



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Wiener Volkstheater zwischen 1889 und 1987
im gesellschaftlichen Kontext“

Verfasserin

Susanne Gruber-Hauk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 321 295
Geschichte (Stzw.) Gewählte Fächer statt
2. Studienrichtung
Prof. DDr. Oliver Rathkolb

Betreuer:

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	5
1 DIE ANFÄNGE	8
1.1 Die Situation der Wiener Theater zum Zeitpunkt der Gründung Deutschen Volkstheaters 1889	8
1.2 Die Gründung des Vereins „Deutsches Volkstheater in Wien“	10
1.3 Das Gebäude des „Deutschen Volkstheaters“ – ein richtungsweisender Theaterbau	13
2 DAS DEUTSCHE VOLKSTHEATER BIS 1918	16
2.1 Die ersten Direktionen des Deutschen Volkstheaters von 1889 bis 1918	16
2.2 Der Spielplan der ersten Jahre	19
2.3 Erste Einflussnahmen auf das Programm des Deutschen Volkstheaters	20
3 DAS DEUTSCHE VOLKSTHEATER IN ERSTEN REPUBLIK	24
3.1 Das Deutsche Volkstheater als Bestandteil der Wiener Theaterlandschaft	24
3.2 Exkurs: Die Lage der Schauspieler in der Zwischenkriegszeit	27
3.3 Direktion Alfred Bernau: 1918 – 1924	28
3.4 Direktion Rudolf Beer: 1924 – 1932	31
3.5 Die Direktion Rolf Jahn: 1932 – 1938	36
3.5.1 Rolf Jahn	36
3.5.2 Der Spielplan unter der Direktion Rolf Jahn	37
3.5.3 Der Einfluss des Austrofaschismus auf das Deutsche Volkstheater	38
3.5.4 Die letzten Monate der Direktion Jahn	40

4	DAS DEUTSCHE VOLKSTHEATER IM NATIONALSOZIALIS- MUS	41
4.1	Die Auflösung des Vereins „Deutsches Volkstheater“ und die Umwandlung in eine „Kraft durch Freude“-Spielstätte	41
4.2	Die bauliche Sanierung des Volkstheaters 1938	42
4.3	Die Direktion Walter Bruno Iltz: 1938 – 1944	43
4.3.1	Walter Bruno Iltz	43
4.3.2	Der Spielplan unter der Direktion Walter Bruno Iltz	45
5	DAS VOLKSTHEATER IN DEN ERSTEN JAHREN NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG	49
5.1	Die ersten Wochen nach der Befreiung Wiens	49
5.2	Die Direktion Günther Haenel: 1945 – 1948	50
5.3	Das Volkstheater als „Modellbetrieb“ des Österreichischen Gewerkschaftsbundes	54
5.4	Die Volkstheatergemeinde	57
5.5	Die Direktion Paul Barnay: 1948 – 1952	59
5.5.1	Paul Barnay	59
5.5.2	Der Spielplan unter der Direktion Paul Barnay	60
5.5.3	Das Ringen um einen attraktiven und ideologisch entspre- chenden Spielplan: die Funktionäre des ÖGB versus künstlerischer Direktor Paul Barnay	63
6	DAS VOLKSTHEATER IN DEN „GOLDENEN JAHREN“	69
6.1	Die Direktion Leon Epp: 1952 – 1968	69
6.1.1	Leon Epp	69
6.1.2	Der Spielplan unter der Direktion Leon Epp	71
6.2	Das „Volkstheater in den Außenbezirken“ – das Theater vor der Haustür“ als wichtige Ergänzung	77
6.3	Die Direktion Gustav Manker: 1969 – 1979	84
6.3.1	Gustav Manker	84
6.3.2	Der Spielplan unter der Direktion Gustav Manker	85

7 DIE „GOLDENEN JAHRE“ SIND VORBEI – DAS VOLKSTHEATER ZWISCHEN 1979 UND 1987	89
7.1 Paul Blaha	89
7.2 Ein Theaterkritiker wird Direktor	90
7.3 Die Situation des Volkstheaters beim Amtsantritt von Paul Blaha	94
7.4 Die Programmatik des neuen Direktors	95
7.5 Die erste Spielzeit 1979/80	97
7.6 Der Umbau des Volkstheaters 1980/81	101
7.7 Die zweite Spielzeit 1980/81	104
7.8 Die Wiedereröffnung des Wiener Volkstheaters	106
7.9 Exemplarische Aufregungen um Turrinis „Die Bürger“	112
7.10 Der weitere Verlauf der Direktionszeit Blaha	117
7.11 Das VT-Studio im Konzerthaus	118
7.12 Das Ende der Direktion Blaha	119
8. LITERATURVERZEICHNIS	122
9. ANHANG	129
9.1 Zusammenfassung	129
9.2 Lebenslauf	132

VORWORT

„Es ist leicht ein Theater voll zu haben, und es ist leicht ein Theater leer zu haben. Dazwischen liegen die Schwierigkeiten.“ Paul Blaha ¹

In solchen auf den ersten Blick vielleicht sogar banal klingenden Aussagen liegt oft viel Wahrheit. Den Ausspruch von Direktor Blaha könnte man als Leitmotiv in der Geschichte des Wiener Volkstheaters bezeichnen. Die Schwierigkeiten, die Paul Blaha hatte, waren der Ausgangspunkt meiner Arbeit, die mit Unterbrechungen über einen mehrjährigen Zeitraum hin entstanden ist. Bei der intensiveren Auseinandersetzung mit der Direktion Blaha, die zum Beginn meiner Arbeit noch die letzte abgeschlossene Direktion des Volkstheaters war (damals amtierte noch Emmy Werner), wurde mir mit der Zeit immer klarer, dass die Vorgänge um Direktor Blaha nur verständlich sind, wenn man sich auch mit der Geschichte des Volkstheaters genauer auseinandersetzt. So machte ich mich auf die Suche nach den strukturellen Ursachen der Probleme, mit denen Blaha konfrontiert war.

Dabei kristallisierten sich folgende Fragestellungen heraus, die in der Geschichte des Volkstheaters auf jeden Fall über weite Strecken bestimmend waren: Unter welchen ökonomischen Rahmenbedingungen musste am Volkstheater gearbeitet werden und welchen Änderungen waren diese unterworfen? Das gleiche galt für die sozialen Rahmenbedingungen, wobei beide Seiten, die der am Theater arbeitenden Personen, aber auch die des Publikums beleuchtet werden sollten. Welche Zielsetzungen hatten die beiden bestimmenden Trägerinstitutionen des Volkstheaters, der „Verein Deutsches Volkstheater in Wien“ und der Österreichische Gewerkschaftsbund, und wie war jeweils das Verhältnis der Theaterleitung zu diesen? Waren die Ziele dieser beiden Eigentümer völlig konträr oder gab es Gemeinsamkeiten? Welche kulturpolitische Rolle in der Wiener Theaterlandschaft konnte das Volkstheater nach dem Zweiten Weltkrieg übernehmen? Wie entwickelte sich der künstlerische Anspruch, den der Verein bei der Gründung mit dem besonderen Augen-

¹ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

merk auf die Pflege des Volksstücks definiert hatte, bis hin zur Direktion Blaha weiter? Welche Auswirkungen gab es auf die Spielplangestaltung - konnte auch anspruchsvolleres Theater gemacht werden? Und schließlich: Wer ist das Volk, für das hier Theater gespielt werden soll?

Wie viele dieser Probleme über die Jahre hin mehr oder weniger dieselben blieben, wie sich aber auch bei den Eigentümern und in der Zuschauerstruktur einiges änderte bis zum Ende der Direktion Blaha, fast genau 100 Jahre nach der Gründung des Volkstheaters, als dieses als „rotes“ Gewerkschaftstheater von bürgerlichen Kreisen gemieden wurde, soll in der folgenden Arbeit nachgezeichnet werden. Dass die Entwicklungen stets in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen zu betrachten und zu verstehen sind, überrascht nicht – dennoch muss darauf hingewiesen werden, um nicht in Versuchung zu geraten, das Wohl eines Theaters ausschließlich vom Geschick des jeweiligen Direktors abhängig zu machen. Das gilt auch für den in Kapitel 6 beschriebenen Zeitraum – den Begriff „goldene Jahre“ entlehnte ich dem von Reinhard Sieder und anderen herausgegebenen Band „Österreich 1945 – 1995“. ²

Vieles konnte in dieser Arbeit kaum oder gar nicht beleuchtet werden. Das Volkstheater hat zweifellos seine spezifischen Eigenheiten, ist allerdings Teil der Wiener Theaterlandschaft. Ein genauerer Vergleich mit anderen wichtigen Wiener Bühnen wäre sicher sehr interessant und aufschlussreich, konnte und sollte hier aber nicht beziehungsweise nur in Ansätzen geboten werden. Ebenso wenig handelt es sich um eine fundierte soziologische Studie zum Publikum des Volkstheaters – das wäre wohl auch eine lohnende Aufgabe, zumal die letzte Arbeit zu diesem Aspekt, Axel Teichgräbers Dissertation ³, vor über 40 Jahren entstanden ist. Eine genauere Analyse der Rolle der Medien wäre eine aus meiner Sicht besonders spannende Themenstellung. Wie erwähnt war die Direktion Blaha ursprünglich Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit dem Volkstheater,

² Reinhard Sieder, Heinz Steinert, Emmerich Tálos (ed.), Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft Politik Kultur (Wien 1995)

³ Axel Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums an Hand der Spielplananalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters. (Dissertation, Wien 1965)

hier ist ihr das ausführliche Schlusskapitel gewidmet. Emmy Werners mittlerweile abgeschlossener Direktion 1988 – 2005 (sie war immerhin die am längsten „dienende“ Direktorin des Hauses) könnte man auf alle Fälle eine eigene Diplomarbeit widmen.

Viele der verwendeten Publikationen wurden vom Wiener Volkstheater herausgegeben oder stehen in einem Zusammenhang mit den Eigentümern. Das galt und gilt es zu bedenken, wenn darin gelegentlich die kritische Distanz zum behandelten Thema nicht allzu groß ist. Eine bedeutende Hilfe für meine Arbeit war die Sozialwissenschaftliche Dokumentation (SOWIDOK) in der Bibliothek der Arbeiterkammer Wien. Diese wertvolle Arbeit wird mittlerweile – wohl aus finanziellen Gründen – nicht mehr in dieser Form weitergeführt, was sehr bedauerlich ist. Strukturwandel und wirtschaftliche Probleme treffen eben nicht nur das Volkstheater selbst, sondern auch die Forschung.

Mein Dank gilt Prof. DDr. Rathkolb, der meine Arbeit über viele Jahre mit Geduld und Wohlwollen begleitet hat.

1 DIE ANFÄNGE

1.1 Die Situation der Wiener Theater zum Zeitpunkt der Gründung des Deutschen Volkstheaters 1889

Die Zerrissenheit der Erbländer der Monarchie spiegelt sich auch in ihrer Theaterlandschaft wider. In den nicht deutschsprachigen Ländern erfährt das deutschsprachige Theater zugunsten der Theater in der jeweiligen Landessprache, die dann oft als Nationale Volkstheater bezeichnet werden, einen Abstieg. Gleichzeitig mehren sich in Wien die Stimmen, die ein Deutsches Volkstheater fordern.

Die Theater Wiens in den 1880er Jahren spielen je nach Standort für ein bestimmtes Zielpublikum. Das Burgtheater, als Hoftheater und somit kaiserliches Privattheater, ist der Hocharistokratie vorbehalten. Da die Logen im alten Haus am Michaelerplatz von den Adelsfamilien fix abonniert sind, hat das Großbürgertum dort keine Zutrittsmöglichkeit. Das ändert sich mit der Eröffnung des Neubaus an der Ringstraße nur wenig, denn es setzen sich bald danach stark nationalistische Tendenzen bei der Spielplangestaltung durch. Das liberale Großbürgertum wird von den aristokratischen Kreisen nicht anerkannt und von den national orientierten bürgerlichen Schichten und den unteren Bevölkerungsschichten abgelehnt.⁴ Das Wiener Stadttheater⁵ ist nur für kurze Zeit die Plattform für das Theaterpublikum großbürgerlicher Prägung. Nach dem Brand von 1884 wird es von den nachfolgenden Pächtern als Operetten- und Varietéspielstätte genutzt.⁶ Da es im Inneren komplett ausbrennt, darf es nämlich nach dem Ringtheaterbrand nicht mehr in der alten Form wiedererrichtet werden. Die sicherheitspolizeilichen Verordnungen verbieten dies und daher wird es zu einer Varieté-Bühne umgewidmet, die von Helmer

⁴ Johann Hüttner, Das Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 10-15, Seite 10f

⁵ Das Stadttheater war das heutige Ronacher auf der Seilerstätte.

⁶ Johann Hüttner, 1889 - 1918 Die Direktionen Emerich von Bukovics Adolf Weisse Karl Wallner. Zwischen Stadttheater und Volkstheater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 16-33, Seite 16

und Fellner saniert wird. Es bleibt daher nur die Außenfassade des ursprünglichen Gebäudes erhalten.⁷

Die bis in die 1890er Jahre entstehenden Theaterbauten befinden sich alle im Bereich der Ringstraße bzw. des Franz-Josefs-Kais und sehen daher ebenfalls die bürgerlichen Schichten als ihre Zielgruppen an. Das „Volk“ hat sich schon vor einiger Zeit auch aus den Vorstadt-Theatern größtenteils zurückgezogen, von ihm wurden bevorzugt die Praterbühnen und Spielstätten in den Vororten besucht.

In den Feuilletons der Wiener Zeitungen werden immer mehr Stimmen erhoben, die ein Deutsches Volkstheater für Wien fordern. Besonders hervorzuheben ist als Forum für diese Bewegung die Deutsche Zeitung, die dem liberalen Lager zuzuordnen ist, allerdings mit durchaus nationalistischen Zwischentönen.

Die wichtigste Person dieser Entwicklung ist der Journalist Adam Müller-Guttenbrunn, dessen zwei Essays, betitelt „Lectüre des Volkes“ bzw. „Wien war eine Theaterstadt“, die Beweggründe dieser Strömung auf den Punkt bringen. Sein Feindbild ist das französische Theater und vor allem die Operette. Ihm gibt er die Hauptschuld für die gegenwärtige Situation der Wiener Theater, die sich mit den dafür notwendigen kostspieligen Ausstattungen und Stars mit hohen Gagen gegenseitig zu überbieten versuchen. Er beschuldigt mit zum Teil antisemitischen Vorwürfen das finanzkräftige Publikum, das diese Aufführungen bevorzugt, das weniger zahlungskräftige Volk somit aus den Theatern vertrieben zu haben.

Müller-Guttenbrunn erkennt die Möglichkeit, das Theater als massentaugliches volksbildnerisches Mittel einzusetzen, wobei ihm ein Theaterbetrieb, der sich auf das Volksstück spezialisiert, besonders dafür geeignet erscheint.

Neben den ideologischen Argumenten gibt er auch wirtschaftliche Gründe an, die für auf eine Sparte spezialisierte Theater sprechen. Die Gagen von Volksschauspielern seien um einiges niedriger als die von Operettensängern, man benötige keine übertriebene Ausstattung und könne so einen Theaterbetrieb installieren, der auch weniger begüterten

⁷ Peter Pötschner, Eva-Maria Höhle, Das Volkstheater und seine Restaurierung 1980/81. In: Volkstheater GesmbH (ed.), Das neue Volkstheater. Festschrift – herausgegeben aus Anlaß der Renovierung 1980/81 (Wien/München 1981) 8-23, Seite 8

Personen, die zurzeit vom Theaterbesuch ausgeschlossen seien, diesen ermögliche.

Die Lage des Deutschen Volkstheaters am Rande des ehemaligen Glacis bedeutet, dass es durchaus präsent im Wohnbereich des gut situierten Bürgertums ist. Daher kann auch das Großbürgertum von Anfang an zum Publikum des Deutschen Volkstheaters gezählt werden. Das wirkt sich auch auf den Spielplan aus, der eine Mischung aus Volks- und Stadttheater zeigt. Daher geht das Kalkül der nationalistisch gesinnten Journalisten nicht ganz auf, dass sich das Deutsche Volkstheater zum Aushängeschild für ihre deutsch-nationale Gesinnung entwickelt und ausschließlich der Pflege des Volksstücks widmet.

Die Sozialdemokratie erkennt erst sehr spät das Potenzial des Theaters als „*politisches Instrument*“. Die sozialdemokratische „Volksbühnenbewegung“, die in Berlin sehr bedeutend war, kann sich in Wien erst mit ziemlicher Verspätung etablieren. Engelbert Pernerstorfer und Stefan Großmann gründen 1906 die „Wiener Freie Volksbühne“, die allerdings niemals die Bedeutung ihres Berliner Pendant erreicht. Das liegt einerseits an organisatorischen Problemen wie dem mühsamen Suchen nach einem Theater, das angemietet werden kann, andererseits daran, dass ein eigener Theaterbau über die Planungsphase nicht hinaus kam. Mit Beginn der NS-Zeit wird der Verein aufgelöst. Nach dem Krieg wird er nicht neu gegründet. Die Sozialdemokratische Kunststelle übernimmt dann eine wesentliche Rolle, vor allem im Kartenvertrieb.⁸

1.2 Die Gründung des Vereins „Deutsches Volkstheater in Wien“

Die Gründerväter des Vereins des Deutschen Volkstheaters sind einerseits Mitglieder des „Laube-Vereins“, der sich aus Schriftstellern und Anhängern der dramatischen Literatur zusammensetzt. Dieser ist nach dem ehemaligen Direktor des Burgtheaters und des Wiener Stadttheaters benannt, der mit seinem Einsatz für das moderne Drama dem Burgtheater zu einer legendären Ära verholfen hat und auf dessen Initiative hin das

⁸ Hüttner, Theater als Austragungsort, Seite 13f

Stadttheater errichtet wurde. Der Dichter Ludwig Anzengruber ist das prominente Aushängeschild der Bewegung, ein neues Theater für Volksstücke⁹ zu bauen. Denn durch den Brand des Stadttheaters 1884 ist das Angebot für diese Theaterbesucher wieder sehr eingeschränkt. In Anbetracht der an der Gründung des „Deutschen Volkstheaters“ beteiligten Personen muss dieses als Ersatzspielort für das Stadttheater und sein Publikum angesehen werden, keinesfalls ist es als Volksbühne gedacht.¹⁰ Laut Axel Teichgräber wird in der Gründungsurkunde mehrmals der Bürger- und Beamtenstand als Publikum des Volkstheaters erwähnt.¹¹

Am Beginn des Jahres 1886 kristallisiert sich der Kreis der Gründerväter des Vereins „Deutsches Volkstheater in Wien“ heraus. Die prominentesten Personen sind: die Architekten Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, die Schriftsteller Edward Collins und Ludwig Anzengruber, der Gründer des TGM und Beamte Wilhelm Franz Exner und der Schauspieler Louis Nötel. Fellner wird zur „Drehscheibe“ des Vereins: Er bringt wertvolles Know-how mit, denn er ist bereits Mitglied des Direktionsrates des Stadttheaters gewesen und hat das Theatergebäude gemeinsam mit seinem Vater realisiert.¹² Sein Verdienst ist es auch, die Möbelherstellerfamilie Thonet von diesem Projekt so sehr zu überzeugen, dass sie sich verpflichtet 10 Prozent der Anteilsscheine zu kaufen. Ein Mitglied der

⁹ Die Begriffe *Volksstück* und *Volkstheater* genau zu definieren, die in Folge noch oft vorkommen werden, fällt offensichtlich auch der Literatur- und Theaterwissenschaft nicht ganz leicht. Sie werden einerseits abgegrenzt vom bäuerlichen oder laienhaften Volksschauspiel, andererseits vom höfischen Theater. Sie sind eindeutig für städtisches Publikum gedacht. Eine besonders reiche Tradition des Volksstückes gibt es in Wien, wo es sich aus dem Barockdrama und dem von der Commedia dell'arte beeinflussten Stegreifstück im 18. Jahrhundert herausbildete, von Raimund und Nestroy weiterentwickelt wurde und bei Anzengruber zum realistischen Volksstück wurde und deutlicher auch die soziale Problematik thematisierte. In der Folge knüpften u.a. Gerhart Hauptmann, Ödön von Horváth, Bertolt Brecht und später Wolfgang Bauer und Peter Turrini an diese Tradition an. Siehe dazu: Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. (Stuttgart 7. verb. u. erw. Aufl. 1989), Seite 1015. Auf die Problematik der Begriffseingrenzung und die Implikationen des Begriffs „Volk“ geht Hein genauer ein: Jürgen Hein, Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy (Erträge der Forschung 100, Darmstadt 2., aktual. u. bibliogr. ergänzte Aufl. 1991), Seite 1-8

¹⁰ Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum, Seite 47f

¹¹ Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum, Seite 54-56

¹² Hüttner, 1889 - 1918, Seite 16

Familie, Franz Thonet, wird der erste Präsident des Vereins. Die Liste der Vereinsmitglieder lässt „eine Dominanz der Großindustrie erkennen“. ¹³

Im Frühjahr 1887 wird das Vorhaben, in Wien ein neues Theater zu gründen, der Öffentlichkeit präsentiert. Im „Entwurf zur Errichtung des ‚Deutschen Volkstheaters‘“ heißt es:

*„Das Deutsche Volkstheater in Wien soll in guten, einer vornehm geführten Bühne entsprechenden Darstellungen folgende Gattungen der dramatischen Dichtkunst pflegen: das deutsche Volksstück, das heitere Familiengemälde, das Lustspiel, die Posse und den Schwank. [...] Der Eintritt soll etwa ein Drittel unter den üblichen Theaterpreisen liegen, daher ist ein großer Fassungsraum vorgesehen, in welchem die überwiegende Menge der Zuschauer auf den Parterre-, Balcon- und Galerieplätzen untergebracht wird, den Logen aber nur ein verschwindend kleiner Teil des Hauses zugewiesen ist.“*¹⁴

Die konstituierende Generalversammlung des Vereins findet am 24. August 1887 statt. Die meisten der anstehenden Aufgaben wie das Anwerben von Mitgliedern und somit die Erhöhung des Kapitals sowie der Kauf eines günstigen Baugrundes in attraktiver Lage sind allerdings von einem Ausschuss, dessen Mitglieder vor allem in der Großindustrie tätig sind, durchzuführen. Die Möglichkeiten der übrigen etwa 400 Mitglieder, sich einzubringen, bleibt auf den Besuch der jährlichen Generalversammlung, das Vorkaufsrecht für Eintrittskarten und den Erhalt einer Dividende beschränkt. Im Paragraph 1 der Vereinsstatuten wird der Zweck der Gründung wie folgt definiert:

*„[...] die Errichtung des ‚Deutschen Volkstheaters‘ [...] dessen Aufgabe es zu sein hatte das Trauerspiel, das Schauspiel und das Volksstück, dann das Lustspiel, den Schwank und die Posse zu pflegen. Es haben demnach von demselben die Operetten, sowie Schaustellungen und Produktionen anderer Art ausgeschlossen zu bleiben.“*¹⁵

Die deutsch-nationalen Vorkämpfer für ein „Deutsches Volkstheater“ sind enttäuscht, dass der deutschsprachigen Theaterliteratur keinerlei

¹³ Johann Hüttner, Die Gründung des „Deutschen Volkstheaters“ in Wien. In: Volkstheater GesmbH (ed.), Das neue Volkstheater. Festschrift – herausgegeben aus Anlaß der Renovierung 1980/81. (Wien/München 1981) 1-7, Seite 3

¹⁴ Dietrich Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966. = *Maske und Kothurn*. Jg. 13/H.4 (Wien 1967), Seite 235

¹⁵ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 17

Vorrang zugebilligt wird, wie es in einer einige Monate vorher formulierten Fassung noch der Fall war. Die Entscheidungsträger des Vereins wollen aber keinesfalls den Anschein erwecken, irgendwelche Gruppen auszuschließen, durch eine Resolution wollen sie entsprechenden Gerüchten entgegentreten. Schließlich einigt man sich jedoch darauf, keine Entgegnung zu veröffentlichen, denn: *„Die Personen, denen man die Erklärung geben würde, daß man sie nicht ausschließen will, könnten sich durch solche Erklärungen erst recht verletzt fühlen.“*¹⁶

Mit etwas über einer halben Million Gulden ö.W. Startkapital – es sind 1060 Anteilsscheine à 500 Gulden ausgegeben worden – begibt man sich auf die Suche nach einem passenden Baugrund. Das Grundstück Weghuber-Park, zwischen den kaiserlichen Stallungen und dem Palais Trautson gelegen, wird vom Aktionskomitee als sehr geeignet für einen Theaterbau befunden. Nach Gesprächen mit dem Eigentümer, dem k.k. Stadterweiterungsfonds, dem Ministerpräsidenten Graf Taaffe und einer Audienz beim Kaiser, die dem Vorhaben alle positiv gegenüberstehen, wird der Verkauf mit großen Vorteilen für den Verein abgewickelt. Auf Grund einer Entschließung des Kaisers beläuft sich der Preis des Grundstücks auf nur 20.000 Gulden, und die Zahlungsmodalitäten sind so kulant vereinbart, dass sie für den Verein nur eine geringe Belastung darstellen und das vorhandene Kapital für den Bau des Theaters verwendet werden kann.¹⁷ Kaiser Franz Joseph bezahlt auch die Herstellung der Gartenanlage rund um das Gebäude.¹⁸

1.3 Das Gebäude des „Deutschen Volkstheaters“ – ein richtungsweisender Theaterbau

Ferdinand Fellner und Hermann Helmer sind zwei der wichtigsten Architekten Wiens während der so genannten Ringstraßenära. Fellner hat mit seinem Vater das Stadttheater errichtet und daher bereits einige

¹⁶ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 18

¹⁷ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 18

¹⁸ Faksimile der Urkunde zur Schlusssteinlegung vom 14. September 1889 In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) Seite 25

Erfahrung bei der Planung eines Theatergebäudes gesammelt. Bedingt durch die zahlreichen und verheerenden Theaterbrände im Europa der 1880er Jahre werden die Sicherheitsvorschriften maßgeblich verändert. Die Hauptursachen für die Brandkatastrophen sind wohl in der Gasbeleuchtung der Theater und den üppigen Dekorationen zu suchen. Fellner und Helmer tragen dieser Schwachstelle Rechnung, indem sie das gesamte Haus mit elektrischem Licht ausstatten. Damit ist das Volkstheater moderner und sicherer als das wenige Monate zuvor fertig gestellte Burgtheater an der Ringstraße. Im Bühnenbereich wird die bis dahin übliche Holzkonstruktion durch eine solche aus Eisen ersetzt und eine Hubmechanik für die Bühne eingebaut.

Das Wiener Volkstheater ist der erste Theaterbau, der nach den Vorgaben des Theatergesetzes von 1882 errichtet wird. Dieses Gesetz regelt vor allem sicherheitstechnische Belange, die nach dem Inferno des Ringtheaterbrandes Ende 1881 dringend reformiert werden mussten. Zum Beispiel ist der Sitzplatzbereich im Parterre nur wenig über dem Straßenniveau gelegen und auch der höchstgelegene Sitzplatz auf dem Rang befindet sich nur 10,70 m darüber.¹⁹ Dadurch sind von allen Plätzen aus die Fluchtwege nur so lang wie unbedingt nötig. Im Vergleich zum Burgtheater ist der Zuschauerraum weniger hierarchisch gegliedert, mit zwei nur seitlich angeordneten Logenrängen bietet beinahe jeder Sitzplatz gleich gute Sicht auf die Bühne. Dieser von den Architekten Helmer und Fellner hier erstmals gebaute Theatertypus wird in weiterer Folge noch einige Male in leicht variierten Form verwendet.²⁰ Die baulichen Sicherheitsmaßnahmen in der Umsetzung von Fellner und Helmer werden zum Standard für alle folgenden Theaterbauten in der Monarchie um die Jahrhundertwende.²¹

Die Geldknappheit des Vereins spiegelt sich in zwei Details wider: In der ursprünglichen Planung war vorgesehen, einen Teil der Beleuchtung doch noch mit den billigeren Gasleuchten auszustatten. Schon kurz nach der Eröffnung des Hauses müssen im bühnenseitigen Bereich des Gebäu-

¹⁹ *Presse* vom 28. August 1981

²⁰ *Arbeiterzeitung* vom 10. September 1981

²¹ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 18

des Anbauten errichtet werden, offenbar ist der Platzbedarf zu knapp kalkuliert worden. Hüttner 1981/80 Ergänzung Anbau Tageskassa/Bufet.

Trotz ihrer ausgezeichneten Baupläne geraten die Architekten wegen ihrer Position im Aktions-Komitee ins Kreuzfeuer der Kritik. Sie sind gleichzeitig Auftraggeber und -nehmer und haben den Auftrag ohne Ausschreibung erhalten. Diese sehr schiefe Optik ist auch Gegenstand einer Vereinsversammlung im Juli 1887, in der allerdings festgestellt wird, dass die Kompetenz der beiden als Theaterarchitekten so unumstritten ist, dass sie diesen Auftrag auf jeden Fall erhalten hätten.²²

²² Hüttner, 1889 - 1918, Seite 18

2 DAS DEUTSCHE VOLKSTHEATER BIS 1918

2.1 Die ersten Direktoren des Deutschen Volkstheaters von 1889 bis 1918

Bereits vor Baubeginn wird nach einem Direktor für das Theater Ausschau gehalten. Der Verein hat zwei Möglichkeiten, das Theater zu führen: entweder er führt das Theater selbst oder es wird ein Pächter gesucht. Bei der ersten Variante wäre es auch für arrivierte Theaterpersönlichkeiten möglich, die Direktion zu übernehmen, weil das finanzielle Risiko vom Verein getragen werden würde. Das würde sich positiv auf das künstlerische Niveau des Programms auswirken. Die zweite Variante überträgt das finanzielle Risiko dem Pächter, der Verein erhält von diesem die Pacht, die er als Dividende an die Mitglieder je nach Anzahl der gezeichneten Anteilsscheine auszahlt.

Der Verein entscheidet sich sehr bald für die Führung des Theaters mit einem Pächter, was schon vorab programmatisch die Wirtschaftlichkeit des Theaterbetriebs über die Qualität in künstlerischen Belangen stellt. Daraus kann geschlossen werden, dass der Bedarf des Bürgertums an Kunst nur so weit gegeben ist, als das eigene Vermögen dadurch nicht gefährdet ist. In den Folgejahren werden einige prominente Theatermänner das Angebot für einen Direktionsposten ablehnen, weil sie keinen Financier an ihrer Seite haben.

Obwohl der Pächter somit das gesamte wirtschaftliche Risiko tragen muss, ist er bei der Programmgestaltung nicht autonom, da diesbezüglich der Verein sehr wohl ein gewichtiges Wort mitreden möchte und dies auch in den Verträgen entsprechend festgelegt ist.

Der erste potentielle Kandidat, der allerdings auf Grund von mangelnden finanziellen Möglichkeiten keine reale Chance auf die Position hat, ist Ludwig Anzengruber. Er muss sich damit begnügen, dass sich das Volkstheater die Förderung seines Werks programmatisch auf seine Fahnen heftet. Da die Entscheidung, das Theater an einen Pächter zu vermieten, bereits sehr früh gefallen ist, ist es wohl nie zu tatsächlichen Verhandlungen gekommen.

Mit dem nächsten Kandidaten, dem Lustspieldichter Franz von Schönthan, ist man sich bald handelseins und er präsentiert bereits im April 1887 seine grundsätzliche Programmatik vor dem Vereinskomitee. Diese sieht „*nicht nur Volksstücke, aber Stücke fürs Volk und das gute Drama [...] [vor], nur das Unsittliche und Frivole müsse ausgeschlossen bleiben; [...] erste Pflicht bliebe die Pflege des deutschen Volksstücks.*“²³ Das definitive Engagement Schönthans zerschlägt sich, als ihm sein Geldgeber abhanden kommt und dessen Nachfolger, Ignaz Schnitzer, sowohl vom Komitee als auch von der deutsch-nationalen Presse abgelehnt wird.

Die beiden nächsten Kandidaten sagen ab, wahrscheinlich weil sich der Verein ein zu großes Mitspracherecht in der Spielplangestaltung sichern will. Schließlich stimmt der nächste Bewerber, Emerich von Bukovics, offenbar allen Bedingungen zu, denn mit ihm wird der Verein handelseins. Daher wird er bereits in der Urkunde zur Schlusssteinlegung am 14. September 1889 in seiner zukünftigen Funktion erwähnt: „*In festgesetzter Frist konnte es [das Theater, Anm.d.Verf.] zur Erfüllung seiner hohen Aufgabe dem Pächter, Herrn Emerich von Bukovics, übergeben werden.*“²⁴

Bukovics stammt aus Wien, ist Offizier, Beamter, Dramaturg und ist jahrelang als Zeitungskorrespondent für Wiener Zeitungen in Paris tätig gewesen. Ab 1902 hat er einen neuen kaufmännischen Partner, der auch für die inhaltlichen Belange des Theaters bestimmend wird. Es handelt sich um den vermögenden Adolf Weisse, der seit der Gründung des Deutschen Volkstheaters als Schauspieler zum Haus gehört. Nach dem Tod von Bukovics 1905 führt er das Haus allein bis 1916 weiter. Er muss zuletzt seinen Abschied nehmen, weil er Beschuldigungen der Bühnengenossenschaft nicht entkräften kann.

Unter seinem Nachfolger Karl Wallner, der vorher Mitdirektor des Theaters an der Wien war, kommt es immer wieder zu Konflikten mit dem darstellenden Personal. Wallner entlässt einige Künstler und sein „Rat-

²³ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 19

²⁴ Faksimile der Urkunde zur Schlusssteinlegung vom 14. September 1889 In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) Seite 25

schlag“ an eine Schauspielerin, mit mehreren Männern ein Verhältnis einzugehen, um damit ihre Attraktivität auf der Bühne zu steigern, hat in der Vereinsausschusssitzung keine Konsequenzen für Wallner, im Gegenteil, man äußert eher Verständnis für den verbalen Ausrutscher. Wallner wird jedoch von einem Journalisten auf das Heftigste angegriffen, der ihn sowohl als geldgierigen und sein Personal ausbeutenden Direktor bezeichnet als auch auf seine sexistischen Äußerungen gegenüber Schauspielerinnen eingeht. Die daraus resultierende Ehrenbeleidigungsklage von Wallner führt letztlich zum Ende seiner Tätigkeit als Direktor des Deutschen Volkstheaters, weil der Verein mit dieser Affäre nicht in Zusammenhang gebracht werden möchte.²⁵ Wallners Personalpolitik muss als besonders skrupellos bezeichnet werden, weil er trotz ausgezeichnetem Geschäftsgang viele Mitarbeiter des Theaters entlässt. Während des Krieges wird ihm vom Verein die Hälfte des Pachtzinses erlassen. Der Verein will Wallner dazu zwingen, dieses Geld den von ihm entlassenen Schauspielerinnen und Schauspielern zu Gute kommen zu lassen, um soziale Härtefälle abzumildern. Zur Durchsetzung dieser Forderung kommt es allerdings nicht mehr, Wallners Vertrag wird noch vorher beendet. Im Aufsatz von Oskar Maurus Fontana, der zum 75-Jahr-Jubiläum des Volkstheaters erscheint, wird Wallner eine „gute Hand“ für junge Schauspielertalente konzidiert. Es ist keine Rede von all den Skandalen, die zu Wallners Aufgabe führen, als Gründe werden wenig Glück in der Spielplangestaltung und der daraus resultierende Besucherschwund genannt.²⁶ Alfred Polgars Beschreibung von Karl Wallner ist schon um einiges schärfer: „*Sie [die Ausschussmitglieder des Volkstheater Vereins, Anm.d.Verf.] haben ihn zum Direktor gemacht, [...] weil sie spürten, dass der Mann in Kunstingen eine garantierte Null, in Geschäftsdingen aber eine Nummer sei.*“²⁷

Der Verein begibt sich wieder auf die Suche nach einem neuen Direktor. Dass die Wahl auf den früheren Burgtheaterdirektor Hugo Thimig

²⁵ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 20

²⁶ Oskar Maurus Fontana, Chronik der Jahre 1889 - 1944. Von der Kaiserzeit zur Trümmerzeit. In: Volkstheater Ges.m.b.H. (ed.) 1889 - 1964. 75 Jahre Volkstheater (o.O., o.J.) Seite XI f

²⁷ Alfred Polgar, Weltbühne, 1918 H. 9, Seite 209; zit. nach: Dietrich Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 - 1966. = *Maske und Kothurn*. Jg. 13/H.4 (Wien 1967), Seite 255

fällt, zeigt, dass das Deutsche Volkstheater den Vergleich mit dem Burgtheater nicht scheut. Die Tagebucheintragung von Thimig bietet einen interessanten Einblick hinter die Kulissen:

„Mir hatte Fischer [Anm. d. Verf.: der Präsident des Vereins] zuvor den Vertrag Wallners und die Belege für den Etat des Theaters zur Einsicht gebracht. Der Vertrag ist einfach ungeheuerlich und stellt den Direktor und Pächter gänzlich unter die Botmäßigkeit des Ausschusses. [...] mir war es natürlich klar, daß einen solchen Vertrag nur ein Hochstapler unterschreiben kann. Aber zu Verhandlungen lenkte ich noch nicht ein, sondern bezeichnete nur jene Hauptpunkte des famosen Vertrages (Einsprache des Vereins bei Besetzung der Hauptrollen und bei Bildung des Repertoires), die kein Direktor, der ernst zu nehmen sei, unterschreiben dürfe.“²⁸

2.2 Der Spielplan der ersten Jahre

Nach einer etwa eineinhalbjährigen Bauzeit vom 12. Dezember 1887 bis zur Schlusssteinlegung und gleichzeitigen Eröffnung am 14. September 1889 beginnt der Spielbetrieb mit Ludwig Anzengrubers „Der Fleck auf der Ehr“. Es werden weiterhin Stücke von ihm und anderen österreichischen Volksstück-Autoren gespielt, mangels Publikumszuspruch nimmt die Bedeutung dieses Bereichs immer mehr ab. Da nützen auch Ermahnungen des Vereins nichts, denn für die Direktion zählen nur Stücke, die gute Einnahmen garantieren.

