



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ein Kind der Courage. Ein Beitrag zur Theatergeschichte der
1970er Jahre am Beispiel Rudolf Jusits“

Verfasserin

Nadja Prader

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Mag. Dr. Birgit Peter

DANKSAGUNG

Diese Diplomarbeit markiert den Abschluss meines Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Ich bedanke mich von ganzem Herzen bei meiner Mutter Birgit Prader für die Unterstützung und den Zuspruch während meines Studiums. Ein besonderer Dank gilt Herbert Prader, Mathilde Konrad und Werner Prinz, ohne die diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Außerdem bedanke ich mich bei Sebastian Greiner und Sophie Holper für rege Diskussionen und den Beistand, während der Diplomarbeitsphase.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Rudolf Jusits	5
2.1 Eine leise, große Begabung.....	5
2.2 Kindheit und Jugendzeit.....	7
2.3 Das Max Reinhardt Seminar	10
3. Ein Kind der Courage	13
1.1 Stella Kadmon und das Theater der Courage.....	13
3.1 Paradigmenwechsel im Theater der 1970er Jahre	18
3.2 Kollektivkonzepte.....	23
4. Theaterkollektiv an der Courage	27
4.1 Kollektiv-Saison 1971/72.....	30
4.1.1 <i>Wildwechsel</i> von Franz Xaver Kroetz.....	33
4.1.2 <i>Eisenwischer</i> von Heinrich Henkel.....	37
4.1.3 <i>Bremer Freiheit</i> von Rainer Werner Fassbinder.....	42
4.2 Kollektiv-Saison 1972/73.....	46
4.2.1 <i>Der Verschwender</i> von Ferdinand Raimund	46
4.2.2 <i>Hartnäckig</i> von Franz Xaver Kroetz.....	50
4.2.3 Ende des Kollektivs.....	52
4.2.4 <i>Wer fragt nach Finken</i> von Jack White.....	55
5. Postkollektiv-Ära: 1973- 1975	57
5.1.1 <i>Amo, amas, amat</i> von Peter Slavik.....	57
5.1.2 <i>Armer Hund</i> von Peter Ransley	60
5.1.3 <i>Cyankali</i> von Friedrich Wolf	62
5.1.4 <i>Die Eisernen</i> von Aldo Nicolaj.....	63
5.1.5 <i>Golems</i> von Liliane Atlan.....	67
6. Mit ‚Courage‘ an die grossen Bühnen	69

7. Zusammenfassung	75
8. Anhang.....	76
8.1 Recherchegespräch: Mathilde Konrad, Stegersbach 2013	76
8.2 Recherchegespräch: Herbert Prader, Stegersbach 2013	78
8.3 Recherchegespräch: Werner Prinz, Rottenbach 2014.....	87
8.4 Bibliographie	97
9. Abbildungsverzeichnis.....	106
10. Abstract.....	107
11. Lebenslauf.....	108

1. EINLEITUNG

„Jusits ist einer der raren Charakterköpfe unter den Wiener Schauspielern. Wenn sich eine seiner Figuren für eine Sache leise zu erwärmen beginnt, dann glimmt in seinen Augen mit einem Mal ein inwendiges Feuer.“¹

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist der persönliche Bezug zu Rudolf Jusits als Freund der Familie und Kindheitserinnerungen an abenteuerliche Theaterabende mit ihm.

Zehn Jahre nach seinem Tod scheint von dem Namen Rudolf Jusits in der Theaterlandschaft von heute, keine allzu große Bedeutsamkeit mehr auszugehen. Als Schauspieler und Regisseur wurde er in seinen frühen Jahren als großes Ausnahmetalent und sogar als ‚Geheimtipp‘ gehandelt. Als arrivierter Schauspieler und Regisseur agierte er an den großen Wiener Bühnen wie dem Burgtheater, dem Volkstheater und dem Theater in der Josefstadt sowie im Off-Bereich der Wiener Theaterszene im Theater in der Drachengasse, dem Theater der Jugend, dem Rabenhoftheater und im Neuen Kärntnerntor Theater. Außerdem erhielt er Engagements am Vorarlberger Landestheater, dem Tiroler Landestheater, dem Theater Phönix in Linz, dem Waldviertler Hoftheater, wie auch dem Staatstheater Kassel, bei den Burgspielen Forchtenstein, den Perchtoldsdorfer Festspielen und den Kremser Festspielen. Den Beginn seiner Karriere markierte jedoch eine kleine Wiener Kellerbühne. ‚Ein Kind der Courage‘ bezieht sich auf den Anfang seiner Schauspielkarriere: an Stella Kadmons Theater der Courage, sowie dessen ‚Sprungbrettfunktion‘ für junge Theaterleute. „Meine Kinder sind meine Schauspieler“, erklärte Kadmon in einem Interview.² Bezugnehmend auf diese Aussage entstand auch der Titel meiner Diplomarbeit und bezieht sich auf Rudolf Jusits, einem ‚Kind der Courage‘.

Ein besonderer Fokus der Arbeit liegt in den 1970er Jahren, aufgrund der besonderen Situation des Theaters in dieser Zeit. Als Folge der weltweiten Studentenproteste und der 68er Bewegung verändern sich durch die Demokratisierungsaufträge auch die fixen Strukturen der Theaterlandschaft. Weltweit bilden sich Theaterkollektive wie das New Yorker Living Theater von Julian Beck und Judith Malina, das La Comune unter Dario Fo oder Peter Steins Schaubühne am Halleschen Ufer, das TAT- Theater am Turm in

¹ Pohl, Ronald. Karl-Skraup-Laudatio 1997/98, Privatsammlung Prader.

² Grolig, Hedy: „Die kleine „Theatermacher“-Story. Stella Kadmon: Ihre Kinder sind die Schauspieler. BILD-TELEGRAF D.u., E 4821 Archivbox 4, Nachlass Kadmon/TM.

Frankfurt, Fassbinders antiteater oder das theater k in München, deren Ziel es ist, die starren Organisationsformen der Theaterbetriebe aufzubrechen und mit neuen Theaterkonzepten das Bewusstsein der Zuschauer anzuregen. So formt sich auch im Theater der Courage in Österreich 1971 ein Kollektiv. Die Forschungsarbeit gliedert sich in vier Hauptkapitel.

Das erste Kapitel widmet sich dem frühen Werdegang des burgenländischen Schauspielers, Regisseurs und Musikers Rudolf Jusits. Anhand von Recherchegesprächen mit seiner in der Schweiz lebenden Schwester Mathilde Konrad und seinem Jugendfreund Herbert Prader aus Stegersbach soll die Zeit bis zum Ende seines Studiums am Max Reinhardt Seminar in Wien beschrieben werden. Seine Kindheit und Jugendzeit ist besonders prägend für seine Arbeit als Schauspieler und Regisseur. Der Nachlass Jusits‘ konnte für diese Arbeit nicht zugänglich gemacht werden, wodurch die Verwendung spezifischer persönlicher Dokumente für diese Arbeit nicht realisierbar war. Aus der Privatsammlung seiner Schwester und Herbert Praders war es dennoch möglich, eine Rekonstruktion anzufertigen.

Das zweite Kapitel stellt eine Einführung in die drei Thematiken dar, die für das Folgekapitel wichtig sind. Zum einen skizziert es die Entstehung Stella Kadmons Theater der Courage und die Zielsetzung ihrer Theaterarbeit, zum anderen den Zeitgeist der 1970er Jahre, der sich seit dem Kriegsende entwickelnden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen formt und infolgedessen für das Theater der 1970er Jahre bestimmend ist. Besonders interessant sind die weltweit entstehenden Konzepte zur kollektiven Theaterarbeit aufgrund der Demokratisierungswelle am Ende der 1960er Jahre.

Das dritte Kapitel dokumentiert die Kollektivierung Stella Kadmons mit den drei jungen Theatermachern Dieter Berner, Werner Prinz und Wolfgang Quetes im Theater der Courage 1971. Rudolf Jusits‘ Einstieg in die Courage erfolgt zeitgleich mit der Bildung des Kollektivs. Diese Gegebenheit beeinflusst auch die Entwicklung Jusits‘ in seinen späteren Arbeiten. Der Fokus liegt hier auf der ‚Organisationsstruktur‘ des Kollektivs und deren Wirksamkeit und Bedeutung im gesellschaftlichen Sinne. Zur Rekonstruktion des Spielplans dieser Zeit dient die Dissertation von Mounir Joukhadar „*Theater der Courage. Geschichte, Intentionen, Spielplan und Wirkung einer Wiener Kellerbühne*“ von 1980, als Grundlage meiner Forschung, sowie Kollektiv-spezifische Dokumente aus dem Nachlass Stella Kadmons im Archiv des Theatermuseums in Wien. Jegliche

Zeitungsartikel und Programmhefte des Teilnachlasses von Stella Kadmon im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft tragen zur Ergänzung der Darlegungen bei. Dieses Kapitel soll die Arbeit des Kollektivs anhand von Aufführung in der Courage dokumentieren, in denen Rudolf Jusits als Schauspieler mitwirkte, was auch als Auswahlkriterium der hier behandelten Inszenierungen herangezogen wurde. Die verwendeten Kritiken fokussieren hauptsächlich die Arbeit Jusits‘ und die des Kollektivs. Eine weitere Phase zeichnet sich nach Ende des Kollektivs 1973 ab, die für Jusits einen Angelpunkt in seiner Schauspielerkarriere darstellt. Mit der Auflösung des Kollektivkonzepts der Courage übernimmt er in den darauffolgenden Saisons die Regie einiger Inszenierungen und wird somit in das Licht der Öffentlichkeit gerückt.

Das letzte Kapitel stellt einen Ausblick dar, der Jusits‘ weitere Karriere nach dem Theater der Courage zusammenfasst.

Das Interesse dieser Arbeit liegt ebenso in der Dokumentation der Durchführung und Gestaltung dieses Kollektivs mit Stella Kadmon, wie in der Rekonstruktion Jusits‘ künstlerischer Entwicklung dieser Zeit am Theater der Courage.

Grundlage meiner Forschung bilden Recherchegespräche mit offenen Fragen, die im Anhang protokolliert sind. Die geschichtlichen Quellen und die Stücke wurden hauptsächlich aus Universitätsbibliothek, Fachbibliothek für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Österreichischen Nationalbibliothek bezogen. Alle Zeitungskritiken und Programmhefte wurden dem Archiv des Instituts für Theater-, Film und Medienwissenschaft und der eigenen Privatsammlung entnommen. Tonträger und ausgestrahlte Dokumentationen wurden in der Mediathek Wien und aus dem Archiv des ORFs bezogen. Dokumente zum Kollektiv der Courage stammen aus dem Archiv des Theatermuseums Wien. Die Bilddokumente, die diese Arbeit beinhaltet gehören zur eigenen Privatsammlung. Die Urheberrechte sind im Abbildungsverzeichnis im Anhang aufgelistet. Ich möchte darauf hinweisen, dass die Verwendung der männlichen Form bei Substantiven, für die bessere Lesbarkeit dieser Arbeit, geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

2. RUDOLF JUSITS

2.1 Eine leise, große Begabung

„Der Tag ist schon vergangen
Entschwunden wie das Licht
Durch das Bildnis vieler Jahre
Dringt ein Lächeln
Bleibt Geheimnis
Löscht ein Sehen wie durch Zauber
Schmerz aus dem Gesicht

Dunkelgrüne Blätter
Bewegt ganz leicht der Wind
Und sie werfen zarte Schatten
Auf ein altes Kind³

Dieses Gedicht, das den Titel „Dunkelgrüne Blätter“ trägt, ist neben dem Gedenkbild auf der Seite des 2005 verstorbenen Schauspielers und Regisseurs Rudolf Jusits zu lesen. Jenen, von Jusits selbst verfassten Text, übernimmt sein Freund und langjähriger Kollege Hakon Hirzenberger, Schauspieler, Autor und Regisseur, später im gleichnamigen Lied in das Repertoire seiner Popband *H+M*. Hirzenberger lernt Jusits 1988 bei der Produktion *Zündstoff*⁴ von Tom Kempinski am Wiener Volkstheater kennen; ihre letzte gemeinsame Bühnenarbeit ist Johann Nestroys *Der Zerrissene*⁵, am Wald4tler Hoftheater in Pürbach. Noch vor der Premiere verstirbt Rudolf Jusits während den Proben am 24. Juni 2005 um 11.15 Uhr im Café des Wald4tler Hoftheaters.⁶

Die Verabschiedungsfeier erfolgt in der Feuerhalle Wien- Simmering am 8. Juli.⁷ Entgegen der Ankündigung seiner Beisetzung am 18. Juli 2005 auf dem Friedhof Hietzing, wird Jusits am 27. Juli in der Simmeringer Feuerhalle⁸ bestattet.⁹ Hakon Hirzenberger erinnert sich in seiner Verabschiedungsrede vom 8. Juli an die letzten Momente mit seinem Freund Rudolf Jusits.

³ Jusits, Rudolf: „Dunkelgrüne Blätter“, Partezettel, Privatsammlung Prader.

⁴ *Zündstoff*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 22. September 1988

⁵ *Der Zerrissene*, Regie: Harald Gugenberger, Waldviertler Hoftheater, Pürbach 6. Juli 2005

⁶ Standesamtsverband Schrems, Sterbucheintrag 23/2005, Privatsammlung Prader.

⁷ Partezettel Rudolf Jusits, Privatsammlung Prader.

⁸ Seine Grabstätte befindet sich in der Abteilung ALI Nummer 195.

⁹ Vgl. Friedhöfe Wien: Verstorbenensuche:http://www.friedhofewien.at/grabsuche_de?submitHidden=true&name=Jusits&vorname=Rudolf+&friedhof=&jdb_von=&jdb_bis=&latitudeWGS84_y=48.2143854&longitudeWGS84_x=16.3290722 (26.1.2015).

„Die nächsten Tage waren herrlich. Schönes Wetter, inspirierende Proben, lange Abende, wunderbar miteinander gesungen und musiziert. [...] und dann der Freitag, ich komme zum Hof. Doris springt mir entgegen. ‚Der Rudi hat einen Zuckeranfall‘, ich springe rein. Im Gasthaus vorm Stammtisch lagst du. Ich schau in deine Augen und denke plötzlich, scheiße, das wird nix mehr. Und wieder zu spät, ich war nie vor dir da, immer warst du früher. Und selbst jetzt... Fünfmal hast du noch im Minutenabstand geatmet. Nach einiger Zeit ohne Atem kommen dann zwei Sanitäter. Sie schließen dich an ein Gerät. [...] Aber du kommst ohnehin nicht mehr. Irgendwann fällt der Satz: ‚Es tut mir leid, aber da geht nichts mehr. Streicheln sie ihn, es wird ihm gut tun.‘ Und das tun wir. Am Boden verteilt streicheln wir dich. Du, der du einfach blitzschnell hinübergangen.“¹⁰

„Eine leise, große Begabung“¹¹ heißt es im Titel seines Nachrufs in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse*. Rudolf Jusits, österreichischer Theaterschauspieler, Regisseur und Musiker, später auch beim Film und Fernsehen tätig, ist eines von Stella Kadmons Theaterkindern. Im Alter von siebzehn Jahren wird er am Max Reinhardt Seminar aufgenommen, spielt bei Conny Hannes Meyer, dem Leiter der Theatertruppe der Komödianten und feiert erste große Erfolge am Theater der Courage, die ihm viele Engagements an den großen Bühnen in Wien und Deutschland einbringen, gleichfalls Rollen in Fernsehfilmen wie 1976 *Alpensaga* unter der Regie von Dieter Berner oder beispielsweise als Regisseur von *Ein echter Wiener geht nicht unter*. Bald schon wird er als Wunderkind gehandelt. „Ob kleine oder große Rollen, die Bühnenpräsenz dieses unauffälligen Mannes war enorm [...] Er erfand seine Figuren, scharf und klar umrissen bis zur Schmerzgrenze“¹² schreibt *Die Presse*. Die Beschreibung „leise“ wählt der Autor dieses Nachrufs aufgrund Jusits‘ „schwankende[r] Lebensbahn“ und der Tatsache, dass „[er] mit der Arbeit besser zurecht kam [...]“ als „[...] mit dem Leiden am sinnlosen Leben, das kein noch so großer Erfolg heilen konnte“.¹³

¹⁰ Hirzenberger, Hakon. Begräbnisrede Jusits 8. Juli 2005, Privatsammlung Prader.

¹¹ bp: „Nachruf: Eine leise, große Begabung“, *Die Presse* 25. Juni 2005, Privatsammlung Prader.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

2.2 Kindheit und Jugendzeit



Abb. 1: Rudolf Jusits, ca. 1970

Jusits wächst in Stegersbach, einer kleinen Gemeinde im südlichen Burgenland auf. Als eines von drei Geschwistern ist Rudolf ein ungewollter Nachzügler, neben seinen zwei älteren Schwestern Helga und Mathilde.¹⁴ Sein Vater, ein Beamter¹⁵, ist während des Krieges bei der Fliegerabwehr stationiert und kehrt nach dem Zweiten Weltkrieg aus französischer Gefangenschaft ins russisch besetzte Stegersbach, zu seiner Frau Maria, geborene Rosenkranz und seinen beiden Töchtern zurück.¹⁶ Zur überraschenden Rückkehr des Vaters und den Folgen seiner Heimkunft erzählt Mathilde in einem Gespräch: „1947 ist er auf einmal zurückgekommen. Da war unser Leben dann kaputt. Der Rudi war noch nicht auf der Welt [...]“¹⁷.

Rudolf wird ein Jahr später, am 29. Dezember 1948 in Stegersbach geboren. Als Kinder der Nachkriegszeit wachsen er und seine Schwestern in „sehr ärmlichen Verhältnissen“¹⁸ auf. Dazu kommt, dass sein Vater die Familie vernachlässigt. Rudolfs Jugendfreund aus Stegersbach, Herbert Prader, erinnert sich, „dass der Vater sehr streng war, dass er die Familie oft auch regelrecht tyrannisiert hat, seine Frau geschlagen hat, die Kinder

¹⁴ Vgl. Konrad, Mathilde. Recherchegespräch, geführt vom Verfasser. Stegersbach, 24. Mai 2013.

¹⁵ „Ein Burgenländer am Broadway“, *ORF-Nachlese* 10. Jänner 1976, Privatsammlung Prader.

¹⁶ Vgl. Konrad, Mathilde. Recherchegespräch, 2013.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Prader, Herbert. Recherchegespräch, geführt vom Verfasser. Stegersbach, 7. Mai 2013.

geschlagen hat. Also sicher keine schöne Kindheit, die der Rudi da erlebt hat.“¹⁹ Auch seine Schwester Mathilde verbindet mit dieser Zeit keine glücklichen Kindheitserinnerungen:

„Das war furchtbar. Der Vater hat uns geschlagen und geschlagen, die Mama und mich, die Helga nie. Den Rudi hat er überhaupt nie angeschaut und die Mama auch nicht. Das war ein unerwünschtes Kind, der Rudi. Er hat sich verkrochen und hat dann immer nur gelesen und gelesen und gelesen und mit siebzehn ist er dann nach Wien.“²⁰

Mathilde, von Rudolf liebevoll ‚Mathi‘ genannt, wandert ebenfalls im Alter von siebzehn Jahren in die Schweiz aus, wo sie 1972 Bruno Konrad heiratet.²¹ Rudolf und Mathilde haben seit jeher eine starke Verbindung. Im Gespräch erzählt sie von ihrer Rolle als ‚Mutter‘, die sie sehr früh für ihren jüngeren Bruder übernimmt, da sich seine Mutter ebenfalls von ihrem Sohn abwendet.²²

Seiner ältesten Schwester widmet er auf seiner Langspielplatte ein sehr persönliches Lied mit ihrem Namen. Diese LP ist die einzige von Jusits aufgenommene Langspielplatte. Im Liedtext heißt es: „Mathilde, ich lieb mich, durch dich, durch dich, durch dich“²³. Bezugnehmend auf ihre schwere Kindheit schreibt er in der zweiten Strophe: „Was hat man dir, du armes Kind, denn angetan. Wie lange noch musst du dich quälen. Durch deine Scham, wer hört dir zu und liebt dich so wie du bist. Mathilde, ich versteh‘ dich, nur versteh' n tu ich dich nicht“²⁴. Zu einem psychologischen Twist kommt es in den letzten beiden Strophen: „Vergiss doch deinen Vater, deine Mutter, vergiss dich. Jetzt bin doch endlich ich da, verstehst du denn das nicht?“²⁵ Angesichts seiner Passion für Tiefenpsychologie und Psychoanalyse²⁶ macht er ihr begreifbar: „Ich werd das weiterführen, was man an dir verbrach. Ich hab doch Freud gelesen. Hör auf zu weinen, lach!“²⁷.

Bezugnehmend auf das Gespräch mit Mathilde, die Rudi in den letzten Jahren seines Lebens, auch aufgrund seiner Krankheit, als aggressiv und seinem Vater ähnlich beschreibt, erkennt man in den letzten Zeilen eine Art kritische Kindheitsbewältigung

¹⁹ Prader, Herbert. Recherchegespräch, 2013.

²⁰ Konrad, Mathilde. Recherchegespräch, 2013.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. ebd.

²³ Jusits, Rudolf: „Mathilde“. LP *Rudolf Jusits* (undatiert), Seite A, Privatsammlung Prader.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Prader, Herbert. Recherchegespräch, 2013.

²⁷ Ebd.

Jusits'.²⁸ Über seine ungelösten Kindheitstraumata spricht er erstmals 1991 in der österreichischen Zeitung *Die Presse*. In einem Dialog mit Barbara Petsch unter dem Titel „Psychiater seiner selbst“ antwortet er auf die Frage, warum er in den letzten Jahren öfters von der Bildfläche verschwunden und dann aus der ‚Versenkung‘ wieder aufgetaucht sei, mit dem Geständnis: „Ich hatte, gerade als ich ans Burgtheater kam, eine schwere, mehrjährige persönliche Krise mit Depression infolge eines Kindheitstraumas zu bewältigen, dadurch aber auch die Chance, über mein Künstlerdasein nachzudenken.“²⁹

Die Ablehnung der Eltern sitzt tief. In einigen seiner Liedtexte drückt sich eine Art Kindheitsbewältigung oder Abrechnung mit der Vergangenheit aus. So singt er in der ersten Strophe des Liedes *Schmelzender Schnee*: „Aufgewachsen in den Trümmern meiner Kindheit, lebt‘ ich als schwarzer Ballon. Ich war leichter als Luft und ganz heimlich schwebten Gedanken davon.“³⁰ In *Verbrannte Haut* skizziert er ein Selbstbild mit den Worten: „Ich bin ein krankes Kind geblieben. Verbrannte Haut, die nicht mehr heilt. Ich tat doch alles, um zu siegen, geblieben ist, ich möchte speien“ und wiederholt in der letzten Strophe: „Ich bin ein krankes Kind geblieben, geboren und verletzt“.³¹ In den ersten Zeilen des Liedes *Gun man von Wien* singt er im Dialekt: „Dei Kindheit wo a Kübl Scheisse, geliebt hat dich nur die Not. Die Mutter host nur g’spiat, wanns di gschlogn hot und früh host di gsehnt noch’n Tod [...]“ und „Host gschrian, da Vata soi nimma saufn. Jo, die woitn di scho früh massakrian“.³²

Jusits besucht die ortsansässige Volks- und Hauptschule in Stegersbach und wechselt erst in der Oberstufe auf das zwanzig Kilometer entfernte Musisch-pädagogische Realgymnasium in Güssing.³³ Als „ausgezeichneter Sänger“³⁴ ist Rudolf schon früh bekannt und spielt Lieder von Peter Kraus, Ted Herold und seinem Liebling Elvis Presley nach, dessen Bühnenshow er besonders liebt.³⁵ Jusits‘ Traum sei es immer gewesen, entweder ein berühmter Sänger oder Schauspieler zu werden, erinnert sich sein Jugendgefährte Herbert Prader.³⁶ Mit Freunden gründet er als Teenager seine erste

²⁸ Konrad, Mathilde. Recherchegespräch, 2013.

²⁹ Petsch, Barbara: „Psychiater seiner selbst“, *Die Presse* 16./17. Februar 1991, Privatsammlung Prader.

³⁰ Jusits, Rudolf: „Schmelzender Schnee“. LP *Rudolf Jusits* (undatiert), Seite B, Privatsammlung Prader.

³¹ Jusits, Rudolf: „Verbrannte Haut“. LP *Rudolf Jusits* (undatiert), Seite B, Privatsammlung Prader.

³² Jusits, Rudolf: „Gun man von Wien“. LP *Rudolf Jusits* (undatiert), Seite A, Privatsammlung Prader.

³³ Vgl. Prader, Herbert. Recherchegespräch 2013.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Prader, Herbert. Recherchegespräch 2013.

³⁶ Vgl. Prader, Herbert. Recherchegespräch 2013.

Musikband mit dem Namen *Le Sonore*.³⁷ Die Gruppe, bestehend aus zwei Saxophonisten, einem Orgelspieler, einem Schlagzeuger, einem Bassisten und Jusits als Gitarrist und Sänger, spielt bei diversen Tanzveranstaltungen im Burgenland.³⁸

Im Alter von siebzehn Jahren verlässt Rudolf seine Heimatgemeinde, um in Wien Schauspiel zu studieren, noch bevor er die Matura abschließt.

2.3 Das Max Reinhardt Seminar

„Kühlende Tropfen in pechschwarzer Nacht, über Sein oder Nichtsein wird heute gelacht. Erblindete Augen ertasten das Licht, versuch es, versuch es, schaffst du es nicht?“³⁹

Theaterveranstaltungen, wie sie in den größeren Städten üblich waren, gab es in dieser Zeit weder in Stegersbach, noch in der näheren Umgebung. Großen Anklang fand jedoch das örtliche Kino. Die Jungen nutzten jede Gelegenheit, sich die neusten Filme anzusehen und fanden immer einen Weg, auch in für ihr Alter nicht zugelassene Vorführungen zu gelangen.⁴⁰ Sein Jugendfreund Herbert Prader erinnert sich:

„Während ich oder andere diese Filme ganz einfach angeschaut haben, war es so, dass der Rudi diese Filme fast aufgesaugt hat. Er hat die Filmszenen immer nachgespielt, vor allem die seiner damaligen großen Helden: James Dean, Marlon Brando, also den einstigen Filmgrößen.“⁴¹

„Das Kino war meine einzige Möglichkeit, kulturell zu kommunizieren!“⁴², erzählt ein als Schauspieler bereits arrivierter Jusits Mitte der 1970er Jahre in einem Interview. Was im Freundeskreis als „Spinnerei“⁴³ empfunden und eher belächelt wird, ist für Rudolf purer Ernst. Ein Bekannter, erzählt er, habe ihm damals mit der Auswahl der Stücke für das Vorsprechen in Wien geholfen.⁴⁴ Mit seinem Freund Herbert studiert er für die Aufnahmeprüfung am Max Reinhardt Seminar Szenen aus Stücken von Ferdinand Raimund (*Der Verschwender*), Franz Grillparzer (*König Ottokars Glück und Ende*), Carl

³⁷ „Le Sonore“ heißt aus dem Französischen, als substantivisch gebrauchtes Adjektiv, übersetzt: Das Klangliche. Ursprünglich lautete die von der Gruppe gewählte Übersetzung: Der Klang. Grammatikalisch korrekt müsste man „Der Klang“ jedoch mit „Le Son“ übersetzen, außer man gebraucht das Adjektiv „sonore“ substantivisch.

³⁸ Vgl. Prader, Recherchegespräch 2013.

³⁹ Jusits, Rudolf: „Endlich und jetzt“. LP *Rudolf Jusits* (undatiert), Seite B, Privatsammlung Prader.

⁴⁰ Vgl. Prader, Recherchegespräch 2013.

⁴¹ Ebd.

⁴² „Ein Burgenländer am Broadway“, *ORF-Nachlese* 10. Jänner 1976, Privatsammlung Prader.

⁴³ Vgl. Prader, Recherchegespräch 2013.

⁴⁴ Vgl. „Ein Burgenländer am Broadway“, *ORF-Nachlese* 10. Jänner 1976, Privatsammlung Prader.

Zuckermeyer (*Der Hauptmann von Köpenick*) und Friedrich Schiller ein. Prader erinnert sich an die Vorbereitungszeit: „Das war recht amüsan. Ich hab ihm immer gut zugeredet, ich hab keine Ahnung gehabt, ob das jetzt gut war oder nicht. Das wusste ich ja selber nicht.“⁴⁵ In einem kurzen Portrait über Rudolf Jusits in der *ORF-Nachlese* aus dem Jahr 1976 heißt es, nach Angaben von Jusits: „Er spricht, in mitternachtsblauer Hose und braun- kariertem Sakko, hochbeeindruckt vom Schönbrunner Schloßtheater, Köpenick und Hobellied – obwohl er vorher nie ein Theater von innen gesehen hat.“⁴⁶

Jahre später erzählt Rudolf seinem Freund Herbert Prader, ein ehemaliger Prüfer der Aufnahmekommission des Reinhardt Seminars habe ihm erzählt, dass die Kommission im ersten Moment nicht recht wusste, was sie von ihm halten solle. Als Junge aus ländlichen Verhältnissen, ohne jegliche Theatererfahrung, machte er großen Eindruck.⁴⁷ Jusits besteht die Aufnahmeprüfung am Reinhardt Seminar und geht gegen den Willen seines Vaters nach Wien, wo er, nach Angaben eines Freundes, anfänglich im Park schläft, bis ihn ein Bekannter in seine Wohnung aufnimmt.⁴⁸ Herbert stellt dazu fest:

„[...] im Prinzip ist er rausgegangen, ohne eigentlich irgendetwas zu haben. Er ist ganz einfach gegangen. Das macht wieder das Format aus, das den Rudi von mir oder auch von anderen Freunden oder Bekannten unterscheidet. Er hat ganz einfach seine Sache durchgezogen, ohne Rücksicht auf irgendetwas.“⁴⁹

Der Ausbruch aus „der häuslichen Enge“⁵⁰ und die Flucht nach Wien kennzeichnen einen Wendepunkt in Jusits' Leben. Mathilde erinnert sich dazu: „Dort ist dann das Elend angegangen. Der Vater hat dann aber gemerkt, dass er das mit Geld gut machen will und hat ihm das Reinhardt Seminar bezahlt.“⁵¹ Seinem Freund Herbert Prader beschreibt Jusits die Zeit am Reinhardt Seminar als schwierig. Von seinen Schulkollegen, die schon Theatererfahrungen besaßen oder aus Schauspielerfamilien kamen, wurde er ‚belächelt‘, galt als ‚Exot‘.⁵² Die Aufnahme an der renommierten Schauspielschule „war ein beachtlicher Anfangserfolg, aber er konnte wenig damit anfangen, ‚igelte‘ sich ein, wurde ‚fast autistisch‘ und gab auf.“⁵³ In dieser Zeit schreibt Jusits immer wieder an Liedtexten,

⁴⁵ Vgl. Prader, Recherchegespräch 2013.

⁴⁶ „Ein Burgenländer am Broadway“, *ORF-Nachlese* 10. Jänner 1976, Privatsammlung Prader.

⁴⁷ Vgl. Prader, Recherchegespräch 2013.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Prader, Recherchegespräch 2013.

⁵⁰ Petsch, Barbara: „Psychiater seiner selbst“, *Die Presse* 16./17. Februar 1991, Privatsammlung Prader.

⁵¹ Konrad, Recherchegespräch 2013.

⁵² Vgl. Prader, Recherchegespräch 2013.

⁵³ Petsch, Barbara: „Psychiater seiner selbst“, *Die Presse* 16./17. Februar 1991, Privatsammlung Prader.

komponiert und tritt im Radio auf.⁵⁴ Dass ihm sogar bei einem musikalischen Wettbewerb der Stadt Wien die Auszeichnung für den „Silbernen Rathausmann“⁵⁵ verliehen wurde, ist nicht konkret belegbar.

1968 nimmt Conny Hannes Meyer, österreichischer Theaterregisseur und Ensemblegründer der ‚Komödianten‘ Jusits in seine Truppe auf. In der Saison 1968/69 spielt Rudolf, in der Regie von C.H. Meyer den *Valerio* in Büchners *Leonce und Lena* im Theater am Börseplatz. Danach folgen kleine Engagements am Landestheater Vorarlberg. 1971 wird er von Stella Kadmon im Theater der Courage engagiert, wo er mit *Eisenwischer* von Heinrich Henkel seinen Durchbruch als Schauspieler feiert. Werner Prinz erinnert sich an Jusits in einem Gespräch 2014:

„Er ist, weil er so ein musikalischer Mensch war, ein in sich sehr stimmiger Mensch, auch beim Theaterspielen. Da hat alles immer gestimmt.“⁵⁶

⁵⁴ „Ein Burgenländer am Broadway“, *ORF-Nachlese* 10. Jänner 1976, Privatsammlung Prader.

⁵⁵ Prader, Recherchegespräch 2013.

⁵⁶ Prinz, Werner. Recherchegespräch, geführt vom Verfasser. Rottenbach, 16. November 2014.

3. EIN KIND DER COURAGE

Jusits stößt in einer Zeit zu Stella Kadmons Theatergruppe am Franz-Josefs-Kai, in der sich viele interne und theaterpolitische Veränderungen in der Courage durchsetzen. Die seit Kriegsende stattfindenden politischen, literarischen und gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflussen auch die Theaterlandschaft und prägen Jusits' Auffassung vom Theater. Es ist aber nicht nur der Zeitgeist der sechziger Jahre mit seinem rebellischen und demokratisierenden Sog der 68er-Bewegung, der in den darauffolgenden 1970ern einen großen Einfluss auf Jusits hat. Stella Kadmons Theater der Courage, von einem literarisch-politischen Kabarett zur couragierten Kellerbühne erwachsen, steht für Humanismus, Pazifismus und ist bekannt für besonders engagierte gesellschaftskritische Theateraufführungen.⁵⁷ Dieses Theater in dem Jusits seine Anfangsjahre verbringt, wurde von Stella Kadmon mit sozialem Engagement geführt. Hinsichtlich dieser speziellen Theateratmosphäre widmet sich dieses Kapitel einer kurzen Vorstellung Stella Kadmons Theaters der Courage. Zur Einführung in das Kapitel 3, welches die konkreten Veränderungen in der Leitung der Courage Anfang der 1970er Jahre veranschaulichen soll, beschäftigt sich dieses Kapitel außerdem mit einem kurzen gesellschafts- und theaterpolitischen Überblick in Bezug auf Europa und im Speziellen Österreich.

1.1 Stella Kadmon und das Theater der Courage

Im Jahr 1981 feiert Stella Kadmon ihr fünfzigjähriges Jubiläum als Theaterdirektorin. Die in Wien geborene Kadmon widmet sich schon in frühen Jahren der Schauspielerei und beendet 1922 ihre Ausbildung an der *Staats-Akademie für Musik und darstellende Kunst* in Wien, der Ende der Zwanzigerjahre auch das Max Reinhardt Seminar zuteilwird.⁵⁸ Verschiedene Engagements an österreichischen und deutschen Theatern folgen.⁵⁹ Auf einer Tournee lernt Kadmon den österreichischen Drehbuchautor und Kabarettisten Fritz Grünbaum kennen, welcher ihr ein eigenes Kabarettprogramm schreibt, mit dem sie in

⁵⁷ Vgl. Joukhadar, Mounir: "Theater der Courage. Geschichte, Intentionen, Spielplan und Wirkung einer Wiener Kellerbühne".- Wien, Diss. 1980. S.38f., Peter, Birgit: „Stella Kadmons Courage. Stationen einer Theaterdirektorin“, In: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. (Hg.) Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler- Wien: Picus Verlag 1998. S.238f.

⁵⁸ Vgl. Peter, Birgit, „Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre“. - Universität Wien, Dipl.-Arb. 1996. S.14.

⁵⁹ Vgl. ebd., S.14-18.

Wien, München, Berlin, Düsseldorf und Köln auftritt, hält Henriette Mandl, Autorin Stella Kadmons Biographie *Cabaret und Courage*, fest.⁶⁰ Mit dem Einzug der weltweiten Wirtschaftskrise Ende der 1920er erschwert sich die Situation auch im kulturellen Sektor Österreichs. In dieser Krise fasst Stella Kadmon den Entschluss, ihre eigene Kleinkunsthöhne in Wien zu gründen. Als Vorbild für diese Bühne, die erst Ende 1948 in ein Theater umgewandelt und zuvor ab der Gründung 1931 bis 1938 als literarisch-politisches Kabarett geführt wurde, gilt die Ende der 1920er Jahren entstandene Berliner Kellerbühne Die Katakombe von Werner Finck.⁶¹ An ihren ersten Besuch in der Katakombe erinnert sich Stella Kadmon in einem Interview mit Rosemarie Isopp:

„Und in Berlin ging ich eines Abends, wo ich frei hatte, in die Katakombe und [...] da sah ich ein Kabarett, das mir so derartig gefallen hat. Nicht Plüsch und Plurösen, sondern mit Gesinnung und Texte, die eine Aussage haben, Schauspieler auf der Bühne, ach war das herrlich!“⁶²

Der Liebe Augustin, die „erste politisch-literarische Kleinkunsthöhne Wiens“ im Souterrain eines kleinen Cafè im ersten Bezirk, konstituiert am 7. November 1931 den Anfang von Kadmons Karriere als Theaterdirektorin.⁶³ Stella Kadmon erinnert sich rückblickend:

„Man war glücklich in der Arbeit. Es war [...] eigentlich das erste Kollektiv in Wien. Es stand auch in der ersten Zeitungsnotiz die ich noch besitze: ‚In Wien hat sich eine Gruppe Schauspieler zusammengetan, sie bilden ein Kollektiv‘.“⁶⁴

Solch ein Kollektiv formt sich auch in späteren Jahren ihres Theaters, aber mit nur kurzweiligem Erfolg, wie sie im selben Interview aus dem Jahr 1980 kurz andeutet: „Aber dieses Kollektiv [Der Liebe Augustin] hat sich gehalten, denn wir haben uns alle wirklich geliebt wie Geschwister.“⁶⁵ Die kritische Gesinnung des Lieben Augustin - nicht nur bei Stella Kadmon, sondern auch bei anderen Initiatoren von zeitkritischen Kabaretts - und das Verlangen nach einem Ventil zur Meinungsäußerung, zur Opposition und Kritik, wird von Ingeborg Reisner in ihrem 2004 erschienenen Buch ihrer Dissertation von 1961 *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, als Antrieb der Kabarett- und

⁶⁰ Vgl. Mandl, Henriette. *Cabaret und Courage. Stella Kadmon eine Biografie*. Wien: Univ. Verl., 1993 S. 38-40.

⁶¹ Vgl. Peter, Birgit, „Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre“. - Wien, Dipl. Arb. 1996. S.19-25.

