

## THEATERARBEIT:

Durch die Nürnberger Gesetze war mir ab 1939 ein normaler Schulunterricht verwehrt gewesen. Konnte 1945 also nur sehr dürftig lesen, noch weniger schreiben, schon gar nicht rechnen und redete ein Kauderwelsch aus verschiedensten Sprachen und Dialekten, eben jenen Jargon, der sich im Lager durch die Vielzahl der Häftlinge aus fast allen Ländern Europas nach und nach herausgebildet hatte. Mein Vater, der einige Jahre im KZ Ebensee und nach seiner Flucht von einer früheren Bekannten versteckt, als U-Boot überlebt hatte, bestand darauf, dass ich zuerst einmal "richtig Deutsch" lernen müsse. Also meldete er mich in einer Nachhilfeschule für rassistisch verfolgte Kinder an. Damit begann für mich ein gänzlich neues Leben und ein Lernprozess, den ich, nun bereits 77jährig, noch immer nicht für abgeschlossen halte.

Bald las ich alles, was mir empfohlen oder auch verboten wurde, kunterbunt durcheinander, lieh mir Bücher von Mitschülern und entdeckte die Leihbibliotheken. Als mein Vater die Frau, die ihn versteckt und unter Lebensgefahr das Leben gerettet hatte, heiratete und zu diesem Anlass Opernkarten geschenkt bekam, ermunterte er mich, in die Volksoper mitzugehen möglicherweise könnte ich dort, wenn schon keine Restkarte, zumindest einen Stehplatz bekommen.

Ich hatte Glück. Die erwartete Begleiterin eines amerikanischen Offiziers war nicht erschienen, also schenkte er mir die für sie bestimmt gewesene Karte: Parkett 1. Reihe Mitte, direkt hinter dem Orchester und dort hatte ich ein folgenschweres Erlebnis: Puccinis "TOSCA", meine erste Oper. Schon die ersten Klänge des Orchesters riefen mir verschüttet gewesene Ereignisse der Kindheit in Salzburg und Erinnerungen an mein "Schauspielen" am dortigen Stadttheater ins Bewusstsein zurück. In krass auftauchenden Szenen sah ich mich plötzlich kostümiert und wild agierend in Kinderrollen wieder, die ich damals sicher nicht gespielt, jedoch "verkörpert" hatte, und mir war, als gälte der Applaus nach den Arien der Sänger nicht ihnen sondern meinen eingedrillten Tänzchen und Kasperliaden von einst.

Ab nun nützte ich jede Gelegenheit Stehplatzkarten für die Aufführungen im Theater an der Wien, wo damals wegen des zerbombten Hauses am Ring die Oper zu Gast war und zu Vorstellungen des Burgtheaters, das aus gleichen Gründen im ehemaligen Varieté Ronacher spielen musste, zu bekommen.

Stundenlanges Anstellen bei jedem Wetter schreckte mich nicht ab. Manche Opern und Theaterstücke sah ich mehrmals. Einige so oft, dass ich Passagen daraus auswendig konnte. Ja, ich war theatersüchtig geworden, kannte das gesamte Repertoire aller Bühnen, ihre Schauspieler, Sänger und Ensembles und begann mich allmählich auch für Komponisten, Stückeschreiber, Dirigenten, Regisseure, Choreographen und Bühnenbildner zu interessieren. Stehplätze kosteten damals lange Zeit kaum mehr als 5 oder 10 Schillinge und die legte mir Vater als wöchentliches Taschengeld kommentarlos neben die abgestempelten Karten. Kinogeld gab er nur in Ausnahmefällen für Filme aus Frankreich oder England, für "Hamlet" oder "Richard III." etwa. "Western", "Tom & Jerry" oder Kriegsfilme finanzierte er mir nicht.

Nachdem ich gelernt hatte, mich einigermaßen fehlerfrei mitzuteilen, beschloss er, mir eine Ausbildung zu ermöglichen. Einer seiner ehemaligen Lagergenossen war nach 1945 Faktor in der Druckerei Elbemühl III geworden und vermittelte mir eine Lehrstelle als Schriftsetzer. Zu dieser mit unendlich langweiligen Beschäftigung, 8 Stunden lang täglich vor Letternkästen stehend, Buchstabe zu Buchstabe zu fügen,

fühlte ich mich zwar keinesfalls berufen, aber "ohne erlernten Beruf hat man keine Zukunft" war die unerschütterliche Meinung meines Vaters.