Die Klassiker werden zunächst vor allem für die Sonntags- und Nachmittagsvorstellungen einstudiert. Die erste dieser Nachmittagsvorstellungen findet bereits am 20. September 1889 statt. Die ermäßigten Preise dieser Vorstellungen sprechen vor allem Studenten und einkommensschwache Personen an.²⁹ Diese Schiene entwickelt sich zu einem großen Erfolg und schließlich können sich die Aufführungen von Klassikern und Konversationsstücken des Deutschen Volkstheaters mit denen des Burgtheaters durchaus messen. Bukovics Nachfolger Weisse behält dieses

²⁸ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 21

²⁹ Fontana, Chronik der Jahre 1889 - 1944, Seite IX

Angebot bei, er verlegt die Aufführungen von Donnerstag auf Montagabend.³⁰

Die Aufführung von anderen zeitgenössischen Theaterstücken beginnt erst in der nächsten Spielzeit mit Ibsen und in den darauffolgenden Saisonen werden auch Naturalisten und andere zeitgenössische österreichische Autoren als Anzengruber gespielt. Adam Müller-Guttenbrunn schildert die geteilte Aufnahme von modernen Stücken beim Volkstheaterpublikum:

„Das Publikum des Deutschen Volkstheaters bestand aus wohlhabenden Industriellen in den Logen und im Parterre, gebildeten Mittelständlern in den Rängen, enthusiastischer Jugend auf den Stehplätzen. Es wollte Unterhaltung und Anregung, Klassisches und Modernes. Das Moderne, das man sich anfänglich etwas zaghaft aus Berlin verschrieb, bald aber auch aus der Heimat bezog, wurde gewöhnlich von Logen und Parkett abgelehnt, vom Stehparterre und der Galerie wütend beklatscht.“³¹

Mit Beginn der Direktionszeit von Karl Wallner 1916 werden immer weniger „Helden- und Hurrastücke“ aufgeführt, denn die Kriegsbegeisterung schwindet rapide. Der Schwerpunkt des Spielplans bewegt sich in Richtung anspruchsvolles Volksstück und zeitgenössische Problemstücke.³²

2.3 Erste Einflussnahmen auf das Programm des Deutschen Volkstheaters

Der erste Versuch, das Programm des zukünftigen Deutschen Volkstheaters zu beeinflussen, erfolgt durch den Ministerpräsidenten Graf Taaffe anlässlich des Ansuchens um den Bauplatz für das Theater. Taaffe verlangt im Gegenzug für die günstigen Konditionen eine Garantie vom Verein, der zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht konstituiert ist, dass die geplante Programmgestaltung des Deutschen Volkstheaters eingehalten

³⁰ Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 241

³¹ Adam Müller Guttenbrunn, Zwischen zwei Theaterfeldzügen. (Wien 1902) Zit. nach: Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum, Seite 62

³² Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 253

wird. Angesichts des beinahe geschenkten Grundstücks empfindet man diese Einmischung als das kleinere Übel, noch dazu weil sie ohnehin mit der gewählten Programmatik kongruent ist. Es finden sich im Kaufvertrag, den der Verein mit der Niederösterreichischen Finanzprokuratur, die im Namen des Stadterweiterungsfonds handelt, abschließt, mehrere Auflagen, an die der günstige Erwerb des Grundstücks geknüpft ist. Es wird die programmatische Vereinbarung der Vereinsstatuten in den Vertrag übernommen, der Verein verpflichtet sich außerdem dazu, die Eintrittspreise möglichst günstig zu gestalten und das Gebäude für 2.000 Besucher zu planen. Dieser große Fassungsraum ist notwendig, um bei den günstigen Eintrittspreisen genügend Einnahmen zu erzielen und damit den Fortbestand des Theaters zu gewährleisten.³³

Besonders restriktiv erscheint folgende Forderung, dass bei programmwidriger Verwendung oder wenn das Gebäude durch ein Elementarereignis vernichtet wird, der Grund an den Stadterweiterungsfonds zurückfällt. Diese Klausel führt in der Sitzung des Vereinskommitees zu Diskussionen, Ludwig Anzengruber warnt davor und malt folgendes Szenario aus: *„Wenn das Theater verkrachen sollte? Dann würde es mutmaßlich der Stadterweiterungsfonds an sich nehmen und es entstünde das k.k. Hof-Volksschauspielhaus daraus.“*³⁴

Der Wiener Bürgermeister Eduard Ritter von Uhl lässt als oberster Vertreter der Gemeinde Wien den Verein wissen, dass zusätzlich zu Volksstück, Lustspiel und Posse auch Schauspiele und sogar Trauerspiele aufgeführt werden sollen. Das befremdet die Vereinsmitglieder zu diesem Zeitpunkt noch, diese Bedenken werden jedoch bald über Bord geworfen.

All diese dem Verein auferlegten Bedingungen, die großteils mit den ursprünglichen Intentionen der Vereinsgründung korrespondieren, kann dieser nun bequem als Argumentation für restriktive Vertragsabschlüsse mit den Direktoren und Pächtern nutzen, die dem Verein ein großes Mitspracherecht sichern, vor allem nachdem der Verein mit der Programmgestaltung des ersten Direktors Emerich von Bukovics nur mäßig zufrieden gewesen ist .

³³ Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum, Seite 57

³⁴ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 23

Die Vereinbarungen des Vereins mit Bukovics' Nachfolger Adolf Weisse, machen das nur zu offensichtlich: Es wird darin das Mitspracherecht des Vereinsausschusses bezüglich des gesamten Theaterbetriebs im Detail festgesetzt.

- Die Vorstellungen an Sonn- und Feiertagen sollen vor allem aus Volksstücken, Klassikern und hochwertiger moderner Dramenliteratur ausgewählt werden.
- Die Stücke Ludwig Anzengrubers sollen regelmäßig aufgeführt werden.
- Es sollen regelmäßige Zusammenkünfte zwischen Vereinsausschuss und Direktor / Pächter stattfinden, um über den Spielplan, die Besetzung und die Ausstattung zu „sprechen“.
- Ein Einspruchsrecht des Vereinsausschusses ist gegen neu engagierte Regisseure, unter Einschaltung eines Schiedsgerichts sogar gegenüber Uraufführungen möglich.
- Der Vereinsausschuss hat sogar die Macht, unter gewissen Voraussetzungen die Entlassung von Theaterbeamten, Regisseuren und anderem künstlerischen Personal durchzusetzen.
- Ausgewählte Mitglieder des Ausschusses dürfen die letzten beiden Proben von Premieren besuchen, ohne aber in den Ablauf eingreifen zu dürfen.³⁵

Dazu kommt noch die Abhängigkeit des künstlerischen Leiters von seinem Geldgeber, der den Betrieb überhaupt erst ermöglicht und daran Interesse hat, dass sich dieser finanziell lohnt.

Es existieren aus dieser Zeit auch teilweise geheime Sondervereinbarungen, die Emerich von Bukovics mit Publikumsliebblingen wie Ludwig Martinelli oder Rudolf Tyrolt trifft. Diese Schauspieler sollen dem Direktor helfen Stücke, in denen sie angesetzt sind, zu Kassenschlagern zu machen. Im Gegenzug erhalten sie Privilegien, zum Beispiel können sie in den Stücken, in denen sie spielen, mitentscheiden, wer die anderen Rollen bekommt. Sie sind allein dem Direktor unterstellt, sie müssen sich

³⁵ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 30f

nicht an die Anweisungen der Regisseure halten und können auch bei der Planung des Repertoires ein Wort mitreden.³⁶

³⁶ Hüttner, 1889 - 1918, Seite 30

3 DAS DEUTSCHE VOLKSTHEATER IN DER ERSTEN REPUBLIK

3.1 Das Deutsche Volkstheater als Bestandteil der Wiener Theaterlandschaft

Mit Beginn des Ersten Weltkriegs steigt der Bedarf an zusätzlichen Theaterspielstätten in Wien. Es werden insgesamt neun neue Theater eröffnet (u.a. das Akademietheater und das Schönbrunner Schlosstheater). Ebenso entstehen neue Konzertsäle und in vielen Bars und Restaurants wird ein Musikbetrieb etabliert. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs sind auch die Theater von der Mangelwirtschaft betroffen. Ab November 1918 müssen die Vorstellungen wegen Strommangels am Nachmittag stattfinden.

Die Wiener Theaterlandschaft der Zwischenkriegszeit ist voll von Paradoxien: Mit zunehmender Inflation wird der Theaterbesuch für viele Menschen aus dem Bürgertum fast unerschwinglich. Trotzdem sind Vorstellungen von Theatern, die spektakuläre, das bedeutet meistens „moralisch bedenkliche“ Aufführungen bieten, sehr erfolgreich. Da die Theater mit Ausnahme der ehemaligen Hofbühnen rein privatwirtschaftlich geführt werden, orientiert sich der Spielplan an den Wünschen des Publikums. Diese Entwicklung ruft sehr schnell die konservativen Kreise und die Kirche auf den Plan, die diese Tendenz in Hirtenbriefen und Artikeln in der bürgerlichen Presse scharf kritisieren. Im Laufe dieser Auseinandersetzungen werden von antisemitischen Kreisen bewusst jüdische Theaterschaffende, die an moralisch freizügigen Produktionen beteiligt sind, diffamiert.³⁷

Als Beispiel sei die Aufführung des „Reigen“ von Arthur Schnitzler (Uraufführung 1912 in Budapest) an den Wiener Kammerspielen im Februar 1921 erwähnt. Die Kammerspiele werden als „Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters“ von 1918 bis 1922 gemeinsam mit dem Volkstheater von Alfred Bernau geleitet. Dieses Stück löst wilde und sogar handgreifliche Debatten im Parlament aus, im Wiener Gemeinderat wird

³⁷ Alfred Pfoser, Konjunktur und Krise. Zur Sozial- und Kulturgeschichte eines Theaters. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 34-39, Seite 34f

Bürgermeister Jakob Reumann von konservativen Gemeinderäten beschimpft, weil er die Aufführung verteidigt. Ignaz Seipel propagiert im Einvernehmen mit dem Wiener Erzbischof Piffl das „objektive Sittengesetz“: *„Das sittliche Empfinden unseres bodenständigen christlichen Volkes wird fortgesetzt aufs schwerste verletzt durch die Aufführung eines Schmutzstückes aus der Feder eines jüdischen Autors.“*³⁸

Am 16. Februar 1921 wird eine Vorstellung des „Reigen“ von einem organisierten Mob gesprengt. Das Publikum wird mit Gewalt aus dem Theater vertrieben. Weitere Aufführungen werden vom Wiener Polizeipräsidenten Johannes Schober verboten.

Der Direktor des Deutschen Volkstheaters, Alfred Bernau, befindet sich nun in einer schwierigen Situation. Als Leiter der größten privatwirtschaftlich geführten Bühne Wiens muss er Stücke spielen, die vom Publikum akzeptiert werden. Nur so kann er sein Ensemble weiterbeschäftigen und den Fortbestand des Theaters garantieren. Deshalb sucht er Ignaz Seipel auf, um ihm darzulegen, dass es für die Beschäftigung seines Ensembles unerlässlich sei, den „Reigen“ aufzuführen. 1922 darf das Stück wieder gespielt werden, es werden täglich zwei Vorstellungen angeboten, um die Nachfrage nach Karten zu befriedigen und möglichst hohe Einnahmen zu lukrieren.

Diese extreme Gewinnorientierung der Theater zwingt die Direktoren alle Mittel zu ergreifen, um den Publikumsgeschmack zu treffen und erfolgreiche Produktionen so lange im Spielplan zu belassen, wie es noch Nachfrage gibt. Das gilt auch für das Deutsche Volkstheater. Diese Maßnahmen sind:

- Theaterstücke werden angesetzt, die Themen behandeln, die von konservativen Kreisen als anstößig oder gar schockierend empfunden werden.
- Star-Gastspiele
- Kabarettaufführungen im Nachtprogramm
- Produktionen, die in einem Theater erfolgreich waren, werden für weitere Aufführungen in ein anderes Theater „übersiedelt“, wie zum Beispiel vom Raimundtheater in das Deutsche Volkstheater.

³⁸ Pfoser, Konjunktur und Krise, Seite 36

- Das Deutsche Volkstheater versucht sich ein Profil als „Vorreiter in modischen Belangen“ zu geben, um dadurch noch zusätzliches Publikum anzulocken. Es wird im Almanach von 1928 argumentiert, dass in der vorangegangenen Saison die Ausstattung von einigen modernen Konversationsstücken stilbildend gewesen sei. Es werden auch die ersten Schauspielerinnen des Hauses, darunter die heute noch bekannte Paula Wessely, als Vorbilder in modischen Belangen bezeichnet.³⁹

Pro Monat finden durchschnittlich fünf bis sechs Premieren statt. Jedes Stück, das beim Publikum keinen großen Anklang findet, verschwindet schnell wieder vom Spielplan. Etwa 60 Prozent aller Stücke, vor allem zeitgenössische Stücke mit literarischem Anspruch von Pirandello, Kaiser oder Musil, fallen darunter. Dieses Gebaren macht eine längerfristige Planung für das Theater unmöglich.

Der Großteil des Stammpublikums (etwa 8.000-10.000 Besucher) will sich amüsieren, was leicht an der Reihung der am meisten gespielten Stücke zu erkennen ist:

1. Rudolf Österreicher / Rudolf Bernauer: „Der Garten Eden. 4 Kapitel aus dem Leben eines ‚unanständigen‘ Mädchens“: 100 Aufführungen. Dieses Stück wird im Almanach 1928 als Konversationsstück bezeichnet.
2. Bavard Veillers: „Der Fall Mary Dugan“: 82 Aufführungen
3. Hans Müller: „Die Flamme“: 78 Aufführungen

Um eine gewisse Sicherheit bei der Auslastung der Produktionen zu erreichen, beginnt das Deutsche Volkstheater mit den „Kunststellen“ zusammenzuarbeiten. Die wichtigste ist die „Sozialdemokratische Kunststelle“, die etwa 20.000 Mitglieder zählt. Mitte der zwanziger Jahre kann das Deutsche Volkstheater 85.000 Karten über die „Sozialdemokratische Kunststelle“ verkaufen. Diese fixen Kontingente ermöglichen es der Direktion, auch literarisch hochwertige Stücke in den Spielplan aufzunehmen und das Risiko eines wirtschaftlichen Misserfolges zu minimieren. Einige Stücke werden erst in den Spielplan aufgenommen, als feststeht, dass die

³⁹ Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum, Seite 118f

„Kunststelle“ dem Deutschen Volkstheater ein bestimmtes Kartenkontingent abkauft.

Die beiden Institutionen sind aufeinander angewiesen, nichtsdestotrotz gibt es immer wieder Konflikte. Die „Sozialdemokratische Kunststelle“ möchte Einfluss auf den Spielplan des Deutschen Volkstheaters nehmen, was die Direktion natürlich nicht zulässt. Daraus entstehen immer wieder Konflikte, da beide Kontrahenten aber voneinander abhängig sind, kommt es immer wieder zu einer Einigung.⁴⁰

3.2 Exkurs: Die Lage der Schauspieler in der Zwischenkriegszeit

Die Schauspieler befinden sich in einer in jeder Weise schwierigen Situation. Die Bezahlung ist dürftig, es gibt keinerlei Sozialleistungen wie Urlaub, Kranken- oder gar Arbeitslosenversicherung. Sie erhalten nur Stückverträge und werden daher nicht über das ganze Jahr hindurch beschäftigt. Vor allem in den Sommermonaten sind die meisten ohne Einkommen. Dies gilt nicht nur für das Ensemble, sondern auch für die „lokalen Größen“, die nur etwas besser bezahlt werden. Mit zusätzlichen Engagements in Revuen und Kabaretts versuchen die Darsteller sich über Wasser zu halten. Die attraktivste Nebenverdienstmöglichkeit bietet sicherlich der Film, diese steht aber nur einigen wenigen offen. Die Theaterstars, die zwischen Wien und Berlin pendeln und da und dort nur für hoch bezahlte Gastspiele zur Verfügung stehen, solidarisieren sich kaum mit ihren Kollegen.

1920 wird ein „Almanach des Deutschen Volkstheaters“ mit allerlei Texten rund um das Theater von Dramaturgen des Hauses herausgegeben, dessen Erlös in die Pensionskassa der Mitglieder des Volkstheaters fließt.⁴¹ Das ist allerdings nur eine bescheidene Geldeinnahmequelle. Einige der Forderungen der Schauspieler nach der gleichen sozialen Absicherung, die andere Berufsgruppen in der Ersten Republik bereits genießen, werden im so genannten „Schauspielergesetz“ vom

⁴⁰ Pfoser, Konjunktur und Krise, Seite 37f

⁴¹ Heinrich Glücksmann, Friedrich Rosenthal, Almanach des Deutschen Volkstheaters. Direktion Alfred Bernau auf das Jahr 1920. (Leipzig/Wien/Zürich 1920) Seite 5

14. Juli 1922 umgesetzt. Dieses regelt den Vertragsschutz, garantiert einen Mindesturlaub von vier Wochen und die Theater werden verpflichtet die gesamte persönliche Ausstattung (Kostüme, Schmuck, Perücken, Schminke etc.) für die Auftritte zur Verfügung zu stellen. Bis dahin mussten die Schauspieler für ihre Bühnengarderobe selbst aufkommen.⁴²

3.3 Die Direktion Alfred Bernau: 1918 – 1924

Alfred Bernau kommt 1915 nach Wien und übernimmt die Leitung der Kammerspiele in der Rotenturmstraße. Auf Grund seiner sehr erfolgreichen Arbeit an diesem Haus wird der Verein des Deutschen Volkstheaters auf ihn aufmerksam und wählt ihn zum Nachfolger von Karl Wallner. Mit der Übernahme des Deutschen Volkstheaters 1918 werden die Kammerspiele als Dependance „Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters“ von Bernau weitergeführt. Es werden hohe Erwartungen in ihn gesetzt und bis 1921, als Rudolf Beer Direktor des Raimundtheaters wird, kann er diese in Bezug auf die Qualität der Aufführungen und den Erfolg der gespielten Stücke auch erfüllen. Seine Aufführungen sind dem Expressionismus verbunden, Bernaus Ziel ist es, breite Publikumsschichten damit vertraut zu machen, womit er ebenfalls bis zum Erscheinen von Beer einen guten Ruf begründen kann.⁴³ Bernau fehlen allerdings die Managerqualitäten von Rudolf Beer, der im Raimundtheater für einen gesicherten Kartenabsatz sorgt und durch eine konsequente Öffentlichkeitsarbeit für eine starke Präsenz seines Betriebes im Wiener Kulturleben sorgt.⁴⁴ Diese Qualitäten werden Beer auch wenige Jahre später als Direktor des Deutschen Volkstheaters zugute kommen.

Die Stärken Bernaus liegen auf künstlerischem Gebiet. Er entwickelt eine Variante der Drehbühne, die er sogar als Patent anmeldet. Unter Bernaus Direktion wird das Deutsche Volkstheater 1919 mit einer Drehbühne ausgestattet, die erst anlässlich des Umbaus des Volksthea-

⁴² Pfoser, Konjunktur und Krise, Seite 38f

⁴³ Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 259

⁴⁴ Ursula Simek, 1918 - 1924 Direktion Alfred Bernau. Stilbühne, Massenszenen und Bühnenmusik. Theater im Zeichen des Expressionismus. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 40-53, Seite 40

ters 1980/81 durch ein modernes Modell ersetzt wird.⁴⁵ Der erste Einsatz dieser Drehbühne findet am 29. November 1919 während einer Aufführung von Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ statt.⁴⁶

Bernau findet in Oscar Strnad einen ebenbürtigen Partner für die Realisierung seines Spielplans und seiner Theaterästhetik. Der Architekt ist maßgeblich an der Umsetzung des Drehbühneneinbaus beteiligt und entwickelt einen am Expressionismus orientierten Ausstattungsstil, der sich mit Bernaus Regiearbeiten ausgezeichnet verbindet. Die Aufführungen werden vor allem rückblickend in der Geschichte des Wiener Theaterlebens als richtungweisend eingestuft. Die zeitgenössische Kritik und das Publikum sind davon nur zum Teil begeistert. Bernaus dramatische Inszenierung „wogender Massen“ wird laut Meinung der Presse von ihm inflationär eingesetzt, was zu Déjà-vu-Erlebnissen und Langeweile beim Publikum führt. Bei manchen Produktionen sind die Leistungen der Schauspieler zu schwach und somit können die Aufführungen keinen außergewöhnlichen Erfolg verbuchen.⁴⁷

Bernaus Spielpläne enthalten neben den Klassikern und Lustspielen auch österreichische Volksstücke und Werke junger österreichischer Dichter, die beim Publikum allerdings wenig Zuspruch finden. Womit der Direktor allerdings Erfolg hat, sind Aufführungen der Dramen, die von der Zensur in der k.k. Monarchie verboten worden waren, die nun sukzessive aufgehoben wird. Als Beispiele seien „Professor Bernhardi“ (Bernau spielt die Titelrolle und führt Regie⁴⁸) von Arthur Schnitzler oder „Der Gemeine“ von Felix Salten genannt. Um die Freigabe von „Professor Bernhardi“ bemüht sich bereits Direktor Wallner 1912 und 1913, allerdings wird sein Ansuchen mit der Begründung abgelehnt, dass „*die tendenziöse und entstellende Schilderung hierländischer öffentlicher Verhältnisse*“ auf der Theaterbühne keinesfalls gewünscht sei. Alfred Bernau wird erneut bei den Behörden vorstellig, nachdem sich 1918 die politischen Verhältnisse geändert haben. Die Aufführung wird gestattet und am 21. Dezember

⁴⁵ *Neue Zeit* vom 15. September 1981

⁴⁶ *Fontana*, Chronik der Jahre 1889 - 1944, Seite XII

⁴⁷ *Simek*, 1918 - 1924, Seite 41

⁴⁸ *Fontana*, Chronik der Jahre 1889 - 1944, Seite XII

1918 findet die Premiere statt.⁴⁹ Es werden vor allem folgende Autoren aus dem nicht deutschsprachigen Raum gespielt: Strindberg, Ibsen und Shaw. Viele der zeitgenössischen Stücke, die zur Aufführung kommen, behandeln Themen wie Pazifismus, unbedingter Fortschrittsglaube, soziale Not, Abtreibung und Probleme der jungen Generation.

Als Neuheit gelten die von Alfred Bernau eingeführten Matineen, bei denen Theaterraritäten vorgestellt werden. Trotz großen Publikumsinteresses wird die Serie aber wieder eingestellt.

Eine Zusammenarbeit des Deutschen Volkstheaters mit Max Reinhardt, dessen Versuche, in Wien Fuß zu fassen, bis 1922 fehlgeschlagen sind, geht, nachdem zwei seiner Produktionen im Volkstheater gezeigt worden sind, 1924 wieder zu Ende. Denn Reinhardt gelingt es zu diesem Zeitpunkt, das Theater in der Josefstadt zu erwerben.⁵⁰ Reinhardts Josefstadt entwickelt sich in den Folgejahren zu einer ernsten Konkurrenz für das Volkstheater, was unter den ökonomischen Umständen doppelt schwer wiegt.⁵¹

Auf Grund der wirtschaftlich schwierigen Situation versuchen einige Theater in Wien durch Zusammenschlüsse und die daraus resultierenden Synergieeffekte diese leichter zu meistern. Ein 1923 geplanter Zusammenschluss zwischen Raimundtheater und Deutschem Volkstheater platzt vorerst doch in letzter Minute. Dann bemüht sich Direktor Bernau um eine Kooperation mit dem Carl-Theater. Es bleiben beide Theater autonom, das Carl-Theater soll aber längerfristig vom Operettenhaus in eine Sprechbühne umgewandelt werden. Diese Vereinbarung kommt jedoch über einige Gastaufführungen des Deutschen Volkstheaters im Carl-Theater und die Mitwirkung von Mitgliedern des Deutschen Volkstheaters bei Operettenproduktionen nicht hinaus. Die zusätzlichen finanziellen Belastungen, die aus dieser Zusammenarbeit resultieren, kosten Direktor Bernau schließlich seine Position. Vorerst dementiert er noch alle Gerüchte über seinen angeblichen Liquiditätsmangel, ist aber sehr daran interessiert, mit dem Raimundtheater zu fusionieren. 1924 wird ein

⁴⁹ Karl Glossy, Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte (Wien o.J.), Seite 221-223

⁵⁰ Simek, 1918 - 1924, Seite 42f

⁵¹ Erwin Rollet, Sechzig Jahre Volkstheater. In: Volkstheater Ges.m.b.H. (ed.), Festschrift. 60 Jahre Volkstheater (o.O., o.J.) 17-50, Seite 38

weiterer Anlauf genommen, einen Zusammenschluss mit dem Raimundtheater zu vereinbaren. Im Laufe der Verhandlungen wird bekannt gegeben, dass Alfred Bernau seine Tätigkeit am Deutschen Volkstheater beendet. Raimundtheater und Deutsches Volkstheater werden zusammen vom Direktor des Raimundtheaters, Rudolf Beer, geführt. Bernau lässt sich von Beer seinen Pachtvertrag ablösen und erhält eine Jahresrente von 44 Millionen Kronen für die folgenden sechs Jahre. Diese Summe belastet den Betrieb im Deutschen Volkstheater, denn Rudolf Beer muss danach trachten, das Geld durch erfolgreiches Wirtschaften wieder hereinzuspielen.

Alfred Bernau bleibt noch einige Monate Direktor des Carl-Theaters, dann muss er als erster Wiener Theaterpächter Konkurs anmelden. In der Folge kommt es zu einer Krise unter den Wiener Theatern und viele müssen den Betrieb schließen.⁵² In seinem Aufsatz in der Festschrift zum sechzigjährigen Jubiläum des Volkstheaters meint Erwin Rollett, diese Krise habe sogar 25 Jahre gedauert (ausgenommen die NS-Zeit) und er nennt als Hauptgründe das mangelnde Budget des gebildeten Mittelstandes für Theaterbesuche und den Siegeszug des Kinos.⁵³

3.4 Die Direktion Rudolf Beer: 1924 – 1932

Erstmals in der Geschichte des Deutschen Volkstheaters wird ein Direktor bestellt, ohne dass eine Ausschreibung der Position stattfindet. Aber die zugespitzte finanzielle Situation von Rudolf Beers Vorgänger lässt dem Verein des Deutschen Volkstheaters keine andere Möglichkeit. Denn Beer übernimmt auch die Haftung für die auf dem Haus lastenden Schulden von 350.000 Schilling, die er im Laufe von drei Jahren abbauen kann, was bei der damaligen wirtschaftlichen Gesamtsituation als außergewöhnliche Leistung bezeichnet werden muss.⁵⁴

⁵² Simek, 1918 - 1924, Seite 51

⁵³ Rollet, Sechzig Jahre Volkstheater, Seite 37

⁵⁴ Bericht der 41. Generalversammlung. In: *Wiener Zeitung* Nr. 127 vom 2. Juni 1927, Seite 7

Mit Rudolf Beer fällt die Wahl auf einen engagierten und bereits im Raimundtheater seit 1921 sehr erfolgreichen Theaterleiter, Regisseur und Schauspieler. Er schafft es, die ihm aufgetragene Vorgabe, den Spielplan des Hauses von der Operette zu Sprechstücken zu ändern, künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreich umzusetzen. Um seinem Theater eine finanzielle Basis und allen Bevölkerungsschichten Zugang zu erschwinglichen Theaterkarten zu bieten, gründet Beer eine Theatergemeinde, der können auch Vereine und Organisationen beitreten können. Somit werden die Theatergemeinden und Kunststellen zu den wichtigsten Abnehmern fixer Kartenkontingente für das Raimundtheater und in weiterer Folge auch für das Deutsche Volkstheater. Zur künstlerischen Mannschaft Beers gehören unter anderen Franz Theodor Csokor als Dramaturg und der progressive Regisseur Karlheinz Martin als Co-Direktor im Raimundtheater.⁵⁵ Martins Regiearbeiten sowohl in Wien als auch in Berlin sind richtungsweisende Theaterarbeiten der Zwischenkriegszeit. Nach Martins Rückzug aus Wien – er leitet ab 1929 die Volksbühne in Berlin – übernimmt Ferdinand Exl für zwei Jahre seine Position. In seinem letzten Jahr als alleiniger Direktor lädt Rudolf Beer viele Tourneeproduktionen nach Wien ein, was ihm von seinen Gegnern zum Vorwurf gemacht wird.

Doch bereits 1927 klingen bei der Generalversammlung des Vereins Deutsches Volkstheater einige der später noch vehementer vorgebrachten Vorwürfe an. Die Seite des Vereinsausschusses, vertreten durch Hofrat Glossy, lobt den „ehrvollen“ Erfolg des Grillparzer’schen „Bruderzwists“, der nur mit dem eigenen Ensemble aufgeführt worden ist. Gastspiele deutscher Schauspieler sollen sich auf Wunsch des Ausschusses *„in Grenzen halten, die die Selbstständigkeit des eigenen anerkannten Ensembles nicht einschränken.“*⁵⁶

Beer verweist in seiner Replik auf seine Erfolge, die das Theater innerhalb von drei Jahren in die schwarzen Zahlen geführt haben, und darauf, dass in den letzten neun Monaten 352.720 Besucherinnen und Besucher in den insgesamt 319 Vorstellungen des Volkstheaters gewesen sei-

⁵⁵ Ursula Simek, 1924 - 1932 Direktion Rudolf Beer. Das „lebendigste“ Theater von Wien: literarisches Engagement, politische Provokation, bürgerliche Unterhaltung. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 54-75, Seite 54f

⁵⁶ Bericht der 41. Generalversammlung. In: *Wiener Zeitung* vom 2. Juni 1927, Seite 7

en, was eine 92%ige Auslastung bedeute. Seine Pflicht als Direktor sei es so zu wirtschaften, dass das Einkommen seiner Mitarbeiter für ihre Existenz ausreiche. Wenn ihn der Verein als fest angestellten Direktor einsetze, erfülle er ihm gerne den Wunsch nach einem literarisch hochwertigen Spielplan mit mehr Klassikern und jungen österreichischen Autoren.⁵⁷

Rudolf Beer setzt den Schwerpunkt seines Spielplans auf die zeitgenössische Theaterliteratur. Vom Verein des Deutschen Volkstheaters wird gemäß den Statuten zwar immer wieder die Pflege des Volksstücks eingefordert, es mangelt allerdings an Publikumsinteresse. Als Beispiel sei eine Aufführung von Nestroys „Das Mädel aus der Vorstadt“ erwähnt, zu der nur 57 Zuschauer gekommen sind.⁵⁸ Das hindert den Ausschuss des Vereins nicht daran, extra zu betonen, dass das Wiener Volksstück am Volkstheater vernachlässigt werde, obwohl durchaus schauspielerisches Potenzial vorhanden sei. Als ebenso dürftig empfinden sie die Klassikerpflege. Durch einen Volksstückwettbewerb sollen Nachwuchsautoren gefördert werden.⁵⁹ Das Ergebnis ist allerdings ernüchternd: Unter den 206 eingereichten Werken langt kein Stück ein, das eines ersten Preises würdig wäre, nur drei Anerkennungspreise werden vergeben.

Rudolf Beer hat neben seiner Tätigkeit als Theaterdirektor auch eine Professur an der Schauspielakademie inne. Somit ist er direkt „an der Quelle“ und kann sich seinem großen Anliegen widmen, der Förderung der Jugend.⁶⁰ Diese beschränkt sich nicht nur auf die Nachwuchsschauspieler, für die er 1931 eine Schauspielschule im Deutschen Volkstheater gründet, sondern er setzt auch besonders gerne Stücke an, die Probleme von Jugendlichen thematisieren. Er bietet jungen Autoren eine Möglichkeit, in den Matineevorstellungen ihre Stücke aufzuführen (wie zum Beispiel „Anja und Esther“ von Klaus Mann). In seinem Theater spielen viele spätere Wiener Lieblinge wie Paula Wessely, Karl Paryla, Albin Skoda, Erik Frey, Franz Stoß, Adrienne Gessner, Fritz Eckhardt u.a.⁶¹ Auch eine

⁵⁷ Bericht der 41. Generalversammlung. In: *Wiener Zeitung* vom 2. Juni 1927, Seite 7

⁵⁸ Bericht der 41. Generalversammlung. In: *Wiener Zeitung* vom 2. Juni 1927, Seite 7

⁵⁹ Bericht der 41. Generalversammlung. In: *Wiener Zeitung* vom 2. Juni 1927, Seite 7

⁶⁰ Fontana, Chronik der Jahre 1889 - 1944, Seite XII

⁶¹ Simek, 1924 - 1932, Seite 56

Neuinszenierung von Wedekinds „Frühling Erwachen“ und Christa Winsloes „Gestern und Heute“ – besser bekannt unter dem Titel der Verfilmung mit Romy Schneider als „Mädchen in Uniform“ – zählen zu diesem Schwerpunkt.

Beer verwirklicht einen Pirandello-Zyklus und er spielt Ur- bzw. Erst-aufführungen von österreichischen Autoren wie Schnitzler, Bruckner und Musil.

Als Zugeständnis an den Publikumsgeschmack werden neben leichten Komödien auch viele Gerichtssaaldramen aufgeführt wie „Die Affäre Dreyfus“ von Rehfisch/Herzog und „Der Hexer“ von Edgar Wallace. Als besonders erfolgreich und von der Inszenierung her spektakulär muss die erste Arbeit von Heinz Hilpert am Deutschen Volkstheater bezeichnet werden: „Der Fall Mary Dugan“. Wenn die Zuschauer den Theaterraum betreten, ist die Bühne bereits geöffnet und man sieht einen Gerichtssaal, in dem schon geschäftiges Treiben herrscht. Das Theaterpublikum hat somit den Eindruck, den Part des Gerichtssaalpublikums zu übernehmen. Selbst die Billetteure sind als amerikanische Gerichtssaaldiener uniformiert, um die perfekte Illusion zu bieten.⁶² Die Zuschauer erhalten rote Zettel, auf denen sie gebeten werden das Ende des Stücks nicht weiterzuerzählen, damit die Besucher der folgenden Aufführungen das Stück mit der gleichen Spannung erleben können.

Der dritte Themenschwerpunkt, dem mehrere Stücke gewidmet sind, ist die Auseinandersetzung mit dem Krieg und Hinterfragung des Heldentums.

Die Klassiker spielen eine eher untergeordnete Rolle, erwähnenswert ist eine „Hamlet“-Inszenierung eines englischen Gastregisseurs von 1926, in der die Schauspieler Alltagskleidung tragen. Ein Jahr zuvor hat diese Inszenierung in London großen Wirbel verursacht. Der Kritiker Ernst Lothar äußert sich negativ über die zeitgenössische Optik der Aufführung und bezeichnet sie als „*künstlerisch aussichtsloses Experiment*“.⁶³ Alfred Polgars launiger Kommentar zu dieser Aufführung lautet: „*Hamlet im Frack' ist keine Süßspeise wie etwa Apfel im Schlafrock, sondern das Kennwort für den ‚Hamlet‘ des englischen Regisseurs Ayliff, der das*

⁶² Glossy, Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater, Seite 251

⁶³ Simek, 1924 - 1932, Seite 58

*Drama in moderner Tracht spielen läßt. [...] Dem Gespenst schadet die Modernität nicht, im Gegenteil. Ein Gespenst zum Charleston wirkt noch gespenstischer.“*⁶⁴ Polgar kritisiert, dass der Regisseur mit der modernen Kleidung der Schauspieler nicht nur moderne Gestik oder Verhaltensweisen wie zum Beispiel das Rauchen kombiniert, sondern auch traditionelle wie Degenkämpfe.

Einen großen Teil des Repertoires bestreiten Stücke mit den dazugehörigen Theaterstars, die nach ihrer erfolgreichen Aufführung in Berlin von Rudolf Beer nach Wien geholt werden. Daraus wird ihm nach einiger Zeit auch der Vorwurf gemacht, dass er kaum mehr ein Spielplanrisiko eingeehe, sondern nur mehr das nachspiele, was in Berlin begeistert aufgenommen werde, und dass Wien somit zu einer Art „Berliner Theaterfiliale“ mutiere. Die meisten Stücke werden allerdings zu Erfolgen, wie zum Beispiel die „Dreigroschenoper“ von Brecht/Weill, die es insgesamt auf 105 Aufführungen bringt.

Beer lädt vor allem Schauspielerinnen und Schauspieler ein, die auch im Film schon Karriere machen, wie Asta Nielsen, Conrad Veidt, Elisabeth Bergner, Heinz Rühmann.

Nach Möglichkeit versucht Beer mit berühmten Schauspielern mehrjährige Gastspielverträge abzuschließen, um eine gewisse Kontinuität zu gewährleisten. Drei bemerkenswerte Gastspiele der Ära Beer seien noch erwähnt: die Übernahme des „Jedermann“ von den Salzburger Festspielen mit Alexander Moissi, der regelmäßig am Deutschen Volkstheater zu Gast ist, im Jahr 1929, das Gastspiel von Hans Albers in Ferenc Molnárs „Liliom“ und die Auftritte von Emil Jannings in drei verschiedenen Produktionen 1930/31. Jannings erhält für diese Auftritte eine Abendgage von 3.000 Schilling in Gold.⁶⁵

Ab 1930 werden die Angriffe auf Rudolf Beer in der Presse immer vehementer und erfassen auch den Verein des Deutschen Volkstheaters. Es wird ihm vorgeworfen zu viele Gäste zu verpflichten, seinen Spielplan zu stark an der Berliner Theaterszene zu orientieren und zu eng mit der

⁶⁴ Alfred Polgar, Ja und Nein. Bd. 4 (Berlin 1927) 91ff; zit. nach: Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 273f

⁶⁵ Brief von Emil Jannings an Guido Faidiga, Vizepräsident des ÖGB, vom 3. April 1948. Eine Kopie des Briefes wurde der Verfasserin freundlicherweise von Prof. DDr. Oliver Rathkolb zur Verfügung gestellt.

sozialdemokratischen Kunststelle zusammenzuarbeiten, die die wirtschaftliche Grundlage für seinen Theaterbetrieb legt. Die Gegner Beers im Ausschuss des Vereins versuchen ihn hinauszudrängen, indem sie einen Beschluss annehmen, durch den der Pächter des Theaters von der Generalversammlung gewählt werden muss und nicht wie bisher vom Ausschuss. Dadurch erhoffen sich Beers Gegner, dass er entlassen wird. In der außerordentlichen Generalversammlung am 15. Juli 1931 setzt sich jedoch die Gruppe der Beer-Befürworter durch und dieser wird in seiner Position bestätigt.

Ein Jahr später verlässt Rudolf Beer das Deutsche Volkstheater, um das Deutsche Theater und die Kammerspiele in Berlin von Max Reinhardt zu übernehmen. Der Verein entlässt ihn vorzeitig aus seinem Vertrag. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland muss Rudolf Beer bereits 1933 wieder nach Österreich zurückkehren. Er wird Direktor des Scala-Theaters und leitet es bis zum „Anschluss“ Österreichs an Nazi-Deutschland. Nach einem brutalen Angriff durch SA-Leute begeht er im Mai 1938 Selbstmord.⁶⁶

3.5 Die Direktion Rolf Jahn: 1932 – 1938

3.5.1 Rolf Jahn

Rolf Jahn, der Leiter der Kleinbühne „Komödie“ in der Johannesgasse, wird von Rudolf Beer als sein Nachfolger vorgeschlagen und vom Verein auch zum Direktor gewählt. Seine Mitbewerber um die Position sind Otto Preminger und Otto Falckenberg. In seinem ersten Jahr als Direktor ist Rolf Jahn auch für das Raimundtheater verantwortlich. Ebenso wie seine Vorgänger investiert auch er einen großen Teil seines Privatvermögens in das Volkstheater. Die privat geführten Theater Wiens sind in den Jahren der Wirtschaftskrise in einer sehr prekären Lage. Die hohe Arbeitslosigkeit und viele Firmenkonkurse ermöglichen es immer weniger Menschen, ins Theater zu gehen. Darüber hinaus wird in den dreißiger Jahren das Kino

⁶⁶ Simek, 1924 - 1932, Seite 60

zu einem immer wichtigeren Freizeitvergnügen der Bevölkerung. Dieser Entwicklung muss auch Rolf Jahn bei seiner Spielplangestaltung Rechnung tragen.⁶⁷ Es kommt immer wieder zu kurzfristigen Schließzeiten im Volkstheater, die völlige Schließung kann Rolf Jahn jedoch verhindern. Er schafft es als einer der wenigen Theaterdirektoren Wiens in dieser Zeit, nicht nur leichte Unterhaltung zu bieten, sondern auch hin und wieder Uraufführungen moderner bedeutender Dramatik anzusetzen.⁶⁸ Allerdings gibt es keine expressionistischen Stücke mehr und die meisten aufgeführten Stücke fallen in die Kategorien sentimentaler Kitsch, historischer Bilderbogen oder Boulevardkomödie.

