



DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Burgtheaterkarrieren – Ernst Anders und Joachim Bißmeier

verfasst von / submitted by

Mag. Barbara Pluhar

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017

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

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student
record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

0. Vorwort	4
1. Das Wiener Burgtheater nach 1945 zwischen Tradition und Aufbruch	8
2. Das Prinzip der Rollenfächer	15
3. Das zeitliche Umfeld: Das Burgtheater von Adolf Rott bis Claus Peymann	17
3.1. Die Direktion Adolf Rott (1954 - 1959)	17
3.2. Die Direktion Ernst Haeusserman (1959 - 1968)	20
3.3. Die Direktion Paul Hoffmann (1968 - 1971)	22
3.4. Die Direktion Gerhard Klingenberg (1971 - 1976)	24
3.5. Die Direktion Achim Benning (1976 - 1986)	26
3.6. Die Direktion Claus Peymann (1986 - 1999)	29
4. Ernst Anders	31
4.1. Biographisches und Werdegang	31
4.2. Schauspielerische Charakteristik	34
4.2.1. Rollengebiete und -gestaltung	34
4.2.2. Charakteristik der Ausdrucksmittel	42
4.3. Analyse der Rollen	45
4.3.1 Komödien	45
4.3.1.1. Shakespeare	48
4.3.1.2. Nestroy und Raimund	55
4.3.1.3. Schwänke	66
4.3.1.4. Weitere wichtige Rollen	72
4.3.1.5. Zusammenfassung	86
4.3.2. Ernste Rollen/Moderne und zeitgenössische Literatur	88
4.3.2.1. Zusammenfassung	100
4.3.3. Klassiker	102
4.4. Direktionen	104
4.5. Regisseure	121
4.6. Die Nachfolge Josef Meinrads	130
4.7. Arbeiten außerhalb des Burgtheaters	137
4.8. Zusammenfassung	142

5. Joachim Bißmeier	147
5.1. Biographisches und Werdegang	147
5.2. Schauspielerische Charakteristik	149
5.2.1. Rollengebiete und -gestaltung	149
5.2.2. Charakteristik der Ausdrucksmittel	155
5.3. Analyse der Rollen	157
5.3.1. Eckpunkte	158
5.3.1.1. Die Intellektuellen bei Havel und Kohout	166
5.3.1.2. Der Schriftsteller in Bernhards „Die Jagdgesellschaft“	179
5.3.1.3. Zusammenfassung	183
5.3.2. Komödienrollen	184
5.3.3. Moderne und zeitgenössische Stücke	199
5.3.3.1. Englischsprachige Autoren	199
5.3.3.2. Botho Strauß	205
5.3.3.3. Zusammenfassung	208
5.3.4. Klassiker	209
5.3.5. Weitere Rollen	214
5.4. Direktionen	221
5.5. Regisseure	235
5.6. Eigene Inszenierungen	243
5.7. Arbeiten außerhalb des Burgtheaters	246
5.8. Zusammenfassung	252
6. Conclusio	257
7. Quellenverzeichnis	258
8. Rollenverzeichnis Ernst Anders	272
9. Rollenverzeichnis Joachim Bißmeier	285
10. Abstract	298

0. Vorwort

Wieso ausgerechnet diese beiden Schauspieler? Diese Frage wurde mir bei der Nennung meines Dissertationsthemas öfters gestellt. Auf den ersten Blick scheint es keine augenscheinliche Verbindung als das gemeinsame Engagement am Burgtheater zu geben. Weder optisch noch vom schauspielerischen Typus her und schon gar nicht die Rollen betreffend lässt sich eine Übereinstimmung finden. Wenn man jedoch die wenigen Zeitungsberichte über Ernst Anders und Joachim Bißmeier liest, die es gibt, kristallisiert sich eine Eigenschaft heraus, die auf beide zutrifft: Ihr zurückhaltendes Wesen im Privatleben. Zieht man zwei Reportagen heran, die für die Fernsehprogramm-Beilage des „Kurier“ über sie gemacht wurden, so baut jene zu Ernst Anders auf diesem Wesenszug auf¹, Joachim Bißmeier ist dort als „*Schiuchterner, Introvertierter*“ charakterisiert.²

Ich hatte das Glück, den Endproben zu „Über allen Gipfeln ist Ruh“ am Theater in der Josefstadt 2002 beiwohnen zu dürfen und habe bei der Besprechung der Generalprobe im damals noch existierenden Konversationszimmer etwas erlebt, das mich tief beeindruckt hat. Es waren etwa 15 Personen anwesend, die alle durcheinander redeten, bis auf den Hauptdarsteller, der noch kurz zuvor auf der Bühne wie selbstverständlich eine textgewaltige und umwerfende Thomas-Bernhard-Figur gestaltet hatte. Joachim Bißmeier saß inmitten der gesprächigen Kollegen, still und introvertiert, und hat gerade durch dieses Verhalten einen bleibenden Eindruck bei mir hinterlassen.

Das Glück, Ernst Anders persönlich kennenzulernen, war mir leider nicht vergönnt, aber aus Erzählungen bestätigte sich das Bild eines ebenso stillen und introvertierten Menschen. In seinen Rollen jedoch konnte auch er aus sich herausgehen und verfügte über eine lebendige Komödiantik.

Sowohl Ernst Anders als auch Joachim Bißmeier zählten nicht zu den weitläufig bekannten „Stars“ des Burgtheaters, wie beispielweise Josef Meinrad oder Attila Hörbiger, über die sowohl in gedruckter Form als auch im Internet eine Vielzahl an Informationen zu finden ist. Da mich beide aber auf ihre jeweilige Weise mit ihrer Schauspielkunst immer wieder beeindruckt und mir Freude bereitet haben, gab es den Wunsch, mehr über ihre Karrieren zu erfahren. Jedoch existiert im Vergleich zu Meinrad oder Hörbiger keine Literatur im Sinne von Monogra-

¹ TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 9.4.1977, S. 2ff.

² TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 20.11.1981, S. 3.

fien oder wissenschaftlichen Arbeiten, sondern „nur“ Material in Form von Zeitungsartikeln. Daher lag die Idee nahe, das künstlerische Schaffen Ernst Anders’ und Joachim Bißmeiers im Zuge einer Dissertation zu behandeln und dies vor dem Hintergrund ihrer langjährigen gemeinsamen Wirkungsstätte, des Burgtheaters, zu tun.

Nachfolgend richtet sich das Hauptaugenmerk somit auf ihre Karrieren an der „Burg“. Es soll dokumentiert werden, wie sich ihre Werdegänge entwickelt haben, die unter völlig verschiedenen Vorzeichen standen. Beide kamen im etwa gleichen Alter ans Haus – Ernst Anders 1958 mit 30, Joachim Bißmeier 1965 mit 28 Jahren – und spielten über achtzig Partien. Allerdings erfolgte bereits die Art des Engagements auf unterschiedliche Weise: Während Anders vom damaligen Direktor Rott geholt wurde, sprach Bißmeier bei Direktor Haeusserman vor. Die Laufbahnen verliefen in weiterer Folge ebenso entgegengesetzt: Jene von Ernst Anders erhielt bald durch größere Rollen Auftrieb und erreichte in der zweiten Hälfte der 1960-er Jahre ihren Höhepunkt, seit den 1970-er Jahren ebbte seine Karriere zusehends ab. Für Joachim Bißmeier, der sich erst nach ein paar Saisonen hatte etablieren können, begann genau zu dieser Zeit sein Aufstieg in die vorderste Reihe der Schauspieler des Burgtheaters.

Auch von den Rollen und der Identifikation her repräsentierten sie zwei gänzlich verschiedene Typen: Hier Ernst Anders, der auf Figuren aus dem Bereich der Komödie spezialisiert war mit besonderer Betonung des Liebenswürdigen, da Joachim Bißmeier, der überwiegend schwierige Charaktere darzustellen hatte und als Personifizierung des Intellektuellen gilt. Bedingt durch diesen Umstand sind die beiden in 25 Jahren nur drei Mal gemeinsam auf der Bühne gestanden: 1966 als Ludovico Marsini (Anders) und Kleiner Mönch (Bißmeier) in Bertolt Brechts „Leben des Galilei“, 1968 als Cornelius Hackl (Anders) und Ambrose Kemper (Bißmeier) in Thornton Wilders „Die Heiratsvermittlerin“ und 1970 als Flaut (Anders) und Lysander (Bißmeier) in William Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“. Als Lysander war Joachim Bißmeier der direkte Rollennachfolger von Ernst Anders, der diese Partie in der vorangegangenen Inszenierung 1960 gespielt hatte. Ebenso verhielt es sich beim Hechingen in Hugo von Hofmannsthals „Der Schwierige“, den Ernst Anders 1978 und Joachim Bißmeier 1991 verkörperte. Eine dritte Rolle kann gewissermaßen als „Klammer“ meiner Dissertation angesehen werden: 1965 übernahm Joachim Bißmeier von Ernst Anders den Egmont Clausen in Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenuntergang“, seine erste Rolle am Burgtheater.

Der vorliegenden Arbeit liegt die Frage zugrunde, inwieweit am Burgtheater zu einer Zeit, zu der die Praxis der Rollenfächer bereits als überholt angesehen wurde, diese Einschränkungen dennoch nach wie vor zutrafen. Das Ziel besteht darin, das jeweilige Rollenprofil zu untersuchen und zu dokumentieren, wie weit die Fixierung auf bestimmte Dramengenres und einen bestimmten Typus tatsächlich gegeben war und welche Art von Rollen Ernst Anders und Joachim Bißmeier konkret aus dem ihnen zugeordneten Gebiet verkörpert haben. Da eine Vielzahl der Stücke heute nicht mehr gespielt wird bzw. die Kenntnis aller Handlungen nicht vorausgesetzt werden kann, soll zur Verdeutlichung eine detailliertere Beschreibung mit Fokusierung auf die Stellung der jeweiligen Partie innerhalb des Plots eingefügt werden. Ziel ist es aber auch aufzuzeigen, inwieweit die Charaktere in ihrer Gesamtheit mit den auf Ernst Anders und Joachim Bißmeier projizierten Bildern übereinstimmen und ihnen entsprechen oder ihnen entgegenlaufen.

Nach einem kurzen Abriss über das Burgtheater zur Zeit des Aufbruchs nach 1945, das Wesen der Rollenfächer und einer Vorstellung der relevanten Direktionszeiten wird der Chronologie halber zuerst die Burgtheater-Laufbahn von Ernst Anders beschrieben, im Anschluss jene von Joachim Bißmeier. Beide Analysen folgen dem selben Aufbau. Zu Beginn soll eine Charakteristik der schauspielerischen Eigenheiten den jeweiligen Schauspielertypus präsentieren. Im Zentrum steht eine Aufschlüsselung der Rollen mittels Unterteilung in verschiedene Genres. Zudem wird auf wichtige Zusammenarbeiten mit bestimmten Regisseuren eingegangen und werden die einzelnen Direktionen bezüglich der jeweiligen Bedeutung für Ernst Anders und Joachim Bißmeier erörtert. Abschließend gibt ein Exkurs zu Engagements an anderen Bühnen und bei Film und Fernsehen Auskunft, inwiefern hier die Rollenbilder von jenem des Burgtheaters abweichen oder gleich bleiben.

Als Quellen wurde neben den einzelnen Dramen zur Analyse der Rollen vor allem audivisuelles Material in Form von Fernsehsendungen, Audio-Premierenmitschnitten und Theaterfotografien herangezogen. Da es nur wenige Aufzeichnungen von Burgtheater-Inszenierungen gibt, dienten auch TV-Produktionen außerhalb dieses Rahmens als Forschungsmittel, da durch sie generelle Eigenheiten des Spiels dokumentiert werden können. Ebenso bildeten Zeitungsberichte, hier vorrangig Kritiken zu den entsprechenden Produktionen, eine wichtige Grundlage für die Arbeit. Einen weiteren wichtigen Quellenzugang stellte die „oral history“ dar. Hierfür erklärten sich die Ensemblemitglieder Annemarie Düringer und Heinrich Schweiger sowie die ehemaligen Burgtheater-Direktoren Gerhard Klingenberg und Achim

Benning zu Gesprächen bereit. Besonders wertvoll waren vor allem die Auskünfte von Joachim Bißmeier selbst und von Wolfgang Anders, dem Sohn von Ernst Anders. Eine Anforderung bestand auch darin, möglichst das Gleichgewicht zwischen den persönlichen Informationen Joachim Bißmeiers und jenen quasi nur noch „aus zweiter Hand“ verfügbaren zu Ernst Anders zu halten, dessen private Aufzeichnungen gleichfalls teilweise verwendet werden durften.

Mein Dank für die Unterstützung bei dieser Arbeit gilt Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler für die hilfreiche Betreuung, Dr. Karin Sedlak für oftmalige wissenschaftliche Anregungen, Dr. Heinz Waldegg für seine gewissenhafte Lektortätigkeit und Hilfe bei der Formatierung, Dr. Regina Fitl und Mag. Rita Czapka vom Burgtheater für Kontaktherstellungen und Recherche sowie meinen oben bereits erwähnten Gesprächspartnern, Kammerschauspieler Achim Benning, Gerhard Klingenberg und den mittlerweile leider verstorbenen Kammerschauspielern Annemarie Düringer und Heinrich Schweiger.

Mein größter Dank geht an Kammerschauspieler Joachim Bißmeier und Mag. Wolfgang Anders, die ich wegen zahlreicher Fragen immer kontaktieren durfte, und die mir einen unschätzbareren Einblick in zwei „Leben“ an der Burg gewährten.

1. Das Wiener Burgtheater nach 1945 zwischen Tradition und Aufbruch

„Burgschauspieler sein ist kein Beruf, das ist ein Zustand.“
Alexander Girardi³

„In jedem Land muß man das dort jeweils Wichtigste sein, [...] in Wien Burgschauspieler.“
Alexander Moissi⁴

Anhand der beiden Zitate lässt sich bereits erkennen, Schauspieler am Burgtheater zu sein, ist von jeher nicht mit dem Engagement an irgendeiner anderen Bühne gleichzusetzen. Bemerkenswert erscheinen die Aussagen vor allem unter dem Aspekt, dass Moissi nur zu Beginn seiner Karriere für drei Jahre dem Burgtheater angehörte, Girardi gar nur eine einzige Rolle am Haus spielte. Die Besonderheit eines Engagements an der „Burg“ zeigt alleine schon die Tatsache einer eigenen „Berufsbezeichnung“, nämlich jene des Burgschauspielers. Immer wieder wurde und wird auf die Einzigartigkeit dieser Künstlergruppe hingewiesen, sei es von Außenstehenden, die damit eine Art Mythos bedienen und beispielsweise die Mitglieder des Burgtheaters als „*einige Schauspielerfamilie*“ bezeichnen,

*„in der sich die einzelnen persönlich zumeist nur beiläufig kennen, kaum einen privaten Kontakt untereinander haben und doch tiefer miteinander verbunden sind, als an irgendeiner anderen deutschen Bühne. Sie alle tragen ein Zeichen, unverkennbar, wie Priester, denen man ihren Stand anmerkt, auch wenn sie in Zivilkleidern gehen.“*⁵

oder auch von Schauspielern selber, so ließ sich Ernst Anders als Berufsbezeichnung Burgschauspieler in seinen Pass eintragen.⁶

Die Schauspieler zeigten sich des Umstands bald bewusst, dass sie in der deutschen Theaterlandschaft und über deren Grenzen hinaus eine Besonderheit darstellten. Die Definition des Theaters und sein Ruf gingen untrennbar mit den dort engagierten Künstlern Hand in Hand, die ihr Engagement gleichbedeutend mit einer Lebensaufgabe und sich selbst als eine Personalisierung des Burgtheatergedankens begriffen.

Nach dem Ende des 2. Weltkrieges sah sich das Burgtheater auf mehreren Ebenen mit einer Zäsur konfrontiert. Bereits Anfang 1945 war das Haus durch Kriegsschäden schwer in Mitleidenschaft gezogen worden, am 12. April 1945 kam es schließlich zu einem aus ungeklärter Ursache ausgebrochenen Brand, der das Innere des Burgtheaters fast völlig zerstörte. Doch

³ Haeusserman, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Donauland, Wien 1975, S. 122.

⁴ ebd.

⁵ Reimann, Viktor: Die Adelsrepublik der Künstler. Econ-Verlag, Wien 1963, S.7.

⁶ Aus Burg und Oper, Sendung von Ö1, 28.4.1972.

schon 18 Tage später nahm das Ensemble auf Weisung der russischen Besatzungsmacht den Spielbetrieb wieder auf: Im unversehrt gebliebenen früheren Revuetheater Ronacher wurde vor einem schwarzen Vorhang Grillparzers „Sappho“ gegeben. Das Ronacher sollte die nächsten zehn Jahre als (ungeliebtes) Ausweichquartier fungieren, als Hauptbühne zum ebenfalls unbeschädigten Akademietheater. Für das Ensemble des Burgtheaters bedeutete dies nicht nur einen völligen Neuanfang auf fremdem Terrain, sondern auch eine Selbstfindung nach den durch die Emigration von Künstlern und die nationalsozialistische Ideologie ausgehöhlten letzten Jahren. Schauspielern und Regisseuren, die aus dem Exil wieder zurückkehrten, standen neu engagierte Mitglieder gegenüber, zumeist aus der jüngeren Generation stammend, und alte Größen verstarben, die lange Zeit hinweg den Stil des Hauses geprägt hatten. Hinzu kam alsbald eine Konkurrenz durch lukrative Angebote zunächst vom Film und später vom neuen Medium Fernsehen, was eine fixe Bindung besonders populärer Schauspieler erschwerte.

Am Beginn dieser Zeit der Neuorientierung sprach Raoul Aslan – Bezug nehmend auf den Geist des Hauses – die Bedeutung der Schauspieler für das Burgtheater aus. Aslan, damals interimistischer Direktor, bezeichnete in dieser Situation das Burgtheater als

„[...] eine Idee, und sie ist verkörpert in seinen Künstlern, in seinen Arbeitern und nicht zu-letzt in seinem Publikum. [...] Was das Burgtheater war, hoffen wir bleiben zu können, ein Theater der schauspielerischen Persönlichkeiten, durch unseren Willen zusammengeschlossen zu einem festen Ensemble.“⁷

Als seinerzeit 1888 der Umzug vom Michaelerplatz in das neue Gebäude am Ring bevorstanden war, hatte Adolf von Sonnenthal, der damals ebenfalls interimistisch das Theater geleitet hatte, das Publikum bei der letzten Vorstellung mit einen ähnlichen Geist heraufbeschwörenden Worten verabschiedet:

„[...] Wenn ihr künftig drüben uns besucht, so sollt ihr in den stolzen Hallen finden, was mehr uns gilt als alle Pracht der Welt: im neuen Haus – das alte Burgtheater.“⁸

Doch gerade dieses Festhalten an alten Werten und Stilen wurde Aslan und seinen Nachfolgern in den kommenden Jahren immer wieder zum Vorwurf gemacht. Der durch den Krieg herbeigerufene Schnitt wäre die Möglichkeit gewesen, sich von traditionellen und überholt scheinenden Mustern zu lösen und den Weg für ein in jeder Hinsicht neues, zeitgemäßeres

⁷ Alth, Minna von, Gertrude Obzyna (Red.): Burgtheater 1776 – 1976: Aufführungen und Besetzungen von 2 Jahrhunderten, Bd. 2. Ueberreuter, Wien 1977, S. 630.

⁸ Berger, Franz Severin; Christine Holler: Das Burgtheater. Dachs-Verlag, Wien 2000, S. 13.

Burgtheater zu ebnen. Josef Gielen, der das Burgtheater von 1948 bis 1954 leitete, war darunter jener Direktor, der dies am intensivsten versuchte, indem er durch eine Vielzahl an zum Teil auch notwendig gewordenen Neuengagements dem Ensemble um Künstler wie Attila Hörbiger, Paula Wessely, Inge Konradi und Heinrich Schweiger erweiterte, neben Klassikerinszenierungen auch zeitgenössische Stücke brachte und Regisseure wie Berthold Viertel an die Burg holte. Nach Gielens Ära begann sich wieder mehr und mehr die Routine des „alten“ Burgtheaters festzusetzen.

Vor allem auch anhand der Beibehaltung diverser Privilegien und Eigenheiten, die über Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte hinweg gepflegt worden waren und nun weitergeführt wurden, lässt sich ein Bekenntnis zur Tradition erkennen. In diesem Zusammenhang kommt mitunter zudem eine hierarchische Ordnung unter den Künstlern zum Tragen.

Nur einem kleinen Kreis der Schauspieler wird beispielsweise die Aufnahme ihres Porträts in die Ehrengalerie des Hauses zuteil, eine Auszeichnung, die fast ebenso lange besteht wie das Burgtheater selbst. Bereits zu josephinischer Zeit wurden Schauspieler, die sich mit ihren Darstellungen besonders verdient gemacht hatten, in einer ihrer Glanzrollen porträtiert und die Gemälde an den Wänden des Pausenfoyers präsentiert.⁹

Wie an vielen anderen Theatern gibt es auch am Burgtheater Ehrenmitglieder. 1922 erfolgten die ersten Ernennungen, anlässlich der 150-Jahr-Feier 1926 wurden offizielle Richtlinien für die Ehrenmitgliedschaft festgelegt, die besagen, diese könne nur sehr prominenten, verdienstvollen Schauspielern nach langjähriger Zugehörigkeit zum Haus verliehen werden. Auch dürfe die Anzahl der lebenden Ehrenmitglieder nicht mehr als ein Zehntel des gesamten Ensembles betragen.¹⁰ Einzigartig bei der Ehrenmitgliedschaft ist, dass von den verstorbenen Ehrenmitgliedern mit einem eigenen Zeremoniell Abschied genommen wird, bei dem nach der Trauerfeier auf der Feststiege der Sarg einmal um das Theater geführt wird.

Für sehr lange Zeit nur den Mitgliedern des Burgtheaters vorbehalten blieb der Titel „Kammerschauspieler“. In der Monarchie hatte die vom Kaiser selbst ausgesprochene Erhebung zum „k.k. Hofschauspieler“ als höchste Auszeichnung eines Burgschauspielers gegolten. 1926 wurde der „Kammerschauspieler“ zunächst als Ehrentitel eingeführt und gilt seit 1971 als Be-

⁹ Alth, Minna von, Gertrude Obzyna (Red.): Burgtheater 1776 – 1976: Aufführungen und Besetzungen von 2 Jahrhunderten, Bd. 2. Ueberreuter, Wien 1977., S. 42.

¹⁰ ebd, S. 504ff.

rufstitel. Erst seit Anfang der 1980er-Jahre erhalten auch Mitglieder anderer Bühnen diese Auszeichnung.

Eine Neuerung des 20. Jahrhunderts, die 10-Jahres-Klausel, schloss an eine 1822 erlassene Verordnung an, nach der ab zehn Jahren Zugehörigkeit ein Pensionsanspruch zugestanden wurde, der allerdings nur für die mittels Dekret bestellten Schauspieler galt, da die „nur“ mit Kontrakt verpflichteten Künstler nicht zu den Beamten zählten, jene aber schon.¹¹ Im Gegensatz zu dieser Vorläuferform galt nun für alle fix am Haus Beschäftigten eine ungeschriebene und mittlerweile in dieser Form auch nicht mehr existente Regelung, die besagte, dass Schauspieler, die dem Ensemble ebenfalls zehn Jahre lang angehörten, in den Status der Unkündbarkeit gelangten. Zudem gab es ein eigenes, jenem des Öffentlichen Dienstes nachgebildetes Bundestheaterpensionsgesetz, nach dem Schauspieler mit dem vollendeten 60. Lebensjahr pensioniert werden bzw. selbst um ihre Pensionierung ansuchen konnten; für die Zuerkennung eines „Ruhegenusses“ war allerdings erforderlich, dass der Schauspieler die österreichische Staatsbürgerschaft besaß und außerdem eine anrechenbare Dienstzeit von mindestens zehn Jahren aufwies.¹² In der Ära Peymann wurden diese Regelungen dahingehend revidiert, dass nunmehr sogar 18 Jahre Ensemblezugehörigkeit nötig sind, um unkündbar gestellt zu werden, und dass das Pensionsgesetz der Bundestheater nur noch für jene Künstler gilt, die zum Zeitpunkt der Gesetzesänderung bereits am Burgtheater unter Vertrag standen. Alle danach engagierten Schauspieler unterliegen dem Allgemeinen Sozialversicherungsgesetz (ASVG).

Die Schauspieler hatten ihrem Theater gegenüber aber ebenfalls die Verpflichtung, seiner Reputation auch abseits der Bühne nicht zu schaden. So durften sie an Veranstaltungen außerhalb des Hauses wie Lesungen nur dann teilnehmen, wenn diese sich mit der Würde des Burgtheaters vereinbaren ließen. Auftritte an anderen Wiener Bühnen waren ihnen gänzlich untersagt.

Untersagt blieb den Künstlern bis in die 1980er-Jahre auch das Entgegennehmen des Schlussapplauses, dies allerdings nur im Burgtheater, für das Akademietheater galt das sogenannte „Vorhangverbot“ nicht. Nach immer wiederkehrenden Diskussionen um die Zeitgemäßheit dieser Tradition und einer internen Abstimmung wurde es mit der Premiere von Johann Nestroyos „Höllenangst“ am 8. Oktober 1983 aufgehoben. Zu den Hintergründen seiner Einführung

¹¹ Burgtheater in Dokumenten. Katalog der Theaterausstellung September 1976 – März 1977. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien 1976, S. 117ff.

¹² §§ 2 und 3 des Bundestheaterpensionsgesetzes, BGBl. Nr. 159/1958

gibt es keine konkreten Anhaltspunkte, am wahrscheinlichsten ist, dass es auf eine 1798 erlassene Verfügung in der polizeilichen Theaterordnung zurückgeht, die besagt, dass dreimaliges Applaudieren nur als Ehrbezeichnung gegenüber dem Hofe zulässig sei und daher den Schauspielern verwehrt bleiben solle. Außerdem war es den Mitgliedern des Burgtheaters nicht gestattet, sich nach Stückschluss nochmals auf der Bühne zu zeigen.¹³ Ausgenommen von dieser Regelung blieben Gäste und (wie noch zu erörtern) Debütanten, ebenso trat das Vorhangverbot an Ehrenabenden außer Kraft.

Sehr oft bleibt die „Burg“ die letzte und wichtigste Station in einem Schauspielerleben. Dreißig oder vierzig Jahre Ensemblezugehörigkeit stellen in ihrer Geschichte keine Seltenheit dar; einige Künstler, die bereits in jungen Jahren an die Bühne kamen, brachten es sogar auf über fünfzig Jahre, wie etwa Adolf von Sonnenthal, Alma Seidler oder Hedwig Bleibtreu.¹⁴ Zu Ende der Direktion Achim Benning 1986 beispielsweise war immerhin ein Drittel des Ensembles seit mindestens zwanzig Jahren am Haus, heute ist es rund ein Viertel.

Um die künstlerischen Interessen dieses Ensembles zu wahren, wurde 1971 auf Initiative einiger Schauspieler die bis heute bestehende Ensemblevertretung ins Leben gerufen. Sie sollte ein Mitwirkungsrecht bei zentralen Angelegenheiten ermöglichen, vorrangig bei Fragen betreffend die Erstellung des Spielplanes, die Besetzungen, die prinzipielle Ensemblepolitik, die Organisation des Ablaufs der Theaterarbeit, die Arbeit der „offenen Dramaturgie“ sowie die Arbeit des Pressereferenten.¹⁵ Als „Mittelsmann“ zwischen Direktion und Ensemble fungiert der auf zwei Jahre bestellte Vertrauensmann.

Da sich das Burgtheater so stark über seine Schauspieler definierte, musste beizeiten dafür gesorgt werden, dass eine neue Generation würdiger Darsteller die Tradition der Bühne fortsetzte. Sehr oft verpflichteten die Direktoren aber nur bereits bekannte Persönlichkeiten von anderen Häusern an die Burg, anstatt Talente aus dem eigenen Ensemble zu fördern. Dabei hatte bereits Gotthold Ephraim Lessing unmittelbar nach der Gründung des Burgtheaters die Einrichtung einer Theaterschule angeregt, die dem Haus eng verbunden sein sollte.¹⁶ Erst zur Zeit Heinrich Laubes, der von 1849 bis 1867 die künstlerische Leitung innehatte, wurde den

¹³ Alth, Minna von, Gertrude Obzyna (Red.): Burgtheater 1776 – 1976: Aufführungen und Besetzungen von 2 Jahrhunderten, Bd. 2. Ueberreuter, Wien 1977, S. 78.

¹⁴ Urbach, Reinhard; Achim Benning (Hg.): Burgtheater Wien 1776 – 1986. Österreichischer Bundestheaterverband und Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1986, S. 22.

¹⁵ ebd., S. 791.

¹⁶ Schreyvogl, Friedrich: Das Burgtheater. Illusion und Wirklichkeit. Speidel, Wien 1965, S. 31.

Nachwuchskräften konsequent die Möglichkeit gegeben, durch häufiges Auftreten in den Repertoirevorstellungen einen wichtigen Bestandteil des Ensembles zu bilden und für den Erfolg einer Aufführung mitverantwortlich zu sein. Laube empfand diese gezielte Einbindung der jungen Kollegen und die Durchsetzung der „erzieherischen Aufgabe“ als einzigen Weg, wie das Burgtheater weiter bestehen könne.¹⁷

Adolf von Sonnenthal berichtet beispielsweise in seinen Erinnerungen von den Bemühungen Laubes, eine neue Generation an Burgschauspielern aufzubauen und diese mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln an ihre Bestimmung heranzuführen. Einen wesentlichen Anteil an deren Entwicklung spricht Sonnenthal auch den älteren Schauspielern zu, von denen die jungen durch Zuschauen und -hören lernten, und die mit Rat und Tat zur Seite standen.¹⁸

Diese „Betreuung“ junger Kollegen und die genaue Beobachtung ihrer Entwicklung stellte aber keineswegs eine Besonderheit der Direktion Laubes dar, sondern wurde auch in den kommenden Generationen weitergeführt. Als Ernst Anders Ende der 1950er-Jahre ans Burgtheater kam, gab es Schauspieler wie Inge Konradi oder Susi Nicoletti, die sich der neu ins Ensemble engagierten Kollegen annahmen. Dies bestätigt auch Joachim Bißmeier, der die Unterstützung, die er in seinen Anfangsjahren am Burgtheater in den 1960er-Jahren von den Kollegen erfahren hat, als besonders wichtig und fast überlebensnotwendig beschreibt, da die ersten Rollen, die er am Burgtheater gespielt hat, sehr klein waren und von außen nicht registriert wurden, er von anderen Ensemblemitgliedern aber selbst in diesen eher unbedeutenden Partien wahrgenommen wurde. Außerdem hätten sich immer wieder Kollegen für ihn eingesetzt, ohne dass er von dieser Unterstützung gewusst habe.¹⁹

Bedingt durch die Größe des Ensembles bestand immer die Gefahr, den jüngeren Schauspielern nicht genug Gelegenheiten bieten zu können, sich zu profilieren. Während der Direktion Ernst Haeusserman (1959 bis 1968) wollte man versuchen, diese fehlenden Rollen beispielsweise mit der Wiedereinführung des bereits in den 1930er-Jahren ins Leben gerufenen Burgtheater-Studios zu kompensieren. In den Stücken sollten vor allem die Nachwuchsschauspieler zum Einsatz kommen; das Projekt lief jedoch nicht lange, die Burgtheater-Chronik verzeichnet nur ein einziges Stück („Iwanow“), das in diesem Rahmen herausgebracht wurde.²⁰

¹⁷ Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Theaters. Hans Deutsch, Wien 1964, S. 28.

¹⁸ ebd., S. 47ff.

¹⁹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20. 2. 2006, Mitschnitt im Besitz der Verfasserin

²⁰ Alth, Minna von, Gertrude Obzyna (Red.): Burgtheater 1776 – 1976: Aufführungen und Besetzungen von 2 Jahrhunderten, Bd. 2. Ueberreuter, Wien 1977, S. 752.

Die Jungen hatten auch mit dem seit jeher charakteristischen Verhältnis der Zuschauer zu den Künstlern umzugehen: Schauspieler, die sich die Akzeptanz der Theaterbesucher erspielt hatten und mitunter zu sogenannten „Publikumslieblingen“ wurden, konnten sicher sein, diesen Status zu behalten. Neu engagierte Ensemblemitglieder mussten aber erst ihre „Burgtheatertauglichkeit“ unter Beweis stellen und sich gegenüber diesen länger dem Haus Zugehörigen behaupten. Dazu zählte, als das Vorhangverbot noch existierte, dass jeder Debütant sich nach den ersten drei Premieren, in denen er spielte, allein verbeugen musste. In den Anfangsjahren wurde auch auf den Besetzungszetteln um Nachsicht gebeten, wenn sich ein junger Darsteller zum ersten Mal auf die Bretter des Burgtheaters wagte.²¹

Anlässlich der 175-Jahr-Feier des Burgtheaters 1953 schrieb Erhard Buschbeck, der das Theater 1948 zwischenzeitlich leitete, von der „Gefahr“, die Zuschauer würden einige Schauspieler so stark mit einer bestimmten Rolle identifizieren, dass das Publikum alle nachfolgenden Darsteller an der Leistung des Vorgängers messe.²² In manchen Fällen schien über lange Zeit hinweg auch keine andere Besetzung denkbar. Als für die vorliegende Arbeit zudem relevante Beispiele lassen sich die 1956 herausgekommene Aufführung von Johann Nestroy „Einen Jux will er sich machen“ und die Nachfolgeinszenierung von 1967 heranziehen. Beide Male wurden die Hauptrollen von Josef Meinrad und Inge Konradi verkörpert, noch deutlicher zeigt es sich aber an drei aufeinander folgenden Produktionen von Ferdinand Raimunds „Der Verschwender“: Sowohl 1955 als auch 1963 und 1976 waren wiederum Josef Meinrad und Inge Konradi als Valentin und Rosa zu sehen. Diese Wiederholungen wurden auch dadurch bedingt, dass das Publikum seine Lieblinge vor allem in bestimmten Rollen sehen wollte. Wenn sie Figuren außerhalb dieses Rollentyps verkörperten, so bestand die Gefahr einer Missbilligung durch die Zuschauer.

Die Wirkung, die die Darsteller auf das Wiener Publikum hatten, blieb aber nicht nur auf den künstlerischen Bereich beschränkt; besonders im 18. und 19. Jahrhundert stellten die Schauspieler auch gesellschaftliche Vorbilder dar, eine „Funktion“, die im Laufe der Jahrzehnte aber immer mehr an Bedeutung verlor.

²¹ ebd., S. 26.

²² Ratislav, Joseph Karl (Bearb.): 175 Jahre Burgtheater 1776 – 1951. Tomanek, Wien 1955, S. IX

Wie stark die Zuschauer ihre „Burgstars“ zur damaligen Zeit aber verehrten, zeigt die Tatsache, dass bei der letzten Vorstellung im alten Haus 1888 Gebäck und Zuckerwaren verkauft wurden, die nach Schauspielern benannt waren.²³

2. Das Prinzip der Rollenfächer

Im Theater des 18. Jahrhunderts war es gang und gäbe, die Schauspieler nach sogenannten Fächern einzuordnen. Diebold bezeichnet die Gesamtheit aus – in gewisser Weise – ähnlichen Rollen als Rollenfach. Die Ähnlichkeiten ergeben sich entweder durch Typen oder durch darstellerische Kunstmittel wie rhetorische oder mimische Techniken.²⁴

Grundsätzlich erfolgte eine Unterteilung in komische und tragische Fächer, wobei die Begrifflichkeit ersterer im Laufe der Jahre von ihrer ursprünglichen Definition abwich. Hatte sie zu Beginn noch alle Rollen umfasst, die zur Komödie gehören, so verstand man im 20. Jahrhundert darunter die „*Wirkungsart der heiteren Zunft, wie sie gewöhnlich durch Lustspiele vermittelt wird*“²⁵. Weiters erfolgte eine Trennung in hochkomische und niedrigkomische Figuren, wobei die hochkomischen nur ein gewisses Maß an Komik enthielten und eine feine Nuancierung aufwiesen, die niedrigkomischen hingegen karikierten Darstellungen entsprachen.²⁶ Diebold rechnete zudem die Charakterrollen zum komischen Fach, da diese im Vergleich mit dem tragischen Repertoire schärfere Konturen aufwiesen. Hingegen sehen Düringer und Barthels eine uneingeschränkte Definition als individualisierte Figuren²⁷ Oppenheimer und Gettké bezeichnen die Darsteller dieser Partien, deren Aufgaben darin besteht, „*den Charakter vollständig in seiner Entwicklung zu zeigen*“, auch als „*Intriguants*“.²⁸ Das Tragische wurde als allgemeiner und idealer bezeichnet, mit dem Hauptaugenmerk auf rhetorische Fähigkeiten und Pathos sowie das äußere Erscheinungsbild etwa im Falle der Liebhaber. Diebold definiert das tragische Fach als jenes der Empfindung, während er das komische mit dem Verstand und

²³ Kaufmann-Freßner, Claudia: Das Burgtheater. Architektur, Geschichte, Geschichten. Folio-Verlag, Wien 2005, S. 19.

²⁴ Diebold, Bernhard: Das schauspielerische Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Voß, Leipzig 1913, S. 1.

²⁵ ebd.

²⁶ ebd., S. 14ff.

²⁷ Düringer, Phillip, Heinrich Ludwig Barthels (Hg.): Theater-Lexikon. Wiegand, Leipzig 1841, o.A. Zitiert in: Mehlin, Urs H. Die Fachsprache des Theaters. Schwann, Düsseldorf 1969, S. 339ff.

²⁸ Oppenheim, Adolf, Ernst Gettké (Hg.): Deutsches Theater-Lexikon. Reißner, Leipzig 1889, S. 165. Zitiert in: Mehlin, Urs H. Die Fachsprache des Theaters. Schwann, Düsseldorf 1969, S. 340.

der Nachahmung in Verbindung setzt und die beiden Über-Fächer als Spieler und Gegenspieler positioniert.²⁹ Eine Umdrehung der typischen Vorzeichen hält er für kontraproduktiv:

„Lieber vermißt man beim Komischen, bei Charakterrollen das Gefühlsspiel als die individuelle Zeichnung, beim Tragischen die charakterliche Gestaltung als Empfindungsausdruck.“³⁰

Neben diesen beiden großen Gruppen entwickelte sich auch der Begriff des sogenannten „Allesspielers“, der in sämtlichen Fächern einzusetzen war. Jedoch gab es auch hier gewisse Vorfürchte bestimmte Fächer betreffend, sodass es mitunter zu verschiedenen guten Leistungen je nach Rollentypen kam.

Die Zuordnung der Schauspieler eines Ensembles in entsprechende Fächer fand jedoch um die Jahrhundertwende ein Ende. Die Kritik an dieser erzwungenen Einengung des künstlerischen Schaffens tauchte aber schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf.³¹ In dem damals jährlich erschienenen „Almanach“ gibt es keine fächerspezifische Auflistung der Burgschauspieler. In der ersten Ausgabe des „Deutschen Bühnenjahrbuchs“ von 1873 weist die Liste der am Burgtheater tätigen Künstler zwar Einteilungen wie Komparserie, kleine Rollen, Chor und Statisterei auf, die unter „artistisches Hilfspersonal“ geführt wurden, und bis 1938 eine Trennung von Hof- und „normalen“ Schauspielern – in späteren Jahren um die Kategorie der Kammerschauspieler ergänzt –, aber ebenfalls keine Fächerbezeichnungen mehr. Doerry schreibt in seiner 1926 erschienenen Arbeit zum Fächerwesen jedoch, dass sich die Praxis des Rollenfachs seit einigen Jahren wieder eingebürgert habe.³²

Im 1779 verfassten Statut „Vorschriften und Gesetze, an welche sich die Mitglieder des k.k. National-Theaters zu halten haben“ heißt es unter Paragraph VI, Hauptrollen-Spieler dürfen nur dann außerhalb ihres Faches und in kleinen Partien besetzt werden, wenn das Stück es nicht anders zuließe.³³ Dass sich dieses Fächerdenken vor allem in der älteren Generation über Jahrhunderte hinweg erhalten hatte, zeigt eine Korrespondenz aus dem Jahr 1948 zwischen dem damaligen Leiter der Bundestheaterverwaltung, Egon Hilbert, und dem designierten Burgtheater-Direktor Josef Gielen. Hilbert, Jahrgang 1899, charakterisiert darin eine Vielzahl

²⁹ Diebold, Bernhard: Das schauspielerische Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Voß, Leipzig 1913, S. 23.

³⁰ ebd., S. 32.

³¹ Doerry, Hans: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Elsner, Berlin 1926, S. 1.

³² ebd., S. 6.

³³ Diebold, Bernhard: Das schauspielerische Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Voß, Leipzig 1913, S. 83 ff.

an Burgschauspielern nach ihren möglichen Einsatzgebieten und greift dabei immer wieder auf Fächertypologien zurück. So beschrieb er O.W. Fischer als „*Bonvivant*“, Josef Meinrad als „*ausgezeichneten Komiker*“, Lieselotte Schreiner als „*Heroine*“ und sah Hilde Wagener in einer Phase des Übergangs „*von der Liebhaberin und Salondame zur Mutter*“.³⁴

3. Das zeitliche Umfeld: Das Burgtheater von Adolf Rott bis Claus Peymann

3.1. Die Direktion Adolf Rott (1954 - 1959)

Ein Jahr vor der Wiedereröffnung wurde Adolf Rott Direktor des Burgtheaters, der den Posten ursprünglich gemeinsam mit dem ehemaligen Chefdrämaturgen des Theaters in der Josefstadt, Friedrich Schreyvogel, hatte übernehmen sollen. Diese Idee einer Doppeldirektion war zu stande gekommen, da die für die Bestellung zuständigen Behörden jeweils einen anderen Kandidaten in dieser Position hatten sehen wollen: So hatte Schreyvogel bereits von Unterrichtsminister Kolb eine Zusage erhalten, der Leiter der Bundestheaterverwaltung Marboe aber Rott favorisiert, der sich bei ihm um die Stellung als Vizedirektor beworben hatte.³⁵ Schreyvogel selbst hatte daraufhin vorgeschlagen, seinen Mitbewerber zum Direktor zu berufen und somit auf eine alleinige Verantwortung verzichtet, was sich im Nachhinein als Fehler erwies. Aus der gemeinsamen Leitung entwickelte sich bald eine Alleindirektion Rotts, der seinen Co-Direktor kaum in Entscheidungen mit einbezog.³⁶

Zum wichtigsten Ereignis in Rotts Direktion wurde die Eröffnung des neuerbauten Hauses. Rott hatte erwirkt, dass die Burg noch vor der Oper ihren Spielbetrieb aufnehmen konnte, die festliche Einweihung gestaltete sich unter der Ägide Ernst Marboes zu einem Großereignis. Die vom Direktor selbst inszenierte Eröffnungspremiere, Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“, erntete jedoch Verrisse.³⁷

Eines von Rotts Hauptanliegen ging dahin, die österreichische Literatur verstärkt auf den Spielplan zu setzen. Dies wollte er einerseits durch Schwerpunkte wie etwa die Inszenierung sämtlicher Stücke Grillparzers erreichen – realisiert wurden schließlich sieben, was der Hälfte

³⁴ Haider-Pregler, Hilde, Peter Roessler (Hg): Zeit der Befreiung. Picus, Wien 1998, S. 101ff.

³⁵ Haeusserman, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Donauland, Wien 1975, S. 147.

³⁶ Schreyvogl, Friedrich: Das Burgtheater. Illusion und Wirklichkeit. Speidel, Wien 19, S. 172.

³⁷ Kaufmann-Freßner, Claudia: Das Burgtheater. Folio Verlag, Wien 2005, S. 38 bzw. Kahl, Kurt: Die Wiener und ihr Burgtheater. Jugend & Volk, Wien 1974, S. 128.

von Grillparzers dramatischem Werk entspricht –, andererseits war Rott darauf bedacht, Uraufführungen zu forcieren; in den fünf Jahren seiner Direktion gelangten 10 Stücke österreichischer bzw. in Österreich lebender Schriftsteller erstmals zur Premiere, insgesamt belief sich die Zahl der Uraufführungen auf 14. Tatsächlich machten die Dramen österreichischer Dramatiker rund ein Drittel der 99 Stücke aus, der Bogen der gespielten Autoren reichte von Nestroy über Hofmannsthal bis hin zu Hochwälder und Csokor.

Rotts Repertoiregestaltung erwies sich als eine relativ ausgewogene Mischung aus Klassikern und zeitgenössischen Stücken, diese vor allem im Akademietheater, während das Burgtheater hauptsächlich Werke vergangener Epochen spielte. Für die Inszenierungen griff er überwiegend auf eine Gruppe von sechs Regisseuren zurück – neben ihm selbst unter anderem sein Amtsvorgänger Josef Gielen, Ernst Lothar und Leopold Lindtberg –, die für zwei Drittel der Produktionen verantwortlich waren. Gegen Ende seiner Direktion holte er noch Rudolf Steinboeck ans Haus, der auch in den darauf folgenden Jahren der „Burg“ verbunden blieb.

Nach Rotts Vorstellung sollte sich das Burgtheater zu einer „geistigen Heimat“ entwickeln, was er nicht allein auf die bloße Rezeption der Inszenierungen beschränkt wissen wollte. Durch die Gründung des „Forums des Burgtheaters“, in dessen Rahmen Vorträge und Diskussionen abgehalten wurden, versuchte man, die Zuseher zu einer offeneren Beschäftigung mit dem Theater zu animieren. Dass die Linie des neuen Direktors beim Publikum auf Zustimmung stieß, spiegelte sich in der Auslastung wider: Burg- und Akademietheater waren so gut wie jeden Tag ausverkauft.³⁸

Diese Idee einer „geistigen Heimat“ bezog sich für Rott nicht nur auf Wien und die hauseigenen Produktionen, besonders bemüht erwies er sich gleichzeitig um eine Zusammenarbeit mit anderen Theatern, insbesondere den österreichischen Landestheatern. Es fanden sowohl Gastspiele der Bundesländerbühnen am Burgtheater als auch Auftritte des Burgensembles in den Landeshauptstädten statt, aber auch Gastspiele auf internationaler Ebene wurden unternommen, die der Reputation des Hauses außerhalb Österreichs zugute kamen.

So positiv die Reaktion auf Seiten der Bevölkerung und im Ausland ausfiel, so wenig einverstanden zeigte sich hingegen die österreichische Presse mit Rotts Spielplangestaltung und Führungsstil. Immer wieder gab es Vorwürfe, er würde das Burgtheater „verprovinzialisie-

³⁸ Stigler: Adolf Rott. Dissertation, Wien 1983, S. 118.

ren“, Rott habe die in ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllt, beispielsweise sei bei der Wiederentdeckung österreichischer Stücke nicht aus dem Vollen geschöpft worden.³⁹

Auch seine Entscheidungen in Personalfragen seien unzureichend. Man hielt Rott vor, den jungen Schauspielern zu wenig interessante Rollen zu geben und ihnen die Möglichkeit vorzuenthalten, mit profilierten Regisseuren zu arbeiten. Tatsächlich hatte schon Rott versucht, ebenfalls durch die Wiedereinführung des oben genannten „Burgtheater-Studios“, dem Nachwuchs eine Plattform zu schaffen, um Erfahrungen zu sammeln, das Projekt konnte jedoch aus zeitlichen und finanziellen Gründen nicht aufrecht erhalten werden. Bei den bekannteren Schauspielern hingegen machten es Rott vor allem deren parallel zum Theaterbetrieb laufende Dreharbeiten schwer, sie nach seinen und ihren Vorstellungen einzusetzen.⁴⁰

Generell war die Neustrukturierung des Ensembles durch das Ableben wesentlicher Schauspieler wie Raoul Aslan dringend notwendig geworden, vor allem benötigte das Burgtheater nach Rotts Ansicht neue Hauptdarsteller und Chargenspieler.⁴¹ Die Größe des Ensembles veränderte sich durch die „Lückenfülltaktik“ aber nur geringfügig, in der ersten Saison Rotts gehörten 82 Schauspieler fix dem Haus an (plus 4 Gäste), in der letzten 85 (plus 10 Gäste).⁴² Außerdem kam es immer wieder zu Abgängen, da sich Schauspieler mit den ihnen übertragenen Rollen nicht zufrieden zeigten.

Der massive Widerstand der Presse führte letztendlich zu Rotts Abgang. Erschwerend kam hinzu, dass er mit keinerlei Unterstützung von seinen Vorgesetzten rechnen konnte, zumal sein wichtigster Fürsprecher Marboe, der entscheidend zu seiner Bestellung beigetragen hatte, im September 1957 verstorben war. Auf politischer Ebene hatte die Suche nach einem geeigneten Nachfolger bereits vor Längerem begonnen. Zu Beginn der Saison 1957/58 wurde schließlich die Ernennung Ernst Haeussermans zum designierten Direktor bekanntgegeben.

³⁹ Kahl, Kurt: Die Wiener und ihr Burgtheater. J&V, Wien 1974, S. 129.

⁴⁰ ebd.

⁴¹ ebd., S. 192.

⁴² Deutsches Bühnenjahrbuch 1955, S. 343ff., bzw. Deutsches Bühnenjahrbuch 1959, S. 409.

3.2. Die Direktion Ernst Haeusserman (1959 - 1968)

Mit Ernst Haeusserman übernahm ein ehemaliges Ensemblemitglied, dessen Vater ebenfalls schon hier engagiert gewesen war, das Burgtheater. Haeusserman hatte zuvor fünf Jahre lang, teils gemeinsam mit Franz Stoß, das Theater in der Josefstadt geleitet.

Nach seiner Ansicht bedurfte das Haus einer Rundumerneuerung, sowohl was den Spielplan als auch das Ensemble betraf: Für Haeusserman befand sich das Burgtheater in einer stagnierenden Situation, wobei er besonders auf den überwiegenden Einsatz von Unterhaltungsliteratur verwies, der vor allem die Programmierung des Akademietheaters dominierte. Ebenso sah er die dringende Notwendigkeit, neue und junge Schauspieler an das Haus zu verpflichten.⁴³

Was die Dramenzuteilung auf die beiden Spielstätten anbelangte, sollte der eingeschlagene Weg weitergeführt werden: im großen Haus vornehmlich Klassiker, auf der kleinen Bühne hauptsächlich Zeitstücke.⁴⁴ Diese „Regelung“ blieb auch bestehen, mehr als die Hälfte der Premieren im Akademietheater kam von zeitgenössischen Autoren, im Burgtheater betrug der Anteil an klassischen Werken sogar zwei Drittel des Repertoires. In der Dependance wurde außerdem, wie angekündigt, die Zahl der Lustspiel- und Komödieninszenierungen reduziert. Zusätzlich sollte auch das Kärntnertortheater als neue Spielstätte genutzt werden, mit seinem Wegfall ließ sich jedoch eine Reihe von bereits geplanten Projekten nicht verwirklichen.

Eine zentrale Komponente der Spielplangestaltung bildeten diverse Zyklen, die als eine Art Korsett dienten.⁴⁵ Haeusserman, der gerne auf klingende Namen setzte, konnte für zwei dieser Vorhaben zwei prominente Künstler als Ausstatter gewinnen: Beim Raimund-Zyklus stammten Szenerie und Kostüme von Oskar Kokoschka, für den Antike-Zyklus entwarf Fritz Wotruba die Bühnenbilder. Ein weiterer Zyklus war William Shakespeare anlässlich seines 400. Geburtstages gewidmet – mit 16 Stücken der meistgespielte Autor in der Amtszeit Haeusserman.

Im Vergleich zur Direktion Rott gab es weniger österreichische Literatur im Repertoire, ebenso fanden weniger Uraufführungen statt, dafür versuchte man verstärkt, neue Autoren zu bringen, wie Harold Pinter, Tom Stoppard oder Jean-Paul Sartre.⁴⁶ Zum ersten Mal war auf dem

⁴³ Haeusserman, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Donauland, Wien 1975, S. 159.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ Blaha, Paul: Die Ära Haeusserman. Die „Burg“ war ein Jahrzehnt Großstadt, in: Haeusserman, Ernst: Von Sophokles bis Grass. 10 Jahre Burgtheater. Europa, Wien 1968, S. 24.

Spielplan auch ein Drama von Bertolt Brecht („Leben des Galilei“) angesetzt, dem sich die „Burg“ als eines der letzten Theater in Österreich bis dahin immer verweigert hatte.

Hauesserman holte zudem wesentlich mehr Regisseure ans Haus, von diesen 48 zeichneten 30 allerdings nur für ein oder zwei Aufführungen verantwortlich, unter ihnen Fritz Kortner und Karlheinz Stroux. Zu den Vertretern der jüngeren Generation, die jedoch selten mit Inszenierungen betraut wurde, zählten zum Beispiel Axel Corti oder Otto Schenk. Zu jenen, die häufiger inszenierten, gehörten neben den bereits „Burgtheaterkundigen“ wie Leopold Lindtberg, Josef Gielen oder Rudolf Steinboeck der auch als Schauspieler neu engagierte Kurt Meisel und Axel von Ambesser.

Wie sein Vorgänger Rott bemühte sich Ernst Haeusserman um eine gute Reputation des Burgtheaters im Ausland. Im Rahmen einer Welttournee in der Spielzeit 1967/68 sollte sich die „Burg“ mit einem repräsentativen Repertoire und Ensemble dem Publikum außerhalb Europas vorstellen, Auftritte in europäischen Ländern standen am Beginn und Ende der Reise. Aus neun Inszenierungen ausschließlich deutschsprachiger Autoren wurde für jedes Land ein Programm konzipiert, insgesamt fanden – bei ungestört weiterlaufendem Betrieb in Wien – an 97 Tagen 93 Vorstellungen in 73 Städten in Frankreich, Deutschland, Israel, den USA, Kanada, Japan, Hongkong, Thailand, Luxemburg, Belgien und den Niederlanden statt.⁴⁷

Haeussermans Führungsstil blieb jedoch nicht unangefochten. Waren die Stimmungsmacher gegen Rott aus den Reihen der Journalisten gekommen, so fanden sie sich nun im Ensemble des Burgtheaters. Besonders die Besetzungspraxis des neuen Direktors gab Anlass zu Missstimmigkeiten. Haeusserman versuchte, möglichst viele bekannte Schauspieler wie etwa Heinz Rühmann oder Curd Jürgens an die Burg zu holen, was eine Reihe fix beschäftigter Künstler nicht ohne Widerstand hinnahm. Ihr Vorwurf bestand darin, dass ein zu starkes Kommen und Gehen herrsche, da die Verträge mit den Gästen, die zumeist ein bereits bestehendes Engagement an anderen Häusern hatten, aus Zeitgründen für höchstens zwei Rollen abgeschlossen wurden. Haeusserman zeigte sich dieses Problems durchaus bewusst. Zu Beginn seiner Amtszeit schränkte er in einem Vortrag an der Universität Wien die Tätigung von Engagements dahin gehend ein, dass nur diejenigen, die sich an einer längerfristigen Bindung an das Haus interessiert zeigten, verpflichtet werden sollten.⁴⁸ Die meisten prominenten

⁴⁷ Langer, Friedrich: Die Welttournee des Burgtheaters. A. F. Koska, Wien 1969, S. 72.

⁴⁸ Haeusserman, Ernst: Die Gegenwart des Burgtheater. Sonderdruck aus dem Almanach der Stadt Wien, 1960, S. 2ff.

Künstler blieben jedoch, selbst wenn sie als Ensemblemitglieder aufgenommen wurden, selten länger als zwei Spielzeiten am Haus.

Am Ende der Direktion Haeusserman, 1968, zählte das Ensemble 105 fixe Mitglieder, um 20 Personen mehr als 1959, sowie 28 Externisten. Die angestrebte Verjüngung des Ensembles war, nimmt man 50 Jahre als Grenze, nur bedingt gelungen: Nach der ersten Spielzeit gab es genauso viele unter 50-Jährige wie über 50-Jährige. Bis zur Hälfte der Ära Haeusserman blieb dieses Verhältnis in etwa bestehen, bis 1968 überwogen, wenn auch nur geringfügig, die unter 50-Jährigen. Betrachtet man allerdings das Ensemble in Damen und Herren getrennt, wird erkennbar, dass tatsächlich nur bei den Frauen eine konsequente „Verjüngung“ geschehen ist, bei den Männern dominieren immer die älteren Schauspieler, die Gruppen zwischen 50 und 60 und über 60 bilden in jeder Saison die zahlenstärksten.

Ernst Haeusserman, der als umtriebiger Mann bekannt war, hatte die Suche nach einem geeigneten Nachfolger nicht den Politikern überlassen und beizeiten selbst in die Hand genommen: Zwei Jahre vor seinem Abschied schlug er den als Schauspieler und Regisseur am Burgtheater engagierten Paul Hoffmann vor, der mit dem Amt auch betraut wurde.

3.3. Die Direktion Paul Hoffmann (1968 - 1971)

Paul Hoffmann gehörte seit 1959 dem „Burg“-Ensemble an und hatte schon einmal, von 1950 bis 1956, am Schauspiel Stuttgart die künstlerische Leitung eines Theaters inne. Durch seine langjährige Tätigkeit am Burgtheater kannte er die Eigenheiten und Probleme des Hauses aus nächster Nähe und genoss außerdem das Vertrauen seiner Kollegen.⁴⁹

Hoffmann wollte einerseits die Tradition der Bühne wahren, sie aber gleichzeitig für Neues zugänglich machen. Er bekannte sich dazu, den „konservativen Geist“, ohne dessen Erhaltung keine Kultur denkbar sei, beizubehalten, sprach sich aber auch für die Aufführung gesellschaftskritischer Stücke aus, deren Autoren eindeutig zu jener Geisteshaltung standen, die für Universalität, Freiheit und Würde des Menschen eintritt.⁵⁰ Das Repertoire sollte generell am großen Welttheater orientiert sein und neben Zeitgenössischem auch Werke von Aischylos über Calderon bis Strindberg beinhalten.⁵¹

⁴⁹ Marboe, Johanna: Paul Hoffmann. Diss, Wien 1983, S. 186.

⁵⁰ ebd., S. 187.

⁵¹ ebd.

Das Akademietheater blieb auch unter Paul Hoffmann die Hauptspielstätte für Gegenwartsliteratur, allerdings machte sie nun auch im großen Haus die Hälfte der Stücke aus. Die Zahl der Uraufführungen sank hingegen weiter – in drei Jahren fanden zwei statt –, dafür gab es zwölf österreichische und drei deutschsprachige Erstaufführungen.

Hoffmann öffnete den Spielplan noch mehr für internationale Autoren und reduzierte gleichzeitig die Anzahl der Werke heimischer Schriftsteller, die nur noch ein Fünftel des Repertoires betrug. Allerdings wählte er bei Raimund, Nestroy und Schnitzler auch selten gespielte und am Burgtheater erstmals aufgeführte Dramen aus. Generell griff Hoffmann bei der Auswahl der Klassiker fast ausschließlich auf Werke zurück, die seit der Wiedereröffnung nicht mehr gespielt worden waren.

In puncto Regie hielt er einerseits an den „Hausregisseuren“ wie Leopold Lindtberg, Rudolf Steinboeck und Kurt Meisel fest, holte aber auch für das Haus neue Kräfte. Von den insgesamt 19 Regisseuren hatte der überwiegende Teil schon am Burgtheater gearbeitet, neu hinzukamen unter anderem Wolfgang Glück, Jaroslaw Dudek und Gerhard Klingenberg, von dem die meisten Inszenierungen der Ära Hoffmann stammten.

Hoffmann versuchte auch, Schauspieler, die nicht zuletzt aufgrund der sukzessiven Aufstockung des Ensembles (bei gleich bleibender Premierendichte) unter Haeusserman nur noch selten zum Einsatz gekommen waren, bei den Besetzungen wieder vermehrt zu berücksichtigen.⁵² Die Anzahl der fix engagierten Mitglieder veränderte sich in den drei Saisonen seiner Direktion kaum, obwohl auf das Engagement neuer Künstler nicht verzichtet wurde, die Fluktuation fiel nur deutlich geringer aus als in den vergangenen Jahren.

In der Amtszeit Hoffmann erfolgte noch ein wichtiger personalpolitischer Schritt, die Urlaube der Schauspieler betreffend: Bislang konnten sich die Ensemblemitglieder jederzeit und ohne Rücksicht auf den Spielplan frei nehmen, nun gab es nur mehr zwei Termine (3. September und 1. März), die Urlaubsansuchen mussten zudem mindestens sechs Monate vorher eingereicht werden.⁵³

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern gab es weder mit der Presse noch mit den Schauspielern schwer wiegende Differenzen, die Paul Hoffmann seine Stellung kosten könnten. Ein

⁵² ebd., S. 192.

⁵³ ebd., S. 191.

Jahr vor Auslaufen seines Vertrages schied er aus gesundheitlichen Gründen dennoch vorzeitig aus dem Amt, sein bereits bestellter Nachfolger Gerhard Klingenberg übernahm deshalb bereits mit der Spielzeit 1971/72 die – vorläufig interimistische – Leitung des Burgtheaters.

3.4. Die Direktion Gerhard Klingenberg (1971 - 1976)

Der Ernennung Gerhard Klingenbergs war eine Befragung des Ensembles vorangegangen, in deren Rahmen die Schauspieler schriftlich und anonym Direktions-Kandidaten vorschlagen konnten. Diese Befragung brachte keinen eindeutigen Favoriten hervor, der damalige Unterrichtsminister Gratz entschied sich schließlich für Klingenberg, der zu den am häufigsten Angegebenen gehörte.⁵⁴

Anlässlich der Spielplanpräsentation für die Saison 1972/73 stellte der neue Direktor in einer programmatischen „Standortbestimmung“ sein Konzept anhand seiner Auffassung von Theater generell und seinem Verhältnis zum Burgtheater im Speziellen dar. Theater sei für ihn ein Werkzeug des Humanismus, das nur dann Sinn mache, wenn es als Spiegelbild des Lebens fungiere, es müsse daher auch immer ein Ort der Wahrheit sein. Er betonte weiters, dass er sich zum Theater als moralische Anstalt bekenne.

Was dezidiert die „Burg“ betraf, sah er vor allem im Bereich der Stilbildung und der Stückauswahl großen Nachholbedarf. Für Klingenberg schienen allerdings nicht nur Neuerungen im künstlerischen Bereich notwendig, ebenso zählte eine Umstrukturierung der Zuschauerschichten zu seinen Zielen. Nach seiner Ansicht gingen die (negative) Entwicklung des Burgtheaters und die Zusammensetzung des Publikums Hand in Hand, da der Geschmack der Zuseher nicht mit der eigentlichen Sendung der Bühne übereinstimmte.⁵⁵ Außerdem war Klingenberg der Meinung, das Ensemble, dem die Burg ihren Ruf verdankt, würde durch Verzicht auf Belangloses in der Lage sein, die Bedeutung des Hauses noch zu steigern.⁵⁶

Von den großen Klassikern wie Goethe, Kleist und Schiller standen hauptsächlich die bekannteren Werke auf dem Spielplan, von Nestroy waren hingegen erneut auch selten gespielte Stücke zu sehen. Es gab im Vergleich zur Direktion Hoffmann wieder mehr Uraufführungen, alle

⁵⁴ Alth, Minna von, Gertrude Obzyna (Red.): Burgtheater 1776 – 1976: Aufführungen und Besetzungen von 2 Jahrhunderen, Bd. 2. Ueberreuter, Wien 1977, S. 786.

⁵⁵ Die Bühne 6/1972, S.2ff.

⁵⁶ ebd. bzw. Kaufmann-Freßner, Claudia: Das Burgtheater. Folio Verlag, Wien 2005, S. 42.

fünf von österreichischen Autoren, darunter dreimal Thomas Bernhard, sowie eine europäische, acht österreichische und fünf deutschsprachige Erstaufführungen.

In Sachen Gewinnung neuer Publikumsschichten wurde die Initiative „Junge Burg“ ins Leben gerufen. In diesem Rahmen sollten vor allem im Akademietheater Stücke für „unvoreingennommene, unverbrauchte“ Zuschauer gezeigt werden, die sich für moderne Literatur, neue Darstellungsformen und Aufführungsstile interessierten. Im Besonderen wollte man durch ermäßigten Eintritt Jugendliche und angehende Akademiker ansprechen, Personen bis 24 Jahre und Studenten (ohne Altersbeschränkung) zahlten nur den halben Preis.⁵⁷ Als „Junge Burg“-Produktionen liefen insgesamt fünf Stücke von Bernhard, Handke, Stoppard und Bauer, allesamt Ur- oder Erstaufführungen.

Die Direktion Klingenberg bedeutete, vor allem, was die Regisseure betraf, einen Einschnitt gegenüber dem bisherigen Weg des Hauses. Klingenberg holte eine Reihe international anerkannter Regisseure wie Giorgio Strehler, Peter Wood, Walter Felsenstein oder Luca Ronconi an die Burg. Teilweise wurde den Gästen Gelegenheit gegeben, Autoren aus ihrem Heimatland zu inszenieren, z. B. Jean-Paul Roussillon Molières „Der Geizige“ oder Giorgio Strehler „Die Trilogie der Sommerfrische“ von Carlo Goldoni. Allerdings sollte sich gerade das Engagement dieser fremdsprachigen Regisseure sehr bald negativ auf das Arbeitsklima auswirken. Da nicht jeder von ihnen über ausreichende Deutschkenntnisse verfügte, von den Schauspielern im Gegenzug aber auch nicht vorausgesetzt werden konnte, Französisch oder Italienisch zu beherrschen, musste oft ein Dolmetscher die Proben begleiten. Susi Nicoletti beispielsweise legte ihre Rolle bei der oben erwähnten Produktion von „Der Geizige“ aus dem Grund zurück, weil die Kommunikation mit Jean-Paul Roussillon nur via Übersetzer lief.⁵⁸ In einem Interview mit der „Wochenpresse“ forderte die damalige Sprecherin der Ensemblevertretung, Annemarie Düringer, dass in solchen Fällen ein Dialogregisseur, der die künstlerischen Intentionen zu vermitteln versteht, eingesetzt und so den Schauspielern die Zusammenarbeit erleichtert werden sollte.⁵⁹

Mit Gerhard Klingenberg führte erstmals wieder ein künstlerischer Leiter während seiner Amtszeit selbst an der Burg Regie, durch seine acht Inszenierungen war er auch am öftesten vertreten.

⁵⁷ Klingenberg, Gerhard: Kein Blatt vor dem Mund. Molden, Wien 1998, S. 372ff.

⁵⁸ Kronen Zeitung, 13.10.1973, S. 19.

⁵⁹ Wochenpresse, 1.10.1975, S. 8.

Das Ensemble erfuhr nach der Stagnation unter Paul Hoffmann nun erneut eine starke Aufstockung. Von 102 fix angestellten Schauspielern in der Spielzeit 1970/71 wuchs es bis zur Saison 1973/74 auf 123 Mitglieder, 1976 betrug die Zahl aller am Haus tätigen Schauspieler inklusive Gäste und zeitweilig Beschäftigter 143.⁶⁰

In die Direktion Klingenberg fiel auch die Gründung der oben bereits erwähnten Ensemblevertretung.

Klingenbergs Weg wurde intern mit gemischten Gefühlen aufgenommen: Teils sprach man sich eindeutig für die Neuerungen aus, teils lehnte man sie, nicht zuletzt aufgrund der auftretenen Schwierigkeiten bei der Umsetzung, strikt ab. Fakt war, dass sich die Stimmung im Haus mit fortlaufender Dauer der Direktionszeit immer mehr verschlechterte. Klingenbergs Vertrag sollte offiziell am 31. August 1977 auslaufen; bereits drei Jahre davor hatte man ihm ab der Spielzeit 1977/78 die Leitung des Zürcher Schauspielhauses angeboten, die er auch annahm. Im April 1975 ersuchte Klingenberg den damaligen Unterrichtsminister Sinowatz um eine vorzeitige Entlassung aus seinem Amt, um für Zürich vorarbeiten zu können. Sinowatz kam dieser Bitte nach, da sich der kurz zuvor bestellte Nachfolger, Achim Benning, dazu bereit erklärt hatte, die Direktion ein Jahr früher als geplant zu übernehmen.

3.5. Die Direktion Achim Benning (1976 - 1986)

Mit Achim Benning, der seine Ernennung selbst keine „glanzvolle und attraktive Lösung“ nannte, erhoffte man sich eine deutliche Verbesserung der angespannten Situation.⁶¹ Benning brachte für diese Aufgabe zwei nicht unwichtige Voraussetzungen mit: Seit 1959 als Schauspieler am Burgtheater engagiert, hatte er die Entwicklung der letzten Jahre aus nächster Nähe miterlebt und war zudem Mitinitiator und erster Vertrauensmann der Ensemblevertretung gewesen. Bei seiner Ernennung erklärte er, er habe die Position des Direktors trotz Vorbehalten aus tiefer Verbundenheit mit dem Burgtheater und dessen Schauspielern angenommen. Eines der Hauptanliegen in seiner neuen Funktion bezeichnete er dahingehend, die Autoren und die

⁶⁰ In den Bühnenjahrbüchern bis einschließlich 1974 erfolgte eine Unterteilung in festes Ensemble und Gäste. Ab 1975 existierte diese Differenzierung nicht mehr, sodass für die Spielzeit 1975/76 nur mehr die Gesamtzahl angegeben werden kann.

⁶¹ Benning, Achim; Rainer Urbach: Burgtheater Wien 1776 – 1986. Österreichischer Bundestheaterverband und Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1986, S. 209.

Darsteller wieder in den Mittelpunkt zu rücken, zugleich bekannte er sich zu einem Theater der geistigen Unruhe, des Zweifels und der „produktiven Widersprüche“.⁶²

Es habe die Aufgabe, sowohl eine anspruchsvolle Funktion zu übernehmen, in der Entwürfe von Wirklichkeit gemacht werden könnten und sollten, als auch für Unterhaltung zu sorgen. Generell betrachtet sei die Bühne ein guter Platz, um zu zeigen, wie Menschen mit ihrem Leben umgehen und es meistern oder daran scheitern. Nach diesen Motiven, so Benning in einem Gespräch in der „Presse“, würde die Gestaltung des Spielplans erfolgen.⁶³

Besonders schwierig erachtete er die Situation der Schauspieler und die Wiederherstellung der Homogenität des Ensembles, das vor allem daran gelitten habe, dass es nicht organisch an einem Spielplan gewachsen, sondern durch Vorlieben und Aversionen von Seiten der künstlerischen Leitung bestimmt worden sei. Eine Chance bestehe nur darin, mittels kontinuierlicher Arbeit einen Grundstein dafür zu legen, dass in 10 bis 15 Jahren sich die Unterbeschäftigung mancher Mitglieder in einem produktiven Rahmen hielte.⁶⁴

Obwohl Benning zu Beginn seiner Amtszeit gerade in der Findung von anspruchsvoller und herausfordernder zeitgenössischer Literatur das größte Problem für sein Repertoire sah, konnte er in zehn Jahren die beachtliche Summe von 25 Uraufführungen verbuchen, dazu kamen noch 11 deutschsprachige und 24 österreichische Erstaufführungen. Von den insgesamt 98 Autoren wurden 43 erstmals am Burgtheater gespielt, darunter Robert Musil, Jakob Reinhold Michael Lenz und Sean O’Casey.⁶⁵ Die Literatur des 20. Jahrhunderts war auf beiden Bühnen stark vertreten, im Akademietheater machte sie gar rund vier Fünftel der Dramen aus, im Burgtheater gab es zudem im Vergleich zu den vergangenen Direktionen auch wieder mehr Stücke aus dem 19. Jahrhundert zu sehen. Ab der Saison 1979/80 verfügte das Burgtheater mit dem 3. Raum am Lusterboden, ab 1981 mit dem Kasino am Schwarzenbergplatz, über zusätzliche Spielstätten, die ausschließlich für Gegenwartsdramatik genutzt wurden.

Als auffällig erweist sich, dass die großen Klassiker wie Goethe, Schiller und Kleist kaum vertreten waren. Bei den österreichischen Autoren wollte man vor allem Schnitzler und sein Werk nach 1900 in den Mittelpunkt stellen, gemeinsam mit Johann Nestroy ist er der meistge-

⁶² ebd.

⁶³ Die Presse, 22.11.1975, S. 7.

⁶⁴ ebd.

⁶⁵ Urbach, Rainer; Benning, Achim: Burgtheater Wien 1776 – 1986. Österreichischer Bунdestheaterverband und Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1986, S. 60.

spielte Autor der Ära Benning.⁶⁶ Ein weiterer Schwerpunkt widmete sich dem damals in seiner Heimat mit Aufführungsverbot belegten tschechischen Schriftsteller Václav Havel.

Zum ersten Mal seit den 1950-er Jahren gelangte auch wieder einmal jährlich im großen Haus ein Stück für Kinder zur Premiere.

Bei den Regisseuren setzte Benning im Gegensatz zu seinem Vorgänger weniger auf international bekannte Namen, sondern holte wieder fast ausschließlich deutschsprachige Spielleiter, Ausnahmen stellten u. a. Terry Hands und Peter Wood dar. Einige Regisseure, die schon unter Klingenberg am Haus gearbeitet hatten, wurden nun verstärkt mit Inszenierungen betraut, wie Erwin Axer und Michael Kehlmann, neu hinzu kamen z. B. Angelika Hurwicz und Adolf Dresen. Am öftesten inszenierten Leopold Lindtberg und Klaus Höring (jeweils 12 Mal), der Direktor selbst war mit 11 Aufführungen vertreten.

Das Quantum der am Burgtheater tätigen Schauspieler vergrößerte sich unter Benning weiter: von insgesamt 149 in der ersten Saison auf 163 in der letzten.⁶⁷ Man versuchte nun wieder, vermehrt Engagements mit Darstellern jüngeren Jahrgangs zu tätigen und nicht zuletzt dadurch frische Akzente zu setzen.⁶⁸ Der oben bereits erwähnte oftmalige Einsatz von Nestroy-Stücken sollte beispielsweise zur Bildung eines neuen Nestroy-Ensembles beitragen, das sich schließlich parallel zu dem „alteingesessenen“ etablierte und zudem überwiegend aus neu verpflichteten Künstlern bestand.⁶⁹ Das große Problem der Unterbeschäftigung allerdings, das der Direktor zu Beginn seiner Amtszeit angesprochen hatte, blieb – wie schon in den vergangenen Direktionen – auch jetzt ungelöst.

Mit Ende der Saison 1985/86 verließ Achim Benning die Burg, um das Zürcher Schauspielhaus zu übernehmen (erneut in der Nachfolge Gerhard Klingenberg).

⁶⁶ Diese Feststellung bezieht sich auf die Zahl der gespielten Stücke, wobei die drei Einakter der „Komödie der Worte“ einzeln gezählt und ein eigens für eine Bundesländer-Tournee konzipierter Nestroy-Abend berücksichtigt sind. Auf Produktionen aufgeschlüsselt wäre Johann Nestroy der meistgespielte Dramatiker.

⁶⁷ Deutsches Bühnenjahrbuch 1977, S.436ff. bzw. Deutsches Bühnenjahrbuch 1986, S. 521ff.

⁶⁸ Die Presse, 7.7.1986, S. 6.

⁶⁹ Urbach, Rainer; Benning, Achim: Burgtheater Wien 1776 – 1986. Österreichischer Bунdestheaterverband und Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1986, S. 60ff.

3.6. Die Direktion Claus Peymann (1986 - 1999)

In die Direktionszeit Claus Peymanns fielen die letzten Auftritte von Ernst Anders am Burgtheater sowie die Pensionierung Joachim Bißmeiers, der nach bloß vier Rollengestaltungen unter Peymann erst wieder von Matthias Hartmann an die Burg zurückgeholt wurde.

Der Wechsel von Benning auf Peymann markierte einen der schärfsten Einschnitte in der Geschichte des Hauses in fast allen Belangen: Zum einen änderte sich der Inszenierungsstil radikal, die Bilder wurden drastischer, Klassiker nun überwiegend in moderner Ausstattung gespielt. Zum anderen setzte sich der Spielplan überwiegend aus Literatur des 20. Jahrhunderts zusammen, zum Teil von Autoren, die bislang keinen Platz im Repertoire hatten wie zum Beispiel George Tabori, neben Bertolt Brecht und William Shakespeare einer der meistgespielten Dramatiker. Durch die Fokussierung auf zeitgenössische Werke kam es zu einer regelrechten Flut an Uraufführungen, in 13 Jahren belief sich die Zahl auf 51.⁷⁰

Peymanns Vorstellungen nach sollte sich die Burg zu einer Stätte entwickeln, in der „schöne Träume und ein anderes Menschenbild vertreten werden“, das Akademietheater zu einem Laboratorium, einem Forschungsplatz für neue Formen und neue Literatur. Er zeigte sich durchaus positiv, was die Akzeptanz der Zuschauer betraf und betonte, es wäre ihm das Miteinander von Publikum und Künstlern, ein gemeinsames Lernen aneinander wichtig.⁷¹ Zu diesem Zweck begann man mit Publikumsgesprächen, an denen sowohl Darsteller als auch andere an den Produktionen beteiligte Personen wie Dramaturgen teilnahmen.

Regisseure wurden ans Haus geholt, die den oben angesprochenen neuen Stil forcierten bzw. ein anderes Verständnis von Theater mitbrachten als jenes, das bisher das Burgtheater geprägt hatte. Peymann selbst inszenierte am öftesten, gefolgt von George Tabori, Manfred Karge und Alfred Kirchner, aus früheren Direktionen arbeitete nur Achim Benning weiterhin kontinuierlich am Burgtheater.

Nicht zuletzt kam eine Reihe neuer Schauspieler ans Haus, allerdings nicht nach und nach, wie es bislang der Fall gewesen war, sondern gleich von den ersten Inszenierungen an, die zum Teil in Originalbesetzung aus Peymanns bisheriger Wirkungsstätte Bochum ins Burgthe-

⁷⁰ Beil, Hermann, Claus Peymann (Hg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986 – 1999. Innenseite Umschlag Bd. 1. Zsolnay, Wien 1999.

⁷¹ Die Presse, 31.5./1.6.1986, S. 7.

ater übersiedelten. Es gab mit Beginn der Spielzeit 1986/87 22 Neuengagements, durch Kündigungen oder Pensionierungen entstandene Lücken wollte Peymann zusätzlich auffüllen, allerdings die Größe des Ensembles dennoch nach und nach reduzieren.⁷² Doch wie schon den meisten künstlerischen Leitern zuvor gelang es auch ihm nicht, es zu verkleinern, für die letzte Spielzeit verzeichnete man immer noch über 160 Schauspieler.⁷³

Die Tatsache, dass die länger engagierten Mitglieder in den Eröffnungsaufführungen gar keine oder nur kleine Rollen bekamen, führte bald zu Missstimmigkeiten und schließlich soweit, dass man von einer Unterteilung in „altes“ und „neues“ Ensemble sprach. Nach Peymanns Amtsantritt wurde zudem bekannt, dass er noch vor Beginn seiner Direktionszeit von einer Wiener Journalistin eine Liste erhalten haben sollte, auf der die Namen jener Schauspieler zu finden gewesen seien, deren Engagement nach Möglichkeit nicht mehr verlängert werden sollte.⁷⁴ Die Zwistigkeiten ließen es Mitte der 1990-er Jahre sogar zu einer temporären Auflösung der Ensemblevertretung kommen. Zudem wurde beklagt, dass vor allem Deutsche verpflichtet wurden, was sich unter anderem für die Aufführungstradition von Schnitzler oder Nestroy, deren Stücke im Verhältnis allerdings überhaupt wenig auf dem Spielplan standen, negativ auswirken könne.⁷⁵

Einige Schauspieler des „alten“ Ensembles zogen schließlich die Konsequenzen und verließen das Burgtheater zumindest vorübergehend.

Der so heftig umstrittene Direktor Claus Peymann war gleichzeitig der längstamtierende nach 1945, er verließ das Burgtheater trotz aller Schwierigkeiten erst nach 13 Jahren mit Ende der Saison 1998/99.

⁷² ebd.

⁷³ Deutsches Bühnenjahrbuch 1998, S. 601ff.

⁷⁴ Wilke, Jürgen: ... und immer wieder von vorn. Amalthea, Wien 2012, S. 200.

⁷⁵ Café Central, Sendung vom 31.3.1987, ORF 2 (174 Min.).

4. Ernst Anders

4.1. Biographisches und Werdegang

Ernst Anders wurde am 13. März 1928 in Wien geboren. Er absolvierte zunächst eine Kaufmannsausbildung und arbeitete in einem Radiogeschäft sowie als Filmvorführer, ehe er von 1949 bis 1952 die Wiener Schauspielschule Krauss besuchte. Unmittelbar nach deren Abschluss erfolgte ein Engagement für das Fach des „jugendlichen Liebhabers“ an das Landestheater Linz, dem er vier Jahre lang angehörte.⁷⁶ Auf kleine Rollen in der ersten Saison wie Winkelried und Fischerknabe bei seiner ersten Premiere „Wilhelm Tell“ ergaben sich während der zweiten bereits große Aufgaben, unter anderem Vladimir in der österreichischen Erstaufführung von Samuel Becketts „Warten auf Godot“ oder Dr. Jura in Hermann Bahrs „Das Konzert“. Zu dieser Inszenierung schrieben die „Oberösterreichischen Nachrichten“:

„Ernst Anders erschien als intellektueller, vernünftiger Dr. Jura sprachlich und mimisch so treffend, daß wir den Tag, an dem dieser hochbegabte junge Charakterdarsteller von Linz fortgelockt' werden wird, schon zu spüren vermeinen.“⁷⁷

Neben vereinzelten Auftritten in Operetten, da es sich beim Linzer Landestheater um einen Zwei-Sparten-Betrieb handelte, wurde er genreübergreifend eingesetzt, große Partien spielte er aber überwiegend in Komödien, so den Leon in Grillparzers „Weh dem, der lügt“ und die Hauptrolle des Babbs in Thomas’ „Charleys Tante“. Sein komödiantisches Talent begann sich bereits früh herauszukristallisieren, als ein „Komiker von beträchtlicher Spannweite“⁷⁸ wurde er in der Kritik der „Oberösterreichischen Nachrichten“ zu „Ein Engel namens Schmitt“ bezeichnet. Das „Tagblatt“ befand in seinem Premierenbericht anlässlich derselben Aufführung, man habe „einen Darsteller solchen Genres seit Jahren nicht mehr gehabt“ mit dem Nachsatz „(Hoffentlich engagiert ihn uns Wien nicht weg!)“⁷⁹. Charaktere, die rein einem jugendlichen Liebhaber entsprechen, als der er eigentlich engagiert worden war, wie der Lorenzo in „Der Kaufmann von Venedig“, finden sich dagegen kaum. Zwar verkörperte er immer wieder junge Männer, die Teil eines Liebespaars waren, allerdings schwang dabei gleichzeitig stets eine komische Komponente mit. Ebenso fehlen negative Figuren fast gänzlich, lediglich in Max Frischs „Als der Krieg zu Ende war“ stellte Ernst Anders einen gewalttätigen russischen Soldaten dar. Dafür erhielt er neben großen Komikerrollen auch umfangreiche Parts, die durch

⁷⁶ Werbeheft Landestheater Linz, Nr. 43, Spielzeit 1952/53, S. 9.

⁷⁷ Oberösterreichische Nachrichten, 1.6.1954, S. 2.

⁷⁸ Oberösterreichische Nachrichten, 12.10.1954, S. 7.

⁷⁹ Tagblatt, 13.10.1954, S. 4.

ihr liebenswertes Wesen hervorstachen, welche für seine zukünftige Laufbahn ebenso charakteristisch werden sollten. Die Konzentration auf Partien aus der Unterhaltungsliteratur erwies sich als sehr stark, in der Saison 1954/55 waren es beispielsweise acht von insgesamt elf Figuren. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang eine Rezension der „Oberösterreichischen Nachrichten“ zu „Die Husaren kommen“ vom Dezember 1955. Ernst Anders stellte in dem Stück den jungen italienischen Soldaten Pietro dar, „*eine relativ einfache Rolle, die dem begabten Darsteller aber gestattete, wieder einmal außerhalb seiner komischen Routine zu spielen. Und das ist ein Vorteil – nicht zuletzt für Anders selbst*“⁸⁰. Da er damals erst 27 Jahre alt war und über eine gerade dreijährige Berufserfahrung verfügte, aber bereits eine Festlegung auf das komische Fach bestand, die schon als „Routine“ bezeichnet wurde, zeigt, dass seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet von Anfang an bei der Besetzung nachhaltiger Berücksichtigung fanden und auch damals schon eine mitunter zu einseitige Beschäftigung bestand. Bereits Anfang 1955 wurde in der Kritik von „Bedienung, bitte!“ auf die Gefahr einer solchen Festlegung Bezug genommen.⁸¹ Das zu schnelle Verfallen in eine darstellerische Selbstverständlichkeit scheint in den Anfängerjahren bestanden zu haben. Am Beginn seines Grazer Engagements fand diese Tatsache ebenfalls in einer Rezension Eingang. Die „Kleine Zeitung“ schrieb über die Gestaltung des Lord Edward A. Dilling aus „Mrs. Cheneys Ende“, sein Spiel wirke „*locker und überlegen, fast schon ein wenig zu routiniert*“.⁸²

Ob der Wechsel nach Graz auch erfolgte, um einer sich einschleichenden Routine entgegenzuwirken, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Ein Kommentar gegenüber der „Südost-Tagespost“, er habe am Linzer Landestheater alles gespielt, „*was teuer und billig war*“⁸³, lässt zumindest darauf schließen, dass die Rollenauswahl für ihn nicht uneingeschränkt zufriedenstellend war. Außer der oben zitierten Kritik gab es keine weitere Erwähnung einer festgefahrenen wirkenden Spielweise, was für eine richtige und abwechslungsreichere Forderung an seiner neuen Wirkungsstätte spricht.

Zwischen 1956 und 1958 trat Ernst Anders am Grazer Schauspielhaus in 18 Rollen auf. Zu seiner Antrittsrolle als Dauphin in Anouilhs „Die Lerche“ hieß es von Seiten der lokalen Presse, ihm sei ein „*beachtenswürdiges Debüt*“ gelungen.⁸⁴ War er zu Beginn seiner Laufbahn noch als „jugendlicher Liebhaber“ verpflichtet worden, hatte sich sein „Fach“ nun in das des

⁸⁰ Oberösterreichische Nachrichten, 5.12.1955, S. 3.

⁸¹ Oberösterreichische Nachrichten, 19.2.1955, S. 7.

⁸² Kleine Zeitung, 31.10.1956, S. 11.

⁸³ Südost-Tagespost, 16.9.1958, S. 6.

⁸⁴ Südost-Tagespost, 28.9.1956, S. 5.

„jugendlichen Charakterdarstellers“ gewandelt.⁸⁵ Generell war die Ausgewogenheit der Stückgenres jetzt ausgeglichener, Auftritte in Operetten hatte er nun nicht mehr zu absolvieren, da in Graz Sprech- und Musiktheater getrennt waren. Analog zu Linz stellte er aber in ernsten Stücken wiederum eher kleinere Partien dar, während ihm bei Komödien meist Hauptfiguren zufielen, wie der Valentin in Ferdinand Raimunds „Der Verschwender“, den er bereits nach dreimonatiger Ensemblezugehörigkeit erhielt, oder der Igor Dimitritsch Glumow in Alexander Ostrowskis „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“. Erneut spielte er den Wladimir in „Warten auf Godot“ und den Leon in „Weh dem, der lügt“. Diese Figur sollte ihm an der Burg ebenfalls übertragen werden und war neben der des Doktor Jura diejenige, die er während seiner gesamten Laufbahn am öftesten, in drei Inszenierungen, verkörperte. Laut der „Kleinen Zeitung“ erschien seine Besetzung als logische Konsequenz:

„Ernst Anders spielt die Rolle seines Lebens. Der grundgescheite, liebenswerte Leon [...] stand diesem begabten Künstler schon im Gesicht geschrieben, als er sich das erste Mal auf unserer Bühne zeigte. Eine bezaubernde und überzeugende Leistung [...].“⁸⁶

Bezeichnenderweise suchte er sich diese Partie schließlich für die damals am Haus übliche Abschiedsvorstellung vor seinem Wechsel nach Wien aus.

Das Rollenbild knüpfte somit an jenes in Linz an: kaum negative Figuren, dafür große Komiker- und liebenswürdige Partien. Wiederum lag das Hauptaugenmerk auf seinem komischen Talent, die „Kleine Zeitung“ nannte ihn in der Kritik zu „Warten auf Godot“ eine „komödiantische Urbegabung“.⁸⁷

Nebenbei begann Ernst Anders auch als Hörspielsprecher für den Steirischen Rundfunk tätig zu werden und moderierte zwischen Oktober 1957 und Jänner 1958 auch sieben Mal eine Sendung, die er in seinen Aufzeichnungen als „Frühfunk“ betitelte.

Während der Zeit in Graz erfolgte das Engagement ans Burgtheater. Der damalige Direktor Adolf Rott war auf ihn aufmerksam geworden und wollte sich eine Vorstellung mit ihm ansehen, konnte den Termin jedoch kurzfristig nicht wahrnehmen. Eine darauf folgende Einladung zu einem Vorsprechen lehnte Ernst Anders mit der Begründung ab, dass er selber solche Anlässe als wenig aussagekräftig für das Können eines Schauspielers empfand. Da ihn der am

⁸⁵ Südost-Tagespost, 16.9.1956, S. 6.

⁸⁶ Kleine Zeitung, 4.12.1957, S. 10.

⁸⁷ Kleine Zeitung, 6.2.1958, S. 12.

Burgtheater tätige Dramaturg Josef Glücksman bereits in Linz gesehen hatte, und aufgrund der durchwegs positiven, für sich sprechenden Bewertung seiner Darstellungen wurde Ernst Anders schließlich auch ohne ein Zusammentreffen mit Rott ab der Saison 1958/59 ans Burgtheater verpflichtet.⁸⁸

4.2. Schauspielerische Charakteristik

„Ich mag die heiteren Rollen lieber. Es macht mehr Spaß, wenn das Publikum sich unterhält.“⁸⁹

4.2.1. Rollengebiete und -gestaltung

Betrachtet man vorerst die Liste der Charaktere, die Ernst Anders in Linz und Graz verkörpert hat, wird ersichtlich, dass er, wie bereits erwähnt, vor allem in Unterhaltungsstücken tragende Rollen erhielt. In einer 1983 erschienenen Arbeit über Adolf Rott findet sich der Hinweis, dieser hätte ihn weiterführend auch für das Komikerfach ans Burgtheater engagiert.⁹⁰ Da es am Burgtheater allerdings keine Festlegungen auf Fächer gab⁹¹, erfolgten die vermehrten Einsätze auf dem Gebiet der Komödie somit nicht durch kontraktliche Vorgabe. Im 1966 erschienenen „Bühne“-Profil hob Hans Lossmann besonders diese Seite seines Spiels hervor: Er bezeichnete ihn als einen der „lebenden und belebenden komödiantischen Angelpunkte“ des Burgensembles, dessen Fach das der „ehrlichen, engagierten und gewinnenden Komödiantik“ sowohl heiterer als auch ernster Natur sei.⁹² Tatsächlich verhält es sich so, dass er in seiner über 30-jährigen Zugehörigkeit zum Haus auch hier hauptsächlich in Komödien und Lustspielen große bzw. Hauptrollen verkörperte.

Unter diesem Aspekt soll zunächst auf die Eigenschaften und Eigenheiten von Ernst Anders als Schauspieler im Genre der Unterhaltungsliteratur bzw. als Darsteller komödiantischer Partien eingegangen werden. Das diesbezügliche Repertoire des Burgtheaters unterlag im Laufe des hierfür relevanten Zeitraums einem sichtbaren Wandel: In den 1960-er Jahren, unter der Direktion Haeusserman, reichte es von Shakespeare über Molière und Nestroy bis hin zu Zeitgenossen wie Noël Coward, Peter Ustinov oder Alan Ayckbourne, die 1970-er und 1980-

⁸⁸ Kleine Zeitung, 19.6.1958, S. 9.

⁸⁹ TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 9.4.1977, S. 3.

⁹⁰ Stigler, Elisabeth: Adolf Rott. Dissertation, Wien 1983, S. 192.

⁹¹ Information von Wolfgang Anders.

⁹² Die Bühne, 10/1966, S. 16.

er Jahre brachten mit dem mehrmaligen Wechsel der Künstlerischen Leitung eine Konzentration auf Werke vergangener Epochen, einen Schwerpunkt bildete dabei Georges Feydeau.

Ernst Anders war innerhalb dieses breit gefächerten Programms auf keinen bestimmten Rollentyp festgelegt, er spielte sowohl die derberen Komikerfiguren in Shakespearekomödien als auch differenziertere Charaktere, wie den Schnoferl in Nestroy „Das Mädl aus der Vorstadt“ oder die Titelpartie(n) in Arthur Schnitzlers „Fink und Fliederbusch“. Eine wichtige Komponente, die er für dieses Genre mitbrachte, bestand darin, dass er nicht durch Übertreibung gezielt den komischen Effekt zu erreichen versuchte, sondern ihn nur aus den Möglichkeiten der Figur schöpfte. Sein Kollege Heinrich Schweiger beschrieb es folgendermaßen:

„[...] er konnte wahnsinnig komisch sein, ohne auf die Tube zu drücken. Er ist nie, wenn er eine Figur gespielt hat, auf Wirkungen gegangen.“⁹³

Besonders bei Rollen, die zum Outrieren verleiten, wie sie etwa in den Lustspielen Feydeaus vorkommen, in denen Ernst Anders wiederholt mitgewirkt hat, ist die Gerautlinigkeit der Darstellung unabdinglich, verstärkt nochmals bei Figuren, die durch Outrage ins ungewollt Lächerliche gezogen werden können. Eine diesbezügliche Szenenanweisung, die diese Forderung in sich birgt, findet sich zum Part des unglücklich verliebten „Burschen mit der Schärpe“ aus Federico García Lorcas Posse „Die wundersame Schustersfrau“, den er 1960 im Akademietheater verkörperte:

„[...] Er ist traurig; seine Arme hängen herab, und er sieht die Schustersfrau auf das zärtlichste an. – Der Regisseur soll den Schauspieler, der diesen Typ auch nur im Geringsten übertreibt, mit dem Stock auf den Kopf hauen. [...] Einfachheit!“⁹⁴

Von der Einfachheit bzw. Natürlichkeit, mit der er „seine“ Charaktere zeichnete, vor allem solche, die die Gefahr einer unfreiwilligen Komik bzw. Übersteigerung beinhalteten, geben diverse Kritiken und Fernsehaufzeichnungen Auskunft. Bereits während der Grazer Zeit gab es Hinweise darauf, so schrieb die „Südost-Tagespost“, seine Darstellung des Junker Bleichenwang in „Was ihr wollt“ sei „nicht über die Rampe gehend“ gewesen⁹⁵, die „Kleine Zeitung“ bemerkte zu seinem Zwirn aus „Lumpazivagabundus“, er wäre „bei aller Clownerie immer noch geschmackvoll“ geblieben⁹⁶. 1961 fand sich in der „Kurier“-Rezension zu Raimunds Zauberspiel „Die unheilbringende Krone“ seine Interpretation des schwärmerischen

⁹³ Gespräch mit Heinrich Schweiger, Mitschnitt im Besitz der Verfasserin.

⁹⁴ Garcia Lorca, Federico: Die wundersame Schustersfrau, in: Werke, Bd. 2. Insel Verlag, Frankfurt a.M., S. 106.

⁹⁵ Südost-Tagespost, 21.9.1957, S. 6.

⁹⁶ Kleine Zeitung, 3.1.1958, S. 8.

Dichters Ewald betreffend der Kommentar, es sei ihm gelungen, den heiklen Part „an der Parodie vorbeizubalancieren“.⁹⁷ Ein für die Sendung „Ihr Auftritt, bitte“ gefilmter kurzer Probenausschnitt aus der ersten Szene erlaubt hier einen zusätzlichen, zumindest ansatzweisen Rückschluss auf seine Gestaltung der Rolle. Er zeigte sie als empfindsame und gleichzeitig eigenbrötlerische Figur, die, in ihrem Schaffensdrang gestört, durchaus unwirsch reagiert und völlig in ihrer Kunst aufgeht. Dabei entsteht jedoch nicht der Eindruck eines gänzlich weltfremden Poeten, sondern vielmehr eines vollkommen von seiner Profession beanspruchten Menschen.⁹⁸

Weiters berichtete etwa die „Bühne“ 1968 zur Premiere von Alan Ayckournes „Halbe Wahrheiten“, er habe trotz der sich im Stück ergebenden „blödesten Lustspielsituationen“ stets „natürlich-frische Reaktionen“ gezeigt und sei so Regisseur Theo Lingen ein bestmöglich Lustspielhelfer geworden.⁹⁹

Ebenso vermerkte die „Kronen Zeitung“ in ihrer Besprechung von Shakespeares „Viel Lärmen um nichts“ 1975, die Szenen der beiden einfältigen Gerichtsdiener – Ernst Anders spielte den Holzapfel, sein Partner als Schlehwein war Hugo Gottschlich – wären ohne jeglichen Klamauk glanzvoll gelungen.¹⁰⁰ Ein Mitschnitt der Inszenierung bestätigt dieses Bild auch. Die Figur wirft mit im falschen Kontext verwendeten Ausdrücken um sich und strotzt vor Dummheit, gleitet aber nie in aufgetragenen oder übertriebenen Ulk ab, sondern es bleibt immer der im Grunde armselige Mensch dahinter spürbar, was besonders die Szene, in der ein Angeklagter Holzapfel als Esel bezeichnet und diesen damit völlig aus der Fassung bringt, deutlich erkennen lässt.¹⁰¹

Auch außerhalb des Burgtheaters findet sich ein Beispiel für diese Art von Charakteren. Eine weitere nahe an der Karikatur liegende Rolle stellt jene des Onkel Fritz aus Paul Burkards „Das Feuerwerk“ dar, die Ernst Anders zwar nicht an der Burg, sondern in einer für den ORF adaptierten Josefstadt-Aufführung übernahm, welche hier aber dennoch Berücksichtigung findet, da sein Spiel generell veranschaulicht werden soll und zudem nur wenige Aufzeichnungen mit ihm aus dem Burgtheater existieren. Ihre rustikale und polternde Art verleiht der Partie etwas Übersteigertes, das in der Zirkussequenz durch ihr Auftreten als Clown noch ver-

⁹⁷ Kurier, 21.3.1961, S. 6.

⁹⁸ „Ihr Auftritt, bitte“, 8.3.1961, Material im Besitz des ORF (11 Min.).

⁹⁹ Die Bühne, 2/1968, S. 6.

¹⁰⁰ Kronen Zeitung, 17.3.1975, S. 13.

¹⁰¹ „Viel Lärmen um nichts“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1975 (01h:59m).

stärkt wird. Das Spiel Ernst Anders' erfüllt diese Anforderungen auch, schöpft alles aber nur aus den Gegebenheiten der Figur, bewegt sich so nie außerhalb ihres Rahmens und wirkt deshalb nicht aufgesetzt.¹⁰²

Verfolgt man die Rezensionen der österreichischen Tageszeitungen seine Auftritte in Lustspielen und Komödien betreffend, wird ersichtlich, dass vor allem zwei Komponenten die Rollengestaltung bzw. häufig eine gemeinsame Grundstruktur die Figuren kennzeichnete. Zum einen beziehen sich die Kritiker häufig auf die Liebenswürdigkeit, mit der er die entsprechenden Charaktere, z.B. Herr von Gigl in Nestroy's „Das Mädl aus der Vorstadt“ oder Leon in „Weh dem, der lügt“, versah. In der Rezension der „Wochenpresse“ über „Halbe Wahrheiten“ spricht Duglore Pizzini von dem „*von ihm gepachteten Typ liebenswerter, ein wenig tollpatschiger und weltfremder guter Burschen*“.¹⁰³ Diese liebenswürdigen Figuren bilden somit die zweite große Rollengruppe von Ernst Anders am Burgtheater, wobei es hier unvermeidbar Überschneidungen mit jener der komischen Partien gibt, wie dies zum Beispiel beim Herrn von Gigl der Fall ist. In seiner überschwänglichen Art muss er die von ihm verehrte Thekla um jeden Preis haben, gleichzeitig fürchtet er sich vor dem Zorn der noch mit ihm verlobten Frau von Erbsenstein. Diese Unbeholfenheit, die in Lindtbergs Inszenierung sowohl sprachlich als auch mimisch zum Ausdruck kommt, erzeugt nun das liebenswürdige Element der Figur.¹⁰⁴

1978 spielte Ernst Anders für den ORF in Wolfgang Boeschs „Rücksichtslos dankbar“ einen schrulligen Naturheilkundler, der nicht bemerkt, dass seine Frau von einem Klienten wegen angeblicher Nebenwirkungen eines seiner Präparate erpresst wird. Hier bewirkten die Verschrobenheit und der Eifer, mit dem er die Schulmedizin bekämpfen will, sowohl komische als auch liebenswerte Wirkung.¹⁰⁵

Piero Rismondo führt in seinem „Presse“-Artikel zu Oscar Wildes „Bunbury“ diese Schattierung der Rollen auf seine generelle Ausstrahlung zurück:

„[...] Im übrigen weiß man ja, daß Ernst Anders an sich ein liebenswürdiger Schauspieler ist.“¹⁰⁶

¹⁰² „Das Feuerwerk“, Produktion des ORF 1976.

¹⁰³ Wochenpresse, 3.1.1968, S. 10.

¹⁰⁴ „Das Mädl aus der Vorstadt“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1962.