⁶² Interview mit Rosemarie Isopp von 23.4. 1980, Kassette, E4821, Teilnachlass Kadmon/TM

⁶³ Peter, Birgit, „Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre“, Dipl.Arb., Universität Wien 1996. S.19.

⁶⁴ Interview mit Rosemarie Isopp von 23.4. 1980, Kassette, E4821, Teilnachlass Kadmon/TM

⁶⁵ Ebd.

Kleinkunstszene gesehen.⁶⁶ Nach einigen Anlaufschwierigkeiten folgte 1933 dem Lieben Augustin die Kleinkunstbühne Literatur am Naschmarkt. Ins Leben gerufen von F.W. Stein und Rudolf Weys in Verknüpfung mit dem von Stein begründeten Bund junger Autoren Österreichs. Ebenfalls aus diesem Bund junger Autoren ging unter Rudolf Spitz die Stachelbeere, eine Kleinkunstbühne mit improvisatorischem und zum Großteil kabarettistischem Charakter hervor.⁶⁷ Das Ensemble des Lieben Augustin gestaltet sein Programm dazu mit „Skizzen aus dem Alltagsleben und vor allem Improvisationen“.⁶⁸ Die Programm gestaltete sich ab 1934 kritischer und mit politisch zugespitzten Pointen, aufgrund der beiden neuen Ensemblemitglieder, den deutschen Autor Hugo F. Königsgarten und den deutschen Schriftsteller Gerhart Herrmann Mostar, die nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler aus dem nationalsozialistischen Deutschland flüchten mussten. Ab 1935 übersiedelt das Ensemble im Sommer auf die Hohe Warte, wo Der liebe Augustin im Grünen seine Sommerprogramme präsentierte. Eine besondere Erschwernis für politisch-pointierte Programme bringt die schon aus Zeiten der Monarchie bekannte Zensur, die 1933 wieder eingeführt wird.⁶⁹ Wie bereits oben angedeutet, endet die Spielzeit des Lieben Augustin, wie bei anderen Kleinkunstbühnen 1938, mit dem Anschluss Österreichs an Deutschland.⁷⁰ Stella Kadmon und ihre Familie, wie der Großteil des Ensembles des Lieben Augustins sind jüdischer Herkunft und müssen nach dem Anschluss, wie schon Königsgarten und Mostar, nun auch aus Österreich ins Ausland fliehen.⁷¹

Im Exil gründet die Wienerin im April des Jahres 1940, mit der Unterstützung von Sammy Gronemann, einem Berliner Schriftsteller und Dramatiker, das *Cabaret Papillon* in Tel Aviv.⁷² In einer Kritik zur Eröffnung der Kleinkunstbühne heißt es:

„Hier ist nicht nur ein neues hebräisches Bühnengenre geschaffen worden, sondern es ist von neuen mitteleuropäischen Einwanderern geschaffen worden, und es repräsentiert die Idee, die positiven Kulturwerte aus den Ländern der ehemaligen Assimilation nach Eretz Israel zu übertragen.“⁷³

⁶⁶ Vgl. Reisner, Ingeborg. *Kabarett als Werkstatt des Theaters*. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 2004. S. 210.

⁶⁷ Vgl. ebd..

⁶⁸ Ebd. S.37.

⁶⁹ Vgl. Mandl (1993). S.83.

⁷⁰ Vgl. Peter, Birgit: „Stella Kadmons Courage. Stationen einer Theaterdirektorin“, In: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. (Hg.) Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler- Wien: Picus Verlag 1998. S.228f.

⁷¹ Vgl. ebd., S.228-231.

⁷² Vgl. Mandl (1993). S.119-136.

⁷³ Mandl (1993). S. 127.

Als die Besucher infolge des Krieges ausbleiben, geht Kadmon kurze Zeit später mit einem deutschsprachigen Kabarettprogramm und gemischtsprachigen Chansons auf Tournee in Palästina.⁷⁴ Nach neun Jahren im Exil entschließt sich Stella Kadmon in das vom Krieg gezeichnete Wien, aus dem sie einst vertrieben wurde, zurück zukehren und merkt, dass das literarische, politisch-aktuelle Kleinkunst-Modell ihres Lieben Augustin nicht mehr den Erwartungen des Publikums entspricht, wie sie im Interview berichtet:

„Für das literarische Kabarett und für das politische Kabarett hat man damals nicht viel übrig gehabt. Die Politik war so traurig, die Zensur war von den vier Elefanten. Also mit einem Wort: Es war wirklich nichts zu machen. Ich dachte, also jetzt ist es aus und jetzt will ich eine Sensation machen. Ich spiele ‚Furcht und Elend des dritten Reichs‘ von Bert Brecht.“⁷⁵

Die Theateraufführung fand nicht ohne Risiko statt, da die großen Wiener Theaterhäuser Aufführungen von Bertolt Brecht ab Anfang der Fünfzigerjahre, aus antikommunistischen Überzeugungen boykottierten. Zum anderen war nicht sicher, wie das Wiener Publikum diese Vorstellung, welche „die Schrecken der jüngsten Vergangenheit behandelte“, aufnehmen würde.⁷⁶ Die Aufführung war jedoch so erfolgreich, dass sie bis Ende der Saison 1947/48 den Kellersaal des Lieben Augustin im Café Prückl füllte. Im Zuge dieses Erfolges entschloss sich Stella Kadmon das Kabarett hinter sich zu lassen und sich mit einem neuen Theaterkonzept kritischer Zeit- und Problemstücke zu widmen. „Und wenn nur ein Körnerl, ein Sandkörnchen da ist, das den Menschen zum Denken anregt, dann bin ich schon glücklich und hab was geleistet“⁷⁷, erzählt Stella Kadmon in einem Interview. Diese Hinwende zum Theater bedeutet für die Wienerin eine Neugestaltung des Spielplans.

Theater der Courage ist ab Beginn der Saison 1948/49 der offizielle Name der ehemaligen Kabarett- und Kleinkunstbühne von Stella Kadmon. Ihr Fokus liegt auf humanistisch- pazifistischen, zeit- und sozialkritischen Themen und Stücken.⁷⁸ Die zahlreichen Ur- und Erstaufführungen, die rückblickend auf den Spielplänen der Courage zu finden sind, belaufen sich auf Kadmons Bestreben, besonders junge, talentierte

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 129.

⁷⁵ Interview mit Rosemarie Isopp vom 23.4. 1980, Kassette, E4821, Teilnachlass Kadmon, Österr. Theatermuseum Wien.

⁷⁶ Vgl. Mandl, (1993). S. 35.

⁷⁷ Interview mit Rosemarie Isopp vom 23.4. 1980, Kassette, E4821, Teilnachlass Kadmon, Österr. Theatermuseum Wien.

⁷⁸ Joukhadar, Mounir: „Theater der Courage. Geschichte, Intentionen, Spielplan und Wirkung einer Wiener Kellerbühne“, Dissertation, Universität Wien, 1980. S.38.

Österreicher zu fördern und diesen jungen Begabten eine Plattform zu bieten, sich einem Publikum vorzustellen.⁷⁹ Nicht nur junge Autoren, sondern auch Schauspieler, Bühnenbildner, Kostümbildner und Regisseure erleben das Theater der Courage als ein ‚Sprungbrett‘ in eine erfolggekrönte Zukunft.⁸⁰ 1960 zieht das Theater der Courage in seine neue Spielstätte am Franz-Josefs-Kai 29 und feiert am 7. November 1960 seine Einweihung.⁸¹ Hier sei angemerkt, dass auch der Liebe Augustin im Jahr 1931 seine Eröffnung am 7. November feierte. Die Prinzipalin Kadmon, die schon viele Jahre nach neuen Räumlichkeiten sucht, findet im Haus am Kai ein neues Zuhause für ihr Theater. Die Kellerräumlichkeiten, die sich im Besitz des Benediktiner Stiftes Seitenstetten befinden, werden von Kadmon, nach mehrmaligem Ansuchen, mit der Unterstützung durch Kulturstadtrat und Unterrichtsministerium renoviert.⁸² Im Gegenzug dazu erhält sie zehn Jahre Mietfreiheit vom Stift.⁸³ Im Vertrag für die neue Spielstätte verpflichtet sie sich jedoch „jedes Stück vor der Aufführung dem Hofmeisteramt des Vermieters vorzulegen und Aufführung zu unterlassen, sobald das Hofmeisteramt Einspruch erhebt“, sollte es nicht den „religiösen Grundsätzen des Vermieters entsprechen“.⁸⁴ Laut Henriette Mandl, der Autorin Kadmons Biographie, machen diese „reichlich von diesem Einspruchsrecht Gebrauch“.⁸⁵

Diese Art von ‚Zensur‘ hinterlässt in den kommenden zehn Jahren ihre Spuren in Bezug auf die Stückwahl des Theaters der Courage.⁸⁶ Ab 1970 erlebt das Theater eine neue Phase, was zum einen an der Streichung des oben genannten Paragraphen im Vertrag zur Verlängerung der Mietzeit mit dem Stift Seitenstetten liegt und zum anderen an den jungen, engagierten Künstlern und Künstlerinnen, die ab der Saison 1971/72 mit der Theaterdirektorin als Kollektiv in Erscheinung treten.

Mounir Joukhadar fasst in seiner Dissertation zum Theater der Courage die Intentionen Stella Kadmons zusammen, die sich besonders auf eine humanistisch- pazifistische, zeit- und sozialkritische Gesinnung konzentrieren.⁸⁷ Kadmons Bestreben liegt darin besonders „junge, begabte österreichische Autoren [zu] fördern und ihre Werke dem Publikum

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Vgl. Mandl (1993) S.200 und Joukhadar (1980) S.164.

⁸² Vgl. Joukhadar (1980) S.163.

⁸³ Vgl. ebd., S.163f.

⁸⁴ Mandl, (1993) S. 165f.

⁸⁵ Ebd. S.166.

⁸⁶ Vgl. Peter, Birgit: „Stella Kadmons Courage. Stationen einer Theaterdirektorin“, In: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945.* (Hg.) Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler- Wien: Picus Verlag 1998. S.226-244.

⁸⁷ Vgl. Joukhadar. Theater der Courage. S. 38.

vorzustellen“ und möchte mit ihrer Institution „jungen, begabten Künstlern (Regisseuren, Schauspielern, Bühnen- und Kostümbildnern usw.) als ‚Sprungbrett‘ dienen“, um besonders die Jugend als Zuschauer zu gewinnen.⁸⁸

Diese engagierte Zielsetzung der Courage hinterlässt auch bei Jusits einen Eindruck. In der Stegersbacher Stadtchronik schreibt Franz Probst 1989 über Jusits engagierte Lebenseinstellung:

„ [...] irgendwie ist er als Schauspieler auch heute noch der Anwalt der Getretenen und Verfolgten, der Hilflosen und Schwachen geblieben, irgendwie bedeutete ihm das Theater vor allem Tribüne des Protestes und Forum des Klassenkampfes im Geiste der Humanität, von dem aus er nicht Illusionen verkaufen, sondern die Welt verändern will.“⁸⁹

3.1 Paradigmenwechsel im Theater der 1970er Jahre

Das folgende Kapitel widmet sich speziell den Entwicklungen in Gesellschaft und Politik, die für die Veränderungen im Theater der Courage der 1970er Jahre entscheidend waren. Das Augenmerk des darauffolgenden Kapitels liegt auf den Veränderungen in der Organisationsstruktur der Courage parallel zu diversen Alternationen in anderen, vornehmlich kleinen und mittleren Bühnen Europas. Um genauer auf die damalige, spezielle Situation in Stella Kadmons Theater eingehen zu können, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die vorangehenden sozialen und politischen Umstände zu werfen. Eine kurze, aber keinesfalls vollständige Skizzierung soll zum Verständnis der Entwicklungen jener Zeit beitragen.

Als Konsequenz des Zweiten Weltkrieges folgt in Europa eine Phase des Wiederaufbaues. Mit Hilfsmitteln des Marshallplans, einem von den USA entwickelten Programm zum Neuaufbau der Wirtschaft in Westeuropa, wird die Sanierung der zerstörten Infrastrukturen und der ausgebeuteten Ressourcen gefördert. Schon mit Anfang der fünfziger Jahre erreicht Österreich „einen gewissen Wohlstand und wirtschaftliche Stabilität“⁹⁰. Die daraus resultierende Aufbruchsstimmung führt in weiten Teilen Europas

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Probst, Franz: „Von Stegersbachern, denen ‚die Bretter die Welt bedeuten‘“, In: Marktgemeinde Stegersbach. (Hsg.) Marktgemeinde Stegersbach 1989, S.409.

⁹⁰ Ebner, Paulus, Vocolka, Karl. *Die zahme Revolution '68 und was davon blieb*. Wien: Ueberreuter- Verlag 1988, S. 12.

Anfang der Sechziger zu einem Wirtschaftsaufschwung und zu einem neuen Selbstbewusstsein, das sich auch auf die Künste überträgt. Peter Iden, einer der bekanntesten deutschen Theater- und Kunstkritiker, bezeichnet die sechziger Jahre als „Jahrzehnt des Aufbruchs“, die durch „Lust auf Veränderung und Anfang“ gekennzeichnet waren.⁹¹

Retrospektiv betrachtet vollzieht sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre aber eine bedeutende Wende im kritischen Denken. Weltweite Ereignisse, wie die Ermordung des afro-amerikanischen Bürgerrechtsaktivisten Martin Luther King, die durch das Militär niedergeschlagenen Studentenproteste in Mexiko und Japan, die Mai-Unruhen in Frankreich, die weltweiten Antikriegsdemonstrationen gegen den Vietnamkrieg in den USA, der Prager-Frühling und die März-Unruhen in Polen, gipfeln Ende der 1960er Jahre in die für ihre links-sozial und bürgerrechtlichen Tendenzen bekannte 68er-Bewegung. „Die Revolte der Studenten gegen die bestehende Ordnung war ein globales Phänomen - in der Schweiz, in Japan, Jugoslawien, Polen, Südkorea, Südvietnam, Senegal und Bolivien kam es ebenso zu Studentenaktivitäten“⁹² und ebenso in Frankreich, Deutschland, Österreich und Italien. Aufbegehren formiert sich gegen den Krieg, für freiere Bildung und Mitbestimmung, gegen politisch-autoritäre Systeme, für sexuelle Freiheit, gegen unterdrückte Minderheiten, gegen Rassismus und für die Gleichberechtigung von Frauen. „Die Hoffnung der neuen Generation verlagerte sich in die Erziehung, die zur Errichtung kollektiver Identität führen sollte.“⁹³ Im Fokus steht vor allem auch das Aufbrechen alter Strukturen, die sich politisch besonders in Österreich durch die 21 Jahre dauernde Koalition von SPÖ und ÖVP festgesetzt haben. „Die negativen Begleiterscheinungen [...] waren zahlreich, es kam zu einer zunehmenden Aushöhlung des Parlamentarismus und zu einer Bürokratisierung des politischen Lebens.“⁹⁴ Das österreichische Bildungssystem war erstarrt, „die Hochschulen, die das letzte Mal in der Märzrevolution 1848 einen frischen Wind erlebt hatten, standen fast noch unverändert auf dem Boden der Thun-Hohensteinschen Hochschulreform aus der Zeit des Neoabsolutismus.“⁹⁵ Das Österreich des Jahres 1968 zeichnet sich durch die Unfähigkeit der politischen Träger zur Durchführung tiefgreifender Reformen aus. Die

⁹¹ Iden, Peter: „Die 60er Jahre. Jahrzehnt des Aufbruchs“, faustkultur.de, <http://faustkultur.de/277-0-Peter-Iden-Theater-der-60er-Jahre.html#.VA2zG2PhKdw> (26.01.2015).

⁹² Ebner/ Vocelka, (1988). S. 27f.

⁹³ Ebd., S.33

⁹⁴ Ebd., S.16.

⁹⁵ Ebd., S.21.

Politik und besonders die Kulturpolitik sind nach wie vor von den Protagonisten des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus geprägt. 1966 kommt es erstmals in der Zweiten Republik zu einer Alleinregierung der ÖVP unter Josef Klaus, die jedoch 1970 durch eine lange Schaffensperiode des SPÖ-Vorsitzenden Bruno Kreisky abgelöst wird. Die Kreisky-Ära, 1970-1983, markiert einen großen Wandel in der Kulturpolitik Österreichs. Seine Sozial- und Kulturreformen gehen einher mit der schon Ende der 1960er aufkommenden sozialen Transformation Österreichs. Seine Reformen umfassen vor allem Bereiche wie die Arbeitswelt, Frauenpolitik, Bildung. Erich Gindl schreibt in seiner Dissertation zur *Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky*:

„[...] die Modifikation des kulturellen und geistigen Klimas im öffentlichen Meinungsaustausch, habe zu einer Annäherung seiner Partei an die Künstler und die Intellektuellen beigetragen. Diese von vielen- auch linken- Politikern als *quantité négligeable* betrachtete Bevölkerungsgruppe, rückte unter ihm in den Mittelpunkt des politischen und öffentlichen Interesses.“⁹⁶

Dieser markante Umschwung in der österreichischen Politik hin zu einer verstärkten Sozialdemokratie ist unter anderem auch der Studentenrevolte der Sechziger und ihrem neuen Bewusstsein zu verdanken.

„Die zahme Revolution“, so betiteln die beiden österreichischen Historiker Paulus Ebner und Karl Vocelka die 68er-Bewegung der Österreicher und Österreicherinnen. Sie stellen die Frage, „ob in Österreich ‚1968‘ überhaupt stattgefunden hat“, da die österreichische Sprengkraft im internationalen Vergleich mit Aktivitäten der Studentenproteste und Demonstrationen in den USA oder Deutschland eher „eine nebensächliche Episode“ darstellt.⁹⁷ 1964 vollziehen sich aber in Wien bereits die ersten Studentenproteste gegen die US-Amerikanischen Angriffe auf Nord-Vietnam, vor der amerikanischen Botschaft. Ein signifikantes Ereignis, das die Studentenbewegung der sechziger Jahre besonders prägt und „symptomatisch für den nach wie vor großen Anteil ehemaliger Nationalsozialisten in führenden gesellschaftlichen Positionen und die fehlende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit [war]“⁹⁸, markiert 1965 die „Borodajkewycz-Affäre“, der größte Universitäts-Skandal der Nachkriegszeit, der in Folge sogar sein erstes politisches Opfer nach dem Zweiten Weltkrieg, Ernst Kirchwegger, fordert.

⁹⁶ Gindl, Erich A.: „Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky“. Diss., Universität Wien 2001, S.4.

⁹⁷ Ebner/ Vocelka, (1988) S. 24f.

⁹⁸ Ebd., S.18f.

Stella Kadmon, deren Spielplan stets sehr eng mit Gegenwärtigem verbunden ist, bindet in den 1960er Jahren nicht nur weiterhin verstärkt das Thema der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ mit ein, sondern erinnert mit der Wiederaufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* des deutschen Dramatikers Bertolt Brecht dem zwanzigjährigem Ende des Krieges.⁹⁹ „Die Wiederaufführung steht aber auch unter dem Zeichen Ernst Kirchwegers.“¹⁰⁰

Österreichische Studenten solidarisieren sich ebenfalls für den in Westdeutschland attackierten Aktivist Rudi Dutschke und den Ermordeten Benno Ohnesorg. Im Laufe des Jahres 1968 spitzt sich die Lage in Wien zu, im Februar kommt es zu einer Polizeiaktion gegen die Anti-Schah-Proteste, wie auch in einigen anderen europäischen Städten. Ende des Jahres 1967 ereignen sich auch kleinere Demos, öffentliche Zusammenkünfte mit Schwerpunkt auf Meditation und Austausch und Spaziergängerdiskussionen¹⁰¹. Es folgen Demonstrations-Märsche gegen den Vietnam-Krieg vor dem Amerikahaus, Solidaritätskundgebungen, Proteste gegen die Schließung der Lokomotivfabrik und Schülerstreiks. Die wohl bekannteste Protestaktion der österreichischen Bewegung und somit der Höhepunkt des Wiener Aktionismus ist das von Otto Muehl, Peter Weibel, Oswald Wiener und Günther Brus abgehaltene Teach-in¹⁰² „Kunst und Revolution“ vom 7. Juni 1968 im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien. Muehl leitet den Vortrag mit einem Angriff gegen den kürzlich ermordeten Robert Kennedy ein, während Peter Weibel gleichzeitig eine Rede bezüglich des ehemaligen Finanzministers Koren hielt.¹⁰³ Günther Brus wählte eine etwas extremere Variante:

„In diesem Lärm stellte sich Günter Brus nackt auf den Vortragstisch, schnitt sich mit einer Rasierklinge an der Brust, urinierte und trank seinen Urin, schiss auf den Boden, sang die Bundeshymne, verschmierte sich den Kot am Leibe, steckte seinen Finger in den Rachen, erbrach. Während er flach auf dem Pult lag und Onanierbewegungen ausführte, hielt Oswald Wiener schon einige Zeit und auch von der folgenden Aktion Otto Muehls unbeirrt seinen wegen des Lärms trotz drahtlosen Mikrophons unhörbaren Vortrag über Sprache und Bewusstsein unter Bezug auf kybernetische Modelle, die er an die Tafel zeichnete.“¹⁰⁴

⁹⁹ Vgl. Peter, Birgit: „Stella Kadmons Courage. Stationen einer Theaterdirektorin“, In: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. (Hg.) Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler- Wien: Picus Verlag 1998. S.226-244.

¹⁰⁰ Ebd. S.240.

¹⁰¹ Diskussionen an öffentlichen Plätzen oder Parks.

¹⁰² Eine besondere Art von Lehr- bzw. Diskussionsveranstaltung zu aktuellen kontrastreichen Themen der Gesellschaft, Kultur und Politik.

¹⁰³ Raunig, Gerald. *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. republcart 4. Wien: Turia + Kant, 2005. S.179.

¹⁰⁴ Ebd.

Dieses Teach-in fuhr damit fort, dass Muehl einen freiwilligen Masochisten auspeitschte, Franz Kaltenbäck „eine obsessive Rede über Information und Sprache“ hielt, gefolgt von Weibls „buchstäblich flammenden Rede- sein rechter ausgestreckter Arm war präpariert und brannte-, eine Brandrede zur Lenin’schen Frage: Was tun?“.¹⁰⁵

Anton Pelinka, österreichischer Politikwissenschaftler, beschreibt in seinen acht Thesen zur Studentenbewegung der 1960er Jahre in Österreich, aus politikwissenschaftlicher Sicht, die Lage folgendermaßen: In Österreich stieß die Bewegung der Studenten zum einen auf „verfestigte Strukturen“, durch die lange Traditionslinie- „Zweimal- 1918 und 1945- wurde die Republik von Parteienvertretern gegründet“, der SPÖ, der ÖVP und zu einem kleinen Teil der FPÖ.¹⁰⁶ „Politisches Engagement außerhalb dieser vorgegebenen, festen Organisationsformen war kaum vorstellbar und kaum möglich.“¹⁰⁷ Erst Ende der sechziger Jahre, durch die „massive Entfremdung“ der Studentenbewegung von den Parteien aufgrund der Forderung einer radikaleren Demokratisierung und dem Aufbruch der traditionellen Hierarchien durch kulturell-künstlerische Aktionen von Studenten- wie der für diese Phase der Protestbewegung, besonders für Österreich, bezeichnende Wiener Aktionismus- spaltet sich die Politik von den Studenten.¹⁰⁸ Pelinka räumt der Studentenbewegung der sechziger Jahre, aufgrund des großen Engagements in den Bereichen der Internationalisierung, der österreichischen Friedensbewegung, seiner Demokratisierungspostulate und seiner angestrebten Öffnung erstarrender Entscheidungsstrukturen, einen wichtigen Teil des links orientierten Zeitgeistes der 1970er ein.

Dieser Demokratisierungsprozess, der in den sechziger Jahren durch die Studentenbewegung einsetzt, erweckt auch in der Theaterwelt den Wunsch, aus dem überkommenen Gefüge des Theaters auszubrechen. „Sie [die Protestbewegung] hinterfragte nicht nur die gesellschaftliche Rolle des Berufstheaters als Institution, sondern problematisierte zugleich auch die Wirkungsmächtigkeit seiner künstlerischen Mittel.“¹⁰⁹ Ulrich Greiff, deutscher Regisseur, seit fast vierzig Jahren an deutschen und europäischen Theatern tätig, beschreibt in einem 2003 abgehaltenen „Dialog mit

¹⁰⁵ Ebd., S. 179f.

¹⁰⁶ Vgl. Pelinka, Anton: „Die Studentenbewegung der 60er Jahre in Österreich. 8 Thesen aus politikwissenschaftlicher Sicht“, In: Schriftenreihe zur Lehrerbildung im berufsbildenden Schulwesen, Heft 146, Wien 1993, S. 87–104.

¹⁰⁷ Ebd., S. 89.

¹⁰⁸ Ebd., S. 90-104.

¹⁰⁹ Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea und Schöblier, Franziska. *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main: Campus Verlag 2006, S. 9.

Zeitzeugen“ unter dem Titel: „Ästhetisierung des Politischen - Politisierung des Ästhetischen? Theater um 1968“¹¹⁰, den Beginn der Umwälzung des Theaters im Zuge der 68er- Bewegung als zeitverzögert: „Das Theater ist damals in seiner Struktur und auch in seinen ästhetischen Mitteln überrollt worden und musste sich dem auch stellen.“¹¹¹ Greiff erklärt in diesem Zusammenhang, dass es in erster Linie um die Selbstbestimmung der Theater von den staatlich-subventionierten Institutionen ginge.¹¹² Der Wunsch nach Selbstbestimmung umfasste die Stückwahl, die Besetzung und die Probenzeiten.

3.2 Kollektivkonzepte

Die Neuorientierung zur kollektiven Zusammenarbeit Theaterschaffender erreicht Mitte der sechziger Jahre bis Ende der 1970er Jahre große Bedeutung in Europa. Allorts formierten sich freie Theatergruppen wie zum Beispiel die italienische Collettivo Teatrale La Comune¹¹³ mit Dario Fo, das Théâtre du Soleil¹¹⁴ um Ariane Mnouchkine oder die Schaubühne am Halleschen Ufer¹¹⁵ in Berlin mit Peter Stein, die Theatermanufaktur Berlin¹¹⁶, das Theaterkollektiv München¹¹⁷ (theater k), Rainer Werner Fassbinders antiteater, das Theater am Turm in Frankfurt (TAT) und Eugenio Barbars Odin Teatret¹¹⁸ in Dänemark. Allen voran steht das 1951 gegründete Living Theater¹¹⁹ von Julian Beck und Judith Malina aus New York, die mit ihrer Theatergruppe Mitte der sechziger Jahre nach Berlin auswandern. Die anarchistische und pazifistische Einstellung dieser Truppe, die Absage an bestehende Strukturen in Theaterbetrieben, die

¹¹⁰ Ebd., S. 13.

¹¹¹ Ebd., S. 53.

¹¹² Vgl. Gilcher-Holtey, *Politisches Theater nach 1968*, (2006), S. 53.

¹¹³ Vgl. Jungblut, Helga, „Das politische Theater Dario Fos“, In: *Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*, Hg. Prof. Dr. Hans-Joachim Lope, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1978.

¹¹⁴ Vgl. Bablet, Marie-Louise u. Denis Bablet: „Zu einem anderen Theater“, theatre-du-soleil.fr, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/vers-un-theatre-autre> (26.5.2015)

¹¹⁵ Vgl. Iden, Peter: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979*. Hanser: München/Wien 1979.

¹¹⁶ Vgl. Zimmermann, Horst: „Ilse Scheer und die Berliner Theatermanufaktur“, <http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2008/april/geschichte.html>. (26.5.2015)

¹¹⁷ Vgl. o.N., „Flusslandschaft“, <http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/artikel/422?keyword=theater+k> (26.5.2015).

¹¹⁸ Vgl. Watson, Ian/ Schechner, Richard: *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Routledge 1995.

¹¹⁹ Vgl. Buchholz, Imke/ Malina, Judith. *Living Theater heißt Leben. Von einer, die auszog, das Leben zu lernen*. Linden: Volksverlag, 1980.

Aufforderung zur kollektiven Zusammenarbeit von Regisseur und Schauspieler, das Theater als gemeinsam entwickeltes Projekt zu gestalten und die Konzentration auf ein schichtenunabhängiges Zuschauerspektrum, inspirierte viele Theaterschaffende.¹²⁰

In den sechziger Jahren etablieren sich allmählich provokativere Theatervorstellungen, die zwar noch nicht auf konkrete Themen anspielen, sich jedoch auf „einen Bruch mit vertrauten gesellschaftlichen Wahrnehmungsmustern und Erwartungshaltungen [beziehen]“¹²¹. Ein Beispiel dafür ist Peter Handkes, 1966 in Frankfurt von Claus Peymann uraufgeführtes Stück: *Publikumsbeschimpfungen*¹²². Die traditionelle Auffassung von Theater, der darstellenden, sich durch Monolog und Dialog entfaltenden Theaterstücke „mit einer mehr oder weniger geschlossenen Handlung [wird] aufgegeben.“¹²³ An seinen Platz tritt die Aktivierung des Zuschauers und seiner Sinne. Theater soll erfahrbar gemacht werden.

Bertolt Brecht (1898-1956) arbeitet schon in den zwanziger Jahren an einem neuen Theaterkonzept, um eine Veränderung im Theaterverständnis herbeizuführen. Sein *episches Theater* stellt an sich eine didaktische Zielsetzung.¹²⁴ Im Gegensatz zum antiken Drama strebt Brecht eine Auflösung der Illusion an, bricht mit der Bühnenrealität indem seine Figuren direkt auf das Publikum eingehen, es ansprechen. Brecht arbeitet mit Verfremdungseffekten, die dem Zuschauer zu einer kritischen Betrachtung der Geschehnisse verhelfen sollen und zu einer persönlichen Beurteilung der Konflikte beitragen.¹²⁵ Der Fokus liegt bei ihm auf der Gesellschaftskritik. Außerdem entfernt er sich von der linearen Dramenstruktur und experimentiert mit Montagen und Einlagen.¹²⁶ Hans Daiber, deutscher Autor und Journalist, schreibt in seinem Buch *Deutsches Theater seit 1945* über die Situation im Berliner Ensemble:

„Als Brecht starb, stand das [Berliner] Ensemble nackt da, sagte Peter Palitzsch viele Jahre später in einem Interview. Das Ensemble: das waren 250 Leute, davon 60 Schauspieler. Nach einem Jahr sollte es aufgelöst werden. Es stellte sich schnell heraus, daß die jungen Regisseure, denen nun die überragenden Persönlichkeit Brechts fehlte, eine kollektive Haltung einnehmen mußten. Denn bis zum Tode Brechts hatten wir ja immer ‚mit Netz‘ gearbeitet. Da wußten Schauspieler: Irgendwann wird Brecht kommen und das schon

¹²⁰ Vgl. Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2010, S.271f.

¹²¹ Gilcher-Holtey, *Politisches Theater nach 1968*, (2006) S. 9.

¹²² *Publikumsbeschimpfung*. Regie: Claus Peymann, Theater am Turm, Frankfurt am Main 8. Juni 1966

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Fiebach, Joachim. *Von Craig bis Brecht*. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1975, S.347-358

¹²⁵ Vgl.ebd.

¹²⁶ Vgl.ebd.

machen. Sie arbeiteten mit uns unter Vorbehalt- was wirklich schwierig war für uns. Das ist der historische Hintergrund für das Kollektivbewußtsein im Berliner Ensemble.“¹²⁷

So hatte sich die Theaterwelt lange mit Brecht beschäftigt, worauf nun „die Auseinandersetzung mit Antonin Artaud hinzu [kam], der wesentlicher Impulsgeber für das Living Theater war“¹²⁸. Das Aufgreifen von Brecht und Artaud durch Theaterleute, Ende der 1960er und 1970er Jahre im deutschsprachigen Raum ist darauf zurückzuführen, dass sein in Buchform herausgegebenes Manifest erst 1969 vom Fischer-Verlag ins Deutsche übersetzt wurde.¹²⁹ Beide Theatermanifeste übten folglich großen Einfluss auf die Volksstückautoren und Theatermacher der 1970er aus. Artaud (1896-1948) bildet mit seinem ‚Theater der Grausamkeit‘¹³⁰ ein Gegenstück zu Brechts ‚epischem Theater‘, wobei der Fokus bei beiden auf der Offenlegung gesellschaftlicher Gefüge und dem Zuschauer liegt. Der französische Theatertheoretiker, selbst auch Schauspieler und Regisseur, entwickelt wie Brecht ab Anfang der dreißiger Jahre ein neues und sehr einflussreiches Theaterkonzept. Ebenso wie Brecht geht es bei ihm um die Bewusstwerdung seines Publikums, die er durch Grausamkeit, wie zum Beispiel Schock zu erreichen versucht. Jedoch ist der Begriff „Grausamkeit“ bei Artaud nicht im konventionellen Sinne zu verstehen, sondern auf einer metaphysischen Ebene.¹³¹ So, wie sich Brecht gegen die aristotelische Dramenform ausspricht und deren Elemente neudefiniert bzw. umstrukturiert, manifestiert Artaud seine eigene Begriffsbestimmung der Bühnenelemente.

In Deutschland wird die Debatte zur Demokratisierung des Theaters von zwei jungen Schauspielern, Barbara Sichtermann und Jens Johler, des Theater Dortmund eingeleitet. In ihrer Schrift *Über den autoritären Geist des deutschen Theaters*¹³², die 1968 in der deutschen Theaterzeitschrift *Theater-heute* erschien, fordern sie eine kollektive Leitung des Theaters, Kollektiv-Sitzungen „des künstlerischen Personals [...], die über die Haus- und Arbeitsordnung entscheidet, die kollektive Leitung wählt, bei Neueinstellungen und

¹²⁷ Daiber, Hans. *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart: Reclam 1976. S.211.

¹²⁸ Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2010. S.301.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Vgl. Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1969.

¹³¹ Vgl. Artaud. *Das Theater uns ein Double*. (1969) S.89.

¹³² Vgl. Sichtermann, Barbara und Jens Johler: „Über den autoritären Geist des deutschen Theaters“. *Theater der Zeit*, Heft 10/1968.

Entlassungen sowie bei Spielplangestaltung und Rollenbesetzung mitbestimmt“ und Schauspieler vermehrt in den Inszenierungsprozess mit einzubinden.¹³³

„Gegen Ende der Siebziger-, Anfang der Achtzigerjahre zeichnete sich dann eine neue Phase des Gegenwartstheaters ab. Auffällig ist zweifellos eine allgemeine Ernüchterung: Der Glaube an die gesellschaftsverändernde, revolutionäre Wirkung des Theaters ist vielfach verloren gegangen.“¹³⁴

In diesem Zusammenhang konzentriert sich das nächste Kapitel auf die Analyse des Theaterkollektivs in Stella Kadmons Theater der Courage von 1971-72.

¹³³Kraus, Dorothea: „Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre“, In: Gilcher-Holtey, Ingrid, Kraus, Dorotheas und Schößler, Franziska: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Campus Verlag, Frankfurt/Main 2006. S. 128

¹³⁴ Hilpert, Anne-Jelena: „Theater: Die Moderne im Spiegel der Theaterkonzepte“, http://universal_lexikon.deacademic.com/309373/Theater%3A_Die_Moderne_im_Spiegel_der_Theaterkonzepte (26.1.2015)

4. THEATERKOLLEKTIV AN DER COURAGE

Eine neue Ära des Theaters beginnt 1971 mit der Kollektivierung Kadmons und drei junger Regisseure. Das Kollektiv des Theaters der Courage formt sich 1971 aus der Theaterdirektorin Stella Kadmon und dem *Dreier-Team*, bestehend aus Werner Prinz, Wolfgang Quetes und Dieter Berner.

Werner Prinz spielt 1967 das erste Mal im Theater der Courage. Er wird für eine Nebenrolle bei der Uraufführung von Georg Orgels Stück *Die seltsame Tirade des Lee Harvey Oswald* besetzt. Auf Wunsch seiner Eltern studiert er neben seiner Schauspielausbildung einige Semester Jura, Germanistik und Medizin an der Universität Wien. „Meine Leidenschaft für das Theater war aber immer vorherrschend, und so nahm ich dann doch Schauspielunterricht und landete auf den ‚Brettern, die die Welt bedeuten‘ [...]!“¹³⁵ Seine ersten Erfahrungen als Regisseur sammelt er 1968 in der Courage, mit dem Stück *Ein wahrer Held der westlichen Welt* von John Millington Synge. In der Saison 1968/69 folgen weitere Inszenierungen von Prinz unter der Leitung von Stella Kadmon, wie die deutsche Erstaufführung *Dieser Sommer, dieser Herbst* von Frank D. Gilroy und die österreichische Erstaufführung *Der Rebell, der keiner war* von Sean O’Casey, bei der Prinz das erste Mal mit Wolfgang Quetes zusammenarbeitet. Prinz erinnert sich dazu: „[...] ich habe gewusst wer der Quetes ist, weil er im Atelier Theater als Assistent herumgelaufen ist, aber eigentlich kannten wir uns kaum.“¹³⁶

Als Student der Theaterwissenschaft an der Universität Wien und am Max-Reinhardt Seminar schließt Wolfgang Quetes¹³⁷ seine Ausbildungen 1968 ab, worauf Engagements als Schauspieler und Regisseur an verschiedenen Wiener Bühnen folgen.¹³⁸ In der Saison 1969/70 spielt er die Rolle des „Irwin Ingham“ in dem Stück *Klein Malcolm und sein Kampf gegen die Kastraten* von David Halliwell, in dem Werner Prinz Regie führt und Dieter Berner sein Schauspiel-Debüt am Theater der Courage als „John ‚Wick‘ Blagden“ im gleichnamigen Stück feiert. „Dort haben wir im Grunde die Geschichte angefangen. Aber das hatte noch nichts mit dem Kollektiv zu tun gehabt“¹³⁹, erinnert sich Prinz über

¹³⁵ Prinz, Werner. Lebenslauf, <http://prinzwerner.at/vita.html> (26.1.2015).

¹³⁶ Prinz, Recherchegespräch 2014.

¹³⁷ Wolfgang Quetes (geb. 1944) österr. Theaterschauspieler u. Regisseur, Dozent und bis 2005 Generalintendant die Städtischen Bühnen Münster.

¹³⁸ Peter, Birgit: Wolfgang Quetes, In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag: Zürich 2005, Bd. 2, S. 1449–1450.

¹³⁹ Prinz, Recherchegespräch 2014.

vierzig Jahre später. Berner absolviert seine Schauspielausbildung am Max Reinhardt Seminar in Wien und Berlin, und studiert außerdem Filmwissenschaft und Philosophie.¹⁴⁰ Dieter Berner und Wolfgang Quetes lernen sich als Studierende im Reinhardt Seminar kennen.