Er versucht immer wieder Stars zu verpflichten, um durch gezielte Werbung mit diesen eine Aufführungsserie erfolgreich zu machen. Das Ensemble selbst wird rigoros verkleinert, von den 65 fix angestellten Mitgliedern bei seinem Direktionsantritt bleiben 21 übrig. Mit Ablauf der Kollektivverträge 1932 werden vor allem die Spitzenverdiener zur Gagenreduktion gedrängt oder sie scheiden aus. Der ständige Wechsel im Ensemble trägt nicht zur Verbesserung der Qualität bei.⁶⁹

3.5.2 Der Spielplan unter der Direktion Rolf Jahn

Der Spielplan wird von leichten Komödien und Lustspielen mit Musik dominiert, die schon durch die Titel Ähnlichkeiten zum heiteren Film erkennen lassen. „Geld ist nicht alles“, „Broadway-Zauber“, „Viel Liebe – wenig Geld“ oder „Liebe – nicht genügend“. Die meisten dieser Stücke spielen in Wien und der letzte Rest an Wiener Volkstheater-Tradition wird versucht durch den Schauplatz des „Heurigen“ als typischem Ort der Wiener Gemütlichkeit zu vermitteln. Das gilt ebenso für die Lustspiele mit Musik, mit diesem Genre feiert Ralph Benatzky große Erfolge am Volkstheater. Die beiden erfolgreichsten Produktionen des Jahres 1934 sind „Das kleine Café“ mit 102 Vorstellungen und „Bezauberndes Fräulein“ mit 97 Aufführungen.

⁶⁷ Gerhard Scheidt, 1932 – 1938 Direktion Rolf Jahn. Happy-End und Untergang. Das Volkstheater zwischen Krise und Faschismus. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 88-101, Seite 88

⁶⁸ Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 276f

⁶⁹ Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 278f

Es werden zeitgenössische Dramen von Autoren, die heute kaum mehr bekannt sind, wie František Langer oder Rose Meller, aufgeführt. Gerhart Hauptmann ist quasi schon auf dem Sprung vom modernen Dramatiker zum Klassiker. Zu seinem 70. Geburtstag 1932 wird eine Festvorstellung von „Vor Sonnenuntergang“ zur Aufführung gebracht, bei der Emil Jannings als Gast wieder ein Abendhonorar von 3.000 Schilling in Gold kassiert. Fünf Jahre später, zu Hauptmanns 75. Geburtstag, stehen „Die Ratten“ auf dem Programm. Der Dichter ist bei beiden Anlässen im Volkstheater zu Gast.

Die wenigen Klassiker, die gespielt werden, erleben selten mehr als vier Vorstellungen, darunter fallen nur Shakespeares „Hamlet“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“, Molières „Eingebildeter Kranker“ und – bereits nach dem „Anschluss“ – „Wilhelm Tell“. Das sind auch die einzigen Stücke, die nicht am Nachmittag gespielt werden.⁷⁰ Bei den fremdsprachigen Stücken überwiegen die englischsprachigen Autoren: G. B. Shaw, John Galsworthy, Oscar Wilde und Eugene O'Neill.

Noch immer völlig bedeutungslos bei der Spielplangestaltung sind Nestroy und Raimund, auch Anzengruber verliert sukzessive an Publikumsgunst. Anzengrubers „Das vierte Gebot“, Nestroys „Talisman“ sowie Raimunds „Alpenkönig“ und „Verschwender“ werden am Nachmittag – teilweise für das Theater der Jugend – gespielt und erreichen zwei bis fünf Aufführungen. Nur „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“ und „Lumpazivagabundus“ sind etwas erfolgreicher. Sie erreichen sechs bzw. acht Abendvorstellungen.

3.5.3 Der Einfluss des Austrofaschismus auf das Deutsche Volkstheater

Nach dem Scheitern der Demokratie in Österreich im März 1933 werden sukzessive alle Institutionen, die nicht der christlichsozialen Partei nahe stehen, verboten. Für das Volkstheater bedeutet das, dass es seinen wichtigsten Kartenabnehmer, die Sozialistische Kunststelle, verliert. Diese wird durch die Österreichische Kunststelle ersetzt, die neben dem Dachverband der kulturellen Organisationen der Vaterlän-

⁷⁰ Scheidt, 1932 - 1938, Seite 89f

dischen Front, „Neues Leben“, willfährigen Theaterdirektoren gerne große Kartenkontingente abnimmt, um damit deren wirtschaftliches Überleben zu sichern. Die Beeinflussung der privat geführten Theater durch das austrofaschistische System erfolgt also nur indirekt. Als Zugeständnis an die neuen Machthaber bringt Rolf Jahn Ende 1934 das Stück „Lueger, der große Österreicher“ von Hans Naderer zur Aufführung. Die Aufführungsserie wird durch die Kunststelle gefördert, indem sie eine große Werbekampagne lanciert und Karten zu ermäßigten Preisen anbietet. Durch diese Maßnahmen wird das von „*vaterländisch-christlichem Geiste*“ erfüllte Stück 54 Mal aufgeführt, obwohl es mit großem Aufwand verbunden ist, denn es sind 76 Rollen zu besetzen. Lueger wird als der einzige wirkliche Fürsprecher der kleinen Leute dargestellt, was die Daseinsberechtigung einer politischen Linken - die zu diesem Zeitpunkt ohnehin bereits gewaltsam eliminiert worden ist - obsolet macht. Das liberale Großbürgertum, vor allem jüdischer Prägung, wird als klassisches Feindbild präsentiert, diese Haltung wird in Wien schon zu Luegers Zeiten „gepflegt“, wovon zum Beispiel der versteckte „Arierparagraph“ zeugt, den Adam Müller-Guttenbrunn als erster Direktor des Kaiserjubiläums-Stadttheaters (Volksoper) für seine engsten Mitarbeiter einführt.⁷¹

Einige andere Stücke, die am Volkstheater aufgeführt werden, wie „Kaiser Franz Joseph I. von Österreich“, versuchen den Mythos des Kaiserhauses wieder in Erinnerung zu rufen. Auch darin versucht das autoritäre Regime sich zu legitimieren und vom Nationalsozialismus abzugrenzen, indem die „große österreichische Vergangenheit“ beschworen wird.

Abgesehen von diesen Ausnahmen ändert sich nichts am Spielplan des Volkstheaters, denn der Spielbetrieb ist auf die Einnahmen angewiesen und diese erhält man nur durch leichte Unterhaltungsstücke und nicht durch die Aufführung von ideologischen Dramen. Um den Kartenverkauf anzukurbeln, senkt der Direktor die Kartenpreise im März 1934 um 25 Prozent. Diese Maßnahme stellt sich als sehr erfolgreich heraus.⁷² Selbst in den letzten Monaten von Jahns Direktion nach dem „Anschluss“ 1938 gibt es keine Spielplanänderungen. Zu Ehren von Hitlers Geburtstag

⁷¹ Hüttner, Theater als Austragungsort, Seite 11

⁷² Fontana, Chronik der Jahre 1889-1944, Seite XIV

wird „Wilhelm Tell“ aufgeführt. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass gerade dieses Stück einige Jahre später von den Nationalsozialisten verboten wird.⁷³

3.5.4 Die letzten Monate der Direktion Jahn

Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wird Rolf Jahn nicht sofort abgelöst. Er wittert eine Chance, am Volkstheater bleiben zu können, in das er einen Großteil seines Privatvermögens gesteckt hat. Deshalb entlässt er sofort nach dem „Anschluss“ in vorseilendem Gehorsam alle jüdischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. 1933 hat er allerdings davon profitiert, dass prominente jüdische Bühnenschaffende aus Deutschland emigriert sind und in Wien vorerst Zuflucht gefunden haben. Um sich vor den neuen Machthabern zu rechtfertigen, behauptet er von einer jüdischen Kulturlobby dazu gezwungen worden zu sein. Knapp vor dem „Anschluss“ nimmt Jahn Kontakt mit dem deutschen Botschafter auf, um sich als Erfüllungsgehilfe anzubieten. In der Folge ist er an der Auflösung des Vereins „Deutsches Volkstheater“ und der Übernahme des Theaters durch die NS-Organisation „Kraft durch Freude“ beteiligt.⁷⁴

⁷³ Scheidt, 1932 - 1938, Seite 93

⁷⁴ Evelyn Schreiner, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien unter spezieller Berücksichtigung der Theaterszene. (Dissertation, Wien 1980) Seite 161

4 DAS DEUTSCHE VOLKSTHEATER IM NATIONALSOZIALISMUS

4.1 Die Auflösung des Vereins „Deutsches Volkstheater“ und die Umwandlung in eine „Kraft durch Freude“-Spielstätte

Die nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ („KdF“) ist eine Sonderdienststelle der „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF). Die DAF ist die Berufsorganisation, die der NS-Staat nach der Auflösung der Gewerkschaften gründet. Die Mitgliedschaft ist formalrechtlich freiwillig, es herrscht de facto allerdings starker Beitrittszwang.⁷⁵ Die Aufgaben der „KdF“ sind die Organisation von kostengünstigen Reisen, Wanderungen oder kulturellen Veranstaltungen aller Art. In Summe betrachtet sind es Freizeitvergnügungen, die der arbeitenden Bevölkerung das Gefühl vermitteln sollen, dass sich ihr Lebensstandard verbessere und sie mehr Anerkennung in der Gesellschaft finde. Dieser scheinbare soziale Aufstieg soll die reale Situation verschleiern, die sich kaum verbessert und sogar immer schlechter wird, je länger der Krieg dauert. Außerdem sollen diese Vergünstigungen die Arbeitsleistung der Arbeiter und Angestellten steigern, sie politisch überwachen und das Gemeinschaftsgefühl stärken.

Das Ziel der „KdF“ in theaterpolitischer Hinsicht ist es, möglichst viele Menschen mit preisgünstigen „Theaterringen“ (= Abonnements) so oft wie möglich für einen Theaterbesuch zu gewinnen. Bis zur Übernahme des Deutschen Volkstheaters tritt die „KdF“ nur als Kartenvermittlungsstelle auf. Der Mann, dem sie dieses neue Betätigungsfeld zu verdanken hat, ist der *„Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“*⁷⁶ Josef Bürckel. Er nimmt sich einige Freiheiten heraus, was die neuen Betreiber der wichtigen Bühnen Wiens betrifft, die er sehr willkürlich besetzt. Die „KdF“-Organisation erhält neben dem Volkstheater auch das Raimundtheater, in dem ausschließlich Operetten aufgeführt werden. Die Volksoper wird von der Gemeinde Wien geführt, auch Staatsoper und Burgtheater entzieht er geschickt dem Einfluss von

⁷⁵ dtv-Lexikon, Band 4 (Mannheim/München 1995) Seite 90

⁷⁶ Evelyn Schreiner, Das Deutsche Volkstheater wird „Kraft durch Freude“-Theater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 114-115, Seite 114

Propagandaminister Joseph Goebbels. Im Sinne der Nivellierungspolitik des NS-Staates hätte die Reichstheaterkammer die Leitung übernehmen müssen.⁷⁷

Der Präsident des Vereins „Deutsches Volkstheater“ Alexander Toldt wird von den Nazis zum kommissarischen Leiter ernannt und angewiesen den Verein zu „arisieren“. Von den Mitgliedern des Ausschusses werden vier von dreizehn aus dem Gremium ausgeschlossen und ihrer Anteilscheine beraubt. Toldt muss die Bilanz des Vereins bis 31. März 1938 und den Jahresabschluss des Theaterbetriebs bis 31. Dezember 1937 vorlegen. Das Vermögen des Vereins wird mit 502.064 Reichsmark beziffert. Davon müssen 60.000 Reichsmark als „Aufbauumlage“ – diese Summe landet direkt in der Parteikasse – und 9.000 Reichsmark Verwaltungsgebühr bezahlt werden. Der Verein wird am 9. Juli 1938 aufgelöst und am 10. August im Vereinsbüro gelöscht. Das verbliebene Vermögen wird der DAF einverleibt.⁷⁸

Das Budget für die „KdF“-Theater beträgt jeweils 400.000 Reichsmark von der DAF und vom Propaganda- und Erziehungsministerium. Ein eventueller Abgang muss von der DAF, Gau Wien, beglichen werden. Neben dem Raimundtheater, das ausschließlich Operette auf dem Spielplan hat, soll der Schwerpunkt im Volkstheater die deutsche Dramatik sein.

4.2 Die bauliche Sanierung des Volkstheaters 1938

Das neue Regime will auch ein äußeres Zeichen setzen, dass eine neue, „bessere“ Zeit angebrochen sei: Die Gebäude des Raimundtheaters, der Volksoper und des Volkstheaters werden einer Sanierung unterzogen. Vorab wird der Zustand der Gebäude propagandawirksam als besonders erbarmungswürdig dargestellt, was - jedenfalls beim Volkstheater - nicht der Realität entspricht. Der Helmer und Fellner-Bau von 1889 wird seines reichen gründerzeitlichen Schmuckes größtenteils beraubt. Die Plastiken am Dach der Vorderfront werden entfernt, figürliche Stuckplastiken im Inneren werden abgetragen, das Deckengemälde und

⁷⁷ Schreiner, Das Deutsche Volkstheater wird „Kraft durch Freude“-Theater, Seite 114

⁷⁸ Schreiner, Das Deutsche Volkstheater wird „Kraft durch Freude“-Theater, Seite 114f

die Vergoldungen übermalt. Es gibt eine neue Bestuhlung und kein Stehparterre mehr. Die Seitenwände der Logen werden entfernt und aus einer rechten Seitenloge auch zwei Säulen. Es ist offenbar der Besuch einer Vorstellung von Adolf Hitler und seiner Entourage im Volkstheater geplant und auf diese Weise sollen in der Loge alle Platz finden. Zu diesem Zweck wird auch ein „Führerzimmer“ als Empfangsraum eingerichtet, um das es gerade in letzter Zeit einige Diskussionen gab. Der Besuch Adolf Hitlers findet allerdings nie statt.⁷⁹ In der Festschrift, die anlässlich der Generalsanierung des Gebäudes 1980/81 erscheint, gehen die zuständigen Konservatoren des Bundesdenkmalamtes auf das „Führerzimmer“ ein und erklären es für erhaltungswürdig, weil „beispielhafte Interieurs aus dieser Zeit kaum noch vorhanden sind“ und es „auch als Dokument einer inzwischen historisch gewordenen Existenzphase des Volkstheaters“ anzusehen ist.⁸⁰

4.3 Die Direktion Walter Bruno Iltz: 1938 – 1944

4.3.1 Walter Bruno Iltz

Die KdF-Organisation akzeptiert für ihr Theater nur einen Direktor aus dem „Altreich“. Sie findet ihn schließlich in dem aus dem Rheinland stammenden Walter Bruno Iltz. Dieser ist zuvor in Gera und Düsseldorf auf dem Theater beschäftigt gewesen. Er kommt mit dem Ruf nach Wien, dass seine Regiekünste weniger hervorragend seien als seine Fähigkeit, ein Theater zu leiten.⁸¹ Er besitzt das Talent und durch zusätzliche Mittel auch die Möglichkeit, zum bestehenden Ensemble gute, junge Kräfte zu finden und zu engagieren wie zum Beispiel Inge Konradi, Judith Holzmeister, O.W. Fischer, Curd Jürgens und Gert Fröbe. In der Publikation von Dietrich Hübsch aus den späten sechziger Jahren wird von den Schwierigkeiten des Ensembles berichtet, das sich zum größeren Teil aus

⁷⁹ Schreiner, Das Deutsche Volkstheater wird „Kraft durch Freude“-Theater, Seite 115

⁸⁰ Pötschner, Höhle, Das Volkstheater und seine Restaurierung 1980/81, Seite 23

⁸¹ Evelyn Schreiner, 1938 - 1944 Direktion W.B. Iltz. Zwischen Linientreue und stillem Protest. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 116-137, Seite 116

jungen und unerfahrenen Kräften zusammensetzt und sich nicht in ruhiger Kontinuität entwickeln kann, sondern sich nach Schwierigkeiten und auch Misserfolgen zusammenraufen muss.⁸² Er erwähnt allerdings mit keinem Wort den Grund für diesen Kontinuitätsbruch, die Vertreibung der jüdischen Schauspielerinnen und Schauspieler aus dem Volkstheater.

Iltz bestimmt, welchen Regisseuren welche Stücke „zugemutet“ werden können. Tendenzstücke zum Beispiel werden vor allem von ihm selbst und Oberspielleiter Siedel inszeniert, als ab 1942 Günther Haenel am Haus tätig ist, werden ihm die „*literarisch hochwertigen Stücke*“⁸³ überantwortet. Je länger Haenel am Haus tätig ist, desto öfter finden sich in Ausstattungen und Inszenierungen Details, die als regimekritisch eingestuft werden können. Bei den Bühnenbildnern ist kriegsbedingt ab 1942 nur mehr Gustav Manker fix am Volkstheater tätig.

Direktor Iltz lehnt das Denunziantentum innerhalb des Ensembles ab und respektiert die interne Gruppenbildung von Schauspielern, die sich menschlich, aber wohl auch politisch nahe stehen. Er nimmt sogar bei der Besetzung von Stücken darauf Rücksicht, dass die Gruppen dabei unter sich bleiben. Die Bandbreite der Mitglieder des Hauses reicht von Robert Valberg, der bis 1940 am Volkstheater engagiert ist und 1938 als kommissarischer Leiter des Theaters in der Josefstadt mitverantwortlich für die schweren Misshandlungen von Rudolf Beer durch die SA⁸⁴ ist, bis hin zu Dorothea Neff, die ihre jüdische Freundin Lilli Wolff in ihrer Wohnung vier Jahre lang versteckt hält.⁸⁵ Die schönfärberische Charakterisierung Iltz' von Dietrich Hübsch, in der er als „guter Deutscher“ mit Verständnis für die Eigenheiten Wiens dargestellt wird, gipfelt in Hübschs Beschreibung der Spielplangestaltung: „[Iltz] *verstand es nahezu sieben Jahre lang, mit wenigen nicht zu verhindernden Ausnahmen, einen Spielplan zu gestalten, der an die Tradition seiner Vorgänger anzuschließen versuchte und gleichzeitig die neuen ‚Großen Herren‘ nicht zum bössartigen*

⁸² Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 284

⁸³ Schreiner, 1938 - 1944, Seite 136

⁸⁴ Zeitzeugen. Rudolf Beer an Harry Fuss „Ich bin gesund. Dein Rudolf“ In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) Seite 103

⁸⁵ Schreiner, 1938 - 1944, Seite 136

*Widerstand reizte.*⁸⁶ Diese Einschätzung kann aus heutiger Perspektive nur als falsch bezeichnet werden.

4.3.2 Der Spielplan unter der Direktion Walter Bruno Iltz

Alle Theaterdirektoren des Dritten Reichs müssen bei der Spielplanerstellung nicht nur die Vorgaben der „Reichsdramaturgie“, einer Abteilung im Propagandaministerium, erfüllen, sondern auch die fertigen Spielpläne zur Genehmigung einschicken. Direktor Iltz erweist sich in dieser Hinsicht als Musterschüler, der diese Vorschriften peinlich genau einhält. Erst in den letzten Kriegsjahren kommt in der Umsetzung einiger Aufführungen versteckter Widerstand zum Vorschein. Die Reichsdramaturgie informiert die Direktoren darüber, welche Stücke gespielt werden dürfen bzw. welche sie besonders gerne auf dem Spielplan sehen würde. Je länger der Krieg dauert, umso umfangreicher wird die Verbotsliste, sie umfasst Stücke von Autoren jüdischer Herkunft oder feindlicher Staatsbürgerschaft, Expressionisten bzw. politisch Andersdenkenden. Außerdem sollen die Stücke keinesfalls folgende Themen zum Inhalt haben: Militär, Gewalt, revolutionäres Gedankengut, Hunger, Epidemien, Attentate. Komödien sind in hohem Maße erwünscht, allerdings nur, wenn sie den Staat und dessen autoritäre Strukturen nicht lächerlich machen.⁸⁷

Iltz' Spielplan für seine erste Saison 1938/39 entspricht vollkommen den Intentionen der Machthaber. Er umfasst drei Klassiker, vier Tendenzstücke, sieben Stücke aktueller deutscher Dramatik, vor allem Komödien, fünf ältere Stücke und zwei von ausländischen Autoren. Darunter sind insgesamt sechs Ur- oder Erstaufführungen, das macht deutlich, dass der Direktor sich durchaus regimekonform verhält und es nicht wagt, die neuen nationalsozialistischen Autoren zu vernachlässigen. Nach der klassischen Eröffnung des neuen „KdF-Theaters“ mit den „Räubern“, auf die der „Jux“ folgt, werden Tendenzstücke gespielt wie „Die Fahne“ von Otto Emmerich Groh (Dramaturg am Volkstheater) und „Der Hochverräter“ von Curt Langenbeck. Drei zeitgenössische Stücke, meist seichte Komödien, die aber gerade deshalb Erfolge feiern können, folgen. Die

⁸⁶ Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 283

⁸⁷ Schreiner, 1938 – 1944, Seite 117

klassischen Volksstücke von Anzengruber, Bahr, Schönherr erleben eine Renaissance, weil sie von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke vereinnahmt werden können. Denn die Botschaften, die sie transportieren, können leicht in eine den Nationalsozialisten genehme Richtung interpretiert werden, so zum Beispiel die „*Verbundenheit mit der Scholle*“⁸⁸ und patriotisches Pathos, moralisierende Schuld und Sühne-Konstrukte wie etwa Ehekonflikte, bei denen sich entweder ein Partner für das Wohl des anderen opfert oder der Ehebrecher bzw. die Ehebrecherin vom Schicksal bestraft wird, oder die Verführung eines Mädchens vom Lande in der sündigen Stadt. Die beiden Stücke ausländischer Autoren waren „Der Sommernachtstraum“ von Shakespeare, der für die Nationalsozialisten in der Schlegel’schen Übersetzung als „deutsches“ Stück gilt, und „Scampolo“ des Italieners Dino Niccodemi.

In die Spielzeit 1939/40 fällt das fünfzigjährige Bestehen des Volkstheaters, das Iltz mit „König Ottokars Glück und Ende“ von Grillparzer feiert. Dieser wird von den Nazis ausschließlich als deutscher und keinesfalls als österreichischer Dichter gesehen und entsprechend instrumentalisiert. Aus heutiger Sicht ist es verwunderlich, dass dieses Stück genehmigt wird, da die Ansprache von Ottokar von Horneck eindeutige Hinweise auf Österreich und Unterschiede zwischen österreichischer und deutscher Mentalität enthält, die vom Publikum auch mit gezieltem Beifall honoriert werden. Deshalb wird das Stück offenbar in der darauffolgenden Spielzeit nicht mehr wiederaufgenommen, sondern „Weh dem, der lügt!“ für die so genannte „Grillparzerwoche“ neu inszeniert.

Von den zeitgenössischen leichten Komödien werden vom Publikum diejenigen, die in Preußen angesiedelt sind, abgelehnt, jedoch alle, die in Wien oder Österreich spielen, besonders gern besucht. Als Beispiel sei „Das kleine Bezirksgericht“ von Otto Bielen, das es auf 127 Vorstellungen bringt, genannt. Parallel zu den „österreichischen Komödien“ verlangt das Publikum auch nach Stücken, die die große Vergangenheit Österreichs in der Habsburgermonarchie heraufbeschwören. Diese Abspaltung von der offiziellen Kulturpolitik des Reichs wird von Baldur von Schirach durchaus

⁸⁸ Schreiner, 1938 - 1944, Seite 117

unterstützt, der hofft, dass die politische Linientreue der Wiener durch diese Zugeständnisse im kulturellen Bereich leichter zu erreichen ist.

Pro Spielzeit müssen ein bis zwei Tendenzstücke gespielt werden. Direktor Iltz wendet zwei unterschiedliche Strategien an, um diese "Pflichtübungen" dem Publikum schmackhaft zu machen bzw. eine sinkende Auslastung des Theaters in Grenzen zu halten. Entweder er wählt ein unpolitisches Stück eines Autors, der dem Bereich der NS-Autoren zuzurechnen ist, oder er setzt bewusst ein bis zwei hundertprozentige Tendenzstücke auf den Spielplan, aber sonst nur literarisch hochwertige Stücke, die bei den Nationalsozialisten allerdings umstritten sind. Auf diese Weise wird der Spielplan von Bruno Iltz in den letzten beiden Saisonen nicht nur mutiger, sondern in Summe auch qualitativ hochwertiger. Zwei Inszenierungen von Günther Haenel, Shaws „Heilige Johanna“ und besonders Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs“ im Jahre 1944, lassen angeblich eine subtile Form des Widerstands erkennen.

Bei Evelyn Schreiner findet sich jedenfalls eine bemerkenswerte Schilderung dieser Aufführung: Die Protagonisten des Stücks, Eduard und sein Diener Florian, erreichen im Ballon das „Land der Wahrheit“, das von Veritatus beherrscht wird. Die beiden sollen ein Mädchen finden, das noch nie gelogen hat. Angeblich lügen die Bewohner des „Landes der Wahrheit“ niemals. Bei Günther Haenel und seinem Bühnenbildner Gustav Manker erscheint das Land der Wahrheit wie eine übersteigerte „Endversion des nationalsozialistische Paradieses“. Das Bühnenbild erinnert an die neoklassizistische protzige NS-Architektur, eine Frauenfigur „à la Breker“ hält eine Sonne mit Gesicht in ihrer Hand. Dieses Zeichen erinnert an das KdF-Symbol. Die Skulptur des Reichsadlers wendet dem Publikum die Rückseite zu, d.h. er zeigt diesem die kalte Schulter.⁸⁹ Die Mädchen im „Land der Wahrheit“ sind wie BDM-Mädchen gekleidet, die Männer in einer Mischung aus Uniformen von HJ und anderen NS-Einheiten. Der Darsteller des Veritatus, Karl Kalwoda, legt seine Interpretation als eine Parodie von Adolf Hitler an. Seine Tochter Modestina wird von der Tochter des Wiener NS-Bürgermeisters Hanns Blaschke dargestellt. Szenenapplaus gibt es nicht nur nach der Szene von Kalwoda, sondern auch am

⁸⁹ Schreiner, 1938 - 1944, Seite 134

Ende der Szene, wenn die Protagonisten im Ballon weiterfahren und „*Die Zukunft liegt in der Luft!*“⁹⁰ ins Publikum rufen, was sofort mit Applaus quittiert wird. Diese Beobachtungen stammen größtenteils aus Interviews mit Günther Haenel aus den 1980er Jahren und man fragt sich dabei, ob bei diesen Einschätzungen nicht etwas im Rückblick konstruiert wurde, das damals nicht so erlebt wurde.

Der „Kunsthochbetrachter“ des *Völkischen Beobachters* hat offensichtlich nichts dergleichen wahrgenommen, jedenfalls deutet in seiner Kritik nichts darauf hin. Das Bühnenbild wird wie folgt beschrieben: „*Die Aufführung des Deutschen Volkstheaters zeigt ja gleichfalls wie sich dichterisches Gut wandelt: hierbei meine ich den Maschienenzauber [sic!] der Barockzeit, der in den Bühnenbildern G. v. Mankers mit modernen Stilelementen völlig zusammenfloß.*“⁹¹ Karl Kalwoda als Veritatus wird als „grotesker Beherrscher der Wahrheitsinsel“ bezeichnet.

„Der Diamant des Geisterkönigs“, das Tendenzstück „Gudruns Tod“ und „Kapellmeister seiner Durchlaucht“ von Curt von Lessen, der am Volkstheater beschäftigt ist, sind die letzten Premieren im Frühjahr 1944, bevor die Theatersperre mit 1. September 1944 in Kraft tritt.⁹²

⁹⁰ Gesprächsprotokoll Günther Haenel. Zit. nach: Schreiner, 1938 - 1944, Seite 135

⁹¹ Otto Horny, Deutsches Volkstheater „Der Diamant des Geisterkönigs“. *Völkischer Beobachter*. Wiener Ausgabe. Nr. 116 vom 25. April 1944, Seite 4

⁹² Schreiner, 1938 - 1944, Seite 135

5 DAS VOLKSTHEATER IN DEN ERSTEN JAHREN NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

5.1 Die ersten Wochen nach der Befreiung Wiens

Fast genau einen Monat nach der Befreiung Wiens durch die sowjetische Armee findet die erste Vorstellung im Volkstheater statt. Das Gebäude ist durch Bomben beschädigt worden. Die vordere Kuppel ist eingestürzt, ebenso ein Teil der Fassade, wodurch das Foyer in Mitleidenschaft gezogen wurde. Allerdings sind sowohl der Zuschauerraum als auch das Bühnenhaus unversehrt, was eine baldige Wiederaufnahme des Spielbetriebs ermöglicht, nachdem Mitglieder des künstlerischen und des technischen Personals in Selbstorganisation notwendige Aufräumungs- und Sanierungsmaßnahmen durchgeführt haben. Man ist nicht nur aus ökonomischen Gründen daran interessiert, wieder zu spielen, sondern viele Mitglieder des Volkstheaters befürchten, dass das heimatlos gewordene Burgtheaterensemble das Haus für sich beanspruchen könnte. Auch die sowjetische Armeeführung möchte, dass sich das Alltagsleben in Wien so schnell wie möglich wieder „normalisiert“. Daher gibt es bei der Erteilung der Spielerlaubnis keinerlei Probleme.⁹³ Nach etwa einem Monat, in dem das Ensemble den Theaterbetrieb selbstständig organisiert hat, wird Rudolf Jahn mit der Leitung des Volkstheaters betraut. Seine Konzession erhält er vom kommunistischen Wiener Stadtrat für Kultur und Volksbildung, Viktor Matejka. Da die Eigentumsverhältnisse völlig unklar sind, wird seine Konzession auf ein Monat befristet. Die ersten Aufführungen sind Stücke, meist Lustspiele, die noch vor der Theatersperre Premiere hatten und deren Ausstattung nicht zerstört worden ist. Die Vorstellungen beginnen um 15 Uhr, später gegen 17.30 Uhr bzw. 18 Uhr, weil es weder Straßenbeleuchtung noch öffentliche Verkehrsmittel gibt, sie sind trotzdem alle ausverkauft. Die ersten Premieren sind „Des Meeres und der Liebe Wellen“ von Grillparzer

⁹³ Andrea Huemer, Wiedereröffnung des deutschen Volkstheaters. Kurzdirektion Rolf Jahn. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 154-155, Seite 154

und „Die letzte Nacht“, der Epilog aus Karl Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“.

Rudolf Jahns' zweite Direktionszeit wird jäh beendet, als von ihm verfasste Zeitungsartikel aus dem Jahr 1938 auftauchen, die eindeutig NS-systemkonforme und antisemitische Inhalte haben. Jahn beteuert, die Artikel seien nicht von ihm verfasst und er habe einer Veröffentlichung nur zugestimmt, um das Personal des Volkstheaters zu schützen. Er wird allerdings nur vom US-amerikanischen Kulturoffizier Henry C. Alter unterstützt, wohingegen sein Konkurrent Günther Haenel Stadtrat Viktor Matejka, Staatssekretär Ernst Fischer und den leitenden US-amerikanischen Kulturoffizier Pasetti zu seinen Befürwortern zählen kann. Auch der sowjetische Leiter der politischen Abteilung in der Stadtkommandantur votiert für Haenel, somit wird diesem per 1. Juli 1945 die Konzession für die Führung des Volkstheaters übertragen.⁹⁴

5.2 Die Direktion Günther Haenel: 1945 – 1948

Der Dresdner Günther Haenel beginnt seine Laufbahn am Theater als Schauspieler an deutschen Bühnen. Rasch wechselt er ins Regiefach und nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland beschließt er nur noch als Regisseur zu arbeiten, denn als Schauspieler sei man „den Anordnungen der Regisseure hilflos ausgeliefert“.⁹⁵ Seiner inneren Überzeugung nach hat nur die KPD versucht sich dem Faschismus entgegenzustellen. Seine antifaschistische Haltung trägt ihm beinahe ein Berufsverbot ein, das offenbar nur dadurch verhindert wird, dass Haenel im Ersten Weltkrieg das Eiserne Verdienstkreuz 1. und 2. Klasse erhalten hat. Er kommt 1939 nach Wien und arbeitet zunächst auf Einladung von Heinz Hilpert am Theater in der Josefstadt. Ab 1941 ist er am Deutschen Volkstheater tätig (siehe Kapitel: „Der Spielplan unter der

⁹⁴ Andrea Huemer, Wiedereröffnung des deutschen Volkstheaters. Kurzdirektion Rolf Jahn. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 154-155, Seite 154f

⁹⁵ Andrea Huemer, 1945-1948 Direktion Günther Haenel. Engagiertes, zeitgemäßes und unbequemes Theater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 156-173, Seite 156

Direktion Walter Bruno Iltz“). Günther Haenel versucht als Direktor des Volkstheaters (nach Kriegsende wird der Zusatz „deutsch“ gestrichen) mittels eines so genannten „*Direktionsrates*“⁹⁶ Ensemblemitglieder in Entscheidungen auf Führungsebene einzubinden. Er beschäftigt auch Regisseure, die aus dem Exil zurückgekehrt sind, wie Walter Firner und Wolfgang Heinz. Es ist in den ersten Nachkriegsjahren extrem schwierig, die notwendigen Materialien für die Theaterausstattung zu bekommen, die Phantasie der Werkstätten ist daher besonders gefordert. Das Gebäude des Volkstheaters wird notdürftig mit Hilfe des Volkstheaterpersonals in Stand gesetzt, die gleichmäßige Versorgung mit Strom bleibt für längere Zeit eines der größten Probleme, bei Ausfällen behilft man sich mit zwei Scheinwerfern, die über die Hausanlage betrieben werden.⁹⁷

Dennoch begnügt sich Günther Haenel nicht damit, die materiellen Schäden zu beheben. In einem Aufsatz setzt er sich mit der Verantwortung von Kunst und Künstlern in der Zeit nach dem Nationalsozialismus auseinander, nachdem diese in der Zeit davor schon größtenteils versagt haben. Haenel versucht in seinem Spielplan die Hauptgedanken seiner Position zum Theater und zu den Theaterschaffenden zu realisieren. Für ihn ist wichtig, dass Theater den „*Weg der Intuition*“ geht im Gegensatz zur analysierenden Wissenschaft.⁹⁸

Der Spielplan soll - wie in der Vorkriegszeit - Klassiker, Volksstücke, Gesellschaftskomödien und gehobene Unterhaltungsstücke beinhalten. Dazu kommt ein großes Nachholbedürfnis an ausländischen Stücken, die während der Nazi-Zeit nicht gespielt werden durften. Allerdings sind die Verlage dieser Stücke mit den Lizenzen sehr restriktiv, denn sie möchten in harter Währung bezahlt werden und der Schilling hat diese Probe noch nicht hundertprozentig bestanden. Somit bleiben nur die wenigen Stücke, die die Kulturoffiziere der Besatzungsmächte mitgebracht haben. Eines davon, das Volksstück „Haben“ des Ungarn Julius Hay, wird zum Erfolg. In einer Vorstellung kommt es zum Skandal, als Schüler des Piaristengymnasiums lautstark ihr Missfallen darüber äußern, dass auf der Bühne

⁹⁶ Huemer, 1945 - 1948, Seite 156

⁹⁷ Rückblick auf die Saison 1945/46 [gezeichnet G.H.] In: Press-Kollektiv, Ein Jahr Wiener Theater MCMXLV – MCMXLVI (Wien o.J.) Seite 38

⁹⁸ Huemer, 1945 - 1948, Seite 157

eine Madonnenstatue als Aufbewahrungsort für Gift verwendet wird. Die Unruhe im Publikum und die daraus entstehende Vorstellungsunterbrechung werden von Viktor Matejka und Ensemblemitgliedern beendet.

Günther Haenel kann nun dem Publikum alles an ausländischer Theaterliteratur bieten, was diesem während der faschistischen Systeme ganz oder sukzessive vorenthalten wurde. Auf Grund seines Schwerpunktes auf russischen Stücken wird ihm von einigen Gegnern „*einseitige Propaganda* [...] [eines] *Handlanger[s] der sowjetischen Besatzer*“⁹⁹ vorgeworfen. Die Stücke, die er zur Aufführung bringt, sind aber samt und sonders keine sowjetischen Tendenzstücke, sondern vor allem Komödien, die bis heute immer wieder auf den Theaterbühnen gespielt werden. Außerdem werden genauso zeitgenössische britische (von John Osborne, J. B. Priestley), amerikanische (von Lillian Hellman, Eugene O'Neill) und französische Stücke (von Jean Anouilh) zur Aufführung gebracht.

Den Aufführungen von klassischen Werken von Goethe, Schiller oder Grillparzer ist kein Publikumserfolg beschieden. Eine richtungsweisende Neuentwicklung gelingt Direktor Haenel bei der Interpretation von Raimund- und Nestroy-Stücken. Zusammen mit Gustav Manker, der zunächst für die Ausstattung der Stücke verantwortlich ist, legt Haenel den Grundstein für eine Tradition des Wiener Volksstückes, die noch Jahrzehnte nach Beendigung seiner Direktion Gültigkeit am Wiener Volkstheater hat. Gustav Manker, der schon bald seine ersten Nestroy-Regiearbeiten übernimmt, ist der erfolgreiche Erbe und Weiterentwickler dieser Tradition, die erst mit dem Ende seiner eigenen Direktionszeit 1979 aufhört.

Es werden aber auch einige österreichische Autoren des 20. Jahrhunderts gespielt wie Anton Wildgans, Karl Kraus, Ferdinand Bruckner, Piero Rismondo, Fritz Hochwälder, Hans Müller-Einingen oder Arthur Schnitzler. Diese Stücke müssen den Alliierten zur Überprüfung vorgelegt werden und manche werden von ihnen verboten. Das und die mangelnde Qualität vieler Stücke machen die Auswahl schwierig.

Da Günther Haenel als Pächter mit seinem eigenen Vermögen für die Finanzen des Theaters haftet und keine Subventionen von Behördenstellen erhält, muss er versuchen mit Stücken, die sich – hoffentlich – als

⁹⁹ Huemer, 1945 - 1948, Seite 158

Kassenmagneten herausstellen, das für den Betrieb notwendige Geld zu verdienen. Diese Stücke sind meistens Lustspiele oder Verwechslungskomödien, auch eine Operette, nämlich „Das weiße Rössl“, befindet sich darunter. Eine weitere sichere Möglichkeit, einen Erfolg zu landen, ist es nach wie vor, einen beliebten Star für die Produktion zu begeistern. Haenel engagiert in der Saison 1946/47 den aus der Emigration zurückgekehrten Curt Goetz, der mit seiner Frau sein erfolgreiches Lustspiel „Das Haus in Montevideo“ 72 Mal im Volkstheater aufführt.