Zur Ausbildung als Schriftsetzer gehörte auch der regelmäßige Besuch einer Berufsschule, an der Lehrlingen auch verschiedene Kurse angeboten wurden. Neben Jiu-Jitsu, Tanz, Gymnastik, Malerei, Chorgesang und Klavierspiel gab es auch Schauspielunterricht in einer Theatergruppe. Die Gelegenheit, dadurch Theater besser kennen zu lernen, wollte ich nicht ungenützt lassen. Vater hatte nichts dagegen, wenn es nur ein Freizeithobby bliebe, also meldete ich mich bei dem Leiter dieser Laienspielgruppe, Herrn Professor Rossak, und wurde aufgenommen. Erstmals kam ich nun mit Mädchen und Burschen zusammen, die sich für alles interessierten, was mit Theater nur irgendwie zusammenhing. Stücke wurden mit verteilten Rollen gelesen, dann die Rollen getauscht, dadurch kam es zu sehr unterschiedlichen Lesarten, und der Professor machte uns klar, wie divergierend Rollen aufgefasst werden können, was aus einem Text alles heraus oder hineingelesen werden kann oder wie er durch bestimmte Betonungen eine völlig andere Bedeutung erhält.

Professor Rossaks Vorliebe für Nestroy ließ ihn häufig Pointen aus dessen Possen zitieren. Mit dieser Gewohnheit steckte er auch uns Lehrlinge an, und bald führten wir Dialoge mit angelesenen und erfundenen Nestroyzitate: "Vaplausch di net mit dem vaschludatn Plärmpf!" "Fia a wengl Dischgrian wird mi net glei da Deifi hoin."

Selbstverständlich war auch das erste Stück, welches "Rossi" – so nannten wir den Professor – mit uns erarbeiten und im Festsaal der Schule zur Aufführung bringen wollte, von Nestroy. Um alle seine Theaterlehrlinge zu beschäftigen, hatte er den personenreichen "Lumpazivagabundus" gewählt und nach einigen Leseproben mich als Schuster Knieriem besetzt. Wie ich zu dieser unerwarteten Ehre kam ist mir bis heute ein Rätsel. Vermutlich hatte er keinen anderen Unbeholfenen zur Auswahl. Im Verlauf der viele Wochen dauernden Proben begriff ich, dass Theater nicht nur Vergnügen, sondern harte Arbeit bedeutet. Stehen, gehen, atmen, gestikulieren, laut oder leise sprechen, lachen, weinen, nichts darf nur zufällig, alles muss mit voller Absicht geschehen. Die eigene Körpersprache unter Kontrolle zu bringen erfordert selbstkritisches Bewusstsein. "Natürlich" bleibt beim Gestalten einer Rolle beinahe gar nichts. Doch wo die Grenze zur "Unnatürlichkeit" verläuft, muss jeweils erst gefunden werden. Besondere Schwierigkeiten machte mir Nestroys Sprache. Sie dürfe niemals wie gewöhnlicher Umgangsdialekt gesprochen werden, denn dadurch verlöre sie den ihr eigenen, besonderen Charme, prägte uns "Rossi" immer wieder ein und bestand unnachgiebig auf Formulierungen und Worten, die er erst erklären musste, da sie schon längst nicht mehr gebräuchlich waren. So lernten wir allmählich genau hinzuhören, wenn Leute sprachen.

Einige Tage vor der Aufführung wurden wir zur so genannten Kostümprobe in die Schneidereiklasse bestellt und von munteren Lehrmädchen eingekleidet. Ich musste mindestens fünf Mal die unterschiedlichsten Hosen, Jacken und Schuhe anprobieren, bis "Rossi" mit meinem Kostüm zufrieden war. Merkwürdig war, dass ich mich bereits beim ersten "Durchlaufer" im Kostüm sehr anders bewegte und verhielt als alle vielen Wochen zuvor. Vielleicht der schweren Stiefel wegen, die den wandernden Schustergesellen charakterisieren helfen sollten, legte ich mir einen plumpen Gang zu und änderte überhaupt mein ganzes Verhalten zu einer linkischen Tollpatschigkeit. Diesem Gestus versuchte ich auch meine Sprechweise anzugleichen und erntete erstmals Gelächter bei den Mitspielern und unerwartetes Lob von "Rossi": Endlich wäre ich der Figur des Schusters Knieriem auf der Spur. Dadurch ermuntert, stattete ich meinen rauen Gesellen auch noch mit einigen groben Gewohnheiten aus, die ich betrunkenen Arbeitern im Wirtshaus abschaute, und war