Nach Prinz' „Sensationserfolg“ mit der Inszenierung *Wind in den Zweigen des Sassafras* von René Obaldia, ebenfalls in der Saison 1969/70, tritt Kadmon an ihn mit der Bitte heran, das Theater zu übernehmen.¹⁴¹ „‘Putzerle‘ hat sie immer gesagt – ‚Du musst das jetzt übernehmen, ich kann das nicht mehr, du musst! Ich möchte dich!‘“¹⁴²

Prinz lehnt zwar ab, fungiert aber ab 1970 als Künstlerischer Leiter der Courage. „Da war sie eh sehr heikel. Sie wusste, dass ich relativ ehrlich war und wollte unbedingt, dass ich die Courage weiter mach [...]“¹⁴³ erzählt er im Gespräch. Während in der Vereinbarung vom 30. Oktober 1970 die sogenannte „Plangruppe“¹⁴⁴ für die Spielsaison 1971/72 veranschlagt wird, lässt sich schon in der vorhergehenden Saison anhand der Besetzungslisten eine Tendenz zur Kollektivierung erkennen. In dieser Zeit stellt Mounier Joukhadar in seiner Dissertation *Theater der Courage. Geschichte, Intentionen, Spielplan und Wirkung einer Wiener Kellerbühne* eine sogenannte „Zweigleisigkeit“ in der Spielplangestaltung der Kellerbühne fest. Zum einen finden sich Theaterproduktionen wie *Früchterl* (Israel Horovits), *A Tschusch wü nach Simmering* (Israel Horovits), *Im Dickicht der Städte* (Bertolt Brecht) und *Ginger Man* (J. P. Donleavy), bei denen das Dreier-Team, also Dieter Berner, Werner Prinz und Wolfgang Quetes mitwirken und „bereits ganz im Stil eines Kollektivs erarbeitet wurden“ und andererseits Inszenierungen wie *Die Rechnung zahlst natürlich Du* (Wolfgang Thal), *Karin? Karin!* (Arieh Chen) und *Spuk* (Friedrich Ch. Zauner), die allein in der Verantwortung der Theaterdirektorin liegen.¹⁴⁵

Ein Hinweis dafür, dass Produktionen wie beispielsweise *Im Dickicht der Städte* schon „ganz im Stil eines Kollektivs erarbeitet wurden“¹⁴⁶, ist die gemeinschaftliche Regiearbeit von Dieter Berner und Wolfgang Quetes, die auch in der ersten offiziellen Inszenierung des Kollektivs *Wildwechsel* von Franz Xaver Kroetz weiter geführt wird und schließlich in fast allen Aufführungen der Kollektiv-Ära, in immer wieder wechselnden

¹⁴⁰ Berner, Dieter. Lebenslauf, <http://www.dieterberner.de/leben.html> (26.1.2015).

¹⁴¹ Prinz, Recherchegespräch 2014.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Die Plangruppe bezeichnet das Entscheidungskollektiv Berner, Prinz, Quetes und Kadmon.

¹⁴⁵ Joukhadar, (1980) S.263.

¹⁴⁶ Ebd.

Konstellationen der drei zu finden ist. In der Saison 1970/71 konkretisiert sich schließlich die Idee zum Theaterkollektiv. Werner Prinz erinnert sich an den Entstehungsprozess folgendermaßen:

„Es kam aber dann so, hat sich so langsam entwickelt und dann hab ich einfach die Idee gehabt, ob wir das nicht zu dritt machen könnten. Es war damals ein bisschen en vogue. Wir waren ja nicht die ersten. Da gab es das in Frankfurt Am Turm und einige andere.“¹⁴⁷

Das TAT- Theater am Turm in Frankfurt am Main führt 1969 ein Mitbestimmungsmodell ein. Es ermöglicht eine kollektive Einbindung sowohl des Ensembles, als auch des technischen Personals in Entscheidungsprozesse des Theaters.¹⁴⁸ 1970 war Rainer Werner Fassbinder¹⁴⁹ für einen kurzen Zeitraum Intendant des Theaters.¹⁵⁰ Auf die Frage, ob sich das Kollektiv an einem Konzept schon bestehender Mitbestimmungsmodelle orientiert hat, entgegnet Prinz:

„Nein, gar nicht. Natürlich haben wir gewusst, was der Fassbinder und die alle gemacht haben, das hat mich nie wirklich fasziniert. [...] Ich nehme an wir haben da ein ganz tolles theoretisches Programm gehabt, ich war nie der große Theoretiker. Das ging dann eh nicht alles auf, ist ja logisch bei sowas [...]. Das hat sich bei uns dann so ergeben. Aber wir haben gleich gewusst, weil wir alle drei doch ziemliche Individualisten waren, dass es auch so funktioniert. Wir hatten eine ziemlich genaue Aufgabenverteilung. [...] Der Berner war quasi die ideologische Richtschnur, könnte man sagen, Quetes war, finde ich, der Mann der am meisten von Situationen auf der Bühne mit den Darstellern verstand. Ich war halt mehr der Praktiker im Hintergrund, der dann auch mitspielen hat müssen, weil wir zu wenig Leute gehabt haben. So war das eigentlich sehr gut verteilt bei uns. [...] Was immer es war, was wir wollten, es war das Gleiche, nicht etwa in Bezug auf unsere Karriereziele, sondern wir wollten alle herausfinden, was Theater für uns sein könnte.“¹⁵¹

Der Vorschlag, das Theater der Courage im kollektiven Sinne zu führen wurde vom Stella Kadmon positiv aufgenommen und für die Saison 1971/72 auch umgesetzt. Anders als beim Mitbestimmungsmodell des Theaters am Turm in Frankfurt oder der Schaubühne am Halleschen Ufer, bei denen all ihre Mitglieder in Form von Vollversammlungen in die Entscheidungsprozesse einbezogen wurden, bezieht sich das Theaterkollektiv des Theaters der Courage nur auf vier spezifische Personen. Diese personenbezogene Mitbestimmung findet sich auch in dem Modell des Schauspiel Frankfurt, mit seinem Dreier-Direktorium: Theaterdirektor Peter Palitzsch, Hausbühnenbildner Klaus Gelhaar

¹⁴⁷ Prinz, Recherchegespräch 2014.

¹⁴⁸ Vgl. Schwarz, Elisabeth: „Ein Mann und (s)ein Modell. Peter Palitzsch und die Mitbestimmung“, In: *Peter Palitzsch*. (Hg.) Rainer Mennicken, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1993. S.78-81.

¹⁴⁹ Auf den deutschen Theatermacher und Filmproduzent wird im Kapitel 4 näher eingegangen.

¹⁵⁰ Vgl. Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Böhlau Verlag: Wien-Köln-Weimar 2010 S.282.

¹⁵¹ Ebd.

und einem vom Schauspielerbeirat gewählten Schauspielerdirektor.¹⁵² Trotz dieses Dreier-Direktoriums galt die Vollversammlung als Entscheidungsgremium.

Unter Punkt 1 in der Vereinbarung vom 30. Oktober 1970 zur Zusammenarbeit im Theaterkollektiv der Courage wird dazu festgehalten: „Frau Stella Kadmon zieht für die Gestaltung der Saison 1971/72 die Herren Dieter Berner, Werner Prinz und Wolfgang Quetes als gleichberechtigte Partner heran, und bildet mit ihnen gemeinsam die Plangruppe.“¹⁵³ Es wird unter Punkt 7 der Vereinbarung explizit darauf hingewiesen, dass „Frau Stella Kadmon die Eigentümerin, Rechtsträgerin und federführende Leiterin des Theaters der Courage [bleibt]“¹⁵⁴ und über eine „eventuelle Verlängerung dieser Vereinbarung für die Saison 1972/73 im Februar 1972 entschieden wird.“¹⁵⁵

4.1 Kollektiv-Saison 1971/72

So wie es am Ende des Jahres 1970 vereinbart wurde, ist das Dreier-Team in der Saison 1971/72, der ersten Spielzeit in der das Kollektiv offiziell agiert, unter anderem für die „Erstellung des Spielplans“¹⁵⁶ verantwortlich. „Der Hauptakzent des Spielplans lag in der Kollektiv-Ära auf der Sozialkritik[...]“.¹⁵⁷ Im besonderen Fokus stehen junge Nachwuchsautoren, wie der deutsche Franz Xaver Kroetz, „einem 25jährigen bayrischen Kraftfahrer mit Theaterambitionen“¹⁵⁸, dem spätestens ab 1971, nach der ersten Uraufführung der Stücke *Heimarbeit* und *Hartnäckig* bei den Münchner Kammerspielen „ein dramatisches Urtalent“¹⁵⁹ nachgesagt wird.

Neben Franz Xaver Kroetz' *Wildwechsel* verdichtet das Kollektiv den „neuen“ Spielplan mit dem Arbeiterdrama *Eisenwischer* von Heinrich Henkel, *Die Versöhnung* von Jochen Ziem und Rainer Werner Fassbinders Emanzipationsdrama *Bremer Freiheit*. Außerdem integriert das Dreier-Team emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater in ihr Programm.

¹⁵² Vgl. Vgl. Schwarz, Elisabeth: „Ein Mann und (s)ein Modell. Peter Palitzsch und die Mitbestimmung“, In: *Peter Palitzsch*. (Hg.) Rainer Mennicken, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1993. S.80.

¹⁵³ Kadmon, Stella: „Vereinbarung 30.Oktober 1970“, Typoskript, E 4821 Archivbox 4-K1, NL Kadmon/TM.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Kadmon, Stella: „Vereinbarung 30.Oktober 1970“, Punkt 2a, Typoskript, E 4821 Archivbox 4-K1, NL Kadmon/ TM.

¹⁵⁷ Joukhadar (1980), S. 270.

¹⁵⁸ Klaus, Rudolf U.: „Ohne Plüsch und Illusion“, Kurier 4.Oktober 1971, Nachlass Kadmon/THW.

¹⁵⁹ Ebd.

Mit *Max Pfeiferling* von Carsten Krüger und Volker Ludwig bietet die *Courage* in der Saison 1971/72, „das erste Kinderstück in der nunmehr vierzigjährigen Direktorinnenlaufbahn Stella Kadmons“¹⁶⁰, samstags und sonntags um 15 Uhr ein Programm für Kinder zwischen 6 und 12 Jahren.¹⁶¹ Regie führen Kollektivmitglied Werner Prinz und Ingrid Greisenegger, die in späterer Folge ein Kindermagazin für den ORF entwickelt und im Kulturprogramm für den ARD tätig ist.¹⁶² Werner Prinz kommentiert die Kindertheaterschiene des Kollektivs: „Das war ja damals wichtig. Alle haben damals Kindertheater gemacht, vor allem die Berliner.“¹⁶³ Mit ‚die Berliner‘ meint Prinz das GRIPS-Kindertheater in Berlin. Dieses wurde vom Reichskabarett 1966 gegründet und beherbergt. In West-Berlin ist es zu dieser Zeit das „erste ständig spielende Kindertheater“.¹⁶⁴ Das Kindertheaterstück *Maximilian Pfeiferling* feierte 1969, eben dort im GRIPS-Theater Berlin, seine Uraufführung. Volker Ludwig, deutscher Dramatiker und Theaterleiter, schreibt über die Vorstellung zu *Maximilian Pfeiferling*:

„Zum ersten Mal geht es in diesem Stück um eine realistische Durchschnittsfamilie mit realistischen fehlerhaften Eltern. Das war 1969 so neu, daß es die Autoren für nötig hielten, neben einer zwar nervtötenden, aber doch couragierten Tante noch einen idealen kinderfreundlichen Erwachsenen als Alibi einzuführen“¹⁶⁵

Das Berliner Kindertheater verfolgt Ende der Sechziger und Anfang der 1970er Jahre einen anderen Ansatz als das ‚Theater zum Beeindrucken‘. „Es war, als werde das Kind überhaupt erst als vernünftiges Wesen entdeckt.“¹⁶⁶ Diese Art von emanzipatorisches Kindertheater machte es sich zum Ziel Kinder als Zuschauer ernst zu nehmen, ihnen durch realistisches Theater Artikulationsmöglichkeit zu bieten, „[...] nicht neue Ängste werden erzeugt, sondern alte benannt [...]“.¹⁶⁷ Die Theateraufführungen werden von seinen jungen Zuschauern nach ‚Brauchbarkeit‘ beurteilt und vor allem „nach ihrem

¹⁶⁰ Peter, Birgit: „Stella Kadmons *Courage*. Stationen einer Theaterdirektorin“, In: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. (Hg.) Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler- Wien: Picus Verlag 1998. S.241.

¹⁶¹ Joukhadar. *Theater der Courage*, (1980). S. 277.

¹⁶² Autoren des Residenz Verlag, http://www.residenzverlag.at/?m=20&o=2&char=G&id_author=227 (26.01.2015).

¹⁶³ Prinz, Recherchegespräch 2014.

¹⁶⁴ Vgl. Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des GRIPS Theaters“. In: *Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater*. S. 10f.

¹⁶⁵ Ludwig, Volker: „*Maximilian Pfeiferling*“. In: *Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater*. S. 38.

¹⁶⁶ Reisner, Stefan: „Kindertheater- Ein Gebrauchsartikel“. In: *Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater*. Berlin: Wagenbach Verlag 1979, S. 98.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 98f.

Bezug zur Realität“.¹⁶⁸ Diese neue Form von Theater für die Kleinen führt beim Großteil der Erwachsenen zu Verwunderung und Irritation, dass sich das GRIPS bei *Maximilian Pfeiferling* per Handzettel an die großen Zuschauer wendet. Die wichtigsten Hinweise für die Erwachsenen beinhalten, dass das GRIPS Theater für Kinder machen wolle, nicht für „entzückte Erwachsene“, Stücke werden gemeinsam mit Kindern ausgearbeitet, an ihren Erfahrungsbereich angepasst und sollen „jede Art von repressiver Pädagogik“ aussparen.¹⁶⁹

Aus dem Programmzettel¹⁷⁰ der Aufführung von *Wildwechsel* ist zu entnehmen, dass Jusits bereits an der Neugestaltung des Theaters, im Sommer 1971, durch seine freiwillige Mitarbeit¹⁷¹ am Umbau beteiligt ist. Diese neue „Ausgestaltung des Theaterraumes“¹⁷² stellt eine weitere Obliegenheit der Plangruppen- Vereinbarung dar. Werner Prinz dazu: „Wir haben dann erst einmal das Theater umgebaut, die Bühne vergrößert und die Anzahl der Zuschauerplätze etwas verkleinert, was der Stella natürlich nicht so gepasst hat.“¹⁷³ Für die Umbauarbeiten organisiert das Dreier-Team sämtliche Freunde um bei der Neugestaltung mitzuhelfen. Prinz ergänzt im Gespräch: „Ununterbrochen haben wir durchgearbeitet, dort geschlafen und das alles als Gemeinschaft. [...] Es ist wirklich so gewesen, dass am Eröffnungstag noch die letzten Pinselstriche gemacht wurden.“¹⁷⁴ Der Kritiker, Rudolf U. Klaus, der österreichischen Tageszeitung *Kurier* beschreibt die neuen Räumlichkeiten der Courage folgendermaßen:

„Wenn man das zinnoberrot getünchte Stiegenhaus hinabsteigt, empfängt einen sachlich-nüchterne, professionelle Arbeitsatmosphäre: Alles liegt offen zutage, ökonomisch bis karg, in sprödem Schwarzweiß. Theater ohne Plüsch, Illusionen und Kulissenzauber, so könnte man vielleicht die neue Ära programmatisch umschreiben.“¹⁷⁵

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Ludwig, Volker: „Maximilian Pfeiferling“. In: Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater. S. 41.

¹⁷⁰ Programmzettel zu *Wildwechsel*, E 4821 Nachlass Kadmon/Neumann 4/TM.

¹⁷¹ Weitere Helfer bei der Umgestaltung waren Sascha Adrian, Burgi Berner, Dieter Berner, Heinz Bruckschwaiger, Günther Drda, Heino Fischer, Franz Freslich, Penelope Georgiou, Eva Gesek, Lothar Gesek, Werner Grusch, Gerhard Janda, Stella Kadmon, Paul Köppler, Elisabeth Kreuzer, Heidi Lachmaier, Dr. Elisabeth Lebenssaft, Ulla Prinz, Werner Prinz, Sigrun Quetes, Wolfgang Quetes, Rüdiger Reichel, Leni Rothstein, Emanuel Schmied, Bernd Spitzer, Georg Spitzer, Johanna Steinböck, Elisabeth Stepanek, Friederike Weber und Klaus Wittmann.

¹⁷² Kadmon, Stella: „Vereinbarung 30.Oktober 1970“, Punkt 2d, Typoskript, E 4821 Archivbox 4-K1, NL Kadmon/ TM.

¹⁷³ Prinz, Recherchegespräch 2014.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Klaus, Rudolf U.: „Ohne Plüsch und Illusion“, *Kurier* 4.Oktober 1971, Nachlass Kadmon/THW.

In der *Arbeiter Zeitung* findet man ebenfalls eine detailreiche Beschreibung der neuen Räumlichkeiten. Diese hebt besonders die „kahle Werkstattnüchternheit“ heraus, die „für eine neue Ära“ steht und somit ein „neues Theatergefühl geschaffen worden[ist], das sich auf die zukünftige Form der Darbietung (um nicht zukünftiger Stil zu sagen) auswirken wird.“¹⁷⁶

4.1.1 *Wildwechsel* von Franz Xaver Kroetz

Wildwechsel gelangt am 2. Oktober 1971, kurz nach seiner Uraufführung in Dortmund¹⁷⁷, zur österreichischen Erstaufführung. Die erste im offiziellen Kollektiv erarbeitete Inszenierung ist sogleich auch die Produktion, in der Rudolf Jusits sein Schauspiel-Debüt am Theater der Courage feiert. Prinz erinnert sich an den Beginn Jusits' Arbeit an der Courage:

„Wir sahen ihn bei einer Aufführung am Reinhardt Seminar. Direkt aus dem Reinhardt Seminar kam der Rudi an die Courage. Die Seminaristen waren ja auch sehr viel bei uns, die hat das plötzlich interessiert. Auf jeden Fall hat der Rudi Jusits dann beim *Wildwechsel* gespielt, eine kleine Rolle. Dann spielt er diese große Rolle in *Eisenwischer* vom Henkel.“¹⁷⁸

Im Programmheft zu *Wildwechsel* berichtet das Ensemble über die Probenarbeiten folgendes:

So beginnen wir uns langsam das Stück vorzustellen. Vor einer riesigen, verzerrten Gerichtssaaltüre, vor der alle menschlichen Proportionen ins Zwergenhafte abrücken, spielen Schauspieler eine Ballade von der Beengtheit kleinbürgerlichen Lebensgefühls (ohne Geld gibt's keine Liebe), von unterdrückter Sexualität, Eifersucht und Herrschsucht, Kontaktlosigkeit und Mißtrauen und Ausbruchsversuchen, die mit Mord und Totschlag enden.¹⁷⁹

Wildwechsel entstand in Folge verschiedener Zeitungsartikel über den Mord am Vater der noch minderjährigen Erika B. aus Oldenburg im Juni 1968. „Vor den Augen und mit Billigung seiner 14 Jahre alten Tochter soll der 45 Jahre alte Torfarbeiter Wilhelm B. am 31. Juli vom 19 Jahre alten Liebhaber des Mädchens ermordet worden sein.“¹⁸⁰ Die beiden Jugendlichen wollten verhindern, dass der Vater von der Schwangerschaft der

¹⁷⁶ H. St.: „Sozialbild aus Sprechmustern“, *Arbeiter Zeitung* 5. Oktober 1971, Nachlass Kadmon/THW

¹⁷⁷ *Wildwechsel*. Regie: Manfred Neu, Studiobühne- Städtische Bühnen Dortmund UA 3. Juni 1971

¹⁷⁸ Prinz, Recherchegespräch 2014.

¹⁷⁹ Berner, Dieter: „Über den Autor bei der Probenarbeit“, Programmheft *Wildwechsel* 1972, Archivbox 18, Mappe Okt.71- Sept. 72, Nachlass Kadmon/THW.

¹⁸⁰ „Jugendliches Liebespaar wegen Mordes vor Gericht“, *Münchener Merkur* Juni 1968, Zeitungsartikel aus dem Teilnachlass Kadmon, E 4821 Archivbox 4, NL Kadmon/ TM.

Tochter erfährt. Alfred M. und Erika B. wurden vom Oldenburger Landesgericht zu zehn Jahren Jugendstrafe verurteilt.¹⁸¹ Otto F. Riewoldt schreibt in seinem Aufsatz „Zum Drama und Theater der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland“ über Kroetz:

„Seine ab 1971 in schneller Folge auf den Bühnen erscheinenden frühen Stücke (schon in der Spielzeit 1972/73 ist er der meistgespielte deutschsprachige Gegenwartsdramatiker) sind naturalistische Zustandsbeschreibungen enger, auswegloser Situationen, detailgenaue Abbilder einer schlimmen Realität am untersten Rand der Gesellschaft, die sich sonst hinter Boulevardschlagzeilen und Polizeiberichten verbirgt.“¹⁸²

Die Stücke *Wildwechsel* und *Hartnäckig* sind die ersten beiden Versuche Kroetz‘ sich dem Stil Marieluise Fleißers und Ödon von Horvaths anzunähern: dem ‚kritisch-realistische Volksstück‘¹⁸³. Kroetz, der in den sechziger Jahren unter anderem am Bühner Theater in München tätig war, kam mit der kritischen Volksdramatik Fleißers das erste Mal während der Produktion Rainer Werner Fassbinders *Zum Beispiel Ingolstadt*, 1967 in Berührung.¹⁸⁴ In einem unveröffentlichten Interview mit Corinna Brocher verdeutlicht Fassbinder die Ausgangssituation Kroetz‘, bevor er mit seiner kritischen Dramatik öffentliche Wirkung erzielte:

„Kroetz, der selber an sich ein Urbayer ist, hatte zu dem Zeitpunkt noch einen großen Widerstand gegen die bayerische Sprache, hatte Romane geschrieben, die so aus A, E und Is bestanden und so. Es hat ihm auch zu der Zeit ein Theater vorgeschwebt, in einer ähnlichen Art mit Lauten, mit Tönen zu spielen, und er hat sich gegen diesen Realismus, den das Fleißer-Stück hatte, erst mal sehr gewehrt. [...]“¹⁸⁵

Fleißer und Horvath hatten maßgeblichen Einfluss auf die Stücke Fassbinders, sowie auf den ehemaligen Reinhardt Seminar-Kollegen von Franz Xaver Kroetz, dem deutschen Dramatiker Martin Sperr.¹⁸⁶

Der Inhalt von *Wildwechsel* dreht sich um die dreizehnjährige Erika und ihrem sechs Jahre älteren Freund Alfred. Aufgrund des Altersunterschiedes kommt es zur Verhaftung

¹⁸¹ „Mit dem Geliebten den Vater ermordet“, *Süddeutsche Zeitung* 22. Juni 1968, Teilnachlass Kadmon, E 4821 Archivbox 4, NL Kadmon/ TM.

¹⁸² Riewoldt, Otto F.: „Zum Drama und Theater der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland“, In: Durzak, Manfred: *Deutsche Gegenwartsliteratur- Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam jun. 1981, S.140.

¹⁸³ Vgl. Riewoldt, Otto [Hg.]: *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: suhrkamp 1985, S.11.

¹⁸⁴ Vgl. Riewoldt, Franz Xaver Kroetz.. 1985. S.10f.

¹⁸⁵ Brocher, Corinna: „Rainer Werner Fassbinder. Interview“ In: Riewoldt, Otto [Hg.]: *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: suhrkamp 1985, S. 24f.

¹⁸⁶ Vgl. Riewoldt, Otto: *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkampverlag 1985, S. 10f. und 321f.

und Alfred muss für einige Zeit ins Gefängnis, wird aber nach kurzer Zeit aufgrund guter Führung wieder entlassen. Das jugendliche Liebespaar trifft sich wieder heimlich. Erikas Vater, Erwin, stellt sich zwischen die beiden, als er davon erfährt. Mutter Hilde ist machtlos und widmet ihre Zeit lieber ihrem Haushalt. Erika wird schwanger und um dem verständnislosen Vater zu entgehen, schmieden die Jugendlichen den Plan, den Vater aus dem Weg zu räumen. Als Versöhnungsversuch Alfreds getarnt locken sie Erwin in die Nähe eines Waldes, schießen ihn an und erschlagen ihn schlussendlich mit dem Gewehr. Die dreizehnjährige Erika wird in der Wiener-Fassung von Elisabeth Stepanek und Alfred von Bernd Spitzer gespielt. Erikas Mutter Hilde wird von Friedericke Weber dargestellt. Emanuel Schmied verkörpert den starrsinnigen Vater Erikas.

Großen Wert und präzise Anwendung erfährt bei Kroetz der Dialekt. Um ein realistisches Bild auf die Bühne zu bringen schreibt der junge Münchner im bayrischen Dialekt. „Für Kroetz ist Dialekt die introvertierteste, verschlossenste Sprache. Und so behandelt er den Dialog als perfektes Ausdrucksmittel von Figuren, die ihrerseits an ihrer Introvertiertheit, an ihrer Unfähigkeit, Probleme durch menschliche Kontakte zu lösen, scheitern.“¹⁸⁷ Für die Inszenierung in Wien wird der bayrische Dialekt ins Wienerische transportiert. In einem Interview mit dem ORF, als Teilbeitrag des 1981 ausgestrahlten Porträts zu Stella Kadmon: ‚Mutter der Courage‘ beschreibt Dieter Berner das Prinzip der kollektiven Regiearbeit mit dem Autor Franz Xaver Kroetz zu *Wildwechsel*:

„Wir haben bei Wildwechsel auch den Autor, den Franz Xaver Kroetz eingeladen gehabt und haben dann dort so gearbeitet, dass einer inszeniert hat, der andere das beobachtet hat, auch der Franz Xaver Kroetz der als Autor da war, seine Meinung dazu abgegeben hat. Dann jemand anderes eine Szene inszeniert hat und wieder jemand anderer seine Meinung dazu abgegeben hat. Und so haben wir versucht unsere Arbeit irgendwie auf eine breitere Basis zu stellen.“¹⁸⁸

Franz Xaver Kroetz kommt für die Probenarbeiten nach Wien, um mit dem Kollektiv am Stück zu arbeiten. Über diese Zusammenarbeit mit dem Autor schreibt Berner: „Franz Kroetz ist kein Dichter souveräner Distanz, sein Realitätsbezug ist sehr stark. Unter dem Milieu, das er beschreibt, hat er selbst gelitten. Oft erzählt er auf den Proben persönliche Erlebnisse, um Verhaltensweisen seiner Figuren zu erklären.“¹⁸⁹ Besonderen Wert legt

¹⁸⁷ Böhm, Gotthard: „Wirklich Courage“, *Die Presse* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁸⁸ ORF- Fernseharchiv, Mutter Courage°. Stella Kadmon- Ein Porträt. Gestaltung: Hetzer, Koschka; Krauss, Cornelia; Palma, Bernd, 03. Dezember 1981, *Interview mit dem Kollektiv*

¹⁸⁹ Berner, Dieter: „Über den Autor bei der Probenarbeit“, Programmheft Wildwechsel 1972, Archivbox 18, Mappe Okt. 71- Sept. 72, Nachlass Kadmon/THW.

Kroetz darauf, „daß keine der Figuren denunziert wird. Man dürfe es dem Zuschauer nicht zu leicht machen [...]“¹⁹⁰

Rudolf Jusits spielt im ersten Stück der offiziellen Kollektiv-Saison die Rolle von Alfreds Freund „Dieter“, der mit Alfred in einer Hühnerschlachtereie arbeitet. Von den Kritikern wird die Inszenierung von *Wildwechsel* mit Sätzen wie: „Wien hat wieder ein Theater der Courage“¹⁹¹ und „Ein wichtiger Abend. Er sagt Gültiges aus. Man sollte nicht darüber hinweggehen“¹⁹², die Aufführung sei „wesentlich besser als das Stück, [...]“¹⁹³ oder „Die Courage hat alle Chancen ihrem Namen wieder Ehre zu machen.“¹⁹⁴, gefeiert. Großes Lob erfährt die Gemeinschaftsregie Berner- Quetes und vor allem die Hauptdarsteller Elisabeth Stepanek und Bernd Spitzer, Emanuel Schmied und Friederike Weber. Auch die Nebenrollen erfahren großes Lob, so heißt es in der christlich-sozialen Tageszeitung, dem *Niederösterreichischen Volksblatt*: „Elisabeth Stepanek und Bernd Spitzer, trefflich unterstützt durch Rudolf Jusits in einer größeren, durch Werner Prinz, Paul Köppler, Heino Fischer und Elvira Neustädte in kleinen Episoden [...]“.¹⁹⁵

Kritisch gegenüber dem Stück zeigt sich die christlich-konservative Wochenzeitung das *Kirchenblatt* mit der Frage: „Wem hilft diese Aneinanderreihung von Unappetitlichkeiten und Grauslichkeiten- unterbrochen durch ein klein wenig Hintertreppenpoesie?“¹⁹⁶. „Außerordentlich beeindruckt“¹⁹⁷ und mit „andauerndem Applaus für das Team“¹⁹⁸, berichten die Tageszeitungen der *Kurier* und die *Presse* von der Premiere. Knapp ein Jahr nach der Saisonöffnung mit *Wildwechsel* durch das Kollektiv des Theaters der Courage, gastieren die Wiener in München bei der Werkraumtheaterwoche¹⁹⁹, im September 1972, mit der Inszenierung. Im Vergleich zum Wiener Echo der Presse „hielt

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Böhm, Gotthard: „Wirklich Courage“, *Die Presse* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹² Winger, Richard: „Theateridyll in der Wohnküche“, *Kronen Zeitung* 5. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹³ Huppert, Hugo: „Präzision der Lieblosigkeit“, *Volksstimme* 6. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹⁴ E. Th.: „Alles neu“, *Wochenpresse* 6.10.1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹⁵ W.M.: „Aus Horvaths Erbmasse“, *Niederösterreichisches Volksblatt* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹⁶ „Wildwechsel“ (ungezeichnet), *Kirchenblatt* 7. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹⁷ Klaus, Rudolf U.: „Ohne Plüsch und Illusion“, *Kurier* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹⁸ Böhm, Gotthard: „Wirklich Courage“, *Presse* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

¹⁹⁹ *Wildwechsel*. Regie: Dieter Berner u. Wolfgang Quetes, Ensemble des Theaters der Courage, Gastauftritt im Werkraumtheater der Münchner Kammerspielen, München 4. September 1972.

sich [das Münchner Publikum] an den weanerischen Touch und erkannte offensichtlich nur das Farcehafte dieser Tragödie²⁰⁰, da es sich „köstlich amüsierte, wo es wirklich nichts zu lachen gab.“²⁰¹ Joachim Kaiser, Chefredakteur der *Süddeutschen Zeitung* schreibt dazu: „Was anfangs als sorgfältige volkstückhafte Typisierung naturalistisch überzeugt, das verebbt in mäßigem Mißlingen.“²⁰² Seiner Meinung nach herrscht statt der von Kroetz betonten ‚Sprachlosigkeit‘ eine „unfreie Informationspedanterie“, die Figuren stünden für nichts ein und ließen zu wenig Platz für die eigene Phantasie, daran sei aber nicht die Inszenierung von Quetes und Berner Schuld, sondern das Stück selbst.²⁰³

Die Bühne ist simpel, besteht aus einigen größeren, multipel einsetzbaren Holzpaletten, ganz nach den Anmerkungen des Autors: „Die Kargheit der Sprache sollte eine Sparsamkeit des Bühnenbildes entsprechen.“²⁰⁴ Illusionen werden durch den eigenhändigen Umbau der Szenerie durch die Schauspieler restlos aufgelöst. Aus immer wieder wechselnden Holzpalettenkonstellationen formen sich Küche, Schlafzimmer, Gasthaus, Verstecke und freie Natur. Die Kostüme ähneln Alltagsbekleidung, da die Aufführung wie Kroetz des Öfteren betont, ein realistisches Modell darstellen soll.

In der Regie von Dieter Berner wurde *Wildwechsel* 1972, in Kooperation mit dem ORF, auch aufgezeichnet und ausgestrahlt.²⁰⁵ Der 85-minütige Fernsehfilm entspricht der Aufführung im Theater der Courage. 1973 entstand eine weitere Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder für das deutsche Kino.²⁰⁶

4.1.2 *Eisenwischer* von Heinrich Henkel

Eine größere und bedeutendere Rolle bekommt Rudolf Jusits im vierten Saisonstück *Eisenwischer* von Heinrich Henkel. Werner Prinz, der schon bei *Wildwechsel* mit Jusits gearbeitet hat erinnert sich:

²⁰⁰ Bleisch, Ernst Günther: „Wie gehabt: Mief“, *Münchner Merkur*, 6. September 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²⁰¹ Mache, Hannes S.: „Theater von Bremen bis Wien“, *Trostberger Tageblatt* 15./16. September 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²⁰² Kaiser, Joachim: „Kroetz- an Fakten gescheitert“, *Süddeutsche Zeitung* 7. September 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Kroetz, Franz Xaver: „Wildwechsel“, In: Franz Xaver Kroetz. Gesammelte Stücke, von Franz Xaver Kroetz. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1976. S.4.

²⁰⁵ *Wildwechsel*. Regie: Dieter Berner, Aufführung des Theaters der Courage. Wien: 1972; Fernsehfilm, ORF 20. September 1972

²⁰⁶ *Wildwechsel*. Regie: Rainer Werner Fassbinder, West Berlin: 1973; Fernsehfilm, Intertel/Sender Freies Berlin (SFB) 9. Januar 1973

„Ich war dann ziemlich schnell der Meinung, dass der Rudi das spielen kann. Diese Rolle war nicht so einfach. Woher bekommt man diesen Wahnsinnigen, der da mit dem anderen zusammen das Rohr streicht? [...] Der ist einfach so, der hat irgendwas völlig wahnsinniges, was keiner hat. Den braucht man.“²⁰⁷



Abb. 2: Jusits als Malergesell 1972

Jusits Leistung als Schauspieler in dieser Inszenierung wird mit dem Förderpreis der Josef-Kainz Medaille für Schauspiel 1972, mit 10.000 Schilling dotiert, ausgezeichnet. In seiner Rolle als Malergesell streicht er im Keller einer Firma an der Seite des Malermeisters Lötscher Rohre. Prinz berichtet über die beiden:

„Der Rudi und er, das war eine Kombination aus zwei Schauspielern, das passiert dir ganz selten. Der Rudi war ja ein sehr emotionaler Mensch, der sehr aus sich heraus gespielt hat und der Emanuel war dieser große Denker. Der Rudi hat die Sehnsucht nach dem Denken gehabt, das war wirklich toll.“²⁰⁸

Während Kroetz für seine Stücke Themen wie ungewollte Schwangerschaften und Schwangerschaftsabbruch (*Heimarbeit*, *Hartnäckig* und *Michis Blut*), Mord aus Ausweglosigkeit (*Wildwechsel*, *Heimarbeit*, *Männersache*), Behinderung und Außenseitertum (*Hartnäckig*) wählt, „erschloß sich der neuen realistischen Dramatik zu Beginn der 1970er Jahre ein weiteres Gegenstandsfeld: die Arbeitswelt.“²⁰⁹ Wie auch Franz Xaver Kroetz kommt Heinrich Henkel aus der Arbeiterschicht. Als gelernter Maler

²⁰⁷ Prinz, Recherchegespräch 2014.

²⁰⁸ Prinz, Recherchegespräch 2014.

²⁰⁹ Riewoldt (1981), S.143.

und Tapezierer sammelte Henkel Erfahrungen in der Industrie und setzte sich genau mit diesen Problemen der Arbeiter in seinen Theaterstücken auseinander.²¹⁰ Probleme, die aufgrund der wachsenden Industrialisierung und dem vorherrschenden Kapitalismus sich in immer schlechter werdenden Arbeitsbedingungen zeigen.

Die Dreifach-Regie, diesmal bestehend aus Quetes, Berner und Prinz, transportiert den Dialog des Stücks wieder ins Wienerisch-Proletarische. Wie schon bei Franz Xaver Kroetz dient die Anpassung des Dialekts „sozialer Fixierung und milieuhafter Authentizität“²¹¹, wie Harald Sterk, Kulturjournalist der *Arbeiter Zeitung* den Arbeitsprozess des Kollektivs zu *Eisenwischer* in einem Vorbericht festhält:

„Ich habe durch einen Zufall einen Vormittag lang miterlebt, wie die Wiener Textfassung entstanden ist, wie Schauspieler und Regisseure buchstäblich um jede Wendung, um den jeweils passenden Dialektausdruck gekämpft haben. Die produktive Spannung bei dieser Arbeit merkt man in jedem Satz, der gesprochen wird.“²¹²

Um Henkels Arbeiter so realistisch wie möglich spielen zu können, verbrachte das Courage-Team mehrere Tage in einer Anstreichfirma.²¹³ Die Inszenierung wird im Kollektiv erarbeitet. Das heißt, sowohl Regie als auch Schauspieler sind an der Erarbeitung der einzelnen Schritte, wie in diesem Fall der Sprache bzw. der Dialektausarbeitung und Dramaturgie, aktiv beteiligt. Die Aufgaben der jeweiligen Personen im Kollektiv sind zwar als solche strukturiert, lassen aber genug Spielraum um in einem sozialen Miteinander das Projekt gemeinsam zu gestalten. Im Gegensatz zu Henkels Originalfassung hat man sich im Courage-Kollektiv dazu entschlossen, den Schluss ebenfalls zu verändern, indem nicht nur Lötscher, der alte Malermeister an der Gasvergiftung stirbt, sondern auch Volker, sein junger Gesell, der bei Henkels Version überlebt. Die beiden Figuren stehen jeweils für eine Arbeitergeneration.

Lötscher ist seit 27 Jahren Eisenwischer der Firma und bestreicht tagein tagaus in den Tunnelsystemen der Industrie endlose Rohre. An die Monotonie hat er sich gewöhnt, ist abgestumpft, fragt nicht nach dem Sinn, vertraut beharrlich auf das Arbeitssystem und seinen Vorgesetzten. Der Malergeselle Volker wird ihm an die Seite gestellt, verkörpert die jüngere Generation der Arbeiter. Er fragt nach, vertritt seine eigenen Ansichten und

²¹⁰ Vgl. Marschall, Brigitte: „Henkel, Heinrich“, In: Kotte, Andreas (Hg.). Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag: Zürich 2005, Bd. 2, S. 823-824.