Direktor Haenel bietet einigen Emigranten und Emigrantinnen, die nach Wien zurückgekehrt sind, oder ehemaligen Ensemblemitgliedern, die Arbeitsverbot hatten, Engagements an, entweder für Gastspiele (Albert Bassermann, Adrienne Gessner und Helene Thimig) oder mit fixen Verträgen (Karl Paryla, Emil Stöhr, Theodor Grieg sowie die Regisseure Walter Firner und Wolfgang Heinz). Bemerkenswert ist außerdem, dass die Einnahmen einer Vorstellung von Ibsens „Gespenstern“ mit Albert Bassermann zugunsten der Opfer des Nationalsozialismus gespendet werden.¹⁰⁰

Da die Eigentumsverhältnisse des Theaters 1948 noch immer nicht geklärt sind, Haenel aber seit 1945 Öffentliche Verwalter der Republik Österreich an seiner Seite hat, die sich sukzessive in die Führung des Theaters einzumischen beginnen, ohne mit Haenel eine rechtlich definierte Grundlage wie zum Beispiel einen Pachtvertrag zu besitzen, wird die Situation für den Direktor immer schwieriger. Nicht nur von gewerkschaftlicher, sondern auch von US-amerikanischer Seite wird sein Spielplan als prokommunistisch eingeschätzt. Ebenfalls zu seinen Ungunsten wird die Tatsache ausgelegt, dass er 1945 vom kommunistischen Stadtrat Viktor Matejka seine Konzession erhalten hat, dessen alleinige Ermächtigung dafür immer mehr in Frage gestellt wird. Beim zweiten Ansuchen um Konzessionsverlängerung 1948 erhält Haenel keine Vertragsverlängerung mehr.¹⁰¹

Daraufhin gründet Günther Haenel mit Karl Paryla, Emil Stöhr, Wolfgang Heinz und anderen das „Neue Theater in der Scala“, dem er bis

¹⁰⁰ Huemer, 1945 - 1948, Seite 159

¹⁰¹ Evelyn Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat. (Wien 2001) Seite 34

1952 angehört. Danach ist er als Regisseur an verschiedenen Bühnen in Wien tätig und später bis zu seiner Pensionierung als Schauspieler am Burgtheater.¹⁰²

5.3 Das Volkstheater als „Modelltheaterbetrieb“ des Österreichischen Gewerkschaftsbundes

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges stellt sich die Situation des Deutschen Volkstheaters wie folgt dar: Das Theater, von 1938 bis 1945 Eigentum der DAF, wird gemäß §1 des Verbotsgesetzes als deutsches Eigentum eingestuft und fällt somit an die Republik Österreich. Es werden Öffentliche Verwalter ernannt, die bis zur Neuordnung der Eigentumsverhältnisse die Geschäfte führen sollen. Von Beginn an sind Funktionäre des ÖGB in der öffentlichen Verwaltung des Volkstheaters tätig, wie Johann Böhm (ÖGB-Präsident) oder Josef Zak (ÖGB-Finanzreferent), die beiden anderen Mitglieder sind Franz Latzka aus dem BM für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung und Aurel Wolfram, der Präsident der Bühnengewerkschaft.

Der ÖGB ist der Rechtsnachfolger der DAF und somit befugt deren Vermögenswerte sicherzustellen. Dafür sind *„der Restitutionsfond [sic!] und die Liquidationsstelle des ehemaligen DAF-Eigentums [...] innerhalb des ÖGB eingerichtet worden.“*¹⁰³ Bereits im November 1945 will sich der ehemalige Eigentümer, der Verein Deutsches Volkstheater, wieder konstituieren. Dies wird vom ÖGB, der sein eigenes Interesse an diesem Theater auf keinen Fall aufgeben will, erfolgreich verhindert. Der US-amerikanische Kulturoffizier Henry C. Alter erwähnt diese Vorgänge in einem seiner Berichte über die Wiener Theaterszene.

In den darauffolgenden Jahren arbeitet der ÖGB beharrlich daran, das Volkstheater zu seinem Theater zu machen, ohne aber als Betreiber oder gar als Eigentümer in der Öffentlichkeit aufzuscheinen. So will man offenbar vermeiden, dass das Theater zum „Gewerkschaftstheater“ abgestempelt wird. Aus diesem Grund wird auch ein komplexes juristisches

¹⁰² Huemer, 1945 - 1948, Seite 161

¹⁰³ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 34

Konstrukt geschaffen, mit dem der erforderliche Schein gewahrt bleibt, in der Realität allerdings dem ÖGB jegliche Einflussnahme möglich ist. Diese Bestrebungen stehen im Einklang mit der Neuorientierung des ÖGB in der Zweiten Republik, über den eigentlichen Wirkungskreis hinaus auch im kulturpolitischen Bereich für die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer tätig zu sein und den „elitären“ und „bürgerlichen“ Kulturbetrieb für sie zugänglich zu machen.¹⁰⁴

Der Restitutionsfonds der freien Gewerkschaften gründet durch seine Vertreter Josef Zak, Finanzreferent des ÖGB, Karl Dietrich, einen Mitarbeiter der Arbeiterbank, und Franz Senghofer, Bildungsreferent des ÖGB, am 26. November 1948 die Volkstheater Ges.m.b.H.¹⁰⁵ Diese Eigentümervertreter ernennen sich größtenteils selbst zu Geschäftsführern der Ges.m.b.H., denn im Handelsregisterauszug sind Josef Zak, Karl Dietrich und Paul Barnay als ebensolche eingetragen. In diesem Ersteintrag vom 22. Jänner 1949 wird der Gegenstand des Unternehmens wie folgt beschrieben: *„Die Veranstaltung von Theateraufführungen, Festspielen und sonstigen künstlerischen Aufführungen aller Art in eigenen oder gepachteten Theatern, insbesondere aber im Volkstheater Wien.“* Das Stammkapital wird mit 20.000 Schilling beziffert.¹⁰⁶ Die neu gegründete Gesellschaft kann nun vom Öffentlichen Verwalter des Volkstheaters, der den Eigentümer, die Republik Österreich, vertritt, das Volkstheater pachten und somit sind alle rechtlich notwendigen Schritte zu einem Neustart gesetzt. Wie bereits am Anfang dieses Kapitels erwähnt, ist Josef Zak auch in diesem Gremium vertreten. Diese Konzentration von Positionen bei wenigen Personen und somit Überschneidungen von Interessenssphären lässt den Neugründungsprozess in hohem Maße bedenklich erscheinen, auch wenn de jure keine Angriffsfläche vorhanden ist.

Die zweite Ebene, auf der der ÖGB das Volkstheater beeinflussen will, ist die Anwerbung von Stammpublikum bzw. der gezielte Kartenvertrieb über vom ÖGB dominierte Institutionen. Zu diesem Zweck wird noch 1948 der Verein Volkstheaterfreunde gegründet. Geschäftsführer dieses Ver-

¹⁰⁴ Anton Pelinka, Gewerkschaften im Parteienstaat. Ein Vergleich zwischen dem Deutschen und dem Österreichischen Gewerkschaftsbund. (= Beiträge zur Politischen Wissenschaft Band 37) (Berlin 1980) Seite 167

¹⁰⁵ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 37

¹⁰⁶ Handelsregisterauszug FN 5904 – Handelsgericht Wien

eins sind, wenig überraschend, Josef Zak, Franz Senghofer und Karl Dietrich, sonst gehören vor allem Funktionäre der sozialdemokratischen Fraktion des ÖGB, der Arbeiterbank und der Arbeiterkammer zu den Mitgliedern.¹⁰⁷ Dieser Verein gründet schließlich die „Volkstheatergemeinde“ (siehe dazu nächstes Kapitel). Die Weihnachtsremunerationen aller Mitarbeiter des Volkstheaters, ob auf oder hinter der Bühne wird ebenfalls von den Volkstheaterfreunden bestritten. Zu den weiteren Tätigkeiten gehören Umfragen und Besucherstatistiken und die Beschickung des künstlerischen Beirats des Volkstheaters durch Vorstandsmitglieder des Vereins.

Im Dezember 1952 wird der Verein Deutsches Volkstheater neu gegründet. Die Suche nach ehemaligen Anteilscheinbesitzern gestaltet sich schwierig und die Republik Österreich stellt hohe Forderungen an den Verein. Mit dieser schließt der Verein schließlich einen Vergleich und somit ist er wieder Eigentümer der Liegenschaft und kann das Theater erneut verpachten.¹⁰⁸ Die Volkstheater Ges.m.b.H. muss nun mit dem Verein die notwendigen Verträge abschließen, um Pächterin zu bleiben. Gleichzeitig kauft der Verein Volkstheaterfreunde über ein Treuhandgeschäft alle verfügbaren Anteile von vier Mitgliedern des Vereins Deutsches Volkstheater. Es handelt sich dabei um insgesamt 567 Anteilsscheine, die für eine Gesamtsumme von 900.000 Schilling den Besitzer wechseln (ein Anteilschein ist somit 1.587,30 Schilling wert). Die Besitzer der restlichen 493 Anteilsscheine zu 100 Gulden können nicht mehr ausfindig gemacht werden. Fünfzehn dieser Anteilsscheine werden von Funktionären des ÖGB, der Arbeiterkammer, der Arbeiterbank und des Volkstheaters gekauft. Die restlichen 552 Stück verbleiben beim Verein Volkstheaterfreunde. Der Präsident des Vereins Deutsches Volkstheater kann nun die Verpflichtungen des Vereins gegenüber der Republik Österreich wahrnehmen und die auf Grund des Rückstellungsvergleichs von 1957 geforderten 600.000 Schilling begleichen. Die entsprechenden Zinsen werden dem Verein sechs Jahre später vom Finanzministerium endgültig erlassen.¹⁰⁹ Der ÖGB schafft sich mit dieser Neuregelung der

¹⁰⁷ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 37

¹⁰⁸ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 38

¹⁰⁹ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 38

Besitzverhältnisse im Volkstheater eine Möglichkeit zur sozialdemokratisch kulturpolitischen Einflussnahme, ohne offiziell als Theatereigentümer aufzutreten.

5.4 Die Volkstheatergemeinde

Die Volkstheatergemeinde wird vom Verein Volkstheaterfreunde gegründet und ist das zweite Standbein für das Volkstheater, um den laufenden Spielbetrieb aufrechterhalten zu können. Diese Publikumsorganisation, in deren Hintergrund das Bildungsreferat des ÖGB, vor allem mit ihrem Leiter Franz Senghofer und Fritz Sailer steht, erreicht dies durch intensives Werben um Mitglieder direkt in den Betrieben und die daraus resultierende gesicherte Kartenabnahme für die Vorstellungen des Volkstheaters. Die Betriebsbildungsfunktionäre des Bildungsreferats werden angehalten sich intensiv um die Steigerung der Mitgliederzahlen zu bemühen. Das Ziel von Volkstheatergemeinde und Bildungsreferat sind 20.000 Mitglieder. Das würde bedeuten, dass das Volkstheater unabhängig vom freien Kartenverkauf ist. Franz Senghofer versucht in seiner Funktion als Geschäftsführer der Volkstheatergemeinde im „ÖGB Bildungsfunktionär“ mit folgendem Appell die Funktionäre zur „aktivsten Mitwirkung“ zu motivieren: *„Bildungsfunktionäre! Sorgt mit allem Eifer dafür, dass das Volkstheater völlig zum Haus der Theatergemeinde wird! Strebt mit aller Hingabe danach, dass die künstlerische und kommerzielle Weiterentwicklung des Volkstheaters im Interesse der theaterbesuchenden Arbeiter und Angestellten gesichert erscheint.“*¹¹⁰

Jeder Betriebsbildungsfunktionär erhält eine bestimmte Anzahl an Beitrittserklärungen vom Bildungsreferat. Es wird von ihm erwartet, dass alle - mit Neuanmeldungen versehen - wieder bei ihm abgegeben werden. Denn im Sinne des ÖGB genügt es nicht, dass sich die Leute individuell anmelden und sich die Karten selbst abholen. Sie sollen Anmeldebogen und Geld beim Betriebsbildungsfunktionär abgeben. Dieser gibt alles im Büro der Volkstheatergemeinde ab und holt die Karten für den ganzen

¹¹⁰ Franz Senghofer, 1 Jahr Volkstheatergemeinde. In: *ÖGB-Bildungsfunktionär* 13 / Mai 1949, 12-18, Seite 18

Betrieb ab. Die Belegschaft erhält von diesem dann die Karten am Arbeitsplatz ausgehändigt. Das bringt für die Arbeitnehmer eine Zeitersparnis, im Hintergrund stehen allerdings ganz andere Überlegungen: Diese Sammelbestellungen erhöhen den Gruppenzwang und die Möglichkeiten zur Einflussnahme seitens des ÖGB. Da die Karten übertragbar sind, sind auch stark gruppenorientierte Mitgliedschaften möglich, wie Mitgliedschaft für einen ganzen Betrieb, Halbjahresabonnements oder Jahreskarten für die Mitarbeiter eines Betriebs.¹¹¹

Alle Mitglieder werden in der „Volkstheaterfreunde“-Zeitschrift aufgefordert mindestens ein neues Mitglied zu werben und jeden Monat ins Theater zu gehen. Der Werbespruch der Gewerkschaft der Privatangestellten, die besonders zahlreich vertreten sind, lautet: „5 Zigaretten = 1 Theaterkarte“.¹¹² Die Mitglieder sind Abonnenten, die die Tage für ihre Theaterbesuche und ihre Sitzplätze frei wählen können. Sie bekommen vor jeder Premiere ein Exemplar der „Mitteilungsblätter der Volkstheatergemeinde“, das Informationen über die bevorstehende Aufführung enthält. Außerdem werden im Institut für Wissenschaft und Kunst für die Mitglieder Einführungsvorträge veranstaltet. Die Preise für die Saison 1948/49 betragen neben einem Mitgliedsbeitrag von 3 Schilling für die teuerste Kategorie 10 Schilling und für die billigste 3 Schilling pro Karte (um 50% ermäßigt). Die Mitglieder verpflichten sich 10 Vorstellungen in der Saison (einmal pro Monat) zu besuchen. Sie können sich aussuchen, an welchem Wochentag sie die Vorstellung besuchen möchten (z.B. dritter Montag im Monat).¹¹³

Die ersten Monate sind sehr erfolgreich, es können 12.000 Mitglieder geworben werden. In der darauffolgenden Saison lassen sich viele Abonnenten wieder streichen. Dann stagniert bzw. steigt die Anzahl langsam an, bis 1951 18.000 Mitglieder erreicht sind. Die geforderte Anzahl von 20.000 wird erst während der Direktionszeit von Leon Epp erreicht und einige Saisonen hindurch sogar übertroffen. Während der Direktionszeit von Gustav Manker sinkt die Anzahl der Abonnenten auf etwa 13.000 und bleibt bis Mitte der achtziger Jahre ungefähr in dieser Größenordnung.

¹¹¹ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 40

¹¹² Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 40

¹¹³ ÖGB-Bildungsfunktionär 7 / Juli 1948, Seite 8

Danach bewegt sie sich im Bereich von 7.000 bis 8.000 verkauften Abonnements.¹¹⁴ Das ist auch ein Zeichen für das schwindende Interesse der Menschen an der Mitgliedschaft in solchen Organisationen.

5.5 Die Direktion Paul Barnay: 1948 –1952

5.5.1 Paul Barnay

Der Wiener Paul Barnay startet seine Laufbahn am Theater in Deutschland als Schauspieler und Regisseur. Als Jude wird er 1933 aus Deutschland vertrieben, er kehrt nach Wien zurück und übernimmt die Leitung des Raimundtheaters. Ab 1936 wird er Direktor des Stadttheaters Reichenau. 1938 flieht er nach Ungarn, er wird allerdings von den Faschisten aufgegriffen und als Zwangsarbeiter beim Schanzbau eingesetzt. Nach Kriegsende ist Paul Barnay wieder in Wien ansässig und als Regisseur tätig. Er wird ab der Saison 1948/49 vom neuen Eigentümervertreter des Theaters, dem Österreichischen Gewerkschaftsbund, zum Direktor ernannt.

Der neue Theaterleiter muss zunächst versuchen mit den wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Volkstheaters fertig zu werden. Er ist allerdings der erste Direktor des Volkstheaters, der nicht mehr mit seinem persönlichen Vermögen für die Verluste des Betriebes haftet. Der Preis dafür ist allerdings der Verlust seiner Unabhängigkeit in fast allen Belangen: Finanzen und Verwaltung müssen mit den anderen Geschäftsführern der Ges.m.b.H. akkordiert werden, künstlerische Fragen mit dem Verein der Volkstheaterfreunde.¹¹⁵ Denn Barnays ursprüngliche Idee, der gesamten Volkstheatergemeinde ein Mitspracherecht an der Erstellung des Spielplans einzuräumen, erweist sich in der Praxis als undurchführbar. Es wird schließlich der „Künstlerische Beirat“ eingerichtet, der aus dem Vereinsvorstand besteht. Dieser erhält die für den Spielplan ausgewählten Stücke zur Begutachtung vorgelegt. Das stärkere Einbinden des Publikums in die

¹¹⁴ Girid Schlögl, Der Theaterkritiker Paul Blaha als Direktor des Wiener Volkstheaters 1979/80 –1987 Diss. (Wien, 1994) Seite 11

¹¹⁵ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 41

Spielplangestaltung ist ein Relikt der Volksbühnenbewegung, der Barnay noch nachhängt. Diese intensive emotionale Bindung, die er sich vom Theaterbesucher erhofft, beschwört er in seinem Aufsatz in der Festschrift zum sechzigjährigen Jubiläum des Volkstheaters.¹¹⁶

Alle Wiener Privattheater leiden Ende der 40er Jahre unter der so genannten „*Theaterkrise*“¹¹⁷, sie kämpfen gegen schwindendes Publikum und die daraus resultierenden sinkenden Einnahmen. Durch einen zehnpromzentigen Zuschlag auf jede Kinokarte, den Kultur Groschen, der den Theatern zugute kommt, hofft man auf eine Besserung der Situation, was sich aber nicht erfüllt.

Paul Barnay holt einige Emigranten zurück ans Volkstheater, wie Joseph Glücksmann, den Sohn des langjährigen Volkstheaterdramaturgen der Vorkriegszeit, oder den Publikumsliebbling Hans Jaray. Aber er gibt auch Hans Olden eine Chance, einem „Ehemaligen“, der zu den wenigen gehört, die ihre Vergangenheit nicht verleugnen. Von den neu engagierten Jungschauspielern und -schauspielerinnen sind Hilde Sochor, Erich Auer oder Martha Wallner zu erwähnen.

5.5.2 Der Spielplan unter der Direktion Paul Barnay

Direktor Barnay ist bezüglich Spielplangestaltung noch in der Tradition der Vorkriegszeit verwurzelt. Somit ist sein wichtigstes Ziel, dass die Vorstellungen beim Publikum gut ankommen und entsprechend gut besucht sind. Daher sind Theaterstücke, die eine Konfrontation mit aktuellen Problemen oder solchen aus der unmittelbaren Vergangenheit zum Inhalt haben, nur sehr selten im Volkstheater zu sehen. Es werden vor allem Lustspiele und Stücke, die sich in den vergangenen Jahren in der Publikumsgunst bewährt haben, aufgeführt. Außerdem erlebt das Volksstück eine Renaissance, allerdings nicht nur in dem Sinne, dass Stücke von Anzenberger und Schönherr wieder aufgeführt werden, sondern es werden auch Uraufführungen bzw. Bearbeitungen von literarischen Werken mit

¹¹⁶ Paul Barnay, Von Flottwell zu Valentin. In: Volkstheater Ges.m.b.H. (ed.), Festschrift. 60 Jahre Volkstheater. (o.O., o.J.) 53-55, Seite 53

¹¹⁷ Andrea Huemer, 1948 - 1952 Direktion Paul Barnay. Theater des Kompromisses. Suche nach Identität. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 178-191, Seite 178

typisch altösterreichischem, wienerischem oder ländlich-idyllischem Inhalt vom Publikum äußerst positiv aufgenommen. Das Publikum, durch den strapaziösen Nachkriegsalltag erschöpft, sehnt sich nicht nur im Kino, sondern auch im Theater nach der „guten alten Zeit“.

Die Stücke werden en suite gespielt, bis das Publikumsinteresse erlahmt. Wenn sich ein Stück sofort als Flop erweist, muss Barnay auf im Fundus noch vorhandene Erfolgsstücke zurückgreifen, was sich schon bei der Eröffnungspremiere als notwendig erweist. Erst die dritte Premiere von Barnays erster Saison wird ein Triumph: „Der Bauer als Millionär“, von Gustav Manker inszeniert und mit Paul Hörbiger in der Hauptrolle, bringt es auf 61 Vorstellungen. Ebenso beliebt beim Publikum sind Mankers Nestroy-Inszenierungen, denen von der Kritik oft eine zu starke Betonung des Wortwitzes und der sozialkritischen Komponente der Stücke vorgeworfen wird. Das hat allerdings keinerlei Auswirkungen auf die Publikumsgunst.¹¹⁸

Das Skandalstück der Direktion Barnay ist die österreichische Erstaufführung der „Geschichten aus dem Wiener Wald“ von Ödön von Horváth. Bereits im Vorfeld kommt es zu wüster Ablehnung von Stück, Autor und den am Volkstheater dafür verantwortlichen Personen in den Wiener Tageszeitungen. Sowohl das Publikum als auch die Wiener Kritik fühlen sich durch dieses Stück bloßgestellt und diffamiert. In der zweiten Vorstellung kommt es sogar zu lauten Unmutsäußerungen im Publikum, die vom Schauspieler Karl Skraup beruhigt werden können.

In den Printmedien wird gegen das Stück argumentiert, *„daß sich der Theaterbesucher um sein schwer verdientes Geld unterhalten [möchte] und nicht mit häßlichen Problemen belastet den Heimweg antreten will“*.¹¹⁹

Der aus den USA zurückgekehrte Hans Jaray wird für die Titelrollen zweier Stücke verpflichtet, nämlich für „Kronprinz Rudolf“, eine Uraufführung im Stil einer romantisch kitschigen Filmbiographie, und für „Der Pfarrer von Kirchfeld“ von Ludwig Anzengruber.

Die erste Saison von Paul Barnay wird mit finanziellen Verlusten abgeschlossen und nur durch eine Finanzspritze des ÖGB und einen zinsen-

¹¹⁸ Huemer, 1948 - 1952, Seite 179f

¹¹⁹ Huemer, 1948 - 1952, Seite 180

freien Kredit der Gemeinde Wien (den auch die anderen Wiener Privattheater erhalten, die sich ebenfalls in finanziellen Schwierigkeiten befinden) kann weitergearbeitet werden.

Auch in der Saison 1949/50 werden vor allem durchschnittlich erfolgreiche Lustspiele aufgeführt. „Der Schwan“ von Ferenc Molnár und „Der Fall Mary Dugan“ (ein Werk, das bereits in der Zwischenkriegszeit einen enormen Erfolg verbuchen konnte) zählen mit jeweils 35 Aufführungen zu den Spitzenreitern. Die Uraufführung von „Stadtpark“ von Hans Schubert wird zum Überraschungserfolg der Spielzeit. Das Stück wird nicht nur in der darauf folgenden Saison wieder aufgenommen, sondern auch von Hubert Marischka mit denselben Protagonisten verfilmt.

Die letzten beiden Saisonen der Direktion Barnay bleiben der Grundstruktur der vorangegangenen Jahre treu. Den meisten Anklang beim Publikum finden „Die heilige Johanna“ von G. B. Shaw und „Menschen im Hotel“ nach dem Roman von Vicki Baum. Der Hauptanteil der aufgeführten Stücke kommt aus den Bereichen der Komödie, Volksstück bzw. Stücke mit starkem Wienbezug. Es bürgert sich ein, dass Stücke, die in einem deutschen Dialekt verfasst sind, „eingewienert“ werden. In der Saison 1950/51 häufen sich solche Bearbeitungen, was Hans Weigel in einer Kritik zu der Aufforderung veranlasst, solche „*dramaturgischen Deportationen*“¹²⁰ zu unterlassen.

Die Aufführung der „Dreigroschenoper“ im Februar 1952 gerät zum künstlerischen Desaster. Obwohl Barnay bereits in den zwanziger Jahren einer der „Brechtzioniere“ war, kann er ihn nicht mehr adäquat inszenieren und muss von der Kritik eine heftige Ablehnung seiner Regiearbeit erfahren. Das Publikum hingegen goutiert die harmlos operettenhafte Aufführung.¹²¹ In den folgenden Jahren herrscht der vor allem von Hans Weigel und Friedrich Torberg propagierte so genannte Wiener Brecht-Boycott, der aber andere Gründe als diese Aufführung hat und schließlich am Volkstheater 1963 beendet wird.

¹²⁰ Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966, Seite 298

¹²¹ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 44

Auch mit den Klassikeraufführungen hat Barnay kein Glück. Sowohl „Kabale und Liebe“ als auch „Don Carlos“ kommen beim Publikum gar nicht gut an.¹²²

Die Erfolglosigkeit vieler Produktionen Barnays ist wohl ausschlaggebend für die nicht mehr erfolgte Verlängerung seines Vertrags. Auch wenn das Volkstheater nun Subventionen von ca. 70.000 Schilling pro Monat erhält, so bleibt immer noch ein hoher Erfolgsdruck, um die notwendigen 330.000 Schilling zu erwirtschaften, die monatlich für den Erhalt des Theaterbetriebs notwendig sind. Mit dieser Hypothek ist ein literarisch hochwertiger Spielplan kaum zu realisieren. Es ist daher müßig, drüber zu diskutieren, welche Theaterstücke die richtigen für das Volkstheater wären, es zählt offenbar noch immer der finanzielle Erfolg und daran scheitert Paul Barnay letztlich.¹²³

5.5.3 Das Ringen um einen attraktiven und ideologisch entsprechenden Spielplan: die Funktionäre des ÖGB versus künstlerischer Direktor Paul Barnay

Paul Barnays Versuche, aus den volksbildnerischen Ansprüchen des ÖGB und seinem eigenen aus der Vorkriegszeit stammenden Theatergeschmack einen erfolgreichen Spielplan zu gestalten, erweisen sich über die Jahre hin als immer schwieriger realisierbar. Die Vorstellungen der ÖGB-Funktionäre sind oft ungenau und daher schwer in konkrete Saisonplanungen umzusetzen. Barnay widersetzt sich aber oft auch gezielt den Wünschen der Funktionäre, um seine Vorlieben zu realisieren, die allerdings beim Publikum meist auf Ablehnung stoßen. Das verstärkt das Konfliktpotenzial zum Geldgeber ÖGB, der diese Spielplandramaturgie nicht nur von der ideologisch-volksbildnerischen Warte, sondern - mangels finanziellen Erfolgs - auch vom wirtschaftlichen Standpunkt aus ablehnen muss. Ab 1949 muss Barnay mit einem Theaterbeirat zusammenarbeiten, der seine Stückauswahl überwachen und bei Bedarf korrigieren soll.

¹²² Angesichts der Publikumsbefragung von 1951, in der ein überwältigendes Votum für Schiller abgegeben wurde, erscheint die Ablehnung dieser Produktionen befremdlich. Siehe nächstes Kapitel 5.5.3

¹²³ Huemer, 1948 - 1952, Seite 190

Barnay versucht allerdings die Existenz dieses Beirats soweit wie möglich zu ignorieren und seine Planung durchzusetzen, indem er die strittigen Stücke immer wieder zur Abstimmung vorlegt und dann mit dem Argument, dass nicht mehr genug Zeit bis zur nächsten Premiere sei, etwas anderes zu suchen, die Zustimmung des Beirats quasi erpresst.

Barnays Fehleinschätzungen beruhen auch auf der geänderten Publikumsstruktur im Volkstheater nach dem Krieg. Die vorwiegend sozialdemokratisch orientierten Zuschauer können sich an einem Stück wie Duschinskys „Kronprinz Rudolf“ mit einem Vorkriegsliebbling wie Hans Jaray als erhofftem Zugpferd wenig begeistern. Sie fühlen sich durch die Glorifizierung einer Vergangenheit, in der die eigene Bewegung unterdrückt wurde und nur beschränkt am politischen Leben teilnehmen konnte, offenbar verhöhnt¹²⁴, noch dazu wo auch während des Austrofaschismus die Vergangenheit Österreichs als „k. k. Großmacht“ auf dem Theater eine positiv verklärte Renaissance erlebt hat. Barnay nimmt nur den damaligen wirtschaftlichen Erfolg dieser Stücke wahr und glaubt, dass sich der Publikumsgeschmack nicht geändert habe und er diesen wiederholen könne. Außerdem negiert er konsequent die Ansprüche seiner „Mit-Geschäftsführer“ auf Beeinflussung des Spielplans nicht nur nach parteipolitischen, sondern auch nach pragmatisch wirtschaftlichen Gesichtspunkten.

Ein ähnliches Beispiel für die altmodische Stückauswahl Barnays ist die Aufführung der Dramatisierung von Franz Werfels Roman „Der veruntreute Himmel“, die nicht nur von der den Sozialdemokraten nahe stehenden Presse heftig abgelehnt wird. Die Bildungsfunktionäre des ÖGB sehen sich außerstande dieses Stück den Mitgliedern der Volkstheatergemeinde anzubieten. Die monarchistisch-katholische Grundtendenz des Stückes mit einem vom Roman abweichenden Ende, das diese Tendenz noch zusätzlich verstärkt, erfährt auch durch die Inszenierung keinerlei kritische Hinterfragung.

Nach der ersten Spielzeit sind sich nicht nur Barnay, sondern auch die Funktionäre des ÖGB völlig im Unklaren darüber, welche Stücke bzw. Autoren das Publikum eigentlich im Volkstheater erwartet. Die soziale

¹²⁴ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 42

Herkunft der ÖGB-Mitglieder, die sich für eine Mitgliedschaft in der Volkstheatergemeinde entscheiden, wird immer vielfältiger und reicht von austromarxistisch geprägten bis zu reine Unterhaltung suchenden Arbeitern oder Angestellten.

Die Zeitschrift „ÖGB-Bildungsfunktionär“¹²⁵, die 1947 gegründet wird, entwickelt sich zum wichtigen Sprachrohr für die Anliegen der Volkstheatergemeinde. Neben den regelmäßigen Berichten über Aufführungen und Spielplanschauen werden die Bildungsfunktionäre vor allem immer wieder darauf eingeschworen, Mitglieder für die Volkstheatergemeinde zu werben, um die finanzielle Basis zu sichern. Damit die Mitgliederzahlen hoch genug bleiben, wird über Publikumsbefragungen versucht den Publikumsgeschmack zu ergründen. Deren Ergebnisse von 1949 werden im „ÖGB-Bildungsfunktionär“ wie folgt zusammengefasst: *„Nach mehrmonatiger Prüfung des Publikumsgeschmacks kamen wir zu dem Ergebnis, daß in der großen Mehrheit aktuell wirkende, gediegen heitere, angenehm nachdenkliche, vor allem positiv und optimistisch wirkende Stücke bevorzugt werden.“*¹²⁶

Franz Senghofer verspricht in seinem Artikel, dass sich Direktor Barnay bei der Spielplangestaltung an diese Vorgaben halten werde. Dies lasse sich bereits am restlichen Spielplan der laufenden Saison und am auf der nächsten Seite präsentierten Spielplan der kommenden Saison ablesen.¹²⁷ Um nicht noch mehr Mitglieder zu verlieren – nach der ersten Spielzeit haben viele ihre Mitgliedschaft aufgegeben, von einer Steigerung der Zahlen kann keine Rede sein – siegt die wirtschaftlich-pragmatisch orientierte Fraktion im Bildungsreferat des ÖGB über den idealistisch-volksbildnerischen Flügel. Nachdem man es bis dahin geschafft hat, das Volkstheater ohne größere Turbulenzen durch die Theaterkrise zu führen, will man diesen Erfolg nicht durch die Aufführung von sozialkritischen oder

¹²⁵ Die Zeitschrift „ÖGB-Bildungsfunktionär. Zeitschrift für geistige Orientierung und praktische Arbeit der gewerkschaftlichen Bildungsfunktionäre“ wird von 1947 bis 1961 vom Bildungsreferat des ÖGB herausgegeben. Ab 1962 gibt es nur mehr eine zentrale Zeitschrift für die ÖGB-Funktionäre: „Arbeit und Wirtschaft“, der „ÖGB-Bildungsfunktionär“ existiert nur mehr als deren Beilage bis 1972, dem Jahr der Pensionierung von Franz Senghofer. Siehe: Georg Hammer, ÖGB und Kultur. Zur Aneignung traditioneller Formen unter geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. (Diplomarbeit, Wien 1990) Seite 27f

¹²⁶ Senghofer, 1 Jahr Volkstheatergemeinde, Seite 16

¹²⁷ Senghofer, 1 Jahr Volkstheatergemeinde, Seite 16f

die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit darstellenden Theaterstücken gefährden. Es ist für die Verantwortlichen wichtiger, genügend Kartenabnehmer zu haben, um den Betrieb im Volkstheater wirtschaftlich ausgeglichen führen zu können. Das bedingt den Versuch, den Publikumsgeschmack weiterhin durch Befragungen zu eruieren und sich in der Spielplangestaltung an diesen anzupassen. Die Ergebnisse dieser Befragungen lassen die Auftraggeber immer wieder ratlos zurück, so wie 1951, als eine große Mehrheit der Volkstheaterbesucher für mehr Aufführungen von Stücken Friedrich Schillers plädiert.¹²⁸

Das Volkstheater ist für die ÖGB-Funktionäre ein Experiment, ihre Vorstellung von Theater zu verwirklichen. Nach den ersten Nachkriegsjahren haben sich bereits vor allem unter ihrem starken Einfluss wesentliche Rahmenbedingungen für das Volkstheater herausgebildet, aber es sind auch schon einige im Grunde nicht lösbare Widersprüche zu erkennen, mit denen in den folgenden Jahren sämtliche Direktoren des Volkstheaters mehr oder weniger zu kämpfen haben werden. Folgende Punkte sind dafür erwähnenswert:

- Für den ÖGB ist das Theater eine Institution, die möglichst vielen Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern für ihre Freizeit ein sinnvolles und entspannendes Angebot macht. Deshalb sind Stücke, die sich mit aktuellen Problemen oder denen der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzen nicht erwünscht - im Gegenteil: Stücke mit optimistischer Grundhaltung, die auch die Stimmung des „Wiederaufbaus“ unterstützen sollen, sind gefragt.
- Das Volkstheater ist ein wichtiges Instrument, um die Mitglieder des ÖGB noch stärker auch in kulturpolitischer Weise zu einer Gemeinschaft werden zu lassen. Der Großteil der Theaterbesucher besteht aus Angestellten, die über vierzig Jahre alt sind und deren Geschmack als eher konservativ bis altmodisch bezeichnet werden kann. Dies hat auf das Volkstheater die

¹²⁸ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 44

Zur tatsächlichen Aufnahme von Schiller-Stücken am Volkstheater siehe vorangegangenes Kapitel 5.5.2

Auswirkung, dass keine avantgardistischen bzw. kaum künstlerisch hochwertige Produktionen, die die Anerkennung der Kritik erhalten, entstehen können. Diese Entwicklung bedingt auch, dass junges Publikum und Intellektuelle von diesem Spielplan kaum angezogen werden.

- Das Modell Volkstheater entwickelt sich zur Plattform der Kultur der Arbeiter und Angestellten, für die der ÖGB sowohl auf der Personal- als auch auf der Publikumsseite die notwendigen Voraussetzungen schafft. Der Gedanke, dass eine aufstrebende Klasse den Drang hat, sich weiterzubilden, um dadurch auch den sozialen Aufstieg zu schaffen, ist in der Sozialdemokratie von Beginn der Bewegung an präsent. Mit dem Volkstheater hat sie es nun erstmals geschafft, einen Teil dieser kulturpolitischen Vorstellungen zu realisieren. Der volksbildnerisch-aufklärerische Anspruch steht allerdings neben dem schon angesprochenen ästhetischen Konservatismus des Großteils des Publikums (sowie der Funktionäre).
- Mit der finanziellen Unterstützung durch den ÖGB ist das Theater vor Krisen geschützt. Die komplette Subventionierung des Theaterbetriebes, die erstmals ab der Übernahme des Theaters durch die DAF erfolgt, wird auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht in Frage gestellt, denn Kunst wird als öffentliches Gut betrachtet, das daher auch von der öffentlichen Hand finanziert werden soll. Als öffentliches Gut soll Kunst auch für eine breite Bevölkerungsschicht leistbar sein, daher engagiert sich der ÖGB in diesem Bereich.
- Der Schritt zurück zur völlig privatwirtschaftlichen Führung des Theaters so wie in der Vorkriegszeit wäre kaum mehr möglich, weil sich die Abläufe im alltäglichen Betrieb bereits verändert haben. Die Probenzeiten haben sich zum Beispiel von einst wenigen Tagen auf mindestens vier Wochen verlängert. Das erhöht wohl die Qualität der Aufführungen, reduziert aber die Flexibilität der Spielplangestaltung.

- Das Personal des Theaters ist durch fixe Dienstverträge mit entsprechender Sozialversicherung erstmals den anderen Arbeitnehmern gleichgestellt. Diese Verbesserung für diese Dienstnehmergruppe ist ein wichtiges Anliegen für den ÖGB, da sie Teil ihrer Klientel sind. Die weitgehende dienst- und sozialrechtliche Absicherung der Mitarbeiter wird später als eine der Ursachen für die permanente Finanznot und bisweilen mangelndes künstlerisches Niveau genannt werden.¹²⁹

¹²⁹ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 46

6 DAS VOLKSTHEATER IN DEN „GOLDENEN JAHREN“

6.1 Die Direktion Leon Epp: 1952 – 1968

6.1.1 Leon Epp

Leon Epp wird am 29. Mai 1905 in Wien geboren. Schon als Schüler ist er ein begeisterter Theaterbesucher und gibt dem Volkstheater vor dem Burgtheater den Vorzug. Nach seiner Ausbildung zum Schauspieler tritt er erstmals im März 1923 im Volkstheater auf. Er spielt die Rolle des Poldi in Hawels¹³⁰ „Mutter Sorge“. ¹³¹ Sein definiertes Ziel ist es schon von jungen Jahren an, ein eigenes literarisches Theater zu gründen, das mit anspruchsvollem Programm einen Kontrapunkt zum kommerzorientierten Betrieb an anderen Spielstätten setzt. Sein erstes Theater, die „Insel“ genannt und in einem Kellertheater am Parkring situiert, wird 1938 aufgrund der politischen Ereignisse geschlossen. Nach einer kurzen Zeit als Regisseur am Volkstheater wird Epp künstlerischer Leiter der „Komödie“ in der Johannesgasse. Dort beginnt sich die langjährige Zusammenarbeit mit Gustav Manker zu etablieren, den sich Epp immer wieder für Produktionen vom Volkstheater „entlehnt“. Nach dem Ende seiner Tätigkeit an der „Komödie“ 1941 geht Leon Epp als Oberspielleiter ans Theater nach Bochum. Nach der Theatersperre wird er einberufen, erhält aber bald nach Kriegsende die Konzession für die „Komödie“, was er der Hartnäckigkeit seiner Frau, der Schauspielerin Elisabeth Epp, verdankt.¹³² Das Theater ist durch einen Bombentreffer beschädigt, aber durch viel Einsatz kann die Bühne, die wieder den Namen „Insel“ erhält, schon im Oktober 1945 bespielbar gemacht werden. Bis 1951 ist es das sowohl vom Schauspielerensemble als auch von der literarischen Qualität der

¹³⁰ Im Buch von Elisabeth Epp (siehe Fußnote 114) wird der Autor des Stücks mit dem Namen Hanel genannt. Es handelt sich allerdings um den Wiener volkstümlichen Erzähler und Dramatiker Rudolf Hawel (1860-1923). Siehe: http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=249&autor_vorname+=Rudolf&autor_nachname=Hawel&cHash=b31bbae2c6, (14.07.2008)

¹³¹ Elisabeth Epp, Glück auf einer Insel. Leon Epp – Leben und Arbeit. (Wien/Stuttgart 1974) Seite 7-9 u. 13

¹³² Hilde Haider-Pregler, 1952 - 1968 Direktion Leon Epp. „Das tapferste Theater von Wien“. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 204-233, Seite 204

gespielten Stücke beste Theater Wiens. Leider lässt der finanzielle Erfolg zu wünschen übrig und deshalb muss Leon Epp den Betrieb schließen. Der Nachfolgebetrieb, das „Metro“-Kino, existiert noch heute.