endlich - ganz im Sinne des Wortes - "außer mir", spielte also die Rolle. Tat des Gutgemeinten dabei wohl etwas zu viel, denn anstatt in Knieriems Diktion: "Ich dudl mit heut' Einen an, wie ich seit dem letzt'n Kometen keinen mehr g'habt hab!" zu bleiben, machte ich aus dem "dudl" ein "duttle", womit ich keineswegs nur beim männlichen Publikum Grölen und Gelächter auslöste. Nach der Vorstellung kam der damalige Wiener Bürgermeister Theodor Körner in unsere Garderobe, sprach allen Mitwirkenden seine Zufriedenheit und Anerkennung aus, mir legte er seine Hand auf die Schulter und sagte lachend: "Machen Sie weiter, aber werden Sie kein Star!" Während "Rossi", der ihn begleitete, mir im Abgehen zu zischte: "Warten Sie, wir sprechen uns noch!"

Wir sprachen uns nicht mehr, denn nach den Ferien und einem Besuch beim Zirkus Rebernigg hatte sich mein Interesse ganz überraschend der Artistik zugewandt. Ich wollte Akrobat werden. Der damals für Kultur und Sport zuständige Koordinator der Berufsschule war ein gewisser Robert Jungbluth, an den wandte ich mich. Er verwies mich an den Trainer Leisinger, einen ehemaligen Artisten, der Gymnastik- und Sportkurse leitete.

Da dieser mit zwei Burschen eben eine "Hand- auf Hand-Nummer" erarbeitete, sah er in mir die geeignete Ergänzung für ein "Trio", mit dem er viele Kunststücke mehr entwickeln wollte, als es mit nur zwei Artisten möglich war, und nach einer ersten Prüfung – ob ich körperlich die nötigen Voraussetzungen für die strenge Ausbildung mitbrachte – nahm er mich an. Mein Vater hatte für einen Wechsel von der Bühne zur Manege kein Verständnis. Hielt er schon meine Theaterliebhaberei für Vergeudung kostbarer Zeit, in der ich doch Englisch oder Französisch hätte lernen können, schien ihm meine plötzliche Neigung für Artistik nur noch ein meschuggener Spleen, von dem er hoffte, dass er bald wieder vergehen würde. Ungeachtet der dadurch schwer gestörten Beziehung, nützte ich einen Großteil meiner wenigen Freizeit, nach täglich achtstündiger Schriftsetzerausbildung, mit meinen Partnern Charly und Leo die gewünschte "Nummer" zu erarbeiten. Bald waren mir Kopf- und Handstand, Radschlag, Rodat – Flick Flack, Salto, auch Skorvet – Swift, kein Problem mehr. Mühelos sprang ich von den Schultern meines Untermanns, der auf den Schultern unseres "Trägers" balancierte, einen doppelten Rückwärtssalto hinab, jonglierte bald mit 3, später mit 5 Keulen am sausenden Rollbrett und versuchte bereits hartnäckig auch von diesem per Salto abzuspringen – da musste Leo, unser Träger, pausieren. Er hatte sich eine Sehnenzerrung zugezogen.