¹⁰⁵ „Rücksichtslos dankbar“, Produktion des ORF 1978.

¹⁰⁶ Die Presse, 18.10.1976, S. 5.

Zum anderen ist oft von dem Charme, der auf der Bühne von ihm ausging, die Rede. Hier weist eine sechs Jahre zuvor in derselben Zeitung erschienene Besprechung anlässlich der Premiere von „Fink und Fliederbusch“ eine Parallele zu der oben zitierten „Bunbury“-Kritik auf. Rismondo erläutert darin, dass der Darsteller der Titelpartie unbedingt über Charme verfügen müsse, da er sonst sein doppeltes Spiel nicht aufrecht erhalten könne, und fügt schließlich hinzu:

„Und Ernst Anders ist, das weiß man, ein charmanter Schauspieler.“¹⁰⁷

Diese Eigenschaft bestätigte auch Heinrich Schweiger, der darin eine der großen darstellerischen Qualitäten seines Kollegen sah:

„Er war ein Schauspieler von einem besonderen Charme. Man hat ihn immer, wenn er aufgetreten ist, geliebt.“¹⁰⁸

Die Sympathie, die er bei den Zuschauern auslöste, kann bereits in seiner Anfängerzeit nachgewiesen werden. Während seines ersten Engagements in Linz wird wiederholt von der Wirkung, die er auf das Publikum hatte, berichtet. Das „Linzer Tagblatt“ hielt anlässlich der Inszenierungen von „Meuterei auf der Caine“ 1954 und „Die schöne Lügnerin“ im Jahr darauf fest:

„[...] bestechend Ernst Anders als dümmlich-pfiffiger Signalgast Urban (das Aufreten dieses ungewöhnlichen Charakterzeichners bringt immer wieder freundliche Erregung ins Publikum).“¹⁰⁹

„[...] in den Augen des Publikums steigt er, ob der freundlichen Menschlichkeit, die auch von seinen komischsten Gestalten noch ausgeht, im Rang der Wertschätzung von Stück zu Stück, und er gewinnt seine Sympathie von seinem ersten Auftritt an.“¹¹⁰

Anlässlich der in Graz kurz vor seinem Wechsel ans Burgtheater angesetzten Abschiedsvorstellung sprachen die Berichte in „Tagespost“ und „Kleiner Zeitung“ einheitlich von der großen Sympathiebekundung, die ihm das Publikum entgegenbrachte, und der begeisterten Anhängerschaft, der er durch seine Abwanderung sehr fehlen werde.¹¹¹

Dass er auch in Wien ein Sympathieträger war, lässt sich durch dezidierte Quellen wie Publikumsumfragen oder dergleichen nicht mehr nachweisen. Annemarie Düringer und auch Joa-

¹⁰⁷ Die Presse, 27.3.1970, S. 4.

¹⁰⁸ Gespräch mit Heinrich Schweiger.

¹⁰⁹ Linzer Tagblatt, 19. 9.1955, S.4.

¹¹⁰ Linzer Tagblatt, 14.10.1955, S. 4.

¹¹¹ Tagespost, 17.6.1958, S. 6, und Kleines Volksblatt, 19.6.1958, S. 9.

chim Bißmeier bestätigten jedoch, er sei bei den Zuschauern ohne Zweifel sehr gut angekommen und überaus gemocht worden.¹¹²

Die beiden oben zitierten Kritiken Piero Rismondos sind nur zwei Beispiele, die aufzeigen, dass Ernst Anders vorrangig mit positiven und „netten“ Charakteren und Eigenschaften in Zusammenhang gebracht wurde. Im Nachruf des ORF hieß es somit auch, er sei ein liebenswerter Wiener Schauspieler gewesen, dessen große Erfolge vor allem auf dem Gebiet der Komödie gelegen seien.¹¹³ Diese Typisierung führte so weit, dass 1970, als er die Titelrolle(n) in Schnitzlers „Fink und Fliederbusch“ spielte, die Kritik des „Kleinen Volksblattes“ bereits von einer ihm aufoktroyierte Reduzierung auf das komische Fach sprach, die dann erst in der Ära Benning wieder aufgebrochen wurde.¹¹⁴

In Rollen abseits der Unterhaltungsliteratur konnten die charmante Ausstrahlung und das liebenswerte Wesen gänzlich hinter härteren und unleidlichen Zügen verschwinden. Verglichen mit der Anzahl an komischen Partien bekam er solche Figuren aber verhältnismäßig selten zugeteilt. Seine Sparte waren auf diesem Gebiet am Burgtheater vielmehr die melancholischen, vom Leben gezeichneten Figuren. Während seiner Zeit in Linz und Graz hingegen finden sich solche Rollen sehr wohl. So spielte er mit dem Ossip in Max Frischs „Als der Krieg zu Ende war“ (Linz) und dem Pete in William Faulkners „Requiem für eine Nonne“ (Graz) Figuren, die keine moralischen Wertvorstellungen kennen. Eine der berühmtesten Charaktere der deutschsprachigen Literatur auf dem Gebiet der kalt berechnenden und böswilligen Rollen wurde von ihm selber ausgeschlagen: In Graz hatte er laut „Kleine Zeitung“ das Angebot, den Franz Moor zu spielen, abgelehnt, über den Grund hiefür gibt die Reportage allerdings keine Auskunft.¹¹⁵

Bezeichnend erscheint diesbezüglich eine Kritik Hans Weigels zu Zuckmayers „Die Uhr schlägt eins“ 1961, in der Ernst Anders einen jungen Mann spielte, der sich einer kriminellen Bande anschließt, also keine Sympathiewerte vermittelt. Weigel konstatierte dahingehend, seine Besetzung als „*nihilistisch Getriebener*“ könne nicht gut ausgehen.¹¹⁶ Diese Ansicht wurde aber von den anderen Rezensenten nicht geteilt, die „Wiener Zeitung“ sprach etwa von

¹¹² Gespräch mit Annemarie Düringer, Mitschrift im Besitz der Verfasserin, bzw. Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

¹¹³ „Kulturjournal“, 28.5.1991, ORF2, Material im Besitz des ORF.

¹¹⁴ Kleines Volksblatt, 27.3.1970, S. 7.

¹¹⁵ Kleine Zeitung, 19.6.1958, S. 9.

¹¹⁶ Kronen Zeitung, 17.10.1961, S. 13.

„reifer, bedeutender darstellerischer Kraft“¹¹⁷. Verglichen mit den Besprechungen der Komödienrollen fallen die Bewertungen der ernsten Partien etwas weniger positiv aus, allerdings erst ab einem Zeitpunkt, als bereits die Unterhaltungsliteratur zu dominieren begann. Vereinzelt wurden seine Darstellungen zu sympathisch empfunden, wie etwa die „Wiener Zeitung“ seinen Ludovico Marsini in Brechts „Leben des Galilei“, den der Express gleichsam zu weich befand.¹¹⁸ Ebenso schrieb der „Express“ anlässlich von „Zwischenfall in Vichy“ ein Jahr zuvor, er sei „ein dem Wesen nach Vergnügter“ und in ängstlicher Rolle fehlbesetzt.¹¹⁹

Dennoch finden sich auch bei den ernsten Rollen Partien, die sehr wohl Liebenswertes beinhalten bzw. einen positiven Eindruck hinterlassen. Ebenso verschwimmen mitunter die Grenzen hin zu belustigender Wirkung.

Zur näheren Ausführung dienen hier vier Beispiele, die allesamt durch Fernsehaufnahmen dokumentiert sind, wobei wiederum wegen Ermangelung weiterer relevanter Aufzeichnungen von Inszenierungen des Burgtheaters auf zwei Arbeiten für den Österreichischen Rundfunk zurückgegriffen wird. Sie sollen aufzeigen, in welche Richtung sich die entsprechenden Partien bewegen.

Eine „geradlinige“ Figur verkörperte Ernst Anders in der Fernsehproduktion „Kleine Gaben“. Für das Weihnachtsprogramm 1979 wurden unter diesem Titel vier Einakter verfilmt, im ersten, Felix Saltens „Von ewiger Liebe“, stellte Ernst Anders die Rolle des Bernhard dar, dessen Verlobte aus Schuldgefühl einen jungen Verehrer heiraten will, welcher wegen der unglücklichen Liebe zu ihr einen missglückten Selbstmordversuch unternommen hat, nach seiner Genesung aber erkennt, dass seine Gefühle doch nicht echt waren. Bernhard löst zunächst trotz seiner Liebe zu Hedwig auf ihren Wunsch die Verlobung, erklärt dies jedoch für gegenstandslos, nachdem der junge Mann keinerlei Interesse mehr an ihr zeigt. Er trägt zwar seine Bedenken und Verachtung offen zur Schau, nimmt sich dennoch zurück und wird so zum zunächst noblen Verlierer, der letztendlich der moralische Gewinner ist.¹²⁰

Eine der wenigen großen Rollen, die er auf diesem Gebiet an der Burg spielte, war 1981 die des Josef in Pavel Kohouts „Maria kämpft mit den Engeln“. Die Kritiker fanden übereinstim-

¹¹⁷ Wiener Zeitung, 17.10.1961, S. 5.

¹¹⁸ Wiener Zeitung, 1.11.1966, S. 6, bzw. Express, 31.10.1966, S. 5.

¹¹⁹ Express, 3.6.1965, S. 7.

¹²⁰ „Von ewiger Liebe“, Produktion des ORF 1979.

mend, dass er mit dieser Charakterzeichnung eines geschlagenen, an seinem Schicksal gescheiterten Mannes eine eindrucksvolle Leistung bot. Die Darstellung Ernst Anders' macht die Ausweglosigkeit und die Ernüchterung, die aus dem herrschenden Regime und dem ihm auferlegten Berufsverbot resultieren, ebenso greifbar wie die Unbeugsamkeit und den letzten Funken Widerstands. Aufgrund der fast schon aufopfernden Art, mit der sich der selber gesundheitlich angegriffene Josef um seine psychisch labile Lebensgefährtin kümmert, ist er zwar ein Sympathieträger, aber er erreicht diesen Status nicht durch Charme und augenscheinliche Liebenswürdigkeit als Charakterzug, sondern aus seiner Haltung heraus.¹²¹

Bei den Figuren, die keine solche positive Komponente in sich bergen, kommt dafür eine komische zum Tragen, wie im Falle des Kunstmalers Saranieff aus Frank Wedekinds „Der Marquis von Keith“. Sie war die unmittelbare Nachfolgerolle zu Josef, wenngleich zwischen den beiden Premieren über eineinhalb Jahre lagen. Saranieff kommt nur in zwei nicht sehr großen Szenen vor, in welchen er einen abgeklärten Eindruck erweckt. Er lebt über seine Verhältnisse und möchte seine Geliebte dazu anstiften, dem moralischen und unbedarften Jugendfreund des Marquis das Geld aus der Tasche zu ziehen. Gleichzeitig zeichnet Wedekind die Mitglieder der Münchener Künstlerszene in seinem als Groteske auf diese Gesellschaft gedachten Stück mit einem lächerlichen Unterton. Wie alle anderen fällt auch Saranieff, der sich in Keiths Ruhm sonnt, auf die Hochstapeleien Keiths herein.¹²²

Eine Rolle, die er von der Art her am Burgtheater nie zu spielen bekommen hatte, erhielt Ernst Anders in einer Produktion des ORF, nämlich die des Generals aus Jean Anouilhs „Walzer der Toreros“. Sie beinhaltet schon tragikomische Elemente, die der konflikterprobte General in seiner Hilflosigkeit gegenüber der ihn tyrannisierenden Frau offenbart, trotzdem müssen die ehemalige Militärzugehörigkeit in ihrer Strenge und Disziplin sowie der Hass auf die Gattin merkbar sein. Die im TV-Theater auf dem Küniglberg entstandene Aufführung unter der Regie von Herbert Fuchs konnte allerdings nicht vollends überzeugen. Die „Kronen Zeitung“ beanstandete, die Besetzung Ernst Anders' wäre dahingehend widersprüchlich, als er zwar „*ein sympathischer Schauspieler, aber bestimmt kein Schürzenjäger*“ sei.¹²³ Da die Figur des Generals ihre Abenteuer aber aufgrund der unglücklichen und eben auch unbefriedigenden Ehe sucht, bedarf es nicht zwingend eines Darstellers, der von vornherein für den Typ des untreuen Gatten steht, ungeachtet dessen, dass Ernst Anders über ein breites Spektrum an

¹²¹ „Maria kämpft mit den Engeln“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1983.

¹²² „Der Marquis von Keith“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1983.

¹²³ Kronen Zeitung, 12.10.1982, S. 15.

Gestaltungsmöglichkeiten verfügte, was ihm auch die Interpretation eines „Weiberhelden“ erschloss.¹²⁴

Der Nachruf der „Bühne“ charakterisierte sein Spiel dahingehend, dass er stets „*im Heiteren das Tragische, im Tragischen das Komische an der menschlichen Natur aufblitzen*“ ließ.¹²⁵ Auch bedingt durch die Geschichte der Figuren können als entsprechende Beispiele auf dem Gebiet der Komödie der Holzapfel in „Viel Lärm um Nichts“ mit der zitierten Esel-Szene und Schnoferl in „Das Mädl aus der Vorstadt“, bei den ernsten Rollen neben den beiden oben angeführten etwa noch der Edgar Marc in „Tausend Francs Belohnung“ gelten.

Betrachtet man allgemein die in den österreichischen Medien erschienenen Nachrufe auf Ernst Anders, werden bei Erwähnung seiner Paraderollen vor allem komödiantische Partien hervorgehoben und hier speziell die Einsätze bei Shakespeare und Feydeau. Ernst Anders selbst hat, wie das eingangs erwähnte Zitat verdeutlicht, die Darstellung unterhaltender Figuren bevorzugt. Die Assoziation mit einer bestimmten Art von Rollen und des vom Künstler selbst am meisten geschätzten Einsatzgebiets überschneidet sich daher in seinem Fall.

4.2.2. Charakteristik der Ausdrucksmittel

Dass Ernst Anders bereits in jungen Jahren über eine ausgereifte Sprechtechnik verfügte, zeigt seine bereits erwähnte Tätigkeit für den Steirischen Rundfunk während seiner Anfängerzeit in Graz, wo er sowohl als Moderator wie als Mitwirkender bei Hörspielen fungierte. Mit seinem Wechsel an das Burgtheater bedauerte man von Seiten der Radiomacher, einen „*ausgezeichneten Sprecher*“¹²⁶ verloren zu haben. In der Rezension des „Kleinen Volksblatts“ zu „Caligula“ wurde seine „*sprachlichen Prägnanz*“ hervorgehoben.¹²⁷ Von der Klarheit seiner Sprache profitierte beispielsweise auch eine Inszenierung Leopold Lindtbergs an der damals wenig erfolgreichen Freien Volksbühne Berlin, in welcher Ernst Anders die Titelrolle des Molière'schen „Wirrkopfs“ Lelio verkörperte. Neben seiner Darstellung habe er, so der Bericht in der „Bühne“, vor allem durch seine Sprechkultur auf sich aufmerksam machen können und so dem Theater zu einem lange erhofften Erfolg verholfen.¹²⁸

¹²⁴ „Der Walzer der Toreros“, Produktion des ORF 1982.

¹²⁵ Bühne, 7/8 1991, S. 11.

¹²⁶ Süd-Ost Tagespost, Graz, 17.6.1958, S. 6.

¹²⁷ Kleines Volksblatt, 6.6.1961, S. 12.

¹²⁸ Die Bühne, 5/1972, S. 25.

Den diesbezüglichen Stil betreffend lässt sich feststellen, dass er einen breit gefächerten Bogen von der Sprache der Klassiker bis hin zum Dialekt, etwa bei Nestroy, beherrschte und somit in dieser Hinsicht keinerlei Einschränkungen von der Auswahl der Rollen her bestand. Bereits am Anfang seiner Burgtheaterlaufbahn wurde mit dem Leon in Grillparzers „Weh dem der lügt“ sein Vermögen, Versmaß korrekt zu bedienen, ebenso erfordert wie der Umgang mit einem schon allein dadurch anspruchsvollen und umfangreichen Text. Die Kritik der „Kronen Zeitung“ bestätigt ihm die uneingeschränkte Erfüllung dieser Aufgaben:

„Er weiß den Vers, das Wort rasch und richtig zu parieren, spricht gut und überlegt.“¹²⁹

Ebenso bescheinigt ihm der „Wiener Montag“ diesbezüglich den problemlosen Umgang mit dem Text, erweitert um den Verweis auf die Wirkung des Wortes aufgrund der darin transportierten Empfindungen:

„[...] er spricht die Verse körnig und mit jenem nachdenklichen Tonfall in den Monologen, der den Charakter des Küchenjungen so veredelt.“¹³⁰

Im folgenden Jahr konstatierte erneut die „Kronen Zeitung“, er konnte in Raimunds „Die unheilbringende Krone“ „aus der Fülle der Mitwirkenden“ als einer von nur drei Schauspielern den „ernsten Anforderungen an die Bewältigung der Verse und romantischen Prosa standhalten“.¹³¹ Rollen, die diese sprachliche Aufgabe an ihn stellten, hat er aber verhältnismäßig selten zu spielen bekommen, sie finden sich auch hauptsächlich in seinen ersten Burgtheaterjahren.

Von der Intensität des physischen Ausdrucks ist Ernst Anders als durchaus präsenter Schauspieler zu bezeichnen. Der Nachruf der „Bühne“ hob hervor, dass er den Charakter der Rollen „nicht nur vom Wort, sondern auch von der Sprache des Körpers her“ formte.¹³² Besonders Figuren, die ihm auch eine gewisse Geschicklichkeit und ein Mehr an körperlichem Einsatz abverlangten, meisterte er ohne Schwierigkeiten. Als Edgar Marc in Hugos „Tausend Francs Belohnung“ wurde er, bedingt durch die Regie Axel von Ambessers, diesbezüglich sehr gefordert; Edwin Rollett beschreibt seine Darstellung mit „geradezu artistisch agil“.¹³³ Von dieser Artistik und Agilität spricht Rollett auch in seiner Kritik zu Hofmannsthals „Cristinas

¹²⁹ Kronen Zeitung, 16.1.1960, S. 9.

¹³⁰ Wiener Montag, 25.1.1960, S. 7.

¹³¹ Kronen Zeitung, 23.3.1961, S. 13.

¹³² Die Bühne, 7,8/1991, S. 11.

¹³³ Wiener Zeitung, 11.6.1963, S. 6.

Heimreise“, wo Ernst Anders den Malaien Pedro spielte.¹³⁴ Auf die artistische Beweglichkeit weist bereits zu Anfang seines Burg-Engagements eine Rezension der „Österreichischen Neuen Tageszeitung“ anlässlich der Übernahme des Leon hin.¹³⁵

Das Mimische betreffend bilden die Portraits zu 43 Rollen eine interessante Quelle, die vom Burgtheater in Auftrag gegeben wurden und sich in der Fotosammlung des Wiener Theatermuseums befinden. Jedes der Bilder gibt die Grundstimmung des jeweiligen Charakters wieder, welche vom ernsthaften Blick eines Soldaten aus „3. November 1918“ über den verklärten Ausdruck des Raimund’schen Dichters Ewald in „Die unheilbringende Krone“ bis hin zum ganz offenen und übermütigen Lachen des Grumio in „Der Widerspenstigen Zähmung“ reicht. Der überwiegende Teil stammt von Produktionen aus den 1960-er Jahren und zeigt Ernst Anders in Rollen aus Komödien. Auffällig erscheint, dass er für die meisten darauf dokumentierten Figuren keine Maske hat, sondern als unterstützendes optisches Mittel hauptsächlich das Kostüm wirkt. Lediglich die zwei skurrilsten Figuren, der Malaie Pedro und der Clown August junior in „August August, August“, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, verlangten eine entsprechend verstärkende Maske.¹³⁶

In einer Mitte der 1960-er Jahre erschienenen Ausgabe von „Maske und Kothurn“ gliedert Margret Dietrich die Schauspieler je nach ihren Annäherungsmethoden an die Rolle in unterschiedliche Gruppen.¹³⁷ Auf Ernst Anders bezogen, treffen zwei ihrer Typisierungen, Vital-schauspieler und Persönlichkeitsschauspieler, zu. Ersteres hinsichtlich der oben erwähnten Vitalität seiner Gestaltung, letzteres aufgrund der sympathischen Wirkung, die er einer Vielzahl der Charaktere mitgab. In beiden Fällen spricht Dietrich davon, dass diese Art der Schauspielerei am stärksten die Anteilnahme des Publikums erlangt.

Wie ebenfalls auch im Nachruf der „Bühne“ zu lesen stand, war Ernst Anders ein Schauspieler, der die Gestaltung der Rolle stets in den Dienst der Aufführung stellte und nicht auf Einzelwirkung strebte.¹³⁸

¹³⁴ Wiener Zeitung, 22.1.1964, S. 5.

¹³⁵ Österreichische Neue Tageszeitung, 16.1.1960, S. 4.

¹³⁶ Die im Folgenden erwähnten Fotos entstammen diesem Bestand an Portraitfotos. Dies gilt ebenso für Fotos von Joachim Bißmeier.

¹³⁷ Dietrich, Margret: Der Schauspieler und das Publikum. In: *Maske und Kothurn*. 10. Jg., hg. vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Böhlau, Wien 1964, S. 49.

¹³⁸ Die Bühne, 7,8/1991, S. 11.

4.3. Analyse der Rollen

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich unter Berücksichtigung bestimmter Prämissen näher mit den einzelnen Partien. Ziel ist es, eine nach Stückarten gegliederte Typologie zu erstellen, die das Repertoire am Burgtheater widerspiegelt. Handelte es sich bei der vorangegangenen Charakteristik um die vorhandenen Möglichkeiten, so besteht das Ziel dieses Abschnitts in der Aufzeigung der detaillierten Nutzung.

Während der 33 Jahre, die er dem Ensemble angehörte, verkörperte Ernst Anders an der „Burg“ 86 Rollen. Versucht man, diese zu kategorisieren, so ergeben sich die Stücke betreffend folgende Schwerpunkte, denen die überwiegende Zahl der Partien zugeteilt werden kann:

- Komödien
- Klassiker
- Zeitgenössische Dramen

Da die Zahl der erstgenannten gegenüber den anderen Werken überwiegt, wird zunächst, abgestuft nach Untergruppen, auf die daraus stammenden Rollen eingegangen.

4.3.1. Komödien

Etwas mehr als die Hälfte der 80 Dramen, in denen Ernst Anders mitwirkte, waren Stücke, die im weitesten Sinne der Unterhaltungsliteratur zugeordnet werden können, neben reinen Lustspielen und Komödien auch Possen und die Zaubermärchen Raimunds. Die Spannbreite der hier zu erwähnenden Rollen reicht von deftigen Typen, die von Derbheit und Einfalt gekennzeichnet sind (Grumio) über liebenswürdige naive Figuren (Florian Waschblau) bis hin zu Partien, die ihre Komik aus der Situation beziehen, der sie sich plötzlich ausgesetzt sehen (Duffauset), von der „komischen Person“ der Klassik zur komischen Charakterrolle des Wiener Volkstheaters und Figuren der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur. Zudem bedeutete nicht jedes unterhaltsame Stück auch einen komischen Part, wie z. B. im Falle des Roger Henderson aus „Die goldene Brücke“, bei dem es sich um einen trockenen jungen Mann handelt, dessen „Funktion“ im Kontrast zum weltgewandten Vater seiner Braut besteht. Überhaupt finden sich interessanterweise gerade bei den Komödien Rollen, die vom angestammten Bild abrücken. Von allen Figuren sind jene des Damis aus Molières „Tartuffe“ und der Armand aus Anouilhs „Colombe“, aber auch der Klawdi Goretzki aus Ostrowskis „Wölfe und

Schafe“ die für Ernst Anders untypischsten. Damis mit seiner unbeherrschten, aufbrausenden Art, das flatterhafte, leichtlebige Wesen Armands und die kriminelle Ader des Klawdi weichen auffallend von den anderen Komödienrollen und auch dem Großteil der übrigen Parts ab. Die charakterlichen Schwächen dieser Partien stechen besonders hervor, denen aber dennoch ausgleichende Züge entgegengehalten werden.

Damis, den sein Vater Orgon durch das heuchlerische Geschick Tartuffes enterbt und des Hauses verwiesen hat, will den schließlich um Hab und Gut gebrachten Vater dennoch rächen. Seinen Jähzorn und seine Impulsivität, die dazu führen, dass er eine Falle sprengt, die Orgon Frau Elmire Tartuffe stellen will, um diesen zu entlarven, behält er jedoch bis zum Schluss bei, und er droht dem Gerichtsvollzieher Prügel an, sollte dieser mit der Pfändung beginnen.

Armand kann seine Labilität, um die er auch weiß, und die ihn ein Verhältnis mit Colombe, der Frau seines Bruders, eingehen lässt, genauso wenig überwinden. Seine scheinbare Überlegenheit büßt er bei der ersten Konfrontation mit dem Bruder ein, er bezeichnet sich selbst als Schmutzfink und stellt Colombe als eigentlich Schuldige an der Affäre dar. Trotzdem steckt – wie Anouilh es beschreibt – hinter dieser Fassade und dem Zynismus eine nette und kindliche Art¹³⁹, mit der Armand der Geliebten gegenüber meint, sie dürften Julien nicht allzu wehtun¹⁴⁰. Außerdem erklärt er sich bereit, seinem Bruder bei der Versöhnung mit der Mutter zu helfen, was ihm aufgrund seines gewandten und charmanten Auftretens auch gelingt.

Klawdi Goretzki fällt insofern aus der Art, als er ein kleiner Krimineller ist, der im Auftrag seines Onkels Schriften fälscht. Weil dieser ihm für einen Jahrmarktsbesuch nur eine geringe Summe geben will, droht er mit Brandstiftung und Aufdeckung seiner Machenschaften. Auf der anderen Seite ist er in Glaphira verliebt, der er jeden Tag glühende Briefe und Gedichte schreibt, ohne eine Antwort zu verlangen. Diese Tatsache wird ihm zum Verhängnis, da Glaphira seine Schrift auf einem jener Dokumente erkennt, mit denen eine junge Witwe um 1000 Rubel gebracht werden soll, und ihn in Hinsicht auf ihren eigenen Vorteil dem von ihr ins Auge gefassten, wohlhabenden Friedensrichter ausliefert. Selbst in dieser Situation möchte Klawdi als Ausdruck der Zuneigung Glaphira zu Ehren eine Niederträchtigkeit begehen.

Somit beinhalten selbst jene untypischen Figuren eine wenn auch noch so verborgene positive Seite. Sie sind nicht von Grund auf schlecht oder unsympathisch, Damis verhält sich aus Lie-

¹³⁹ Anouilh, Jean: *Colombe*. In: Dramen. Bd. II. Langen-Müller, München o.J., S. 84.

¹⁴⁰ ebd.

be zu seinem Vater unwirsch, ebenso versucht Armand aufgrund familiärer Bande, seinem Bruder zu helfen. Klawdi Goretzki bleibt diese positive Wirkung zwar schuldig, sein zwielichtiges Wesen verbirgt aber eine poetische, zu großen Gefühlen fähige Seite.

Komödienrollen finden sich in der gesamten Burgtheaterlaufbahn von Ernst Anders. Während seiner Anfängerjahre gab es noch eine stärkere Durchmischung mit Stücken anderer Richtungen, ab den späten 1960-er Jahren herrschte dann eine klare Tendenz hin zu Figuren aus der Unterhaltungsliteratur vor. In der Kritik der „Wiener Zeitung“ zu „Gugusse oder Die Orangen sind reif“ 1970 wurde er bereits als „*Paradekomiker des Akademietheaters*“ bezeichnet, nachdem er im kleinen Haus seit Längerem nur mehr dementsprechende Rollen gespielt hatte.¹⁴¹ Die deutlichste Ausprägung erfuhr diese Festlegung während der Direktion Klingenbergs, acht von neun Partien, die er während der betreffenden Zeitspanne verkörperte, stellte er in Komödien dar. Der Trend setzte sich auch noch unter der Direktion Benning fort, bis zu „Der Florentinerhut“ 1980, danach brach die Serie ab, es folgten nur mehr ernste Stücke.

Betrachtet man die Dramen der Komödiengruppe, so treten erneut drei Schwerpunkte hervor:

- Werke William Shakespeares
- Possen und Zauberspiele des Wiener Volkstheaters von Johann Nestroy und Ferdinand Raimund
- Schwänke des französischen Theaters von Georges Feydeau und Eugène Labiche

Sie machen zusammengefasst die Hälfte der hier zu beschreibenden Charaktere aus. Ab 1960 bis 1975 wirkte Ernst Anders fast jedes Jahr in mindestens einer Premiere eines der oben genannten Autoren mit.

Übergreifend sticht von den Rollencharakteristiken aller in diesem Kapitel angeführten Figuren her vor allem ein Aspekt hervor: Den überwiegenden Teil der Figuren zeichnet ein sympathisches Wesen aus, das sich mitunter zu liebenswürdigen Zügen entwickelt. Für die hier angeführten Partien ist diese hervorstechende Eigenschaft insofern maßgeblich, als sie das Rollenspektrum, vor allem vom Standpunkt der Charakterkomik aus, in eine bestimmte Richtung eingrenzt. Die komische Wirkung wird nie durch unsympathische Eigenschaften wie etwa Geiz oder Heuchelei ausgelöst, sondern die unzulänglichen Elemente bestehen hauptsächlich in Naivität und Tölpelhaftigkeit, sind also weniger charakterliche als vielmehr geistige

¹⁴¹ Wiener Zeitung, 30.4.1970, S. 6.

Schwächen. Die Figuren besitzen keine negative Ausstrahlung, die von ihnen ausgehende Komik ist weder aggressiv noch überlegen, sondern immer harmlos, was dadurch verstärkt wird, dass sie sich überwiegend in der passiven, sprich unterlegenen Situation befinden, sei es aufgrund ihres Intellekts oder ihrer Stellung im Geschehen.

Wie im Kapitel zur schauspielerischen Charakteristik erörtert, hat Ernst Anders vor allem in Komödien bzw. Lustspielen zentrale Partien verkörpert, die zeitlich ab dem Beginn seiner Burg-Laufbahn – mit einer Konzentration zwischen 1965 und 1970 – bis 1980 angesiedelt sind. Unter ihnen finden sich mit dem Edgar Marc aus Hugos „Tausend Francs Belohnung“ und Schnitzlers „Fink und Fliederbusch“ wiederum zwei, die nicht einer komischen Rolle im weitesten Sinne entsprechen. Autorenbezogen entstammen die Figuren am öftesten den Werken Johann Nestroy (Herr von Gigl und Schnoferl aus „Das Mädl aus der Vorstadt“ 1962 bzw. 1980, Scheitermann aus „Frühere Verhältnisse“ und Hecht aus „Der Affe und der Bräutigam“, beides 1966), weshalb, auf die Unterkategorien umgemünzt, Charaktere des Wiener Volkstheaters dominieren, zu denen noch der Florian Waschblau aus Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs“ hinzuzuzählen ist. Der überwiegende Teil lässt sich jedoch in keine der nachstehenden Gruppen einordnen. Eine der großen Rollen der Charakterkomik, wie z.B. Mollières Harpagon, hat Ernst Anders am Burgtheater jedoch nie verkörpert.

Nachfolgend werden nun die einzelnen Schwerpunkte genauer erörtert, und im Anschluss wird auf weitere wichtige Rollen aus dem Komödiensektor eingegangen.

4.3.1.1. William Shakespeare

Die erste und größte der drei Gruppen stellen die Figuren aus den Werken William Shakespeares dar. Shakespeare war jener Autor, in dessen Stücken Ernst Anders, gemessen an der Zahl der Rollen, am öftesten mitgewirkt hat. Bedingt durch den Zyklus, den das Burgtheater dem Dichter während der Direktion Haeusserman widmete, findet sich der Großteil dieser Einsätze in den ersten zehn Jahren seiner Ensemblezugehörigkeit. Insgesamt spielte er zwischen 1960 und 1975 in acht Inszenierungen, von denen sieben zur vorliegenden Gruppe gehören, sechs Mal verkörperte er dabei den Typus des sogenannten Clowns, einer Variante des Narren, der sich durch seine lustige und oberflächliche Tölpelhaftigkeit von dem verstandesklaren und gerissenen „Fool“ abhebt.¹⁴² Zumeist aus einfachen Verhältnissen stammend und

¹⁴² Sucher, C. Bernd (Hg): Theaterlexikon, Bd. 2., dtv, München 1996, S. 298.

als Diener auftretend, liegt seine Funktion rein auf dem Gebiet des Späßemachens, wobei er – ein weiterer Unterschied zum Narren – durch sein Tun selbst den Gegenstand der Erheiterung darstellt. Die im Folgenden vorgestellten Partien erfüllen mit ihrer Komik innerhalb des Rollenflechts neben diesem „Hauptzweck“ dennoch unterschiedliche Motive. Während sie zum Einen eine gänzlich komödienhafte Handlung noch zusätzlich unterstützen, wird ihnen zum Anderen die Aufgabe zuteil, einen mitunter ernsteren Plot aufzulockern.

Am Anfang der Shakespeare-Rollen stand allerdings eine der wenigen Liebhaber-Figuren, die Ernst Anders an der Burg zufielen. In Werner Düggelins Version des „Sommernachtstraums“ spielte er Ende der Saison 1959/60 den Lysander. Durch seinen kurzfristigen Wechsel nach Köln ersetzte Veit Relin ihn aber bereits ab September 1960. Lysander birgt aufgrund der von Puck begangenen Verwechslung mit Demetrius, die ihn dank des Zaubersafts seine Gefühle für Hermia vergessen lässt und die Leidenschaft zu Helena entfacht, komische Wirkung. So mit kam Ernst Anders selbst in der Rolle des Liebhabers nicht um das unterhaltende Element herum.

Die erste Figur aus der Reihe der Clowns stellte der Grumio in „Der Widerspenstigen Zähmung“ dar. Ernst Anders übernahm den Part des nicht sehr klugen, aber dafür umso rührigeren Dieners Petruchios bei der als Weihnachtspremiere 1961 herausgebrachten Inszenierung von Josef Gielen mit Inge Konradi und Walther Reyer in den Hauptpartien. Grumio besitzt alle oben erwähnten Attribute des Clowns und offenbart gleich bei seinem ersten Auftritt das tölpelhafte Wesen der Figur auf charakteristische Weise über die Sprache: Er missversteht die Anweisung seines Herrn, an einer Tür zu klopfen, dahingehend, dass er glaubt, er solle diesen verhauen, wofür er eine Ohrfeige erntet. Auch die Szene, während der die völlig ausgehungerte Katharina ihn um etwas Essbares bittet und er sie mit Menüvorschlägen quält, die er allerdings auf Befehl Petruchios gar nicht erfüllen dürfte, verdeutlichen das simple und zugleich schadenfrohe Gemüt. Da die Handlung auf eine Komödie Ariosts, „Die Untergeschobenen“, zurückgreift, finden sich bei den Personen Züge ihrer Vorgänger aus der Commedia dell’Arte. In der Kritik der „Bühne“ verweist Hans Lossmann auch auf diesen Zusammenhang:

„Das wirbelte und trubelte über die Bühne, allen voran der exzellente, in Truffaldino-Nähe tollende Ernst Anders [...].“¹⁴³

¹⁴³ Die Bühne, 2/1962, S. 6.

Ebenfalls ihren Ursprung im italienischen Theater hat die Figur des Abraham Schmächtig aus „Die lustigen Weiber von Windsor“. Der Handlungsstrang um die drei Freier der Anne Page, für den Plautus’ „Casina“ als Vorlage diente, weist insofern Parallelen zu „Der Widerspenstigen Zähmung“ auf, als die Zeichnung der Brautwerber demselben Muster folgt wie jene der Anwärter auf Katharinas Hand.¹⁴⁴ In der vorliegenden Konstellation entspricht der Junker Schmächtig der komischen Figur, dem ungeschickten und nur aus pekuniären Gründen aktiven „Liebhaber“, der in Anbetracht des jungen, gebildeten und letztlich erfolgreichen Mitstreiters noch zusätzlich an Komik gewinnt. Er zählt somit zur unterhaltungssteigernden Kategorie wie Grumio, ohne jedoch die typische Art des Clowns zu verkörpern, dafür scheint bei ihm erstmals ein weiterer Zug auf, der an Letzterem weitgehend fehlt: Er verwendet Wörter, vor allem Fremdwörter, in einem völlig falschen Kontext und gibt dadurch doppelt leere Aussagen von sich. Diese Eigenschaft findet in der Partie des Holzapfel aus „Viel Lärm um nichts“ ihre Vollendung, worauf im Folgenden noch eingegangen werden wird. Abweichend vom gängigen Schema entstammt Schmächtig jedoch einer etwas höheren Schicht, sein Cousin hat den Posten eines Friedensrichters inne, dennoch weist seine Bildung eklatante Lücken auf.

Die Aufführung unter der Regie Rudolf Steinboecks war eine Co-Produktion mit den Salzburger Festspielen 1964 und wurde zu Saisonbeginn ins Burgtheater transferiert, was ihr laut Kritiken insofern zugute kam, als der kleinere Rahmen für einen kompakteren Ablauf sorgte. Die Dimension der Felsenreitschule ließ, so die Berichte in den Printmedien, die Wirkung des Stücks und der Schauspieler nicht recht zur Entfaltung kommen. Ernst Anders war einer der wenigen Darsteller, der überwiegend mit positiven Rezensionen bedacht wurde. Die Berichte des „Neuen Österreich“ und des „Kurier“ zeigen sich sogar in der Wahl ihres ihm zugesetzten Attributes übereinstimmend:

„Wirklich lustig und shakespeareanah [...] der reizende Ernst Anders [...].“¹⁴⁵

„Der reizende Ernst Anders gibt dem Junker Schmächtig das ihm gemäße tapsige Gehabe [...].“¹⁴⁶

Gehören Grumio und Schmächtig zu den Spaßmachern in einer durchgehend komödienhaften Handlung, so verschieben sich bei den Rollen des Flaut und des Holzapfel die inhaltlichen Prämissen und dadurch ihre Funktion. Zwar sind sowohl „Ein Sommernachtraum“ als auch

¹⁴⁴ Shakespeare, William: *The Merry Wives of Windsor*. Stauffenburg, Tübingen 2000, S. 33.

¹⁴⁵ Neues Österreich, 8.9.1964, S. 9.

¹⁴⁶ Kurier, 14.8.1964, S. 7.

„Viel Lärm um Nichts“ eindeutig Komödien, allerdings wohnt ihnen eine ernste Komponente inne, die das Auftreten der Komiker auf eine andere Art rechtfertigt.

Mit dem Flaut verkörperte Ernst Anders 1970 unter der Regie Gerhard Klingenberg eine der wohl bekanntesten Partien auf dem Gebiet der Komödie. Bereits zehn Jahre zuvor, als er den Lysander gespielt hatte, vertrat Hans Lossmann in der „Bühne“ die Ansicht, er hätte unbedingt den Part des Kesselflickers und in weiterer Folge bei der von den Handwerkern dargebrachten Einlage die Thisbe spielen müssen.¹⁴⁷ Klingenberg hatte, unter Verwendung der Tieck-Übersetzung, eine eigene verknappte Fassung erstellt, in welcher die ursprünglich 2. Szene, die Zusammenkunft der Handwerker, das Stück eröffnet.¹⁴⁸

Im Gegensatz zu Grumio und Junker Schmächtig war bei Flaut eine leisere Komik gefragt. Paul Blaha beschreibt seine Darstellung als „*still, verhemmt und bescheiden*“, seine Wirkung als Thisbe kam aus reiner Ungeschicklichkeit und Verlegenheit.¹⁴⁹ Für diese Zeichnung der Figur spricht schon vom Textlichen her, dass sie sich in jener Szene, in der über mögliche Schwierigkeiten bei der Aufführung diskutiert wird, kein einziges Mal zu Wort meldet und auch sonst sehr wenig redet.¹⁵⁰ György Sebestián empfand Ernst Anders’ Gestaltung der Rolle dahingehend auch „*versonnen grotesk*“.¹⁵¹ Die Einfalt wurde ebenfalls durch das äußere Erscheinungsbild zusätzlich unterstrichen: Eine helle Perücke mit Stirnfransen und ein fast bis zu den Augenbrauen gezogener unförmiger Hut verdeutlichten das simple Wesen noch optisch. Überhaupt spielt bei dieser Partie das Kostüm eine wichtige Rolle: Durch ihre Verkleidung als Thisbe erhält die Figur im Unterschied zu den anderen hier angeführten Charakteren eine weitere komische Ebene.

Die letzte Shakespeare-Partie in der Burgtheaterlaufbahn von Ernst Anders markierte der bereits angeführte Gerichtsdiener Holzapfel. Er repräsentiert, verglichen mit den übrigen Figuren, die wohl komplexeste, da sie nicht ausschließlich die Eindimensionalität des Tölpelhaften, sondern auch Tiefgang besitzt, wenngleich dieser sofort wieder komische Wirkung erzielt und dessen Notwendigkeit von der Spielvorlage her nicht zwingend besteht, sondern hier eine Auslegung des Regisseurs Otto Schenk war. Vom Angeklagten Konrad als „Esel“ tituliert,

¹⁴⁷ Die Bühne, 7/1960, S. 9.

¹⁴⁸ Shakespeare, William; Klingenberg, Gerhard (Bearb.): „Ein Sommernachtstraum“. Textbuch des Burgtheater, S. 1

¹⁴⁹ Kurier, 21.9.1970, S. 7.

¹⁵⁰ Shakespeare, William; Klingenberg, Gerhard (Bearb.): „Ein Sommernachtstraum“. Textbuch des Burgtheater, S. 23

¹⁵¹ Kronen Zeitung, 21.9.1970, S. 12.

verliert Holzapfel darüber völlig die Fassung, was ihn zuerst wütend werden, dann gar – von dieser Beleidigung schwer getroffen – in Tränen ausbrechen lässt. Seine Verzweiflung darüber, dass die Feststellung, er sei ein Esel, nicht aufgeschrieben wurde, kontrapunktiert aber den Gefühlsausbruch sogleich und erweckt Belustigung beim Publikum.¹⁵² Diese ruft er hauptsächlich durch seine oben angesprochene Meisterschaft in der fehlerhaften Anwendung von Fremdwörtern und Redewendungen hervor, die von allen hier erwähnten Figuren bei ihm am stärksten ausgeprägt ist. Auch hier wurde wiederum auf eine im konkreten Falle fransige rote Perücke als unterstreichendes Attribut zurückgegriffen.

Die Komiker werden in „Viel Lärm um Nichts“ erst relativ spät eingeführt. Holzapfel und seine Untergeben erscheinen zum ersten Mal Mitte des dritten Aktes, nachdem Don Juan Hero bei Claudio verleumdet und die bislang heitere Handlung eine Wendung erfährt. Die oben erwähnte große Szene der absurden Gerichtsverhandlung erfolgt unmittelbar auf die geplatzte Hochzeit und Beatrices Forderung nach Rache für ihre Cousine.

Interessanterweise finden sich unter den Kritiken zu dieser Rolle zwei Besprechungen, die sich von der Darstellung des Holzapfel nicht gänzlich überzeugt zeigten. Während etwa Viktor Reimann in der „Kronen Zeitung“ ihn als „*Genie der Torheit*“ bezeichnete¹⁵³ und die „Presse“ konstatierte, die beiden Gerichtsdienner hätten in der Interpretation durch Ernst Anders und Hugo Gottschlich „*Einfalt von Shakespeares Gnaden*“ erhalten¹⁵⁴, empfand Fritz Walden in der „Arbeiter-Zeitung“, es sei dem Regisseur nicht gelungen, den „*Eigenbestand an Humor dieses so bewährten Schauspielers aufzuschließen*“¹⁵⁵. Hans Lossmann in der „Bühne“ vermeinte sogar, eine Nachahmung Otto Schenks erahnt zu haben.¹⁵⁶

Gegenüber den oben erläuterten Rollen erfüllen die beiden noch fehlenden Partien, wie erwähnt, einen anderen Zweck: Es sind dies der junge Schäfer aus „Ein Wintermärchen“ und der dem „Kaufmann von Venedig“ entstammende Lancelot Gobbo. Beide Stücke wurden von Shakespeare trotz der wenig entsprechenden Ausgangshandlungen als Komödien bezeichnet, was wiederum die Stellung der beiden Figuren im Vergleich verändert. Von der Struktur her besteht kaum ein Unterschied zu den anderen Charakteren, Derbheit und Einfalt dominieren

¹⁵² „Viel Lärm um Nichts“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1975 (01h:59m).

¹⁵³ Kronen Zeitung, 17.3.1975, S. 13.

¹⁵⁴ Die Presse, 17.3.1975, S. 5.

¹⁵⁵ Arbeiter-Zeitung, 18.3.1975, S. 14.

¹⁵⁶ Die Bühne, 4/1975, S. 6.

sowohl Gobbo als auch den jungen Schäfer, ihnen fällt aber die Aufgabe des Kontrastierens eines generell tragischen Plots zu.

Der Schäfer und seine Familie bilden somit den Gegenpart zur schicksalhaften Haupthandlung, die sie mit ihrer Arglosigkeit und Einfalt auflockern, sind aber dadurch untrennbar mit ihr verbunden, dass sie die verstoßene Königstochter bei sich aufnehmen. Die Figur, die Ernst Anders verkörperte und für dessen Darstellung die „Bühne“ ihn, wie oben angesprochen, zu den Besten des Theaterjahres 1962 wählte, läuft im Personenverzeichnis des englischen Originals schlicht unter „Clown“, die Übersetzung Wielands benennt sie bezeichnenderweise Hans Wurst; sie bezieht ihre Komik vor allem aus zwei Szenen, in denen sie von dem Gauner Autolycus, am Burgtheater dargestellt von Heinrich Schweiger, ohne es zu bemerken bestohlen wird und ihn überdies beim zweiten Zusammentreffen nicht mehr wiedererkennt. Josef Gielens Inszenierung kam bei der Presse bis auf einen kompletten Verriss durch Hans Weigel in der „Kronen Zeitung“ überwiegend gut an, Ernst Anders wurde in allen sonstigen Kritiken ausschließlich mit positiven Rezensionen bedacht, besonders in jenen Besprechungen, die sich nicht uneingeschränkt von der Regie oder dem Stil der Schauspieler überzeugt zeigten, hob man seine Darstellung als Pluspunkt der Produktion hervor.¹⁵⁷ Karl Löbl beschrieb ihn als der „Unvergleichliche“¹⁵⁸, während er für die „Bühne“ einen „immer kostbareren Schatz des Burgtheaters“ bedeutete¹⁵⁹.

Noch stärker als der junge Schäfer repräsentiert die Rolle des Lancelot Gobbo das auflockern-de Element. Er ist der einzige durchgehend vorkommende Mitwirkende, der die Funktion des Spaßmachers vertritt, welcher es aufgrund der Übermacht Shylocks und der damit einhergehenden düsteren Stimmung bedarf. Von allen bisher genannten Charakteren hebt er sich durch die ihm zugeschriebenen Attribute ab: Er erscheint als der Gewitzteste und Durchtriebenste, obwohl auch er Einfalt sowie die obligaten Schwierigkeiten mit der Sprache mitbringt, und erfüllt zudem den Part des Boten zwischen Jessica und Lorenzo, erhält also im Gegensatz zu den anderen Figuren noch eine weitere Aufgabe zusätzlich zur Unterhaltung. Die Aufführung unter der Regie Adolf Rotts konnte nicht hundertprozentig überzeugen, hauptsächlich wurden ein zu konturenloser Stil und eine unzureichende Profilierung der Darsteller bemängelt, wobei Ernst Deutsch in der Rolle des Shylock von dieser Kritik einhellig ausgenommen war. Ernst Anders wurde zwar auch überwiegend mit positiven Rezensionen bedacht, allerdings im Ver-

¹⁵⁷ Express, 21.11.1962, S. 5, bzw. Kurier, 21.11.1962, S. 6.

¹⁵⁸ Express, 21.11.1962, S. 5.

¹⁵⁹ Die Bühne, 1/63, S. 2.

hältnis zu den früheren Rollen nicht mehr ausschließlich. Die „Bühne“ bezeichnete ihn als „*Prachtexemplar eines Lancelot Gobbo*“¹⁶⁰, etwas konkreter äußerten sich die Salzburger Nachrichten, die seine Gestaltung „*saftig drollig*“¹⁶¹ empfand, während das „Volksblatt“ sie für „*super-grotesk*“¹⁶² hielt.

Von allen Clowns finden sich am ehesten zwischen ihm und Grumio Parallelen, der ebenfalls eine Dienerfigur ist, während den anderen erwähnten Partien die Gewitztheit dieser beiden Figuren fehlt. Auffällig erscheint hierbei, dass sich die gleiche Eigenschaft in einer Parallelität bei der Maskenwahl niederschlägt: Für diese beiden Rollen musste Ernst Anders keine hellen unvorteilhaften Perücken tragen, die bei den anderen Figuren als Zeichen der Naivität und Unbedarftheit gesehen werden können.

Neben der Einfalt als vordringlichstem charakterlichem Zeichen ist allen diesen Rollen als weiteres Merkmal gemein, dass sie keine liebenswürdigen Partien darstellen. Zwarwohnt ihnen durchaus ein sympathisches Moment inne, jedoch fehlt das Herzliche, das sich in sehr vielen Rollen findet, die Ernst Anders verkörperte. Die Entwicklung innerhalb dieser Gruppe zeigt, dass die späteren Partien (Flaut, Holzapfel) mehr Tiefgang besitzen und in Richtung Charakterrolle tendieren, wobei Letzteres auch bereits für Lancelot Gobbo gilt. Das Tiefgründige schlägt, wie erwähnt, durch die komische Wirkung seines Ausdrucks sofort wieder ins Lächerliche über, bleibt aber dennoch eine Erweiterung des Spektrums der Figuren gegenüber der Einschichtigkeit der frühen Shakespeare-Partien.

Die im Kapitel über die schauspielerische Charakteristik erwähnte Überzeichnung trifft im Falle der Clowns besonders zu. Durch ihre Funktion des Spaßmachers und die dadurch bedingte überspitzte Art bedürfen sie zum einen zwar einer drastischeren Darstellungsweise, allerdings bewegt sich diese stark an den Grenzen zum Outrieren. Basierend auf den Kritiken zu den entsprechenden Auftritten gibt es diesbezüglich lediglich eine Erwähnung bei Lancelot Gobbo, die sich aber auch nur auf Ansätze bezieht.

Nach dem Holzapfel 1975 hat Ernst Anders in keinem weiteren Shakespeare-Stück mehr mitgewirkt, obwohl diese unter Benning und Peymann kontinuierlich auf dem Spielplan standen,

¹⁶⁰ Die Bühne, 12/1967, S. 6.

¹⁶¹ Salzburger Nachrichten, 6.11.1967, S. 6.

¹⁶² Volksblatt, 7.11.1967, S. 7.

etwa „Wie es euch gefällt“ oder „Maß für Maß“, und passende Rollen darin vorhanden gewesen wären.

4.3.1.2. Nestroy und Raimund

Nach den Dramen William Shakespeares wurde Ernst Anders am öftesten in den Possen Nestroy besetzt. Sechs Rollen, davon zwei Nestroy-Partien und eine Scholz-Partie, zählten zu seinem Burg-Repertoire. Nestroy stand im relevanten Zeitraum kontinuierlich, wenn auch nicht übermäßig oft auf dem Spielplan des Burgtheaters. Die Auftritte finden sich hauptsächlich in den 1960-er und frühen 1970-er Jahren, danach spielte er nur noch in einem weiteren Stück Anfang der 1980-er Jahre. Dies ist vor allem unter dem Blickpunkt zu betrachten, dass während der Direktion Benning elf Stücke zur Premiere kamen, Ernst Anders aber nur für eines davon berücksichtigt wurde. Der Grund dafür scheint weder in der Ermangelung entsprechender Figuren noch in der Eignung für diesen Typus gegeben. Im Gespräch bestätigte Achim Benning, Ernst Anders hätte durchaus Rollen wie z.B. jene des Kampl im gleichnamigen Stück verkörpern können¹⁶³. Als Josef Meinrad den Part zurücklegte, fiel er in der Zweitbesetzung allerdings Otto Tausig zu, obwohl Ernst Anders für diese Rolle „frei“ gewesen wäre, da es laut Spielplan zu keiner Überschneidung mit der im Akademietheater angesiedelten Produktion „Maria kämpft mit den Engeln“ kam.¹⁶⁴

Im Gegensatz zu den Partien des vorangegangenen Kapitels sind die Nestroy-Figuren viel stärker in die Haupthandlung integriert, sie entsprechen nicht mehr der komischen Person im herkömmlichen Sinne, sondern bereits einer komischen Charakterrolle.¹⁶⁵ Die im Folgenden angeführten Rollen repräsentieren allesamt keine der scharfzüngigen Figuren vom Format einer Titus Feuerfuchs oder Nebel, sondern einfältige und unbeholfene Kreaturen, deren Komik sich aus diesen beiden Quellen speist. Einerseits erzeugt die Hilflosigkeit gegenüber der Situation, in der sie sich befinden, unterhaltsame Momente, andererseits wirken sie durch ihre Einfalt und die daraus resultierenden Reaktionen komisch. All das manifestiert sich bei Nestroy besonders über die Sprache. Anders als bei Shakespeares Clowns geht Nestroy Wortwitz tiefer.

¹⁶³ Gespräch mit Achim Benning, Mitschnitt im Besitz der Verfasserin.

¹⁶⁴ Die Bühne, 3-6/1981 bzw. 9-10/1981, S.28.

¹⁶⁵ Brauneck, Manfred; Gérard Schneiling (Hg.): Theaterlexikon, Bd. 1. Rowohlt, Reinbek 2007, S. 547.

Analog zu den Shakespeare-Rollen steht hier ebenfalls eine komische Liebhaberpartie am Anfang. Die Figur des Herrn von Gigl aus „Das Mädl aus der Vorstadt“ trägt als Auslöser der Geschehnisse sowie durch ihre tapsige und ungelenke Art wesentlich zur Komödiantik des Stücks bei.

Das Burgtheater zeigte die Posse unter der Regie Leopold Lindbergs als Beitrag zum Nestroy-Jahr bei den Wiener Festwochen und konnte insgesamt eine glanzvolle Besetzung aufbieten: Josef Meinrad als Schnoferl, Susi Nicoletti als Frau von Erbsenstein, Johanna Matz in der titelgebenden Partie der Thekla sowie Richard Eybner und Hans Thimig.

Für Ernst Anders bedeutete die Produktion den ersten Einsatz in einem Nestroy-Stück an der Burg und zugleich die Herausforderung, mit einer um einiges schwächer gezeichneten Rolle neben Josef Meinrad bestehen zu müssen. Zwar hatten die Beiden bereits mehrere Male miteinander gespielt, der direkte Vergleich war aber noch nie so stark wie in diesem Fall gegeben. Meinrads Darstellung stieß zudem bei sämtlichen Kritikern auf ungeteilte Zustimmung, die „Presse“ beschrieb ihn als „Nestroy 1962“¹⁶⁶, für die „Bühne“ hatte er sich zu „schier unvorstellbaren Nestroy-Gründen hochgespielt“¹⁶⁷.

Der Herr von Gigl, ein tollpatschiger und unbeholfener junger Mann aus der gehobenen Schicht, der seine Verlobung mit der von Schnoferl heimlich verehrten Frau von Erbsenstein platzen lassen will, weil er sich in die Stickerin Thekla verliebt hat und somit der Auslöser aller Verwicklungen wird, entspricht, wie erwähnt, einerseits dem Liebhaberbild, beinhaltet aber durch seine ungestüme und zugleich ängstliche Art auch komisches Potenzial. Dennoch ist sie von der Gesamtstruktur, gemessen an Schnoferl, wesentlich weniger ergiebig als dieser, was die Anforderung, nicht abzufallen, alleine schon schwierig gestaltet. Ernst Anders gelang es mit seiner Darstellung, beiden Ebenen gerecht zu werden: Er zeichnete die Verliebtheit und Unbeholfenheit der Figur ebenso wie die daraus resultierende Komik und konnte sich dazu ohne Probleme an der Seite des mit Lobeshymnen überschütteten Kollegen behaupten. Wie Meinrad erhielt auch er ausschließlich hervorragende Kritiken, die eine hohe Wertschätzung für seine Charakterisierung ausdrücken, wie die nachstehenden Beispiele veranschaulichen:

„Die andere Meisterleistung bietet Ernst Anders als Herr von Gigl. Dieses jähre Schwanken zwischen Schüchternheit und Draufgängertum, zwischen Verzweiflung und entschlossener

¹⁶⁶ Die Presse, 9.6.1962, S. 11.

¹⁶⁷ Die Bühne, 7/1962, S. 3.

*Kampfbereitschaft ist von einer Komik und Liebenswürdigkeit, die reine Freude erweckt.*¹⁶⁸

„Wie er da hilflos ist und schüchtern, wie er vergeht vor Furcht, ein schmachtendes, verwirrtes Häufchen Liebeskummer – das macht ihm so bald keiner nach.“¹⁶⁹

In den meisten Besprechungen wird seine Darstellung unmittelbar nach der Josef Meinrads genannt, immer mit dem Verweis auf deren Adäquatheit. Die anderen Mitwirkenden wurden teils einen Schritt hinter ihnen eingestuft, besonders deutlich drückte dies die Rezension der „Bühne“ aus:

„Die übrigen [...] konnten diesen beiden Nestroy-Erfüllungen nur mit Respektabstand folgen.“¹⁷⁰

Die „Bühne“ führte ihn auch bei ihrer Wertung über die „Gewinner“ des abgelaufenen Theaterjahres, die aufgrund ihrer überzeugenden Leistungen den Durchbruch geschafft hatten, an und hob dabei erneut hervor, dass es ihm als noch jungem Schauspieler gelungen sei, Josef Meinrad ein gleichwertiger Partner zu werden.¹⁷¹

Obwohl der Erfolg als Nestroy-Darsteller groß war, dauerte es vier Jahre, bis er wieder eine solche Rolle übertragen bekam, was aber insofern relativiert gesehen werden muss, als es während dieser Zeitspanne am Burgtheater lediglich zwei weitere Inszenierungen gab. Dafür brachte man im Juni 1966 unter der Regie Axel von Ambessers im Akademietheater gleich zwei Werke an einem Abend zur Aufführung, „Frühere Verhältnisse“, worin Ernst Anders den Scheitermann spielte, und „Der Affe und der Bräutigam“ mit Ernst Anders in der Nestroy-Rolle des Hecht.

Die beiden Partien liegen auf unterschiedlichen Richtungen und Komikansprüchen: Handelt es sich bei dem ehemaligen Knecht und nunmehrigen Holzhändler Scheitermann um einen eher passiven und schwächlichen Charakter, der alles über sich ergehen lässt, so stellt Hecht im Gegensatz dazu eine bewegliche dumm-schlaue Dienerfigur dar.

Scheitermann lässt die Launen seiner Frau, einer Professorentochter, der er sich durch seine geheim gehaltene, weil sozial niedrigere Herkunft unterlegen fühlt, ebenso resigniert über sich

¹⁶⁸ Die Presse, 9.6.1962, S. 11.

¹⁶⁹ Express, 8.6.1962, S. 7.

¹⁷⁰ Die Bühne, 7/1962, S. 3.

¹⁷¹ Die Bühne, 2/1963, S. 30.

ergehen wie die Erpressungen seines früheren Herrn Muffl. Diesem gegenüber zeigt er zumindest Ansätze von Widerstand, der sich aber mit der ersten harschen Reaktion bzw. Drohung seines ehemaligen Prinzipals in Luft auflöst. Erst als ihm ein vermeintliches Verhältnis der beiden zu Ohren kommt, reagiert er eifersüchtig und duldet keinen Einspruch mehr. In den Kritiken wurde wiederholt bemerkt, dass Ernst Anders für diese Partie noch etwas zu jung gewirkt habe.¹⁷² Allerdings konnte er den Anforderungen des Autors gerecht werden. Gertrude Obzyna im „Express“, die zu jenen Rezensenten gehörte, die das Alter als nicht richtig empfanden, erwähnt in diesem Zusammenhang ein für Nestroy besonders wichtiges Detail: Sie bezeichnete ihn als „*Nestroy-Spieler von Klasse, der von sich aus kein Alzerl zuviel macht*“.¹⁷³ Noch deutlicher schreibt Paul Blaha im „Kurier“:

„[...] an seinem Scheitermann wird Nestroy's Geist lebendig; Nestroy's Stil in Tonfall, Beweglichkeit und Geste, Nestroy's Echtheit.“¹⁷⁴

Dass man Ernst Anders jedoch nicht unbedingt mit Nestroy in Verbindung brachte, zeigt ein Kommentar Friedrich Torbergs zu der Inszenierung. In seinem Buch „Das fünfte Rad am Thespiskarren“ hält er fest, dass Ernst Anders sich als veritable Nestroydarsteller entpuppte.¹⁷⁵ Da auf „Das Mädl aus der Vorstadt“ keine weitere Rolle in diese Richtung folgte und die Entwicklung bei den Komödienpartien hin zu liebenswürdigen und verschrobenen Charakteren in Stücken abseits der österreichischen Literatur ging, wurde dieser mögliche Aspekt anscheinend nicht in Betracht gezogen.

Womit man Ernst Anders sehr wohl assoziierte, war jene Art von Partien wie die des Karl Maria Tiburtius Hecht, die Nestroy für sich selbst schrieb. Wie schon erwähnt, handelt es sich um keinen der bissigen, scharfen Parts, sondern um eine sehr einfältige, aber umtriebige Diennerfigur. So zeigt er sich äußerst erstaunt, dass die Stubenmädchen an dem Ort, wohin er seinen Herrn, den dümmlichen Gutsbesitzer von Mondkalb, begleitet hat, ganz anders aussehen als zu Hause, wo die Gärtner außerdem nur Söhne haben, während es hier auch Töchter gibt, von denen er gleich eine ins Auge fasst. Die Komik des Stückes liegt in der Einfügung eines in der Handlung realen Affen, dem aus einem Zirkus entwischten Mamok, und den aus der Verwechslung mit dem als Affen kostümierten Mondkalb resultierenden Missverständnissen, die unter anderem dazu führen, dass Hecht, in der Annahme, seinen verkleideten Herrn vor

¹⁷² Salzburger Nachrichten, 21.6.1966, S. 7, Volksblatt, 21.6.1966, S. 7, bzw. Express, 20.6.1966, S. 5.

¹⁷³ Express, 20.6.1966, S. 5.

¹⁷⁴ Kurier, 20.6.1966, S. 7.

¹⁷⁵ Torberg, Friedrich: Das fünfte Rad am Thespiskarren, Bd. 1. Langen Müller, Wien 1966, S. 202.

sich zu haben, Mamok um die Einwilligung zur Ehe mit Genoveva bittet, die ihn daraufhin für verrückt hält.

Im Unterschied zu „Fröhliche Verhältnisse“ bedarf es für die Rolle des Hecht nun einer drastischen Komik, die sich in Kostüm und Maske widerspiegelte. Mit geringelten Stutzen zur Livré und in die Stirn gekämmten Haaren wurde schon optisch auf das simple Gemüt der Figur angespielt. Da Hecht diese Eigenschaft mit den meisten anderen Personen des Stücks gemein hat, besteht bei dieser Posse die Gefahr der Überzeichnung. Axel von Ambesser hatte denn auch für den zweiten Teil des Abends einen etwas zu dick aufgetragenen Regiestil gewählt, der sich in der Führung der Mitwirkenden störend niederschlug, Ernst Anders konnte sich laut Presse als einer der wenigen aus eigenen Mitteln davon freihalten.¹⁷⁶ Überhaupt erschien er, verglichen mit Scheitermann, für diese Partie als eine geradezu ideale Besetzung. Im „Kleinen Volksblatt“ wurde ihm bescheinigt, er sei mit der Mischung aus frech, gutmütig und spritzig in seinem Element.¹⁷⁷ Otto Basil sah in seiner Darstellung die Wurzeln der Alt-Wiener Volkskomödie vergegenwärtigt:

„Auch diesmal ist Ernst Anders [...] von bezwingender Kasperhaftigkeit und mimischer Delikatesse – der alte Hans Wurst scheint da in verfeinerter Form, eines wienerischen Piccolo Teatro würdig, wieder auferstanden zu sein[...].“¹⁷⁸

Gleichsam als ein Verwandter Hechts kann Rochus aus „Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses“ angesehen werden. Er ist ebenfalls ein Diener mit einem einfältigen, rührigen Charakter, dem Nestroy über die Sprache noch ein zusätzliches Indiz für seine Unbedarftheit mitgegeben hat. Rochus verwendet einerseits Redewendungen falsch („Topfen und Schmalz verloren“¹⁷⁹) und gebraucht, analog zu Melchior in „Einen Jux will er sich machen“, das Wort „unverdorben“ als Attribut zu unterschiedlichsten Begebenheiten. Auch hier entsprach der Charakter wiederum dem, was von Ernst Anders erwartet wurde, er habe „quickebendig und von frechem Pfiffiguscharme wie stets bei solchen Gelegenheiten“.¹⁸⁰

Die selten gezeigte Posse wurde 1971 unter ihrem Alternativtitel in der Regie von Leopold Lindtberg am Burgtheater herausgebracht. Neben Ernst Anders in der Wenzel-Scholz-Rolle

¹⁷⁶ Express, 20.6.1966, S. 5, bzw. Wochenpresse, Nr. 25/22.6.1966, S. 19.

¹⁷⁷ Volksblatt, 21.6.1966, S. 7.

¹⁷⁸ Neues Österreich, 21.6.1966, S. 7.

¹⁷⁹ Nestroy, Johann: „Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimniß des grauen Hauses“. Auf: <http://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/list>, S. 20 (9.4.2017)

¹⁸⁰ Express, 25.1.1971, S. 7.

spielte Heinrich Schweiger die Nestroy-Partie des Blasius Rohr. Wie schon bei „Der Affe und der Bräutigam“ stehen einander Untergebener und Herr (Rohr) in puncto Naivität um nichts nach. Im Unterschied zu Hecht ist Rochus aber eine loyale Seele, die aus Verbundenheit bei Blasius bleibt, selbst als dieser wieder arm wird. Er verhilft ihm zu Gelegenheitsjobs und überredet ihn, auf einem Ball Geige zu spielen, bei dem sein Schicksal sich zum Guten wenden wird und gewinnt somit eine Dimension dazu, die dem Charakter nicht nur komische, sondern auch liebenswürdige Wirkung verleiht. Die Komik erhielt in Ernst Anders’ Darstellung einen leisen Unterton, sie blieb nicht nur auf die Unterhaltung beschränkt, sondern die Figur glich einem „*tieftraurigen Clown*“¹⁸¹ in all seiner Ambivalenz. György Sebestyen sah ihn dadurch als Einzigen die Anforderungen des Stückes erfüllen, die die Regie nicht ganz zu ergründen vermocht hatte, als „*ein hemmungsloser und doch so stiller Komiker der Melancholie*“ konnte er die fehlende Tiefe in der lustigen Umgebung aufbringen¹⁸².

Mit der darauf folgenden Partie des Malers Arnold in „Unverhofft“ veränderte sich das Rollenbild. Arnold besitzt kein naives Gemüt, er unterhält eine Liebschaft zu einer verheirateten Frau, für die er einen kecken Verehrer zum Duell fordert. Von den Figuren der Nestroy-Gruppe erscheint diese am realistischsten. Wie der Herr von Gigl stellt auch Arnold einen Liebhaber dar, der zweimal zum Auslöser der Missverständnisse wird. Durch eine von ihm in der Wohnung Herrn von Ledigs verlorene und schlecht lesbare Karte seiner Geliebten Gabriele glaubt dieser, Gabrieles Ehemann Herr von Walzl sei der Vater des sich plötzlich auf seinem Bett befindlichen Kindes. Ledigs Besuch bei Walzl lässt die Affäre beinahe auffliegen und bringt ein gut gehütetes Familiengeheimnis zu Tage. Arnolds Kommentar, das Kind könne das Ergebnis einer kurzen Beziehung im letzten Sommer sein, bringt Ledig zu der Überzeugung, er selbst sei Vater, er macht den Buben, der sich schließlich als Sohn seines Neffen herausstellt, zu seinem Universalerben.

Im Gegensatz zu den anderen Figuren erscheint Arnold nicht komisch, er wirkt weder naiv oder sonderlich liebenswürdig.

„*Hinreißend sodann [...] Ernst Anders, als der junge und verliebte Maler, dem spitzbübischeschwärmerischer Nestroy-Humor über das ganze Gesicht strahlt [...].*“¹⁸³

¹⁸¹ Salzburger Nachrichten, 25.1.1971, S. 3.

¹⁸² Kronen Zeitung, 24.1.1971, S. 15.

¹⁸³ Arbeiter-Zeitung, 3.10.1971, S. 4.

Wie viele der Nestroyischen Liebenden ist auch Arnold nur eher oberflächlich charakterisiert. Aus den Kritiken von „Bühne“ und „Kronen Zeitung“ geht hervor, dass Ernst Anders ihm schärfere Konturen verlieh, während der „Kurier“ noch zusätzlich von einer melancholische Komponente sprach.¹⁸⁴

*„[...] da war der verlässliche Ernst Anders, der sich mit der bloßen Zeichnung eines schwärmerischen Malers nicht zufrieden gab [...]“¹⁸⁵
 „Nur Ernst Anders dringt etwas tiefer [...]“¹⁸⁶*

Ab Jänner 1972 alternierten Ernst Anders und Herbert Kucera als Arnold, da Ernst Anders Anfang März in Berlin die Titelrolle in Molières „Der Wirkkopf“ spielte.

Zwischen „Unverhofft“ und der nächsten, zugleich letzten Rolle der Nestroy-Gruppe, jener des Schnoferl aus „Das Mädl aus der Vorstadt“, liegen über neun Jahre. Sie kann als der Höhepunkt der Nestroy-Figuren in der Karriere von Ernst Anders angesehen werden. Der Winkegent Schnoferl repräsentiert von allen hier zu erwähnenden Partien die herzlichste. Selbst in stiller, aussichtslos scheinender Liebe der Frau von Erbsenstein ergeben, versucht er zwischen ihr und seinem jungen Freund Gigl zu vermitteln, da dieser die Verlobung wegen der Stickerin Thekla lösen will. Von deren Lauterheit beeindruckt, versucht er ihr zu helfen, als er erfährt, dass sie die Tochter jenes Mannes ist, der einen Diebstahl begangen haben soll, bei dem er selbst geschädigt wurde. Durch Zufall kann er schließlich in Herrn von Kauz, dem Onkel seiner Angebeteten, den wahren Drahtzieher des Verbrechens entlarven, der sich selber bestehlen ließ, um einen Erbschaftsanteil nicht auszahnen zu müssen. Aus Rücksichtnahme auf die Reputation der Familie schweigt Schnoferl jedoch über die wahren Begebenheiten und erhält für diesen „Liebesdienst“ schließlich die Hand Frau von Erbsensteins.

Schnoferl fehlt, wie den zur selben Zeit entstandenen Charakteren des Weinberl und des Kilian Blau, die gewohnte Schärfe anderer Nestroy-Rollen, wobei er sehr wohl über Witz und Scharfsinn verfügt, die jedoch in abgemilderter Form zutage kommen. In der Figurenentwicklung stellte dies bei Nestroy eine Neuheit dar, ebenso wie die Tatsache, dass Schnoferl diese Eigenschaften nicht für sich nutzt, sondern zum Wohl seiner Mitmenschen.¹⁸⁷ Es war somit auch die gutmütige Komponente, die im Spiel von Ernst Anders hervortrat, während die gewohnte Nestroyische Bissigkeit in der Figurenzeichnung im Hintergrund stand:

¹⁸⁴ Kurier, 2.10.1971, S. 13.

¹⁸⁵ Bühne, 11/1971, S. 6.

¹⁸⁶ Kronen Zeitung, 3.10.1971, S. 16.

¹⁸⁷ Mautner, Franz H.: Nestroy. Lothar Stiem Verlag, Heidelberg 1974, S. 241.

„[...] seinem mokanten, durch die Glatzenperücke gealterten Kerl fehlt dann die Schärfe – mit Wärme und Herzlichkeit ist er gleich bei der Hand.“¹⁸⁸

„Das Erfreuliche des Abends [...] war vor allem Ernst Anders, der einen sehr, fast schon zu gutmütigen [...] Winkelagenten Schnoferl [...] spielte [...].“¹⁸⁹

Da Schnoferl aber, wie erwähnt, keine der scharfen Nestroy-Partien ist, sondern ein untypisches Gros an Liebenswürdigkeit in sich trägt, kann die Interpretation mit Fokussierung auf diesen Charakterzug als legitim und auch gangbar angesehen werden. Es erscheint zudem signifikant, dass die zentralste Rolle in einer der bekannteren Possen, die Ernst Anders gespielt hat, ein außergewöhnlich liebenswertes Wesen kennzeichnet. Der Schnoferl blieb seine letzte Nestroy-Partie am Burgtheater, trotz weiterer Produktion während der Ära Benning.

Eine Figur, die Ernst Anders nach eigener Aussage gerne übernommen hätte, aber nie erhalten hat, war die des Knieriem in „Lumpazivagabundus“.¹⁹⁰ Zweimal stand das Stück während seines Engagements auf dem Spielplan des Burgtheaters, beide Male fiel die Rolle anderen Darstellern zu. 1969, in der Inszenierung Axel von Ambessers, verkörperte sie Attila Hörbiger, 1986, unter der Regie von Michael Kehlmann, Fritz Muliar. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass Ernst Anders die Partie in „Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangstag“, der Fortsetzung des „Lumpazivagabundus“, hätte übernehmen sollen, deren Aufführung für die erste Saison der Direktion Benning geplant war. Die Vermutung beruht auf der Spielplanankündigung in der „Bühne“, die ihn als Einzigen der Mitwirkenden nennt und die Rolle des Knieriem als die „prominenteste“ darstellt.¹⁹¹ Das Projekt kam jedoch nicht zustande, stattdessen wurde „Umsonst“ angesetzt, ohne die Mitwirkung Ernst Anders’.

Parallel zu den Nestroy-Figuren stand auch bei den Raimund-Rollen das Naive und Liebenswerte im Mittelpunkt. Dieser Aspekt findet sich hier vor allem bei dem Steinbrecher Hans aus „Moisasurs Zauberfluch“ und Florian Waschblau aus „Der Diamant des Geisterkönigs“ in noch reinerer Form als bei den oben genannten Charakteren.

Bei Raimund verschoben sich die Anforderungen im Vergleich zu Nestroy. Die Komik bedarf weniger Schärfe, sondern vielmehr liebenswürdiger Ansätze. Das Sozialkritische und Realisti-

¹⁸⁸ Kurier, 11.2.1980, S. 11.

¹⁸⁹ Bühne, 3/1980, S. 8.

¹⁹⁰ Hörzu, Nr.45/1966, S. 37.

¹⁹¹ Die Bühne, 7/1976, S. 2.

sche Nestroy wird noch von den Einflüssen des Zauberspiels überlagert. Insgesamt war Ernst Anders am Burgtheater in drei Raimund-Stücken zu sehen, wobei er noch eine vierte Rolle, die des Bartholomäus Quecksilber in „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“, hätte übernehmen sollen. Da die Premiere im Rahmen der Bregenzer Festspiele 1968 stattfand, bat Ernst Anders Direktor Hoffmann aufgrund der intensiven vorangegangenen Saison, in der er drei Premieren gehabt hatte, ihn von der Verpflichtung zu entbinden¹⁹², stattdessen spielte Fritz Grieb den Part. Die Kritik im „Volksblatt“ bezog sich auf diese vergebene Chance, indem sie das Fehlen der wichtigsten Komponente in der Darstellung Griebs bei Anders als von vornherein gegeben sah:

„Wenn man denkt, Ernst Anders wäre der Bartholomäus Quecksilber [...] Im Quecksilber aber ist der alte Kasperl versteckt, der unser Kindergemüt mobilisieren und uns ‚mitreißen‘ muß. Kurz, er muß uns spontan sympathisch sein, uns erobern.“¹⁹³

Für eine weitere Raimund-Rolle, die er während seines Grazer Engagements auch schon gespielt hatte, wurde er allerdings nicht berücksichtigt: Den Valentin in der Lindtberg-Inszenierung von „Der Verschwender“ zu Beginn der Direktion Benning spielte, nach 1955 und 1963, bereits zum dritten Mal Josef Meinrad. Zwar gab es letztendlich noch eine Zweitbesetzung für die Rolle, die aber Erich Auer hieß, wobei die Möglichkeit in Betracht zu ziehen ist, dass die Entscheidung auf Auer fiel, um einen direkten Vergleich zwischen Meinrad und Anders zu unterbinden.

Hans und Florian Waschblau vereint, wie angesprochen, ihr liebenswertes und einfältiges Wesen. Sie zeichnen sich vor allem durch ihren guten und treuen Charakter aus, der ihnen Menschlichkeit verleiht und die belustigende Wirkung ihrer Naivität wieder relativiert.

Hans und seine Frau Mirzel, ein armes Steinbrecherpaar, stehen in „Moisasurs Zauberfluch“ für Humanität und Hilfsbereitschaft. Sie nehmen Alzinde, die als altes Weib auf die Erde verbannte Königin des Diamantenreiches, uneigennützig bei sich auf, obwohl sie bemerkt haben, dass sie Diamanten weint. Sie bilden mit ihrem Verhalten den Kontrast zur Figur des wohlhabenden Bauers Gluthahn, der Alzinde keine Hilfe gewährt, seine Meinung aber rasch ändert, als er von den Edelstein-Tränen erfährt und dafür den Tod seiner kranken Frau in Kauf nimmt. Mirzel und Hans würden selbst im Reichtum in ihren geliebten Bergen bleiben wollen, wo sie sich trotz schwerer Arbeit, aber dank ihrer Liebe zueinander, glücklich und zufrieden

¹⁹² Information von Wolfgang Anders.

¹⁹³ Volksblatt, 4.9.1968, S. 7.

fühlen. Während Mirzel den praktischen Teil des Paars darstellt, verkörpert Hans den unbekümmerten, fröhlichen Naturburschen, der mit einem Lied über die Schönheit des Waldes auftritt und an seinem Dackel hängt. Ernst Anders als Hans und Christiane Hörbiger als Mirzel waren ein paar der Wenigen, die „richtige“ Menschen darzustellen hatten, und erweckten diese vor allem mit Herzlichkeit und frischer Natürlichkeit zum Leben. Hans Weigel mokierte sich in der „Kronen Zeitung“ allerdings darüber, dass bei der Besetzung gespart worden sei und statt der Beiden und Hans Thimig in der Hauptrolle des Gluthahn das Trio Gottschlich – Meinrad – Konradi die ideale Lösung gewesen wäre.¹⁹⁴ Im Falle der beiden jungen Schauspieler spiegelt sich die oben angesprochene Problematik des scheinbar fehlenden Nachwuchses für Raimund- (und auch Nestroy-) Rollen wider, indem die Forderung nach einer stetigen Replik des bereits Vorhandenen und Erprobten die Entwicklung von adäquatem Neuem hemmt.

Weitgehend frei von dieser Art der Naivität ist hingegen die Figur des Dichters Ewald aus „Die unheilbringende Krone“, der von der Göttin Lucina auserwählt wurde, ihr bei der Rettung des Königssohnes Kreon zu helfen, ohne jedoch dieser Bestimmung gewahr zu sein. Ewalds Naivität entspricht jener des schwärmerischen versponnenen Poeten; er lebt in Untermiete bei einem armen Schneider, ohne den ausständigen Zins bezahlen zu können, und ist für die von Lucina in Aussicht gestellte Krone als Lohn für seine Mühen ähnlich dem Lorbeerkrantz bereit, Gefahren auf sich zu nehmen. Den Schneider Simplizius Zitternadel, der genauso ein Werkzeug Lucinas in der Verwirklichung ihres Vorhabens wird und Ewald bei dem Abenteuer zur Seite steht, verkörperte in Rudolf Steinboecks Inszenierung Josef Meinrad.

Ewald hebt sich von den beiden anderen Raimund-Figuren insofern ab, als er im Gegensatz zu Hans und auch Florian Waschblau nicht aus Selbstlosigkeit oder Gutherzigkeit agiert, sondern wegen der in Aussicht gestellten Belohnung in Form der Krone. Der „Kurier“ vermerkte, er habe nach „Moisasurs Zauberfluch“ erneut bewiesen, dass er ein ausgezeichneter Interpret für die Dramen Raimunds sei.¹⁹⁵ In den Rezensionen der „Presse“, der „Bühne“ und der „Arbeiter-Zeitung“ wurde erwähnt, dass er der eher farblosen Figur zusätzliche Nuancen verlieh.¹⁹⁶

Da Ernst Anders, wie erwähnt, die Rolle des Bartholomäus Quecksilber abgab, folgte die nächste und letzte Raimund-Figur erst elf Jahre nach „Die unheilbringende Krone“. Für den

¹⁹⁴ Kronen Zeitung, 14.4.1960, S. 14.

¹⁹⁵ Kurier, 21.3.1961, S. 6.

¹⁹⁶ Die Presse, 22.3.1961, S. 7, Die Bühne, 5/1961, S. 2, Arbeiter-Zeitung, 22.3.1961, S. 6.

Florian Waschblau aus „Der Diamant des Geisterkönigs“, den er 1972 unter der Regie Erich Auers spielte, stellte Ernst Anders die optimale Besetzung dar. Auch er repräsentiert die menschliche Komponente des Stücks, die Treue zu seinem jungen Herrn, die sich in rührend-naiven Aktionen wie dem geplanten Verkauf seiner Habseligkeiten niederschlägt, steht der Einfalt und Arglosigkeit, die auf Unterhaltung zielt, gegenüber. Otto Rommel bezeichnet Florian als ein „Ergebnis des seelischen Erlebens von Gehemmtheit“, die komischen bzw. unzulänglichen Aspekte der Rolle werden durch einen „seelischen Adel“ kompensiert, den keine Unvollkommenheit des Charakters aufzuheben vermag.¹⁹⁷

Tatsächlich halten einander Liebenswürdigkeit und Komik bei dieser Figur mehr die Waage als bei den Nestroy'schen Dienerpartien Rochus und Hecht. In ihm findet man bereits den „Verschwender“-Valentin, der, wie erwähnt, am Burgtheater an Ernst Anders vorbeigegangen ist. Aus Anhänglichkeit steht Florian seinem Herrn Eduard auf der Suche nach einer kostbaren Statue zur Seite, die die beiden zuerst in das Reich des Zauberkönigs Longimanus und schließlich auf eine orientalische Insel führt, wo Eduard, um die Statue erlangen zu können, ein junges Mädchen finden muss, das trotz seiner 18 Jahre noch nie gelogen hat. Florian wird dabei zuerst vorübergehend in einen Pudel verwandelt und, da er sich bei Longimanus nicht gleich für seine Rücktransformation bedankt, von diesem zum „Lügenbarometer“ bestimmt: Sobald Eduard die Hand eines Mädchens, das bereits einmal eine Unwahrheit gesagt hat, ergreift, verspürt Florian Schmerzen, erst eine reine Seele lässt ihn unendliches Wohlgefühl empfinden. Analog zu Hans und Mirzel stellt auch hier der dazugehörige weibliche Part, Mariandl, den vernünftigen Teil des Paars dar. Florian handelt rein nach Gefühl und sagt in seinem Auftrittslied sogar von sich, er habe „im Kopf auf Ehr' nicht viel“¹⁹⁸.

Dass die Rolle eine relativ große Zahl von Liedern beinhaltet, neben dem oben erwähnten noch eine weitere Arie, ein Duett sowie ein Quodlibet, kam Ernst Anders insofern entgegen, als er Auftritte in Stücken mit viel musikalischem Hintergrund sehr mochte.¹⁹⁹

Bei seiner Gestaltung stand den Kritiken zufolge vor allem das Treuherzige und Menschliche, weniger das Lustig-Naive der Figur im Vordergrund. Was Florian nach Rommel in seelischer

¹⁹⁷ Rommel, Otto: Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Bindenschild-Verlag, Wien 1946, S. 50.

¹⁹⁸ Raimund, Ferdinand: Der Diamant des Geisterkönigs. In: Werke in zwei Bänden, Bd. 1. Verlag Das Bergland-Buch, Salzburg 1984, S. 184.

¹⁹⁹ TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 9.4.1977, S. 3.

bzw. charakterlicher Hinsicht auszeichnet, überstrahlte in Ernst Anders' Darstellung tatsächlich das durch seine Unzulänglichkeit komisch Wirkende.

Das naiv-liebenswürdige Moment findet sich somit als gemeinsamer Nenner der oben angeführten Rollen. Während bei den Nestroy-Partien im realistischen Umfeld mehr die erstere Komponente hervortritt, kommen in den Raimund-Partien, auch bedingt durch das märchenhafte Szenario, beide Elemente zum Tragen und verleihen den Charakteren trotz der fiktiven Rahmenhandlung die humaneren Züge. Am Schluss dieser Entwicklung steht in Konsequenz die menschlichste und liebenswürdigste Figur, interessanterweise aus der Feder Nestroys, der bereits erwähnte Schnoferl in „Das Mädl aus der Vorstadt“. Alle Rollen stellen in unterschiedlichen Zusammenhängen Sympathieträger dar. Während Gigl und Scheitermann aufgrund ihrer Unbeholfenheit fast schon Mitleid erregen, ist es bei Hecht und Rochus das Pfiffige, Gewitzte, wobei bei Letzterem auch die Herzlichkeit bereits eine Rolle spielt, die den Raimund-Figuren Hans und Florian Waschblau vor allem ihre Wirkung verleiht. Die Komödiantenrollen bei Nestroy und besonders bei Raimund kamen somit der liebenswürdigen Seite im Spiel von Ernst Anders entgegen.

Eine Ausnahme im oben beschriebenen Rollenbild gab es sowohl bei Nestroy als auch bei Raimund durch die beiden Künstlerfiguren des Dichters Ewald und des Malers Arnold. Sie fallen aus dem Rahmen der liebenswürdigen und naiven Zeichnung, tragen aber dafür die typisch versponnene und schwärmerische Art der Kunstschaffenden in sich.

4.3.1.3. Schwänke

Bei der letzten Gruppe der Komödien stehen Partien in den Schwänken von Feydeau und Labiche im Mittelpunkt. Die Stücke Georges Feydeaus bildeten Ende der 1960-er, Anfang der 1970-er Jahre einen Fixpunkt des Akademietheater-Spielplans. Bedingt durch die Wiederentdeckung des Autors auf den westdeutschen Bühnen, begannen nun auch die großen Wiener Häuser seine Komödien ins Repertoire zu nehmen. Bislang war das Burg-Publikum dem französischen Dichter nur anlässlich eines Gastspiels der „Comédie-Française“ begegnet, nun gab es fast jede Saison einen seiner Schwänke zu sehen.

Ernst Anders gehörte hierbei gewissermaßen zum „Stammensemble“ der Aufführungen: Er wirkte in drei der vier zwischen 1969 und 1973 aufgeführten Werke mit, auf ebenso viele Ein-

sätze kam neben ihm nur Helmut Janatsch. Die Figuren, die er darzustellen hatte, sind von ihrer Art her gänzlich unterschiedlicher Natur, haben aber dennoch einen gemeinsamen Nenner: Durch ihre amourösen Absichten bringen sie die jeweiligen Geschehnisse ins Rollen. Wie meistens bei Feydeau geht es in den unten angeführten Stücken um verbotene Liebesabenteuer, die Anlass zu den diversesten Verwicklungen geben, aus denen sich die Protagonisten nur mit Mühe unbeschadet herausretten können. Die Komik lebt vor allem von der Schadenfreude über das hereinbrechende Chaos aus ungeplanten Begegnungen und Verwechslungen, in dem sich die Figuren wieder finden.²⁰⁰ Jene drei Partien, die Ernst Anders darstellte, holen ihre komische Wirkung hauptsächlich aus dem Umgang mit der verfahrenen Situation und den daraus resultierenden Missgeschicken, hinzu kommt in einem Fall auch noch das Element einer physischen Unzulänglichkeit.

Diese Unzulänglichkeit spielte gleich in der ersten Produktion, „Der Floh im Ohr“, eine wesentliche Rolle. Ernst Anders verkörperte einen der aufgrund eines Handicaps skurrilsten Charaktere Feydeaus, den wegen einer Fehlbildung des Gaumens ausschließlich über Vokale kommunizierenden Camille Chandebise. Ohne einen „künstlichen Gaumen“ ist Camille nicht imstande, Konsonanten zu artikulieren, was ihn aber keineswegs daran hindert, im Geheimen einem ausschweifenden Liebesleben zu frönen, welches ihn indirekt zum Auslöser der Handlung macht. Ein Paar Hosenträger, das er von seinem Onkel geschenkt bekommen und in einem einschlägigen Hotel vergessen hat, fällt als Nachsendung dessen Frau in die Hände und weckt deren Misstrauen und Eifersucht. Beim Versuch, ihren Mann nun des Ehebruchs zu überführen, setzt sich die Maschinerie aus Verwechslungen und Doppelmoral in Bewegung.

An der durch eine Grippewelle im Ensemble mehrmals verschobenen und erst zehn Tage nach dem geplanten Premierentermin herausgekommenen Inszenierung von Jaroslav Dudek wurde vermehrt beanstandet, dass das für Feydeau notwendige Tempo und die erforderliche Leichtigkeit nicht ausreichend vorhanden waren. Während sich die Rezensenten über das Gesamtbild der Aufführung nicht einer Meinung zeigten, taten sie es die Rolleninterpretation von Ernst Anders betreffend umso mehr, seine Darstellung erhielt einheitliches Lob. Hans Lossmann, der ebenfalls zu jenen Kritikern zählte, denen die Produktion zu schwerfällig schien, gestand ihm zu, als einziger der Mitwirkenden den Stil des Autors ohne Einschränkungen zu repräsentieren:

²⁰⁰ Schoell, Konrad: Die französische Komödie. Athenaion, Wiesbaden 1983, S. 174.

„Echten, brillant gekonnten Feydeau servierte an diesem Abend in allererster Linie, und das abendfüllend, Ernst Anders als Pracht-Camille. So und nicht anders will Feydeau gespielt sein!“²⁰¹

Für das „Kleine Volksblatt“ hatte er die „Spitzenleistung des Abends“ erbracht, deren Komik jener Chaplins verwandt war, ohne diese zu imitieren.²⁰² In eine ähnliche Richtung wies die Kritik der „Salzburger Nachrichten“:

„Im Mittelpunkt steht, nicht bloß wegen der drastischen Möglichkeiten seiner Rolle, Ernst Anders, der die Deftigkeit des Schwanks gestaltet und zugleich parodiert: eine Leistung, die an die bravurösen Burlesken des Stummfilms erinnert. Anders spielt den getretenen, den grotesken, den zutiefst tragikomischen Antihelden, er verkörpert die moderne Variation des Clowns – ja, das ist echte Komik, so ist Feydeau heute spielbar.“²⁰³

Ein Aspekt dieser Kritik, der Vollzug des Schwankhaften und dessen gleichzeitige Parodie, wurde auch von György Sebestyén in der „Kronen Zeitung“ aufgegriffen, der ihn nur konkreter auf die Rolle als Reflexion der damaligen Zeit und deren Karikatur, die heutige Sichtweise dieser Epoche, bezog.²⁰⁴

Das komische sprachliche Element, das bislang vor allem bei den Shakespeare-Partien hervortrat, fand bei dieser Rolle nun seinen Höhepunkt. Feydeau hat auch jene Passagen inhaltlich genau vorgegeben, die Camille ohne den künstlichen Gaumen von sich gibt, was dem Großteil seines Textes entspricht. Das „Kleine Volksblatt“ nannte Ernst Anders’ Umsetzung ein „Meisterwerk unartikulierter Artikulation“²⁰⁵, im „Express“ war zu lesen, er habe das „Vokalkauderwelsch zu einer äußerst vergnüglichen und fast verständlichen Kunstsprache“ gemacht²⁰⁶.

Im weitesten Sinne ebenfalls mit den stimmlichen Mitteln zu tun hat die Rolle des Dufausset in „Die Katze im Sack“, der, von seinem Vater zum Jura-Studium nach Paris geschickt, bei seiner Gastfamilie irrtümlich für einen aufstrebenden Tenor gehalten wird. Auch er sorgt für amouröse Verwirrungen, da ein Brief an die Frau des Hauses, in die er sich verliebt hat und die er für die Gattin des befreundeten Arztes hält, tatsächlich in die Hände Letzterer gelangt. Wie schon beim „Floß im Ohr“ bezieht die Figur ihre komische Wirkung einerseits aus einem Unvermögen, in diesem Falle einer wenig ansprechenden, Gekrächze gleichkommenden Sing-

²⁰¹ Die Bühne, 2/1970, S. 4.

²⁰² Kleines Volksblatt, 31.12.1969, S. 9.

²⁰³ Salzburger Nachrichten, 31.12.1969, S. 5.

²⁰⁴ Kronen Zeitung, 31.12.1969, S. 10.

²⁰⁵ Kleines Volksblatt, 31.12.1969, S. 9.

²⁰⁶ Express, 30.12.1969, S. 8.

stimme, viel mehr spielt hier aber die durch Missverständnisse aus den Fugen geratende Situation und die Stellung Duffausets in ihr eine wesentliche Rolle bezüglich des komischen Aspekts der Figur.

Beim dritten „Burg“-Feydeau innerhalb von drei Jahren wurden die ersten Stimmen laut, man habe sich langsam an den Stücken satt gesehen, zumal gleichzeitig auch noch „Die Dame vom Maxim“ lief. Dabei stand dieses Mal mit Herbert Wochinz ein Feydeau-Spezialist als Regisseur zur Verfügung. Wochinz hatte Ende der 1950-er Jahre mit Inszenierungen am von ihm geleiteten Theater am Fleischmarkt für die vorübergehende Wiederentdeckung des Autors nach dem Krieg gesorgt. Im Akademietheater konnte er den Presseberichten zufolge eine geschlossenere und temporeichere Aufführung bieten als dies Jaroslav Dudek mit dem „Floh im Ohr“ gelungen war. Parallel zu dieser bildete Ernst Anders abermals den Kernpunkt der Inszenierung:

„Im Mittelpunkt steht Ernst Anders: [...] [Er] hat nun das notwendige Tempo, das gezigelte Temperament, die Leichtigkeit und Pointensicherheit der Feydeauschen Komödiantik. Er formt eine köstliche Vaudeville-Figur wie selbstverständlich.“²⁰⁷

„Ernst Anders ist nicht nur der Hauptrolle wegen Mittelpunkt des Abends: Seine Quirigkeit, seine Fixigkeit, seine hurtige komische Hilflosigkeit und, sagen wir's schon, seine Persönlichkeit, reichen weit über die Rampe.“²⁰⁸

„Im Zentrum, nicht nur von der Rolle her, der naiv-komische und trotzdem durchtriebene Eindringling aus Bordeaux, den Ernst Anders spielt.“²⁰⁹

In der damals samstäglich erscheinenden Rubrik „ausgezeichnet“ des „Kurier“, mit der die Zeitung der hervorragende kulturelle Leistungen würdigte, wurde er aufgrund seiner persönlichkeitsstarken Darstellung des Duffausset genannt.²¹⁰

Die letzte Feydeau-Inszenierung in der Direktion Klingenberg galt „Wie man Hasen jagt“, ebenfalls unter der Regie von Herbert Wochinz. Ernst Anders verkörperte die Rolle des Arztes Moricet, der in die Frau seines Freundes Duchotel verliebt ist und sie seit längerem zu einem Stelldichein überreden will. Als sie schließlich einem Rendezvous in seiner Wohnung zustimmt, beginnen die Verwicklungen, da auch Duchotel, dessen Jagdausflüge sich als Seitensprung entpuppen, im selben Haus amourösen Abenteuern nachgeht.

²⁰⁷ Salzburger Nachrichten, 20.11.1972, S. 3.

²⁰⁸ Kurier, 20.11.1972, S. 13.

²⁰⁹ Wochenpresse, 22.11.1972, S. 11.

²¹⁰ Kurier, 25.11.1972, S. 15.

War es im „Floh im Ohr“ „nur“ ein Paar Hosenträger, das die Turbulenzen auslöste, ist es hier gleich eine „ganze“ vertauschte Hose, die vor allem Moricet zum Verhängnis wird. Die Figur erscheint im Gegensatz zu den beiden anderen Charakteren nicht auf Anhieb und aus sich heraus komisch, sondern erscheint zunächst „normal“. Ihr fehlt das physisch Sonderbare, sie entwickelt ihre Komik allein aufgrund der ihr zustoßenden Ereignisse und ihrer Reaktion darauf. Moricet erscheint mitunter missmutig und aufbrausend, ist aber letztendlich immer derjenige, der zu Schaden kommt, so wird er fälschlicherweise von der Polizei verhaftet, während der eigentlich gesuchte Duchotel rechtzeitig fliehen kann. Sein elegisches Verhalten als Resultat von Léontines Zurückweisung machte die Figur „*unsagbar komisch*“²¹¹, wobei Ernst Anders laut „Wiener Zeitung“ inmitten der turbulenten Inszenierung eine komisch-diskrete Art bewahrte, die seine Leistung umso stärker wirken ließ.²¹² Unter diesem Aspekt ist auch die Kritik in den Salzburger Nachrichten zu verstehen, die von Elementen einer Charakterkomödie im derben Ulk sprach, die er gemeinsam mit „Léontine“ Ida Krottendorf einbrachte.²¹³

Obwohl Ernst Anders als ausgezeichneter Gestalter in den Feydeau-Schwänken galt, wurde er bei zwei späteren Inszenierungen während der Direktion Benning, analog zu den in den vorigen Kapiteln besprochenen Shakespeare- und Nestroy-Partien, nicht mehr berücksichtigt.

Den Schwänken Feydeaus verwandt erweisen sich die Lustspiele des ein gutes halbes Jahrhundert älteren Eugène Labiche. Er kam Mitte der 1970-er Jahre erstmals zu Burgtheater-Ehren, wurde in Summe allerdings deutlich weniger oft aufgeführt. Ernst Anders wirkte nur in einer der drei Inszenierungen mit, jener Gerhard Klingenberg von „Der Florentinerhut“ 1980. Seine Rolle des Offiziers Emile Tavernier war mit zwei Auftritten zu Beginn und im Schlussakt des Stücks – gemessen an den Feydeau-Partien – relativ klein, für die Handlung aber umso wichtiger, da während eines heimlichen Rendezvous mit seiner Angebeteten Anaïs ein durchgegangenes Pferd deren Strohhut anknabbert hat. Um einen drohenden Skandal zu vermeiden, fordert er nun vom Besitzer des Pferdes die umgehende Herbeischaffung eines neuen Hutes und stößt den kurz vor der Hochzeit Stehenden in eine turbulente Suche nach einem solchen. Die Figur zeichnet sich vor allem durch das aufbrausende, bestimmend militärische Gehabe aus, das etwa dazu führt, dass sie in ihrem Zorn Möbel zerschlägt, was allerdings nur durch Off-Geräusche angedeutet wird. Zusätzlich wurde Ernst Anders mit einem für die Entste-

²¹¹ Die Presse, 17.12.1973, S. 5.

²¹² Wiener Zeitung, 18.12.1973, S. 4.

²¹³ Salzburger Nachrichten, 17.12.1973, S. 3.

hungszeit zwar nicht außergewöhnlichen, aber dennoch vor allem aufgrund der Kopfbedeckung komisch anmutenden Kostüm im Stil der Fremdenlegionärsuniformen bedacht.²¹⁴

Die Aufführung krankte laut Rezensionen an fehlendem Tempo und unausgegorener Personenzeichnung. Während Ernst Anders für seine Feydeau-Figuren durchwegs begeisterte Kritiken erhielt, fielen sie nun gemischt aus, zum einen wurden er und Else Ludwig als Anaïs „*kraftvoll und sicher*“ beschrieben²¹⁵, andererseits konnte sich die komische Wirkung aufgrund der Regie nicht richtig entfalten.

Die Feydeau- und Labiche-Rollen unterscheiden sich von jenen bei Shakespeare, Nestroy und Raimund durch das überwiegende Fehlen der dort ausschlaggebenden Komponente des Unbedarften. Sie sind weit mehr „realistische“ Menschen, die sich ihrer Handlungen wohl bewusst zeigen, jedoch den Konsequenzen hilflos ausgesetzt erscheinen, es steht somit die Situationskomik viel stärker im Vordergrund. Bei den Charakteren Feydeaus vollzog sich mit jeder neuen Figur ein Wandel, vom aus sich heraus Komischen (dem Sprachfehler Camilles) hin zur Komik, die rein aufgrund der Verhältnisse entsteht („Wie man Hasen jagt“).

Ebensowenig ist bei ihnen die Liebenswürdigkeit von Bedeutung, sie ignorieren vielmehr die moralischen Grundsätze und versuchen um jeden Preis, ihre amourösen Bedürfnisse ausleben zu können.

Eine besonders wichtige Komponente stellt bei dieser Art der Komik zudem das notwendige Tempo dar, gleichsam wichtig erscheint der präzise Ablauf der „Tür-auf-Tür-zu“-Situationen.