²¹¹ Riewoldt (1981), S.142

²¹² Sterk, Harald: „Der Triumph eines neuen Theaterteams“, *Arbeiter Zeitung* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²¹³ Ebd.

wird mit starren Meinungen des Alten konfrontiert. Es kommt immer wieder zu Diskussionen. Nach einiger Zeit gewöhnt sich Volker ebenfalls an die monotone Arbeit und fragt nicht mehr nach dem Sinn seiner Tätigkeit. Im zweiten Akt von *Eisenwischer* kommt es am Ende zur Eskalation. Was anfangs wie ein plötzlicher Aufstand gegen das System erscheint, ist ein Rauschzustand der beiden, ausgelöst durch defekte Ventilation im Tunnel und den giftigen Gasen vom Lack mit dem die Eisenwischer ihre Rohre lackieren. Beide sterben durch die Fahrlässigkeit des Systems, dem sie bedingungslos vertraut haben. Vermutlich hat sich das Courage-Team für den Tod Volkers entschieden, um einzuräumen dass es für die jüngeren Arbeitergenerationen ebenso gefährlich ist in dieser gesellschaftlichen und vor allem industriellen Maschinerie unterzugehen.²¹⁴

Den alten Malermeister und Eisenwischer spielt Emanuel Schmied, der schon in Wildwechsel mit Jusits auf der Bühne stand. Rudolf Jusits verkörpert den jungen Malergesell Volker, der Lötscher im ersten Teil immer wieder Parole bietet. In der Nebenrolle des ‚Monteurs‘ ist Goetz Kaufmann zu sehen. Werner Prinz tritt als ‚Chef‘ der beiden Eisenwischer auf.

Nach der Premiere am 17. Februar 1972 liest man im *Kurier* eine scharfe Kritik. Die Arbeiterthematik, die Heinrich Henkel gewählt hat, sei „un glaublich“²¹⁵. Henkel sei gelernter Maler bzw. Anstreicher „also: Wichser, bevor ihm jemand in Basel einredete er sei Dramatiker.“²¹⁶ Selbst die Tatsache, dass Henkel für *Eisenwischer* 1970 den Förderpreis zum Gerhart-Hauptmann-Preis²¹⁷ erhielt, scheint den Kritiker wenig zu beeindrucken. „Wäre er doch beim ‚Wichsen‘ geblieben!“ heißt es, nachdem Henkels Werk als „bedauerlichen Arbeitsunfall“ mit „keinerlei dramatisch-theatralen Dimension“ beschreiben wird.²¹⁸ Was die Regie betrifft, so schreibt der *Kurier* „bewundernswert“, Schmied und Jusits spielen „großartig“.²¹⁹ Anerkennendes Lob erfährt die Inszenierung der Dreifach-Regie vom *Niederösterreichisches Volksblatt*, der *Wiener Zeitung*, *Der Presse*, der *Arbeiter Zeitung* und der *Volksstimme* gleich nach der Premiere.

Rudolf Jusits rückt mit seiner Darstellung als Volker, dem jungen Arbeitergesellen, der seine eigenen Weltansichten und Ambitionen hat, ins Licht der Wiener Kritiker.

²¹⁴ Vgl. Henkel, Heinrich. *Eisenwischer*. Zürich: Diogenes 1971

²¹⁵ RUK: „Das Risiko der ‚Wichser‘“, *Kurier* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. Marschall, Brigitte: „Henkel, Heinrich“, In: Kotte, Andreas (Hg.). *Theaterlexikon der Schweiz*, Chronos Verlag: Zürich 2005, Bd. 2, S. 823-824

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. RUK: „Das Risiko der ‚Wichser‘“, *Kurier* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

„Großartig bis in kleinste Nuancen“²²⁰ schreibt die *Presse* über Schmied und Jusits. Fritz Walden spricht in der Mai-Ausgabe der Zeitschrift *Die Zukunft* von einer „dermaßen diffizilen Schauspielkunst, wie sie zurzeit keine große Wiener Bühne zu bieten hat.“²²¹

Das Regiekollektiv erhält ebenfalls sehr positive Kritik. Als Beispiel sei hier Harald Sterk von der *Arbeiter Zeitung* zitiert:

„Das junge Courageteam hat mit Heinrich Henkels Eisenwischer eine Aufführung herausgebracht, die nicht nur keinen Vergleich mit jeder anderen zurzeit in Wien laufenden Inszenierung zu scheuen braucht, sondern in puncto geistigen Aufwand und investierter Arbeitskraft das bisher weitaus erfreulichste Produkt einer sonst eher betrüblichen Saison ist.“²²²

Das Bühnenbild der Inszenierung der *Eisenwischer* bestand aus einer Vielzahl miteinander verbundenen Rohren, die auf einem Gerüst befestigt bis zur Decke ragen. Die Rohre, für das auch bis in den Zuschauerraum ragende Bühnenbild von Erwin Hofer und Dietmar Matejcek, wurden von verschiedenen einschlägigen Firmen wie z.B. den Ranshofener Metallwerken bezogen. In den Kritiken wird es als „monumental“²²³, „beängstigend“²²⁴ und „wie es realistischer nicht zu denken ist“²²⁵ beschrieben.

Das Spielen in diesem Bühnenbild schildert Prinz:

„Das war eine irrsinnige Geschichte. Da haben wir einen gekannt, durch den Quetes, der eine Firma gehabt hat und die hatten so Rohre. Der kam dann und hat sich auch für Bühnenbild interessiert. Es war ein ungeheurer Aufbau, so etwas hab ich noch nie gesehen. Mit diesem Stück hatte Rudi Jusits dann auch praktisch seinen Durchbruch, gemeinsam mit dem Emanuel Schmied, der auch mitspielte.“²²⁶

²²⁰ k.k.: „Im Netz der Monotonie“, *Die Presse* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²²¹ Zeitungsausschnitt von *Die Zukunft* Mai 72/9, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

²²⁴ RUK: „Das Risiko der ‚Wichser‘“, *Kurier* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²²⁵ tin: „Kimmzüge im Rohrsystem“, *Wiener Zeitung* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²²⁶ Prinz, Recherchegespräch 2014.



Abb. 3: Jusits im Bühnenbild von „Die Eisenwischer“

4.1.3 *Bremer Freiheit* von Rainer Werner Fassbinder

„Bekannt ist Rainer Werner Fassbinder vor allem als Filmemacher, weniger als Theaterregisseur oder Dramatiker. Und doch haben seine Filme etwas eigentümlich Bühnenhaftes, ein Bewusstsein ihrer selbst, das es ihnen erlaubt, die Grenzen des mimetischen Realismus zu überwinden.“²²⁷

Fassbinders Anfänge am Theater gehen auf seine Zeit am action-theater in München zurück, aus dem 1968, mit einigen Mitgliedern des Ensembles gegründete antiteater hervorgeht.²²⁸ In der Zeit von 1967-1974 schreibt Fassbinder sechzehn Theaterstücke, unter anderem auch *Bremer Freiheit*.

Mit der Inszenierung von Rainer Werner Fassbinders *Bremer Freiheit* beendet das neue Kollektiv des Theaters der Courage ihre erste Saison 1971/72. Georg Remoundos, ein

²²⁷ Barnett, David. *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*. Leipzig: Henschel Verlag 2012 (Orig. Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre, Cambridge: University Press 2005) S.9

²²⁸ Vgl. Ebd.

Studienkollege Dieter Berners und Wolfgang Quetes am Reinhardt Seminar, führt das erste Mal in der *Courage*, gemeinsam mit Kollektivmitglied Werner Prinz, Regie.

Bremer Freiheit ist ein Emanzipationsdrama einer Frau, die sich ihre Freiheit durch Mord an ihren Mitmenschen erkämpft. Das Stück spielt am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Bremen. Geesche ist die Frau Miltenbergers, den sie ihres Vaters Willen geheiratet hat. Dieser, ein trinksüchtiger, brutaler Tyrann, schlägt und verfügt über sie wann es ihm gefällt. Eines Abends als die Freunde Gottfried, Zimmermann und Rumpf das Haus verlassen haben, belustigt von den Demütigungen Miltenbergers gegenüber seiner Frau, vergiftet Geesche ihren Mann mit Rattengift aus der Kaffeekanne. Er bleibt aber nicht das einzige Opfer. Die Bremer Hausfrau, die Miltenbergers Freund Gottfried zugetan ist, macht diesen zu ihrem neuen Mann an ihrer Seite. Die Mutter, die der Bremerin aufgrund ihres unehelichen Verhältnisses mit strikter kirchlicher Moral gegenredet wird ebenfalls vergiftet. Die Kinder die Gottfried als Vorwand benutzt Geesche nicht heiraten zu müssen, werden von ihr vergiftet und als er sich weiterhin weigert, ist auch er selbst kurze Zeit später tot. Der Vater, Timm, der sie um des Besitzes Willen wieder verheiraten will, wird ebenfalls vergiftet und so sterben in der Folge noch einige anderen, die sich ihr in den Weg stellen, an dem von ihr verabreichten Rattengift. Was anfänglich eine Tat aus Verzweiflung und Befreiung aus den Händen eines Tyranns zu sein scheint, wird mit jedem Mal, bei dem sie die weißen Kügelchen in den Kaffee gleiten lässt, grotesker. Jeder, der ihrer Freiheit im Wege steht, wird beiseite geräumt.²²⁹ Der Fall der Geesche Margarethe Gottfried existierte in der Realität. Anhand eines Zeitungsartikels aus dem frühen 19. Jahrhundert erarbeitet Fassbinder sein ‚bürgerliches Trauerspiel‘ und macht die Giftmischerin zur ‚Vorkämpferin der Frauenemanzipation des 19. Jahrhunderts‘²³⁰ Diese Emanzipation erfährt gegen Schluss des Stückes ihre verbale Ausführung in einem Streit zwischen Geesche und ihrem Bruder Johann, der, gerade aus dem Krieg zurückgekehrt, die Wirtschaft, die Geesche solange allein geführt hat, übernehmen will.

„Johann: Ach Schwesterchen, du bist doch eine Frau. Als Frau kann man zwar vieles lernen, doch niemals Spaß an Arbeit haben. Du wirst dich schon wieder dran gewöhnen, daß nur der

²²⁹ Fassbinder, Rainer Werner: *Antiteater* 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972

²³⁰ Wagner, Renate: „Da muss Rattengift her“, Zeitungsausschnitt aus dem Nachlass Kadmon, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

Haushalt deinen Kopf erfüllt, wirst Lieder singen am Herd, die Arbeit macht nur hart, verdirbt die weichen Züge einer Frau, du willst doch wieder einen Mann im Herzen haben, Geesche.

Geesche: [...] Der Mann muß akzeptieren, daß die Frau Verstand in ihrem Kopf hat und Vernunft. Kann sein, daß dieser Mann noch nicht geboren ist, so werd ich mich enthalten können.

Johann: Geesche, ich...

Geesche: Lass mich zu Ende sprechen, Johann, dafür war ich auf dieser Erde, daß ich Gedanken haben und zu Ende sprechen darf. Ganz ruhig, Johann, ruhig. Hör mir zu. Ich werde die Geschäfte nicht aus meinen Händen geben. Nie. Ich werd mein Leben leben wie ich will. Sein Leben leben, Johann, das soll das Streben aller Menschen sein. Und eine Frau, das ist ein Mensch, auch wenn es viel zu wenig Männer oder Frauen gibt, die das schon wüßten.“²³¹

Uwe Falkenbach als ‚Miltenberger‘ spielt an der Seite Ute Laschs, die in der Hauptrolle der ‚Geesche‘ nicht nur ihren ‚Vater Timm‘, gespielt von Bernd Spitzer, sondern auch Miltenbergers Freunde ‚Gottfried‘ verkörpert durch Rudolf Jusits, Johannes Kaiser als ‚Zimmermann‘ und ‚Rumpf‘ gespielt von Wolfgang Quetes, vergiftet. ‚Geesches Mutter‘, die ihr schlussendlich auch zum Opfer fällt, wird von Berta Kammer gespielt. In weiteren Rollen finden sich Bernd Spitzer als ‚Johann‘, Lena Rothenstein-Kolm als ‚Luisa‘ und Gerhard Essler als ‚Pater Markus‘.

Die Pressestimmen zur schauspielerischen Leistung dieser Inszenierung sind geteilt. So schreibt beispielsweise Eleonore Thun von der *Wochenpresse*, dass die Schauspieler der Courage „mit großer Disziplin die ‚sozialen Ursachen‘“²³² aus dem Stück herausgearbeitet haben. Inszeniert wurde ihrer Meinung nach mit „Humor und Delikatesse“²³³. Für Richard Winger von der *Kronen Zeitung* ist die Inszenierung keinesfalls gelungen: „Die Aufführung parodiert das Stück und gibt schonungslos seine Schwächen preis [...]“²³⁴ Renate Wagner beschreibt ihre Enttäuschung über den Abend mit Entsetzen: „So dargeboten, blieb die ‚Bremer Freiheit‘ jedoch ein Abend, der auf das Peinlichste nicht mit sich selbst anzufangen wußte“ und das Ensemble des Theaters der Courage hätte „durchwegs zwischen schlecht und indiskutabel gespielt“.²³⁵ Rudolf Jusits in der Rolle des Michael Gottfried, einem opportunistischen, schein-liberalen Geschäftsmann und zweiten Ehegatten der Bremer Giftmischerin, wird zum Vorwurf

²³¹ Fassbinder, Rainer Werner: *Antiteater* 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S.91f.

²³² Thun, Eleonore: „Moritaten“, *Wochenpresse* 11.Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²³³ Ebd.

²³⁴ Winger, Richard: „Zehn kleine Negerlein“, *Kronen Zeitung* 5. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²³⁵ Wagner, Renate: „Da muss Rattengift her“, Zeitungsausschnitt aus dem Nachlass Kadmon, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

gemacht, seine „entscheidende Figur nur vage“²³⁶ verkörpert zu haben. Winger kritisiert dazu: „Disziplin in Sprache und Darstellung fehlen ihm. Die Farce wird bald vollends zum Wurstspiel, gegen Schluß immer schlampiger gearbeitet.“²³⁷ Im Gegensatz dazu heißt es im *Kurier*, dass allein Lena Rothstein-Kolm und Rudolf Jusits in ihre Rollen finden.²³⁸ In der *Arbeiter Zeitung* lobt Harald Sterk durchaus die schauspielerische Leistung Ute Laschs als „Glücksfall des Abends“ und „der Rest spielt mehr oder minder gute Statisterie, Episodenvolk [...]“²³⁹. Gunther Martin schreibt nach der Premiere begeistert: „Man muß dem Ensemble am Franz-Josefs-Kai wieder jene zum überzeugenden Publikumserfolg führende künstlerische Konsequenz bescheinigen, mit der dort in Inszenierungen erarbeitet werden.“²⁴⁰

Rudolf John, Theaterkritiker für den *Kurier*, berichtet von Zwischenrufen aus dem Publikum bei der Premiere, Geeshe solle ihm nun schon den (vergifteten) Kaffee geben, rief man aus dem Publikum, wenn diese von Neuem von einem Mannsbild drangsaliert wurde.²⁴¹ John stellt bei der Inszenierung eine „gaghaft-komische Überzeichnung der Figuren“ fest, was seiner Meinung nach dazu führte, dass Geesche mehr oder weniger vom Publikum ausgelacht wurde und dies sicher nicht im Sinne Fassbinders gewesen wäre.²⁴² „Das Premierenpublikum sah ein Mißverständnis“²⁴³ schreibt er als Schlusssatz seiner Kritik. Mit dieser durchaus polarisierenden Aufführung beendet das Kollektiv des Theaters seine erste ‚erfolgreiche‘ Saison.

²³⁶ Winger, Richard: „Zehn kleine Negerlein“, *Kronen Zeitung* 5. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²³⁷ Ebd..

²³⁸ John, Rudolf: „Morden um der Freiheit Willen“, *Kurier* 9. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²³⁹ Sterk, Harald: „Die Giftmischerin als Freiheitskämpferin“, *Arbeiter Zeitung* 6. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²⁴⁰ „Spielarten individueller ‚Endlösung‘“, Zeitungsausschnitt aus dem Nachlass Kadmon, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²⁴¹ John, Rudolf: „Morden um der Freiheit Willen“, *Kurier* 9. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

4.2 Kollektiv-Saison 1972/73

4.2.1 *Der Verschwender* von Ferdinand Raimund

Das Dreier-Team des Courage-Kollektivs, Werner Prinz, Dieter Berner und Wolfgang Quetes, hatte sich in der ‚ersten‘ Saison sehr bewährt. Zu verbuchen hatte das Team vier österreichische Erstaufführungen zu aktuellen Fragen bzw. Aspekten der Sozialbewegung der 1970er Jahre. Die Stücke behandeln Themen um Jugendprobleme (*Wildwechsel*), Emanzipation der Frau (*Die Versöhnung*, *Bremer Freiheit*), Außenseitertum (*Hartnäckig*) und Arbeiterklasse (*Die Eisenwischer*). Auch Stella Kadmon ist mit den Leistungen des Teams zufrieden und plante eine Verlängerung des Kollektivs für eine weitere Saison. Im Laufe des Sommers 1972 verändert sich die Situation innerhalb des Dreier-Teams, wie Stella Kadmon im September 1973 in einem Memorandum festhält:

„Leider traten zu Beginn der neuen Saison unter meinen Mitarbeitern Unstimmigkeiten auf, die das Kollektiv sprengten. Zunächst beschlossen meine Mitarbeiter, zur Inszenierung des ‚Verschwender‘, einen vierten Regisseur aus Basel nach Wien zu engagieren. Obwohl ich diesen Regisseur außerordentlich schätze, hielt ich die unverhältnismäßig große, zusätzliche Ausgabe für eine schwere Belastung, habe aber doch dem Drängen meiner Mitarbeiter nachgegeben. Nach einigen Wochen Proben ergaben sich so große Schwierigkeiten zwischen meinen Mitarbeitern und dem zugezogenen Regisseur, daß dieser seine Arbeit einstellen musste. Sein Regiehonorar wurde voll ausbezahlt.“²⁴⁴

Mit 20. September 1972 datiert, erhalten Kadmon, Berner und Quetes im Zuge einer Auseinandersetzungen ein Schreiben von Werner Prinz, indem es heißt: „Ich teile mit, daß ich mit dem heutigen Tag alle meine Funktionen in der künstlerischen Leitung des ‚Theaters der Courage‘ niederlege (oder zurücklege)“²⁴⁵. Als Begründung gibt er die Unstimmigkeiten im Team und im Ensemble an, die ihm ‚Faschismus‘ vorwerfen würden.²⁴⁶ Prinz sähe sich bereit seine Pflichten als Schauspieler und in der Organisation für die geplanten zwei Produktionen zu erfüllen, trete jedoch bis auf weiteres von jeglichen zusätzlichen Pflichten des Kollektivs zurück.²⁴⁷ Die Folgen dieser Auseinandersetzungen im Team werden im Laufe des Jahres 1973 für Stella Kadmon eine besondere Belastungsprobe. Weiters hält sie im Memorandum fest:

„Zur gleichen Zeit erklärte Quetes, daß er in Zukunft gerne mit Prinz, aber keinesfalls mit Berner zusammenarbeiten könne. Berner selbst verhandelte über ein Engagement in Zürich.“

²⁴⁴ Kadmon, Stella: „Memorandum“, September 1973, Typoskript, E 4821 Archivbox 4- K1, NL Kadmon/TM.

²⁴⁵ Brief von Werner Prinz an Stella Kadmon, Dieter Berner und Wolfgang Quetes vom 20. September 1972, E 482- 4, K1 Nachlass Stella Kadmon-Neumann/TM.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

Ich mußte, zu meinem größten Bedauern, feststellen, daß damit das Kollektiv gescheitert war.²⁴⁸

Das Kollektiv des Theaters der Courage, das erst eine Saison hinter sich hatte, mit weitgehend guten Kritiken, beginnt sich langsam aufzulösen. „Quetes verpflichtete sich zur weiteren Mitarbeit und seine Bezüge wurden daher nicht eingestellt. Für Arbeiten die Berner und Prinz dann noch übernahmen, wurden sie fallweise bezahlt.“²⁴⁹ Dieter Berner führt in der Saison 1972/73 mit Georg Remoundos Regie in der Bearbeitung von *Der Verschwender*, der ersten Inszenierung der neuen Saison, bei dem sich beide Regisseure auch selbst dem Bühnenbild widmen. Gemeinsam mit Werner Prinz führt Berner ein letztes Mal in der Courage, in *Die Schlacht bei Lobositz* von Peter Hacks, Regie. Prinz ist außerdem noch als ‚Valentin Holzwurm‘ in der Inszenierung *Des Verschwenders* zu sehen. Die Bearbeitung des Raimund-Stücks beläuft sich auf die Zusammenarbeit von Dieter Berner, Georg Remoundos und dem Wiener Dramaturgen Werner Grusch, die unter dem Titel: *Der Verschwender oder Der unaufhaltsame Fall und wundersame Wiederaufstieg des Herrn Julius von Flottwell oder Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal, doch friedlich schlummert die Kuh in ihr'm Stall oder Zufrieden muss man sein*²⁵⁰ am 19. Oktober 1972 ihre Premiere in der Courage feiert.

Im Original wird eine Fee mit Zauberperlen auf die Erde gesandt um würdevollen Menschen zu Wohltaten zu verhelfen. Cheristane, die Fee, verliebt sich in Julius von Flottwell und verhilft ihm über die Jahre zu Reichtum, den dieser mit vollen Händen verschwendet. Die Fee erschafft Azur einen Geist, der über Flottwell wachen soll. Als sich beide verabschieden, schenkt Flottwell Cheristane eine Jahr seines Lebens. Einige Jahre später möchte Flottwell Amalia heiraten. Es kommt zur Auseinandersetzung und als Flottwell Amalias Vater Flitterstein bei einem Gefecht verwundet, müssen sie fliehen. Zwanzig Jahre später kehrt Julius zurück, hat Frau und Kind verloren und irrt durch seine ehemalige Heimat. Einzig der ehemalige Bedienstete Valentin nimmt ihn auf. Als Flottwell an seines Vaters Grab geht, trifft er einen alten Bettler. Dieser, der Geist Azur,

²⁴⁸ Kadmon, Stella: „Memorandum“, September 1973, Typoskript, E 4821 Archivbox 4- K1, NL Kadmon/TM.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Manuskript zu *Der Verschwender oder Der unaufhaltsame Fall und wundersame Wiederaufstieg des Herrn Julius von Flottwell oder Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal, doch friedlich schlummert die Kuh in ihr'm Stall oder Zufrieden muss man sein*, bearbeitet von Dieter Berner, Wolfgang Quetes u. Werner Grusch, Archivbox 12, Mappe: Manuskripte 1971-1974, Nachlass Kadmon/THW

hat über all die Jahre bei Flottwell gebettelt und übergibt ihm nun den erbettelten Reichtum.²⁵¹

Das Original wird vom Courage-Team bearbeitet, Werner Prinz erklärt dazu:

„Umgedeutet! Wir haben nichts dazu- oder umgeschrieben. Der gibt ihm Aktien, da kommt man zu einer kleinen Dampfmaschine, der weiß gar nichts damit anzufangen. Der räumt die dann einfach weg. Viele Jahre später haben die Aktien natürlich gezogen. Er hatte ja keine Ahnung, er ist dann reich geworden. Im Prinzip ist das der Aufhänger dieses Stückes. Das mit dem Schatz ist ein bisschen Hanebüchen, wie ein Märchen. [...] Das war überhaupt kein Märchen, das war total realistisch.“²⁵²

Das Raimund-Stück wird, passend zur sozialkritischen Schiene des Kollektivs, umgedeutet. Die Bearbeitung befreit sich von der Raimund'schen Märchenhaftigkeit und übersetzt die Handlung in eine moderne Aktualität, in der Flottwell nicht durch einen Schatz, sondern durch längst vergessene Aktien zu Reichtum gelangt. Cheristane wird ausgespart und Azur, der von ihr gesandte Geist, wird in der Courage-Version²⁵³ zu einem Vertreter der Kaiser-Ferdinand- Nordbahn-Aktiengesellschaft. Dieser legt das von Flottwells erheischte Geld in Aktien an und übergibt ihm schlussendlich die damit erzielten Gewinne, den ‚Schatz‘. „[...] das Ganze ist halt unter dem Motto gelaufen: Naja, jetzt machen wir halt was anderes“²⁵⁴, erinnert sich Werner Prinz. Die österreichischen Kritiker sind gespalten. In der Zeitung *Die Furche* wird kritisiert, dass „durch Amputationen und Einschübe [das Stück] entscheidend verändert wurde.“²⁵⁵ In der selben Kritik der *Furche* wird weiteres bemängelt, dass das Courage-Team nur einem „derzeitigen Trend [folge], alte Stücke umzufunktionieren.“²⁵⁶ In der Tageszeitung *Kurier* schreibt Richard Winger über die Aufführung:

„Freilich war die Aufführung dort am besten, wo Raimund und das Wirtschaftsforschungskonzept der Regisseure zugleich parodiert wurden. Weil aber die eigene Absicht ernsthaft war, passierte diese doppelte Parodie nur unfreiwillig und gelegentlich. Dazwischen „brechtelte“ es zur Trommel [...].“²⁵⁷

²⁵¹ Raimund, Ferdinand. *Der Verschwender*. Berlin: Mode 1875

²⁵² Prinz, Recherchegespräch 2014.

²⁵³ Manuskript zu *Der Verschwender oder Der unaufhaltsame Fall und wundersame Wiederaufstieg des Herrn Julius von Flottwell oder Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal, doch friedlich schlummert die Kuh in ihr'm Stall oder Zufrieden muss man sein*, Archivbox 12, Mappe: Manuskripte 1971-1974, Nachlass Kadmon/THW

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Zeitungsausschnitt aus *Die Furche* 2. November 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Espenhahn, Liselotte: „Das schönste auf der Welt: Das Geld!“ *Kurier*, D.u., Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Auch Fritz Walden von der *Arbeiter Zeitung* „wittert Brechtsche Rebellenluft“, ist aber im Vergleich von der Vorstellung begeistert: „Ein zweites Mal, nach den ‚Eisenwischer‘, findet Wiens interessantester Theaterabend im Souterrain der Courage statt [...]“²⁵⁸ Reichlich gelobt werden auch Kostüm und Musik in der Raimund-Adaption, so vermerkt Walden: „Das Courage-Kollektiv wußte seinen dramaturgischen Geniestreich in sorgfältigster Kleinarbeit auf dem Bretterboden goldenen Bühnenhandwerks zu realisieren!“²⁵⁹ In der Probenzeit wird viel und lange über das Bühnenbild diskutiert, erinnert sich Werner Prinz. Georg Remoundos baut mit den Schauspielern eine dampfende Geldmaschine, aus der das Geld strömt.²⁶⁰ Nur über das Bühnenbild selbst ist sich das Team lange unsicher.

„Plötzlich sagt der Lothar Gesek, wir können ja kein großes Bühnenbild machen, gar nichts. Es hat einen Steg dahinten. Aber was ist hinten, was soll da hinten drauf? Da ist ja die weiße Wand.“ Und da hat er uns fünfzig Schilling hingelegt. Da war der Ferdinand Raimund drauf, damals. Das war eine tolle Idee. [...].“²⁶¹

Laut Werner Prinz interessierte sich auch das Burgtheater für die Raimund-Adaption und sucht um die Bearbeitung an. „Da haben wir gesagt: Na die geben wir euch nicht! Macht sie euch selber! Relativ arrogant, nicht?“²⁶²

Der Verschwender von Raimund ist ein Theaterstück, das die Laufbahn von Jusits als Schauspieler nicht nur einmal berührt. Mit dem Hobellied bewarb er sich in den sechziger Jahren am Max Reinhardt Seminar. 1972 folgt eine Bearbeitung des Stoffs vom Kollektiv der Courage, gekürzt und frei von Illusionen ganz im Sinne der 1970er Jahre, in der er die Rolle des „Fritz von Pralling“, einem ‚Freund‘ Flottwells übernimmt. 1990 spielt er den Geist „Azur“ an der Seite von Matthias Moretti als ‚Julius von Flottwell‘ in einer Inszenierung von Paris Kosmidis am Wiener Volkstheater.²⁶³ Zehn Jahre später interpretiert er, in der Regie von Karlheinz Hackl, den er Anfang der 1970er Jahre an das Theater der Courage geholt hatte, den Tischlermeister „Valentin Holzwurm“ am Theater in der Josefstadt.²⁶⁴

²⁵⁸ Walden, Fritz: „Ein Zauber- wurde ein Hippemärchen“, *Arbeiter Zeitung* 21.10.1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Prinz, Recherchegespräch 2014.

²⁶¹ Prinz, Recherchegespräch 2014.

²⁶² Ebd.

²⁶³ *Der Verschwender*, Regie: Paris Kosmidis, Wiener Volkstheater 30. Mai 1990

²⁶⁴ Programmheft zu *Der Verschwender* 1999/2000. Privatsammlung Prader; Die Premiere fand am 2. Dezember 1999 am Theater in der Josefstadt statt.

4.2.2 *Hartnäckig* von Franz Xaver Kroetz

Auch in der zweiten Saison des Kollektivs ist die Kroetzsche Dramatik vertreten. Diese findet man auf dem Spielplan nicht nur ein-, sondern gleich zweimal: *Hartnäckig* und *Heimarbeit*. Die beiden Einakter, in jeweils zwanzig Bilder geteilt, werden aufeinanderfolgend gespielt und gelangen im Theater der Courage am 3. April 1973 zur österreichischen Erstaufführung. Regie führt das ehemalige Kollektiv-Mitglied Wolfgang Quetes, der auch schon, gemeinsam mit Dieter Berner, in der vorigen Saison ein Stück von Franz Xaver Kroetz inszeniert hatte.

Wildwechsel, das in der vorherigen Saison seine österreichische Erstaufführung in der Courage erlebte und *Hartnäckig*, das vormals unter dem Titel *Der Soldat* konzipiert wurde, entstanden beide Ende der sechziger Jahre als Konsequenz der Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder am Büchner Theater in München.²⁶⁵ Dieser brachte Kroetz das realistisch-kritische Volksstück näher und somit der Dramatik von Marieluise Fleißer und Ödon von Horvath. *Hartnäckig*²⁶⁶ ist, wie *Wildwechsel* als ein realistisches Modell angelegt, das mit seiner Thematik Zustände und Wertesysteme der Arbeiterklasse aufzeigt, jedoch keine Lösungen anbietet. In *Hartnäckig* konzentriert sich der Autor auf das Außenseitertum von körperlich Behinderten. Helmut, der Sohn des Gastwirts Rustorfer wird von seinem Vater zum Heer geschickt, um aus ihm einen richtigen Mann zu machen. Dort kommt es bei einer Militärübung zum Manöverunfall und er verliert sein rechtes Bein. Als ältester Sohn und somit zukünftiger Erbe des Gasthofes ist der ‚Krüppel‘ Helmut für die Arbeit eines Gastwirts nun nicht mehr geeignet. Seine Freundin Christine (Berta Kammer), Tochter des Gastwirts Rudi Erl kann sich auch nur schwer an Helmut's neue Verfassung gewöhnen, schläft aber weiterhin mit ihm und verteidigt ihre Liebe zu Helmut vor ihrem Vater. Christine wird schwanger. Der Gastwirt Erl versucht seiner Tochter auszureden Helmut's Kind auszutragen und nach anfänglichem Zögern lässt sie ihr gemeinsames Kind in der Stadt ohne das Wissen von Helmut abtreiben. Nun nicht mehr zu einer Heirat gezwungen, trennt sich Christine von ihrem Verlobten, der nun auch von seinem Vater enterbt wird und seiner sozialen Umgebung völlig ausgesetzt ist. In der letzten Szene verbrennt der Vater Helmut's Eigentum, seine ‚Wigsvorlagen‘, die seine Mutter beim Durchsuchen seiner Sachen gefunden hat. Helmut

²⁶⁵ Vgl. Riewoldt, Otto [Hg.]: Franz Xaver Kroetz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S.11.

²⁶⁶ Kroetz, Franz Xaver. *Heimarbeit. Hartnäckig. Männersache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1971

„verliert seine Identität, Krückendasein, humpelt Amok“²⁶⁷ schreibt Paul Blaha in einer Kritik im *Kurier*.

Rudolf Jusits, der in der ersten Aufführung der Saison, einer Bearbeitung des *Verschwenders* in der Rolle des ‚Fritz von Pralling‘ agierte, wird mit der Hauptfigur des beinamputierten Helmut bedacht. An seiner Seite spielen Otto Beier als Gastwirt Rustorfer und Vater von Helmut, Hilde Spirk als dessen Frau. Christine wird von Berta Kammer dargestellt und Johannes Kaiser als ihr Vater und Gastwirt Erl. Ludwig Sommerlatte verkörpert den jüngeren Bruder Helmut, Axel.



Abb. 4: Jusits und Berta Kammer 1973

Die Kritiken der Inszenierung von *Hartnäckig* sind durchschnittlich. Paul Blaha lobt „das ehrliche und einfache Spiel, zumal der Berta Kammer und des Rudolf Jusits [...], ist von zwingender Aufrichtigkeit, Schlichtheit“²⁶⁸. Der Kulturkritiker *Der Presse* meint: „Da gibt es auch im Ensemble keinen schwachen Punkt: ausgezeichnet und berührend Rudolf

²⁶⁷ Blaha, Paul: „Das dreckige Leben“, *Kurier* 5. April 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁶⁸ Ebd.

Jusits als ein bei einem Unfall Verkrüppelter, der von seiner Umwelt auch in seelische Verkrüppelung getrieben wird [...]“²⁶⁹

Gerhard Janda entwickelte für das Stück ein Bühnenbild aus verschiebbaren weißen Wänden und wenigen Requisiten, die eine rasche Szenenfolge, wie bei Kroetz gefordert wird, ermöglichen. Ähnlich wie bei der Inszenierung von *Wildwechsel* spiegelt die Sparsamkeit auf der Bühne den Mangel an Sprache und Ausdruck seiner Protagonisten. Zuspruch erhält auch die Alleinregie von Wolfgang Quetes. Richard Winger würdigt Quetes‘ „scharfen, schlackenlosen Realismus“, denn „so soll Theater ja sein: so sparsam und so gültig“.²⁷⁰

4.2.3 Ende des Kollektivs

„Sparsam und gültig“ führte auch Stella Kadmon ihr Theater, was dazu führte, dass das Theater sich immer über Wasser halten konnte. Dieter Berner, der nach den Regiearbeiten für die Inszenierung von *Die Schlacht bei Lobositz* von Peter Hacks nach Zürich gehen wollte, kam im März 1973 zurück an das Theater der Courage und bat Stella Kadmon „[...] ihm für diesen Monat den Pauschalbetrag von S. 5000 zu bezahlen. Dafür wollte er die Dramaturgie für ‚Finken‘ übernehmen, oder neue Stücke lesen, die für die ‚Courage‘ später einmal in Frage kämen.“²⁷¹ Kadmon zahlte ihm den gewünschten Betrag aus, vermerkte aber in ihrem Memorandum vom September 1973, dass Berner seine Verpflichtungen nicht erfüllt habe.

Umso überraschter ist die Theaterdirektorin, als das ehemalige Dreier-Team, Berner, Prinz und Quetes, im Frühjahr 1973, mit einem Konzept zur Erweiterung des Kollektiv²⁷², an sie herantritt. Dazu schreibt Kadmon:

„Im April (1973) haben sich Berner, Prinz und Quetes offenbar versöhnt und haben, in Sitzungen, zu denen ich nicht eingeladen war, einen Mitbestimmungsplan ausgearbeitet, der mir schließlich vorgelegt wurde. Dieser Plan sah vor, daß für die Saison 1973-74 B., P., und Q. und weitere 5 Schauspieler mit fixen Jahresgehältern engagiert werden, für die ich die persönliche Haftung zu übernehmen hätte.“²⁷³

²⁶⁹ Blaha, Paul: „Das dreckige Leben“, *Kurier* 5. April 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁷⁰ Winger, Richard: „Wunschloses Unglück“, *Kronen Zeitung* 5. April 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁷¹ Kadmon, Stella: „Memorandum“, September 1973, Typoskript, E 4821 Archivbox 4- K1, NL Kadmon/TM. S. 2.

²⁷² Berner, Prinz und Quetes Erweiterung des Kollektivs „So soll es aussehen“, Typoskript, , E 4821 Archivbox 4, K1, Nachlass Kadmon/TM

²⁷³ Ebd.

Außer den Kollektivmitgliedern (Stella Kadmon, Werner Prinz, Dieter Berner und Wolfgang Quetes) sollten noch fünf Schauspieler und die langjährige KassiererIn und enge Vertraute Stella Kadmons, Anni Neumann, stimmberechtigt und fix angestellt werden. Die Schauspieler, die für diese Zusammenarbeit angeführt wurden, waren Werner Friedl (*Der Verschwender, Schlacht bei Lobositz*) Hans Henning Heers (*Die Versöhnung, Wer fragt nach Finken, Schlacht bei Lobositz*), Rudolf Jusitz²⁷⁴ (*Wildwechsel, Eisenwichser, Bremer Freiheit, Der Verschwender, Hartnäckig*), Burgi Mattuschka (*Maximilian Pfeiferling, Der Verschwender*) und Bernd Spitzer (*Das Versprechen, Im Dickicht der Städte, Wildwechsel, Bremer Freiheit*).²⁷⁵

Kadmon weist diesen Vorschlag „entschieden“ ab, da er ihrer Meinung nach „zum Ruin des Theaters geführt“²⁷⁶ hätte. Als Gegenvorschlag bietet sie den dreien an, die folgende Saison wieder in der Variante der kollektiven Zusammenarbeit, wie schon in der Saison 1971/72 praktiziert, fortzuführen. Stella Kadmon hält weiter in ihrem *Memorandum* fest:

„Sie erklärten, daß sie zu keiner Mitarbeit in der Courage bereit wären, falls ich ihren Vorschlag nicht bedingungslos akzeptiere. Nach Ablehnung ihres Ultimatums erklärte ich nochmals meine Bereitschaft, sie auch fallweise und einzeln zu beschäftigen, nach dem alten Courage-System des ‚Flugzeugmutter Schiffes‘.“²⁷⁷

Auch diese Möglichkeit wird von Berner, Prinz und Quetes abgewiesen. Am 30. April 1973 berufen die drei eine Pressekonferenz im Theater der Courage ein, um Kadmon mit ihren Forderungen vor der Presse zu konfrontieren. Die Direktorin erinnert sich dazu:

„Ohne zu ahnen, welche Absicht sie damit verfolgten, ging ich völlig unvorbereitet zu dieser Konferenz. Zu meinem Schock erhoben die Drei dort die heftigsten Vorwürfe gegen mich, in denen sie mir nicht nur mein Alter vorhielten, sondern eine Reihe von Behauptungen aufstellten, die den Tatsachen widersprechen.“²⁷⁸

Diese Behauptungen beinhalten, Stella Kadmon habe das Team „gekündigt, gefeuert, fristlos hinausgeschmissen, auf die Strasse gesetzt“.²⁷⁹ Das Dreier-Team habe das Theater „aus dem Dreck gezogen“, die „Besucherzahl um 100% erhöht“, durch ihr Mitwirken

²⁷⁴ Der Name „Jusits“ wurde hier falsch geschrieben. In diversen Unterlagen des Theaters der Courage finden sich solche Schreibfehler. Es ist ausgeschlossen, dass es sich dabei um eine andere Person handeln könnte.