Als er nach Wochen wiederkam, war es, um sich von uns zu verabschieden. Die Ärzte hatten ihm jede weitere Akrobatik verboten. Wir bemühten uns Leo durch einen neuen Träger zu ersetzen, fanden aber keinen. Also traten wir – nun nur noch ein Duo - mit einer um viele Kunststücke ärmeren Nummer für die Gewerkschaften und in Schulen auf. Das war wenig animierend. Auch hatte Leisinger keine Lust, noch einmal von vorne zu beginnen. Und so gaben wir auf. Damit war mein kurzer Manegenritt zu Ende. Ich ging wieder regelmäßig in die Theater, die sich in der Zwischenzeit um viele vermehrt hatten, entdeckte die "Kellerbühnen", die damals eröffneten und nach einer Saison wieder schlossen, als stünden sie im Wettbewerb, wer von ihnen es länger aushielte. Einige wenige hielten trotz aller Schwierigkeiten durch. An ihnen spielten manchmal sogar schon bekanntere Akteure. Ihr Repertoire war leider auch schon längst bekannt. Von Aufarbeitung der Naziära oder Bezug zur Gegenwart war da kaum etwas zu sehen. Meist versuchten sie in Vergessenheit geratene Miniklassiker zu spielen, um auf ihre Begabung fürs Burgtheater aufmerksam zu machen, oder langweilten mit bewährten Komödien, "weil die Leut' ja endlich wieder lachen woll'n". Ähnlich wie an den großen Theatern war Politik auf der Bühne verpönt. Dass diese Einstellung einer Politik der Bewusstlosigkeit bis zur

Volksverblödung Vorschub leistete, wollten viele Theatermacher lange Zeit nicht wahrhaben. Zu den wenigen Ausnahmen zählte damals Stella Kadmons "Theater der Courage" und die als "Kommunistenschmiere" beschimpfte "Scala". Diese beiden Theater brachten immer wieder Stücke gesellschaftskritischer Autoren zur Aufführung, was ihnen regelmäßig unqualifizierte Verrisse in den Medien eintrug. Auf der Suche nach Kontakten zu jungen Menschen, die gleich mir Antworten auf unzählige offenen Fragen wollten, begegnete ich eines Abends Georg Schimanko, einem Burschen, der noch kurz vor dem Zusammenbruch, sozusagen als letztes Aufgebot, zum Kriegsdienst einberufen worden war. Er stand, wie ich, bei nahezu jeder Opernaufführung im "Theater an der Wien" um Stehplatzkarten an, und wir kamen während des oft stundenlangen Wartens ins Gespräch. Er war belesen, empfahl mir Bücher, lieh mir auch welche, und im Meinungs austausch lernte ich sein Weltbild kennen. Für sachkundige Diskussionen über Gesellschaftsfragen und Ideologien riet er mir, einen "Grundschulungskurs" des FÖJ-Ensembles mitzumachen. Diese Jugendorganisation der Kommunistischen Partei Österreichs förderte damals verschiedenste Musik- Tanz- Chor- Sport und Freizeitgruppen, darunter auch eine Lamentheatertruppe unter der Betreuung Selly Parylas, Schwester des berühmten Scala-Schauspielers Karl Paryla. Dort wurde aber nicht nur "deata gschbüt", sondern über Inhalt und Form von Stücken diskutiert. Fragen wurden ernst genommen und ich begann zu ahnen, dass Theater Einfluss auf sein Publikum nehmen, es unterhalten, aber auch verführen, verblöden, oder auch zum Denken ermuntern konnte. Erstmals fühlte ich mich unter Gleichgesinnten. Zu meiner Überraschung begegnete ich in diesem "Ensemble" vielen Jugendlichen jüdischer Herkunft, deren Familien die "Ostmark-Ära" 1938 – 1945 im Ausland überlebt hatten. Für Viele schienen einzig die Kommunisten konsequente Antifaschisten und Wegbereiter einer Zukunft zu sein, in der auch Juden ohne ständige Angst um ihre Existenz leben konnten. Hinterfragung war da selbstverständlich, auch wenn bestimmte Aussagen gar nicht politisch zu sein schienen. Also fanden wir auch in Theaterstücken, die bei flüchtigem Hinsehen völlig unpolitisch schienen, sehr oft Tendenzen mit gesellschaftspolitischer Folgewirkung. Ich beschloss, der Theatertruppe beizutreten. Eben begann die dramaturgische Erarbeitung von Stücken des infolge seiner KZ-Haft in Buchenwald früh verstorbenen Dichters Jura Soyfer. Der aus englischer Emigration nach Wien heimgekehrte Schauspieler Otto Taussig hatte einige seiner geretteten Stücke als Buch "Vom Paradies zum Weltuntergang" veröffentlichen können. Draus wählten wir "Vineta", die Geschichte einer untergegangenen Stadt, in der die Menschen vergessen haben, dass sie gar nicht mehr wirklich lebten. Sie schien uns geeignet, die damalige Sphäre Wiens auf poetische und doch kritische Weise bewusst zu machen. Wir wollten damit gegen den uns unerträglichen Dornröschenschlaf jener protestieren, die an einer dringend notwendigen Erneuerung unseres Gesellschaftssystems vollkommen desinteressiert waren und sogar die einstigen Erfolge sozialkämpferischen Aktivitäten vergessen zu haben schienen. Aufführungen der "Scala" sollten uns helfen, "den richtigen Ton" dafür zu finden. Nach einigen dort gesehenen Stücken fiel mir allerdings auf, dass die meisten Akteure in allen Rollen stets gleich blieben. Zwar sprachen sie Texte verschiedener Autoren, jedoch ausschließlich in ihrer persönlichen, unverwechselbaren Eigenart. Verhielten sich auch immer so, als wären sie selbst die darzustellende Figur, oder als hätte der Stückschreiber ihnen die Rolle "auf den Leib geschrieben". Hatte ich den Schauspieler einige Male gesehen, glaubte ich zu wissen, was er in dieser oder jener Situation tun würde – und er tat es dann tatsächlich - verwirklichte quasi sich selbst. Die Rolle blieb dabei oft ausgespart. Er "identifiziere" sich mit ihr, hieß es dann.