Zwischen den Feydeaus und dem Labiche spielte Ernst Anders 1975 die Rolle des Doktor Neumeister im klassischsten aller deutschsprachigen Schwänke, „Der Raub der Sabinerinnen“ der Brüder Paul und Franz von Schönthan. In der Jubiläumssaison 1975/76 wurde der Schwank unter der Regie des ehemaligen Direktors Ernst Haeusserman auf den Spielplan bei der Häuser gesetzt, neben Ernst Anders wirkten unter anderem noch Alma Seidler, Fred Liewehr und Susi Nicoletti mit. Der mit der älteren Tochter Professor Gollwitz’, dem Autor des unglückseligen Stückes verheiratete Neumeister wird von seiner Frau immer wieder aufgefordert, ihr sein voreheliches Liebesleben zu beichten, wobei es diesbezüglich jedoch nichts zu beichten gibt. Schließlich erfindet er mit vertraulichen Unterlagen, die ihm ein ehemaliger

²¹⁴ Die Bühne, 6/1980, S. 4.

²¹⁵ Die Presse, 13.5.1980, S. 5.

Kommilitone zur Aufbewahrung übergeben hat, einige Jugendsünden, deren Geständnis allerdings bald eine Eigendynamik entwickelt und ihn bei Ehefrau und Schwiegermutter in Ungnade fallen lässt.

Auch bei dieser Rolle steht wieder die Verwicklung um ein amouröses Abenteuer im Mittelpunkt, das allerdings im Gegensatz zu Feydeau und Labiche gar nicht stattgefunden hat und von der Frau Neumeisters regelrecht herbeigesehnt wurde. Bei Dr. Neumeister handelt es sich wiederum um eine Rolle, die für Ernst Anders altersmäßig nicht mehr ganz passend schien, was zusätzlich dadurch unterstrichen wurde, dass zwischen ihm und seinem Studienfreund, dessen Darsteller Detlev Eckstein über 20 Jahre jünger war als er, bereits ein offensichtlicher Generationsunterschied bestand. Als störend wurde diese Tatsache jedoch nicht empfunden, in der „Presse“ hieß es gegenteilig sogar, er würde wieder „*einen seiner unverschuldet in Verlegenheiten geratenen jungen Ehemänner*“ geben.²¹⁶ „*Liebenswert wie immer*“ bezeichnete ihn die Kritik der „Kronen Zeitung“.²¹⁷ Auch hier bezieht die Figur, die nichts an sich Komisches beinhaltet, ihre Komik aus der Situation. Dafür kommt hier wieder das Sympathische zum Tragen: Im Gegensatz zu Feydeau und Labiche trägt Neumeister nur indirekt Schuld an seiner Situation, da er sich mit seinem fingierten Geständnis endlich Ruhe vor den Fragen seiner Frau erhofft.

4.3.1.4. Weitere wichtige Rollen

Wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, entstammt ein großer Teil der Haupt- und zentralen Rollen, die Ernst Anders in Komödien verkörpert hat, keiner der oben angeführten Untergruppen, was auch auf das Gesamtverhältnis der Komödienrollen zutrifft. Herausgefiltert wurden nachstehend Partien, die entweder Protagonisten in dem jeweiligen Werk repräsentieren oder aufgrund ihrer Charakterisierung außergewöhnlich sind.

Als gemeinsamer Nenner verbindet diese Figuren das ebenfalls eingangs erwähnte Element der sympathischen Ausstrahlung. Die liebenswürdige Komponente kam bei den Rollen der Unterhaltungsliteratur bereits sehr früh zum Tragen, wobei sie vor allem in den ersten Jahren mitunter die komische Wirkung überwog, da die Figuren dieser Zeitspanne bisweilen eine tiefere Zeichnung besaßen als in den späteren Jahren.

²¹⁶ Die Presse, 6.10.1975, S. 5.

²¹⁷ Kronen Zeitung, 5.10.1975, S. 14.

Die erste Komödienrolle jedoch, jene des Dupont-Dufort Sohn in Jean Anouilhs „Ball der Diebe“, einer „Ballettkomödie für Schauspieler“, stand ganz im Zeichen der Unterhaltung. Es war die zweite Partie, die Ernst Anders nach Antritt seines Burgtheaterengagements erhielt. Dupont-Dufort senior und junior, die stets zusammen auftreten, hoffen, sich durch eine lukrative Heirat des jüngeren aus ihrer prekären finanziellen Situation zu retten. Alle Versuche, die Auserwählte zu erobern, scheitern jedoch kläglich, zumal drei fälschlicherweise für spanische Granden gehaltene Diebe bei der Tante des Mädchens, ihrer Schwester und ihr selbst weit bessere Chancen haben. Die letzte Gelegenheit der Dupon-Duforts, das Blatt doch noch zu ihren Gunsten zu wenden, indem sie einen der Gauner des Diebstahls überführen, wird aufgrund ihrer Verkleidung für einen Lumpenball zunichte gemacht, da die herbeigerufene Polizei nun die beiden für die Übeltäter hält und verhaftet.

Der Vater ist die treibende Kraft, während der Sohn die Aussichtslosigkeit der Lage erkennt, aber dennoch sein Bestes versucht, um alles noch zum Guten zu wenden. Diese tollpatschigen Bemühungen, die letztendlich immer zum Nachteil der Dupont-Duforts ausgehen, kommen einem „Running Gag“ gleich, weil stets neue Anläufe gewagt werden, die jedoch allesamt auf skurrile Weise zum Scheitern verurteilt sind:

„Im Stil der reinen Groteske bewähren sich am überzeugendsten Richard Eybner und Ernst Anders [...].“²¹⁸

Mit der nächsten Rolle begann nun die liebenswürdige Charakterisierung stärker in das Rollenprofil einzufließen. Bei der Weihnachtspremiere 1958, „König Hirsch“ von Otto Zoff, einer Komödie im Stil der Commedia dell’arte frei nach Carlo Gozzi, übernahm Ernst Anders den Part des Vogelfängers Truffaldino. Truffaldino ist entsprechend seinem Namen die lustige Figur der Handlung, jedoch stellt das Gute und Menschliche in ihm die für das Stück entscheidende Komponente dar. Er rettet aus reiner, alle Lebewesen umfassenden Nächstenliebe einen auf höchsten Befehl zum Abschuss freigegebenen Hirsch, ohne zu wissen, dass es sich um den verzauberten König handelt und versteckt ihn bei sich, obwohl eine hohe Belohnung auf den Kopf des Tieres ausgesetzt ist. Als der Hirsch den Schlaf seines Beschützers ausnützt und trotz der Gefahr ins Schloss zurückkehrt, sucht er ihn, ungeachtet der Tatsache, dass er selber von den Wächtern gefangen genommen werden kann.

²¹⁸ Arbeiter-Zeitung, 26.9.1958, S. 6.

Ihrem ursprünglichen Namen im Sinne der Commedia dell'arte entspricht die Rolle nur ansatzweise. Zwar orientierte sich das Kostüm Ernst Anders' mit Rautenmusterung und Halbmaske am Vorbild, da Leopold Lindtberg bis auf eine Ausnahme sämtliche Darsteller mit Masken auftreten ließ, vom Charakterlichen her bestehen jedoch Unterschiede. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Gozzi die Namen Truffaldino und Brighella in seinen Dramen immer wieder aufgreift, sie aber aus dem Kontext nimmt.²¹⁹ Die Figur beinhaltet neben dem gutherzigen Aspekt natürlich ebenso Unterhaltsames, bei seinem ersten Auftritt bricht Truffaldino angesichts seiner knallig aufgemachten Braut in schallendes Gelächter aus, ebenso besitzt er wie das Original ein einfältiges Wesen. Seine lustige Wirkung entfaltet er hauptsächlich in den Szenen mit dem auch an die Commedia angelehnten weiblichen Widerpart Smeraldina, in denen Inge Konradi und Ernst Anders „köstlich lebendig, unvergleichlich komisch“²²⁰ wirkten. Dennoch ist seine vorrangige Funktion die des Helfers aus Gutherzigkeit, seine komische Einfachheit lässt ihn liebenswürdig erscheinen.

Das „Neue Österreich“ schrieb, er habe sich mit seiner Darstellung vorteilhaft am Burgtheater eingeführt²²¹, in der „Arbeiter-Zeitung“ wurde er als Versprechen bezeichnet²²². Zudem musste er, wie bei jedem neu engagierten Schauspieler damals üblich, beim Schlussapplaus vor dem Vorhang erscheinen, wo er gemeinsam mit Otto Zoff starken Beifall entgegennehmen konnte.

Einen seiner ersten großen Erfolge erzielte Ernst Anders mit der Rolle des Küchenjungen Leon aus Grillparzers „Weh dem, der lügt“. Er hatte sie im Jänner 1959 von Peter Broglé übernommen, dessen Darstellung von der Kritik hoch gelobt worden war. Ernst Anders war mit dieser Partie bereits sowohl während seiner Zeit in Linz als auch im Grazer Engagement sehr erfolgreich, woran er in Wien anzuknüpfen vermochte. Leons gutes Herz und seine Anständigkeit, die ihn zuerst alle Gefahren überwinden lassen, um den Neffen des Bischofs, in dessen Diensten er steht, aus der Gefangenschaft zu retten und dann beinahe zu einem Verzicht auf die mit ihnen vor dem Vater geflohene Edrita bewegen, scheinen das perfekte Rollenbild für ihn zu ergeben. Er konnte sich daher ohne Schwierigkeiten gegenüber dem viel gerühmten Vorgänger behaupten und vor allem deutliche eigene Akzente setzen, was die Ausstrahlung und seine Art zu spielen betraf:

²¹⁹ Schmidt, Ricarda: Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2006, S. 176.

²²⁰ Salzburger Nachrichten, 23.12.1958, S. 8.

²²¹ Neues Österreich, 23.12.1958, S. 8.

²²² Arbeiter-Zeitung, 23.12.1958, S. 6.

„Nach Peter Broglé, dessen Darstellung [...] allgemein als Offenbarung empfunden wurde, hat es Ernst Anders in dieser Rolle nicht leicht. Er spielt sie aber auf seine Art, mit seinen liebenswürdigen Mitteln ausgezeichnet. Von innerer Munterkeit sprühend, voll lebendiger Gestik, hat dieser Koch den sicherem Griff für die richtigen Salzprisen des schauspielerischen Witzes und für die Gewürze des Charmes.“²²³

„Er ist rührender, [...] anmutiger, schlichter, er hat mehr Herz. Er ist dreist, doch mehr noch liebenswert, verschmitzt-humorig, vor allem aber reizend [...]. Alles ist echt, alles natürlich, alles sympathisch und herzerfrischend jungenhaft vom Anfang bis zum Ende. Ernst Anders: ein trefflicher, ein unwiderstehlicher Leon.“²²⁴

„Er ist bezaubernd in jedem Augenblick, unwiderstehlich in seiner unkomplizierten Jugend, beglückend in seiner Natürlichkeit. [...] Ein großer Gewinn für das Burgtheater, dem man zu so viel unverfälschter Kunst nur gratulieren kann.“²²⁵

Von der selben Begeisterung sind auch alle anderen Rezensionen seine Übernahme betreffend gekennzeichnet. Trotz seiner erfolgreichen Darstellung blieb er aber die Zweitbesetzung und spielte den Leon nur dann, wenn Peter Broglé dem Burgtheater für eine Aufführungsserie nicht zur Verfügung stand.

Auf einer ganz anderen Linie lag der Paul Kreindl, den Ernst Anders in Ernst Lothars Inszenierung von Arthur Schnitzlers „Das weite Land“ ebenso 1959 im Akademietheater spielte. Da Schnitzler dieses Drama als Tragikomödie kategorisierte, lässt es sich nicht eindeutig zu den hier erwähnten Stücken hinzuzählen. Da aber die Rolle betreffend ein umgekehrter Fall zu den eingangs besprochenen Ausnahmen vorliegt, wird es dennoch mit einbezogen. Paul Kreindl ist wie die Dupont-Duforts eine Art „Running Gag“ inmitten der sich zusätzenden Handlung: Ein oberflächlicher junger Mann, der zum Bekanntenkreis des Ehepaars Hofreiter zählt und immer zum falschen Zeitpunkt ins Geschehen platzt, ohne jedoch jemals zu erkennen, dass seine Anwesenheit als störend empfunden oder kaum wahrgenommen wird. Die Aufführung mit Attila Hörbiger und Paula Wessely in den Hauptrollen war eine der meistgezeigten Produktionen des Burgtheaters Anfang der 1960-er Jahre, stieß allerdings bei der Presse in puncto Regie und darstellerische Leistungen auf wenig Zustimmung. Renate Wagner und Brigitte Vacha vermerken diesbezüglich in ihrem Buch über Schnitzler-Inszenierungen in Wien:

²²³ Neues Österreich, 19.2.1959, S. 9.

²²⁴ Express, 15.1.1960, S. 5.

²²⁵ Österreichische Neue Tageszeitung, 16.1.1960, S. 4.

„Die junge Generation²²⁶ schnitt [...] überhaupt nicht besonders gut ab, Ernst Anders [...] ausgenommen, der als nimmermüder Tennisspieler und unfreiwilliger Störenfried Paul Kreindl von präziser Komik war.“²²⁷

Das „Volksblatt“ hob ihn in seiner Premierenbesprechung innerhalb der jüngeren Schauspielerschar als besonderes aufstrebendes Talent hervor²²⁸, die „Presse“ konstatierte, seine Gestaltung sei im Gegensatz zu den blass bleibenden Figuren einer Reihe von jungen Kollegen „eine bunte Pracht“²²⁹.

Wiederum keine komische Partie repräsentierte die Figur des Edgar Marc aus Victor Hugos „Tausend Francs Belohnung“, einem erst Anfang der 1960-er Jahre uraufgeführten Drama, das bei den Wiener Festwochen 1963 seine deutschsprachige Erstaufführung erlebte. Edgar veruntreut Geld, um damit die Schulden der Familie seiner Geliebten Cyprienne zu tilgen, und versucht, den Betrag im Casino zurückzugewinnen. Als dies fehlschlägt, stürzt er sich in die Seine, wird jedoch vom Gauner Glapieu herausgefischt, der mit der für die Rettung erhaltenen Summe das veruntreute Geld ersetzt. Obwohl Edgar ihm zu Dank verpflichtet wäre, traut er Glapieu nicht und überrascht ihn bei einem nächtlichen Einbruch, der letztendlich ihm selber angelastet wird. Während der Gerichtsverhandlung gesteht der wahre Schuldige jedoch die Tat, da er in Marc den Geliebten Cypriennes erkennt.

Die Kritiken beziehen sich vermehrt auf das Komödiantische in Ernst Anders’ Spiel, was insofern interessant ist, als die Rolle ein entgegengesetztes Schicksal ereilt. Axel von Ambesser sparte in seiner Inszenierung nicht mit szenischen Einfällen, die von der Kritik mitunter als zu viel des Guten empfunden wurden. Ernst Anders war laut „Theater heute“ derjenige aus dem Ensemble, der am meisten zu turnen hatte, dies aber „mit Charme und Grazie“ bewältigte.²³⁰ Deshalb hoben sowohl Paul Blaha im „Kurier“ wie auch Hans Lossmann in der „Bühne“ das Komödiantische besonders hervor:

„Ernst Anders, wie stets in solchen Fällen der Liebenswerteste und Beste, vollbringt mit Leichtigkeit jene graziöse Geste unaufdringlichen und anmutigen Komödiantentums. An ihn mag man sich halten, wenn ringsherum mit uneinheitlichem Erfolg Klamauk zelebriert wird.“²³¹

²²⁶ Neben Ernst Anders war diese durch Inge Konradi (Erna), Veit Relin (Otto), Peter Neusser (Gustav) und Angelika Hauff (Adele Natter) vertreten.

²²⁷ Wagner, Renate; Brigitte Vacha: Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891 – 1970. Prestel, München 1971, S. 86.

²²⁸ Volksblatt, 31.10.1959, S. 10.

²²⁹ Die Presse, 31.10.1959, S. 6.

²³⁰ Theater heute, 7/1963, S. 41.

²³¹ Kurier, 10.6.1963, S. 6.

„[...] dem wiederum ganz hervorragenden Ernst Anders (einem komödiantischen Feuerwerk von exakter Präzision) [...].“²³²

Da die Figur mit ihren sympathischen und liebenswerten Zügen sowie den Komikelementen exakt in jenes Schema passt, für dessen Darstellung Ernst Anders als geradezu ideal bekannt war, ergab sich der Erfolg, den er als Edgar Marc verzeichnen konnte, von selbst. „Theater heute“ berichtet, er sei der Liebling des Publikums gewesen, das alles andere außer einem Happy-End für ihn nicht geduldet hätte.²³³

Ab Mitte der 1960-er Jahre begann sich die Art der Rollen zu wandeln. Hatten die Figuren bislang eine tiefer gehende Komponente, rückte nun die reine Unterhaltung vermehrt in den Vordergrund. Diese Zeit wurde für Ernst Anders auch die intensivste auf dem Gebiet der Komödie.

Am Beginn stand mit dem Pedro in Rudolf Steinboecks Inszenierung von Hofmannsthals „Cristinas Heimreise“ 1964 eine der – nicht zuletzt aufgrund der Maske – skurrilsten Figuren, die Ernst Anders gespielt hat. Bei Pedro handelt es sich um einen Malaien, der als Diener des Kapitäns Tomaso in dessen Heimat Italien kommt und die dortige Sprache nur schlecht beherrscht. Sein Vater stammte aus Europa, und er ist bestrebt, wie ein Europäer zu wirken, obwohl er die Sitten nicht immer für ganz verständlich erachtet, vor allem, wenn es um die Eroberung einer Frau geht. Pedro steht seinem Herrn ergeben zur Seite und nimmt lebhaft an dessen Schicksal teil, was sich auch daran zeigt, dass er über Erlebnisse Tomasos in der Wir-Form berichtet. Die Figur hat keine entscheidende Wirkung auf die Handlung, sie dient mit ihrer quirligen Art und fremdartigen Sichtweise hauptsächlich als unterhaltendes Beiwerk. Pedro möchte unbedingt eine Frau finden, mit der er sich der „sehr guten Sache“ widmen kann, und findet sie schließlich nach einigen durch sein Aussehen bedingten Anlaufschwierigkeiten in Cristinas Begleiterin Pasca.

Die Partie gehört zu jenen oben angesprochenen, die die Gefahr in sich bergen, ungewollt lächerlich zu wirken. Aus den Rezensionen geht jedoch eindeutig hervor, dass dies in der Darstellung durch Ernst Anders in keiner Weise der Fall war, sondern seine Leistung eine der besten des Abends war. Er habe sich „sehr geschickt und liebenswürdig aus der Peinlichkeit der Malaienrolle“ gezogen, hieß es im „Volksblatt“²³⁴, im „Neuen Österreich“ wurde er-

²³² Bühne, 7/1963, S. 8.

²³³ Theater heute, 7/1963, S. 41.

²³⁴ Volksblatt, 22.1.1964, S. 7.

wähnt, ihm sei nicht nur eine köstlich komische Figur gelungen, sondern es habe auch ein rührender Unterton mitgeschwungen, der einem burlesken Charakter echten Goldgrund gegeben habe.²³⁵ Ernst Lothar schrieb für den „Express“, er sei auch in Szenen, wo die Harlekina de vom Autor weniger gut getroffen wurde, eine Lust geblieben²³⁶, Paul Blaha nannte ihn im „Kurier“ „wie stets, wie stets die beste Nummer“²³⁷. Basierend auf den zum Teil überschwänglichen Kritiken ist festzuhalten, dass Ernst Anders mit dem Pedro eine seiner besten Interpretationen auf dem Gebiet der Komödienrollen gelang.

Ab der Saison 1965/66 verdichtete sich die Anzahl der Hauptrollen merklich. Die erste davon war der Mortimer in Joseph Kesselrings schwarzer Komödie „Arsen und alte Spitzen“ mit Alma Seidler und Adrienne Gessner als mordendem Schwesternpaar. Der Theaterkritiker Mortimer entdeckt vor seiner Abreise in die Flitterwochen, dass seine beiden Tanten den bei ihnen logierenden alleinstehenden älteren Herren aus Mitleid einen Giftcocktail verabreichen, um sie Gott näher zu bringen. Die Leichen werden von einem weiteren Neffen, der sich für Theodore Roosevelt hält und im Keller den Panama-Kanal aushebt, als vermeintliche Gelbfieberopfer verscharrt. Mortimer versucht, die Situation zu retten, indem er Teddy einweisen lassen will, doch bei seiner Rückkehr aus dem Sanatorium findet er seinen zweiten Bruder Jonathan, einen gesuchten Serienmörder, im Haus vor, der nun ebenfalls einen Toten im Keller los werden möchte und nicht davor zurückschreckt, auch Mortimer zu ermorden, der sich ihm in den Weg stellt. Ein zufällig vorbei kommender Polizist erkennt Jonathan jedoch und befreit Mortimer. Diesem gelingt es, eine Hausdurchsuchung zu verhindern, indem er Teddy und die Tanten für geisteskrank erklärt, welche ihm zu seiner Beruhigung eröffnen, dass er adoptiert wurde.

Bei Mortimer steht nun weniger die Komik der Figur im Vordergrund, sondern der Umgang mit der skurrilen Situation und die daraus resultierende erheiternde Wirkung. Dennoch fühlt das Publikum mit ihm und seinen Nöten mit, wie es in der Besprechung der „Wiener Zeitung“ auch festgehalten wurde:

„Ernst Anders ist der jüngste Bruder, rätselhaft, daß nicht auch er verrückt ist. Als man den Grund erfährt – als angenommenes Kind entgeht er dem Schicksal der Familie –, atmen die Zuschauer auf: sie gönnen dem liebenswerten, jungen Mann das Glück, daß er, der Theaterkritiker des Lokalblattes, wie es sich gehört, sich mit der Tochter des Pfarrers findet.“²³⁸

²³⁵ Neues Österreich, 22.1.1964, S. 9.

²³⁶ Express, 22.1.1964, S. 7.

²³⁷ Kurier, 22.1.1964, S. 6.

²³⁸ Wiener Zeitung, 21.9.1965, S. 6.

In den meisten Kritiken wurde Ernst Anders' Rollengestaltung mit denen von Adrienne Gessner und Alma Seidler zumindest gleichgestellt, „Presse“ und „Express“ hielten dies aber für nicht absehbar. Die „Presse“ sprach von einer Überraschung, er habe mit reizendem Witz gespielt und dafür einen Teil des großen Schlussapplauses kassiert²³⁹; der „Express“ schrieb, dass zwar der triumphale Erfolg für Gessner und Seidler zu erwarten war, nicht aber, wie unbestritten Ernst Anders ein solchen erringen würde, indem er Mortimer mit einem stets unter Kontrolle gehaltenen Furor aus Temperament und Komödiantik ausstattete²⁴⁰.

Mit dem Nicolas in der deutschsprachigen Erstaufführung von Félicien Marceaus „Madame Princesse“ erhielt Ernst Anders eine gänzlich liebenswürdig-unbekümmerte Partie. Diese Figur erscheint nach den bisher erwähnten Rollen insofern anders, als ihr der besagte ernsthafte bzw. schwere Beiklang gänzlich fehlt. Nicolas, der, wie die Titelfigur – in Günther Lüders Inszenierung dargestellt von Adrienne Gessner – auch, von harmlosen Gaunereien lebt, gelingt es in seiner hartnäckigen, aber fast kindlich-gutmütigen Art, sich bei Madame Princesse einzunisten und von seinen Neuerungsvorschlägen für ihre diversen „Unternehmungen“ zu überzeugen. Gemeinsam gründen die Beiden auf sein Betreiben hin eine „Womennapping Trustee & Co.“ mit dem Zweck, für jedes entführte Opfer ein so gering bemessenes Lösegeld zu verlangen, das dies eine Anzeige noch nicht rechtfertigt. Das Vorhaben verselbstständigt sich allerdings dahingehend, dass gestresste Ehefrauen und -männer es als willkommene Gelegenheit ansehen, dem Alltag zu entfliehen, und den Kidnappern freiwillig in die Hände spielen.

Zwar ist Nicolas wie Klawdi Goretzki ein Halunke, er macht aber durch die liebenswerte Art, mit der er seine Machenschaften betreibt, diese Schwäche wieder wett.

In den Rezensionen wurde vermehrt auf die Schwäche des Stücks hingewiesen, so etwa in der „Wochenpresse“, die Ernst Anders' „jungenhaft-natürliche Komik“ für verschwendet ansah, obwohl er das Publikum kaum jemals die Dünne seines Textes merken ließ.²⁴¹ Der Großteil des Dramas besteht aus längeren Gesprächen, so philosophieren Nicolas und Madame Princesse im ersten Akt vornehmlich über ihre Ansichten von vertretbaren Gaunereien, am Schluss ist Nicolas noch mit einem langen Resümee bedacht. Diese Geschwätzigkeit, wie es

²³⁹ Die Presse, 20.9.1965, S. 6.

²⁴⁰ Express, 20.9.1965, S. 7.

²⁴¹ Wochenpresse, 20.4.1966, S. 14.

in der „Arbeiter-Zeitung“ genannt wurde, konnte Ernst Anders mit seinem bewährten Charme gerade noch erträglich machen.²⁴²

Prädestiniert war Ernst Anders auch für weltfremde, skurril anmutende Rollen. Konkret handelt es sich hierbei um jene des Greg in Alan Ayckbourns „Halbe Wahrheiten“ und zwei Jahre darauf um die Titelpartie des „Gugusse“ von Marcel Achard. Beide verbindet, dass sie trotz der offensichtlichen Untreue ihrer Partnerinnen ein geradezu weltfremdes Verhalten an den Tag legen, indem sie über die begangenen Fehlritte letztendlich hinwegsehen bzw. die Zeichen gar nicht richtig wahrnehmen.

Greg wird zwar durch mehrere Indizien für ein ausschweifendes Leben seiner Freundin Ginny, die sie mit allerlei Ausreden zu entkräften versucht, misstrauisch, als er aber heimlich zur Adresse ihrer vermeintlichen Eltern fährt, bemerkt er jedoch nicht, dass es sich bei ihrem „Vater“ eigentlich um einen seiner Vorgänger handelt, der das Spiel der ebenfalls auftauchenden Ginny mitmacht. Letztendlich ist er der Einzige, der die Situation nicht durchschaut, nachdem auch die angebliche Mutter und bis dato ahnungslose Ehefrau durch Gregs Auftauchen hinter die Affäre ihres Mannes kommt.

Die Figur des Greg vereint sowohl liebenswürdige Naivität als auch von ihr ausgehende Situationskomik in sich. Ihr Besuch bei den „Eltern“ der Freundin löst eine Verwirrung nach der anderen aus, die in der ungewollten Aufdeckung der Beziehung von Ginny und Philip mündet. Gleichzeitig plaudert Greg völlig unbedarf über Privates und sieht sich aufgrund von Ginnys reichhaltigem Vorleben quasi in der Rolle ihres Retters. Die Besetzung Ernst Anders’ erscheint rein vom Alter her nicht unbedingt passend, da er bei der Premiere im Dezember 1967 bereits fast 40 war, was aber in keiner Kritik als störend erwähnt, sondern er auch wiederholt als junger Mann bezeichnet wurde. An seiner Darstellung trat vor allem das Naiv-Liebenswerte der Figur hervor, ohne die Komik darin zu verlieren:

„Dem verliebten jungen Greg gibt Ernst Anders [...] sehr komisch die Beharrlichkeit des naiven Freiers bei Ginnys ‚Eltern‘.“²⁴³

„Als der naive junge Mann schließt sich Ernst Anders solcher Gesprächsakrobatik an, mit echtem Witz, mit liebenswürdiger Ahnungslosigkeit. Man glaubt sie ihm.“²⁴⁴

²⁴² Arbeiter-Zeitung, 15.4.1966, S. 8.

²⁴³ Wiener Zeitung, 31.12.1967, S. 7.

²⁴⁴ Die Presse, 2.1.1968, S. 4.

Die Titelpartie in Marcel Archards „Gugusse oder Die Orangen sind reif“ zwei Jahre später schloss an den Part des Greg in „Halbe Wahrheiten“ an. Bei diesem Eloi Quilleboeuf, genannt Gugusse, lässt sich schon anhand des Spitznamens seine Charakterisierung erkennen. Auf Französisch bedeutet diese Bezeichnung soviel wie „Dummer August“, im Stück wird er von anderen Figuren auch mehrfach als blöd bezeichnet.

Gugusse entdeckt zur Zeit der deutschen Besatzung, dass seine über alles geliebte Frau Margot ein Verhältnis mit einem feindlichen Offizier hat, dem sie in dessen Heimat folgen will. Trotz der Gefahr, für einen Kollaborateur zu gelten, möchte er an ihrer Seite bleiben und geht ebenfalls nach Deutschland. Selbst als Margot sich nach Kriegsende vor Gericht verantworten muss, ist Eloi bereit, alles auf sich zu nehmen, um sie vor einer Verurteilung zu schützen.

Die selbst- und grenzenlose Liebe, die Gugusse für seine Frau an den Tag legt, die ihn beispielsweise 300 Kilometer radeln lässt, nur um ihr Essen zu besorgen, macht die besondere Liebenswürdigkeit der Figur aus. Auf der anderen Seite spielt wiederum die Situationskomik eine große Rolle, etwa als er das Geständnis Margots, ie verstecke ihren Geliebten im Badezimmer zu verstecken, für einen Scherz hält und diesem dann plötzlich doch gegenübersteht. Der Inszenierung von Richard Münch wurde angelastet, über die Schwächen der Figuren und des Stücks, die zum Teil auch auf die fremd wirkende Résistance-Thematik sowie die Übersetzung zurückgeführt wurden, nicht hinweggekommen zu sein. Ernst Anders konnte mit seiner Darstellung die Schwierigkeiten der Rolle überwinden, wie anhand der Kritiken nachzu vollziehen ist, die diesbezüglich ein einhelliges Bild zeichneten:

„Ernst Anders ist ein Gugusse, wie Achard ihn sich gewünscht haben mag: er hat die richtige Balance zwischen ernst, romantisch, lustig und klug, kann aus der grotesken Situation den Wechsel ins Reale bruchlos vollziehen.“²⁴⁵

„Ernst Anders hat wieder eine Rolle gefunden, die ihm auf den Leib geschnidert zu sein scheint. Welchem Mann glaubt man so leicht eine unbegrenzte Liebe zu seiner Frau, eine wohlwollende Zurkenntnisnahme ihrer Fehltritte, ohne daß er dabei lächerlich wirkt?“²⁴⁶

„Hier schafft ein Schauspieler aus einer töricht und kitschig konzipierten Rolle eine Figur à la Don Quixote.“²⁴⁷

In beiden Fällen wurde in diversen Kritiken erwähnt, dass diese Rollen wie auf Ernst Anders zugeschnitten schienen. Greg und Gugusse bedürfen mit ihrem nicht der Norm entsprechenden

²⁴⁵ Volksblatt, 30.4.1970, S. 7.

²⁴⁶ Express, 29.4.1970, S. 6.

²⁴⁷ Salzburger Nachrichten, 30.4.1970, S. 7.

den Verhalten und ihrer Weltfremdheit eines Darstellers, der sich auf das Glaubwürdigamachen solcher Charaktere versteht und zudem die, wie ebenfalls in beiden Fällen öfters angelastet, schwache Handlung des Stücks überbrücken kann, was Ernst Anders in den konkret zu diesen beiden Inszenierungen sowie in anderen vorliegenden Rezensionen mehrmals zugesprochen wird.

Zwischen diesen beiden von ihrer Art her ähnlichen Figuren lagen noch zwei weitere wichtige Rollen, deren Komik im Vergleich aus anderen Quellen kam. Mit den Tücken eines „Jux“ auf Amerikanisch hat die Figur des Cornelius Hackl aus Thornton Wilders Farce „Die Heiratsvermittlerin“ zu kämpfen. Unter der Regie von Rudolf Steinboeck verkörperte Ernst Anders die New Yorker Variation einer Rolle, die er in Nestroy Original nie zu spielen bekam. In der Rezension des „Volksblatts“ wurde auf diese Verbindung auch Bezug genommen:

„Abenteuer und Moral haben in Ernst Anders einen so achtzehnkarätigen Interpreten gefunden, daß man ihn jetzt ganz dringend als Weinberl sehen möchte.“²⁴⁸

Die Chancen für die Verwirklichung dieser „Forderung“ standen jedoch denkbar schlecht: Erst vier Monate zuvor war die Posse im Burgtheater zur Premiere gelangt, erneut mit Josef Meinrad in der Hauptrolle, der sie bereits 1956 dargestellt hatte. Bei der nächsten Inszenierung im September 1980 erhielt Rudolf Buczolich den Part.

Von den Intentionen die Figur des Cornelius betreffend, unterscheidet sich Wilders Handlungsgehilfe kaum von seinem Wiener Vorbild. Auch er sucht das Abenteuer, allerdings um dem tristen Alltag zu entfliehen, nachdem ihn sein Chef Vandergelder vom ersten Kommiss zum ersten Kommiss „befördert“ hat. Im Unterschied zu Weinberl bleibt sein unerlaubter „Ausflug“ nach New York aber von seinem Vorgesetzten nicht unentdeckt, doch dank der Heiratsvermittlerin Dolly Levine löst sich auch in Wilders Version alles in Wohlgefallen auf, Cornelius wird zum Kompagnon ernannt und hat in der verwitweten Putzmacherin Mrs. Mollov, in deren Geschäft er und der Lehrling Barnaby vor Vandergelder Unterschlupf gesucht hatten, die Frau fürs Leben gefunden.

Auch hier trat wieder das Liebenswürdige in Ernst Anders’ Spiel hervor.²⁴⁹ Seine sympathische Wirkung auf das Publikum wird hierbei noch dadurch belebt, dass ihm eine Enttäuschung widerfährt und Vandergelder ihm auf die Schliche kommt. Wilders Handlungsgehilfen

²⁴⁸ Volksblatt, 1.2.1968, S. 7.

²⁴⁹ Express, 31.1.1968, S. 6, bzw. Salzburger Nachrichten, 1.2.1968, S. 7.

fehlt im Gegensatz zu Nestroy's Weinberl das Pointierte, generell sind Handlung sowie Zeichnung der Figuren allgemein weniger harmlos als die der Vorlage.

Nach Cornelius Hackl reihte sich eine Figur an, für die Ernst Anders ursprünglich nicht vorgesehen gewesen war. Erst durch die Absage Peter Wecks erhielt er die Titelpartie in Arthur Schnitzlers „Fink und Fliederbusch“. Auch hier wichen seine Besetzung vom Rollenprofil ab. Beide, Weck und Anders, entsprachen altersmäßig nicht Schnitzlers Vorstellung – laut Personenverzeichnis ist Fliederbusch 23 Jahre alt²⁵⁰ –, allerdings blieb man vom Schauspielertypus auf der gleichen Ebene.

Rudolf Steinboeck inszenierte die Komödie um den zweigleisig fahrenden Journalisten Fliederbusch, der unter seinem wahren Namen als Parlamentsberichterstatter der liberalen Zeitung „Die Gegenwart“ tätig ist und für die reaktionäre „Elegante Welt“, versteckt hinter dem Pseudonym Fink, Beiträge aus dem Ressort Politik verfasst. Unzufrieden mit beiden Anstellungen kündigt er zunächst bei der „Gegenwart“, durch ein Zusammentreffen mit dem Grafen Niederhof in der Redaktion der „Eleganten Welt“, über dessen Rede im Parlament er jedem Blatt einen entsprechend positionierten Artikel geliefert hat, und der die Übernahme der Zeitschrift plant, beschließt Fliederbusch, weiterhin zu bleiben und künftig nur noch als Fink aufzutreten. Der Wunsch, sein eigentliches Ich verschwinden zu lassen, wird mit der Forderung zu einem Duell gegen sich selbst ad absurdum geführt, das aus seiner scharfen Entgegnung auf seinen eigenen Artikel resultiert und von den ehemaligen Kollegen der „Gegenwart“ in seinem Namen angenommen wurde. Obwohl nach Aufklärung der Lage jeder Chefredakteur ihn mit einer noch besseren Entlohnung locken will, erwägt Fliederbusch das Angebot des Grafen zu akzeptieren, an der Gestaltung einer völlig linienfreien Zeitung mitzuwirken, da er nicht auf eine Überzeugung festgelegt sein will.

In der Riege der Protagonisten, die überwiegend aus Figuren mit komischem Element bestand, hob sich die Partie des Fliederbusch nun ab, weil sie einerseits diesen Aspekt nicht beinhaltet, andererseits die Komik in Schnitzlers Werk aus anderen Regionen kommt. Zudem besitzt Fliederbusch durch seine je nach Bedarf wechselnde Gesinnung einen Wesenszug, der ihn mit einem negativen Eindruck behaftet. Sein Zwiespalt, selber nicht zu wissen, wer er eigentlich ist, und die Bereitschaft, für den ersehnten Erfolg fortan jene Identität zu leben, die er konstruiert hat, geben der Figur mehr Tiefe. Es sollte die letzte Rolle dieser Art auf dem

²⁵⁰ Schnitzler, Arthur: Fink und Fliederbusch. In: Das dramatische Werk, Bd. 7. Fischer, Frankfurt 1979, S. 106.

Gebiet der Unterhaltungsliteratur sein, die Ernst Anders verkörperte. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang die nachstehende Kritik des „Volksblatts“, die bereits kurz erwähnt wurde:

„An diesem Abend, bei der Wiederentdeckung einer Schnitzler-Komödie im Akademietheater, die unter keinem guten Stern stand, ist ein Mann über alle Schatten gesprungen: Ernst Anders. Er schüttelte den Schatten ab, der ihm seit Jahren mit der Reduzierung aufs komische Fach angehängt wurde, und erweist sich als der souveräne Darsteller aller Zwischen töne, den man immer in ihm hätte sehen können; und er überwindet jene Schatten, mit denen die Regie die Aufführung belastete, indem sie Schnitzlers ironische Farce bedenklich der überkandidelten Posse näherte. Der ‚Komiker‘ Anders ist der Nicht-Komiker dieser Inszenierung [...].“²⁵¹

Die letzte ernste Rolle, jene des Ludovico Marsili in Brechts „Leben des Galilei“ lag zu diesem Zeitpunkt dreieinhalb Jahre zurück, danach spielte er ausschließlich in Komödien bzw. komisch gezeichnete Partien.

Mit der Direktion Klingenberg begann der allmähliche Rückgang der zentralen Partien bei den Komödien, was sich in der Ära Benning noch verstärkte. Dass an deren Anfang trotzdem eine Hauptrolle stand, verdankte Ernst Anders auch hier wieder einem Ausfall, nämlich Michael Heltaus kurz vor Probenbeginn zu Oscar Wildes „Bunbury“. Der ursprünglich als Jack Worthing vorgesehen Klausjürgen Wussow musste auf die nun freie Rolle des Algernon Moncrieff wechseln, Ernst Anders, der den Jack bereits zwanzig Jahre zuvor während seines Engagements in Linz gespielt hatte, übernahm für Wussow. Schon an der ursprünglichen Besetzung erscheint problematisch, dass die Schauspieler – beide damals Mitte 40 – für die Rollen zu alt sind. Ernst Anders war bei der Premiere im Oktober 1976 bereits 48, womit nun die beiden Hauptfiguren eine andere Zeichnung bekamen. Das dandyhafte Wesen der im Stück Ende-Zwanzig-Jährigen wurde in einer reiferen Variante gezeigt. Jack hat, um dem Alltag der englischen Provinz zumindest hin und wieder entfliehen zu können, einen in London lebenden, liederlichen Bruder namens Ernst erfunden, der auf seine Hilfe angewiesen ist. Bei diesen Aufenthalten hat er sich in die Cousine seines Freundes Algernon verliebt, die seinen Heiratsantrag nur deshalb annimmt, weil er in der Stadt als Ernst auftritt und sie nur einem Mann mit diesem Vornamen ihr Ja-Wort geben will.

Die Rezensionen hoben als Knackpunkt der Inszenierung hervor, dass die Regie Gerhard Klingenbergs die Anforderungen Wilde'scher Dramatik nicht erfüllte. Der Aufführung fehlte

²⁵¹ Volksblatt, 27.3.1970, S. 7.

die typische Atmosphäre und Leichtigkeit, die Charaktere blieben indifferent, wie sich an den Kritiken zeigt. Ernst Anders konnte zwar mit Liebenswürdigkeit und Sympathie punkten, allerdings empfanden die „Arbeiter-Zeitung“ und die „Wochenpresse“, dass die Ausstrahlung der Figur aus anderen Quellen zu kommen schienen und nicht von Wilde.²⁵² Durch die Veränderung der Altersstruktur bestand die im Stück vorgegebene Charakterisierung in dieser Form nicht mehr.

Die hier angeführten Rollen mit Ausnahme des Fliederbusch lassen sich unter dem Begriff „liebenswerte Komik“ zusammenfassen. Keine der Figuren erzielt ihren Effekt mit Schärfe oder Überlegenheit, vielmehr durch ihre einnehmende und Sympathie erweckende Art. Mitunter überwiegt sogar das Liebenswürdige wie im Fall des Leon, meist jedoch fußt die komische Struktur der Rollen auf deren Unbedarftheit und Arglosigkeit, was sie liebenswert macht.

Eine wichtige Komponente der meisten Figuren besteht in dem Happy End, das sich nach all den Schwierigkeiten ergibt und durch das liebenswerte Wesen als verdient erscheint. Besonders bei Truffaldino, Leon und Edgar Marc, die aufgrund ihrer Gutherzigkeit zu Rettern werden, wirkt diese „Belohnung“ gerechtfertigt, die ihnen in Form der Erfüllung ihrer großen Liebe zuteil wird. Lediglich der Dupont-Dufort fällt diesbezüglich aus dem Rahmen, seine Bemühungen scheitern, allerdings handelt es sich hierbei auch noch um eine Partie, bei der es weniger auf das sympathische Element ankommt.

Je nach Entstehungszeit des Stücks verändert sich die Intensität der Handlung und damit auch der Rolle. In den zeitgenössischen Werken der Unterhaltungsliteratur spielt sich das Geschehen oberflächlicher ab, die Figuren entwickeln nicht den selben Tiefgang wie jene der älteren Komödien. In der zeitlichen Abfolge finden sich diese in ihrer Zahl geringeren ernsteren Rollen am Anfang und Ende des Spektrums, wobei die späteren (Fink und Jack Worthing) nicht ursprünglich mit Ernst Anders hätten besetzt werden sollen. Die Entwicklung ging daher bei den Figuren außerhalb der Schwerpunktgruppen hin zu Vertretern der leichteren Komödiantik. Nachdem die entsprechenden Dramen ab der Direktion Klingenberg nicht mehr auf den Spielplänen von Burg- und Akademietheater standen, reduzierten sich die Auftritte in Hauptrollen wieder merkbar.

²⁵² Arbeiter-Zeitung, 19.10.1976, S. 14, und Wochenpresse, Nr. 43/20.10.1976, S. 11.

4.3.1.5. Zusammenfassung

Die Komödien repräsentieren die größte Stücke-Kategorie, die Ernst Anders am Burgtheater gespielt hat, und auch die kontinuierlichste. Erst Anfang der 1980er Jahre, zu einem Zeitpunkt, als die Anzahl der Rollen bereits merklich zurück ging, hatte er seinen letzten Auftritt in einem Werk der Unterhaltungsliteratur.

Die Charakteristik der Rollen tendierte besonders in den späteren Jahren stark zu naiven und liebenswerten Zügen. Figuren mit Ecken und Kanten gibt es vor allem bei den früheren Einsätzen, wie etwa Roger Henderson in „Die goldene Brücke“ oder Damis in „Tartuffe“. Mit der Spielzeit 1965/66 und dem Mortimer in „Arsen und alte Spitzen“ bewegte sich auch das Rollenbild fast ausschließlich hin zu Partien, bei denen das Komische, teils gemischt mit liebenswürdigen Elementen, dominierte. Einzig der Fliederbusch in „Fink und Fliederbusch“ und der Klawdi Goretzki in „Wölfe und Schafe“ bildeten eine Ausnahme.

Die liebenswürdige Komponente findet sich vor allem bei den Partien außerhalb der drei großen Gruppen, nur den Figuren des Wiener Volkstheaters wohnt eine solche ebenfalls inne. Diese Liebenswürdigkeit ist typisch für die meisten der komischen Komödien-Figuren, die Ernst Anders gespielt hat, es herrscht somit die bereits erwähnte „liebenswerte Komik“ vor. Eine aggressive oder zynische Ausprägung kennzeichnet keine der Partien, da auch die Nestroy-Rollen zu den mildernden ihrer Art gehören. Hier nimmt die Naivität der Figuren eine wichtige Stellung ein.

Die komischen Rollen auf dem Gebiet der Komödie lassen sich in ebenfalls in drei Unterkategorien einteilen, die überwiegend auch mit den Schwerpunkten übereinstimmen: die rein unterhaltenden Figuren, die liebenswürdig-komischen und die situationsbedingt unterhaltenden. Vertreter der ersten Gruppe sind die Shakespeare-Clowns, zu den zweiten zählen unter anderem Raimunds Florian Waschblau und Nestroy Schnoferl sowie der Truffaldino und der Nicolas, in die dritte fallen die Schwankpartien wie Moricet und Dr. Neumeister, ebenso wie der Cornelius Hackl.

Mit der Saison 1965/66 begann auch der Einsatz in Hauptrollen. Der überwiegende Teil findet sich nach diesem Schnittpunkt, davor gab es nur die Übernahme des Leon in „Weh dem, der lügt“.

Interessant erscheint hierbei die Entwicklung, die Ernst Anders in Hofmannsthals „Der Schwierige“ durchlief, jenem Stück, in dem er die meisten Rollen verkörperte. In Ernst Lothars Inszenierung spielte er bei der Premiere 1959 die Episodenrolle des Sekretärs Neugebauer und übernahm ab 1962 zehn Mal von Peter Weck den Stani, unter der Regie von Rudolf Steinboeck war er 1978 als Hechingen zu sehen.

Am Anfang stand die für den Zeitraum typische Rolle des Neugebauer, eines jungen Mannes aus einfachen Verhältnissen, der mit seinem Platz im Leben nicht zurechtkommt. Er fühlt sich durch jede von Kari Bühls Bemerkungen, die dieser nie als Kritik meint, angegriffen und drückt seine Verletztheit gegenüber seinem gräßlichen Arbeitgeber auch aus. Sein Verhalten resultiert aus seinem geringen Selbstwertempfinden aufgrund seines niederen sozialen Status, den er während der kurzen Szene mehrmals betont, ebenso wie die Freudlosigkeit und die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind. Selbst seine bevorstehende Hochzeit mit der Tochter eines höheren Beamten, die er, wie er sagt, aus Pflichtgefühl einem gefallenen Freund gegenüber zur Frau nimmt und dafür eine fünfjährige Beziehung beendet hat, empfindet Neugebauer als schwere Last.

Bühl's Neffe Stani verkörpert das genaue Gegenteil Neugebauers. Mit einem simplen, oberflächlichen Wesen ausgestattet und grenzenlos überzeugt von sich selbst, lebt er sorglos von Tag zu Tag und fasst von einer Sekunde auf die andere den Entschluss, seine Cousine Helene zu heiraten. Seine Souveränität gerät erst ins Wanken, als der bislang scheinbar an Helene nicht interessierte Kari seine Verlobung mit ihr bekannt gibt, und Stani alles daran setzt, die Contenance zu wahren.

Die dritte Figur, der gehörnte Ehemann Hechingen, der seine von ihm gelangweilte Frau trotz ihrer Eskapaden liebt, ist ein tragikomischer Charakter. Er versucht ihr Interesse mit einem leidenschaftlicheren Ton wieder zu wecken, was sie aber nur noch mehr indigniert, und erklärt ihr schließlich, dass er in allem zu ihr stehen wird. Noch dazu hat er in seiner Verzweiflung Kari Bühl um Hilfe gebeten, der ein Verhältnis mit Antoinette hatte, dieses aber aus Sympathie zu Hechingen abgebrochen hat. Bühl's Zerfahrenheit aufgrund der plötzlichen Verlobung bezieht er sofort auf sich und seine Situation.

In drei weiteren Komödien hat Ernst Anders zwei verschiedene Rollen dargestellt. Neben dem „Sommernachtstraum“ (Lysander 1960 und Flaut 1970) und „Das Mädl aus der Vorstadt“

(Herr von Gigl 1962 und Schnoferl 1980) zählt hierzu noch Molières „Der Geizige“, in dem er 1964 den Valère und 1973 den Diener La Flèche spielte. Der junge Edelmann Valère tritt aus Liebe zu Harpagons Tochter Élise inkognito in dessen Dienste, um ihr nahe sein zu können und schmeichelt sich bei jeder Gelegenheit bei ihrem Vater ein. Als er fälschlicherweise beschuldigt wird, Harpagnons Geldkassette entwendet zu haben, gibt er seine wahre Intention und Identität zu erkennen, was zu einem unvermuteten Wiedersehen mit seinem tot geglaubten, wohlhabenden Vater führt und ihm so die Heirat mit Élise ermöglicht. La Flèche ist hingegen die gewitzte Dienerfigur. Angewidert von Harpagnons Geiz und aus Loyalität zu dessen Sohn Cléante, seinem Herrn, begeht er den Diebstahl der Geldkassette, die er Cléante übergibt, der damit die Einwilligung zu seiner Hochzeit erpressen kann.

In allen diesen Fällen verkörperte er zuerst die Partie des Liebhabers, wobei auch bereits Ly-sander und Gigl komische Züge tragen, bei der späteren Inszenierung ging die Entwicklung hin zu den komischeren Figuren, deren Komik aber jeweils aus unterschiedlichen Regionen kommt.

4.3.2. Ernste Rollen/Moderne und zeitgenössische Literatur

Wie im Kapitel über die schauspielerische Charakteristik angesprochen, wurde Ernst Anders vor allem mit Rollen in Komödien in Verbindung gebracht. Partien außerhalb dieses Rahmens machten im Vergleich ein Drittel seines Repertoires aus und erstrecken sich über die gesamte Burgtheater-Zeit mit Ausnahme der 1970-er Jahre. Besonders an der jeweiligen Anzahl der Protagonisten pro Genre wird die Diskrepanz deutlich: Fünfzehn Hauptrollen in Komödien stehen fünf Hauptrollen in ernsten Dramen gegenüber. Die ersten drei dieser fünf finden sich Anfang bzw. Mitte der 1960-er Jahre, zu einer Zeit, in der die Einsätze in Komödien noch nicht überwogen, die restlichen zwei am Beginn der 1980-er Jahre, durch sie wurde die Fixierung auf die Unterhaltungsliteratur wieder aufgebrochen.

Anders als bei den Komödien gibt es bei der vorliegenden Gruppe keine signifikanten Schwerpunkte in Bezug auf bestimmte Autoren oder Dramengattungen, dafür liegt eine hohe Übereinstimmung in der Entstehungszeit vor. Der Großteil der nicht zu den Komödien zählenden Dramen ist im 20. Jahrhundert entstanden, davon rund die Hälfte im Kontext des Premierentermins unmittelbar zeitgenössisch.

Die Rollen betreffend weisen zudem die frühen Partien von ihrer Charakteristik her eine Gemeinsamkeit auf, die letztendlich das Alter bedingt. Von Antritt seines Engagements 1958 bis fast zum Ende der Direktion Haeusserman verkörperte Ernst Anders Rollen, die hier unter dem weitläufigen Begriff der „Jungen Männer“ zusammengefasst werden sollen. Insgesamt 16 solcher Partien finden sich in seiner Burgtheater-Laufbahn wieder. Dieses Rollenfeld ist aufgrund der in ihm enthaltenen Beschreibung automatisch auf einen gewissen Zeitraum begrenzt, der im Falle von Ernst Anders immerhin bis zu seinem 39. Lebensjahr erstreckt war. Dass er des Öfteren für Figuren eingesetzt wurde, die altersmäßig nicht mehr ganz passend erschienen, erklärt diese relativ lange Zeitspanne. Das verbindende Element zwischen den Parts entsteht aus deren teils schwierigen, teils jugendlich-überschwänglichen Wesenszügen. Die bei Ernst Anders typisch erachtete sympathische Komponente fehlt hier mitunter, wobei aus einigen Rezensionen allerdings hervorgeht, er habe gerade diesen Rollen durchaus eine positive Ausstrahlung gegeben. Vom Alter her bewegen sich die aus den hier erwähnten Stücken ablesbaren Angaben zwischen 15 (Troilus in „Der Trojanische Krieg findet nicht statt“, 1959) und 32 Jahren (Happy in „Der Tod des Handlungsreisenden“, 1961).

Im Folgenden werden nun die wichtigen Rollen in diesen zeitgenössischen Dramen näher betrachtet.

Die oben angeführte Episodenrolle des jungen Trojaners Troilus bildete den Auftakt der nachstehend zu besprechenden Partien. In Josef Gielens Inszenierung von Jean Giraudoux' „Der Trojanische Krieg findet nicht statt“ spielte Ernst Anders den Troilus, der Helena – gespielt von Susi Nicoletti – begehrt und schließlich auch von ihr erhört wird. In seinem jugendlichen Gefühlschaos folgt er ihr überall hin, doch als sie ihn zu einem Kuss auffordert, leugnet er zunächst seine Absichten und weigert sich. Helenas Entführer Paris versucht, ihn mit der Aussicht auf Ruhm und Reichtum dazu zu bewegen, sie vor den Augen der Stadtväter zu küssen, was er ebenso ablehnt. Am Schluss sind alle Anstrengungen gescheitert, den drohenden Krieg mit den Griechen abzuwenden, die Pforte des Krieges wird geöffnet, hinter der Helena Troilus den versprochenen Kuss gibt. Für seine Darstellung erhielt Ernst Anders bei der Premiere „einen berechtigten Separatapplaus“²⁵³.

Von anderer, wesentlich stärkerer Zerrissenheit geprägt ist der Sohn in Pirandello's „Sechs Personen suchen einen Autor“. Mit ihm trat Ernst Anders erstmals in einer Rolle auf, die jeg-

²⁵³ Neues Österreich, 31.5.1959, S. 11.

liche sympathische Ausstrahlung vermissen lässt. Unter Willi Schmidts Regie waren neben Attila Hörbiger als Direktor Alma Seidler und Josef Meinrad als Elternpaar zu sehen. Den Sohn, 22 Jahre alt, dominiert das Gefühl der Verachtung für Mutter und Vater, er hält sich immer abseits und sieht sich nicht als Teil des Geschehens. Seine Versuche, die Szene zu verlassen, scheitern jedoch, da er trotz allem unlösbar mit dem Schicksal der Familie verbunden ist. Erst nach und nach gibt er den Grund für seine Haltung preis, was ihn in einem anderen Licht erscheinen und seine tiefe Erschütterung erkennen lässt. Er sieht durch seine Weigerung, die Schande vor allen publik zu machen, den Wunsch des Autors erfüllt.

Die Figur des Sohns repräsentiert nun die ablehnende, widerspenstige Jugend, die sich von der älteren Generation im Stich gelassen fühlt, hinter deren Gehabe jedoch Verzweiflung und Sensibilität verborgen wird. Die „Wiener Zeitung“ und das „Neue Österreich“ hoben bei ihren Kritiken an der Darstellung Ernst Anders’ die Zerrissenheit hervor, die er der Rolle verlieh.²⁵⁴ Der „Kurier“ vermerkte, er habe die undankbarste Rolle des Stückes zu spielen und sei dieser Anforderung gewachsen gewesen.²⁵⁵

In größeren Rollen war Ernst Anders nach seiner Rückkehr aus Köln Anfang 1961 zu sehen, innerhalb eines halben Jahres vier entsprechende Partien. Zunächst allerdings nur als Zweitbesetzung, ab März 1961 übernahm er für Peter Weck den Happy in Paul Hoffmanns Inszenierung von Arthur Millers „Der Tod des Handlungsreisenden“ mit Heinz Rühmann als Willy Loman.

Mit ihm setzt sich der bei Pirandello eingeschlagene Weg fort. Happy will sich im Gegensatz zu seinem Bruder Biff seine gescheiterte Existenz nicht eingestehen, er erscheint trotz zahlloser Affären anfangs als der Vernünftigere, zeigt sich dann aber von seiner rücksichtslosen und gleichgültigen Seite. Bei einer Auseinandersetzung zwischen Vater und Bruder verspricht er zum wiederholten Mal, aus seinem Leben etwas zu machen und will nach Willys Tod in dessen Sinn um eine bessere Existenz kämpfen und den „Amerikanischen Traum“ für sich verwirklichen.

Für den „Kurier“ bedeutete Anders’ Gestaltung der Figur im Vergleich zu der Peter Wecks die interessantere:

²⁵⁴ Wiener Zeitung, 29.9.1959, S. 5, bzw. Neues Österreich, 29.9.1959, S. 7.

²⁵⁵ Kurier, 28.9.1959, S. 5.

„[...] aber auch in der Rolle des Happy ist Ernst Anders bewundernswert. Man kann ihn mit dem Vorgänger nicht vergleichen, denn er spielt die Rolle von Anfang an anders: mit mehr Berechnung als Charme, mit mehr Leichtsinn als Schwäche, mit mehr Kraft. Und mehr Tempo. Eine glänzende Leistung.“²⁵⁶

Es blieb allerdings nur bei einer vorübergehenden Umbesetzung, ab der Wiederaufnahme bis zu den letzten Aufführungen Anfang 1962 kam wieder Peter Weck zum Einsatz.

Am Ende der Saison 1960/61 spielte Ernst Anders den jungen Dichter Scipio in Albert Camus’ „Caligula“, einer Produktion im Rahmen der Wiener Festwochen unter der Regie von Walter Düggelin mit Boy Gobert in der Titelpartie. Scipio ist eine in sich zerrissene Figur, da er sich dem Kaiser verbunden fühlt, selbst als sich dieser zum Tyrannen wandelt und seinen Vater tötet. Durch diesen Gleichklang der Seelen gelingt es Caligula auch immer wieder, ihn auf seine Seite zu ziehen; er wirft dem Herrscher zwar öffentlich und ohne Furcht dessen Grausamkeit vor, distanziert sich aber gleichzeitig von einer Gruppe, die das Schreckensregime gewaltsam beenden will.

In den Kritiken finden sich ausschließlich gute Bewertungen seiner Darstellung, sie wurde teilweise für noch besser als die des Protagonisten Boy Gobert befunden. Peter Weiser vom „Kurier“ empfand die Stärke der Charakterisierung insofern überraschend, da für den Rezensenten die Besetzung Ernst Anders’ nicht offensichtlich eine ideale bedeutete – ebenso wie jene von Erich Auer als Cherea und Blanche Aubry als Caesonia –, billigte dem Resultat aber hohe Überzeugungskraft zu:

„[...] selten hat man von einem so jungen Darsteller eine so reife, ausgewogene und dennoch blutvolle, glutvolle Leistung gesehen.“²⁵⁷

Da er bislang am Burgtheater überwiegend heitere Rollen bzw. solche ohne tiefgreifenden inneren Konflikt gespielt hatte und die Figur des Scipio nicht in dieses Bild passt, kann dies als eine Erklärung für die vermutete Fehlbesetzung gelten, lediglich in „Sechs Personen suchen einen Autor“ stand er in einer ähnlich zerrissenen Partie auf der Bühne. Aufgrund ihresverständnisvollen und weichen Wesens entspricht sie aber durchaus wieder den Charakteren, für die er als ideal angesehen wurde.

Eine solche ideale, im wahrsten Sinne des Wortes Traumrolle war jene des Christopher in der Uraufführung von Georges Schehadés „Die Reise“ zu Beginn der Saison 1961/62, die gleichsam wie maßgeschneidert für Ernst Anders scheint. Christopher arbeitet als Kommis in einem

²⁵⁶ Kurier, 2.3.1961, S. 6.

²⁵⁷ Kurier, 6.6.1961, S. 8.

am Hafen gelegenen Knopfgeschäft im Bristol des 19. Jahrhunderts und träumt von eben jener Reise, die er an Bord eines der Schiffe, die er tagtäglich sehn suchtvoll betrachtet, zu einem fernen Ziel unternehmen wird. Als man ihn irrtümlich für einen wegen Mordes gesuchten Matrosen hält, gelingt es ihm, sich vor dem Tribunal von jedem Verdacht zu befreien und überlässt das Geld, welches er für seine Unternehmung bereits gespart hatte, den Seeleuten, um damit die Bestattung des getöteten Kameraden zu finanzieren. Statt der weiten Welt wartet ein Leben an der Seite seiner Kollegin auf ihn, das Christophers Sehnsucht aber nie wird aufwiegen können. Das Verträumte und Liebenswürdige in Kombination mit melancholischen Elementen, das in der stückbedingten Märchenhaftigkeit wiederum nach einem Darsteller verlangte, der die Glaubwürdigkeit zu übermitteln im Stande war, ließ am Burgtheater nur Ernst Anders als logische Besetzung zu.

Die Bedingungen, unter denen die Inszenierung entstand, waren allerdings denkbar ungünstig. Der ursprünglich als Regisseur vorgesehene Werner Düggelin trat aufgrund einer unzulänglichen Probensituation von der Produktion zurück, da ihm Josef Meinrad und Albin Skoda, beide mit zentralen Rollen betraut, vor der Premiere nur an drei Tagen zur Verfügung gestanden wären.²⁵⁸ Daraufhin wurde Düggelins Regieassistenten Axel Corti die Leitung übertragen, der bislang allerdings noch nie selbstständig ein Stück in Szene gesetzt hatte und dies nun unter erschwerten Umständen bewerkstelligen musste. Das Resultat konnte dementsprechend auch nicht vollends überzeugen, die Kritiken sprachen von mitunter herrschender Langeweile, die sie zu einem großen Teil auf Schwächen des Werks zurückführten. Im „Express“ wurde festgehalten, dass vom Schauspielerischen her selbst „*die Allerersten des Ensembles*“ nichts gegen die Langatmigkeit der Dichtung vermochten, und im Detail ergänzt:

„Nicht einmal der reizende Ernst Anders, für die Rolle des romantischen Knopf-Kommis wie geschaffen, kam gegen die gähnende Leere ringsum an.“²⁵⁹

Im Oktober 1961 spielte Ernst Anders unter der Regie von Heinz Hilpert in der Uraufführung von Carl Zuckmayers „Die Uhr schlägt eins“, ein Stück, das trotz hohen Bekanntheitsgrads des Autors und allgemein zugesicherter Wertschätzung für dessen bisherige Werke in der Presse kaum Zuspruch fand. Zuckmayer thematisiert darin das Schicksal einer Familie, deren Leben auf einer Lüge der Mutter basiert, die dadurch ihre Tochter, Kind eines jüdischen Mannes, vor dem Zugriff der Nationalsozialisten bewahrt. Die Reaktionen der Kritik auf die Produktion fielen mitunter hart aus: Hans Weigel übertitelte seine Rezension „Das hätte nicht

²⁵⁸ Kronen Zeitung, 17.9.1961, S. 20.

²⁵⁹ Express, 16.9.1961, S. 7.

passieren dürfen“²⁶⁰, die Arbeiter-Zeitung stellte angesichts der sonstigen Qualität von Zuckmayers Dramen die Frage „Wie konnte das geschehen?“²⁶¹.

Allein von den schauspielerischen Leistungen her konnte die Aufführung unter der Regie Heinz Hilberts punkten: Paula Wessely beispielsweise in der Rolle der Mutter, die aus Sorge um den auf Abwegen geratenen Sohn aus zweiter Ehe dem Wahnsinn verfällt und Selbstmord begeht, stieß mit ihrer Darstellung auf einhellige Zustimmung. Diesen Sohn namens Gerhard, dem Zuckmayer ein überspitzt anmutendes Los zuteilt, verkörperte Ernst Anders. Gerhard gerät in kriminelle Kreise und muss nach einer Schießerei fliehen, bei der ein Polizist stirbt. Er gelangt schließlich mit der Fremdenlegion nach Indochina, wo er sich in eine junge Agentin verliebt, um derer willen er ebenfalls einen Mord verübt. Er desertiert, wird aber gefangen und nach Frankreich gebracht, da er an der Malaria erkrankt ist, die er nicht überlebt. Vor allem die Schlussszene, in welcher der im Sterben liegende Gerhard in der ihn pflegenden Krankenschwester seine Mutter zu erkennen glaubt, erscheint besonders heikel. Das „Volksblatt“, das die Besetzung Ernst Anders’ als zu sympathisch bezeichnete, konstatierte, dass es ihm in eben jenem Bild gelang, die Authentizität bzw. die Echtheit des Tons zu wahren.²⁶²

Nach dem Sohn in „Sechs Personen suchen einen Autor“ und dem Happy in „Der Tod des Handlungsreisenden“ hatte er mit dieser Rolle erneut einen schwierigen jungen Mann darzustellen. Dass dieser aber zwangsläufig ein, wie vom „Volksblatt“ beschrieben, brutaler Rowdy ist, erfordert das Stück nicht zwingend. Sein Verhalten lässt erkennen, dass er keineswegs einem skrupellosen, sondern einem verlorenen Charakter ohne jegliche Perspektive entspricht, der nur aus dem Wunsch heraus, sich von seiner Familie abzugrenzen und zu unterscheiden, Zuflucht in einem kriminellen Umfeld sucht. Kurz vor dem geplanten Überfall beispielsweise, im Zuge dessen er den Beamten tötet, spricht er von seiner Mutter und ahmt den Wind nach. Der Chef der Bande, der er angehört, hält ihn zunächst auch für zu weich, um den Coup durchführen zu können. Gerhard repräsentiert vielmehr das späte Opfer, das die Mutter durch ihr Fehlverhalten glaubt erbringen zu müssen, die sympathische Komponente verstärkt die Tragödie noch zusätzlich, die sich in seinem Schicksal offenbart. Die einzige wirkliche Diskrepanz bestand in einem anderen Zusammenhang, schien sich aber nicht auszuwirken: Gerhard soll laut Personenverzeichnis 18 Jahre sein, Ernst Anders war zum Zeitpunkt der Premie-

²⁶⁰ Kronen Zeitung, 17.10.1961, S. 12.

²⁶¹ Arbeiter-Zeitung, 17.10.1961, S. 6.

²⁶² Kleines Volksblatt, 17.10.1961, S. 11.

re bereits 33 Jahre alt. Aus den Rezensionen geht kein Hinweis darauf hervor, dass er für die Rolle bereits zu alt gewirkt habe.

Ebenfalls eine altersmäßige Unstimmigkeit, die fast 15 Jahre betrug, lag bei Jim O'Connor in „Die Glasmenagerie“ vor, der mit seinem sympathischen Auftreten ganz im Gegensatz zu den bisher erwähnten Figuren steht. Zwar hat auch er, der auf der High School einst gefeierte Sportstar, eine Phase des Scheiterns hinter sich, da er trotz Voraussage einer glanzvollen Zukunft im wirklichen Leben nicht zurecht kommt, es gelingt ihm jedoch dank der Liebe seiner Freundin, wieder Fuß zu fassen. 1965 inszenierte Willi Schmidt Tennessee Williams' Klassiker der Moderne mit Paula Wessely, Annemarie Düringer (die ebenfalls um 15 Jahre älter war, als die von ihr verkörperte Laura hätte sein sollen) und Helmut Griem in den weiteren Rollen. Vor allem das herzliche und gewinnende Wesen Jims kam Ernst Anders sehr entgegen. Mit seiner positiven Art stellt er den Kontrast zu der düsteren und aussichtslosen Atmosphäre im Haus seines alten Schulfreundes und Arbeitskollegen in der Schuhfabrik Tom dar, alle Hoffnungen der Mutter, die aufgrund einer leichten Körperbehinderung völlig in sich gekehrte Tochter buchstäblich an den Mann zu bringen, ruhen auf ihm. Zwar gelingt es Jim, durch höfliche Aufmerksamkeit Lauras seit langem heimlich gehegte Gefühle für ihn zu entfachen, doch muss er die zwischen ihnen aufkeimende Zuneigung mit dem Geständnis sogleich zerstören, er sei bereits verlobt. Zum Abschied schenkt die völlig gebrochene Laura ihm ihre Lieblingsfigur aus ihrer Glastierchensammlung, ein nun hornloses Einhorn, das er unabsichtlich vom Tisch gestoßen hat. In Ernst Anders' Gestaltung fand sich vor allem das Optimistische der Rolle wieder.²⁶³ Die „Wiener Zeitung“ bezeichnete ihn als eine Idealbesetzung.²⁶⁴ Die „Kronen Zeitung“ bemerkte, dass er die Rolle nicht von der Selbstsicherheit des ehemaligen sportlichen Helden der Schule anging, was dem Verständnis für die Suche nach seinem Platz im Leben entgegen kam.²⁶⁵

Nicht mehr ins typische Rollenbild der jungen Männer fällt der Maler Lebeau in Millers „Zwischenfall in Vichy“, der einem völlig anderen Konflikt ausgeliefert ist. Der 25-jährige Lebeau wurde wegen seines jüdischen Aussehens auf offener Straße verhaftet und wartet nun gemeinsam mit anderen ebenfalls ohne Vorwarnung aufgegriffenen Männern auf seine Befragung. Von der Ungewissheit gequält, ob es sich nur um eine routinemäßige Kontrolle der Pa-

²⁶³ Wiener Zeitung, 21.3.1965, S. 5; Kurier, 20.3.1965, S. 9; Die Presse, 22.3.1965, S. 6; Neues Österreich, 21.3.1965, S. 9.

²⁶⁴ Wiener Zeitung, 21.3.1965, S. 5.

²⁶⁵ Kronen Zeitung, 25.3.1965, S. 8.

piere oder tatsächlich ein angesichts seiner Herkunft erfolgendes Verhör handelt, steigert er sich zunächst immer mehr in seine Furcht hinein. Mit seinen andauernden Fragen, was nun passieren würde, erregt er den Unmut der anderen Gefangenen, da er aus Nervosität fast ununterbrochen spricht. Seine Stimmung hellt sich auf, als die Möglichkeit im Raum steht, dass lediglich die Ausweise geprüft werden, er beruhigt nun die Anderen und würde sogar einen Fluchtversuch unterstützen, fühlt sich aber zu schwach dazu. Der Angst und der eingeimpften Schuldgefühlen müde, schlägt sein Gemütszustand, kurz bevor er das Verhörrzimmer betritt, aus dem er nicht mehr zurückkommt, schließlich in Resignation über.

Am Ende der Reihe der jungen Männer stand eine gänzlich aus dem Rahmen fallende Rolle. Jene des August junior in „August August, August“ gehört mit dem Pedro aus „Cristinas Heimreise“ zu den skurrilsten Charakteren im Repertoire von Ernst Anders. Dies ist nun im Gegensatz zu den Shakespearepartien eine nach unserem Sprachgebrauch „echte“ Clownrolle. Pavel Kohouts im Zirkusmilieu angesiedelte Parabel kam 1969 unter der Regie von Jaroslav Dudek im Akademietheater zur deutschsprachigen Erstaufführung. Josef Meinrad spielte die Hauptrolle des August August, dessen größter Wunsch darin besteht, einmal die acht weißen Lipizzaner dressieren zu dürfen. Da dieses Privileg nur dem Direktor zusteht, muss er erst Zirkusleiter werden und dafür drei Aufgaben erfüllen, unter anderem die Gründung einer Familie. August junior schlägt ganz in die Linie seines Vaters, er verdreht die Wörter, bekommt Ohrfeigen für seine unverschämten Aussagen und fällt beim Anblick einer schönen Frau in Ohnmacht. Um die Liebe der Direktorstochter zu gewinnen, ist er bereit, sein Clownerbe aufzugeben, und will von nun an Gustav genannt werden. Beim Versuch, die verräterische Schminke aus seinem Gesicht zu reiben, verschmiert sich diese nur, und es wird offensichtlich, dass er seinem August-Dasein nie wird entfliehen können. Die Manegenwärter führen den Uneinsichtigen in einer Zwangsjacke ab, doch kurz darauf taucht er als „neuer“ Junior wieder auf, um diesmal mit seinen Eltern endlich die ersehnte Lipizzaner-Dressur durchzuführen. Auf Befehl des Direktors werden allerdings statt der Pferde die Tiger in den Käfig gelassen, das Licht erlischt. Beim Schlussapplaus ist die Manege völlig leer, von den drei Augusts fehlt jede Spur.

Die Rolle des August junior birgt neben dem komischen Aspekt den oft bei Clowns vorhandenen tragischen Unterton. Junior will zunächst aus seiner Bestimmung losbrechen, das Erbe seines Vaters fortzuführen, was ihm nicht gelingt, schließlich teilt er das Schicksal der Eltern, und auch hierbei gibt es für ihn kein Entrinnen. Die einzige Rettung, als seine „Mutter“ Lulu

ihn in vorausschauender Angst aus dem Käfig schicken möchte, lehnt er in Vorfreude auf das große Ereignis ab.

Analog zu den Shakespeare-Partien bedeutet das linguistische Unvermögen auch bei dieser Figur eine wichtige Komponente. Zum Unterschied von dieser Art der Clowns beherrscht August junior jedoch die Sprache bedingt durch seine Herkunft an sich schon schlecht. Der Herausforderung dieser Rolle wurde Ernst Anders laut Kritiken mehr als gerecht, Hilde Spiel schrieb in der „FAZ“, er sei „*brilliant geführt*“²⁶⁶. Nur die „Arbeiter-Zeitung“ sah die Eigenheiten des Zirkus beim Komikertrio zu wenig stark umgesetzt²⁶⁷, während der „Kurier“ Ernst Anders und Inge Konradi als „*in ihrer Tragikomik unvergleichliche Zugnummer*“ bezeichnete²⁶⁸ und die „Wiener Zeitung“ davon sprach, dass die Manege „*ganz und gar von den tiefsinigen Spaßmachereien Josef Meinrads und seiner Clowns-,Familie*“ beherrscht wurde²⁶⁹.

1981 brach die Rolle des Josef in der Uraufführung von Pavel Kohouts „Maria kämpft mit den Engeln“ die Fixierung auf die Komödieneinsätze ab. Seit dem Rochus in „Das Geheimnis des grauen Hauses“ 1971 hatte er nur mehr Unterhaltungsliteratur gespielt. Kohout beschreibt in seinem Stück das Schicksal der tschechoslowakischen Schauspielerin Maria, die als Zeichnerin der Charta 77 mit Auftrittsverbot belegt ist und über den von ihr verschuldeten Unfalltod ihrer Tochter nicht hinwegkommt. Die daraus resultierenden psychischen Probleme verfolgen sie in Form von Engeln. Trotz Einschüchterungsversuchen der Machthaber will sie in ihrer Wohnung für ebenfalls verfolgte Freunde ein Monodrama aufführen, am Abend der Premiere werden jedoch sämtliche Gäste vor ihrem Eintreffen verhaftet und deren Freilassung an die Absage der Veranstaltung geknüpft. Marias Lebensgefährte Josef fordert sie auf, nur für ihn zu spielen, was sie auch tut, doch am Ende holen sie ihre imaginären Verfolger ein und treiben Maria in den totalen Zusammenbruch.

Ernst Anders’ Rolle des Kameramanns Josef, der ebenfalls aufgrund seiner politischen Überzeugungen seinen Beruf nicht ausüben darf, repräsentiert den Rettungsanker in Marias Leben. Er versucht, ihr trotz eigener Verzweiflung und schwerer Probleme mit einem Herzleiden den so dringend benötigten Halt zu geben, kann ihren Kollaps aber schließlich nicht verhindern. Im Unterschied zu den meisten anderen Rollen fehlt Josef, wie angesprochen, das offensicht-

²⁶⁶ FAZ, 14.4.1969, S. 18.

²⁶⁷ Arbeiter-Zeitung, 15.4.1969, S. 8.

²⁶⁸ Kurier, 14.4.1969, S. 9.

²⁶⁹ Wiener Zeitung, 15.4.1969, S. 6.

lich Liebenswürdige und Charmante. Er reagiert unwirsch und gereizt, benutzt auch Kraftausdrücke und gerät ob der Demütigungen in Rage, die Maria widerfahren. Dennoch verleiht ihm seine Fürsorge eine sympathische Komponente, die somit nicht ein Wesenszug an sich ist.

Kohouts Drama wurde von der Kritik überwiegend negativ aufgenommen. Die Schauspieler standen auf verlorenem Posten und konnten trotz teils großartiger Leistungen die Schwächen des Stücks nicht ausgleichen.

„Ernst Anders als ihr Mann²⁷⁰ – auch er bekanntlich ein erstrangiger Schauspieler – war auch noch selten dermaßen eindrucksvoll.“²⁷¹

„Ernst Anders lässt als ihr Lebensgefährte hinter Galgenhumor die tragischen Dimensionen spürbar werden.“²⁷²

Relativ knapp nach „Maria kämpft mit den Engeln“, zu Beginn der Saison 1983/84, folgte Ernst Anders’ letzte große Rolle am Burgtheater, die sich ebenfalls mit den politischen Verhältnissen in der ČSSR auseinandersetzt. In Václav Havels „Die Benachrichtigung“ spielte er unter der Regie von Michael Kehlmann den Amtsleiter Gross, der eines Morgens mit einem Brief in einem ihm unbekannten Idiom konfrontiert wird, das sich als Kunstsprache Ptydepe entpuppt und ohne sein Wissen im Amt eingeführt wurde. Er verlangt die sofortige Abschaffung Ptydepes, doch die Maschinerie läuft bereits, es werden Seminare zum Erlernen abgehalten, außerdem dürfen nur dazu autorisierte Personen gegen Vorlage bestimmter Unterlagen Übersetzungen anfertigen. Der Vizedirektor Balas nutzt sein Wissen um einen mit nach Hause genommenen Stempel und ein selbst gekauftes Registrierheft und erpresst so von seinem Vorgesetzten die noch fehlende Genehmigung zur konsequenten Umsetzung der neuen Sprache. Da Gross anscheinend als einziger Ptydepe nicht versteht, schlägt Balas einen Amtswchsel der beiden vor, der schließlich in der Entlassung Gross’ mündet, nachdem dieser in Balas’ Augen den Kampf für Ptydepe verunglimpft hat. Als der neue Direktor am nächsten Tag von Zweifeln und Problemen mit dem Projekt erfährt, widerruft er den Rauswurf, da er einen erfahrenen Mann an seiner Seite braucht. Die von der Sekretärin Marie illegal übersetzte Benachrichtigung spricht Gross von jedem Verdacht bezüglich des Stempels frei, man lobt seinen Einsatz gegen Ptydepe, den er unbedingt weiterführen soll. Sein energisches Auftreten gegenüber dem inzwischen entlassenen Balas bricht durch dessen ruhiges Verhalten sofort ein, aufgrund der Unterschrift zur Genehmigung Ptydepes ist Gross erneut erpressbar, und er

²⁷⁰ Mit Ausnahme der Arbeiter-Zeitung wird Josef in sämtlichen Kritiken, die eine verwandtschaftliche Relation angeben, fälschlicherweise als Marias Mann bezeichnet.

²⁷¹ Wiener Zeitung, 10.3.1981, S. 4.

²⁷² Arbeiter-Zeitung, 9.3.1981, S. 13.

ernennt Balas zu seinem Stellvertreter. Am folgenden Morgen wiederholen sich die Ereignisse mit einer neu eingeführten Sprache, Balas lehnt Gross' Angebot eines Amtstauschs diesmal mit der Begründung ab, er könne seine Fähigkeiten als Vizeleiter besser nutzen.

Gross ist der negative Held des Stücks. Zunächst gemäß seinen humanistischen Grundsätzen, die ihn die Entmenschlichung durch die fehlende Identifikation mit der Sprache befürchten lassen, entschlossen, gegen Ptydepe zu kämpfen, erweist er sich bald als zu schwach, diesen Kampf aufzunehmen. Er ist nicht fähig, dem intriganten Balas die Stirn zu bieten, und rechtfertigt sich vor sich selbst wiederholt damit, dass er in einer niedrigeren Stellung bzw. durch Nachgeben mehr erreichen könne. Nur der ihn liebenden Sekretärin Marie gesteht er, zu wenig tatkräftig und voller Zweifel zu sein, was er auf seinen intellektuellen Background zurück führt, der ihn verabsäumen ließ, Chancen zu ergreifen. Sein Vorsatz, bei der nächsten Gelegenheit strenger durchzugreifen, zerbröselt am überlegenen Verhalten Balas'.

Im Gegensatz zu Josef in Kohouts Stück wirkt Gross schwach, er kann nicht zu seinen Überzeugungen stehen und geht vor der Obrigkeit trotz inneren Konflikts immer wieder in die Knie. Am Schluss opfert er auch Marie seinem Opportunismus, den er vor sich selbst als Mittel zum Zweck rechtfertigt, um Änderungen herbeiführen zu können. Am Ende ist die Übermacht seines Gegenspielers Balas zu groß, die charakterliche Schwäche gewinnt gegenüber den Idealen die Oberhand:

„Einzig Ernst Anders geht still durch den Abend, ein Mann mit Überzeugungen, die ihn vor Manipulation nicht schützen. Ein verführbarer Alltagmensch. Wie ich und du.“²⁷³

Die letzte hier zu erwähnende Figur ist auch eine der letzten, die Ernst Anders am Burgtheater verkörpert hat. Anfang der Saison 1988/89 übernahm er an zwölf Abenden²⁷⁴ von Sebastian Fischer die Rolle des Deutschen in Edward Bonds „Sommer“ unter der Regie Harald Clemens.

Das Stück dreht sich um den Konflikt zwischen der Fabrikantentochter Xenia und dem ehemaligen Hausmädchen Marthe. Xenias Vater, ein wohlhabender Unternehmer, kollaborierte während des 2. Weltkriegs mit den Deutschen, um so an Informationen zu gelangen, die er an die Partisanen weitergab. Sie selber konnte durch ihren Einfluss Marthe vor dem Tod retten,

²⁷³ Wochenpresse, Nr. 41/11.10.1983, S. 47.

²⁷⁴ Anzahl entnommen aus den Aufzeichnungen von Ernst Anders

was diese aber nur als Machtdemonstration verstand und nach Kriegsende nicht daran hinderte, Xenias Vater zu verraten, der in der Haft starb; die Familie wurde enteignet.

Bei dem Deutschen handelt sich hierbei um die einzige negative Partie, die Ernst Anders an der Burg jemals verkörpert hat. Diese Negativität entspringt der Haltung, die die Figur zu den Ereignissen des Krieges hat. Als junger Mann auf einer Insel im ehemaligen Ostblock stationiert, verbringt er dort vierzig Jahre später mit Sohn und Schwiegertochter seinen Sommerurlaub, die ihn damit überraschen wollten. In einem Gespräch mit der nun in London lebenden und Marthe besuchenden Xenia erzählt er ohne Umschweife von den Vorkommnissen wie den Erschießungen im Lager und kehrt dabei hervor, wie schwer die Bedingungen für die nur nach Kriegsrecht und Befehlen handelnden deutschen Besatzer eigentlich gewesen seien. Sie hätten unter den Bedingungen wie dem fast unmöglichen Entsorgen der Leichen gelitten und sich nie als Feind, sondern Retter vor dem Abschaum gesehen. Als einzigen Lichtblick für die Soldaten bezeichnet er ein junges Mädchen, das tagtäglich am Balkon eines gutbürgerlichen Hauses gestanden sei und ihren Blick regungslos aufs Meer gerichtet habe. Die Situation eskaliert, sobald die Frau sich in dem Mädchen wiedererkennt und der Deutsche ihr offenbart, nur für sie und ihresgleichen hätten er und die Kameraden den Krieg geführt. Sie droht ihm mit einer Anzeige, sollte er sie nicht in Ruhe lassen, doch vor seiner Abreise bringt er ihr einen Blumenstrauß samt Brief, in dem er sich ganz ergriffen über die unerwartete Begegnung mit dem Mädchen von damals zeigt und den Nachsatz hinzufügt, er sei unschuldig.

Die Figur stellt im Vergleich zu den anderen, die Ernst Anders am Burgtheater gespielt hat, eine Ausnahme dar. Sie ist zwar nicht als Charakter an sich gefährlich, sondern aufgrund ihres uneingeschränkten Gehorsams und der Ansicht, durch die scheinbare Notwendigkeit zu diesem Gehorsam alle Handlungen rechtfertigen zu können. Für ihn bedeuten die Erinnerungen an die Kriegszeit auch etwas Besonderes, die er nur aus seinem Blickwinkel bedrückend erachtet. Es fehlt ihr jegliche wenn auch noch so kleine positive Komponente, die bislang immer Teil des Rollenbildes war. Schon allein aus diesem Grund ist der Deutsche keine Partie, mit der man Ernst Anders in Verbindung bringen würde.

4.3.2.2. Zusammenfassung

Von den insgesamt 23 Rollen, die zu dieser Untergruppe zählen, spielte Ernst Anders den übergewiegenden Teil in der Zeit ab seinem Engagementantritt 1958 bis zum Jahr 1970. Danach gab es noch fünf Einsätze zwischen 1981 und 1988, wobei sich in diesem Abschnitt zwei der ebenfalls fünf Hauptrollen finden.

Die Charaktere zeichnet vor allem in den ersten Jahren und dadurch altersbedingt eine Gemeinsamkeit aus: Es sind dies junge Männer, die ihren Konflikt mit der Umwelt in unterschiedlicher Art zu bewältigen versuchen. Sie repräsentieren zum einen für Ernst Anders untypische Rollen, die kein sympathisches Element beinhalten, Schwächen zeigen und wie im Fall des Gerhard aus „Die Uhr schlägt eins“ sogar einen Mord begehen. Zwar weisen viele der Komödienrollen ebenfalls Unzulänglichkeiten auf, allerdings werden sie in diesem Fall durch die komische Wirkung gemildert und lösen durch ihren unterhaltenden Zweck wieder einen Sympathie-Effekt aus.

Dennoch begann sich mit dem Scipio 1961 das Bild etwas zu wandeln. Hier kommt bereits wieder eine liebenswürdige Seite ins Spiel, die bei Egmont in „Vor Sonnenuntergang“, der als einziger der Entmündigung seines Vaters nicht zustimmt, und Jim in „Die Glasmenagerie“ besonders markant war. Danach wurden die Figuren uneinheitlicher, auch aufgrund der oben erwähnten Lücke von elf Jahren. Das Liebenswerte rückte in den Hintergrund, es standen erneut die Schwächen im Mittelpunkt, was mit den Rollen des Malers in „Zwischenfall in Vichy“, Gross in „Die Benachrichtigung“ und des Deutschen in „Sommer“ ihre deutlichste Ausprägung erfuhr.

Wie angesprochen, besitzt keine dieser untypischen Figuren ein gänzlich schlechtes Wesen, selbst wenn ihre Geschichte in eine negative Richtung geht, da die Handlungen letztendlich Reaktionen auf eine raue und verständnislose Umwelt sind.

Die Rollen mit der liebenswerten Komponente hingegen bringen immer einen positiven Faktor in das Stück. Sie versuchen entweder Zuversicht zu geben (Jim, Josef) oder bedeuten die Gefühlsbetontheit inmitten einer kalten und brutalen Gesellschaft (Christopher, Scipio, Egmont).

Die Hauptrollen, die Ernst Anders in dieser Kategorie gespielt hat, sind somit ebenfalls von sehr unterschiedlichen Wesenszügen geprägt. Durch die märchenhafte Handlung der „Reise“ fällt der Christopher im Vergleich mit den anderen aus dem Rahmen. Die übrigen vier weisen aber von ihrem Hintergrund dennoch Parallelen auf, indem sie gewissermaßen jeweils die zwei Seiten einer Generation zeigen. Gerhard in „Die Uhr schlägt eins“ steht für eine verlorene Generation, die aus Perspektivlosigkeit in den Abgrund schlittert, aus dem es kein Entkommen gibt. Ganz im Gegensatz dazu der Jim aus „Die Glasmenagerie“, der trotz bester Aussichten während der Schulzeit den erfolgreichen Absprung ins Leben vorerst verpasst hat, durch die Liebe aber neue Kraft erhält und sich in eine positive Richtung weiterentwickelt.

Die beiden späteren Hauptrollen, deren selber Nenner in ihrer Auseinandersetzung mit dem Regime der ehemaligen ČSSR liegt, divergieren ebenso stark und zeigen die Auflehnung gegen das herrschende System bzw. das Mitlaufen mit diesem. Josef in „Maria kämpft mit den Engeln“ wurde aufgrund seiner laut kund getanen Überzeugungen mit Arbeitsverbot belegt und steht außerhalb der Gesellschaft, Gross in „Die Benachrichtigung“ teilt zwar Josefs Ansichten, knickt aber immer wieder vor dem System ein.

Wie bereits erwähnt, kommt die charmante Ausstrahlung hier nur im Fall des Jim zur Geltung, bei den anderen Rollen fehlt sie vollkommen. Christopher und Josef erscheinen, wie auch Jim, jeder auf seine Art liebenswert, Christopher durch sein versponnenes Sehnen nach dem großen Abenteuer auf See, Josef aufgrund seiner aufopferungswürdigen Haltung gegenüber seiner Lebensgefährtin.

Die Autoren betreffend gab es einen kleinen Schwerpunkt mit drei Werken von Bertolt Brecht, „Leben des Galilei“ (1966), „Der kaukasische Kreidekreis“ (1970) und „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ (1987). In allen drei Dramen verkörperte Ernst Anders nur kleinere Rollen, am erwähnenswertesten ist jene des Ludovico Marsili in „Leben des Galilei“, da es sich hierbei um die erste Aufführung eines Brecht-Stücks am Burgtheater handelte. Curd Jürgens war in der Titelrolle zu sehen, die Inszenierung stammte von Kurt Meisel. Ludovico will Galileis Tochter heiraten, steht den Lehren des Vaters jedoch mit Skepsis und Verständnislosigkeit gegenüber und lässt die Hochzeit schließlich platzen. Im „Kaukasischen Kreidekreis“ spielte Ernst Anders die Episodenrollen des jungen, ungeschickt eine Gerichtsverhandlung führenden Kazbeki, in „Arturo Ui“ gehörte er als Clark zum korrupten Chicagoer Karfiol-Trust, der trotz anfänglichen Widerstands vom immer mächtiger werdenden Ui in die Knie

gezwungen wird und dann von dessen Methoden profitiert. Auch hier spielte er als Ludovico und als Clark wiederum außerhalb der sympathischen Rollen. Ludovico fehlt wie dem Großteil seiner Mitmenschen die Aufgeschlossenheit, um Galileis Ansichten zu teilen. Clark hingegen zieht letztendlich seinen Vorteil aus den Machenschaften Uis, die er zunächst noch abgelehnt hatte.

Neben Brecht gab es noch zwei Schriftsteller, die mit je zwei Werken vertreten waren, Arthur Miller („Der Tod des Handlungsreisenden“, „Zwischenfall in Vichy“) und Pavel Kohout („August August, August“, „Maria kämpft mit den Engeln“). Millers Dramen und mit ihnen auch die von Ernst Anders dargestellten Rollen gingen inhaltlich in verschiedene Richtungen, während bei Kohout die Auseinandersetzung mit der Diktatur in der ČSSR das verbindende Thema darstellt, welches in „August August, August“ zwar nicht dezidiert angesprochen wird, aber in der Zirkusgeschichte versteckt ist. Hier kam Ernst Anders, ebenso wie in Havels „Die Benachrichtigung“, zu Einsätzen in Stücken mit Bezug auf aktuelle politische Themen.

4.3.3. Klassiker

Selten war Ernst Anders am Burgtheater in klassischen Stücken zu sehen. Die meisten dieser Rollen spielte er von Antritt seines Engagements bis Mitte der 60-er Jahre, danach finden sie sich nur mehr vereinzelt.

Die insgesamt acht Shakespeare-Partien nehmen hierbei den zentralen Platz ein, von denen sieben bereits im Kapitel über die Komödieneinsätze erwähnt wurde. Die achte bedeutete die ungewöhnlichste Aufgabe für Ernst Anders. Gemeinsam mit Blanche Aubry und Peter P. Jost verkörperte er das Hexentrio in Günter Rennerts „Macbeth“-Inszenierung mit Will Quadflieg als Titelhelden. Gegensätzlich zur Originalvorlage ließ Rennert die Drei wie eine Art Schatten auch außerhalb ihrer ursprünglichen Szenen auftreten. Für die „Wochenpresse“ bedeuteten sie neben der besten Komponente des Regiekonzepts auch die „*eindeutige Identifizierung der dämonischen Triebkräfte des Spiels und kleidsamster optischer Leitfaden*“.²⁷⁵

Halb so viele Rollen wie bei Shakespeare spielte Ernst Anders in Werken von Molière, die ebenfalls bereits im Kapitel über die Komödien besprochen wurden. Hier waren es mit dem Leandre in „Der Arzt wider Willen“, dem Valère in „Der Geizige“ (1963) und dem Damis in

²⁷⁵ Wochenpresse, 7.3.1964, S. 12.

„Tartuffe“ vor allem Liebhaber, der La Flèche gut zehn Jahre später in der zweiten Inszenierung des „Geizigen“ (1973) eine gewitzte, schlaue Dienerfigur.

Von den vier weiteren hier anzuführenden Figuren spielte Ernst Anders drei innerhalb kurzer Zeit, da es sich um wenig umfangreiche Rollen handelt. Ende der Saison 1958/59 übernahm er den Stranz in Heinrich von Kleists „Prinz von Homburg“, am Beginn der nächsten Spielzeit den Raimond in Schillers „Die Jungfrau von Orleans“ und hatte Ende September als Rekrut in „Wallensteins Lager“ Premiere.

Während der Auftritt des Rekruten nur im Vortrag eines Trinkliedes besteht, repräsentieren Stranz und vor allem Raimond wiederum einen positiven Aspekt des Stücks. Zwar ist auch die Rolle des Rittmeisters Stranz vom Umfang betrachtet recht klein – sie kommt lediglich in drei kurzen Szenen des letzten Akts vor –, allerdings versucht sie angesichts des bevorstehenden Todes des Prinzen ausgleichend auf diesen zu wirken.

Raimond zeichnet ein treues Wesen aus: Von Johannas Vater als möglicher Bräutigam auseinandersehen, steht er ihr trotz anfänglicher Zweifel an ihrer Mission als einziger zur Seite und begleitet sie in die Verbannung. Nachdem Johanna von den Engländern gefangen genommen wird, eilt er zum französischen Lager, um dort bei Prinz und Erzbischof vehement für sie einzutreten und Hilfe zu erflehen, was ihm auch gelingt.

Beide Figuren, wenn auch im Falle des Stranz in einer sehr minimierten Form, bringen eine liebenswürdige Note in die Handlung, durch sie erfahren die Protagonisten eine positive Zuwendung.

Die letzte Klassiker-Rolle folgte erst 1976 mit dem Brandner in Otomar Krejcas überwiegend negativ aufgenommener Inszenierung von Goethes „Faust I“. Seit 1970 war es die erste Partie aus einem nicht dem Komödiensektor entstammenden Stück, dafür hat die Figur komödiantische Züge, die sie und ihre Zechkumpanen in Auerbachs Keller, wo sie zur Zielscheibe von Mephists Magie werden, durch ihre plumpe, ungezügelte Art und ihr Ausgeliefertsein erlangen.

Von den sechzehn Rollen, die Ernst Anders in Klassikern gespielt hat, entstammte die überwiegende Zahl aus Komödien. Allerdings handelte es sich dabei nicht ausschließlich um ko-

mische Charaktere wie die Clowns bei Shakespeare, er verkörperte auch Liebhaber, von denen der Lysander im „Sommernachtstraum“ durch die Verwirrungen wiederum unterhaltsame Züge bekommt. Bis auf Lysander waren die Klassiker-Einsätze durchwegs Nebenrollen, eine große klassische Partie wurde Ernst Anders am Burgtheater nicht übertragen.

Die Figuren waren von unterschiedlichen Mustern geprägt, die zunächst immer paarweise auftraten: Am Anfang standen mit dem Raimond und dem Stranz zwei aufgrund ihrer Hilfe sympathische Charaktere, auf sie folgten in Gestalt des Leandre und des Lysander zwei Liebhaber, die auch komische Merkmale besitzen. Die gänzlich komödiantische Sparte war zunächst durch zwei Clowns, den Grumio und den jungen Schäfer, vertreten, dann kamen mit dem Damis und der zweiten Hexe ungewöhnliche Rollentypen. Während die ersten vier Rollen keine direkte Verbindung aufwiesen, ergab sich sowohl bei den Clowns als auch bei Damis und der Hexe jeweils eine Verbindung durch den Regisseur. „Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Das Wintermärchen“ wurden von Josef Gielen inszeniert, „Tartuffe“ und „Macbeth“ von Günter Rennert. Nach dem Valère spielte Ernst Anders nur mehr komische, einfältige Rollen, unter denen jene des gewitzten La Flèche herausstach.

4.4. Direktionen

Die Burgtheaterlaufbahn Ernst Anders' verteilt sich auf sechs Direktionszeiten. Die erste, jene von Adolf Rott, bedeutete zugleich auch die kürzeste, da der Beginn des Engagements in die letzte Saison unter der Leitung Rotts fiel. 1958/59 gehörten 55 Herren fix zum Ensemble, wobei rund drei Viertel über 40 Jahre, zwei Drittel über 50 Jahre alt waren. Ernst Anders zählte mit 30 zu den Jüngsten, ebenso wie Peter P. Jost (Jg. 1926), Michael Janisch (Jg. 1927), Jürgen Wilke (Jg. 1928), Albert Rueprecht (Jg. 1929), Jörg Liebenfels (Jg. 1930) und Peter Neusser (Jg. 1932). Von diesen gleichaltrigen Kollegen kam am ehesten Peter Neusser, der auch zwei seiner Rollen als Zweitbesetzung übernahm, für den von Ernst Anders vertretenen Figurentyp in Frage, ohne jedoch die selbe Ausprägung zu besitzen. Innerhalb der älteren Generation fanden sich hingegen gleich mehrere Schauspieler, die vor allem auf dem Gebiet der Komödie ähnlich eingesetzt werden konnten: Hugo Gottschlich, Johannes Schauer, Theo Lingen, Hans Thimig, Richard Eybner, auch Attila Hörbiger und Robert Lindner, vor allem aber Josef Meinrad. Auf die Beziehung Meinrad – Anders wird im Anschluss noch genauer Bezug genommen. Bei der nachfolgenden Generation fehlte diese Auswahlmöglichkeit gänzlich. Ernst Anders nahm dadurch zunächst eine gesonderte Stellung im Burgtheaterensemble ein.

Die allerersten Einsätze erfolgten in kleinen Nebenrollen. Sein erster Auftritt an der Burg hatte schon am Ende der vorangegangenen Saison stattgefunden, in einer Vorstellung von „Don Karlos“ am 20. Juni 1958 hatte er die Rolle des Pagen der Königin übernommen. Das eigentliche Debüt erfolgte in der Uraufführung von Reinhold Schneiders Historiendrama „Der große Verzicht“ bei den Bregenzer Festspielen, wo er in dem relativ kleinen Part des Königssohnes Robert zu sehen war. Als „Einspringer“ spielte er im selben Stück noch die etwas umfangreichere Rolle eines Kaplans, allerdings bloß ein einziges Mal.

Die zwei nächsten Premieren – beide im Akademietheater – boten Ernst Anders hingegen mehr Möglichkeiten, sich zu profilieren, zumal die ihm zugesetzten Charaktere in unterschiedliche Richtungen gingen: In „Ball der Diebe“ bildete er gemeinsam mit Richard Eybner das Komiker-Duo, bei der Uraufführung von Firners „Flucht in die Zukunft“ stellte er einen jungen, eigenwilligen, 19-jährigen amerikanischen Mann dar. Die Angewohnheit, ihn für wesentlich jüngere Partien zu besetzen, fand somit gleich am Anfang seiner Laufbahn ihren Ursprung.

Die Kritiker-Reaktionen auf den Neuzugang fielen durchwegs positiv aus; in der „Bühne“ sprach man nach dreimonatiger Ensemble-Zugehörigkeit bereits von einer „bemerkenswerten ‚Home‘-Karriere“ und schloss einen Kreis zu der vorab erwähnten Rezension der „Oberösterreichischen Nachrichten“²⁷⁶:

„[...] ein unauffällig unaufhaltsamer Aufstieg eines begabten jungen Schauspielers, der bereits in seinem ersten Engagement in Linz durch Rollengestaltungen auffiel, die das ‚Provinzmaß‘ weit hinter sich ließen.“²⁷⁷

Die Weihnachtspremiere auf der großen Bühne, „König Hirsch“ nach Carlo Gozzi in einer Bearbeitung von Otto Zoff und unter der Regie von Leopold Lindtberg, brachte Ernst Anders nun auch im Burgtheater eine anspruchsvollere Aufgabe. Als Vogelfänger Truffaldino spielte er nun eine jener Figuren, die später typisch für ihn werden sollten: vornehmlich in Komödien und Lustspielen beheimatete sympathische und liebenswerte Naturen. Auf dieser Linie lag auch die erste Hauptrolle, die er ein halbes Jahr nach dem Antritt seines Engagements erhielt. In der Lindtberg-Inszenierung von Grillparzers „Weh dem, der lügt“ übernahm er nun auch in seinem dritten Engagement den Küchenjungen Leon, diesmal allerdings, wie erwähnt, nur als Zweitbesetzung von Peter Broglé.

²⁷⁶ vgl. S. 31.

²⁷⁷ Die Bühne, 12/1958, S. 11.

Nach diesen bereits umfangreicher Partien blieben die restlichen Rollen seiner ersten Saison am Burgtheater klein und innerhalb der Dramen meist nur auf einen einzigen Auftritt beschränkt – Kyrill P. Glagolajew, ein junger übermütiger Mann in „Dieser Platonow“ von Tschechow, die aus den ursprünglich drei Dienerrollen zusammengefasste Figur des Angelo in „Volpone“ von Stefan Zweig nach Ben Jonson, weiters als Einspringer der Zweite Würfelspieler in Ferdinand Bruckners einem indischen Stück nachempfundenen „Das irdene Wägelchen“ und ein Liftboy in „Die schattenlose Straße“ von Tennessee Williams, das gemeinsam mit zwei weiteren Einaktern anlässlich der 40-jährigen Ensemblezugehörigkeit von Alma Seidler gespielt wurde. Besondere Beachtung fand seine Darstellung des jungen Troilus in „Der Trojanische Krieg findet nicht statt“ von Jean Giraudoux. Insgesamt war er in zwölf Partien zu sehen, davon fünf Übernahmen, wobei er allerdings, bis auf Leon und Stranz in „Prinz von Homburg“, immer nur für maximal vier Vorstellungen substituierte.