Franz Senghofer, der damalige Bildungsreferent des ÖGB, ist überzeugt davon, dass Leon Epp die Idealbesetzung für das Volkstheater sei. Er kämpft für die Bestellung Epps als Nachfolger von Paul Barnay am Volkstheater und schafft es, die Vorbehalte der Entscheidungsträger im ÖGB und in der Arbeiterkammer zu zerstreuen, die Epp vor allem wegen seines Konkurses mit der „Insel“ misstrauisch gegenüber stehen. Epp arbeitet eine genaue Planung seiner Ziele am Volkstheater aus, die eine intensive Pflege des künstlerischen Personals und die Erstellung eines Spielplans, der das Publikum durchaus fordert, beinhaltet. Theater ist in seinem Verständnis stets politisch, denn es muss immer zu Problemen der Gegenwart Stellung beziehen, was automatisch eine politische (keinesfalls parteipolitische!) Komponente beinhaltet.

Sobald Franz Senghofer, der ab 1951 einer der Geschäftsführer der Volkstheater Ges.m.b.H. ist, Vertrauen zu Epp gefasst hat, dass dieser die Spielplangestaltung für die Abonnenten weiterhin im Sinne des ÖGB weiterführen wird, gesteht er ihm mehr Autonomie zu, nämlich, dass er die Stücke selbst auswählen könne, nur im Falle eines einstimmigen ablehnenden Beschlusses des künstlerischen Beirats müsse er einen Rückzieher machen.¹³³

Hilde Haider-Pregler hingegen schreibt in ihrem Artikel zur Ära Epp, dieser habe sich schon vor Antritt seiner Position diese Privilegien zu sichern lassen.¹³⁴ Faktum ist, dass sich Franz Senghofer zu Modifikationen „seines“ Theatermodells entschließt, weil er in Leon Epp den richtigen Mann sieht, der sowohl den Geschmack der Abonnenten trifft als auch das künstlerische Niveau des Hauses heben kann. Das ist ein großes Anliegen von Senghofer, dem als Bildungsfunktionär nicht nur die sinnvolle Freizeitgestaltung der ÖGB-Mitglieder am Herzen liegt, sondern auch die Positionierung des Volkstheaters als künstlerisch anerkannte Bühne in Wien.

¹³³ Epp, Glück auf einer Insel, Seite 132

¹³⁴ Haider-Pregler, 1952 - 1968, Seite 206

Epp löst diese Vorgabe von Seiten seines Dienstgebers, indem er das Stückangebot klar differenziert: Es gibt weiterhin die konservative „Normalkost“ für das Abonnentenpublikum, aber gleichzeitig wird das „Sonderabonnement“ aufgelegt, das Stücke, die aktuelle Probleme behandeln, in Ur- und Erstaufführungen ans Volkstheater bringt. Damit soll ein junges und intellektuelles Publikum gewonnen werden und die Wiener Theaterkritik von der künstlerischen Qualität des Volkstheaters überzeugt werden, was beides auch gelingt.

Die Belegschaft des Hauses steht dem neuen Direktor längere Zeit eher ablehnend bis gleichgültig gegenüber, weil sie einen anderen Kandidaten bevorzugt hätte. Das gegenseitige Vertrauen wächst allerdings kontinuierlich in den folgenden Jahren bedingt durch die ausgezeichnete Arbeit Leon Epps, der es mit seiner Mannschaft zustande bringt, das Wiener Volkstheater durch künstlerische Qualität und einen enorm umfangreichen Spielplan mit qualitativ hochwertigen Stücken zum wichtigsten Theater Wiens werden zu lassen.¹³⁵

Eine weitere Neuerung betrifft die Programmhefte, deren neues Design von jungen Grafikern, die vom Direktor ausgewählt werden, Aufsehen erregt. Leon Epp bemüht sich außerdem junge bildende Künstler wie Wolfgang Hutter oder Hubert Aratym für die Ausstattung der einen oder anderen seiner Theaterproduktionen zu gewinnen.

Leon Epp leitet das Volkstheater sechzehn Jahre lang, bis er im Dezember 1968 einige Tage nach einem glimpflich verlaufenen Verkehrsunfall einen Kreislaufkollaps erleidet und schließlich an einer Lungenembolie stirbt.¹³⁶

6.1.2 Der Spielplan unter der Direktion Leon Epp

Leon Epps Spielpläne stützen sich auf drei Säulen der Theaterliteratur: das Volksstück, die Klassik und das zeitgenössische Drama. Die Wahl seiner Eröffnungspremiere mit Ludwig Anzengrubers „Das vierte Gebot“ beweist einen starken Bezug zur Tradition des Hauses. Eine wichtige Komponente bleiben die weiterhin gelungenen Nestroy-Inszenierungen

¹³⁵ Haider-Pregler, 1952 - 1968, Seite 205

¹³⁶ Epp, Glück auf einer Insel, Seite 161

von Gustav Manker, es werden aber auch immer wieder Stücke von Raimund, Anzengruber, Molnár und Horváth gespielt. Der zweite Schwerpunkt liegt auf der Klassikerpflege, die Aufführungen von Shakespeare, Goethe oder Schiller hinterlassen allerdings weder unmittelbar beim Publikum oder bei der Kritik noch für die Nachwelt einen nachhaltigen Eindruck. Umso mehr gelingt dies dem Volkstheater mit der Auswahl an gegenwartsbezogenen Theaterstücken, die sich kritisch mit aktuellen Problemstellungen auseinandersetzen. Es werden von Leon Epp auch Stücke ausgewählt, die formal über die klassische Dramaturgie hinausgehen und somit von anderen Theatern aus Furcht vor Misserfolgen oder gar Skandalen nicht gespielt werden.

Es wird allerdings im Volkstheater ein so genanntes „Sonderabonnement“ für die „sperrigen“ Stücke aufgelegt, damit nicht alle Abonnenten zwangsbeglückt werden. Dieses Abonnement führt unterschiedliche Untertitel wie „Spiegel der Zeit“, „Kompromissloses Theater“ oder „Konfrontationen“ und umfasst drei Stücke pro Saison.

Innerhalb der ausgewählten zeitgenössischen Theaterstücke lässt sich eine Vorliebe des Direktors für französische Literatur erkennen. Er bringt einige Stücke von Jean-Paul Sartre, aber auch von anderen Autoren aus Frankreich zur österreichischen Erstaufführung. 1954 kommt es zu einer Auseinandersetzung mit Sartre, der Epp nicht gestatten will, dass er „Die schmutzigen Hände“ auf die Bühne des Volkstheaters bringt. Sartre ist zu diesem Zeitpunkt Sympathisant der französischen KP und möchte seinen Namen mit dem Stück, das unbedingten Gehorsam einer politischen Ideologie gegenüber kritisch hinterfragt, gerade im besetzten Wien nicht in Verbindung gebracht wissen. Leon Epp lässt sich weder vom Verlag noch von der KPÖ oder der sowjetischen Besatzungsmacht einschüchtern. Schließlich sieht sich Sartre zu einer Reise nach Wien gezwungen, um seine Ablehnung der Aufführung zu unterstreichen. „Die schmutzigen Hände“ werden dennoch mit großem Erfolg aufgeführt.¹³⁷ Es werden noch weitere Stücke von Sartre, aber auch von Gide und Genet aufgeführt, die Ausstattung des Genet-Stücks wird sogar im Rahmen eines Gastspiels in Paris ausgezeichnet.

¹³⁷ Karin Breitenecker, Es muß gewagt werden. Die Direktion Leon Epp am Volkstheater 1952-1968. (Diplomarbeit, Wien 1991) Seite 124-126

Der zweite Schwerpunkt Epps liegt auf der Aufführung von aktuellen Theaterstücken aus dem deutschsprachigen Raum. Besonders die Stücke von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt werden bald nach ihren Uraufführungen vom Wiener Volkstheater herausgebracht. Hervorzuheben sind „Der Besuch der alten Dame“ und „Andorra“, die für Dorothea Neff als Claire Zachanassian bzw. Hans Joachim Schmiedel als Andri einen großen persönlichen Erfolg bringen.

Mit der österreichischen Erstaufführung des „Stellvertreters“ von Rolf Hochhuth beweist Leon Epp einmal mehr seine Unerschrockenheit, im Theater auch „heiße Eisen“ anzupacken und sich von keiner Drohung einschüchtern zu lassen. Das Stück, das kurz davor seine Uraufführung in Berlin erlebt hat, löst mit seiner Anprangerung der Versäumnisse des Papstes während der NS-Diktatur schon im Vorfeld heiße Diskussionen aus. Die heftigsten Proteste kommen aus dem reaktionär-katholischen Lager, das Hochhuth Geschichtsfälschung vorwirft und vor dem Theater entsprechende Flugblätter verteilt. Das Premierenpublikum ist in eine Pro- und eine Contragruppe gespalten und entsprechend werden die einzelnen Szenen akklamiert. Als die Kundgebungen im Publikum immer lauter werden, die Anspannung für die Schauspieler somit ins Unerträgliche steigt und die Vorstellung nahe am Abbruch steht, stürmt Direktor Epp auf die Bühne und verlangt von allen Respekt für ein „*Requiem für Millionen Tote*“¹³⁸, woraufhin sich alle beruhigen. Auch in der zweiten Vorstellung ist ein Eingreifen des Direktors vonnöten. Kirchliche studentische Kreise versuchen mit bewussten Störungen in den Folgevorstellungen zu erreichen, dass das Volkstheater klein beigt und das Stück vom Spielplan nimmt. Es ist allerdings das Gegenteil der Fall: Durch die starke mediale Präsenz des „Skandals“ steigt das Interesse enorm und bereits in der Früh bilden sich Warteschlangen vor den Theaterkassen. Die Produktion muss vom Sonderabonnement in den regulären Spielplan übernommen und die Anzahl der Vorstellungen erhöht werden, um die Nachfrage zu befriedigen. Leon Epp hat es somit geschafft, dass dieses Stück, das einen Aspekt der für Österreich noch so notwendigen Vergangenheitsbewältigung darstellt, eine dringend notwendige Diskussion um die natio-

¹³⁸ Haider-Pregler, 1952 - 1968, Seite 208

nalsozialistische Vergangenheit auslöst. Im Programmheft legt Leon Epp seine Gründe dar, das Stück zur Aufführung zu bringen, und erklärt dabei, dass es ihm keinesfalls um die Anprangerung des Fehlverhaltens der katholischen Kirche während der NS-Zeit geht: *„Millionen Tote der bestialischen Zeit des Nationalsozialismus, Opfer der Kriegsfrenten, der Konzentrationslager, der Vernichtungslager, Märtyrer des Widerstandskampfes verpflichten uns, die wir leben, uns immer wieder der Fehlerquellen bewußt zu sein, die zu dem großen Unglück, diesem menschlichen Versagen in einer gräßlichen Epoche führen konnten. [...] Daß die Provokation des Themas, in vielen Fällen nur Skandale und nicht innere Einkehr auslöste, ist bedauerlich.“*¹³⁹

Die nächste Vorstellung, für die Leon Epp Mut und Standfestigkeit nötig hat, ist 1963 die Aufführung von „Mutter Courage und ihre Kinder“, mit der das Volkstheater den Brecht-Boykott in Österreich durchbricht. Die Inszenierung Gustav Mankers, die das Volksstückhafte des Werks betont, ruft nicht nur unter den prinzipiellen Gegnern Brechts Kritik hervor, sondern auch unter den Anhängern des Dichters, denen die Manker'sche Realisierung nicht nahe genug an den Intentionen Brechts ist. Mit dieser Produktion ist der Bann gegen Brecht endgültig gebrochen. Es folgen am Volkstheater weitere Stücke und nach einigen Jahren steht Brecht auch am Burgtheater auf dem Programm.¹⁴⁰

Das Volkstheater erreicht seinen außergewöhnlichen Ruf in der Wiener Theaterszene nur durch die Aufführungen des Sonderabonnements, in der rückblickenden Betrachtung wird die konservative Spielplangestaltung des Hauptabonnements von den Erfolgen des „Sonderabonnements“ völlig überlagert und dieser daher kaum Beachtung geschenkt. Aber auch schon damals überstrahlen in den Medien die Erfolge des „Minderheitenprogramms“, wie man das Sonderabonnement (etwas über 1.000 Abonnenten) durchaus bezeichnen kann, die anderen Aufführungen, die andererseits die Einnahmen bringen und somit die wirtschaftliche Basis für das gesamte Theater bieten. Für den ÖGB bedeutet

¹³⁹ Leon Epp, Zur Aufführung im Volkstheater. In: Programmheft des Volkstheaters Heft 8, Spieljahr 1963/64. Zit.: nach Breitenecker, Es muß gewagt werden, Seite 137

¹⁴⁰ Haider-Pregler, 1952-1968, Seite 209

es, endlich beide Ziele am Volkstheater erreicht zu haben: ein finanziell auf sicheren Beinen stehendes Unternehmen mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die in gewerkschaftlich akzeptierten Dienstverträgen tätig sind, und ein Theater, das nach einer Durststrecke auch künstlerische Anerkennung erreicht hat.¹⁴¹

Direktor Epp ist ein Verfechter des Ensembletheaters. Alle Rollen sollen aus dem Haus besetzt werden, Gäste werden nur in Ausnahmefällen engagiert. Im Gegenzug erwartet der Direktor von den Schauspielerinnen und Schauspielern bedingungslosen Einsatz trotz bescheidener Gagen. Sonderbeurlaubungen für Filmaufnahmen oder Radio bzw. Fernsehen werden nur dann erteilt, wenn die Arbeit am Theater nicht darunter leidet. Die größtenteils schon vor der Ära Epp engagierten Stammschauspieler bleiben unter seiner Leitung dem Haus treu, wie Karl Skraup, Harry Fuss, Hans Putz, Ernst Meister, Margarete Fries, Marianne Gerzner, Dorothea Neff und Hilde Sochor. Von den Neuzugängen sind bei den Herren Wolfgang Hübsch, Fritz Mular, Heinz Petters, Herbert Probst, Kurt Sowinetz, Edd Stavjanik und Rudolf Strobl zu erwähnen, bei den Damen Elisabeth Epp, Julia Gschnitzer, Lotte Ledl, Erika Mottl, Dolores Schmidinger und Maria Urban. Nur wenige dieser vielversprechenden Nachwuchstalente bleiben dem Haus erhalten, die meisten wandern ans Burgtheater oder an die Josefstadt ab.

Die bestimmenden Regisseure am Haus sind Leon Epp und Gustav Manker, bis 1958 auch der ehemalige Volkstheater-Direktor Günther Haenel. Mankers Schwerpunkte sind neben der Entwicklung seines eigenen Nestroy-Stils die Realisierung eines Brecht- und Wedekind-Zyklus. Mankers Stärke liegt darin, die Stücke frei von jeglichem Kitsch und Pseudoromantik sozialkritisch und unter Betonung des Volkskomödienhaften auf die Bühne zu bringen. Das führt bei Nestroy zur Wiederentdeckung und Aufführung von vielen vergessenen Stücken. Leon Epps Stärke liegt darin, die richtige Auswahl an Stücken mit brisantem aktuellem Inhalt zu treffen. Das liegt an seinem Gespür, die dramaturgische Qualität von zeitgenössischen Stücken zu erkennen, dadurch schafft er es, das Volkstheater im zeitgenössischen Repertoire an die

¹⁴¹ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 47

Spitze der Wiener Theater zu bringen. Stilistisch bleibt seine Regie eher nüchtern und bildet somit einen Gegensatz zu Mankers eher überschwenglichem Stil. Es bilden sich am Haus auch zwei Gruppierungen unter dem Ensemble heraus, die mit dem jeweiligen Regisseur arbeiten: das „Epp-Ensemble“ und das „Manker-Ensemble“.¹⁴²

Die Segmentierung des Ensembles und des Spielstils sind ebenso charakteristisch für die Direktion Epp wie die schon angesprochene Segmentierung des Publikums. Evelyn Deutsch-Schreiner weist auf den Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in diesen Jahren hin: *„Der ÖGB leistete sich den Luxus eines Minderheitentheaters, dessen Erfolg aber auf das ganze Modell ausstrahlte und auf den ÖGB zurückwirkte. Der steigende Wohlstand ermöglichte die Finanzierung aller Geschmäcker, ohne dass über Ideologie gestritten werden musste.“*¹⁴³ Epp versteht es demnach, die günstigeren Rahmenbedingungen geschickt zu nutzen. Dabei hält er sich an den Konsens der Koalition der Großparteien und an die Sozialpartnerschaft; dass er als amerikafreundlicher (allerdings nie militanter) Antikommunist eingeschätzt wird, sichert ihm auch das Wohlwollen konservativer Kritiker. *„Epp erreichte allgemeine Akzeptanz, weil er an einem ‚rote‘ Theater kein klassenbezogenes Theater machte.“*¹⁴⁴ Dem kommt auch Epps grundlegendes Theaterverständnis zupass, das im deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts fußt und in dem eine aufklärerische Grundhaltung eine untergeordnete Rolle spielt. Theater soll kein Ort der Analyse, sondern eher „kultische Stätte“ für „wahre und wertvolle Dichtung“ sein. Das Politische wird als allgemein Menschliches dargestellt, der politische Sprengstoff wird bei Epp aus den Stücken herausgenommen, vor allem in den ersten Jahren seiner Direktion.¹⁴⁵ Als das Vertrauen in ihn gefestigt ist, versteht er es in den sechziger Jahren, den *„nun größer gewordenen Toleranzrahmen wiederum auszureizen“*¹⁴⁶ und die oben erwähnten kontroversieller aufgenommenen Aufführungen zu riskieren und durchzusetzen.

¹⁴² Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 47

¹⁴³ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 47

¹⁴⁴ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 50

¹⁴⁵ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 48-51

¹⁴⁶ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 51

6.2 Das „Volkstheater in den Außenbezirken“ – das „Theater vor der Haustür“ als wichtige Ergänzung

In die Direktion Leon Epp fällt auch eine wesentliche Neuerung, die bis heute Bestand hat.

Die Wiener Arbeiterkammer ist neben dem ÖGB der wichtigste Subventionsgeber des Volkstheaters. 1953 beschließt die Arbeiterkammer diese Zuwendungen stark zu kürzen, weil sie eigenständig in diesem Segment tätig werden will. Das vorgeschützte Argument des AK-Präsidenten Karl Mantler lautet, dass die Wiener Arbeiterkammer ihre Gelder laut Statuten nur für die Wiener Bevölkerung verwenden darf, aber die Besucher des Volkstheaters nicht ausschließlich aus Wien kommen. Die wahren Hintergründe dafür dürften einerseits die verstärkte Tätigkeit der kommunistischen Partei im Theaterbereich sein, denn das neue Theater in der Scala spielt auch außerhalb des Stammhauses für die klassische Arbeiterklientel ebenso wie der Verein Theaterfreunde, der als KPÖ-nahe eingestuft wird. Diese Vorgehensweise empfindet die Arbeiterkammer als „Wildern in ihrem Revier“ und sie ist bestrebt diesen Versuchen ein attraktiveres Angebot entgegenzusetzen, um zu vermeiden, dass ihre klassische Zielgruppe von den Kommunisten abgeworben wird. Der zweite Grund ist höchstwahrscheinlich die abweisende Haltung der Bundestheaterverwaltung und des von der ÖVP dominierten Unterrichtsministeriums, die nicht gewillt sind den ÖGB oder die Arbeiterkammer als gleichwertige Partner einzustufen, um für beide Seiten befriedigende Vereinbarungen bezüglich vergünstigter Kartenabnahmen zu schließen. 1953 wird das Kartenkontingent für den ÖGB von der Bundestheaterverwaltung stark verkleinert und bei den Opernaufführungen für Gewerkschaftsmitglieder singt stets die Zweitbesetzung. Die Arbeiterkammer und die Bundestheater können sich letztlich auf keine Kooperation einigen.¹⁴⁷

Die Absicht der Arbeiterkammer, sich vom Volkstheater zurückzuziehen, lässt Franz Senghofer aktiv werden.¹⁴⁸ Das Theater kann es sich

¹⁴⁷ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 55

¹⁴⁸ Karin Breitenecker schreibt in ihrer Diplomarbeit, dass die ursprüngliche Idee dazu von Leon Epp ausgeht, der – angeregt vom Scala-Theater – die Notwendigkeit erkennt,

nicht leisten, den wichtigsten Subventionsgeber zu verlieren. Es gelingt Senghofer, mit dem Volkstheater in den Außenbezirken ein neues, für die Arbeiterkammer attraktives Theatermodell zu kreieren. Dieses neuartige Konstrukt ist eng mit dem Volkstheater verknüpft, das das Team auf und hinter der Bühne bzw. die Ausstattung zur Verfügung stellt. Das Bildungsreferat des ÖGB ist bei der Suche nach Spielstätten und bei der Neugründung einer eigenen Theatergemeinde und beim Aufbau des Kartenvertriebs behilflich. Das Volkstheater in den Außenbezirken ist ein Tourneetheater, es spielt nur außerhalb des Gürtels und dadurch ergibt sich die Möglichkeit, ein völlig neues Publikum zu gewinnen. Der Untertitel des Projekts lautet *„Die Arbeiterkammer Wien ladet ein“*.¹⁴⁹ In die Umsetzung der Idee wird selbstverständlich Leon Epp eingebunden, dessen Eröffnungspremiere, G. B. Shaws *„Helden“*, laut Gerhard Kofler als ein *„im besten Sinn programmatisch, für ein kritisch-vergnügendes und geistig anspruchsvolles Theater“* bezeichnet werden kann.¹⁵⁰

Es handelt sich am Beginn um ein reines Abonententheater für Mitglieder der Arbeiterkammer, vorerst ohne Möglichkeit, eine Einzelkarte an der Abendkasse zu erstehen. Anfang der siebziger Jahre gibt es allerdings sehr wohl die Möglichkeit einzelne Restkarten an der Abendkasse zu kaufen. Im Vorverkauf sind nur die Abonnements erhältlich, das teuerste um 36 Schilling pro Vorstellung, das billigste um jeweils 10 Schilling. Die Einzelkarten werden um 40-50 Prozent teurer verkauft. Die Bestellungen können an den Spielstätten abgegeben werden oder an den Bildungsreferaten der Gewerkschaften bzw. an die Kartenstelle des ÖGB gesendet werden. Als Anlaufstellen für Informationen über das Außenbezirksabonnement werden Betriebsräte, Betriebs- bzw. Gewerkschaftsbüchereien, die Bildungsreferenten der Gewerkschaft, aber auch Filialen der

Theateraufführungen in die Wiener Peripherie zu bringen, und diese Idee Franz Senghofer mitteilt. Senghofer entwickelt diese dann organisatorisch weiter und stellt sie Karl Mantler bei Gelegenheit vor. Als Quelle gibt sie ein Gespräch mit Franz Senghofer vom Dezember 1990 an. Siehe: Breitenecker, Es muß gewagt werden, Seite 27

¹⁴⁹ Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“, Seite 56

¹⁵⁰ Gerhard Kofler, Volkstheater in den Außenbezirken. Die Suche nach einer Ästhetik der Peripherie. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 254-285, Seite 255

Zentralsparkasse und der BAWAG und die Bücher- und Schallplattengilde Gutenberg genannt.¹⁵¹

In den ersten Jahren muss die Arbeiterkammer für das Theater in den Außenbezirken 1,1 Millionen Schilling pro Saison aufbringen. Die einzige zusätzliche Subvention erhält es vom Kulturamt der Stadt Wien aus den Mitteln des so genannten „Kulturroschens“ in der Höhe von 200.000 Schilling.

Zum zehnjährigen Jubiläum der Aktion erscheint eine Broschüre, in der Franz Senghofer die Realisierung des Projekts rekapituliert. Er schildert darin, dass ihm Karl Mantler den Entschluss mitgeteilt habe, die Subventionen der Arbeiterkammer für das Volkstheater einzustellen. Diese Mitteilung habe Senghofer offenbar spontan auf die Idee gebracht, dass das Volkstheater in den äußeren Bezirken Wiens spielen solle, wo die Hauptzielgruppe der Arbeiterkammer, die Arbeiter und Angestellten, wohnt.¹⁵²

Es ist auf jeden Fall außerordentlich beeindruckend, dass dieses Projekt innerhalb eines Jahres realisiert werden kann. Der offizielle Vorstandsbeschluss der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien das Projekt „Volkstheater in den Außenbezirken“ zu realisieren, erfolgt in der Sitzung vom 12. September 1953. Insgesamt 58.707 Personen besuchen im ersten Jahr 1954 129 Aufführungen, 13 Prozent der Plätze bleiben unbesetzt. Diese kurzfristige Mobilisierung von beinahe 60.000 Menschen ist ein gutes Beispiel für die straffe Organisation im ÖGB-Bildungsreferat, das nicht nur den Kartenverkauf abwickelt, sondern deren Funktionäre Franz Senghofer und Fritz Sailer im Vorfeld die komplette Bewerbung und die Veranstaltungsplanung und mit Leon Epp den Spielplan entworfen haben. Die Arbeiterkammer schließt die Verträge mit den Veranstaltungsorten ab und bezahlt die oft notwendigen Adaptierungsarbeiten. Die drei am besten ausgelasteten Spielstätten sind 1961/62 Simmering mit 1% unverkaufter Karten / 99% Auslastung¹⁵³, Ottakring-Volksheim und Döbling-Volksheim. An den letzten drei Plätzen der insgesamt 20

¹⁵¹ Volkstheater in den Außenbezirken Spielzeit 1976/77 Arthur Schnitzler, „Anatol“ Programm Nr. 1/Okttober 1976, o.S.

¹⁵² Franz Senghofer, Wie es dazu kam. 10 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken Wiens. Erfolg einer kulturellen Aktion der Wiener Arbeiterkammer (Wien 1962) o.S.

¹⁵³ Anders als heute üblich wird in der Statistik der Prozentanteil der unverkauften Karten angegeben - daher die doppelten Angaben.

Spielstätten liegen Schwechat, Groß-Jedlersdorf und als Schlusslicht Zentrum XXII. mit 60 % unverkaufter Karten / 40 % Auslastung.¹⁵⁴

Anlässlich der 2.000. Aufführung des Volkstheaters in den Außenbezirken im Juni 1965 erscheint in der Publikation *Volkstheaterfreunde* eine statistische Zusammenfassung der zwölf erfolgreichen Jahre: Die 2.000 Vorstellungen haben vor 760.000 Besuchern stattgefunden, es kamen 91 Stücke zur Aufführung, davon 12 Wiener Erstaufführungen. Pro Saison werden acht Stücke ca. 25mal vor durchschnittlich 70.000 Besuchern aufgeführt. Die Kosten für die Arbeiterkammer belaufen sich auf 15 Millionen Schilling für den gesamten Zeitraum, die der Gemeinde Wien auf ca. 3 Millionen Schilling. In der Saison 1964/65 wird jede Karte der Außenbezirkstournee mit mehr als 30 Schilling subventioniert.¹⁵⁵

Zum zwanzigjährigen Jubiläum der Außenbezirkstournee in der Saison 1972/1973 wird im Programmheft nach einem Rückblick auf die Gründungszeit und dem seltenen Eingeständnis, dass es auch Krisen gegeben habe, auf die aktuelle Bilanz hingewiesen. Es werden zwischen Oktober und April sieben Premieren auf dem Tourneeprogramm stehen, die in 17 Spielstätten gezeigt werden. Die Kartenpreise bewegen sich zwischen 10 und 28 Schilling. Anlässlich des Jubiläums wird eine Wanderausstellung zum Thema zusammengestellt.¹⁵⁶

Fünf Jahre später erscheint zum 25-jährigen Jubiläum wieder eine Festschrift. Neben den üblichen Adressen der Verantwortlichen lässt der Artikel von Direktor Gustav Manker aufhorchen, der betont, dass mit diesem Projekt kein Zwang auf den Arbeitnehmer zum Theaterbesuch ausgeübt werde, da *„an der Wiege dieser Aktion nicht das Bedürfnis von Kulturfunktionären [stand], sich als Volksbeglucker zu betätigen, sondern [...] das Bedürfnis der arbeitenden Menschen, ihr Anspruch auf Teilnahme am kulturellen Leben“*.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Hans Fellinger, Das Volkstheater in den Außenbezirken – von der Idee zum Erfolg. 10 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken Wiens. Erfolg einer kulturellen Aktion der Wiener Arbeiterkammer (Wien 1962) o.S.

¹⁵⁵ *Volkstheaterfreunde*, Mitteilungsblatt 6/1965 der Volkstheatergemeinde o.S.

¹⁵⁶ Volkstheater Spielzeit 1972/73 Jean-Paul Sartre nach Alexandre Dumas, „Kean oder Unordnung und Genie“ Programm Nr. 2/September 1972

¹⁵⁷ Gustav Manker, Ein Bedürfnis. In: Kammer für Arbeiter und Angestellte Wien (ed.) AK Begegnungen. Applaus. 25 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken (Wien o.J.), 7-15, Seite 9

Selbstverständlich gibt es keinen Zwang mehr wie zu Zeiten der NS-Diktatur, allerdings sind in den fünfziger Jahren die straff organisierten Strukturen des ÖGB und der Arbeiterkammer durchaus von Vorteil bei der raschen „Requirierung“ von Publikum. Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre beginnen sich diese langsam aufzulösen. Das folgende Zitat vom Dramaturgen Robert Stern bestätigt, dass es nie die Absicht der Gründerväter und weiterführenden Verantwortlichen war, das Volkstheaters in den Außenbezirken künstlerisch weiterzuentwickeln oder sogar einen eigenen Stil entstehen zu lassen, denn *„intellektuelles Theater mag anderswo blühen und gedeihen – in Wien war es nie so richtig zu Hause.“*¹⁵⁸

Zum Amtsantritt der Direktion Blaha wird in der Hauspostille des Volkstheaters in einem Artikel des Tourneeleiters Karl Schuster kräftig die Werbetrommel für die Außenbezirke gerührt. Er zählt das unmittelbare Live-Erlebnis und die Nähe des Spielortes zur eigenen Wohnung zu den Vorteilen dieser Art von Theater. Es soll aber auch Lust auf Theaterbesuche in der Stadt machen, wozu man die zusätzlichen Gutscheine des Abonnements nutzen kann.¹⁵⁹

Am Beginn der Ära Blaha wird jedes Jahr eine Publikumsbefragung in den Außenbezirken durchgeführt und die Ergebnisse werden in der Theaterzeitung veröffentlicht. Die Ergebnisse der Saison 1980/81 sind besonders genau dokumentiert, daher seien sie hier exemplarisch angeführt, denn die Ergebnisse der Saison davor 1978/79¹⁶⁰ (letzte Saison der Direktion Manker) und der Saison 1981/82¹⁶¹ sind sehr ähnlich. 1980/81 geben von insgesamt 8.760¹⁶² Abonnenten 1.799 einen ausgefüllten Befragungsbogen ab. Von den Bewertungen her schneiden die Schauspielerinnen und Schauspieler ausgezeichnet ab. Von den Produktionen selbst wird „Schweyk im zweiten Weltkrieg“ von Brecht mit nur 65 Prozent

¹⁵⁸ Robert Stern, Abriß über das „Volkstheater“. In: Kammer für Arbeiter und Angestellte Wien (ed.) AK Begegnungen. Applaus. 25 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken (Wien o.J.), 46-59, Seite 46

¹⁵⁹ Karl Schuster, Doppelt nah – das „Theater nebenan“ VT. *Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 1 August 1979 o.S.

¹⁶⁰ Friederike Stadlmann, Gut angekommen. VT. *Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 2 Oktober 1979 Seite 3

¹⁶¹ Friederike Stadlmann, Zum Fürchten gut... VT. *Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 17 Mai 1982 Seite 3

¹⁶² Schlögl, Der Theaterkritiker Paul Blaha, Seite 11

„Sehr gut“ oder „Gut“-Bewertungen am schlechtesten bewertet. Der Großteil der Kritikpunkte bezieht sich auf die Spielstätten: Schlechte Akustik, nicht funktionierende Heizung oder Lüftung werden bemängelt, die Bühnendekoration sei oft sehr schematisch und es erfordere meistens viel Phantasie von Seiten des Publikums, sich den Schauplatz vorzustellen. Einige Beschwerden beziehen sich auch auf die zum Abonnement gehörigen Gutscheine, bei deren Einlösung es immer wieder zu Problemen mit den Veranstaltern kommt.¹⁶³ Direktor Paul Blaha nimmt zu den Ergebnissen in der VT Volkstheater Zeitung Stellung, indem er vor allem auf die Unmöglichkeit hinweist, einen Spielplan zu gestalten, der dem gesamten Außenbezirkspublikum gefällt. Denn auch die Ergebnisse bei der Befragung zeigen unterschiedliche Wünsche. Somit werde es beim gemischten Spielplan aus Klassikern, Volksstück, Komödien und moderneren Stücken bleiben. Bezüglich der Unzulänglichkeiten der Spielstätten appelliert er an das Verständnis des Publikums, da das Volkstheater nur wenige Verbesserungen bei den Verantwortlichen durchsetzen könne.¹⁶⁴

Zum Auftakt der Saison 1982/83 wird anlässlich des dreißigjährigen Jubiläums wieder Shaws Stück „Helden“ aufgeführt. Im Programmheft zu dieser Produktion finden sich neben den Glückwunsch- und Dankadressen des Direktors Paul Blaha und des Arbeiterkammerpräsidenten Adolf Czettel ein Rückblick von Elisabeth Epp, die an diesem Projekt von Beginn an beteiligt gewesen ist. Sie beschreibt die notwendige organisatorische Umstellung des ganzen Volkstheater-Betriebs, um die zusätzlichen Produktionen zu ermöglichen. Das Ensemble musste erweitert werden, um den größeren Aufgabenbereich zu bewältigen. Sie erwähnt, dass es ziemlich anstrengend gewesen sei, nach einer längeren Probe am Vormittag bereits um 18 Uhr zur Abfahrt in die Außenbezirksspielstätte bereit zu sein. Elisabeth Epp stellt die Tournee als eine Art Familienunternehmen dar, bei dem einerseits alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Volkstheaters auf und hinter der Bühne zusammenarbeiten, bei dem sich andererseits auch eine familiäre Beziehung der „Theaterleute“ zum Publikum entwickle, da durch die oft provisorisch anmutenden Spielstätten

¹⁶³ Friederike Stadlmann, Publikumsbefragung 80/81 Wie es euch gefällt... VT. *Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 10 Juni 1981 Seite 3

¹⁶⁴ Paul Blaha, Weiter auf dem Weg. In: *VT – Theaterzeitung* Nr. 11a September 1981

eine viel stärkere Unmittelbarkeit und sogar persönliche Kontakte entstünden. So seien die Schauspielerinnen und Schauspieler bei den Aufführungen in der Schwarzlackenu im 21. Bezirk vom Publikum im Herbst immer mit Obst und Gemüse und im Frühjahr mit Blumen aus dem eigenen Garten beschenkt worden.¹⁶⁵

In der Saison 1986/87 wird am 17. März die zweimillionste Besucherin der VT-Außenbezirke-Tournee von AK-Präsidenten Adolf Czettel, Direktor Paul Blaha und dem Schriftsteller Johannes Mario Simmel, dem Autor des aufgeführten Stücks, gefeiert.¹⁶⁶

Die Problematik, dass viele der Spielstätten für die Außenbezirke für den Theaterbetrieb nur schlecht geeignet sind, zieht sich durch die Geschichte dieser Institution. Die jeweiligen Direktoren oder Tourneeleiter können nur an das Verständnis des Publikums appellieren und eventuell kleinere Verbesserungen am Spielort anregen. Ein gewisse Notwendigkeit zur Improvisation bleibt trotz aller Bemühungen ein Merkmal der Außenbezirksproduktionen bestehen, auch wenn im Laufe der Jahrzehnte die besser ausgestatteten Spielstätten zunehmen, zum Beispiel im Oktober 1981 im Zentrum Simmering. Allerdings sind die Ansprüche des Publikums seit den fünfziger Jahren um einiges gestiegen und diese können daher nur schwer miteinander verglichen werden. Was das Besondere der Aktion ausmacht, ist die intensivere Begegnung von Ensemble und Publikum, was auch insofern die Spielplangestaltung beeinflusst, als die Publikumsliebblinge regelmäßig eingesetzt werden müssen. Die Stückwahl bewegt sich immer im Bereich Klassiker und Lustspiel, Stücke der moderneren Theaterliteratur werden meist nur dann gewählt, wenn sie sich bereits bewährt haben.

¹⁶⁵ AK Theaterabonnement Spielzeit 1982/83 G.B. Shaw, „Helden“ Programm Nr. 1 Oktober 1982, Seite 2-5

¹⁶⁶ VT-Zeitung im April Nr. 8 Saison 1986/87, Seite 7

6.3 Die Direktion Gustav Manker 1969 bis 1979

6.3.1 Gustav Manker

Durch den plötzlichen Tod von Leon Epp im Dezember 1968 wird die Position des Direktors des Volkstheaters unvermittelt vakant. Gustav Manker, der bereits dreißig Jahre am Haus zuerst als Bühnenbildner und später auch als Regisseur tätig ist, wird von der Volkstheater Ges.m.b.H. zum Direktor bestellt.