Ähnlich agierten auch die Schauspieler an der Burg, am Akademietheater, am Volkstheater, an der Josefstadt, am Stadttheater, am Bürgertheater, in den Kammerspielen, am Renaissancetheater, an der Insel, am Titaniatheater und auch an fast allen anderen kleinen Bühnen Wiens, die ich in den frühen Nachkriegsjahren kennen lernte. Nur wenige, einzelne Persönlichkeiten brachten ab und zu etwas Farbe in das Grau in Grau der eintönigen Spielroutine jener Zeit. Etwa Albin Skoda oder Oskar Werner durch ihre faszinierende Sprechkunst. In den Auseinandersetzungen der FÖJ-Spiel-Truppe über Rollengestaltung wurde allmählich deutlich, dass es unterschiedliche Theorien über den Weg des Schauspielers zur Rolle gab. Unsere Betreuerin, Selly Paryla, vertrat und vermittelte ausschließlich die des russischen Meisters Konstantin Stanislawsky, dessen Methode dessen Methode Rollen zu gestalten, nur durch "Einfühlen" und "Identifikation" mit der literarisch vorgegebenen Person möglich schien. Anders die des österreichischen Meisterregisseurs Max Reinhardts, für den jede Figur erst durch die Persönlichkeit des Schauspielers zu einer wurde. Er forderte, dass sich die Akteure in ihren Rollen "ausleben", sie mit ihren persönlichsten Gefühlen und Einfällen "lebendig machen" sollten. Seine Theorien wurden am Wiener "Max Reinhard-Seminar" vermittelt. In der Praxis wurde dies allerdings häufig durch Regisseure insofern gelenkt oder verunmöglicht, als diese entweder mit einem "Konzept" – also mit einer Liste mit von ihnen vorgegebenen Forderungen zur Probe kamen, die die Akteure dann zu liefern hatten. Oder auch ohne jegliche Visionen die Schauspieler willkürlich hin und her dirigierten und sie also mehr oder weniger zu Versuchskaninchen herabwürdigten. Von "Regietheater" war damals noch nicht die Rede, obgleich die "Handschrift" eines Spielleiters oft nicht zu übersehen war. Die Kriterien des Publikums orientierten sich zumeist an in jedem Kunstbereich unbrauchbaren Begriffen wie "nur natürlich" und "unnatürlich", erwarteten auf der Bühne zu sehen, was das Kino – vor allem aus den USA – üppig bot und schimpften gleichzeitig über Verschwendung bei der Ausstattung. Dazu kam, dass es allmählich wieder Lebensmittel und Waren zu kaufen gab, die lange entbehrt worden waren, und die Leute ihr Geld nun hauptsächlich für Konsum ausgaben. Folge eine "Theaterkrise". Ich erinnere mich an Vorstellungen im "Ronacher", damals Burgtheater, vor halbleeren Zuschauerreihen. Dies alles ließ mich immer öfter über Sinn und Zweck des Phänomens "Theater" nachdenken. Dass es den Menschen "Unterhaltung" sein sollte, war ja klar, nur – auf welchem Niveau? Genügte es noch inmitten der Trümmer einer größenwahnsinnigen Vergangenheit- ohne Vision einer möglichen Zukunft, nur irgendwelche Geschichten zu erzählen? Auch die Mehrheit der damals existierenden Klein- und Kellerbühnen taten selten anderes. Im "Studio der Hochschulen", im "Theater der 49", im "Theater am Fleischmarkt" im "Theater im Konzerthaus" und an anderen plötzlich auftauchenden und jäh wieder verschwindenden Kleinbühnen wurden nach viel versprechenden Anfängen sehr bald wieder nur Beziehungskisten und Komödien gegeben. Irgendetwas Wesentliches fehlte, ging mir ab. Nur wusste ich noch nicht genau, was. Antworten suchte ich vorerst in allen damals erhältlichen Druckwerken die das Phänomen Theater zum Thema hatten. Beispielsweise in Lessings "Hamburgischer Dramaturgie" oder in Stanislawskys "Der schauspielerische Weg zur Rolle", auch bei gelegentlichen Vorträgen und Lesungen "namhafter" Schauspieler und Theaterexperten des Auslands, die hie und da in den "Informations-Zentren" der jeweiligen Besatzungsmacht stattfanden. Oft sprachen dort österreichische Künstler, die in der Nazizeit zur Emigration gezwungen worden waren, deren Erfahrungen jedoch viele Jahre zurück lagen und für die Theatersituation der österreichischen Nachkriegsjahre kaum Hilfe oder neue Aspekte boten. Auch das "Sowjetische