Zudem kam es bereits zur Zusammenarbeit mit den damals wichtigsten und meistbeschäftigt Regisseuren des Hauses, Leopold Lindtberg, Josef Gielen und Ernst Lothar. Lindtberg wurde zu einem der Spielleiter, in deren Inszenierungen Ernst Anders am öftesten auftrat, allerdings finden sich diese Produktionen meist im Abstand von einigen Jahren, wie nachstehend noch ausführlicher besprochen werden wird.

Ernst Anders hat in dem einen Jahr unter Rott vor allem Rollen gespielt, die drei Merkmale aufweisen. Erstens ist etwa mit dem Dupont-Dufort Sohn in „Ball der Diebe“ die komödiantische Ebene vertreten. Zweitens liegt das Augenmerk jedoch hauptsächlich auf liebenswerten Zügen sowie drittens dem fordernden und eigensinnigen Überschwang junger Männer, die sich in etwa die Waage halten. Aber auch bei den liebenswerten Figuren bildet das komische Element eine wichtige Komponente, wie vor allem bei Leon oder Truffaldino. Die Kombination aus Liebenswürdigkeit und Komik findet sich somit bereits am Anfang von Ernst Anders' Burgtheater-Laufbahn.

Sein Einstieg verlief angesichts der vor allem kurz nach Engagementantritt umfangreichen und insgesamt breitgefächerten Rollen vielversprechend.

Mit der Spielzeit 1959/60 erfolgte der Direktionswechsel von Adolf Rott auf Ernst Haeusserman. Dieser hatte, als er noch gemeinsam mit Franz Stoß das Theater in der Josefstadt leitete, Ernst Anders in einer Vorstellung am Linzer Landestheater gesehen und, im Gegensatz zu

Stoß, ein Engagement nach Wien für verfrüh erachtet; eine Meinung, die er einige Jahre später jedoch als Fehleinschätzung betrachtete und dahingehend revidierte, dass die Bindung Ernst Anders' an das Burgtheater eine der wichtigsten personellen Entscheidungen seines Amtsvorgängers gewesen sei.²⁷⁸ Haeusserman sah die besondere Qualität des jungen Schauspielers darin, bei „*aller rührend-komischen Hilflosigkeit [...], wenn notwendig, den Liebhaber nicht vermissen zu lassen*“ und zudem mit Ernsthaftigkeit und Tiefe ins Charakterfach zu wechseln.²⁷⁹

In die Zeit unter Haeusserman fällt die Hälfte der Rollen, die Ernst Anders an der Burg dargestellt hat. 44 der insgesamt 86 Partien verkörperte er während dieser neun Saisonen, wobei gleich in die erste wiederum ein Viertel davon fiel. Diese elf Figuren waren überwiegend Nebenrollen, sie ergaben aber gemeinsam mit den im Repertoire befindlichen Stücken 337 Vorstellungen²⁸⁰, was ihn zum damals meistbeschäftigte Schauspieler des Hauses machte.²⁸¹ Die Anzahl seiner Premieren ging jedoch bereits in der nächsten Spielzeit merklich zurück und pendelte sich schließlich auf durchschnittlich vier ein.

Die Saison 1959/60 schloss von der Größe der Charaktere her an die Entwicklung der vorangegangenen an. Sie bot zwar für jede der oben zitierten Eigenschaften Anforderungen in unterschiedlicher Intensität, allerdings keine Hauptrollen. In der ersten Premiere, Luigi Pirandello „Sechs Personen suchen einen Autor“, konnte Ernst Anders aber mit dem Sohn erstmals eine für ihn untypische, weil unsympathische und negativ besetzte Figur darstellen und auch auf diesem für Wien „neuen“ Gebiet den Kritiken zufolge durchwegs überzeugen. Dennoch wurde er nach wie vor überwiegend in Nebenrollen eingesetzt; zudem kam es durch den Direktionswechsel zu Neuzugängen im Ensemble. Haeusserman hatte unter Anderen den zuvor bei ihm an der Josefstadt engagierten Peter Weck mit an die Burg gebracht, der nun ebenfalls teilweise für das Fach des jungen Komikers zur Verfügung stand, ebenso wie der wieder zurückgekehrte Peter Broglé.²⁸² Die Einzelstellung, die Ernst Anders in seiner Altersklasse beim Antritt des Engagements auf diesem Gebiet innehatte, war somit nicht mehr gegeben. Bei größeren Partien, für die sowohl Anders als auch Weck in Frage kamen, fiel die Wahl – vorerst noch – auf den bereits bekannteren Weck, zum Beispiel jene des Stani in Hugo von Hofmannsthals „Der Schwierige“, den Ernst Anders allerdings in Zweitbesetzung anlässlich eines

²⁷⁸ Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. Hans Deutsch Verlag, Wien 1964, S. 272.

²⁷⁹ ebd.

²⁸⁰ Die Anzahl der Vorstellungen wurde den Aufzeichnungen von Ernst Anders entnommen.

²⁸¹ Gestörter Burgfriede in Wien, in: Der Spiegel, Nr. 24/1961, S. 63.

²⁸² Express, 4.5.1960, S. 7.

Gastspiels des Burgtheaters beim „Hollandfestival“ im Juli 1962 sowie den beiden vorangegangenen Vorstellungen in Wien und zwei Repertoirevorstellungen im Juni 1963 für insgesamt zehn Abende übernahm.

Die Rollen der Saison 1959/60 ließen ebenfalls bereits Tendenzen zu bestimmten, für die weitere Laufbahn bezeichnenden Typus-Gruppen erkennen und knüpften damit an die vorangegangene Spielzeit an. Zum einen waren es aufrichtige gutherzige Charaktere, die sich durch ihr loyales und verständnisvolles Verhalten von einer rauen Umwelt abheben, so der Raimond in Schillers „Die Jungfrau von Orleans“, Wendell Wilkie Hannaberry in William Sayorans „Lily Dafon oder Die Pariser Komödie“ und der Steinbrecher Hans aus Ferdinand Raimunds Zaubermärchen „Moisasurs Zauberfluch“, der durch seine einfältige Art allerdings gleichzeitig wieder das komische Element beinhaltet. Alle drei verkörpern das Gute und Positive, das den jeweiligen Hauptpersonen zuteil wird. Hier kam wieder die sympathische und liebenswürdige Ausstrahlung Ernst Anders' zum Tragen, die für solche Partien prädestiniert schien. Eine andere Mischung aus Liebenswürdigkeit und Komik zeichnet den Burschen mit der Schärpe in „Die wundersame Schustersfrau“ von Lorca aus. Hier ist es nicht das hilfsbereite, sondern sein schüchternes und hilfloses Verhalten, das ihn liebenswert erscheinen lässt und ihm gleichzeitig ein komisches Gehabe verleiht. Im Unterschied zur Direktion Rott überwogen nun bei solchen Figuren, die sowohl Zeichen einer komischen als auch einer liebenswerten Partie in sich tragen, Erstere. Zu diesen zählte noch der Paul Kreindl aus Schnitzlers „Das weite Land“. Er entsprach im Gegensatz zu der Raimund- und der Lorcafigur einer rein komischen Rolle, die durch ihr ständiges Stören und ihr übertriebenes Selbstwertgefühl unterhält.

Außer diesen für ihn charakteristischen Parts findet sich zudem ein neuer Typus, jener des Liebhabers, den Ernst Anders nur in den ersten Jahren unter Haeusserman vereinzelt erhielt, und der durch den Leandre aus Molières „Der Arzt wider Willen“ und den Lysander in Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ vertreten war. Beide repräsentieren keine klassischen Liebhaberpartien, sondern sie tragen zusätzlich Elemente der Komödie in sich. Bezeichnend erscheint hierbei die Kritik der „Bühne“ zum „Sommernachtstraum“: Hans Lossmann vertrat die Ansicht, Ernst Anders hätte statt des Lysander unbedingt den Kesselflicker Flaut und in weiterer Folge die Thisbe spielen müssen²⁸³; bei der Neuinszenierung zehn Jahre später, im September 1970, fiel ihm dann dieser Part zu. Die Meinung, dass er für komische Rollen viel geeigneter sei, begann sich allmählich zu manifestieren. Bei der nächsten Shakes-

²⁸³ Die Bühne, 7/1960, S. 9.

peare-Inszenierung, in der er mitwirkte, „Der Widerspenstigen Zähmung“, spielte er bereits einen der Clowns.

Eine weitere Gruppe von Charakteren, für die er hauptsächlich während der Direktion Haeusserman und auch da nur sporadisch eingesetzt wurde, ist jene der unsympathisch besetzten wie der oben genannte Sohn aus „Sechs Personen suchen einen Autor“. Hierzu zählten ebenfalls der Sekretär Neugebauer in „Der Schwierige“ von Hofmannsthal und der Roger Henderson aus „Die goldene Brücke“ von Taylor und Skinner. Anzumerken bleibt, dass die Intensität des Negativen nie die Ausprägung eines Franz Moor erreicht, sondern einem niedrigeren Level entspricht. Sie äußert sich viel mehr durch ein unnahbares, eigensinniges Auftreten, das das Resultat einer unterlegenen Position (Neugebauer, Henderson) bzw. der familiären Tragödie (Sohn) ist, und durch die Kenntnis ihres Ursprungs wiederum zu einem Verständnis führt.

Ernst Anders war, wie bereits erwähnt, der meistbeschäftigte Schauspieler der Saison 59/60. Dieser Umstand bewahrte ihn jedoch nicht davor, – wie viele Kollegen auch – ein Opfer der Personalpolitik von Ernst Haeusserman zu werden: In seinem Fall zögerte Haeusserman die Vertragsverhandlungen immer wieder hinaus und konnte bzw. wollte ihm keine konkreten Rollenzusagen für die kommende Spielzeit machen, was schließlich dazu führte, dass er zur Tätigkeit am Burgtheater ein Angebot von Oscar Fritz Schuh, der damals die Kölner Bühnen leitete, annahm, auf das später noch genauer eingegangen wird. Das Engagement umfasste fünf Monate, von September 1960 bis Jänner 1961, danach, so die Vereinbarung mit Direktor Haeusserman, sollte er für den Rest der Saison wieder der Burg zur Verfügung stehen.²⁸⁴ Auf eine Anfrage des „Express“ stellte der Burgtheaterdirektor die Verhältnisse jedoch dahin gehend dar, dass es der ausdrückliche Wunsch Ernst Anders‘ gewesen sei, seine Tätigkeit zwischen Köln und Wien aufzuteilen und er dem Ansuchen auf Beurlaubung nur zugestimmt habe, da er den jungen Kollegen unbedingt am Haus habe halten wollen, wenn auch nur für die Hälfte der Saison.²⁸⁵ Dieses Gastspiel sollte nicht das einzige bleiben, das Ernst Anders während der Direktion Haeusserman einging. 1965 und 1967 unternahm er für die Konzertdirektion Landgraf zwei Tourneen im deutschsprachigen Raum.

Die rein auf Grund der ungewissen Aussichten in Wien getroffene Entscheidung, vorübergehend nach Köln abzuwandern, erwies sich als taktisch geschickte Maßnahme: Nach seiner Rückkehr hatte man ihn bis zum Ende der Spielzeit in vier großen Partien und unterschiedli-

²⁸⁴ Express, 4.5.1960, S. 7.

²⁸⁵ ebd.

chen Rollentypen besetzt, zudem stand auch bereits fest, dass er im Herbst bei der deutschsprachigen Erstaufführung von Georges Schehadés „Die Reise“ die Hauptfigur des Christopher spielen würde.²⁸⁶ Die Gefahr, ihn eventuell ganz an Köln zu verlieren, bewirkte nun ein Umdenken in der Zuteilung der Rollen, die ab diesem Zeitpunkt deutlich umfangreicher wurden. Vor allem in der Saison 1961/62 machte sich dies bemerkbar. Mit zwei Hauptrollen, Christopher und Gerhard in Zuckmayers „Die Uhr schlägt eins“, sowie dem Herr von Gigl in Nestroy’s „Das Mädl aus der Vorstadt“, seinem bis dato größten Erfolg am Burgtheater, war es die bislang stärkste Spielzeit. Danach flaute die Intensität der unfangreicheren Parts wieder etwas ab, erst die Saison 1965/66 übertraf dann diesbezüglich alle anderen, da jede der vier von ihm verkörperten Figuren eine Hauptrolle darstellte. Zwei Jahre später sollte er dann nochmals, ähnlich wie 1961/62, zwei Hauptpartien erhalten. Überhaupt markierte die Spielzeit 1965/66 eine Art Bruch, da mit ihr die Konzentration auf komische Figuren zunahm. Zuvor hatte sich das Repertoire von Ernst Anders durchmischt gestaltet, nun lag der Schwerpunkt eindeutig bei diesen Charakteren. Die Auftritte im Akademietheater waren nun ausschließlich auf diese Sparte ausgerichtet, ein Faktum, das sich bis in die Direktion Klingenberg halten sollte.

Die komischen Auftritte standen somit wie bei Rott keineswegs im Zentrum der Ära Haeusserman. Zwar spielte Ernst Anders jede Saison mit Ausnahme der vorletzten mindestens eine dementsprechende Rolle, allerdings bestand gegenüber anderen Typen zunächst eine größere Ausgewogenheit. Nach seiner Rückkehr aus Köln ließ sich von diesem Blickwinkel her keine genaue Richtung ausmachen, einzig an der Tatsache, dass alle Charaktere eine weiche Grundierung besaßen, konnte eine andere Tendenz abgelesen werden. Nach einer kurzen Fokussierung auf komische Partien in den Jahren 1961 und 1962 rückten diese bis zur Saison 1965/66 eher in den Hintergrund bzw. wurden ihm gar nur zwei anvertraut, der Pedro in Hofmannsthals „Cristinas Heimreise“ und der Junker Schmächtig in Shakespeares „Die lustigen Weiber von Windsor“, was insofern interessant erscheint, als sie in eine Phase fallen, während der Ernst Anders vermehrt ernste Charaktere darstellte, und die auch den darauf folgenden oben erwähnten Schnitt noch deutlicher erkennen lässt. Mit dem Wechsel zu den komischen Partien verschwanden sie aus dem Repertoire von Ernst Anders, zugleich gab es dadurch keine mögliche kontinuierliche Weiterentwicklung in Richtung schwieriger gezeichneter Figuren.

²⁸⁶ Express, 25.2.1961, S. 5.

Die Direktion Haeusserman war somit von zwei Bruchstellen geprägt. Nach der auf die Spielzeit 1959/60 beschränkten Anfangsphase, während der Ernst Anders überwiegend kleine Rollen verkörperte, erfolgte mit der Rückkehr aus dem Kölner Engagement der erste Schnitt, der sich dahingehend auswirkte, dass die Partien pro Saison zwar weniger, dafür aber größer wurden. Auf den Herrn von Gigl in „Das Mädl aus der Vorstadt“ erfolgte diesbezüglich allerdings wieder ein Rückschritt, es kamen in den nächsten drei Jahren an Hauprollen nur der Stani in „Der Schwierige“, den er zudem von Peter Weck übernommen hatte, der Edgar Marc aus „Tausend Francs Belohnung“ sowie der Jim in „Die Glasmenagerie“. Der zweite, nachhaltigere Umschwung folgte mit der Spielzeit 1965/66, die zum einen die Konzentration auf die Komödienfiguren verlagerte, andererseits auch wieder Hauprollen brachte.

Auffällig am Repertoire von Ernst Anders erscheint weiters, dass er, wie erwähnt, selten in Klassikerinszenierungen mitwirkte. Zwar spielte er unter Haeusserman zweimal Schiller, als Übernahme den Raimond aus „Die Jungfrau von Orleans“ und den Rekruten in „Wallensteins Lager“, allerdings handelt es sich hierbei nur um Nebenrollen. Nach 1960 beschränkten sich die Klassikereinsätze dann auf Molière und Shakespeare. In drei Dramen dieser Autoren verkörperte er auch Liebhaberrollen, den Leandre in Molières „Der Arzt wider Willen“ und im „Sommernachtstraum“ den Lysander sowie den Valère in „Der Geizige“.

Dennoch war Ernst Anders am öftesten während der Direktion Haeusserman in Werken eines dieser Klassiker, nämlich Shakespeare, zu sehen, insgesamt sechs Mal, danach folgten mit drei Rollen die Possen Johann Nestroy. Die Clowns stellten auch die größte homogene Gruppe dar, bestehend aus vier Partien. Von den Figurentypen bildeten die komischen Parts das umfangreichste Feld, die – 15 Mal vertreten – ein Drittel aller Rollen ausmachten. Danach spielte Ernst Anders die meisten Figuren aus dem Bereich der Jungen Männer, also eine gänzlich konträre Gruppierung. Die neun Haeusserman-Saisonen boten überhaupt das divergenteste Rollenspektrum in seiner Burglaufbahn. In keiner anderen Direktion umfasste sein Repertoire so viele verschiedene Figurengruppen, jene Rotts – die zeitlich kürzeste – kam dem Umfang noch am nächsten.

Bei den 44 Inszenierungen, in denen er mitwirkte, führten insgesamt zwanzig verschiedene Spielleiter Regie. Die häufigste Zusammenarbeit – zehn Produktionen – ergab sich mit Rudolf Steinboeck, danach folgten Axel von Ambesser (drei Produktionen) und jeweils zwei Produktionen unter Willi Schmidt, Leopold Lindtberg, Ernst Lothar, Werner Düggelin, Josef

Gielen, Erich Neuberg, Günther Rennert und Adolf Rott, ebenso besetzte ihn Karlheinz Stroux für „Vor Sonnenuntergang“.

Am Ende der Direktion Haeusserman wurde Ernst Anders noch eine hohe Auszeichnung zu teil. Im Jänner 1968 bekam er gemeinsam mit Michael Janisch den Titel „Kammerschauspieler“ verliehen und war mit noch nicht ganz 40 Jahren der fünftjüngste Künstler, der diese Berufsbezeichnung seit ihrer Einführung 1926 erhielt.

Per 1. September 1968 übernahm Paul Hoffmann, Ensemblemitglied seit 1959, die künstlerische Leitung des Burgtheaters. Schon im Vorfeld des Wechsels kam es zwischen Ernst Anders und Hoffmann zu einem Konflikt: Hoffmann eröffnete seine Direktionszeit mit der bereits erwähnten Inszenierung von Raimunds Zauberposse „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“, die bereits Mitte August bei den Bregenzer Festspielen als Co-Produktion gezeigt worden war. Ernst Anders, ursprünglich für die Hauptrolle des Bartholomäus Quecksilber vorgesehen gewesen, bat aber, wie erwähnt, ihn aufgrund der intensiven vorangegangenen Saison mit drei Premieren von der Verpflichtung zu entbinden, die ihn nun auch während der Sommermonate in Anspruch genommen hätte. Hoffmann entsprach diesem Wunsch, die Rückgabe der Rolle führte jedoch zu einem anfangs gespannten Verhältnis seitens des Direktors.²⁸⁷ Den vakanten Part übernahm schließlich der eigens engagierte Fritz Grieb.

Der Quecksilber wäre auf jeden Fall ein wichtiger Schritt hin zu den großen Partien des Alt-Wiener Volkstheaters gewesen. Mit dem Florian Waschblau wurde der Weg dann vier Jahre später auch eingeschlagen, fand allerdings im Folgenden keine entsprechende Weiterführung mehr.

Die für ihn als typisch angesehene Eigenschaft seines Spiels, die Fähigkeit, Sympathie beim Publikum auszulösen, konnte er dafür bei anderen Partien nutzen. In den drei Saisonen unter Hoffmann verkörperte er acht Rollen, darunter zwei Hauptfiguren, bei denen das sympathische Moment verstärkt zum Tragen kam. Besonders jene des Gugusse mit ihrer hingebungsvollen und grenzenlosen Liebe erforderte einen Darsteller, dem diese unrealistisch erscheinende Aufopferung für seine ihn betrügende Frau ohne weiteres geglaubt wird. Innerhalb des Ensembles, das sich bis auf das Engagement von Fritz Grieb nicht geändert hatte, gab es zur Besetzung Ernst Anders' keine adäquate Alternative. Gugusse vereint, wie erwähnt, alle für

²⁸⁷ Information von Wolfgang Anders.

ihm charakteristischen Attribute, Elemente des Komischen, gepaart mit liebenswürdigen naiven Zügen. Auf der Komödie lag auch das wesentliche Augenmerk während der Direktion Hoffmann.

Durch die Übernahme der Titelrolle in Schnitzlers „Fink und Fliederbusch“ spielte Ernst Anders in der Saison 1969/70 in einem Zeitraum von vier Monaten drei Premieren, darunter mit dem Camille in „Der Floh im Ohr“ auch seinen ersten Feydeau. Die drastische Komponente, wie sie bei Camille durch den Sprachfehler besteht, bildete ein wesentliches Merkmal in Bezug auf die Charaktere der gesamten Direktionszeit, da der überwiegende Teil der Figuren diese übersteigerte Zeichnung in verschiedenen Abstufungen besitzt. Schon die erste Partie, die er erhielt, August junior in „August August, August“, wies in diese Richtung und stellte diesbezüglich jene mit der stärksten Ausprägung dar. Ebenso gilt dies bei Gugusse und Flaut in „Ein Sommernachtstraum“, die aber abgeschwächtere Varianten repräsentieren. Auch die erste Nestroy-Figur seit fünf Jahren, Rochus in „Das Geheimnis des grauen Hauses“, kann aufgrund ihrer naiven, umtriebigen Art ebenfalls hier dazu gerechnet werden.

Was in seinem Repertoire hingegen – bis auf eine Ausnahme, den „Sommernachtstraum“ – fehlte, waren Auftritte in klassischen Dramen, eine Parallele zur Direktion Haeusserman. Die Stücke stammten entweder aus der Gegenwartsliteratur oder aus dem vorangegangenen 19. Jahrhundert. Durch die verstärkte Festlegung auf die komische Schiene erscheint das Rollenspektrum vor allem im Vergleich zu den vorangegangenen Saisonen nun sehr eingeengt, zumal er für die Figur des Fliederbusch, die als einzige aus der Reihe fällt, eigentlich gar nicht vorgesehen gewesen war.

Überwiegend neue Begegnungen ergaben sich bei den Regisseuren. Mit vier der sechs Spielmeister, Jaroslav Dudek, Boy Gobert, Richard Münch und Gerhard Klingenberg, arbeitete Ernst Anders erstmals, unter Dudek und Klingenberg gleich zwei Mal. Bereits bewährtes Terrain waren Inszenierungen von Rudolf Steinboeck („Fink und Fliederbusch“) und Leopold Lindtberg („Das Geheimnis des grauen Hauses“).

Mit Beginn der Direktionszeit Hoffmann wurde für Ernst Anders auch die 10-Jahres-Klausel gültig. Da er dem Ensemble seit 1958 ohne Unterbrechungen angehörte – während des Gastspiels in Köln galt er als beurlaubt –, kam er in den Status der Unkündbarkeit. Diese Tatsache

sollte vor allem in Bezug auf Hoffmanns Nachfolger Gerhard Klingenberg noch an Bedeutung gewinnen.

Dieser hätte die Leitung des Burgtheaters ab der Saison 1972/73 übernehmen sollen. Aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands ersuchte Paul Hoffmann allerdings um vorzeitige Lösung seines Vertrags, weshalb Klingenberg bereits ein Jahr früher als geplant zum Direktor bestellt wurde. Die 10-Jahres-Klausel kam Ernst Anders nun insofern zugute, als er ansonsten nicht verlängert worden wäre.²⁸⁸ Dies beruhte vor allem darauf, dass Klingenberg in Anders einen Schauspieler sah, bei dem es nur um Wirkung ging, die er auch, so Klingenberg weiter, zweifelsohne hatte. Allerdings habe er dafür ausschließlich Komikermittel sowie sein Wissen einzusetzen gehabt, wie eine Pointe zu bringen sei. Fast gleichwertig, wenn nicht noch gewichtiger, erachtete Klingenberg aber, dass Ernst Anders nie seine Haltung zu Themen der Tages- und Weltpolitik offenbarte bzw. sich dazu indifferent zeigte, was damals für ein Mitglied des Hauses seiner Meinung nach aber nötig gewesen wäre.²⁸⁹ Abgesehen von der nicht nachzuvollziehenden Relevanz dieser Tatsache, wo das Künstlerische die einzig ausschlaggebende Komponente sein muss, wird anhand zweier Vorfälle während der Direktionen Benning und Peymann noch offensichtlich, wie Ernst Anders ungeachtet der Konsequenzen seine Überzeugungen vertrat.

Mit Gerhard Klingenberg traf Ernst Anders auf eigenen Wunsch die Abmachung, pro Saison nur mehr in einer Premiere mitwirken zu müssen.²⁹⁰ Diese Übereinkunft wurde dann allerdings nicht genau eingehalten, da es bis auf die Spielzeit 1974/75 immer zwei neue Partien waren, insgesamt kam er auf neun Rollen.

Der Direktionswechsel brachte für Ernst Anders keine großen Änderungen, die Richtung seines Repertoires betreffend. Er trat hauptsächlich in Komödien auf, lediglich „Faust“ bildete eine Ausnahme. Die beiden Hauptrollen, die er während dieser Zeit verkörperte, der Florian Waschblau aus Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs“ (1971/72) und der Dufausset aus Feydeaus „Die Katze im Sack“ (1972/73), stammten somit wiederum aus dem Unterhaltungsbereich. Erstere erhielt er jedoch nur, da Klingenberg die noch unter der Planung Hoffmanns für 1971/72 angesetzte Produktion zu übernehmen hatte. Es war dies die letzte Raimund-Figur, die Ernst Anders am Burgtheater spielte. Die Direktion Klingenberg bedeutete in meh-

²⁸⁸ Gespräch mit Gerhard Klingenberg, Mitschnitt im Besitz der Verfasserin.

²⁸⁹ ebd.

²⁹⁰ Information von Wolfgang Anders.

erer Hinsicht einen Abschied von bestimmten Rollen. Neben den Raimund-Figuren stellte er auch seinen letzten Shakespeare-Clown (Holzapfel in „Viel Lärm um nichts“, 1974/75) sowie die letzte Feydeau-Rolle dar und stand ein letztes Mal in einer Klassikerinszenierung („Faust“, 1975/76) auf der Bühne.

In der Direktion Klingenberg fanden sich nun aber im Gegensatz zu jener Hoffmanns generell wieder Einsätze bei Klassikeraufführungen, abgesehen von Shakespeare. „Der Geizige“ (1973/74) repräsentierte seinen ersten Molière seit immerhin neun Jahren, obwohl es sich um das selbe Stück handelte, „Faust“ überhaupt seinen ersten Goethe an der Burg. Bezeichnend ist, dass er einen der Zecher in Auerbachs Keller, also eine komödiantische Figur, verkörperte. Im „Geizigen“ spielte er jedoch als der gewitzte Diener La Flèche einen scharf berechnenden Charakter, der durch den Diebstahl von Harpagons Geldkassette dessen Sohn Cléante zur Heirat mit der vom Vater ebenfalls auserwählten Mariane verhilft. Er und die Figur des Kleinkriminellen Klawdi Goretzki in Ostrowskis „Wölfe und Schafe“ fallen aus dem bisherigen Rahmen, wobei Goretzki durch seine naive Schwärmerie für Glaphira wieder belustigend wirkt.

Auf dem nun vorherrschenden Gebiet der Komödie veränderte sich somit auch die Eigenschaft der Komik. War bislang immer eine liebenswerte Komponente in ihr enthalten, so rückte sie bei den Figuren der Direktion Klingenberg in den Hintergrund. Einzig beim Florian Waschblau ist dieser Faktor noch gänzlich enthalten, alle anderen Rollen kommen entweder aus dem rein unterhaltenden Sektor oder basieren auf Situationskomik. Diese ist vor allem durch die Feydeau-Rollen vertreten. Bei zwei der insgesamt drei Feydeau-Inszenierungen des Burgtheaters unter Klingenberg stand Ernst Anders auf der Besetzungsliste.

Im Ensemble ergaben sich nach der relativ gleich bleibenden Zeit unter Hoffmann nun einige relevante Änderungen, Klingenberg engagierte unter anderem Rudolf Wessely, Otto Tausig, Hannes Siegl sowie den jungen Robert Meyer und holte Kurt Sowinetz und Fritz Muliar von der Josefstadt an die Burg. Noch von Hoffmann ins Ensemble aufgenommen wurde Herbert Kucera (Jg. 1935), der dem selben Typ wie Ernst Anders entsprach und auch eine Partie von ihm übernahm, den Arnold in Nestroyos „Unverhofft“. Bei Kucera handelte es sich ebenfalls vorrangig um einen Sympathieträger, der aber ansonsten auf keinen bestimmten Typ festgelegt war. Er spielte zwar hauptsächlich Nebenrollen, blieb aber im Vergleich zu Ernst Anders von Nichtbeschäftigung verschont und gehörte zu jenen Ensemblemitgliedern, die selbst während der Ära Peymann noch zu ihren Auftritten kamen. Auch hier wären von Kucera verkör-

perte Partien für Ernst Anders ebenso passend gewesen, was besonders in der Direktion Benning, wie noch aufgezeigt werden wird, Gewicht gehabt hätte.

Ein besonders signifikantes Merkmal betrifft die Regisseure. Viele internationale Regiegrößen inszenierten erstmals am Haus, eine Praktik, die wegen der zum Teil herrschenden Sprachbarrieren vor allem hausintern zwiespältig aufgenommen wurde. Ernst Anders wirkte nur in einer dieser Aufführungen, nämlich Molières „Der Geizige“ unter Jean-Paul Roussillon, mit. Gerhard Klingenberg erwähnte, dass Anders auch zu jenen Schauspielern gehört hätte, die den neuen Regisseuren negativ gegenüberstanden.²⁹¹ Nach Auskunft von Wolfgang Anders ist diese Aussage jedoch dahingehend zu relativieren, als sein Vater die zusätzlich eingebrachten Stile durchaus positiv betrachtete und die Produktionen mit Interesse verfolgte, allerdings die Probenbedingungen aus eigener Erfahrung für hinderlich erachtete. Er arbeitete somit überwiegend unter bereits etablierten deutschsprachigen Regisseuren wie Hans Schweikart, Franz Reichert oder Otto Schenk, wobei es jeweils immer das erste Zusammentreffen war. Rollen in Inszenierungen von Lindtberg und Steinboeck wie unter Haeusserman und Hoffmann fehlten allerdings.

Gerhard Klingenbergs Zeit als Direktor des Burgtheaters endete wie die seines Vorgängers ebenfalls vor dem regulären Auslaufen des Vertrags, da er bereits kurz nach Amtsantritt für den Posten des Künstlerischen Leiters des Zürcher Schauspielhauses ab 1976/77 zusagte. So mit übernahm Achim Benning, dessen Direktion mit 1. September 1977 hätte beginnen sollen, ein Jahr früher. Mit ihm erhielt Ernst Anders nun einen Schauspielkollegen zum Direktor, der fast gleichzeitig ans Haus engagiert worden war. Jedoch herrschte zwischen den beiden, analog zu Klingenberg, kein besonders gutes Verhältnis.

Bezeichnend dafür erscheint zunächst, dass Ernst Anders in den zehn Jahren der Ära Benning nur acht Rollen spielte – unter Haeusserman waren es in neun Jahren 44 gewesen. Benning erklärte im Gespräch, dies sei vor allem darauf zurückzuführen, dass Anders im Schatten einiger Kollegen gestanden sei, die von den Regisseuren bevorzugt wurden. Man habe ihn zwar immer für sehr gut befunden, dann aber stets einem anderen Schauspieler den Vorzug gegeben. Benning nannte diesbezüglich Rudolf Wessely und Otto Tausig²⁹², aber auch der neu engagierte Rudolf Buczolich spielte etwa in Nestroy-Possen Rollen, für die Ernst Anders ebenso geeignet gewesen wäre. Von März 1984 bis Juni 1986 wirkte er in keiner einzigen Pro-

²⁹¹ Gespräch mit Gerhard Klingenberg.

²⁹² Gespräch mit Achim Benning.

duktion des Burgtheaters mit. Benning begründete dies damit, dass, sobald die Rollen einmal ausblieben, es schwierig würde, Regisseure für den Betreffenden zu interessieren.²⁹³ Allerdings hatte Ernst Anders damals zuvor immerhin zwei Hauptpartien erhalten, eine sogar erst im Herbst 1983. Zudem ist das Ausbleiben der Rollen auch unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, dass Achim Benning selbst in diesem Zeitraum unter anderem einen Nestroy und einen Feydeau inszenierte und im Gespräch auf die dadurch bestehende Möglichkeit hinwies, weniger beschäftigte Ensemblemitglieder wieder mit einzubeziehen.²⁹⁴ Ernst Anders war aber insofern keineswegs ein Einzelfall, so gehörten auch Kollegen wie Heinrich Schweiger, Walther Reyer oder Inge Konradi zu jenen Künstlern, die vor allem in den ersten Jahren der Benning-Ära sehr vernachlässigt wurden, ebenso wie Martha Wallner, mit der er gemeinsam in „Maria kämpft mit den Engeln“ spielte. Die Kritik in der Arbeiter-Zeitung nahm auf die selten gewordenen Auftritte der beiden Bezug:

„Aber die Aufführung war doch gut? Ja, wenn man sich nicht darüber Gedanken macht, daß wahrhaftig nicht verwöhnte Schauspieler wie Martha Wallner und Ernst Anders große Rollen offenbar nur mehr in solchen Stücken bekommen.“²⁹⁵

Ein 1986 in der „Bühne“ erschienener Leserbrief bezog sich auf das jahrelange Fehlen von Ernst Anders:

„Was ist eigentlich aus Ernst Anders geworden, der am Burgtheater hervorragend Nestroy und Feydeau spielte (ich erinnere mich an einen herrlichen Schnoferl im „Mädl aus der Vorstadt“ und an moderne Charakterrollen)? Jetzt sieht man ihn ab und zu im Fernsehen, aber im Burgtheater scheint er in keiner Besetzung mehr auf. Wieso ist er in Ungnade gefallen?“²⁹⁶

Eine konkrete Antwort auf diese Frage blieb die Redaktion der „Bühne“ jedoch schuldig:

„Herr Anders gehört nach wie vor dem Burgtheater-Ensemble an, wird aber zur Zeit nicht beschäftigt.“²⁹⁷

Warum es tatsächlich über eine so lange Strecke keine Rollen für ihn gab, ließ sich auch im Gespräch mit Achim Benning nicht eruieren. Tatsache ist allerdings, dass dessen Direktionszeit für Ernst Anders von diversen Komplikationen und Differenzen geprägt war. Zum größten Konflikt kam es aufgrund einer Rollenrückgabe. Nachdem Walther Reyer den Part des Geier in Wilhelm Pevnys „Der Traum vom Glück“, einer Bearbeitung von Nestroys „Die bei-

²⁹³ ebd.

²⁹⁴ ebd.

²⁹⁵ Arbeiter-Zeitung, 9.3.1981, S. 13.

²⁹⁶ Bühne, 7/1986, S. 2.

²⁹⁷ ebd.

den Nachtwandler“, zurückgelegt hatte, sollte Ernst Anders ihn darstellen. Er verweigerte die Übernahme jedoch mit der Begründung, sich mit der Rolle nicht identifizieren zu können. Benning zog aus dieser Verweigerung die Konsequenzen und drohte damit, den Fall vors Bühnen-Schiedsgericht zu bringen, falls Ernst Anders sich nicht doch bereit erklären würde, die Partie zu verkörpern, was dieser dennoch ablehnte. Einen Tag vor dem daraufhin festgesetzten Termin sagte Benning das Schiedsgerichtsverfahren jedoch ab.²⁹⁸ Betrachtet man die Kritiken zu dem betreffenden Werk, so erhielt es ausschließlich negative Rezensionen, außerdem wurde es nach zwanzig Vorstellungen wieder aus dem Programm genommen. Nicht mehr herauszufinden ist, aus welchem Grund Walther Reyer auf die Rolle verzichtete, und ob ihm ebenfalls solche Nachwirkungen angelastet bzw. angedroht wurden.

Ein weiterer Misston entstand 1980 anlässlich der Inszenierung von „Das Mädl aus der Vorstadt“. Benning hatte den Part des Schnoferl Otto Tausig versprochen, ohne Regisseur Heinrich Schweiger darüber zu informieren. Dieser hatte jedoch bereits Ernst Anders seine Zusage gegeben, der ihm zudem im Vergleich auch die bessere Besetzung erschien, weil er, so Schweiger, über Nestroyischen Charme verfügte.²⁹⁹ Während Ernst Anders freiwillig von der Rolle zurücktreten wollte, bestand der Regisseur auf seiner Mitwirkung, da er das Regiekonzept an ihn angepasst hatte, mit dem Verweis, dass er aus dem Projekt aussteigen würde, sollte die Forderung nicht erfüllt werden. Um dies zu verhindern, schlug Benning zunächst eine Doppelbesetzung vor. Zu deren Umsetzung kam es aber de facto nie, da von vornherein nur Ernst Anders für die Rolle probte und somit in allen 89 Vorstellungen den Schnoferl spielte.

Von seinem Repertoire her lässt sich dafür die erste größere Änderung seit Haeusserman erkennen. Zunächst spielte er zwar nach wie vor ausschließlich in Komödien und hier wieder komische und liebenswerte Partien, nach dem „Florentinerhut“ 1980 ergab sich aber, wie erwähnt, ein Umschwung hin zu ernsten Rollen. Achim Benning beurteilte diesen Wandel als durchaus positiv, da es einen Schritt aus dem typischen Rollenfeld der lustigen Charaktere bedeutete, während Ernst Anders selbst diesen Wechsel nicht wollte.³⁰⁰ Auch hier steht eine Aussage Bennings im Widerspruch zu ihr selbst, da er beispielsweise Robert Meyer in seinen eigenen Inszenierungen gegen dessen Typ besetzte.³⁰¹ Die ersten fünf Rollen lagen somit noch auf der bisherigen Linie, wobei er jene des Jack Worthing in Wildes „Bunbury“ allerdings nur

²⁹⁸ Information von Wolfgang Anders.

²⁹⁹ Gespräch mit Heinrich Schweiger.

³⁰⁰ Gespräch mit Achim Benning bzw. Information von Wolfgang Anders.

³⁰¹ Gespräch mit Achim Benning.

durch die bereits angesprochene Absage Michael Heltaus und den daraus resultierenden Rollentausch von Klausjürgen Wussow erhalten hatte. Dafür wurde die bei der Programmpräsentation angekündigte Inszenierung von Nestroys „Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim“ nicht realisiert, in der er hätte mitwirken sollen. Die Produktion war für das Frühjahr 1977 vorgesehen gewesen. Anzumerken ist, dass Ernst Anders zur selben Zeit aber für die ORF-Serie „Die Emmingers“ vor der Kamera stand, da die ursprünglich auf Herbst 1976 festgelegten Dreharbeiten um ein halbes Jahr verschoben werden mussten. Ob diese Terminverschiebung Konsequenzen auf die Absetzung des Stücks ergab, bleibt fraglich. Nach Auskunft von Wolfgang Anders hätte eine Verpflichtung dem Burgtheater gegenüber in jedem Fall Vorrang gehabt.

Ohne die „Bunbury“-Übernahme wäre Ernst Anders erst Anfang der Saison 1978/79, also zwei Jahre nach dem Wechsel, zu einer neuen Rolle gekommen. 1977/78 gab es für ihn offenbar keine geeignete Partie, außerdem gastierte er von Ende September bis November 1977 an den Kammerspielen, wo er den Doktor Jura in Bahrs „Das Konzert“ verkörperte. In der Spielzeit 1978/79 hätte er dann allerdings gleich drei Rollen spielen sollen, musste aber die Titelrolle in „Der Zauberer von Oz“ verletzungsbedingt zurücklegen; als Einspringer fungierte Otto Tausig.

Die ansonsten erste Rolle, der Hechingen aus Hofmannsthals „Der Schwierige“, deutete mit ihrer tragikomischen Art schon ein wenig in eine andere Richtung als die Charaktere der letzten Jahre, während die Figur des Schulinspektors aus Gogols „Der Revisor“ wiederum an die komischen Partien anknüpfte, ebenso wie der Emile Tavernier in Labiches „Der Florentinerhut“, den zudem ein impulsives Wesen kennzeichnet, und in seiner Übersteigertheit auch der Saranieff aus Wedekinds „Der Marquis von Keith“. Durch den Schnoferl kam der liebenswerte Aspekt in der Komik wieder zurück. Josef in Kohouts „Maria kämpft mit den Engeln“ setzte die liebenswürdige Linie zwar fort, jedoch abseits der Komödien. Zudem bezieht er seine Liebenswürdigkeit aus anderen Quellen, ihm haftet nichts an sich Liebenswertes bzw. Sympathisches an, sie ergibt sich vielmehr aus seiner Haltung. Der letzte Part der Ära Benning, der Amtsleiter Gross in Havels „Die Benachrichtigung“, relativierte liebenswerte Züge durch die Unfähigkeit des Handelns.

Was an der Direktion Benning noch hervorsticht, ist die im Vergleich generell hohe Zahl an zentralen Partien. Vier der acht Figuren waren Hauptrollen, mit dem Zauberer von Oz wären

es sogar fünf gewesen, mehr, als er vergleichsweise unter Hoffmann und Klingenberg zusammengerechnet gespielt hatte. Auffällig daran erscheint, dass es sich nicht mehr ausschließlich um Einsätze in Komödien handelte. Zwei große Partien abseits der Unterhaltungsliteratur hatte Ernst Anders zuletzt unter der Direktion Haeusserman („Die Uhr schlägt eins“ und „Die Glasmenagerie“) erhalten, Josef und Gross bedeuteten somit erstmals seit 1965 wieder Hauptrollen in einem ernsten Stück. Figuren dieses Formats hatte Ernst Anders in seiner bis dahin über zwei Jahrzehnte dauernden Burgtheater-Laufbahn noch nie verkörpert. Interessanterweise handelt es sich hierbei um indirekt miteinander verbundene Charaktere, da sie aus den Federern von Pavel Kohout und Václav Havel stammen. Hinzu kommt, dass die beiden Autoren einen wesentlichen Schwerpunkt des damaligen Spielplans bildeten, Ernst Anders somit auch erstmals in tagespolitisch relevanten Produktionen mitwirkte.

Von den Regisseuren her kam es einerseits wieder zu bereits bewährten Arbeiten mit Rudolf Steinboeck und Leopold Lindtberg (zwei Mal) sowie interessanterweise ebenfalls zwei Mal mit Gerhard Klingenberg, der ihn aber, wie er selbst sagte, bei „Bunbury“ aufgrund des Ausfalls nehmen musste.³⁰² Unter Pavel Kohout und Michael Kehlmann hatte er dagegen bislang noch nie gespielt.

Die rollenlose Zeit an der Burg sollte insgesamt drei Jahre andauern, also bis in die erste Saison von Claus Peymann. Mit dem Wechsel von Benning auf Peymann im September 1986 begann die letzte Direktionszeit für Ernst Anders am Burgtheater. Obwohl dieser Übergang einen großen Schnitt für die „alten“ Ensemblemitglieder bedeutete, da Peymann seine eigenen Schauspieler mitbrachte, spielte er im März 1987 als Clark in Brechts „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ seine erste Burgtheater-Premiere seit drei Jahren. Insgesamt kam er auf drei Partien, wobei der Deutsche in Bonds „Sommer“ eine kurzfristige Übernahme war, und er, wie schon unter Benning, aus Identifikationsgründen eine Rolle ablehnte. Er weigerte sich, in Turrinis „Die Minderleister“ die Figur des Stahlarbeiters Schmelzer darzustellen, mit der Anmerkung, dass er in Pension gehen würde, sollte man ihn dazu zwingen.³⁰³ Allerdings war er nicht der Einzige, der diesen Part nicht annahm, so wollte ihn Wolfgang Hübsch ebenfalls nicht spielen.³⁰⁴ Interessanterweise führte bei allen Inszenierungen, für die er als Erstbesetzung in Frage kam, „Die Minderleister“ miteingerechnet, Alfred Kirchner Regie. Dennoch handelte es sich um keine jener Produktionen, denen ein modernisierendes Konzept zu Grun-

³⁰² Gespräch mit Gerhard Klingenberg.

³⁰³ Peymann, Claus; Beil, Hermann (Hg.): Weltkomödie Österreich. Bd. 2, S. 59. Zsolnay, Wien 1999.

³⁰⁴ ebd.

de lag. Zudem bestand das Ensemble bei „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ wie auch bei „Doña Rosita bleibt ledig“ überwiegend aus „alten“ Burgschauspielern. Bei Nestroy’s „Umsonst“ beispielsweise wurde er aber nicht berücksichtigt, ebensowenig wie als möglicher Nachfolger von Fritz Muliар in der Rolle des Knieriem. Claus Peymann erklärte während einer Pressekonferenz, eine Übernahme des Kehlmann-„Lumpazivagabundus“ würde daran scheitern, dass er nicht wisse, mit wem er den aufgrund des Abgangs Muliars vakanten Part besetzen solle.³⁰⁵

Bei Ernst Anders’ drei letzten Rollen wurde der Weg abseits der Komödien weitergeführt. Clark und der Deutsche entsprechen zudem keinen Sympathieträgern, wie sie sonst für ihn typisch waren. Mit dem Deutschen, durch seine NS-Vergangenheit und die selbstmitleidige Art, seine Vorgehensweise zu rechtfertigen, verkörperte er auch erstmals eine charakterlich gänzlich negativ besetzte Partie. Einzig die letzte Partie seiner Burgtheaterlaufbahn, der Onkel in Lorcas „Doña Rosita bleibt ledig“, schließt aufgrund ihres eigenbrötlerischen Wesens und der darunter steckenden Weichheit an die Liebenswürdigkeit früherer Figuren an. In dieser Rolle stand er am 20. Juni 1990, exakt 32 Jahre nach seinem ersten Auftritt als Page in „Don Karlos“, zum letzten Mal auf der Bühne des Burg- bzw. Akademietheaters. Knapp ein Jahr später, am 28. Mai 1991, verstarb Ernst Anders im Alter von 63 Jahren in Wien.

4.5. Regisseure

Während seiner Zeit am Burgtheater trat Ernst Anders in Inszenierungen von insgesamt 42 Regisseuren auf. Bei seinen Rollen in „Justitia“ (Regie Harald Bensch), „Der Tod des Handlungsreisenden“ (Regie Paul Hoffmann) und „Sommer“ (Regie Harald Clemen) handelte es sich aber um Übernahmen, sodass die Zahl der Regisseure, mit denen er tatsächlich zusammenarbeitete, 39 beträgt. Mit dem überwiegenden Teil (25) kam es allerdings nur zu einmaligen Arbeiten.

Der Spielleiter, der Ernst Anders am öftesten für seine Produktionen berücksichtigte, war Rudolf Steinboeck; zwischen 1960 und 1978 zwölf Mal plus einer Übernahme. Steinboeck, 1908 in Baden geboren und am Konservatorium der Stadt Wien ausgebildet, hatte seine Laufbahn zunächst als Schauspieler begonnen, ehe er sich nach Kriegsende gänzlich der Regie widme-

³⁰⁵ Gedächtnisprotokoll. „Lumpazivagabundus“ blieb bis 27.2.1987 auf dem Spielplan des Burgtheaters, für alle 21 Aufführungen in der Direktionszeit Peymanns stand Fritz Muliар zur Verfügung.

te.³⁰⁶ Von 1945 bis 1954 fungierte er als Direktor des Theaters in der Josefstadt. Im März 1957 erfolgte Steinboecks Burgtheater-Debüt mit der Inszenierung von Giraudoux's „Intermezzo“ am Akademietheater. Er zählte ab den 1960-er Jahren, vor allem in der Ära Haeusserman, zu den wichtigsten und meistbeschäftigt Regisseuren der Burg, deren Ehrenmitglied er 1978 wurde. Bis 1984 zeichnete er für 49 Inszenierungen verantwortlich, so stammte etwa der überwiegende Teil der Aufführungen des Raimund-Zyklus und der Werke Arthur Millers von ihm, ebenso wie O'Neill's „Fast ein Poet“ mit Paula Wessely und Attila Hörbiger. Außerdem gehörten zwei seiner Arbeiten, „Der Zerrissene“ und „Der Schwan“, zu den am häufigsten gezeigten Produktionen der damaligen Zeit. Steinboecks Repertoire am Burgtheater umfasste sowohl Komödien als auch ernste Stücke ab einen Entstehungszeitraum von den 1820er Jahren bis hin zu Zeitgenössischem. Klassikern hingegen widmete er sich nur selten.

Das erste künstlerische Aufeinandertreffen Ernst Anders' mit Rudolf Steinboeck fiel in die Saison 1959/60. Während dieser Spielzeit übernahm Steinboeck bei drei Stücken die Regie, immer stand Ernst Anders auf der Besetzungsliste: Nach der deutschsprachigen Erstaufführung von „Die goldene Brücke“ folgte die Uraufführung von „Lily Dafon“ sowie der Auftakt des Raimund-Schwerpunkts, „Moisasurs Zauberfluch“. Nach seiner Rückkehr aus Köln, wo er ebenfalls in „Der Tod des Handlungsreisenden“ unter Steinboecks Leitung spielte, stand Ernst Anders auch gleich in dessen nächster Burg-Inszenierung, „Die unheilbringende Krone“, auf der Bühne. Bis 1965 wirkte er jede Saison zumindest einmal in einer Steinboeck-Produktion mit, wobei dies für 1961/62 dahingehend wortwörtlich zu verstehen ist, als er die Rolle des Arsen in „Der Schwan“, wie erwähnt, tatsächlich nur an einem einzigen Abend darstellte. Danach gab es zwischen den Inszenierungen größere Abstände, im Fall der beiden letzten, „Fink und Fliederbusch“ und „Der Schwierige“, betrug er bereits acht Jahre. Mit dem Wechsel von Hoffmann auf Klingenberg und später unter Benning kam es dann auch nur mehr zu vereinzelten Arbeiten Rudolf Steinboecks an der Burg.

Die Dramen, in denen Ernst Anders eingesetzt wurde, entstammen größtenteils der Unterhaltungsliteratur, hier wiederum ausschließlich Werke englischsprachiger oder österreichischer Autoren. Inklusive der Übernahme handelte es sich bei den ersten sechs Produktionen um Stücke mit unterhaltendem Inhalt, davon aufeinander folgend zwei Zauberspiele Ferdinand Raimunds („Moisasurs Zauberfluch“ und „Die unheilbringende Krone“). Bei Steinboecks

³⁰⁶

http://www.josefstadt.org/Theater/Ensemble/Hall_of_Fame/rudolfsteinboeck.html?type=Unvergessene%20Stars%20der%20Josefstadt (5. 12. 2013)

weiteren Raimund-Inszenierungen, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ und „Der Bauer als Millionär“ fehlte Ernst Anders allerdings, hatte aber immer gleichzeitig am Akademietheater mit anderen Produktionen Premiere, in denen er Hauptrollen gestaltete. In Steinboecks Salzburger Inszenierung des „Bauer als Millionär“ anlässlich der Festspiele 1961 wirkte Ernst Anders allerdings sehr wohl als schwäbischer Nachwuchsmagier Ajixerle mit.

Von den Figuren her hatte ihn Steinboeck auf keinen bestimmten Typ festgelegt, die Spannbreite der Rollen umfasste liebenswürdige Partien (Wendell in „Lily Dafon“) ebenso wie komische (Pedro aus „Cristinas Heimreise“ und Schmächtig in „Die lustigen Weiber von Windsor“) und ernste Parts (Maler aus „Zwischenfall in Vichy“). Gänzlich unsympathische Charaktere fehlten analog zum Gesamtrepertoire, obwohl sich bei Roger Henderson („Die goldene Brücke“), Malo („Schnee“) und dem erwähnten Maler Züge eines wenig gewinnenden Wesen zeigen, Steinboeck ihn dadurch auch gegen das vorrangig mit ihm assoziierte Rollenbild einsetzte. Anfang bis Mitte der 1960-er Jahre bedeuteten aber Partien wie Pedro oder Schmächtig eher Ausnahmen, vielmehr spielte Ernst Anders zu dieser Zeit vor allem ernste Figuren, so dass Steinboeck ihn daher mit diesen beiden Parts außerhalb des damaligen Rollenprofils beschäftigte.

Gemeinsam mit dem Hans aus „Moisasurs Zauberfluch“ repräsentieren sie die komische Abteilung. Die Schattierung beinhaltet Liebenswürdig-Naives ebenso wie Skurriles, das in der Form Pedros neben dem August junior einen ihrer Höhepunkte der Karriere Ernst Anders' erreicht. Vergleicht man ihn nun mit der Figur des aufgrund des bevorstehenden Verhörs hypnervösen Malers aus „Zwischenfall in Vichy“, lässt sich das Spektrum der Charaktere besonders deutlich erkennen.

Die Rollen in den Stücken der Unterhaltungsliteratur waren jedoch, wie anhand ihrer Anzahl offensichtlich wird, nicht ausschließlich komischer Natur, so der erwähnte Roger Henderson aus „Die goldene Brücke“ und Wendell Wilkie Hannaberry aus „Lily Dafon“, die zudem beide dem selben Typus des jungen Farmers entsprechen, wobei allerdings charakterliche Unterschiede bestehen, Ersterer engstirnig und distanziert, Wendell hingegen verständnisvoll und mitfühlend. Dieses doppelte Vorhandensein bestimmter Figuren- oder Stückeigenschaften findet sich bei Steinboeck öfter. Auf die beiden Farmer-Partien folgten die Raimund-Rollen, Pedro und Schmächtig verkörperte Ernst Anders ebenso nacheinander wie die zwei Hauptrollen, Cornelius Hackl und Fliederbusch.

Cornelius Hackl in „Die Heiratsvermittlerin“ und die Titelpartie in Schnitzlers „Fink und Fliederbusch“ stellten somit die einzigen Hauptfiguren dar, die ihm unter der Regie Rudolf Steinboecks zufielen, wobei letztgenannte, wie angesprochen, ursprünglich Peter Weck hätte spielen sollen. Während Hackl ganz auf der mittlerweile vorherrschenden Linie der unterhaltsamen Charaktere lag, hob sich der Fliederbusch hingegen davon ab, blieb aber für die nächsten Jahre eine Ausnahme im Repertoire von Ernst Anders. Erst der Hechingen in „Der Schwierige“, die letzte Zusammenarbeit mit Steinboeck, wies mit seinem tragikomischen Wesen wieder in dieselbe Richtung.

Halb so oft wie mit Rudolf Steinboeck arbeitete Ernst Anders unter der Regie von Leopold Lindtberg. Die Inszenierungen liegen fast über seine ganze Burgtheater-Zeit verstreut, beginnend 1958 mit „König Hirsch“, als Schlusspunkt Lindtbergs vorletzte Burg-Produktion „Der Marquis von Keith“ 1982. Obwohl der Regisseur bis zu seinem Tod kontinuierlich am Burgtheater tätig war, spielte Ernst Anders in den 1960-er und 1970-er Jahren jeweils nur in einer seiner Produktionen. Dafür erhielt er zwei wichtige Rollen seiner frühen Burg-Laufbahn in Lindtberg-Inszenierungen, wobei er bei der ersten nicht unmittelbar den Probenprozess durchlief. 1959 übernahm er den Leon in „Weh dem, der lügt“, 1962 folgte der Herr von Gigl in „Das Mädl aus der Vorstadt“. Der Leon bedeutete die erste durchwegs begeistert aufgenommene Hauptrolle, der Herr von Gigl drei Jahre später den bis dahin populärsten und größten Erfolg.

Leopold Lindtberg ist mit 58 Inszenierungen jener Regisseur, von dem bislang die meisten Produktionen am Burgtheater nach 1945 stammen. Seinen Einstand gab er im Juni 1947 mit „Hamlet“, die Titelrolle verkörperte damals Albin Skoda. Wie bei Rudolf Steinboeck lagen auch die Anfänge des 1901 in Wien geborenen Lindtberg im Schauspiel, das er schließlich zugunsten der Regie gänzlich aufgab. Durch die Emigration 1933 entwickelte sich Zürich zu seinem Lebensmittelpunkt, wo er vor allem am Schauspielhaus wirkte, dessen Direktion er von 1965 bis 1968 übernahm.³⁰⁷ Auch für die Leitung des Burgtheaters war Lindtberg immer wieder im Gespräch, wies die Angebote aber stets mit dem Argument zurück, er habe Zweifel, ob er an der Burg überhaupt richtig sei, außerdem wolle er seine Haupttätigkeit nicht nach Österreich verlegen.³⁰⁸ Ab 1956 band ihn jedoch ein fixer Vertrag an das Haus, der ihn zu

³⁰⁷ <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9204.php> (5. 12. 2013)

³⁰⁸ Metzger, Nicole: „Alles in Szene setzen, nur sich selber nicht“. Der Regisseur Leopold Lindtberg. Braumüller (u.a.), Wien 2000, S. 122.

mehreren Regiearbeiten pro Jahr verpflichtete und kontinuierlich erneuert wurde.³⁰⁹ Knapp die Hälfte seiner Inszenierungen widmete sich Klassikern, hier insbesondere Shakespeare und Schiller. Auf dem weniger präsenten Gebiet der Komödie standen mit neun Stücken vor allem die Possen Nestroy im Mittelpunkt. Zeitgenössische Stücke inszenierte Lindtberg nur selten, Ur- und Erstaufführungen finden sich erst in den späteren Jahren, so etwa „Maria kämpft mit den Engeln“. 1974 erhielt Lindtberg die Ehrenmitgliedschaft, seine letzte Arbeit erfolgte nur wenige Monate vor seinem Tod 1984. Ab den späten 1930-er Jahren widmete sich Lindtberg auch dem Filmen und war einer der Pioniere der Schweizer Filmszene.

Kam es für Ernst Anders bei Rudolf Steinboeck vermehrt zu Einsätzen auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur, so verhielt sich dies im Falle Lindtberg ausgeglichen. Die Übernahmen eingerechnet ergab sich eine Aufeinanderfolge von jeweils zwei Werken der gleichen Sparte, die dann mit zwei der anderen Richtung abwechselten. Auch bezüglich der Autoren entstanden solche Reihenfolgen, 1959 mit der Übernahme in „Die Jungfrau von Orleans“ und „Wallensteins Lager“ zweimal Schiller – zudem zwei der wenigen Klassiker, in denen Ernst Anders am Burgtheater mitwirkte –, bei Nestroy lagen zwischen „Das Mädl aus der Vorstadt“ und „Das Geheimnis des grauen Hauses“ allerdings neun Jahre, sodass hier von keiner Konzentration gesprochen werden kann. Als weitere Auffälligkeit in diesem Zusammenhang sticht hervor, dass bis auf „Maria kämpft mit den Engeln“ alle Stücke von deutschsprachigen Dramatikern stammen.

Ähnlich wie bei Steinboeck gab es auch bei Lindtberg keine Festlegung auf einen bestimmten Rollentypus, verbindend zwischen den einzelnen Partien fungierte aber wiederum bis auf eine Ausnahme das liebenswerte Element, sowohl die komischen wie die ernsten Charaktere betreffend. Dies wird gleich an den ersten drei Rollen, Truffaldino, Leon und Raimond in „Die Jungfrau von Orleans“ sichtbar. Alle drei repräsentieren das Gute und Loyale der jeweiligen Handlung. Bei den Figuren der Komödien lässt sich zudem eine andere Übereinstimmung erkennen, sowohl die beiden oben genannten als auch der Herr von Gigl in „Das Mädl aus der Vorstadt“ und Rochus aus „Das Geheimnis des grauen Hauses“ weisen eine leise Komponente in ihrer Komik auf, deftige Figuren wie die Shakespeare-Clowns fehlten. Eine solche übertrug ihm Lindtberg allerdings 1972 mit der Titelrolle des ungestümen und tollpatschigen Lelio in Molières „Der Wirrkopf“ an der Volksbühne Berlin, die Ernst Anders analog zu Leon und Gigl einen großen Erfolg brachte.

³⁰⁹ ebd.

Die einzige Hauptrolle, die Ernst Anders in Erstbesetzung unter Lindtberg am Burgtheater verkörperte, stellte allerdings eine Figur abseits der Komödie dar, jene des Josef in Kohouts „Maria kämpft mit den Engeln“ 1981. Sie markierte den Bruch nach über einem Jahrzehnt fast ausschließlicher Komödieneinsätze. Hatte Lindtberg ihn sonst nicht gegen seine angestammte Linie besetzt, so war Josef zwar keineswegs das genaue Gegenteil, mit der manchmal derben Ausdrucksweise und der Entladung aufgestauter Wut doch zumindest ein ungewohntes Rollenbild und ein Verlassen der bekannten Muster, auch wenn sich bei ihm das oben angesprochene Gute und die daraus resultierenden Sympathiewerte finden.

Diese positiven Komponenten ließ die letzte Rolle, jene des ebenfalls bereits erwähnten Kunstmalers Saranieff in Wedekinds „Der Marquis von Keith“ gänzlich vermissen. Hier steht die Lächerlichkeit der Künstlergesellschaft im Mittelpunkt, aus der die komische Wirkung entspringt.

Neben Steinboeck und Lindtberg gab es noch zwei weitere Regisseure, mit denen Ernst Anders öfters zusammenarbeitete, und die ihre Tätigkeit als Direktoren des Burgtheaters verbindet. Jeweils vier Mal spielte er in Inszenierungen von Josef Gielen und Gerhard Klingenberg, bei Gielen kamen noch drei Übernahmen hinzu.

Josef Gielen, 1890 in Köln geboren, kam wie Rudolf Steinboeck und Leopold Lindtberg ursprünglich vom Schauspiel. Seine frühe Regielaufbahn prägte vor allem eine langjährige Tätigkeit am Staatlichen Schauspiel sowie der Staatsoper in Dresden, an der er unter anderem die Uraufführungen von Strauss’ „Arabella“ und „Die schweigsame Frau“ inszenierte. Da Gielens Frau jüdischer Abstammung war, verließen die beiden 1937 Deutschland und gingen zunächst nach Wien, wo Gielen am Burgtheater eine neue Wirkungsstätte fand. Zwei Jahre später musste das Ehepaar nach Buenos Aires emigrieren und kehrte 1948 wieder nach Wien zurück, wo Gielen unmittelbar darauf die Direktion des Burgtheaters übertragen wurde, das er bis 1954 leitete und dessen Ehrenmitgliedschaft er 1963 erhielt.³¹⁰

Josef Gielen war jener Regisseur, von dem die beiden Produktionen stammten, in denen Ernst Anders seine ersten Auftritte am Haus hatte. Im Juni 1958, noch vor dem „offiziellen“ Engagementbeginn, übernahm er in einer „Don Karlos“-Aufführung den Part des Pagen der Köni-

³¹⁰ https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Josef_Gielen (9.4.2017)

gin, einen Monat später folgte bei den Bregenzer Festspielen das eigentliche Debüt als Robert in Schneiders „Der große Verzicht“.

Die Rollen finden sich in einem relativ kurzen Zeitraum zwischen 1958 und 1962, nach der letzten gemeinsamen Arbeit, dem „Wintermärchen“, inszenierte Gielen bis 1967 auch nur mehr vier Stücke am Burgtheater. Die Dramen erscheinen von den Genres her sehr durchmischt und reichen von der Komödie („Der Widerspenstigen Zähmung“) über die Romanze („Wintermärchen“) bis hin zur Tragödie („Der große Verzicht“), durch zwei Shakespeare-Dramen ergibt sich aber – soweit dies bei der geringen Zahl der Werke gesagt werden kann – ein Schwerpunkt. Der Anteil an klassischen und zeitgenössischen Werken ist ausgeglichen, wiewohl letztere verbindet, dass die Stoffe sich historischer Begebenheiten bedienen bzw. die Übernahme in „Das irdene Wägelchen“ einkalkuliert, in der Vergangenheit angesiedelt sind. Von der Reihenfolge die Premierenbesetzungen betreffend kamen zuerst die modernen Werke und dann die Klassiker, zweimal nacheinander Shakespeare.

Bei den Rollen selbst stechen vor allem die beiden Clowns, Grumio und der junge Schäfer, hervor. Sie repräsentierten die ersten Partien in der Reihe dieser Rollengruppe. Nach „Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Das Wintermärchen“ war „Wie es euch gefällt“ Anfang 1967/68 Gielens letzte Shakespeare-Inszenierung, in der Ernst Anders aber nicht mitwirkte. Stattdessen verkörperte er in dieser Spielzeit den Lancelot Gobbo in Rotts Inszenierung des „Kaufmann von Venedig“. Schon Ende 1960 hätte es theoretisch bei „Was ihr wollt“ mit dem Junker Bleichenwang die Möglichkeit einer Clown-Rolle gegeben, allerdings stand Ernst Anders bis Ende des Jahres in Köln unter Vertrag.

Auch bei Gielen war Ernst Anders auf keinen bestimmten Typus festgelegt. Dem liebenswürdigen und verständnisvollen Robert folgte am Ende derselben Saison der jugendlich-aufmüpfige Troilus, danach gingen die Rollen mit den beiden Clowns in die völlig andere Richtung der komischen Figuren. Grumio repräsentierte hierbei die deftige Komik, der junge Schäfer wiederum die sich aus Naivität speisende.

Grumio hingegen gingen hauptsächlich ernste Rollen voraus. Zwar hatte Ernst Anders nach seiner Rückkehr aus Köln Anfang 1961 als Brighella in „Zerbinettas Befreiung“ Premiere, darauf folgten aber fast ausschließlich konträre Figuren wie der Scipio in „Caligula“ oder Gerhard in „Die Uhr schlägt eins“.

Die Tatsache, dass Gerhard Klingenbergs ebenfalls zu jenen Regisseuren gehörte, mit denen Ernst Anders am öftesten gearbeitet hat, erscheint aufgrund des schlechten Verhältnisses ungewöhnlich. Dennoch ergaben sich zwischen 1970 und 1980 vier gemeinsame Produktionen, wobei die Besetzung Ernst Anders' als Jack Worthing in „Bunbury“ erst durch die Absage Michael Heltaus zustande kam.

Von den vier hier erwähnten Regisseuren ist Gerhard Klingenbergs als Jahrgang 1929 der jüngste. Auch er begann zunächst mit der Schauspielerei und war nach Anfängerjahren an kleineren Theatern in Österreich vor allem in Deutschland, unter anderem am Berliner Ensemble, tätig.³¹¹ 1968 kam es zur ersten Regiearbeit am Burgtheater mit Beaumarchais' „Der tolle Tag“, drei Jahre später übernahm er bis 1976 die künstlerische Leitung des Hauses. Während der Direktionszeit Benning inszenierte Klingenbergs, dann schon Intendant des Zürcher Schauspielhauses, noch vereinzelt an der Burg, 1986 erfolgte seine letzte Produktion, Williams „Die Glasmenagerie“, im selben Jahr begann seine neun Saisonen umfassende Direktionszeit am Renaissance-Theater in Berlin.

Klingenberg's Inszenierungen am Burgtheater galten vor allem ernsten Stücken sowohl aus dem klassischen als auch dem zeitgenössischen Bereich, die Komödien machten ein Viertel der Gesamtzahl aus.

Unter Klingenberg spielte Ernst Anders hauptsächlich Unterhaltungsliteratur. Das einzige nicht hierzu zu zählende Stück, Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“, war gleichzeitig auch das einzige zeitgenössische.

So erstaunlich die viermalige Besetzung anmutet, so wenig überrascht hingegen, dass Ernst Anders bei Klingenberg vornehmlich kleine Rollen erhielt. Jene des Flaut aus „Ein Sommernachtstraum“ repräsentiert darunter noch die umfangreichste, der junge Kazbeki in „Der kaukasische Kreidekreis“ stellt lediglich eine Episodenrolle dar, der Emile Tavernier in „Der Florentinerhut“ hat insgesamt zwei Auftritte an Beginn und Ende des Werkes. Letzterer hebt sich innerhalb des Repertoires von Ernst Anders insofern von den meisten anderen Charakteren ab, als ihn ein aufbrausendes und unsympathisches Wesen kennzeichnet, dies aber im Komödienkontext komisch wirkt. Eine – rein auf diese Züge bezogen – vergleichbare Figur verkörperte Ernst Anders davor lediglich mit dem Damis in „Tartuffe“ 1963. Jack Worthing und Flaut

³¹¹ http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_reg/k_bio_regiss/klingenberg_gerhard_bio.htm (9.4.2017)

entsprachen wiederum ganz der angestammten Linie, allerdings geriet die Dandy-Partie des Jack Worthing allein durch die Fehlbesetzung das Alter betreffend mehr zu einer liebenswürdigen denn lebemännischen Partie.

Ernst Anders hat vor allem mit Stammregisseuren des Burgtheaters bzw. Vertretern der älteren Regiegeneration gearbeitet. Erst in den späteren Jahren kamen dann vermehrt auch jüngere Regisseure wie Otto Schenk, Michael Kehlmann oder unter Peymann Alfred Kirchner hinzu. Jene international tätigen Spielleiter, die ab Gerhard Klingenberg an der Burg inszenierten, wie Peter Wood, Jean-Louis Barrault oder Roberto Guicciardini, sind nur durch Jean-Paul Roussilon („Der Geizige“ 1973) vertreten, wobei diese Produktion aufgrund der Sprachbarriere einen negativen Beigeschmack erhielt. Eine Zusammenarbeit mit den englischsprachigen Regisseuren, vor allem Wood, wäre für Ernst Anders aber durchaus von großem Interesse gewesen.³¹²

Rund ein Drittel der Hauprollen, die Ernst Anders am Burgtheater darstellte, verkörperte er in Inszenierungen von Regisseuren, die ihn nur für diese eine Aufführung besetzten. Hierzu zählen die Rolle des Gerhard in Zuckmayers „Die Uhr schlägt eins“ (Heinz Hilpert), der Nicolas in Marceaus „Madame Princesse“ (Günter Lüders), Greg in Ayckournes „Halbe Wahrheiten“ (Theo Lingen), die Titelpartie in „Gugusse“ (Richard Münch), Florian Waschblau in Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs“ (Erich Auer), Schnoferl in „Das Mädl aus der Vorstadt“ (Heinrich Schweiger) und Gross in Havels „Die Benachrichtigung“ (Michael Kehlmann).

Der überwiegende Teil der Rollen kann als Partien bezeichnet werden, für die er prädestiniert war. Es handelt sich vor allem um komische Charaktere, denen ein großes Quantum an Liebenswürdigkeit innewohnt. Von den beiden ernsten Figuren steht Gerhard im Kontext des damaligen Repertoires anders als Gross in einer Reihe ähnlich gelagerter Figuren wie dem Happy aus „Der Tod des Handlungstreisenden“ oder dem Sohn aus „Sechs Personen suchen einen Autor“. Hilpert hatte Ernst Anders somit weniger gegen seinen Typ besetzt, während Kehlmann ihn – wie zuvor Lindtberg bei „Maria kämpft mit den Engeln“ – eine andere Richtung im Vergleich zu den vorangegangenen Rollen beschreiten ließ.

³¹² Auskunft von Wolfgang Anders.

Von den oben erwähnten Regisseuren waren drei – Theo Lingen, Erich Auer und Heinrich Schweiger – ebenfalls langjährige Ensemblemitglieder, Richard Münch über 10 Jahre, zwischen 1964 und 1974, immer wieder als Guest am Burgtheater. Im Falle von Münch und Günter Lüders handelte es sich um die einzigen Inszenierungen an der Burg. Diese Schauspieler-Regisseure, zu denen unter anderem auch noch Boy Gobert, Otto Schenk und dreimal Axel von Ambesser zählten, besetzten Ernst Anders interessanterweise stets für Komödien, mit Ausnahme von Eduard Volters in „3. November 1918“ und Kurt Meisel in „Leben des Galilei“. Ganz außerhalb seines Rollentyps bzw. der unterschiedlichen Richtungen an Charakteren tat dies nur ein Regisseur: Günter Rennert, der ihn schon mit dem jähzornigen Damis in „Tartuffe“ entgegen der liebenswerten Komödien-Linie hatte spielen lassen, holte ihn für seine „Macbeth“-Inszenierung als eine der Hexen.

Ob Ernst Anders die Zusammenarbeit mit einem oder mehreren Spielleitern für besonders wichtig bzw. prägend erachtet hat, lässt sich nicht mehr feststellen. Laut Auskunft von Wolfgang Anders hat er Leopold Lindtberg, Rudolf Steinboeck, Axel von Ambesser, Theo Lingen und Heinrich Schweiger am meisten geschätzt. Für Schnittpunkte sorgten etwa Willi Schmidt mit dem Sohn in „Sechs Personen suchen einen Autor“, Werner Düggelin mit dem Scipio in „Caligula“ oder Adolf Rott mit dem Armand in „Colombe“. Wichtige Rollen betreffend erscheint Lindtberg als der Regisseur, der ihm zu drei zentralen Erfolgen in seiner Burgtheater-Laufbahn verhalf. In der Inszenierung von „Weh dem, der lügt“ machte Ernst Anders erstmals besonders auf sich aufmerksam, der Gigl in „Das Mädl aus der Vorstadt“, aber auch der Josef in „Maria kämpft mit den Engeln“ wurden seitens der Kritik hochgelobt.

4.6. Die Nachfolge Josef Meinrads

In seinem 1964 erschienenen Buch „Die Burg“ beschreibt Ernst Haeusserman eine Szene zwischen sich und Josef Meinrad, die den Impuls für dieses Kapitel gab:

„Ich habe Meinrad einmal gefragt, ob er von irgend jemandem glauben könnte, daß er vielleicht einmal in seine Fußstapfen treten würde, sozusagen also ein Meinrad-Nachfolger werden könnte. Während ich noch fragte, tat es mir schon leid, denn wie kann ein Künstler, so dachte ich, überhaupt einen Nachfolger haben wollen. Meinrad schien das zu bemerken und sagte sehr schnell: ‚Der Anders!‘ Dann sprach er beinahe mit Zärtlichkeit von seinem jungen Kollegen, dem er vieles auf den Weg mitgeben will.“³¹³

³¹³ Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. Hans Deutsch Verlag, Wien 1964, S. 272.

Ob und inwieweit jene Begebenheit den Tatsachen entspricht, lässt sich nicht mehr belegen, es steht jedoch fest, dass Bezugnahmen auf Josef Meinrad in der Laufbahn Ernst Anders' immer wieder zu finden sind.

Bereits während seines Engagements in Graz wurden in den Besprechungen Vergleiche mit Josef Meinrad gezogen. So bezeichnete ihn die Südost-Tagespost anlässlich der Premiere von Raimunds „Der Verschwender“ als „*Grazer Meinrad*“³¹⁴, während ein anderer Rezensent bei Ostrowskis „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ kurz vor dem Wechsel ans Burgtheater bemerkte, er wäre

*„[...] noch kein ganzer Meinrad [...]. Er wird es in Wien hoffentlich werden, wenn er an sich und die Regisseure an ihm noch erheblich eifriger zu arbeiten gedenken als dies in Graz geschehen ist.“*³¹⁵

Die knapp 20 Jahre später erschienene und bereits zitierte Reportage des „Kurier“ zum Start der Serie „Die Emmingers“ konstatierte, er stünde seit seinem Engagement im Schatten des großen Kollegen, obwohl er längst für die von diesem verkörperten Parts reif wäre.³¹⁶

Josef Meinrad, 1913 in Wien geboren, von 1946 bis 1984 Ensemblemitglied des Burgtheaters sowie dessen Ehrenmitglied, 1957 zum Kammerchauspieler ernannt und von Werner Krauss als nächster Träger des Iffland-Ringes bestimmt, den er 1959 erhielt, war ab den 50er Jahren dank der Blütezeit der österreichischen Filmproduktion und des ein Jahrzehnt später aufkommenden Fernsehens, das ihm auch in Deutschland zu Bekanntheit verhalf, einer der beliebtesten und populärsten Schauspieler des Landes. Die von ihm auf der Leinwand dargestellten stets sympathischen Charaktere und, was das Theater betrifft, vor allem seine Gestaltung von Nestroy- und Raimund-Rollen sowie die Verkörperung des typisch Wienerischen ließen ihn im Volksmund bald der „Pepi“ werden, ebenso wie seine sprichwörtliche Bescheidenheit und sein liebenswertes Auftreten.

Vom äußerem Erscheinungsbild her waren Meinrad und Anders gegensätzlich: Meinrad groß und hager mit einem markanten Gesicht, Anders mit 1,78m³¹⁷ etwas kleiner und von festerer Statur mit weicheren Gesichtszügen.

³¹⁴ Südost-Tagespost, 21.12.1956, S. 5.

³¹⁵ Südost-Tagespost, 6.5.1958, S. 6.

³¹⁶ TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 9.4.1977, S. 3.

³¹⁷ Information von Wolfgang Anders.

Die Repertoires weisen insgesamt neun übereinstimmende Rollen auf, fünf davon spielten beide am Burgtheater. Als Jim O'Connor in „Die Glasmenagerie“, Hechingen in „Der Schwierige“ und Schnoferl in „Das Mädl aus der Vorstadt“ war Ernst Anders jeweils der unmittelbare Rollennachfolger Meinrads, bei Flaut („Ein Sommernachtstraum“) und Holzapfel („Viel Lärmen um nichts“) lag eine Inszenierung dazwischen. Valentin aus „Der Verschwynder“, Dr. Jura aus „Das Konzert“ und Bleichenwang aus „Was ihr wollt“ hatte Ernst Anders bereits während der Linzer und Grazer Zeit verkörpert bzw. den Jura auch 1977 in den Kammerspielen, an der Burg trotz entsprechender Aufführungen jedoch nie. Umgekehrt verhält es sich bei Dr. Neumeister in „Der Raub der Sabinerinnen“, den Meinrad als einzige dieser Figuren in einem früheren Engagement dargestellt hatte. Wie ersichtlich wird, entstammen die meisten Charaktere Komödien. Weitere Übereinstimmungen ergeben sich auf zwei Gebieten: zum einen bei den Shakespeare-Clowns, andererseits durch die Präsenz österreichischer Autoren (Nestroy, Raimund, Bahr, Hofmannsthal). Die drei Shakespeare-Figuren Flaut, Holzapfel und Bleichenwang verkörpern den ruhigeren, etwas emotionaleren Typ des Clowns. Ebenso findet sich bei den Rollen aus dem österreichischen Repertoire – Hechingen, Schnoferl, Valentin und Dr. Jura – ein gemeinsamer Nenner in Form liebenswürdiger Züge. Diese Eigenschaft bedeutete auch eine wesentliche Verbindung zwischen Ernst Anders und Josef Meinrad: Beide wurden stets mit sympathischen und positiven Wesenmerkmalen assoziiert, im Falle Meinrads besonders durch die erwähnte Bescheidenheit repräsentiert, die den „Pepi“ vor allem kennzeichnete. Negative Rollen fehlen in beider Karrieren so gut wie gänzlich, lediglich im Film bzw. Fernsehen wurde Meinrad vereinzelt in Partien besetzt, die genau dem Gegen teil des von ihm erwarteten Typus’ entsprechen, so etwa in einer TV-Produktion von „Gaslicht“ oder als gewissenloser Untersuchungsrichter in G.W. Pabsts Film „Der Prozess“.³¹⁸ Auch Ernst Anders stellte solche für ihn untypischen Charaktere wenn überhaupt, dann nur auf dem Bildschirm dar, etwa den General in Anouilhs „Walzer der Toreros“. Dennoch blieben ihm im Gegensatz zu Meinrad wirklich negative im Sinn von gewissenlos oder brutal geprägte Partien verwehrt.

Zwischen Ernst Anders und Josef Meinrad bestand ein für einen Generationsunterschied zu geringer Altersabstand von nicht ganz 15 Jahren. Beispielsweise wurde aber in einem 1950 erschienenen Bericht über den Schauspieler Franz Messner abschließend bemerkt, dass die Leopold-Rudolf-Nachfolge an der Josefstadt durch ihn gesichert sei.³¹⁹ Auch Rudolf und

³¹⁸ Moser, Karin: „Exzentrisch – wahrhaftig – österreichisch“: Josef Meinrads Filmrollen. In: Danielczyk, Julia (Hg.): Josef Meinrad. Der ideale Österreicher. Mandelbaum, Wien 2013, S. 278.

³¹⁹ Neue Wiener Tageszeitung, 12.2.1952, S. 8.

Messner trennten 15 Jahre, auch hier starb der Jüngere zuerst und konnte mangels entsprechender Aufgaben nie den Status des älteren Kollegen erreichen. Diese Komponente des nicht einmal zwei Jahrzehnte umfassenden Altersunterschiedes und die damit verbundene Möglichkeit, Meinrad nach wie vor als etwas reifere Variante einer Figur zu besetzen, können ebenfalls für ein Hindernis bezüglich den Erhalt von Rollen in der Karriere von Ernst Anders angesehen werden. Einige der Charaktere, die Meinrad in späteren Jahren, teils bereits nach seiner Pensionierung 1974 an der Burg noch spielte, hätten ebenso Anders entsprochen. Diese Tatsache wurde auch in den im Rahmen dieser Arbeit geführten Gesprächen immer wieder bestätigt und mitunter als das große Problem in Ernst Anders' Laufbahn bezeichnet. Zu den betreffenden Rollen zählte etwa der Weinberl in „Einen Jux will er sich machen“ 1967, den Meinrad schon in der vorangegangenen Produktion 1956 verkörpert hatte. Nur knapp drei Monate nach der „Jux“-Premiere Anfang 1968 kam im Akademietheater Thornton Wilders Bearbeitung des Stoffs, „Die Heiratsvermittlerin“ zur Aufführung, mit Ernst Anders als Cornelius Hackl. Neben der bereits zitierten Kritik des „Volksblatts“, man möchte ihn nun ganz dringend in der Originalrolle sehen, schlägt die „Wiener Zeitung“ die Brücke zwischen den beiden Interpreten:

„Ernst Anders behauptet sich mit seinem persönlichen Ton auch gegen die Erinnerung an den unvergleichlichen Meinrad [...].“³²⁰

Zwei weitere Figuren des Wiener Volkstheaters, Raimunds Valentin und die Titelpartie in Nestroy's „Kampl“, wurden ebenfalls von Meinrad dargestellt, obwohl dieser damals bereits Mitte sechzig war und Ernst Anders altersmäßig besser entsprochen hätte. Zudem handelte es sich bei der „Verschwender“-Inszenierung 1976 um Meinrads dritten Valentin am Burgtheater. Dabei stand Meinrad außerdem nicht für alle Vorstellungen zur Verfügung, alternierend spielte jedoch Erich Auer. Ebenso wurde der Kampl bei der Wiederaufnahme 1981, wie erwähnt, mit Otto Tausig umbesetzt.

Allerdings ist auch festzuhalten, dass Josef Meinrad bei seiner eigenen Inszenierung, die eine ideale Partie für Ernst Anders geboten hätte, nicht auf diesen zurückgriff. Als er 1963 die Regie bei Bahrs „Das Konzert“ übernahm, spielte neben Robert Lindner und Susi Nicoletti als Ehepaar Heinz Peter Weck, ebenfalls ideal für die Rolle, den Jura. Überschneidungen mit anderen Stücken, in denen Ernst Anders zur fraglichen Zeit auftrat, sind aus dem Spielplan nicht zu erkennen.

³²⁰ Wiener Zeitung, 1.2.1968, S. 6.

Zwischen 1959 und 1970 standen Ernst Anders und Josef Meinrad in zwölf Produktionen des Burgtheaters – davon zehn während der vier Saisonen nach Anders' Engagementantritt – gemeinsam auf der Bühne. Die wichtigste darunter repräsentierte „Das Mädl aus der Vorstadt“ 1962 mit Meinrad als Schnoferl und Anders als Gigl. Ernst Haeusserman mutmaßte, dass diese Aufführung ausschlaggebend für die eingangs zitierte Aussage war.³²¹ Zumindest muss der junge Schauspieler Meinrad relativ bald nach seinem Burgtheatereintritt aufgefallen sein, da Haeussermans Buch 1964 erschienen ist und das Gespräch somit zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hatte. Gleichzeitig bleibt jedoch offen, inwieweit der Erfolg, den Ernst Anders neben dem großen Kollegen feiern konnte, diesem doch als Konkurrenz erschien. Vor allem, da es sich um eine Nestroy-Figur handelte, mit denen Meinrad stets in Assoziation gebracht wurde und diese quasi „seine“ Domäne bedeuteten, kann die Möglichkeit eines Rivalitätsgedankens nicht ausgeschlossen werden. Da der Altersunterschied zwischen den beiden, wie erwähnt, für einen Generationswechsel zu gering war, hätten die oben angesprochenen Rollen ebenso auf Ernst Anders gepasst. Aufgrund dieses Faktums wäre eine „Ablöse“ Meinrads bei bestimmten Partien innerhalb entsprechender Zeit denkbar gewesen. Auffallend erscheint auch, dass die beiden nach dem „Mädl aus der Vorstadt“ nur noch zwei Mal gemeinsam in einem Stück spielten. Andererseits darf die große Popularität Josef Meinrads nicht außer Acht gelassen werden. Die Tatsache, dass mit Meinrad ein arrivierter und äußerst beliebter Nestroy-Darsteller zur Verfügung stand, ließ beispielsweise bei der Inszenierung von „Einen Jux will er sich machen“ 1967 keine Kritik an seiner erneuten Besetzung als Weinberl erklingen, sondern man sah sie durch seinen Sonderstatus vielmehr gerechtfertigt. Ebenso verhielt es sich beim „Verschwender“ 1976.

Meinrads Zugkraft war über die Jahre hinweg ungebrochen und rechtfertigte auch für Burg-Verhältnisse kurze Aufführungsserien. Der selten gespielte „Kampl“ wurde nach nur viereinhalb Monaten bzw. 29 Vorstellungen im März 1979 aus dem Spielplan genommen. Für das Burgtheater bedeutete die Produktion jedoch die erfolgreichste der damaligen Saison, während die Auslastung bei den übrigen 14 sich im Repertoire befindlichen Stücken zwischen 69% und 85% lag, brachte „Kampl“ mit 91% ein fast volles Haus.³²²

Ernst Anders hat den Grad der Popularität Josef Meinrads nie erreicht. Die bereits zitierte Reportage des „Kurier“ mutmaßte, dass Fernsehzuschauer, die nicht ins Theater gehen, ihn kaum

³²¹ Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. Hans Deutsch Verlag, Wien 1964.

³²² Bericht Saison 78/79. Österreichischer Bundestheaterverband, Wien 1979, S. 414.

kennen würden.³²³ Seine Tätigkeit beim Film beschränkte sich auf eine Produktion für den ORF Anfang der 60er Jahre („Ein Dorf ohne Männer“, Regie Axel Corti), die Auftritte in weiteren TV-Produktionen waren auch nicht kontinuierlich genug, um dadurch der breiten Masse geläufig zu werden. Die großen Rollen wie die Nestroy-Partien, „Liliom“ oder der Frosch in der „Fledermaus“, mit denen Meinrad auf der Bühne reüssieren konnte, blieben Ernst Anders großteils verwehrt. Ebenfalls im erwähnten „Kurier“-Beitrag ist zu lesen, die Möglichkeit, durch die „Emmingers“ auf der Straße erkannt und angesprochen zu werden, wurde von ihm als höchst unangenehm empfunden.³²⁴ Diese Reaktion lässt den Rückschluss zu, dass es solche Situationen bislang wenig bis gar nicht gab.

Nach den Bezugnahmen in den Grazer Kritiken findet sich ein Vergleich in einer Wiener Rezension erstmals am Beginn der Saison 1959/60. In „Sechs Personen suchen einen Autor“, dem zweiten gemeinsamen Stück, verkörperte Ernst Anders den Sohn von Josef Meinrad. Die Kritik des „Kleinen Volksblatts“ bezeichnete ihn als dessen „jugendliches Ebenbild“³²⁵. Anlässlich der Premiere von „Die unheilbringende Krone“ untertitelte der „Express“ ein Foto, das die beiden zeigt, „Im Duo: Ernst Anders und Josef Meinrad“.³²⁶ Ob dies dahingehend zu verstehen ist, dass sie nun endlich einmal auf der Bühne ein solches bildeten, kann nicht bestätigt werden. Allerdings hatten ihre Rollen in diesem Stück die bislang umfangreichste miteinander verwobene Geschichte.

Vom Schauspielerischen her gab es nun erstmals eine direkte Bezugnahme, wenn sie auch nicht nur Ernst Anders und Josef Meinrad explizit betraf:

„Nicht weit von beiden [Meinrad, Konradi] standen an diesem Abend aber auch Ernst Anders [...].“³²⁷

Am stärksten trat der Vergleich bei Nestroy „Das Mädl aus der Vorstadt“ zutage, wo nun erstmals beide in Komikerrollen auf der Bühne standen. Wie erwähnt wurde Meinrads Darstellung des Winkelagenten Schnoferl von der Presse hochgelobt. Ernst Anders als Gigl erhielt nicht minder ausgezeichnete Kritiken.

„Gleich nach [Meinrad] kommt Ernst Anders als Gigl [...].“³²⁸

³²³ TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 9.4.1977, S. 2.

³²⁴ ebd, S. 3.

³²⁵ Kleines Volksblatt, 29.9.1959, S. 11.

³²⁶ Express, 21.3.1961, S. 7.

³²⁷ Die Bühne, 5/1961, S. 2.

³²⁸ Express, 8.6.1962, S. 7.

„Unübertrefflich ist wieder Josef Meinrad [...] Nicht weniger vorzüglich ist Ernst Anders als sein ewig schüchterner, närrisch verliebter, hilfloser Schützling.“³²⁹

„Als nächster ist Ernst Anders zu nennen [...].“³³⁰

Die bereits zitierte Kritik der „Bühne“, die Meinrads Schnoferl auf Nestroy-Höhe ansiedelte, sah Ernst Anders auf derselben Stufe:

„[...] gefolgt von einem fast schon ebenbürtigen, gleichermaßen einfach bezaubernden Ernst Anders [...].“³³¹

Nach „Das Mädl aus der Vorstadt“ gab es nur mehr zwei Produktion am Burgtheater, in denen Ernst Anders und Josef Meinrad gemeinsam spielten, 1966 Czokors „3. November 1918“ und 1969 Kohouts „August August, August“.

Im Jahr 1981 standen die beiden noch für die sechste Folge der ORF-Serie „Froschperspektiven“ vor der Kamera. Meinrad verkörperte in allen sechs Teilen dieser Reihe den aus der „Fledermaus“ stammenden Gerichtsdiener Frosch, als Handlungsrahmen dienten jeweils zwei andere zusammengefügte Operetten. Bei der betreffenden Episode waren dies „Eine Nacht in Venedig“ und „Der Graf von Luxemburg“, Ernst Anders stellte den aus letzterer entlehnten Standesbeamten Pellegrin dar. Danach kam es zu keiner weiteren Zusammenarbeit mehr.

Während Josef Meinrad bis zu seinem letzten Auftritt am Burgtheater einer der großen Publikumslieblinge blieb, der auch in entsprechenden Rollen eingesetzt wurde wie als Valentin oder als Theodor in Hofmannsthals „Der Unbestechliche“, so war Ernst Anders trotz der sympathischen und liebenswerten Figuren, die er darstellte, keiner der „Stars“ des Ensembles.³³² Meinrad reüssierte in mehreren populären Rollen, etwa dem Weinberl, zu einer Zeit, als auch Anders bereits zur Verfügung gestanden wäre. Die Möglichkeit, mit ihm vor allem bei Nestroy und Raimund eine Art Nachfolger Meinrads aufzubauen, hatte man am Burgtheater verabsäumt oder auch nicht wahrnehmen wollen.

³²⁹ Wiener Zeitung, 9.6.1962, S. 6.

³³⁰ Wochenpresse, 16.6.1962, S. 10.

³³¹ Die Bühne, 7/1962, S. 3.

³³² Bühne, 7/8 1991, S. 11.

4.7. Arbeiten außerhalb des Burgtheaters

Rollen abseits der Burg hat Ernst Anders vor allem beim Fernsehen übernommen. An anderen Theatern trat er nur selten auf, wobei ihn diese Gastspiele vornehmlich an Bühnen in der Bundesrepublik Deutschland führten. Auch hier wirkte er vor allem in Komödien mit, die Art der Charaktere, die er dabei übertragen bekam, unterschied sich großteils kaum von jenen des Wiener Repertoires.

Die erste dieser Verpflichtung ging Ernst Anders bereits zwei Jahre nach seinem Burgtheater-Einstand ein. 1960 nahm er das oben erwähnte fünfmonatige Kölner Engagement bei Oskar Fritz Schuh an, nachdem er von Direktor Hauesserman keine konkreten Rollenzusagen für die Spielzeit 1960/61 bekommen hatte. Hier war er in zwei Inszenierungen zu sehen, in Carlo Goldonis „Die neue Wohnung“ (Regie Hellmuth Matiasek) als Anzoletto, der die durch den Umzug entstandenen Schulden vor seiner resoluten Frau geheim zu halten versucht, und der bereits angesprochenen von Arthur Millers „Der Tod des Handlungsreisenden“ als Happy, den er ein halbes Jahr später auch anstelle Peter Wecks am Akademietheater übernahm.

1972 spielte Ernst Anders unter der Regie von Leopold Lindtberg an der „Freien Volksbühne Berlin“ die Titelpartie des Molière'schen „Wirrkopfs“ Lelio. Der einfältige Lelio gerät bei der Eroberung seiner Auserwählten von einer Schwierigkeit in die nächste, da er nicht auf die Ratschläge seines gewiefsten Dieners, verkörpert von Mario Adorf, hört, sondern immer glaubt, alles besser zu wissen. Hier bezogen sich die Rezensionen wieder auf die Komödiantik mit dem zu Herzen gehenden Unterton:

„Ernst Anders gibt seinen tumben Herrn, [...] ein liebens- und bedauernswerter Tropf [...].“³³³

„[...] Ernst Anders, der der Unbedarftheit des Wirrkopfs komische und rührende Effekte zu gleichen Teilen abgewinnt.“³³⁴

Zwei Jahre später, im Juni 1974, hatte Ernst Anders als Puffmann in Johann Nestroy's „Der Unbedeutende“ am Residenztheater München Premiere, Regie führte Heinrich Schweiger. Mit dieser Partie erfolgte eine Abweichung von der bisherigen Nestroy-Linie. Waren es in Wien die weniger scharfen und vielmehr liebenswerten Figuren gewesen, die er verkörperte, so spielte er nun einen intriganten und berechnenden Sekretär, dessen Machenschaften letztend-

³³³ undatierter Zeitungsausschnitt aus der persönlichen Sammlung von Ernst Anders

³³⁴ undatierter Zeitungsausschnitt aus der persönlichen Sammlung von Ernst Anders

lich aufzufliegen drohen. Nur durch ein falsches Liebesgeständnis kann er die Bedrohung abwenden, die „Bestrafung“ Puffmanns erfolgt durch die daraus resultierende Ehe.

Eine Kritik bezeichnete Ernst Anders als „erfreulichen Neuzugang“ und einen Komödianten „von beachtlicher Schubkraft“.³³⁵ Die „Süddeutsche Zeitung“ konstatierte, er konnte eine „gesunde Raumverdrängung nestroyscher Ellbogenart“ schaffen.³³⁶ Der Erfolg, den Ernst Anders als Puffmann hatte, war so groß, dass Kurt Meisel, der damalige künstlerische Leiter des Residenztheaters, ihm anbot, sich für die nächste Saison eine Rolle auszusuchen. Anders’ Wahl fiel auf den Max in Schnitzlers „Anatol“, Peter Weck sollte die Titelpartie übernehmen. Allerdings bekam er für den relevanten Zeitraum vom Burgtheater keinen Urlaub genehmigt und musste so die Rolle abgeben.³³⁷ Heinrich Schweiger erwähnte hingegen, Kurt Meisel hätte Ernst Anders nicht nur für eine Inszenierung, sondern die gesamte Spielzeit ans Haus holen wollen, was dieser aber ablehnte.³³⁸

Zu Beginn der Saison 1977/78 gastierte Ernst Anders an einem anderen Wiener Theater, er übernahm in den Kammerspielen zum bereits dritten Mal den Doktor Jura in einer mit Nummern von Robert Stolz und Hans Weigel musikalisch angereicherten Fassung von Hermann Bahrs „Das Konzert“ unter der Regie Axel von Ambessers. „Die Bühne“ bezeichnete ihn als „konkurrenzlosen Idealfall“ in dieser Rolle eines liebenswert-verschrobenen Ehemannes, der aus selbstloser Liebe zu seiner Frau deren Geliebten kennen lernen will, um sie vor einer möglichen Enttäuschung zu bewahren.³³⁹

Den Doktor Jura hatte Ernst Anders zehn Jahre zuvor auch auf einer Tournee der Konzertdirektion Landgraf gespielt, für die er insgesamt drei Gastspielreisen unternahm: Die erste 1965 mit Hermann Bahrs „Die Kinder“, 1967 folgte „Das Konzert“ und 1968 Emlyn Williams’ „Die leichten Herzens sind“, ein Stück über einen erfolglosen Schauspieler, der seine letzte Chance nicht mehr nützen kann und an seiner Trunksucht zugrunde geht. Diese Tourneen liefen fälschlicherweise unter dem Namen des Burgtheaters, da sich die Ensembles zum überwiegenden Teil bzw. gänzlich aus Burgschauspielern zusammensetzten.

Die Rollen entsprachen wiederum dem typischen gewinnenden Profil: Sympathisch der junge Graf Konrad in „Die Kinder“, dessen Verlobte sich als die uneheliche Tochter seines Vaters,

³³⁵ undatierter Zeitungsausschnitt aus der persönlichen Sammlung von Ernst Anders

³³⁶ Süddeutsche Zeitung, 10.6.1974, S. 8.

³³⁷ Information von Wolfgang Anders.

³³⁸ Gespräch mit Heinrich Schweiger.

³³⁹ Die Bühne, 11/1977, S. 8.

er selbst sich aber dann als Kind von deren vermeintlichem Vater herausstellt, und komödiantisch-liebenswürdig der Doktor Jura; der Robert aus „Die leichten Herzens sind“ fiel in die Kategorie der aufgrund ihrer helfenden Position sympathischen Figuren, ein nach außen hin leichtfertiger Mann mit einer direkten Art, der dem einst als Schauspieler gefeierten und gänzlich heruntergekommenen Vater seiner Geliebten zu einem Comeback verhilft und sie aus ihrem tristen, aufopfernden Dasein zu befreien versucht. In allen drei Fällen hoben die Kritiken das Sympathische und Liebenswerte an der jeweiligen Gestaltung hervor, zusätzlich wurde bei Konrad und Doktor Jura erwähnt, sie wäre fern jeglicher Schablone.³⁴⁰

Auch im Rahmen der Salzburger Festspiele wirkte Ernst Anders dreimal mit. 1960 verkörperte er unter der Regie von Ernst Ginsberg den Valère in Molières „Tartuffe“, dessen Verlobung mit Orgons Tochter auf Betreiben Tartuffes wieder aufgelöst wird, und 1961 sowie 1962 den Ajakerle in Ferdinand Raimunds „Der Bauer als Millionär“ unter Rudolf Steinboeck.

Die Einsätze anlässlich der Bregenzer Festspiele werden hier nicht weiter erläutert, da es sich bei allen Inszenierungen um Co-Produktionen mit dem Burgtheater handelte.

Das Hauptaugenmerk lag somit bei den Gastspielen ebenfalls auf der Unterhaltungsliteratur. Betreffend die drei Institutionen, für die er mehrere Rollen verkörperte, trat Ernst Anders außer in Salzburg sowohl in Komödien als auch in je einem ernsten Stück auf und ebenfalls in dem Tenor des Werks entsprechenden Partien. An den Bühnen Köln spielte er mit dem unter dem Pantoffel stehenden komödiantischen Anzoletto und den perspektivlosen Happy zwei völlig entgegengesetzte Rollen, die Rollen der Tournee-Produktionen waren hingegen auf den liebenswerten Aspekt fokussiert, wobei der Robert diese Eigenschaft nicht aus seinem mitunter ruppigen Auftreten, sondern seinen Handlungen erzielt.

Bezogen auf die Rollen am Burgtheater fällt lediglich der Part des Robert aus dem Rahmen. Ihn spielte Ernst Anders zu einer Zeit, zu der er hauptsächlich für komödiantische Figuren eingesetzt wurde, so als Lancelot Gobbo („Der Kaufmann von Venedig“) und Greg („Halbe Wahrheiten“). Alle anderen Charaktere fügen sich in den Kontext des jeweiligen Burg-Repertoires ein. Auch überwog wiederum bei den unterhaltenden Figuren die liebenswerte Komik, nur der Puffmann stellte hier eine Ausnahme dar. Interessanterweise schloss Puffmann sich an eine Reihe von Rollen, die ebenfalls diese Komponente vermissen ließen

³⁴⁰ undatierte Zeitungsausschnitte aus der persönlichen Sammlung von Ernst Anders.

(Klawdi Goretzki in „Wölfe und Schafe“, La Flèche in „Der Geizige“ und Moricet in „Wie man Hasen jagt“).