²⁷⁵ Mitbestimmungsplan „So soll es aussehen“ von Berner, Prinz und Quetes, E 4821 Archivbox 4, K1, NL Kadmon/TM.

²⁷⁶ Kadmon, Stella: „Memorandum“, September 1973, Typoskript, E 4821 Archivbox 4- K1, NL Kadmon/TM. S. 2.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd., S.2f.

²⁷⁹ Ebd., S.3f.

hätten sich „die Einnahmen aus dem Kartenverkauf verdreifacht“ und dazu beigetragen, dass sich die Grundsubvention für das Theater erhöhten.²⁸⁰ Zusätzlich hätte Kadmons Steuerberater bestätigt, dass es das Budget der Courage „ohne weiteres“ zugelassen hätte, auf den Vorschlag von Berner, Prinz und Quetes einzugehen.²⁸¹

Im September 1973 verfasst Stella Kadmon eine Stellungnahme zu den Unterstellungen der drei ehemaligen Kollektivmitglieder der Courage, in dem sie erklärt, dass sich das Team im Herbst 1972 selbst auflöste, in dem Werner Prinz die kollektive Leitung niederlegte, Quetes eine Zusammenarbeit mit Berner ausschloss und Berner zu dieser Zeit schon ein anderes Engagement in Zürich anstrebte. Die Behauptungen, das Dreier-Team hätte das Theater „aus dem Dreck gezogen“, die „Besucherzahl um 100% erhöht“, durch ihr Mitwirken hätten sich „die Einnahmen aus dem Kartenverkauf verdreifacht“ wiederlegt die Theaterdirektorin folgendermaßen:

Mit „aus dem Dreck gezogen“ ist höchstwahrscheinlich die Qualität der Theateraufführungen gemeint, da vom Team behauptet wird, dass sie für die Courage zusätzlich in der Saison 1971-72 „3 erste und 1 zweite Prämie bekommen“ hatten. Kadmon ergänzt dazu in einer Auflistung, dass in den beiden vorhergehenden Saisonen 1969/70 „4 erste und 2 zweite Prämien“ und 1970/71 „2 erste und 3 zweite Prämien“ erhalten wurden und somit kein außergewöhnlicher Gewinn dadurch erzielt wurde.²⁸²

Die folgende Veranschaulichung bezieht sich auf die Besucherzahlen der Courage:

„Ohne Team-	Saison 1969-70	13,279 Besucher
Ohne Team-	Saison 1970-71	18,799 Besucher
Mit Team-	Saison 1971-72	19,196 Besucher
	Saison 1972-73	11,912 Besucher ²⁸³

Die Aussage, die Besucherzahlen hätten sich um 100% erhöht ist hinsichtlich der Auflistung nicht gerechtfertigt. Auch die Behauptung, dass sich der Kartenverkauf verdreifacht habe ist unbegründet.²⁸⁴ Laut Kadmon sei der Herr, der auf der Pressekonferenz als ihr Steuerberater angeführt wurde, lediglich ein persönlicher Freund von Berner, Prinz und Quetes gewesen, dem sie „Einblick in ihre Bücher gewährt hatte“.²⁸⁵ Die Erhöhung der Grundsubventionen für das Theater „erfolgte gleichmässig

²⁸⁰ Ebd., S.4f

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S.2.

²⁸³ Ebd., S.4.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 4.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

für alle älteren Kleinbühnen, hatte also mit der Arbeit des Teams überhaupt nichts zu tun“.²⁸⁶ Weiters erwähnt die Theaterleiterin, sei es notwendig gewesen auf außerordentliche Beihilfen zurückzugreifen, die als „Überbrückungshilfen“ dienten, um das Theater „vor dem offiziellen Bankrott zu bewahren“. Die Ausgaben hatten sich im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Saisonen fast verdoppelt.²⁸⁷

Vierzig Jahre später reflektiert Werner Prinz zu den Anschuldigungen der Pressekonferenz vom 30. April 1973 auf Kadmon:

„Und dann die berühmte Pressekonferenz im Fernsehen und mit der Kadmon. Das haben sie mir sehr übel genommen. Ich hab gesagt, wir würden von einem völlig unfähigen Kulturminister und einer alten Frau aufgerieben. Das finde ich eigentlich ziemlich arg. Das haben sie mir dann lange übel genommen. Die Kadmon nicht. Sie hat gesagt: ‚Ich weiß genau, was du gemeint hast.‘“²⁸⁸

4.2.4 *Wer fragt nach Finken von Jack White*

Die letzte Produktion dieser Saison fand ohne das Dreier-Team des ehemaligen Kollektivs statt. Am 19. Mai 1973 findet im Theater der Courage die Erstaufführung von *Wer fragt nach Finken* des irischen Dramatikers Jack White, erstmals in deutscher Sprache, statt. Regie führt Georg Remoundos, der schon beim *Verschwender* mit Dieter Berner inszenierte. Im Rahmen der Wiener Festwochen widmet sich die Courage mit diesem Stück dem Thema Umweltverschmutzung. Ein Industriemagnat möchte seinen Einfluss ausweiten und kauft Land in Donaree, um eine neue Industrie aufzubauen für den Export von ‚zweckentfremdeten Produkten‘. Nur Frau Hansford hinterfragt den Einfluss der Industrialisierung auf die Umwelt. Außer bei ihr stößt der Industrielle nur mäßig auf Widerstand, da er der Bevölkerung Arbeitsplätze verspricht, die er später durch eine Maschinerie ersetzt. Er macht Scally, einen ahnungslosen Mann, der mit seiner bewusstlosen Mutter in einem Auto wohnt, zu seinem einzigen Mitarbeiter. In der Gegend ist schon nach kurzer Zeit alles völlig verpestet und die Umwelt zerstört. Eine Wendung nimmt das Stück, als Scallys Mutter aus ihrem sieben jährigen Schlaf erwacht, ihren Sohn aus den Fängen zweier Börsenmakler rettet, die Scally die Organe für Herrn Haifisch, dem Industriellen, transplantieren wollen und gesteht, dass Scally Herrn Haifischs Sohn sei, der in einer kurzen Liebesnacht vor vielen Jahren entstanden ist. Der

²⁸⁶ Vgl. ebd., S.5.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Prinz, Recherchegespräch 2014.

Industriemagnat wird schlussendlich einem langen Schlaf überlassen, bis „Gras über die Sache gewachsen ist und die Vöglein wieder singen“.²⁸⁹

Den ahnungslosen und naiven Scally verkörpert in dieser Inszenierung Rudolf Jusits an der Seite von Hans Henning Heers als ‚Haifisch‘. Haifischs Handlanger werden von Georg Remoundos, Erich Mülbüsch und Klaus Wittmann gespielt. Otto Beier als ‚Doktor‘ stellt Scallys Mutter, verkörpert von Friederike Kaufmann-Pfleger, wenig Aussicht auf Genesung. Margot Anders tritt als ‚Frau Haifisch‘ in Erscheinung. Als Frau Hansford, die Umweltschützerin, agiert Gertie Tenger mit Scallys großer Liebe, Erika Deutinger, als Katie.

Das Stück und die Inszenierung finden bei den Kritikern wenig Anerkennung. Als „ein fader Umwelt-Schmarrn“²⁹⁰ betitelt Jean Egon Kieffer seinen Beitrag in der *Wiener Zeitung*. Das „pseudoliterarische Erzeugnis“ von Jack White sei für das Theater nicht geeignet, aber auch die dramaturgische Umsetzung und die Figurenzeichnung von Remoundos sei nur „ein oberflächliches Sammelsurium aus Schlagworten und Klischeefiguren“.²⁹¹ „[...] manchmal allzu banal, allzu billig“²⁹² heißt es in der Kirchenzeitung. Liselotte Espenhahn vom *Kurier* erkennt an „dem seltsamen Gebilde“, dass von Remoundos „arrangiert“ wurde, keine Ähnlichkeit mit einem Theaterstück.²⁹³ Trotz der negativen Kritik zum Stück erntet Jusits in seiner Rolle als Scally Achtung, sowohl in der *Presse*: „Hervorragend wiederum Rudolf Jusits“, als auch im *Kurier*, wo es heißt: „Echt gut ist lediglich Rudolf Jusits, der mit einer Rose in der Hand und einem lächerlichen Hut auf dem Kopf durch die denaturierte Welt wandert und ein wenig mit den kindlichen Vorstellungen des Autors versöhnt.“²⁹⁴

²⁸⁹ Vgl. White, Jack. *Wer fragt nach Finken?* Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt Theater-Verlag, 1971.

²⁹⁰ Kieffer, Jean Egon: „Ein fader Umwelt-Schmarrn“, *Wiener Zeitung* 22. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Zeitungsausschnitt aus der *Kirchenzeitung* 27. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁹³ Espenhahn, Liselotte: „Wo piept’s denn da?“, *Kurier* 25. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁹⁴ k.k.: „Ein Hauch von Klein Moritz“, *Die Presse* 21. Mai 1973 und Espenhahn, Liselotte: „Wo piept’s denn da?“, *Kurier* 25. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

5. POSTKOLLEKTIV-ÄRA: 1973- 1975

Infolge der Trennung des Dreier-Kollektivs im Frühjahr 1973 ist Stella Kadmon in der Saison 1973/74 wieder Alleinverantwortliche ihres Theaters und somit auch für die Programmwahl. Die Themen der neuen Theatersaison behandeln die Problematik von Jugendstrafanstalten (*Amo, amas, amat*), sowie Minderheitenproblematiken, Körperbehinderung (*Armer Hund*), Freizeitgestaltung (*Freizeit*) und Freiheits-Vorstellung der Unterschicht (*Dolomitenstadt Lienz*). Infolge liegt der Fokus auf den Aufführungen, bei denen Rudolf Jusits entweder als Schauspieler oder Regisseur in Erscheinung tritt. Diese Phase der postkollektiven Ära ist ebenfalls besonders bestimmend für Jusits' spätere Karriere am Theater, weil er infolgedessen als Schauspieler und besonders als Jung-Regisseur in das Licht der Öffentlichkeit gelangt.

5.1.1 *Amo, amas, amat* von Peter Slavik

Hinsichtlich des Abtritts ihrer drei Hauptregisseure des Kollektivs Dieter Berner, Werner Prinz und Wolfgang Quetes, treten in der Saison 1973/74 neue Regisseure in Erscheinung. Einer davon ist Rudolf Jusits, der auch schon in der Kollektiv-Ära als Schauspieler, vor allem in den Stücken *Eisenwichser*, *Bremer Freiheit* und *Hartnäckig* hervortrat. Mit der österreichischen Erstaufführung von *Amo, amas, amat* von Peter Slavik feiert Jusits somit auch sein Regiedebüt am Theater der Courage. Die *Arbeiter Zeitung* schreibt dazu:

„Jusits, der bisher ein Geheimtipp unter den jungen Schauspieltalenten war, hatte mit seiner ersten Regiearbeit einen sensationellen Erfolg: Er funktionierte das Stück zu einer aufrüttelnden Anklage gegen die heimtückischen Aggressionsmechanismen in unserer Gesellschaft um.“²⁹⁵

Die Premiere findet am 11. Oktober 1973 statt. Die Uraufführung feiert das Dialektstück erst zwei Jahre zuvor, 1972, an den Städtischen Bühnen Dortmund.²⁹⁶ Das Original von Peter Slavik ist in einem Ruhrdialekt geschrieben und wurde für die Aufführung am Theater Courage ins Wienerische abgeändert.

²⁹⁵ Zeitungsausschnitt aus der *Arbeiter Zeitung* 10. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

²⁹⁶ *Amo, amas, amat*. Städtische Bühnen Dortmund, 5. Februar 1972; Vgl. Programmheft zu *Amo, amas, amat* 1973/74, Archivbox 14, Mappe: Programmhefte 1973-1975/76, Nachlass Kadmon/THW

Mizzi und Alois werden in Alois' Vaters Gartenhäuschen, in dem sie der Kälte wegen ein Feuer gemacht hatten, von einem Polizisten beim Vorspiel entwischt und auf die Wache gebracht. Alois wehrt sich gegen die groben und taktlosen Beamten und handelt sich noch mehr Ärger ein. Mizzi kommt in eine Erziehungsanstalt für Mädchen, wo sie von den anderen Insassen derart gehänselt wird, dass sie sich im Zuge dessen die Pulsadern aufschneidet, wie man in einem Gespräch der Eltern Alois' mit einer Fürsorgerin erfährt. Da der Sohn zum wiederholten Male versucht hat, aus der Anstalt auszubrechen, wird er in eine strengere Strafanstalt verwiesen. Die Eltern kümmern es wenig, der Vater ist nur mit seinem Fernseher beschäftigt und die Mutter Alois' wirkt auf die Anschuldigungen der Fürsorgerin eher hilflos. Alois, nun in einem Erziehungsheim für Jungen, teilt sich die Tischlerwerkstatt mit Martin, der ihn ununterbrochen provoziert. Nachdem Martin ihn fast mit einem Besenstiel erwürgt, weil er ihn zwingen will sauber zumachen, will er Alois beweisen, dass er ihm trotz allem vertrauen kann und lässt Alois seine Hand in einen Schraubstock festmachen. Von den Provokationen und psychologischen Beeinflussungen Martins völlig erbost, ergreift Alois schlussendlich eine Zwinge und schlägt auf Martin ein.²⁹⁷

Mizzi und Alois werden in der Inszenierung am Theater der Courage von Charlotte Morgenstern und Günther Treptow gespielt. Inge Toifl und Kurt Radlecker sind in der Rolle der Eltern Alois' zu sehen. Die Beiden Polizisten werden von Ottwald John und Walter Gellert interpretiert. Sein Debüt als Schauspieler in der Courage feiert Karlheinz Hackl mit der Figur des Martin.

Die Aufführung erreichte nach ihrer Verlängerung auf dem Programm 75 Spieltage und wurde kurze Zeit später in einer gekürzten Variante, auch von Jusits inszenierten, für das Fernsehen vom ORF aufgenommenen Version ausgestrahlt.²⁹⁸ Die Zeitungskritiken polarisieren. Auf der einen Seite macht sich bei den Kollektiv-Anhängern ein gewisser Missmut bemerkbar. Kritisiert wird vor allem, dass „gleich der erste Markstein am Weg des Abstiegs dieser Bühne in unverbindlichen Äußerlichkeitsrealismus zu TV-Ehren gelangt“, aber „der ORF nicht eine einzige Aufführung [...] des „fortschrittliche(n) Kollektivs,, seinerzeit, zu würdigen wusste.“²⁹⁹ Diese Meinung wird in nur minimal abgeänderten Worten, in den Zeitungen *Volkswille*, *Wahrheit* und der *Volksstimme*

²⁹⁷ Slavik, Peter. *Amo, amas, amat*. Eisenstadt: edition roetzer 1975

²⁹⁸ *Amo, amas, amat*, Regie: Rudolf Jusits, Theater der Courage, ORF Aufzeichnung, *Impulse*, Wien, FS1 11. März 1974, 21.05 Uhr

²⁹⁹ f.h.w.: Zeitungsausschnitt aus *Volkswille* 13. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

vertreten.³⁰⁰ Diese Aussage bezieht sich nicht nur wenig auf die Qualität des Stücks, sondern entspricht auch nicht der Wahrheit. Die erste Aufführung der Dreier-Kollektivs, *Wildwechsel*, wurde 1972 in der Regie von Dieter Berner für den ORF aufgezeichnet.³⁰¹

Die Gegenposition zu dieser Anklage vertritt die *Wochenpresse* mit folgender Kritik:

„Was zu beweisen war: auch ohne modische Kollektivarbeit läßt sich engagiertes, gesellschaftskritisches, ‚bewußtseinsbildendes‘ Theater machen“ und versichert, dass die Courage „nichts von dem in Kollektivtagen erarbeiteten Niveau verloren hat.“³⁰² *Die Presse* schreibt von einer Aufführung „die intensiv, spannungsreich und mit drastischen Bühnenwirksamen Effekten aufgebaut ist.“³⁰³ Im *Niederösterreichischen Volksblatte* heißt es: „Rudolf Jusits‘ Regie entfesselte den Dialog, zehrt bisweilen sogar grausam an den Nerven“³⁰⁴, die *Wochenpresse* lobt: „Theater als moralische Anstalt im besten Sinn. [...] Und eine Aufführung, die sich sehen lassen kann[...]“³⁰⁵.

Rudolf Jusits und sein Ensemble haben sich, nach den Aussagen im Programmheft³⁰⁶ zu schließen, mit den Problemen der Jugendkriminalität wie auch des Jugendwohlfahrtsgesetzes intensiv auseinandergesetzt.

Im Programmheft von *Amo, amas, amat* beschreibt Ottwald John seine Rechercheergebnisse im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung seiner Rolle als Polizisten. Dazu befragte er 53 Polizisten zur deren Verhaltensweisen in Ernstfällen. Im Theater selbst kommt es zu einer „kurzfristig angesetzten Diskussion“ zum Thema „Problematik in Erziehungsheimen“.³⁰⁷ Zu aller Überraschung finden sich zahlreiche Teilnehmer in der Courage ein. Unter den Gästen befinden sich „Bewährungshelfer,

³⁰⁰ Wendl, F.H.: „Abbildung von Repressionen“, *Volksstimme* 10. März 1974; f.h.w.: Zeitungsausschnitt aus *Volkswille* 13. März 1974; f.h.w.: „Deutsch als Fremdsprache“, *Wahrheit* 13. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³⁰¹ *Wildwechsel*. Regie: Dieter Berner, Aufführung des Theaters der Courage. Wien: 1972; Fernsehfilm, ORF 20. September 1972

³⁰² Zeitungsausschnitt „Engagiert“ in der *Wochenpresse*, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³⁰³ k.k.: „Vor Maschen wird gewarnt“, *Die Presse* 13. 10. 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³⁰⁴ Schuster, Peter: „Romeo und Julia am Revier“, *Niederösterreichisches Volksblatt* 13. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³⁰⁵ Zeitungsausschnitt „Engagiert“ in der *Wochenpresse*, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³⁰⁶ Programmheft zu *Amo, amas, amat* 1973/74, Archivbox 14, Mappe: Programmhefte 1973-1975/76, Nachlass Kadmon/THW

³⁰⁷ Obholzer, Karin: „Die im Rollstuhl“, Zeitungsausschnitt vom 2. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

ehemalige Heimzöglinge, Vertreter des Boltzmann-Instituts für Kriminalsoziologie und sogar Justizminister Christian Broda“ zur Diskussion ein.³⁰⁸

5.1.2 *Armer Hund* von Peter Ransley

Im zweiten Stück der Saison nimmt sich Regisseur Anton Zettel dem Thema der Körperbehinderung an. In *Armer Hund*, 1970 von Peter Ransley, ist Jusits als Schauspieler, in der Rolle des im Rollstuhl sitzenden Herrn Bergers zu sehen. *Armer Hund*, ebenfalls eine österreichische Erstaufführung, feiert am 17. Januar 1974 ihre Premiere.

Berger, ein in die Jahre gekommener Bauchredner, erkrankt an Muskeldystrophie (Muskelschwund) und ist fortan an den Rollstuhl gefesselt. Dem Mann wird eine Sozialwohnung genehmigt, die aber seinen Bedürfnissen wenig entspricht. Obwohl der Sozialbau über einen Fahrstuhl verfügt, ist es Berger nicht möglich seine Wohnung zu verlassen. Der Rollstuhl passt nicht in den Lift. Die Sozialfürsorge schickt ihm zwar eine ganze Reihe Helfer- eine Haushaltshilfe und ein Mädchen, die seine Einkäufe erledigt- aber weder sein Pfleger noch die beiden Frauen beschäftigen sich wirklich mit dem immer mehr zur Vereinsamung getriebenen Herr Berger, der sein Pflegepersonal mit seiner sich sexuellen Besessenheit nicht in Ruhe lassen kann, es quält und beschimpft.³⁰⁹

Neben Jusits als Herr Berger spielen Ottwald John als Michael, Heide Hagel als Alexander. Als Sozialhelfer und Haushaltshilfen spielen Andrea Nürnberger, Inge Toifl und Andreas Adams.

In Zusammenarbeit mit dem *Club Handicap* Wien erarbeitet der Regisseur Anton Zettel mit Jusits die Rolle des Körperbehinderten Herrn Bergers. Die Aufführung hatte zum Ziel, Körperbehinderten die Gelegenheit zu geben, ihre Stimme in der Öffentlichkeit zu erheben.³¹⁰ Wie schon bei der Diskussion zu *Amo, amas, amat* zum Thema Jugendstrafanstalten, war auch bei dieser Auseinandersetzung mit der Problematik zu Körperbehinderung „das Interesse von der offiziellen Seite her groß“.³¹¹ Das wichtigste Anliegen der Betroffenen, das Mitspracherecht, konnten Sie hier in aller Öffentlichkeit zur Sprache bringen. Die Inszenierung und der darauffolgende Diskurs öffnen infolge

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ransley, Peter. *Armer Hund*. Übers. Hilde Pavlek, Reinbeck: Rowohlt 1971

³¹⁰ Obholzer, Karin: „Die im Rollstuhl“, Zeitungsausschnitt vom 2. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³¹¹ Ebd.

neuer Möglichkeiten für Körperbehinderte. Im Mai 1974 berichtet Karin Obholzer bereits von einem Projekt einer Designergruppe mit dem *Club Handicap* zur Verbesserung der Situation für die Betroffenen und ihre Schwierigkeiten.³¹²

Für Elenore Thun von der *Wochenpresse* hat das Stück sein Thema verfehlt. „Nichts wurde aufgezeigt, nichts bewiesen“, schreibt sie, lobt aber andererseits Hauptdarsteller und Regie des Stücks.³¹³ Die Kritiken zum Stück sind teilweise sehr gegensätzlich. „Eine außergewöhnliche Leistung“³¹⁴ heißt es in der *Süd-Ost Tagespost*. Igon Rickl vom *Niederösterreichischen Volksblatt* kritisiert auf der anderen Seite wie folgt: „Der Trugschluß [...] liegt in der einseitigen Zeichnung der Hauptfigur.“³¹⁵



Abb. 5: Inge Toifl und Rudolf Jusits in "Armer Hund" 1974

³¹² Ebd.

³¹³ Thun, Eleonore: „Thema verfehlt“, *Wochenpresse* 23. Januar 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³¹⁴ Wiesel, Vera: „‘Armer Hund‘ in Wiener Courage“, *Süd-Ost Tagespost* 3. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

³¹⁵ Rickl, Ingo: „Zu viele arme Hunde“, *Niederösterreichisches Volksblatt* 22. Januar 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

5.1.3 *Cyankali* von Friedrich Wolf

Die Saison 1974/75 eröffnet Rudolf Jusits mit einem Stück von Friedrich Wolf aus dem Jahr 1929. Wolf praktizierte neben seinen schriftstellerischen Tätigkeiten auch als Arzt. In diesem Zusammenhang thematisiert er in seinem Drama *Cyankali* das Thema ‚Schwangerschaftsabbruch‘ und bewirkte somit einen Diskurs zum Abtreibungsparagrafen §218. „Mit dem Ergebnis, daß gegen ihn ein einschlägiger Prozeß angestrengt wurde [...] Alle diese Schikanen haben den Siegeszug von *Cyankali* nicht aufhalten können; es ist von Berlin über München bis nach Australien, von New York bis Tokio gespielt worden.“³¹⁶ Dieses Stück hat, nach Friedrich Wolf, seine Bestimmung erst dann erfüllt, „wenn eines Tages der bewußte soziale Notstand nicht mehr vorhanden ist [...]“³¹⁷

Die Aktualität dieser Thematik zu diesem Zeitpunkt ist in Österreich enorm. Erst seit 1. Januar 1975 ist ein Schwangerschaftsabbruch in den ersten drei Monaten straffrei.

Cyankali kommt am 11. Oktober 1974 zu seiner österreichischen Erstaufführung im Theater der Courage. Jusits, der mit *Amo, amas, amat* ein erfolgreiches erstes Regiedebüt feierte, entwickelt für seine zweite Inszenierung auch das Bühnenbild.

Die Handlung spielt im Jahr 1929. Ein Arbeiterpärchen, Anna und Paul erwarten ein Kind. Die stabilen Verhältnisse der beiden ändern sich schlagartig. Die Not, durch die Arbeitslosigkeit hervorgerufen, treibt die beiden zu der Entscheidung, die Schwangerschaft abzuberechnen. In ihrer Ausweglosigkeit geht Anna zu einem Arzt, der ihr die Behandlung verweigert und ihr zusätzlich mit Strafverfolgung droht. Paul versucht, Anna mit einem Abtreibungsinstrument zu helfen, worauf Anna an dem gescheiterten Versuch an Kindbettfieber erkrankt. Aus Angst vor einer Anzeige geht Anna nicht zum Arzt, sondern sucht bei einer Abtreiberin Rat. Diese erkennt den kritischen Zustand Annas und verweigert auch ihr die Hilfe, gibt dem Mädchen aber aus Mitleid ein kleines Fläschchen *Cyankali*, welches ihr bei der Abtreibung helfen soll. Der Schwangerschaftsabbruch gelingt, aber durch die überdosierte Einnahme von *Cyankali* stirbt Anna an den Folgen der Abtreibung.³¹⁸

³¹⁶ Wolf, Emmi (Hg.), *Cyankali von Friedrich Wolf*. Westberlin: Verl. Das Europ. Buch 1986, S.440.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Wolf, Emmi (Hg.), *Cyankali von Friedrich Wolf*. Westberlin: Verl. Das Europ. Buch 1986

Richard Winger von der *Kronen Zeitung* schreibt zur Inszenierung: „Die große Leistung der Regie: Eine Ensembleleistung von seltener Ausgewogenheit.“³¹⁹ Zu Regie und Bühnenbild kommentiert die *Arbeiter Zeitung*:

„In seinem zweckmäßig vereinfachten, stilisierten Bühnenbild baute Rudolf Jusits als Regisseur sauberen Naturalismus ein, der bloß an einer Überdosis von Pausen leidet. Das Schweigen, in dem sich der Dialog fortsetzt, bekam nicht allen Darstellern gleich gut.“³²⁰

Zur Regiearbeit Rudolf Jusits heißt es in einem kritischen Kommentar in der *Wiener Zeitung*:

„Der Regisseur Rudolf Jusits hat auch versucht, das Schwergewicht seiner Inszenierung weniger auf den agitatorischen Gehalt des Stückes, sondern mehr auf die Durchleuchtung der menschlichen Konfrontationen und des Milieus gelegt, wobei er als Bühnenbildner beim Sichtbarmachen der Atmosphäre aus wachsender Trostlosigkeit, Arme-Leute-Mief und Primitivität glücklicher war als in der Führung der ihm anvertrauten Akteure.“³²¹

Ebenso kritisiert ein Kritiker *Der Fruche* die Inszenierung wie folgt: „Die Aufführung leidet aber darunter, daß der junge Regisseur Rudolf Jusits allzu sehr unter dem Einfluß von Kroetz steht und daher durch lange Pausen zwischen den Sätzen den Ablauf dehnt.“³²²

5.1.4 Die Eisernen von Aldo Nicolaj

Aldo Nicolaj, ein italienischer Bühnenautor, beschreibt in seinem Stück *Die Eisernen* die Problematik und die auftretenden Konflikte des Alterns und gelangt am 9. Januar 1975 zur deutschsprachigen Erstaufführung in Kadmons Theater der Courage, „leicht und dezent eingefärbt ins heimische Idiom von Susanne Germano und Friedrich Kallina“³²³, unter der Regie von Rudolf Jusits. Paul Blaha schreibt dazu: „Rudolf Jusitz (sic!) entwickelte dazu eine klaren, ernsten, epischen Realismus. Er macht ehrliches Theater“

³¹⁹ Winger, Richard: „Keine Welt für Kinder“, *Kronen Zeitung* 13.10.1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³²⁰ Walden, Fritz: „Auf zu geraden Linien geschrieben“, *Arbeiter Zeitung* 13. Oktober 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³²¹ „Reminiszenz mit Realitätsbezug“ Zeitungsausschnitt aus der *Wiener Zeitung* 13. Oktober 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³²² Grimme, Karl Marie: „Schutz für beide“, *Die Furche* 19. Oktober 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³²³ Plakolb, Ludwig: „Schocker zum Totlachen“, Zeitungsausschnitt, D.ub., Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

und befindet die Inszenierung als „[...] sehenswerter als vieles an den Großbühnen“.³²⁴ Im Programmheft zur Aufführung begründet das Courage-Team ihre Auseinandersetzung mit der Altersproblematik so: „Möglicherweise stellt man sich dann nämlich die Frage nach den Ursachen. Die Frage, warum Altsein- abgesehen von den physiologischen Gegebenheiten- in unserer Gesellschaft für so viele überhaupt problematisch sein muss.“³²⁵

*Die Eisernen*³²⁶, ein Theaterstück in vier Bildern, schildert die Begegnung von zwei alten Männern und einer frisch pensionierten Dame, die sich zufällig auf einer Parkbank in der Nähe ihrer Sozialbauten kennenlernen. Nach vorsichtigem Herantasten verabreden sie sich immer öfter miteinander und reflektieren über ihr Leben und die Probleme im Alltag, wie Isolation, Abhängigkeit, Bevormundung und Vereinsamung, besonders im Umgang mit den jungen Menschen. Die beiden Männer, im Original *Libero* und *Luigi*, in der Courage-Version Johann und Ludwig, entschließen sich, nachdem Ludwigs Kinder ihn in ein Altersheim abschieben wollen, durchzubrennen, um ein neues Leben zu beginnen. Johann stirbt jedoch kurz vor der Abreise.

³²⁴ Blaha, Paul: „Siechtum des Alters“, *Kurier* 11. Jänner 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³²⁵ „Junge Schauspieler spielen alte Menschen“ im Programmheft zu *Die Eisernen*. 1974/75, Archivbox 14, Mappe: Programmhefte 1973-1975/76, Nachlass Kadmon/THW.

³²⁶ Nicolaj, Aldo. *Die Eisernen*. Übers. Susanne Germano u. Kallina Friedrich, Wien: Sessler Verlag 1973

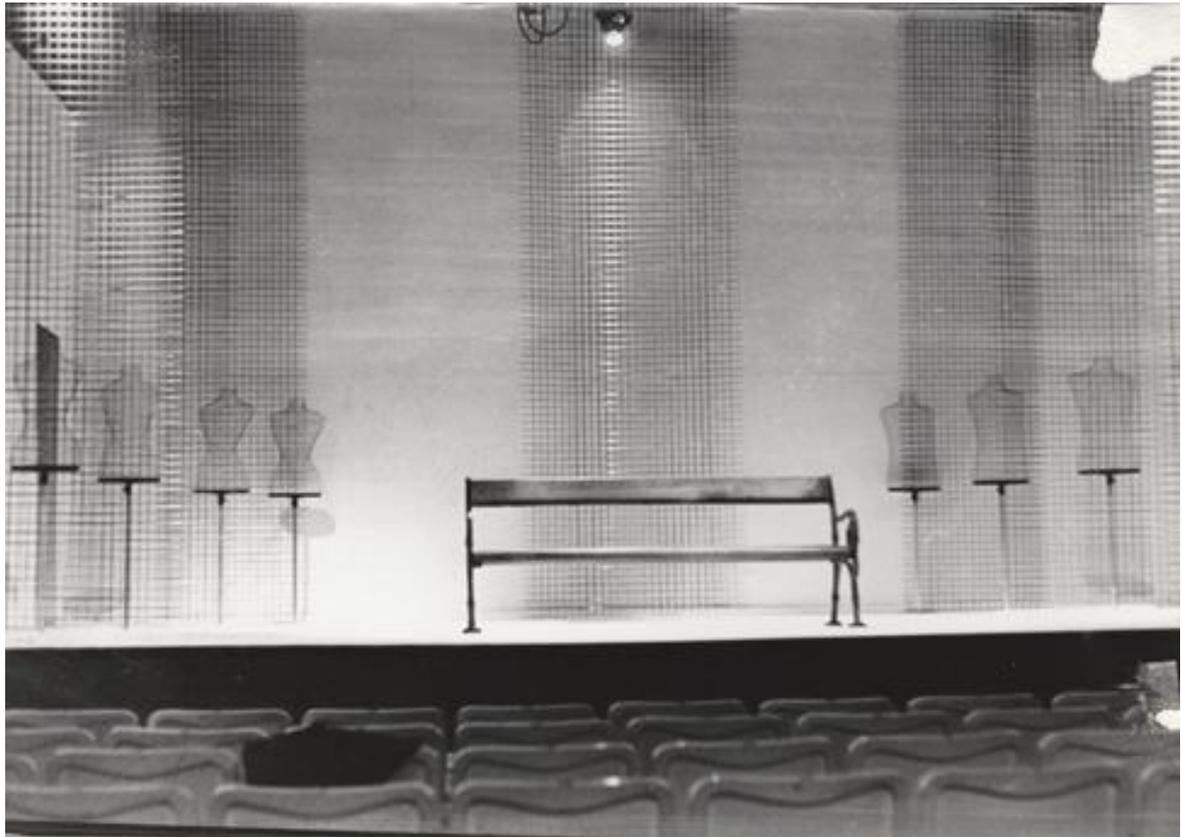


Abb. 6: Bühnenbild "Die Eisernen" 1975

Emmy Werner, Franz Surhada und Rudolf Jusits spielen die drei Alten in Nicolajs *Die Eisernen*. Diese ungewöhnliche Besetzung mit jungen Schauspielern, für diese in die Jahre gekommenen Figuren wird im Programmheft näher erläutert. Während Johann und Ludwig sich im Bühnenstück über ihren vierundsiebzigsten Geburtstag unterhalten, sind Surhada und Jusits gerade einmal einundzwanzig und sechsundzwanzig Jahre alt. Emmy Werner, die eine um die sechzig Jährige verkörpert, ist zu diesem Zeitpunkt Ende Dreißig.



Abb. 7: Emmy Werner, Franz Suhrada und Rudolf Jusits in „Die Eisernen“ 1975

Die Besetzung mit jungen Schauspielern für diese Inszenierung sollte den jungen Zuschauern eine „Identifikationsmöglichkeit“ schaffen.³²⁷ „Wir erhoffen uns durch unsere eigene Konfrontation mit den Alten dieses Stück eine Art Übersetzung, die dem Jungen vermitteln könnte: auch er ist einmal alt“, begründet das Ensemble die Besetzung im Programmheft.

Arthur West von der *Volkstimme* ist der Meinung, dass gerade „dieser Verzicht [...] auf kritische Gesamtbetrachtung“ die Schauspieler „zu einem ‚Nachmachen‘ von körperlichen Unzulänglichkeiten“ zwingt und dies „doch keine festen Grenzen zum Nachäffen hat“, lobt im selben Artikel aber auch: „Darstellerisch und in der Detailregie gelang dennoch Erstaunliches“. ³²⁸ „Es ist eine penible Menschenstudie, die Regisseur Rudolf Jusits hier liefert; bewundernswert und hinreißend, wie er aus komischen Details ein tragisches Ganzes schafft.“³²⁹ Die *Salzburger Nachrichten* loben: „Rudolf Jusits hat in

³²⁷ Vgl. „Junge Schauspieler spielen alte Menschen“ im Programmheft zu *Die Eisernen*. 1974/75, Archivbox 14, Mappe: Programmhefte 1973-1975/76, Nachlass Kadmon/THW.

³²⁸ West, Arthur: „Ungenügen im und am Alter“, Zeitungsausschnitt, D.ub., Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³²⁹ Plakolb, Ludwig: „Schocker zum Totlachen“, Zeitungsausschnitt, D.ub., Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

dem sparsamen, symbolhaften Bühnenbild Günther Tairychs aus Drahtgeflecht mit beachtlicher Präzision inszeniert: da sitzt jedes Wort, jede kleinste Bewegung des Gesichts oder der Hände.“³³⁰

„Der immer wieder aufflammende Szenen- und durch ‚Bravo‘-Rufe verstärkte Schlußapplaus bei der Premiere, dem sich sogar einige der sonst in demonstrativer Objektivität verharrenden Kritiker tätig anschlossen, bewies besser als viele Worte, wie echt und ergreifend diese kluge und liebevoll Röntgenskizze vom alternden Menschen über die Rampe zu den Gästen im Parkett gedrungen war.“³³¹

5.1.5 *Golems* von Liliane Atlan

Mit *Golems*³³² von Liliane Atlan geht am 8. Juni die letzte Premiere für die Saison 1974/75 am Theater der Courage über die Bühne. Kadmon wählte diese Thematik bewusst komplementär zum Festwochenthema ‚Johann Strauß‘, um an das Ende des Nationalsozialismus zu erinnern.³³³ Dreißig Jahre waren 1975 vergangen und die Aufführung sollte mit *Golems*³³⁴, von der jüdisch-französischen Autorin Atlan, an die Vielzahl der jüdischen Opfer gedenken. Die Regie zu dieser Inszenierung führte Rudolf Jusits. Ein Kritiker schreibt dazu: „Symptomatisch ist, daß kein etabliertes ‚Staatstheater‘ die ‚historische‘ Gelegenheit aufgegriffen hat, sondern eben eine couragierte Werkraumbühne, ein Theater in non-profitabler Art.“³³⁵

Jüdische Kinder, die dem Ghetto in Warschau entkommen sind, werden von SS-Soldaten, mit Fleisch aus ihrem Versteck gelockt, aufgefasst und zur Exekution gefahren. „Herr Sturmführer, heute haben wir den Wagen nicht einmal voll. Nur vier Juden!“³³⁶ heißt es im Text. Das Stück beschreibt die Angst, Gedanken und Hoffnungen der letzten vier jüdischen Kinder des Ghettos während der Fahrt im Lastwagen. Die vier jüdischen Kinder, Yossele, Raissa, Abrache und Jona teilen sich den Platz mit Grol, einem jungen deutschen zurückgebliebener Soldaten, der ebenfalls zum Tode verurteilt ist. Zusammen mit ihm erleben sie in ihrer Phantasie, was sie, in ihrem Golemdasein, nicht mehr erleben werden. Sie spielen Freiheit und Familie, Heimat und Liebe und binden den deutschen

³³⁰ Birbaumer, Ulf: „Das sind die alten Leut‘...“, Zeitungsausschnitt aus den *Salzburger Nachrichten*, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³³¹ Zeitungsausschnitt aus der *Kronen Zeitung*, D.u. 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³³² Ein *Golem* ist ein aus der jüdischen Mythologie stammendes stummes Lehmmännchen.

