbia)
Josef Parak (Dr. Scott)
Paul Daniel (Eddie)
Richard O'Brien (Erzähler)
Hochzeitsgesellschaft
Edith Bauer
Pia Ferby
Alexandra Hutter
Christoph Lerchenmüller

Wolfgang Müllner
 Rudolf Pfandlbauer
 Alexander Rosi
 Hannes Thanheiser
 Michael Zerz
 Zweit-Besetzung
 Georges Kern
 Alexander Rossi
 Alexandra Sommerfeld

Regie: Michael Schottenberg
 Kostüme: Toni Wiesinger
 Choreographie: Sam Cayne
 Musikalische Leitung: Alexander Goebel, Andy Radovan

15. 9. 1984

Mercedes
 Von Thomas Brasch

Mit:
 Beatrice Frey (Oi)
 Karl Menrad (Sakko)
 Peter Kaizar (Mann im Auto)

Regie: Karl Welunschek
 Assistenz: Jens Groß
 Dramaturgie: Ingrid Rencher
 Musik: Peter Kaizar
 Optik: Gruppe finnish
 Plakat: Gruppe Gut

24. 11. 1984

Aus dem Leben der Regenwürmer
 Von Per Olov Enquist

Mit:
 Guido Bachmann (Johan Ludvig Heiberg)
 Tatja Seibt (Johnne Luise Heiberg)
 Dieter Kirchlechner (H. C. Andersen)
 Erni Mangold (Die alte Frau)

Regie: Hans Gratzer
 Kostüm: Toni Wiesinger, Esther Geremus
 Musik: Peter Kaizar
 Plakat: Stefan Sagmeister

16. 1. 1985

Abendrot
 Von Gabriel Barylli

Mit:
 Margaretha Baumgartner
 Gabriel Barylli
 Michael Wallner
 Jens Groß

Regie: Hans Gratzer/Ensemble

17. 1. 1985

Leben Grundlings Lessings Schlaftraumschrei
 Von Heiner Müller

Mit:
 Michael Aichhorn (Offizier u.a.)
 Günter Einbrodt (Gundling, Professor, Schiller, Lessing)
 Eduard Erne (Friedrich, Knabe, Kleist)
 Jens Groß (Student u.a.)
 Renate Jett (Wilhelmine u.a.)
 Gerhard Martin Karzel (Offizier, u.a.)
 Georges Kern (Katte, Catt, Zebahl, Voltaire)
 Peter Lerchbaumer (Friedrich Wilhelm, John Bull, Bauer, Nathan)
 Josef Parak (Offizier u.a.)
 Luise Prasser (König Friedrich)
 Ingrid Rencher (Lakai u.a.)
 Hertha Schell (Sächsin, Marianne, Frau im Stumpor, Emilia Galotti)
 Alexandra Sommerfeld (Lakai u.a.)
 Klaus Zmorek (Offizier u.a.)

Regie: Nicolas Ryhiner
 Assistenz: Esther Geremus/Jens Groß/Maria Gstöttenmayr
 Dramaturgie: Jens Groß/Ingrid Rencher
 Plakat: Stefan Sagmeister

24. 2. 1985

Große Pläne kleine Pläne
 Von Tonja Grüner

Mit:
 Luise Prasser
 Franz Mössmer

7. 3. 1985

Orgia
 Von Pier Paolo Pasolini

Mit:
 Christian Hoenig (Der Mann)
 Elke Lang (Die Frau)
 Michaela Geuer (Das Mädchen)

Regie und Raum: Elke Lang
 Assistenz: Bernd Görner, Esther Geremus
 Dramaturgie: Wolfgang Dür

18. 5. 1985 In der Otto-Wagner-Kirche

Die Riesen vom Berge

Von Luigi Pirandello
 Österreichische Erstaufführung
 Deutsch von Elke Kummer, Hans von Uslar, Ernst
 Wendt, bearbeitet von
 Michael Rössner und Ingrid Rencher

Mit:

Die Truppe der Gräfin:
 Tatja Seibt (Ilse, auch die Gräfin genannt) Georges
 Kern (Der Graf, ihr Mann)
 Vera Borek (Damante, zweite Schauspielerin)
 Thoma Kylau (Cromo, Charakterschauspieler)
 Jens Groß (Spizzi, jugendlicher Liebhaber) Eduard
 Wildner (Battaglia, Frauen- u. Chargendarsteller)
 Michael Aichhorn (Sacerdote)
 Josef Parak (Lumachi mit dem Karren) Günter
 Einbrodt (Cotrone, genannt der Zauberer)
 Die Unglücksraben:
 Klaus Zmorek (Der Zwerg Quaqueo)
 Joschi Hanak (Duccio Doccia)
 Elke Claudius (Die Sgricia)
 Gerhard Martin Karzel (Milordnino)
 Beatrice Frey (Mara-Mara, mit dem Schirmchen,
 auch die Schottin genannt)
 Martha Winkelmayr (Maddalena)

Regie: Hans Gratzer

Bühnenbild: Ina Peichl

Assistenz/Dramaturgie: Ingrid Rencher

Musik: Peter Kaizar, Jochen Vetter

Saison 1985/86

22. 2. 1986

Küssebississe die Nacht

der einsamen Wölfe

Von Elke Lang und Ulrich Waller

Mit:

Eduard Erne (Tom, 25, Consulting Manager)
 Paul Wolff-Plottegg (Peter Friedländer, 36,
 Reisender)
 Klaus Zmorek (Timo Witte, 27, arbeitslos)
 Florentin Groll (Felix Reithofer, 40, Architekt)
 Douglas B. Hudgins (Herbert Roach, 43, Fun-
 Business)
 Jean-Pierre Cornu (Erich Salzmann, 42, Hotelier)
 Christian Hoenig (Boris Kamp, 39, Computer-
 Hersteller)
 Andrea Zogg (René Schmied, 31, Erfinder)

Regie/Raum: Elke Lang

Text/Dramaturgie: Ulrich Waller

Kostüme: Anne Kohlhof
 Musik: Hans P. Ströer

22. 5. 1986 Ronacher

Cagliostro in Wien

Operette von Johann Strauß/Zell/Gené/Herzer
 Neu bearbeitet von Josef Stolz und
 Hans Gratzer

Musik: Slowakische Philharmonie
 Capella Istropolitana,
 Leitung: Josef Stolz

Mit:

Erich Schleyer (Cagliostro)
 Christine Jirku (Lorenza Feliciani)
 Adi Hirschal (Blasoni)
 Magdalena Knapp-Menzel (Giovanni)
 Alfred Rauch (Francesco)
 Wolfgang Seidenberg (Emanuele)
 Hansi Dujmic (Severin)
 Martina Dorak/Cornelia Köndgen (Emilie)
 Hanna Köhler (Stachelgruber Wirtin)
 Roman Frankl (Baron Stanislaw Bor-Potocki)
 Jean-Pierre Cornu (Marquis Centifoli)
 Georges Kern (Graf Prinzenstein)
 Claudia Clemens/Kathrin Ebenau/Isolde
 Rektenwald (Drei Jungfern)
 Elke Claudius (Frau Pfannberger)
 Phil Reinhardt (Herr Pfannberger)
 Gertrud Maruschka (Frau Danninger)
 Paul Mühlhauser (Herr Buchmayer)
 Paul Wolff-Plottegg (Herr Fellner)
 Mädchen, Burschen, Kellner,
 Erscheinungen, Bacchanten u.a.: Silvia Amort,
 Vivian Dybal, Patricia Fitzgerald, Michaela Geuer,
 Sebastian Eckhardt, Oliver Heinz, Michael Schiller,
 Johann Steunzer, Axel Sprenger

Regie: Hans Gratzer

Choreographie: Peter Wissmann

Kostüme: Toni Wiesinger/Esther Geremus

Licht: Markus Miesch

Regieassistenz: Raimund v. Tabor

Maske: Alexandra Hutter

Korrepetition: Herbert Rudisser

Kostümmitarbeit: Ulrike Rauch

Hospitanz: Andreas Steger

Produktionsleitung: Annemarie Türk

Produktionsassistenz: Gernot Lechner

Sekretariat: Margit Pauer

Technische Leitung: Herr Lugus Alfred Graf

Stellwerk: Hans Georg Jobst/Helmut Noriz

Ton: Fritz Watzek/Harry Unger

Bühnentechnik: Jimmy Neuberger/Dustin

Tusnovics/Slavko Samardzija

Saison 1986/87

8. 11. 1986

Kleiner Wiener Walzer

Nach Federico Garcia Lorca

Mit:

Brigitte Kahn (Schauspielerin, Helena)
 Sebastian Eckhardt (Mann 3)
 Christian Hoenig (Laurenz)
 Andreas Sindermann (Schimmel 2)
 Axel Sprenger (Schimmel 3)
 Magdalena Knapp-Menzel (Spaltung Direktor)
 Vivien Dybal (Spaltung Mann 2)
 Wolfgang Seidenberg (Mann 2)

Regie: Hans Gratzer

Kostüme: Toni Wiesinger/Esther Geremus
 Musik: Dudu Tucci und Wolfgang Seidenberg
 Regieassistenz: Raimund Tabor, Andreas Steger

Saison 1990/91

12. 1. 1991

Übergewicht Unwichtig Uniform

Ein europäisches Abendmahl
 Von Werner Schwab
 Uraufführung

Mit:

Rainer Frieb (Jürgen)
 Eduard Wildner (Schweindi)
 Ute Uellner (Hasi)
 Hanno Pöschl (Karli)
 Vera Borek (Herta)
 Michou Friesz (Fotzi)
 Erni Mangold (Wirtin)
 Christiane Kirsch (das schöne Paar)
 Thomas Kretschmann (das schöne Paar)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Christoph Speich
 Kostüme: Toni Wiesinger/Esther Geremus
 Dramaturgie: Peter Spuhler
 Musik: Ströer bros.
 Regieassistenz: Christiane Kirsch