Gustav Manker wird 1913 in Wien geboren und studiert Regie und Schauspiel bei Max Reinhardt bzw. Bühnenbild bei Alfred Roller und Oskar Strnad. 1938 wird er als Bühnenbildner ans Deutschen Volkstheater engagiert und realisiert bereits in seiner ersten Saison acht Bühnenbilder. Er wird mit Kriegsbeginn eingezogen, kehrt aber nach drei Monaten wieder ans Volkstheater zurück. Manker ist während des Krieges über lange Zeit der einzige Bühnenbildner am Haus und arbeitet auch für andere Theater in Wien (z.B. Komödie, Bürgertheater, Renaissance-theater). Nach der Theatersperre im September 1944 entgeht er der erneuten Einberufung offenbar durch eine fingierte Krankmeldung.¹⁶⁷ Nach Kriegsende arbeitet Manker wieder als Bühnenbildner am Volkstheater und ab 1946 ist er dort auch als Regisseur tätig. Er heiratet Hilde Sochor, die nach dem Krieg als junge Schauspielerin an das Volkstheater engagiert wird. In den Nachkriegsjahren realisiert Gustav Manker durchschnittlich zehn bis elf Bühnenbilder und zwei bis drei Regiearbeiten für das Volkstheater. Dazu kommen dann noch Engagements im Ausland und an anderen Wiener Theatern. Unter der Direktion von Leon Epp wird er Ausstattungsleiter und Oberspielleiter.¹⁶⁸

Manker leitet am Volkstheater eine „Nestroy-Renaissance“ ein und seine Interpretationen entwickeln sich über die Jahrzehnte zu einem eigenen Stil. Mankers Verdienst ist es, auch Stücke von Nestroy zur Aufführung zu bringen, die allgemein als zweite Wahl bezeichnet wurden. Manker lehnt Bearbeitungen der Stücke ab und verwendet ausschließlich die Original-

¹⁶⁷ Margit Konschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater. (Diplomarbeit, Wien 1999), Seite 3 und 77

¹⁶⁸ Wagner, 1969 - 1979, Seite 292

texte. Gemeinsam mit Leon Epp beendet er 1963 den „Brecht-Boycott“ der Wiener Theaterkritik durch eine fulminante Aufführung von „Mutter Courage und ihre Kinder“.

Ab 1. Jänner 1969 ist Gustav Manker Direktor des Wiener Volkstheaters. Er beendet seinen Vertrag vorzeitig am 31. August 1979, da er nach einer schweren Erkrankung 1978 für längere Zeit abwesend ist und die Kritik an seiner Führung immer heftiger wird. Die Details seiner Ablöse sind im Kapitel 7.2 nachzulesen.

Gustav Manker zieht sich ins Privatleben zurück und stirbt am 7. Juli 1988 in Wien.¹⁶⁹

6.3.2 Der Spielplan unter der Direktion Gustav Manker

Gustav Manker kommt aus der Theaterpraxis, es liegt ihm fern, bei der Spielplanerstellung von programmatischen oder ideologischen Grundsätzen auszugehen. Es ist daher im Nachhinein betrachtet schwierig bis unmöglich, aus seinen Spielplänen eine Absicht oder Programmatik abzulesen.

Manker erklärt jedoch immer wieder, dass ihm das österreichische Volksstück ein großes Anliegen sei. Das spiegelt sich sehr wohl in seinem Spielplan wider. Von den insgesamt vierzehn Premieren pro Spielzeit im Haupthaus sind sechs bis sieben der (alt)-österreichischen Theaterliteratur gewidmet. Neben dem Nestroy-Schwerpunkt engagiert er sich auch für die Stücke von Anzengruber und jungen österreichischen Autoren. Die letzteren werden vor allem im Sonderabonnement „Konfrontationen“ aufgeführt. Es ist eines von Gustav Mankers Verdiensten, Schriftsteller wie Peter Turrini und Wolfgang Bauer durch verschiedene für das Volkstheater riskante Uraufführungen bekannt und „salonfähig“ gemacht zu haben.

Es finden sehr viele Ur- und Erstaufführungen statt, nicht nur von einheimischen Autoren. Manker ist diesbezüglich am Puls der Zeit, auch wenn er immer wieder beklagt, dass es nicht genügend guten Autoren Nachwuchs gebe.¹⁷⁰ Schillers Werke und die antiken Stücke bringt Manker während seiner Direktionszeit nie auf die Bühne. Sonst scheut er

¹⁶⁹ Konschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, Seite 5

¹⁷⁰ *Kurier* vom 8. September 1977

auch die „großen“ Klassiker (vor allem Shakespeare) nicht und realisiert sie eben mit den Möglichkeiten des Volkstheaters. Pro Saison inszeniert er vier bis fünf Produktionen, davon mindestens einen Nestroy. Mit den Schauspielern Walter Langer, Heinz Petters und Herbert Probst ergänzt durch die Damen Hilde Sochor und Brigitte Swoboda besitzt das Volkstheater in diesem Zeitraum ein hervorragendes Nestroyensemble. Es werden überhaupt nur wenige Gäste verpflichtet, die meisten davon kommen von anderen Wiener Theatern.

Manker hat ebenso damit zu kämpfen, dass junge, talentierte Schauspieler, die er am Haus aufbaut, nach entsprechenden Erfolgen ans Burgtheater abwandern, wie zum Beispiel Kitty Speiser, Michael Heltau, Karlheinz Hackl, Wolfgang Hübsch und Franz Morak.¹⁷¹

Eine formale Änderung aus Mankers Direktionszeit ist der „Theaterzettel“ statt des klassischen Programmheftes. Es gibt darauf nur die Besetzung und ausgesuchte Informationen zum Stück und Autor nachzulesen.¹⁷²

Die Spielpläne in den Außenbezirken bleiben eher konservativ und haben einen fixen Schwerpunkt auf Lustspielen. In den beiden Jubiläumsjahren 1969/70 (80 Jahre Volkstheater) bzw. 1976/77¹⁷³ werden ausschließlich Stücke österreichischer Autoren gespielt. Das sind die beiden einzigen deutlich erkennbaren programmatischen Entscheidungen in der Spielplangestaltung von Gustav Manker. Trotz der sehr schwankenden Auslastung während seiner Direktion bleibt die Grundausrichtung des Spielplans gleich, somit kann dieser nicht für den zwischenzeitlichen Zuschauerschwund verantwortlich gemacht werden, wenn die Presse dies auch immer wieder versucht. Von Seiten der Presse wird mehrmals die kritische Frage gestellt, wie ein so wenig fortschrittlicher Spielplan mit dem

¹⁷¹ Wagner, 1969 - 1979, Seite 295f

¹⁷² Wagner, 1969 - 1979, Seite 293

¹⁷³ Renate Wagner behauptet in ihrem Aufsatz, dass der zweite „Österreich“-Schwerpunkt 1976/77 anlässlich „90 Jahre Volkstheater“ erfolgt, was auf Grund des Gründungsjahres 1889 nicht korrekt sein kann. Im Programmheft des Volkstheaters in den Außenbezirken Nr. 1 vom Oktober 1976 ist nachzulesen, dass dieser Zyklus anlässlich des 1000jährigen Bestehens Österreichs programmiert wurde. Siehe Wagner, 1969 - 1979, Seite 293

Bildungsauftrag des Gewerkschaftsbundes und der Arbeiterkammer vereinbar sei.

Während der Ära Manker beträgt der jährliche Kostenaufwand für die Tournee durch die Außenbezirke 5 Millionen Schilling, davon werden 800.000 bis 1 Million über den Abonnement- bzw. Kartenverkauf eingenommen, der Rest wird von der Arbeiterkammer bezahlt.¹⁷⁴ Die Besucherzahlen sinken vorerst ständig, von 70.000 im Jahre 1963 auf 30.000 in der Saison 1970/71. Dieser alarmierende Rückgang zwingt die Arbeiterkammer und die Direktion des Volkstheaters dazu, die Flucht nach vorne anzutreten und in einer Pressekonferenz die kritische Lage darzulegen und Gegenmaßnahmen zu präsentieren. Durch die Ausgabe von Freikarten sollen jüngere Theaterbesucher gewonnen werden, diese geben sie allerdings oft an ältere Verwandte weiter. Dadurch wird die Absicht der Veranstalter, durch diese Aktion vielleicht neues Publikum zu gewinnen, zunichte gemacht. Man überlegt auch, die Vorstellungen früher beginnen zu lassen und dazu eine Kinderbetreuung anzubieten, um Eltern den Theaterbesuch zu ermöglichen. In der *Wiener Zeitung* erscheint eine kritische Betrachtung der Aktion, die nicht ganz unbegründet erscheint: Die Verantwortlichen sind „vor 18 Jahren von falschen Voraussetzungen ausgegangen [...] klammerte sich doch der ganze Einfall an das Trugbild vom mittellosen aber kulturbeflissenen Arbeiter, der keinen dunklen Anzug besitzt, [...] weite Straßenbahnfahrten scheut, aber brennend gern Theateraufführungen sehen möchte“.¹⁷⁵ Selbstverständlich werden auch die klassischen Argumente, wie jenes, dass das Theater der Konkurrenz durch Kino und Fernsehen immer weniger entgegenzusetzen habe, immer wieder vorgebracht.

Gustav Manker sieht eines der Probleme des Volkstheaters in den Außenbezirken in den verschiedenen großen, technisch oft sehr bescheiden ausgestatteten Spielstätten, die meistens nur simple Bühnenbildlösungen gestatten, was die „Theaterillusion“ nicht besonders fördert. Die Stücke müssen auch aus Platzgründen danach ausgewählt werden, dass nicht zu viele Mitwirkende benötigt werden. Eine andere Schwierigkeit besteht sei-

¹⁷⁴ Konschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, Seite 61

¹⁷⁵ *Wiener Zeitung* vom 30. September 1970

ner Meinung nach darin, den Geschmack des Publikums bei der Auswahl der Stücke zu treffen.¹⁷⁶

Ab 1973 übernimmt Karl Schuster die Tourneeleitung und die Zahl der Abonnenten steigt langsam wieder an. Die Abonnements werden ab der Saison 1975/76 zum „AK-Kulturabonnement“, das mit zusätzlichen Gutscheinen ausgestattet ist, was die Zahl der Abnehmer um 5.000 steigen lässt.

Das „AK-Kulturabonnement“ umfasst in der Saison 1976/77 folgende Angebote neben den sieben Vorstellungen: Gutscheine, um an acht Abenden um 50% ermäßigte Karten in anderen Wiener Theatern (z.B. Theater an der Wien, Kammeroper, Kleine Komödie) zu bekommen, Gutscheine für eine Ermäßigung beim Kursbesuch der Wiener Volkshochschulen, der Eisrevue / ATA / Hallen-Reit- und Spring-Turnier und für die Bücher- und Schallplattengilde Gutenberg.¹⁷⁷

Das permanente strukturelle Problem der Wiener Privattheater, dass begabte Schauspielerinnen und Schauspieler ans Burgtheater abwandern, weil die Gagen dort viel höher sind, versucht die Gemeinde Wien durch eine Sondersubvention zu verbessern. Diese Initiative geht von Bürgermeister Gratz und Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner aus. Der Anteil des Volkstheaters an dieser Sondersubvention beläuft sich auf 1,63 Millionen Schilling.¹⁷⁸

Der Volkstheaterschauspieler Rudolf Strobl, der in der Gewerkschaft als Vorsitzender der Sektion Bühnengehörige tätig ist, ist in einem Interview für die Gewerkschaftszeitung *Kunst und Freie Berufe* sehr wohl der Meinung, dass die Subventionsgeber – er nennt dabei Bund, Länder und Gemeinden – eine Verpflichtung zur Kontrolle der Finanzgebarung der Theater haben, damit Steuergelder von den Direktoren widmungsgemäß verwendet werden.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Konschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, Seite 64

¹⁷⁷ Volkstheater in den Außenbezirken Spielzeit 1976/77 Arthur Schnitzler, „Anatol“ Programm Nr. 1/Okttober 1976, o.S.

¹⁷⁸ *Arbeit und Wirtschaft* Juni 1975

¹⁷⁹ *Kunst und Freie Berufe* März 1975

7 DIE „GOLDENEN JAHRE“ SIND VORBEI – DAS VOLKSTHEATER ZWISCHEN 1979 UND 1987

7.1 Paul Blaha

Paul Blaha wird am 17. April 1925 in Marburg/Drau als Sohn eines Bankdirektors geboren. Er wächst in Zagreb, Belgrad und Prag auf. Nach der Kriegsmatura 1943 wird er zur Wehrmacht eingezogen, 1944 schwer verwundet und er gerät in Kriegsgefangenschaft. 1946 gründet er mit dem Schauspieler Ernst Ernsthof und anderen Gleichgesinnten das Linzer Kellertheater. In der Folge wendet er sich dem Kulturjournalismus und der Theaterkritik zu, zunächst in dem Linzer Wochenblatt *Österreicher-Kurier*. 1954 holt ihn Hans Weigel zum *Bildtelegraf* nach Wien als zweiten Theaterrezensenten, von 1961 bis zum Antritt der Volkstheaterdirektion ist er beim *Kurier* in gleicher Funktion tätig.¹⁸⁰ Blaha gilt als einer der renommiertesten Kritiker Wiens, zum Zeitpunkt seiner Ernennung zum Direktor ist er auch Präsident des Wiener Kritikerverbandes.¹⁸¹ Von 1968 bis 1974 wird Paul Blaha als erster österreichischer Theaterkritiker als Juror zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Wie aus den Kunstberichten des BMUK hervorgeht, ist Paul Blaha ab 1973 Mitglied in einigen Kunstbeiräten (vor allem für Kleinbühnen) und Jurys, die das Ministerium bei der Entscheidung, welche Projekte förderungswürdig sind, beraten.¹⁸²

Paul Blaha ist auch in der SPÖ-nahen „Gesellschaft für Kulturpolitik“ aktiv. Im Frühjahr 1982 wird er als stellvertretender Vorsitzender in deren Vorstand gewählt und bekleidet die Präsidentenposition bis 1990.¹⁸³

Blaha heiratet die Schauspielerin Maria Urban, die er zum ersten Mal in der Premiere von Tschechows "Drei Schwestern" 1956 im Volkstheater gesehen hat. Da Maria Urban weiterhin am Volkstheater engagiert ist, schreibt der Kritikergatte keine Rezensionen über die Aufführungen des Volkstheaters mehr, damit ihm keine persönliche Voreingenommenheit

¹⁸⁰ *profil* Nr. 12 vom 20. März 1979

¹⁸¹ *Heute* Nr. 3 vom 29. März 1979

¹⁸² siehe Bundesministerium für Unterricht und Kunst (ed.), Kunstbericht 1973 (Wien o.J.), Seite 11, und Bundesministerium für Unterricht und Kunst (ed.), Kunstbericht 1975 (Wien, o.J.), Seite 31

¹⁸³ *Kulturkontakte* Nr. 12, April 1982

vorgeworfen werden kann. Maria Urban beurteilt diese Entwicklung in einem Interview in der *Arbeiterzeitung* vom 13. März 1981 im Rückblick durchaus positiv: „Womöglich wäre er gar nicht Direktor geworden, wenn er uns 25 Jahre lang kritisiert hätte.“¹⁸⁴

Blaha erhält 1954 den Förderungspreis des Theodor Körner Ringes, 1978 den Dr. Karl Renner Preis für Publizistik und 1983 den Titel „Professor“. Er ist auch als Autor tätig, während seiner Linzer Jahre wird 1954 das Drama „Brüder im Tode“¹⁸⁵ im Linzer Kellertheater uraufgeführt und die Partisanenerzählung „Brennender Karst“ veröffentlicht. Nach seiner Tätigkeit als Direktor des Volkstheaters von 1979 bis 1987 werden die beiden Romane „Schöne freie Welt“ (1991)¹⁸⁶ und „Die Hinterbliebenen“ (1994) publiziert. Paul Blaha stirbt am 30. September 2002 nach langer schwerer Krankheit in Wien. Die Familie lehnt ein Ehrengrab der Stadt Wien ab und die sterblichen Überreste werden im Burgenland beige-
setzt.¹⁸⁷

7.2 Ein Theaterkritiker wird Direktor

Der erste Hinweis darauf, dass Paul Blaha möglicherweise der Nachfolger Gustav Mankers werden könnte, findet sich in der Presse vom 15. Jänner 1979: „*Paul Blaha, Theaterkritiker [...] hat gute Chancen, nach Gustav Mankers Abgang Volkstheaterdirektor zu werden. [...] Allerdings läuft Mankers Vertrag noch bis 1982; daß er vorzeitig gelöst wird, erscheint unwahrscheinlich.*“¹⁸⁸

Die Krise in der Direktion Manker zeichnet sich schon Ende 1978 ab, immer wieder werden Gerüchte um den vermeintlichen Rücktritt Mankers genährt.¹⁸⁹ Dieser, erst von einer schweren Krankheit genesen, dementiert jedoch, dass er sich vor Ablauf seines Vertrags zurückziehen wird.¹⁹⁰

¹⁸⁴ *Arbeiterzeitung* vom 13. März 1981, Interview von Heinz Sichrovsky mit Maria Urban.

¹⁸⁵ Schlögl, Der Theaterkritiker Paul Blaha, Seite 7

¹⁸⁶ Schlögl, Der Theaterkritiker Paul Blaha, Seite 101

¹⁸⁷ Archivmeldung der Rathauskorrespondenz vom 1. Oktober 2002 <http://www.magwien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?DATUM=20021001&SEITE=020021001016> (14.07.2008)

¹⁸⁸ *Die Presse* vom 15. Jänner 1979

¹⁸⁹ Zum Beispiel: *profil* Nr. 38 vom 19. September 1978

¹⁹⁰ *Kurier* vom 15. Oktober 1978

Im Jänner 1979 wird bekannt, dass die am Volkstheater engagierten Schauspieler und Schauspielerinnen Dolores Schmidinger, Kitty Speiser, Uwe Falkenbach und Ernst Cohen ihre Verträge nicht verlängern und Herwig Seeböck, der sich damals in regelmäßigen Abständen vom Volks- bzw. Burgtheater mit theatralisch inszenierten Abgängen verabschiedet, das Theater verlässt. Diese Vorgänge sind für die Presse ein auslösendes Moment, wieder einmal ein grundsätzliches Problem des Volkstheaters – die ungleich schlechtere Bezahlung der Schauspieler im Vergleich zum Burgtheater und die daraus folgende Abwanderung derselben – zu thematisieren und gleichzeitig die in den letzten Jahren nachlassende Qualität des Spielplanes und mancher Aufführungen unter der Direktion Mankers zu kritisieren.¹⁹¹ Als Reaktion auf die Attacken Herwig Seeböcks gegen die Strukturen und den Führungsstil Mankers verabschiedet die Vollversammlung des künstlerischen Personals und des Verwaltungspersonals des Volkstheaters eine Resolution, in der sie sich zu Gustav Manker als Direktor bekennt, für den Fall einer Neubestellung des Direktors ein Mitspracherecht über den Betriebsrat einfordert und sich gegen die Gerüchteküche und Spekulationen über einen neuen Direktor zum jetzigen Zeitpunkt wehrt.¹⁹² Eine ähnliche Adresse hat einige Tage zuvor der Betriebsrat der technischen Angestellten verfasst.¹⁹³ Bereits am 8. Februar nennt die Presse als mögliche Nachfolger von Gustav Manker den Regisseur Michael Kehlmann, Paul Blaha und Herbert Wochinz, den Intendanten des Klagenfurter Landestheaters.¹⁹⁴ Michael Kehlmann dementiert bereits eine Woche später in der *Arbeiterzeitung*, dass er Interesse an der Nachfolge Gustav Mankers habe.¹⁹⁵ In den Printmedien werden noch weitere Namen gehandelt wie die Regisseure Fritz Zecha und Wolfgang Glück, dem allerdings keine gute Gesprächsbasis mit der Gewerkschaft attestiert wird. Paul Blaha werden trotz guter Ideen zur Erneuerung des Volkstheaters zu strikte Forderungen nachgesagt. Weiters wird erklärt, Herbert Wochinz' Forderung „*Authentisches Theater für Wien, mit euro-*

¹⁹¹ *Wochenpresse* Nr. 7 vom 14.2.1979, *profil* Nr. 6 vom 6. Februar 1979, *profil* Nr. 7 vom 13. Februar 1979, *Kronen Zeitung* vom 10. Februar 1979, *Presse* vom 13. Februar 1979

¹⁹² *Arbeiterzeitung* vom 18. Februar 1979

¹⁹³ *Die Presse* vom 13. Februar 1979

¹⁹⁴ *Die Presse* vom 8. Februar 1979

¹⁹⁵ *Arbeiterzeitung* vom 15. Februar 1979

päischen Wurzeln!“ könnte nur mit einem entsprechenden Budget und den notwendigen Engagements, um die Lücken im Ensemble zu schließen, erfüllt werden.¹⁹⁶

In der Resolution von Anfang Februar hat das Volkstheaterpersonal gefordert, dass der zukünftige Direktor Bühnenerfahrung haben müsse und dass eine Findungskommission, der auch Mitglieder des Betriebsrates und der Bühnengewerkschaft angehören, eingesetzt werden solle. Dass es so eine Kommission gibt, bestätigt zwar Kurt Link, der Hauptgeschäftsführer der Volkstheater GesmbH, wer dieser allerdings angehört, bleibt ein Geheimnis, Theaterfachleute sind laut Link nicht dabei.¹⁹⁷ Die Entscheidung fällt wohl innerhalb der Geschäftsführung, der auch Franz Senghofer und Margarete Berger, die Zentralsekretärin der Privatanstellengewerkschaft, angehören.

Am 25. Februar 1979 melden die *Arbeiterzeitung* und der *Kurier* offiziell den Rücktritt von Gustav Manker, der von der Volkstheater Ges.m.b.H. angenommen wird. Sein Vertrag als Direktor des Wiener Volkstheaters wird einvernehmlich per 31. August 1979 für aufgelöst erklärt.¹⁹⁸ Der Zeitpunkt ist offenbar nicht zufällig gewählt, denn knapp vor Mankers Vertragsauflösung ist die Neuregelung der Pensionsverträge für Direktoren von Privattheatern, die bis dahin ASVG-Pensionisten waren, endgültig beschlossen worden.¹⁹⁹ Angeblich ist ein Intimfeind Paul Blahas, der ehemalige Josefstadtdirektor Franz Stoß, an dieser Verzögerung nicht unbeteiligt, aber letztlich ist sein Einfluss im Theaterdirektorenverband doch nicht groß genug, um Blahas Bestellung zu verhindern.²⁰⁰

Da der bevorstehende Direktionswechsel nun Realität ist, erscheinen auch in deutschen Blättern Reaktionen darauf: Die FAZ beschreibt Mankers Werdegang und seine über vierzigjährige Zugehörigkeit zum Wiener Volkstheater, in den letzten Jahren hätte er allerdings einen „*durch Krankheit zermürbt[en]*“²⁰¹ Eindruck gemacht. Die laufende Saison mache bis

¹⁹⁶ *Kronen Zeitung* vom 18. Februar 1979

¹⁹⁷ *Die Presse* vom 27. Februar 1979

¹⁹⁸ *Kurier und Arbeiterzeitung* vom 25. Februar 1979

¹⁹⁹ *Wochenpresse* Nr. 10 vom 7. März 1979

²⁰⁰ *Heute* Nr. 3 vom 29. März 1979

²⁰¹ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 48 vom 26. Februar 1979

dato nicht den Eindruck, dass ein Wechsel an der Spitze des Volkstheaters unausweichlich sei, denn immerhin gebe es in der laufenden Saison drei Erfolgsproduktionen. Der eklatanteste Misserfolg, „Heinrich IV.“, habe durch den daraus resultierenden Abgang von Herwig Seeböck einen ungleich höheren Stellenwert erhalten und vielleicht die aktuelle Situation ausgelöst. Als Anwärter auf die vakante Position werden Paul Blaha, Fritz Zecha und Herbert Wochinz genannt. Dem neuen Direktor müsse bewusst sein, *„daß ohne eine drastische Erneuerung des Ensembles keine Aussicht auf einen Niveau-Anstieg am Volkstheater besteht.“*²⁰² Es werde daher - wenn er genügend Härte aufbringe - eine seiner Aufgaben sein, *„jene[...], die sich als lebensversicherte ‚Darstellungsbeamte‘ betrachten“*²⁰³, zu entfernen.

In den folgenden Tagen wird in der Presse hauptsächlich über die zeitliche Verschiebung der Entscheidung berichtet, die Bewerbungen werden von der Geschäftsführung an den Betriebsrat weitergeleitet.

Am 14. März wird die Entscheidung, die Erich Hofstetter, der Vertreter des Eigentümers des Restitutionsfonds der freien Gewerkschaften, getroffen hat, in einer Vollversammlung des Personals des Volkstheaters verlautbart.

Am 15. März ist die am Vortag gefallene Entscheidung in der *Arbeiterzeitung* und in der *Presse* nachzulesen: Paul Blaha ist der neue Volkstheaterdirektor, nachdem angebliche Vorbehalte des Betriebsrates ausgeräumt wurden. Die Entscheidung wird dem gesamten Personal des Wiener Volkstheaters vom Gewerkschaftsbund in einer Vollversammlung bekannt gegeben.

²⁰² *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 48 vom 26. Februar 1979

²⁰³ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 48 vom 26. Februar 1979

7.3 Die Situation des Volkstheaters beim Amtsantritt von Paul Blaha

Blaha sieht sich bei der Übernahme des Volkstheaters mit folgenden Problemen konfrontiert:

- Zu viele Premieren (11 im Hauptspielplan, 3 im Sonderabonnement und 7 in den Außenbezirken) machen eine sorgfältige Ausführung der Produktionen unmöglich.
- Extreme Gagenunterschiede zwischen Schauspielern des Volks- und des Burgtheaters. Die Spitzengage für einen Burgschauspieler liegt 1979 bei 46.000 Schilling, für einen Volkstheaterschauspieler bei 18.000 Schilling (ohne Zulagen für die Außenbezirkstourneen). Dadurch ist es dem Direktor unmöglich, sehr gute Schauspieler am Haus zu halten.
- Das Gebäude ist in höchstem Maße baufällig.
- Das Budget des Theaters ist im Verhältnis zur Größe des Betriebs zu klein. Es sind ca. 80 Schauspielerinnen und Schauspieler unter Vertrag, das Gesamtbudget beläuft sich auf etwa 55 Millionen Schilling.²⁰⁴ Gegen Ende der Direktionszeit von Paul Blaha wird sich übrigens daran nichts ändern: Dem Volkstheater steht ca. ein Viertel des Budgets des Burgtheaters zur Verfügung und das bei einer fast gleichen Sitzplatzanzahl von 1.148 nach dem Umbau.²⁰⁵ Selbst das Theater in der Josefstadt (610 Sitzplätze) erhält etwa 15 Millionen Schilling mehr an Subventionen als das Volkstheater.²⁰⁶
- Das zu starre Abonnementsystem ermöglicht nicht, erfolgreiche Stücke im freien Verkauf länger anzubieten, um Mehreinnahmen zu erzielen.

²⁰⁴ Laut *Wochenpresse* Nr. 10 vom 7. März 1979 waren die Subventionssummen wie folgt aufgeteilt: Bund: 20 Millionen, Gemeinde Wien: 16 Millionen, Arbeiterkammer: 8 Millionen (v.a. für die Außenbezirkstournee), Gewerkschaft: 3 Millionen

²⁰⁵ Burgtheater 1.175 Sitzplätze

²⁰⁶ *VT Zeitung* Nr. 6 Mai-Juni 1986

- Die Schauspieler, die neben der Tätigkeit am Volkstheater auch noch Rundfunk- oder Fernsehjobs annehmen, um ihre finanzielle Lage zu verbessern, sind überlastet.²⁰⁷
- Die Tradition des Volkstheaters basiert im Wesentlichen auf dem legendären „Nestroystil“, der von Gustav Manker über Jahrzehnte geformt und zum Markenzeichen des Hauses wurde, der jedoch durchaus einer zeitgemäßen Erneuerung bedarf.²⁰⁸
- Der so genannte „literarische Beirat“²⁰⁹ und die Eigentümervertreter der Volkstheater Ges.m.b.H., deren Theaterverständnis als größtenteils sehr konservativ bezeichnet werden muss, wollen ihren Einfluss auf die Spielplangestaltung keinesfalls aufgeben.²¹⁰

7.4 Die Programmatik des neuen Direktors

In der von ihm neu gegründeten Theaterzeitung²¹¹ des Volkstheaters vom Mai 1979 stellt Paul Blaha unter dem Titel „*Wir machen Ihr Theater*“ sein Programm vor. Für ihn bedeutet der Begriff Volkstheater Folgendes:

"Wir haben überlegt, was ein Volkstheater heute sein kann. Was es Ihnen geben kann als ein Ort der Entspannung und Besinnung, des Engagements und der Gesinnung. [...] Wir werden Ihnen Heiteres und Ernstes bieten. Den großen Klassiker, das Lustspiel und das Zeitstück. Das Volkstheater, das wir für Sie machen, wird kritisch sein aber auch optimistisch, bildend jedoch nie belehrend und ausgewogen im Ablauf von Wissen und Unterhaltung. [...] [Es] soll Akzente setzen für ein Vorhaben, von dem wir annehmen, daß es Ihnen Unterhaltung, Information und Bildung bieten kann. [...] dieses Volkstheater, das wir nun programmieren, wird immer Ihr Theater bleiben. Eine Bühne, die Ihrem Bedürfnis nach der Auseinandersetzung mit der Kunst und mit dem Leben und Ihrem legitimen Recht auf Erholung entgegenkommt. [...]"

Weil wir Theater für den Menschen machen. [...] Wir machen I h r Theater.“²¹²

²⁰⁷ *Wochenpresse* Nr. 10 vom 7. März 1979

²⁰⁸ *Extrablatt* Nr. 4, April 1979

²⁰⁹ Laut *Presse* vom 28. Dezember 1978 besteht der literarische Beirat aus den Herren Ernst Mayer (pensionierter Pädagoge) und Karl Ziak (in der Volksbildung tätig)

²¹⁰ *Wochenpresse* Nr. 10 vom 7. März 1979

²¹¹ Die Theaterzeitung wurde in Folge von der BAWAG finanziert. Siehe Interview von Paul Blaha in den *Salzburger Nachrichten* vom 10. Oktober 1979

²¹² *VT Theaterzeitung* Nr. 0 Mai 1979, Seite 1

Bereits im März 1979, unmittelbar nach seiner Bestellung zum Direktor, positionierte Blaha seine Vorstellungen vom Volkstheater in diversen Interviews mit den wichtigen Wiener Tageszeitungen mit den Schlagworten „*das Leben und Menschen im Theater dar[zu]stellen [...] Theater als Information für Menschen*“ und „*sorgfältige Arbeit*“²¹³, „*ein Theater der Einfachheit und Verständlichkeit*“ und keine „*deutschen Theaterexperimente*“.²¹⁴ An diesen teilweise recht beliebig und unverbindlich wirkenden Formulierungen erkennt man schon, dass auch Blaha damit rechnet, dass er mit seinem Programm sehr unterschiedlichen Ansprüchen und Erwartungshaltungen gerecht werden muss.

Blaha proklamiert folgenden Maßnahmenkatalog am Beginn seiner Direktionszeit:

- Der Spielplan soll pro Saison drei Klassiker, drei Zeitstücke, drei Komödien und ein „Risikostück“ umfassen, das heißt, es finden nur mehr zehn Premieren statt, bisher waren es elf.
- Das drei Premieren umfassende „Sonderabonnement“ wird ersatzlos gestrichen.
- Ausbau der Dramaturgie
- Herausgabe einer Theaterzeitung
- Die Programmzettel sollen durch ein umfangreicheres Programmheft ersetzt werden.
- Autoren sollen temporär zur Mitarbeit eingeladen werden.
- Eine eigene Theaterschule, um jungen Leuten eine Ausbildung für den Theaterbetrieb zu ermöglichen, soll gegründet werden.
- Engagement von neuen Regisseuren und „Auffrischung“ des Ensembles.²¹⁵
- Neubesetzung des „literarischen Beirats“, der derart erfolgen soll, dass er „*einen Querschnitt durch die Alters- und Berufsgruppen darstellt, der dem Publikum entspricht.*“²¹⁶

²¹³ *Kurier* vom 16. März 1979

²¹⁴ *Arbeiterzeitung und Presse* vom 15. März 1979

²¹⁵ *Wochenpresse* Nr. 12 vom 21. März 1979

²¹⁶ *Die Presse* vom 10. Oktober 1979

7.5 Die erste Spielzeit 1979/80

Bereits am 12. Mai 1979 präsentiert Direktor Blaha seinen neuen Spielplan, der laut Margit Konschill noch von Gustav Manker erstellt wurde – die Quelle dafür bleibt sie allerdings schuldig.²¹⁷ Einzig der Vertrag für „Hamlet in Unterschlammdorf“ wurde noch in der Ära Manker abgeschlossen und von Blaha übernommen.²¹⁸

Die erste Saison Blahas wird im Herbst 1979 mit „Romeo und Julia“ von Shakespeare eröffnet (Premiere 2. September). Das Liebespaar wird von Ernst Cohen, der ans Volkstheater zurückgekehrt ist, und der neu engagierten Monika Weiss verkörpert, auch Alexander Goebel tritt in dieser Produktion zum ersten Mal am Volkstheater auf. In einer Zwischenbilanz, die Paul Blaha in der dritten Ausgabe der *VT Theaterzeitung* zieht, erwähnt er, dass sich die meisten Beschwerden auf die moderne Zwischenaktmusik bezogen.²¹⁹ Diese Eröffnungspremiere erweist sich als sehr erfolgreiches Stück (Auslastung: 55,6 Prozent²²⁰, bzw. Ertragsdurchschnitt 47.000 Schilling pro Abend²²¹), obwohl die Presse die Inszenierung von Bernd Fischerauer arg zerzaust.²²²

Mit der zweiten Premiere „Sehnsucht“ von Gerhard Roth mit Heribert Sasse und Krista Stadler (Premiere am 7. September) in der Regie von Fritz Zecha erfüllt Paul Blaha die seiner Meinung nach wichtige Aufgabe des Volkstheaters, Stücke junger österreichischer Autoren aufzuführen. Er erachtet es für notwendig, dieses Stück in der *VT Theaterzeitung* vom August vorzustellen und das Publikum auf die „schwere Kost“ einzustimmen. In seinem Artikel appelliert Paul Blaha an das Volkstheaterpublikum, diesem Stück eine Chance zu geben und sich als aufgeschlossene Rezipienten zu erweisen. Denn die Förderung von zeitgenössischen Autoren könne nur durch entsprechende Publikumsakzeptanz realisiert werden. Blaha vertritt den Standpunkt, dass die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Theaterliteratur dem gesamten Publikum zu-

²¹⁷ Konschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, Seite 48

²¹⁸ *Wochenpresse* Nr. 12 vom 21. März 1979

²¹⁹ *VT Theaterzeitung* Nr. 3 Dezember 1979, o.S.

²²⁰ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²²¹ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

²²² *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

mutbar sei und die Abschaffung des Sonderabonnements daher ein richtiger Schritt gewesen sei.²²³ Auch im Programmheft findet man ein kurzes Statement von Blaha zum Stück, in dem er zu dem Schluss kommt, dass „Sehnsucht“ „*das Stück von der Vergeblichkeit der Worte*“ sei, denn „*die Menschen haben verlernt miteinander zu reden.*“²²⁴

Das Engagement von Krista Stadler und Heribert Sasse, die die Hauptrollen in „Sehnsucht“ spielen, ist ein Beispiel für den Versuch des Direktors, das Ensemble mit attraktiven Neuzugängen zu ergänzen. Allerdings ergeht es ihm oft so wie in diesem Fall: Er kann die beiden nur als Gäste engagieren, die längerfristige Einbindung von arrivierten Schauspielerinnen und Schauspielern ins Ensemble des Volkstheaters gelingt – wahrscheinlich aus Geldmangel - nicht.²²⁵ Mit 41,3 Prozent Auslastung bzw. 31.100 Schilling Abendeinnahmen²²⁶ gehört die Produktion nicht zu den schlechtesten, es kommt trotzdem nicht zu allen ursprünglich geplanten Vorstellungen.²²⁷

Denn Karl Paryla inszeniert eine sehr erfolgreiche Produktion von Nicolai Gogols „Heiraten“ (Premiere am 30. September) mit Doris Weiner, Götz Kauffmann und den beiden Publikumslieblichen Heinz Petters und Walter Langer für die Außenbezirke. Die Inszenierung wird ab Ende Oktober ins Haupthaus transferiert, um das vorzeitig abgesetzte Stück „Sehnsucht“ zu ersetzen. Paul Blaha schafft es, das starre System des Volkstheaters zu durchbrechen. Bis zu diesem Zeitpunkt haben immer alle geplanten Vorstellungen eines Stückes unabhängig vom Erfolg stattgefunden, nun wird erstmals ein Stück vorzeitig abgesetzt und eine erfolgreiche Produktion aus den Außenbezirken als Ersatz ins Haupthaus geholt. Die ausgezeichnete Auslastung von 63,5 Prozent und die damit verbundenen Einnahmen von 40.000 Schilling²²⁸ pro Abend geben dem neuen Direktor recht, flexibel auf die Reaktion des Publikums einzugehen.²²⁹

²²³ *VT Theaterzeitung* Nr. 1 August 1979, o.S.

²²⁴ Volkstheater Programmheft: Gerhard Roth, „Sehnsucht“ 1979/80-2, o.S.

²²⁵ *VT Theaterzeitung* Nr. 1 August 1979, o.S.

²²⁶ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980. Die Summe war um 2.100 Schilling höher als die schlechtestbesuchte Produktion der letzten Saison von Gustav Manker „Zur schönen Aussicht“ von Ödön von Horváth.

²²⁷ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²²⁸ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

²²⁹ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd“ (Premiere am 9. November) in der Inszenierung von Conny Hannes Meyer ist beim Publikum durchaus erfolgreich (Abendeinnahmen: 37.000 Schilling).²³⁰ Die Hauptrollen spielen Heidi Picha, die auch einen großen persönlichen Erfolg feiert, Hanns Krasnitzer und Julia Gschnitzer, die mit diesem Engagement wieder an ihr Stammhaus zurückkehrt. Für Paul Blaha ist diese Aufführung richtungsweisend für den weiteren Weg des Volkstheaters.²³¹

Die geplante Dezemberpremiere von Nestroys „Der Schützling“ in der Regie von Hans Gratzer wird durch den „Floh im Ohr“ von Georges Feydeau (Premiere am 14. Dezember) in der Regie von Fritz Muliar ersetzt, denn *„ein neuer Nestroy im Volkstheater ist doch eine so wichtige Sache, daß wir nichts Unfertiges herauslassen wollen.“*²³² Paul Blaha stellt sich im Interview für die *Presse* voll hinter sein Ensemble, denn offenbar dürfte es Probleme im Team während der Proben zum Nestroystück gegeben haben. Am Beginn des Interviews äußert er sich allgemein über Probleme eines Theaterdirektors und zählt zu den *„schwer lösbaren Problemen [...] ein Ensemble, das man übernommen hat [...], mit einem neuen Regisseur zu konfrontieren. Da können Welten aufeinanderstoßen.“*²³³ Es ist interessant, dass ebenfalls am 10. Oktober 1979 ein Interview mit Paul Blaha in den *Salzburger Nachrichten* erscheint, in dem die Verschiebung der Nestroy-Premiere mit keinem Wort erwähnt wird.²³⁴

Da er von der *Presse* auch darauf angesprochen wird, dass er, der als Kritiker so hohe Maßstäbe angelegt hat, sich in die „Niederungen“ eines Georges Feydeau begibt, fühlt sich Paul Blaha offenbar bemüßigt, im Programmheft des „Floh im Ohr“ eine Rechtfertigung *„Warum wir Feydeau spielen“* abzugeben. Seine Argumente gehen von *„um zur Weihnachtszeit und im Fasching etwas Heiteres im Repertoire zu haben“* über *„Theater soll und muß – auch – unterhalten“* bis zur Anerkennung des Autors als Klassiker *„der Posse, des Lustspiels“*.²³⁵ Der „Floh im Ohr“ ist mit 71

²³⁰ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

²³¹ *VT Theaterzeitung* Nr. 3 Dezember 1979, o.S.