³³³ Joukhadar, (1980), S. 307.

³³⁴ Atlan, Liliane. *Grol oder Das Leid der Erde*. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main, 1977.

³³⁵ Gerard: „Golems- (Mal de terre), Zeitungsausschnitt vom 12. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³³⁶ Atlan, Liliane. *Grol oder Das Leid der Erde*. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main, 1977. S.4.

Soldaten in ihre fiebrigen Phantasien mit ein. Die 1 ½ Stunden entsprechen der Zeitspanne des Stücks, der Fahrt zur Exekution, die im Maschinengewehrfeuer endet.

Die Kinder werden von Otto Clemens, Emmy Werner, Fritz Stein und Günther Treptow gespielt. In der Rolle des Grol findet sich Peter Vilnai. Gunther W. Lämmert und Heino Fischer sind als Sturmführer und SS-Mann zusehen.

Richard Winger von der *Kronen Zeitung* schreibt zum Stück: „Letztlich wirkt das Stück gekünstelt, unecht. Läßt kalt.“³³⁷ Paul Blaha vom *Kurier* dagegen über Golems: „Rudolf Justis inszenierte die Botschaft von menschlicher Not und Menschverbrechen makellos“, beschreibt aber die Aufführung als „problematisch“.³³⁸

Auch in *Der Presse* ist der Inszenierung kritisch gesinnt, indem sie schreibt:

„Sicherlich wäre vieles besser zu lösen gewesen, als es dem Regisseur Rudolf Justis gelang. Auf einer größeren, technisch besser ausgestatteten Bühne hätte man wenigstens die verschiedenen Realitätsebenen trennen können, hätte das vorhandene schauspielerische Potential nicht überfordern müssen. So ist das Ergebnis ein halbes geblieben, doch übertrifft es manch anderes ganzes.“³³⁹

Jean Egon Kieffer von der *Wiener Zeitung* beschreibt in seiner Kritik vom 10. Juni: „Regisseur Rudolf Jusits hat diesem fast irreale Bezirke hineingreifenden furchtbaren Geschehen in dem durch kalte Metallverstreben symbolisierten Todeskarren eine oft atembeklemmende Atmosphäre gegeben.“³⁴⁰ Im künstlerischen Sinne war die Kritik insgesamt etwas unzufrieden, bestätigt aber die Geschlossenheit des Ensembles und der Aufführung. Trotz Anerkennender Wort in den Kritiken über die Initiative der Courage, nach dreißig Jahren an die Kriegsoffer zu gedenken, mussten einige Vorstellung vorzeitig abgesetzt werden, da das Publikum ausblieb.

³³⁷ Winger, Richard: „Menschen auf Zeit“, *Kronen Zeitung* 12. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ hai: „Auf dem Weg in den Tod“, *Die Presse*, 12. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

³⁴⁰ Kieffer, Jean Egon: „Erschütternde Anklage“, *Wiener Zeitung*, 10. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

6. MIT ‚COURAGE‘ AN DIE GROSSEN BÜHNEN

Mit *Golems* schließt sich 1975 auch das Kapitel Theater der Courage in Jusits' Biographie als Schauspieler und Regisseur. Zur selben Zeit, als das Kollektiv in der Courage ausgerufen wurde, kommt mit *Wildwechsel* von Franz Xaver Kroetz (Regie: Berner/Quetes), der ersten Aufführung der Saison 1971/72, auch Jusits' Karriere ins Rollen. Seinen großen Durchbruch erlebt er in Heinrich Henkels *Eisenwischer* (Regie: Berner/Prinz/Quetes) in derselben Saison. Für die Rolle des „Volkers“, einem Anstreichgesellen, erhielt er 1972 den „Förderungspreis zur Kainzmedaille“ für Schauspiel von der Stadt Wien. In der Courage spielt er „Gottfried“, den zweiten Lebensgefährten von Geesche in *Bremer Freiheit* (von Rainer Werner Fassbinder, Regie: Remoundos/Prinz) und „Fritz von Pralling“ in der Neuinterpretation von *Der Verschwender* (von Ferdinand Raimund, Regie: Berner/Remoundos). 1972 steht er als „Kosta“ in Helmut Pfandlers *Defraudanten* (Regie: Pfandler) in Westdeutschland vor der Kamera.³⁴¹ Für *Hartnäckig* (von Franz Xaver Kroetz, Regie: Quetes) in der Saison 1972/73 am Theater der Courage interpretiert er den auf Krücken gehenden „Helmut“ und den irischen Arbeiter „Scally“, der in „Wer fragt nach Finken“ (von Jack White/ Regie: Remoundos) einem Industriebhai zum Opfer fällt.

Als Stella Kadmon wieder alleinige Theaterdirektorin des Theaters der Courage ist, feiert Jusits dort sein Regiedebüt mit Peter Slaviks *Amo, amas, amat*. Diese Inszenierung wird, auch unter seiner Regie, gekürzt für den ORF aufgezeichnet und im Zuge einer Impulsreihe ausgestrahlt.³⁴² 1973 bekommt er eine kleine Rolle in Helmut Langes *Die Gräfin von Rathenov* (von Hartmut Lange, Regie: Bernd Fischerauer)³⁴³ am Volkstheater und in spielt kleineren „Gastauftritten“ in der Literatur am Naschmarkt³⁴⁴ und im Neuen Theater am Kärntnertor³⁴⁵. Als „Herr Berger“, einem Rollstuhlfahrer im Stück *Armer Hund* (von Peter Ransley, Regie: Anton Zettel)³⁴⁶ an der Courage, erntet er gute Kritiken. In der

³⁴¹ *Defraudanten*. Regie Helmut Pfandler, AUT 1972; DVD, Österreich/West Deutschland: ORF/ Artus-Film 8. Dezember 1972.

³⁴² *Amo, amas, amat*, Regie: Rudolf Jusits, Theater der Courage, ORF Aufzeichnung, *Impulse*, Wien, FS1 11. März 1974, 21.05 Uhr.

³⁴³ *Die Gräfin von Rathenov*, Regie: Bernd Fischerauer, Wiener Volkstheater 1973.

³⁴⁴ *Literatur am Naschmarkt*, Regie: o.N., Wien: ORF 1973, Foto mit Signatur von Rudolf Jusits, Privatsammlung Prader.

³⁴⁵ *Im Käfig*. Regie: o.N. Neues Kärntnertortheater, Wien 1973, Foto mit Signatur von Rudolf Jusits, Privatsammlung Prader.

³⁴⁶ *Armer Hund*, Regie: Rudolf Jusits, Theater der Courage, Wien 17. Januar 1974.

Folgesaison 1974/75 führt er in dem Stück *Cyankali* von Friedrich Wolf zum Thema Abtreibung Regie.³⁴⁷ Im Frühjahr 1974 agiert er als „Misla“ in *Der Himmel ist unten* (von Janos Nyiri/ Marc-G. Sauvajon)³⁴⁸, einer Produktion des Theaters in der Josefstadt. Außerdem ist er 1974 bei den Kremser Festspielen³⁴⁹ und im Theater der Jugend³⁵⁰ zu sehen. Zur deutschsprachigen Erstaufführung bringt er Anfang des Jahres 1975 *Die Eisernen* (von Aldo Nicolaj, Regie: Jusits)³⁵¹ und beendet mit *Golems*³⁵² seine letzte erfolgreiche Saison in der Courage.

Für die Inszenierung von *Die Wirtin* (von Peter Turini)³⁵³ am Wiener Volkstheater erhält er den Förderungspreis zur Kainz-Medaille für Regie 1975. Im selben Jahr spielt er in einer kleineren Produktion des Josefstädter Theaters namens *Simulation* (von Dieter Kühn, Regie: Nicolaus Windisch-Spoerk)³⁵⁴ und steht 1976 als „Daniel Haid“ in der Verfilmung *Der große Horizont* (von Gerhard Roth, Regie: Fritz Lehner)³⁵⁵ in New York vor der Kamera. Im Volkstheater inszeniert er Helmut Zenkers *Wahnsinnig glücklich*³⁵⁶ und *Der Starke Stamm*³⁵⁷ von Marieluise Fleißer. Als „Florian Hüttenmoser“ steht er für *Jakob der Letzte* (von Peter Rosegger, Regie: Axel Corti)³⁵⁸ ein weiteres Mal in Westdeutschland vor der Kamera. In Österreich verkörpert er in der ersten Episode der sechsteiligen *Alpensaga: Liebe im Dorf* (von Peter Turini/ Wilhelm Pevny)³⁵⁹ unter der Regie seines ehemaligen Courage-Kollegen Dieter Berner die Figur des „Peter Allinger“. Es folgen Schauspielengagements am Theater in der Josefstadt für *Der alte Mann mit der jungen Frau* (von Johann Nepomuk Nestroy, Regie: Hermann Kutscher)³⁶⁰ und *Die Irre*

³⁴⁷ *Cyankali*, Regie: Rudolf Jusits, Theater der Courage, Wien 11. Oktober 1974.

³⁴⁸ *Der Himmel ist unten*, Regie: Rudolf Jusits, Theater in der Josefstadt, Wien 5. April 1974.

³⁴⁹ *Marthin Luther*, Regie: o.N., Kremser Festspiele 1974, Foto mit Signatur von Rudolf Jusits, Privatsammlung Prader.

³⁵⁰ *Die drei Musketiere*. Regie: o.N., Theater der Jugend, Wien 23. Februar 1974, Foto mit Signatur von Rudolf Jusits, Privatsammlung Prader.

³⁵¹ *Die Eisernen*, Regie: Rudolf Jusits, Theater der Courage, Wien 9. Januar 1975.

³⁵² *Golems*, Regie: Rudolf Jusits, Theater der Courage, Wien 8. Juni 1975.

³⁵³ *Die Wirtin*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 7. November 1975.

³⁵⁴ *Simulation*, *Dialog am Vorabend einer Gerichtverhandlung*, Regie: Nicolaus Windisch-Spoerk, Theater in der Josefstadt 17. Februar 1976.

³⁵⁵ *Der große Horizont*, Regie: Gerhard Roth u. Friedrich Lehner, AUT 1976; Fernsehfilm, Wien: ORF 13. Januar 1976.

³⁵⁶ *Wahnsinnig glücklich*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 23. Januar 1976.

³⁵⁷ *Der starke Stamm*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 3. Dezember 1976.

³⁵⁸ *Jakob der Letzte*, Regie: Axel Corti, AUT/West Deutschland 1976; Fernsehfilm, Wien: ORF 6. Januar 1976.

³⁵⁹ *Alpensaga. Liebe im Dorf (Teil I)* Regie: Dieter Berner, Österreich 1976; 6-teiliges Fernseh-drama, Wien: ORF 24. Oktober 1976.

³⁶⁰ *Der alte Mann mit der jungen Frau*, Regie: Hermann Kutscher, Theater in der Josefstadt, Wien 8. April 1976.

(von Jean Giraudoux, Regie: Wicki Bernhard)³⁶¹. 1977 spielt er in Otto M. Zykans und Franz Novotnys, einer für den ORF aufgezeichneter *Staatsoperette*³⁶². Am Staatstheater Kassel inszeniert er in der Saison 1977/78 Ferenc Monárs *Liliom*.³⁶³ Nachdem er 1978 als „Paul Verlaine“ in *Sonnenfinsternis* (von Christopher Hampton)³⁶⁴ auf der Bühne steht, wird er vom ORF für die TV-Serie *Ein echter Wiener geht nicht unter* als Nachfolgeregisseur Reinhard Schwabenitzkys, der die Folgen 1-13 inszeniert hat, engagiert. Jusits führt bei den Folgen *Der Enkel*³⁶⁵, *Der Unfall*³⁶⁶ und *Urlaubsfreuden*³⁶⁷ Regie, übergibt danach an Kurt Ockermüller und ist kurze Zeit später als „Sohn“ in der ORF-Weihnachtsproduktion *Stille Nacht*³⁶⁸, an der Seite von Harald Müller und Emmy Werner zu sehen. Vor seinem Engagement am Burgtheater unter Achim Benning spielt er die Rolle des „Diener Clarin“ in *Das Leben ist Traum* (von Pedro Calderón de la Barca) bei den Burgspielen Forchtenstein³⁶⁹, inszeniert in der Saison 1979/80 für das Volkstheater *Den gläsernen Pantoffel* (von Ferenc Monár)³⁷⁰ und Thomas Ludwigs *Moral*³⁷¹ im Theater in der Josefstadt. Ab 1980 ist Jusits Ensemblemitglied des Wiener Burgtheaters und wird als Regisseur in seinen ersten beiden Jahren für die Aufführungen *Die Räuber* (von Friedrich Schiller)³⁷², *Don Juan kommt aus dem Krieg* (von Ödon von Horvath)³⁷³, *Arrest* (von Pavel Landovsky)³⁷⁴ und *Der Talisman* (von Johann Nestroy i. d. Bearb. von Wolfgang Pillinger)³⁷⁵ verpflichtet. Im Jahr 1985 wird er zum Ensemblevertreter des Burgtheaters gewählt. Bis zur eigenmächtigen Aufkündigung seines Burgtheatervertrages 1986 infolge von Unstimmigkeiten, ist er in den Rollen „St. Just“ in *Dantons Tod* (von Georg Büchner, Regie: Achim Benning)³⁷⁶, „Rovo“ in

³⁶¹ *Die Irre*, Regie: Wicki Bernhard, Theater in der Josefstadt, Wien 17. November 1977.

³⁶² *Staatsoperette*. Regie: Franz Novotny, AUT 1977; Musikfilm, Wien: ORF 30. November 1977.

³⁶³ *Liliom*. Regie: Rudolf Jusits, Staatstheater Kassel, D.u. 1977.

³⁶⁴ *Sonnenfinsternis*. Regie: Dietrich Haugk, Theater in der Josefstadt, Wien 6. Februar 1978.

³⁶⁵ „Der Enkel“. *Ein echter Wiener geht nicht unter*, Regie: Rudolf Jusits, AUT 1978; TV-Ausstrahlung, Wien: ORF 2. Juni 1978.

³⁶⁶ „Der Unfall“. *Ein echter Wiener geht nicht unter*, Regie: Rudolf Jusits, AUT 1978; TV-Ausstrahlung, Wien: ORF 9. Juni 1978.

³⁶⁷ „Urlaubsfreuden“. *Ein echter Wiener geht nicht unter*, Regie: Rudolf Jusits, AUT 1978; TV-Ausstrahlung, Wien: D.u. 1978.

³⁶⁸ *Stille Nacht*. Regie: Harald Müller u. Emmy Werner, AUT 1978; TV-Ausstrahlung, Wien: 22. Dezember 1978.

³⁶⁹ *Das Leben ist Traum*, Regie: Ernst Haeusermann, Burgspiele Forchtenstein 3. Juni 1978.

³⁷⁰ *Der gläserner Pantoffel*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 28. Dezember 1979.

³⁷¹ *Moral*, Regie: Rudolf Jusits, Theater in der Josefstadt 20. September 1979.

³⁷² *Die Räuber*, Regie: Rudolf Jusits, Burgtheater, Wien 7. November 1980.

³⁷³ *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Regie: Rudolf Jusits, Burgtheater, Wien 25. Juni 1981.

³⁷⁴ *Arrest*, Regie: Rudolf Jusits, Burgtheater, Wien 11. Oktober 1981.

³⁷⁵ *Der Talisman*, Regie: Rudolf Jusits, Burgtheater, Wien 7. April 1982.

³⁷⁶ *Dantons Tod*, Regie: Achim Benning, Burgtheater, Wien 3. März 1982.

Jagdszenen aus Niederbayern (von Martin Sperr, Regie: Michael Kehlmann)³⁷⁷, „Jepichodow“ in *Der Kirschgarten* (von Anton Tschechow, Regie: Achim Benning)³⁷⁸, „Steve Daniels“ in *Aloen* (von Athol Fugard, Regie: Rudolf Ladurner)³⁷⁹, „Fedka“ in *Die Besessenen* (von Albert Camus, Regie: Angelika Hurwicz)³⁸⁰, „Fritz Olschewsky“ in *Das alte Land* (von Klaus Pohl, Regie: Achim Benning)³⁸¹, „Chorführer“ in *Antigone* (von Sophokles, Regie: Klaus Höring)³⁸², „Sigmund Siegl“ in *Freiheit in Krähwinkel* (von Johann Nestroy, Regie: Horst Zankl)³⁸³, „Güldenstern“ in *Hamlet* (von William Shakespeare, Regie: Hans Hollmann)³⁸⁴ und zuletzt als „Der Zeugmeister“ in *Mutter Courage und ihre Kinder* (von Bertolt Brecht, Regie: Christoph Schroth)³⁸⁵ zu sehen. 1987 inszeniert er für das von Emmy Werner neu gegründete Theater in der Drachengasse *Die Marquise von Arcis* (von Carl Sternheims)³⁸⁶ und 1988 *Schattenmund* (von Marie Cardinal)³⁸⁷. Nachdem er seine Verpflichtungen für das Burgtheater niedergelegt hat, wird er 1987 unter Paul Blaha ins Ensemble des Wiener Volkstheaters aufgenommen, wo er bis 1999 als Schauspieler und Regisseur tätig ist. Zu seinen Regiearbeiten zählen *Zündstoff* (von Tom Kempinski)³⁸⁸, *Glaube und Heimat* (von Karl Schönherr)³⁸⁹, *Die Jüdin von Toledo* (von Franz Grillparzer)³⁹⁰, *Loch im Kopf* (von Wolfgang Deichsel)³⁹¹, *Kaddisch* (von Grigorij Gorin)³⁹², *Lughnasa - Zeit des Tanzes* (von Brian Friel)³⁹³, *Unverhofft* (von Johann Nestroy)³⁹⁴, *Der Drang* (von Franz Xaver Kroetz)³⁹⁵, *Anatol* (von Arthur Schnitzler)³⁹⁶, *Ergo* (von Jakov Lind)³⁹⁷, *In der Löwengrube* (von Felix Mitterer)³⁹⁸ und *Komödie der Eitelkeit* (von Elias Canetti).³⁹⁹

³⁷⁷ *Jagdszenen aus Niederbayern*, Regie: Michael Kehlmann, Burgtheater, Wien 19. Juni 1982.

³⁷⁸ *Der Kirschgarten*, Regie: Achim Benning, Burgtheater, Wien 27. Februar 1983.

³⁷⁹ *Aloen*, Regie: Rudolf Ladurner, Burgtheater, Wien 9. April 1983.

³⁸⁰ *Die Besessenen*, Regie: Angelika Hurwicz, Burgtheater, Wien 23. Dezember 1983.

³⁸¹ *Das alte Land*, Regie: Achim Benning, Burgtheater, Wien 13. März 1984.

³⁸² *Antigone*, Regie: Klaus Höring, Burgtheater, Wien 3. April 1984.

³⁸³ *Freiheit in Krähwinkel*, Regie: Horst Zankl, Burgtheater, Wien 30. September 1985.

³⁸⁴ *Hamlet*, Regie: Hans Hollmann, Burgtheater, Wien 21. Dezember 1985.

³⁸⁵ *Mutter Courage und ihre Kinder*, Regie: Christoph Schroth, Burgtheater, Wien 9. April 1986.

³⁸⁶ *Die Marquise von Arcis*, Regie: Rudolf Jusits, Theater in der Drachengasse, Wien 30. November 1987.

³⁸⁷ *Schattenmund*, Regie: Rudolf Jusits, Theater in der Drachengasse, Wien 25. April 1988.

³⁸⁸ *Zündstoff*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 22. September 1988.

³⁸⁹ *Glaube und Heimat*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 2. April 1989.

³⁹⁰ *Die Jüdin von Toledo*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 9. September 1989.

³⁹¹ *Loch im Kopf*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 25. Februar 1990.

³⁹² *Kaddisch*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 9. April 1992.

³⁹³ *Lughnasa - Zeit des Tanzes*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 16. Januar 1994.

³⁹⁴ *Unverhofft*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 20. Dezember 1994.

³⁹⁵ *Der Drang*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 9. November 1995.

³⁹⁶ *Anatol*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 16. Oktober 1996.

³⁹⁷ *Ergo*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 17. April 1997.

³⁹⁸ *In der Löwengrube*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 24. Januar 1998.

³⁹⁹ *Komödie der Eitelkeit*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 2. Mai 1999.

Rudolf Jusits spielt die Figur des „Azur“ in *Der Verschwender* (von Ferdinand Raimund, Regie: Paris Kosmidis)⁴⁰⁰, den „Phil Murray“ in *Komiker* (von Trevor Griffith, Regie: Emmy Werner)⁴⁰¹, den „Melchior“ in *Ein Jux will er sich machen* (von Johann Nestroy, Regie: Stephan Bruckmeier)⁴⁰², „Kalchas“ in *Die schöne Helena* (von Jacques Offenbach, Regie: Nick Broadhurst)⁴⁰³, „Pedell“ in *Opus III* (von Gert Jonke, Regie: Stephan Bruckmeier)⁴⁰⁴, „Charley Bleicher“ in *New York, New York* (von Marlene Streeruwitz, Regie: Emmy Werner)⁴⁰⁵, „Prodo“ in *Anna Galacti. Szenen einer Exekution* (von Howard Barker, Regie: Beverly Blankenship)⁴⁰⁶, den „Gerichtsarzt“ in *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (von Jaroslav Hasek, Regie: Wolfgang Hübsch)⁴⁰⁷, „Beauperthuis“ in *Der Florentinerhut* (von Eugene Labiche, Regie: Hilde Sochor)⁴⁰⁸, „Alpenkönig“ in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (von Ferdinand Raimund, Regie: Michael Gruner)⁴⁰⁹, „Wondra“ in *Ergo* (von Jakov Lind, Regie: Rudolf Jusits)⁴¹⁰, „Emil“ in *Eine Unbekannte aus der Seine* (von Ödön von Horvath, Regie: Harald Clemen)⁴¹¹, „Oscar“ in *Geschichten aus dem Wiener Wald* (von Ödön von Horvath, Regie: Michael Gruner)⁴¹² und später den „Richard Voss“ in *Die Physiker* (von Friedrich Dürrenmatt, Regie: Urs Schaub)⁴¹³. 1999 übernimmt er den Part des „Valentin Holzwurms“ in Karlheinz Hackls Inszenierung *Des Verschwenders* am Theater in der Josefstadt⁴¹⁴, inszeniert *Präsidentinnen* von Werner Schwab am Theater Rabenhof⁴¹⁵ und spielt unter der Regie von Hakon Hirzenberger in *Schlafende Hunde*⁴¹⁶ am Theater Phönix, Linz. 2004 führt er am Tiroler Landestheater in Heinrich Kleists *Amphytrion*⁴¹⁷ Regie. Sein letztes Engagement als Schauspieler nimmt Rudolf Jusits 2005 am Wald4tler Hoftheater an, wo er, wie eingangs erwähnt, noch vor

⁴⁰⁰ *Der Verschwender*, Regie: Paris Kosmidis, Wiener Volkstheater 30. Mai 1990.

⁴⁰¹ *Komiker*, Regie: Emmy Werner, Wiener Volkstheater 17. Januar 1991.

⁴⁰² *Ein Jux will er sich machen*, Regie: Stephan Bruckmeier, Wiener Volkstheater 13. Dezember 1992.

⁴⁰³ *Die schöne Helena*, Regie: Nick Broadhurst, Wiener Volkstheater 11. Juni 1993.

⁴⁰⁴ *Opus III*, Regie: Stephan Bruckmeier, Wiener Volkstheater 28. Februar 1993.

⁴⁰⁵ *New York, New York*, Regie: Emmy Werner, Wiener Volkstheater 12. Mai 1994.

⁴⁰⁶ *Anna Galacti. Szenen einer Exekution*, Regie: Beverly Blankenship, Wiener Volkstheater 19. März 1995.

⁴⁰⁷ *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweik*, Regie: Wolfgang Hübsch, Wiener Volkstheater 13. Dez. 1995.

⁴⁰⁸ *Der Florentinerhut*, Regie: Hilde Sochor, Wiener Volkstheater 27. Januar 1996.

⁴⁰⁹ *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Regie: Michael Gruner, Wiener Volkstheater 12. Juni 1996.

⁴¹⁰ *Ergo*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 17. April 1997.

⁴¹¹ *Eine Unbekannte aus der Seine*, Regie: Harald Clemen, Wiener Volkstheater 3. September 1997.

⁴¹² *Geschichten aus dem Wienerwald*, Regie: Michael Gruner, Wiener Volkstheater 14. Juni 1998.

⁴¹³ *Die Physiker*, Regie: Urs Schaub, Wiener Volkstheater 20. Januar 1999.

⁴¹⁴ *Der Verschwender*, Regie: Karlheinz Hackl, Theater in der Josefstadt, Wien 30. Mai 1990.

⁴¹⁵ *Präsidentinnen*, Regie: Rudolf Jusits, Rabenhoftheater, Wien 24. Februar 2001.

⁴¹⁶ *Schlafende Hunde*, Regie: Hakon Hirzenberger, Phönix Theater, Linz 4. Dezember 2003.

⁴¹⁷ *Amphytrion*, Regie: Rudolf Jusits, Landestheater, Tirol 2. Mai 2004.

der Premiere zu *Der Zerrissene* von Johann Nestroy⁴¹⁸, im Kreise von Freunden und Kollegen verstirbt. Harkon Hirzenberger schreibt dazu in seiner Grabrede:

„Im Grunde kann ich nur sagen ‚Respekt‘ so ein Tod. Wahnsinn. Das was du dir immer gewünscht hast. [...] Auf dem Tisch noch eine abgebrannte Marlboro und dein langsam kalt werdender Kaffee. Dein Textbuch aufgeschlagen, der letzte Satz auf dieser Seite ‚Also gibt es für mich Hoffnung? Ich glücklichster aller Krautköpf.‘ Wums und aus.“⁴¹⁹

⁴¹⁸ *Der Zerrissene*, Regie: Harald Gugenberger, Waldviertler Hoftheater, Pürbach 6. Juli 2005.

⁴¹⁹ Hirzenberger, Hakon: Grabrede Jusits, 8. Juni 2005, Privatsammlung Prader.

7. ZUSAMMENFASSUNG

„Ein Kind der Courage“ -der Titel meiner Arbeit- bezieht sich auf das Theater der Courage von Stella Kadmon und dessen ‚Sprungbrettfunktion‘ für junge talentierte Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner und Autoren vom engagierten Kellertheater an die großen Wiener Bühnen. Besonders die Geschichte der Wiener Kellerbühne stellt einen wichtigen Aspekt im Zusammenhang mit der Entwicklung des Regisseurs und Schauspielers Rudolf Jusits, dar. Der im Burgenland aufgewachsene Jusits bewirbt sich, ohne jemals in einem Theater gewesen zu sein, am Max Reinhard Seminar in Wien und wird aufgenommen. Als Folge der weltweiten Studentenproteste und der 68er Bewegung verändern sich durch die Demokratisierungsaufträge auch die fixen Strukturen der Theaterlandschaft. Weltweit bilden sich Theaterkollektive wie das New Yorker Living Theater von Julian Beck und Judith Malina, das La Comune unter Dario Fo oder Peter Steins Schaubühne am Halleschen Ufer, das TAT- Theater am Turm in Frankfurt oder das theater k in München, deren aller Ziel es ist, die starren Organisationsformen der Theaterbetriebe aufzubrechen, um mit neuen Theaterkonzepten das Bewusstsein der Zuschauer anzuregen. In diesem Sinne verändert sich 1971 auch Konzept des Theater der Courage. Dieter Berner, Wolfgang Quetes und Werner Prinz bilden mit Stella Kadmon gemeinsam ein Kollektiv. Unter dieser kollektiven Leitung agiert Jusits zu Beginn seiner Karriere als Schauspieler in Neben- und Hauptrollen zeit- und sozialkritischer Stücke wie beispielsweise *Wildwechsel* und *Hartnäckig* von Franz Xaver Kroetz, *Eisenwischer* von Heinrich Henkel und *Bremer Freiheit* von Rainer Werner Fassbinder; Autoren, die den kritischen Zeitgeist der 1970er Jahre widerspiegeln. Nach knapp zwei Saisonen kommt es zum Bruch des Kollektivs und Kadmon übernimmt wieder die alleinige Leitung des Theaters. In dieser Zeit, nach dem Ende des Kollektivs, tritt Jusits als Regisseur in das Licht der Öffentlichkeit. Mit *amo, amas, amat* von Peter Slavik feiert er in der Courage sein Regiedebüt, mit Erfolg. Weitere Regiearbeiten in Stella Kadmons Theater folgen und führen letztendlich zu Engagements als Theaterschauspieler und Regisseur an den großen Wiener Bühnen, sowie zu Arbeiten in der Film und Fernsehbranche. Karlheinz Hackls erzählt in seiner Biographie über Jusits:

„Wirklich, ein Verrückter! Wir haben nächtelang gesprochen und Pläne gemacht, wie wir übers Theater die Welt verändern wollen; daraus ist natürlich nie was geworden! Aber von dem Freund habe er gelernt, durch ihn begonnen, auch über eine mögliche politische Bedeutung des Theaters nachzudenken.“⁴²⁰

⁴²⁰ Schwaner, Birgit. *Karlheinz Hackl. Ich möchte mal was böses tun*, Wien-Graz-Klagenfurt: Styria Verlag 2009, S.78f.

8. ANHANG

8.1 Recherchegespräch: Mathilde Konrad, Stegersbach 2013

Mathilde Konrad, geborene Jusits und älteste Schwester Rudolf Jusits, lebt seit ihrem siebzehnten Lebensjahr in der Schweiz. Das folgende Gespräch entstand bei einem Besuch in Österreich 2013. Teile des Interviews, wurden auf ihren Wunsch, aufgrund des sehr privaten Inhalts ausgelassen.

Nadja PRADER: Als seine Schwester kanntest du Rudolf wohl am besten in seinen frühen Jahren. Kannst du mir von seiner schulischen Laufbahn erzählen?

Mathilde KONRAD: Rudi ging in eine Spezialschule in Güssing. Er wollte im Prinzip Pfarrer werden. Dann hat er aber gelernt, dass es noch etwas Schöneres gibt, das waren die Frauen. Mit siebzehn ist der Rudi dann nach Wien gegangen. [...]Dort ging er vier Jahre lang ins Reinhardt Seminar. Das ist ja wirklich eins von den Besten. Er hat eine Wohnung gehabt in Wien, alles in Wien. Der Papa hat ihm das alles bezahlt. Da war ich einmal. Er ist aber viel umgezogen. [...]

PRADER: Liegt die Begabung für Musik und Theater in der Familie Jusits? Gab es in eurer Verwandtschaft Musiker oder Theaterbegeisterte?

KONRAD: Niemand!

PRADER: Habt ihr Theaterveranstaltungen im Ort oder in der Umgebung besucht?

KONRAD: Nein, es gab kein Theater in der Umgebung und Geld hatten wir keines, das geb ich ehrlich zu. [...]

PRADER: Wie würdest du das Verhältnis zu euren Eltern beschreiben?

KONRAD: Meine Mama war ganz eine Arme. Sie hat mich schon mit zweiundzwanzig Jahren bekommen. Maria Rosenkranz hat sie geheißt. Dann kamen die Russen und haben ganz Stegersbach abgebrannt. Mein Vater war in Gefangenschaft in Frankreich und war bei der Fliegerabwehr. Er hat viele Abzeichen bekommen. 1947 ist er auf einmal zurückgekommen. Da war unser Leben dann kaputt. Der Rudi war noch nicht auf der Welt. [...] In dieser Zeit wurde die Mama schwanger mit Rudi. [...] Das war furchtbar. Der Vater hat uns geschlagen und geschlagen, die Mama und mich, die Helga nie. Den Rudi hat er überhaupt nie angeschaut und die Mama auch nicht. Das war ein unerwünschtes Kind, der Rudi. Er hat sich verkrochen und hat dann immer nur gelesen und gelesen. Mit siebzehn ist er dann nach Wien gegangen.

PRADER: Würdest du sagen, dass Rudolf in gewisser Weise von zu Hause geflüchtet ist?

KONRAD: Ja, ganz genau. Dort ist dann das Elend angekommen. Der Vater hat dann aber gemerkt, dass er das mit Geld gut machen will und hat ihm das Reinhardt Seminar bezahlt. Er war Beamter und hat gut verdient, aber wir haben gelitten. Rudi ist dann in Wien geblieben und aufgestiegen. Er war ja an allen möglichen Theatern. [...]

PRADER: Wann ist Rudolf an Diabetes erkrankt?

KONRAD: 1991, aber da hat er immer noch geprobt. [...] Rudi hat ja dann auch eine schöne Platte aufgenommen, für mich! Er hat darüber geschrieben, was ich alles durchgemacht habe in meinem Leben. [...] Dort hat er für mich ein Lied geschrieben, weil er mich so gern gehabt hat. [...] Ihm ging es sehr schlecht. [...] Das hat er mir dann erzählt. Er war sehr viel, sehr traurig. [...] Jetzt hab ich von Herbert erfahren, dass er sehr krank war. [...] Rudi hat ja auch so starken Zucker gehabt. Er hat das aber nicht so ernst genommen, er hat getrunken und gegessen. [...] Zum Schluss hat er kein Geld gehabt und noch Theater gespielt. Im Prinzip war er auch ein lustiger Mensch, oder? Er hat ja immer Faxen gemacht und Späße. Das hat mir dann sein bester Freund Karlheinz Hackl erzählt. [...]

PRADER: Wie würdest du das Verhältnis von Rudolf zu seiner Mutter beschreiben?

KONRAD: Gar nicht. Sie ist auch schon früh gestorben, mit siebenundfünfzig. Alle sind mit siebenundfünfzig gestorben! Und den Papa hat er gehasst wie die Pest. [...]

PRADER: Wie würdest du das Verhältnis unter euch Geschwistern beschreiben?

KONRAD: Gut, aber der Rudi hat sich in letzter Zeit immer mehr zurückgezogen. Er hat auch Insulin gespritzt. Mit fünfzig bekam ich dann auch Zucker, durch den Schock, weil mein Mann krank wurde. Ich hab ja nie Zeit gehabt. Für niemand! [...] Der Rudi kam dann mal und hat meinen Mann besucht, im Pflegeheim. Da hab ich so schöne Fotos. Rudi wurde durch den Zucker und die ganze Aufregung sehr aggressiv. [...] Ich habe ihm dann gesagt, dass er dem Papa immer ähnlicher wird. [...] 2003 ist er dann gestorben, mein Mann. Rudi starb 2005. Da waren so viele Beerdigungen. Ich war ganz allein bei Rudis Beerdigung. Es waren zwei oder dreihundert Menschen in der Kirche. Ich war die einzige, die von unserer Familie noch am Leben war. [...] Auf alle Fälle, war Rudi zum Schluss nicht mehr derselbe Mensch.

PRADER: Kannst du mir Rudolf in seinen jungen Jahren beschreiben?

KONRAD: Ruhig, nett, alles. Nur hab ich ihn nicht so viel gesehen. Aber zum Schluss wurde er sehr aggressiv, genauso wie sein Vater. Ich bin an ihm geblieben, er an mir. [...]

8.2 Recherchegespräch: Herbert Prader, Stegersbach 2013

Herbert Prader (1948) war ein Jugendfreund Jusits' aus seiner Heimatgemeinde Stegersbach. Beide verbrachten in ihrer Kinder- und Jugendzeit viel Zeit miteinander und gründeten zusammen ihre erste Band. Nachdem Jusits nach Wien ging um Schauspiel zu studieren, wurde Herbert Prader Lehrer und später Direktor der Hauptschule in Stegersbach. Bis zuletzt verband die beiden eine langewährende Freundschaft.

Nadja PRADER: Kommen wir zur ersten Frage: Wie würdest du das Umfeld beschreiben, in dem Rudolf Jusits und du aufgewachsen sind? Wie waren eure Familien- und Lebensverhältnisse?

Herbert PRADER: Wir sind in sehr ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen. Das heißt, die Häuser hatten alle noch ein Plumpsklo. Kaum jemand hatte ein Bad zu dieser Zeit. Das sind Dinge, die man sich heute gar nicht mehr vorstellen kann. Von Rudi weiß ich, dass der Vater sehr streng war, dass er die Familie oft auch regelrecht tyrannisiert hat, seine Frau geschlagen hat, die Kinder geschlagen hat. Es war sicher keine schöne Kindheit, die der Rudi da erlebt hat. Ansonsten sind wir so aufgewachsen wie alle Kinder auch, haben gemeinsam gespielt, waren gemeinsam auf den Feldern und auf dem Sportplatz oder im Wald. Dinge wie Fernsehen und so weiter gab es zu dieser Zeit noch nicht.

N. PRADER: Habt ihr in eurer Jugendzeit Theaterveranstaltungen besucht?

H. PRADER: Theaterveranstaltungen in dem Sinne gab es nicht. Stegersbach hatte aber zu der Zeit ein Kino. Wir haben uns immer bemüht, so viele Filme wie möglich zu sehen. Wenn wir einmal nicht reindurften, haben wir trotzdem Möglichkeiten gefunden, in das Kino zu kommen. Während ich oder andere diese Filme ganz einfach angeschaut haben, war es so, dass der Rudi diese Filme fast aufgesaugt hat. Er hat die Filmszenen immer nachgespielt, vor allem die seiner damaligen großen Helden: James Dean, Marlon Brando, also den einstigen Filmgrößen. Da hat er eine große Begeisterung entwickelt, die wir eigentlich als Spaß oder Spinnerei empfunden haben. Aus heutiger Sicht kann ich sagen, dass sich damals schon gezeigt hat, dass er in dieser Richtung ein Talent und vor allem großes Interesse hatte.

N. PRADER: Wann ist dir aufgefallen, dass Rudolf sich für Filme interessiert? Kannst du das in einen zeitlichen Kontext setzen?

H. PRADER: Das hat schon im Hauptschulalter begonnen, aber vor allem dann als wir zwischen fünfzehn und sechzehn Jahre alt waren, also ungefähr gegen Ende der Hauptschulzeit. In viele

dieser Filme durften wir ganz einfach nicht hinein, aber wir haben uns die Karten von anderen besorgen lassen oder haben uns irgendwie reingeschlichen, nur damit wir diese Filme sehen konnten. Es waren auch Filme mit Elvis Presley dabei. Rudi hat relativ früh eine Gitarre besessen und damals schon diese Elvis-Presley-Lieder und alle möglichen anderen Schlager gespielt und gesungen. Er versuchte, Szenen aus Elvis' Filmen mit seiner Gitarre nachzuspielen und imitierte auch dessen Bühnenshow. Presley, Peter Kraus, Ted Herold, das waren die Größen zu dieser Zeit. Ich hatte damals eine Geige, habe sie gestimmt wie eine Gitarre und so haben wir gemeinsam versucht, Rock'n'Roll zu spielen. Das war zum Ende unserer Hauptschulzeit.