Der Großteil der Gastspiele fand während der Direktion Haeusserman statt. Das Kölner Engagement ging Ernst Anders wie angesprochen ein, da Haeusserman ihm keine Rollen für die Saison 1960/61 hatte zusagen wollen. Die Tourneeproduktionen, von denen die dritte bereits in die Ära Hoffmann fiel, sowie die Auftritte an der Freien Volksbühne und am Residenztheater – beide unter Klingenberg – erfolgten hingegen zu einer Zeit, als Ernst Anders' Burgtheater-Repertoire tägliche Vorstellungen und teilweise drei Premieren pro Saison umfasste. Beim Doktor Jura Anfang der Saison 1977/78 allerdings lag die letzte Burg-Premiere ein Jahr zurück, die nächste sollte erst im September 1978 folgen.

Abgesehen von Hellmuth Matiasek und Ernst Ginsberg arbeitete Ernst Anders nur mit Regisseuren, die er entweder bereits vom Burgtheater kannte (Rudolf Steinboeck, Hans Thimig, Leopold Lindtberg, Axel von Ambesser) oder dort Schauspielerkollegen waren (Ewald Balser und Heinrich Schweiger). Da er außer in Köln an keinem Theater dem Ensemble angehörte und nur konkret für eine einzige Produktion verpflichtet wurde, ergaben sich Chancen für Rollen unter anderen Spielleitern nicht, weitere Anfragen blieben aus.

Balser, Schweiger und Lindtberg besetzten Ernst Anders insofern unterschiedlich zu den Burgtheater-Partien, als Balser ihn, wie oben erwähnt, für eine ernste Rolle vorsah und Schweiger den Pfad der bisherigen Nestroy-Figuren verließ. Der Lelio hingegen entsprach zwar genau dem damaligen Schema, allerdings bedeutete er im Kleinen betrachtet und im Gegensatz zu Grillparzers Leon die einzige komödiantische Hauptrolle unter Lindtbergs Regie.

In TV-Produktionen wirkte Ernst Anders im Verhältnis zu den Theaterengagements außerhalb der Burg öfter mit. Vor allem in Fernsehspielen war er immer wieder zu sehen. Die Typisierung bzw. Entwicklung kann mit jener am Burgtheater verglichen werden, obwohl es keine kontinuierliche zeitliche Übereinstimmung gibt. Bei den früheren Sendungen lässt sich noch eine gewisse Durchmischung erkennen, im Laufe der Jahre tendieren die Rollen stark zu liebenswürdigen, komödiantischen Partien und werden dann wieder vereinzelt durch ernstere Figuren ergänzt. Auch bei den zentralen Rollen scheinen Parallelen auf, die vor allem ebenfalls liebenswert-komische Figuren waren. Ausnahmen bildeten hierbei zwei Krimis, die Rol-

le des mordverdächtigen Friseurs in „Scherenschnitt“ von 1973 und die österreichische „Tatort“-Folge „Das Archiv“ aus dem Jahr 1986, in der Ernst Anders einen ehemaligen Spion darstellte, sowie „Der Walzer der Toreros“.

Unter den TV-Rollen findet sich auch eine Figur, die ihren Charme ausschließlich zu ihrem Vorteil einzusetzen weiß und für diesen jegliche moralischen Grundsätze hinten anstellt. Im Fernsehspiel „Tingeltangel“ von 1963 verkörperte Ernst Anders einen zielstrebigen Kellner eines Pratergasthauses, der sich weigert, seine schwangere Freundin zu heiraten, weil er auf die Hand der Gastwirtstochter und das damit verbundene Erbe spekuliert. Zwar verdirbt ihm der selbsternannte Beschützer seiner Freundin diese Partie, er findet aber recht bald Ersatz in Gestalt einer älteren reichen Witwe, die ihn jedoch an der kurzen Leine hält.

Knapp die Hälfte der Fernsehproduktionen waren Komödien, ebenso viele Theaterstücke. Zwischen 1978 und 1982 trat Ernst Anders in vier Produktionen des „TV-Theaters im Studio 1“ auf. Im Rahmen dieser Schiene zeigte der ORF Stücke, hauptsächlich Lustspiele, die vor Publikum aufgezeichnet wurden. Auch hier spielte er vor allem wieder liebenswerte Rollen. 1978 im bereits erwähnten Stück „Rücksichtslos dankbar“, 1979 in „Ein Bett voller Gäste“ hatte er als Tourist in Frankreich mit einem mehrmals vermieteten Zimmer und den daraus resultierenden Verwechslungen zu kämpfen. Anspruchsvoller war seine Rolle in Karl Farkas' musikalischer Komödie „Bei Kerzenlicht“, hier stellte er einen Diener dar, der in Abwesenheit seines Herren dessen Namen benutzt, um seine Zufallsbekanntschaft, eine angebliche Baronin, zu erobern, die sich letztendlich als deren Dienstmädchen entpuppt.

Für die letzte TV-Theater-Produktion übernahm Ernst Anders die ebenfalls schon angesprochene und für ihn untypische Figur des Generals in Anouilhs „Walzer der Toreros“.

1977 nahm Ernst Anders die Rolle des Vaters in der Familienserie „Die Emmingers“ nach einem Drehbuch von Christine Nöstlinger an, deren Realisierung allerdings unter keinem guten Stern stand. Ursprünglich mit 26 Folgen à 40 Minuten konzipiert, wurden aus Kostengründen und wegen schlechter organisatorischer Umsetzung nur zwölf 25-minütige Episoden gedreht. Regie führte Walter Davy, neben Ernst Anders waren unter anderem Ida Krottendorf als Mutter und Gabriele Schuchter als Tochter zu sehen. Gezeigt werden sollte der Alltag einer Wiener Mittelstandsfamilie, bestehend aus Eltern, Großeltern und zwei Kindern, anhand von Themen wie ausländische Nachbarn, Matura der Tochter oder Trickbetrug. Eine Zusage

seitens des ORF für eine 1978 geplante Fortsetzung mit einer dreiviertel Stunde pro Folge auf einem besseren Sendeplatz wurde jedoch nicht eingehalten.³⁴¹

Analog zu den Gastspielrollen waren jene der Fernseheinsätze – vor allem der späteren Jahre – Hauptrollen bzw. mit der Handlung stark verknüpfte Figuren. Während er von 1984 bis 1986 am Burgtheater gar keine Premieren spielte, verkörperte er in den TV-Produktionen des relevanten Zeitraums ausschließlich Protagonisten („Solo mit Herrenbegleitung“, „Tatort“ und „Auferstehung“). Nach Felix Saltens „Auferstehung“ 1986 wirkte Ernst Anders in keiner weiteren FernsehSendung mehr mit.

4.8. Zusammenfassung

Ernst Anders kam 1958 nach Engagements in Linz und Graz im letzten Jahr der Direktion Adolf Rott an das Burgtheater. Bereits während seiner Anfängerzeit begann sich eine Konzentration auf die Komödie abzuzeichnen, die für seinen weiteren Weg bestimmt werden sollte. Während seiner ersten Saisonen am Burgtheater erhielt er zunächst jedoch durchaus divergente Rollen, die von liebenswerten Charakteren wie dem Leon in Grillparzers „Weh dem, der lügt“ über ernste Partien wie dem Sohn in Pirandello „Sechs Personen suchen einen Autor“ bis zu komischen Einsätzen wie als Grumio in Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ reichten. Nach einem viermonatigen Gastspiel bei Oskar Fritz Schuh Ende 1960 in Köln (aufgrund fehlender Rollenzusagen von Seiten Direktor Haeussermans) bekam Ernst Anders größere Rollen übertragen, die ebenfalls noch in unterschiedliche Richtungen wiesen. Einen besonderen Erfolg konnte er 1962 mit dem Herrn von Gigl in Nestroy „Das Mädl aus der Vorstadt“ feiern, einer Rolle, die mit ihrer Liebenswürdigkeit und Komödiantik genau jenen Attributen entspricht, die für Ernst Anders typisch erscheinen. Ab Mitte der 1960-er Jahre stellte er vorrangig Figuren dar, die auf dem Gebiet der Komödie angesiedelt waren. Erst Anfang der 1980-er Jahre umschloss sein Repertoire auch wieder ernste Charaktere abseits der Unterhaltungsliteratur.

Rund die Hälfte der Stücke, in denen Ernst Anders am Burgtheater mitgewirkt hat, stammte aus dem Bereich der Komödie. Hierbei waren es vor allem drei Schwerpunkte, die seine diesbezüglichen Rollen prägten: Die Dramen William Shakespeares, die Possen und Zauberspiele des Alt-Wiener Volkstheaters von Johann Nestroy und Ferdinand Raimund sowie die franzö-

³⁴¹ Hörzu, Nr. 21/77, S. 13.

sischen Schwänke George Feydeaus und Eugène Labiches. Diese drei Gruppen stellten unterschiedliche Anforderungen an Ernst Anders' Komödiantik, da sie sich unterschiedlicher Ansätze bedienen. Bei Shakespeare verkörperte Ernst Anders überwiegend die sogenannten Clowns, die Spaßmacher des Stücks, die das Publikum durch ihre dumbe und einfältige Art unterhalten. Die Figuren des Alt-Wiener Volkstheaters weisen eine andere, anspruchsvollere Qualität der Komik auf. Sie entspringt bei Nestroy vor allem einem subtileren Umgang mit der Sprache. Die Rollen, die Ernst Anders erhielt, waren keine von Nestroy's bissigen Charakteren und hatten auch ein den Clowns ähnliches, einfältiges Wesen, es zeigte sich aber hier eine klare Tendenz zu den liebenswerten Figuren, die in jener des Schnoferl ihren Höhepunkt fand. Ebenso stand bei Raimund das Liebenswürdige im Vordergrund. Während diese Rollen ihren Unterhaltungswert aus sich selbst schöpfen, kommt bei jenen aus den Schwänken Feydeaus und Labiches noch die Situationskomik hinzu. Der Camille Chandebise und der Duffauset erzielen mit ihren Unzulänglichkeiten zwar zusätzlich einen komischen Effekt, allerdings liegt das Hauptaugenmerk auf dem Scheitern an der vertrackten Situation.

Von der Charakteristik der Rollen in der Komödie her sticht besonders das Liebenswürdige hervor. Diese „liebenswerte Komik“ kennzeichnet den Großteil der Figuren, die sie dadurch auch als Sympathieträger erscheinen lässt. Ebenso bedeutete die charmante Ausstrahlung, die Ernst Anders immer wieder bescheinigt wurde, und die er ins Spiel einfließen ließ, eine wesentliche Komponente seiner Darstellungen. Bezeichnend erscheint, dass Ernst Anders seine größten Rollen vor allem auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur gestaltet hat.

Rollen abseits dieses Feldes verkörperte Ernst Anders am Burgtheater ebenso oft, wenngleich nicht in der selben Intensität. Während er bei den Komödien insbesondere große Partien spielte, fielen die Einsätze in ernsten Stücken dagegen zum überwiegenden Teil weniger umfangreich aus. Große Rollen auf diesem Gebiet finden sich zu Beginn seiner Burgtheater-Laufbahn mit dem Gerhard in Zuckmayers „Die Uhr schlägt eins“ (1961) und dem Jim in Williams „Die Glasmenagerie“ (1965), danach waren erst wieder Josef in „Maria kämpft mit den Engeln“ (1981) und Gross in „Die Benachrichtigung“ (1983) zentrale Figuren. Entgegen der Dominanz unterhaltender Rollen späterer Jahre verkörperte Ernst Anders zu Beginn am Burgtheater vorwiegend ernste Charaktere. Diese dem Alter entsprechenden „jungen Männer“ kennzeichnete eine als typisch angesehene Verlorenheit ihrer Generation, an deren Überwindung sie überwiegend scheitern. Gerade jene Rollen standen somit diametral zu dem mit Ernst Anders assoziierten lustigen Bild, zumal hier das bei den Komödien so charakteristische Liebenswerte

fehlte, allerdings findet sich dennoch in den meisten Fällen eine sympathische Komponente, die aus der Haltung der Rolle resultiert. Eine wirklich negative Figur, die zu ihrem Vorteil bewusst vor nichts zurückschreckt, hat Ernst Anders nie dargestellt. Wenn Negativität im Spiel war, dann entsprang sie vielmehr der Schwäche der Person wie im Falle von Gross oder dem Deutschen in Bonds „Sommer“. Die ernsten Rollen decken sich weitestgehend mit den modernen bzw. zeitgenössischen Stücken, die Ernst Anders gespielt hat.

In Klassikerinszenierungen wirkte Ernst Anders selten mit. Hier waren es vor allem die Werke Shakespeares und Molières, in denen er entweder komische Rollen oder Liebhaber verkörperte. Abseits dieser beiden Autoren spielte er nur noch kleine Rollen, in denen er aber wiederum eine liebenswerte Komponente des Stücks verkörperte. Große Rollen hat er auf klassischem Gebiet nie gespielt, dafür aber mit der 2. Hexe einen seinem typischen Figurenbild abweichenden Charakter.

Die 32 Jahre von Ernst Anders' Tätigkeit am Burgtheater gliedern sich in insgesamt sechs Direktionszeiten. Am wichtigsten wurde für ihn jene Ernst Haeussermans, die als seine produktivste Zeit angesehen werden kann. Er spielte während dieser neun Jahre 44 Rollen – die Hälfte aller Partien an der Burg –, wobei er vor allem bis Mitte der 1960-er Jahre ein durchmischt Repertoire hatte. Erst gegen Ende von Haeussermans Direktion zeichnete sich die Tendenz hin zu den Komödien ab, was sich mit dem Wechsel zu Paul Hoffmann weiter fortsetzte. Gänzlich auf die Schiene des Gestalters komischer Partien wurde er in der Ära Klingenberg gelenkt, wo er ausschließlich unterhaltsame Figuren verkörperte. Unter Klingenbergs Nachfolger Benning kamen wieder Rollen aus dem ernsten Gebiet hinzu, darunter auch Hauptrollen wie die oben erwähnten. Dennoch bedeutete die Direktion Benning den großen Einbruch in Ernst Anders Burgtheater-Laufbahn, da er während dieser zehn Jahre nur in acht Produktionen mitwirkte. Zwar waren die Hälfte davon zentrale Partien, zwischen März 1984 und Juni 1986 erhielt Ernst Anders aber keine Aufgaben mehr zugeteilt. Hauptsächlich ernste Partien spielte Ernst Anders schließlich in der letzten Direktion seiner Burgtheaterzugehörigkeit, jener Claus Peymanns.

Mit dem Großteil der Regisseure, in deren Inszenierungen Ernst Anders auftrat, kam es nur zu einer einmaligen Zusammenarbeit. Am öftesten spielte Ernst Anders unter den zwei wichtigsten Hausregisseuren der damaligen Zeit, Rudolf Steinboeck und Leopold Lindtberg. Während er von Steinboeck überwiegend mit Rollen in Komödien betraut wurde, waren die Einsätze

bei Lindtberg ausgewogen. Beide gehören auch zu jenen Spielleitern, mit denen Ernst Anders bevorzugt gearbeitet hat. Ansonsten trat er noch in jeweils vier Produktionen von Josef Gielen und Gerhard Klingenberg auf, wobei die Rollen bei Klingenberg komischer Natur waren, während Gielen ihn neben den Shakespeare-Clowns auch als aufmüpfigen Troilus besetzte. Die Stilrichtungen betrachtet, waren es vor allem Regisseure, die auf Werktreue und die Stellung des Schauspielers innerhalb der Inszenierung großen Wert legten. Von den international tätigen Spielleitern, die Gerhard Klingenberg ans Haus holte, ergab sich nur eine Produktion mit Jean-Paul Roussilon.

Ernst Anders gehörte trotz seiner zahlreichen Einsätze vor allem auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur nicht zu den einer breiten Öffentlichkeit bekannten Publikumslieblingen des Hauses. Immer wieder taucht jedoch ein Vergleich mit einem der „Stars“ aus dieser Zeit, Josef Meinrad, auf. Dieser soll laut Ernst Haeusserman in Ernst Anders einen potentiellen Nachfolger gesehen haben. Sowohl Anders als auch Meinrad wurden vor allem mit dem Genre des Komödiantischen, Sympathischen assoziiert, wobei Letzterer zusätzlich durch seine Arbeit bei Film und Fernsehen einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte. Bei jenen Rollen, die beide verkörpert haben, dominiert dementsprechend das liebenswerte Element, wie etwa dem Jim in „Die Glasmenagerie“ oder dem Schnoferl in „Das Mädl aus der Vorstadt“.

Vereinzelt wirkte Ernst Anders neben seiner Tätigkeit am Burgtheater auch an anderen Bühnen. Im Rahmen dieser Gastspiele trat er ebenso vor allem in liebenswürdigen Rollen auf, die vornehmlich Komödien entstammten. Einzig die Figur des Puffmann in „Der Unbedeutende“ unterschied sich von den Charakteren des Burg-Repertoires, da Ernst Anders hier eine berechnende, rücksichtslose Nestroy-Partie darstellte.

Seine Rollen beim Fernsehen waren ebenfalls überwiegend sympathischer Natur, wobei er hier aber immer wieder auch Figuren verkörperte, die nicht dem gängigen liebenswerten Bild entsprachen, so etwa den General in Anouhils „Walzer der Toreros“ oder den strizzihafoten, nur auf seinen Vorteil bedachten jungen Kellner in „Tingeltangel“.

Ernst Anders kann als überaus aktiver und beweglicher Schauspieler angesehen werden, der mimische und gestische Mittel stark in die Gestaltung besonders der komödiantischen Rollen einfließen ließ, ohne dabei die vorgegebenen Grenzen der Figuren im Sinne von Outrage zu

sprengen. Zudem trifft auf Ernst Anders der Begriff des Persönlichkeitsschauspielers insofern zu, als er durch seine erwähnte charmante Ausstrahlung besonders in Komödien wirkte.

5. Joachim Bißmeier

5.1. Biographisches und Werdegang

Joachim Bißmeier wurde am 22. November 1936 in Bonn als Sohn eines Schauspielers und einer Sängerin geboren.

Noch während des Studiums an der Essener Folkwang-Schule debütierte er 1960 als Rodrigo in Shakespeares „Othello“ unter der Regie von Werner Kraut an den Wuppertaler Bühnen. Sein erstes festes Engagement trat er im selben Jahr beim Contra-Kreis in Bonn an, dem er bis 1962 angehörte. Hier spielte er zum Einstieg seine erste Hauptrolle, den Valentin in Shakespeares Komödie „Zwei Herren aus Verona“. Nach kleineren Rollen in modernen Werken von Sartre, Pirandello, O’Neill und O’Casey verkörperte Joachim Bißmeier in der zweiten Saison mit dem Hermann in einer Dramatisierung von Goethes „Hermann und Dorothea“ wiederum eine große Rolle aus dem klassischen Repertoire. Sowohl Valentin als auch Hermann repräsentierten positive Figuren, die beide ihre Auserwählte scheinbar nicht erlangen dürfen.

Unter den Stücken, die Joachim Bißmeier am Contra-Kreis spielte, waren von insgesamt sieben Dramen zwei Komödien, neben „Zwei Herren aus Verona“ noch eine aus der Gegenwartsliteratur, O’Neills „O Wildnis“.

Auf Bonn folgten Stationen in München, wo er am Residenztheater in „Ödipus“ im Chor mitwirkte, in Cuxhaven und am Tübinger Zimmertheater, wo er eine Saison (1963/64) lang blieb. Auch dieses Engagement begann für Joachim Bißmeier gleich mit einer großen Partie, jener des Jim in Tennessee Williams’ „Die Glasmenagerie“. Innerhalb des einen Jahres am Zimmertheater spielte er neun Premieren, fünf Mal verkörperte er die jeweilige Hauptrolle. Darunter finden sich auch zwei komische Liebhaber-Figuren, der Callimaco in Macchiavellis „Mandragola“ und der Marchese in Carlo Goldonis „Mirandolina“. Weiters übernahm er völlig gegensätzlich zu den beiden Komödien-Figuren Hauptrollen in Eugene Ionescos „Die kahle Sängerin“, ein Spiel um die Leere und Oberflächlichkeit der Gesellschaft, und Paul Valerys „Mein Faust“, eine nur als Fragment vorhandene Bearbeitung des Faust-Stoffes. Die Aufteilung war somit relativ ausgewogen, eine Festlegung auf einen bestimmten Rollentypus gab es nicht. Es überwogen allerdings Stücke, die aus dem Bereich des ernsten Dramas stammten, davon der überwiegende Teil Gegenwartsliteratur.

In Tübingen setzte sich auf dem Gebiet der Komödie allerdings eine Typisierung fort, die in Bonn mit dem Valentin begonnen hatte. Alle drei Figuren stellten Liebhaber dar, wenn auch die Schattierungen der einzelnen Charaktere – dem treuen Freund in „Zwei Herren aus Verona“ standen der gewitzte Callimaco und der komische Marchese gegenüber – variierten.

Ein aus Wien stammender Kollege in Tübingen riet Joachim Bißmeier schließlich, sich an dortigen Theatern zu bewerben. Nach diversen Vorsprechen, unter anderem am Volkstheater bei Leon Epp und Gustav Manker, ergab sich zunächst eine Übernahme an der Volksoper, wo er alternierend mit dem damals schon an der Burg auftretenden Heinz Zuber den Bäckerjungen Fritz in der Operette „Frühjahrsparade“ spielte, und anschließend ein Engagement an das Theater der Courage.

Dort kam es zur Zusammenarbeit mit Peter P. Jost, der die Uraufführung des von Manfred Vogel bearbeiteten Kriminalstücks „Die Tasse mit dem Sprung“ inszenierte. Joachim Bißmeier verkörperte darin einen der Spitzelei verdächtigen Mann und konnte mit seiner Darstellung überzeugen. In der „Arbeiter-Zeitung“ hieß es, er profiliere sich von der übrigen Gesellschaft am stärksten, das „Neue Österreich“ schrieb, er verlieh der Figur die Züge des äußerlich jovial wirkenden, innerlich jedoch zwielichtigen Mannes.³⁴² Auf Intervention Peter P. Josts wurde ein Vorschprechtermin für Joachim Bißmeier am Burgtheater ermöglicht, dem einzigen Wiener Theater, an dem er sich nicht auf Eigeninitiative vorgestellt hatte, da er es für aussichtslos hielt, von einem kleinen Kellertheater an eine der wichtigsten Bühnen des deutschsprachigen Raumes engagiert zu werden.³⁴³ Direktor Haeusserman bot ihm jedoch einen Zweijahresvertrag an, konnte allerdings keine fixen Beschäftigungszusagen machen, da die meisten am Haus tätigen Regisseure den jungen Schauspieler nicht kannten. Nach einem weiteren Stück am Theater der Courage, der Groteske „Die Teepuppe“, wechselte er 1965 trotz der anfangs äußerst ungewissen Aussicht auf Rollen ans Burgtheater. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Joachim Bißmeier Wien zu diesem Zeitpunkt nur als Zwischenstation ansah und nach einigen Jahren wieder zurück nach Deutschland gehen wollte.³⁴⁴ Außerdem hatte er vom Tübinger Zimmertheater das Angebot erhalten, die künstlerische Leitung zu übernehmen, das er aber zu Gunsten des Burgtheaters ablehnte.³⁴⁵

³⁴² Arbeiter-Zeitung, 24.11.1964, S. 8, bzw. Neues Österreich, 24.11.1964, S. 8.

³⁴³ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

³⁴⁴ Im Künstlerzimmer, Ö1, 1.11.2005.

³⁴⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

5.2. Schauspielerische Charakteristik

„Von Lieblingsrollen zu reden wäre banal. - Natürlich spiel' ich lieber Schwierige.“³⁴⁶

5.2.1. Rollengebiete und -gestaltung

Zu Beginn seiner Karriere wurde Joachim Bißmeier beim Vorsprechen an einem kleineren deutschen Theater geraten, sich an großen Häusern zu bewerben, mit der Begründung, er sei auf kein Rollenfach festzulegen.³⁴⁷ In der Februar-Ausgabe 2009 der „Bühne“ betitelte Karin Kathrein ihr Portrait über ihn „Der Meister der extremen Charaktere“ und fügte als Headline hinzu: „Der ungemein facettenreiche Schauspieler zeigt sich an der Josefstadt auf einem Höhepunkt seiner Kunst, schwierige Figuren zu kreieren“.³⁴⁸ In einem zwei Jahre zuvor erschienenen Theaterlexikon ist folgende Beschreibung zu Joachim Bißmeier zu lesen:

„B. [...] spielte klassische Heldenrollen [...], zunehmend aber psychologisch differenzierte Rollen schwieriger Charaktere [...].“³⁴⁹

Die Gestaltung komplizierter Naturen bedeutete über einen langen Zeitraum hinweg die Hauptaufgabe, die Joachim Bißmeier am Burgtheater zufiel, Figuren, die aufgrund ihrer inneren Haltung von der Gesellschaft als nicht konform abgestempelt werden und bzw. oder ihrer Zerrissenheit und Gefühlen ausgeliefert sind. Einen besonderen Platz nehmen hierbei jene Rollen ein, die sich grob als „Intellektuelle“ bezeichnen lassen. Sie bilden einen wichtigen Teil der Burglaufbahn Joachim Bißmeiers, besonders in der Ära Benning machten sie einen Fixpunkt seines Repertoires aus.

Der Grund dafür, dass er als idealer Repräsentant dieses vergeistigten Menschentyps galt, ist zu einem großen Teil in seiner eigenen Person verankert. In den Interviews mit Kollegen und ehemaligen Direktoren kam immer wieder die klare, analytische und strukturierte Art zur Sprache, mit der er sowohl an seine Figur als auch an das Stück heranzugehen pflegt. Annemarie Düringer bemerkte, er habe die Rollen immer sehr genau durchdacht und sei auch im Bezug auf das Werkverständnis kostbar und wunderbar gewesen.³⁵⁰ Haide Tenner hinterfragte

³⁴⁶ TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 20.11.1981, S. 2.

³⁴⁷ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

³⁴⁸ Kathrein, Karin: Der Meister der extremen Charaktere, in: Bühne, Februar 2009, S. 34ff. Joachim Bißmeier trat zu diesem Zeitpunkt im Theater in der Josefstadt als Konsul in der Dramatisierung von Thomas Manns „Buddenbrooks“ und als Vater in der Uraufführung von Roland Schimmelpfennigs „Besuch bei dem Vater“ auf.

³⁴⁹ Brauneck; Manfred (Hg.): Theaterlexikon, Bd. 2. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2007, S. 77.

³⁵⁰ Gespräch mit Annemarie Düringer.

seine intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Stücktext auf intellektuell motivierte Gründe.³⁵¹ Gerhard Klingenberg hob hervor, dass Joachim Bißmeier aufgrund seiner Intelligenz auch imstande war, jene Figuren glaubhaft zu vermitteln, für die er nicht von vornherein als optimal erschien.³⁵²

Hier liegt der Fall vor, in dem der Schauspieler und die von ihm verkörperten Charaktere gewissermaßen eine Einheit bilden, die sich aus einem gemeinsamen Wesenzug ableitet. Begünstigung erfuhr diese Identifikation besonders durch die Darstellung des Ferdinand Vanek³⁵³, einer Figur des tschechischen Autors und späteren Politikers Václav Havel, derer sich auch die Schriftstellerkollegen Pavel Kohout und Pavel Landowsky bedienten. Mit ihr wird Joachim Bißmeier bis zum heutigen Tag in Verbindung gebracht, obwohl die Aufführungen des Burgtheaters mittlerweile über 30 Jahre zurückliegen und Havel selbst Vanek wegen dessen zurückhaltender Art als „Nichtrolle“ bezeichnete.³⁵⁴ Aus den vorliegenden Mitschnitten der Einakter „Audienz“ und „Vernissage“ sowie „Protest“ und „Attest“ wird ersichtlich, dass sein Spiel aber weniger die „klassischen“ Züge eines Intellektuellen hervorhebt, sondern vielmehr den nach seinen Überzeugungen und Gewissen handelnden Menschen offenbart.³⁵⁵ Sehr zugute kam ihm bei dieser Partie seine natürliche Bühnenpräsenz, die ihn über weite Strecken des bloßen Zuhörens, in denen er nicht aktiv in das Geschehen eingreift, trug und ihn trotz seiner Passivität nie in den Hintergrund treten ließ, was die Hilflosigkeit und Unterlegenheit der anderen Personen noch verstärkt herausstreichet. Von dieser Wirkung schreibt die „Presse“ in ihrer Besprechung des ersten Einakterabends bestehend aus „Audienz“ und „Vernissage“ 1976:

„Sparsam und verhalten gestaltet [...] Joachim Bißmeier den Schriftsteller, wobei es ihm gelingt, stets die Spannung durchzuhalten und sogar in seinem Schweigen die geheime Kraft spürbar zu machen, die von ihm ausgeht.“³⁵⁶

Zwei Jahre zuvor, als Graf Wetter vom Strahl in Walter Felsensteins Inszenierung des Kleist-Klassikers „Das Käthchen von Heilbronn“, hatte er am Beginn des Stücks einen ähnlich textlosen Auftritt, auf den in der „Arbeiter-Zeitung“ besonders hingewiesen wurde:

³⁵¹ Gedächtnisprotokoll, Künstlergespräch Folge 15 im Burgtheater, 26.1.2014.

³⁵² Gespräch mit Gerhard Klingenberg.

³⁵³ Im Folgenden wird im Fließtext die eingedeutschte Version des Namens Vanek ohne Hákchen (háček) verwendet.

³⁵⁴ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

³⁵⁵ „Audienz/Vernissage“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1977 bzw. „Protest/Attest“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1981.

³⁵⁶ Die Presse, 11.10.1976, S. 5.

„Er ist [...] gleich zu Beginn im Ferngericht ganz vorhanden, in dem er die längste Zeit nichts zu reden und sich nicht zu rühren hat.“³⁵⁷

Die Qualität, über längere Passagen des bloßen Reagierens ohne Einbußen an der Wirkung der Rolle zu kommen, ist im Falle Joachim Bißmeiers zweifellos gegeben. Eine weiterführende Dimension dieser Qualität, auch nach Verlassen der Szene merkbar zu bleiben, kam in der „Wochenpresse“ zur Sprache, als er den Robespierre in „Dantons Tod“ spielte und die Premiere aufgrund einer akuten Kehlkopfentzündung sprachlich eingeschränkt bewältigen musste:

„Trotz lädierter Stimme ist Joachim Bißmeier in dieser Rolle so unerhört präsent, bei größter Verhaltenheit ganz außerordentlich einprägsam, von bedrohlicher Gegenwart, selbst wenn er nicht auf der Bühne steht [...].“³⁵⁸

Die zitierte Bedrohlichkeit konnte sich in einigen Fällen zu einer unheimlichen Wirkung steigern. In den Besprechungen über „Michael Kramer“, „Celestina“ und „Alle meine Söhne“ wird auf diese Eigenschaft Bezug genommen:

„Nun ist er, dieser junge Schauspieler der großen Intensitäten, zum [...] unheimlichen tragikomischen Mimen herangereift.“³⁵⁹

„Joachim Bißmeier ließ Unheimliches ahnen.“³⁶⁰

„[...] steht Joachim Bißmeier in einer der Hauptrollen auf der Bühne: Gutgesinnt, liebend, rebellierend, und doch unheimlich, ein Mensch der unausgesprochenen Worte [...].“³⁶¹

Einhergehend mit der Festlegung auf komplizierte Charaktere gewann auch die Darstellung von Unnahbarkeit an Bedeutung. Das Einzelgängerische, das sich in vielen Figuren manifestierte, gehört ebenso zu den typischen Rollenmerkmalen Joachim Bißmeiers und tritt in unterschiedlichen Schattierungen auf.

Figuren wie der Kleine Mönch aus Brechts „Leben des Galilei“, G. A. Rose aus „Hadrian VII.“ von Peter Luke und Bruder Ladvenu aus Shaws „Die heilige Johanna“ beispielsweise sondern sich von ihrem Umfeld ab, indem sie als Einzige ihrer Gruppe eine andere Meinung vertreten bzw. ein anderes Verhalten an den Tag legen. Sie hinterlassen keinen negativen Eindruck, vielmehr beweisen sie Verständnis für Andersdenkende und zeigen sich offen gegen-

³⁵⁷ Arbeiter-Zeitung, 29.1.1974, S. 8.

³⁵⁸ Wochenpresse, 9.3.1982, S. 39.

³⁵⁹ Kronen Zeitung, 3.2.1970, S. 8.

³⁶⁰ Kronen Zeitung, 5.6.1970, S. 8.

³⁶¹ Salzburger Nachrichten, 1.4.1972, S. 5.

über Neuerungen. Ihre gemeinsame Verwurzelung in der Religiosität lässt sie zudem im Gegensatz zum restlichen Klerus menschlich und christlich wirken.

Eine Stufe höher stehen jene Rollen, die mit „Einzelkämpfer“ umrissen werden können. Gregers Werle („Die Wildente“), aber auch Robespierre („Dantons Tod“) und Jago zählen hierzu. Sie verfolgen ihre Ziele zumeist mit allen Mitteln und ohne Rücksicht auf ihre Umgebung. Hier kommt im Unterschied zu den im vorigen Absatz erwähnten Partien auch das Element des Unsympathischen hinzu, am deutlichsten ausgeprägt bei Robespierre und Jago.

Während diese Charaktere deutlich nach außen streben, gibt es noch die Eigenbrötler, die in sich gekehrt scheinen. Heinrich aus „Fastnachtsende“ von Topol, Arnold Kramer und Joel aus O’Neills „Alle Reichtümer dieser Welt“ etwa leben in ihrer eigenen Welt, die für ihre Mitmenschen unverständlich und unzugänglich bleibt.

In all diese Figuren fügt sich zudem ebenfalls in unterschiedlicher Stärke die oben angesprochene Zerrissenheit, die ein besonderes Merkmal des Repertoires von Joachim Bißmeier ausmachte.

So wie ein typisches Rollenbild für Joachim Bißmeier entstand, so gab es auch Eigenschaften, die für den Großteil seiner Partien nicht zutreffen und dadurch wieder zu einer Charakteristik wurden. Intensive, offen gezeigte Gefühle fehlen diesen Figuren ebenso wie liebenswürdige Züge. Durch ihre Distanziertheit und Verstandesbetontheit bleibt das Emotionale weitgehend im Hintergrund, was auch Leichtigkeit und Lockerheit einschließt. Bei Rollen, die diese Komponente aber sehr wohl beinhalteten, sahen die Kritiken mitunter einen Widerspruch. So hieß es in einer Besprechung der „Bühne“ zu „Don Carlos“, den Joachim Bißmeier in München verkörperte, etwa, dass die Figur zwar in ihrer Ratlosigkeit und Introvertiertheit glaubhaft und stimmig wäre, allerdings dürfe man von ihr keine heftigen und gefährlichen Entschlüsse erwarten.³⁶² Interessanterweise sprach auch Gerhard Klingenberg davon, dass er Joachim Bißmeier von allen Rollentypen am wenigsten mit jener der „rasenden Leidenschaft“ in Verbindung brachte.³⁶³ Wenn er jedoch vereinzelt diese Rollen doch erhielt, dann war in den Kritiken, etwa zu „Der Bürger als Edelmann“, wo er als Cléonte sehr wohl eine solche Figur darstellte, durchwegs Positives zu lesen. So bezeichnete ihn u.a. die „Presse“ als „entflamm-

³⁶² Die Bühne, 8/1974, S. 20.

³⁶³ Gespräch mit Gerhard Klingenberg.

ten Liebhaber“ und die „Arbeiter-Zeitung“ als vollendet cholerischen Schwärmer.³⁶⁴ Auch zu Kleist „Amphitryon“ schrieb die „Presse“, er sei ein temperamentvoller, leidenschaftlicher Jupiter.³⁶⁵

Trotz der vielen Rollen, die er am Burgtheater verkörpert hat, zählte Joachim Bißmeier nicht zu jenen Schauspielern, die zu den klassischen Publikumslieblingen des Hauses avancierten. Im Theaterlexikon steht zu lesen, dass er trotz der wichtigen Aufgaben und der Arbeit mit bedeutenden Regisseuren nie Star-Glamour gewann, da er auch auf der Bühne wenig Aufhebens von sich macht.³⁶⁶ In Bezug darauf merkte Gerhard Klingenbergs an, er sei zwar vom Stellenwert einer der Allerersten des Ensembles gewesen, aber habe dennoch nicht in die Reihe der damaligen „Lieblinge“ gehört.³⁶⁷ Laut Annemarie Düringer war er kein „Rampenstrahler“, sondern jemand, der sich die Zuschauer erst erobern musste.³⁶⁸ Wenn aber davon ausgegangen wird, dass Kollegen wie Josef Meinrad ihren Status als Publikumsliebling vor allem durch die Gestaltung sympathischer Figuren – auch via Film und Fernsehen – erlangten, Joachim Bißmeier jedoch überwiegend schwierige Charaktere darzustellen hatte, so ergaben sich für ihn entsprechend wenig Gelegenheiten, in solchen Rollen zu reüssieren.

Aufgrund dieses überwiegenden Einsatzes in ernsten Partien hatte die komödiantische Seite Joachim Bißmeiers zurückzustehen. Auf den Besetzungslisten von Lustspielen und Komödien findet sich sein Name daher relativ selten, eine Tatsache, die er selber rückblickend bedauert.³⁶⁹ Rollen, die einen gewissen Grad an Komik beinhalten, ohne aus der Unterhaltungsliteratur zu stammen, gab es zwar immer wieder, hierbei war aber vielmehr trockener Humor gefragt, wie etwa bei Stücken britischer Autoren.

Bei den Komödienfiguren finden sich aber nun im Vergleich zu den anderen Partien die im vorigen Absatz angesprochenen emotionalen Eigenschaften. Aufgrund der seltenen Einsätze in diesen Rollen, auch abseits des Burgtheaters, gibt es kaum Fernsehaufzeichnungen, die hier als Beispiele zitiert werden können.

³⁶⁴ Die Presse, 19.2.1973, S.5 bzw. Arbeiter-Zeitung, 20.2.1973, S.8.

³⁶⁵ Die Presse, 17.5.1982, S. 4.

³⁶⁶ Brauneck; Manfred (Hg.): Theaterlexikon, Bd. 2. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2007, S. 77.

³⁶⁷ ebd.

³⁶⁸ Gespräch mit Annemarie Düringer .

³⁶⁹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

Ein für die ZIB gedrehter, kurzer Ausschnitt der Inszenierung von Gerhard Klingenberg „Ein Sommernachtstraum“ zeigt die Szene der vier jungen Athener, nachdem Puck die beiden Männer in Helena verliebt gemacht hat. Joachim Bißmeier als Lysander und Klaus Höring als Demetrius beginnen schließlich, ihren Disput um Helena in einer Rauferei auszutragen.³⁷⁰

Im Jahr 1991 verkörperte er in Jürgen Flimms Inszenierung von Hofmannsthals „Der Schwierige“ bei den Salzburger Festspielen die tragikomische Figur des Hechingen, die auf eine andere, subtilere Weise emotional reagiert. Hechingen ist eine Gratwanderung, da die Figur in ihrer ergebenen Liebe und ihrer grenzenlosen Gutgläubigkeit vor Selbstniedrigung nicht zurückschreckt, er alles daran setzt, seine ihm entfremdete Frau Antoinette wieder für sich zu gewinnen und dazu ausgerechnet deren ehemaligen Liebhaber Kari Bühl um Hilfe bittet. Hechingen legt sowohl gegenüber Kari als auch Antoinette seine Gefühle bloß. Mit der Möglichkeit konfrontiert, dass er seine Frau doch endgültig verlieren könnte, verlassen ihn für einen Augenblick die Kräfte, die Beine wollen ihn nicht mehr tragen.³⁷¹

Eine ganz skurrile Figur spielte Joachim Bißmeier in der Kinokomödie „Es ist ein Elch entsprungen“. Auch sie soll, analog zu den erwähnten Fernsehrollen Ernst Anders' und mangels Aufzeichnungen von Burgtheater-Produktionen, hier zur Veranschaulichung herangezogen werden. Als Leiter einer Nervenklinik behandelt er den scheinbar verrückten, echten Weihnachtsmann, der im Laufe der Sitzung den Spieß umdreht und dem Professor, nun in der Position des Patienten, dessen traurige Kindheitserinnerungen an Weihnachten entlockt, die dieser ganz aufgelöst erzählt. Im Gegensatz zu den überwiegend ernsten Themen und Rollen, die Joachim Bißmeier verkörpert hat, repräsentiert diese Figur nun die groteske Seite, die auch bei einigen Komödien-Charakteren am Burgtheater Ende der 1960-er Jahre vorhanden war.³⁷²

Auch diese Figuren beinhalten die erwähnte Zerrissenheit, die aber nun als komisches Element zum Ausdruck kommt. Die Tragikomik, wie sie bei den oben erwähnten Fällen vorhanden ist, wohnte einer Vielzahl an Rollen inne. Auch brechen komische Kommentare solche Figuren immer wieder auf. So hatte Joachim Bißmeier beispielsweise als Thomas in Robert Musils als Aufzeichnung erhaltenem Stück „Die Schwärmer“ zu Beginn des Stücks eine Szene, in der er desinteressiert der Verlesung eines Briefes beiwohnt. Eine kurze Anspielung auf das Liebesleben des Verfassers weckt plötzlich seine Aufmerksamkeit, er geht rasch zu seiner

³⁷⁰ ZIB-Beitrag, 19.9.1970, Material im Besitz des ORF.

³⁷¹ „Der Schwierige“, Aufzeichnung des ORF von den Salzburger Festspielen 1991 (2h:46min).

³⁷² „Es ist ein Elch entsprungen“, Deutschland 2005.

Cousine und nimmt ihr das Schreiben mit den Worten „Das ist aber interessant! Warum sagt ihr das nicht gleich?“ aus der Hand.³⁷³

Obwohl Joachim Bißmeier hauptsächlich mit der Gestaltung schwerer und schwieriger Figuren betraut wurde und diese Charaktere als sein typisches Rollenbild angesehen werden, ist er trotz dieser Festlegung ein vielseitiger Schauspieler, der auch bei den gelegentlichen Auftritten in die Unterhaltungsliteratur seine komödiantische Seite unter Beweis stellen konnte. Heinz Moog begründete seine Entscheidung, den Ludwig-Dessoir-Orden an Joachim Bißmeier als den „*würdigsten und berufensten Darsteller deutscher Sprache*“ weiterzugeben, mit folgenden Worten:

„Seine Verwendungs- und Wandlungsfähigkeit, verbunden mit ernstem und hohem künstlerischen Gestaltungswillen ließen mich schon früh auf ihn aufmerksam werden und haben mir die Wahl leicht gemacht.“³⁷⁴

Als er 2012 von der Ö1-Hörspiel-Jury zum „Schauspieler des Jahres“ gewählt wurde, wies die Begründung in dieselbe Richtung:

„Ein Schauspieler, der als Person stets zurückhaltend bleibt, sich für jede Rolle neu erfindet und so – selbst nach Jahrzehnten – unverbraucht bleibt.“³⁷⁵

5.2.2. Charakteristik der Ausdrucksmittel

Seit Beginn seines Wiener Engagements ist Joachim Bißmeier auch als Sprecher für den Rundfunk, vor allem im Bereich Hörspiel, tätig. In der oben zitierten Begründung der Jury anlässlich der Auszeichnung „Schauspieler des Jahres“ hieß es, er sei „*eine nie in den Vordergrund drängende, präzise Stimme*“.³⁷⁶ Von dieser Präzision profitierte eine große Anzahl an Rollen, die sich durch ihre Fokussierung auf das Gesprochene auszeichneten. Besonders bei Figuren, die vom Intellektuellen geprägt waren und längere, komplexe Textpassagen beinhalteten wie z.B. die Figuren Thomas Bernhards, aber auch Robert in Musils „Schwärmer“, konnte Joachim Bißmeier seine sprachliche Prägnanz und Sicherheit ausspielen. Allerdings umfassten die sprachlichen Anforderungen am Burgtheater keine Dialektrollen, da hier der Schwerpunkt auf dem Gebiet dem Altwiener Volkstheaters lag.

³⁷³ „Die Schwärmer“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1982 (00h:14min).

³⁷⁴ Bühne, 6/1985, S. 107.

³⁷⁵ <http://oe1.orf.at/artikel/332888> (26. 10. 2016)

³⁷⁶ <http://www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/orf-hoerspiel-kuert-bissmeier-zum-schauspieler-2012-45175/> (13.10.2016)

Betrachtet man die Theateraufzeichnungen, so fällt auf, dass Joachim Bißmeier eine charakteristische Geste mit dem – überwiegend linken – Arm besitzt, die eine unterstützende Bedeutung des Gesagten darstellt, wobei die Kuppe des Zeigefingers bzw. aller Finger an jene des Daumens angelegt sind. Da Joachim Bißmeier, wie oben angesprochen, sehr oft lange und auch komplizierte Textpassagen zu bewältigen hatte, findet sich diese Geste vor allem im Zusammenhang mit diesen Rollen, etwa dem Schriftsteller in Bernhards „Jagdgesellschaft“.³⁷⁷ Ansonsten ist Joachim Bißmeier ein Schauspieler, der seine Mittel sparsam einsetzt, dadurch aber eine umso größere Wirkung erzielt.

Von Joachim Bißmeier gibt es zu 26 Rollen Portraitfotos in der Sammlung des Theatermuseums. Fast alle Bilder zeigen ihn in ernsten Stücken, nur vier stammen aus Komödien, wobei zwei Figuren nicht als komödien-typisch bezeichnet werden können (Angelo in „Maß für Maß“ und Pjotr in „Der Wald“). Auch der an sich komisch wirkende junge Marlowe in „Irrtümer einer Nacht oder Wie sie das Spiel gewinnt“ blickt nur direkt nach vorne, so dass Joachim Bißmeier einzig als Lysander im „Sommernachtstraum“ lachend zu sehen ist. Die Fotos fangen eine überwiegend ernste Stimmung ein, die vom Hilflosen des Bruder Julian in „Winzige Alice“ über Nachdenklichkeit bei Klas Tott in „Königin Christine“ hin zur Entschlossenheit Robespierres in „Dantons Tod“ reicht.

Für den Großteil der Rollen erhielt Joachim Bißmeier keine zusätzliche Maske, die ansonsten aus Bart und Brille bestand. Die auffälligste Maske hatte er als Orest, wo die Augen durch dicke Striche hervorgehoben wurden.

Analog zu der bereits angesprochenen Einteilung der Schauspielertypen lässt sich von Joachim Bißmeier im Sinne des Erfassens der Rolle von der intellektuellen Ebene her als Bewusstseinsschauspieler sprechen. Die Verschmelzung dieser Eigenschaft mit dem ihm anhaftenden Rollenbild wurde eingangs bereits erwähnt. Dietrich charakterisiert diesen Typus dahingehend, gerade er, „*der intellektuelle Techniker des Spiels kann und wird oft tiefste Emotionen im Publikum auslösen*“.³⁷⁸

Die Kritik der „Presse“ zu „Die Zeit und das Zimmer“, wo er als Julius einen Vielredner inmitten einer ans Absurden gemahnenden Handlung mit entsprechendem Text spielte, beschrieb seine Darstellung folgendermaßen:

³⁷⁷ „Die Jagdgesellschaft“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1974.

³⁷⁸ Dietrich, Margret: Der Schauspieler und das Publikum. In: *Maske und Kothurn*. 10. Jg., 1964, S. 49.

„Bißmeier empfiehlt sich durch die [...] unerschütterbare Ruhe des Denkschauspielers, der sogar Papiersätze adelt. [...] Eine exakte Stimme beherrscht ihren Sprachraum.“³⁷⁹

Ebenso ist Joachim Bißmeier ein auf Gesamtwirkung bedachter Schauspieler, der sich selbst bei der Gestaltung von Hauptrollen nie bewusst als Person in den Mittelpunkt einer Aufführung stellt.

5.3. Analyse der Rollen

In 31 Jahren aktiver Burgtheaterzugehörigkeit war Joachim Bißmeier in 84 dokumentierten Rollen zu sehen, nach seiner Pensionierung spielte er bislang noch weitere drei Rollen. Aufgrund von Mehrfachbesetzungen innerhalb einer Inszenierung, die auf den Theaterzetteln nicht vollständig angeführt sind, variiert diese Zahl nach oben hin, wobei anzumerken ist, dass es sich bei den fehlenden Partien ausschließlich um Episodenauftritte handelte.³⁸⁰ Jene beiden Parts, die er mehrmals verkörpert hat, Ferdinand Vanek und Davison aus „Maria Stuart“, wurden im Gegenzug hierbei nur einmal berücksichtigt.

Besonders auffällig am Repertoire Joachim Bißmeiers erscheint, dass er, wie besprochen, relativ selten in Komödien eingesetzt wurde. Obwohl er am Anfang seiner Burgtheater-Laufbahn öfter Rollen aus diesem Genre erhielt, sind die Auftritte während der späteren Jahre spärlich gesät.

Die Burgtheaterpartien Joachim Bißmeiers lassen sich daher in nachstehende Gruppen unterteilen:

- Eckpunkte
- Komödienrollen
- Moderne und zeitgenössische Stücke
- Klassiker
- Weitere wichtige Rollen

³⁷⁹ Die Presse, 23.4.1990, S. 7.

³⁸⁰ Im Rollenverzeichnis des Burgtheaters scheinen bei den Inszenierungen von „Peer Gynt“ und „Faust II“ jeweils nur zwei Parts auf, nach Auskunft von Joachim Bißmeier hatte er aber in beiden Fällen noch zusätzliche Rollen zu spielen, die auf dem Besetzungszettel jedoch nicht angeführt wurden.

5.3.1. Eckpunkte

Unter den Eckpunkten sind jene Rollen zu verstehen, die in Joachim Bißmeiers Burgtheaterlaufbahn einen besonders wichtigen Platz einnehmen. Ihre Bedeutung resultiert zum einen aus der Tatsache, dass mit ihnen ein positiver Einschnitt erfolgte, zum anderen aus den Anforderungen dieser Partien. Dadurch finden sie sich auch über die Zeit zwischen 1966 und 1991 verstreut.

Die beiden ersten dieser Eckpunkte fielen in die Spielzeit 1966/67, wobei der zweite, Cassio, erst durch den verletzungsbedingten Ausfall Heinz Ehrenfreunds an Joachim Bißmeier überging. Der Kleine Mönch in Brechts „Leben des Galilei“ bedeutete die erste Rolle, die Joachim Bißmeier endlich die Möglichkeit gab, eine zentralere und vielschichtigere Figur zu gestalten. Kurt Meisel hatte ihn in dieser Rolle besetzt, allerdings nicht ohne hausinternen Widerstand hervorzurufen, da man diese Partie offensichtlich als zu schwierig für ihn erachtete.³⁸¹ Die Figur des Kleinen Mönchs gehört zur Untersuchungskommission, die gegen Galilei und die von ihm vertretenen Thesen ermittelt; er ist studierter Mathematiker und Physiker, kann sich alsbald der Lehre Galileis nicht mehr verwehren und wird dessen Schüler. Diese Rolle stellte die erste in einer Reihe von Charakteren mit intellektuellem Schwerpunkt dar, die Joachim Bißmeier am Burgtheater noch spielen sollte und für die er ein idealer Darsteller wurde, worauf im Folgenden noch Bezug genommen wird.

Zunächst musste er sich jedoch noch gegen die kritischen Stimmen im Haus behaupten, was ihm mit seiner Interpretation des Kleinen Mönchs auch gelang. Spätestens die Reaktionen der Rezessenten auf seine Leistung sollten Meisels Entscheidung rechtfertigen, obwohl auch hier nicht jeder unbedingt mit diesem Erfolg gerechnet hatte:

„[...] Joachim Bißmeier zeigt packend den Zwiespalt, an dem er bis zuletzt leidet.“³⁸²

„[Hingegen] überzeugt Joachim Bißmeier, der ‚Kleine Mönch‘, der sich der Physik ergibt, durch Intensität.“³⁸³

„Und schließlich ein paar Überraschungen des Abends: [...] Joachim Bißmeiers straffer ernsthafter Eifer.“³⁸⁴

³⁸¹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

³⁸² Wiener Zeitung, 1.11.1966, S. 6.

³⁸³ Kleines Volksblatt, 1.11.1966, S.7.

³⁸⁴ Kurier, 2.11.1966, S. 15.

Im Burgtheater selbst dürfte die „Überraschung“ so groß gewesen sein, dass man zunächst keine (adäquaten) Rollen für ihn zu haben schien, erst im April, also fast ein halbes Jahr später, war sein Name wieder auf der Besetzungsliste einer Premiere zu finden.

Dazwischen ergaben sich ungeplant zwei Übernahmen: Heinz Ehrenfreund, der Darsteller des Cassio, hatte sich in der zweiten Vorstellung von „Othello“ bei einem Sturz auf der Bühne verletzt, Joachim Bißmeier sprang für ihn – wortwörtlich über Nacht - zunächst in einer anderen Shakespeare-Aufführung, der Komödie „Viel Lärm um Nichts“, als Claudio ein.³⁸⁵ Der junge Edelmann, der im Dienste von Don Pedro, dem Prinzen von Arragon, steht und sich mit der Tochter des Gouverneurs von Messina vermählen will, sie aber aufgrund einer vom Halbbruder Don Pedros ersonnenen Verleumdung verstößt, ist eine der wenigen Rollen, die dem Fach des jugendlichen Liebhabers zuzuordnen sind, und die Joachim Bißmeier an der Burg gespielt hat.

Er übernahm schließlich auch den Cassio in Fritz Kortners Inszenierung der Tragödie um den Mohren von Venedig mit Heinrich Schweiger in der Titelpartie und Romuald Pekny als Jago. Während er den Claudio nur ein einziges Mal spielte, handelte es sich bei Cassio um eine längerfristige Übernahme, die sich als weiterer wichtiger Schritt erwies und vor allem für Joachim Bißmeier selbst einen wesentlichen Drehpunkt markierte.³⁸⁶ Der Part des jungen gutgläubigen Leutnants, der, Othello treu ergeben, von diesem bevorzugt behandelt und befördert wurde und so aus Hass zum Spielball in Jagos Intrige wird, indem er ihn vor Othello als Geliebten von dessen Frau Desdemona darstellt, ist eine der zentralen Rollen des Stücks. Dass er erst nach der Premiere zu der Produktion stieß, bedeutete für ihn sogar einen Vorteil, so Joachim Bißmeier, da er, im Gegensatz zu den anderen Mitwirkenden, nicht die über zwei Monate dauernde Probenzeit mit Kortner und alle damit verbundenen Schwierigkeiten mit diesem als kompliziert bekannten Regisseur durchlaufen musste.³⁸⁷ Probleme bereitete einzig die peinibel ausgefeilte Fechtszene zwischen Cassio und Montano im 2. Akt, die es nun raschest einzustudieren galt. Dass sie trotz der knappen Vorbereitung vorzüglich gelang, zeigt die Kritik aus „Theater heute“:

³⁸⁵ Information von Joachim Bißmeier. Der in der Sammlung des Theatermuseums dokumentierte Theaterzettel zur Nachmittagsvorstellung von „Viel Lärm um Nichts“ am 11. Dezember 1966 gibt noch Heinz Ehrenfreund als Darsteller des Claudio an.

³⁸⁶ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

³⁸⁷ ebd.

„[...] Joachim Bißmeier, [...] ein schlanker, fast verträumter, knabenhafter Bursche – wurde mit den artistischen Anforderungen der Degenprügelei glänzend fertig.“³⁸⁸
 Auch nach der Genesung Heinz Ehrenfreunds blieb er zunächst als Alternativbesetzung erhalten, in den letzten Vorstellungen gab ausschließlich Joachim Bißmeier den Cassio, obwohl Ehrenfreund nur an einem Termin aufgrund eines Einsatzes im Akademietheater verhindert gewesen wäre.

Im Frühjahr 1968 fand die Welttournee des Burgtheaters statt, aufgrund der ein Teil des Ensembles für Repertoirevorstellungen nicht zur Verfügung stand, der reguläre Spielbetrieb in Wien aber aufrecht erhalten werden musste. Diesem Umstand, so Joachim Bißmeier, verdankte er eine weitere wichtige Rolle nach dem Kleinen Mönch.³⁸⁹ Zwar findet sich in der Rezension der „Bühne“ die Feststellung, die für die Inszenierung eingesetzten Schauspieler bildeten wegen des reisebedingten Fehlens einiger Künstler eine Restbesetzung³⁹⁰, unter den Abwesenden findet sich aber kein Schauspieler, der ebenfalls für den von Joachim Bißmeier verkörperten Charakter in Frage gekommen wäre. Der tschechische Regisseur Otomar Krejca hatte ihn in der deutschsprachigen Erstaufführung von „Fastnachtsende“, einem Volksstück seines Landsmannes Josef Topol, mit dem Part des geistig zurückgebliebenen Bauernsohnes Heinrich betraut. Dieser stellt die tragische zentrale Figur des Dramas dar: Er wird von maskierten Dorfbewohnern dazu überredet, beim Karnevalszug den Leichnam zu spielen und als solcher zum Haus seines Vaters getragen, der sich durch das Verhalten der Nachbarn brüskiert fühlt und mit dem Sohn wegen dessen Gutgläubigkeit in Streit gerät. Heinrich will sich daraufhin am Träger des Husarenkostüms rächen, da dieser ihn aufgefordert hatte mitzumachen, und lauert ihm während der abendlichen Tanzveranstaltung auf. Als er ihn mit einem Messer attackiert, wehrt der Maskierte sich mit seinem Säbel und ersticht Heinrich, das Anfangsbild wiederholt sich.

Für die damaligen Verhältnisse bedeutete die Aufführung eine nicht alltägliche Kost. Das Werk wirkte mit seinen mystischen und poetisierenden Elementen sowie der slawischen Herkunft befremdlich, hinzu kam, dass die versteckten politischen Anspielungen für ein westliches Publikum nicht offensichtlich bzw. verständlich waren.

Es stieß bei den Zuschauern auch auf geringe Akzeptanz und wurde nur bis Ende der Spielzeit, also knappe zwei Monate, gezeigt. Die Printmedien reagierten auf die Produktion geteilt:

³⁸⁸ Theater heute, 2/1967, S. 41.

³⁸⁹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

³⁹⁰ Die Bühne, 6/1968, S. 4.

Während etwa die „Wiener Zeitung“ dem Abend ablehnend gegenüberstand, zeigte sich die „Presse“ davon durchwegs angetan. Der „Kurier“ sprach ebenfalls von einem „großartigen Ergebnis“, das stellenweise allerdings Kürzungen vertragen hätte, und wies besonders darauf hin, dass man anhand der imponierenden schauspielerischen Leistungen sähe, über welches größtenteils ungenutzte Potential das Ensemble verfüge.³⁹¹ Trotz des eher verhaltenen Echos hinterließ die Inszenierung Eindruck: Otomar Krejca erhielt im Herbst die Kainz-Medaille für die beste Regiearbeit der Saison 1967/68.

Für seine Rollenentwicklung bedeutete diese Partie jedenfalls einen erheblichen Sprung. Eine derart anspruchsvolle Aufgabe hatte man ihm bislang vorenthalten, zudem ist die Figur in der Darstellung ihrer Behinderung eine sehr diffizile Angelegenheit, da genau das richtige Maß getroffen werden muss, um eine Überzeichnung zu vermeiden. Diese exakte Dosierung gelang ihm auch, wie aus der Kritik des „Express“ hervorgeht:

„[Joachim Bißmeier], der die Stärke aufbringt, dem Effekt auszuweichen und ihn dadurch legitim erzielt.“³⁹²

Bezeichnend erscheint auch, dass ein bis dato hausfremder Regisseur ihm das Vertrauen entgegenbrachte, welches die arrivierten Spielleiter, die ihn nach dreijähriger Ensemblezugehörigkeit nun schon richtig hätten einschätzen und einsetzen können, vermissen ließen. Obwohl mit der Figur des Heinrich zweifellos ein weiterer Schritt in die richtige Richtung erfolgte, änderte sich somit vorerst nicht viel an der Besetzungssituation.

Als eine Art Fortsetzung des zerrissenen und einzägerischen Wesens kann die Figur des Arnold Kramer in Wolfgang Glücks Inszenierung von Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer“ 1970 angesehen werden, um den sich die Handlung des Stückes dreht und der entgegen dem Titel dessen eigentlicher Protagonist ist. Er liegt auf der Linie des Heinrich, ein Außenseiter, der mit seiner Umgebung nicht zurechtkommt und nicht zuletzt aufgrund seiner – in diesem Fall physischen – Beeinträchtigung dem Spott der Männer am Stammtisch des Gasthauses ausgesetzt ist, in welchem er sich aus unerfüllter Liebe zur Wirtstochter allabendlich aufhält. Beherrscht wird alles jedoch vom klassischen Vater-Sohn-Konflikt. Der alte Kramer, der selbst um das eine große Werk ringt, tut Arnolds Begabung als unbedeutend ab und nimmt die seelischen Qualen des Sohnes nicht ernst, bis dieser sich schließlich nach einer nächtlichen Auseinandersetzung im Wirtshaus das Leben nimmt.

³⁹¹ Kurier, 29.4.1968, S. 9.

³⁹² Express, 29.4.1968, S. 5.

Nach fünfjähriger Zugehörigkeit zum Haus hatte es den Anschein, als habe bezüglich des Vertrauens in die schauspielerischen Fähigkeiten Joachim Bißmeiers ein Umdenken stattgefunden. Die Kritiker zeigten sich einstimmig beeindruckt von seiner Gestaltung dieses schwierigen Charakters, allgemein wurde davon gesprochen, dass er damit einen besonders starken Erfolg, wenn nicht sogar, wie die „Bühne“ einräumte, den „*verdienten großen Durchbruch*“³⁹³ erzielt hatte. In der „Kronen Zeitung“ hieß es, er sei das Ereignis des Abends³⁹⁴, für die „Salzburger Nachrichten“ bedeutete seine Darstellung eine der „*wichtigsten schauspielerischen Leistungen der letzten Jahre*“³⁹⁵, die in jeder Sequenz besonders von der Überzeugungskraft des Darstellers lebte:

*„Mit dem Arnold Kramer hat Joachim Bißmeier eine ebenso durchdachte wie durchempfundene, in allen Nuancen richtige, packende tragische Gestalt auf die Bühne gestellt und einen mehr als verdienten großen Erfolg errungen. Die Mischung aus Angst und Aggression, die Flucht in die Scheinsicherheit der Lüge, die Momente der Selbstentblößung und der Verzweiflung sind alle mit höchster Intensität und Sicherheit gestaltet. Eine imponierende Leistung.“*³⁹⁶

Die „Wochenpresse“, die regelmäßig zum Jahresende eine Bilanz über die Theatererfolge und -misserfolge zog, nahm dies nun zum Anlass, um mit allem Nachdruck auf die Situation einiger Schauspieler hinzuweisen, die von den Verantwortlichen der jeweiligen Theater bislang ungerechtfertigterweise im Stich gelassen worden waren, wobei sie Joachim Bißmeier als eines der Beispiele anführte:

*„Erfreulich [...] auch die Deutlichkeit, [...] mit der Darsteller, die man bisher bloß in kleineren Rollen gesehen hatte, plötzlich auf ihre vorher verkannten Möglichkeiten aufmerksam machten. [...] langjährige Ensemblemitglieder des Burgtheaters, die plötzlich zu adäquaten Rollen kamen und darin zeigen durften, was sie wirklich können [...]“*³⁹⁷

Doch auch dieser große Erfolg und die für sich sprechenden Rezensionen – die „Bühne“ führte ihn in ihrer Jahreswertung als einen der besten Nachwuchskünstler an³⁹⁸ – führten zu keiner nennenswerten Änderung.

Ende der Spielzeit 1970/71 kam mit dem Laienbruder Julian in Albees „Winzige Alice“ die nächste wichtige Rolle und die Weiterführung des Zerrissenen, allerdings auf anderer Ebene.

³⁹³ Die Bühne, 3/1970, S. 4.

³⁹⁴ Kronen Zeitung, 3.2.1970, S. 8.

³⁹⁵ Salzburger Nachrichten, 4.2.1970, S. 7.

³⁹⁶ Kleines Volksblatt, 3.2.1970, S. 10.

³⁹⁷ Wochenpresse, 30.12.1970, S. 9. Neben Joachim Bißmeier wurde vom Burgtheater noch Klaus Behrendt, ebenfalls seit 1965 Ensemblemitglied, genannt.

³⁹⁸ Die Bühne, 2/1971, S. 10.

Albees „metaphysisches“ Stück ließ von Anfang Raum für Spekulationen zu seiner Interpretation. Der Kirche wird von einem Fräulein Alice durch ihren Anwalt ein beträchtliches Vermögen in Aussicht gestellt, zur Abwicklung der Formalitäten entsendet der Kardinal wunschgemäß seinen Sekretär Julian zu deren Schloss. Dieser hat sechs Jahre in einer geschlossenen Abteilung verbracht, da er sein Gottesbild nicht mehr mit den Anforderungen der realen Welt vereinen konnte und an seinem Zwiespalt zu zerbrechen drohte. Im Schloss angekommen, offenbart sich, dass der Zweck seines Besuchs die Vermählung mit Alice ist, der er schließlich auch zustimmt. Doch soll er sein künftiges Leben nicht mit der menschlichen Alice verbringen, die vor ihm steht, sondern mit jener in einem exakten kleinen Modell des Hauses wohnenden, die die eigentliche Drahtzieherin der Verschwörung ist. Als Julian sich weigert, erschießt ihn der Anwalt, sterbend nimmt er die Pose des Märtyrers ein und erwartet sein Schicksal in Gottes bzw. Alices Armen.

Eine bei den Zuschauern in der Saison 1971/72 durchgeführte Fragebogenaktion des Burgtheaters brachte dem Stück überwiegend negative Rückmeldungen ein, während im Gegensatz dazu die schauspielerischen Leistungen des Abends fast ausschließlich positiv bewertet wurden.³⁹⁹ Die Presse beschrieb Joachim Bißmeiers Darstellung auch durchwegs als „*bravouros*“, „*großartig*“ und „*ausgezeichnet*“.⁴⁰⁰ Im Jahresrückblick der „Bühne“ wurde sie auch unter die besten des Jahres 1971 gewählt.⁴⁰¹

Einen Schnittpunkt nicht nur in der Karriere von Joachim Bißmeier, sondern generell auf das Burgtheater bezogen, stellte Roberto Guciardinis Fassung von Voltaires Roman „Candide“ dar. Guciardini ergänzte den Text mit Beiträgen aus der Zeit der französischen Aufklärung von u.a. Diderot und Rousseau⁴⁰² und transformierte eine bereits bestehende Inszenierung, die er mit seiner Schauspielgruppe „Gruppo della Rocca“ in Udine erarbeitet hatte, nach Wien. Die Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung im September 1972 markierte den Beginn der Inszenierungen internationaler Regisseure an der Burg während der Direktion Klingenberg. Der für das Haus neue Stil bedeutete jedoch eine große Umstellung sowohl das Publikum als auch die Schauspieler betreffend.⁴⁰³ Joachim Bißmeier erinnerte sich, dass Kollegen

³⁹⁹ <http://historisch.apa.at/cms/apa-historisch/meldung.html?meldungsID=6075/1463433/1> (6. 11. 2016)

⁴⁰⁰ Die Presse, 7.6.1971, S. 5, Wiener Zeitung, 8.6.1971, S. 4 bzw. Bühne, 7/1971, S. 8.

⁴⁰¹ Bühne, 1/1972, S. 10.

⁴⁰² Die Bühne, 11/1972, S. 3.

⁴⁰³ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

aus diesem Grund von ihren Rollen zurückgetreten seien. Allerdings sei die Aufführung nach und nach bei den Zuschauern unerwartet positiv aufgenommen worden.⁴⁰⁴

Innerhalb des achtköpfigen Ensembles war Joachim Bißmeier der Einzige, der mit dem Candide durchgehend nur eine Rolle zu verkörpern hatte. Dieser wohlbehütet aufgewachsene, sanftmütige Candide bekommt von seinem Lehrer, dem Philosophen Panglos, dessen grenzenlosen Optimismus einer „besten aller möglichen Welten“ eingetrichtert. Nach einem amourösen Ausrutscher mit seiner Cousine verweist ihn sein Onkel des Schlosses, Candide ist nun auf sich alleine gestellt und lernt durch zahlreiche Abenteuer, die ihn über den ganzen Erdball führen, die realen Bedingungen, die er und die Menschheit bewältigen müssen, kennen. Am Ende ist er wieder mit seiner Geliebten und auch Panglos vereint, der alles Erlebte schönzurenden versucht. Candide hingegen hat die Einsicht gewonnen, dass man selbst auf sein Schicksal Einfluss nehmen und vorsorgen kann.

Besonders hervorgehoben wurde, dass die Schauspieler sich den für sie fremden Stil Guicciardinis mühelos aneignen konnten, der wiederum die vorhandene, aber selten so geforderte Qualität der Darsteller, die teilweise mit Halbmasken spielen mussten, zum Vorschein brachte. Stellvertretend für die durchwegs positiven Kritiken sei die knappe Beurteilung Joachim Bißmeiers der „Wiener Zeitung“ erwähnt:

„Ganz brillant ist Joachim Bißmeier in der Titelrolle [...]“⁴⁰⁵

Ende der Saison 1979/80 erzielte das Burgtheater einen ähnlich unerwartet großen Publikumserfolg mit der Aufführung von Robert Musils „Die Schwärmer“ in der Regie Erwin Axers. Die im Rahmen der Wiener Festwochen herausgebrachte Inszenierung wurde trotz ihrer Dauer von viereinhalb Stunden eines der meistgezeigten Stücke der Ära Benning (52 Vorstellungen in drei Jahren). Neben Joachim Bißmeier zählten Erika Pluhar, Gertraud Jesserer, Paola Loew, Karlheinz Hackl, Wolfgang Hübsch und Wolfgang Gasser zur weiteren Besetzung. Bißmeier spielte die Rolle des Thomas, eines Verstandesmenschen, der seine sich vernachlässigt fühlende Frau Maria an seinen Jugendfreund Anselm verliert. Da ihm alles Emotionale wie Liebe und Beziehung ein Gräuel ist, kann er ihr nicht die notwendige Zuwendung geben, dennoch reagiert er ob der Situation heftig und verletzend, nicht zuletzt, da ihm Anselm überlegen erscheint und seine Frau ihm entgleitet. Das Glück, das Thomas in Gegenwart seiner

⁴⁰⁴ ebd.

⁴⁰⁵ Wiener Zeitung, 1.10.1972, S. 4.

Cousine empfindet, erweist sich jedoch als trügerisch, ein Kuss lediglich als Verzweiflungstat. Er sieht nur im Alleinsein den einzigen erstrebenswerten Zustand für einen Träumer, wie er einer ist.

Thomas weist beide Züge, die mit Joachim Bißmeier assoziiert wurden, auf. Er ist ein Gelehrter, der den Verstand über alles setzt, aber gleichzeitig ein in seiner Unfähigkeit, Gefühle zuzulassen, Zerrissener und Einsamer.

Joachim Bißmeier bezeichnete „Die Schwärmer“, gesamt betrachtet, als die erfolgreichste Produktion, in der er mitgewirkt hat und auf die er auch nach Jahren noch angesprochen wurde. Besonders Schauspielkollegen hätten mit großem Zuspruch auf die Inszenierung reagiert.⁴⁰⁶ Den Erfolg führt Joachim Bißmeier auf die Tatsache zurück, dass die Themen der großen Träume und angeschnittenen Probleme sowie das Abbröckeln der Illusionen genau den Zeitton trafen. Kürzungen aufgrund der langen Spieldauer seien seitens des Publikums nicht akzeptiert worden.⁴⁰⁷

Die letzte große Rolle, die Joachim Bißmeier vor seinem Weggang am Burgtheater verkörperte, war 1991 die des schweren Alkoholikers Martin in Lars Noréns „Nacht, Mutter des Tages“ in der Regie von Guy Joosten. Sie kann gewissermaßen als Potenzierung der zerrissenen Charaktere angesehen werden. Trotz zahlloser Versprechungen an seine Familie kann Martin, der es vom Kellner zum Hotelinhaber gebracht hat, seine Trunksucht nicht überwinden. Er vernachlässigt seine Arbeit und seine Familie, seine Frau Elin und der jüngere Sohn drohen an der Situation zu zerbrechen. In einer lautstarken Auseinandersetzung und unter dem Einfluss des Alkohols greift Martin Elin schließlich tötlich an, die beiden Söhne können die Mutter retten, indem sie den Vater verprügeln. Letztendlich ringt sich Elin dazu durch, Martin zu verlassen, doch am Ende des Stückes liegen sie wieder gemeinsam im Bett.

Norén lässt in seinem Stück Wirklichkeit und Vision verschmelzen. So tötet der jüngere Sohn die Mutter, die kurze Zeit später aber wieder lebendig ist. Die Inszenierung konnte vor allem dank der Schauspieler, neben Joachim Bißmeier Erika Pluhar, Peter Wolfsberger und Ulrich Reinthaller, überzeugen. Joachim Bißmeier wurde in den Kritiken durchwegs mit hymnischen Rezensionen bedacht, die von „atemberaubend“ bis „phänomenal“ reichten:⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴⁰⁷ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

⁴⁰⁸ Die Presse, 25.11.1991, S. 14, bzw. Kronen Zeitung, 25.11.1991, S. 26.

„Joachim Bißmeier spielt ihren [Erika Pluhar] Mann [...] als quälende klinische Studie eines Alkoholabhängigen [...]“⁴⁰⁹

„Joachim Bißmeier bietet mit atemberaubender Intensität die Studie eines zwischen Selbstmitleid, Großtuerlei und leeren Besserungsversprechen schwankenden Trinker [...] Und überdies lässt er diesen [...] in so manchen Momenten ins verzweifelt Komische kippen.“⁴¹⁰

„Bißmeier siedelt seine versoffene Kellner-Seele sehr aufregend zwischen desperater Clownerie und schräger Jammerlappalie an, war herzerreißend komisch und, seinem klebrigen Text zum Trotz, erfrischend unsentimental. Sozusagen der trockenste Säufer, der sich denken lässt.“⁴¹¹

Trotz der großartigen Gestaltung der Rolle konnte sich keine weitere Zusammenarbeit mit Peymann als Direktor ergeben.

Innerhalb dieser Gruppe sind es vor allem zwei Eckpunkte, die einen besonderen Stellenwert haben und deshalb gesondert und ausführlicher besprochen werden. Dabei handelt es sich um die von Václav Havel geschaffene Figur des tschechoslowakischen Autors und Dissidenten Ferdinand Vanek und die Partie des Schriftstellers in Thomas Bernhards „Die Jagdgesellschaft“, trotz ihrer gemeinsamen Profession zwei Charaktere mit gänzlich unterschiedlichen Vorzeichen. Während bei Vanek das politische Motiv bedingt durch die Widerspiegelung der Person Havel im Vordergrund steht, er seine Möglichkeiten gegen das herrschende Regime einsetzt, existiert der Schriftsteller rein zum Selbstzweck.

5.3.1.1. Die Intellektuellen bei Havel und Kohout

Mit Beginn der Direktion Achim Benning im September 1976 kamen erstmals Stücke des Prager Schriftstellers und späteren Präsidenten der Tschechoslowakei bzw. Tschechischen Republik Václav Havel auf den Burgtheater-Spielplan. Havel, dessen Werke nach dem „Prager Frühling“ unter der kommunistischen Diktatur der ČSSR verboten waren, wurde zu einem der meistgespielten Autoren in der Ära Benning, sieben seiner Dramen erschienen im Akademietheater, sechs davon erlebten in Wien ihre Uraufführung.

Den Auftakt bildeten am 9. Oktober 1976 die erstmals gezeigten Einakter „Audienz“ und „Vernissage“, gekoppelt mit Sławomir Mrożeks „Die Polizei“ aus dem Jahr 1958. Die Inszenierung stammte von dem 1970 aus der ČSSR nach Österreich emigrierten Regisseur Vojtěch

⁴⁰⁹ Wiener Zeitung, 26.11.1991, S. 4.

⁴¹⁰ Wiener Zeitung, 26.11.1991, S. 4.

⁴¹¹ Theater heute, 2/1992, S. 34.

Jasný. Havel, der sowohl durch das Burgtheater als auch die „Österreichische Gesellschaft für Literatur“ und den damaligen Unterrichtsminister Fred Sinowatz Einladungen zur Premiere erhalten hatte, konnte, im Gegensatz zu Mrožek, der Premiere nicht beiwohnen, da ihm die tschechoslowakischen Behörden die Ausstellung eines Reisepasses verweigerten.⁴¹² Als Reaktion darauf wurde beim Schlussapplaus aus dem Schnürboden eine Tafel mit dem Namen des Autors heruntergelassen, eine Geste, die man auch bei den weiteren Premieren beibehielt.⁴¹³

In beiden Stücken ist der mit Berufsverbot belegte tschechoslowakische Schriftsteller Ferdinand Vanek die Hauptperson. Dass sich in ihm sein geistiger Vater verbirgt, wurde von diesem zwar abgestritten („Vaněk ist weder Havel noch Landovský und schon gar nicht Kohout“⁴¹⁴), dennoch sind die beiden untrennbar miteinander verbunden. Havel selbst hat sein Alter Ego aufgrund des defensiven Verhaltens als keine eigentliche Rolle bezeichnet, weil sie kaum Aktivitäten zeigt, größtenteils nur schweigend und zuhörend dasitzt, für ihren Darsteller somit eine undankbare Angelegenheit repräsentiert, während die interessante Aufgabe den Mitspielern zufällt.⁴¹⁵ Dennoch erachtete Joachim Bißmeier sie gerade aus diesem Grund als keineswegs leicht zu verkörpern, da der Part eine sehr hohe Präzision erforderte, die er sich mühsam erwerben musste; zudem galt es, den darin enthaltenen Charakter von Vaneks Schöpfer zu erfassen und mit abzudecken.⁴¹⁶ Nach Havels und auch Kohouts Beschreibung entspricht Vanek folgender Charakterisierung:

„Ein zeitgenössischer tschechischer Schriftsteller, ein relativ schüchterner und höflicher Mensch, der, nur weil er sagt und schreibt, was er denkt in dauernde Konfrontation mit der politischen Macht geraten ist. Von dieser als Feind abgestempelt, wird er zum Objekt manigfältiger Verfolgungen. Vanek ist indes weder ein selbstbewusster Kämpfer noch ein stolzer Sittenrichter, der sich als ‚Gewissen der Nation‘ betrachtet sondern ein etwas unsicherer Intellektueller, der oft an sich selbst zweifelt und bestrebt ist, sich – manchmal geradezu unangemessen – in die Haltung der anderen einzuleben und sie zu respektieren“⁴¹⁷.

Gerade dieses passive und empathische Verhalten auf einem emotional ruhigen Level macht jedoch die „Gefährlichkeit“ für sein Gegenüber aus, indem es dazu zwingt, über die eigenen Argumente und Ausflüchte, ein angepasstes Leben betreffend, zu reflektieren. Gemeinsam mit dem im November 1979 uraufgeführten Einakter „Protest“ zeigen „Audienz“ und „Vernissa-

⁴¹² Haider, Hans; Österreichisches Theatermuseum (Hg): Václav Havel 1976 bis 1989. Die Uraufführungen der Stücke von Václav Havel im Wiener Burgtheater 1976 bis 1989 mit einer Fortsetzung in Zürich. Ausstellungskatalog. Österreichisches Theatermuseum, Wien 1999, S. 14ff.

⁴¹³ ebd., S. 15.

⁴¹⁴ Szene. Bundestheater-Informationen. Nr. 11/79. Bundestheater-Verlag, Wien 1979, S. 31.

⁴¹⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴¹⁶ ebd.

⁴¹⁷ Szene. Bundestheater-Informationen. Nr. 11/79. Bundestheater-Verlag, Wien 1979, S. 31.

ge“, auch als „Vanek-Trilogie“ bezeichnet, jeweils Vertreter einer anderen Gesellschaftsschicht in Konfrontation mit dem stillen Regimekritiker. Dieser erweist sich dabei stets „nur“ als der Katalysator, wie es Joachim Bißmeier bezeichnete, die Probleme sind eigentlich bei den Anderen vorhanden.⁴¹⁸ Diese entladen sich stets in einem vorwurfsvollen Ausbruch, in dem Vanek, der während der Szenen kaum Aktionen setzt, vorgeworfen wird, mit seiner Haltung alles Fehlgelaufene zu evozieren. Im Endeffekt gelingt es dem bzw. den jeweiligen Gesprächspartner(n) auch immer, sein bzw. ihr schlechtes Gewissen auf ihn abzuwälzen und als den „wahren“ Schuldigen darzustellen. Anhand der Fernsehaufzeichnungen lassen sich die Inszenierungen sowie die Rollengestaltung detailliert nachvollziehen, was bei der Beschreibung der Stücke mit einfließt.

Bei „Audienz“ greift Havel seine Zeit als Hilfsarbeiter in einer Brauerei auf und lässt Vanek in dem Braumeister auf einen Angehörigen des Proletariats treffen. Der Braumeister hat Ferdinand zu sich in sein Büro gebeten und gibt unter dem zunehmenden Einfluss quasi im Akkord gelehrter Gläser Bier mehr und mehr von seiner verzweifelten Situation preis, bis er schließlich handgreiflich wird. Langsam offenbart sich der Grund der Unterredung, wofür er bereit wäre, Vanek einen Arbeitsplatz als Lagerverwalter zuzuschanzen: Dieser soll wöchentlich über ihn geforderte Berichte selbst verfassen. Auf Ferdinands Reaktion, er könne das Angebot seiner Prinzipien wegen nicht annehmen, bricht der gesamte Frust aus seinem Gegenüber heraus. Er wirft Vanek vor, das Wohl anderer Menschen fadenscheinigen Grundsätzen unterzuordnen, schließlich werde er ja im Unterschied zu ihm selbst irgendwann doch in ein mondänes Leben zurückkehren. Letztendlich bleibt das Versprechen auf einen Posten im Lager aufrecht, wenn sich dafür ein Treffen mit der berühmten Schauspielerin Bogdanowa arrangieren lässt, was einem Lichtblick in der Trostlosigkeit gleichkäme. Am Ende des Stücks wiederholt sich der Anfang, nur mit dem Unterschied, dass Vanek nun sein Glas ex leer trinkt und dem Braumeister auf die Frage, wie es ihm gehe, „Alles Scheiße“ antwortet, er sich also angepasst hat.

Während der ganzen Szene bleibt Vanek in der Position des Beobachters, der seinem Partner keinerlei Angriffsfläche bzw. Möglichkeit bietet, sein Verhalten zu durchschauen. Der Braumeister sagt ihm sodann auch ins Gesicht, dass er durch die knappen Antworten nicht wisse, woran er bei Ferdinand sei, was dieser mit seiner Erziehung rechtfertigt und dadurch wiederum die Empfindlichkeit des Mannes aus der Arbeiterschicht weckt. Vaneks Körpersprache

⁴¹⁸ Die Presse, Schaufenster, 16.11.1979, S. 3.

erscheint keineswegs unterwürfig, er sitzt hauptsächlich an den Sessel gelehnt, den linken Arm ausgestreckt und mit der Hand den Tisch berührend. Anders als sein Gegenüber, das öfters in Bewegung ist, bleibt er – wie eine Konstante – auf seinem Platz. Durch die fortschreitende Trunkenheit des Braumeisters befindet sich Ferdinand eindeutig in der überlegenen Position, der in der Hierarchie höher Stehende offenbart ihm durch den Einfluss des Alkohols seine Gefühle und Anschauungen, was umgekehrt jedoch keinen Augenblick der Fall ist. Für kurze Momente flackert sogar eine tatsächlich sichtbare Überlegenheit auf, wenn er mehrmals den Inhalt seines Glases in jenes des aus dem Raum gegangenen Direktors schüttet. Beim zweiten Mal prostet er mit dem wieder aufgefüllten Glas und einem leicht triumphierenden Blick und einem Schmunzeln zu. Aus diesem Vorgehen entwickeln sich komische Momente, da er bei einer weiteren Gelegenheit in Gedanken versunken das Bier fast selber trinken will, auch einmal mit dem Umleeren fast nicht rechtzeitig fertig wird und dann eine unschuldige Miene aufsetzt.⁴¹⁹

Zwischen den Figuren entwickelt sich zudem ein für alle Havel-Stücke typisches Ritual des Wiederholens bestimmter Phrasen. Gleich am Beginn des Gesprächs meint der Braumeister, Vanek solle nicht traurig sein, worauf dieser erwidert, er sei nicht traurig. Das Zitat kommt während des Dialogs mehrmals vor, bis am Schluss schließlich Ferdinand den eingeschlafenen Direktor mit den Worten „Seien Sie nicht traurig“ verlässt.

Vorwürfe erhält Vanek auch von einem befreundeten Ehepaar aus der bürgerlichen Mittelschicht, das ihn im zweiten Einakter zur „Vernissage“ in seine neu gestaltete Wohnung einlädt. Während die beiden vom mit allerlei fragwürdigen Kunstgegenständen voll gestopften Domizil und ihrem mondänen Leben schwärmen, zeigt sich Ferdinand davon wenig beeindruckt. Michael und Vera erscheinen hingegen seine unangepassten Lebensumstände absonderlich, sie versuchen ihn von den Vorzügen ihres Lebensstils zu überzeugen, unter dem sich ständig wiederholenden Hinweis, dass er ihr bester Freund sei und sie es gut ihm meinten, wobei sie seiner Frage konsequent ausweichen, was denn bei ihm ihrer Meinung nach nicht richtig laufe. Die Kritik an Ferdinands Frau, seiner Ehe und seinem Umgang mit gleich gesinnten Kollegen gipfelt schließlich in der Unterstellung Michaels, er nutze die Arbeit in der Brauerei nur als Vorwand, um nicht mehr gegen die Verhältnisse ankämpfen zu müssen, die ihn resignieren ließen und an denen er doch nichts werde ändern können. Mit Ferdinands Aufbruch kommen schließlich die durch den Reichtum überdeckte Leere und Einsamkeit so-

⁴¹⁹ „Audienz“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1976.

wie unterdrückte Schuldgefühle zum Vorschein, die sich bei Vera bis zur Hysterie steigern, in der sie Vanek einen Egoisten und Verräter nennt, den sie hasse, da sie und Michael alles nur für ihn arrangiert hätten. Als er daraufhin doch bleibt, scheint die vermeintlich heile Welt unter Klängen von aus der Schweiz mitgebrachten Karel-Gott-Platten wieder hergestellt.

In „Vernissage“ erlebt man Vanek für einen kurzen Augenblick emotional. Während er Antworten zum Thema Ehe und Privatleben trotz aller Provokation ruhig gibt, reagiert er auf den Vorwurf, dauernd mit verkrachten Existzenen herumzuhängen, plötzlich schärfer, wirkt im nächsten Moment aber wieder gewohnt freundlich-zurückhaltend. Ebenso merkt man ihm sein Unbehagen an, das sich jedoch nur mimisch ausdrückt, aber nicht explizit artikuliert wird. Wie schon bei „Audienz“ verweilt er die meiste Zeit über an seinem Platz auf der mittig positionierten Couch, während seine Freunde von links und rechts auf ihn einreden und sich im Zimmer bewegen. Komische Elemente finden sich auch hier, etwa wenn Vanek auf die Frage, wie ihm die Einrichtung gefalle, kurz rundum blickt und dann rasch „Also, Prost“ erwidert oder bei jedem Erklingen der Spieluhr zusammenzuckt.⁴²⁰

Die dritte Ebene der Konfrontation bringt Vanek im letzten Einakter „Protest“ mit einem Vertreter seiner eigenen intellektuellen Schicht in Person eines Schriftstellerkollegen zusammen, der für das Fernsehen arbeitet und sich nach außen hin dem Regime angepasst hat. Zwischen der Premiere der beiden ersten Stücke und dieser lag eine Zeitspanne von drei Jahren, in der Václav Havel zunächst wegen seiner Beteiligung an der „Charta 77“ für 14 Monate im Gefängnis gesessen, dann als Mitglied des „Ausschusses zur Verteidigung zu Unrecht Verfolgter“ erneut unter Anklage gestanden war. Einen Monat vor der Uraufführung, im Oktober 1979, wurde er, der Subversion beschuldigt, zu einer viereinhalbjährigen Haftstrafe verurteilt.

Die Erfahrungen eines Gefängnisaufenthaltes ließ Havel auch sein Alter Ego durchleben. Stanek, der den nun wieder Freigelassenen zu sich gebeten hat, zeigt zunächst großes Interesse an den dortigen Gegebenheiten und beklagt seinen trotz allem schweren Stand als „Angepasster“, bis er schließlich zum wahren Grund für seine Einladung gelangt: Er erbittet Vaneks Mitarbeit an einer Petition, um die Enthafung seines zukünftigen Schwiegersohnes zu erwirken, nachdem sämtliche von ihm untergenommenen Interventionen erfolglos geblieben sind. Ferdinand legt ein bereits fertiges Gesuch in dieser Sache vor, über das Stanek sich trotz einiger Formulierungsvorbehalte begeistert zeigt. Als Vanek ihm das Papier zur Unterschrift geben will,

⁴²⁰ „Vernissage“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1976.

beginnt Stanek, fadenscheinige Argumente für und wider abzuwägen, um diese nicht leisten zu müssen, bis er sich schließlich „offiziell“ dagegen entscheidet. Ferdinand, der mit seiner Unterstützung gerechnet hatte, respektiert die Entscheidung, worauf ihm Stanek moralische Arroganz vorwirft und ihm unterstellt, er habe im Gefängnis mehr geredet als er hätte müssen, und den bis dahin Zurückhaltenden kurz aus der Fassung bringt. Ein Anruf von Staneks Tochter, die von der Enthaltung ihres Verlobten berichtet, beruhigt die Situation wieder, Stanek führt seinen Gast in den Garten, damit dieser sich einen eingangs versprochenen Setzling aussuchen kann.

„Protest“ erscheint von den drei Einaktern als der „neutralste“. Er beinhaltet keine komischen Momente, sondern konzentriert sich stärker auf die Konfrontation der beiden Autorenkollegen. Ferdinands phlegmatischer Art steht die nervöse und aufgesetzt wirkende Redseligkeit Staneks gegenüber. Wiederum spiegelt sich Vaneks Ruhe in seiner „Unbeweglichkeit“, er verweilt überwiegend in einem Couchsessel, Stanek hingegen verleiht seiner Nervosität mit wiederholtem Auf- und Abgehen Ausdruck.⁴²¹

Mit der Figur des Ferdinand Vanek schuf Havel gewissermaßen den Prototypen des tschechoslowakischen Dissidenten, der immer wieder mit dem braven Soldaten Schwejk in Verbindung gebracht wird.⁴²² Sein stiller Held wurde auch von anderen Autoren aufgegriffen, wie dem in seinen Stücken immer wieder erwähnten Pavel Kohout. Kohout hatte auf Druck der österreichischen Regierung 1977 aus der ČSSR ausreisen dürfen und war seit damals in der Dramaturgie des Burgtheaters tätig. Sein gemeinsam mit „Protest“ gezeigter Einakter „Attest“ konfrontiert Vanek nun mit jener Instanz, die beider Leben bestimmt, der Obrigkeit bzw. Behörde, wenn auch nur in der abgemilderten Form eines Amts für Hundezucht, doch selbst dort werden ihm aufgrund seiner Vergangenheit Steine in den Weg gelegt. Um seinen Böhmischem Schnapphund in die Zucht geben zu dürfen, benötigt er die Mitgliedschaft im dafür zuständigen Verband, die ihm die linientreue Amtvorsteherin jedoch versagt. Deren Stellvertreterin und der anwesende Hundeliebhaber Czech weichen dem von ersterer aufgebrachten Vorschlag, das Tier auf einen anderen Namen anzumelden, mit Hinweis auf eigene politische Vorbelastungen aus. Als Retterin in der Not entpuppt sich die unbekümmerte junge Mitarbeiterin und Tochter des Amtsleiters, die den Hund ihrem Vater zum „Geschenk“ macht und, da dieser ihn nicht will, Vanek zur Pflege „überlässt“. In der allgemeinen Freude über die Lö-

⁴²¹ „Protest“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1979.

⁴²² Kronen Zeitung, 19.11.1979, S. 19. bzw. FAZ, 19.11.1979, S. 23 sowie

http://www.rowohlt.de/sixcms/detail.php?id=72412&template=t_stueck_print_detail (22.11.2011)

sung beginnt Czech laut zu lachen, was den ansonsten äußerst gutmütigen Schnapphund aggressiv werden lässt, die Behörde stürzt in sich zusammen.

Im Unterschied zum Havel'schen Vanek erscheint jener Kohouts etwas gesprächiger und offener, da die Vorzeichen umgekehrt stehen und nun er es ist, der ein Anliegen vorzubringen hat, er dadurch zur Kommunikation gezwungen wird. Er redet im Vergleich zu den Havel-Einaktern verhältnismäßig viel, wenn auch mitunter in nicht zu Ende gesprochenen Sätzen, und muss auf die Frage der Stellvertreterin, ob er im Amt herumspioniere, lachen. Die Grundzüge, ein freundliches, zurückhaltendes Auftreten, bleiben jedoch erhalten, ebenso wie die Tatsache, dass er trotzdem in der passiveren Position bleibt und seine Umwelt ihn in Beschlag nimmt bzw. dominiert. Von beiden Autoren wurde die Figur wie angesprochen übereinstimmend als „*relativ schüchtern und höflich*“ bezeichnet.⁴²³ An der Charakterisierung Vaneks erscheinen diese Zurückhaltung und das scheue Wesen am einprägsamsten, was im krassen Gegensatz zu seinen politischen Aktivitäten, seiner Aufrichtigkeit und Unerschrockenheit stehen:

„Joachim Bißmeier gelingt es, obwohl sich Vanek nur in knappen Sätzen, mit vielen ‚hm‘ und ‚ja?‘ artikuliert, einen Menschen zu gestalten, der in der eigenen Bedingungslosigkeit, im Verständnis für die anderen, seinem zurückhaltenden, fast schüchternen Auftreten für seine Umwelt zur Herausforderung werden muß. [...] Mit seiner Intensität macht dieser hervorragende Schauspieler die innere Wahrhaftigkeit und Kraft dieses Menschen spürbar und trägt damit den gesamten Abend.“⁴²⁴

Neben der schauspielerischen Leistung sticht vor allem die oben erwähnte Präsenz heraus. Die größtenteils nur auf Zuhören und stumme Reaktion angelegte Rolle darf keinen einzigen Moment unter den Texttiraden der anderen Figuren verloren gehen, sie muss stets auf gleichwertigem Level vorhanden bleiben. Die Kritik der „AZ“ zu „Protest“ sah seine Besetzung schon aus diesem Grund gerechtfertigt:

„Vanek ist eine Rolle für Joachim Bißmeier, diesen Schauspieler, der da ist, auch wenn er nur wenig Text hat.“⁴²⁵

Ebenfalls in der „AZ“ war drei Jahre zuvor von seiner wortlosen Aussagekraft die Rede:

„Wie lautstark Joachim Bißmeiers gesammeltes Schweigen in der Rolle des doppelten Ferdinand.“⁴²⁶

⁴²³ Szene. Bundestheater-Informationen. Nr. 11/79. Bundestheater-Verlag, Wien 1979, S. 31.

⁴²⁴ Die Presse, 19.11.1979, S. 4.

⁴²⁵ Arbeiter-Zeitung, 20.11.1979, S. 11.

Nach Havels Trilogie und „Attest“ stand für die Saison 1980/81 ein weiterer Vanek-Abend in Planung. Neben Pavel Kohout hatte auch der 1979 ans Burgtheater engagierte tschechoslowakische Schauspieler Pavel Landovský für seinen Einakter „Arrest“ auf die Figur zurückgegriffen, der gemeinsam mit Kohouts „Morast“ gezeigt werden sollte.⁴²⁷ Das Projekt kam in dieser Form allerdings nicht zustande, weil Joachim Bißmeier selbst seine Besetzung als nicht folgerichtig abgelehnt hatte. Da jeder der drei Autoren die Rolle auf seine Weise behandelte, divergieren die Charakterisierungen, wie bereits im Fall Havel-Kohout angesprochen. Landovskýs Figur ist im Gegensatz zur ursprünglichen von der Sprache her direkter und brutaler, was ihr eine ganz andere Dimension verleiht, bei Kohout geht sie entgegen der freundlichen Darstellung in „Attest“ sogar soweit, eine Schlägerei anzufangen. Aus diesem Grund erschien es Joachim Bißmeier falsch, auch diese Vanek-„Variante“ zu verkörpern, da sie mit der von ihm in den Havel-Stücken gestalteten nicht kompatibel genug erschien. Die Identifikation von Rolle und Schauspieler bzw. Dramatiker war bereits so weit gediehen, dass eine völlig neue Positionierung Vaneks in seiner Darstellung nur Verwirrung hervorrufen und das bestehende Bild kaputt machen würde.⁴²⁸ „Morast“ wurde letztendlich gänzlich aus der Planung genommen, während „Arrest“ im Oktober 1981 im Akademietheater seine Uraufführung erlebte, die Rolle des Ferdinand übernahm dabei Karlheinz Hackl.⁴²⁹

Fünfeinhalb Jahre nach dem letzten Einakter-Abend übernahm Joachim Bißmeier noch einmal die Hauptrolle in einem Havel-Stück, bei der Uraufführung von „Largo Desolato“ im April 1985, das erneut autobiographische Züge trägt. Im Jänner 1983 waren bei Havel während der Haft massive gesundheitliche Probleme aufgetreten, die eine Überführung ins Gefängnishospital notwendig gemacht hatten. Auf Initiative Pavel Kohouts waren zahlreiche Interventionen aus dem Ausland erfolgt, die schließlich zur Freilassung Havels geführt hatten. Private Schwierigkeiten hatten in der darauf folgenden Zeit eine schwere Depression hervorgerufen, die der Autor ebenso in sein neuestes Werk einfließen ließ wie die psychische Belastung eines ständig unter Beobachtung Stehenden.⁴³⁰

Diesmal war die zentrale Partie, der aufgrund einer regimekritischen Veröffentlichung verfolgte Leopold Kopriva, allerdings kein Schriftsteller, sondern Doktor der Philosophie. In der

⁴²⁶ Arbeiter-Zeitung, 11.10.1976, S. 8.

⁴²⁷ Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): Burgtheater. Planung 1980/81, Heft I. Österreichischer Bundestheaterverband, Wien 1980, S. 71.

⁴²⁸ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴²⁹ Statt „Morast“ kam mit „Maria kämpft mit den Engeln“ in der Saison 1980/81 doch ein Stück Pavel Kohouts zur Uraufführung.

⁴³⁰ Keane, John: Václav Havel. Biographie eines tragischen Helden. Droemer, München 2000, S. 346.

ständigen Erwartung lebend, von den Spitzeln abgeholt und ins Gefängnis gebracht zu werden, hat Leopold seit Längerem die Wohnung nicht mehr verlassen und sich durch die allgegenwärtige Bedrohung in einen Kreislauf aus von Angst bestimmten stereotypen Abläufen geflüchtet. Vom kleinsten Geräusch aufgeschreckt, begibt er sich sofort an das Guckloch der Eingangstür, zwischen diesen Kontrollgängen sitzt er entweder regungslos auf dem Sofa oder geht im Zimmer auf und ab, unterbrochen von der Einnahme diverser Tabletten und darauf folgendem Erbrechen und Abkühlung im Bad. Erwartet, aber dennoch überraschend, stehen nun tatsächlich zwei Beamte vor der Tür, die ihn statt der Festnahme mit einem „Angebot“ konfrontieren: Da der Staat Interesse daran hat, das Verfahren einzustellen und so weitere Schriften und gleichzeitig die zunehmende Idolisierung Koprivas zu vermeiden, solle dieser eine Erklärung unterschreiben, dass er nicht mit dem Verfasser des betreffendes Essays identisch sei. Nach anfänglichem Zögern bittet Leopold sich Bedenkzeit aus, erst ein Gespräch mit einer ihn verehrenden Studentin lässt in ihm den definitiven Entschluss reifen, in den Handel nicht einzuwilligen. Die Mitteilung der beiden Spitzel, sie würden ihn dennoch nicht verhaften, weil die Sache sich letztendlich ohnehin verlaufen werde, erscheint ihm jedoch die viel schlimmere Strafe, da er nun weiterhin in ständiger Ungewissheit leben wird. Er fleht sie auf Knien an, ihn mitzunehmen, damit der Spuk ein Ende habe, schließlich sitzt er jedoch wieder auf dem Sofa, in Lauerstellung die Tür fixierend.⁴³¹

Anders als bei der Figur des Ferdinand Vanek steht mit Leopold Kopriva kein aktiver Dissident im Mittelpunkt. Er wurde mit nur einem Werk, das nicht einmal dezidiert auf Regimekritik abzielte, zum – unfreiwilligen – Helden der Widerstandsbewegung und hat durch „intellektuelle Ausschweifungen“ den Zorn der Obrigkeit erweckt. Der Rolle, in die ihn die Anderen gedrängt haben, kann er aufgrund seines Charakters und der ihn zermürbenden Situation, an der er langsam zu zerbrechen droht, längst nicht mehr gerecht werden. Während Vanek sich trotz Verfolgung und Verhaftung immer wieder für die Menschenrechte engagiert, sein Ziel unablässig im Auge behält, scheint Kopriva vor den Verhältnissen zu kapitulieren. Wird in der Trilogie der Mut, die Unnachgiebigkeit thematisiert, so zeigt Havel in „Largo Desolato“ die Verzweiflung und psychische Tortur, die private Seite. Abgesehen vom divergierenden Umgang mit der Situation finden sich dennoch Parallelen zwischen den beiden Partien. Rein charakterlich ähneln Vanek und Kopriva einander in ihrer zurückhaltenden, höflichen, wortkargen Art sowie ihrer Wirkung auf die Mitmenschen. Auch Leopold sieht sich ständig mit den Vorwürfen seiner Umgebung konfrontiert, was sich zudem auf die Beziehung zu seiner ihm

⁴³¹ „Largo Desolato“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1985.

entfremdeten Frau und seiner Freundin erstreckt; ein gleichgesinnter Freund berichtet ihm, dass er und andere Freunde sich wirklich Sorgen um ihn machen, was allerdings nicht aus Nächstenliebe, sondern aus der Furcht heraus geschieht, er könne ihre Erwartungen enttäuschen und nicht mehr die von ihnen so dringend gebrauchte Identifikationsfigur verkörpern. Den Vorwurf, er spiele nach außen hin nur mehr die Rolle des einst Gefeierten, um für sich die Illusion aufrecht zu erhalten, übernimmt er sogar selbst, insgeheim wünscht er die Zeit zurück, in der niemand etwas von ihm wollte. Die Aufforderung zweier Arbeiter, die Dinge wieder ins Rollen zu bringen und sich seiner Verantwortung bewusst zu werden, erweckt in ihm nur Unbehagen. Im Unterschied zu Vanek brechen letztendlich Frust und Überforderung aus ihm heraus, indem er seiner symbolhaft auf der Bühne erscheinenden Umgebung zubrüllt, ihn in Ruhe zu lassen.