2. 2. 1991

Zero Positiv

Von Harry Kondoleon
 (deutsch von Ursula Grützmacher-Tabori)
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Dirk Nawrocki (Himmer)
 Erich Schleyer (Jacob Blank)
 Ute Uellner (Samantha)
 Eduard Wildner (Prentice)
 Thomas Kretschmann (Patrick)
 Sebastian Eckhardt (Patrick)
 Christine Kaufmann (Debbie Fine)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Mark Beard
 Kostüme: Toni Wiesinger/Esther Geremus
 Musik: Ströer Bros.
 Regiearbeit: Raimund V. Tabor
 Regieassistenz: Christiane Kirsch
 Licht: Lukas Kaltenbäck und Michael Zerz
 Ton: Harry Unger
 Techn. Leitung: Friedrich Vondruska und Michael Zerz

6. 4. 1991

Die Donau

Von Maria Irene Fornes
 (deutsch von Marlene Streeruwitz,
 Übersetzungen ins Ungarische von
 Vilmos Désy)
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Dirk Prawdzik (Paul)
 Eduard Wildner (Herr Sandor)
 Michou Friesz (Eva)
 Rainer Frieb (Herr Kovacs/Kellner/Friseur)
 Jolán Virág (ungarische Sprecherin)
 Vilmos Désy (ungarischer Sprecher)
 Marlene Streeruwitz (deutsche Sprecherin)
 Toni Wiesinger (deutscher Sprecher)

Regie: Marlene Streeruwitz

Bühne: Mark Beard
 Bühnenbildarbeit: Frédéric Lère
 Kostüm und Maske: Toni Wiesinger
 Dramaturgie: Peter Spuhler
 Musik und Ton: Harry Unger
 Lichtgestaltung: Lukas Kaltenbäck
 Licht: Michael Schön
 Technische Leitung: Friedrich Vondruska

2. 5. 1991

Ach, armer Orpheus!

Von Wolfgang Bauer
 Uraufführung

Mit:

Hannes Granzer (Cary-Orpheus)
 Andrea Eckert (Anna, seine Frau)
 Franz Xaver Zach (Emil)

Karl Ferdinand Kratzl
(ein Gott/Finanzbeamter/Polizist)
Barbara Spitz (Gerda-Mutzi/Köchin/Maria)
Michou Friesz (eine Leiche/Resi)
Stephanie Mohr (eine Leiche/Krankenschwester)
Klaus Händl (eine Leiche/Tasso/Ludmilla)
Sebastian Eckhardt (Ossi/Polizist)
Freddy Christ (Miles Davis)

Regie: Hans Gratzer
Bühnenbild und Kostüme: Garance
Mitarbeit: Christoph Speich und
Toni Wiesinger
Dramaturgie: Marianne Sula-Mayer
Musik: Miles Davis
Musik und Ton: Harry Unger
Lichtgestaltung: Lukas Kaltenbäck
Licht: Michael Schön
Technische Leitung: Michael Zerz
Regieassistenz: Stephanie Mohr

Saison 1991/92

21. 9. 1991

Roberto Zucco

Von Bernard-Marie Koltès
(deutsch von Simon Werle)
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Markus Hering (Roberto Zucco)
Karl Ferdinand Kratzl (erster Aufseher/Stimme des zweiten Polizisten/der Zuhälter/erster Polizist)
Eduard Wildner (zweiter Aufseher/der schwermütige Inspektor/erster Transvestit/ein Kommissar/erster Mann/zweiter Polizist)
Ute Uellner (die Mutter/die Patronen/erste Frau)
Roswitha Soukup (die Schwester/die Nutte/zweite Frau)
Michou Friesz (das Mädchen)
Rainer Frieb (der Vater/der alte Herr/ein Inspektor/zweiter Mann)
Michael Weger (der Bruder/der Hüne/Stimme des ersten Polizisten)
Vera Borek (die Mutter/die Dame)
Klaus Händl (zweiter Transvestit/das Kind)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Philippe Arlaud und Hans Gratzer
Licht: Philippe Arlaud
Kostüm und Maske: Toni Wiesinger
Musik und Vocal: Marcelo Onofri
Dramaturgie: Werner Walkner
Regieassistenz: Areti Georgiadou
Hospitanz: Regie Friedrich und Tobias Derndinger
Ton: Harry Unger
Lichteinrichtung: Lukas Kaltenbäck

16. 10. 1991

Der Basilisk

Ein Zauberspiel
Von Ernst Molden
Uraufführung

Mit:

Karl Ferdinand Kratzl (der Basilisk)
Michou Friesz (Klara)
Rainer Frieb (Klaras Vater)
Vera Borek (das somnambule Kind)
Roswitha Soukup (eine junge Frau/die zweite alte Dame/eine Gräfin)
Klaus Händl (ein junger Mann/der Blinde)
Michael Weger (ein Held/Michael)
Ute Uellner (die erste alte Dame/die Großmutter)
Eduard Wildner (ein Minister)
Markus Hering (ein Redakteur)

Regie und Raum: Hans Gratzer
Licht und Ton: Lukas Kaltenbäck
Kostüm und Maske: Toni Wiesinger
Musik: Harry Unger
Dramaturgie: Werner Walkner
Regieassistenz: Areti Georgiadou
Licht: Michael Schön
Technische Leitung: Peter Walz

5. 12. 1991

Ein Kuss

(Prelude to a Kiss)
Von Craig Lucas
(deutsch von Ursula Grützmacher-Tabori)
Europäische Erstaufführung

Mit:

Markus Hering (Peter)
Michou Friesz (Rita)
Michael Weger (Taylor)
Eduard Wildner (Dr. Boyle)
Vera Borek (Mrs. Boyle)
Roswitha Soukup (Aunt Dorothy/Lea)
Karl Ferdinand Kratzl (Uncle Fred)
Christoph Künzler (Tom/Priester)
Heinz Bender-Plück (ein alter Mann)

Regie: Andreas Vitásek

Bühne: Andreas Vitásek und Peter Walz
Kostüme: Esther Geremus
Licht: Lukas Kaltenbäck
Dramaturgie: Ernst Molden
Regieassistenz: Areti Georgiadou und Tobias Derndinger
Maske: Alexandra Hutter
Ton: Harry Unger

Licht: Michael Schön
Technische Leitung: Peter Walz

11. 1. 1992

Mein Hundemund
Von Werner Schwab
Uraufführung
Das Schauspielhaus Wien/
Theater Forum Stadtpark Graz

Mit:
Rainer Frieb (der Hundsmausepp)
Ute Uellner (die Frau)
Rudi Widerhofer (der Sohn)
Ero von Soistal (der Hund)

Regie: Ernst M. Binder und Christian Pölzl
Bühne: Luise Czerwonatis
Kostüme: Ulrike Rauch
Licht: Lukas Kaltenbäck
Toncollage: Harry Unger
Mitarbeit: Heidi Sperch
Regieassistenz: Tobias Derndinger
Technische Leitung: Peter Walz

13. 2. 1992

Drei Sterne über dem Baldachin
Eine Komödie
Von Michael Zochow
Österreichische Erstaufführung

Mit:
Roswitha Soukup (Bertha)
Karl Ferdinand Kratzl (Herr Grünfeld)
Michou Friesz (Frau Grünfeld)
Andrea Nürnberger (Grete)
Vera Borek (Klofrau)
Markus Hering (Hassan)
Christoph Künzler (Vater)
Eduard Wildner (Polizeiinspektor)
Angelika Walz (Klavierspielerin)

Regie: Carsten Ludwig
Bühne: Peter Walz und Carsten Ludwig
Kostüme: Esther Geremus
Musik: Karl Stirner
Dramaturgie: Werner Walkner
Maske: Alexandra Hutter
Beleuchtung: Werner Chlapek
Ton: Harry Unger
Regieassistenz: Areti Georgiadou
Technische Leitung: Peter Walz

16. 3. – 20. 3. 1992

das Schauspielhaus Autorentreffen

2. 4. 1992

Ann Portuguise
Von Djuna Barnes
Uraufführung
(Deutsch von Christine Koschel und
Inge von Weidenbaum)

Mit:
Elke Lang (Ann Portuguise)
Erich Schleyer (Cassius Povlin)
Johannes Terne (Anthony Scarlett)
Christoph Künzler (Rhegan)
Edith Beck (Collin)
Dieter Drobnik (Savalee)
Roswitha Soukup (Lena)
Michou Friesz (Olga)

Regie: Hans Gratzer
Bühnenbild und Kostüme: Martin Kraemer
Lichtgestaltung: Philippe Arlaud
Lichteinrichtung: Lukas Kaltenbäck und Tobias
Derndinger
Regieassistenz: Hannes P. Wurm
Ton: Harry Unger
Technische Leitung: Peter Walz

21. 4. 1992

Elle/Sie
Von Jean Genet
Österreichische Erstaufführung

Mit:
Vera Borek (Papst)
Markus Hering
Eduard Wildner
Christoph Künzler

Regie: Marlene Streeruwitz
Bühne: Mark Beard
Kostüme: Toni Wiesinger

6. 6. 1992

Wiener Lieder
Musik: Karl Stirner

Mit:
Vera Borek
Michou Friesz
Andrea Nürnberger
Roswitha Soukup
Markus Hering
Karl F. Kratzl
Christoph Künzler
Maximilian Müller

Eduard Wildner

Regie: Hans Gratzer und Ensemble
20. 6. 1992

Heimatstöhnen

Von Harald Kislinger

Uraufführung

Mit:

Eduard Wildner (Vater)
Markus Hering (Lud, sein Sohn)
Michou Friesz (Grid)
Andrea Nürnberger (Da, Luds Frau)
Vera Borek (Mutter von Da)
Thomas Birkmeir (Chef von Lud)
Roswitha Soukup (Anna, Luds Wiener
Freundin/Touristin)
Karl F. Kratzl (Tourist/General/Mann vom
Staat/Bischof)
Wiederaufnahme: Ute Uellner (Mutter von Da)

Regie: Hans Gratzer

Bühnenbild: Martin Kraemer

Kostüme und Maske: Toni Wiesinger

Lichtgestaltung: Lukas Kaltenbäck

Musikgestaltung und Ton: Harry Unger

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Tobias Derndinger und Hannes P.