N. PRADER: Habt ihr in dieser Zeit Musikunterricht genommen? Ich meine außerhalb des Musikunterrichts in der Schule?

H. PRADER: Der Rudi hat es, meines Wissens, selbstständig erlernt. Gitarrenunterricht gab es zu der Zeit sicher noch nicht. Ich hatte Geigenunterricht und dann auch schon ein Akkordeon, ein kleines. Auch das haben wir mit in unsere Musik eingebaut. Aber der Rudi hat sich das Gitarrenspielen praktisch selbst beigebracht. Was bei ihm dazukam, war, dass er damals schon ein ausgezeichneter Sänger war. Er war uns allen überlegen, er hat weitaus besser gesungen.

N. PRADER: Rudolf war sehr musikalisch und hat sich für Schauspiel interessiert. Gab es Verwandte mit ähnlichen Interessen, die in ihm diese Leidenschaft weckten, ihn inspirierten?

H. PRADER: Nein, ich wüsste niemanden in seiner Familie, der in die Richtung ein Talent oder Interesse gehabt hätte.

N. PRADER: An welche Filme, die du dir mit Rudolf angesehen hast, kannst du dich noch erinnern?

H. PRADER: *Jenseits von Eden* und was weiß ich, die ganzen Filme mit James Dean. *Vom Winde verweht* und alle diese großen Schinken aus der damaligen Zeit. Das waren unsere Lieblingsfilme damals.

N. PRADER: Ihr habt gemeinsam musiziert. Hattet ihr auch eine Band?

H. PRADER: Ja, das war später. Da haben wir schon eine Band gehabt und Rudi war Gitarrist und Sänger. Wir haben bei verschiedenen Tanzveranstaltungen, Bällen und Maskenbällen gespielt. Wir haben versucht Unterhaltungsmusik zu spielen. Das war eigentlich keine Rockmusik, sondern so quer durch den Gemüsegarten, zum Teil auch Schlager, natürlich Lieder von Elvis Presley, die hat er ja geliebt.

N. PRADER: Wie viele Mitglieder hatte die Band und wie hieß eure Gruppe?

H. PRADER: Ich glaub zu fünft, wenn ich mich nicht täusche. Das war die erste Gruppe, die hieß „Le Sonor“, einen französischen Namen hatten wir damals. Erst dann, als er praktisch aufgehört hat, weil er keine Zeit mehr hatte, hab ich meine eigene Rockgruppe gegründet.

N. PRADER: Wann habt ihr eure Band gegründet?

H. PRADER: Das war 1967. Da waren wir so circa achtzehn oder neunzehn Jahre alt. Da hatten wir noch einen Bassgitarristen dabei, einen Schlagzeuger, eine Saxophonisten oder sogar zwei Saxophonisten, also so eine Tanzmusikbesetzung. Ich selbst habe Orgel gespielt. Das war nicht lang. Vielleicht eineinhalb Jahre während derer wir wirklich Auftritte hatten, vorher haben wir natürlich einige Zeit so herumgeprobt. Gespielt haben wir dann so circa eineinhalb oder maximal zwei Jahre. Dann ist der Rudi eben in Wien gewesen oder hat schon irgendwo am Landestheater Engagements gehabt und hatte ganz einfach keine Zeit mehr. Zu dieser Zeit ist die Band zerbrochen und ich hab mit anderen Leuten eine komplette Rockband gegründet.

N. PRADER: Wie verlief Rudolfs schulische Laufbahn, bevor er nach Wien ging, um am Max Reinhardt Seminar zu studieren?

H. PRADER: Ich glaub das hieß damals noch Musisch-pädagogisches Realgymnasium, wenn ich mich nicht täusche. Das hat er dann aber abgebrochen und immer davon erzählt, dass er irgendwann einmal ein berühmter Schauspieler oder Sänger wird. Sein Traum war es immer, entweder Sänger oder eben Schauspieler zu werden. Wir haben das im Freundeskreis nicht so ernst genommen, sondern eher belächelt, bis er dann zu mir gesagt hat, dass er sich jetzt anmeldet. Er hat sich erkundigt, hat er gesagt, und es gibt da in Wien eine Schauspielschule und er meldet sich dort für die Aufnahmeprüfung an. Er hat dann begonnen, sich aus diesen kleinen Reclamheften Rollen aus Theaterstücken einzustudieren und mir immer wieder vorgesprochen und auch gesungen. Zum Beispiel war im *Verschwendter* auch das Hobellied drin. Da haben wir einen Film gesehen, wenn ich mich nicht täusche mit Hans Moser, so ein berühmter alter Schauspieler und das hat er nachgesungen. Rudi hat auch etwas aus Grillparzer *König Ottokars Glück und Ende* vorgetragen. Er hat sich aus diesen Heftchen Rollen einstudiert und wirklich angemeldet für diese Aufnahmeprüfung. Ich hatte eigentlich überhaupt keine Ahnung, wie so etwas abläuft oder wie viele Leute sich da bewerben. Ich weiß nicht, ob er eine Ahnung gehabt hat. Ich glaube, wenn er eine Ahnung gehabt hätte, hätte er es wahrscheinlich gar nicht gemacht. Erst im Nachhinein hat er mir dann erzählt, was dort eigentlich für Leute waren, bei dieser Aufnahmeprüfung, und wie viele.

N. PRADER: Was hat er dir über die Aufnahmeprüfung erzählt?

H. PRADER: Dass vor allem Kinder von berühmten Schauspielern dort waren. Also Leute, die mit dem Theater und Schauspielern ganz einfach schon zu tun hatten. Leute aus der Stadt, wo man eben Theatervorstellungen besucht und so weiter. Wir waren nie in einem Theater. Das einzige Theater war das Kino. Zu aller Überraschung ist er eben aufgenommen worden. Ich kann mich noch gut erinnern, es war ein Sommer und da hat er mir immer diese Szenen vorgesprochen, vorgespielt und dargestellt. Das war recht amüsant. Ich hab ihm immer gut zugeredet, ich hab keine Ahnung gehabt, ob das jetzt gut war oder nicht. Das wusste ich ja selber nicht. Er hat das auch toll gemacht, das ist schon klar. So ist er dann ins Reinhardt Seminar gekommen.

N. PRADER: Wie ging es dann weiter, nachdem er die Aufnahmeprüfung bestanden hatte?

H. PRADER: Soweit ich mich erinnern kann, ist er weg von zu Hause, natürlich gegen den Willen seines Vaters. Er ist nach Wien gegangen und hatte nicht einmal eine Wohnung.

N. PRADER: Wie hat Jusits seine Anfangszeit in Wien erlebt?

H. PRADER: Die erste Zeit hat er irgendwo in einem Park geschlafen und dann hat ihn ein Freund aus Stegersbach, der in Wien studiert und gearbeitet hat, mehr oder weniger aufgenommen. Im Prinzip ist er rausgegangen, ohne eigentlich irgendetwas zu haben. Er ist ganz einfach gegangen. Das macht wieder das Format aus, das den Rudi von mir oder auch von anderen Freunden oder Bekannten unterscheidet. Er hat ganz einfach seine Sache durchgezogen, ohne Rücksicht auf irgendetwas. Er war überzeugt davon, hat das durchgezogen. Ein Anderer hätte sich davon abschrecken lassen, keine Wohnung zu haben, kein Zimmer, überhaupt nichts. „Wie soll ich da jetzt nach Wien gehen und was soll ich da machen?“, wäre zum Beispiel meine Überlegung gewesen. Er ist gegangen.

N. PRADER: Du hast vorher erwähnt, dass er auch viel gesungen hat. War er anfangs mehr der Musik oder dem Theater zugetan?

H. PRADER: Also zu dieser Zeit war es sicher gleichrangig. Ich hatte eher den Eindruck, dass ihm die Musik noch mehr liegt, dass er sich für die Musik noch mehr interessiert. Er ist dann eigentlich Schauspieler geworden, hat aber seine musikalische Seite nie abgelegt. Er hat dann eine Platte aufgenommen. Ich glaube ganz einfach, dass zu der Zeit kein Gebiet, weder Schauspiel noch das Singen vorrangig war, sondern es war beides da.

N. PRADER: Er zeigte also sehr früh eine Begabung, in andere Rollen zu schlüpfen. Würdest du sagen, dass seine zerrütteten Familienverhältnisse auch dazu beitrugen?

H. PRADER: Dass er aus der Familie ausbrechen wollte, war klar. Aber er hätte ja in irgendeine andere Richtung auch ausbrechen können. Es war da anscheinend ein riesengroßes Interesse, aber vor allem auch eine Begabung. Also dieses Musikalische, das wir ja damals überhaupt nicht gemerkt haben, außer dass er Szenen nachgespielt hat, das schauspielerische Talent, das muss ganz einfach da gewesen sein. Aber er war zum Beispiel, außer dass er besser gesungen hat, nie ein besserer Musiker als wir, die in der Band gespielt haben.

N. PRADER: Hat er dir von der Zeit am Max Reinhardt Seminar berichtet?

H. PRADER: Er hat manchmal Dinge erzählt, ja. Er musste sich da anscheinend wirklich durchboxen. Rudi ist natürlich belächelt worden von Leuten, die schon Theatererfahrung hatten oder Kinder von irgendwelchen Schauspielern waren. Für die war er sehr exotisch. Dass sie ihn belächelt haben, hat ihn, glaub ich, noch mehr angespornt.

N. PRADER: Wann hat Rudolf Jusits das Reinhardt Seminar abgeschlossen?

H. PRADER: Er hat es nicht fertig gemacht. Das wussten wir gar nicht. Erst als er es mir später einmal erzählt hat. Rudi hat dann schon irgendein Engagement bekommen und mir dann später erzählt, dass es ihm nichts mehr gegeben hätte. Was weiß ich, er hat den Eindruck gehabt, dass er schon so weit wäre, dass er spielen könnte und es für ihn mehr keinen Sinn mehr hätte, das jetzt noch fertig zu machen.

N. PRADER: Welche Erinnerungen hast du an seine frühe Schauspielkarriere?

H. PRADER: Wenig, ich wusste nur, dass er zuerst auf einem Landestheater war. Dann, als er wieder in Wien war, eben im *Theater der Courage*, hat er mir auch ständig Einladungen zu Premieren geschickt oder Briefe geschrieben. Ich hab doch etliche Stücke gesehen, die er da im *Theater der Courage* gespielt hat. Wir haben ja damals auch „Die Eisernen“ nach Stegersbach gebracht, zu einer Theateraufführung. Das war auch eine Produktion des *Theaters der Courage*, mit der Emmy Werner, dem Rudi und dem Franz Suhrada.

N. PRADER: Hat dir Rudolf Jusits erzählt, wie er zum *Theater der Courage* gekommen ist?

H. PRADER: Meines Wissens hat ihn die Stella Kadmon angesprochen und eingeladen. Da hat er schon einen Ruf gehabt als Schauspieler, als großes Talent. Eine Zeit lang hatte er ja den Ruf des aufstrebenden Schauspielers, dem eine große Karriere vorausgesagt wurde. Er

hat in seinen ersten Theaterjahren, in seinen frühen Theaterjahren, einen Preis nach dem anderen bekommen.

N. PRADER: Welches Verhältnis hatte Stella Kadmon zu Jusits?

H. PRADER: Ein sehr gutes, was weiß ich, fast ein mütterliches.

N. PRADER: Hat Jusits nie geheiratet?

H. PRADER: Er war einmal richtig verheiratet, aber nicht lange. Das war aber keine Schauspielerin, Regisseurin oder so. Die Frau, die er da hatte, die hat mit Theater nichts zu tun gehabt.

Ich habe sie gekannt. Die hat in irgendeinem Ministerium gearbeitet. Ich habe gehofft, dass ich sie bei der Beerdigung sehen werde. Aber sie war anscheinend nicht da.

N. PRADER: Noch einmal zurück zum *Theater der Courage*: Kanntest du viele seiner Schauspielkollegen? Welche Erinnerungen hast du von dieser Zeit?

H. PRADER: Nein, eigentlich nicht. Ich hatte damals zu diesen Leuten, mit Ausnahme der Emmy Werner, keinen Kontakt. Mir fällt dazu nur ein, dass viele Stücke ein großer Erfolg waren, dass immer wieder in der Zeitung von Rudi berichtet wurde. Dass er der kommende Star war und so weiter. Ich weiß noch gut, hin und wieder hab ich seinen Vater besucht oder er ist mir irgendwo über den Weg gelaufen. Die beiden dürften keinen Kontakt gehabt haben, weil sein Vater mich immer wieder gefragt hat: „Wie geht es meinem Sohn, dem Schauspieler?“ Ich hab ihm von Rudis Erfolgen erzählt und dann schon den Eindruck gehabt, dass er stolz war, sein Vater.

N. PRADER: Wie hast du persönlich Jusits' Karriere als Bühnen- und Filmschauspieler bzw. Regisseur erlebt?

H. PRADER: Von außen betrachtet, wie schon gesagt, war es eine sprunghafte Karriere. Ich hab ihn sehr bewundert, auch auf der Bühne. Wenn man ihn da als Schauspieler gesehen hat, wie er zum Beispiel in Turrinis „Alpensaga“ im Fernsehen gespielt hat, das war schon großartig. Dann war da noch sein Engagement am Burgtheater, das er dann ja eigentlich beendet hat, obwohl er unkündbar gewesen wäre. Dinge, die ich nicht ganz verstanden habe, obwohl er mir ja seine Beweggründe erzählt hat. Auch eine Schallplatte hat er aufgenommen. Ich war damals bei der Plattenpräsentation in Wien dabei.

N. PRADER: Wann wurde die Schallplatte mit dem Titel „Rudolf Jusits“ aufgenommen? Leider findet sich kein Hinweis auf eine Jahreszahl darauf.

H. PRADER: Wann kann das gewesen sein? Vielleicht Mitte der 80er, 1983 oder 1984? Die Platte hätte jetzt noch als CD rauskommen sollen, aber anscheinend ist aus dem Plan nichts geworden. Der Karlheinz Hackl hat mir bei der Beerdigung erzählt, er will jetzt die Platte als CD rausbringen.

N. PRADER: Ist diese Schallplatte seine einzige musikalische Aufnahme?

H. PRADER: Das ist seine einzige Platte, ja. Er hat natürlich auch andere Lieder gesungen bei diversen Veranstaltungen, aber davon gibt es keinen Tonträger. In den 1970er Jahren hat er einen Text geschrieben, den hab ich noch irgendwo liegen und da hab ich ihm beim Komponieren geholfen. Mit dem ist er bei irgendeinem Wettbewerb in Wien aufgetreten und hat den Silbernen Rathausmann bekommen. Er dürfte da den zweiten Platz gemacht haben. Er hat ja auch immer nebenbei Musik gespielt und hat auch immer in diese Richtung etwas gemacht. Das war auch eine Zeit, wo er hin und her überlegt hat zwischen musikalischer oder Schauspiel-Karriere. Aber er ist dann ganz einfach beim Schauspiel und Theater geblieben, obwohl er immer wieder die Idee gehabt hat, in die musikalische Richtung was zu machen, weil er ganz einfach ein großartiger Sänger war.

N. PRADER: War er glücklich mit seinem Beruf als Schauspieler/ Regisseur?

H. PRADER: Ja.

N. PRADER: Hat er den Erfolg genossen?

H. PRADER: Ja. Er hat sich da sicher durchkämpfen müssen und hat das natürlich genossen, als er dann den Erfolg hatte und nicht vielleicht einer der Kollegen, die ihn am Anfang belächelt haben.

N. PRADER: Hat er in den 1970er Jahren noch an anderen Theatern gespielt?

H. PRADER: Ich weiß, dass er im Sommer auch etwas gemacht hat. Ich hab ihn einmal besucht, da hat er in Krems gespielt. Er hat immer an Sommertheatern gespielt. Auch sein Tod war ja bei so einem Sommertheater im Waldviertel oben, nicht? Ich kann mich erinnern, ich war einmal in Krems bei einem Stück, wo er mitgespielt hat, ja

N. PRADER: Wie hast du die spätere Phase seiner Schauspielkarriere erlebt?

H. PRADER: Ich weiß nur, dass das Arbeiten mit ihm immer schwieriger wurde. Er hat gewisse Dinge ganz einfach nicht mehr angenommen. Ich kann mich noch an ein Vorkommnis nach der Premiere erinnern, als er furchtbar mit der Emmy Werner zusammengekracht ist. Er hat sie auf der Straße, da war ich zufällig dabei, furchtbar

beschimpft, weil während der Vorstellung irgendwas war, was ihm überhaupt nicht gepasst hat. Rudi war anscheinend in seinen späteren Jahren sehr eigensinnig, hat auch viele Dinge ganz einfach nicht mehr angenommen. Er hat in den letzten Jahren auch immer wieder von Filmprojekten gesprochen, wo eigentlich nie etwas daraus wurde. Er hat auch immer wieder vorgehabt, in Stegersbach etwas über unsere Jugendjahre zu drehen. Das hat ihn immer so furchtbar interessiert. Davon hat er immer erzählt und Pläne gehabt, dass umzusetzen, wie wir damals aufgewachsen sind. Er hat auch von anderen Filmprojekten erzählt. Aber viele dieser Dinge sind nie aus dem Projektstatus herausgekommen.

N. PRADER: Warum hat er aufgehört am Volkstheater zu spielen?

H. PRADER: Er hat ganz einfach genug gehabt. Er wollte da nicht mehr hin, obwohl er da immer noch Angebote gehabt hat, aber er wollte da ganz einfach nicht mehr sein. Kann mich erinnern, da war er eigentlich sehr stolz drauf, dass der Felix Mitterer unbedingt den Rudolf Jusits als Regisseur für das Stück „In der Löwengrube“ haben wollte. Der Mitterer konnte sich eben vorstellen, dass der Rudi der richtige Mann ist, um das Stück auf der Bühne umzusetzen. Er hat dann bei dem Stück auch Regie geführt.

N. PRADER: Welche Qualitäten hat Mitterer denn an Jusits so geschätzt?

H. PRADER: Seine Art wie er Theater gemacht hat. Mit voller Power und mit vollem Einsatz. In diesem Stück sind Dinge vorgekommen, wo aus dem Publikum heraus Beschimpfungen kamen und die sind auf die Bühne, wo man ursprünglich gar nicht gewusst hat, ob das jetzt echt ist oder zum Stück gehört. Also da sind ihm Dinge eingefallen, dem Rudi, die wahrscheinlich einem anderen nicht eingefallen wären. Das dürfte der Felix Mitterer ganz einfach gespürt oder gewusst haben.

N. PRADER: Rudolf hat in New York den Film „Der große Horizont“ gedreht. Hat er dir von den Dreharbeiten erzählt?

H. PRADER: Ja. Er war... Ich weiß nur, dass er drüben einen Film gedreht hat, er hat mir Dinge erzählt. Er hat mir zum Beispiel erzählt, als er in New York überfallen und mit einer Waffe bedroht wurde. Er hat dann sein Geld hergegeben und es ist Gott sei Dank glimpflich abgelaufen. Das hab ich noch in Erinnerung.

N. PRADER: Du hast mir einmal diese Anekdote erzählt, von Jusits und seinem Professor am Max Reinhardt Seminar. Könntest du die noch einmal wiedergeben?

H. PRADER: Ja, das muss eine sehr interessante Aufnahmeprüfung gewesen sein. Er ist ja dort hingekommen mit ein paar Stücken, die er einstudiert hatte, ohne jegliche Ahnung, was

da jetzt passieren wird. Und so ähnlich müssen das wahrscheinlich auch die damaligen Prüfer, die da in der Kommission gesessen sind, gesehen haben. Er hat mir mal erzählt, dass er mit einem dieser Prüfer später mal, als er schon ein arrivierter Schauspieler war, gesprochen hat und der hat ihm gesagt, dass sie nicht wussten, was sie mit ihm anfangen sollten. Die Prüfer dachten, entweder ist er ein Vollidiot und es ist ein Scherz oder er kann wirklich etwas und ist ein Riesentalent. Im Zweifel für den Angeklagten. Im Zweifel dürften sie sich für ihn entschieden haben, dass sie ihn eben aufnehmen. Wahrscheinlich war es aus der Sicht der Prüfer sehr lustig, wie gesagt, die haben eben ihre Zweifel gehabt.

N. PRADER: Hat er dir einmal von seiner Zeit am Burgtheater erzählt? Wie es ihm dort ergangen ist? Warum er gekündigt hat?

H. PRADER: Mit dem damaligen Wechsel von Achim Benning auf Klaus Peymann oder mit irgendwas ist er da nicht klar gekommen und gegangen. Ich weiß nicht, ob er mit Peymann nicht wollte oder ob er als Ensemblesprecher übergangen worden ist. Irgendwas hat es da gegeben. Er hat das seinerzeit noch erzählt, das weiß ich noch und ich hab ihn noch für ein bisschen blöd gehalten, weil er eben einen unkündbaren Vertrag aufgekündigt hat. Das war gar nicht so einfach, aber er hat es durchgezogen. Jeder andere sagt, du bist ja blöd, nicht? Ich meine, er hätte bis zu seinem Lebensende sein Burgtheater-Honorar bekommen. Das sind unkündbare Verträge im Burgtheater, wahrscheinlich heute auch noch, das weiß ich nicht, aber damals war es so. Und da war der Wechsel von Benning auf Peymann und da hat irgendwas nicht gestimmt. Er war damals im Burgtheater eigentlich *der* Mann, also er hat viele Rollen gespielt, war Ensemblesprecher, hat bereits auch Regiearbeiten gemacht. Dann kündigt er plötzlich seinen Vertrag auf. Was wahrscheinlich kein Anderer in der Form gemacht hätte. Er hat in die Richtung keine Kompromisse gemacht. Ein Anderer hätte da vielleicht Kompromisse gemacht. Aber nicht bei Rudolf Jusits. Da war er stur, eigensinnig und integer auf alle Fälle.

N. PRADER: Wie würdest du seinen Charakter noch beschreiben?

Er war ein sehr treuer Freund, auf alle Fälle. Sehr ehrgeizig, zum Teil überehrgeizig, auch sehr fleißig in seinen Rollen. Rudi war auch irrsinnig hilfsbereit, also wenn irgendwer Hilfe gebraucht hat, vom Rudi hat er hundertprozentig Hilfe haben können. Ich weiß auch von vielen Schauspielern, die das Gespräch mit ihm gesucht haben oder ihn als Gesprächspartner gebraucht haben. Wenn die Probleme hatten, dann war der Rudi der Ansprechpartner. Also er hat diesen Ruf gehabt und anscheinend konnte er den Leuten auch wirklich helfen. Im Gegensatz dazu konnte er auch handgreiflich werden. Das mit den Handgreiflichkeiten war öfters der Fall. „Ich bin ein Boxer“- singt er ja in einem Lied. Er hat ja auch geboxt. Er hat

einen Sandsack gehabt und hat geboxt. Da kam es damals auch vor, nach der zweiten oder dritten Flasche Wein, dass er jemandem im Lokal auch eine gelangt hat.

8.3 Recherchegespräch: Werner Prinz, Rottenbach 2014

Werner Prinz, ehemaliger künstlerischer Leiter des *Theaters der Courage* Anfang der 1970er Jahre, arbeitet mit Jusits in mehreren Produktionen zusammen. Prinz war ebenfalls Mitglied des Kollektivs der *Courage* mit Stella Kadmon.

PRADER: Ihre erste Produktion als Schauspieler am Theater der Courage war George Orgels Stück *Die seltsame Tirade des Lee Harvey Oswald* in der Saison 1966/67. Wo haben Sie ihre Schauspielausbildung abgeschlossen und wie sind Sie an das Theater der Courage gekommen?

WERNER PRINZ: Als Schauspieler? Das hab ich völlig verdrängt. Ja, das hat der Hans Joachim Schmiedel inszeniert, der aus der DDR geflohen ist. Er war ein glänzender Schauspieler, aber mittelmäßiger Regisseur, der dann in der *Courage* abgesprungen ist. Ja, da hab ich mitgespielt. Aber was, das weiß ich gar nicht, ich hab keine Ahnung. Ich habe privat Schauspielunterricht genommen und hab es dann irgendwann abgebrochen. Ich habe im Studententheater *Die Arche*⁴²¹ angefangen, in der Ebendorfer Straße, obwohl ich nicht bei dem Verein war. Da gab es das Studententheater, da war der Peter Huemer⁴²² dabei, Gottfried Schwarz⁴²³, der war Hauptabteilungsleiter, Ulf Birbaumer⁴²⁴, war der theaterwissenschaftliche Professor oder Dozent, also eine ganze Menge Leute. Dort hab ich im Prinzip angefangen neben meinem Medizinstudium. Dort habe ich Theater gespielt und später kam ich dann an die *Courage* und hab eben mit dem Schmiedel⁴²⁵ etwas gespielt. Irgendwann hab ich mal gedacht, jetzt könnte ich einmal etwas inszenieren. Ich hab dann einen Brecht-Abend gemacht. Inszeniert habe ich als Erstes John Millington Synge's *Playboy of the Western World*.

PRADER: War das Ihre erste Inszenierung an der Courage?

WERNER PRINZ: Nein, die erste Inszenierung war, da bin ich mir ganz sicher, *Shadow of a Gunman* von Sean O'Casey und dann hab ich diesen Sensationserfolg gehabt mit *Wind in den Zweigen des Sassafras* von Renée Obaldia, alles was der machte ist mir unheimlich gelegen. Dann kam die Kadmon eben und sagte: „Putzerle!“ - „Putzerle“ hat sie immer gesagt -

⁴²¹ *Die Arche*-Studententheater, Ebendorferstraße 8, Wien

⁴²² Peter Huemer, österr. Journalist und Mitarbeiter beim Österreichischen Rundfunk

⁴²³ Gottfried Schwarz, österr. Schauspieler und Produzent

⁴²⁴ Ulf Birbaumer, österr. Theater- und Medienwissenschaftler

⁴²⁵ Hans Joachim Schmiedel, deutscher Schauspieler

„Du musst das jetzt übernehmen, ich kann das nicht mehr, du musst! Ich möchte dich!“. Da war sie sehr heikel. Sie wusste, dass ich relativ ehrlich war und wollte unbedingt, dass ich die *Courage* jetzt weiter mache, weil sie ja schon alt war. Dann hab ich nein gesagt und später den Berner und den Quetes kennengelernt. Die waren auch erst kurz mit dem Seminar fertig. Sie waren gemeinsam im Seminar⁴²⁶ und haben „Spitting Image“ gemacht, da wo so ein Mann ein Kind bekommt. Ein witziges Stück, ein Englisches, das war sehr gut, großartig. Und da hab ich mit denen Kontakt aufgenommen.

PRADER: Habt ihr euch vorher schon aus der Theaterszene gekannt?

WERNER PRINZ: Nein, ich habe gewusst wer der Quetes ist, weil er im *Ateliertheater*⁴²⁷ als Assistent herumgelaufen ist, aber eigentlich kannten wir uns kaum. Da habe ich die Fritzi Weber⁴²⁸ kennengelernt, die dann in München auf der Bühne gestorben ist, eine wahnsinnige Frau, eine tolle Schauspielerin, die bei uns auch gespielt hat. Doch vor dem Kollektiv hab ich ein Stück gemacht das hieß *Klein Malcolm* oder?

PRADER: Ja, *Klein Malcolm und sein Kampf gegen die Kastraten* von David Halliwell.

WERNER PRINZ: Und da war der Dieter Berner dabei und der Marecek⁴²⁹. Dort haben wir im Grunde die Geschichte angefangen. Aber das hat noch nichts mit dem Kollektiv zu tun gehabt.

PRADER: Ist die Idee zum Kollektiv da schon langsam entstanden oder kam die erst später auf?

WERNER PRINZ: Die kam später. Beim Inszenieren entstehen keine Ideen. Fürs nächste schon mal gar nicht, da will man es eh schon nicht mehr machen. Es kam aber dann so, hat sich so langsam entwickelt und dann hab ich einfach die Idee gehabt, ob wir das nicht zu dritt machen könnten. Es war damals ein bisschen „en vogue“. Wir waren ja nicht die ersten. Da gab es das in Frankfurt am Turm und einige andere.

PRADER: Die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin zum Beispiel?

WERNER PRINZ: An der Schaubühne sowieso. Die Schaubühne war unsere große... Da sind wir auch einfach hingepilgert. Zur Schaubühne haben wir den Dieter Berner, auch während wir das Kollektiv gehabt haben, hingeschickt. Dort gab es ein Stipendium für vier Monate, da ist er dann zur Schaubühne. Bei der Inszenierung von „Optimistische Tragödie“ hat er dann als fünfter

⁴²⁶ Max Reinhardt Seminar Wien

⁴²⁷ Das Theater wurde 1932 als *Literatur am Naschmarkt* gegründet. Ab 1960 war es unter dem Namen *Ateliertheater* bekannt und seit 2013 *Ateliertheater reloaded* in der Burggasse 71 im 7. Wiener Gemeindebezirk.

⁴²⁸ Friederike Weber, österr. Schauspielerin

⁴²⁹ Heinz Marecek, österr. Schauspieler, Regisseur und Kabarettist

Assistent beim Stein⁴³⁰ mitgearbeitet. Das war wichtig, dass da einer hinkommt. Das ist die größte Enttäuschung überhaupt, Stein kann man heute nicht mehr anschauen. Seit zehn Jahren nicht mehr. Das war halt damals eine tolle Zeit. Der Lothar Gesek⁴³¹ kannte die schon länger, die beiden, das sind gute Freunde, vor allem Dieter Berner und Lothar. Der kam dann immer so dazu. Da haben wir auch geredet, den kannte ich aber auch kaum und dann haben wir uns einfach zusammen gesetzt, ob und wie das ginge und dann hab ich die Kadmon gefragt. Ja, dann sind wir zu viert zusammen gesessen und haben ihr gesagt, was wir uns da vorstellen. Ich nehme an wir haben da ein ganz tolles theoretisches Programm gehabt, ich war nie der große Theoretiker. Das ging dann eh nicht alles auf, ist ja logisch bei sowas. Irgendwann hat sie gemeint: „Gut, das machen wir!“ Dann sind wir an die Presse, da gab es einen Kritiker, der hieß Uwe Klaus, der wie wir wussten, vertrauenswürdig war. Du kannst nicht zu jeder Zeitung hingehen. Der hat das ernst genommen. Ich habe in der Zwischenzeit auch im *Theater der Jugend* gespielt und inszeniert. Ich war dann immer der Realist bei der ganzen Sache. Ich war immer der Realist, der sagt „Ich glaub, das geht nicht. Ich glaub nicht, dass das hinhaut.“

PRADER: Habt ihr euch an schon bestehenden Mitbestimmungs-Modellen orientiert?

WERNER PRINZ: Nein, gar nicht. Natürlich haben wir gewusst, was der Fassbinder und die alle gemacht haben, das hat mich nie wirklich fasziniert. Ich kenne viele Geschichten über den Fassbinder, weil ein Regisseur, mit dem ich gearbeitet habe, bei einigen seiner Filme Assistent war. Ist ja viel Schrott vom Fassbinder, aber es gibt auch ein paar tolle Filme. Da gibt es Geschichten die sind irre. Er war natürlich ein ungeheures Genie. Das hat sich bei uns dann so ergeben. Aber wir haben gleich gewusst, weil wir alle drei doch ziemliche Individualisten waren, dass es auch so funktioniert. Wir hatten eine ziemlich genaue Aufgabenverteilung. So war das eigentlich sehr gut verteilt bei uns.

PRADER: Ihr habt euch bei der Regie abgewechselt?

WERNER PRINZ: Ja, zum Teil. Der bessere war der Wolfi Quetes, glaub ich. Wir haben ja dann angefangen mit *Wildwechsel* von Kroetz. Der Kroetz war drei Wochen bei uns. Das war toll. Das war wunderbar. Wir waren ja dann als „Linke“ abgestempelt. Ich wusste gar nicht, was das ist. Hat mich auch nie interessiert, ich war ja bei keiner Partei; keiner war bei einer Partei, aber es war halt „Links“. Man darf ja nicht vergessen, wir haben dann auch Brechts *Dickicht der Städte* gespielt, was natürlich höchst riskant war. Ein sehr guter Freund von der Kadmon war der Torberg⁴³² und der Weigl⁴³³ und die waren ja die großen Verhinderer⁴³⁴ des Brechts in Wien, was

⁴³⁰ Peter Stein, ehemaliger Leiter der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin und Regisseur

⁴³¹ Lothar Gesek, ehemaliger Dramaturg der *Courage*, im Bibliotheks- und Archivwesen tätig

⁴³² Friedrich Torberg, österr. Publizist und Schriftsteller mit tschechoslowakischen Wurzeln

ja ungeheuer ist. Die Leute und vor allem die Kritiker haben den Brecht nicht verstanden und boykottierten, weil sie vor den Kommunisten Angst hatten. 1963 hat Leon Epp⁴³⁵ dann das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* von Brecht trotzdem am Volkstheater rausgebracht.

Heute kann man sich das nicht mehr vorstellen. Brecht war der ganz große Visionär. Auch aus heutiger Sicht. Man glaubt es kaum, dass er das 1925 geschrieben hat. Genau das ist es. Egal welches Jahrhundert, es wird jedes Jahr einfach noch besser.

Zurück zur *Courage*: Wir haben dann erst einmal das Theater umgebaut, die Bühne vergrößert und die Anzahl der Zuschauerplätze etwas verkleinert, was der Stella natürlich nicht so gepasst hat. Ich meinte nur: "Stella, ist doch eh wurscht, dann spielen wir jedes Stück eben um zwei Vorstellungen mehr!". Wir haben wirklich alle Freunde organisiert, die wir kannten.

Ununterbrochen haben wir durchgearbeitet, dort geschlafen und das alles als Gemeinschaft. Und wie gesagt, der eine hat wieder einen Maler gekannt, der hat die Farbe zur Verfügung stellt. Es ist wirklich so gewesen, dass am Eröffnungstag noch die letzten Pinselstriche gemacht wurden. Es war sogar noch ein bisschen feucht, vor allem in der Garderobe. Als wir alles umgebaut hatten mussten wir dann noch irgendwelche Scheinwerfer schnorren. Ein Techniker, der für die Bühne am Reinhardt Seminar zuständig war und auch schon älter war als wir, der hat in der *Courage* beleuchtet. Der hat uns dann natürlich einige Scheinwerfer zukommen lassen. Scheinwerfer würde man es heute nicht nennen. Und dann haben wir angefangen.

PRADER: Wie habt ihr den Theaterraum ausgerichtet?

WERNER PRINZ: Minimalistisch, also die Quantität mit Phantasie ersetzen. Das war schon eine Grundvoraussetzung. Es ging auch gar nicht anders. Aber auch ganz bewusst, musste man mehr nachdenken, reduzieren, reduzieren, reduzieren. Auch Steve Jobs hatte das zum Motto. Im Reduzieren liegt die Qualität. Auf das Nichts drauf zu kommen, das ist das Schwierige. Mit unbegrenztem Budget und Mitteln für zB das Bühnenbild ist es eh gar nicht so schwierig. Aber wenn ich das nicht hab, was mach ich stattdessen? Das waren immer die großen Diskussionen, aber es hat sich alles relativ gut ergeben. Natürlich haben wir uns dann ein mächtiges Bühnenbild gebaut bei *Eisenwischer* zum Beispiel. Das war eine irrsinnige Geschichte. Da haben wir einen gekannt, durch den Quetes, der eine Firma gehabt hat und die hatten so Rohre. Der kam dann und hat sich auch für Bühnenbild interessiert. Es war ein ungeheurer Aufbau, so etwas hab ich noch nie gesehen. Mit diesem Stück hatte Rudi Jusits dann auch praktisch seinen Durchbruch,

⁴³³ Julius Hans Weigl, österr. Kritiker und Schriftsteller

⁴³⁴ Torberg und Weigl starteten 1953 eine Kampagne gegen die Stück von Bertolt Brecht, aufgrund seiner kommunistischen Einstellung. Dieser Brecht-Boykott in Wien führte dazu, dass bis 1963 kein Theater in Wien Stücke von Brecht aufführte.

⁴³⁵ Leon Epp, österr. Schauspieler, Regisseur und ehem. Volkstheaterdirektor (1952-1968). Epp war der erste, der Brecht nach zehnjährigem Boykott, wieder in seinen Spielplan aufnahm.

gemeinsam mit dem Emanuel Schmied⁴³⁶, der auch mitspielte. Da haben wir lange diskutiert damals, wer das spielt. Wir kannten den Rudi ja schon, weil er vorher schon mal irgendwo mitgespielt hatte.

PRADER: Ja, bei *Wildwechsel*.

WERNER PRINZ: Genau, bei *Wildwechsel* war er dabei. Mit diesem Stück waren wir übrigens auch in München. Bei der Olympiade, bei den Kammerspielen. Der Rudi, der Rudi ist schon gut. Dieter Berner und Wolfgang Quetes, die waren öfter am Seminar⁴³⁷ draußen und haben gesagt, der könnte das schon sein. Ich war dann ziemlich schnell der Meinung, dass der Rudi das spielen kann. Diese Rolle war nicht so einfach. Woher bekommt man diesen Wahnsinnigen, der da mit dem anderen zusammen das Rohr streicht? Klar war gleich, dass der Emanuel Schmied das spielt, der später Lehrer am Reinhardt Seminar war. Ganz toller Schauspieler, der nie einen Text konnte, weil er Angst hatte ohne Text. Der hat das gut gespielt. Der Schmied war auch vorher schon an der Schaubühne, aber nicht unter Peter Stein. Schmieds berühmter Satz, den er während Proben zu Hagen Mueller-Stahl⁴³⁸ gesagt hat, ging Jahre lange durch die Schaubühne. Mueller-Stahl, der Regisseur - wir haben ihn immer „Secret Maier-Blech“ genannt. Als er einmal in Wien inszeniert hat, erklärte er dem Emanuel lange wie etwas gespielt gehört. Auf die Frage, ob er ihn nun endlich verstehe antwortete der Emanuel drauf: „Ja, aber des is schwach!“. Das war der Emanuel Schmied, ein grenzgenialer, unheimlich philosophischer Reaktionär. Also „Links“ hat er überhaupt komplett abgelehnt. Im Prinzip hat er abgelehnt was wir da machen, aber mehr aus Widerstandsgeist. Eigentlich war er ein Teufel, aber ein äußerst animierender. Der Rudi und er, das war eine Kombination aus zwei Schauspielern, das passiert dir ganz selten. Der Rudi war ja ein sehr emotionaler Mensch, der sehr aus sich heraus gespielt hat und der Emanuel war dieser große Denker. Der Rudi hat die Sehnsucht nach dem Denken gehabt, das war wirklich toll. Das Stück hat eh keiner gespielt, außer wir. In Basel haben sie es damals gespielt, deshalb kam ich drauf. Ich war damals für zwei Monate in Basel, gemeinsam mit Georg Remoundos⁴³⁹, und habe an einer freien Produktion mitgearbeitet. Wir haben immer solche Aktionen gehabt. Dann schicken wir ihn dort hin, dass er was Neues lernt. Das ist ja heute nicht so einfach, dass du irgendwohin fliegen kannst. Wir hatten einen Riesenerfolg mit *Wildwechsel*. Das hat alles das Fernsehen⁴⁴⁰ aufgezeichnet mit dieser wunderbaren Stepanek⁴⁴¹, die damals noch im Seminar⁴⁴² war.