Die größte Divergenz zwischen den beiden Charakteren ergibt sich aus der Gefestigkeit ihrer Persönlichkeiten und ihrer Überzeugung. Ferdinand, der gegenüber Anderen Schüchterne und Unsichere, weist eine unerschütterbare Haltung auf, während sich Kopriva bei ähnlichem Verhalten im Umgang mit anderen Menschen leicht beeinflussen lässt, seine Anschauungen in Frage stellt, sich nach der Zeit zurücksehnt, als er noch keine widerständische Bedeutung hatte. Letzterer erscheint dadurch gänzlich ich-bezogen und nur um seinen Seelenfrieden besorgt, Ferdinand hingegen versucht, anderen in Ungnade Gefallenen zu helfen.

Vanek repräsentiert zudem keinen von seinen geistigen Aktivitäten gefangenen Vertreter der intellektuellen Schicht, weil er den Schwierigkeiten entgegentritt, die ihn erwarten, er Handlungsfähigkeit besitzt, mit Kopriva zeigt Havel einen Menschen, der nur in seiner wissenschaftlichen Welt lebt und an der wirklichen, in der er sich nicht zurechtfindet, langsam zugrunde geht.

In den Kritiken zu „Largo Desolato“ finden sich vermehrt Verweise auf eine tragikomische Komponente in Joachim Bißmeiers Darstellung. Die „Wiener Zeitung“ sah darin ein „tragikomisches Portrait“⁴³², Hilde Spiel verglich die Figur mit einem „kleinformatigen Hamlet als trauriger Clown wider Willen“⁴³³. In den „Salzburger Nachrichten“ wurde vor allem die sich dreimal wiederholende Anfangssequenz des zur Tür Starrens, Hingehens und Lauschens für „immer komischer und aberwitziger“ gehalten.⁴³⁴ Obwohl auch die Vanek-Trilogie komische

⁴³² Wiener Zeitung, 16.4.1985, S. 4.

⁴³³ FAZ, 24.4.1985, S. 25.

⁴³⁴ Salzburger Nachrichten, 15.4.1985, S. 8.

Elemente beinhaltet, bietet, bezogen auf die beiden Hauptpartien, die Kopriva-Rolle an sich die wesentlich größere Projektionsfläche dafür, da ihr, im Gegensatz zu Ferdinand, schon ein tragikomisches Schicksal widerfährt, indem sie von allen Seiten zu etwas stilisiert wird, das sie eigentlich gar nicht sein will und tatsächlich auch nicht ist. Seine hilflosen Reaktionen lassen Leopold in manchen Momenten komisch erscheinen, etwa wenn es ihm, nur mit einem Bademantel bekleidet und frierend, nicht gelingt, die zwei Arbeiter abzuschütteln.

Die Aufführungen der Havel-Stücke stellten in der damaligen Zeit vor allem ein politisches Statement dar. Sie waren gleichsam Teil einer Solidaritätsbekundung für den verfolgten Autor; so wurde zu diesem Zweck im Jänner 1977 kurzfristig eine Vorstellung als Sympathiebekundung für Havel und die Charta 77 eingeschoben, bei der Schauspieler auch Unterschriften von den Zuschauern sammelten. Knapp vor der Premiere von „Protest“ zweieinhalb Jahre später erfolgte eine weitere Sonderveranstaltung unter der Leitung Pavel Kohouts mit Texten Havels, an der auch Joachim Bißmeier teilnahm.⁴³⁵ Dennoch gab es immer wieder kritische Stimmen, die in Havel einen Vertreter des kommunistischen Lagers sahen und dem Einsatz des Burgtheaters unter diesem Aspekt ablehnend gegenüberstanden. Für ihn selbst bedeuteten die Wiener Inszenierungen seiner Dramen eine wichtige Unterstützung während seiner Verfolgung, da er dadurch im Gespräch blieb und auch in der Tschechoslowakei über die Aktivitäten in Österreich berichtet wurde.⁴³⁶ Prag verurteilte das dem Regimefeind entgegengenbrachte Engagement als „Einmischung in innere Angelegenheiten“ und bezeichnete es als „Versuch einer Provokation“, dem Autor und Millionärssohn Havel, der in keiner Weise die tschechoslowakische Kultur repräsentiere, so viel Aufmerksamkeit zu schenken.⁴³⁷ Den hohen Stellenwert, den die Burg mit ihren Aufführungen einnahm, lässt sich daraus erkennen, dass Havel in ihr sein „Muttertheater“ sah⁴³⁸ und Joachim Bißmeier im Rahmen einer Ehrung beim ehemaligen deutschen Bundespräsidenten Johannes Rau mit den Worten „My actor“ vorstellte⁴³⁹.

Die Rolle des Ferdinand Vanek nimmt in der Burgtheaterlaufbahn Joachim Bißmeiers nicht zuletzt aufgrund der politischen Brisanz den wohl markantesten Platz ein. Ihm oblag die erst-

⁴³⁵ Haider, Hans; Österreichisches Theatermuseum (Hg): Václav Havel 1976 bis 1989. Die Uraufführungen der Stücke von Václav Havel im Wiener Burgtheater 1976 bis 1989 mit einer Fortsetzung in Zürich. Ausstellungskatalog. Österreichisches Theatermuseum, Wien 1999, S. 16ff.

⁴³⁶ Gespräch mit Achim Benning.

⁴³⁷ Žantovský, Michael: Vacláv Havel. Propyläen, Berlin 2014, S. 176.

⁴³⁸ Haider, Hans: Václav Havel 1976 bis 1989. Ausstellungskatalog des Österreichischen Theatermuseums 1999, S. 9.

⁴³⁹ Information von Joachim Bißmeier.

malige Gestaltung eines Charakters, der mit seinem Autor verschmolzen war und diesem als Sprachrohr außerhalb der Diktatur diente, die ihn verfolgte. Achim Benning sah in ihm den absolut richtigen Schauspieler für diese Anforderung, da der Darsteller über eine Redefähigkeit und Intelligenz verfügen musste, um sich zu den stückbezogenen Umständen äußern zu können.⁴⁴⁰ Die Verbindung mit der Partie besteht, so Joachim Bißmeier, auch heute noch. Besonders merkwürdig erscheint ihm, dass er manchmal sogar nur auf diese Rolle reduziert wird, die, wie zitiert, vom Autor selbst als keine eigentliche Rolle bezeichnet wurde.⁴⁴¹ Mitunter wurden auch Parallelen zwischen dem Schauspieler und der Figur gezogen, wie etwa in einem Artikel der „Presse“, indem die Hauptmerkmale Schüchternheit und Höflichkeit an Joachim Bißmeier auch im zivilen Umgang geortet wurden.⁴⁴² Die „Arbeiter-Zeitung“ verwies anlässlich „Largo Desolato“ darauf, Bißmeiers „trockene, ein wenig undurchschaubare Art“ entspräche Havel genau.⁴⁴³ Von einem „einzigartigen Identifikationsprozess“ berichtete Hilde Spiel in ihrer Kritik zu „Protest“ und „Attest“ und fügte hinzu, es sei auch aus diesem Grunde traurig, dass Vaneks Schöpfer diesen Vanek nicht sehen könne.⁴⁴⁴

1989 bekam Joachim Bißmeier durch Achim Benning, den nunmehrigen Künstlerischen Leiter des Zürcher Schauspielhauses, erneut die Gelegenheit, sich mit einem Werk Havels auseinander zu setzen, diesmal allerdings als Regisseur. Am 24. September erfolgte die Uraufführung von Havels letztem Stück, „Sanierung“.

Neben dem Auftritt in „Attest“ spielte Joachim Bißmeier noch in zwei weiteren Kohout-Stücken mit, die beide vom belgischen Regisseur Walter Tillemans inszeniert wurden. Während sich „Erinnerung an die Biskaya“ ebenfalls mit dem Thema der Unterdrückung auseinandersetzte, stellte „Armer Cyrano!“ eine gänzliche andere Thematik dar. Kohout hatte unter fast wortgetreuer Übernahme des Textes von Edmond Rostand den Stoff mit einer Rahmenhandlung umgeben, in der ein Spielleiter die Regieanweisungen der auf der Bühne befindlichen Zuhörerschaft vorträgt, die später sämtliche Rollen übernimmt. Er selbst schlüpft in die Gestalt des Cyrano und bleibt während des Spiels im Spiel der Einzige, der lediglich eine Figur darstellt. Joachim Bißmeier hob sich von den anderen, weiß gekleideten Mitwirkenden optisch nicht nur durch eine überdimensionale Pappnase ab, die deutlich als solche zu erkennen war, sondern auch durch ein mehrfarbiges Kostüm.

⁴⁴⁰ Žantovský, Michael: Vacláv Havel. Propyläen, Berlin 2014, S. 176.

⁴⁴¹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴⁴² Die Presse, Schaufenster, 16.11.1979, S. 3.

⁴⁴³ Arbeiter-Zeitung, 15.4.1985, S. 11.

⁴⁴⁴ FAZ, 19.11.1979, S. 23.

Mit dem Cyrano setzte sich das Intellektuelle gepaart mit dem Zerrissenen wiederum fort. Der geistig allen überlegene, aber aufgrund seines äußerlichen Handicaps benachteiligte Mann leidet unter der unerfüllten und scheinbar unerfüllbaren Liebe zu seiner Cousine. Er ergreift die Chance, seinem schönen Rivalen als Sprachrohr zu dienen, um so zumindest seine Empfindungen der Geliebten mitteilen zu können. Erst im Angesicht des Todes offenbart er ihr dieses Geheimnis und erkennt, dass sie in Wirklichkeit immer die Seele hinter den Briefen geliebt hat. Joachim Bißmeier hätte die Rolle gerne in Rostands Originalstück übernommen, die aber bei einer Produktion zehn Jahre zuvor von Heinz Reincke verkörpert wurde.⁴⁴⁵ In Kohouts Fassung übernahm er den Part des Verfassers mit, der seine Intentionen die Aufführung betreffend der Truppe kundtut, somit entstand trotz der werkgetreuen Orientierung ein Bruch in der Figur, die – auch mittels der Maske verstärkt – die vollkommene Identifizierung versagte, sie aber zugleich um eine Ebene erweiterte.

Die letzte Rolle, die Joachim Bißmeier aus dieser Gruppe spielte, war 1985 der Mann in „Erinnerung an die Biskaya“, einer 1956 angesiedelten „Tragödie mit Csárdás“. Sie erscheint insofern als interessant, da er bislang in den dementsprechenden Stücken immer Figuren dargestellt hatte, die sich gegen das Regime wenden, nun übernahm er erstmals den Part des systemtreuen Funktionärs. Der Mann hat sich nach seiner Befreiung aus Mauthausen bis zum Staatsanwalt hochgearbeitet und sucht nun Kontakt zu vier Kriegsveteranen, die soeben vorzeitig aus der Haft entlassen wurden. Er vertritt die Meinung, dass die wegen Mitwisserschaft an der Flucht eines Kameraden mit einem Kampfflugzeug über sie verhängte Strafe sei gerechtfertigt und eine Art Schuldausgleich gewesen, zudem diene sie als Resozialisierungsmaßnahme. Seine Treue zum Kommunismus geht sogar so weit, dass er beim Anblick über den Aufstand jubelnder Ungarn zu seiner Dienstwaffe greift und abdrückt.

Kohouts Stück wurde gemischt aufgenommen, die „Bühne“ etwa bezeichnete die Dialoge der vier Freunde als zu langatmig und konstatierte:

„Mit dem Auftritt Joachim Bißmeiers kommt Spannung in die Szenen.“⁴⁴⁶

Der Mann repräsentiert das genaue Gegenteil dessen, wofür Vanek steht. Auch er war inhaf- tiert, hat sich aber nach Ende des Krieges einer totalitären Macht der anderen Ausrichtung

⁴⁴⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴⁴⁶ Bühne, 12/1985, S. 36.

verschrieben. Joachim Bißmeier hatte durch diese Rolle die Gelegenheit, beide Seiten – jene des Dissidenten und jene der Machthaber – zu verkörpern.

5.3.1.2. Der Schriftsteller in Bernhards „Die Jagdgesellschaft“

Einen gänzlich anderen Typus des Intellektuellen repräsentiert die Rolle des Schriftstellers in Thomas Bernhards „Die Jagdgesellschaft“. Joachim Bißmeier verkörperte sie 1974 in der von Claus Peymann am Burgtheater inszenierten und ambivalent aufgenommenen Uraufführung. Bernhards Intention war, dass das Stück zuerst in Wien und dann in Berlin am Schillertheater herausgebracht werden sollte. Seine Wunschbesetzung der Hauptfiguren für die Wiener Aufführung bestand aus Bruno Ganz, dem das Werk auch gewidmet ist, und, auf Vorschlag Ganz', Paula Wessely in der Partie der Generalin. Betreffend die Widmung weist Siegfried Unseld in einem Brief an Bernhard vom 2. Mai 1973 auf deren Auswirkungen hin:

„Nochmals meine dringliche Bitte: ich würde das Buch nicht Bruno Ganz widmen, diese Widmung ist eine Art Belastung für jeden anderen Schauspieler [...]. Sie können ja ein Exemplar handschriftlich Bruno Ganz widmen, ja, ihm sagen, daß Sie für ihn oder auf ihn hin das Stück geschrieben haben. Das wird ihm Genüge tun und wird der Sache nicht schaden.“⁴⁴⁷

„Die Jagdgesellschaft“ blieb trotz Unsels Bedenken offiziell Bruno Ganz zugeschrieben. In der Spielplanvorschau des Burgtheaters zur kommenden Saison, die drei Wochen später bekanntgegeben wurde, ist bereits Joachim Bißmeier als Hauptdarsteller genannt, der sich der Bürde wohl bewusst war. Er wollte die Rolle erst dann spielen, wenn Bruno Ganz sie schon verkörpert hatte, wurde aber sowohl von Thomas Bernhard als auch von Claus Peymann überredet, sie in der Uraufführung zu übernehmen.⁴⁴⁸

Die Premiere am 4. Mai 1974 erlebte beim Publikum eine zwiespältige Aufnahme: Während ein Teil der Zuschauer mit dem Stück nichts anfangen konnte, erzwang konsequentes Klatzen der Befürworter nach Ende der Aufführung eine Aufhebung des damals noch geltenden Vorhangverbots.⁴⁴⁹ Bernhard selbst hatte die Vorstellung frühzeitig verlassen, nicht ohne dies in einer Anekdote zu kommentieren. Als er seinen Mantel holen wollte, fragte der Gardero-

⁴⁴⁷ Fellinger, Raimund; Martin Huber, Julia Ketterer (Hg.): Thomas Bernhard, Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009, S. 345.

⁴⁴⁸ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010

⁴⁴⁹ Presse, 6.5.1974, S. 5.

bier, ob auch ihm das Stück nicht gefallen habe.⁴⁵⁰ Siegfried Unseld berichtet, dass Bernhards Meinung nach vor allem die Generalprobe hervorragend gelaufen sei, während die Premiere einige Durchhänger hatte.⁴⁵¹ Gegenüber Joachim Bißmeier hatte Bernhard seine Zustimmung betreffend die Inszenierung ausgedrückt, was die Anfeindungen, die er acht Jahre später in „Wittgensteins Neffe“ gegen die Mitwirkenden richtete, umso überraschender erscheinen ließ. Bernhards Anschuldigungen, das Ensemble des Burgtheaters hätte mit seiner Intervention gegen das Engagement Bruno Ganz' maßgeblich zum Misserfolg der „Jagdgesellschaft“ beigetragen, gipfelt in einer Hasstirade, in der er die Schauspieler als Totengräber des Stücks darstellte, die sich mit dem Publikum gegen ihn und das Stück verbündet hätten, was sich in einer seelenlosen Spielweise manifestiert habe, und sie mit Bezeichnungen wie „*absolut dritt-klassig*“, „*absolut talentlos*“ und „*niederträchtig*“ versah.⁴⁵² In einem 1983 erschienenen Artikel nahm Joachim Bißmeier folgendermaßen zu den Vorwürfen Stellung:

„Ich bin überrascht und traurig über diesen Text. Er hat mich sehr getroffen, gerade weil ich Thomas Bernhard sehr bewundere, denn die dahinter steckenden Emotionen sind wirklich. [...] Wenn ein Stück jemandem gewidmet ist, der es dann nicht spielen kann, so ist das für den Einspringenden immer eine Hypothek. In einigen Teilen des Stücks war ich selber unsicher, und ich hätte Kritik damals gewiß verstanden. Deshalb war ich dann umso glücklicher als Thomas Bernhard fand, Peymann und ich seien ‚der Glücksfall einer Zusammenarbeit‘. Damals schien er wirklich sehr zufrieden zu sein, und diese geharnischte Kritik trifft einen jetzt wehrlos, obwohl ich mich nicht so sehe wie in diesem Text beschrieben. Doch Thomas Bernhard hat sich sehr bewußt an eine Stelle gesetzt, auf einen Punkt der Einsamkeit, der Härte und Unabdingbarkeit, von wo aus er sich das Recht zubilligt, ganz subjektiv über andere zu urteilen.“⁴⁵³

Aus einem Gespräch Joachim Bißmeiers mit Claus Peymann ging damals hervor, dass von Seiten des Burgtheaters alles versucht worden war, um Ganz für das Projekt zu bekommen, dieser jedoch sein damaliges Stammhaus, die Berliner Schaubühne, dem er sich verpflichtet fühlte, nicht über einen so langen Zeitraum verlassen wollte. Bernhard sei, so Peymann, mit der Lösung, Joachim Bißmeier die Uraufführung spielen zu lassen, einverstanden gewesen, zumal er ihn selbst vorgeschlagen hatte.⁴⁵⁴ Die tatsächliche Vorgehensweise des Burgtheaters lässt sich nicht gänzlich nachvollziehen: Der damalige Direktor Gerhard Klingenberg schreibt in seinen Erinnerungen, Bernhard tat ihm seine Besetzungsforderung erst kund, als er die Rol-

⁴⁵⁰ Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, S. 158 bzw. Fellinger, Raimund; Martin Huber, Julia Ketterer (Hg.): Thomas Bernhard, Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009, S. 428.

⁴⁵¹ ebd.

⁴⁵² Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, S. 152ff.

⁴⁵³ „Wiener Burgtheater: Kein Platz für Bruno Ganz? Wurde der bekannte Schweizer Schauspieler das Opfer einer Intrige?“ in: Musik und Theater, 11/1983, zitiert in: Burgtheater intern, Nr.5/Dezember 1983, S. 16.

⁴⁵⁴ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

le bereits hausintern vergeben hatte, nach den oben angeführten Aussagen musste sich der Vorgang genau umgekehrt zugetragen haben, zumal Joachim Bißmeier von Seiten der Direktion zunächst gesagt worden war, dass mit seiner Person eine adäquate Besetzungsmöglichkeit im Ensemble vorhanden sei, die das Engagement eines Gastes nicht rechtfertigen würde.⁴⁵⁵ Belegt ist, dass Bernhard nach der Premiere sogar davon sprach, mit der Inszenierung der „Jagdgesellschaft“ die bislang beste Umsetzung eines seiner Werke erlebt zu haben.⁴⁵⁶

Das zentrale Thema des Stücks bedeutet das Absterben. Der Schriftsteller und die ihn verehrende Generalin kreisen die Materie von allen Seiten ein. Während sie sich mit dem von Bernhard selbst bis zum Exzess geliebten wie gehassten Kartenspiel „17 und 4“ die Zeit vertreiben, nimmt um sie herum die Auflösung der herrschenden Strukturen ihren Lauf und vollzieht sich der physische Untergang. Der Schriftsteller fungiert letztendlich als Offenbarer: Der General, an Grauem Star und einem Nierenleiden erkrankt, gewahrt die Aussichtslosigkeit seiner Situation nicht. Seine schwachen Augen verbergen ihm die Zerstörung des geliebten Waldes durch den Borkenkäfer, gleichermaßen ein Symbol für seinen eigenen tatsächlichen Zustand. Der körperliche Zerfall ist unaufhaltsam, ebenso wie sein von zwei zur Jagd eingeladenen Ministern geplanter politischer Sturz. Erst als der Schriftsteller alles unter dem Deckmantel eines neuen Komödienstoffes darlegt, erkennt der General die Realität und zieht die einzige mögliche Konsequenz.

Der Vergleich mit Bruno Ganz blieb in den meisten Kritiken aus. Von den österreichischen Medien bezog sich nur der „Kurier“ auf die ursprünglich gedachte Besetzung, in den deutschen Zeitungen war davon in der „Zeit“ und im „Spiegel“ zu lesen. Diese drei beschrieben Bißmeiers Darstellung einhellig als eine erzwungene Ganz-Kopie, was sie ausschließlich Regisseur Peymann anlasteten.⁴⁵⁷ Gemeinsam mit der Rezension der AZ sind dies die einzigen Besprechungen, die sich negativ über die Gestaltung der Rolle äußerten. Die „Wiener Zeitung“ bezeichnete Joachim Bißmeier als „perfekten Interpreten“⁴⁵⁸, für die „Süddeutsche“ war er der Einzige, der sich zu einer Figur entschlossen hatte⁴⁵⁹.

In einer im August 1974, drei Monate nach der Uraufführung, ausgestrahlten Dokumentation beschrieb Thomas Bernhard den Schriftsteller als einen aus dem eigenen Kopf heraus schöp-

⁴⁵⁵ ebd. bzw. Klingenberg, Gerhard: Kein Blatt vor dem Mund. Molden, Wien 1998, S 417.

⁴⁵⁶ Profil, Nr. 37/9. 9. 2002, S. 146.

⁴⁵⁷ Kurier, 6.5.1974, S. 27, Die Zeit, 10.5.1974, S. 20, Der Spiegel, Nr. 20/74, 13.5.1974, S. 128.

⁴⁵⁸ Wiener Zeitung, 7.5.1974, S. 4.

⁴⁵⁹ Süddeutsche Zeitung, 7.5.1974, S. 23.

ferischen Menschen, der nicht den seit 40 Jahren immer wieder neu aufgewärmten Brei unter seinem Namen auftische. Er ist eine eigenständig denkende und handelnde Person, seine Lösung, der Untergang, wird von ihm bewusst herbeigeführt bzw. deutlich gemacht. Interessanterweise sieht Bernhard in dem Schriftsteller keineswegs einen Intellektuellen, sondern einfach einen Mann, der denkt, während die Anderen spielen und leiden.⁴⁶⁰ In der Rezension der „Salzburger Nachrichten“ wurde festgehalten, dass die Figur als Versuch eines Bernhard-Porraits angelegt schien, was sie allerdings keineswegs sei.⁴⁶¹ Joachim Bißmeier empfand dies jedoch bis zu einem gewissen Teil sehr wohl, weshalb er auch bei einem Besuch bei Bernhard in Ohlsdorf typische Eigenheiten einzufangen bemüht war; dass ihm die Identifikation gelang, zeigte sich anhand der Reaktion von Bernhards bei der Premiere anwesenden Freunden, die ihm gegenüber erwähnten, sie hätten geglaubt, den Autor selbst auf der Bühne zu sehen, die durch eine gewisse, von Natur aus vorhandene optische Ähnlichkeit unterstützt wurde.⁴⁶² Eine in der oben erwähnten Kritik des „Spiegel“ Parallele zu Bruno Ganz’ Auftritt in „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ bei den Salzburger Festspielen „*in Optik, Gesten und Gebärden*“⁴⁶³ kann vor allem das Erscheinungsbild betreffend nicht von der Hand gewiesen werden. Vergleicht man die Bilder zu beiden Produktionen, lassen sich bezüglich Kostüm und Maske durchaus Gemeinsamkeiten erkennen.

Deutlich tritt auch in dieser Rolle wieder die nachdrückliche Bewegung mit der linken Hand hervor, etwa im ersten Akt. Während der langen Rede des Generals im 2. Teil kam Joachim Bißmeier wiederum seine Bühnenpräsenz zugute, da er über einen langen Zeitraum nur zuhörend und abseits der Anderen auf der Bühne saß.

Nach den Angriffen in „Wittgensteins Neffe“ hatte es Joachim Bißmeier für über zwei Jahrzehnte vermieden, wieder in einem Werk Bernhards aufzutreten. Zu einer ersten Annäherung kam es 2000, als er ihn für den Film „Der Umweg“ darstellte. Der Streifen erzählt die fiktive Begegnung mit einer jungen holländischen Verehrerin, die Bernhard in Ohlsdorf aufsucht und durch immer wieder herbeigeführte Begegnungen und ihre Liebe zu ihm ihren eigenen Weg als Autorin findet. Erst 2002 nahm er ein Angebot des Theaters in der Josefstadt an, den Schriftsteller Moritz Meister in „Über allen Gipfeln ist Ruh“ zu verkörpern. Drei Jahre später folgte ebenfalls an der Josefstadt der Doktor aus „Der Ignorant und der Wahnsinnige“.

⁴⁶⁰ „Ist es eine Komödie, ist eine Tragödie? Das Theater des Thomas Bernhard“. Sendung des ORF, 12.8.1974 (00:25m).

⁴⁶¹ Salzburger Nachrichten, 6.5.1974, S. 10.

⁴⁶² Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴⁶³ Der Spiegel, Nr. 20/74, 13.5.1974, S. 128.

5.3.1.3 Zusammenfassung

Die Eckpunkte markieren in Joachim Bißmeiers Burgtheaterlaufbahn besonders wichtige Arbeiten. Vor allem in den ersten Jahren seines Engagements handelte es sich dabei um Rollen, die für die Entwicklung von großer Bedeutung waren, da sie inmitten kleinerer, zum überwiegenden Teil auch unenergiebiger Rollen anspruchsvollere und umfangreichere Aufgaben darstellten. Zwar repräsentierten sie noch nicht die großen Hauptrollen, doch konnte Joachim Bißmeier durch sie immer wieder auf sich aufmerksam machen. So spielte er den überwiegenden Teil dieser Figuren auch in der Zeit zwischen 1966 und 1972.

Die meisten der Rollen kennzeichnet ein zerrissenes Wesen. Zu Beginn seiner Burgtheaterzeit hatte Joachim Bißmeier den Eindruck, man wolle ihn auf diesen Typ festlegen.⁴⁶⁴ Entsprechend sind die frühen Eckpunkte auch charakterisiert: Der Kleine Mönch, der sich gegen die Ansichten seiner Kirche stellt, Heinrich, der trotz seiner geistigen Beeinträchtigung mit den anderen Dorfbewohnern feiern möchte und zum Gespött gemacht wird, und Arnold Kramer, der aus Verzweiflung über sein leeres Leben und das Unverständnis seiner Umwelt den Freitod wählt. Gleichzeitig ist das Außenstehen, das Nicht-integriert-Sein in die Gesellschaft ein weiterer wichtiger Aspekt. Bis auf Cassio bleibt jede der Figuren auf ihre Art ein Fremdkörper für ihre Umgebung. Heinrich und Arnold Kramer etwa aufgrund ihrer Persönlichkeit, der Kleine Mönch und die Intellektuellen bei Havel und Kohout wegen der von ihnen vertretenen Ansichten. Auch der Schriftsteller bleibt in der Gesellschaft derjenige, der nicht dazugehört, der beobachtet, was in Peymanns Inszenierung noch dadurch hervorgehoben wird, dass er abgesondert sitzt.⁴⁶⁵

Wiederum lag von der Dramenart das Gewicht auf ernsten Werken. Nur „Candide“, das sich an einer satirischen Novelle orientierte, lag auf einer humoristischen Ebene. Von der Entstehungszeit her stammt der Großteil aus der zeitgenössischen Literatur bzw., Brecht, Musil und Hauptmann eingeschlossen, aus dem 20. Jahrhundert. Als einziges klassisches Werk kann Shakespeares „Othello“ gelten, „Candide“ nimmt insofern eine Zwischenposition ein, da die Vorlage zwar 1759 erschienen ist, die dramatisierte Fassung von Roberto Guicciardini unter Gebrauch diverser Zitate anderer Schriftsteller entstand aber erst Ende der 1960-Jahre. Es finden sich unter den modernen Stücken zudem fast ausschließlich Erst- und Uraufführungen.

⁴⁶⁴ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010.

⁴⁶⁵ „Die Jagdgesellschaft“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1974 (01h:13m).

Während bei den frühen Eckpunkten die Entwicklung bezüglich der Rollen im Vordergrund stand, so war ab der „Jagdgesellschaft“ das Stück bzw. die Inszenierung im Fokus. Bei Havel rückte nun die politische Komponente ins Zentrum. Neben Achim Bennings Förderung des Autors an sich brachte das Burgtheater durch die konsequente Aufführung seiner Dramen auch ein Zeichen der Solidarität mit dem Verfolgten zum Ausdruck. „Die Schwärmer“ wiederum wurde aufgrund des überraschenden Erfolges beim Publikum zu einer einschneidenden Arbeit. Nur die letzte hier erwähnte Rolle, der Martin in „Nacht, Mutter des Tages“, findet wegen ihrer selbst Eingang. Allerdings kann die Produktion unter den Verhältnissen der Peymann-Direktion insofern als wichtig angesehen werden, da die zwar nur kleine vierköpfige Besetzung ausschließlich aus Mitgliedern des sogenannten alten Ensembles bestand.

Wie auch beim Großteil der Hauptrollen erhielt Joachim Bißmeier die Eckpunkte-Figuren hauptsächlich von Regisseuren, die noch nie zuvor am Burgtheater inszeniert hatten. Nur Kurt Meisel war vor „Leben des Galilei“ schon an der Burg tätig gewesen, allerdings handelte es sich in diesem Fall um die erste Zusammenarbeit. Dies ist bezüglich der Rollen aus den Anfangsjahren insofern von Bedeutung, als hier ein neu an Haus gekommener Spielleiter ihn für anspruchsvolle Aufgaben in Betracht zog, was bei den arrivierten Regisseuren nicht der Fall war.

5.3.2. Komödienrollen

Die Auftritte in Komödien nehmen in der Burgtheaterlaufbahn Joachim Bißmeiers, wie schon erwähnt, einen weniger gewichtigen Platz ein, stellen als Gruppe an sich aber die umfangreichste dar. 17 Mal wurde er für entsprechende Stücke herangezogen, was, gemessen an der Gesamtzahl seiner Rollen, etwa einem Fünftel entspricht. Berücksichtigt sind hierbei ausschließlich Werke, die vom Verfasser dezidiert als Komödie bzw. eine verwandte Gattung wie Posse deklariert wurden. Auffällig hierbei ist die Konzentration zu einem bestimmten Zeitpunkt: Der Großteil der Einsätze fiel in eine Spanne zwischen 1966 und 1971, mitunter drei in eine Spielzeit, die weiteren Rollen folgten danach erst mit einem Abstand von mehreren Saisons und auch nur mehr eine Komödienpartie pro Spielzeit. Diese zeitliche Diskrepanz ermöglichte es jedoch auch, dass die späteren Partien, der junge Marlowe in „Irrtümer einer Nacht“, Angelo in „Maß für Maß“, Jupiter im Kleist'schen „Amphitryon“ und die drei Hauptrollen in „Komödie der Worte“, Hauptfiguren waren, während jene frühen, wie die meisten aus diesem Zeitfenster, als Nebenrollen zu bewerten sind. Dass Joachim Bißmeier selbst die

Meinung vertritt, zu wenige Rollen in diese Richtung gespielt zu haben, relativiert er aber wieder mit der Frage nach den entsprechenden Stücken, da an einem österreichischen Theater die Tendenz hierbei meist zu Nestroy geht, was für ihn aufgrund der Sprache zum Teil nicht passend erschien.⁴⁶⁶ Dennoch hat er am Burgtheater in einer Inszenierung von „Der Unbedeutende“ mitgewirkt, wobei er allerdings zum einen nur eine sehr kleine Rolle verkörperte und außerdem mit holländischem Akzent zu sprechen hatte.

Von den Stücken her fällt vor allem auf, dass es sich bis auf die „Heiratsvermittlerin“ um keine zeitgenössischen Dramen handelt.

Die Charaktere repräsentieren keine Rollen im Sinne jener Partien, wie sie Ernst Anders beispielsweise in Shakespeare- oder Feydeau-Stücken verkörperte. Mit ihrem skurrilen Wesen bedeuten zwar Don Juan aus „Don Gil von den Grünen Hosen“ und Parmeno in „Celestina“ noch am ehesten Vertreter aus dieser Region, ohne allerdings die Dimension an Einfalt und Komik zu erreichen.

Bei genauerer Analyse lässt sich vor allem in den Motivationsgründen eine Gemeinsamkeit erkennen: Bis auf Musensohn in „Der Bauer als Millionär“ und dem bereits erwähnten Oliver in „Wie es euch gefällt“ bestimmt die Liebe das Handeln der Figuren. Größtenteils werden sie von den Ereignissen mitgerissen, ohne gegen sie anzukommen und entwickeln durch ihren Versuch der Bewältigung der Situation einen komischen Effekt. Sieben der Charaktere waren Teil eines Liebespaars, was insofern interessant erscheint, als sich so genannte „Liebhaberrollen“, wie erwähnt, ansonsten in der Burgtheaterlaufbahn Joachim Bißmeiers kaum, bei den Komödienauftritten aber nun vermehrt finden. Die Funktionen dieser Paare erweisen sich als von unterschiedlicher Natur. Einerseits haben sie trotz ihres Schicksals einen unterhaltenden Wert und entfalten aufgrund ihres Verhaltens Komik (z.B. Ambrose Kemper, Cléonte), zum anderen bleiben sie „nur“ in der Funktion der einander Liebenden, deren Aussicht auf eine gemeinsame Zukunft durchkreuzt wird (Claudio, Pjotr). Dieser Aspekt des unglücklichen Verliebt-Seins, die Einmischung von Dritten, die gegen die Verbindung sind oder sie als Werkzeug für ihre Machenschaften missbrauchen, begleitet alle zu diesem Feld gehörenden Parts.

⁴⁶⁶ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

An der Komödienlaufbahn Joachim Bißmeiers lässt sich eine stufenweise Fortbewegung von einer Charakterengruppe zur anderen erkennen. Die ersten drei Partien waren davon allerdings noch ausgenommen, sie gehören keinem in irgendeiner Weise verbindenden Rollenbild an. Bei der allerersten Figur, die er in einer Komödie darstellte, jener des Musensohn in Raimunds „Der Bauer als Millionär“ Ende der Saison 1965/66 handelt es sich, analog zu seiner damals noch vorherrschenden Festlegung auf kleine und Kleinstrollen, um eine wenig umfangreiche Episodenrolle, einen der Zechbrüder des Fortunatus Wurzel, mit kaum Text, der einzig aus dem Vortrag eines Trinkliedes besteht.

Sein nächster Einsatz bedeutete dagegen einen Quantensprung. Claudio in „Viel Lärm um nichts“ war allerdings, wie oben ausgeführt, nicht ursprünglich als Rolle für Joachim Bißmeier vorgesehen, sondern aufgrund des verletzungsbedingten Ausfalls von Heinz Ehrenfreund nur eine einmalige Übernahme. Dieser Einspringer im Dezember 1966 erfolgte wortwörtlich über Nacht, da Ernst Haeusserman ihn erst am Vorabend der Aufführung darüber informierte hatte. Somit ergab sich zumindest für die Dauer einer Nachmittagsvorstellung die Möglichkeit, aus dem Typenfeld der kleinen Nebenrollen auszubrechen und in einem neuen Fach zu spielen.

Im Gegensatz zum überwiegenden Teil der noch zu erwähnenden Liebhaber-Partien dient das gemeinsame Schicksal Claudios und Heros nicht der Unterhaltung, Claudios Charakter beinhaltet keine komischen Elemente, sondern wird zum Werkzeug in der von Don Juan geschmiedeten Intrige. Die Einwilligung zu der Verbindung durch Heros Vater wäre gegeben, allerdings schenkt Claudio den Verleumdungen Juans Glauben und lässt seine Braut vor dem Altar stehen. Erst die Aufdeckung der Verschwörung führt ihm sein unrechtes Verhalten vor Augen und weckt seine Reue, was schließlich doch noch in einer Hochzeit mit der nur vermeintlich aus Gram verstorbenen Hero mündet. Da „Viel Lärm um nichts“ erst wieder im Jänner 1967, nach der Genesung Ehrenfreuds, auf dem Spielplan stand, ergab sich für Joachim Bißmeier somit kein zweiter Einsatz in dieser Partie.

„Regulär“ erhielt er ein Jahr nach seinem ersten Komödieneinsatz wieder eine Rolle in einer Komödie. Mitte Juli 1967 brachte das Burgtheater im Theater am Kornmarkt Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ unter der Leitung Josef Gielens als Beitrag zu den Bregenzer Festspielen heraus, das in leicht abgeänderter Besetzung als vorletztes Werk des Shakespeare-Zyklus Anfang September ins Akademietheater übersiedelte. Interessanterweise fiel Joachim Bißmei-

er keiner der jungen Liebhaber zu, sondern eine der negativen Partien des Stücks: Er spielte den älteren Bruder des Protagonisten Orlando, Oliver, der nach dem Tod des Vaters aus Angst, der beliebtere Jüngere könnte ihm über den Kopf wachsen, diesem die vom Vater gewünschte Erziehung und Bildung versagt. Er geht schließlich so weit, einen bis dato unbesiegten Ringer, mit dem der Bruder sich messen will, dazu anzuhalten, diesen im Kampf nicht am Leben zu lassen. Erst als Oliver von Orlando im Ardenner Wald vor einem Raubtier gerettet wird, bereut er sein Verhalten. Der Wandel erfolgt sehr überraschend, der Charakter dreht sich von einem Auftritt zum nächsten ohne auf der Bühne sichtbaren Grund um 180 Grad. Gerade die glaubhafte Darstellung dieses „*abrupten Gesinnungswechsels*“, wie ihn das „Volksblatt“ bezeichnete, wurde in den Kritiken vermerkt.⁴⁶⁷

Schon in Bregenz konnte die Produktion sowohl von der Regie her wie zum Teil auch schauspielerisch weder Kritik noch Publikum gänzlich überzeugen, bei der Transferierung nach Wien erwiesen sich die Schwachpunkte offensichtlich als nicht reparabel, wie aus den Besprechungen hervorgeht, die die Wiederaufnahme im Vergleich größtenteils noch schlechter bewerteten. Joachim Bißmeier gehörte zu den wenigen Mitwirkenden, deren Leistung in den Rezensionen durchwegs positiv angesehen wurde. Seine Besetzung erscheint überhaupt an sich schon bemerkenswert: Mit dem Oliver übertrug man ihm einen zwiespältigen, vielschichtigen Charakter, dem noch dazu ein Bruch innewohnt, eine Figur, die er in diesem Ausmaß an der Burg bislang noch nicht zu spielen bekommen hatte. Die Rollen der vorangegangenen Saison waren wiederum hauptsächlich kleine bzw. nicht sehr anspruchsvolle Partien gewesen, allerdings hatte er mit dem Kleinen Mönch die erste Gelegenheit gehabt, sich zu profilieren, so gesehen kann Oliver als weiterer Schritt in diese Richtung betrachtet werden. Mit seiner ersten „eigenen“ Shakespeare-Rolle war gewissermaßen auch der (Haupt-)Weg für die noch kommenden Figuren aus dessen Repertoire vorgegeben: Mit Ausnahme des Lysander aus dem „Sommernachtstraum“ verkörperte er mit dem Angelo in „Maß für Maß“ und dem Jago in „Othello“ immer die negativen Helden, deren Marginalität jedoch konträr zu Oliver bis zum Schluss bestehen bleibt.

Durch die nächste Partie erhielt das Rollenspektrum erneut eine weitere Richtung, zugleich bedeutet sie die erste der oben angesprochenen Stufen, indem sie am Anfang einer Reihe von Figuren stand, die grob gesprochen zum komischen Personal der Stücke gehören. Bei Ambrose Kemper aus Thornton Wilders der Nestroy-Posse „Einen Jux will er sich machen“ nach-

⁴⁶⁷ Kleines Volksblatt, 23.7.1967, S. 7.

empfundenem Stück „Die Heiratsvermittlerin“, im Original dem Künstler August Sonders, dem Geliebten von Zanglers Nichte entsprechend und als solcher auch von Wilder beibehalten, kommt nun erstmals die durch die Ereignisse ausgelöste komische Wirkung zum Tragen. Er versucht, seine Liebste zur Flucht zu überreden, was ihm letztlich mit Hilfe der titelgebenden Dolly Levine auch gelingt, allerdings nicht ohne Komplikationen bleibt. Das unbeholfene Verhalten der beiden Liebenden, vor allem das der betont auf Anständigkeit pochenden Ermengarde, erzielt eine lächerliche Wirkung, so schleppt Ambrose, der schon bald entnervt auf ihre gezierte Art reagiert, immer das Gepäck hinter ihr her; dementsprechend missmutig erschien auch Joachim Bißmeiers Darstellung.⁴⁶⁸ Ambrose ist jedoch keine komische Figur an sich, er reagiert mitunter sehr ernst und wird erst aufgrund des Benehmens seiner Geliebten aus der Fassung gebracht. Komik entwickelt sich durch ihn auch in jener Szene, als er und der Handlungsgehilfe Cornelius Hackl, von Ermengardes Tante jeweils für den Anderen gehalten, einander gegenüberstehen. Angesichts der schwächeren Position des Liebespaars im Reigen der sich ergebenden Paarungen konnten Joachim Bißmeier und Ulli Fessl laut Kritiken diesem Manko entgegenhalten, wobei von den beiden Rollen die des Ambrose die ergiebigere darstellt. Auch das Kostüm Joachim Bißmeiers spricht für sich, das ganz einem Malerbohemien mit entsprechender schräg sitzender Kappe nachempfunden war. In dieser Produktion stand er nach „Leben des Galilei“ zum zweiten Mal gemeinsam mit Ernst Anders auf der Bühne, der, wie bereits angesprochen, den Cornelius Hackl spielte.

Ebenfalls vom Gedanken einer Flucht mit der ihm versagten Geliebten bestimmt ist die bereits erwähnte Mini-Partie des van Groning in „Der Unbedeutende“. Dieser Auftritt in der Inszenierung Leopold Lindbergs blieb Joachim Bißmeiers einziger in einem Nestroy-Stück am Burgtheater, auch hatte er nur eine sehr kleine Szene mit Heinrich Schweiger gleich am Beginn zu spielen, wo er auf seine Hermine wartet, um mit ihr zu fliehen. Die unterhaltsame Note erzielte er im Gegensatz zu Ambrose Kemper diesmal aber nicht aufgrund der Geschehnisse und seiner Reaktion darauf, sondern durch seine Diktion. Die niederländische Herkunft der Figur wurde sehr genau genommen, die Sprache kam einem unverständlichen Gemisch aus Deutsch und Holländisch gleich, wie der Fernsehaufzeichnung zu entnehmen ist.⁴⁶⁹ Der „Kurier“ ließ es sich nicht nehmen, anzumerken, er habe mit diesem Dialekt hörbar Anleihen bei Johannes Heesters genommen.⁴⁷⁰ Die bei Nestroy ohnehin wenig ergiebige Ausführung der Liebespaare findet hier gewissermaßen einen Höhepunkt, bedingt durch die Kürze des

⁴⁶⁸ Wochenpresse, 7.2.1968, S. 14, bzw. Kurier, 31.1.1968, S. 13.

⁴⁶⁹ „Der Unbedeutende“, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater 1969 (00h:02m).

⁴⁷⁰ Kurier, 14.10.1968, S. 7.

Einsatzes, dennoch hielt die „Wiener Zeitung“ fest, die Darstellung sei überzeugend gelungen⁴⁷¹, im „Express“ fand sich Joachim Bißmeier trotz der Kleinheit seiner Rolle bei denjenigen, die, nach den Hauptpersonen, unter den vielen Mitwirkenden stellvertretend für den Erfolg des Abends genannt wurden⁴⁷².

Innerhalb der oben erwähnten Stufe vollzog sich mit der Partie des Cherubin aus Beaumarchais’ „Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro“ ein Bruch. Am stärksten von allen hier erwähnten Figuren den Wirren der Liebe ausgeliefert, bestimmen die aufkeimenden Gefühle und die Zuneigung zur Gräfin das Verhalten des jungen Mannes und geben ihm mit seinem unstillbaren Sehnen nach dem Weiblichen eine skurrile Note, die durch die Verkleidung als Mädchen, um den Hochzeitsfeierlichkeiten des Grafen unerkannt beiwohnen zu können, eine Steigerung erhält. Der spätere Burgtheaterdirektor Gerhard Klingenberg beging mit dieser Aufführung sein Hausdebüt, als Figaro und Susanne waren Heinz Reincke und Inge Konradi zu sehen sowie Sonja Sutter und Klausjürgen Wussow in den Rollen von Gräfin und Graf Almaviva. Rein altersmäßig scheint die Besetzung Joachim Bißmeiers nicht mehr ganz passend, da er damals bereits 32 Jahre alt war, eine Tatsache, die auch in einigen Kritiken angemerkt wurde. Die Fotos der Inszenierung geben jedoch den Eindruck wieder, dass vom Äußeren her diesbezüglich keine Diskrepanz bestand, was mitunter den für diese Rolle gekräuselten Haaren zugeschrieben werden kann. Einerseits verzeichneten die Rezensionen, es wäre ihm zweifelsfrei gelungen, die Nöte und das Gehabe eines Jugendlichen an der Grenze zum Erwachsenwerden glaubhaft zu machen, wie es etwa die „Wiener Zeitung“ berichtete:

„[...] er ist ein echter, tollpatschiger Junge, halb noch ein großes Kind, halb schon Mann. Man muß ihn gerne haben. Das ist etwas anderes als Liebe und genau der richtige Ton im verwirrenden Spiel.“⁴⁷³

Einen gänzlich konträren Eindruck gewann andererseits die „Wochenpresse“, die dies allerdings nicht auf die Person des „hochbegabten Joachim Bißmeier“ zurückführte, sondern ausschließlich dem Versagen der Personenführung durch den Regisseur ankreidete.⁴⁷⁴

Skurrilität kennzeichnet auch jene beiden bereits angesprochenen Figuren, die am meisten von allen komischen Rollen an sich entsprechen, und die Joachim Bißmeier interessanterweise in ein und derselben Spielzeit, 1969/70, erhalten hat. Jede der Figuren bezieht ihre komische

⁴⁷¹ Wiener Zeitung, 15.10.1968, S. 5.

⁴⁷² Express, 14.10.1968, S. 5.

⁴⁷³ Wiener Zeitung, 22.11.1968, S. 6.

⁴⁷⁴ Wochenpresse, 27.11.1968, S. 17.

Wirkung aus einem anderen Grund: Während es bei Don Juan aus „Don Gil von den grünen Hosen“ die Schwächlichkeit eines gekränkten Galans ist, überwiegt bei Parmeno in „Celestina“ die Derbheit.

Don Juans Funktion innerhalb des Stücks entspricht der des eifersüchtigen, aber unbeholfenen Liebhabers, der seine Inés an die als Don Gil verkleidete Doña Juana verloren hat und nun alles daran setzt, sie zurück zu gewinnen. Er beschließt daraufhin, seinen „Rivalen“ zu töten und spricht wiederholt großspurig von seinem Vorhaben, bei einer Begegnung mit Don Martín, der sich ebenfalls für Don Gil ausgibt, greift er diesen jedoch nicht an, sondern belässt es dabei, ihm mehrmals zu sagen, er werde ihn fertigmachen. Als Juan dann im Duell mit der kostümierten Doña Juana auch noch von einer Frau besiegt wird und am Arm verwundet glaubt, er müsse an dieser Verletzung sterben, gleitet der Charakter vollends ins Lächerliche.

„Don Gil von den grünen Hosen“ wurde als Beitrag für die Bregenzer Festspiele 1969 von Franz Reichert inszeniert und zu Beginn der neuen Saison ins Akademietheater übernommen. Für Joachim Bißmeier bedeutete Don Juan die erste wirklich komische Figur, die er an der Burg verkörperte. Sie geriet ihm laut „Wiener Zeitung“ zu „einer gelungenen Studie eines eifersüchtigen Schwächlings“⁴⁷⁵, mit der er eine echte und urkomische Wirkung erzielt habe.⁴⁷⁶ Auf einen anderen Aspekt seiner Darstellung wiesen Ulf Birbaumer in den „Salzburger Nachrichten“ und György Sebestyén in der „Kronen Zeitung“ hin: Beide sahen darin nicht das rein unterhaltende Element, sondern erkannten vielmehr eine tragikomische Komponente, auf die Letzterer auch ein Jahr später anlässlich der Premiere von „Michael Kramer“ erneut einging.⁴⁷⁷

Sebestyén sah diese zusätzliche Dimension auch in der Gestaltung des Parmeno, die für ihn Unheimliches erahnen ließ.⁴⁷⁸ Dieses nicht näher definierte Unheimliche kann seinen Ursprung in der Wandlung haben, die die Rolle vom treuen, schüchternen Diener hin zum habgierigen Gauner macht. Parmeno setzt zunächst vergeblich alles daran, um seinen jungen Herrn Calisto vor den Fängen der Kupplerin Celestina zu bewahren. Als sie versucht, ihn für sich zu gewinnen, widersteht er zwar zunächst, sieht letztendlich aber ein, dass nach dem Mund zu reden ihn bei seinem Herrn weiter gebracht hätte. Celestina nutzt seine Liebe zu ei-

⁴⁷⁵ Wiener Zeitung, 29.7.1969, S. 6.

⁴⁷⁶ Express, 29.7.1969, S. 7.

⁴⁷⁷ Salzburger Nachrichten, 28.7.1969, S. 4, bzw. Kronen Zeitung, 3.9.1969, S. 8.

⁴⁷⁸ Kronen Zeitung, 5.6.1970, S. 8.

nem ihrer Mädchen aus und führt ihm diese zu, womit seine Gegenwehr und damit sein reines Gewissen endgültig gebrochen sind. Gemeinsam mit der Kupplerin und seinem Dienerkollegen Sempronio gilt sein Interesse nun, aus Calistos Verliebtheit Profit zu schlagen, was schließlich in der Ermordung Celestinas mündet, die ihren Kompagnons die Auszahlung des vereinbarten Anteils verweigert, wofür die beiden gehängt werden. Das Skurrile der Rolle zeigt sich hier am Beginn, bevor sich der Bruch vollzieht, in der Schüchternheit Parmenos.⁴⁷⁹ Als intrigante Diener konnten Joachim Bißmeier und Peter P. Jost in der Partie des Sempronio dadurch punkten, dass sie mit ihren Commedia-Späßen der „klassischen Harlekinade“ aufgrund „ihrer persönlichen Gaben Unverbrauchtes“ hervorbrachten.⁴⁸⁰

Auf diese drei skurril-komischen Rollen folgte wiederum eine andere Figurengruppe. Mit ihr stand nun die Liebespaarkonstellation im Zentrum, sowohl in unterhaltsamer wie ernster Weise, wobei jeder Charakter eine Abstufung repräsentierte. Gleich die erste Partie, jene des Lysander im „Sommernachtstraum“, bedeutete einen Grenzfall. Wiederum findet sich das Motiv der Flucht, weil Hermias Vater der Heirat nicht zustimmen will. Lysander entspricht keiner komischen Figur an sich, er wird es vielmehr durch die Verwechslung Pucks und die daraus resultierenden Liebesverwirrungen, wobei auch hier eine wichtige Komponente darin besteht, dass der Zuschauer im Gegensatz zu den Mitwirkenden des Bühnengeschehens über alles Bescheid weiß. In dieser Partie war Joachim Bißmeier der unmittelbare Rollennachfolger von Ernst Anders, der den Part zehn Jahre zuvor gespielt hatte und nun den Flaut darstellte.

Das große Manko der Aufführung unter der Regie Gerhard Klingenberg lag in der Desillusionierung der Handlung und dem Versuch, Shakespeare neu zu positionieren. Klingenberg hatte, wie bereits erwähnt, eine eigene gekürzte Fassung erstellt, in der er den Szenen der Handwerkleute den Vorrang gab und versuchte, der Traumsphäre ihre Magie, die Zwischen töne zu nehmen. Dies hatte auch zur Folge, dass er die vier Liebenden mit zielbewusstem, „modernem“ Verhalten statt romantischen unbedarfsten Tönen ausgestattete, so blieb es zwischen Hermia und Lysander nicht bei der Andeutung der (erotischen) Gefühle, sondern sie wurden gleich zu Beginn durch Sich-auf-dem-Boden-Wälzen ausgedrückt, womit die Ebene von nur im Schutz der Verwirrtheit Erlaubtem verschwand.⁴⁸¹ Dieser Umstand des Versuches,

⁴⁷⁹ Wiener Zeitung, 5.6.1970, S. 5.

⁴⁸⁰ Wochenpresse, Nr. 23/1970, 10.6.1970, S. 18.

⁴⁸¹ Volksblatt, 22.9.1970, S. 7.

gegen das Stückklischee zu arbeiten, erfuhr umso mehr Bedauern, als die jungen Paare rein vom Schauspielerischen her überzeugen konnten.⁴⁸²

Pjotr in Alexander Ostrowskis „Der Wald“ stellte seit Oliver in „Wie es euch gefällt“ die erste Komödienfigur dar, die keine unterhaltende Funktion erfüllte. Joachim Bißmeier spielte diese Partie 1971 unter der Regie von Jaroslaw Dudek, neben ihm zählten unter anderem noch Käthe Gold als Raissa sowie Walther Reyer und Günther Haenel als das Schauspielerduo zur Besetzung. Im Gegensatz zu den oben angeführten Charakteren ist nun nicht der Vater des Mädchens, sondern jener Pjotrs gegen die Verbindung, in die er nur für eine hohe Mitgift einwilligen möchte. Der Gedanke an eine Flucht kommt auch hier kurz zur Sprache, wird aber wieder verworfen, stattdessen unternimmt Pjotr den Versuch, seinen Vater durch kontinuierliche „Bearbeitung“ zu zermürben, was ihm insofern gelingt, als dieser die geforderte Summe immer weiter heruntersetzt. Analog zu Claudio und Hero wird auch hier das junge Paar zunächst Opfer eines Winkelzuges, indem Raissa Axinja für die Verlobte ihres eigenen, wesentlich jüngeren Geliebten ausgibt, um nicht ins Gerede zu kommen. Die Gutherzigkeit ihres Neffen Gennadius, der dem Paar das zur Einwilligung des Vaters notwendige Geld, sein von Raissa ausbezahltes Erbe, überlässt, ermöglicht schließlich doch eine Heirat.

Pjotr erscheint nicht als entflammter Liebhaber, sondern vielmehr wie ein nüchterner, beinahe emotionsarmer Mann, der mitunter sehr egoistisch reagiert und nur seinen eigenen Schmerz sieht. Die Inszenierung erlaubte es Joachim Bißmeier und Sylvia Lukan als Axinja auch, die „verliebte Gartenlaubenromantik nebst Verzweiflung“ ihrer Rollen weitestmöglich vom Klischeecharakter zu befreien⁴⁸³ und ihnen eine Anmut von unheimlicher Färbung zu verleihen.⁴⁸⁴

Gänzlich konträr dazu präsentiert sich Cléonte in Molières „Der Bürger als Edelmann“. Zu Beginn entspricht er dem glühend, aber verzweifelt Liebenden, da seine Angebetete Lucile bei einer zufälligen Begegnung ihren Blick von ihm abgewendet hat, was er als Verrat auslegt, sie jedoch wegen der Begleitung durch eine strenge Tante tun musste. Nach Aufklärung des Missverständnisses hält Cléonte nun bei ihrem Vater, Herrn Jourdin, um ihre Hand an, der sie ihm mit der Begründung verweigert, er sei kein Edelmann. Cléontes Diener Covielle ersinnt daraufhin eine Täuschung mittels Verkleidung als Sohn eines Großtürken, der Jourdin prompt

⁴⁸² Die Presse, 21.9.1970, S. 4.

⁴⁸³ Wiener Zeitung, 8.4.1971, S. 6.

⁴⁸⁴ Kronen Zeitung, 8.4.1971, S. 12.

aufsitzt und so in die Heirat der Tochter mit dem vermeintlichen Herrscherspross einwilligt. Diese Art der List erschien in den Komödien des 17. Jahrhunderts als probates Mittel, dem Faible für Maskeraden der damaligen Zeit gerecht zu werden. Die Figur des Liebhabers, der zumeist mit Hilfe seines Bediensteten in der Maske eines dem Vater oder Vormund der Geliebten genehm erscheinenden potentiellen Schwiegersohns diesen täuscht, um so die Hand der Tochter zu bekommen, erfüllte somit nicht nur eine unterhaltende Funktion, sondern ließ auch den Ruf des Publikums nach ausgefallenen prächtigen Kostümen zu seinem Recht kommen.

Die überzeichnete Kostümierung stellt nur ein komisches Elemente der Rolle dar. Hand in Hand mit ihr geht die Komik der Sprache, in diesem Fall ein Türkisch-Kauderwelsch, ein Aspekt, der der Rolle aber erst am Schluss des Stükkes im Zuge der Überlistung zu Eigen wird. Zudem zeigt Molière die grenzenlose, beinahe törichte Hingabe eines Verliebten, die den Gegenstand seiner Zuneigung immer in einem verklärten Licht erscheinen lässt, als erheiternden Zug auf. Cléon te bittet in seinem Liebesschmerz Covielle um Aufzählung sämtlicher schlechter Eigenschaften Luciles, um sich so darüber hinwegzuhelfen, verwandelt allerdings jeden negativen Aspekt sofort in etwas Positives. Ebenso will er unter keinen Umständen mit Lucile sprechen, tut es dann natürlich doch, und wendet sich, von ihren Erklärungsabsichten scheinbar unbeeindruckt, zum Gehen, möchte aber schließlich alles erfahren, als sie sich ebenfalls resigniert abwendet.

Jean-Louis Barrault hatte die „Ballettkomödie“ anlässlich des 300. Todestages Molières mit Josef Meinrad in der Titelrolle des Herrn Jourdain als pompöses Spektakel auf die Bühne des Burgtheater gebracht, in dessen Kielwasser sogar das Vorhangverbot aufgehoben wurde.⁴⁸⁵ Joachim Bißmeier wurde vor allem für seine Darstellung des hitzigen Liebhabers gerühmt, auf die komödiantische Seite der Rolle wies nur die „Wiener Zeitung“ hin, die berichtete, dass er und Herwig Seeböck zunächst mit der Langweiligkeit der Liebeskümmernisse zu kämpfen hatten, dann aber in der Szene als verkleidete Türken die Komik groß aufdrehen konnten.⁴⁸⁶

Nach einer Lücke von fünf Jahren, in der er keine Komödien gespielt hatte, beginnen 1978 mit der Figur des jungen Marlowe aus „Irrtümer einer Nacht oder Wie sie das Spiel gewinnt“ die größeren Komödieneinsätze Joachim Bißmeiers in zentralen Rollen, die gleichzeitig auch eine weitere Stufe auf diesem Gebiet repräsentieren. Als verbindendes Glied zwischen den

⁴⁸⁵ Die Presse, 19.2.1973, S. 5.

⁴⁸⁶ Wiener Zeitung, 20.2.1973, S. 4.

hierzu gehörenden Rollen erweist sich wiederum das Thema der Liebe, von den Charakteren her bilden die Figuren eine inhomogene Gruppe. Allerdings können die Partien zum Teil als Fortführung eines bestimmten Aspektes aus den voran beschriebenen Rollen angesehen werden.

Unter ihnen verkörpert der junge Marlowe die unterhaltsamste. Die Verhaltensform, hier bedingt durch einen ungewöhnlichen Wesenszug, stellt das komische Element dar. In ihm begiebt man der skurrilen Komponente durch einen Spleen mit einhergehender Schüchternheit bzw. Ungehobeltheit wieder. Der junge Mann aus gutem Haus verhält sich gegenüber Mädchen von gehobenem Stand äußerst schüchtern, er kann mit ihnen keine vernünftige Konversation führen und hat in ihrer Gegenwart den Blick stets zu Boden gesenkt. Bei Frauen, die einer ihm untergeordneten Schicht angehören wie Bedienstete, schlägt dieses Verhalten ins genaue Gegenteil um, er zeigt sich draufgängerisch und ohne Scheu bis hin zur Zudringlichkeit. Der Spagat zwischen diesen beiden Extremen sowie die dahinter steckende Verzagtheit ob dieser Tatsache gelang Joachim Bißmeier „ausgezeichnet“⁴⁸⁷, wobei überwiegend die schüchterne Komponente der Charakterisierung hervorgehoben wurde. Viktor Reimann erklärte die Tatsache, dass er in den Momenten der Befangenheit besser wirkte, mit einer eigenwilligen Beobachtung: Er vermeinte, einen Komplex wahrgenommen zu haben, der es ihm verwehre, dieselbe hemmungslose Spielfreude an den Tag zu legen, wie es etwa Klausjürgen Wussow in der Rolle des mitgereisten Freundes Marlowes tat.⁴⁸⁸

Hinzuzufügen ist hierbei, dass Joachim Bißmeier für diese Rolle zunächst gar nicht vorgesehen gewesen war, sondern sie erst bekam, nachdem der ursprünglich besetzte Michael Heltau sie zurücklegt hatte. Die Übernahme erwies sich auch insofern als wichtig, weil die Produktion die erste Zusammenarbeit mit dem Regisseur Peter Wood markierte, dessen Art zu inszenieren, so Joachim Bißmeier, ihn bei dieser ersten Begegnung zunächst noch etwas irritiert hatte.⁴⁸⁹

Ohne diese nicht geplante Übernahme wäre erst der Angelo in Shakespeares „Maß für Maß“ seine nächste Rolle in einer Komödie geworden. Bezeichnend erscheint, dass es sich hierbei, ähnlich wie schon bei Oliver in „Wie es euch gefällt“, um den negativen Helden des Stückes handelt, nur mit dem schon angesprochenen Unterschied, dass er keine Veränderung zum Gu-

⁴⁸⁷ Die Presse, 20.2.1978, S. 4.

⁴⁸⁸ Kronen Zeitung, 20.2.1978, S. 11.

⁴⁸⁹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

ten hin durchmacht, sondern der Wandel bei ihm in die gegenteilige Richtung geht: Er vollzieht sich an ihm ganz drastisch von einem nach außen hin ehrbaren und anständigen Menschen zu einem rücksichtslosen und leidenschaftsgetriebenen Vertreter der Macht. Seine Begierde nach Isabella, die bei ihm um Gnade für ihren der Verführung angeklagten Bruders bittet, lässt alle Wertvorstellungen verstummen und für dessen Begnadigung ihre Unschuld verlangen. Nach und nach offenbart sich nun hinter der korrekten Fassade ein schwacher, in seinen Moralvorstellungen zweifelhafter Mann, der bereits wegen einer zu geringen Mitgift eine Verlobung aufgelöst hatte.

Die Option, Joachim Bißmeier auch als Erstbesetzung in komischen Rollen einzusetzen, schien trotz „Irrtümer einer Nacht“ somit offensichtlich nicht erwägenswert. Dennoch kann die Betrachtung mit der Rolle des Angelo als logische Konsequenz betrachtet werden, da sie in die Reihe der innerlich zerrissenen und gescheiterten Charaktere passt. Die Schlechtigkeit Angelos, die erst durch die Übernahme der Machtbefugnisse ihren Lauf nimmt, resultiert aus seinem Kapitulieren vor der eigenen Begierlichkeit, was Joachim Bißmeier in einer „*facettenreichen Studie dieses Law-and-Order-Typus und mit sich selbst ringenden, verklemmten Puritaners*“ zeigte.⁴⁹⁰ Als finsterer asketischer Mann durchläuft er das Stück, bis ihm am Schluss der Tod die größere Erlösung wäre als die Gnadenbezeugung des Herzogs.⁴⁹¹

Die Besetzung als Angelo hatte aber noch einen weiteren Aspekt, der über eine weitere Zusammenarbeit mit Regisseur Adolf Dresen entscheiden sollte. Nach „Maß für Maß“ wollte Dresen unbedingt „Hamlet“ mit Joachim Bißmeier in der Titelpartie realisieren, was allerdings daran scheiterte, dass bei einer eventuellen Inszenierung die Rolle über eine entsprechende Vertragsklausel automatisch Klaus Maria Brandauer zugesichert war.⁴⁹²

Ein Getriebener der Liebe ist auch Jupiter in Heinrich von Kleists „Amphitryon“. Er steht für die Fortsetzung der Liebhaberrolle mit Beinhaltung der Komik, sein Verlangen nach Alkmene hat ihn die Gestalt des im Krieg befindlichen Feldherrn annehmen lassen, dessen überraschende Rückkehr das Verwirrspiel auslöst. Alkmenes eheliche Treue und ihre stete Beteuerung, den Gatten dem Gott vorzuziehen und die Nacht ungeschehen machen zu wollen, lassen Jupiter jedoch schon bald sein Erscheinen bereuen. Nach „Die Schwärmer“ und „Tryptichon“

⁴⁹⁰ Salzburger Nachrichten, 22.12.1980, S. 8.

⁴⁹¹ Die Presse, 22.12.1980, S. 4 bzw. Kurier, 21.12.1980, S. 13.

⁴⁹² Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010. Im Dezember 1985 gelangte das Stück schließlich mit Brandauer als Hamlet unter der Regie von Hans Hollmann an der Burg zur Premiere.

war „Amphitryon“ die dritte Zusammenarbeit mit dem Regisseur Erwin Axer. Axers Interpretation des Klassikers wurde als mitunter zu uneinheitlich aufgenommen. Joachim Bißmeier selbst empfand vor allem die Ausstattung von Eva Starowieyska eher hinderlich, er und Wolfgang Hübsch in der Rolle des Amphitryon hatten eine goldene Rüstung zu tragen, die zwar optisch Eindruck machte, aber nicht ganz zu Kleist und Bißmeiers eigener Rollenauffassung passte, da er in Jupiter einen freien Geist sah.⁴⁹³ Die Personenführung stellte generell einen großen Schwachpunkt der Aufführung dar, von den Mitwirkenden konnten er und Sylvia Lukan als Alkmene am meisten überzeugen, in ihren Szenen wurde der Abend berührend und die Spannung übertrug sich auf das Publikum.⁴⁹⁴ Hinzu kam, dass die Interpretation weitgehend eine unterhaltsame Wirkung eingebüßt hatte, die nur noch streckenweise spürbar war. So wirkten Jupiters Bemühungen um Alkmene nur zeitweilig komisch und weniger zum Lächeln anregend denn imponierend.⁴⁹⁵

Als letzte Produktion der Direktion Benning gelangte Ende der Spielzeit 1985/86 Arthur Schnitzlers „Komödie der Worte“ zur Premiere. Wie auch „Professor Bernhardi“ läuft dieses aus drei Einaktern bestehende Werk unter der Bezeichnung Komödie, ohne offensichtlich eine zu sein. Schnitzler thematisiert die Konsequenzen einer außerehelichen Beziehung aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Mit dieser Produktion wandelte sich das Rollenbild nochmal, es lag zudem ein Schwerpunkt auf österreichischen Autoren, vor allem auf Schnitzler.

Die Inszenierung von Dieter Giesing kam bei der Presse durchwegs schlecht an, sie würde Schnitzlers Ton und die Subtilität nicht treffen und wurde als unwürdiger Abschluss der zehn Benning-Saisonen angesehen.

Joachim Bißmeier verkörperte in allen drei Szenen die Hauptrollen. In „Stunde des Erkenntnisses“ spielte er den Arzt Karl Eckold, der nach der Hochzeit der gemeinsamen Tochter aus Rache seine Frau informiert, die ganze Zeit von ihrem zehn Jahre zurückliegenden Verhältnis gewusst zu haben und nur wegen des Kindes bei ihr geblieben zu sein. Erschüttert über diese Erkenntnis trennt sie sich gemäß seines Wunsches von ihm.

Ebenfalls um einen Betrug seitens der Frau geht es in „Das Bacchusfest“. Der – selbst untreue – Schriftsteller Felix Staufner will aber im Gegensatz zu Eckold seine Ehe retten und setzt

⁴⁹³ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁴⁹⁴ Arbeiter-Zeitung, 17.5.1982, S. 13.

⁴⁹⁵ Die Presse, 17.5.1982, S. 4 bzw. Wiener Zeitung, 18.5.1982, S. 4.

sein Wissen um die Liebschaft gezielt ein, dieses Ziel zu erreichen. Er gibt seinem Rivalen zu verstehen, dass er eine Trennung nicht dulden wird und kann dank seiner Redegewandtheit die geplante gemeinsame Abreise der beiden verhindern, der Liebhaber fährt alleine ab.

Ganz anders legte Schnitzler im Vergleich die Rolle des Konrad Herbot aus dem mittleren Einakter „Große Szene“ an. Hier ist er es, der zahlreiche Affären gehabt, weshalb seine Frau ihn verlassen hat. Er tischt dem Gemahl seiner ehemaligen Geliebten eine Geschichte auf, die die beiden für den Fall gemeinsam ersonnen haben, dass die Affäre ans Licht kommen sollte. Gegenüber seiner Frau, die sich zu einer Versöhnung überreden ließ, da die Schauspielkunst ihres Mannes unter der Trennung litt, brüstet sich Herbot mit der gekonnten und glaubwürdigen Vermittlung der Geschichte, woraufhin sie angewidert von endgültiger Trennung spricht. Da er eine wichtige Vorstellung jedoch nur in ihrem Beisein spielen will, gibt sie erneut nach, Herbot geht zufrieden auf die Bühne.

Die letztgenannte Rolle repräsentierte mit ihrer Theatralik und Extrovertiertheit eine Figur, die dem Typ entgegengesetzt war, mit dem Joachim Bißmeier in Verbindung gebracht wird. Die ruhige und vor allem eloquent überlegene Art, die Staufner aufbringt, um seinen Rivalen aus dem Spiel zu werfen, passte hingegen wieder. Bei der Presse wurde aber wurde seine Gestaltung des Karl Eckold in „Stunde des Erkennens“ am meisten hervorgehoben. Hier entsprechen die Distanziertheit der Figur und ihre beherrschte, in sich gekehrte Art, die das Schweigen über eine so lange Zeit durchhält, dem typischen Bild.

„[...] während Joachim Bißmeier als ihr Gatte in wirkungsvoller Beherrschung die verletzte Eitelkeit und angemäßte Selbstgerechtigkeit dieses Moralisten von eigenen Gnaden zu vermitteln weiß [...]“⁴⁹⁶

Als einzige nicht von Schnitzler stammende Figur folgte die Partie des Hechingen in Hofmannsthals „Der Schwierige“. Zwischen ihr und den drei Rollen der „Komödie der Worte“ lag wiederum ein relativ großer zeitlicher Abstand von fünf Jahren. Durch sie fanden nun die tragikomischen Charaktere eine Fortsetzung, die sich schließlich in Joachim Bißmeiers letzter Burgtheaterrolle, dem Martin in Lars Noréns „Nacht, Mutter des Tages“, ihren Höhepunkt erreichte. In der wenig geglückten Inszenierung Jürgen Flimms bei den Salzburger Festspielen 1991, die im Herbst nach Wien transferiert wurde, mussten die Schauspieler gegen ein Regiekonzept ankommen, das am Versuch scheiterte, Hofmannsthals Drama vom Ton und der At-

⁴⁹⁶ Wiener Zeitung, 24.6.1986, S. 4.

mosphäre der untergehenden Aristokratie loszumachen. Die Kritik in der „Wochenpresse“ bedauerte dies umso mehr, als mit den aufgebotenen Darstellern ein für das Stück ideales Ensemble zur Verfügung stand, das bei entsprechender Führung dieses Umstands nicht nur angedeutungsweise gerecht werden würde, Joachim Bißmeiers Hechingen hätte beispielsweise bewiesen, dass die Rolle nicht nur als Witzfigur gespielt werden müsse.⁴⁹⁷ Es ist dies zudem die dritte und letzte Figur, in der Joachim Bißmeier der unmittelbare Nachfolger von Ernst Anders war, der den Hechingen 13 Jahre zuvor gespielt hatte.

Den Abschluss der Komödienrollen bildete der Dr. Pflugfelder in Arthur Schnitzlers „Professor Bernhardi“, den Joachim Bißmeier 2015 übernahm. Es handelt sich um keine komische Figur, vielmehr um einen der raren Lichtblicke inmitten des intriganten und selbstgefälligen Personals des „Elisabethinums“. Er zählt zu Bernhardis wenigen Unterstützern und versucht, die gegen diesen aufgebrachten Kollegen von der lauteren Absicht Bernhardis zu überzeugen. Seine Bemühung, die als Religionsstörung angesehene Weigerung, einen Priester ins Zimmer einer Sterbenden zu lassen, fallen jedoch auf keinen fruchtbaren Boden. Die Figur des Dr. Pflugfelder fügt sich im Kontext der Chronologie betrachtet mit ihrer loyalen Art an den treu ergebenen Gloster an, wie bei diesem und auch Nagg in „Endspiel“ wird – auf einer anderer Ebene und in anderer Konsequenz – das Scheitern zum Thema.

Von den Stücken her fällt auf, dass Joachim Bißmeier hauptsächlich in älteren Komödien mitgespielt hat. Einzig „Die Heiratsvermittlerin“ stammt von einem zeitgenössischen Autor, „Der Schwierige“ und die „Komödie der Worte“ aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alle anderen Werke wurden in früheren Epochen verfasst. Das älteste, „Celestina“, zählte zum Zeitpunkt der Premiere 1970 bereits 470 Jahre. Neben den um 1600 entstandenen Dramen Shakespeares waren die übrigen Stücke in etwa gleichmäßig aufgeteilt, grob unterteilt „Don Gil von den grünen Hosen“ und „Der Bürger als Edelmann“ aus dem 16., „Irrtümer einer Nacht“ und „Der tolle Tag“ aus dem 17. sowie „Amphytrion“, „Der Bauer als Millionär“, „Der Unbedeutende“ und „Der Wald“ aus dem 18. Jahrhundert.

⁴⁹⁷ Wochenpresse, Nr. 31/1991, 1.8.1991, S. 54.

5.3.3. Moderne und zeitgenössische Stücke

Ein knappes Viertel der Rollen am Burgtheater waren Einsätze in Dramen, die aus der modernen bzw. zeitgenössischen Literatur der jeweiligen Zeit stammen. Unter modern sind Werke jener Autoren zu verstehen, deren Schaffen zwar ins 20. Jahrhundert fiel, die aber zum Zeitpunkt der Aufführung an der Burg bereits verstorben waren. Der Fokus lag dabei auf Werken aus dem deutschsprachigen, englischsprachigen und slawischen Raum. Erstere waren am öftesten vertreten, der Bogen spannte sich von Thomas Bernhard über Günter Grass bis Max Frisch, von der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind noch Gerhart Hauptmann und Bertolt Brecht zu nennen. Auf die englischsprachigen Schriftsteller wird im Folgenden noch detailliert eingegangen, bei den slawischen Stücken bildeten Václav Havel und Pavel Kohout den Schwerpunkt.

Die Stücke finden sich von der Direktion Haeusserman an, wobei ab der Ära Hoffmann die größeren Rollen einsetzten und Joachim Bißmeier schließlich unter Benning die meisten Stücke und Hauprollen spielte.

Nachstehend soll nun auf die wichtigsten Rollen eingegangen werden, die Joachim Bißmeier auf dem Gebiet der modernen und zeitgenössischen Dramatik verkörperte. Hierbei handelt es sich vor allem um zwei Gruppen, Partien englischsprachiger Autoren und Partien aus den Werken Botho Strauß'. Da es zu Überschneidungen mit bereits erwähnten Figuren kommt, werden diese nur mehr oberflächlich, sofern erforderlich, im Kontext der Entwicklung angeprochen.

5.3.3.1. Englischsprachige Autoren

Die Stücke aus dem englischsprachigen Raum beinhalten sowohl Dramen vom europäischen als auch US-amerikanischen Sektor. Insgesamt gab es acht Autoren aus dem englischsprachigen Raum, in deren Stücken Joachim Bißmeier wichtige Rollen verkörperte, davon vier US-Amerikaner – Eugene O'Neill, Edward Albee, Arthur Miller und Tennessee Williams –, zwei Briten, Tom Stoppard und Harold Pinter, sowie ein Ire, Samuel Beckett. Die Partie des Ambrose Kemper in Wilders „Die Heiratsvermittlerin“ wurde bereits angesprochen, in „Hadrian VII.“, einem Stück des britischen Autors Peter Luke über einen fiktiven Papst mit Josef Meinrad als Pontifex, spielte Joachim Bißmeier 1970 eine kleinere Rolle. Mit Ausnahme von

Eugene O'Neill spiegelte sich hier die Elite der zeitgenössischen Theaterliteratur dieser Länder wider. Obwohl O'Neill bereits 1953 verstorben ist, finden die beiden Werke, die Joachim Bißmeier an der Burg gespielt hat, hier Erwähnung, da sie sowohl wichtige Rollen darstellen als im Zusammenhang mit den anderen US-amerikanischen Dramatikern eine inhaltliche Verbindung ergeben. Zudem fanden die Premieren 1969 bzw. 1976 statt, sodass eine noch nicht allzu große zeitliche Diskrepanz bestand.

Bei den Rollen in den Werken der amerikanischen Autoren, die Joachim Bißmeier vor allem Ende der 1960er bis Mitte der 1970er spielte, stand das Zerrissene der Figuren im Vordergrund. Dies deckte sich mit dem Typus, den er zur damaligen Zeit hauptsächlich repräsentierte. Die erste, den Joel Harford in Eugene O'Neills „Alle Reichtümer dieser Welt“, verkörperte er 1969 in der Regie von Gerhard Klingenberg. Die Figur ist zu Beginn erst 29 Jahre, wirkt aber wie ein vorzeitig gealterter Mann. Joel Harford leitet die Buchhaltung des Familienunternehmens und wird von Mutter sowie Bruder aufgrund seiner kühlen, nüchternen Art als „ausgestopft“ bezeichnet und immer wieder Ziel deren Spottes. Seine unterdrückten Gefühle für seine Schwägerin lassen ihn zusätzlich unsicher und irritiert erscheinen.

Joachim Bißmeier wurde in den Kritiken durchwegs mit Begriffen wie ausgezeichnet oder hervorragend beschrieben.⁴⁹⁸ Die „Bühne“ sprach von seiner Darstellung auch als der einprägsamsten.⁴⁹⁹

Nach dem bereits besprochenen Bruder Julian in Albees „Winzige Alice“ folgte 1972 der Chris Keller in Rudolf Steinboecks Inszenierung von Arthur Millers „Alle meine Söhne“. Chris will die Freundin seines in Korea vermissten Bruders Larry heiraten, deren Vater einst für ein Verbrechen verurteilt wurde, das tatsächlich Keller senior zu verantworten hatte. Als Chris von den wahren Begebenheiten erfährt, die aus reiner Profitgier einer Reihe junger Soldaten das Leben gekostet und seinen durch Zufall darüber informierten Bruder aus Scham in den Freitod getrieben haben, kennt er kein Erbarmen und beharrt darauf, dass Keller sich stellt, dieser entzieht sich jedoch durch Selbstmord der Verhaftung.

Chris erscheint als Einziger der Familie vernünftig, er will nicht mehr durch die ständige Rücksichtnahme auf die Mutter, die das ungewisse Schicksal des älteren Sohnes zum seelischen Wrack gemacht hat, seine Pläne hintanstellen müssen. Zwar konnte er durch den ver-

⁴⁹⁸ Bühne, 7/1969, S. 6, Salzburger Nachrichten, 27.5.1969, S. 6, bzw. Volksblatt, 28.5.1969, S. 7.

⁴⁹⁹ Bühne, 7/1969, S. 6.

mögenden Vater ein materiell sorgenloses Leben führen, doch die ständige Belastung wegen des Verbleibs des Bruders haben auch bei ihm Spuren hinterlassen. Die „Kronen Zeitung“ und die „Salzburger Nachrichten“ wiesen in ihren Rezensionen auf die an der Kippe stehende Persönlichkeit hin:

„[...] Joachim Bißmeier, gespannt, beinahe überspannt, ein glaubender Tor am Rande des Wahns.“⁵⁰⁰

„[...] ein scheinbar Gesunder am Rand der Hysterie.“⁵⁰¹

Ebenfalls unter der Regie Rudolf Steinboecks und erneut mit Käthe Gold als seiner Mutter spielte Joachim Bißmeier 1975 den Edmund Tyrone in Eugene O’Neills „Eines langen Tages Reise in die Nacht“. O’Neill greift hier seine eigene Lebensgeschichte auf und stellt den kränkelnden Edmund als Alter Ego auf die Bühne. Dieser leidet unter der kaputten Atmosphäre der Schauspieler-Familie, zu der er zurück kehren musste, da er aufgrund seiner angeschlagenen Konstitution nicht mehr bei der Marine dienen konnte. Doch gerade seine Krankheit, eine Lungentuberkulose, die ihn in ein Sanatorium zwingt, kann ihm den Weg aus der Trostlosigkeit ermöglichen.

O’Neill zeichnet ein Bild völlig zer- und gebrochener Menschen: Der Vater, der aufgrund einer ärmlichen Kindheit zwar ein Vermögen angehäuft hat, vergönnt seiner Familie keinen Luxus und trinkt, der Bruder, ebenfalls Schauspieler, leidet unter dem berühmten Vater und ersäuft seinen Kummer auch im Alkohol. Die Mutter, die mit den ständigen Spannungen nicht fertig wird, ist seit Edmunds Geburt morphiumabhängig, Edmund selbst lebt aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes in dauernder Gefahr.

In den Kritiken wurde vor allem die großartige Leistung der Mitwirkenden, neben Käthe Gold Paul Hoffmann und Klausjürgen Wussow, hervorgehoben. Joachim Bißmeiers Gestaltung der Rolle konnte vor allem durch die Zurückgenommenheit punkten und somit die außen stehende Position der Figur verdeutlichen.

Vom Sujet her ähneln sich die Rollen des Chris Keller und des Edmund Tyrone. Beide sind in der Tristesse ihrer Familien gefangen und brechen schließlich aus dem vor der Umwelt wohlkaschierten Lügengerüst aus, allerdings erst, als ihnen ein Anstoß die Möglichkeit dazu eröff-

⁵⁰⁰ Kronen Zeitung, 1.4.1972, S. 12.

⁵⁰¹ Salzburger Nachrichten, 1.4.1972, S. 5.

net. Aus eigener Kraft wären sie der Familienhölle nicht entkommen, zu der sich die Verwirklichung des „Amerikanischen Traums“ durch die Väter entwickelt hat.

Die letzte Rolle, jene des Gooper in Tennessee Williams „Die Katze auf dem heißen Blechdach“ 1981 unter Regie Adolf Dresens, wirkt im Vergleich zu den anderen Rollen zunächst oberflächlicher und weltgewandter, doch auch ihr hat das Familiengeflecht verborgen gehaltene Wunden zugefügt. Obwohl der Erstgeborene, hat er zeitlebens unter der Bevorzugung seines jüngeren Bruders Brick gelitten. Als Ausgleich will er nun durch den abzusehenden Tod von „Big Daddy“ das Erbe sichern und offenbart seiner Mutter schonungslos die Wahrheit über dessen Gesundheitszustand, doch sein Verhalten macht ihm nur noch deutlicher bewusst, wie wenig er gegenüber Brick gilt. Versuche, sich und seinen Gefühlen letztendlich doch Gehör zu verschaffen, verklingen im Nichts.

Trotz des beruflichen Erfolges und einer florierenden Familie – erneut das Leben des „Amerikanischen Traums“ sowohl durch Big Daddy als auch Gooper selbst – tritt wie bei den vorangegangenen Figuren eine Zerrissenheit zutage. Gooper ist ebenfalls ein Opfer seines Elternhauses, ähnlich Joel Harford stellt er den ungeliebten Außenseiter dar. Die Rolle bedeutet für Joachim Bißmeier insofern ein Abweichen von bisherigen Charakteren, da sie derber und auch berechnender agiert. Dieser Umstand wurde beispielsweise von der „Presse“ aufgegriffen:

„[...] hinreißend [...] ebenso Joachim Bißmeier, auch er ganz ungewohnt, als etwas schleimiger, kleinkarrierter Pedant [...]“⁵⁰²

Mit ihrer scharf kalkulierenden Art fügt sie sich zudem auch in die noch zu erläuternden rücksichtslosen Partien ein, die konsequent ihr Ziel verfolgen.

Dieser Opferstatus steht kennzeichnend für die Charaktere der US-amerikanischen Gegenwartsliteratur. Bis auf Bruder Julian hat er seinen Ursprung in den familiären Verhältnissen, aus denen die Figuren als geschlagene Männer hervorgehen. Julian hingegen wird einerseits zum Opfer seiner eigenen Zweifel und Zwiespaltes, gleichzeitig aber von den anderen für deren Zwecke missbraucht und schließlich seinem Schicksal überlassen. Interessant erscheint, die Familienkonstellation betreffend, dass es sich in allen Fällen um die selbe Zusammensetzung handelt. Alle Kernfamilien bestehen aus vier Personen, den Eltern und immer zwei Söhnen, von denen einer im Zentrum steht.

⁵⁰² Die Presse, 17.4.1981, S. 4.

Ende der 1970-er Jahre begann für Joachim Bißmeier eine wichtige Zusammenarbeit mit dem englischen Regisseur Peter Wood, der ihn nun in Stücken der britischen Gegenwortsdramatiker Harold Pinter und vor allem Tom Stoppard einsetzte. Einen Stoppard, „Rosenkrantz und Güldenstern“, hatte Joachim Bißmeier bereits 1967 gespielt, allerdings war seine Rolle des Horatio nur auf einen kurzen Auftritt am Schluss beschränkt.

Nach der ersten gemeinsamen Inszenierung „Irrtümer einer Nacht“ übertrug Wood ihm den Robert in der deutschsprachigen Erstaufführung von Pinters „Betrogen“ am Akademietheater mit Sonja Sutter und Karlheinz Hackl als Partner. Pinter rollt die Dreiecksbeziehung zwischen Robert, seiner Frau Emma und seinem besten Freund Jerry von hinten auf. Am Anfang steht das Ende der Affäre Emmas und Jerrys, am Schluss deren Beginn. Robert, der Emma selbst jahrelang betrogen hat, nimmt die Beziehung der beiden mit dem typischen britischen Understatement knapp zur Kenntnis, während er Anderes kompensierend zerredet. Die Fassade muss gewahrt werden, auch, als Jerry mit ihm über den stattgefundenen Seitensprung reden will und Robert dabei das Scheitern seiner Ehe erwähnt. Ebenso bezeichnend erscheint, dass er die Freundschaft zu Jerry über seine Beziehung zu Emma stellt, was er ihr auch ins Gesicht sagt.

Die Presse bedachte die Leistung Joachim Bißmeiers mit durchwegs hervorragenden Kritiken:

„Wie Pinter zu spielen ist, beweist geradezu atemberaubend Joachim Bißmeier als Ehemann und Verleger. Hier wird eine Figur bis in die feinsten Nuancen durchgestaltet, hier werden innere Vorgänge spürbar gemacht, hier hat jeder Satz seine Funktion, seine Signalwirkung, seinen logischen Ausdruck. Aber immer ist es der Mensch, eine zutiefst heutige Figur, die in ihren Verstrickungen gezeigt wird.“⁵⁰³

Vor allem auch die Art und Weise, wie er die trockene englische Art perfekt wiedergab, spiegelte sich in den Besprechungen wider.⁵⁰⁴ Die „Wochenpresse“ befand zudem, ihm würde nach dieser ideal-britischen Darstellung zumindest der Hosenbandorden gebühren.⁵⁰⁵

Eine Auszeichnung wurde Joachim Bißmeier auch tatsächlich zuteil: Im September 1979 erhielt er für die Gestaltung des Robert die Kainz-Medaille.

Die beiden folgenden Stoppard-Rollen unterschieden sich gänzlich voneinander. Während der Henry in „Das einzig Wahre“ 1984 mit seiner reservierten Art an Pinters Robert anschloss,

⁵⁰³ Die Presse, 19.12.1978, S. 5.

⁵⁰⁴ Wochenpresse, Nr. 51/52, 20.12.1978, S. 13, Kurier, 19.12.1978, S. 23, Kronen Zeitung, 19.12.1978, S. 17.

⁵⁰⁵ Wochenpresse, Nr. 51/52, 20.12.1978, S. 13.

spielte Joachim Bißmeier als Richard Wagner in „Night and Day“ vier Jahre zuvor einen für ihn ungewohnten Charakter. Wagner repräsentiert den Typ des ehrgeizigen Reporters, der für einen Exklusivbericht über Zusammenstöße zwischen Militär und Rebellen eines afrikanischen Landes alles tut, nachdem ein unbekannter Kollege ihm die letzte große Story vor der Nase weggeschnappt hat. Durch Zufall trifft er auf diesen Kollegen, dem gegenüber er ausfallend wird, und der ihn so lange provoziert, bis Wagner fast handgreiflich wird. Beim Interview mit dem Staatsoberhaupt verhält er sich zunächst allerdings unsicher und bekommt sogar einen Stockhieb, hält aber schließlich das Material für die ersehnte Titelseite in Händen.

Anders als bei den übrigen Figuren handelt es sich bei Wagner nicht um einen Engländer, sondern einen Australier, was seine ruppige und unwirsche Art unterstreicht. Diese untypische Zeichnung wurde auch in den Rezensionen mehrmals erwähnt, die „Presse“ beschrieb ihn „*greller und derber als üblich*“⁵⁰⁶, die „Wiener Zeitung“ konstatierte, man lerne ihn „*in einer völlig neuen Facette seines unerschöpflich scheinenden Talents kennen*“⁵⁰⁷.

Der Henry in „Das einzig Wahre“ führte zurück auf den Weg der reservierten Intellektuellen. Ein verschrobener Autor, der eine Affäre mit der Schauspielerin Annie beginnt, seine Familie schließlich verlässt und Annie heiratet. Auch er verbirgt seine Gefühle zunächst und gibt stattdessen übertrieben lustige Wortmeldungen von sich. Ihr Engagement für den politischen Häftling Brodie nimmt er ohne Zeichen der Eifersucht hin, was sie wiederum verunsichert. Letztendlich kommen aber seine geheimen Empfindungen zu Tage: Er wirft ihr vor, zu sehr an Brodie interessiert zu sein, und kommt hinter das Verhältnis Annies mit einem jüngeren Kollegen, das er aber akzeptiert, um sie nicht zu verlieren. Nach einer Aussprache scheint der Weg eines Neubeginns geebnet.

Henry repräsentiert wie Robert das Distanzierte und Unterkühlte, wobei er im Laufe des Stücks die stärkeren Gefühlsregungen zeigt. Er reagiert eifersüchtig, interessiert sich aber nur für den Vollzug des körperlichen Betrugs und nicht jenen auf emotionaler Ebene. Freizügige Aussagen seiner 16-jährigen Tochter zu Sexualität und Partnerschaft lösen in ihm Entsetzen aus.

Die großen Rollen in den zeitgenössischen englischen Stücken spielte Joachim Bißmeier zu einer Zeit, als sich die Charakteristik der Figuren bereits vermehrt hin zu den Intellektuellen

⁵⁰⁶ Die Presse, 24.3.1980, S. 4.

⁵⁰⁷ Wiener Zeitung, 23.3.1980, S. 4.

bewegte. Der Verleger Robert und besonders der Schriftsteller Henry stehen für diese Typusgruppe, während Richard Wagner, dessen australische Herkunft ihn von den distanzierten Briten abhebt, mit seinem Sensationsjournalismus das niedrigere Niveau der schreibenden Zunft repräsentiert. Der Kontrast zwischen ihm und den beiden anderen Figuren ist auch insofern interessant, als Joachim Bißmeier die trockene Art, die Pinter und Stoppard erfordern, auf den Punkt traf und nun gerade in einem Stoppard eine völlig konträre Rolle zu gestalten hatte, die eine derbe Darstellung erfordert.

Während bei den Amerikanern das volle Ausmaß der familiären Tragödien gezeigt wird, lassen die englischen Autoren im Falle von „Betrogen“ und „Das einzig Wahre“ auf subtilere und unterspielte Weise das Scheitern von Beziehungen zum Ausdruck kommen. In allen Fällen bleiben die Figuren jedoch – wenn auch in verschiedener Intensität – bei sich und haben eine unterschiedlich starke Distanz zu ihrer Umwelt.

Zurzeit spielt Joachim Bißmeier mit dem Nagg in Dieter Dorns Inszenierung von Samuel Becketts „Endspiel“, die zunächst bei den Salzburger Festspielen 2016 Premiere hatte und seit September 2016 im Akademietheater gezeigt wird, seine bislang letzte Figur aus dem Bereich der englischsprachigen Autoren, wobei es sich hierbei um einen Sonderfall handelt, da Beckett zwar aus Irland stammte, seine Stücke aber großteils in Französisch verfasste. Nagg steht im Gegensatz zu den bisherigen Figuren, da er und seine Frau, ohne Beine in zwei Tonnen vor sich hin vegetierend und wehrlos, von ihrem blinden Sohn tyrannisiert werden.

Diese Rolle, deren zeitlicher Abstand zur Vorgängerrolle des Henry fast 35 Jahre beträgt, beinhaltet nun völlige Passivität und Abhängigkeit. Das Stück schließt mit seiner Figurenkonsellation im weitesten Sinne mehr an die US-amerikanischen als britischen Autoren an. Auch hier wird wieder eine aussichtslose familiäre Situation beschrieben, aus der es für Nagg kein Entkommen gibt.

5.3.3.2. Botho Strauß

Eine surrealistische Richtung wiesen im Vergleich zu den englischsprachigen Dramen die Stücke von Botho Strauß auf, in denen Joachim Bißmeier zwischen 1983 und 1990 mitwirkte, und die einen kleinen Schwerpunkt bilden. Strauß' Dramen setzen sich mit der Suche nach der Sinnhaftigkeit des modernen Lebens und den komplizierten Geflechten der menschlichen Be-

ziehungen auseinander. Hierbei mischt sich trotz allem auch immer eine gewisse komische Komponente unter die meist festgefahrenen Verhältnisse. Die Rollen, die Joachim Bißmeier übernahm, sind wiederum von Zerrissenheit gekennzeichnet, wobei ihnen dieser Grad an Komik innewohnt.

Am stärksten trat dies bei der Rolle des Hans in „Kalldewey. Farce“ zutage. Hans wird zum Opfer seiner Frau Lynn und deren zwei lesbischen, feministischen Freundinnen. Sie greifen ihn zunächst verbal an, werfen ihm seine Männlichkeit vor, reißen ihn schließlich kurz und klein und stopfen ihn in die Waschmaschine. Er kann sich gegen die Angriffe nicht wehren und duldet ein Zusammenleben als Therapiegemeinschaft, das nur durch die Existenz Kalldeweys Sinn bekommt, der wie ein Guru verehrt wird. Die Versuche, sich von Lynn zu trennen, scheitern jedes Mal, sie kommen nicht von einander los.

Die Kritiken hoben an Joachim Bißmeiers Darstellung vor allem die Zerbrechlichkeit und das Ausgelieferte der Figur hervor:

„Joachim Bißmeier gestaltet mit subtilen Zeichen die Verunsicherung des scheiternden Durchschnittsmannes.“⁵⁰⁸

„Ein Durchschnittsmann, dem der Boden seiner Sensibilität unter den Füßen weggezogen wird. [...] Bißmeier überzeugt weit über seinen Text hinaus.“⁵⁰⁹

Die Figur entwickelt in ihrer Hilflosigkeit die angesprochene komische Wirkung, etwa wenn sie verzweifelt mit der Waschmaschine kämpft oder sich ein Postpaket über den Kopf stülpt.

1985 folgte der Georg in „Der Park“, einer Adaption des „Sommernachtstraums“. Strauß lässt die Handlung unter anderem in einer verwahrlosten Grünanlage einer deutschen Stadt spielen. Georg entspricht Shakespeares Lysander, den Joachim Bißmeier, wie erwähnt, auch verkörpert hat, allerdings sind die beiden Liebespaare bei Strauß bereits in den Dreißigern. Erneut steht die Unmöglichkeit einer Beziehung im Mittelpunkt. Wie Hans ist auch Georg ein Ausgelieferter, der aufgrund der Einmischung der Elfenwelt an der Umwelt zu scheitern droht. Durch den Zauber Cyprians wird seine Frau Helen zur Rassistin, Georg reagiert dermaßen schockiert auf ihren Wandel und seinen Irrtum bezüglich ihrer Person, dass er sie nur mehr per Sie anspricht. Als Cyprian auch ihn verzaubert, verliebt er sich in die Frau seines Freundes und will Helen davon jagen, bereut sein Verhalten jedoch und möchte wieder mit ihr zusam-

⁵⁰⁸ Die Presse, 9.12.1983, S. 5.

⁵⁰⁹ Wochenpresse, Nr. 50/13.12.1983, S. 43.

men sein. Auf ihre Bedingung, aus selbst auferlegter Strafe enthaltsam zu leben, kann er allerdings nicht eingehen.

Die letzte Partie war jene des Julius in der österreichischen Erstaufführung von „Die Zeit und das Zimmer“ unter der Regie Cesare Lievis, die bereits in die Direktion Peymanns fiel. Gemeinsam mit Johann Adam Oest bildete Joachim Bißmeier ein im gleichen grauen Anzug gekleidetes Wetterhäuschen-Paar, optisch identisch, aber charakterlich grundverschieden, das abwechselnd je nach Witterung vom Fenster aus das Treiben auf der Straße beobachtet. Julius, der bei Sonnenschein das Geschehen betrachtet, ist dementsprechend die aktiveren Figur, die mit ihrem Gerede dem ruhigen Olaf zuwider läuft und diesen ständig reizt. Das Zimmer der Beiden wird zum Durchzugsort der Menschen, die unten auf der Straße vorbei gehen. Sie kommen und verschwinden wieder, wechseln ihre Identität und berichten von ihren Erlebnissen. Das Auftauchen einer Frau namens Marie konfrontiert Julius mit seiner Vergangenheit, da er sie als eine längst vergessene Liebe erkennt. Sie verschwindet und kehrt im 2. Akt zurück, doch das neuerliche Wiedersehen zerstört in ihm „eine Säule“ seiner Erinnerung, wodurch er sie ein zweites Mal verloren hat.

Ähnlich wie bei Hans in „Kalldewey. Farce“ kam hier auch ein komische Seite zum Tragen, die vor allem dank Lievis Inszenierung hervorgehoben wurde. Wiederum hatte Joachim Bißmeier im Vergleich die intellektuelle, sprachgewaltige Rolle, die alles analysiert und den stillen Olaf mit seinem Verhalten in dessen Ruhe stört, wie es auch in der Kritik der „Zeit“ beschrieben war:

„[...] der nervige und nervende Julius des Joachim Bißmeier [...]“⁵¹⁰

Letztendlich offenbart sich in jedem der drei Charaktere die schwache, verletzliche Seite. Bei Hans ist sie von Anfang an sichtbar, während sie bei Georg und Julius erst durch die Ereignisse zum Vorschein kommt. Das Unvermögen, miteinander zu kommunizieren, isoliert jede der Figuren von ihrem Umfeld, obwohl sich jede in einem sozialen Gefüge befindet. Besonders interessant erscheint diese Tatsache im Bezug auf den Vielredner Julius, der trotzdem keine echte Kommunikationsbasis mit Olaf aufbauen kann und nicht bemerkt, dass dieser sich durch die Art seines Mitbewohners gestört fühlt, was wiederum die Unfähigkeit seinerseits zeigt.

⁵¹⁰ <http://www.zeit.de/1990/18/allzwecktraumfrau-diesmal-robust> (10.11.2016)

5.3.3.3. Zusammenfassung

Die Rollen in moderner bzw. zeitgenössischer Dramatik repräsentieren überwiegend wichtige Partien in Joachim Bißmeiers Burgtheaterlaufbahn, und dies über den gesamten Zeitraum. So gehören zwei der ersten größeren Figuren, der Kleine Mönch in Brechts „Leben des Galilei“ (1966) und der Heinrich in Topols „Fastnachtsende“ (1968), die zu den Eckpunkten zählen, dieser Gruppe an, ebenso wie Albees Bruder Julian in „Winzige Alice“ (1971) und Bernhards Schriftsteller in der „Jagdgesellschaft“ (1974). Bis zum Ende der Direktion Klingenberg waren moderne Werke, die also nicht aus dem unmittelbaren zeitlichen Umfeld stammten wie die amerikanischen Stücke O’Neills und Millers, und jene der zeitgenössischen Literatur noch stärker durchmischt, ab Benning lag die Konzentration vermehrt auf der Gegenwartsdramatik wie von Havel und Strauß.