Wurm

Technik: Martin Friedrich, Peter Kretschmer

Saison 1992/93

26. 9. 1992

Nietzsche

Von Alexander Widner

Uraufführung

Mit:

Joachim Bliese (Friedrich Wilhelm Nietzsche)
Erni Mangold (Franziska Nietzsche, seine Mutter)
Ute Uellner (Elisabeth Förster-Nietzsche, seine
Schwester)
Michou Friesz (Lou Andreas-Salomé)
Andrea Nürnberger (Cosima Wagner)
Markus Hering (Peter Gast)

Regie: Hans Gratzer, Thomas Birkmeir

Bühne: Christoph Speich

Kostüme: Toni Wiesinger

Licht: Philippe Arlaud

Musikgestaltung und Ton: Harry Unger

Dramaturgie: Ernst Molden

Regieassistenz: Hannes P. Wurm

13. 11. 1992

Blinde

Von Hervé Guibert

(aus dem Französischen von
Heinrich Schmidt-Henkel)

Deutschsprachige Erstaufführung
Co-Produktion das Schauspielhaus /
Max Reinhardt Seminar

Mit:

Michou Friesz (Josette)
Thomas Reisinger (Robert)
Ralph Herforth (Taiger)
Andrea Nürnberger (Dektorin)
Eduard Wildner (Kunz)
Judith Hofmann* (Mlle. Keller)
Alexander Loeffler* (Kipa)
Eva Gosciejewicz* (Blauer Binder)
Elsa Hanewinkel* (Madonna/Engel)
Regina Stötzel* (Mutter)
Patricia Tiedtke* (Pedell)
Uwe Achilles* (Pedell)
Harald Hasel (ängstlicher Binder)
Barbara Mattl (Mumie)
Maximilian Müller (der Sehende)

Regie und Raum: Hans Gratzer und

Philippe Arlaud

Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Annette Beaufays

Maske: Martina Ognar

Musikgestaltung und Ton: Harry Unger

Choreographische Betreuung: Chris Steiner

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Harald Krewer* und Hannes P.

Wurm

Bühnenbildassistent: Christian Schmidt

Kostümassistent: Andrea Uhmann

Dramaturgiehospitanz: Gerald Maria Bauer

Regiehospitanz: Alexander Hauer und Barbara

Mattl

Technik: Martin Friedrich und Andrej Fuchs

Lichteinrichtung: Harry Michlits

Beleuchtung: Ernst Braun

*Studenten des Max Reinhardt Seminars

8. und 9. 1. 1993

II. Schauspielhaus Autorentreffen

9. 1. 1993

Strafraum

Von Elizabeth Schraml

Uraufführung

Alexander N. Kukelka, Michael Schnack

Mit:

Dorothea Reinhold (Laura)
 Maximilian Müller (Philip, ihr Bruder)
 Kristina van Eyck (die schöne Simone)
 Erni Mangold (Schwester Leatitia)
 Timon Hoffmann (erster Mann/der mit dem Verband/Postbote)
 Silvio Szücs (zweiter Mann/Bernhard, der Eingräber)
 Martina Ognar (die Frau)

Regie: Thomas Birkmeir
 Bühne: Andreas Lungenschmid
 Kostüme: Martina Ognar
 Dramaturgie: Ernst Molden
 Regieassistenz: Gerald Maria Bauer
 Licht: Ernst Braun
 Ton: Harry Unger
 Technik: Martin Friedrich und Andrej Fuchs

27. 2. 1993

The Sound of Music

Musical in 2 Akten
 Musik von Richard Rodgers
 Gesangstexte von Oscar Hammerstein II
 Buch von Howard Lindsay und Russel Crouse, nach den Memoiren *The Story of the Trapp Family Singers* von Maria Augusta Trapp (deutsch von Ute Horstmann und Eberhard Storch)
 Österreichische Erstaufführung

Mit:

Anita Eberwein (Maria)
 Thomas Stroux (Kapitän Georg von Trapp)
 Johannes Flaschberger (Franz, Hausdiener)
 Silvia Fenz (Frau Schmidt, Hausdame/Schwester Margarethe)
 Christa Schreiner (Liesel)
 Timon Hoffmann (Friedrich)
 Bettina Soriat (Louise)
 Silvio Szücs (Kurt)
 Sabine Baron (Brigitte)
 Uli Heumayer (Martha)
 Barbara Spitz (Gretel/Schwester Agathe)
 Beatrice Frey (Baronin Elsa Schrader/Schwester Bertha)
 Eduard Wildner (Max Dettweiler)
 Maximilian Müller (Rolf Gruber)
 Thomas Birkmeir (Herr Zeller)
 Christine Jirku (Baronin Eberfeld/Schwester Sophie)
 Gail Gatterburg (Mutter Oberin)
 Gerald Maria Bauer (Nazi)
 Harald Hasel (Nazi)
 Hannes P. Wurm (Nazi)

An den Klavieren:

Musikalische Arrangements:
 Christoph Coburger und Alexander N. Kukelka
 Vocal Arrangements: Christoph Coburger
 Piano Arrangements: Alexander N. Kukelka

Regie: Hans Gratzer und Barbara Spitz
 Bühne: Martin Kraemer
 Kostüme: Esther Geremus und Toni Wiesinger
 Choreographie: Kimberli Pöschl-Duddy
 Musikalische Einstudierung: Adrian Manz und Michael Schnack
 Dramaturgie: Werner Walkner
 Regieassistenz: Hannes P. Wurm und Gerald Maria Bauer
 Bühnenbildassistenz: Birte Meyer
 Hospitanz: Bernhard Nemeč
 Maske: Alexandra Hutter
 Ton: Harry Unger
 Licht: Ernst Braun

Saison 1993/94

18. 9. 1993

Gelobte Länder

Von Roland Fichet
 (aus dem Französischen von Gerhard Willert)
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Sylvanna Krappatsch (Léa V. Caloume, genannt Loume)
 Erich Schleyer (Soeren Lavik)
 Tatja Seibt (Ana Teryadi, genannt La Yorre de Putra)
 Henry Meyer (Thomas Kelbin)
 Silvia Fenz (Abelle Gorn)
 Christian Wittmann (Lazare)
 Eduard Wildner (Papst Johannes XVI./Monsieur Pierre)

Regie: Gerhard Willert
 Bühne und Kostüme: Martin Kraemer
 Licht: Philippe Arlaud
 Musik: Christoph Coburger
 Dramaturgie: Werner Walkner
 Regieassistenz: Hannes P. Wurm
 Regiehospitanz: Simon Hofer
 Bühnenbildassistenz: Klaus Pamminger

28. 10. 1993

Der Disney-Killer

Von Philip Ridley

(deutsch von Jörn van Dyck in einer Bearbeitung von Gerhard Willert und dem Ensemble)

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Christian Wittmann (Presley Stray)

Sylvanna Krappatsch (Haley Stray)

Henry Meyer (Cosmo Disney)

Josef „Hermes“ Phettberg a. G. (Pitschfork Cavalier)

Regie: Gerhard Willert

Bühne: Christoph Speich

Kostüme: Toni Wiesinger

Licht: Philippe Arlaud

Musik: Christoph Coburger

Live electronics: Harry Unger

Regieassistenz: Hannes P. Wurm

Maske und Kostümbetreuung: Judith Draxler

Ton: Harry Unger

Beleuchtung: Ernst Braun

Technische Leitung: Martin Friedrich

20. 11. 1993

Hemmungslos

Von Craig Lucas

(deutsch von Bernd Samland)

Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Tatja Seibt (Rachel)

Erich Schleyer (Lloyd)

Henry Meyer (Tom/Stadtstreicher/Mann mit Skimaske/Tom jr.)

Judith Hofmann (Pooty/Dr. Helen Carroll)

Thomas Birkmeir (Roy/Tim

Timko/Stadtstreicher/Talkshow-Gastgeber)

Sylvanna Krappatsch (Trish/Sharon)

Silvia Fenz (Ärztinnen)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Martin Kraemer

Kostüme: Toni Wiesinger

Licht: Harry Michlits

Musikauswahl: Karl Ebner

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Karl Ebner

Kostümassistenz: Judith Draxler

Ton: Harry Unger

Beleuchtung: Ernst Braun

Technische Leitung: Martin Friedrich

24. 2. 1994

Angels in America

Von Tony Kushner

(aus dem Amerikanischen von Frank Heibert)

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Silvia Fenz (Rabbi Isidor Chemelwitz /

Henry/Hannah Porter Pitt/Ethel Rosenberg)

Erich Schleyer (Roy Marcus Cohn / Geist eines Prior Walter, 18. Jhd.)

Henry Meyer (Joseph Potter Pitt-Joe/Feist eines Prior Walter, 13. Jhd. / der Eskimo)

Beatrice Frey (Harper Amaty Pitt / Martin Heller)

Daniel White (Mr. Lüg / Belize)

Christian Wittmann (Louis Ironson)

Carl Achleitner (Prior Walter / Mann im Park)

Sylvanna Krappatsch (die Stimme / Schwester

Emily / Schwester Ella Chapter / die Frau / der Engel)

Regie: Hans Gratzer

Raum: Martin Kraemer

Kostüme: Birte Meyer, Martin Kraemer

Licht: Philippe Arlaud

Musik: Christoph Coburger

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Karl Ebner

Regiehospitanz: Gerald Singer

Maske und Kostümmitarbeit: Judith Draxler

Ton: Harry Unger

Beleuchtung: Ernst Braun

Technische Leitung: Martin Friedrich

22. 4. 1994

Idioten des Glücks

Ein intimes Stück in zwei Akten von

Howard Brenton

(deutsch von Gerhard Willert)

Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Elke Lang (Judy)

Erich Schleyer (Jack)

Sylvanna Krappatsch (Sally)

Regie: Gerhard Willert

Raum und Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Martin Kraemer

Regieassistenz: Karl Ebner

Regiehospitanz: Anita Makris

Maske und Kostümbetreuung: Judith Draxler

Beleuchtung: Ernst Braun

Beleuchtungseinrichtung: Harry Michlits

Technische Leitung: Martin Friedrich

13. 5. 1994

Der Mann im Flur

Von Marguerite Duras

Ein Projekt von Elke Lang und Philippe Arlaud

Mit:

Elke Lang und Philippe Arlaud

7. 6. 1994

Tolmezzo

Eine symphonische Dichtung

Von Marlene Streeruwitz

Uraufführung

Mit:

Ellen Umlauf (Manon Greeff)

Ilene Strickler Kreshka (Linda Kuh, Tochter von
Manon Greeff)

Christoph Künzler (Prof. Karl Krobath)

Barbara R. Klein (Gretl Krobath, seine Frau)

Eduard Wildner (Albert Stoll, Geschäftsmann)

Christian Wittmann (Adrian Lambert,
Chefredakteur)

Henry Meyer (Spiderman)

Sylvanna Krappatsch (Luise Stohlberg)

Johanna Prettenhofer (Barbie)

Anna Maria Roskewitsch (Barbie)

Nadja Schmid (Barbie)

Wolfgang Edelmayer (Ken / alter Sängerknabe)

Harald Hasel (Ken / alter Sängerknabe)

Alexander Pschill (Ken)

Dietmar Seidner (Ken / alter Sängerknabe)

Regie: Gerhard Willert

Bühnenbild: Florian Parbs

Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Toni Wiesinger

Musik: Christoph Coburger

Sound design: Harry Unger

Live electronic: Axel Rab

Gitarren: Gerald Cuba

Regieassistenz: Hannes P. Wurm

7. 7. 1994

Die Stadt

Eine Komödie von Alexander Widner

Uraufführung

Mit:

Joachim Bliese (Siegfried Grössel)

Silvia Fenz (Emma Grössel)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Christoph Speich

Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Toni Wiesinger
Sounddesign: Harry Unger
Saison 1994/95

1. 10. 1994

In den Augen eines Fremden

Von Wolfgang Maria Bauer

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Erich Schleyer (Pinon)

Silvia Fenz (Gratia)

Victor Schefé (Sebastian)

Christian Haid (Daniel)

Michou Friesz (Vera)

Eduard Wildner (Portier)

Della Reimer (Das „alte“ Paar)

Marion Gomulka (Das „alte“ Paar)

Regie: Hans Grazter

Raum und Licht: Philippe Arlaud

Kostüm: Toni Wiesinger

12. 11. 1994

Rottweiler

Von Thomas Jonigk

Uraufführung

Mit:

Silvia Fenz (Tochter)

Ellen Umlauf (Mutter)

Henry Meyer (Bekannter der Tochter)

Regie: Gerhard Willert

Bühne: Martin Kraemer

Garderobe für Frau Fenz: Martin Kraemer

Garderobe für Frau Umlauf: Toni Wiesinger

Garderobe für Herrn Meyer: Esther Geremus

Lichtgestaltung: Ernst Braun

Special Effects: Bits & Pictures

Licht: Philippe Arlaud

Musik: Christoph Coburger

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Hannes P. Wurm

Regiehospitanz: Ulrich Gehmacher

Ton: Impact Presentations

Technische Leitung: Martin Friedrich

31. 12. 1994

Angels in America

Teil I: Die Jahrtausendwende naht

Von Tony Kushner

(aus dem Amerikanischen von

Frank Heibert)

Wiederaufnahme der Österreichischen

Erstaufführung

Mit:

Silvia Fenz (Rabbi Isidor Chemelwitz / Henry /
Hannah Porter Pitt / Ethel Rosenberg)Erich Schleyer (Roy Marcus Cohn / Geist eines
Prior Walter, 18. Jhd.)Christian Haid (Joseph Potter Pitt-Joe/Feist eines
Prior Walter, 13. Jhd. / der Eskimo)

Beatrice Frey (Harper Amaty Pitt / Martin Heller)

Daniel White (Mr. Lüg / Belize)

Victor Schefé (Louis Ironson)

Dieter Bach (Prior Walter / Mann im Park)

Eva Haunschild (die Stimme / Schwester Emily /
Schwester Ella Chapter / die Frau / der Engel)

Regie: Hans Gratzer

Co-Regie: Karl Ebner

Raum und Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Toni Wiesinger

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Gerald Singer

14. 1. 1995

Angels in America

Teil II: Perestroika

Von Tony Kushner

(aus dem Amerikanischen von

Frank Heibert)

Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Silvia Fenz (Alexej Antediluvianowitsch
Prelapsarianow / Hannah Porter Pitt / Dr. Henry /
Ethel Rosenberg / Engel von Asiatika)

Dieter Bach (Prior Walter)

Eva Haunschild (Engel / Mormonenmutter /Stimme
von Mormonenmutter /Stimme von Orrin
/Schwester Emily / Engel von Amerika)

Victor Schefé (Louis Ironson / Engel von Europa)

Christian Haid (Joseph Potter-Pitt-Joe /

Mormonenvater / Engel von Europa)

Beatrice Frey (Harper Amaty Pitt / Engel von
Afrika)Daniel White (Mr. Lüg / Belize / Stimme von Caleb
/ Engel von Ozeanien)Erich Schleyer (Roy Marcus Cohn / Engel von
Antarktika)

Regie: Hans Gratzer

Co-Regie: Karl Ebner

Raum und Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Toni Wiesinger

Dramaturgie: Werner Walkner

27. 4. 1995

Hysteria

(Reine Hysterie)

Von Terry Johnson

(deutsch von Angela Kingsford Röhl;
Rohübersetzung, Mitarbeit und Quellenforschung:

Regina Burbach)

Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Rainer Frieb (Sigmund Freud)

Sylvanna Krappatsch (Jessica)

Eduard Wildner (Abraham Yahuda / Patriarch)

Viktor Schefé (Salvador Dali)

Gian McCoy (Fagottspieler)

Peter Herzfeld (Leiche)

Nadja Schmid (Nackte Frau)

Silvia Fenz (Anna Freud)

Regie: Gerhard Willert

Bühne: Martin Kraemer

Kostüme: Esther Geremus

Licht: Philippe Arlaud

Musik: Christoph Coburger

Dramaturgie: Werner Walkner

Regieassistenz: Gerald Singer

6. 6. 1995

Absolution

Von Alois Hotschnig

Uraufführung

Mit:

Roland Kenda (Ernst Weisheim)

Barbara R. Klein (Ria Weisheim)

Christian Banzhaf (Georg Weisheim)

Silvia Fenz (Berta)

Eduard Wildner (Moser)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Christoph Speich

Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Toni Wiesinger

Musik: Bert Breit

Dramaturgische Mitarbeit: Helmut Schödel

Saison 1995/96

23. 9. 1995

Antiklimax

Von Werner Schwab

(die nach der Handschrift neu transkribierte
Schauspielhaus-Fassung)

Uraufführung

Mit:

Sona MacDonald (Mariedl)
 Klaus Rodewald (Mariedls Bruder)
 Rainer Frieb (Mariedls Vater)
 Silvia Fenz (Mariedls Mutter)
 Sebastian Blomberg (der Polizist)
 Eduard Wildner (der Arzt)
 Roland Kenda (der Priester)

Regie: Hans Gratzer

Bühne und Licht: Martin Warth

Kostüm: Toni Wiesinger

Dramaturgische Mitarbeit: Helmut Schödel

Regieassistenz: Gerald Singer

23. 9. 1995

brack komma ein

Von Werner Schwab

Uraufführung

Mit:

Harry Rowohlt

Gestaltung: Philippe Arlaud und Karl Ebner

25. 11. 1995

Quai West

Von Bernard-Marie Koltès

(Deutsch von Simon Werle)
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Sona MacDonald (Monique)
 Beatrice Frey (Cécile)
 Janette Hain (Claire)
 Sebastian Blomberg (Fak)
 Roland Kenda (Rodolfe)
 Klaus Rodewald (Charles)
 Fofana Sahib (Abad)
 Eduard Wildner (Koch)

Regie: Wolfgang Maria Bauer

Bühne und Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: Katharina Polheim

Dramaturgie: Vera Lang

13. 1. 1996

Slawen!

Von Tony Kushner

(Aus dem Amerikanischen übersetzt von

Frank Heibert)

Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:

Silvia Fenz (Prelapsarianow / Frau Domik / Zweite
Babuschka)
 Eduard Wildner (Upgobkin)
 Olaf Scheuring (Smukow / Großbabuschka)
 Roland Kenda (Popolitipow)
 Sebastian Blomberg (Nagerow)
 Elfriede Irrall (Bonfila / Erste Babuschka)
 Sona MacDonald (Katherina)
 Nivola Etzelstorfer (Wodja)
 Silke Graf (Wodja)
 Karl Horky (Musiker)

Regie: Hans Gratzer

Bühne und Licht: Philippe Arlaud

Kostüm: Toni Wiesinger

Dramaturgische Mitarbeit: Helmut Schödel und
Gerald Maria BauerRussisch-Konsultation: Tatjana Rybkina, Victor
Schilowsky

23. 3. 1996

Du sollst mir Enkel schenken

Von Thomas Jonigk

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Silvia Fenz (eine Mutter)
 Sebastian Blomberg (ihr Sohn)
 Hubert Wolf (Klaus)
 Eva Spreitzhofer (eine Heiratskandidatin)
 Jennifer Minetti (Norma)
 Eduard Wildner (ein Pfarrer)

Regie: Hans Gratzer

Bühne: Christoph Speich

Licht: Philippe Arlaud

Kostüm: Toni Wiesinger

Musik: Gerald Singer

Dramaturgische Mitarbeit: Helmut Schödel und
Gerald Maria Bauer

Regieassistenz: Gerald Singer

9. 5. 1996

1000 Jahre Paralyse**Skizzenbuch**

Von Wolfgang Bauer

UraufführungDas Schauspielhaus und Wiener Festwochen,
Skizzenbuch ist ein Auftragswerk der Wiener
Festwochen**Mit:**

Hanno Pöschl („Ich“)

Eva Maron (Hedy)

Helmut Vogel (Jochen / Herr Ungenau)

Hannes Thanheiser (Vater)

Sebastian Blomberg (schwarzer Mann /
Dinosaurier)

Silvia Fenz („Frau“ / Hans)

Hans Gratzer (Hans)