⁴³⁶ Emanuel Schmied, österr. Schauspieler

⁴³⁷ Max Reinhardt Seminar

⁴³⁸ Hagen Mueller-Stahl, deutscher Schauspieler und Theaterregisseur, 1962-70 Regisseur an der Schaubühne Berlin

⁴³⁹ Georg Remoundos, österr. Schauspieler und Regisseur

⁴⁴⁰ ORF-Aufzeichnung 1972 von *Wildwechsel* im Theater der Courage

⁴⁴¹ Elisabeth Stepanek, österr. Schauspielerin

⁴⁴² Max Reinhardt Seminar

PRADER: Wie ist denn Rudolf Jusits genau an das *Theater der Courage* gekommen?

WERNER PRINZ: Vom Reinhardt Seminar. Der Rudi war am Reinhardt Seminar.

Wir sahen ihn bei einer Aufführung am Reinhardt Seminar. Direkt aus dem Reinhardt Seminar kam der Rudi an die *Courage*. Die Seminaristen waren ja auch sehr viel bei uns, die hat das plötzlich interessiert. Auf jeden Fall hat der Rudi Jusits dann beim *Wildwechsel* gespielt, eine kleine Rolle. Dann spielt er diese große Rolle in *Eisenwischer* vom Henkel. Der ist einfach so, der hat irgendwas völlig wahnsinniges, was keiner hat. Den braucht man. Ich weiß nicht, *Eisenwischer* kennt ja eh keiner. Das war Rudi Jusits am Anfang. Dann haben wir den *Verschwender* gespielt, da war er nochmal dabei als Herr Flitterstein, eine der vielen Rollen. Da mussten wir ja mehrere Rollen übernehmen, außer mir, weil ich den Valentin gespielt hab. Das war auch eine ganz tolle Geschichte. Wir haben dann überlegt, wie das Bühnenbild für den *Verschwender* aussehen könnte, natürlich im Wirtshaus, wo sonst? Plötzlich sagt der Lothar Gesek, wir können ja kein großes Bühnenbild machen, gar nichts. „Es hat einen Steg dahinten. Aber was ist hinten, was soll da hinten drauf? Da ist ja die weiße Wand.“ Und da hat er uns fünfzig Schilling hingelegt. Da war der Ferdinand Raimund drauf, damals. Das war eine tolle Idee. Natürlich kannten wir jemanden, der uns dann ein ganz großes Plakat mit dem Fünfzig-Schilling-Schein als Motiv gedruckt hat. Das war neun Meter auf vier Meter. Das war toll. Da war ein Steg und hinten war der Fünfziger. Damit hat das Stück ja zu tun, mit Geld und allem und da war der Raimund drauf. Ich hab den Valentin gespielt und bei meinem Bühnenabgang während des „Hobelliedes“ hab ich mich immer ganz leicht verneigt, das weiß ich noch. Ich hab dann gesagt, das leisten wir uns. Eine ganz kurze Verneigung vor dem Raimund. Und das war der Lothar Gesek. Das war blitzartig, nachdem wir da lange gerätselt haben.

PRADER: Habt ihr den *Verschwender* im Kollektiv stark bearbeitet?

WERNER PRINZ: Umgedeutet! Wir haben nichts dazu- oder umgeschrieben. Der gibt ihm Aktien, da kommt man zu einer kleinen Dampfmaschine, der weiß gar nichts damit anzufangen. Der räumt die dann einfach weg. Viele Jahre später haben die Aktien natürlich gezogen. Er hatte ja keine Ahnung, er ist dann reich geworden. Im Prinzip ist das der Aufhänger dieses Stückes. Das mit dem Schatz ist ein bisschen Hanebüchen, wie ein Märchen. Das war überhaupt kein Märchen, das war total realistisch. Georg Remoundos hat mit den Schauspielern eine wahnsinnige Geldmaschine auf die Bühne gebaut. Das war eine Geldmaschine, wo man etwas reinsteckt hinten und vorne kommt dann das Geld raus, das war ganz toll und gleichzeitig spielt er eine Szene. Das war mit modernen Kostümen und mit wahnsinnig guten Schauspielern wie Wolfram Besch⁴⁴³, der damals dann auch bei der *Schlacht bei Lobositz* gespielt hat. Einer, den sie auch aus dem Seminar

⁴⁴³ Wolfram Besch, österr. Schauspieler (Alpensaga)

kannten. Dann war da die ehemalige Fernsehsprecherin, Inge Toifl⁴⁴⁴ Die war wunderbar. Eine tolle Aufführung war das. Die haben selber die Musik gemacht, der Wolfgang Besch konnte Cello spielen. Ich konnte nichts spielen und Hans Henning Heers⁴⁴⁵ war natürlich super. Das haben wir nicht verstanden, wie gut der wirklich war. Das war sensationell, ein sensationeller Schauspieler. Und das Ganze ist halt unter dem Motto gelaufen: „Naja, jetzt machen wir halt was anderes. Ich weiß noch, da hat das Burgtheater um die Fassung angesucht. Da haben wir gesagt: „Nein, die geben wir euch nicht! Macht sie euch selber!“ Relativ arrogant, nicht?

Der Berner war quasi die ideologische Richtschnur, könnte man sagen, Quetes war, finde ich, der Mann der am meisten von Situationen auf der Bühne mit den Darstellern verstand. Ich war halt mehr der Praktiker im Hintergrund, der dann auch mitspielen hat müssen, weil wir zu wenig Leute gehabt haben. Wir haben ja nicht viel verdient, aber es war dann ganz interessant in der *Courage* zu spielen. Die Leute haben gesagt, das ist einmal ein Theater, das noch ein bisschen in den „Charts“ ist. Dem Dieter Berner seine Frau, die Burgi⁴⁴⁶, war ja Schauspielerin, ganz gut, die war auch am Seminar mit ihnen. Die Seminaristen haben sich da getroffen, Wolfgang Besch war bei den Seminaristen und Henning Heers, der hat es aber lange vorher beendet. Dem Wolfi Quetes seine Frau, die haben wir, glaub ich, nie so recht besetzt. Mit der sind wir dann mit *Maximilian Pfeiferling* nach Venedig gefahren. Da gab es ein Theatertreffen in Venedig, ein großes Kindertheatertreffen. Da sind wir runter gefahren mit drei Autos und dem Bühnenbild drin, haben alles eingepackt und in einem wunderbaren Theater gespielt.

Die Freundin vom Ulf Birbaumer konnte perfekt Italienisch. Sie war halbe Italienerin und mit der war er damals zusammen, Ilse Hanel⁴⁴⁷ hieß die. Das war toll, weil die dann dort, wo wir das gespielt haben, auf Deutsch, zwischendurch übersetzt hat, fast synchron. Das war eine spannende Erfahrung. Die Kinder und besonders die italienischen Buben, haben alle gleich gepfiffen, wenn die Burgl Berner als „Max Pfeiferling“ da aufgetaucht ist und ihr hinten der Pullover ein bisschen raufgerutscht ist. Da war etwas anderes los, italienische Buben sind da ganz anders. Dann sind wir einmal mit *Bremer Freiheit* nach Südtirol gefahren. Wir waren in Bozen eingeladen, zu einem Theatertreffen und dort gespielt. Das werde ich nie vergessen, weil es mit dem Rudi Jusits zu tun hat. Das haben ich und der Berner gemacht. Da waren wir auf einem See von der österreichischen Botschaftssekretärin, die war unheimlich nett und lieb zu uns. Dort haben wir gegrillt und der Rudi Jusits ist geschwommen, er war ein glänzender Schwimmer. Ich sehe den Rudi noch heute. Da denk ich mir - Bist du deppert, wie kann man so kraulen, so „ökonomisch“ kraulen? Er ist, weil er so ein musikalischer Mensch war, ein in sich sehr stimmiger Mensch, auch beim Theaterspielen. Da hat alles immer gestimmt. Genauso ist er auch geschwommen. Ich sehe das

⁴⁴⁴ Inge Toifl, österr. Theater- und Fernsehschauspielerin (Alpensaga)

⁴⁴⁵ Hans Henning Heers, österr. Theater-, Film- und Fernsehschauspieler

⁴⁴⁶ Burgl Mattuschka, österr. Theater- und Fernsehschauspielerin (Alpensaga)

⁴⁴⁷ Ilse Hanel, österr. Film- und Fernsehschauspielerin

heute noch. Uwe Falkenbach⁴⁴⁸ war auch dabei, der hat uns alle eingeladen zum Grillen, der war der große Grillmeister. Die letzte Produktion, was war das eigentlich?

PRADER: Die letzte Produktion war *Wer fragt nach Finken?* von Jack White.

WERNER PRINZ: *Wer fragt nach Finken?* Das sagt mir jetzt gar nichts. Wer hat das gemacht?

PRADER: Georg Remoundos.

WERNER PRINZ: Das hat der Remoundos gemacht, ja? Da war ich schon ein bisschen am Abseilen, weil mir das zu viel geworden ist. Ich musste eine Familie ernähren. Dann ist das eh auseinander gegangen, da gab es irgendeine Pressekonferenz oder so was.

PRADER: Das Kollektiv sollte um fünf Personen erweitert werden, was Stella Kadmon dann ablehnte. Woran ist es denn gescheitert?

WERNER PRINZ: Wir waren ausgebrannt. Wir waren fertig, das ging nicht mehr. Das geht einfach nicht lange Zeit. Du musstest immer alle Dinge besprechen. Bei den grundsätzlichen Dingen mussten wir immer einen Konsens finden und da geht es nicht, dass zwei dafür sind und einer dagegen. Da wäre zwei zu eins nicht gegangen, das musste schon alle überzeugen. Ich weiß, da haben wir lange diskutiert wegen dem Rudi, ob er in *Eisenwischer* spielt. Gewisse Dinge waren einfach ganz schnell klar. Ich konnte dann einfach nicht mehr, es war einfach nicht mehr mein „Kaffee“.

Gleichberechtigte Positionen haben wir dort alle gehabt. Da haben wir gesagt, jetzt versteht der davon aber weniger und den müssen wir trotzdem überzeugen oder bremsen, das ist wahnsinnig schwer. Im Grunde genommen geht es nicht, wenn man nicht von vornherein sagt, das sind die Leader, das ist unser Hauptregisseur und der kümmert sich um das. Ich glaube die Kompetenzaufteilung war nicht gut, ich weiß es nicht. Und dann die berühmte Pressekonferenz⁴⁴⁹ im Fernsehen und mit der Kadmon. Das haben sie mir sehr übel genommen. Ich hab gesagt, wir würden von einem völlig unfähigem Kulturminister und einer alten Frau aufgerieben. Das finde ich eigentlich ziemlich arg. Das haben sie mir dann lange übel genommen. Die Kadmon nicht. Sie hat gesagt: „Ich weiß genau, was du meinst hast.“ Aber manche haben das benützt und dann mussten wir eigentlich auch gehen. Weiters gab’s ein paar Leute, die davon unheimlich profitiert haben und da brauchen wir nicht darüber reden. Ich bin auch gleich weg. Ich habe nichts mehr mitgekriegt. Was der Rudi dann noch gemacht hat, das wusste ich schon, weil es mir immer wieder berichtet wurde. Als er am Burgtheater war, war ich schon wieder in Wien. Da hab ich ihn auch mal wieder richtig gesehen, hab immer wieder mal mit ihm geredet, meistens im Café

⁴⁴⁸ Uwe Falkenbach, Schauspieler und Schauspieltrainer

⁴⁴⁹ Berner, Quetes und Prinz haben damals eine Pressekonferenz einberufen, um Stella Kadmon in aller Öffentlichkeit mit ihren Forderungen zu konfrontieren.

Landtmann. Eine Zeit lang waren wir sehr gut befreundet. Aber der Rudi wurde praktisch über uns, über die *Eisenwichser*, entdeckt.

PRADER: Die *Courage* war ja bekannt als Sprungbrett für junge Schauspieler.

WERNER PRINZ: Es war noch nicht so wie heute, dass man dann wirklich an die großen Bühnen kommt. Das war vielleicht ein Sprungbrett, dass man mal ans Volkstheater kommt, ja. Ich sehe ihn noch im Café Landtmann sitzen, ich war mit ihm in der Garderobe, hab bei seinem ersten Stück am Volkstheater⁴⁵⁰ auch gleich mitgespielt.

PRADER: Noch einmal zurück in die 1970er. Kindertheater war ja auch neu für die *Courage*, oder?

WERNER PRINZ: Ja, wir wollten gleichzeitig eine Kindertheaterschiene machen. Das war ja damals wichtig. Alle haben damals Kindertheater gemacht, vor allem die Berliner. Wir haben dann mehrere Stücke gemacht, *Maximilian Pfeiferling* weiß ich, weil ich das mit der Greisenegger⁴⁵¹ gemacht habe. Die Ingrid hat ein bisschen mit Kindertheater zu tun gehabt, aber vom Regieführen hat sie nichts verstanden, gar nichts, war ja nicht notwendig. Aber ich hab mich unheimlich gut verstanden mit ihr.

PRADER: War das auch ein Grund, warum das Kollektiv eher „Links“ eingeordnet wurde?

WERNER PRINZ: Ja, na klar. Genau das ist es. Du machst ein Stück, *Zimmerschlacht* oder so etwas und bist Links. Weil Tendenz des Stückes ist Links, Autor ist Links und du bist schon weg, nicht? Bei Kroetz⁴⁵² haben sie es grad noch gefressen, weil der ja immerhin ein Stück geschrieben hat, das in der Umgangssprache ist. Ich kannte ihn ja damals eigentlich kaum. Er war mit dem Henning Heers im Seminar. Und so schließen sich immer die Kreise. In Wien ist es immer so, dass du die Erwartungshaltung in den ersten zwanzig Minuten befriedigen musst, sonst hast du keine Chance. Wenn der Vorhang aufgeht und die Erwartungshaltung wird nicht gleich am Anfang befriedigt, hast du keine Chance. Der Peymann hat da ziemliche Mauern eingerissen, das ist heute auch anders, aber früher war es wirklich so.

Ich hab das auch erst später mitgekriegt, ich hatte mit Politik nie etwas zu tun gehabt. Ich interessiere mich gesellschaftspolitisch, da habe ich mich sehr interessiert. Vor kurzem habe ich gedreht und da hat mir ein Redakteur gesagt: „Damals bist du ja ein unheimlich Linker gewesen!“. So ein Blödsinn! Ich bin dann ein paar Jahre bei der KP gewesen, aber nur weil der

⁴⁵⁰ *Zündstoff*, Regie: Rudolf Jusits, Wiener Volkstheater 22. September 1988.

⁴⁵¹ Ingrid Greisenegger, österr. Autorin und Programmgestalterin bei ORF und ARD mit Schwerpunkt Kinder und Umwelt

⁴⁵² Franz Xaver Kroetz, deutscher Schauspieler, Regisseur und Schriftsteller

Kaltenegger in Graz KP-Chef war und unheimlich viel für die Obdachlosen getan hat. Toll, was der gemacht hat. Aber alle in der *Courage*, die dabei waren, waren „Links“, aus, abgestempelt! Keiner von denen hat gewusst was „Links“ ist. Vielleicht war „nicht konservativ“ schon „Links“. Oder vielleicht war „nicht reaktionär“ auch schon für manche „Links“.

PRADER: Stella Kadmon wollte dir also als „Künstlerischem Leiter“ die Verantwortung übertragen...

WERNER PRINZ: Ja, künstlerischer Leiter, das wollte sie haben. Ich war schon etwas älter und es hat ihr gefallen, was ich gemacht habe. Es hat ihr vor allem auch gefallen, wie ich mit dem Theater und auch mit ihr umgegangen bin. Und dann kam ich eben auf die Idee, alleine mach ich es nicht. Nicht, weil ich mich nicht getraut habe. Mich hat nur interessiert, etwas Neues zu machen. Das kann ich allein nicht machen und brauch vor allem noch ein paar Leute dazu, die innovativ sind. Die Leidenschaft fürs Theater hatte ich schon immer, die hatte ich schon in der Schule. Immer wollte ich zum Theater gehen. Das ist eine Berufung. Der Film ist jetzt meine absolute Berufung, glaub ich. Weil jetzt bin ich alt genug und kann es auch.

Ich war in einer Gesamtschule, und da hatten wir auch immer eine Gruppendynamik und daher bin ich auch zur *Arche Studentenbühne* gegangen. Leute die das Gleiche wollen. Das ist ganz wesentlich, jetzt sind wir beim Punkt. Was immer es war, was wir wollten, es war das Gleiche, nicht etwa in Bezug auf unsere Karriereziele, sondern wir wollten alle herausfinden, was „Theater“ für uns sein könnte.

8.4 Bibliographie

Nachlass Stella Kadmon

Abkürzungen:

THW- Archiv des Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Univ. Wien

TM- Österreichisches Theatermuseum Wien

Zeitungsartikel:

Birbaumer, Ulf: „Das sind die alten Leut‘...“, Zeitungsausschnitt aus den *Salzburger Nachrichten*, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Blaha, Paul: „Das dreckige Leben“, *Kurier* 5. April 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Blaha, Paul: „Siechtum des Alters“, *Kurier* 11. Jänner 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Bleisch, Ernst Günther: „Wie gehabt: Mief“, *Münchner Merkur*, 6. September 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Böhm, Gotthard: „Wirklich Courage“, *Die Presse* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

E. Th.: „Alles neu“, *Wochenpresse* 6.10.1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Espenhahn, Liselotte: „Das schönste auf der Welt: Das Geld!“, *Kurier*, D.u., Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Espenhahn, Liselotte: „Wo piept’s denn da?“, *Kurier* 25.Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

f.h.w.: Zeitungsausschnitt aus *Volkswille* 13. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

f.h.w.: „Deutsch als Fremdsprache“, *Wahrheit* 13.März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Gerard: „Golems- (Mal de terre), Zeitungsausschnitt vom 12. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Grimme, Karl Marie: „Schutz für beide“, *Die Furche* 19. Oktober 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Grolig, Hedy: „Die kleine „Theatermacher“-Story. Stella Kadmon: Ihre Kinder sind die Schauspieler. Zeitungsausschnitt vom BILD-TELEGRAF im Nachlass Stella Kadmon, /TM

H. St.: „Sozialbild aus Sprechmustern“, *Arbeiter Zeitung* 5. Oktober 1971, Nachlass Kadmon/THW

hai: „Auf dem Weg in den Tod“, *Die Presse*, 12. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Huppert, Hugo: „Präzision der Lieblosigkeit“, *Volksstimme* 6. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

John, Rudolf: „Morden um der Freiheit Willen“, *Kurier* 9. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Kaiser, Joachim: „Kroetz- an Fakten gescheitert“, *Süddeutsche Zeitung* 7. September 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Kieffer, Jean Egon: „Ein fader Umwelt-Schmarrn“, *Wiener Zeitung* 22. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

k.k.: „Ein Hauch von Klein Moritz“, *Die Presse* 21. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

k.k.: „Vor Maschen wird gewarnt“, *Die Presse* 13. 10. 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Klaus, Rudolf U.: „Ohne Plüsch und Illusion“, *Kurier* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Mache, Hannes S.: „Theater von Bremen bis Wien“, *Trostberger Tageblatt* 15./16. September 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Obholzer, Karin: „Die im Rollstuhl“, Zeitungsausschnitt vom 2. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Plakolb, Ludwig: „Schocker zum Totlachen“, Zeitungsausschnitt, D.ub., Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Rickl, Ingo: „Zu viele arme Hunde“, *Niederösterreichisches Volksblatt* 22. Januar 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

RUK: „Das Risiko der ‚Wichser‘“, *Kurier* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Schuster, Peter: „Romeo und Julia am Revier“, *Niederösterreichisches Volksblatt* 13.März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Sterk, Harald: „Der Triumph eines neuen Theaterteams“, *Arbeiter Zeitung* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Sterk, Harald: „Die Giftmischerin als Freiheitskämpferin“, *Arbeiter Zeitung* 6. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

tin: „Kimmzüge im Rohrsystem“, *Wiener Zeitung* 19. Februar 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Thun, Eleonore: „Moritaten“, *Wochenpresse* 11.Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

Thun, Eleonore: „Thema verfehlt“, *Wochenpresse* 23. Januar 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Wagner, Renate: „Da muss Rattengift her“, Zeitungsausschnitt aus dem Nachlass Kadmon Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Walden, Fritz: „Ein Zauber- wurde ein Hippemärchen“, *Arbeiter Zeitung* 21.10.1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Walden, Fritz: „Auf zu geraden Linien geschrieben“, *Arbeiter Zeitung* 13.Oktober 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW

Wendl, F.H.: „Abbildung von Repressionen“, *Volksstimme* 10. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

West, Arthur: „Ungenügen im und am Alter“, Zeitungsausschnitt, D.ub., Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Winger, Richard: „Theateridyll in der Wohnküche“, *Kronen Zeitung* 5. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Winger, Richard: „Zehn kleine Negerlein“, *Kronen Zeitung* 5. Mai 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

Winger, Richard: „Wunschloses Unglück“, *Kronen Zeitung* 5. April 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Winger, Richard: „Keine Welt für Kinder“, *Kronen Zeitung* 13.10 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Winger, Richard: „Menschen auf Zeit“, *Kronen Zeitung* 12. Juni 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Wiesel, Vera: „‘Armer Hund‘ in Wiener Courage“, *Süd-Ost Tagespost* 3. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

W.M.: „Aus Horvaths Erbmasse“, *Niederösterreichisches Volksblatt* 4. Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

„Jugendliches Liebespaar wegen Mordes vor Gericht“, *Münchner Merkur*, Juni 1968, Zeitungsartikel aus dem Teilnachlass Kadmon, E 4821 Archivbox 4, NL Kadmon/ TM

„Mit dem Geliebten den Vater ermordet“, *Süddeutsche Zeitung* 22. Juni 1968, Teilnachlass Kadmon, E 4821 Archivbox 4, NL Kadmon/ TM

„Reminiszenz mit Realitätsbezug“ Zeitungsausschnitt aus der *Wiener Zeitung* 13. Oktober 1974, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

„Spielarten individueller ‚Endlösung‘“, Zeitungsausschnitt aus dem Nachlass Kadmon, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW.

„Wildwechsel“, *Kirchenblatt* 7.Oktober 1971, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte September 1970- Mai 1972, Nachlass Stella Kadmon/ THW

Zeitungsausschnitt aus *Die Furche* 2. November 1972, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW

Zeitungsausschnitt aus der *Kirchenzeitung* 27. Mai 1973, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Zeitungsausschnitt aus der *Arbeiter Zeitung* 10. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Zeitungsausschnitt aus *Volkswille* 13. März 1974, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Zeitungsausschnitt „Engagiert“ in der *Wochenpresse*, Archivbox 18, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1972-Mai 1974, Nachlass Kadmon/THW.

Zeitungsausschnitt aus der *Kronen Zeitung*, D.u. 1975, Archivbox 19, Mappe: Zeitungsausschnitte Oktober 1974- Februar 1976, Nachlass Kadmon/THW.

Sonstiges:

Berner, Dieter: „Über den Autor bei der Probenarbeit“, Programmheft Wildwechsel 1972, Archivbox 18, Mappe Okt.71- Sept. 72, Nachlass Kadmon/THW

Interview mit Rosemarie Isopp von 23.4. 1980, Kasette, E4821, Teilnachlass Kadmon/TM

Kadmon, Stella: „Vereinbarung 30.Oktober 1970“, Typoskript, E 4821 Archivbox 4-K1, NL Kadmon/ TM

Kadmon, Stella: „Memorandum“, September 1973, Typoskript, E 4821 Archivbox 4-K1, NL Kadmon/TM

Manuskript zu *Der Verschwender oder Der unaufhaltsame Fall und wundersame Wiederaufstieg des Herrn Julius von Flottwell oder Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal, doch friedlich schlummert die Kuh in ihr'm Stall oder Zufrieden muss man sein*, Archivbox 12, Mappe: Manuskripte 1971-1974, Nachlass Kadmon/THW

Mitbestimmungsplan „So soll es aussehen“ von Berner, Prinz und Quetes, E 4821 Archivbox 4, K1, Nachlass Kadmon/TM

Brief von Werner Prinz an Stella Kadmon, Dieter Berner und Wolfgang Quetes vom 20. September 1972, E 4821- 4, K1 Nachlass Stella Kadmon-Neumann/TM

„Junge Schauspieler spielen alte Menschen“ im Programmheft zu *Die Eisernen*. 1974/75, Archivbox 14, Mappe: Programmhefte 1973-1975/76, Nachlass Kadmon/THW.

Programmzettel zu *Wildwechsel*, E 4821, Archivbox 4, Nachlass Kadmon/TM

Programmheft zu *Amo, amas, amat* 1973/74, Archivbox 14, Mappe: Programmhefte 1973-1975/76, Nachlass Kadmon/THW

Berner, Prinz und Quetes Erweiterung des Kollektivs „So soll es aussehen“, Typoskript, , E 4821 Archivbox 4, K1, Nachlass Kadmon/TM

Privatsammlung Prader

Pohl, Ronald. Karl-Skraup-Laudatio 1997/98

Jusits, Rudolf: „Dunkelgrüne Blätter“, Partezettel

Standesamtsverband Schrems, Sterbebucheintrag 23/2005

Partezettel Rudolf Jusits, 2005

Hirzenberger, Hakon. Begräbnisrede Jusits 8. Juli 2005

bp: „Nachruf: Eine leise, große Begabung“, *Die Presse* 25. Juni 2005

„Ein Burgenländer am Broadway“, *ORF-Nachlese* 10. Jänner 1976

Petsch, Barbara: „Psychiater seiner selbst“, *Die Presse* 16./17. Februar 1991

Jusits, Rudolf. Langspielplatte „Rudolf Jusits“ (undatiert)

Programmheft zu *Der Verschwender* 1999/2000.

Internetquellen

Bablet, Marie-Louise u. Denis Bablet: „Zu einem anderen Theater“, [theatre-du-soleil.fr, http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/vers-un-theatre-autre](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique,163/vers-un-theatre-autre) (26.5.2015)

Berner, Dieter. Lebenslauf, <http://www.dieterberner.de/leben.html> (26.1.2015)

Friedhöfe Wien: Verstorbenensuche. Internetquelle:
http://www.friedhofewien.at/grabsuche_de?submitHidden=true&name=Jusits&vorname=Rudolf+&friedhof=&jdb_von=&jdb_bis=&latitudeWGS84_y=48.2143854&longitudeWGS84_x=16.3290722 (26.1.2015)

Hilpert, Anne-Jelena: „Theater: Die Moderne im Spiegel der Theaterkonzepte“, http://universal_lexikon.deacademic.com/309373/Theater%3A_Die_Moderne_im_Spiegel_der_Theaterkonzepte (26.1.2015)

Iden, Peter: „Die 60er Jahre. Jahrzehnt des Aufbruchs“, [faustkultur.de, http://faustkultur.de/277-0-Peter-Iden-Theater-der-60er-Jahre.html#.VA2zG2PhKdw](http://faustkultur.de/277-0-Peter-Iden-Theater-der-60er-Jahre.html#.VA2zG2PhKdw) (26.01.2015).

Prinz, Werner: Lebenslauf, <http://prinzwerner.at/vita.html> (26.1.2015).

o.N., „Flusslandschaft“, <http://protest-muenchen.subbavaria.de/artikel/422?keyword=theater+k> (26.1.2015)

Zimmermann, Horst: „Ilse Scheer und die Berliner Theatermanufaktur“, <http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2008/april/geschichte.html>. (26.1.2015)

Autoren des Residenz Verlag,
http://www.residenzverlag.at/?m=20&o=2&char=G&id_author=227 (26.01.2015)

„Innere Schlacht“, ungezeichnet, *Der Spiegel* 39/1969,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45562576.html> (26.01.2015)

ORF-Archiv Wien

ORF- Fernseharchiv, Mutter Courage. Stella Kadmon- Ein Porträt. Gestaltung: Hetzer, Koschka; Krauss, Cornelia; Palma, Bernd, 03. Dezember 1981, *Interview mit dem Kollektiv*

Literatur

Atlan, Liliane. *Grol oder Das Leid der Erde*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1977

Barnett, David. *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*. Leipzig: Henschel Verlag 2012 (Orig. Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre, Cambridge: University Press 2005)

Buchholz, Imke/ Malina, Judith. *Living Theater heißt Leben. Von einer, die auszog, das Leben zu lernen*. Linden: Volksverlag 1980

Brocher, Corinna: „Rainer Werner Fassbinder. Interview“ In: Riewoldt, Otto [Hg.]: Franz Xaver Kroetz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S.24-25

Daiber, Hans. *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart: Reclam 1976

Ebner, Paulus/ Vocelka, Karl. *Die zahme Revolution '68 und was davon blieb*. Wien: Ueberreuter- Verlag, 1988

Fassbinder, Rainer Werner: *Antiteater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972

Fiebach, Joachim. *Von Craig bis Brecht*. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1975

Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea und Schößler, Franziska: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main: Campus Verlag 2006

Henkel, Heinrich. *Eisenwischer*. Zürich: Diogenes 1971

Iden, Peter: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979*. München/Wien: Hanser Verlag 1979

Joukhadar, Mounir: „Theater der Courage. Geschichte, Intentionen, Spielplan und Wirkung einer Wiener Kellerbühne“.- Wien, Diss. 1980

Jungblut, Helga, „Das politische Theater Dario Fos“, In: *Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*, (Hg.) Hans-Joachim Lope, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1978

Kraus, Dorothea: „Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre“, In: Gilcher-Holtey, Ingrid, Kraus, Dorotheas und Schößler, Franziska: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/Main: Campus Verlag 2006. S. 125-153

Kroetz, Franz Xaver: „Wildwechsel“, In: Franz Xaver Kroetz. *Gesammelte Stücke*, von Franz Xaver Kroetz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976

Ludwig, Volker: „Kleine Chronik des GRIPS Theaters“. In: *Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater*. Berlin: Wagenbach Verlag 1979, S. 10-33

Ludwig, Volker: „Maximilian Pfeiferling“. In: Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater. Berlin: Wagenbach Verlag 1979 S. 38-42

Mandl, Henriette. *Cabaret und Courage. Stella Kadmon eine Biografie*. Wien: Univ.Verl. 1993

Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien-Köln-Weimar Böhlau: Verlag 2010

Marschall, Brigitte: „Henkel, Heinrich“, In: Kotte, Andreas (Hg.). Theaterlexikon der Schweiz, Zürich: Chronos Verlag 2005, Bd. 2, S. 823-824

Nicolaj, Aldo. *Die Eisernen*. Übers. Susanne Germano u. Kallina Friedrich, Wien: Sessler Verlag 1973

Pelinka, Anton: „Die Studentenbewegung der 60er Jahre in Österreich. 8 Thesen aus politikwissenschaftlicher Sicht“, In: Schriftenreihe zur Lehrerbildung im berufsbildenden Schulwesen, Heft 146, Wien 1993, S. 87–104

Peter, Birgit, „Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre.- Wien, Dipl. Arb. 1996

Peter, Birgit: Wolfgang Quetes, In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Zürich: Chronos Verlag 2005, Bd. 2, S. 1449–1450

Peter, Birgit: „Stella Kadmons Courage. Stationen einer Theaterdirektorin“, In: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. (Hg.) Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler-Wien: Picus Verlag 1998. S.226-244.

Probst, Franz: „Von Stegersbachern, denen ‚die Bretter die Welt bedeuten‘“, In: *Marktgemeinde Stegersbach*. (Hsg.) Marktgemeinde Stegersbach 1989, S.409-415

Ransley, Peter. *Armer Hund*. Übers. Hilde Pavlek, Reinbeck: Rowohlt 1971

Raunig, Gerald. *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: republiCart 4, Turia + Kant, 2005

Reisner, Ingeborg. *Kabarett als Werkstatt des Theaters*. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 2004

Reisner, Stefan: „Kindertheater- Ein Gebrauchsartikel“. In: Das GRIPS-Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater. Berlin: Wagenbach Verlag 1979, S. 98-101

Riewoldt, Otto F.: *Zum Drama und Theater der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland* In: Durzak, Manfred: Deutsche Gegenwartsliteratur- Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Stuttgart: Reclam jun. 1981. S.137-166

Riewoldt, Otto F.: *Franz Xaver Kroetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.1985

Schwaner, Birgit. *Karlheinz Hackl. Ich möchte mal was böses tun*, Wien-Graz-Klagenfurt: Styria Verlag 2009

Schlögl, Walter. „H.C. Meyer und seine Komödianten“. Diss., 2 Bde., Universität Wien 1944.

Slavik, Peter. *Amo, amas, amat*. Eisenstadt: edition roetzer 1975

Watson, Ian/ Schechner, Richard: *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge 1995

White, Jack. *Wer fragt nach Finken?* Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt Theater-Verlag, 1971.

Wolf, Emmi (Hg.), *Cyancali von Friedrich Wolf*. Westberlin: Verl. Das Europ. Buch 1986

9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Rudolf Jusits, ca. 1970, Foto: Edwin Pak, Privatsammlung Prader

Abb. 2: Jusits als Malergesell 1972, Foto: Harald Kragora, Privatsammlung Prader

Abb. 3: Jusits im Bühnenbild von „Die Eisenwischer“, Foto: Harald Kragora, Privatsammlung Prader

Abb. 4: Jusits und Berta Kammer 1973, Foto: Edwin Pak, Privatsammlung Prader

Abb. 5: Inge Toifl und Rudolf Jusits in "Armer Hund" 1974, Foto: Norbert, Privatsammlung Prader

Abb. 6: Bühnenbild "Die Eisernen" 1975, Foto: Udo Schreiber, Privatsammlung Prader

Abb. 7: Emmy Werner, Franz Suhrada und Rudolf Jusits in „Die Eisernen“ 1975, Foto: Udo Schreiber, Privatsammlung Prader

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

10. ABSTRACT

In der Theaterlandschaft von heute scheint zehn Jahre nach dem Tod von Rudolf Jusits keine allzu große Bedeutsamkeit mehr von dessen Namen auszugehen, obwohl er schon in seinen frühen Jahren als großes Ausnahmetalent und sogar als ‚Geheimtipp‘ gehandelt wird. Als arrivierter Schauspieler und Regisseur agiert er an den großen Wiener Bühnen, im Off-Bereich, sowie in Film und Fernsehen. ‚Ein Kind der Courage‘ bezieht sich hauptsächlich auf den Anfang seiner Schauspielkarriere: Stella Kadmons Theater der Courage so wie dessen ‚Sprungbrettfunktion‘ für junge Theaterleute. Der Fokus liegt besonders auf der Theatergeschichte der 1970er Jahre, zumal sich die fixen Strukturen der Theaterlandschaft als Folge der weltweiten Studentenproteste und der 68er-Bewegung durch die Demokratisierungsaufträge verändern. Weltweit bilden sich Theaterkollektive, so auch 1971 im Theater der Courage in Österreich. Rudolf Jusits‘ Einstieg in die Courage erfolgt zeitgleich mit der Bildung des Kollektivs. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit ebenso in der Aufdeckung der Durchführung und Gestaltung dieses Kollektivs mit Stella Kadmon, sowie in der Rekonstruktion Jusits‘ künstlerischer Entwicklung in dieser Zeit am Theater der Courage.

Ten years after his death, the name Rudolf Jusits no longer has the significance it once did in the contemporary theater world, despite having already been regarded as an exceptional talent earlier in his career. As an established Actor and Director, Jusits acted on major Viennese stages as well as in the Off-sector, on films and in television. 'A Child of Courage', the title of my thesis, refers to the beginning of his acting career at Stella Kadmon's Theater of Courage and its' function as a spring-board transitioning young theater folks into prosperous careers. The primary focus lies on the 1970's, since changing the fixed structures of the theater landscape took place as a result of global student protests and the preceding 1968 movement for democratization. In this period, various theaters started to constitute collectives throughout the world, one of which was Austria's Theater of Courage in 1971. Rudolf Jusits' inception at the Courage coincides with the formation of the collective. For this reason, the interest of my analysis also lies in the discovery, implementation and constitution of this collective with Stella Kadmon, as well as in the reconstruction of Jusits' artistic development during this period at the Theater of Courage.

PRADER Nadja

Frauengasse 6/11
1170 Wien

- Geburtsdatum, -ort:** 04.02.1988, Borna/ Deutschland
- Ausbildung:**
- Grundschule Naunhof, Deutschland (1994-1995)**
 - Volksschule Stegersbach, Bgld.(1995-1998)**
 - Öko-Hauptschule Stegersbach, Bgld. (1998-2002)**
(Bilingualer Unterricht in Deutsch und Englisch)
 - Höhere Bundeslehranstalt für Produktmanagement und Präsentation Oberwart, Bgld. (2002-2007)**
 - Round Valley Highschool, Auslandsjahr Arizona (2004-2005)**
 - Dipl. zur Junior Projektmanagerin (2006)**
 - Studium der Theater-, Film-, u. Medienwissenschaft**
Universität Wien (2008-2015)
- Schulabschluss:** BHS Matura (2007)
- Arbeitserfahrung/ Praxis:** diverse Studentenjobs (2007-2011)
- Theaterverein Metropol Wien (seit 2011)**
Publikumsbetreuung und Ticket-Office
 - Inspizients Hospitantz** im Theaterverein Metropol (2011)
 - Hospitantz** bei Vicky Schubert für „Ti Amo Forever“
(Metropol 2013)
 - Regieassistenz** bei Andy Hallwaxx für „Mörderkarussell“
(Metropol 2014) + Gastspiel Schloß Weitra
 - Regieassistenz** bei Vicki Schubert für „Die Affäre in der Rue de Lourcine“ (Wald4tler Hoftheater 2014)
 - Regieassistenz** bei Harald Gugenberger für „Die Eisernen“
(Wald4tler Hoftheater 2014)
- Sprachkenntnisse:** Englisch, Französisch, Spanisch