Der Wechsel von Klingenberg zu Benning markierte innerhalb dieser Gruppe auch einen Bruch, was die Figuren betraf. Es rückte nun das Intellektuelle in den Mittelpunkt, das – mit Ausnahme des Schriftstellers, den Bernhard selber aber nicht als der intellektuellen Schicht zugehörig bezeichnet – bislang nicht stark vertreten war. Allen Rollen ist aber gemein, dass sie als zentrales Thema das Scheitern behandeln, sowohl die zwischenmenschlichen Beziehungen betreffend als auch das Leben selbst. Ebenso eint sie das Unvermögen, miteinander reden zu können, das mitunter das Scheitern bedingt. Während dies in den Stücken bis Klingenberg, vornehmlich jenen der US-amerikanischen Autoren, noch sehr konkret dargestellt wird, setzen sich die späteren Dramatiker, hier vor allem Strauß, auf einer differenzierten Ebene damit auseinander, auf der die Probleme hinter einer oberflächlicher wirkenden Art verschwinden oder sie in einer die Realität aushebelnden Form behandeln, wie etwa auch Max Frisch in seinem im nachfolgenden Kapitel noch zu erwähnenden „Triptychon“, der den von Joachim Bißmeier dargestellten Roger mit seiner bereits verstorbenen Freundin auf einer Parkbank reden lässt, oder Norèns „Nacht, Mutter des Tages“ mit aus der Handlung fallenden Zwischensequenzen. Außerdem tritt bei den zeitgenössischen Werken besonders das Sprachliche hervor. Die Handlung weicht von einer konsequent durcherzählten Geschichte ab, die Figuren verstricken sich in Sprachgebilde, die Vieles nur andeutungsweise sagen bzw. in der Schwebe lassen. Hier kam Joachim Bißmeier wiederum seine Fähigkeit des Ausfüllens selbst leerer Formulierungen zugute. Zudem konnte er die Spanne zwischen den klassisch aufgebauten Dramen und den abstrakteren Werken bewältigen, er durchlief somit den Wandel der modernen Dramatik im Laufe der Jahrzehnte.

Unter den Stücken finden sich bis auf Thornton Wilders „Heiratsvermittlerin“ 1968 keine Komödien. Dramen wie „Das einzig Wahre“ oder auch „Die Jagdgesellschaft“ beinhalten zwar komische Elemente, diese kommen allerdings aus anderen Regionen bzw. sind die Stücke nicht vorrangig als Komödien gedacht. Es entstehen auch immer wieder tragikomische und weiter führend auch absurde Situationen, die die Ausweglosigkeit der Figuren aber noch mehr verstärken, etwa wenn Martin in „Nacht, Mutter des Tages“ auf einem Kindertretauto durchs Zimmer fährt.

Durch die Stücke von Havel und Kohout hielten auch tagespolitische Belange Einzug. Davor war Günter Grass‘ „Die Plebejer proben den Aufstand“ das einzige Werk, in dem mit dem Arbeiteraufstand in der DDR am 17. Juni 1953 ein politisches Ereignis aufgegriffen wurde; Joachim Bißmeier spielte einen streikenden Zimmermann. Gesellschaftskritische Themen hingegen finden sich in den meisten der Dramen wieder, auch hier sind wiederum die amerikanische Stücke und jene von Botho Strauß vorrangig zu nennen.

5.3.4. Klassiker

Große klassische Rollen hat Joachim Bißmeier am Burgtheater nur selten verkörpert. Gesamt betrachtet machen die Partien aus diesem Bereich allerdings ein Viertel der Rollen aus. Der Begriff klassisch umfasst hierbei nicht ausschließlich Werke aus der unter diesem Begriff laufenden Epoche, sondern Autoren, die allgemein dem „klassischen“ Repertoire der deutschsprachigen sowie der Weltliteratur zugeschrieben werden. Die Stücke waren in jeder Direktion bis Benning etwa gleich stark vertreten, durchschnittlich betrug die Anzahl fünf.

Knapp die Hälfte der Dramen kam aus dem Sektor der Komödie, von denen wiederum die Hälfte dem englischsprachigen Raum entstammte.

Die größte Gruppe innerhalb der Klassiker bildeten die Werke William Shakespeares. Von den insgesamt sieben Shakespeare-Figuren fanden Claudio („Viel Lärm um nichts“, 1966), Oliver („Wie es euch gefällt“, 1967), Lysander („Ein Sommernachtstraum“, 1970) und Angelo („Maß für Maß“, 1980) im vorangegangenen Kapitel über die Komödien Eingang. Sie und den kleinen Part des Dieners Lucius („Julius Cäsar“, 1971) umschlossen die beiden Rollen aus „Othello“, 1966 die ebenfalls erwähnte Übernahme des Cassio in Fritz Kortners Inszenierung, 1983 der Jago unter der Regie Hans Lietzaus. Cassio wurde bereits im Kapitel über die Eck-

punkte detailliert beschrieben, auf Jago wird im Kontext des folgenden Abschnitts der „weiteren Rollen“ noch eingegangen.

Joachim Bißmeiers Shakespeare-Rollen sind vor allem auf dem ernsten Gebiet angesiedelt. Lediglich Lysander repräsentiert eine komische Partie, alle anderen Charaktere haben ein tragisches Element. Besonders interessant erscheint, dass darunter auch Figuren sind, die als negative Helden bezeichnet werden können, deren Schlechtigkeit mit jedem Charakter in potenziierter Form fortgeführt wird. Während Oliver noch eine Wandlung hin zum Guten vollziehen kann, erliegt der an sich lautere Angelo der Versuchung, Jagos Intrigenspiel steht an der Spitze dieser Entwicklung.

Die bislang letzte Shakespeare-Rolle, den Grafen Gloster, spielt Joachim Bißmeier seit Dezember 2013 in Peter Steins „König Lear“- Inszenierung. Ähnlich zu Lears Verhalten gegenüber dessen Töchtern schenkt auch er den verleumderischen Worten seines unehelichen Sohnes Edmund mehr Glauben und verstößt den stets loyalen legitimen Sohn. Seine eigene Loyalität zum ehemaligen König bezahlt der ebenfalls von Edmund verratene Graf mit dem Verlust seines Augenlichts und zieht, nun selber geächtet, mit dem bereits dem Wahnsinn Verfallenen durch die Einöde.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Figuren Angelo und Jago bedeutet Gloster eine konträre Zeichnung. Er ist seinem Herrn treu ergeben und fällt selbst auf die Intrige Edmunds herein, dessen Opfer er letztendlich auch wird.

Neben den bereits in anderen Kapiteln erwähnten sieben Auftritten in Werken von Shakespeare sind hier vor allem die drei Hauptrollen zu erwähnen, die er zwischen 1974 und 1976, also während eines sehr kurzen Zeitraums, verkörperte. Ebenso soll in diesem Zusammenhang die Rolle des Davison aus „Maria Stuart“ besprochen werden, die Joachim Bißmeier zwei Mal – einmal als Zweitbesetzung 1967 und einmal als Erstbesetzung 1984 – darstellte.

Von diesen oben angesprochenen Rollen spielte er den Großteil während der Direktion Klingenbergs, in die überhaupt die größte Dichte an klassischen Stücken fiel. Am Anfang und am Ende standen hierbei zwei Figuren aus der griechischen Antike, der Mann in Euripides’ „Die Bakchen“, der einen Botenbericht zu überbringen hat, und Orest in Aischylos’ „Choeporen & Eumeniden“, beide Inszenierungen unter der Regie Luca Ronconis.

Luca Ronconis Version der „Orestie“ hatte 1976 im Burgtheater Premiere. Der erste Teil, „Agamemnon“ wurde am Nachmittag gezeigt, abends folgten die zu einem Teil zusammengefassten „Choephoren“ und „Eumeniden“. Weiters standen die beiden Teile stets an unterschiedlichen Abenden auf dem Spielplan. Orest, der in den „Choephoren“ auf Geheiß Apollons den Mord an seinem Vater Agamemnons rächt und so selbst zum Mörder seiner Mutter Klytaimnestra wird, sieht sich in „Die Eumeniden“ dem Zorn der Rachegeister, der Erinyen, ausgeliefert, die ihn wegen des von ihm verübten Verbrechens verfolgen. Eine Gerichtsverhandlung mit Apollon als Fürsprecher Orests endet mit dessen Freispruch, da Apollons Argument, die Tötung Agamemnons durch eine Frau sei das schwerere Verbrechen, die selbst mutterlose Pallas Athene auf Seiten der Erinyen überzeugt.

Die Inszenierung stieß bei der Presse auf wenig Zustimmung. Unverständnis rief beispielsweise Joachim Bißmeiers Kostüm, ein schlichter Straßenanzug, hervor, ebenso sein Abgang nach dem Freispruch, wenn er das Gericht gebeugt, wie ein alter Mann, verlässt.⁵¹¹

Zwischen diesen Produktionen lagen zwei große Rollen aus dem deutschsprachigen klassischen Repertoire, die Joachim Bißmeier in den einzigen Burgtheater-Inszenierungen Walter Felsensteins spielte. 1974 übernahm er den Grafen Wetter vom Strahl in Heinrich von Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ mit Maresa Hörbiger in der Titelpartie. Der einzelgängerische Graf ist zunächst in seinem Standesdenken verhaftet, das ihm verbietet, seine Empfindungen nachzugeben. Er liebt das ihn hartnäckig verfolgende Mädchen zwar, will es aber nicht zur Frau nehmen, da ihm im Traum die Vermählung mit der Tochter eines Kaisers prophezeit wurde. Erst die Kenntnis von einem Traum Käthchens, in dem er ihr als zukünftiger Mann erschienen war, ändert die Haltung Wetters. Schließlich bringen seine daraus resultierende Standhaftigkeit, mit der er nun selbst vor dem Kaiser behauptet, Käthchen sei adeliger Abstammung, und sein Glaube, der ihn ein zu seinen Gunsten ausgehendes Gottesurteil herabbeschwören lässt, die Wahrheit ans Licht. Der Graf kann die uneheliche Kaiserstochter zur Frau nehmen.

Laut den Kritiken war Joachim Bißmeiers Darstellung weniger auf die des „strahlenden Ritters“ fokussiert, sondern auf dem Zwiespalt und der Schwere der Figur. Die „Bühne“ schrieb,

⁵¹¹ Die Presse, 22. 3.1976, S. 5 bzw. Kronen Zeitung, 22.3.1976, S. 15.

dass der Graf mit seiner Zerrissenheit stellvertretend für Kleist auf der Bühne stand, was in der Gestaltung Bißmeiers „*sehr intensiv und überzeugend*“ zum Ausdruck kam.⁵¹²

Ein Jahr später spielte Joachim Bißmeier unter Felsenstein die Titelrolle in Goethes „Torquato Tasso“. Obwohl am Hofe von Ferrara für seine Werke geschätzt und verehrt, ist auch er ein Einsamer, da für ihn alles jenseits der großen Empfindungen seiner Dichterwelt fremd scheint. Seine sensible Seele wittert in dem nüchternen Staatsmann Antonio einen Feind, weil dieser – ebenfalls ein Gefangener seiner selbst – Tassos literarisches Verdienst nicht entsprechend zu würdigen weiß und einem Freundschaftsangebot kühl begegnet. Letztendlich wird Tasso aber das überschwängliche Gemüt zum Verhängnis. Als er ergriffen die von ihm angebetete Schwester des Herzogs beim Abschied wider jede Etikette an sich drückt und so vor den Anwesenden brüskiert, muss er erkennen, dass einzig Antonio ihm beisteht.

Mit dem Tasso übernahm Joachim Bißmeier nach dem Candide wiederum eine schwärmerische und sensible Seele. Anders als der Graf weiß er seine Gefühle nicht zu zügeln und reagiert nicht rational, sondern lässt sich von seinen Empfindungen leiten. Zwar ist sein Intellekt dem der Anderen überlegen, er reagiert jedoch, wie dies meist bei großen Künstlern als typisch erachtet wird, kindlich und unverständlich.

Ebenfalls während der Direktion Klingenberg spielte Joachim Bißmeier 1973 sowohl den Sickingen in Goethes „Götz von Berlichingen“ unter der Regie Hans Schweikarts mit Heinrich Schweiger in der Titelrolle als auch den bereits erwähnten Cleonte in Molières „Der Bürger als Edelmann“ in Jean-Louis Barraults Inszenierung. Sickingen ist hier insofern zu erwähnen, da er im Unterschied zu den großen Rollen keinen Einzelgänger repräsentiert. Er steht loyal zu seinem späteren Schwager Berlichingen und schreckt, um diesen aus der Gefangenschaft zu befreien, auch vor Drohungen, Heilbronn in Schutt und Asche zu legen, nicht zurück, womit er schließlich die Freilassung Berlichingens erreicht.

1984 übernahm Joachim Bißmeier mit dem Davison in Rudolf Noeltes Inszenierung von Schillers „Maria Stuart“ eine Figur, die er, wie erwähnt, 27 Jahre zuvor bereits gespielt hatte, damals als Zweitbesetzung für Achim Benning. Wie Sickingen fällt Davison in der Reihe der Charaktere aus dem typischen Bild, als auch er treu ergeben zu seiner Königin steht, was ihm jedoch zum Verhängnis wird. Er erhält von Elisabeth das unterzeichnete Todesurteil ohne

⁵¹² Bühne, 3/1974, S. 4.

einen ausdrücklichen Befehl, was damit zu geschehen hat. Sein Flehen, ihm konkrete Anweisungen zu erteilen, bleibt ungehört, die Entscheidung wird ihm von Burleigh abgenommen, der das Blatt an sich reißt und die Vollstreckung des Urteils anordnet. Davison wird schließlich für Elisabeth zum Bauernopfer, da er nicht in ihrem Auftrag gehandelt und ihr so die Möglichkeit einer Begnadigung Marias vorenthalten hat. Davison war die letzte klassische Rolle, die Joachim Bißmeier vor seinem Weggang vom Burgtheater gespielt hat. Mit dem Gloster verkörpert er nun eine ähnlich gelagerte Figur, die für ihre Loyalität zwar nicht das Leben, aber das Augenlicht einbüßt.

Die Rollen in der klassischen Literatur sind, verglichen mit den anderen Gruppen, die divergentesten, die Joachim Bißmeier gespielt hat. Durch die große Anzahl an Komödien, die sich in dieser Gruppe finden, kamen hier auch Figuren hinzu, die die komödiantische Seite nicht nur unterspielend bzw. als Randerscheinung eines generell ernsten Charakters, sondern in vollem Ausmaß forderten. Zu den klassischen Figuren zählen aber auch zwei der negativsten Charaktere, die Joachim Bißmeier gespielt hat, der Angelo in „Maß für Maß“ und der Jago in „Othello“. Die Entwicklung innerhalb dieser Gruppe geht zunächst „blockweise“ vor sich, um sich dann in der Ära Benning zu durchmischen. Zunächst bestimmen komödiantische Liebhaberrollen das Bild, die von den ersten Hauptfiguren aus ernsten Stücken abgelöst werden. Allerdings kommen unter Benning wiederum auch zentrale Partien in Komödien hinzu, die mit Ausnahme des Angelo erneut auf der Linie der frühen Komödieneinsätze lagen.

Bei den Hauptrollen stehen wieder das Zerrissene bzw. der innere Konflikt der Figuren im Vordergrund, der sie wieder zu Opfern macht. Sowohl im Fall des Grafen, der das von ihm geliebt Käthchen wegen eines Traumes nicht lieben zu dürfen vermeint, als auch Orests, der von den Anschuldigungen freigesprochen wird, wendet sich letztendlich alles zum Guten. Tasso, dem die Strenge seiner Umwelt und eine andere Mentalität fremd sind, muss jedoch aufgrund seines überschwänglichen Wesens den Hof verlassen. Diese Zerrissenheit findet sich auch bei den großen Komödienrollen wie etwa dem Angelo und dem jungen Marlowe.

Im Gegenzug stellen die Figuren aus den Komödien teilweise sehr skurrile Charaktere dar. So ist der Don Juan in Tirso de Molinas „Don Gil von den grünen Hosen“ eine ängstlich-angeberische Liebhaberrolle, ähnlich wie der junge Marlowe in „Irrtümer einer Nacht“, der sich nur mit Mädchen von niederm Stand zu reden getraut.

5.3.5. Weitere Rollen

Joachim Bißmeier wird, wie erwähnt, vorrangig mit dem Typ des Intellektuellen in Zusammenhang gebracht. Auch das Zerrissene der Figuren ist ein charakteristisches Merkmal seiner Rollen. Ab Anfang der 1980-er Jahre kam zu diesen beiden Facetten noch eine weitere hinzu, die sich grob umrisse als rücksichtslos bezeichnen lässt. Die betreffenden Partien legen ein mitunter egozentrisches Wesen an den Tag, das ihre eigenen Ziele über alles stellt und die negativen Konsequenzen für ihre Mitmenschen dabei in Kauf nimmt bzw. diese gar nicht in Betracht zieht. Zumeist repräsentieren sie auch Einzelgänger, die durch ihre Fixierung auf ihre Bestimmung den Kontakt zur Umwelt verloren haben.

Die nachfolgend angeführten Figuren eint somit keine gemeinsame Zugehörigkeit zu einer bestimmten Dramengattung oder Entstehungszeit. Diesbezüglich ist den Werken nur gemein, dass sie bis auf zwei Ausnahmen („Night and Day“ und „Triptychon“) nicht aus der zeitgenössischen Literatur stammen, sondern im 19. Jahrhundert bzw. im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts geschrieben wurden.

Der Fokus liegt hier einerseits auf die Tatsache, dass sie ebenso wichtige Rollen in der Burgtheater-Laufbahn Joachim Bißmeiers bedeuten, und andererseits durch ihre Charakterisierung Ähnlichkeiten aufweisen.

Am Anfang dieser Entwicklung stand 1980 der revolutionär gesinnte Sekretär Wilhelm Krey in Carl Sternheims „1913“. Die Inszenierung stammte von Angelika Hurwicz, als bürgerlicher Widerpart Christian Maske war Heinz Reincke zu sehen. Kreys Begeisterung für die großdeutsche Idee und seine Abscheu gegen den kapitalistischen Geist in Maskes Haus haben in ihm den Entschluss reifen lassen, die Armen durch Schriften aufzuklären und aufzurütteln. Da seine Veröffentlichungen eine breite Resonanz finden und er für fähig erachtet wird, Massen zu mobilisieren, soll er nun umgehend zum Präsidenten seines Verbandes ernannt werden. Krey willigt ein, doch ein unglücklicher Zufall lässt es vor dem angereisten Bündnis-Bruders so erscheinen, als sei er in Wahrheit doch dem Kapitalismus und der Bourgeoisie zugetan.

Kreys Rücksichtslosigkeit erscheint gegenüber den folgenden Partien noch weniger ausgeprägt. Er ist zwar in einen Verband eingebunden, jedoch repräsentiert er den eigenwilligen Einzelgänger, der seine Ziele letztendlich um jeden Preis durchsetzen will. Zugleich legt er

aber gegenüber Maskes ihm nachstellender Tochter die Naivität eines Intellektuellen an den Tag, der für seine Überzeugung lebt, mit der realen Welt aber nicht zu recht kommt.

Die unmittelbar folgende Rolle, der Richard Wagner in Stoppards „Night and Day“, der an anderer Stelle bereits erwähnt wurde, setzte den eingeschlagenen Weg mit seiner Gier nach der besten Story und seinen rauen Sitten fort. Ebenso fällt der Angelo in „Maß für Maß“ in diese Gruppe, der sein Amt ausnützt, um an das Ziel seiner körperlichen Begierde zu gelangen.

Ein Spiel um Traum und Realität war Max Frischs „Triptychon“ 1981 unter der Regie Erwin Axers. Roger und Francine (Elisabeth Orth) lernen einander bei einem Begräbnis kennen und werden ein Paar. Jahre später sitzen die beiden gemeinsam auf einer einsamen Parkbank, nachdem sie sich ebenfalls vor Jahren von einander getrennt hatten. Im Laufe des Gesprächs wird offensichtlich, dass Francine nur in Rogers Vorstellung existiert, sie ist seit langem tot, und ihre Kommentare sind Erinnerungsfetzen, die er aus seinem Gedächtnis mit den Worten „So sagtest du“ hervorholt. Zwischen ihren Einwürfen, die auch seinem Gehirn entspringen, monologisiert er über ihre Beziehung und hängt seinem Selbstmitleid nach.

Roger ist auf den ersten Blick ein gefühlsarmer Mann, der sich auf eine andere Art rücksichtslos verhält. Er spricht bei der Beerdigung sehr sachlich über den Tod, was Francine zu der Frage veranlasst, ob er denn schon einmal jemand Wichtigen verloren habe. Der Bogen schließt sich, als die Francine seiner Erinnerung ihm als Abschied attestiert, er habe und werde nie einen Menschen wirklich lieben. Auch er ist in seinem Egoismus ein Rücksichtsloser, der von Francines Familie als ihr Mörder bezeichnet wird. Der dritte Akt lebt nur vom scheinbaren Gespräch der beiden, während dessen sie nebeneinander auf der Bank verweilen, die Handlung sich somit auf das Wort konzentriert. Hier erlebt man Roger nun emotional, er wirkt wehmütig und nachdenklich und vermeidet bis zur Hälfte des Gesprächs auch den direkten Blickkontakt zu Francine.⁵¹³ Joachim Bißmeier und Elisabeth Orth hatten die diffizile Aufgabe, die Spannung trotz der statischen Gestaltung der Szene aufrecht zu erhalten, wobei Bißmeier der Part zufiel, einen lediglich durch kurze Einwürfe unterbrochenen Text ohne Aktivitäten über den Zeitraum einer halben Stunde auf dem gleichen Spannungsniveau zu halten. Die „Wiener Zeitung“ wies darauf hin, dass gerade der Schluss durch die schauspielerische Leistung der beiden besonders einprägsam gelungen ist:

⁵¹³ „Triptychon – Das dritte Bild“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1981, Sendung 3sat, 1.5.2001.

„Und zwei so exzellente, schwerkalibrige Schauspieler, wie Elisabeth Orth und Joachim Bißmeier, schließlich machen den schwierigen dritten Akt bei fast totaler Bewegungslosigkeit prachtvoll, zum geistigen Abenteuer, zum Erlebnis.“⁵¹⁴

Von einer völlig nüchternen Art, der alles Schwärmerische fremd ist, erweist sich auch der Ingenieur Tscherkun in Gorkis „Barbaren“, der zur Planung einer Eisenbahnlinie in eine öde Kleinstadt geschickt und von den gelangweilten Einwohnern als willkommene Abwechslung betrachtet wird. Er spricht ohne Scheu aus, was er denkt, auch gegenüber seiner sensibler veranlagten Frau, von der er eine geringe Meinung hat, und begegnet seinen Mitmenschen mit Überheblichkeit und Ignoranz. Dennoch setzt er sich für einen jungen, vom Vater unterdrückten Mann ein, da er selbst Demütigungen ertragen musste, für die er sich nun bei seiner Umwelt durch sein gnadenloses Verhalten rächt. Gefühle bringen in Tscherkun allerdings Hilflosigkeit zutage. Er weiß nicht, wie er mit der übermächtigen Liebe seiner Frau umgehen soll, für die er nichts mehr empfindet. Als er die Zuneigung einer anderen Frau in einer Gefühlswallung erwidert, sich aber kurze Zeit später distanziert, treibt er sie dadurch in den Selbstmord. Die Erkenntnis, dass sein Verhalten ihn die Verehrung der ebenfalls verehrten Lidija gekostet hat, lässt seine Härte erbärmlichem Selbstmitleid weichen.

Ähnlich wie Wilhelm Krey steht auch Tscherkun Gefühlen ratlos gegenüber. Er ist zwar in seinem Fachgebiet ein Profi, kann aber mit der Liebe seiner Frau und seinen eigenen Empfindungen nicht umgehen. Über diese Rolle sagte Joachim Bißmeier im Gespräch, er habe nicht genau gewusst, warum Adolf Dresen ihm die Rolle übertragen hatte, da er immer das Gefühl gehabt habe, falsch besetzt zu sein, worunter seines Erachtens die Arbeit gelitten hätte.⁵¹⁵ Während die Kritik der „Arbeiter-Zeitung“ in eine ähnliche Richtung wies, sah der „Kurier“ diese Diskrepanz nicht gegeben:

„Joachim Bißmeier stattet diesen Pionier mit pedantischer Arbeitswut und besserwisserscher Strenge aus [...] Bißmeiers Kälte engt den Charakter bewußt ein, verzichtet auf Sympathie.“⁵¹⁶

Mit dem Robespierre in Georg Büchners „Dantons Tod“ 1982 erhielt die Rücksichtslosigkeit eine neue Dimension. Hier stand nun die Bereitschaft im Mittelpunkt, auch Menschen seinen Überzeugungen zu opfern. Die Inszenierung stammte vom damaligen Direktor Achim Bening, den Danton spielte Norbert Kappen. Keine andere Rolle legte bislang ein solches gna-

⁵¹⁴ Wiener Zeitung, 3.2.1981, S. 4.

⁵¹⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15. 2.2010.

⁵¹⁶ Kurier, 26.11.1981, S. 15.

denloses Verhalten zutage, um ihr Ziel zu erreichen. Robespierre opfert seinen einstigen Mitstreiter Danton, um die Macht und die Ideale der Revolutionsbewegung zu erhalten, als dieser sich immer mehr dem genussvollen Leben zuwendet, das Robespierre als Feind der Freiheit betrachtet, und zu politischen Kompromissen bereit zeigt.

Aber auch hinter dem Machtmenschen Robespierre verbirgt sich eine einsame Seele. Am Ende des 1. Aktes muss er erkennen, dass alle bislang treuen Weggefährten von ihm abfallen sind und er allein zurück bleibt.⁵¹⁷

Joachim Bißmeier absolvierte die Premiere, wie oben zitiert, durch eine Kehlkopfentzündung stimmlich beeinträchtigt. Dieses Manko konnte er aber, wie angesprochen, durch seine Bühnenpräsenz ausgleichen, eine direkte Auswirkung auf die Gestaltung war somit nicht gegeben.⁵¹⁸

Von dem Drang besetzt, seine Vorstellungen und Ideale durchzusetzen, ist auch die Figur des Gregers Werle in Hendrik Ibsens „Die Wildente“, die Joachim Bißmeier ein halbes Jahr nach dem Robespierre unter der Regie Klaus Hörings übernahm. Gregers erfährt, dass sein ihm entfremdeter Vater die Schuld an einem Betrugsdelikt dem Vater seines Jugendfreundes Hjalmar angelastet und so dessen Existenz vernichtet hat. Ebenso kommt er hinter ein weiteres Geheimnis des alten Werle: Um die Affäre mit der Haushälterin Gina zu vertuschen, hat er diese an Hjalmar verkuppelt, deren Tochter Hedwig ist in Wahrheit Werles Kind. Gregers’ Weltanschauung veranlasst ihn, seinen Freund über die Verhältnisse aufzuklären, um ihm so ein Leben ohne Lüge zu ermöglichen, doch statt der idealistisch erwarteten versöhnlichen Reaktion kommt es zur Trennung. Mit dem Versuch, Hjalmar zum Bleiben zu bewegen, indem Hedwig ihm ihr Liebstes, eine Wildente, opfert, zerstört Gregers alles, da das Mädchen in Kenntnis seiner wahren Abstammung sich selbst erschießt.

Der Höhepunkt der rücksichtslosen Rollen erfolgte 1983 mit dem Jago in Hans Lietzaus Inszenierung von Shakespeares „Othello“. Ähnlich wie Robespierre geht er buchstäblich über Leichen, um die Vernichtung Othellos zu erreichen. Gerade bei dieser Figur erscheint die Besetzung Joachim Bißmeiers dahingehend interessant, als hier eine andere Annäherung gewählt wurde. Seine Gestaltung der Rolle fiel nach dem Urteil der Kritiker zu blass und zu wenig offen böswillig aus. Die „Furche“ nahm in ihrer Rezension diesen Punkt auf und stellte die

⁵¹⁷ Büchner, Georg: Dantons Tod. Reclam, Stuttgart 1974, S. 28.

⁵¹⁸ vgl. S. 151.

beanstandete Interpretation mit Verweis auf die dadurch viel gefährlichere Wirkung im Kontext der damaligen Tagespolitik zur Diskussion:

„Genau damit jedoch macht Joachim Bißmeier sichtbar, was nicht zufällig erst nach dem jüngst gespielten Akt der Weltgeschichte zum Begriff wurde: Die Banalität des Bösen. Bißmeiers Jago: Ein glatter, blasser Schuft, der dem Zuschauer mit keinem Satz den kalten Schauer über den Rücken laufen lässt, unbedeutend und dämonisch... so wird am schlimmen Ende interessanter als die Frage, warum Jago so gehandelt, die, wie so etwas möglich war.“⁵¹⁹

Jago ist im Unterschied zu den übrigen erwähnten Rollen jene, die am berechnendsten und hinterlistigsten ihr Ziel verfolgt, muss also ihr Intrigenspiel auf dem Boden totaler Unauffälligkeit entspinnen. Die Interpretation durch Joachim Bißmeier, die einen scharf kalkulierenden und damit wiederum stärker auf dem intellektuellen Gebiet angesiedelten Jago aufzeigt, eröffnet somit die, wie in der Kritik der „Furche“ beschrieben, gefährlichere Dimension, da ihm niemand von vornherein Böswilligkeit unterstellen würde.

Am Ende der Direktion Benning übernahm Joachim Bißmeier zentrale Partien in zwei Schnitzler-Aufführungen. Mit ihnen erhielt die Charakteristik der Figuren eine neuerliche Wendung.

Zum Abschluss der Saison 1984/85 verkörperte er in Otto Schenks Inszenierung von „Der einsame Weg“ den Maler Julian Fichtner, in der letzten Produktion der Benning-Ära, „Komödie der Worte“ unter der Regie Dieter Giesings, spielte er in allen drei Einaktern die Hauptrolle.

Julian Fichtner, ein in die Jahre gekommener Maler, sieht sich mit seiner eigenen Vergänglichkeit konfrontiert und sucht nach Jahren der Abwesenheit die Nähe zu seinem unehelichen Sohn Felix, um die Leere in seinem Leben zu kompensieren. Doch entgegen aller Hoffnung wendet sich Felix nach dem Eingeständnis der Vaterschaft von ihm ab, da er Julians Verhalten gegenüber der Mutter, die dieser zugunsten eines freien Künstlerdaseins sitzen ließ, nicht verwinden kann. Anders als Sala, der sich einem einsamen Dahinsiechen durch den Freitod entzieht, bleibt Fichtner nur die Einsicht, dass er seine einzige Chance auf einen Menschen, der zu ihm gehört, verspielt hat.

⁵¹⁹ Furche, 20.4.1983, S. 11.

Fichtners Rücksichtslosigkeit spiegelt sich nicht mehr in dem auf der Bühnen stehenden Mann wider, sondern in der von ihm begangenen Tat. Seine Aussage, die Zeit nach seine Flucht sei die glücklichste Zeit seines Lebens gewesen, gipfelt in der Äußerung, er hätte sich damals für wert befunden, wenn sie den Freitod gewählt hätte.

In Joachim Bißmeiers Gestaltung stand laut den Kritiken das aus dem einstigen Verhalten resultierende Geschlagene und die Verzweiflung der Figur im Vordergrund.⁵²⁰

Das Rücksichtslose setzte sich auch noch in der bereits erwähnten Figur des Hofschauspielers Konrad Herbot aus „Große Szene“ der „Komödie der Worte“ fort, der in seinem Künstleregoismus das Spielen abseits der Bühne nicht lassen kann und seine Forderungen durchsetzt.

Die letzte der hier zu erwähnenden Figuren ist der Boris Aleksejewitsch Trigorin in Anton Tschechows „Die Möwe“. Er war Joachim Bißmeiers erste Rolle unter der Direktion Claus Peymanns, Regie führte Harald Clemen. Auch hier verkörperte er einen Künstler, einen gefeierten Schriftsteller, der sich in die angehende Schauspielerin Nina verliebt und sie mit nach Moskau nimmt. Doch die vermeintlich große Liebe erkaltet rasch, nach dem Tod des gemeinsamen Kindes verlässt Trigorin Nina und wendet sich wieder seiner einstigen Geliebten, der Schauspielerin Irina, zu. Bei einer neuerlichen Begegnung zwei Jahre später wird deutlich, dass Trigorin für Nina keinerlei Gefühle mehr besitzt.

Neben seiner Rücksichtslosigkeit offenbart Trigorin ein schwaches, beeinflussbares Gemüt. Er kann sich nicht von Irina lösen, die an ihrer Rivalin kein gutes Haar lässt und über deren künstlerische Ambitionen nur höhnisch wettert. Diese Ansichten nimmt Trigorin auf und verspottet Nina, die daraufhin ihre Fähigkeiten in Zweifel stellt.

Die Rücksichtslosigkeit entspringt verschiedenen Motiven. Bei Krey und Tscherkun, die aus einfachen Verhältnissen stammen, liegt sie rein in der tristen Vergangenheit begründet. Krey wurde durch den Kapitalismus der Bourgeoisie, der er in Gestalt Maskes gleichzeitig dient, zum überzeugten Deutschnationalen, Tscherkun ließen die Erlebnisse seiner Jugend hart und erbarmungslos werden, aber dennoch sich auch für Unterdrückte einsetzen. Bei Gregers Werle geht dies bereits einen Schritt weiter. Auch er leidet unter einer vom Vater-Sohn-Konflikt

⁵²⁰ Kurier, 16.6.1985, S. 12 bzw. Kronen Zeitung, 16.6.1985, S. 25 bzw. Wiener Zeitung, 16.6.1985, S. 3.

geprägten Kindheit und sieht es nun als seine Aufgabe an, seinen Freund Hjalmar durch Offenbarung der Wahrheit in eine bessere Zukunft zu führen.

Bis auf Tscherkun wollen alle Charaktere ihre Ziele erreichen und bleiben diesem Vorhaben konsequent treu. Hier spielt wiederum der innere Konflikt eine große Rolle, der als Ursache dieser Ziele anzusehen ist. Besonders bei Robespierre, Gregers Werle und auch Jago sticht dieser Aspekt hervor. Sie alle nehmen für das Erreichen ihres Vorhabens in Kauf, dass Menschen mit ihrem Leben bezahlen. Während Robespierre und Jago dies von Beginn an tun, ist sich Gregers Werle nicht über die Tragweite seiner Einmischung im Klaren. Er sieht egoistisch nur seine selbstaufgerlegte Mission, die ihm den Blick auf alles Andere verstellt.

Mit den letzten drei Rollen – Fichtner, Herbot und Tigorin – bricht die Charakterisierung der Figuren etwas. Diese drei verbindet ihre Herkunft aus dem Künstlermilieu. Hier liegt im Gegensatz zu den vorangegangenen Figuren eine andere Motivation ihrer Rücksichtslosigkeit vor. Sie entspringt der Überzeugung, durch ihre Berufung ein Recht auf ein solches Verhalten zu haben. Dennoch differieren die Schicksale der drei Männer. Fichtner bezahlt für seine Handlungsweise mit einem Lebensabend in Einsamkeit, während Herbot in fast kindlichem Trotz das Bleiben seiner Frau erzwingt. Tigorin hingegen fällt in jene Oberflächlichkeit zurück, in der er vor seinem Abenteuer mit Nina gelebt hatte.

Von den Figuren dieser Gruppe entsprechen nicht alle dem Bild des Intellektuellen. Krey, Roger und Robespierre sind eindeutige Vertreter des vergeistigten Standes, während Richard Wagner und besonders Konrad Herbot durch ihre plumpe bzw. blasierte Art kaum hierzu gezählt werden können. Die beiden letztgenannten Figuren weichen auch am stärksten vom gängigen Rollenmuster Joachim Bißmeiers ab. Genauso repräsentiert Jago, der den anderen zwar geistig überlegen ist, keinen Intellektuellen im klassischen Sinne. Tscherkun bedeutet einen Grenzfall, er hat zwar studiert, allerdings betont er, aus einfachen Verhältnissen zu stammen, was ihn sein Leben lang begleitet.

Wiederum waren es hauptsächlich Regisseure, mit denen Joachim Bißmeier noch nicht gearbeitet hatte, so z.B. Adolf Dresen bei „Barbaren“, die ihn als rücksichtslose Charaktere besetzten.

5.4. Direktionen

In den 31 Jahren, die Joachim Bißmeier bis zu seiner Pensionierung dem Burgtheater angehörte, leiteten fünf verschiedene Direktoren das Haus. Die erste Direktionszeit, jene Ernst Haeussermans, war darunter die für ihn kürzeste. Bißmeier wurde während einer laufenden Saison, per 1. März 1965, an die Burg engagiert, und zwar zunächst im Externisten-Status. Die Zahl der fix dem Ensemble zugehörigen Herren belief sich 1964/65 auf 66, darunter drei Mitglieder, die ebenfalls jünger als dreißig waren, Peter Striebeck (Jg. 1938), Heinz Trixner (Jg. 1941) und Heinz Ehrenfreund (Jg. 1942).

Obwohl ihm Haeusserman, wie erwähnt, keine Rollen in Aussicht stellen konnte, spielte Joachim Bißmeier in den dreieinhalb Jahren unter dessen Leitung 25 offizielle Rollen, um nur sieben weniger als während der für ihn intensivsten Zeit der Benning-Ära, und knapp ein Drittel aller Partien seiner Burg-Laufbahn. Die erste davon ergab sich wider Erwarten relativ bald nach dem Vorsprechen bei der Wiederaufnahme von „Vor Sonnenuntergang“ im März 1965: Er spielte aus dispositionellen Gründen anstelle von Ernst Anders, der zur selben Zeit als Jim in „Die Glasmenagerie“ Premiere hatte, den jüngsten Clausen-Sohn Egmont. Dieser aufgrund der ursprünglich schlecht prognostizierten Beschäftigungsaussichten für ihn selber doch vielversprechende Antritt wurde hausintern mit Interesse registriert, sowohl von Kollegen wie auch von Direktor Haeusserman, der sich durch die erbrachte Leistung für den weiteren Weg Joachim Bißmeiers am Burgtheater zuversichtlich zeigte.⁵²¹ In einer Kritik anlässlich der erneuten Wiederaufnahme des Hauptmann-Stücks im Jahr 1967 konstatierte die Kronen Zeitung, dass der Burg mit ihm „*erfreulich selbstverständlich, organisch unauffällig, ein Positivum*“ heranwachse.⁵²²

Trotz des aufgrund der rasch erfolgten Übernahme überraschend guten Einstandes sollte sich die Vorhersage Ernst Haeussermans, wenn auch auf andere Weise als prognostiziert, bewahrheiten, wie an den weiteren Rollen, die er in dieser Spielzeit noch verkörperte, ersichtlich wird. Es handelte sich dabei um den Räuber Schusterle in Schillers „Die Räuber“, wiederum eine Übernahme, und – als erste „eigene“ Rolle – den 1. Herrn in „Die Brüder Karamasow“, einer Dramatisierung des Dostojewski-Romans von Walter Lieblein. Eigentlich hatte Joachim Bißmeier erwartet, bei dieser Produktion den Part des jüngsten Bruders Aljoscha anvertraut zu bekommen, da ein Kollege von dieser Besetzungsabsicht in der Direktion gehört haben woll-

⁵²¹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010.

⁵²² Kronen Zeitung, 15.4.1967, S. 29.

te⁵²³, schließlich spielte aber Heinz Ehrenfreund jene Rolle. Der 1. Herr ist hingegen nur eine Randfigur, ein Beobachter einer Verhandlung und hat sich lediglich mit einigen Zwischenrufen einzubringen, in der Kritik des „Express“ findet sich dennoch eine, wenn auch auf die allgemeine Wirkung bezogene, Erwähnung:

„[...] die Herren Bißmeier [...]: jeder und jede die Farbtupfen beisteuernd, deren der Hintergrund solchen Riesengemäldes bedarf.“⁵²⁴

In einer geplanten dritten Rolle, der des intriganten Arztes Lwov in Tschechows „Iwanov“, ist Joachim Bißmeier nie aufgetreten; er hatte zwar die Proben als Alternativbesetzung für Achim Benning mitgemacht, der zudem als Regisseur fungierte, die Inszenierung, die für das Burgtheater-Studio gedacht war, brachte es allerdings nur auf wenige Vorstellungen, in denen ausschließlich Benning den Lwov darstellte.

Berücksichtigt man diese Produktion dennoch, so hat Joachim Bißmeier in den ersten vier Monaten seiner Burgtheaterzugehörigkeit in vier Stücken Rollen erhalten, davon eine Erst- und drei Zweitbesetzungen. Haeussermans Voraussage hatte sich insofern bestätigt, als die Rollen, die es zwar entgegen der ursprünglichen Prognose für ihn gab, nur Übernahmen oder unergiebige Randfiguren waren. Hierbei tritt nun, den Umfang der jeweiligen Rollen betreffend, eine Tatsache zutage, die für den Entwicklungsverlauf der nächsten beiden Jahre kennzeichnend sein sollte: Die Übernahmen waren stets größere Rollen verglichen mit jenen, die er von der Premiere an spielte.

Besonders gut lässt sich dies in der folgenden Saison 1965/66 bei den beiden Stücken erkennen, in denen Joachim Bißmeier nacheinander zwei Rollen verkörperte, beides Dramen von Franz Grillparzer, die den Abschluss eines Zyklus anlässlich des 175. Geburtstags des Dichters bildeten. In „König Ottokars Glück und Ende“ unter der Regie von Kurt Meisel spielte er bei der Premiere im Dezember 1965 den Kaiserlichen Herold, der im Auftrag Rudolfs die Freilassung der von Ottokar gefangen gehaltenen Geiseln erwirken soll. Diese Figur kommt in einer kurzen Sequenz des 4. Aktes vor. Mit Anfang Februar 1966 übernahm er von Achim Benning den Seyfried Merenberg, der Ottokar aus Rache für seinen Vater gegen den Befehl Rudolfs tötet. Ebenso verhält es sich in der Inszenierung Walter Gerhardts von „Der Traum ein Leben“: Die erste Rolle, der Königliche Kämmerer, überbringt während des ganzen Stücks nur zwei Meldungen, die andere, Karkhan (bei der Premiere Heinz Ehrenfreund), ist in

⁵²³ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010.

⁵²⁴ Express, 18.6.1965, S. 5.

Relation zu Seyfried Merenberg zwar weniger umfangreich, hält aber vor seinen Verwandten eine Rede, in der er seine Abneigung gegen die Hauptfigur Rustan kundtut. Ihn spielte Joachim Bißmeier allerdings nur dreimal, bei zwei Vorstellungen während eines Gastspiels in Meran im September 1966 und einer Repertoirevorstellung im November 1966.

Die beiden Kollegen, statt denen er in den oben genannten Stücken zum Einsatz kam, Achim Benning und Heinz Ehrenfreund, waren auch bei den meisten anderen Übernahmen seine Vorgänger: Mit Achim Benning alternierte er bereits als Schusterle in „Die Räuber“ und in der Saison 1967/68 auch als Davison in Schillers „Maria Stuart“, für den nach einem Unfall verletzten Heinz Ehrenfreund sprang er in der Spielzeit 1966/67 kurzfristig in „Viel Lärm um nichts“ und „Othello“ ein.

Die Erstbesetzungen betreffend, ging es in der Spielzeit 1965/66, ab der er dem Burgtheater als fixes Ensemblemitglied angehörte, ausschließlich mit Klein- und Kleinstrollen weiter. In Adolf Rotts Inszenierung von „Peer Gynt“ mit Josef Meinrad in der Titelpartie verkörperte er gleich mehrere Rollen, unter anderem einen Hoftroll und den Bootsmann. Trotz der Episodenhaftigkeit der Auftritte ließen ihn auch hier wieder, so Joachim Bißmeier, Kollegen von ihrem positiven Eindruck bezüglich seiner Gestaltung wissen.⁵²⁵ Dass er trotz der wenig umfangreichen Rollen nicht nur bei Kollegen, sondern auch beim Publikum auf sich aufmerksam machen konnte, zeigt eine Umfrage des Vereins „Thespis“ bei der Stehplatzjugend des Burgtheaters über die Erfolge der Spielzeit 1965/66. Auf die Frage, welchen Schauspieler sie in der letzten Saison für den interessantesten der jüngeren Generation hielten, gaben damals 5,3% der interviewten Zuschauer ihn an. Am häufigsten erwähnt wurde Peter Vogel mit 9%, danach Peter Striebeck und Klaus Höring mit jeweils 7,6%.⁵²⁶ Das Auffallende hierbei ist, dass diese drei Nennungen nur in Zusammenhang mit einer bestimmten Rolle erfolgten, Vogel und Höring zudem für Darstellungen von Hauptfiguren, bei Joachim Bißmeier jedoch bestand keine Beschränkung auf eine bestimmte Partie. Da er, bis auf die Übernahme des Seyfried Merenberg, keinen prägnanten größeren Part verkörpert hatte und zumeist nur in Ensembleszenen auftrat, wiegt die Erwähnung in dieser Umfrage umso mehr, als sie auf die schauspielerische Gesamtleistung und Wirkung bezogen werden kann. Der einzige weitere Schauspieler, der damals ebenfalls ohne konkrete Rollenangaben zu den Besten der Saison gewählt wurde, war Leopold Rudolf.

⁵²⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010.

⁵²⁶ Die Bühne, 2/1967, S. 2.

Auch in den Kritiken fanden sich nun immer öfter Erwähnungen: In der Besprechung der „Wiener Zeitung“ zu Jean Giraudouxs Einakter „Impromptu“, gab ihm Friedrich Schreyvogel für seinen Bogar die Bezeichnung „*scharf*“⁵²⁷, als Zimmermann in Grass’ „Die Plebejer proben den Aufstand“ verlieh er gemeinsam mit den Darstellern der anderen Arbeiter „dem Chor kräftige sprachliche Schattierung und einen ungebrochenen Fluß“⁵²⁸.

Seine letzte Rolle in dieser Saison spielte er als Musensohn in Ferdinand Raimunds „Der Bauer als Millionär“. Dieses Stück bedeutete das erste zur Unterhaltungsliteratur zählende, in dem Joachim Bißmeier seit Beginn seines Engagements mitspielte, ansonsten hatte man ihn ausschließlich in ernsten Stücken eingesetzt. Dieses Verhältnis stellt gleichsam einen Vorgriff auf seine gesamte Burgtheaterlaufbahn dar: Die (unausgewogene) Relation sollte über die Jahre bestehen bleiben.

Bei dieser Produktion kam es auch zur ersten Zusammenarbeit mit einem der großen Hausregisseure, Rudolf Steinboeck. Unter einem weiteren von ihnen, Leopold Lindtberg, sollte er in der kommenden Saison erstmals spielen. Lindtberg gehörte trotz der relativ geringen Anzahl von vier gemeinsamen Produktionen zu jenen Regisseuren, mit denen Joachim Bißmeier am häufigsten zusammenarbeitete. Bislang hatte er überwiegend in Aufführungen von neu ans Haus engagierten Regisseuren mitgewirkt, davon zwei Arbeiten mit Kurt Meisel, der jener Regisseur war, der ihn an der Burg am öftesten besetzte. Meisel holte ihn in den 1970-er Jahren, als er die Bühnen des Bayerischen Staatsschauspiels leitete, auch immer wieder für Gastspiele nach München, was noch genauer ausgeführt wird.

Kurt Meisel verdankte Joachim Bißmeier auch die erste größere Rolle an der Burg, den Kleinen Mönch in Brechts „Leben des Galilei“, der ihn trotz des erwähnten Widerstands am Haus in dieser für ihn doch wichtigen Partie besetzte. Hinter diesem Widerstand steckte vor allem der damalige Oberspielleiter und Vizedirektor des Burgtheaters, Ulrich Erfurth, dessen Feindschaft sich Joachim Bißmeier bei den Proben zu „Impromptu“ zugezogen hatte, als er – „nur“ Darsteller einer kleinen Rolle – gegen eine Regieanweisung Erfurths Einspruch erhoben hatte.⁵²⁹

⁵²⁷ Wiener Zeitung, 9.3.1966, S. 5.

⁵²⁸ Wiener Zeitung, 17.5.1966, S. 6.

⁵²⁹ ebd.

Mit seiner Interpretation des Kleinen Mönchs gelang es ihm jedoch, sich gegen die kritischen Stimmen zu behaupten. Ein weiterer wichtiger Schritt diesbezüglich erfolgte mit der Übernahme des Cassio in Fritz Kortners „Othello“-Inszenierung, die vor allem für Joachim Bißmeier selbst einen wesentlichen Wendepunkt markierte.⁵³⁰

Ließen bis jetzt die wirklich großen Partien noch auf sich warten, so begann sich dafür ein anderer Weg zu öffnen, der Joachim Bißmeier am Burgtheater noch kaum erschlossen gewesen war. Einsätze in Komödien bedeuteten bislang eine Ausnahme, zwei Stücke aus der Unterhaltungsliteratur hatte er seit seinem Engagementantritt gespielt, nun kamen, wenn auch nur über einem begrenzten Zeitraum, vermehrt Charaktere aus diesem Genre auf ihn zu. Fiel ihm mit dem Oliver in „Wie es euch gefällt“ zu Beginn der Saison noch die Rolle des Bösewichts in einer romantischen Komödie zu, erfüllte der Ambrose Kemper in Thornton Wilders „Die Heiratsvermittlerin“ im Gefüge eines Lustspiels eine gänzlich andere Funktion, nämlich die des komisch-genervten Liebhabers.

Gegen Ende der Saison 1967/68 erhielt Joachim Bißmeier mit dem Heinrich in Topols „Fastnachtsende“ eine besonders bedeutsame Aufgabe. Inwieweit seine Vermutung zutrifft, nur deshalb besetzt worden zu sein, weil viele Kollegen zur gleichen Zeit aufgrund der Welttournee nicht zur Verfügung standen, lässt sich nicht bestätigen. Im Vergleich zu den bisherigen Rollen war diese Partie ein erheblicher Sprung, eine derart anspruchsvolle Aufgabe hatte man ihm bislang nicht überantwortet. Bezeichnend erscheint auch, dass ein bis dato hausfremder Regisseur ihm jenes Vertrauen entgegenbrachte, das die arrivierten Spielleiter nach bereits dreijähriger Ensemblezugehörigkeit vermissen ließen. Obwohl mit der Figur des Heinrich ein weiterer wichtiger Schritt erfolgte, änderte sich somit vorerst nicht viel an der Besetzungssituation. Dennoch wird ersichtlich, dass die Charaktere umfangreicher wurden und nicht einem bestimmten Schema entsprachen, sondern ein breites Gestaltungsspektrum erforderten. Auf den zunächst bösen, dann geläuterten Oliver zu Beginn der Spielzeit folgte mit Davison ein schwacher, unterwürfiger Mensch, der Komödienfigur Ambrose Kemper stand wiederum der labile Heinrich gegenüber. Man hatte ihn somit noch nicht auf einen Figurentyp festgelegt. Dennoch lässt sich in einigen Rollen die Tendenz hin zu einzelgängerischen Charakteren mit unterschiedlich ausgeprägten inneren Konflikten erkennen. Hierzu zählen jene des Kleinen Mönchs, die oben erwähnten Oliver, Davison und Heinrich sowie der Bruder Ladvenu in „Die heilige Johanna“.

⁵³⁰ ebd.

Im September 1968 übernahm Paul Hoffmann die Direktion des Burgtheaters. Die Ära Haeusserman ging für Joachim Bißmeier vom Ausmaß der Rollen her einerseits weitaus positiver als angenommen zu Ende, da er seit Antritt seines Engagements in über 20 Partien zu sehen gewesen war, obwohl am Beginn seines Engagements wenig Aussicht auf Beschäftigung bestanden hatte, andererseits gab es kaum eine angemessene Forderung und auch Förderung von Seiten der künstlerischen Leitung. Jene Rollen, die ihn von der Entwicklung her hätten weiterbringen müssen, indem er durch sie sein Potenzial zeigen konnte, brachten zwar einen momentanen Achtungserfolg, anspruchsvollere Folgepartien blieben jedoch aus. Drei Mal, mit dem Kleinen Mönch, dem Cassio und dem Heinrich, ergaben sich solche Möglichkeiten, die aber keine längerfristige Resonanz auslösten. Deshalb zog Joachim Bißmeier zu dieser Zeit immer wieder in Erwägung, die Burg zu verlassen, und versuchte auch einmal seine Kündigung mit einer Rollenverweigerung herbeiführen, allerdings ohne jegliche Konsequenz.⁵³¹

Rein die Anzahl der Rollen betreffend fielen die nur drei Saisonen Ära Hoffmann für Joachim Bißmeier ebenfalls positiv aus. Er verkörperte 13 Partien, wobei knapp die Hälfte davon Figuren aus Komödien waren, so viel wie während keiner anderen Direktion. Die Zeit unter der Leitung Hoffmanns bedeutete zudem in der Burgtheater-Laufbahn Joachim Bißmeiers dahingehend eine Wende, als er erstmals auch mit Hauptrollen betraut wurde. Zwar dominierten nach wie vor Nebenpartien sein Repertoire, allerdings waren nun auch diese vom Umfang her größer.

Die Charaktere der ersten Saison ließen bereits eine Tendenz hin zu Figuren mit innerem Konflikt erkennen, was erneut sich in unterschiedlicher Ausprägung und Intensität zeigte. Bei Pierre aus „Die Irre von Chaillot“ wird dieser Konflikt durch seine Erpressbarkeit ausgelöst, die ihn einen Selbstmordversuch unternehmen lässt. Die Rolle, die Joachim Bißmeier, wie erwähnt, von Peter Weck übernommen hatte, unterscheidet sich durch ihre weiche Zeichnung und die im Grunde liebenswürdige Art, die sie besitzt, von den bisherigen, denen diese Gefühlsbetontheit fehlt. Einzig den Bruder Ladvenu aus „Die heilige Johanna“, die letzte Partie unter Haeusserman und somit die dem Pierre unmittelbar vorangegangene, kennzeichnet ebenfalls ein mitfühlendes Wesen. Das Liebenswürdige wiederholte sich auch noch bei Chérubin in Beaumarchais’ „Der tolle Tag“, dessen Verhalten ein ganz anderer Zwiespalt, nämlich die aufkeimende Liebe und Zuneigung zur Gräfin bestimmt. Gerade seine Hilflosigkeit ge-

⁵³¹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010.

genüber seinen Gefühlen trägt ihm die Sympathie des Publikums ein. Nach dieser Partie verschwand die liebenswerte Komponente wieder aus den Personenzeichnungen.

Das genaue Gegenteil von Cherubin, nämlich einen frühzeitig alternden Mann zu spielen, verlangte ihm der Joel Harford in Eugene O’Neills „Alle Reichtümer dieser Welt“ ab, dessen Konflikt in seiner Verbittertheit und seiner Unfähigkeit zu handeln liegt. Als Regisseur fungierte wie bei „Der tolle Tag“ Gerhard Klingenberg, was insofern von Bedeutung ist, als ihm ein Spielleiter zum ersten Mal zwei komplett unterschiedliche Charaktere abseits der Kleinstrollen anvertraute. Bislang war entweder immer eine gewisse Festlegung auf Figuren eines Typs zu erkennen oder es fielen ihm nur um Episoden zu, die einander zwar auch kontrastierten, aber keine hohen Anforderungen bedeuteten. Zu Letzteren zählt der ungewöhnlichste Einsatz der Saison, den Joachim Bißmeier Leopold Lindtberg verdankte, der ihn in dessen Inszenierung von „Der Unbedeutende“ mit dem schon angesprochenen einzigen Nestroy-Auftritt seiner Burgtheaterlaufbahn bedachte.

Obwohl die Rollen generell umfangreicher wurden, blieb das Gefühl der Unterforderung und des „Feststeckens“ erhalten. Auch die erste Partie der Saison 1969/70, der Don Juan in Tirso de Molinas „Don Gil von den grünen Hosen“, setzte diese Linie fort, sie gab aber zumindest die Möglichkeit, sich auf dem Gebiet der Unterhaltung zu profilieren. Aufgrund der für ihn unbefriedigenden Besetzungssituation hatte Joachim Bißmeier Kontakt zu Karl Heinz Stroux, damals Direktor des Düsseldorfer Schauspielhauses, aufgenommen und von diesem eine Einladung zu einem Vorsprechen erhalten. Nachdem er, wie bereits erwähnt, sich immer wieder mit dem Gedanken getragen hatte, das Burgtheater zu verlassen, schwebte nun die Möglichkeit im Raum, an eine ebenfalls sehr profilierte Bühne zu wechseln.

Am Burgtheater stand zu diesem Zeitpunkt die Neuinszenierung von Hauptmanns „Michael Kramer“ bevor, in der neben Ewald Balser in der Titelpartie Heinz Reincke den Sohn Arnold verkörpern sollte. Der 44-jährige Reincke erschien für den Part aber letztendlich doch zu alt, und man übertrug die Aufgabe völlig überraschend Joachim Bißmeier, der gerade von dem Treffen mit Stroux, über das in Wien niemand Bescheid gewusst hatte, zurückkam und durchaus erwog, dessen Engagementangebot anzunehmen. Durch die Aussicht auf eine derart anspruchsvolle Rolle hatte sich die Ausgangslage allerdings schlagartig verändert. Nach fünfjähriger Zugehörigkeit zum Haus schien es, als habe bezüglich des Vertrauens in die schauspielerischen Fähigkeiten Joachim Bißmeiers ein Umdenken stattgefunden. Doch trotz des großen

Erfolges, den er schließlich mit seiner Darstellung des Arnold Kramer erzielte, stellte sich keine Veränderung ein. Erst Ende der folgenden Spielzeit, der letzten unter Hoffmann, kam mit dem Bruder Julian in Albees „Winzige Alice“ eine weitere Herausforderung auf demselben Niveau. Diese Rolle spielte er bezeichnenderweise wiederum in einer Inszenierung eines „hausfremden“ Regisseurs, Bernhard Wicki.

Die dazwischen liegenden Rollen waren zumindest nicht von Einseitigkeit geprägt. Auftritte in Komödien und ernsten Stücken wechselten einander ab, so folgte etwa dem mitfühlenden Außenseiter G. A. Rose aus Lukes „Hadrian VII.“ der skurrile Diener Parmeno in de Rojas „Celestina“. Überhaupt finden sich von den Komödienpartien her, wie erwähnt, die meisten Einsätze zu dieser Zeit. Hier lag das Augenmerk vor allem auf skurril wirkenden Charakteren wie Parmeno oder Don Juan. Mit einer weiteren Figur aus dieser Gruppe, dem Lysander im „Sommernachtstraum“, stellte er auch gleichzeitig wieder eine Liebhaberrolle dar, auf die eine weitere, der Klas Tott in Strindbergs „Königin Christine“ folgte. Als zentrale Themen lassen sich analog dazu zwei Richtungen ausmachen: Einerseits der oben angesprochene innere Konflikt, andererseits die Liebe. Letztere Thematik spiegelt sich bis auf G. A. Rose und Lucius aus „Julius Caesar“ in jeder Figur wider.

In klassischen Stücken wirkte Joachim Bißmeier, verglichen zur Direktion Haeusserman, nun seltener mit. Die Einsätze erfolgten zweimal bei Shakespeare, in „Ein Sommernachtstraum“ und „Julius Caesar“, sowie in Beaumarchais’ „Der tolle Tag“.

Die Regisseure betreffend kam es, Leopold Lindtberg ausgenommen, ausschließlich zu erstmaligen Zusammenarbeiten. Wie schon in der Ära Haeusserman gab es nun nach Kurt Meisel in Gerhard Klingenberg wiederum einen Spielleiter, der ihn gleich mehrmals für seine Inszenierungen hinzuzog und dies, wie erwähnt, in völlig konträren Rollen (Cherubin, Joel Harford, Lysander und Lucius). Beide Hauptfiguren erhielt er aber, wie oben ebenfalls angesprochen, durch hausfremde Regisseure.

Diese Tatsache setzte sich auch unter der darauf folgenden Direktion Gerhard Klingenbergs fort. Generell hatte Joachim Bißmeier bis auf Rudolf Steinboeck noch mit keinem der Spielleiter Erfahrungen, in deren Produktionen er mitwirkte. Steinboeck war von diesen zudem der Einzige, der schon vor dem Wechsel auf Klingenberg kontinuierlich am Burgtheater inszeniert hatte. Die fünf Hauptpartien, Candide im gleichnamigen Stück nach Voltaire (Regie Ro-

berto Guicciardini), den Wetter vom Strahl in Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ (Regie Walter Felsenstein), den Schriftsteller aus Bernhards „Die Jagdgesellschaft“ (Regie Claus Peymann), die Titelrolle in Goethes „Torquato Tasso“ (Regie ebenfalls Walter Felsenstein) und Orest in „Eumeniden und Choephoren“ (Regie Luca Ronconi) verkörperte Joachim Bißmeier somit wiederum in Inszenierungen für die Burg neuer Regisseure, unter denen sich mit Jean-Louis Barrault, Guicciardini und Ronconi auch drei jener international renommierten Gäste befanden, die von Klingenberg ans Haus geholt wurden. Durch diese Vielzahl an Spielleitern, die meist aus dem nicht-deutschsprachigen Raum kamen und somit für die Burg neue Stile prägten, empfand Joachim Bißmeier den Wechsel von Hoffmann auf Klingenberg als den radikalsten Schnitt, der ihm bis dato fremde Ideen und Wege zugängig machte.⁵³² Gerhard Klingenberg erwähnte im Gespräch auch, dass er an Bißmeier vor allem dessen Offenheit für Neuerungen sehr geschätzt habe. Überhaupt bezeichnete Klingenberg Bißmeier als einen der Schauspieler, die während seiner Direktion einen allerersten Stellenwert im Ensemble hatten und auch für sein Konzept sehr wichtig gewesen sei.⁵³³

Von den Figuren her ging die Dominanz der zerrissenen Charaktere zunächst zurück, obwohl am Anfang der Direktion Klingenberg mit Dr. Rank in Ibsens „Nora“ und Chris Keller in Millers „Alle meine Söhne“ zwei Vertreter dieses Typus standen, die aber noch in die ursprünglich letzte Spielzeit Hoffmanns gefallen waren. Die unter Hoffmann stark vertretenen Partien in Komödien waren nun bis auf den Cléonte in Molières „Der Bürger als Edelmann“ sowie auf anderer Ebene dem Candide und dem Schriftsteller in Bernhards „Die Jagdgesellschaft“ nicht mehr vorhanden. Letzterer war auch die einzige Figur, die während der Ära Klingenberg in die Richtung des Intellektuellen wies, sie wurde aber wie bereits besprochen, von Bernhard nicht als solcher konzipiert. Vor allem gegen deren Ende lässt sich dann durch den Wetter vom Strahl, den Edmund Tyrone, den Orest und auch den Tasso wieder eine Konzentration auf die Zerrissenen feststellen.

Ab der Direktion Klingenberg gab es auch keine Einsätze in Kleinstrollen mehr. Dafür spielte Joachim Bißmeier die bislang höchste Anzahl an Hauptrollen, die mit fünf von insgesamt zwölf Partien knapp die Hälfte ausmachten. Der überwiegende Teil stammte aus der Klassikerliteratur (Candide [wobei es sich hier, wie gesagt, um eine Bearbeitung eines Romans handelte], Wetter vom Strahl, Tasso, Orest), lediglich „Die Jagdgesellschaft“ repräsentierte ein Stück der Gegenwartsdramatik. Letztere kann als zentrale bzw. nachhaltigste Rolle der Ära

⁵³² Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

⁵³³ Gespräch mit Gerhard Klingenberg.

Klingenbergs angesehen werden. Generell gab es während dieser fünf Saisonen sehr unterschiedlichen Aufgaben für Joachim Bißmeier. Vom still liebenden, dem Tod geweihten Doktor Rank über den schwärmerisch-eigensinnigen Tasso bis hin zum von den Rachegöttinnen verfolgten Orest spannte sich ein vielfältiger Bogen an Charakterisierungsaufgaben. Die sich langsam steigernde Kontinuität der Rollenentwicklung fand nun ihren vorübergehenden Höhepunkt.

Dass sich das Herrenensemble unter Klingenberg in seiner Struktur doch merklich veränderte, hatte auf Joachim Bißmeier keine allzu großen Auswirkungen, da in seiner Altersklasse niemand mit dem selben Profil dazuengagiert wurde. Einzig die Verpflichtung Klaus Maria Brandauers barg einen negativen Aspekt in sich, als Brandauer vertraglich für die nächste Inszenierung von „Hamlet“ die Titelpartie zugesichert bekam. Durch diese Klausel blieb Bißmeier die Rolle am Burgtheater versagt, obwohl drei Regisseure ihn mit dieser Partie besetzen wollten.⁵³⁴

Während der Direktion Klingenberg begann Joachim Bißmeier, auch außerhalb des Burgtheater Rollen anzunehmen, da trotz des Arnold Kramer und des Julian anspruchsvolle und fordernde zunächst Aufgaben auf sich warten ließen. Er ging deshalb einen Vertrag mit dem von Kurt Meisel geleiteten Residenztheater ein, worauf nachfolgend noch näher eingegangen wird. Schließlich brachten aber die fünf Saisonen Klingenberg den erhofften Wandel, wodurch Joachim Bißmeier sich doch für einen Verbleib in Wien entschied.⁵³⁵

Ebenso begann er, sich in der neu gegründeten Ensemblevertretung des Burgtheaters zu engagieren und war auch ein gewähltes Mitglied, doch wollte er sich nicht der Wahl zum Ensemblevertreter stellen, da ihm dieser Posten aus Zeitgründen nicht mit seinen Verpflichtungen als Schauspieler vereinbar erschien und er deswegen nicht über alle Vorkommnisse am Haus auf dem Laufenden sein konnte, was für ihn in dieser Position unabdinglich gewesen wäre.⁵³⁶

Zu Joachim Bißmeiers stärkster Burgtheaterzeit entwickelte sich die Direktion von Achim Benning, die er als jene Zeit bezeichnet, in der er sozusagen „die Ernte eingefahren“ habe.⁵³⁷

⁵³⁴ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006. Brandauer spielte die Rolle schließlich 1985 unter Hans Hollmann.

⁵³⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 4.12.2008, Mitschrift im Besitz der Verfasserin.

⁵³⁶ ebd.

⁵³⁷ ebd.

In diesen zehn Saisonen spielte er 32 Rollen, ein knappes Drittel aller Rollen am Burgtheater, und führte zudem bei zwei Produktionen Regie. Die Dominanz der kleinen Partien war nun einer Reihe von Hauptrollen gewichen, die einander mehr oder weniger ablösten. Insgesamt war über die Hälfte der Rollen, die Joachim Bißmeier bei Benning verkörperte, die Hauptrolle des jeweiligen Stücks, mit den weiteren zentralen Figuren machten sie mehr als zwei Drittel der 32 Partien aus. Unter diesem Aspekt stechen Charaktere wie der Davison in „Maria Stuart“ oder der Freiligrath in Walsers „In Goethes Hand“ besonders hervor, weil sie inmitten der tragenden und umfangreichen Figuren regelrechte Ausnahmen bildeten. Betreffend „In Goethes Hand“ bemerkte Joachim Bißmeier, er hätte eigentlich die Hauptrolle von Goethes Vertrautem Eckermann übernehmen sollen, die letztendlich Rudolf Wessely spielte.⁵³⁸

Dass sich dieser Weg zu einem der bedeutendsten Schauspieler des Hauses abzeichnen würde, sei, so Achim Benning, bereits während der Direktion Hoffmann abzusehen gewesen, von ihm dann aber keineswegs forciert worden, sondern habe sich letztendlich von selber ergeben. Genauso wie Gerhard Klingenberg betrachtete auch Benning Joachim Bißmeier als einen „wichtigen zentralen Schauspieler“ seiner Amtszeit.⁵³⁹

Während Bennings Zeit begann sich auch der Ruf Joachim Bißmeiers als Spezialist für intellektuelle Figuren zu manifestieren. Begünstigt wurde dies vor allem durch seine nachhaltige Darstellung des Ferdinand Vanek, der auch seine erste Partie in der Ära Benning war. Benning hob die Bedeutung von Bißmeier gerade in diesem Zusammenhang besonders hervor, da dieser nicht nur als Darsteller, vielmehr ebenso als ideeller Mitstreiter eine wichtige Position einnahm.⁵⁴⁰ In der Kritik der „Presse“ zu Stoppards „Das einzig Wahre“ 1984 stand allerdings bezüglich der Identifizierung mit diesem Typus sogar bereits, er sollte nicht jeden Intellektuellen um die Vierzig annehmen.⁵⁴¹ Die Intellektuellen bildeten gemeinsam mit den Charakteren der zerrissenen Strukturen das zentrale Thema, wobei es hier oft zu Überschneidungen kam. So zählen etwa Robert in „Die Schwärmer“, Roger in „Triptychon“ und Robespierre in „Dantons Tod“ zu jenen Rollen, die diesen beiden Mustern entsprachen, wobei von der Wesensstruktur her das Zerrissene dominierte. Neben diesen bereits angestammten Rollenbildern kam bei einer Reihe von Figuren auch eine bislang in dieser Form fremde rücksichtslose Komponente zum Tragen. Hierzu zählen, wie bereits erwähnt, unter anderem der Richard Wagner in

⁵³⁸ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

⁵³⁹ Gespräch mit Achim Benning.

⁵⁴⁰ ebd.

⁵⁴¹ Die Presse, 10./11.3.1984, S. 6.

Stoppards „Night and Day“, der Tscherkun in Gorkis „Barbaren“ und der Karl Eckold in „Stunde des Erkennens“.

Nach längerer Pause wieder im Repertoire von Joachim Bißmeier vertreten waren auch Auftritte in Komödien, wobei es sich hierbei im Vergleich zu früher ausnahmslos um Hauptpartien handelte. Während besonders der junge Marlowe in „Irrtümer einer Nacht“ trotz bzw. gerade wegen seiner durch die Schüchternheit vorhandenen Zerrissenheit, aber auch der Jupiter in „Amphitryon“ als unterhaltsame Figuren angesehen werden können, repräsentiert Angelo aus Shakespeares „Maß für Maß“ einen rein zerrissenen Charakter, dem das komische Element fehlt. In allen drei Fällen handelte es sich um klassische Stoffe bzw. Stücke, was eine Weiterführung des bisherigen Komödien-Weges war. Neben diesen Komödien im typischen Sinne spielte Joachim Bißmeier auch Stücke, die eine andere Form der Komödiantik erforderten, so etwa die Dramen Stoppard und Pinters. Diese bildeten einen speziell für die Direktion Benning signifikanten Schwerpunkt. Hier konnte Joachim Bißmeier seine trockene Art des Humors ideal in die Figuren einfließen lassen.

Im Gegensatz zu Klingenberg spielte Joachim Bißmeier nun auch vermehrt zeitgenössische Literatur, zu der vor allem die englischen Dramen und die Werke Havels und Kohouts zählen. Die Anzahl der klassischen Stücke ging hingegen im Verhältnis stärker zurück. Hatte er den überwiegenden Teil der Hauptrollen in der vorangegangenen Direktion noch in Klassikern gespielt, so entstammten sie nun hauptsächlich zeitgenössischen Werken. Eine große Rolle aus einem Klassiker, den Octavio Piccolomini in Schillers „Wallenstein“, der 1983 mit Michael Heltau in der Titelpartie von Manfred Wekwerth inszeniert worden war, hat Joachim Bißmeier abgelehnt, da er sich sowohl altersmäßig als auch das Rollenprofil betreffend nicht richtig für diese Figur erachtete.⁵⁴²

Wiederum befand sich Joachim Bißmeier innerhalb des Ensembles in einer gesonderten Stellung. Unter den von Benning neu engagierten Herren gab es keinen Schauspieler mit demselben Rollenprofil, hinzu kamen Kollegen wie etwa Karlheinz Hackl, Rudolf Buczolich, Walter Langer oder Dietrich Hollinderbäumer, Ernst Jacobi und Helmuth Lohner, die nur als Gäste bzw. erst in den letzten Benning-Jahren am Haus tätig waren.

⁵⁴² Gespräch mit Joachim Bißmeier, 4.12.2008. Die Rolle übernahm der um acht Jahre ältere Sebastian Fischer, als Zweitbesetzung Klausjürgen Wussow (Jg. 1929).

Die Regisseure betreffend arbeitete Joachim Bißmeier in der Direktion Benning vor allem mit drei Spielleitern öfter zusammen, die – wie in den vorangegangenen Direktionen – bislang noch nie bzw. nur vereinzelt am Burgtheater inszeniert hatten und ihn mit Hauptrollen bedachten. Während er unter Peter Wood über mehrere Saisonen verteilt ausschließlich englischsprachige Literatur spielte, darunter auch den Robert in Pinters „Betrogen“, für den er 1979 die Kainz-Medaille erhielt, finden sich die Arbeiten mit Adolf Dresen und Erwin Axer im Zeitraum zwischen 1980 und 1982 konzentriert.

Zum ersten Mal führte Joachim Bißmeier auch selbst Regie, zunächst bei einem zum 40-jährigen Burgtheater-Jubiläum von Alexander Trojan im Februar 1979 angesetzten Schnitzler-Einakter-Abend, ein halbes Jahr später folgte Grillparzers „Sappho“. Es sollten seine einzigen Regiearbeiten am Burgtheater bleiben, erst 1989 kam es an dem von Achim Benning geleiteten Zürcher Schauspielhaus mit der angesprochenen Uraufführung von Hávels „Sanierung“ zu einer Fortsetzung seiner Regietätigkeit.

In der Direktionszeit Achim Bennings wurden Joachim Bißmeier neben der Kainz-Medaille noch zwei weitere Auszeichnungen zuteil: Im Dezember 1983 erfolgte die Ernennung zum Kammerschauspieler, 1985 vermachte ihm Heinz Moog den Ludwig-Dessoir-Orden.

Mit dem Wechsel von Benning auf Peymann 1986 kam es auch für Joachim Bißmeier zu Änderungen. Zwar spielte er in der ersten Saison den Trigorin in Tschechows „Die Möwe“, allerdings war dies für drei Jahre seine letzte Rolle am Burgtheater. Durch die große Zahl der Neuengagements hatte eine Tendenz hin zu vermehrter Besetzung dieser Künstler begonnen, zudem befanden sich unter den von Peymann nach Wien geholten Schauspielern etwa Martin Schwab oder Branko Samarovski, die in derselben Altersklasse wie Joachim Bißmeier lagen. Der Stimmung am Haus und des Kampfes zwischen „altem“ und „neuem“ Ensemble überdrüssig, entschloss er sich zum Rückzug von der Burg und trat nun vermehrt an anderen Theatern auf, obwohl Peymann ihm immer wieder versicherte, dass sich Anfeindungen nie auf Bißmeier bezogen hätten und er sehr wohl darauf Wert lege, ihn im Ensemble zu haben.⁵⁴³ 1990 kehrte er mit dem Julius in Strauß’ „Die Zeit und das Zimmer“ wieder zurück, in den Kritiken wurde einhellig darauf hingewiesen, er wäre nach zwei Jahren Abwesenheit zurückgekehrt und zwischenzeitlich vermisst worden.⁵⁴⁴ Nach dem Hechingen in Hofmannsthals „Der Schwierige“ und dem Horneck in Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“, den er

⁵⁴³ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2006.

⁵⁴⁴ u.a. Die Presse, 23.4.1990, S. 7 bzw. Wiener Zeitung, 22.4.1990, S. 3.

auf Bitte Walther Reyers übernahm, konnte Joachim Bißmeier als Martin aus Noréns „Nacht, Mutter der Tages“ in der anspruchsvollsten Rolle seit langem seinen größten Erfolg der Peymann-Ära feiern.

Die wenigen Partien dieser Direktion waren von den Charakterzeichnungen her besonders divergent und spiegelten alle bislang vertretenden Richtungen wider: Den intellektuellen und hier gleichzeitig rücksichtslosen Typ (Trigorin), Komödienfiguren (Hechingen, Julius) sowie das Zerrissene (Martin). Die Übernahme des Horneck betreffend war Joachim Bißmeier zunächst irritiert, dass er als Deutscher diese zutiefst österreichische Figur darstellen sollte und empfand den Gedanken bis zu einem gewissen Grad absurd, konnte aber schließlich eine von ihm nicht näher bezeichnete Lösung für sich finden.⁵⁴⁵ Trotz der herausragenden Leistung, die er bei der Gestaltung der abschließend genannten Figur erbrachte, hatte Joachim Bißmeier im März 1993 für 20 Jahre seinen vorläufig letzten Auftritt auf der Bühne des Burgtheaters. „Theater heute“ schrieb anlässlich der Premiere von „Nacht. Mutter des Tages“ im November 1991, er „*demonstriere souverän, was die Burg demnächst an ihm verloren haben wird*“, da er ein Angebot des Direktor des Schauspiels Frankfurt, Peter Eschberg, für die kommende Saison angenommen hatte.⁵⁴⁶ Aufgrund von Schwierigkeiten bei der Genehmigung der für die Gastspiele nötigen Karenzurlaube ließ sich Joachim Bißmeier nach Ende der „Nacht. Mutter des Tages“-Aufführungsserie im März 1993 bis zu seiner Pensionierung 1996 schließlich ganz freistellen.⁵⁴⁷

Für die nächsten 20 Jahre schien es am Burgtheater keine Rolle zu geben, die Joachim Bißmeier hätte übernehmen können. Mit Peymanns Nachfolger Klaus Bachler gab es zwar Gespräche, allerdings führten diese zu keinen konkreten Ergebnissen.⁵⁴⁸ Erst unter Matthias Hartmann trat Joachim Bißmeier wieder am Burgtheater auf. Peter Stein holte ihn 2013 für die Rolle des Grafen Gloster in Shakespeares „König Lear“, einer Inszenierung anlässlich Klaus Maria Brandauers 70. Geburtstags. Ab März 2015 übernahm Joachim Bißmeier außerdem von Udo Samel den Professor Pflugfelder in Schnitzlers „Professor Bernhardi“. Beide Produktionen stehen zum gegenwärtigen Zeitpunkt (Juni 2016) nach wie vor auf dem Spielplan des Burgtheaters. Mit diesen Rollen hat sich das Rollenprofil Joachim Bißmeiers an der Burg erneut gewandelt. Der treu ergebene Gloster und der ebenfalls loyal zu Bernhardi stehende

⁵⁴⁵ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 4.12.2008.

⁵⁴⁶ Theater heute, 2/1992, S. 34.

⁵⁴⁷ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20. 2. 2006.

⁵⁴⁸ ebd.

Pflugfelder, die positive Aspekte für den Protagonisten und die Handlung repräsentieren, stehen im Gegensatz zu den meisten Figuren der Benning-Ära, etwa den Rücksichtslosen und auch den unter Peymann verkörperten Rollen. Aber auch in Gloster lässt sich wiederum der Zwiespalt erkennen.

In die aktuelle Direktionszeit Karin Bergmanns fiel schließlich die vorläufig letzte Premiere, Samuel Becketts „Endspiel“ zu Beginn der Saison 2016/17, eine Co-Produktion mit den Salzburger Festspielen. Für die Darstellung des Nagg erhielt Joachim Bißmeier eine Nominierung als „Bester Nebendarsteller“ beim „Nestroy-Preis“. Obwohl Joachim Bißmeier als Ensemblemitglied des Burgtheaters pensioniert wurde, ist er momentan nur als Guest verpflichtet. Zurzeit gehören aus derselben Altersklasse Michael Heltau (Jg. 1933), der allerdings seit Jahren keine Rolle mehr übernommen hat, Martin Schwab und Peter Matic (beide Jg. 1937) sowie Branko Samarowski (Jg. 1939) fix dem Haus an. Von diesen vier Schauspielern kommt vor allem Martin Schwab für ähnliche Rollen wie Joachim Bißmeier in Frage, in der vorigen Inszenierung des „Lear“ spielte er etwa den Gloster.

5.5. Regisseure

Die 83 Inszenierungen, in denen Joachim Bißmeier am Burgtheater mitwirkte, stammten von 51 Regisseuren, wobei er bei fünf Produktionen („Vor Sonnenuntergang“, Regie Karl Heinz Stroux, „Der Tag des Zorns“, Regie Wolfgang Liebeneiner, „Othello“, Regie Fritz Kortner, „Die Irre von Chaillot“, Regie Günter Rennert, und „König Ottokars Glück und Ende“, Regie Wolfgang Engel) erst nach der Premiere im Rahmen einer Übernahme einstieg. Wie Ernst Anders arbeitete auch er mit dem Großteil nur ein einziges Mal.

Angesichts des schleppenden Beginns an der Burg erscheint es interessant, dass die meisten Inszenierungen unter ein und demselben Regisseur in die ersten Jahre nach Joachim Bißmeiers Engagement fielen. Kurt Meisel, damals neu ernannter Oberregisseur und stellvertretender Direktor des Hauses, zog ihn zwischen 1965 und 1968 für sechs Aufführungen heran, zudem kam die Übernahme einer größeren Rolle in „König Ottokars Glück und Ende“. Joachim Bißmeier trat ab dieser Premiere bis zur letzten gemeinsamen Arbeit, Shaws „Die heilige Johanna“, mit Ausnahme von Hochwälders „Der Befehl“ in jedem von Meisel betreuten Stück auf.

Wie Joachim Bißmeier war der 1912 in Wien geborene Kurt Meisel erst seit kurzem fix am Burgtheater. Vor seinem Engagement hatte er als Oberspielleiter des Bayerischen Staatsschauspiels fungiert, nachdem er sich ab den späten 1940-er Jahren neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Schauspieler auch vermehrt der Regie zugewandt hatte. 1972 kehrte er wieder ans Bayerische Staatsschauspiel zurück, diesmal in der Funktion des künstlerischen Leiters, der er elf Jahre lang geblieben war, um anschließend erneut Ensemblemitglied des Burgtheater zu werden.⁵⁴⁹

Meisel inszenierte an der Burg vor allem Literatur des 20. Jahrhunderts abseits der Komödie, zu der auch die hier relevanten Dramen überwiegend zählen. Seine ersten Produktionen galten jedoch noch besonders Werken der österreichischen Klassiker, wie dem oben erwähnten Grillparzers. Den Stücken, in denen Joachim Bißmeier mitwirkte, war thematisch vor allem gemein, dass sie meist zumindest einen Bezug zu einem klassischen Stoff hatten. Durch Meisel kam es auch zur ersten Begegnung mit Tom Stoppard, die dann ein Jahrzehnt später unter Peter Wood fortgeführt wurde.

Obwohl Kurt Meisel ihn sehr oft besetzte, handelte es sich bei den Figuren ausschließlich um Nebenrollen. Dennoch verdankt Joachim Bißmeier ihm mit dem Kleinen Mönch in Brechts „Leben des Galilei“ jene Partie, die den ersten Schritt von den Kleinstrollen hin zu größeren Aufgaben markierte. Aufgrund des erwähnten, von Ulrich Erfurth initiierten hausinternen Widerstands erscheint sowohl die Betrauung mit dieser Rolle als auch die kontinuierliche Beschäftigung in Meisels Aufführungen eine umso größere Wertschätzung des damals kaum geförderten Nachwuchsschauspielers. Meisel ließ Joachim Bißmeier auch in den kleinen Rollen unterschiedliche Charaktere zukommen. So spielte er mit dem Kleinen Mönch und dem Zimmermann in Grass’ „Die Plebejer proben den Aufstand“ Figuren, die jede nach ihrer Art gegen das System rebellieren, als Bruder Ladvenu in Shaws „Heilige Johanna“ kam das mitführende Element zum Tragen. Fino in Pirandello’s „Heinrich VI.“, einer der vier Diener des im Königswahn lebenden Edelmanns, macht das verrückte Spiel des Exzentrikers mit.

Aus dieser Zusammenarbeit resultierten schließlich einige bereits angesprochene Gastrollen Joachim Bißmeiers am Bayerischen Staatsschauspiel während der 1970-er Jahre sowie zuvor noch der August Dorn aus „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ bei den Salzburger Festspielen 1969.

⁵⁴⁹ https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Kurt_Meisel (9.4.2017)

Nach Kurt Meisel gab es vier Regisseure, unter denen Joachim Bißmeier jeweils vier Mal spielte. Chronologisch war der Erste Rudolf Steinboeck, in dessen Inszenierung von Raimunds „Der Bauer als Millionär“ er 1966 mitwirkte, seine einzige Raimund-Partie am Burgtheater. Die Einsätze lagen nun über einen längeren Zeitraum, bis 1975, verstreut.

Handelte es sich bei Meisel noch ausschließlich ernste Stücke, so fiel dies bei Steinboeck nun ausgeglichen aus. Nur jene Produktionen berücksichtigt, in denen Joachim Bißmeier ab der Premiere spielte, holte ihn Steinboeck zuerst für Komödien — wobei es sich bei der einmaligen Übernahme des Claudio in „Viel Lärm um nichts“ ebenfalls um eine Rolle in einer Komödie handelte —, dann für ernste Werke. Letztere, Millers „Alle meine Söhne“ und O’Neills „Eines langen Tages Reise in die Nacht“ weisen zudem von ihrer Thematik her Parallelen auf. Die amerikanische Literatur der 1940-er und 1950-er Jahre bildete bei der Zusammenarbeit mit Steinboeck den Schwerpunkt, dem neben den oben erwähnten Dramen noch Wilders „Die Heiratsvermittlerin“ angehörte.

Die Rollen lassen eine deutliche Entwicklung von der kleinen Partien des Musensohn in „Der Bauer als Millionär“ hin zu größeren, hier vor allem der Edmund Tyrone in „Eines langen Tages Reise in die Nacht“, erkennen. Die zwischen den beiden Auftritten liegende Spanne von fast zehn Jahren, in der Joachim Bißmeier zu einem der vorrangigen Schauspieler des Hauses aufstieg, kam diesem Verlauf ohne Zweifel zugute, während die frühe zeitliche Konzentration bei Meisel einer ähnlichen Tendenz noch abträglich war.

Während der Musensohn noch ohne großes Profil ist, zeichnet sich mit dem Ambrose Kemper der erste konkrete Schritt in die Richtung der Komödienrollen ab. Verglichen mit den anderen Partien der damaligen Zeit bedeutete dies eine Änderung des Repertoires, da Joachim Bißmeier bislang ausschließlich ernste Stücke gespielt hatte. Steinboeck schlug durch Musensohn und vor allem Ambrose jenen neuen Weg ein, der in den nächsten Jahren entsprechend weitergeführt werden sollte.

Die beiden großen Rollen Chris Keller und Edmund Tyrone hingegen waren bereits Vertreter des zur Zeit der Premieren vorherrschenden, zerrissenen Figurentyps. Besonders sticht die Gemeinsamkeit durch die zerrütteten Familienverhältnisse und die daran gekoppelte Verlorenheit hervor. Hier hatte Steinboeck ihn sehr auffallend nach demselben Muster besetzt.

Wenn auch die jeweiligen Schicksale divergieren, so ähneln einander die Thematiken aufgrund der Rahmenbedingungen und der scheinbar unlösbar Fesselung an das Elternhaus.

Neben Rudolf Steinboeck zählte auch der zweite Hausregisseur des Burgtheaters, Leopold Lindtberg, zu jenen Spielleitern, mit denen Joachim Bißmeier am häufigsten arbeitete, wobei hier insofern eine Einschränkung besteht, als zwei dieser Arbeiten zu einem Zeitpunkt erfolgten, zu dem Bißmeier noch ausschließlich in kleinen Rollen eingesetzt wurde. Wie bei Steinboeck handelte es sich um vier Inszenierungen, in denen er die Premierenbesetzung war, hinzu kam noch eine Übernahme (Schufterle in „die Räuber“). Die insgesamt fünf Stücke – da es sich bei der letzten gemeinsamen Produktion um einen Einakterabend handelte – stammen sowohl aus den Bereichen der ernsten Literatur als auch der Komödie, wobei sich Ansätze letzterer auch in „Attest“ finden, das von Kohout im Vergleich mit den Havel-Dramen unterhaltsamer angelegt wurde. Über den Zeitraum von zwölf Jahren (1967 – 1979) lässt sich ebenfalls analog zu Steinboeck eine Entwicklung der Rollen feststellen. Die Figuren in „Faust II“ 1967 (Ariel, Satyr) und „Der Unbedeutende“ 1968 (Van Groning) waren noch kleine Nebenpartien, während der Klas Tott in Strindbergs „Königin Christine“ 1970 bereits einen zentraleren Platz innerhalb des Stücks einnahm und 1979 mit dem Vanek in „Protest“ und „Attest“ eine Hauptrolle folgte. Die Nebenrollen bedeuteten, im zeitlichen Kontext betrachtet, immer eine Art Rückschritt nach bereits umfangreicher Partien, jene in „Faust II“ folgte auf die erste größere, den Kleinen Mönch in „Leben des Galilei“, dem Van Groning waren Heinrich in „Fastnachtsende“ und Bruder Ladvenu in „Die heilige Johanna“ vorangegangen. Lindtberg berücksichtigte Joachim Bißmeier erst für eine größere Partie, nachdem dieser dem Burgtheater bereits fünf Jahre angehört hatte und im selben Jahr mit dem Arnold Kramer seinen bislang größten Erfolg hatte verzeichnen können.

Während die chronologisch letzte Figur, der Vanek, genau dem Rollenbild Joachim Bißmeiers entsprach, so besetzte ihn Lindtberg mit den anderen beiden Rollen gegen dessen Typ. Als Van Groning hatte er seinen ersten Auftritt in einer komisch angelegten Rolle⁵⁵⁰, noch dazu einem Nestroy entstammend, was aber aufgrund des holländischen Ursprungs der Figur und dem daraus resultierenden Kauderwelsch von der Artikulation her unauffällig gestaltet werden konnte. Der Klas Tott stellte zwar als Liebhaber keine Ausnahme dar, allerdings nun erstmals nicht in einer Komödie.

⁵⁵⁰ „Der Unbedeutende“, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater 1969 (00h:02m).

Ebenfalls vier gemeinsame Arbeiten ergaben sich mit Gerhard Klingenberg vor dessen Zeit als Direktor des Burgtheaters, jeweils zwei in den Saisonen 1968/69 und 1970/71.

Von den Stücken her wechselten einander Komödie und ernstes Genre ab. Gleich in Klingenberg's erster Inszenierung an der Burg, Beaumarchais' „Der tolle Tag“, wirkte Joachim Bißmeier mit, es folgte ganz gegensätzlich Eugene O'Neills „Alle Reichtümer dieser Welt“.

Beide Dramen der Spielzeit 1970/71 stammten von Shakespeare, „Ein Sommernachtstraum“ und „Julius Caesar“. Während er mit dem Lysander eine der Hauptrollen des Stücks verkörperte, war die Figur des Lucius die kleinste der vier Partien unter Klingenberg's Regie.

Von den Charakteren her handelte es sich um unterschiedliche Richtungen. Wie bereits erwähnt, setzte ihn Klingenberg als erster Regisseur in zwei vom Wesen her differierenden größeren Rollen ein (Cherubin, Joel Harford). Cherubin stelle erstmals eine große komödiantisch-überschwängliche Rolle dar, quasi eine Weiterführung und Potenzierung des Van Groning, die aber angesichts der vorangegangenen Partien (u.a. Heinrich in „Fastnachtsende“ und Bruder Ladvenu in „Die heilige Johanna“) nicht auf der Hand lag, während Joel Harford eine gescheiterte Existenz repräsentierte. Zudem lagen die beiden altersmäßig auseinander, Cherubin am Übergang zum Erwachsenwerden, Joel Harford ein frühzeitig gealterter und vom Leben erschöpfter Mann. Mit dem Lysander wurden jene Liebhaber in Komödien fortgesetzt, die Joachim Bißmeier ab Ende der 1960-er Jahre verkörperte.

Der letzte in dieser Reihe war der englische Regisseur Peter Wood. 1927 in Colyton, Devon, geboren, absolvierte er ein Studium in Cambridge. 1955 übernahm er für eine Saison die Direktion des Oxford Playhouse, im Anschluss wechselte er ebenfalls für ein Jahr an das Arts Theatre. Von 1978 bis 1988 war er als stellvertretender Leiter des National Theatre tätig.

Ab den frühen 1970-ern machte sich Wood vor allem durch Uraufführungen der Dramen Tom Stoppards einen Namen. Auch am Burgtheater galt die Hälfte seiner Inszenierungen den österreichischen bzw. deutschsprachigen Erstaufführungen Stoppards. Wood gehörte zu jenen internationalen Spielleitern, die während der Direktion Klingenberg ans Haus geholt wurden – 1973 für die deutschsprachige Erstaufführung von Stoppards „Akrobaten“ – und war einer der Wenigen, die ebenfalls noch in der Ära Benning Regieaufgaben übertragen bekamen. Die erste davon, Stoppards „Travesties“, brachte ihm 1977 die Kainz-Medaille ein. Die „Oxford

“Encyclopedia of Theatre and Performance“ beschreibt Wood als Regisseur „*with an elegant, witty and eminently sophisticated style*“.⁵⁵¹

Die vier Zusammenarbeiten mit Joachim Bißmeier am Burgtheater ergaben sich zwischen 1978 und 1984 und widmeten sich ausschließlich der englischsprachigen Literatur, neben zwei Stoppards („Night and Day“, „Das einzig Wahre“) ein Pinter („Betrogen“) und als Auf-takt ein Stück des irischen Klassikers Oliver Goldsmith. Mit dem jungen Marlowe in „Irrtümer einer Nacht“ führte Wood ihn nach „Der Bürger als Edelmann“ fünf Jahre zuvor wieder zur Komödie und der ersten Hauptrolle in einem Lustspiel. Auch ihm wohnt durch die Unfähigkeit, mit Mädchen von gehobenem Stand Konversation zu führen, eine Zerrissenheit inne, die aber gleichzeitig das unterhaltsame Element der Rolle bildet. Zudem beinhaltet sie eine draufgängerische Komponente, was wiederum ein ungewohntes Rollenbild darstellt.

Ende 1978 folgte dann jene Rolle, für die Joachim Bißmeier die Kainz-Medaille erhielt. Robert in „Betrogen“ passt mit seiner Distanziertheit genau in das Rollenbild. Einen gänzlich untypischen Charakter, der sich von den Figuren der damaligen Zeit abhob, repräsentierte der Richard Wagner in „Night and Day“. Dessen rücksichtsloses und derbes Wesen stellte einen neuen Aspekt im seinem Repertoire dar. Es sollte allerdings die einzige Rolle in dieser Richtung bleiben, obzwär es danach noch vereinzelt Figuren mit rücksichtslosem Gebaren wie den Tscherkun in Gorkis „Barbaren“ gab, diese jedoch zivilisierte Umgangsformen an den Tag legten. Henry in „Das einzig Wahre“ entspricht als intellektueller Bühnenautor, der sich hinter lockeren Sprüchen versteckt, wiederum dem Rollenbild.

Die Charaktere lagen trotzdem auf keiner einheitlichen Linie und erlaubten Joachim Bißmeier ein facettenreiches Spiel: Der junge Marlowe komisch-ambivalent, Robert mit dem typisch britischen Understatement, die zunächst überlegene, dann im Beziehungschaos hilflose Art des Henry, ganz im Gegensatz dazu das skrupellose und rohe Verhalten des Richard Wagner. Wood besetzte ihn einerseits seinem Typ entsprechend (Robert, Henry), schlug zum anderen mit Marlowe und besonders Wagner eine gänzlich ungewohnte Richtung ein.

Auch außerhalb des Burgtheaters ergab sich eine Zusammenarbeit; 1980 spielte Joachim Bißmeier in Woods Inszenierung von Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ beim Glyndebourne Festival den Bassa Selim.

⁵⁵¹ Kennedy, Dennis (Hg.): The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Bd. M-Z. Oxford University Press, Oxford 2003, S. 1459.

Nach der letzten Arbeit mit Peter Wood („Das einzig Wahre“ 1984) trat Joachim Bißmeier am Burgtheater in keinem weiteren Stück eines englischsprachigen Autors auf.

Wood war außerdem jener Regisseur, mit dem Joachim Bißmeier mehrmals arbeitete, der ihn ausschließlich und am meisten in Hauptrollen besetzte. Auch unter Erwin Axer spielte er zwar nur Hauptrollen (Thomas in „Die Schwärmer“, Roger in „Triptychon“ und Jupiter in „Amphitryon“), allerdings um eine Produktion weniger als mit Wood.

Besonders für die ersten Jahre am Burgtheater ist die Tatsache charakteristisch, dass er großen Rollen nur von Gästen erhielt. Ein knappes Drittel der Hauptrollen spielte Joachim Bißmeier bei Regisseuren, mit denen sich nur eine einmalige Zusammenarbeit ergab: Arnold Kramer in „Michael Kramer“ (Wolfgang Glück), Julian in „Winzige Alice“ (Bernhard Wicki), der Schriftsteller in „Die Jagdgesellschaft“ (Claus Peymann), Vanek in den ersten beiden Teilen der Trilogie, „Audienz“ und „Vernissage“ (Vojtech Jasny), Jörgen Tesman in „Hedda Gabler“ (Peter Palitzsch), Wilhelm Krey in „1913“ (Angelika Hurwicz), Gregers Werle in „Die Wildente“ (Klaus Höring), Jago in „Othello“ (Hans Lietzau), Der Mann in „Kalldewey. Farce“ (Dieter Berner), Georg in „Der Park“ (Horst Zankl), Leopold Kopriva in „Largo Desolato“ (Jürgen Bosse), Julian Fichtner in „Der einsame Weg“ (Otto Schenk), die drei Hauptrollen in Schnitzlers „Komödie der Worte“ (Dieter Giesing), Trigorin in „Die Möwe“ (Harald Clemen), Julius in „Die Zeit und das Zimmer“ (Cesare Lievi), Martin in „Nacht, Mutter des Tages“ (Guy Joosten), Gloster in „König Lear“ (Peter Stein) und Nagg in „Endspiel“ (Dieter Dorn).

Der überwiegende Teil der oben angeführten Partien nimmt innerhalb des Repertoires einen wichtigen Platz ein, entweder aufgrund der Weiterentwicklung oder wegen der Bedeutung der Figur an sich. Auch hier steht das Zerrissene der Personen im Vordergrund. Die Rollen wichen somit überwiegend nicht von der typischen Charakterisierung ab, nur jene des Konrad Herbot in „Große Szene“ aus der „Komödie der Worte“ passte hierbei nicht ganz, da es sich um einen extrovertierten Schauspieler handelt, der auch abseits der Bühne immer weiter spielen muss.

Während der Direktion Klingenberg spielte Joachim Bißmeier auch öfter in Inszenierungen der neu ans Haus geholten internationalen Regisseure. Zu diesen zählten neben Roberto Giuciardini und Peter Wood noch Luca Ronconi und Jean-Louis Barrault. Joachim Bißmeier empfand diese Arbeiten als sehr interessant und bereichernd, er habe durch sie sehr profitiert

und viel gelernt. Auch durch die Sprachunterschiede habe es keine größeren Probleme gegeben, da er Englisch gut beherrschte und Italienisch verstehen konnte.⁵⁵²

Als besonders wichtige Zusammenarbeit erachtete Joachim Bißmeier jene mit Otokar Krejca bei „Fastnachtsende“ 1968. Die Zusammenarbeit mit Krejca sei für ihn als jungen Schauspieler von besonderer Bedeutung gewesen, da dieser eine völlig neue Art des Regieführens repräsentierte.⁵⁵³ Krejca, 1921 in Skrýšov geboren, gehörte zu jenen Künstlern der ehemaligen CSSR, die sich wie Václav Havel gegen die Unterdrückung durch das kommunistische System einsetzten. Sein in den 1960-er Jahren gegründetes Theater „Hinter dem Tor“, das zu den berühmtesten Bühnen Prag gehörte und unter anderem Havels Stücke zeigte, wurde 1972 von den Behörden geschlossen, schließlich durfte Krejca in der Tschechoslowakei überhaupt nicht mehr Regie führen.⁵⁵⁴ Joachim Bißmeier schätzte an der (einzig) Zusammenarbeit auch, dass Krejca ihm nicht nur die Vielschichtigkeit des Werkes aufzeigte, sondern sie für ihn in gewisser Weise befreiend war, da er durch diese Art des Inszenierens die Möglichkeit zum Fortschritt sah.⁵⁵⁵

Aber auch die beiden Produktionen mit Luca Ronconi, „Die Bakchen“ und „Eumeniden & Choephoren“ empfand Joachim Bißmeier auf anderer Ebene als für ihn wichtig, da er einen völlig neuen Sichtweise der antiken Dichtung erhielt. Aufgrund seines unkonventionellen Inszenierungsstils bekam der 1933 in Sousse geborene Ronconi den Beinamen „Regisseur des Wahnsinns“. Ursprünglich als Schauspieler ausgebildet und tätig, widmete er sich ab den 1960-er Jahren der Regie und war unter anderem von 1975 bis 1977 Leiter der Theatersektion der Biennale und Direktor des Teatro Stabile Turin, des Teatro di Roma sowie des Piccolo Teatro. Bedeutend waren auch seine Operninszenierungen an der Mailänder Scala.

Joachim Bißmeier hob hervor, Ronconi habe ihm einen bis dato unbekannten Blick in ein fremdes Denken ermöglicht, da dieser immer wieder darauf hinwies, dass die Texte aus einer fernen Zeit stammen und die Mentalität eine andere ist als die mitteleuropäische.⁵⁵⁶

⁵⁵² Gespräch mit Joachim Bißmeier, 4.12.2008.

⁵⁵³ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010.

⁵⁵⁴ [http://derstandard.at/1256744286650/Tschechischer-Regisseur-Otomar-Krejca-87-jaehrig-gestorben \(9.4.2017\)](http://derstandard.at/1256744286650/Tschechischer-Regisseur-Otomar-Krejca-87-jaehrig-gestorben-(9.4.2017))

⁵⁵⁵ ebd.