Regie: Stefan Bachmann

Bühne: Hugo Gretler

Kostüm: Esther Geremus

Dramaturgie: Thomas Jonigk

Licht: Ernst Braun

Musikalische Bearbeitung und Ton: Impact

Presentations

Videofilm: Jörg Kalt

28. 5. 1996

1000 Jahre Paralyse**Das Beuschelgeflecht**

Von Franzobel

UraufführungEine Produktion der Vereinigten Bühnen Graz
gemeinsam mit das Schauspielhaus und
Wiener Festwochen**Mit:**Margarethe Tiesel (Frau Stenz, Beatrix-
Gastgeberin, Geschäftsfrau)Edmund Jäger (Herr Stenz, Karl-Gastgeber,
Tierpräparator)Katharina Pichler (Frau Spreizmoser, Angelika-
Hausfrau)Otto David (Herr Spreizmoser, Raoul-Historiker)
Gerti Pall (Frau Balz, Miriam-Sekretärin in der

Praxis ihres Mannes)

Franz Friedrich (Herr Balz, Franz-Zahnarzt)

Dascha Poisel (Frau Dumswohl, Felicitas-Lehrerin)

Gerhard Hermann (Herr Dumswohl, Egon-
gescheiterter Künstler)

Anna Maria Gruber (Rosa)

Regie: Thilo Voggenreiter

Bühne und Kostüme: Martin Warth

Dramaturgie: Regina Guhl

9. 6. 1996

1000 Jahre Paralyse**Hochschwab**

Das Lebendige ist das Leblose und die Musik

Von Werner Schwab

Uraufführung

Das Schauspielhaus und Wiener Festwochen

Mit:

Kai Maertens (der geniale Komponist)

Beatrice Frey (die geniale Pianistin)

Jennifer Minetti (die Sängerin)

Eduard Wildner (der Impresario)

Georges Kern (der Mäzen)

Hubert Wolf (der Bauer / zweiter Polizist)

Silvia Fenz (die Bäuerin)

Helmut Vogel (der Altbauer / erster Polizist)

Sebastian Blomberg (der Dorftrottel)

Regie: Hans Gratzer

Bühne und Licht: Philippe Arlaud

Kostüme: LI. LI.

Musik: F. M. Einheit

Regieassistenz: Gerald Singer

Saison 1996/97

5. 10. 1996

Der Schatten eines Fluges

Die Geschichte des Mathias Kneißl

Von Wolfgang Maria Bauer

Uraufführung**Mit:**

Josef Bilous (Mathias Kneißl)

Adelheid Bräu (Mathilde Danner)

Silvia Fenz (Therese Pascolini / Frau Rieger / 1.
Freund)Uwe Achilles (Kommandant Brandmeier / 2.
Freund)Sebastian Blomberg (Wachtmeister Scheidler /
Milchgesicht)Eduard Wildner (Michael Rieger / Meister
Christoph)

Steffen Schroeder (Journalist)

Markus Seilern (Schwarzer Kneißl)

Martin Wall (Indianer)

Regie: Hans Gratzer

Bühne und Licht: Philippe Arlaud

Kostüm: Uta Loher

Regieassistenz: Gerald Singer und Martin Wall

24. 11. 1996

DysmorphomanieVon Vladimir Sorokin
Uraufführung

Mit:

Steffen Schroeder (Stimme)
Sebastian Blomberg (G., arbeitslos)
Adelheid Bräu (D., Bibliothekarin)
Eduard Wildner (K., LKW-Fahrer)
Roswitha Soukup (K., Flugbegleiterin)
Uwe Achilles (T., Student)
Silvia Fenz (K., Maurerin)
Christoph Müller (G., Geologe)

Regie: Christian Stückl

Bühne und Kostüm: Christian Sedelmayer
dramaturgische Mitarbeit: Helmut Schödel

11. 1. 1997

**Der reizende Reigen nach dem Reigen des
reizenden Herrn Arthur Schnitzler**Von Werner Schwab
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Adelheid Bräu (Hure)
Steffen Schroeder (Angestellter)
Eva Spreitzhofer (Friseuse)
Christoph Müller (Hausherr)
Cornelia Kondgen (Junge Frau)
Roland Kenda (Ehemann)
Claudia Martini (Sekretärin)
Nikolaus Kinsky (Dichter)
Silvia Fenz (Schauspielerin)
Eduard Wildner (Nationalratsabgeordneter)

Regie: Hans Gratzer

Bühne und Kostüme: Christian Sedelmayer
Lichtdesign: Ernst Braun
Dramaturgische Mitarbeit: Helmut Schödel

1. 3. 1997

Bunuel – der Fisch und das WasserVon Alexander Widner
Uraufführung

Mit:

Erni Mangold (Anna)
Adelheid Bräu (Lena)
Sebastian Blomberg (Hugo)
Christoph Müller (Bela)Regie: Eberhard Köhler
Bühne: Elisabeth NeururerKostüme: LI.LI.Musik: Pierre Oser
7. 4. 1997**Das Montagsloch**Prominente und das Ensemble des
Schauspielhauses lesen neue Stücke

Mit:

Jeanine und Friedrich Schiller
Hermes Phettberg
Mario Soldo und Gerda Rodgers
Sternmann und Grissemann
Ilja Richter
Simone u.a.

Konzept: Gerald Singer

8. 4. 1997

LilaVon Johann Wolfgang Goethe
In einer Textfassung von Stefan Bachmann und
Thomas Jonigk, vertont von Hanno Hackfort,
Gastspiel Theater Affekt, Berlin,
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Oliver Mommsen (Baron Sternthal)
Viola Morlinghaus (Marianne, dessen Schwester)
Ursula Ofner (Lila, Baron Sternthals Gattin)
Tanya Neufeldt (Sophie, Lilas Schwester)
Kirsten Hartung (Lucie, Lilas Schwester)
Gerd Lukas Storzer (Graf Friedrich Altenstein)
Joey Zimmermann (Verazio, ein Arzt)
Hanno Hackfort (ein Musiker)Regie: Stefan Bachmann
Bühne: Hugo Gretler
Kostüme: Stefanie Schütz
Komposition: Hanno Hackfort
Dramaturgie: Thomas Jonigk
Choreographie: Gesine Cukrowski

17. 5. 1997

Tragödie der Rächer(The Revenger's Tragedy)
Von Cyril Tourneur
Deutsch von H. C. Artmann
Textfassung von Stefan Bachmann und Matthias
GüntherGemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen, das
Schauspielhaus Wien, Theater Affekt Berlin und
Theaterhaus Gessnerallee/Zürcher Julifestwochen

Mit:

Helmut Vogel (der Herzog)
Joey Zimmermann (Lussurioso, sein Sohn)
Bruno Cathomas (Spurio, sein Bastardsohn)

Roswitha Soukup (die Herzogin)
 Gerd Lukas Storzer (Ambitioso, der älteste Sohn der Herzogin)
 Christoph Müller (Supervacuo, der zweite Sohn der Herzogin)
 Sebastian Blomberg (der jüngste Sohn der Herzogin)
 Christian Wittmann (Vindice, der Rächer)
 Thomas Reisinger (Hippolito, sein Bruder)
 Renata Zednikova (Castizia, Schwester von Vindice und Hippolito)
 Silvia Fenz (Gratiana, Mutter und Witwe)

Regie: Stefan Bachmann
 Bühne: Ricarda Beilharz
 Kostüme: Esther Geremus
 Musikalische Einrichtung u. Leitung: Alexander Kukelka
 Dramaturgie: Matthias Günther
 Choreographie: Gesine Cukrowski
 Licht: Lothar Baumgarte

14. 6. 1997

Das ausgestopfte Reh

Keinakter von Ruedi Häusermann
 Mit Texten von Norbert C. Kaser
 Uraufführung

Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und das Schauspielhaus Wien.

Mit:
 Uwe Achilles (Chormitglied)
 Josef Bilous (Chormitglied)
 Christine Jirku (Chormitglied)
 Roland Kenda (Chormitglied)
 Nikolaus Kinsky (Chormitglied)
 Cornelia Kändgen (Chormitglied)
 Claudia Martini (Chormitglied)
 Eva Spreitzhofer (Chormitglied)
 Julius Szabó (Chormitglied)
 Eduard Wildner (Chormitglied)
 Babett Arens (am Klavier)

Regie: Ruedi Häusermann
 Bühne und Kostüm: Hugo Gretler
 Dramaturgie und Regiemitarbeit:
 Ann-Marie Arioli
 Regieassistenz: Markus Seilern

Saison 1997/98

18. 10. 1997

Faust

Von Gustav Ernst
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
 Manfred Meihöfer (Faust)
 Beatrice Frey (Mephisto)
 Meriam Abbas (Gretchen)
 Georges Kern (Wagner)
 Wolfram Ruppert (Lehrer)
 Alexandra Sommerfeld (Frau des Lehrers)
 Eduard Wildner (Zeitungsvorleger)
 Christine Jirku (Frau des Zeitungsvorlegers)
 Janine Wegener (Politikerin der Grünen)
 Thomas Kamper (Mann der Politikerin der Grünen)
 Imke Büchel (Sozialarbeiterin)

Regie: Theu Boermans
 Bühne: Bernhard Hammer
 Kostüme: Esther Geremus
 Licht: Gerhard Fischer
 Dramaturgie: Rezy Schumacher
 Regieassistenz: Tina Lanik

29. 11. 1997

Die Illusion

Nach Pierre Corneille
 Adaption von Tony Kushner
 (Aus dem Amerikanischen von Frank Heibert)

Mit:
 Silvia Fenz (Pridamant von Avignon, ein Rechtsanwalt von Avignon)
 Karl Sibelius (der Amanuensis, Diener von Alcandre / Geronte, Vater der Isabelle)
 Georges Kern (Alcandre, ein Zauberer)
 Wolfram Ruppert (Callisto / Clindor / Theogenes, Sohn des Pridamant)
 Meriam Abbas (Melibea / Isabelle / Hippolyta, Geliebte / Gattin des Callisto / Clindor / Theogenes)
 Kirsten Hartung (Elicia / Lyse / Clarina, Dienerin / Freundin von Melibea / Isabelle / Hippolyta)
 Christoph Müller (Pleribo / Adraste / Prinz Florilame, Rivale des Callisto / Clindor Theogenes)
 Eduard Wildner (Matamore, ein Wahnsinniger)