²³² *Die Presse* vom 10. Oktober 1979

²³³ *Die Presse* vom 10. Oktober 1979

²³⁴ *Salzburger Nachrichten* vom 10. Oktober 1979

²³⁵ Volkstheater Programmheft: Georges Feydeau, „Der Floh im Ohr“ 1979/80-5, o.S.

Prozent Auslastung eine der erfolgreichsten Produktionen der ersten Spielzeit.²³⁶

Ivo Breschans „Hamlet in Unterschlammdorf“ (Premiere am 22. Februar) hingegen ist für den Publikumsgeschmack zu sperrig.

Ebenso als Publikumsflop erweist sich das „Bündel“ von Edward Bond (Premiere am 2. März). Paul Blaha setzt die Produktion nach 17 Vorstellungen ab, denn eine Auslastung von 37 Prozent und Hunderte Besucher, die die Vorstellungen vor dem Ende verlassen, lassen ihm wenig Spielraum.²³⁷ Mit dieser Reaktion handelt er sich Schelte von aufgeschlosseneren Teilen des Publikums ein, er selbst ortet die Problematik darin, dass „*Stücke dieser Art – gute oder schlechte – früher im Sonderabonnement gelaufen sind. Das normale Abonnementpublikum ist darauf nicht vorbereitet.*“²³⁸ Somit muss der Direktor wohl seine optimistischen Aussagen über die Reife und Fortschrittlichkeit des gesamten Volkstheaterpublikums, die er noch vor einigen Monaten getroffen hat, relativieren.²³⁹ Trotzdem bleibt er dabei, dass das ehemalige Sonderabonnement unter seiner Direktion nicht mehr reaktiviert wird, weil „*man sich eine Produktion, die es dann nur auf fünf, sechs Aufführungen bringt, nicht leisten kann.*“²⁴⁰

„Blick von der Brücke“ von Arthur Miller (Premiere am 9. April) zeichnet sich durch eine gute Regie- und Schauspielerarbeit aus.

Die erfolgreichste Produktion der ersten Saison ist „Der Bockerer“ von Peter Preses und Ulrich Becher in der Regie von Dietmar Pflegerl mit Karl Merkatz in der Titelrolle (Premiere am 26. April).²⁴¹ Diese Aufführungsserie ergibt sich aus dem Umstand, dass sich der Beginn des Umbaus des Volkstheaters bis Anfang Juni verzögert.

Die letzte Produktion der ersten Spielzeit von Paul Blaha wird im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater an der Wien aufgeführt. „Der Unmensch“ von Hermann Bahr in der Regie von Fritz Zecha mit Heinz Mare-

²³⁶ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²³⁷ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²³⁸ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²³⁹ *VT Theaterzeitung* Nr. 1 August 1979, o.S.

²⁴⁰ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²⁴¹ *VT Theaterzeitung* Nr. 5 April 1980, o.S.

cek in der Hauptrolle, Dolores Schmidinger und Ernst Stankowski hat am 22. Mai Premiere.²⁴²

Die Volkstheater-Matineen „VT um 11“ entwickeln sich im Laufe der Saison zu einem attraktiven neuen Angebot, das daher auch weiterhin im Programm bleiben wird. Die Sonderprogramme (zum Beispiel ein Liederabend von Ludwig Hirsch oder eine Vorstellung von Jango Edwards) erweisen sich als Publikumsrenner und sind fast immer ausverkauft.²⁴³

Die erste Saison von Paul Blaha als Direktor des Wiener Volkstheaters kann als erfolgreich bezeichnet werden. Er schafft es, die Zahl der Abonnenten gleich zu halten, die Vorstellungen sind besser besucht als in der vorangehenden Saison, wie die von 48,68 auf 53,26 Prozent gestiegene Auslastung zeigt.²⁴⁴ Es werden etwa 3 Millionen Schilling Mehreinnahmen lukriert.²⁴⁵

7.6 Der Umbau des Volkstheaters 1980/81

Bereits während der Direktion von Gustav Manker ist immer wieder über die dringende Generalsanierung des Volkstheaters diskutiert worden. Die ersten Meldungen, in denen der letztlich definitive Umbauzeitraum bekannt wird, erscheinen in der Wiener Presse im Februar 1980. Es gibt bereits grobe Schätzungen der voraussichtlichen Kosten, die mit mindestens 80 Millionen Schilling²⁴⁶ beziffert werden. Der Umbau ist vorerst von Mai 1980 bis Februar 1981 anberaumt.²⁴⁷ Anfang Februar 1980 wird bekannt, dass der Beginn des Umbaus auf den 2. Juni verschoben wird.²⁴⁸ Der gesamte Gebäudekomplex des Volkstheaters wird per Bescheid vom 17. September 1980 unter Denkmalschutz gestellt.²⁴⁹

²⁴² *VT Theaterzeitung* Nr. 5 April 1980, o.S.

²⁴³ *Die Presse* vom 16. April 1980

²⁴⁴ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

²⁴⁵ *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁴⁶ In der *Arbeiterzeitung* vom 15. März 1979 werden die Kosten noch auf ca. 40 Millionen Schilling geschätzt, allerdings ohne Rekonstruktion der Kuppel.

²⁴⁷ *Die Presse* vom 16. November 1979

²⁴⁸ *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁴⁹ Pötschner, Höhle, Das Volkstheater und seine Restaurierung 1980/81, Seite 8

Paul Blaha entscheidet sich dafür, diese unerwartete Verlängerung der Spielzeit konstruktiv zu nutzen und noch eine Produktion, den „Bockerer“, herauszubringen.²⁵⁰ Etwas später wird der endgültige Zeitplan für die Sanierung, nämlich Juni 1980 bis August 1981, bekannt gegeben.²⁵¹

Die Planung des Umbaus obliegt dem Architekten Rudolf Jarosch, der bis dahin vor allem für die Errichtung von ÖGB-Bildungshäusern verantwortlich zeichnet.²⁵² Es wird allerdings ein Konsulent verpflichtet, der Erfahrung mit dem Umbau von Theatergebäuden hat: Franz Häußler, der Verwaltungsdirektor des Theaters an der Wien.²⁵³

Der Spielplan des Volkstheaters in den Außenbezirken ist von der Sanierung des Haupthauses nicht betroffen.

Der *Kurier* berichtet in seiner Ausgabe vom 16. Februar, dass der ÖGB, der vor allem gebundenes Vermögen sein eigen nennt, nach einer Möglichkeit sucht, für den Umbau des Volkstheaters an Bargeld zu kommen. Neben dem ÖGB und der Arbeiterkammer werden sich auch der Bund und das Land Wien (jeweils zu einem Drittel) an den Kosten für den Umbau beteiligen. Laut *Kurier* soll der ÖGB überlegen seine Anteile an der Volksfürsorge-Versicherung an die Wiener Städtische zu verkaufen, um das erforderliche Geld aufzutreiben. Es sollen bereits Verhandlungen stattgefunden haben.²⁵⁴

Die Frage, in welches Übergangsquartier sich das Ensemble begeben wird, wird schon zu Beginn von Paul Blahas Amtszeit angesprochen. In einem Interview mit der *Wochenpresse* vom 29. August 1979 erwähnt Blaha bereits die beiden Optionen, die in Folge die meist diskutierten sein werden: ein Zelt auf dem Rathausplatz und den Messepalast, das heutige Museumsquartier.²⁵⁵ Eine weitere Option ist das Renaissancetheater in der Neubaugasse. Die Spielstätte des Theaters der Jugend, das sich in Finanznöten befindet und die Mieteinnahmen gut brauchen könnte, benötigt die Bühne nur für Nachmittagsvorstellungen und das 700 Plätze umfassende Haus ist geradezu ideal für die Bedürfnisse des Volks-

²⁵⁰ *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁵¹ *Die Presse* vom 8. März 1980

²⁵² *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁵³ *Die Presse* vom 8. März 1980

²⁵⁴ *Kurier* vom 16. Februar 1980

²⁵⁵ *Wochenpresse* Nr. 35 vom 29. August 1979

theaters.²⁵⁶ Laut *Kronen Zeitung* soll die Miete 50.000 Schilling betragen.²⁵⁷ Diese Option zerschlägt sich, weil das Theater der Jugend plant, seine Vorstellungen künftig am späteren Nachmittag beginnen zu lassen und somit nicht mehr genügend Vorbereitungszeit für eine nachfolgende Vorstellung bleiben würde.²⁵⁸ Eine eher bizarr anmutende Ausweichmöglichkeit, nämlich das Apollo-Kino, wird in einem *profil*-Artikel erwähnt.²⁵⁹ Auch wenn das Gebäude ursprünglich als Theater erbaut wurde, so wird es seit 50 Jahren doch ausschließlich als Kino genutzt.²⁶⁰

Ende März 1980 werden die Ergebnisse der Abonnentenbefragung zum Thema „Ausweichquartier“ präsentiert. Von 4.000 ausgegebenen Fragebogen wurden 2.600 beantwortet, diese lassen folgende Präferenz der Stammesbesucher eindeutig erkennen: Das Ausweichquartier soll ein Saal sein, am besten eine adaptierte Halle des Wiener Messepalastes (Zustimmung von 55,43 Prozent), keinesfalls ein Zelt (nur 10 Prozent Zustimmung).²⁶¹ Allerdings möchten von insgesamt 12.000 Abonnenten 2.500 ihr Abonnement während des Umbaus überhaupt ruhen lassen.²⁶² Dies erscheint angesichts der Tatsache, dass sich das Ausweichquartier auf der gegenüberliegenden Straßenseite befindet, keine 200 Meter Luftlinie vom eigentlichen Standort entfernt, befremdlich. Paul Blaha weiß um die Empfindlichkeit von Abonnenten, die bereits äußerst irritiert reagieren, wenn sie statt auf ihren Stammsitzen zwei Sitze weiter platziert werden.²⁶³ Der Direktor ist sich dessen bewusst, dass die geplanten fünf bis sechs neuen Produktionen in der Saison im Ausweichquartier auf jeden Fall „konsumentenfreundlich“ sein müssen, um im freien Kartenverkauf auch andere Publikumsschichten anzusprechen.²⁶⁴

Die Wahl fällt schlussendlich auf die R-Halle im Messepalast. Diese wird für die Bedürfnisse des Volkstheaters umgebaut. Der Spiel- und Zuschauerraum kann je nach Produktion variabel gestaltet werden, es finden zwischen 700 und 800 Personen Platz. In den Annexgebäuden gibt es ge-

²⁵⁶ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

²⁵⁷ *Kronen Zeitung* vom 8. Februar 1980

²⁵⁸ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²⁵⁹ *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁶⁰ Isabella Ackerl, *Die Chronik Wiens*. (Dortmund 1988) Seite 501

²⁶¹ *Wochenpresse* Nr. 16 vom 16. April 1980

²⁶² *Kurier* vom 29. März 1980

²⁶³ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

²⁶⁴ *Wochenpresse* Nr. 4 vom 23. Jänner 1980

nügend Platz für Garderoben- und Pausenräume. Die Halle steht allerdings nicht die gesamte Spielzeit zur Verfügung, sondern nur vom 21. Oktober bis 22. Jänner und vom 17. März bis zum 18. Mai. Dies bedingt die Reduktion der ursprünglich fünf bis sechs geplanten Produktionen auf vier Premieren.²⁶⁵

7.7 Die zweite Spielzeit 1980/81

Von den Premieren in der R-Halle des Wiener Messepalasts sind Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“ mit Heidi Picha in der Hauptrolle und Goethes „Egmont“ große Erfolge. Die Auslastung des „Kreidekreises“ liegt bei 88 Prozent. Da die Sitzplatzanzahl im Messepalast erheblich geringer ist als im Haupthaus (1.533 Sitzplätze vor dem Umbau²⁶⁶), ist es schwierig, die Quoten in ein vergleichbares Verhältnis zu bringen.²⁶⁷ Georges Feydeaus „Die Dame vom Maxim“ ist im nüchternen Hallenambiente eher fehl am Platz. Mit Nestroys „Unbedeutendem“ statt der ursprünglich geplanten „Affäre Dreyfuß“ - wobei Paul Blaha in der Planungsphase bekennt, dass er noch nicht hundertprozentig davon überzeugt ist, dass dieses Stück „das richtige“ ist²⁶⁸ - wird das Jahr in den Ausweichquartieren beendet.

Das zweite Ausweichquartier ist ein Saal im ÖGB-Haus in der Treitlstraße im vierten Bezirk. Dort wird Peter Turrinis „Josef und Maria“, das erst wenige Wochen zuvor beim „steirischen herbst“ uraufgeführt worden ist, mit so großem Erfolg gespielt (Auslastung: 71 Prozent²⁶⁹), dass die Aufführungsserie sogar verlängert wird.²⁷⁰ Die weiteren Premieren sind Jörg Grasers „Witwenverbrennung“, ein Zeitstück über die Problematik der Psychiatrie, und die „Glasmengerie“ von Tennessee Williams.

Zu den Wiener Festwochen im Theater an der Wien steuert das Volkstheater „Die Hose“ von Carl Sternheim mit Helmut Qualtinger in der

²⁶⁵ *Die Presse* vom 16. April 1980

²⁶⁶ *Arbeiterzeitung* vom 20. Dezember 1980

²⁶⁷ *Die Presse* vom 6. Dezember 1980

²⁶⁸ *Heute* Nr. 5 vom 8. Mai 1980

²⁶⁹ *Arbeiterzeitung* vom 20. Dezember 1980

²⁷⁰ *Die Presse* vom 6. Dezember 1980

Hauptrolle bei. Es ist ein besonderes Verdienst Blahas, diesen beliebten Schauspieler wieder auf die Theaterbühne gebracht zu haben.

Fünf der insgesamt sieben Matineen „VT um 11“ in der Umbausaison finden in der R-Halle statt. Die erste am 26. Oktober 1980 mit dem Titel „Stücke, Schauspieler, Autoren“ entspricht einem „Tag der offenen Tür“. Das Volkstheaterensemble präsentiert Ausschnitte aus den kommenden Premierer, dem Publikum wird die Bühnenraumsituation erklärt und welche Varianten voraussichtlich bei den geplanten Stücken angewendet werden. Die beiden österreichischen Autoren, deren Stücke in dieser Saison vom Volkstheater aufgeführt werden, Peter Turrini und Jörg Graser, lesen aus ihrem Oeuvre und stellen sich der Publikumsdiskussion.²⁷¹

Das umgebaute Haus soll mit einem Auftragswerk von Pavel Kohout im Herbst 1981 wieder eröffnet werden.²⁷² Als Eröffnungstück wird jedoch bereits ein halbes Jahr später Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“ angekündigt, das Kohout-Stück mit dem Arbeitstitel „Hassliebe“ soll zu einem späteren Zeitpunkt aufgeführt werden.²⁷³

Es gibt Gespräche zwischen Paul Blaha und Peter Turrini bezüglich eines neuen Stückes, das ein Portrait der Wiener Gesellschaft zum Inhalt hat (Arbeitstitel: „Die Bürger von Wien“). Der Direktor pflegt aber auch Kontakte zu anderen österreichischen Schriftstellern wie Fritz Herrmann, dessen Drama die Ereignisse des Februar 1934 widerspiegeln soll.²⁷⁴ Dieses Werk passt inhaltlich zu dem Themenschwerpunkt, den Paul Blaha schon bei früheren Gelegenheiten als mögliche Richtung zeitgenössischen Theaters am Wiener Volkstheater formuliert hat: *„die veruntreute Geschichte Österreichs‘ – von 1918 bis 1945 etwa“*, denn *„die stückweise Beschreibung persönlicher Probleme“* sei längst nicht mehr genug, *„[e]in ‚größerer Informationsradius‘ sei fürs zeitgenössische Theater unbedingt notwendig.“*²⁷⁵ Außerdem sind zu diesem Zeitpunkt noch Stücke von

²⁷¹ *Wiener Zeitung* vom 14. September 1980

²⁷² *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁷³ *Die Presse* vom 6. Dezember 1980

²⁷⁴ *Die Presse* vom 6. Dezember 1980

²⁷⁵ *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

Franz Xaver Kroetz, Wolfgang Bauer und Kurt Klinger in der engeren Auswahl für eine Aufführung am Volkstheater.²⁷⁶

Die Saison in den Ausweichquartieren kann insofern als außergewöhnlich bezeichnet werden, als der freie Kartenverkauf um 15-20 Prozent gestiegen ist.

Die organisatorisch-strukturellen Projekte, die Paul Blaha in seiner zweiten Saison weiterführen oder realisieren will, sind die eigene Schauspielschule, die Einladung von Schulklassen zu Proben und Diskussionen, Billig-Abos für Jugendliche und Studenten, weitere Gastspiele von „theaterfremden“ Künstlern anbieten und die Weiterführung der erfolgreichen Matineen.²⁷⁷

An der Auswahl bzw. dem Aufstöbern von zeitgenössischen Autoren, die noch nicht oder nur wenig bekannt sind, arbeiten nicht nur die Dramaturgen, sondern auch eine Arbeitsgruppe von interessierten Ensemblemitgliedern. Durch diese „offene Dramaturgie“ hofft Paul Blaha möglichst viele neue Talente zu entdecken und „*im Glücksfall ein Stück zu erarbeiten*“.²⁷⁸

7.8 Die Wiedereröffnung des Wiener Volkstheaters

Die wichtigsten technischen Neuerungen der Renovierung sind die komplette Erneuerung der Drehbühne kombiniert mit zwei Personenversenkungen, das Orchesterpodium, welches sogar zu einer Vorbühne angehoben werden kann, und der neue Schnürboden.²⁷⁹ Die Drehbühne ist bis dahin händisch betrieben worden, sie war im Jahre 1919 gebraucht vom Theater an der Wien angekauft worden. Die Anzahl der Sitzplätze wird von 1.533 auf 1.148 zugunsten besserer Bequemlichkeit für die Besucher verringert. Damit verliert das Volkstheater die Position, das größte Sprechtheater im deutschen Sprachraum zu sein, an das Hamburger Schauspielhaus. Der Zuschauerraum präsentiert sich mit neuer, üppiger

²⁷⁶ *Die Presse* vom 6. Dezember 1980

²⁷⁷ *profil* Nr. 7 vom 11. Februar 1980

²⁷⁸ *Arbeiterzeitung* vom 20. Dezember 1980

²⁷⁹ *Die Presse* vom 28. August 1981

Vergoldung, dem freigelegten und restaurierten Deckengemälde und dem ebenso seit der NS-Zeit verschwundenen Bild auf dem Eisernen Vorhang. Die Rekonstruktion der Kuppel über dem Haupteingang, die 1945 bei einem Bombentreffer zerstört wurde, wird für notwendig erachtet, um das architektonische Gleichgewicht des Gebäudes wieder herzustellen.²⁸⁰

Die Meinung der Journalistinnen und Journalisten zu Umbau und Renovierung ist einhellig sehr positiv. Kritische Bemerkungen beziehen sich auf Details wie den „*modischen Badezimmerprunk in den Toiletten*“ oder optisch wenig ansprechende Sicherheitsmaßnahmen wie Gummtrittleisten auf den Marmorstiegen, die auf Grund der neuen Theaterbauordnung notwendig sind. Besonders hervorzuheben ist, dass der gesamte Umbau tatsächlich innerhalb des dafür geplanten Zeitraums von fünfzehn Monaten durchgeführt wird.²⁸¹

Direktor Blaha selbst lässt allerdings anlässlich der Berichterstattung zur Beendigung der Renovierungsarbeiten bereits leicht resignative Bemerkungen fallen: *„Ich möchte nur sechs oder sieben Jahre da mitmachen. Man verkrustet, man ist in Zwängen gefangen. In dem Augenblick, in dem man das Gefühl hat: jetzt rennt's, soll man es bleiben lassen... So forscht man gar nicht anfangen, daß man nicht mit der Zeit Beschwichtigungshofrat wird.“*²⁸²

Im Zuge der ausführlichen Berichterstattung anlässlich der Beendigung der Renovierungsarbeiten und der Wiedereröffnung in den Printmedien fällt ein sehr eindeutig formulierter Appell in *Arbeit und Wirtschaft* auf, der die Abhängigkeit des Volkstheaters vom ÖGB in künstlerischen Fragen zu einer Zeit aufzeigt, wo dieser kein großes Interesse mehr daran hat, dass diese Verflechtung in der Öffentlichkeit deutlich wird:²⁸³ *„Das Volkstheater ist unser Theater, und es sollte unsere kulturelle Verpflichtung sein, bei einem Wien-Aufenthalt eine Vorstellung im Volkstheater zu besuchen. Sie werden daher auch verstehen, daß der Spielplan eines durch uns maß-*

²⁸⁰ *Neue Zeit* vom 15. September 1981

²⁸¹ *Arbeiterzeitung* vom 10. September 1981

²⁸² *Kronen Zeitung* vom 25. August 1981

²⁸³ Dieser Aufruf zur Unterstützung des Volkstheaters war vor allem an die Gewerkschaftsfunktionäre in den Bundesländern gerichtet.

geblich im Spielplan beeinflussten Theaters nicht nur ein unterhaltsames, sondern auch kritisches Theater sein muß.“²⁸⁴

Die feierliche Wiedereröffnung durch Bundespräsident Rudolf Kirchschläger findet am Sonntag, dem 13. September 1981 statt. Die weiteren Ansprachen halten die obersten Vertreter der Institutionen, die das Geld für die Restaurierung des Volkstheaters zur Verfügung gestellt haben: Bürgermeister Leopold Gratz, AK-Präsident Adolf Czettel, ÖGB-Präsident Anton Benya und Unterrichtsminister Fred Sinowatz. Letzterer kritisiert in seiner Rede, dass in Zeiten, in denen der Staat sparen muss, sehr schnell *„die Kultur im allgemeinen und das Theater im besonderen zum Luxus gestempelt werden.*“²⁸⁵

Nach der Aufführung des vom Chefdramaturgen Harry Reich-Ebner bearbeiteten und mit vielen aktuellen Anspielungen angereicherten „Vorspiel[s] auf dem Theater“ von Goethe beginnt ab 14 Uhr ein „Tag der offenen Tür“ für die interessierte Bevölkerung.²⁸⁶

Am nächsten Tag, dem 14. September 1981, zugleich dem 92. Geburtstag des Volkstheaters, wird das Haus mit der Premiere von Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“ wiedereröffnet. Die Hauptrollen spielen Fritz Holzer und Georg Trenkwitz, Fritz Zecha führt Regie. Diese Produktion ist sehr aufwendig gestaltet und die Mitarbeiter hinter der Bühne haben die neue Technik bei der Premiere noch nicht völlig im Griff. Zecha hat das Stück kaum gekürzt, dazu kommen die langen Umbaupausen, beides führt dazu, dass der Abend insgesamt viel zu lang gerät.²⁸⁷

Am darauffolgenden Samstag findet mit Rolf Hochhuths „Juristen“ die zweite Premiere im Haupthaus statt. Eineinhalb Jahre nach der Uraufführung in Deutschland erfolgt nun die österreichische Erstaufführung. Der Idee zu diesem Stück liegt folgender Vorfall zugrunde: Rolf Hochhuth bezeichnet den Ministerpräsidenten von Baden-Württemberg, Hans Karl Filbinger, in einer Erzählung als „furchtbaren Juristen“. Denn dieser hat

²⁸⁴ *Arbeit und Wirtschaft* Nr. 9, September 1981

²⁸⁵ *Kurier* vom 14. September 1981

²⁸⁶ *Kronen Zeitung* vom 11. September 1981

²⁸⁷ *Bühne* Nr. 10, Oktober 1981

noch 1945 als Marinerichter Todesurteile gegen Deserteure verhängt. Filbinger verklagt den Autor, verliert jedoch den Prozess und in weiterer Folge sein politisches Amt.²⁸⁸

Hochhuths Theaterstück ist keine Darstellung des Falls Filbinger, sondern es will die Versäumnisse der Bundesrepublik bei der Aufarbeitung des NS-Justizwesens kritisch beleuchten. Dies wird von der Presse auch honoriert, allerdings monieren einige Journalisten, dass Hochhuths Text für das Theater zu sperrig und zu leblos sei. Die *Wiener Zeitung* nennt den Text „Leitartikel mit verteilten Rollen“²⁸⁹; andere Blätter argumentieren ähnlich.

Der Aufführung sind einige Streitigkeiten zwischen Autor und dem Regisseur Dietmar Pflegerl vorausgegangen. Hochhuth legt extra für Wien eine um etwa ein Drittel gekürzte Fassung vor, aus der er alles typisch „Bundesdeutsche“ entfernt hat. Diese zweihundertseitige Druckfassung wird von Pflegerl auf eine zweistündige Aufführung (inklusive Pause) gekürzt und es werden auch einige Szenen umgeschrieben. Hochhuth erhebt den Vorwurf, dass durch diese weiteren Kürzungen die „*menschliche Dimension*“ verloren gegangen sei, welche unabdingbar für das „Ankommen“ von politischen Texten beim Publikum sei.²⁹⁰ Er bleibt daher aus Protest der Aufführung fern.

Parallelen zum Umgang mit NS-Richtern in Österreich sind selbstverständlich gegeben, diese werden allerdings in den Rezensionen in der Presse kaum artikuliert. Von den insgesamt 28 Artikeln zur Aufführung wird nur in der *Arbeiterzeitung*, den *Salzburger Nachrichten* und der *Furche* erwähnt, dass „auch in Österreich [...] nach 1945 keine Juristenkrähe der anderen ein Auge ausgehackt“²⁹¹ hat. Selbst in der sozialdemokratischen Zeitschrift *Die Frau* werden die „Juristen“ pauschal als Stück „gegen jene Richter in der Bundesrepublik“²⁹² bezeichnet.

Der Artikel von Hans Haider über die „Juristen“ in der *Presse* vom 21. September 1981 spiegelt wohl am besten die damals noch kaum vorhandene Auseinandersetzung Österreichs mit seiner NS-Vergangenheit

²⁸⁸ *Arbeiterzeitung* vom 21. September 1981

²⁸⁹ *Wiener Zeitung* vom 22. September 1981

²⁹⁰ *Arbeiterzeitung* vom 19. September 1981

²⁹¹ *Furche* vom 23. September 1981

²⁹² *Die Frau* vom 10. Oktober 1981

wider. Er lässt allerdings die Gelegenheit nicht aus, der politischen Gegenseite vorzuwerfen, genau diese verabsäumt zu haben.

„Ein Stück deutsche Literatur, das in Rückblenden zurückgreift in die reichsdeutsche, also in sechs Jahre österreichische Geschichte. Aber doch ein bundesrepublikanisches Konfliktstück – um die Person Filbinger. [...] Für den Theaterregisseur in der Fremde, also in Österreich, bedeutet das, fremde Realität sinnfällig machen zu müssen. Ein heimisches Stück dieser Art müßte Figuren wie den ‚Spiegelgrund‘-Arzt Gross und den Jungmediziner Vogt zusammenführen. Es ist freilich nicht bekannt, daß das Volkstheater ein solches in Auftrag gegeben hätte.²⁹³ Gesinnung verkauft sich leichter, weist man mit dem Zeigefinger über die Grenzen statt in die Reihen eigener Parteifreunde. [...] [Rolf Hochhuth] hätte nicht zulassen sollen, daß die ‚Juristen‘ hier ein Spielplanloch²⁹⁴ stopfen. Konkrete Konfliktdarstellungen lassen sich nicht schadlos in andere Länder exportieren. Die Identifikation der Jungen in Österreich mit ihrer Republik ist eine wesentlich andere, nämlich selbstverständlichere.“²⁹⁵

Im Programmheft findet sich auf den ersten Blick ebenfalls kein Hinweis auf die damalige österreichische Situation, weder in Bezug auf Österreicher als Opfer noch als Täter, ganz zu schweigen von deren Aufarbeitung. Bei näherem Betrachten entpuppt sich ein Foto im Programmheft als das eines erhängten Wiener Widerstandskämpfers, der Offizier der Wehrmacht war.²⁹⁶ Der beigefügte Text hat mit diesem Tatbestand allerdings nichts zu tun, sondern gibt einen Überblick über die Anzahl der hingerichteten Wehrmachtsangehörigen im Vergleich zu den US-amerikanischen Streitkräften während des Zweiten Weltkriegs.²⁹⁷

Als sprachlich bizarrer Schlusspunkt sei hier noch der Anfang des *Bühne*-Artikels zu den ‚Juristen‘ zitiert: *„Nachdem Rolf Hochhuth zuerst den Papst und die Judenverfolgung im Dritten Reich auf’s Korn [sic!] genommen hatte, ...“²⁹⁸*

²⁹³ Erst in der Saison 2005/06 unter Direktor Michael Schottenberg wurde „Spiegelgrund“ von Christoph Klimke, ein Theaterstück, das sich mit dem Leiden der Kinderpatienten des Euthanasiearztes Dr. Heinrich Gross auseinandersetzt, aufgeführt.

²⁹⁴ Das ursprünglich für die Wiedereröffnung bei Pavel Kohut in Auftrag gegebene Stück mit dem Arbeitstitel „Hassliebe“ wurde schließlich nie am Volkstheater aufgeführt. *Die Presse* vom 6. Dezember 1980

²⁹⁵ *Die Presse* vom 21. September 1981

²⁹⁶ Es handelt sich um die Widerstandskämpfer Huth, Raschke und Biedermann, die 1945 Am Spitz in Floridsdorf erhängt wurden. Das erwähnte Foto zeigt zwei der drei Männer. Das Foto befindet sich im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur E7/404.

²⁹⁷ Volkstheater Programmheft: Rolf Hochhuth, „Die Juristen“, 1981/82-2

²⁹⁸ *Bühne* Nr. 10 vom Oktober 1981

In den Außenbezirken beginnt die Saison mit „Alle meine Söhne“ von Arthur Miller und das neue VT-Studio im Konzerthaus eröffnet mit „Nicht Fisch nicht Fleisch“ von Franz Xaver Kroetz. Diese Stückauswahl bezeichnet Paul Blaha als richtungsweisend für den zukünftigen Spielplan des Volkstheaters.²⁹⁹

Anlässlich dieser Zäsur in der Chronik des Volkstheaters wird über das vergangene und zukünftige Profil dieses Theaters von einigen Journalisten diskutiert. Nach Meinung der *Presse* sollte das Volkstheater eine „Wiener Dramaturgie“ entwickeln, um sich in der Wiener Theaterlandschaft gut einfügen zu können. Das Bild der Autorin des Artikels, Karin Kathrein, von der „idealen“ Wiener Theaterlandschaft orientiert sich - was die Hauptbühnen betrifft - an der Situation zu Ende des 19. Jahrhunderts. Das Burgtheater wird noch immer als „*moralische Anstalt, Bildungs- und Erbauungstheater der Nation*“ gesehen, das sich weder „*Experimentierlust*“ noch das „*Suchen nach neuen Sehweisen auf dem Theater*“ leisten kann, weil dies einen Sturm der Entrüstung beim Publikum auslösen würde. Das Burgtheater und das Theater in der Josefstadt sollen gemeinsam weiterhin die konservative Schiene des Theaterbetriebs aufrechterhalten. Das Volkstheater könnte dann Klassiker wie Goethe, Schiller oder Grillparzer in einer „*leicht verständlichen*“ Version spielen, etwas, das dem Burgtheater „*gewiß übelgenommen würde*“, jedoch sei im Volkstheater Ende des 20. Jahrhunderts ein „*unkonventionell, vielleicht auch provokant, aber publikumswirksam und doch werktreu gebotener Klassiker durchaus am Platz.*“³⁰⁰ Offensichtlich müssen für gewisse konservative Kreise Wiens am Burgtheater – wie zu Kaisers Zeiten – sowohl bei der Stückauswahl als auch bei der Regiearbeit noch immer Rücksichten genommen werden. Das Burgtheater wird noch immer als „exklusives Hoftheater“ behandelt, mit dem sich kein anderes Wiener Theater messen kann.

Ziemlich unfair mutet folgender Vergleich mit dem Schauspielhaus an: Das Volkstheater „*verfügt über weit stattlichere finanzielle Mittel als etwa das beim Publikum so beliebte Schauspielhaus und kann sich doch auch*

²⁹⁹ *Arbeiterzeitung* vom 10. September 1981

³⁰⁰ *Die Presse* vom 12. September 1981

dessen *Risikofreude* [...] *leisten*“.³⁰¹ Darüber zu jubeln, dass ein Haus mit 1.143 Sitzplätzen mehr Subventionen bekommt als eines, das maximal 280 Besuchern³⁰² Platz bieten kann, und daraus zu folgern, dass sich das große Haus somit auch mehr „Risikostücke“ im Spielplan leisten kann, muss bestenfalls als naiv bezeichnet werden.

Die *Furche* sieht das „Bild eines Theaters von sich selber“ als wichtigen Indikator für die Auswahl der Stücke für den Spielplan. Denn dieses Bild oder „Selbstverständnis“ eines Hauses sei durch den Lauf der Zeit gewachsen und dadurch entstehe die Tradition eines Hauses. Diese sei beim Volkstheater sowohl die des klassischen, aber auch des modernen Volksstückes als auch die der Klassikerpflege. Wodurch sich das Volkstheater in seiner Geschichte aber immer ausgezeichnet habe, sei der Mut, Stücke zu spielen, die unbequeme Wahrheiten beinhalten. Dies habe nicht selten zu handfesten Theaterskandalen geführt.³⁰³ Der Autor des *Furche*-Artikels, Hellmut Butterweck, konnte nicht wissen, dass der nächste nicht lange auf sich warten ließ.

7.9 Exemplarische Aufregungen um Turrinis „Die Bürger“

Einiges Aufsehen erregt zum Jahreswechsel 1981/82 die Uraufführung von Peter Turrinis Theaterstück „Die Bürger“. Lässt man die Vorgänge in diesen Wochen Revue passieren, so drängt sich der Eindruck auf, dass hier schon einmal im Kleinen fast alles durchexerziert wird, was ein paar Jahre später angesichts des Skandals um Thomas Bernhards „Heldenplatz“ am Burgtheater im November 1988 in noch heftigerer Ausformung die Öffentlichkeit beschäftigen wird. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang natürlich, welche Argumente gegenüber dem Volkstheater und seinem Direktor Blaha ins Treffen geführt werden.

Paul Blaha gibt bei Peter Turrini, dessen „Josef und Maria“ davor ein Erfolg war, ein neues Werk in Auftrag. Dieser plant ein Stück, in dem ein Wiener Arztehepaar seine Scheidung feiert und dazu diverse Gäste wie

³⁰¹ *Die Presse* vom 12. September 1981

³⁰² Das ist die maximal mögliche Besucherzahl in der Saison 2007/08.

³⁰³ *Furche* vom 30. September 1981

einen Schriftsteller, einen Intendanten, einen Unternehmer, einen Nationalratsabgeordneten und einen Schauspieler mit Ehegattinnen einlädt. Während im Dezember 1981 die Proben beginnen, wird teilweise bekannt, worum es in dem Stück geht.³⁰⁴ Besonderen Anstoß erregt offensichtlich die Tatsache, dass viele hinter der Figur des Intendanten den prominenten Fernsehintendanten Ernst Wolfram Marboe erkennen. Der ÖVP-Abgeordnete Herbert Kohlmaier nimmt das zum Anlass, im Parlament den „Fall Turrini“ anzusprechen und zu erklären: *„Ein Theater, das von öffentlichen Geldern unterstützt wird, ein Gewerkschaftstheater, darf so etwas nicht zulassen.“*³⁰⁵ In der Folge wird in den Medien heftig diskutiert, ob es akzeptabel sei, dass eine bekannte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens in dieser – angeblich so leicht identifizierbaren – Form in einem Stück vorkommt. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Bühnenfigur in dem Drama auch noch am jugoslawischen Dienstmädchen vergeht. Wochen vor der Uraufführung am 27. Jänner 1982 kommt es zu einer Reihe von Artikeln in unterschiedlichen Zeitungen und Wochenzeitungen. Die *Kronen Zeitung* titelt am 18. Dezember 1981 *„Kulturkampf um Turrinis Stück ‚Die Bürger von Wien‘: Wer hat Angst vor den Bürgern?“* und am folgenden Tag steht in einem mit KHR gezeichneten und mit *„Nur peinlich!“* betitelten Artikel zu lesen: *„Denn was uns der Autor vorsetzen will, hat mit Kunst wenig zu tun. Das ist bloß peinliche Agitation. Eine Parade der Diffamierungen von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Also gegen die guten Sitten. Das aufzuführen, kann nicht Aufgabe eines hochsubventionierten Theaters sein. Dafür Steuergeld hinauszuwerfen, ist eine Frechheit!“*³⁰⁶ Heinz Sichrovsky ergreift für Turrini Partei und schreibt: *„Turrinis Gestalt hat mit dem Medienmann etwa soviel gemein wie Herbert Kohlmaier mit der heiligen Muttergottes von Mariazell. Die Figur ist etwas völlig Eigenständiges geworden. Ähnlichkeiten sind weder zufällig noch beabsichtigt, sondern schlicht nicht mehr vorhanden, sieht man davon ab, dass beide katholische Gschafthuber und männlichen Geschlechts sind.“*³⁰⁷

³⁰⁴ Im *Kurier* vom 19. Dezember 1981 ist von „monatelangem Hintergrundgebrodel“ die Rede.