⁵⁵⁶ ebd.

5.6. Eigene Inszenierungen

Am Burgtheater ergab sich für Joachim Bißmeier zwei Mal die Gelegenheit, selbst Regie zu führen. Beide Arbeiten fielen durch Zufall ins selbe Jahr. Nachdem er Interesse an einer eigenen Regiearbeit bekundet hatte, bot ihm Achim Benning für die Saison 1979/80 als Einstiegs-Inszenierung Grillparzers „Sappho“ an und übertrug ihm kurzfristig einen Anfang 1979 geplanten Schnitzler-Abend zum 40. Burgtheater-Jubiläum von Alexander Trojan, der eine Art „Einübung“ werden sollte.⁵⁵⁷ Der Abend setzte sich aus drei Einaktern zusammen, die Trojan jeweils unterschiedliche Möglichkeiten der Darstellung bieten sollten. In „Die Gefährtin“ muss ein Witwer, der sich längst innerlich von seiner Frau entfremdet hat, begreifen, dass sie ihn nur aus Genuss und nicht großer Emotionen wegen betrogen hat. Weitere Rollen übernahmen hier Elisabeth Orth als Freundin der Verstorbenen und Rudolf Melichar als ihr Geliebter. „Die letzten Masken“ handelt vom Journalisten Rademacher, der sich auf seinem Sterbebett an seinem wesentlich erfolgreicheren Kollegen Weihgast rächen will und darin Bestärkung durch seinen Zimmergenossen, einen jungen Schauspieler, erhält, doch die Fürsorge, mit der Weihgast ihm begegnet, und die Tatsache, dass dieser weiterhin in dieser Welt leben muss, lässt ihn seine Rachepläne vergessen. Trojan spielte den Weihgast, seine Partner waren Rudolf Buczolich als Rademacher und Robert Meyer als Schauspieler Jackwerth. Das bis dahin unaufgeführte dritte Stück, „Das Haus Delorme“, eine überzeichnete Familiengeschichte um Doppelmoral, in der ein junger Mann (Franz Winter) seine Schwester zunächst wegen unsittlichen Verhaltens aus dem Haus jagt, sie aber wieder zurück holt, da er auf ihr Einkommen angewiesen ist, als er erfährt, dass seine Zukünftige kein großes Erbe zu erwarten hat, und die Verlobung löst. Um die außergewöhnliche Familie komplett zu machen, taucht schließlich völlig unerwartet der Vater (Trojan) auf, der die Mutter (Judith Holzmeister) vor Jahren verlassen hat, und wird herzlich aufgenommen.

Da jedem der Stücke ein anderer Grundton innewohnt, entschied sich Joachim Bißmeier auch zu drei unterschiedlichen Inszenierungsstilen. Bei „Die Gefährtin“ stand das Psychologische im Vordergrund, bei „Die letzten Masken“ das Realistische, „Das Haus Delorme“ hingegen repräsentierte ein ans Absurde reichendes Werk, das Joachim Bißmeier auch in dieser Richtung interpretierte.⁵⁵⁸ Dieser uneinheitliche Zugang wurde ihm vor allem von Seiten der Presse übel genommen, während ihn aus Kollegenkreisen ein überwiegend anerkennendes Echo

⁵⁵⁷ ebd.

⁵⁵⁸ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

erreichte.⁵⁵⁹ Eine der wenigen nicht ganz ablehnenden Kritiken stammte von Paul Blaha im „Kurier“, der Joachim Bißmeiers Regiedebüt zumindest für die beiden ersten Einakter positiv bewertete:

„Joachim Bißmeier inszenierte dies Spiel von Liebelei und Tod in elegantem, weißem, gruftähnlichem Gemach [...] ästhetisch, kühl, gepflegt. Alexander Trojan, Elisabeth Orth und Rudolf Melichar stellen makellose Schnitzler-Figuren dar. Solche findet man nur noch selten.“⁵⁶⁰

„Bißmeiers Inszenierung hat Klarheit, Atmosphäre.“⁵⁶¹

Die durchwegs negative Aufnahme, die „Das Haus Delorme“ erfuhr, lag nicht zuletzt am Stück selbst. Paul Blaha konstatierte, dass dieser Einakter naturalistisch nicht zu spielen sei.⁵⁶² Das Überzeichnete äußerte sich auch in der überbordeten Ausstattung von Herbert Kapplmüller: Alexander Trojan und Judith Holzmeister als Mutter waren vom äußersten Erscheinungsbild ebenfalls diesem Stil angepasst, Trojan mit wirrem, hochtoupiertem Haar und extravagantem Anzug, Holzmeister ebenfalls mit durch ein Tuch zurückgehaltenen, wirren Haaren.⁵⁶³

Auch Joachim Bißmeiers zweite Regiearbeit kam bei der Presse nicht durchwegs gut an, hingegen beschieden ihm Kollegen erneut ein positives Zeugnis.⁵⁶⁴ „Sappho“ hatte im Oktober 1979 im Akademietheater Premiere, die Titelrolle der angesehenen und verehrten Dichterin, die sich in einen jüngeren Mann verliebt und aus verschmähter Liebe das Leben nimmt, spielte Annemarie Düringer, Karlheinz Hackl und Josefin Platt waren als Phaon und Melitta zu sehen. Das erneut von Herbert Kapplmüller gestaltete Bühnenbild transportierte die Handlung vom antiken Lesbos auf einen in den Rezensionen immer wieder als Badestrand eines Hotels beschriebenen Meerzugang mit einer Promenade samt zum Strand führender Treppe, Holzterrasse und Korbsessel und damit aus dem klassischen Kontext in eine undefiniertere Zeit.

Joachim Bißmeier verzichtete in seiner Inszenierung auf das Volk, das Sappho Lobpreisungen darbietet und nun nur mehr durch zwei Männer vertreten war, und ließ die betreffenden Passagen, etwa den Nachruf, allein und gekürzt vom Diener Rhamnes sprechen. Sappho war somit nicht mehr die offen gefeierte Dichterin des griechischen Altertums, sondern vielmehr stellte Bißmeier die Einsamkeit einer nicht mehr ganz jungen Frau in den Fokus, die an der

⁵⁵⁹ ebd.

⁵⁶⁰ Kurier, 26.2.1979, S. 11.

⁵⁶¹ ebd.

⁵⁶² ebd.

⁵⁶³ Die Bühne, 4/1979, S. 5.

⁵⁶⁴ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 15.2.2010.

letztendlich nicht im selben Maß erwiderten Liebe zu Phaon und der Erkenntnis, dass in ihr nur die Künstlerin und verehrungswürdige Person gesehen wird, zugrunde geht. Sapphos Tragödie ist, wie Kurt Kahl im „Kurier“ schrieb, privater Natur.⁵⁶⁵

Besonders was die Sprache anbelangt, konnte das Stück von Joachim Bißmeiers Inszenierung profitieren. Resultierend daraus gelang es ihm, den Text des 19. Jahrhunderts dahingehend zu lockern, dass auch die Charakterisierung der Figuren realistischer ausfiel. Die „Bühne“ konsultierte, dass nun „*Grillparzers Verse in einem fast natürlich klingenden Tonfall*“ gesprochen wurden.⁵⁶⁶ In eine ähnliche Richtung wiesen auch die Kritik der „Arbeiter-Zeitung“ und der „Presse“:

„Bissmeier hat die ‚Sappho‘ von dem Podest, auf das sie Grillparzer gesetzt hat, [...] heruntergeholt und dabei menschliche Dimensionen gewonnen, die in der Deklamation sonst untergehen. Er hat es als Kammerpiel instrumentiert. Der Metaphernsprache hat er die Zunge gelöst.“⁵⁶⁷

„Da klingt ein Kammerpielton an, der selbst etwas vertrackte Verse mit Leben erfüllt, da scheinen Figuren vom Kothurn zu steigen und Menschen zu werden [...] Bißmeier entwickelt das zunächst von den Schauspielern her, aus den Menschen, dem Werk, der Dichtung.“⁵⁶⁸

Nach „Sappho“ kam es zu keiner erneuten Regiearbeit am Burgtheater. Im Gespräch meinte Joachim Bißmeier, er hätte diesen Weg weiter verfolgen sollen, allerdings fehlte ihm die Zeit dazu, dies systematisch zu tun. Die beste Variante wäre gewesen, zwei Rollen und eine Inszenierung pro Saison zu übernehmen, aber das Burgtheater war zu exponiert, außerdem bestünde immer die Gefahr, dass nur Stücke übrig blieben, die sonst niemand übernehmen wollte.⁵⁶⁹

1989 führte Joachim Bißmeier noch ein bislang letztes Mal Regie, bei der Uraufführung von Václav Havels „Sanierung“ am damals von Achim Benning geleiteten Zürcher Schauspielhaus.

⁵⁶⁵ Kurier, 8.10.1979, S. 11.

⁵⁶⁶ Die Bühne, 11/1979, S. 8.

⁵⁶⁷ Arbeiter-Zeitung, 9.10.1979, S. 14.

⁵⁶⁸ Die Presse, 8.10.1979, S. 4.

⁵⁶⁹ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 20.2.2010

5.7. Arbeiten außerhalb des Burgtheaters

Seit seiner Pensionierung vom Burgtheater 1996 hat Joachim Bißmeier sowohl am Theater als auch bei Funk und Fernsehen eine Vielzahl an Rollen übernommen. Gastverträge mit anderen Bühnen war er bereits zu seiner aktiven Zeit an der Burg eingegangen. Bedingt durch das fixe Engagement hatte es sich in den früheren Jahren allerdings schwierig gestaltet, den für diese Produktionen notwendigen Urlaub zu erhalten.

Dennoch kam es ab Anfang der 1970-er Jahre zu einer kontinuierlichen Zusammenarbeit mit dem Münchener Residenztheater, an das der damaligen künstlerische Leiter Kurt Meisel Joachim Bißmeier immer wieder holte. Hatte ihn Meisel während seiner Zeit als Regisseur am Burgtheater hauptsächlich in kleineren Partien besetzt, so spielte Joachim Bißmeier nun am Residenztheater, analog der Entwicklung an der Burg, überwiegend Hauprollen.

Die Charaktere, die er in München gestalten durfte, lagen auf der Wiener Linie, wobei sich der erste, der Pfarrer in Schnitzlers „Professor Bernhardi“ mit Leopold Rudolf in der Titelrolle, augenscheinlich vom Repertoire des Burgtheaters unterschied, doch auch hinter ihm versteckt sich eine innere Zerrissenheit. Bernhardi verweigert dem Pfarrer den Zutritt zum Zimmer einer Sterbenden, um ihr den Schock über ihren wahren Zustand zu ersparen. Bei der daraus resultierenden Gerichtsverhandlung wegen Religionsstörung spricht der Pfarrer Bernhardi zwar jede böswillige Absicht ab, verschweigt aber auch seine durch göttliche Fügung plötzlich erlangte Einsicht, dass das Verhalten aus der Warte des Arztes völlig richtig war, um Widersachern der katholischen Kirche keine Angriffsfläche zu bieten. Als er Bernhardi gegenüber vertraulich dieses Zugeständnis macht, jedoch nicht die erhoffte Reaktion erhält, ändert er seine Meinung wieder und hält den Vorfall sehr wohl für eine Akt der Willkür gegen die katholische Kirche, ringt sich aber dennoch zu einem versöhnlichen Handschlag durch.

Die nächste Rolle hingegen, Georg Büchners Woyzeck in der Regie von Bernd Fischerauer Ende 1972, repräsentiert einen typischen Vertreter des Zerrissenen. Woyzeck ist ein Opfer seiner Umwelt, die dem armen, einfachen Soldaten keinen Ausweg bietet. Um seine Freundin Marie und den gemeinsamen Sohn ernähren zu können, lässt er sich für Experimente eines skrupellosen Arztes missbrauchen, die den von Natur aus Hypersensiblen um den Verstand bringen. Als Marie, der einzige Anker in seinem Leben, ihn betrügt, tötet er sie und das Kind

und ertrinkt schließlich, ganz dem Wahn verfallen, beim Versuch, das verräterische Blut im See abzuwaschen.

Nachdem Joachim Bißmeier Anfang 1974 am Burgtheater mit dem Wetter vom Strahl in Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ seine erste große Rolle in einem klassischen Stück verkörpert hatte, konnte er anlässlich der Münchner Festspiele im Sommer desselben Jahres nun eine weitere klassische Figur, Schillers „Don Carlos“, gestalten. Die Inszenierung stammte von Hans Schweikart, neben Joachim Bißmeier waren Michael Degen als Posa und Kurt Meisel als Philipp II. zu sehen. Carlos ist in einem zweifachen Zwiespalt gefangen. Er leidet unter der unglücklichen Liebe zu seiner Stiefmutter, die ihn lähmt und rätselhaft erscheinen lässt, und wird von seinem Jugendfreund Posa, der Carlos ein heimliches Treffen mit Elisabeth ermöglicht, überredet, sich entgegen dem Willen des Königs für die unterdrückte Provinz Flandern einzusetzen. Letztendlich kommen beide Geheimnisse ans Licht, Philipp befiehlt die Hinrichtung des eigenen Sohnes.

Die letzte Rolle am Residenztheater unter der Leitung Meisels spielte Joachim Bißmeier 1977 mit der Titelrolle in Goethes „Faust“. Das Ungewöhnliche an Michael Degens Inszenierung lag in der Besetzung Mephistos mit einer Frau, Maria Becker.

Anfang des Jahres übernahm Joachim Bißmeier in einer Gemeinschaftsproduktion des Bayrischen Staatsschauspiels und der Bayerischen Staatsoper die Hauptrolle in Igor Strawinskis „Die Geschichte vom Soldaten“, einer musikalischen Erzählung, die verschiedene Besetzungsmöglichkeiten zulässt. Unter der Regie von Hans Korte wurde die Geschichte szenisch aufbereitet. Die Schicksale Fausts und des Soldaten ähneln einander insofern, als sie einen Pakt mit dem Teufel schließen. Während es für Faust eine Rettung aus diesem Bund gibt, wird der Soldat, als er die Abmachung bricht, in die Hölle getrieben. Auch sucht er zunächst nach den irdischen Reichtümern, die der Besitz eines Zauberbuches verspricht, erkennt jedoch bald, dass diese allein nicht glücklich machen. Zwar findet er seine große Liebe und glaubt sich frei von der einstigen Bindung, kann seiner Bestimmung letztendlich aber nicht entrinnen.

Alle fünf Figuren kommen wiederum aus dem Typusfeld der zerrissenen Charaktere. Bezeichnend erscheint ebenfalls, dass auch an einem anderen Theater der Fokus weg von den Komödien lag.

Kurt Meisel hatte Joachim Bißmeier angeboten, ganz nach München zu wechseln, was dieser jedoch ablehnte, da er nun in Wien endlich jene anspruchsvollen Aufgaben erhielt, die ihm in den Anfangsjahren verwehrt geblieben waren. Durch das fixe Engagement an der Burg ergaben sich auch die erwähnten Schwierigkeiten, die Auftritte mit jenen am Residenztheater zu koordinieren, da dazu jedes Mal um Karenzurlaub angesucht werden musste, was auch zu einer Auseinandersetzung zwischen Meisel und Klingenberg führte.⁵⁷⁰

Ab der Direktion Claus Peymann begann Joachim Bißmeier verstärkt, an anderen Bühnen zu wirken, vor allem in der Bundesrepublik Deutschland. Die meisten der Gastspiele fallen somit in eine Zeit, zu der er den Großteil der wichtigen Arbeiten an der Burg bereits hinter sich hatte. Hier waren vor allem das Schauspiel Frankfurt unter der Leitung Peter Eschbecks, an dem er zwischen 1992 und 1996 spielte, Stuttgart und Berlin wichtige Stationen. Auch am Zürcher Schauspielhaus trat er ab 1996 bis 2004 immer wieder auf. Die Stücke, die er an diesen Bühnen spielte, unterschieden sich vom Repertoire des Burgtheaters insofern, als sich zeitgenössische Werke darunter seltener fanden und er außerdem in Komödien mitunter Hauptrollen übernahm. Diese Komödienpartien bedeuteten aber keinesfalls durchwegs komische Charaktere. Am Schauspiel Frankfurt war Joachim Bißmeier als Molières Intrigant Tartuffe zu sehen. Auch in Schnitzlers „Das weite Land“, das er sowohl in Frankfurt als auch in Zürich spielte, verkörperte er mit dem Friedrich Hofreiter, der – selbst untreu – letztendlich den jungen Geliebten seiner Frau erschießt, und dem Doktor Aigner ernste Figuren. Gegensätzlich dazu stehen zwei weitere Molière-Partien, jene des Orgon in „Tartuffe“, der auf die Schmeicheleien und Machenschaften Tartuffles herein fällt, und der Arnolph in „Die Schule der Frauen“, ein Spötter, der sich nicht von einer Frau Hörner aufsetzen lassen will und deshalb ein Mädchen adoptiert hat, um sie zur perfekten Gemahlin zu erziehen. Als er sie ehelichen will, muss er jedoch feststellen, dass sie ihm trotz aller Bemühungen entglitten und sein Vorhaben kläglich gescheitert ist. Diese beiden Figuren geben sich durch ihr Verhalten der Lächerlichkeit preis, was sich völlig vom Großteil der Burgtheater-Rollen unterscheidet. Allerdings lag wie bei den Komödienrollen an der Burg der Fokus auf Stücken vergangener Epochen.

Überhaupt gab es unter den Dramen an den deutschen Bühnen wenige zeitgenössische Werke. So verkörperte Joachim Bißmeier in Frankfurt u. a. die Hauptrolle in Ibsens „Baumeister Solness“, den Antonio in Goethes „Torquato Tasso“ und den Kurfürsten in Kleists „Prinz von Homburg“. Nur der Krapp in Becketts „Das letzte Band“ entsprach nicht diesem Bild. Ebenso

⁵⁷⁰ Gespräch mit Joachim Bißmeier, 4.12.2008

verhielt es sich am Schauspielhaus Zürich. Thomas Hürlimanns „Lied der Heimat“ war das einzige Stück eines zeitgenössischen Autors, ansonsten spielte Joachim Bißmeier Tschechow (Professor Serebrjaków in „Onkel Wanja“), Strindberg (der Herr in „Unwetter“) oder den Vater in Sternheims Komödie „Der Snob“. An beiden Häusern konnte er sehr unterschiedliche Figuren kreieren, wobei wieder Zerrissenheit und Einsamkeit Themen bedeuteten. Aber auch Rücksichtslosigkeit findet sich in Gestalt des Solness, der sich auf Kosten Anderer bereichert und vor Jahren an einer Minderjährigen vergangen hat, sowie in Tschechows Professor, der völlig selbstsüchtig seine Familie tyrannisiert. Serebrjaków ist auch die einzige Figur, die einen Intellektuellen repräsentiert, ansonsten fehlen Charaktere aus dieser Gruppe gänzlich.

Nach seiner Pensionierung 1996 war Joachim Bißmeier sechs Jahre lang im Ausland tätig, ehe er wieder auf einer Wiener Bühne stand, als Phil Shredman in der österreichischen Erstaufführung von Anne Mearas „Nachspiel“ am Theater in der Josefstadt unter der Regie von Helmut Griem mit Ingrid Andree und Monica Bleibtreu.

Die Josefstadt bot Joachim Bißmeier während der nächsten Jahre eine neue Wiener Heimat. Hier spielte er auch zum ersten Mal seit fast vierzig Jahren wieder Thomas Bernhard, nachdem er es wegen der Ereignisse im Zusammenhang mit der „Jagdgesellschaft“ bis dahin vermieden hatte, eine diesbezügliche Rolle anzunehmen. Wolf-Dietrich Sprenger inszenierte „Über allen Gipfeln ist Ruh“, Joachim Bißmeier verkörperte den zu spätem Ruhm gekommenen Schriftsteller Moritz Meister. Für seine Darstellung erhielt er 2003 auch eine Nestroy-Preis-Nominierung als bester Schauspieler. In der Saison 2005/06 bekam er erneut eine Bernhard-Figur übertragen, diesmal den Doktor in „Der Ignorant und der Wahnsinnige“, erneut unter der Regie Wolf-Dietrich Sprengers mit Sandra Cervik und Fritz Muliar als Partner.

An der Josefstadt wirkte Joachim Bißmeier noch in vier weiteren Produktionen mit, Arthur Schnitzlers „Der Ruf des Lebens“ 2007 (als alter Moser), einer Dramatisierung von Thomas Manns „Buddenbrooks“ (als Konsul Buddenbrook) und Roland Schimmelpfennigs „Besuch bei dem Vater“ (als Anglist Heinrich), beides 2008, und Henrik Ibsens „Gespenster“ 2009 (als Pastor Manders).

Die Josefstädter Rollen waren im Unterschied zu Frankfurt und Zürich vermehrt aus dem Bereich der zeitgenössischen Literatur bzw. der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Von den schauspielerischen Anforderungen her ergaben sich für Joachim Bißmeier mehrere Richtun-

gen. Der boshaftes, von Krankheit gezeichnete Moser, der von seiner unterdrückten Tochter umgebracht wird, stand etwa im kompletten Gegensatz zu dem kultivierten Konsul Buddenbrook, wobei beiden allerdings das Bestimmende und Unbarmherzige, Rücksichtslose innerwohnt.

Mit den beiden Bernhard-Partien und dem Heinrich kamen auch wieder vermehrt Figuren aus dem Kreis der Intellektuellen hinzu, wobei die Zugehörigkeit Moritz Meisters zu dieser sich als eine nur scheinbare erweist, da sich seine lange erwartete Tetralogie als große Enttäuschung und völlig nichtssagend erweist. Bis auf „Nachspiel“ ist keines der Werke als Komödie tituliert, dennoch konnte Joachim Bißmeier mehrmals seine Komik ausspielen, so etwa in „Besuch bei dem Vater“, wenn er durch den plötzlich auftauchenden Sohn die Vormachtstellung im Frauenhaushalt gefährdet sieht oder die Situation missverstehend einer jungen Dame einen Antrag macht.

Knapp vierzig Jahre, nachdem er am Münchner Residenztheater die Titelpartie in Georg Büchners Drama gespielt hatte, war Joachim Bißmeier 2011 in der Produktion „Woyzeck & The Tiger Lillies“ im Museumsquartier zu sehen, diesmal als Doktor. Hier ist nun das Rücksichtslose wieder präsent, dass ihn aus Forschungsdrang den bereits psychisch und physische geschwächten Woyzeck dennoch weiterhin für seine Zwecke benutzen lässt.

Auch im Rahmen der Salzburger Festspiele trat Joachim Bißmeier auf, erstmals 1969 als August Sonders in Raimunds „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ unter der Regie Kurt Meisels. Die nächste Rolle übernahm er erst 1985 in Paul Claudels „Der seidene Schuh“. Ebenso wirkte er 1990 und 1991 als Armer Nachbar im „Jedermann“ mit, 1994 in Pirandello’s „Die Riesen vom Berge“ und im folgenden Jahr in Stanislaw Wyspiskis „Wesele“, einem polnischen Nationalstück. Bei diesen Stücken stand mit Ausnahme von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, wobei der August Sonders zu den damals von Joachim Bißmeier am Burgtheater verkörperten Komödienrollen passte (in „Die Heiratsvermittlerin“ spielte er mit dem Ambrose Kemper das amerikanische Pendant des Sonders), ebenfalls die ernste Literatur im Vordergrund.

Für das Fernsehen war Joachim Bißmeier seit den 1970-er Jahren immer wieder tätig. Hierzu zählten Auftritte in Krimi-Reihen wie „Derrick“ und „Tatort“, mitunter verkörperte er auch den Mörder, so etwa bei „Kommissar Rex“ und „Trautmann“. Ebenso wirkte er auch in diver-

sen Fernsehspielen und -filmen mit. Eine ganz neue Herausforderung erhielt Joachim Bißmeier 2011. Für das Doku-Drama „Konrad Adenauer – Stunden der Entscheidung“ verkörperte er den ehemaligen deutschen Bundeskanzler, der als Person immer noch im kollektiven Gedächtnis verankert ist. Ausgehend vom Bau der Berliner Mauer werden mittels Spielszenen und Archivmaterial die wichtigsten Stationen in Adenauers politischer Laufbahn aufgezeigt. Hier lag die Anforderung darin, einen Menschen darzustellen, den es wirklich gegeben hat, und dennoch einen eigenen Ansatz weg von jeder äußerlichen Kopie zu finden. Bereits 2004 hatte Joachim Bißmeier in „Stauffenberg“ eine historische Figur verkörpert, den Generalfeldmarschall von Witzleben, der zu den Verschwörern des 20. Juli 1944 gehörte und hingerichtet wurde.

Wie beim Theater bestimmen ernste Themen das Rollenbild, vor allem bei den Fernsehspielen, die wie im Fall „Adenauer“ und „Stauffenberg“ öfter auch Bezug zu politischen Begebenheiten hatten. So wirkte er 1984 in Pavel Kohouts Fassung von Jan Prochaskas „Das Ohr“ mit, das den Aufstieg eines bespitzelten Mannes zum Funktionär der ČSSR aufzeigt, und 1986 Thomas Pluchs „Der Aufstand“, als Redakteur, der die Beweggründe der Ungarn für die Revolution 1956 nicht nachvollziehen kann. Ebenfalls 1984 spielte Joachim Bißmeier einen SS-Offizier in Hellmuth Andics’ „Heiße Tage im Juli“ über den Putsch der Nationalsozialisten und die Ermordung Dollfuß’ 1934. In einer Komödie bzw. einer komischen Rolle sah man Joachim Bißmeier auf dem Bildschirm nur selten, so Anfang der 1970-er Jahre in „Sankt Peters Regenschirm“, einem Fernsehspiel über einen verzauberten Regenschirm, oder in dem bereits erwähnten (Kino-) Film „Es ist ein Elch entsprungen“.

Dafür konnte man Joachim Bißmeier 2000 auf der Leinwand in einer tragikomischen Partie sehen, als Schneider in Florian Flickers „Der Überfall“. Der missglückte Raubversuch eines arbeitslosen, geschiedenen Vaters in einer Schneiderei und die resultierende Geiselnahme des Schneiders und eines bei der Mutter lebenden, älteren Kunden entwickelt sich zu einem nervenaufreibenden Kammerspiel, in dem sich die drei Männer mit ihren Lebensgeschichten auseinandersetzen müssen. Der Film erhielt mehrere Auszeichnungen, unter anderem den „Bronzernen Löwen“ beim „Internationalen Filmfestival Locarno“.

Neben den beiden Rollen an der Josefstadt näherte sich Joachim Bißmeier auch filmisch Thomas Bernhard an. In „Der Umweg“ aus dem Jahr 2000 verkörperte er den Schriftsteller, der sich mit den ungelenken Avancen einer jungen holländischen Verehrerin konfrontiert

sieht. Hier kam Joachim Bißmeier auch eine gewisse optische Ähnlichkeit mit Thomas Bernhard zugute. Bereits anlässlich der „Jagdgesellschaft“ hatten ihn einige Bekannte Bernhards darauf angesprochen, die vermeinten, diesen selbst auf der Bühne gesehen zu haben.⁵⁷¹

Ansonsten blieben auch die Rollen in Kinoproduktionen vor allem im Bereich der ernsten Themen angesiedelt und zeigten mitunter gänzlich negative Züge, so etwa in „Napola“, wo Joachim Bißmeier den linientreuen und erbarmungslosen Leiter einer Nationalpolitischen Erziehungsanstalt der Nazis spielte oder den Arzt Dr. Schinder in „Anatomie 2“. Auch in internationalen Produktionen wie „Klimt“ oder zuletzt „Jeder stirbt für sich allein“ übernahm er Rollen.

Joachim Bißmeier ist nach wie vor neben seinen Auftritten am Burgtheater für Film und Fernsehen tätig.

5.8. Zusammenfassung

Joachim Bißmeier wurde nach einem Vorsprechen während der Saison 1964/65 zunächst als Externist an das Burgtheater verpflichtet und in der darauf folgenden Spielzeit festes Ensemblemitglied. Seine Anfängerjahre prägten kleine und Kleinstrollen, was sich auf die von Direktor Ernst Haeusserman erwähnte Tatsache zurückführen lässt, dass er für die Regisseure ein Unbekannter war, da er bislang nur jeweils eine Saison an privaten Theatern in Bonn und Tübingen gewirkt und in Wien lediglich zwei Partien am „Theater der Courage“ übernommen hatte. Zudem entwickelte sich der damalige Oberspielleiter Ulrich Erfurth bald zu einem entschiedenen Gegner in der Direktion. Erst Anfang der 1970-er Jahre bekam Joachim Bißmeier zu einem Zeitpunkt, als er das Engagement bereits wieder lösen wollte, größere Rollen übertragen, an deren Beginn der Arnold Kramer in Hauptmanns „Michael Kramer“ stand, was ihn schließlich doch bewog, am Haus zu bleiben. Dennoch bedurfte es noch immer einiger Anläufe, bis er schließlich von den Anforderungen her zu den ersten Schauspielern des Burgtheaters gehörte.

In Joachim Bißmeiers Burgtheater-Laufbahn gab es immer wieder Rollen, die als Eckpunkte angesehen werden können. Diese Figuren vereint weniger ein gemeinsames Entstammen aus einer bestimmten Dramengattung oder eine ähnliche Charakterisierung, sie bedeuteten viel-

⁵⁷¹ „Willkommen Österreich“, Sendung des ORF, 10.9.2002

mehr während der ersten Jahre vor allem wichtige Einschnitte für seine schauspielerische Entwicklung. Hierzu zählen der Kleine Mönch in Brechts „Leben des Galilei“ oder der Cassio in „Othello“. In den späteren Jahren finden sich unter ihnen aber auch Charaktere, die weniger aufgrund der Rolle selbst, sondern wegen der Aufführungen von Wichtigkeit waren, wie etwa jener des Ferdinand Vanek in Havel's Einaktern oder der Schriftsteller in Bernhards „Die Jagdgesellschaft“.

Joachim Bißmeier erhielt am Burgtheater viele seiner wichtigen Rollen in modernen und zeitgenössischen Dramen. Hier sind vor allem die Werke aus der englischsprachigen Literatur zu erwähnen. Ab Ende der 1960-er bis Anfang der 1980-er Jahre spielte er immer wieder Stücke US-amerikanischer Autoren, u.a. Tennessee Williams, in denen er zerrissene und scheiternde Figuren verkörperte. Bei den Briten Harold Pinter und Tom Stoppard wurde das Scheitern auf zwischenmenschlichem Gebiet durch das typische Understatement transportiert. Ein weiterer kleiner Schwerpunkt bei den Zeitgenossen ergab sich durch Botho Strauß, der die Unmöglichkeit und das Nichtstattfinden von Kommunikation übersteigert aufzeigt, was die Skurrilität der Charaktere widerspiegelt.

Den Figurentyp betreffend spielte Joachim Bißmeier am Burgtheater hauptsächlich schwermütige Partien. Besonders das Zerrissene und Einzelgängerische nahm hier einen zentralen Platz ein, jedoch ebenso das Intellektuelle. Dieses abschließend genannte Attribut ist jenes, mit dem er bis heute am stärksten identifiziert wird, nicht zuletzt durch seine persönliche Wesensart. Weiterführend gab es eine Konzentration auf Figuren, die zumeist aus ihrer Zerrissenheit heraus eine Rücksichtslosigkeit gegenüber Anderen an den Tag legen.

Bezeichnend für die im Vergleich weniger häufig vertretenen Komödienrollen erscheint, dass es auch unter ihnen Partien gibt, die von dieser Zerrissenheit geprägt sind, so der Angelo in Shakespeares „Maß für Maß“ oder der Oliver in „Wie es euch gefällt“ auf der negativen Seite, der Cherubin in Beaumarchais' „Der tolle Tag“ etwa auf der positiven. Wie im Falle des Letzteren kam bei einigen der komischen Komödienfiguren eine skurrile Wesensart zu Tragen. Diese skurrile Wirkung kam auch bei Figuren außerhalb der Unterhaltungsliteratur zum Tragen, die den an sich ernsten Charakteren eine tragikomische Note verliehen. Bei den Komödien sticht thematisch hervor, dass die Liebe das verbindende Handlungsmotiv darstellt. Dies ist insofern beachtenswert, als die meisten ernsten Figuren, die Joachim Bißmeier verkörperte, von einer emotional kühlen und distanzierten Art gekennzeichnet sind.

Ein Viertel seiner Rollen am Burgtheater spielte Joachim Bißmeier in Klassikern, am öftesten davon Shakespeare. Hauptpartien fielen ihm hierbei, gemessen an der Anzahl der Stücke, wenige zu, doch stand bei diesen ebenfalls das Zerrissene im Mittelpunkt, wie beim Wetter vom Strahl in „Das Käthchen von Heilbronn“ oder dem Orest in Aischylos’ „Choeporen & Eumeniden“. Die Gruppe der Klassiker umfasste allerdings ein sehr abwechslungsreiches Programm. Dazu gehörte auch eine große Zahl an Komödien wie Goldsmith’ „Irrtümer einer Nacht“ und Molières „Der Bürger als Edelmann“. Ebenso zählen mit dem Angelo aus „Maß für Maß“ und dem Jago aus „Othello“ zwei der negativsten Figuren, die Joachim Bißmeier verkörpert hat, zum klassischen Repertoire.

Von Joachim Bißmeiers Engagement 1965 bis zu seiner Pensionierung 1996 leiteten fünf Direktoren das Burgtheater. Der für ihn wichtigste darunter war Achim Benning, in dessen Direktionszeit Bißmeier den Höhepunkt seiner Karriere erlebte. Die Entwicklung hin zu anspruchsvolleren Aufgaben lässt sich von Direktion zu Direktion beobachten. Unter Ernst Haeusserman erhielt Joachim Bißmeier überwiegend kleine Rollen, ab der Ära Hoffmann kamen Figuren wie der Arnold Kramer in Hauptmanns „Michael Kramer“ hinzu. Bei Klingenberg gab es erstmals mehrere Hauptrollen, so den Wetter vom Strahl in Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ oder den Schriftsteller in Bernhards „Die Jagdgesellschaft“. Bennings Direktion brachte Joachim Bißmeier fast ausschließlich große Partien, zu denen nun auch Rollen in Komödien zählten. Durch den Wechsel zu Claus Peymann verringerte sich die Anzahl der Rollen drastisch, aufgrund der schlechten Stimmung am Haus entschloss sich Joachim Bißmeier schließlich, Verpflichtungen an andere Bühnen einzugehen. Auch von der Charakteristik der Figuren divergieren die einzelnen Direktionen. Bei Haeusserman und Hoffmann zeichnete sich bereits der Weg in Richtung Zerrissene und Schwierige ab, allerdings gab es dazu noch komische Rollen, die ab Klingenberg völlig fehlten. Mit Benning kamen vereinzelt wieder solche Einsätze hinzu, wobei hier vor allem die intellektuellen und die rücksichtslosen Partien von Bedeutung waren. Diese Attribute finden sich auch in den wenigen Rollen unter Peymann.

Die Regisseure betreffend kam es großteils nur zu einmaligen Zusammenarbeiten. Einige Spielleiter zogen Joachim Bißmeier aber mehrmals für ihre Produktionen heran. Während Bißmeiers Anfängerjahren war es Kurt Meisel, der ihn immer wieder für seine Inszenierungen berücksichtigte. Zwar handelte es sich nach wie vor um kleinere Rollen, allerdings übertrug er Joachim Bißmeier eine seiner ersten wichtigen Figuren, den Kleinen Mönch in Brechts „Le-

ben des Galilei“. Auf Meisel folgten noch mit jeweils vier Produktionen Rudolf Steinboeck (der ihn zunächst in Komödien, dann in großen Rollen der US-amerikanischen Autoren besetzte), Leopold Lindtberg, Gerhard Klingenberg (unter dem Joachim Bißmeier knapp hintereinander erstmals zwei völlig unterschiedliche Charaktere verkörperte), und Peter Wood, durch den er den britischen Stil perfektionieren konnte. In der Direktion Klingenberg kam es auch zu Zusammenarbeiten mit internationalen Regisseuren wie Luca Ronconi und Jean-Louis Barault. Joachim Bißmeier bezeichnete Ronconi auch als einen jenen Regisseure, die für ihn besonders bedeutend gewesen seien, ebenso wie Otomar Krejca. Letztlich blieb im Bezug auf die Regisseure auch die Tatsache symptomatisch, dass er nur von bis dahin hausfremden Spielleitern Hauptrollen übertragen bekam.

Am Burgtheater ergab sich für Joachim Bißmeier auch zwei Mal die Möglichkeit, selbst Regie zu führen. 1979 inszenierte er zunächst drei Schnitzler-Einakter, dann Grillparzers „Sappho“, die er in einer modernen Strandlandschaft ansiedelte. Beide Produktionen wurden von der Presse nicht gut aufgenommen. Allerdings konzidierte man Joachim Bißmeier, dass es ihm bei „Sappho“ gelungen sei, Grillparzers Sprache aus der Starre der Verse zu lösen und sie natürlich klingen zu lassen. Weitere Regiearbeiten ergaben sich am Burgtheater zu seinem Bedauern nicht, zumal ihm neben seiner schauspielerischen Auslastung die nötige Zeit gefehlt hätte.

Bei seinen Gastspielen an anderen Bühnen, die er ab Mitte der 1970-er Jahre und dann verstärkt nach seinem Abgang unter der Direktion Peymann vor allem in Deutschland und der Schweiz, aber auch am Theater in der Josefstadt einging, war er ebenfalls überwiegend in Rollen zu sehen, die dem intellektuellen und/oder schwierigen Bild entsprachen. Allerdings trat Joachim Bißmeier nun auch wieder öfter in Komödien auf, dafür nicht mehr so häufig in zeitgenössischen Stücken. Beim Fernsehen bzw. Film hingegen lag das Hauptaugenmerk die Rollen und Handlungen betreffend auf ernsten Themen.

Analog zu den von ihm verkörperten intellektuellen Charakteren repräsentiert Joachim Bißmeier den Typus des Denkschauspielers. Es steht bei ihm weniger das Körperliche im Vordergrund, vielmehr gestaltet er die Figur aus dem Intellekt und mittels der damit untrennbar verbundenen Sprache. Obwohl er bei einer Vielzahl der Figuren einen sehr umfangreichen Text zu bewältigen hatte, zählt zu den Stärken Joachim Bißmeiers aber auch, auf der Bühne

präsent zu sein, wenn er sich gar bloß in der Zuhörerposition befindet, wie etwa in den Havel-Einaktern.

6. Conclusio

Das Wiener Burgtheater gilt seit jeher als eines der bedeutendsten, wenn nicht das bedeutendste Theater im deutschsprachigen Raum. Dennoch verheißt ein Engagement an dieser Bühne nicht automatisch eine von großen Rollen und unterschiedlichen Aufgaben geprägte Laufbahn. Obwohl das Prinzip der Rollenfächer bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts für überholt galt, so lassen sich anhand der dokumentierten Karrieren von Ernst Anders und Joachim Bißmeier doch gewisse Einschränkungen, die Figuren und die Stücke betreffend, feststellen.

Im Fall Ernst Anders' kann eine sehr starke Tendenz hin zu den komischen Rollen und Einsätzen in Komödien beobachtet werden. Der überwiegende Teil der zentralen Partien entstammt dieser Gruppe. Dennoch ist die Gesamtaufteilung zwischen Charakteren, die er auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur spielte, und jenen, die nicht in diese Gruppe fallen, in etwa ausgeglichen. Im Unterschied zu ersteren handelt es sich aber, wie oben ersichtlich, bei den ernsten Rollen überwiegend um Nebenfiguren.

Bei Joachim Bißmeier verhält es sich die Rollen und Stücke betreffend genau umgekehrt. Er wurde hauptsächlich mit schwierigen bzw. intellektuellen Charakteren betraut, komische Charaktere hat er selten und besonders zu Beginn seines Engagements verkörpert. Von den Stücken her repräsentieren die Komödien zwar die umfangreichste homogene Gruppe, jedoch repräsentieren die entsprechenden Partien überwiegend weniger ergiebige und anspruchsvolle Figuren. Hauptrollen spielte er vor allem in ernsten Stücken.

In beiden Fällen entwickelt sich die Tendenz hin zu bestimmten Rollen und Stücken erst nach einigen Jahren an der Burg. Für Ernst Anders bedeutete dies ab Mitte der 1960-er bis Anfang der 1980-er Jahre eine regelrechte Konzentration auf Komödien bzw. Komödienrollen, Joachim Bißmeier war ab den frühen 1970-er Jahren selten in Rollen zu sehen, die nicht als zerissen und später intellektuell bezeichnet werden können. Partien außerhalb dieses Spektrums traten somit in den Hintergrund und aus dem Bereich der Aufmerksamkeit. Gegen Ende beider Laufbahnen begann sich diese Einschränkung allerdings wieder aufzulösen bzw. aufzulockern.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Primärliteratur

- Archard, Marcel: *Gugusse oder Die Orangen sind reif*. Textbuch des Burgtheaters, 1970
- Brecht, Bertolt: *Leben des Galilei*. Textbuch des Burgtheaters, 1966
- Feydeau, Georges: *Wie man Hasen jagt*. Textbuch des Burgtheaters, 1973
- Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Zerbinettas Befreiung*. Textbuch des Burgtheaters, 1961
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Schwierige*. Textbuch des Burgtheaters, 1978
- Hugo, Victor: *Tausend Francs Belohnung*. Textbuch des Burgtheaters, 1963
- Jonson, Ben; Zweig, Stefan (Bearb.): *Volpone*. Textbuch des Burgtheater, 1959
- Kohout, Pavel: *Erinnerungen an die Biskaya*. Textbuch des Burgtheaters, 1985
- Nestroy, Johann: *Der Affe und der Bräutigam*. Textbuch des Burgtheaters, 1966
- Sayoran, William: *Lily Dafon oder Die Pariser Komödie*. Textbuch des Burgtheater, 1960
- Schnitzler, Arthur: *Fink und Fliederbusch*. In: Das dramatische Werk, Bd. 7. Fischer, Frankfurt 1979
- Shakespeare, William: *Ein Sommernachtstraum*. Textbuch des Burgtheaters 1970
- Shakespeare, William: *Macbeth*. Textbuch des Burgtheaters, 1964
- Shakespeare, William: *The Merry Wives of Windsor*. Stauffenburg, Tübingen 2000
- Stoppard, Tom: *Night and Day*. Textbuch des Burgtheaters, 1980
- Wilder, Thornton: *Die Heiratsvermittlerin*. Textbuch des Burgtheaters, 1968

7.2. Sekundärliteratur

- Alth, Minna von, Obzyna, Gertrude (Red.): *Burgtheater 1776–1976: Aufführungen und Besetzungen von zwei Jahrhunderten*, Bd. 2. Ueberreuter, Wien 1977
- Anouilh, Jean: *Colombe*. In: Dramen. Bd. II. Langen-Müller, München o.J.
- Beil, Hermann; Peymann, Claus (Hg.): *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986 – 1999*. Zsolnay, Wien 1999
- Berger, F.S.; Holler, Ch.: *Das Burgtheater*. Wien 2000
- Bernhard, Thomas: *Wittgensteins Neffe*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982
- Büchner, Georg: *Dantons Tod*. Reclam, Stuttgart 1974
- Diebold, Bernhard: *Das schauspielerische Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Voß, Leipzig 1913
- Doerry, Hans: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*. Elsner, Berlin 1926

- Fellinger, Raimund; Huber, Martin; Ketterer, Julia (Hg.): *Thomas Bernhard, Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009
- García Lorca, Federico: *Die wundersame Schustersfrau*, in: Werke, Bd. 2. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1982
- Haeusserman, Ernst: *Das Wiener Burgtheater*. Donauland, Wien 1975
- Haeusserman, Ernst: *Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters*. Hans Deutsch Verlag, Wien 1964
- Haeusserman, Ernst: *Die Gegenwart des Burgtheaters*. Sonderdruck aus dem Almanach der Stadt Wien, 1960
- Haider-Pregler, Hilde; Roessler, Peter (Hg): *Zeit der Befreiung*. Picus, Wien 1998
- Kahl, Kurt: *Die Wiener und ihr Burgtheater*. Jugend & Volk, Wien 1974
- Kaufmann-Freßner, Claudia: *Das Burgtheater*. Wien 2005
- Keane, John: *Václav Havel*. München 2000
- Klingenbergs, Gerhard: *Kein Blatt vor dem Mund*. Molden, Wien 1998
- Langer, Friedrich: *Die Welttournee des Burgtheaters*. A.F. Koska, Wien 1969
- Marboe, Johanna: *Paul Hoffmann*. Dissertation, Wien 1983, S. 186
- Mautner, Franz H.: *Nestroy*. Lothar Stiem Verlag, Heidelberg 1974
- Mehlin, Urs H.: *Die Fachsprache des Theaters*. Schwann, Düsseldorf 1969
- Metzger, Nicole: „*Alles in Szene setzen, nur sich selber nicht*“. *Der Regisseur Leopold Lindberg*. Braumüller (u.a), Wien 2000
- Raimund, Ferdinand: *Der Diamant des Geisterkönigs*. In: Werke in zwei Bänden, Bd. 1. Verlag Das Bergland-Buch, Salzburg 1984
- Ratislav, Joseph Karl (Bearb.): *175 Jahre Burgtheater 1776 – 1951*. Tomanek, Wien 1955
- Reimann, Viktor: *Die Adelsrepublik der Künstler. Schauspieler an der „Burg“*. Econ-Verlag, Wien 1963
- Rommel, Otto: *Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie*. Bindenschild-Verlag, Wien 1946
- Schmidt, Ricarda: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006
- Schoell, Konrad: *Die französische Komödie*. Athenaion, Wiesbaden 1983
- Schreyvogl, Friedrich: *Das Burgtheater. Illusion und Wirklichkeit*. Wien 1965
- Stigler, Elisabeth: *Adolf Rott*. Diplomarbeit Wien 1983
- Torberg, Friedrich: *Das fünfte Rad am Thespiskarren*, Bd. 1. Langen Müller, Wien 1966
- Urbach, Reinhard; Benning, Achim (Hg.): *Burgtheater Wien 1776 – 1986*. Österreichischer Bundestheaterverband und Verlag Anton Scholl & Co, Wien 1986
- Wagner, Renate; Vacha, Brigitte: *Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891 – 1970*. München 1971
- Wilke, Jürgen: ... und immer wieder von vorn. Amalthea, Wien 2012
- Žantovský, Michael: *Vacláv Havel*. Propyläen, Berlin 2014

7.3. Ausstellungskataloge

- Haider, Hans; Österreichisches Theatermuseum (Hg.): *Václav Havel 1976 bis 1989. Die Uraufführungen der Stücke von Václav Havel im Wiener Burgtheater 1976 bis 1989 mit einer Fortsetzung in Zürich.* Ausstellungskatalog. Österreichisches Theatermuseum, Wien 1999
- Burgtheater in Dokumenten.* Katalog der Theaterausstellung September 1976 – März 1977. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien 1976

7.4. Nachschlagewerke

- Brauneck, Manfred; Gérard Schneiling (Hg.): *Theaterlexikon*, Bd. 1. Rowohlt, Reinbek 2007
- Bundestheaterpensionsgesetz, BGBl. Nr. 159/1958
- Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hg.): Deutsches Bühnenjahrbuch, Jg. 1955. Verlag der Bühnenschrift-Vertriebs-Ges., Hamburg
- Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hg.): Deutsches Bühnenjahrbuch, Jg. 1959. Verlag der Bühnenschrift-Vertriebs-Ges., Hamburg
- Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hg.): Deutsches Bühnenjahrbuch, Jg. 1977. Verlag der Bühnenschrift-Vertriebs-Ges., Hamburg
- Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hg.): Deutsches Bühnenjahrbuch, Jg. 1986. Verlag der Bühnenschrift-Vertriebs-Ges., Hamburg
- Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hg.): Deutsches Bühnenjahrbuch, Jg. 1998. Verlag der Bühnenschrift-Vertriebs-Ges., Hamburg
- Kennedy, Dennis (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Bd. M-Z. Oxford University Press, Oxford 2003
- Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): *Bericht Saison 78/79.* Österreichischer Bundestheaterverband, Wien 1979
- Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): *Burgtheater. Planung 1980/81*, Heft I. Österreichischer Bundestheaterverband, Wien 1980
- Sucher, C. Bernd (Hg.): *Theaterlexikon*, Bd. 2., dtv, München 1996
- Werbeheft Landestheater Linz, Nr. 43, Spielzeit 1952/53

7.5. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- Blaha, Paul: *Die Ära Haeusserman. Die „Burg“ war ein Jahrzehnt Großstadt.* In: Kurier 29.6.1968, zitiert in: Haeusserman, Ernst: *Von Sophokles bis Grass. 10 Jahre Burgtheater.* Europa, Wien 1968
- Dietrich, Margret: *Der Schauspieler und das Publikum.* In: Maske und Kothurn. 10. Jg., hg. vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Böhlau, Wien 1964
- Moser, Karin: *Exzentrisch – wahrhaftig – österreichisch: Josef Meinrads Filmrollen.* In: Danielczyk, Julia (Hg.): Josef Meinrad. Der ideale Österreicher. Mandelbaum, Wien 2013
- Kathrein, Karin: *Der Meister der extremen Charaktere,* In: Bühne, Februar 2009
- Gestörter Burgfriede in Wien.* In: Der Spiegel, Nr. 24/1961

Wiener Burgtheater: Kein Platz für Bruno Ganz? Wurde der bekannte Schweizer Schauspieler das Opfer einer Intrige? In: Musik und Theater, 11/1983, zitiert in: Burgtheater intern, Nr.5/Dezember 1983

7.6. Websites

http://www.josefstadt.org/Theater/Ensemble/Hall_of_Fame/rudolfsteinboeck.html?type=Unvergessene%20Stars%20der%20Josefstadt
<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9204.php>
<http://oe1.orf.at/artikel/332888>
<http://www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/orf-hoerspiel-kuert-bissmeier-zum-schauspieler-2012-45175/>
<http://historisch.apa.at/cms/apa-historisch/meldung.html?meldungsID=6075/1463433/1>
http://www.rowohlt.de/sixcms/detail.php?id=72412&template=t_stueck_print_detail
<http://www.zeit.de/1990/18/allzwecktraumfrau-diesmal-robust>
https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Josef_Gielen
http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_reg/k_bio_regiss/klingenbergh_gerhard_bio.htm
https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Kurt_Meisel
<http://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/list>
<http://derstandard.at/1256744286650/Tschechischer-Regisseur-Otomar-Krejca-87-jaehrig-gestorben>

7.7. Zeitungen

Arbeiter-Zeitung, 26.9.1958
 Arbeiter-Zeitung, 23.12.1958
 Arbeiter-Zeitung, 22.3.1961
 Arbeiter-Zeitung, 17.10.1961
 Arbeiter-Zeitung, 24.11.1964
 Arbeiter-Zeitung, 15.4.1966
 Arbeiter-Zeitung, 15.4.1969
 Arbeiter-Zeitung, 3.10.1971
 Arbeiter-Zeitung, 20.2.1973
 Arbeiter-Zeitung, 29.1.1974
 Arbeiter-Zeitung, 18.3.1975
 Arbeiter-Zeitung, 11.10.1976
 Arbeiter-Zeitung, 19.10.1976
 Arbeiter-Zeitung, 9.10.1979

Arbeiter-Zeitung, 20.11.1979
Arbeiter-Zeitung, 9.3.1981
Arbeiter-Zeitung, 17.5.1982
Arbeiter-Zeitung, 15.4.1985
Express, 15.1.1960
Express, 4.5.1960
Express, 25.2.1961.
Express, 21.3.1961
Express, 16.9.1961
Express, 8.6.1962
Express, 21.11.1962
Express, 22.1.1964
Express, 3.6.1965
Express, 18.6.1965
Express, 20.9.1965
Express, 20.6.1966
Express, 31.10.1966
Express, 31.1.1968
Express, 29.4.1968
Express, 14.10.1968
Express, 29.7.1969
Express, 30.12.1969
Express, 29.4.1970
Express, 25.1.1971
FAZ, 14.4.1969
FAZ, 19.11.1979
FAZ, 24.4.1985
Das Kleine Volksblatt, 19.6.1958
Das Kleine Volksblatt, 29.9.1959
Das Kleine Volksblatt, 31.10.1959
Das Kleine Volksblatt, 6.6.1961
Das Kleine Volksblatt, 17.10.1961
Volksblatt, 22.1.1964
Volksblatt, 21.6.1966

Volksblatt, 1.11.1966
Volksblatt, 23.7.1967
Volksblatt, 7.11.1967
Volksblatt, 1.2.1968
Volksblatt, 4.9.1968
Volksblatt, 28.5.1969
Volksblatt, 31.12.1969
Volksblatt, 3.2.1970
Volksblatt, 27.3.1970
Volksblatt, 30.4.1970
Volksblatt, 22.9.1970
Kleine Zeitung, 31.10.1956
Kleine Zeitung, 4.12.1957
Kleine Zeitung, 3.1.1958
Kleine Zeitung, 6.2.1958
Kleine Zeitung, 19.6.1958
Kronen Zeitung, 16.1.1960
Kronen Zeitung, 14.4.1960
Kronen Zeitung, 23.3.1961
Kronen Zeitung, 17.9.1961
Kronen Zeitung, 17.10.1961
Kronen Zeitung, 25.3.1965
Kronen Zeitung, 15.4.1967
Kronen Zeitung, 3.9.1969
Kronen Zeitung, 31.12.1969
Kronen Zeitung, 3.2.1970
Kronen Zeitung, 5.6.1970
Kronen Zeitung, 21.9.1970
Kronen Zeitung, 24.1.1971
Kronen Zeitung, 8.4.1971
Kronen Zeitung, 3.10.1971
Kronen Zeitung, 1.4.1972
Kronen Zeitung, 13.10.1973
Kronen Zeitung, 17.3.1975

Kronen Zeitung, 5.10.1975
Kronen Zeitung, 22.3.1976
Kronen Zeitung, 20.2.1978
Kronen Zeitung, 19.12.1978
Kronen Zeitung, 19.11.1979
Kronen Zeitung, 12.10.1982
Kronen Zeitung, 16.6.1985
Kronen Zeitung, 25.11.1991
Kurier, 28.9.1959
Kurier, 2.3.1961
Kurier, 21.3.1961
Kurier, 6.6.1961
Kurier, 21.11.1962
Kurier, 10.6.1963
Kurier, 22.1.1964
Kurier, 14.8.1964
Kurier, 20.3.1965
Kurier, 20.6.1966
Kurier, 31.1.1968
Kurier, 14.10.1968
Kurier, 14.4.1969
Kurier, 21.9.1970
Kurier, 2.10.1971
Kurier, 20.11.1972
Kurier, 6.5.1974
Kurier, 25.11.1972
Kurier, 19.12.1978
Kurier, 26.2.1979
Kurier, 8.10.1979
Kurier, 11.2.1980
Kurier, 21.12.1980
Kurier, 26.11.1981
Kurier, 16.6.1985
Linzer Tagblatt, 19.9.1955

Linzer Tagblatt, 14.10.1955
Neues Österreich, 23.12.1958
Neues Österreich, 19.2.1959
Neues Österreich, 31.5.1959
Neues Österreich, 29.9.1959
Neues Österreich, 22.1.1964
Neues Österreich, 8.9.1964
Neues Österreich, 24.11.1964
Neues Österreich, 21.3.1965
Neues Österreich, 21.6.1966
Neue Wiener Tageszeitung, 12.2.1952
Oberösterreichische Nachrichten, 1.6.1954
Oberösterreichische Nachrichten, 12.10.1954
Oberösterreichische Nachrichten, 19.2.1955
Oberösterreichische Nachrichten, 5.12.1955
Österreichische Neue Tageszeitung, 16.1.1960
Die Presse, 31.10.1959
Die Presse, 22.3.1961
Die Presse, 9.6.1962
Die Presse, 20.9.1965
Die Presse, 22.3.1965
Die Presse, 2.1.1968
Die Presse, 27.3.1970
Die Presse, 21.9.1970
Die Presse, 7.6.1971
Die Presse, 19.2.1973
Die Presse, 17.12.1973
Die Presse, 17.3.1975
Die Presse, 6.10.1975
Die Presse, 22.11.1975
Die Presse, 22.3.1976
Die Presse, 11. 10.1976
Die Presse, 18.10. 1976
Die Presse, 20.2.1978

Die Presse, 19.12.1978
Die Presse, 8.10.1979
Die Presse, Schaufenster, 16.11.1979
Die Presse, 19.11.1979
Die Presse, 24.3.1980
Die Presse, 13.5.1980
Die Presse, 22.12.1980
Die Presse, 17.4.1981
Die Presse, 17.5.1982
Die Presse, 9.12.1983
Die Presse, 10./11.3.1984
Die Presse, 7.7.1986
Die Presse, 31.5./1.6.1986
Die Presse, 23.4.1990
Die Presse, 25.11.1991
Salzburger Nachrichten, 23.12.1958
Salzburger Nachrichten, 21.6.1966
Salzburger Nachrichten, 6.11.1967
Salzburger Nachrichten, 1.2.1968
Salzburger Nachrichten, 27.5.1969
Salzburger Nachrichten, 28.7.1969
Salzburger Nachrichten, 31.12.1969
Salzburger Nachrichten, 4.2.1970
Salzburger Nachrichten, 30.4.1970
Salzburger Nachrichten, 25.1.1971
Salzburger Nachrichten, 1.4.1972
Salzburger Nachrichten, 20.11.1972
Salzburger Nachrichten, 17.12.1973
Salzburger Nachrichten, 6.5.1974
Salzburger Nachrichten, 22.12.1980
Salzburger Nachrichten, 15.4.1985
Süddeutsche Zeitung, 7.5.1974
Süddeutsche Zeitung, 10.6.1974
Südost-Tagespost, 16.9.1956

Südost-Tagespost, 28.9.1956
Südost-Tagespost, 21.12.1956
Südost-Tagespost, 21.9.1957
Südost-Tagespost, 6.5.1958
Südost-Tagespost, 17.6.1958
Südost-Tagespost, 16.9.1958
Tagblatt, 13.10.1954
Wiener Zeitung, 29.9.1959
Wiener Zeitung, 17.10.1961
Wiener Zeitung, 9.6.1962
Wiener Zeitung, 11.6.1963
Wiener Zeitung, 22.1.1964
Wiener Zeitung, 21.3.1965
Wiener Zeitung, 21.9.1965
Wiener Zeitung, 9.3.1966
Wiener Zeitung, 17.5.1966
Wiener Zeitung, 1.11.1966
Wiener Zeitung, 31.12.1967
Wiener Zeitung, 1.2.1968
Wiener Zeitung, 15.10.1968
Wiener Zeitung, 22.11.1968
Wiener Zeitung, 15.4.1969
Wiener Zeitung, 29.7.1969
Wiener Zeitung, 30.4.1970
Wiener Zeitung, 5.6.1970
Wiener Zeitung, 8.4.1971
Wiener Zeitung, 8.6.1971
Wiener Zeitung, 1.10.1972
Wiener Zeitung, 20.2.1973
Wiener Zeitung, 18.12.1973
Wiener Zeitung, 7.5.1974
Wiener Zeitung, 23.3.1980
Wiener Zeitung, 3.2.1981
Wiener Zeitung, 10.3.1981

Wiener Zeitung, 18.5.1982
 Wiener Zeitung, 16.4.1985
 Wiener Zeitung, 16.6.1985
 Wiener Zeitung, 24.6.1986
 Wiener Zeitung, 22.4.1990
 Wiener Zeitung, 26.11.1991
 Die Zeit, 10.5.1974
 Furche, 20.4.1983
 Wiener Montag, 25.1.1960
 Wochenpresse, 16.6.1962
 Wochenpresse, 7.3.1964
 Wochenpresse, 20.4.1966
 Wochenpresse, 22.6.1966
 Wochenpresse, 3.1.1968
 Wochenpresse, 7.2.1968
 Wochenpresse, 27.11.1968
 Wochenpresse, Nr. 23/1970
 Wochenpresse, 30.12.1970
 Wochenpresse, 22.11.1972
 Wochenpresse, 20.10.1976
 Wochenpresse, 20.12.1978
 Wochenpresse, 9.3.1982
 Wochenpresse, 11.10.1983
 Wochenpresse, 13.12.1983
 Wochenpresse, 1.8.1991
 Wochenpresse, 1.10.1975

7.8. Zeitschriften

Die Bühne, 12/1958
 Die Bühne, 7/1960
 Die Bühne, 5/1961
 Die Bühne, 2/1962
 Die Bühne, 7/1962
 Die Bühne, 1/1963

Die Bühne, 2/1963
Die Bühne, 7/1963
Die Bühne, 10/1966
Die Bühne, 2/1967
Die Bühne, 12/1967
Die Bühne, 2/1968
Die Bühne, 6/1968
Die Bühne, 7/1969
Die Bühne, 2/1970
Die Bühne, 3/1970
Die Bühne, 2/1971
Die Bühne, 7/1971
Die Bühne, 11/1971
Die Bühne, 1/1972
Die Bühne, 5/1972
Die Bühne 6/1972
Die Bühne, 11/1972
Die Bühne, 3/1974
Die Bühne, 8/1974
Die Bühne, 4/1975
Die Bühne, 7/1976
Die Bühne, 11/1977
Die Bühne, 11/1979
Die Bühne, 3/1980
Die Bühne, 6/1980
Die Bühne, 3-6/1981
Die Bühne, 9-10/1981
Bühne, 6/1985
Bühne, 12/1985
Bühne, 7/1986
Bühne, 7/8 1991
Hör zu, Nr.45/1966
Hörzu, Nr. 21/1977
Profil, Nr. 37/9. 9. 2002

Der Spiegel, Nr. 20/74, 13.5.1974

Theater heute, 7/1963

Theater heute, 2/1967

Theater heute, 2/1992,

TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 9.4.1977

TV-Woche des Kurier, Beilage zur Ausgabe vom 20.11.1981

7.9. Theateraufzeichnungen bzw. -produktionen

Das Mädl aus der Vorstadt, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater, Erstsendung 31.12.1962, ORF, 1. Programm (123 Min.)

Tingeltangel, Produktion des ORF, Erstsendung 11.6.1963, ORF, 1. Programm (114 Min.)

Der Unbedeutende, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater, Erstsendung 25.5.1969, ORF 1 (124 Min.)

Die Jagdgesellschaft, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater, Erstsendung 23.10.1974, ORF 2 (114 Min.)

Das Feuerwerk, Produktion des ORF, Erstsendung 19.2.1976, ORF 1 (114 Min.)

Viel Lärm um nichts, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater, Erstsendung 19.4.1976, ORF 1 (151 Min.)

Audienz/Vernissage, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater, Erstsendung 20.10.1977, ORF 1 (92 Min.)

Rücksichtslos dankbar, Produktion des ORF, Erstsendung 24.6.1978 ORF 1 (94 Min.)

Von ewiger Liebe, Produktion des ORF, Erstsendung 25.12.1979, ORF 2 (32 Min.)

Attest/Protest, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater, Erstsendung 1.2.1981, ORF 1 (96 Min.)

Maria kämpft mit den Engeln, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater, Erstsendung 11.6.1981, ORF 2 (117 Min.)

Triptychon – Das dritte Bild, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater, Erstsendung 29.10.1982, 3sat (48 Min.)

Der Marquis von Keith, Aufzeichnung des ORF aus dem Burgtheater, Erstsendung 14.4.1985, ORF 1 (125 Min.)

Die Schwärmer, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater, Erstsendung 16.10.1982, ORF 2, (219 Min.)

Der Walzer der Toreros, Produktion des ORF, Erstsendung 10.10.1982, ORF 1 (99 Min.)

Largo Desolato, Aufzeichnung des ORF aus dem Akademietheater, Erstsendung 21.8.1988, ORF 1 (107 Min.)

Der Schwierige, Aufzeichnung des ORF von den Salzburger Festspielen 1991. Erstsendung 10.1.1993, ORF1 (174 Min.)

7.10. Film

Es ist ein Elch entsprungen, Regie Ben Verbong. Deutschland 2005 (90 Min.)

7.11. Sonstige Fernseh- und Radiosendungen

Ihr Auftritt, bitte 8.3.1961, ORF 2 (11 Min.)

Café Central 31.3.1987, ORF 1. Programm (174 Min.)

ZIB-Beitrag 19.9.1970, ORF

Ist es eine Komödie, ist eine Tragödie? Das Theater des Thomas Bernhard 12.8.1974, ORF 2 (48 Min.)

Kultur 28.5.1991, ORF 2

Willkommen Österreich 10.9.2002, ORF 2 (97 Min.)

Im Künstlerzimmer 1.11.2005, Ö1

7.12. Audio-Premierenmitschnitte (Bestand der österreichischen Mediathek)

Armer Cyrano! – Eine große Komödie in einer kleinen Fassung. Premierenmitschnitt am Wiener Akademietheater, 11.3.1984 (1h:38m)

Das einzig(e) Wahre. Premierenmitschnitt der deutschsprachigen Erstaufführung am Wiener Burgtheater, 8.3.1984 (2h:28m)

Irrtümer einer Nacht. Premierenmitschnitt der Neuinszenierung am Wiener Burgtheater, 18.2.1978 (2h:52)

Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Premierenmitschnitt der Neuinszenierung am Wiener Burgtheater, 26.1.1974 (2h:54m)

Winzige Alice. Premierenmitschnitt der österreichischen Erstaufführung am Wiener Akademietheater, 5.6.1971 (1h:56m)

7.13. Gespräche

Gespräch mit Achim Benning 15.12.2006

Gespräch mit Joachim Bißmeier 20.2.2006

Gespräch mit Joachim Bißmeier 4.12.2008

Gespräch mit Joachim Bißmeier 15.2.2010

Gespräch mit Annemarie Düringer Juli 2007

Gespräch mit Gerhard Klingenberg 27.12.2006

Gespräch mit Heinrich Schweiger 21.6.2007

Künstlergespräch Folge 15 im Burgtheater, 26.1.2014

7.14. Fotos

Portraitfotos Ernst Anders. Konvolut aus 43 Fotos, Bestand des Theatermuseums Wien

Portraitfotos Joachim Bißmeier. Konvolut aus 26 Fotos, Bestand des Theatermuseums Wien

8. Rollenverzeichnis Ernst Anders

Das vorliegende Rollenverzeichnis gilt für diese Arbeit auch als Literaturverzeichnis.

Friedrich von Schiller

DON KARLOS

Premiere: 22. 10. 1955, Burgtheater

Übernahme am 20. Juni 1958

Regie: Josef Gielen

Page der Königin

-.-.-

Reinhold Schneider

DER GROSSE VERZICHT

Robert

Premiere: 18. Juli 1958, Bregenzer Festspiele

bzw. 9. September 1958, Burgtheater

Regie: Josef Gielen

Robert

-.-.-

Jean Anouilh

BALL DER DIEBE

Dupont-Dufort Sohn

Premiere: 24. September 1958, Akademietheater

Regie: Viktor de Kowa

Dupont-Dufort Sohn

-.-.-

Reinhold Schneider

DER GROSSE VERZICHT

Kaplan

Einmalige Übernahme am 30. September 1958

Kaplan

-.-.-

Walter Firner

FLUCHT IN DIE ZUKUNFT

Charles

Premiere: 25. Oktober 1958

Regie: Josef Glücksmann

Charles

-.-.-

Carlo Gozzi / Otto Zoff

KÖNIG HIRSCH

Truffaldino

Premiere: 21. Dezember 1958, Burgtheater

Regie: Leopold Lindtberg

Truffaldino

-.-.-

Anton Tschechow

DIESER PLATONOW

Kyrill P. Glagolajew

Premiere: 6. Februar 1959, Akademietheater

Regie: Ernst Lothar

Franz Grillparzer
WEH DEM, DER LÜGT
Premiere: 2. Juni 1958, Burgtheater
Übernahme am 17. Februar 1959
Regie: Leopold Lindtberg

Leon

Rudolf Holzer
JUSTITIA
Premiere: 23. November 1957, Burgtheater
Übernahme am 9. März 1959
Regie: Harald Bensch

Hans Herzberg

Ben Jonson / Stefan Zweig
VOLPONE
Premiere: 21. März 1959, Burgtheater
Regie: Karl Eidritz

Angelo

Ferdinand Bruckner
DAS IRDENE WÄGELCHEN
Premiere: 8. Februar 1959, Burgtheater
Übernahme am 3. Mai 1959
Regie: Josef Gielen

2. Würfelspieler

Jean Giraudoux
DER TROJANISCHE KRIEG
FINDET NICHT STATT
Premiere: 29. Mai 1959, Burgtheater
Regie: Josef Gielen

Troilus

Tennessee Williams
DIE SCHATTENLOSE STRASSE
Premiere: 6. Juni 1959
Regie: Josef Glücksmann

Liftboy

Heinrich von Kleist
PRINZ FRIEDRICH VON
HOMBURG
Premiere: 25. April 1959
Übernahme am 28. Juni 1959
Regie: Adolf Rott

Stranz

Friedrich von Schiller
 DIE JUNGFRAU VON
 ORLEANS

Raimond

*Premiere: 26. März 1959, Burgtheater
 Übernahme am 3. September 1959
 Regie: Leopold Lindtberg*

-.-.-

Luigi Pirandello
 SECHS PERSONEN SUCHEN
 EINEN AUTOR

Der Sohn

*Premiere: 26. September 1959, Akademietheater
 Regie: Willi Schmidt*

-.-.-

Friedrich von Schiller
 WALLENSTEINS LAGER

Rekrut

*Premiere: 3. Oktober 1959, Burgtheater
 Regie: Leopold Lindtberg*

-.-.-

Arthur Schnitzler
 DAS WEITE LAND

Paul Kreindl

*Premiere: 29. Oktober 1959, Akademietheater
 Regie: Ernst Lothar*

-.-.-

Hugo von Hofmannsthal
 DER SCHWIERIGE

Neugebauer

*Premiere: 22. Dezember 1959, Burgtheater
 Regie: Ernst Lothar*

-.-.-

Samuel Taylor / Cornelia Otis Skinner
 DIE GOLDENE BRÜCKE

Roger Henderson

*Premiere: 15. Jänner 1960, Akademietheater
 Regie: Rudolf Steinboeck*

-.-.-

William Saroyan
 LILY DAFON oder DIE
 PARISER KOMÖDIE

Wendell Wilkie Hannaberry

*Premiere: 27. Februar 1960, Akademietheater
 Regie: Rudolf Steinboeck*

Federico García Lorca

DIE WUNDERSAME

SCHUSTERSFRAU

Bursche mit der Schärpe

Premiere: 12. April 1960, Akademietheater

Regie: Günther Haenel

--.-

Molière

DER ARZT WIDER WILLEN

Leandre

Premiere: 12. April 1960, Akademietheater

Regie: Hans Thimig

--.-

Ferdinand Raimund

MOISASURS ZAUBERFLUCH

Hans

Premiere: 12. Mai 1960, Burgtheater

Regie: Rudolf Steinboeck

--.-

William Shakespeare

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Lysander

Premiere: 18. Juni 1960, Burgtheater

Regie: Werner Düggelin

--.-

Fritz von Herzmanovsky-Orlando

ZERBINETTAS BEFREIUNG

Brighella

Premiere: 13. Februar 1961, Akademietheater

Regie: Axel von Ambesser

--.-

Arthur Miller

DER TOD DES

HANDLUNGSREISENDEN

Happy

Premiere: 1. Februar 1961, Akademietheater

Übernahme am 1. März 1961

Regie: Paul Hoffmann

--.-

Ferdinand Raimund

DIE UNHEILBRINGENDE

KRONE

Ewald

Premiere: 20. März 1961, Burgtheater

Regie: Rudolf Steinboeck

Albert Camus

CALIGULA

Premiere: 4. Juni 1961, Akademietheater

Regie: Werner Düggelin

Scipio

-.-.-

Georges Schehadé

DIE REISE

Christopher

Premiere: 15. September 1961, Akademietheater

Regie: Axel Corti

-.-.-

Carl Zuckmayer

DIE UHR SCHLÄGT EINS

Gerhard

Premiere: 14. Oktober 1961, Burgtheater

Regie: Heinz Hilpert

-.-.-

Franz Molnár

DER SCHWAN

Arsen

Premiere: 6. Mai 1961, Akademietheater

Übernahme am 6. Dezember 1961

Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

William Shakespeare

DER WIDERSPENSTIGEN

Grumio

ZÄHMUNG

Premiere: 23. Dezember 1961, Akademietheater

Regie: Josef Gielen

-.-.-

Johann Nestroy

DAS MÄDL AUS DER

Herr von Gigl

VORSTADT

Premiere: 7. Juni 1962, Theater an der Wien (Wiener Festwochen)

Regie: Leopold Lindtberg

-.-.-

Hugo von Hofmannsthal

DER SCHWIERIGE

Stani

Übernahme am 19. Juni 1962

Ödön von Horváth
DIE UNBEKANNTE AUS DER
SEINE **Emil**
Premiere: 17. Oktober 1962, Akademietheater
Regie: Erich Neuberg

-.-.-

William Shakespeare
DAS WINTERMÄRCHEN **Sohn des Schäfers**
Premiere: 20. November 1962, Burgtheater
Regie: Josef Gielen

-.-.-

Peter Ustinov
ENDSPURT **Sam Kinsale, 20 Jahre**
Premiere: 4. Jänner 1963, Akademietheater
Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

Moliére
TARTUFFE **Damis**
Premiere: 9. Februar 1963, Burgtheater
Regie: Günter Rennert

-.-.-

Victor Hugo
Tausend FRANCS BELOHNUNG **Edgar Marc**
Premiere: 8. Juni 1963, Theater an der Wien
Regie: Axel von Ambesser

-.-.-

Paul Willems
SCHNEE **Malo**
Premiere: 5. Dezember 1963, Akademietheater
Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

Hugo von Hofmannsthal
CRISTINAS HEIMREISE **Pedro**
Premiere: 20. Jänner 1964, Akademietheater
Regie: Rudolf Steinboeck

William Shakespeare
MACBETH
Premiere: 29. Februar 1964, Burgtheater
Regie: Günter Rennert

2. Hexe

Molière
DER GEIZIGE **Valère**
Premiere: 4. April 1964, Akademietheater
Regie: Wolfgang Liebeneiner

Gerhart Hauptmann
VOR SONNENUNTERGANG **Egmont Clausen**
Premiere: 9. Juni 1964, Burgtheater
Regie: Karl Heinz Stroux

William Shakespeare
DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR **Junker Schmächtig**
Premiere: 13. August 1964, Salzburger Festspiele
bzw. 6. September 1964, Burgtheater
Regie: Rudolf Steinboeck

Jean Anouilh
COLOMBE **Armand**
Premiere: 22. Dezember 1964, Akademietheater
Regie: Adolf Rott

Tennessee Williams
DIE GLASMENAGERIE **Jim O'Connor**
Premiere: 19. März 1965, Akademietheater
Regie: Willi Schmidt

Arthur Miller
ZWISCHENFALL IN VICHY **Maler**
Premiere: 2. Juni 1965, Akademietheater
Regie: Rudolf Steinboeck

Joseph Kesselring
ARSEN UND ALTE SPITZEN **Mortimer Brewster**
Premiere: 18. September 1965, Akademietheater
Regie: Erich Neuberg

-.-.-

Felicien Marceau
MADAME PRINCESSE **Nicolas**
Premiere: 13. April 1966, Akademietheater
Regie: Günter Lüders

-.-.-

Johann Nestroy
FRÜHERE VERHÄLTNISSE **Herr von Scheitermann**
Johann Nestroy
DER AFFE UND DER
BRÄUTIGAM **Karl Maria Tiburtius Hecht**
Premiere: 18. Juni 1966, Akademietheater
Regie: Axel von Ambesser

-.-.-

Franz Theodor Csokor
3. NOVEMBER 1918 **Leutnant Vanini**
Premiere: 22. September 1966, Burgtheater
Regie: Eduard Volters

-.-.-

Bertolt Brecht
LEBEN DES GALILEI **Ludovico Marsili**
Premiere: 30. Oktober 1966, Burgtheater
Regie: Kurt Meisel

-.-.-

William Shakespeare
DER KAUFMANN VON
VENEDIG **Lancelot Gobbo**
Premiere: 4. November 1967, Burgtheater
Regie: Adolf Rott

-.-.-

Alan Ayckbourne
HALBE WAHRHEITEN **Greg**
Premiere: 29. Dezember 1967, Akademietheater
Regie: Theo Lingen

Thornton Wilder

DIE HEIRATSVERMITTLERIN

Cornelius Hackl

Premiere: 30. Jänner 1968, Akademietheater

Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

Pavel Kohout

AUGUST AUGUST, AUGUST

August junior

Premiere: 12. April 1969, Akademietheater

Regie: Jaroslav Dudek

-.-.-

Oscar Wilde

LADY WINDERMERES

FÄCHER

Mister Graham

Premiere: 23. Mai 1969, Burgtheater

Regie: Boy Gobert

-.-.-

Georges Feydeau

DER FLOH IM OHR

Camille Candebise

Premiere: 29. Dezember 1969, Akademietheater

Regie: Jaroslav Dudek

-.-.-

Arthur Schnitzler

FINK UND FLIEDERBUSCH

Fliederbusch

Premiere: 25. März 1970, Akademietheater

Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

Marcel Archard

GUGUSSE oder DIE ORANGEN

SIND REIF

Eloi Quilleboeuf, genannt Gugusse

Premiere: 28. April 1970, Akademietheater

Regie: Richard Münch

-.-.-

William Shakespeare

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Flaut, der Kesselflicker (Thisbe)

Premiere: 19. September 1970, Burgtheater

Regie: Gerhard Klingenberg

Bertolt Brecht
DER KAUKASISCHE
KREIDEKREIS
Premiere: 28. November 1970, Burgtheater
Regie: Gerhard Klingenberg

Der junge Kazbeki

Johann Nestroy
GLÜCK, MISSBRAUCH UND
RÜCKKEHR oder DAS
GEHEIMNIS DES GRAUEN
HAUSES
Premiere: 22. Jänner 1971, Burgtheater
Regie: Leopold Lindtberg

Rochus

Johann Nestroy
UNVERHOFFT
Premiere: 1. Oktober 1971, Akademietheater
Regie: Franz Reichert

Arnold

Ferdinand Raimund
DER DIAMANT DES
GEISTERKÖNIGS
Premiere: 28. Juni 1972, Burgtheater
Regie: Erich Auer

Florian Waschblau

Georges Feydeau
DIE KATZE IM SACK
Premiere: 18. November 1972, Akademietheater
Regie: Herbert Wochinz

Dufausset

Alexander Nikolajewitsch Ostrowski
WÖLFE UND SCHAFÉ
Premiere: 10. März 1973, Akademietheater
Regie: Hans Schweikart

Klawdi Goretzki

Molière
DER GEIZIGE
Premiere: 3. November 1973, Burgtheater
Regie: Jean-Paul Roussillon

La Flèche

Georges Feydeau
WIE MAN HASEN JAGT **Moricet**
Premiere: 15. Dezember 1973, Akademietheater
Regie: Herbert Wochinz

--.-.

William Shakespeare
VIEL LÄRMEN UM NICHTS **Holzapfel**
Premiere: 15. März 1975, Burgtheater
Regie: Otto Schenk

--.-.

Franz und Paul von Schönthan
DER RAUB DER
SABINERINNEN **Dr. Leopold Neumeister**
Premiere: 3. Oktober 1975, Akademietheater
Regie: Ernst Haeusserman

--.-.

Johann Wolfgang von Goethe
FAUST I **Brander**
Premiere: 8. Mai 1976, Burgtheater
Regie: Otomar Krejca

--.-.

Oscar Wilde
BUNBURY **Jack Worthing**
Premiere: 16. Oktober 1976, Burgtheater
Regie: Gerhard Klingenberg

--.-.

Hugo von Hofmannsthal
DER SCHWIERIGE **Hechingen**
Premiere: 30. September 1978, Burgtheater
Regie: Rudolf Steinboeck

--.-.

Nicolai Gogol
DER REVISOR **Schulinspektor**
Premiere: 7. April 1979, Burgtheater
Regie: Pavel Kohout

Johann Nestroy
DAS MÄDL AUS DER
VORSTADT **Schnoferl**
Premiere: 9. Februar 1980, Akademietheater
Regie: Heinrich Schweiger

-.-.-

Eugène Labiche
DER FLORENTINERHUT **Emile Tavernier**
Premiere: 11. Mai 1980, Burgtheater
Regie: Gerhard Klingenberg

-.-.-

Pavel Kohout
MARIA KÄMPFT MIT DEN
ENGELN **Josef**
Premiere: 7. März 1981, Akademietheater
Regie: Leopold Lindtberg

-.-.-

Frank Wedekind
DER MARQUIS VON KEITH **Saranieff, Kunstmaler**
Premiere: 16. Dezember 1982, Burgtheater
Regie: Leopold Lindtberg

-.-.-

Václav Havel
DIE BENACHRICHTIGUNG **Josef Gross, Direktor**
Premiere: 7. Oktober 1983, Akademietheater
Regie: Michael Kehlmann

-.-.-

Bertolt Brecht
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG
DES ARTURO UI **Clark**
Premiere: 31. März 1987, Akademietheater
Regie: Alfred Kirchner

-.-.-

Edward Bond
SOMMER **Deutscher**
Premiere: 14. November 1987, Akademietheater
Übernahme am 9. September 1988
Regie: Harald Clemen

Federico García Lorca
DOÑA ROSITA BLEIBT LEDIG
Oder DIE SPRACHE DER
BLUMEN **Onkel**
Premiere: 3. Dezember 1988, Akademietheater
Regie: Alfred Kirchner

9. Rollenverzeichnis Joachim Bißmeier

Das vorliegende Rollenverzeichnis gilt für diese Arbeit auch als Literaturverzeichnis.

Gerhart Hauptmann
VOR SONNENUNTERGANG
*Premiere: 9. Juni 1964, Burgtheater,
Übernahme am 6. März 1965
Regie: Karl Heinz Stroux*

Egmont Clausen

-.-.-

Friedrich von Schiller
DIE RÄUBER
*Premiere: 23. April 1965, Burgtheater,
Übernahme am 26. Mai 1965
Regie: Leopold Lindtberg*

Schufterle

-.-.-

Fjodor M. Dostojewski / Walter Lieblein
DIE BRÜDER KARAMASOW
*Premiere: 17. Juni 1965, Burgtheater
Regie: Bojan Stupica*

1. Herr

-.-.-

Roman Brandstaetter
DER TAG DES ZORNS
*Premiere: 24. Juli 1965, Bregenzer Festspiele
bzw. 7. September 1965, Burgtheater,
Übernahme am 10. November 1965
Regie: Wolfgang Liebeneiner*

Mitglied des Chors

-.-.-

Henrik Ibsen
PEER GYNT
*Premiere: 2. Dezember 1965, Burgtheater
Regie: Adolf Rott*

Hoftroll / Bootsman

-.-.-

Franz Grillparzer
KÖNIG OTTOKARS GLÜCK
UND ENDE
*Premiere: 23. Dezember 1965, Burgtheater
Regie: Kurt Meisel*

Kaiserlicher Herold

Franz Grillparzer
DER TRAUM EIN LEBEN
Premiere: 22. Jänner 1966, Burgtheater
Regie: Walter Gerhardt

Königlicher Kämmerer

-.-.-

Franz Grillparzer
KÖNIG OTTOKARS GLÜCK
UND ENDE
Übernahme am 1. Februar 1966

Seyfried Merenberg

-.-.-

Jean Giraudoux
IMPROPTU
Premiere: 7. März 1966, Akademietheater
Regie: Ulrich Erfurth

Bogar

-.-.-

Günter Grass
DIE PLEBEJER PROBEN DEN
AUFTAND
Premiere: 15. Mai 1966, Burgtheater
Regie: Kurt Meisel

Zimmermann

-.-.-

Ferdinand Raimund
DER BAUER ALS MILLIONÄR
Premiere: 29. Juni 1966, Burgtheater
Regie: Rudolf Steinboeck

Musensohn

-.-.-

Franz Grillparzer
DER TRAUM EIN LEBEN
Übernahme am 10. September 1966

Karkhan

-.-.-

Bertolt Brecht
LEBEN DES GALILEI
Premiere: 30. Oktober 1966, Burgtheater
Regie: Kurt Meisel

Kleiner Mönch

William Shakespeare
VIEL LÄRM UM NICHTS
*Premiere: 8. März 1966, Burgtheater,
Übernahme am 11. Dezember 1966*
Regie: Rudolf Steinboeck

Claudio

-.-.-

William Shakespeare
OTHELLO
*Premiere: 6. Dezember 1966, Burgtheater,
Übernahme am 15. Dezember 1966*
Regie: Fritz Kortner

Cassio

-.-.-

Johann Wolfgang von Goethe
FAUST II
Premiere: 6. April 1967, Burgtheater
Regie: Leopold Lindtberg

Ariel / Satyr

-.-.-

Luigi Pirandello
HEINRICH IV
Premiere: 2. Juni 1967
Regie: Kurt Meisel

Bertold (Fino)

-.-.-

William Shakespeare
WIE ES EUCH GEFÄLLT
*Premiere: Juli 1967, Bregenzer Festspiele
bzw. 2. September 1967, Akademietheater*
Regie: Josef Gielen

Oliver

-.-.-

Tom Stoppard
**ROSENKRANTZ UND
GÜLDENSTERN**
Premiere: 14. Oktober 1967, Akademietheater
Regie: Kurt Meisel

Horatio

-.-.-

Friedrich von Schiller
MARIA STUART
*Premiere: 3. Dezember 1967, Burgtheater,
Übernahme am 29. Dezember 1967*
Regie: Rudolf Steinboeck

Davison

Thornton Wilder

DIE HEIRATSVERMITTLERIN

Ambrose Kemper

Premiere: 30. Jänner 1968, Akademietheater

Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

Josef Topol

FASTNACHTSENDE

Heinrich

Premiere: 27. April 1968, Akademietheater

Regie: Otomar Krejca

-.-.-

George Bernard Shaw

DIE HEILIGE JOHANNA

Bruder Martin Ladvenu

Premiere: 15. Juni 1968, Burgtheater

Regie: Kurt Meisel

-.-.-

Jean Giraudoux

DIE IRRE VON CHAILLOT

Pierre

Premiere: 19. November 1961, Akademietheater,

Übernahme am 8. September 1968

Regie: Günter Rennert

-.-.-

Johann Nestroy

DER UNBEDEUTENDE

Van Groning

Premiere: 12. Oktober 1968, Akademietheater

Regie: Leopold Lindtberg

-.-.-

Pierre-August Caron de Beaumarchais

DER TOLLE TAG oder DIE

HOCHZEIT DES FIGARO

Cherubin

Premiere: 20. November 1968, Burgtheater

Regie: Gerhard Klingenbergs

-.-.-

Eugene O'Neill

ALLE REICHTÜMER DIESER

WELT

Joel Harford

Premiere: 24. Mai 1969, Akademietheater

Regie: Gerhard Klingenbergs

Tirso de Molina

DON GIL VON DEN GRÜNEN

HOSEN

Don Juan

Premiere: 25. Juli 1969, Bregenzer Festspiele

Premiere Akademietheater: 1. September 1969

Regie: Franz Reichert

-.-.-

Gerhart Hauptmann

MICHAEL KRAMER

Arnold Kramer

Premiere: 1. Februar 1970, Akademietheater

Regie: Wolfgang Glück

-.-.-

Peter Luke

HADRIAN VII

G. A. Rose

Premiere: 21. März 1970, Burgtheater

Regie: Dietrich Haugk

-.-.-

Fernando de Rojas / Carlo Terron

CELESTINA

Parmeno

Premiere: 3. Juni 1970, Burgtheater

Regie: Jaroslav Dudek

-.-.-

William Shakespeare

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Lysander

Premiere: 19. September 1970, Burgtheater

Regie: Gerhard Klingenberg

-.-.-

August Strindberg

KÖNIGIN CHRISTINE

Klas Tott

Premiere: 23. Oktober 1970, Burgtheater

Regie: Leopold Lindberg

-.-.-

William Shakespeare

JULIUS CÄSAR

Lucius

Premiere: 27. Februar 1971, Burgtheater

Regie: Gerhard Klingenberg

Alexander Nikolajewitsch Ostrowski

DER WALD

Premiere: 6. April 1971, Burgtheater

Regie: Jaroslav Dudek

Pjotr

-.-.-

Edward Albee

WINZIGE ALICE

Julian

Premiere: 5. Juni 1971, Akademietheater

Regie: Bernhard Wicki

-.-.-

Henrik Ibsen

NORA

Doktor Rank

Premiere: 15. Dezember 1971, Akademietheater

Regie: Gerhard F. Hering

-.-.-

Arthur Miller

ALLE MEINE SÖHNE

Chris Keller

Premiere: 30. März 1972, Akademietheater

Regie: Rudolf Steinboeck

-.-.-

Voltaire / Roberto Guciardini

CANDIDE

Candide

Premiere: 29. September 1972, Burgtheater

Regie: Roberto Guciardini

-.-.-

Molière

DER BÜRGER ALS

EDELMANN

Cleonthe

Premiere: 17. Februar 1973, Burgtheater

Regie: Jean-Louis Barrault

-.-.-

August Strindberg

DER VATER

Dr. Östermark

Premiere: 5. Mai 1973, Akademietheater

Regie: Achim Benning

Euripides
DIE BAKCHEN
Premiere: 9. Juni 1973, Burgtheater
Regie: Luca Ronconi

Der Mann

Johann Wolfgang von Goethe
GÖTZ VON BERLICHINGEN
Premiere: 16. Oktober 1973, Burgtheater
Regie: Hans Schweikart

Sickingen

Heinrich von Kleist
**DAS KÄTHCHEN VON
HEILBRONN**
Premiere: 26. Jänner 1974, Burgtheater
Regie: Walter Felsenstein

Friedrich Graf Wetter vom Strahl

Thomas Bernhard
DIE JAGDGESELLSCHAFT
Premiere: 4. Mai 1974, Burgtheater
Regie: Claus Peymann

Schriftsteller

Johann Wolfgang von Goethe
TORQUATO TASSO
Premiere: 28. Juni 1975, Burgtheater
Regie: Walter Felsenstein

Torquato Tasso

Eugene O'Neill
EINES LANGEN TAGES
REISE IN DIE NACHT
Premiere: 26. November 1975, Akademietheater
Regie: Rudolf Steinboeck

Edmund Tyrone

Aischylos
**CHOEPhOREN &
EUMENIDEN**
Premiere: 20. März 1976, Burgtheater
Regie: Luca Ronconi

Orest

Václav Havel
AUDIENZ / VERNISSAGE

Ferdinand Vanek

Slawomir Mrozek
DIE POLIZEI

Gefangener

Premiere: 9. Oktober 1976, Akademietheater
Regie: Vojtech Jasny

-.-.-

Arthur Schnitzler
DER RUF DES LEBENS
Premiere: 9. März 1977, Burgtheater
Regie: Johannes Schaaf

Eduard Rainer

Oliver Goldsmith
IRRTÜMER EINER NACHT
oder WIE SIE DAS SPIEL
GEWINNT
Premiere: 18. Februar 1978, Burgtheater
Regie: Peter Wood

Der junge Marlowe

Henrik Ibsen
HEDDA GABLER
Premiere: 20. Mai 1978, Akademietheater
Regie: Peter Palitzsch

Jörgen Tesman

Harold Pinter
BETROGEN
Premiere: 17. Dezember 1978, Akademietheater
Regie: Peter Wood

Robert

Václav Havel
PROTEST
Ferdinand Vanek
Pavel Kohout
ATTEST
Premiere: 17. November 1979, Akademietheater
Regie: Leopold Lindberg

Carl Sternheim

1913

Wilhelm Krey

Premiere: 19. Jänner 1980, Akademietheater

Regie: Angelika Hurwicz

-.-.-

Tom Stoppard

NIGHT AND DAY

Richard Wagner

Premiere: 21. März 1980, Akademietheater

Regie: Peter Wood

-.-.-

Robert Musil

DIE SCHWÄRMER

Thomas

Premiere: 14. Juni 1980, Akademietheater

Regie: Erwin Axer

-.-.-

Frank Wedekind

FRÜHLINGS ERWACHEN

Der verummpte Herr

Premiere: 19. April 1980, Akademietheater,

Übernahme am 2. September 1980

Regie: Dieter Giesing

-.-.-

William Shakespeare

MASS FÜR MASS

Angelo

Premiere: 19. Dezember 1980, Burgtheater

Regie: Adolf Dresen

-.-.-

Max Frisch

TRIPTYCHON

Roger

Premiere: 1. Februar 1981, Akademietheater

Regie: Erwin Axer

-.-.-

Tennessee Williams

DIE KATZE AUF DEM

HEISSEN BLECHDACH

Cooper

Premiere: 15. April 1981, Akademietheater

Regie: Adolf Dresen

Maxim Gorki
BARBAREN
Premiere: 24. November 1981, Burgtheater
Regie: Adolf Dresen

-.-.-

Georg Büchner
DANTONS TOD
Premiere: 3. März 1982, Burgtheater
Regie: Achim Benning

-.-.-

Heinrich von Kleist
AMPHITRYON
Premiere: 15. Mai 1982, Akademietheater
Regie: Erwin Axer

-.-.-

Henrik Ibsen
DIE WILDENTE
Premiere: 24. Oktober 1982, Akademietheater
Regie: Klaus Höring

-.-.-

Martin Walser
IN GOETHES HAND
Premiere: 18. Dezember 1982, Akademietheater
Regie: Karl Fruchtmann

-.-.-

William Shakespeare
OTHELLO
Premiere: 16. April 1983, Burgtheater
Regie: Hans Lietzau

-.-.-

Botho Strauß
KALLDEWEY, FARCE
Premiere: 7. Dezember 1983, Akademietheater
Regie: Dieter Berner

Tom Stoppard

DAS EINZIG WAHRE

Henry

Premiere: 8. März 1984, Akademietheater

Regie: Peter Wood

-.-.-

Friedrich von Schiller

MARIA STUART

Davison

Premiere: 24. Juni 1984, Burgtheater

Regie: Rudolf Noetle

-.-.-

Edmond Rostand / Pavel Kohout

ARMER CYRANO!

Cyrano de Bergerac

Premiere: 3. November 1984, Akademietheater

Regie: Walter Tillemans

-.-.-

Botho Strauß

DER PARK

Georg

Premiere: 2. Februar 1985, Burgtheater

Regie: Horst Zankl

-.-.-

Václav Havel

LARGO DESOLATO

Leopold

Premiere: 13. April 1985, Akademietheater

Regie: Jürgen Bosse

-.-.-

Arthur Schnitzler

DER EINSAME WEG

Julian Fichtner

Premiere: 14. Juni 1985, Burgtheater

Regie: Otto Schenk

-.-.-

Pavel Kohout

ERINNERUNGEN AN DIE

BISKAYA

Der Mann

Premiere: 31. Oktober 1985, Akademietheater

Regie: Walter Tillemans

Arthur Schnitzler
KOMÖDIE DER WORTE

STUNDE DES ERKENNENS

Dr. Karl Eckold

GROSSE SZENE

Konrad Herbot

DAS BACCHUSFEST

Felix Staufner

Premiere: 21. Juni 1986, Akademietheater

Regie: Dieter Giesing

-.-.-

Anton Tschechow

DIE MÖWE

Boris Aleksejewitsch Trigorin

Premiere: 14. Dezember 1986, Akademietheater

Regie: Harald Clemen

-.-.-

Botho Strauß

DIE ZEIT UND DAS ZIMMER

Julius

Premiere: 20. April 1990, Akademietheater

Regie: Cesare Lievi

-.-.-

Franz Grillparzer
KÖNIG OTTOKARS GLÜCK

Ottokar von Hornek

UND ENDE

Premiere: 26. Jänner 1991, Burgtheater,

Übernahme am 18. März 1991

Regie: Wolfgang Engel

-.-.-

Hugo von Hofmannsthal

DER SCHWIERIGE

Hechingen

Premiere: 26. Juli 1991, Salzburger Festspiele,

bzw. 12. September 1991, Burgtheater

Regie: Jürgen Flimm

-.-.-

Lars Norén

NACHT, MUTTER DES TAGES

Martin

Premiere: 23. November 1991, Akademietheater

Regie: Guy Joosten

William Shakespeare
KÖNIG LEAR **Graf Gloster**
Premiere: 21. Dezember 2013, Burgtheater
Regie: Peter Stein

-.-.
Arthur Schnitzler
PROFESSOR BERNHARDI **Dr. Pflugfelder**
Premiere: 16. April 2011, Burgtheater
Übernahme am 14. März 2015
Regie: Dieter Giesing

Samuel Beckett
ENDSPIEL Nagg
*Premiere: 28. Juli 2016, Salzburger Landestheater
bzw. 4. September 2016, Akademietheater*
Regie: Dieter Dorn

10. Abstract

Das Wiener Burgtheater gilt seit seiner Eröffnung 1776 als Schauspieler-Theater. Die Zuseher wollten in der „Burg“ ihre Lieblinge auf der Bühne bewundern, das aufgeführte Stück war dabei oft nur von sekundärer Bedeutung. Hatte ein Künstler sein Publikum mit der Darstellung eines bestimmten Rollentyps erobert, so bestand es darauf, ihn immer wieder in diesem Fach zu erleben, „Ausflüge“ in andere Fächer wurden keinesfalls goutiert.

Ein geflügeltes Wort besagt, dass es nur zwei Fehler gibt, die ein Schauspieler machen kann: Ans Burgtheater zu gehen und es wieder zu verlassen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich nun mit den Karrieren zweier Burg-Schauspieler, Ernst Anders (1928 – 1991) und Joachim Bißmeier (geb. 1936), deren Laufbahnen einen völlig gegensätzlichen Verlauf nahmen.

Beide kamen als junge Männer ans Haus, doch während der vielversprechende Einstieg von Ernst Anders zu keiner entsprechenden Fortsetzung in den späteren Jahren führte, entwickelte sich Joachim Bißmeier nach rollenbezogen unzufriedenstellenden Anfängerjahren zu einem der meistbeschäftigte Künstler. Gemeinhin werden sowohl Ernst Anders als auch Joachim Bißmeier mit einer bestimmten Art von Figuren assoziiert: Anders mit den komödiantischen Partien, Bißmeier mit den intellektuellen. Obwohl beide über 80 Rollen am Burgtheater gespielt haben, zählten sie nicht zu den weitläufig bekannten „Stars“ des Hauses. Dennoch waren sie unverzichtbare Mitglieder des Ensembles.

Das Ziel der Arbeit besteht darin, die Karrieren zu dokumentieren und aufzuzeigen, inwieweit das Burgtheater das Rollenspektrum eines Schauspielers in eine bestimmte Richtung einengen kann bzw. welche Optionen sich innerhalb dieser Richtung ergeben. Ebenso wird der Frage nachgegangen, inwieweit die oben erwähnten, als typisch angesehenen Rollenbilder mit den tatsächlich verkörperten Charakteren übereinstimmen, was mittels Analyse der dargestellten Rollen unter Zuhilfenahme der einschlägigen Zeitungsberichte und der wenigen existierenden Fernsehaufzeichnungen und sowie Gesprächen mit Joachim Bißmeier und Wegbegleitern erfolgt. Weitere wichtige Punkte der Arbeit behandeln die Zusammenarbeit mit bestimmten Regisseuren und die schauspielerischen Bedeutung von Ernst Anders und Joachim Bißmeier während der einzelnen Direktionen.

Tatsächlich eröffnet sich ein weiteres Spektrum, als durch die Beschränkung auf den jeweils charakteristisch erachteten Rollentypus zu erwarten war. Dennoch muss festgehalten werden, dass in beiden Fällen die meisten und größten Rollen mit den als typisch betrachteten übereinstimmen und einem speziellen Dramengenre angehören.

Since its opening in 1776 the Viennese Burgtheater has always had a reputation as a theatre focused on its actors. The public came to admire their favourites on stage, the shown play often was only of low interest. When an artist had captured the audience with the performance of a certain type of role, they insisted on seeing him again and again in similar parts and wouldn't appreciate him portraying other roles out of that type.

It is said that an actor can commit only two mistakes: becoming a member of the Burgtheater and leaving it again.

This very work reflects the careers of two so called Burg-Schauspieler, Ernst Anders (1928 – 1991) and Joachim Bißmeier (born 1936), which developed in totally different ways.

Both came to the house when they were young men, but whilst Ernst Anders' promising start did not find an appropriate continuance during the later years, Joachim Bißmeier as far as roles were concerned became one of the most employed actors. Each of them is associated with a certain type of roles: Ernst Anders with comic parts, Joachim Bißmeier with intellectual ones. Although both of them played more than 80 roles at the Burgtheater, they didn't belong to its widely known stars. Nevertheless they represented essential members of the theatre.

This work's goal is to document the two careers and – as a result – to show to what extent the Burgtheater can restrict the spectrum of plays and roles of an actor to a specific trend and which options result in this trend. The focus hereby lies upon the kind of drama, from comedy to modern and contemporary plays to classics in the broadest sense. Likewise it covers the question how far the above-mentioned and as typical esteemed kind of roles match the really played characters. This is done by analysing relevant newspaper articles, miscellaneous audio-recordings of premieres and the few existing TV-tapings as well as interviews with Joachim

Bißmeier and companions of both artists. Other important sections of this work concern the collaboration with certain directors and the importance of Ernst Anders and Joachim Bißmeier as actors during individual terms of management.

Indeed a broader spectrum than it would have been expected due to the restriction to the respectively as main seen typus opens up. Still it has to be admitted that in both cases most of the roles and out of that the biggest parts coincide with the typical kind of roles and belong to a certain genre of drama.