Regie: Hans Gratzer
 Regiemitarbeit: Gerald Singer
 Dramaturgie: Thomas Jonigk
 Bühne und Licht: Philippe Arlaud
 Kostüme: LILLI.
 Bewegung: Jesse Webb

20. 1. 1998

Best of British:

Blasted - Zerbombt

Von Sarah Kane
(Deutsch von Nils Tabert)
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Kai Maertens (Ian)
Kirsten Hartung (Cate)
Wolfram Rupperti (Soldat)

Regie: Gerald Singer

Raum: Hans Gratzer

Kostüm: Toni Wiesinger

Licht: Ernst Braun

Ton: Impact Presentations

Beleuchtung: Ernst Braun

Technische Leitung: Martin Friedrich

Regieassistenz: Markus Seilern

Regiehospitanz: Hannelore Lassl

Kostümassistenz: Alice Schrottmeier

DJ-Line mit Shing-A-Ling, Club Socialismo

Tropical

Bar: Harry Brunner

27. 1. 1998

Best of British:

**I licked a Slag's Deodorant –
Ich leckte das Deodorant einer Nutte**

Von Jim Cartwright
(Aus dem Englischen von Ursula
Grützmacher-Tabori)
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Eduard Wildner (Mann)

Barbara Spitz (Frau)

Gregor Labes (Freier)

Harry Brunner (Harry's Bar)

Regie: Thomas Jonigk

Raum: Hans Gratzer

Kostüm: Esther Geremus

DJ-Line mit Shing-A-Ling, Club Socialismo

Tropical

26. 2. 1998

Best of British:

**Shopping & Fucking –
Shoppen & Ficken**

Von Mark Ravenhill
(Deutsch von Jakob Kraut)
Österreichische Erstaufführung

Mit:

Clemens Schick (Mark)

Claudia Sabitzer (Lulu)

Mario Soldo (Robbie)

Xaver Hutter (Gary)

Wolfram Rupperti (Brian)

Regie: Jesse Webb

Raum: Hans Gratzer

Kostüm: Robert Schwaighofer

Licht: Ernst Braun

Videos: Gerald Singer

Ton: Impact Presentations

Beleuchtung: Ernst Braun

DJ-Line mit Shing-A-Ling, Club Socialismo

Tropical

Bar: Harry Brunner

14. 4. 1998

Eskalation Ordinär

Ein Schwitzkastenschwank in

sieben Affekten

Von Werner Schwab

Österreichische Erstaufführung

Mit:

Clemens Schick (Helmut Brennwert)

Isabell Fischer (Brennwerts Anverlobte)

Wolfram Rupperti (der leitende

Sparkassenangestellte)

Gerd Lukas Storzer (Nieroster)

Eduard Wildner (der alte Ehemann)

Silvia Fenz (die alte Ehefrau)

Jakob Kovacic (Huhn)

Max Hoffmann (Koch)

Claudia Krimbacher (Uschi, Nierosters Assistentin)

Regie: Christian Stückl

Bühne und Kostüme: Stefan Hageneier

Dramaturgie: Martin Wall

Musik und Komposition: Jakob Kovacic und Max

Hoffmann

Licht: Ernst Braun und Stefan Hageneier

Ton: Impact Presentations

Beleuchtung: Ernst Braun

Technische Leitung: Martin Friedrich

Technik: Hermann Roth

Maske und Kostümbetreuung: Alice Schrottmeier

26. 5. 1998

Hotline to Heaven

Telefon-Sex-Musical von Barbara Spitz

(Aus dem Englischen von Günter Brödl)

Songs von Dana Gillespie, Adrian Large, David

Malin und Barbara Spitz

Uraufführung

Mit:

Tania Golden (Tina)

Susa Meyer (Joanna)
 Alexandra Schmid (Sissy)
 Jesse Webb (Peter)
 Denns Kozeluh (DJ Big John)
 Eduard Wildner (Schwester Teresa)
 Barbara Spitz (heilige Kuh)
 Wolfram Rupperti (anonymer Anrufer)
 Gerald Gratzer (Hotline Boy)
 Willy Langer (Hotline Boy)
 Harry Peller (Hotline Boy)
 Herbert Pichler (Hotline Boy)

Regie: Barbara Spitz
 Choreographie: Kim Duddy
 Musikalische Arrangements und Leitung: Herbert Pichler
 Raum: Hans Gratzer
 Kostüme: Esther Geremus
 Dramaturgie: Gerald Singer
 Licht: Ernst Braun
 Ton: Impact Presentations

Saison 1998/99

3. 10. 1998

Tukulti

Von Herbert Achternbusch
 Uraufführung

Mit:
 Gernot Kranner (Tukulti)
 Wolfram Rupperti (Tallflasch / Üsmi)
 Eduard Wildner (Nurmesch / Safsaf)
 Eva Klemt (Dahada / Senftmut)
 Wolfgang Michalek (Abraham / Randal / Franz)

Regie: Hans Gratzer
 Bühne und Kostüme: Hans Gratzer und Deborah Sengl
 Dramaturgie: Gerald Singer
 Regieassistenz: Markus Seilern

7. 10. 1998

Theme Attack!

Der theatrale Crossfade der Woche

Mit:
 Eva Akkaya (Köchin der Woche)
 Alessandro Barberi (Schauspiel)
 Thomas Berghammer (Musik)
 Gerhard Birschitzky (Musik)
 Romeo Bissuti (Musik und Diskussion)
 Günther Castanetti (Musik, Diskussion und Suppenkoch)
 Cati Cern (Gesang)
 Club Socialismo Tropical (DJ und Suppenkoch)
 Christian Fennesz (DJ)
 Klaus Filip (TopicalCutCrew)

Peter Gaidandijiev (Schauspiel)
 Harry & Johanna (Buffet)
 Birgit Hebein (Diskussion)
 Thomas Jonigk (Schauspiel und Buchstabenkoch)
 Eva Klemt (Schauspiel und Blutsuppenköchin)
 Christoph Kurzmann (DJ)
 Sabine Marte (Text und Gesang)
 Simone Mende (Schauspiel und Gesang)
 Wolfgang Michalek (Schauspiel)
 Gini Müller (TopicalCutCrew)
 Rupert Müller (Koch der Woche)
 Wolfram Rupperti (Schauspiel, Interview und Gesang)
 Gerald Singer (Schauspiel)
 u.v.a.

Konzept und Realisation: Gini Müller und the Topical-Mixteam
 Ton: Impact Presentations
 Beleuchtung: Ernst Braun
 Kostüme: Alice Schrottmeier

17. 11. 1998

Liebe 2000:

Pop!
 Von Georg Timber-Trattnig
 Uraufführung

Mit:
 Claudia Sabitzer (Biene Eichborn)
 Wolfgang Michalek (Julius „Kojak“ Eichborn)

Regie und Raum: Hans Gratzer
 Dramaturgie: Thomas Jonigk
 Kostüm: Toni Wiesinger
 Licht: Ernst Braun

24. 11. 1998

Liebe 2000:

Der Zensor (The Censor)
 Von Anthony Neilson
 (Deutsch von Roland Schimmelpfennig)
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
 Wolfram Rupperti (der Zensor)
 Simone Mende (Miss Fontaine)
 Eva Klemt (die Ehefrau)

Regie: Gerald Singer
 Raum: Hans Gratzer
 Kostüm: Toni Wiesinger
 Licht: Ernst Braun
 Regieassistenz und dramaturgische Mitarbeit:
 Gini Müller
 Filmgestaltung: Sreten Colic
 Filmkamera: Jürgen Nußbaumer
 Filmton: Rene Rothkopf

Film Specialeffects: Alice Schrottmeier
9. 1. 1999

Liebe 2000:
The Glory of Living
Von Rebecca Gilman
(Deutsch von Roland Schimmelpfennig)
Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
Claudia Sabitzer (Lisa)
Wolfgang Michalek (Clint)
Eduard Wildner (Jim / Burrows)
Alexandra Sommerfeld (Jeanette / Carla)
Eva Klemt (Mädchen / Carol / Angie /
Protokollantin)
Wolfram Rupperti (Steve / Polizei / Aufseher)

Regie: Jesse Webb
Raum: Hans Gratzer
Kostüm: Alice Schrottmeier
Dramaturgie: Thomas Jonigk
Regieassistenz und Lifekamera: Markus Seilern
Film: Pitbull Productions

23. 2. 1999

Liebe 2000:
Bestien im Frühling
Von Monika Helfer
Uraufführung

Mit:
Claudia Sabitzer (Silvi)
Alexandra Sommerfeld (Bea)
Eduard Wildner (Ehemann)
Wolfgang Michalek (Polizist)
Eva Klemt (Polizistin)

Regie: Thomas Jonigk
Raum: Hans Gratzer
Kostüm: Esther Geremus
(Klang)-Dramaturgie: Gini Müller
Ton- und Klanginstallation: C. A. Horky und Tom
Spangler
Licht: Ernst Braun

6. 4. 1999

Feuergesicht
Von Marius von Mayenburg
Österreichische Erstaufführung

Mit:
Wolfram Rupperti (Vater)
Simone Mende (Mutter)
Claudia Wiedemer (Olga)
Georg Staudacher (Kurt)
Wolfgang Michalek (Paul)

Regie: Gerald Singer
Bühne: Christoph Speich
Kostüme: Deborah Sengl
Dramaturgie: Gini Müller
Licht: Ernst Braun
Ton: Impact Presentations
Regieassistenz: Markus Seilern

24. 5. 1999

Dr. Jekyll und Mr. Hyde
Von Robert Woelfl nach Robert Louis Stevenson:
Dr. Jekyll und Mr. Hyde
(Aus dem Englischen übersetzt von
Hermann Wilhelm Draber)
Uraufführung

Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und
das Schauspielhaus Wien

Mit:
Martin Engler (Dr. Jekyll und Mr. Hyde)
Linda Olsansky (Ivy)
Bjarne I. Mädel (Utterson)

Regie: Jan Bosse
Bühne: Stéphane Laimé
Kostüme: Katrin Plath
Musik und Ton: Arno P. Jiri Kraehahn
Projektionen: Christine Rebet