³⁰⁵ *Kronen Zeitung* vom 18. Dezember 1981

³⁰⁶ *Kronen Zeitung* vom 18. Dezember 1981 und 19. Dezember 1981

³⁰⁷ *Arbeiterzeitung* vom 19. Dezember 1981

Peter Turrini nimmt zu den Vorwürfen Stellung und verweist darauf, dass sich das Stück im Probenstadium befinde und erst zu beurteilen sei, wenn es fertig sei – eben bei der Uraufführung, und dass er Kunstfiguren geschaffen habe, auch wenn er Erfahrungen und Anregungen aus der Realität entnommen habe.³⁰⁸ Turrini erklärt weiters: *„Diese Methode der literarischen Montage halte ich für moralisch und ästhetisch vertretbar. Ich habe ein bestimmtes bürgerliches Establishment in prototypischer Zusammensetzung vorführen wollen – den Unternehmer, den Medienmann, den politischen Funktionär.“*³⁰⁹ Doch nicht nur auf die Figur des Intendanten konzentriert sich die Diskussion. Hinter „dem politischen Funktionär“ als Teil dieses „bürgerlichen Establishments“ werden bald auch die Vorbilder von SP-Abgeordneten vermutet oder gar „entdeckt“. Sigrid Löffler berichtet im *profil*: *„Eine einstweilige Verfügung, eine Klagsandrohung im Streitwert von 1,5 Millionen Schilling dräuten, Gewerkschafter empörten sich über angebliche SPÖ-Vernaderung im ÖGB-eigenen Volkstheater.“*, und sie zitiert Volkstheaterdirektor Blaha: *„Es ist ein – auch mir – unbequemes Stück; man kann auch Gewerkschaftsfeindlichkeit herauslesen, wenn man will. Aber alle schreien doch immer nach Zeitstücken – hier ist eins.“*³¹⁰

Die Tatsache, dass Sigrid Löfflers zitierter Hintergrundbericht von *profil*-Chefredakteur Peter Michael Lingens zunächst kurzfristig zurückgehalten wird und erst eine Woche später - zusammen mit einem mehrseitigen Artikel seinerseits - veröffentlicht wird, erregt zusätzliches Aufsehen und bald wird in diesem Zusammenhang auch über etwaige Zensur debattiert. Lingens ist offenbar von Turrinis Vorgangsweise empört und versucht, aus seiner Sicht genau die Entstehungsgeschichte des Werkes aufzurollen, nicht ohne seine eigenen „Vermittlungsversuche“ positiv hervorzuheben. Auch er veröffentlicht Marboes erbosten Brief an Turrini, in dem von „Infamie“, „Geschmacklosigkeit“, „schäbigem Vertrauensbruch“ und „Schweinerei“ die Rede ist. Die Debatte dreht sich hauptsächlich um die Frage, ob die Vorgangsweise des Autors vertretbar ist. Turrini hat zu Recherchezwecken zur Entstehungszeit des Dramas mit Marboe, mit dem er damals noch befreundet war, ein Gespräch geführt

³⁰⁸ *Volksstimme* vom 19. Dezember 1981

³⁰⁹ *profil* Nr. 51/52 vom 21. Dezember 1981

³¹⁰ *profil* Nr. 51/52 vom 21. Dezember 1981

und dieses auf Tonband aufgenommen. Interessant ist aber vor allem, wie Lingens die Frage nach möglichen sozialistischen Vorbildern für die Figur des Abgeordneten darstellt, indem er behauptet:

„Wie sehr Blaha wusste, dass er sich auf problematischem Boden bewegt, geht daraus hervor, daß er einen sozialistischen Abgeordneten, der in der Erstfassung des Stückes ebenfalls kaum zu verkennen war, mehrfach aufsuchte, um ihn zu beschwichtigen. Tatsächlich wurde die Rolle dieses Abgeordneten im Laufe der Zeit so verändert, dass man sie nicht mehr nur auf einen Mann beziehen kann. Dieser Abgeordnete hatte freilich auch die stärkste Lobby: von Anton Benya bis Bruno Kreisky. Ernst Wolfram Marboe hatte keine solche Lobby und hatte außerdem von vornherein klargestellt, nicht zu klagen. Also wurde bei ihm die ‚Freiheit der Kunst‘ hochgehalten. Eine Zensur, erklärte Paul Blaha, würde nicht stattfinden.“³¹¹

Blaha, den er „für einen normalerweise anständigen Mann halte“ und der „vor zwei Jahren unter gewaltigen Sympathiekundgebungen des Kulturfeuilletons“ die Direktion des Volkstheaters übernommen hat, unterstellt er, wegen bisher mangelnder Erfolge das Turrini-Stück als „große Rechtfertigung der großen Erwartungen“ heranzuziehen und nicht den Mut zu haben, „sich gegen seinen Auftragsautor durchzusetzen“. Blahas Bildnis steht in einer Reihe mit den Fotos von Helmut Zilk und Fred Sinowatz (Bildunterschrift: „Nicht den Mut gefunden, eine Geschmacklosigkeit zu verhindern“). Lingens' Artikel endet mit dem Argument, das schon aus dem eingangs zitierten *Kronen Zeitungs*-Artikel bekannt ist.

„Seine Mutlosigkeit rationalisierte er als Wahrung der Freiheit der Kunst. Auch niemand anderer hat offenbar Mut gefunden. Nicht Unterrichtsminister Fred Sinowatz, der das Volkstheater subventioniert und dessen Partei den Persönlichkeitsschutz auf ihre Fahnen schreibt. Nicht Anton Benya, dessen ÖGB das Volkstheater erhält. Und nicht Helmut Zilk, dessen Gemeinde Wien gleichfalls zuzahlt.“³¹²

Die Auseinandersetzungen um Turrinis „Die Bürger“, die mit Lingens' Artikel noch nicht endeten, sind exemplarisch in vielerlei Hinsicht. Sie zeugen vom Niveau der öffentlichen Auseinandersetzung in den 1980er Jahren. Gestritten wird über aus dem Zusammenhang gerissene Teile eines noch nicht fertig gestellten und veröffentlichten Werkes. Das eigentliche Thema des Dramas, die tiefe Sprachkrise einer bestimmten Gesell-

³¹¹ *profil* Nr. 51/52 vom 21. Dezember 1981

³¹² *profil* Nr. 51/52 vom 21. Dezember 1981

schaftsschicht, wird kaum erwähnt, von den Kritikern völlig ausgeblendet. Das ist charakteristisch für den Zustand der Wiener Theater- und Medienszene dieser Zeit, den Sigrid Löffler in anderem Zusammenhang so schildert:

„In Wien obwaltete bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein – schon wegen der abseitigen und vom übrigen deutschsprachigen Theatergeschehen isolierten geographischen Lage der Stadt – eine kleinbürgerlich-unaufgeklärte Theatergesinnung, die dort, wo sie sich veröffentlichte, in Rezensionen, Leserbriefen und Fernseh-Diskussionen, einen geradezu triumphierend reaktionären Gestus an den Tag legte. Eine begeisterte Unwissenheit, die gerade ihre Provinzialität mit der Selbstsicherheit einer patriotischen Großtat zur Schau trug, ließ an ihrer Überheblichkeit jeden produktiven Zweifel, jeden innovatorischen Ansatz künstlerischer Arbeit zerschellen.“³¹³

Wie auch wenige Jahre später beim schon erwähnten „Heldenplatz-Skandal“ machen die vehementesten Kritiker genau das, was im Stück gezeigt wird, nur noch stärker. *„Die Verhinderer haben sich mit ihren Sturmläufen gegen das Stück krasser entlarvt, als dies Turrini in seinem Stück gelungen ist.“³¹⁴* Das Stück selbst, dessen Uraufführung schließlich ohne nennenswerte Aufregungen über die Bühne gegangen ist, ist heute fast vergessen und nimmt ins Turrinis Gesamtoeuvre keinen bedeutenden Platz ein. Das – wie Paul Blaha es nannte – „Zeitstück“ vermochte nur zu seiner Zeit Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die Schwierigkeiten, die die Suche nach aktuellen Stücken für das Volkstheater offensichtlich immer bereiteten, zeigen sich auch hier.

Das Volkstheater wird in den Auseinandersetzungen um Turrinis Stück als hochsubventioniertes Theater dargestellt, was angesichts der permanenten Unterdotierung dieses Hauses und der niedrigen Subventionen im Vergleich zu anderen Wiener Theatern besonders pikant ist. Ob zuvor jemals so stark mit dem „Subventionierungsargument“ polemisiert wurde, ist eine interessante Frage, die hier nicht verlässlich geklärt werden kann. Jedenfalls scheint dieses Thema im Zusammenhang mit dem Volkstheater davor nicht so vehement vorgebracht worden zu sein, schon gar

³¹³ Sigrid Löffler, Das Gold unter dem Trümmerfeld oder: Wiener Spurensuche in den achtziger Jahren. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 326 – 330, Seite 327

³¹⁴ Hans Heinz Hahn, 1979 – 1987 Direktion Paul Blaha. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 332 – 354, Seite 334

nicht im Kontext einer Aufführung. Es liegt der Verdacht nahe, dass ein Zusammenhang mit der Tatsache besteht, dass das Volkstheater gerade hier als „rotes“ Theater, das von sozialistischen Politikern unterstützt wird (bei Lingens' oben zitierter Abrechnung könnte man fast glauben, Fred Sinowatz zahlte selbst Subventionen), und als ÖGB-Theater hingestellt wird. Bemerkenswert ist freilich, dass an gerade diesem Theater nun ein Auftragsstück gezeigt wird, in dem ein sozialistischer Abgeordneter als „prototypischer Teil des bürgerlichen Establishments“, wie Turrini es ausdrückt ³¹⁵, auftritt.

Paul Blaha wird in den Auseinandersetzungen einerseits persönlich angegriffen, die andere Seite lobt aber auch seine Standhaftigkeit gegenüber den Kritikern. Die Argumente, die gegen ihn, den zum Direktor gewordenen Theaterkritiker, vorgebracht werden, werden ihn bis zum vorzeitigen Ende seiner Direktion stets begleiten.

7.10 Der weitere Verlauf der Direktionszeit Blaha

Die restlichen Premieren der Wiedereröffnungssaison des Volkstheaters, „Cyrano de Bergerac“, „Einer flog über das Kuckucksnest“ oder „Leben des Galilei“, passen alle in das Volkstheaterkonzept und sind größtenteils sehr erfolgreich. Blaha gelingt es, sowohl attraktive Gästen wie Werner Kreindl als „Galilei“ oder Herwig Seeböck in der Rolle des „Randle P. McMurphy“ als auch interessante Neuentdeckungen wie Erich Schleyer als „Häuptling Bromden“ zu engagieren. ³¹⁶

In der darauffolgenden Saison erregt vor allem das Bühnenbild der Eröffnungspremiere „Richard III.“ von Shakespeare großes Aufsehen und nicht nur Wohlgefallen, denn es handelt sich um eine Müllhalde. Der größte Erfolg 1982/83 ist Tschechows „Onkel Wanja“, Peter Turrini steuert eine Bearbeitung des „Campiello“ von Goldoni bei. Paul Blaha sieht das künstlerische Hauptproblem des Volkstheaters im Mangel an guten Regisseuren, denn das Volkstheater kann auch ihnen keine hohen Gagen

³¹⁵ *profil* 51/52 vom 21. Dezember 1981

³¹⁶ Hahnl, 1979-1987, Seite 334

zahlen.³¹⁷ Das zweite drückende Problem ist die Schuldenlast des Theaters. Zu Beginn des Jahres 1982 beträgt sie 90 Millionen Schilling. Zwei Drittel davon sind noch Restschulden von der Generalsanierung, aber 34 Millionen resultieren aus dem künstlerischen Betrieb, wobei Blaha auch noch 6 Millionen von seinem Vorgänger übernommen hat. Das laufende Budget wird vor allem von Bund und Gemeinde subventioniert (53 Millionen Schilling), der ÖGB trägt nur mehr 3,2 Millionen Schilling bei, die Arbeiterkammer 1,5 Millionen (zusätzlich für die Außenbezirke noch ca. 10 Millionen). Dazu kommt noch das budgetierte Einspielergebnis von ca. 20 Millionen Schilling. Diese Subventionen decken kaum die Personalkosten, denn für die 290 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter muss ein Gehalt von durchschnittlich 18.000,- kalkuliert werden.³¹⁸ Auch durch bessere Besucherauslastung kann dieses Budgetloch nicht gestopft werden.

Die nächsten drei Saisonen sind künstlerisch ebenfalls durchwachsen, als Erfolge können die Produktionen von Arthur Millers „Hexenjagd“ und Molnárs „Lilliom“ bezeichnet werden. In der Presse beginnen bereits Meldungen über „*innerbetriebliche Krisen*“ und „*Gerüchte um seine vorzeitige Ablösung*“.³¹⁹

7.11 Das VT-Studio im Konzerthaus

Das Studio wird 1981 gegründet und von den Schauspielerinnen und Schauspielern in Selbstverwaltung geführt. Das bedeutet, dass sie größtenteils die Stücke aussuchen und auch andere dramaturgische Aufgaben und manchmal auch die Regie übernehmen. In dem intimen Bühnenraum (99 Sitzplätze) finden vor allem die Erst- oder Uraufführungen zeitgenössischer Dramen statt. Es sind Stücke, die im riesigen Raum des Haupthauses keinesfalls adäquat aufgeführt werden können. Der deklamatorische Stil, der in großen Bühnenräumen zum Teil sogar notwendig ist, ist bei Gegenwartsdramatik, die oft nach Zwischentönen verlangt, völlig fehl am Platz. Darin mag auch das Scheitern so mancher

³¹⁷ *Kurier* vom 23. Jänner 1984

³¹⁸ *profil* Nr.6 vom 8. Februar 1982

³¹⁹ *profil* Nr.12 vom 18. März 1985

Produktion im Haupthaus begründet sein. Es werden aktuelle und brisante Stücke gespielt, die an keiner anderen Wiener Bühne aufgeführt werden, darunter auch Werke von Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Friederike Roth. Leider ist weder die Publikumsresonanz noch das Interesse der Wiener Theaterkritik stark genug, um das Projekt am Leben zu erhalten. Ein einziger Kritiker meint damals, das Volkstheater-Studio sei „Wiens interessantestes, wenn nicht Wiens bestes Theater“. Doch das hilft nichts.³²⁰ Das Unterrichtsministerium streicht ab April 1986 seine Subventionen, die Gemeinde Wien kann die fehlenden Gelder nur teilweise ersetzen.³²¹ Das VT-Studio im Konzerthaus hat schließlich mit zu großen finanziellen Problemen zu kämpfen und wird im Frühjahr 1987 geschlossen.

7.12 Das Ende der Direktion Blaha

In der Saison 1986/87 sieht sich Paul Blaha gezwungen die „Risikostücke“ in ein neues, eigenes Abonnement mit dem Titel „Zeittheater im Volkstheater“ zu verpacken. Dieses Abonnement umfasst drei Premieren, die billigsten Plätze kosten 50 Schilling. Blaha muss einsehen, dass der Großteil des Publikums für moderne und zeitkritische Stücke nichts übrig hat, und kehrt wieder zum segmentierten Abonnement-System, das er von seinem Vorgänger übernommen und sogleich beendet hat, zurück.³²² So versucht er den Publikumsrückgang zu bremsen und auch junges Publikum für das Theater gewinnen. Vor allem die Komödie „Die roten Nasen“ von Peter Barnes, die als Ersatz für den mit Helmut Qualtinger geplanten „Falstaff“ gespielt wird, wird vom Publikum vehement abgelehnt und hinterlässt ein „Einnahmenloch“. Künstlerisch hoch ambitionierte Projekte wie „Der Sarkophag“ über die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl werden zwar von der Kritik gelobt, erweisen sich allerdings nicht als Publikumsmagnet. Das Volkstheater kommt aber somit seinem Auftrag nach,

³²⁰ Hahn, 1979-1987, Seite 353f

³²¹ *Neues Volksblatt* vom 25. April 1984

³²² VT-Zeitung Nr. 6 Mai-Juni 1986 o.S.

Theater am Puls der Zeit zu präsentieren.³²³ Hans Gratzers völlig misslungene Interpretation von „Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstocher“ zu Ende der Saison 1986/87 ist wahrscheinlich der Auslöser für Blahas vorzeitigen Abgang.

Gegen Ende der Saison 1986/87 ersucht Paul Blaha den Aufsichtsrat der Volkstheater Ges.m.b.H. ihn von seinem bis August 1989 laufenden Vertrag mit Jahresende 1987 zu entbinden. Zermürbt von den wochenlangen Diskussionen in der Tagespresse über seine künstlerischen Misserfolge, Querelen und Intrigen innerhalb des Personals und die hohen Schulden des Volkstheaters, die in einem Bericht des Kontrollamts gerügt werden, sieht er für sich keine Möglichkeit mehr, das Theater weiterzuführen. Bis zum Antritt seiner Nachfolgerin Emmy Werner am 1. September 1987 ist der kaufmännische Direktor, Rainer Moritz, auch für die künstlerischen Belange des Theaters zuständig.

Die Rückblicke auf die Direktion Blaha – meist im Zuge der Suche nach einem Nachfolger / einer Nachfolgerin – malen ein größtenteils düsteres Bild der Lage des Volkstheaters. Dafür wird einerseits Blaha selbst verantwortlich gemacht, in der Nähe zur SPÖ und zum ÖGB wird aber oft die eigentliche Ursache des „Niedergangs“ des Volkstheaters gesehen. Typisch dafür ist ein mit „*Der Fall eines Parteitheaters*“ betitelter Kommentar von Karin Kathrein in der *Presse*:

„Paul Blaha, der ängstlich bemüht war, der Partei wie dem Publikum zu gefallen, entglitt das Theater, das er nie fest im Griff gehabt hatte, mehr und mehr. Statt ihn rechtzeitig abzulösen und die Bühne vor einem weiteren Niedergang zu bewahren, verlängerten die Parteifreunde dem Direktor, der soeben eifrig Wahlhilfe geleistet hatte, seinen Vertrag. Erst als das finanzielle Debakel nicht mehr zu vertuschen war, wurde er fallengelassen.“³²⁴

Das „Parteitheater“ erklärt Kathrein folgendermaßen: *„Hier ist ein SP-Parteitheater, für das aber alle Steuerzahler zur Kasse gebeten werden, von SP-Politikern in Grund und Boden gehätschelt worden.“* Das Ganze sei ein *„Musterbeispiel einer unseligen Verquickung von Politik und Kunst.“³²⁵*

³²³ Hahnl, 1979-1987, Seite 353f

³²⁴ *Die Presse* vom 16. September 1987

³²⁵ *Die Presse* vom 16. September 1987

Differenzierter sieht das schon der Korrespondent der *Süddeutschen Zeitung* Michael Frank, der die Ausgangssituation der frisch gekürten Direktorin Emmy Werner analysiert: *„Zwar ist der sozialistische Einfluß über die ‚rot‘ regierte Stadt und die wesentlichen Trägerfunktionen des Österreichischen Gewerkschaftsbundes unübersehbar; Druck von dieser Seite hat den ungewöhnlich phantasievollen, aber kompromißlerischen Paul Blaha auch letztlich scheitern lassen...“* – Frank verweist in der Folge auf den Zuschauerrückgang trotz einiger *„brillanter“* und *„aufsehen-erregender“* Aufführungen und meint, all das hätte nicht verhindern können, *„dass das Haus mehr und mehr unter formalen Lasten zu ächzen und an Unbeweglichkeit zu leiden begann. Überdies lehnt es eine dezidiert bürgerliche Schicht in Wien ab, das als ‚proletarisch‘ verschriene Volkstheater überhaupt zu besuchen.“*³²⁶

Von „goldenen Jahren“ ist auf jeden Fall nichts mehr zu spüren – auch nicht im Volkstheater. Der Zusammenhang mit dem Zustand Österreichs in den späten 1980er-Jahren ist evident.

³²⁶ *Süddeutsche Zeitung* vom 1. Oktober 1987

8. LITERATURVERZEICHNIS

- Isabella Ackerl, Die Chronik Wiens. (Dortmund 1988)
- Karin Breitenecker, Es muß gewagt werden. Die Direktion Leon Epp am Volkstheater 1952-1968. (Diplomarbeit ,Wien 1991)
- Bundesministerium für Unterricht und Kunst (ed.), Kunstbericht 1973 (Wien o.J.)
- Bundesministerium für Unterricht und Kunst (ed.), Kunstbericht 1975 (Wien o.J.)
- Evelyn Deutsch-Schreiner, Theater im „Wiederaufbau“. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat. (Wien 2001)
- dtv-Lexikon, Band 4 (Mannheim/München 1995)
- Elisabeth Epp, Glück auf einer Insel. Leon Epp – Leben und Arbeit. (Wien/Stuttgart 1974)
- Hans Fellinger, Das Volkstheater in den Außenbezirken – von der Idee zum Erfolg. 10 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken Wiens. Erfolg einer kulturellen Aktion der Wiener Arbeiterkammer (Wien 1962)
- Oskar Maurus Fontana, Chronik der Jahre 1889 – 1944. Von der Kaiserzeit zur Trümmerzeit. In: Volkstheater Ges.m.b.H. (ed.) 1889-1964. 75 Jahre Volkstheater. (o.O., o.J.)
- Heinrich Glücksman, Friedrich Rosenthal, Almanach des Deutschen Volkstheaters. Direktion Alfred Bernau auf das Jahr 1920. (Leipzig/Wien/Zürich 1920)
- Hans Heinz Hahn, 1979 – 1987 Direktion Paul Blaha. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 332 – 354
- Hilde Haider-Pregler, 1952 – 1968 Direktion Leon Epp. „Das tapferste Theater von Wien“. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 204-233
- Georg Hammer, ÖGB und Kultur. Zur Aneignung traditioneller Formen unter geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. (Diplomarbeit, Wien 1990)
- Jürgen Hein, Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy (Erträge der Forschung 100, Darmstadt 2., aktual. u. bibliogr. ergänzte Aufl. 1991)
- Dietrich Hübsch, Das Wiener Volkstheater 1889 – 1966. = *Maske und Kothurn*. Jg. 13/H.4 (Wien 1967),

- Andrea Huemer, 1948-1952 Direktion Paul Barnay. Theater des Kompromisses. Suche nach Identität. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 178-191

- Andrea Huemer, 1945 – 1948 Direktion Günther Haenel. Engagiertes, zeitgemäßes und unbequemes Theater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 156-173

- Andrea Huemer, Wiedereröffnung des deutschen Volkstheaters. Kurzdirektion Rolf Jahn. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 154-155

- Johann Hüttner, Die Gründung des „Deutschen Volkstheaters“ in Wien. In: Volkstheater GesmbH (ed.), Das neue Volkstheater. Festschrift – herausgegeben aus Anlaß der Renovierung 1980/81. (Wien/München 1981) 1-7

- Johann Hüttner, 1889 – 1918 Die Direktionen Emerich von Bukovics Adolf Weisse Karl Wallner. Zwischen Stadttheater und Volkstheater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 16-33

- Johann Hüttner, Das Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 10-15

- Gerhard Kofler, Volkstheater in den Außenbezirken. Die Suche nach einer Ästhetik der Peripherie. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 254-285

- Margit Konschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater. (Diplomarbeit, Wien 1999)

- Sigrid Löffler, Das Gold unter dem Trümmerfeld oder: Wiener Spurensuche in den achtziger Jahren. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 326 – 330

- Gustav Manker, Ein Bedürfnis. In: Kammer für Arbeiter und Angestellte Wien (ed.) AK Begegnungen. Applaus. 25 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken (Wien o.J.), 7-15

- Anton Pelinka, Gewerkschaften im Parteienstaat. Ein Vergleich zwischen dem Deutschen und dem Österreichischen Gewerkschaftsbund. (= Beiträge zur Politischen Wissenschaft Band 37) (Berlin 1980)

- Alfred Pfoser, Konjunktur und Krise. Zur Sozial- und Kulturgeschichte eines Theaters. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 34-39
- Peter Pötschner, Eva-Maria Höhle, Das Volkstheater und seine Restaurierung 1980/81. In: Volkstheater Ges.m.b.H. (ed.), Das neue Volkstheater. Festschrift – herausgegeben aus Anlaß der Renovierung 1980/81 (Wien/München 1981) 8-23
- Press-Kollektiv, Ein Jahr Wiener Theater MCMXLV – MCMXLVI (Wien o.J.)
- Erwin Rollet, Sechzig Jahre Volkstheater. In: Volkstheater Ges.m.b.H. (ed.), Festschrift. 60 Jahre Volkstheater (o.O., o.J.) 17-50
- Gerhard Scheidt, 1932 – 1938 Direktion Rolf Jahn. Happy-End und Untergang. Das Volkstheater zwischen Krise und Faschismus. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 88-101
- Girid Schlögl, Der Theaterkritiker Paul Blaha als Direktor des Wiener Volkstheaters 1979/80 –1987 Diss. (Wien, 1994)
- Evelyn Schreiner, Das Deutsche Volkstheater wird „Kraft durch Freude“-Theater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 114-115
- Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989)
- Evelyn Schreiner, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien unter spezieller Berücksichtigung der Theaterszene. (Dissertation, Wien 1980)
- Evelyn Schreiner, 1938 – 1944 Direktion W.B. Iltz. Zwischen Linientreue und stillem Protest. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 116-137
- Karl Schuster, Doppelt nah – das „Theater nebenan“ *VT. Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde Nr. 1* August 1979
- Franz Senghofer, Wie es dazu kam. 10 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken Wiens. Erfolg einer kulturellen Aktion der Wiener Arbeiterkammer (Wien 1962)
- Reinhard Sieder, Heinz Steinert, Emmerich Tálos (ed.), Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft Politik Kultur (Wien 1995)

- Ursula Simek, 1918 – 1924 Direktion Alfred Bernau. Stilbühne, Massenszenen und Bühnenmusik. Theater im Zeichen des Expressionismus. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 40-53
- Ursula Simek, 1924 – 1932 Direktion Rudolf Beer. Das „lebendigste“ Theater von Wien: literarisches Engagement, politische Provokation, bürgerliche Unterhaltung. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 54-75
- Friederike Stadlmann, Gut angekommen. In: *VT. Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 2 Oktober 1979
- Friederike Stadlmann, Publikumsbefragung 80/81 Wie es euch gefällt... In: *VT. Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 10 Juni 1981
- Friederike Stadlmann, Zum Fürchten gut... In: *VT. Volkstheater. Nachrichten für die Volkstheaterfreunde* Nr. 17 Mai 1982
- Robert Stern, Abriß über das „Volkstheater“. In: Kammer für Arbeiter und Angestellte Wien (ed.) AK Begegnungen. Applaus. 25 Jahre Volkstheater in den Außenbezirken (Wien o.J.), 46-59
- Axel Teichgräber, Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums an Hand der Spielplananalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters. (Dissertation, Wien 1965)
- Renate Wagner, 1969 – 1979 Direktion Gustav Manker. Ein durch und durch österreichisches Theater. In: Evelyn Schreiner (ed.), 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. (Wien/München 1989) 292-311
- Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. (Stuttgart 7. verb. u. erw. Aufl. 1989)

Aus folgenden Zeitungen und Zeitschriften wurde zitiert:

Alle hier angeführten Quellen ab 1970 stammen aus der SOWIDOK (Sozialwissenschaftliche Dokumentation in der Bibliothek der Arbeiterkammer Wien), ausgenommen die Publikationen des Volkstheaters bzw. der Volkstheatergemeinde.

- *Arbeit und Wirtschaft* : Juni 1975, September 1981
- *Arbeiterzeitung*: 15. Februar 1979, 18. Februar 1979, 15. Februar 1979, 15. März 1979, 20. Dezember 1980, 13. März 1981, 10. September 1981, 19. September 1981, 21. September 1981, 19. Dezember 1981

- *Bühne* Nr. 10 / Oktober 1981
- *Die Frau* 10. Oktober 1981
- *Die Presse*: 28. Dezember 1978, 15. Jänner 1979, 8. Februar 1979, 13. Februar 1979, 27. Februar 1979, 15. März 1979, 10. Oktober 1979, 16. November 1979, 8. März 1980, 16. April 1980, 6. Dezember 1980, 28. August 1981, 12. September 1981, 21. September 1981
- *Extrablatt* Nr. 4 / April 1979
- *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 26. Februar 1979
- *Furche*: 23. September 1981, 30. September 1981
- *Heute*: 29. März 1979, 8. Mai 1980
- *Kronen Zeitung*: 10. Februar 1979, 18. Februar 1979, 8. Februar 1980, 25. August 1981, 11. September 1981, 18. Dezember 1981, 19. Dezember 1981
- *Kulturkontakte* Nr. 12 / April 1982
- *Kunst und Freie Berufe* März 1975
- *Kurier*: 8. September 1977, 15. Oktober 1978, 25. Februar 1979, 16. März 1979, 16. Februar 1980, 29. März 1980, 14. September 1981, 19. Dezember 1981, 23. Jänner 1984
- *Neue Zeit* 15. September 1981
- *Neues Volksblatt* 25. April 1984
- *ÖGB-Bildungsfunktionär* Nr. 7 / Juli 1948, Nr. 13 / Mai 1949
- *profil* Nr. 38 / 19. September 1978, Nr. 6 / 6. Februar 1979, Nr. 7 / 13. Februar 1979, Nr. 12 / 20. März 1979, Nr. 7 / 11. Februar 1980, Nr. 51/52 / 21. Dezember 1981, Nr. 6 / 8. Februar 1982, Nr. 12 / 18. März 1985
- *Salzburger Nachrichten* 10. Oktober 1979
- *Süddeutsche Zeitung* 1. Oktober 1987
- *Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe* Nr. 116 / 25. April 1944
- *Volksstimme* 19. Dezember 1981
- *Wiener Zeitung*: 2. Juni 1927, 30. September 1970, 14. September 1980, 22. September 1981

- *Wochenpresse* Nr. 7 / 14.2.1979, Nr. 10 / 7. März 1979, Nr. 12 / 21. März 1979, Nr. 4 / 23. Jänner 1980, Nr. 16 / 16. April 1980, Nr. 35 / 29. August 1979, Nr. 4 / 23. Jänner 1980, Nr. 16 / 16. April 1980
- *Volkstheaterfreunde*, Mitteilungsblatt 6/1965 der Volkstheatergemeinde
- *Volkstheater-Theaterzeitung* Nr. 0 / Mai 1979, Nr. 1 / August 1979, Nr. 3 / Dezember 1979, Nr. 5 / April 1980, Nr. 11a / September 1981
- *VT Zeitung* Nr. 6 / Mai-Juni 1986, im April Nr. 8 Saison 1986/87

Aus folgenden Programmheften des Volkstheaters wurde zitiert:

- Volkstheater Spielzeit 1972/73 - Jean-Paul Sartre nach Alexandre Dumas, „Kean oder Unordnung und Genie“, Programm Nr. 2 / September 1972
- Volkstheater in den Außenbezirken Spielzeit 1976/77 - Arthur Schnitzler, „Anatol“, Programm Nr. 1 / Oktober 1976
- Volkstheater Programmheft: Gerhard Roth, „Sehnsucht“, 1979/80-2
- Volkstheater Programmheft: Georges Feydeau, „Der Floh im Ohr“, 1979/80-5
- Volkstheater Programmheft: Rolf Hochhuth, „Die Juristen“, 1981/82-2
- AK Theaterabonnement Spielzeit 1982/83 - G. B. Shaw, „Helden“, Programm Nr. 1 / Oktober 1982

weitere Quellen:

- Archivmeldung der Rathauskorrespondenz vom 1. Oktober 2002
<http://www.magwien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?DATUM=20021001&SEITE=020021001016> (14.07.2008)
- http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=249&autor_vorname=+Rudolf&autor_nachname=Hawel&cHash=b31bbae2c6
(14.07.2008)
- Brief von Emil Jannings an Guido Faidiga, Vizepräsident des ÖGB, vom 3. April 1948. Eine Kopie des Briefes wurde der Verfasserin freundlicherweise von Prof. DDr. Oliver Rathkolb zur Verfügung gestellt.

- Handelsregisterauszug FN 5904 / Handelsgericht Wien

9. ANHANG

Zusammenfassung

In der Arbeit wird die Geschichte des Wiener Volkstheaters im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen betrachtet. Ein wichtiger Teilaspekt dieser Entwicklung sind die ökonomischen Rahmenbedingungen, wobei hier zwei unterschiedliche Perioden 1889–1938 und 1945–1948 bzw. 1948–1987 getrennt betrachtet werden müssen. Die erste Periode ist dadurch gekennzeichnet, dass der Theaterbetrieb nach strikt kapitalistischen Prinzipien geführt wird und der Verein das finanzielle Risiko völlig auf den jeweiligen Direktor abwälzt. In der zweiten Periode, als der Österreichische Gewerkschaftsbund die Geschicke des Volkstheaters bestimmt, weicht der unmittelbare ökonomische Druck, da der Betrieb nun über Subventionen finanziert wird und eventuelle Abgänge vom ÖGB beglichen werden. Die Subventionen sind allerdings im Verhältnis zur Größe des Betriebs von Anfang an zu gering bemessen, was den ökonomischen Druck für die Direktion längerfristig wieder erhöht. Diese Entwicklung trifft vor allem die Direktion von Paul Blaha, da ab dem Ende der Siebzigerjahre, als auf Grund des nachlassenden Wirtschaftswachstums Kultur von den Subventionsgebern nicht mehr als Gut für alle Bevölkerungsschichten gesehen wird, gerade dieses bedingungslos subventioniert werden müsste.

Die sozialen Umstände des Personals des Volkstheaters haben sich in der untersuchten Zeitspanne verbessert, von simplen Stückverträgen beinahe ohne jegliche Absicherung vor dem Zweiten Weltkrieg hin zu fixen Dienstverträgen mit entsprechenden Sozialleistungen. Diese Verbesserung für die gesamte Belegschaft – sowohl vor als auch hinter der Bühne – führt allerdings zu einer starken Steigerung der Fixkosten und einer starren Ensemblestruktur. Die Beantwortung der Frage, welches Publikum das Volkstheater schlussendlich besuchte und wie dieses zu definieren ist, gehört zu den schwierigsten überhaupt. Die Intention der Gründer – eines vom Großbürgertum dominierten Vereins – ein Theater zu errichten, das möglichst vielen Menschen zu möglichst günstigen Preisen den

Theaterbesuch ermöglicht, bleiben über die Jahre hinweg aufrecht. Denn diese allgemeine Formulierung resultiert aus dem Faktum, dass der Zuschauerraum des Volkstheaters lange Zeit über 1.500 Menschen fasste, zurückgehend auf die ursprüngliche Absicht der Gründer, ein großes Haus zu errichten, das eine entsprechende Zahl an Zuschauern fasst, um eben dadurch die Preise günstig gestalten zu können. Diese Tatsache erweist sich in den folgenden Jahrzehnten als Bumerang, ist es doch besonders schwierig, dieses riesige Haus regelmäßig zu füllen. Mit Ausnahme der Zeit der Wirtschaftskrise in der Zwischenkriegszeit sind die Kartenpreise immer günstig, was den Theaterbesuch auch für einkommensschwächere Schichten leistbar macht. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die daraus resultierende geringe Eigendeckung des Volkstheaters immer mehr von den Subventionsgebern kritisiert. Es wird dabei kaum thematisiert, dass der Theaterbetrieb, bedingt auch durch die hohen Fixkosten beim Personal, nicht kostendeckend geführt werden kann. Trotz der gleichbleibend günstigen Preise nimmt die Auslastung des Volkstheaters ab den Siebzigerjahren sowohl bei den Abonnenten als auch beim „Laufpublikum“ kontinuierlich ab. Selbst regelmäßige Publikumsbefragungen, vor allem unter den Abonnenten, sowohl im Haupthaus als auch in den Außenbezirken können den Verantwortlichen weder einen definitiven Einblick in die Publikumszusammensetzung noch in „den“ Geschmack des Publikums geben.

Für den „Verein Deutsches Volkstheater in Wien“ sind laut Gründungsurkunde die Pflege des Volksstücks und verschiedener Facetten des Lustspiels und die bereits oben erwähnten günstigen Eintrittspreise wichtige Zielsetzungen. Als aber in der Realität die Volksstücke beim Publikum bald keinen Anklang mehr finden und die Direktoren, die wirtschaftlich für den Betrieb verantwortlich sind, daher von Aufführungen derselben Abstand nehmen, veranlasst das den Vereinsausschuss nur zu Protesten. Man ist nicht geneigt, dem Direktor finanzielle Konzessionen zu machen, um Stücke mit künstlerisch höherem Anspruch öfters in die Spielpläne zu bringen. Das zeigt, dass auch im Verhältnis Eigentümer – Direktion die wirtschaftliche Komponente absolut im Vordergrund steht. Die Hauptaufgabe der Direktionen der Vorkriegszeit ist es, dafür zu sorgen, dass die Dividende der Anteilscheinbesitzer zufriedenstellend ausfällt. Die künstle-

rischen Ansprüche müssen zurückstehen, alle Stücke, die auf keine Resonanz beim Publikum stoßen – das sind meist Klassiker, anspruchsvolle Gegenwartsstücke oder eben Volksstücke – werden schnell vom Spielplan genommen.

In der Ära des ÖGB als bestimmende Institution des Volkstheaters dominiert in der Spielplangestaltung anfänglich ebenfalls die Frage, welchen Stellenwert (bloße) Unterhaltung und welche Rolle Traditionspflege und volksbildnerisch-aufklärerische Ansprüche haben. Nur in der Direktionszeit von Leon Epp gelingt eine Symbiose all dieser Ansprüche auf überzeugende Weise. Die nachfolgenden Direktoren müssen auch hier immer wieder Abstriche beim künstlerischen Anspruch zugunsten der finanziell „sicheren“ Spielplangestaltung machen.

Weiters wird die politische Einflussnahme näher beleuchtet, vor allem zu Zeiten des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus. Der Theaterbetrieb in der nationalsozialistischen Ära ist autoritär gesteuert und daher gerade in wirtschaftlicher Hinsicht mit den anderen Epochen nicht vergleichbar.

Genauer wird dargestellt, wie das Volkstheater nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem „Modellbetrieb“ des Österreichischen Gewerkschaftsbundes wird und welche Auswirkungen dies auf das Theater hat. In der Folge wird gezeigt, wie es in den Fünfziger-, Sechziger- und (mit Einschränkungen) Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts in Zusammenarbeit mit dem ÖGB und der Arbeiterkammer gelingt, einen stabilen und meist gut besuchten Theaterbetrieb zu gestalten und aufrecht zu erhalten. Dabei wird genauer auf das Volkstheater in den Außenbezirken eingegangen.

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich ausführlicher der Direktion Paul Blahas zwischen 1979 und 1987, der mit geänderten Rahmenbedingungen zu kämpfen hat: Die wirtschaftliche Lage wird prekärer, die Zusammensetzung und die Ansprüche des Publikums haben sich verändert, die Öffentlichkeit – vor allem die Presse – nimmt das Volkstheater als hochsubventioniertes Gewerkschaftstheater wahr, das von unfähigen Funktionären heruntergewirtschaftet wurde. Die Rolle des Volkstheaters innerhalb der Wiener Theaterlandschaft wird immer mehr zu der einer großen Bühne, die keine künstlerische Vorreiterrolle einnehmen kann. Diese hatte

sie nur kurze Zeit unter Leon Epp inne, wobei wenige exemplarische Aufführungen geschickt einen äußerst konservativen Spielplan für die Abonnenten überdeckten. Der Nestroystil, der von Gustav Manker immerhin dreißig Jahre am Volkstheater gepflegt wird, ist ebenfalls noch als außergewöhnliche künstlerische Leistung zu nennen.

Durch die Geschichte des Volkstheaters ziehen sich oben erwähnte Fragestellungen und Probleme, die praktisch zu jeder Zeit mehr oder weniger schlagend werden. Wie mit ihnen umgegangen wird und wie erfolgreich das Theater dabei letztlich ist, hängt insgesamt betrachtet mehr von den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen als vom Geschick der einzelnen Direktoren ab.

Lebenslauf

Susanne Gruber-Hauk

- geboren 1966 in Wien
- Volksschule und AHS in Wien, Reifeprüfung 1984
- 1984 – 1987: Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
- 1988 – 2008: Diplomstudium Geschichte und Fächerkombination (Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft) an der Universität Wien (mit Unterbrechungen)
- 1993 – 1995: Fakultätslehrgang „Projektorientierte Arbeit im Bildungs- und Kulturwesen“
- 18.06.1998: Vortrag „*Gottfried von Einems, Oskar Fritz Schuhs und Caspar Nehers Gedanken zu einem neuen Musiktheater*“ im Rahmen des „Internationalen Gottfried von Einem-Kongresses“ der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (17. – 20.06.1998)
- seit 1988 stets berufstätig