17. 6. 1999

Killed by P.
Von Ute Rauwald nach *Penthesilea* von
Heinrich von Kleist
Uraufführung

Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen,
Kampnagel Hamburg und das Schauspielhaus Wien

Mit:
Robert Joseph Bartl (Achilles)
Franz-Joseph Dieken (Odysseus)
Markus Heinicke (Antilochus)
Oliver Bokern (Ajax)
Michael Jackenkroll (Diomedes)
Melanie Kretschmann (Penthesilea)
Martin Schiesser (Die Oberpriesterin der Diana)
Mira Partecke (Prothoe)
Vivien Schnepel (Asteria)
Claudia Wiedemer (Meroe)

Regie: Ute Rauwald
Bühne: Katrin Nottrodt
Kostüme: Andrea Fischer
Dramaturgie: Bernd Stegemann
Musik: Uschi Krosch
Tanz: Montserrat Borredá

Lichtgestaltung und Produktionstechnik: Holger Duwe
Saison 1999/00

11. 9. 1999

Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute
Von Werner Schwab
Österreichische Erstaufführung
Eine Theaterinstallation mit 4 Kisten, 6 Schleimfiguren, 3 Malersgehilfen und voyeuristischem Publikum

Mit Schleimfiguren unbemannt und abwaschbar:
Liese Lyon (Knochenkiste)
Wolfram Ruppert (Knochenkiste)
Simone Mende (Wasserkiste)
Wolfgang Michalek (Wasserkiste)
Christine Jirku (Oben-Untenkiste)
Eduard Wildner (Oben-Untenkiste)
Und Malersgehilfen
Joachim Benoit (99, 100, 101)
Stephan Brauer (99, 100, 101)
Michael Chadim (99, 100, 101)

Konzeption: Gerald Singer und Bernhard Hammer
Regie: Gerald Singer
Raum: Bernhard Hammer
Videoinstallation: Andreas Braito
Musik: Oliver Stotz
Kostümkonzeption: Toni Wiesinger
Licht: Ernst Braun
Dramaturgische Beratung: Gini Müller
Produktionsleitung: Hannes P. Wurm

6. 11. 1999

Nie wieder Friede
Komödie von Ernst Toller
Musik von Hanns Eisler, Christof Kurzmann und Oliver Stotz
Liedtexte bearbeitet von W. H. Auden Textfassung: Gini Müller, Hans Gratzer, Julian Kamphausen, Christopher Swanson
Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
Wolfram Ruppert (Franziskus von Assisi / Emil)
Wolfgang Michalek (Napoleon I., Kaiser der Franzosen / Noah)
Eduard Wildner (Sokrates / Laban)
Michael Chadim (Engel / Händler und Geldwechsler)
Liese Lyon (Rachel, LabansTochter)
Stephan Brauer (Jakobo / Tomas)
Joachim Benoit (James / Arzt)
Christine Jirku (Miss Lot)
Simone Mende (Händler / Geldwechsler)
Dachverband der Wiener Alternativschulen (Kinderchor)

Regie: Hans Gratzer
Regiemitarbeit: Julian Kamphausen
Raum: Hans Gratzer
Kostüm: Esther Geremus und Toni Wiesinger
Schattentechnik: Kabinett-Theater
Licht: Ernst Braun
Ton: Impact Presentations
Klavierspielerinnen: Sara und Ivana Markovic
Kostümassistenz: Alice Schrottmeier
Regiehospitanz: Constanze Knoche

28. 11. 1999

The XX-mas Show
(three holy queens go Vienna)

Von und mit:
Joachim Benoit (die blaue Königin)
Stephan Brauer (die rote Königin)
Michael Chadim (die grüne Königin)

Konzept: Joachim Benoit, Stephan Brauer, Michael Chadim
Musikalische Leitung und Klavierspieler: Bela Korenyi jun.
Kostüme: Alice Schrott / Alice Meyer
Schneiderinnen: Schneider & Brunner

23. 1. 2000

W;t (Geist)
Von Margaret Edson
(In der Übersetzung von Frank Heibert und Maik Hamburger – The Divine Poets)
Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
Tatja Seibt (Vivian Bearing)
Eduard Wildner (Harvey Kelekian / Mr. Bearing)
Wolfram Ruppert (Jason Posner)
Liese Lyon (Susie Monahan)
Brigitte Antonius (E. M Ashford)
Barbara Horvath (Labortechnikerin / Assistenzärztin / Studentin / Notfallteam)
Michael Chadim (Labortechniker / Assistenzarzt / Student / Notfallteam)
Markus Seilern (Notfallteam)

Regie und Raum: Hans Gratzer
Kostüm: Alice Schrottmeier
Licht: Ernst Braun
Ton: Impact Presentations
Regieassistenz: Markus Seilern
Technische Leitung: Martin Friedrich
Technik: Astrid Schneider und Hermann Roth
Medizinische Beratung: Dr. Susanne Rödler, Doris Sponner
Medizinischer Bedarf: KCI-Mediscus
Klinikausstattung GmbH, B. Braun

Austria GesmbH, Chemomedica Chemikalien und Arzneimittel Vertriebsges.
 Produktionsleitung: Hannes P. Wurm
 20. 2. 2000

Die Vagina Monologe

Von Eve Ensler
 (Aus dem Amerikanischen von Peter Staatsmann und Bettina Schültke)
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Brigitte Antonius
 Christine Jirku
 Simone Mende

Regie: Sabine Mitterecker
 Raum: Toni Wiesinger
 Kostüm: Toni Wiesinger und Alice Schrottmeier
 Licht: Ernst Braun
 Ton: Impact Presentations
 Regieassistenz: Astrid Schneider
 Technische Leitung: Martin Friedrich
 Technik: Astrid Schneider und Hermann Roth
 Produktionsleitung: Hannes P. Wurm

16. 3. 2000

A Voice and a Piano

Von Helen Schneider
 (ins Deutsche übersetzt von Helmut Baumann)
 Uraufführung

Mit:
 Helen Schneider
 Bruce W. Coyle (Klavier)

Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Bruce W. Coyle
 Licht: Lukas Kaltenbäck und Ernst Braun
 Kostüm: Anna von Griesheim

25. 4. 2000

Vera oder die Nihilisten

Von Oscar Wilde
 (Deutsch von Christine Hoeppner, Spielfassung von Tina Lanik und Martin Wall)
 Deutschsprachige Erstaufführung

Mit:
 Barbara Horvath (Vera)
 Philipp Hauss (Fürst Paul)
 Wolfram Rupperti (Petrowitsch/Professor)
 Sebastian Schindegger (General / Verschwörer)
 Moritz Sostmann (Alexej)
 Eduard Wildner (der Zar / Präsident)

Regie: Tina Lanik
 Bühne und Kostüme: Magdalena Gut

Dramaturgische Betreuung: Gerald Singer

Saison 2000/01

2. 10. 2000 / Schaufenster

Nachspiel – ein kurzes Stück Theater

Von Raoul Biltgen
 Uraufführung

Mit:
 Simon Hatzl (A)
 Horst Heiß (B)

Regie: Thomas Dittmar
 Licht: Ernst Braun
 Ton: Impact Presentations

7. 10. 2000

Acis und Galatea

Musik von Georg Friedrich Händel
 Text von John Gay, Alexander Pope und John Hughes nach dem XIII. Buch der Metamorphosen des Ovid in der Übersetzung von John Dryden

Mit:
 Markus Schäfer (Acis)
 Topi Lehtipuu (Acis)
 Hans-Jürg Rickenbacher (Acis)
 Linda Perillo (Galatea)
 Komiko Koike (Galatea)
 Christian Hilz (Polyphem)
 Florian Bösch (Polyphem)
 Alonso Barros (Gott Pan)
 Astrid Herbich
 Miriam Lotz
 Melanie Waldbauer
 Anton Graner
 Gernot Heinrich
 Bernd Lambauer

Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Martin Haselböck
 Orchester: Wiener Akademie
 Choreographie: Alonso Barros
 Kostüme: Andrea Umann, Rita Scodeler und Alice Schrottmeier
 Perücken: Harry Brunner

23. 10. 2000 / Schaufenster

Gegen Tagesende

Von Alexander Widner
 Uraufführung

Mit:
 Karsten Rühl (Darsteller)
 Ferdinand Koffler (die Stimme)

Regie: Ingrid Ahrer
 Ton: Impact Presentations
 25. 10. 2000

Regie und Raum: Helmut Berger
 Regieassistenz und Abendtechnik: Markus Moiser
 27. 11. 2000 / Schaufenster

Mahagonny Songspiel
 Musik von Kurt Weill, Text von Bertolt Brecht
 Wiederhergestellt von David Drew

Mit:
 Helen Schneider (Anna)
 Theresa Grebner (Bessi)
 Astrid Herbich (Jessi)
 Vienna Harmonists

Die 7 Todsünden
 Musik von Kurt Weill
 Text von Bertolt Brecht
 Fassung für tiefe Frauenstimme bearbeitet von
 Wilhelm Brückner-Rüggeberg

Mit:
 Helen Schneider (Anna)
 Vienna Harmonists
 Klavier: Markus Schirmer

Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Sandy Lopicic
 Kostüme: Barbara Naujok
 Orchester: Wiener Akademie
 Choreographie: Philipp Gehmacher
 Regieassistenz: Rainer Vierlinger
 Kostümassistenz: Alice Schrottmeier

30. 10. 2000 / Schaufenster

Fremdkörper
 Von Andreas Staudinger
 Uraufführung

Mit:
 Katrin Thurm (Frau)
 Monika Klose (Körper)
 Max Kircher (Tonträger)
 Peter Seher (Tonträger)

Regie: Maximilian Achatz
 Raum und Licht: Heinz Globotschnig
 Kostümberatung: Michaela Haag

13. 11. 2000 / Schaufenster

Aus
 Von Alois Hotschnig
 Uraufführung

Mit:
 Helmut Berger (Artur Kofler)
 Klaus Tauber (Maler)
 Marco Fitzthum (Kinderstimme)

Hirntod – 1 Stück / 4 Bilder
 Von Egon A. Prantl
 Uraufführung

Mit:
 Rainer Frieb (Bürger)
 Wolfgang Palka (Hubsi)
 Christine Jirku (Krista)
 Horst Heiß (Tom)
 Simon Hatzl (Jerry)
 Katharina Rößler u.a. (im Fenster)

Regie und Raum: Hannes P. Wurm
 Kostüm: Alice Schrottmeier
 Regieassistenz: Bernd Remsing, Paul Zajacz

7. 12. 2000

As I Crossed a Bridge of Dreams
 Klangtheater von Peter Eötvös
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Birgit Doll
 Vocalisten:
 Roberta Cortese
 Margarete Jungen
 Johann Leutgeb

Regie: Michael Scheidl
 Musikalische Leitung: Gergely Vajda
 Orchester: Klangforum Wien
 Bühne und Kostüme: Nora Scheidl

10. und 17. 12. 2000 / Schaufenster

Die Phettberg Papiere
 Lesung von Hermes Phettberg

11. 12. 2000 / Schaufenster

Furor
 Von Josef Rieser
 Uraufführung

Mit:
 Roswitha Soukup (Elli)

Regie: Hans Gratzer

13. 12. 2000 / Schaufenster

Schlingensiefs „Ausländer raus.“

Bitte liebt Österreich“
Buch- und Filmpräsentation

19. 12. 2000

Zimt

Mnozil Brass und Erich Schleyer
Textzusammenstellung von Dr. Jos Rosenthal und
Erich Schleyer

28. 12. 2000

The Best of Dreigroschenoper
Dominique Horwitz singt

Klavier: Jan Christof Scheibe
Gitarre: Mirko Michalzik
Bass: Uli J. Messerschmidt
Schlagzeug: Martin Langer

5. 1. 2001

**Vivace sechs Geschichten aus dem
Wiener Leben**

Ein Projekt von Beverly Blankenship
Uraufführung in einer Kooperation von NetZZeit
und Dramatic Services
Autoren und Komponisten: Beverly und Rebecca
Blankenship, Thea Brejzek, Wolfgang Herles,
Steve Sewell, Franz Koglmann, Peter Androsch,
Wolfgang Suppan, Paolo Fereira Lopez

Mit:

Rebecca Blankenship
Julia Stemberger
Wolfram Derndl
Hannes Gastinger
Gudrun Tielsch
Martin Beck

Regie: Beverly Blankenship
Orchester: Klangforum
Ausstattung: Nora Scheidl

8. 1. 2001 / Schaufenster

Hera Clit

Von Georg Timber-Trattning
Uraufführung Wiener Fassung

Mit:

Brigitte Soucek (Hera – weiblich/androgyn)
Gottfried Neuner (Clit – männlich/androgyn)
Günther Treptow (der gefallene Engel – Angel
Hellord)
Simon Hatzl (der Autor)

Regie und Ausstattung: Georg Staudacher
Licht: Klaus Tauber

Ton: Impact Presentations

11. 1. 2001

**wolfgang bauer und toni innauer lesen
literarische texte zum thema „sport“**
eine Veranstaltung der Schule für Dichtung

19. 1. 2001

*Konzert der Vienna Harmonists:
Die Comedian Harmonists Historie*

Mit:

Florian Meixner
Gernot Heinrich
Bernd Hemedinger
Georg Lehner
Michael Rot
Ronald Seboth

22. 1. 2001 / Schaufenster

Neger (Stück)

Von Harald Kislinger
Uraufführung

Mit:

Simon Jaritz (Zupf)
Barbara Redl (Maria)
Beatrice Frey (Mimi)
Georges Kern (Schorsch/Gert)

Regie und Raum: Philipp Harnoncourt
Regieassistenz: Markus Moiser

3. 2. 2001

La Contessina

Dramma giocoso per musica in 3 Akten
Musik von Florian Leopold Gassmann
Textbuch nach Carlo Goldoni von Marco Coltellini
Deutsche Übersetzung der Arien von Johann Adam
Hiller

Eingerichtet von Hans Gratzer und Martin
Haselböck

Mit:

Adriné Simonian (Contessina)
Doerte Maria Sandmann (Vespina)
Michael Gehrke (Lindoro)
Christian Hilz (Pancrazio)
Johann Leutgeb (Bacellone)
Helmut Wildhaber (Gazzetta)

Regie: Hans Gratzer
Musikalische Leitung: Martin Haselböck
Kostüme: Andrea Uhmann
Choreographie: Alonso Barros

Regieassistenz: Rainer Vierlinger
Orchester: Wiener Akademie

5. 2. 2001 / Schaufenster

Mein Österreich.

Ein Monolog für Rainer Frieb
Von Erwin Riess
Uraufführung

Mit:
Rainer Frieb (Groll)

Regie: Susanne Wolf
Regieassistenz: Conny Gellrich, Paul Zajacz

19. 2. 2001 / Schaufenster

Steinschlag
Von Bettina Balàka
Uraufführung

Mit:
Hemma Clementi (erste Frau)
Julia Köhler (zweite Frau)
Martin Beck (Schaffner)

Regie und Raum: Corinne Eckenstein
Komposition: Martina Cizek

27. 2. 2001

**Die Weise von Liebe und
Tod des Cornet Christoph Rilke**
Von Viktor Ullmann
Eine Produktion der Gruppe „Arbos“

Mit: Rupert Bergmann
Klavier: Aries Caces

Regie: Herbert Gantschacher
Kostüme und Figuren: Burgis Paier
Dramaturgie: Dzevad Karahasan und Jean-Jacques
Van Vlasselaer

2. 3. 2001

Der Kaiser von Atlantis
Von Viktor Ullmann
Eine Produktion der Gruppe „Arbos“

Mit:
Stephen Swanson
Rupert Bergmann
Barbara Knetsch-Mainardy
Lis Fornhammer
Krassimir Tashev
Alfred Feilhaber

Lisa Fornhammer

Regie: Herbert Gantschacher
Dirigent: Alexander Drcar
Orchester: ensemble kreativ
Ausstattung: Eva-Maria Schön und Erich Heyduck

5. 3. 2001 / Schaufenster

**Niemand hat ein Arschloch
wie ein Cowboy**
Von Wolfgang Schmid
Uraufführung

Mit:
Max Hoffmann (Max, ein junger Mann)
Brigitte Soucek (Toni, eine junge Frau)

Regie: Martin Schulze
Kostüme: Ulli Nö
Regieassistenz: Nicole Kaspar
Licht: Astrid Schneider

7. 3. 2001

Pirame e Tisbe
Von Johann Adolph Hasse
Text von Marco Coltellini

Eine Koproduktion des Schauspielhauses Wien und
der styriarte Graz

Mit:
Elisabeth von Magnus (Piramo)
Silvia Weiss (Tisbe)
Bernhard Berchtold (Padre)

Regie: Philipp Harnoncourt
Musikalische Leitung: Simon Schouten
Orchester: Wiener Akademie
Bühne: Michael Zerz
Kostüme: Kristine Tornquist und Alice
Schrottmeier
Regieassistenz: Conny Gellrich und Katrin Bruner

19. 3. 2001 / Schaufenster

Flutlicht Fun Figur
Cluster Vol. 2 eine Textmaschine
Von Bernd Liepold-Mosser
Uraufführung

Eine Koproduktion mit der ARGE „Flutlicht Fun
Figur“ und dem klagenfurter ensemble

Mit:
Martin Beck (Schwarzkogler, Kunstfigur)
Evelyn Fuchs (Lou, Dame)
Gernot Piff (Messias, Verkünder)

Regie: Michael Zelenka
 Bühne: dB
 Kostüm und Maske: Michaela Haag
 21. 3. 2001

Frida

Musik von Robert Xavier Rodriguez
 Text von Hillary Blecher
 Monologe und Liedtexte: Migdalia Cruz
 Deutscher Text: Originalbriefe Frida Kahlo
 Eine Schauspielhaus-Fassung

Mit:

Helen Schneider (Frida Kahlo)
 Wolfgang Pampel (Diego Rivera)
 Elsa Tárraga (Christina Kahlo)
 Lorena Espina (die Mutter / Lupe Marin / Mrs. Rockefeller / Natalia Trotsky)
 Gernot Heinrich (Alejandro / Mr. Ford / Leon Trotsky)
 Stephan Cerny (Petate Vendor / Mr. Rockefeller / Edward G. Robinson)
 Joanna Luto (Mrs. Ford)
 Martin Winkler (Guillermo Kahlo)
 Erich Schleyer (der Tod)
 Elsa Tárraga, Lorena Espina, Gernot Heinrich, Stephan Cerny, Joana Luto, Melanie Waldbauer, Marcelo Okay, Markus Pilz, Michael Siller (Zapatistas / Calaveras / Wedding Guests / Communists / Government Agents / Business Man / The Rich / Fridas Monkeys)

Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Christoph Hagel

12. 4. 2001 / Schaufenster

Die arabische Nacht

Von Roland Schimmelpfennig
 Österreichische Erstaufführung

Mit:
 Ron Thornhill (Hans Lomeier)
 Edita Malovcic (Fatima Mansur)
 Alena Baich (Franziska Dehke)
 Michael Pink (Kalil)
 Thomas Kamper (Peter Karpati)

Regie: Ulrich Gehmacher und Markus Seilern
 Raum: Ulrich Gehmacher, Hermann Roth und Markus Seilern
 Komposition: dZihan & Kamien
 Kostüm: Bruno
 Licht: Lukas Kaltenbäck
 Regieassistenz: Elisabeth Perner
 Regiehospitanz: Josefina Krapinger
 Ton: Andreas Hamza
 Tontechnik Jakob Zdarsky
 Lichttechnik: Astrid Schneider
 Technik: Martin Friedrich

4. 5. 2001

Frankfurter Süß für Don Quijote

Musik von Manuel de Falla
 Text von Cervantes
 Dialog und Neubearbeitung von Martin Mosebach

Eine Koproduktion Kabinett-Theater mit Schauspielhaus Wien

Mit:
 Massud Rahjama
 Alfred Burgstaller
 Mircea Mihalache
 Alfred Kosma

Regie: Christoph Widauer
 Musikalische Leitung: Ernst Kovacic
 Orchester: Kammerorchester der Wiener Musikuniversität