Informationszentrum", in dem außer den Filmen von Sergej Eisenstein auch verfilmte Schauspiele russischer Autoren wie Gogol, Tschechow, Gorki oder Puschkin gezeigt wurden, bot für mich keine Anregungen zur Erneuerung des österreichischen Theaters. Im FÖJ-Ensemble erfuhr ich, dass die "Scala" Publikums-Werbern die Möglichkeit gab, Proben und Aufführungen kostenlos zu besuchen. Dieses Angebot nützte ich. In wenigen Wochen "erwarb" ich mir im buchstäblichen Sinn des Wortes den freien Eintritt in die "Scala": 100 Abos!

Einigen Schauspielern dieser "Kummerl-Schmiere" - wie das Theater von den Medien oft genannt wurde – war es gelungen, noch vor der Okkupation Österreichs durch die deutsche Wehrmacht in die Schweiz zu emigrieren und während des Krieges am Züricher Schauspielhaus antifaschistische Stücke zu spielen. Nach 1945 bemühte sich der kommunistische Kulturstadtrat Dr. Viktor Matejka – er hatte sieben Jahre KZ überlebt – diese Künstler nicht "heim ins Reich" sondern zurück nach Österreich zu holen. Er konnte ihnen das von den Sowjets der KP zur freien Verfügung überlassene Scala-Theater als künftige Wirkungsstätte anbieten. Einige dieser auch politisch Interessierten, wie Wolfgang Heinz, und Karl Paryla sahen darin eine Chance, ihre Vision eines realistischen, gesellschaftskritischen Theaters zu realisieren.

Vor der offiziellen Eröffnung dieses nicht nur von ehemaligen Emigranten, Kommunisten und antifaschistisch engagierten Intellektuellen mit Vorbehalt und Skepsis erwarteten Unternehmens stellte sich das künftige "Scala-Ensemble" seinem erwünschten Publikum mit einer "Brecht-Matinee" betitelten Veranstaltung vor. Mir hatte einer von der FÖJ seine Karte geschenkt und ahnungslos, was ich dort sehen würde, betrat ich also zum ersten Mal die "Scala". Bertolt Brecht – glaubte ich ungefähr zu wissen – war ein Dichter, dessen Kampflieder bei Arbeiteraufmärschen, etwa am 1. Mai, und bei Demonstrationen häufig auch vom FÖJ-Chor gesungen wurden. Ich kannte das "Solidaritätslied" und das von der "Einheitsfront", von dem mir der Vers "Und weil der Mensch ein Mensch ist, drum hat er Stiefel im Gesicht nicht gern" seiner umwerfenden Logik wegen im Gedächtnis geblieben war, sowie die ebenfalls verblüffende Feststellung, dass der Haifisch Zähne hat die er im Gesicht

trägt. Überraschend gleich der erste Eindruck: eine offene Bühne. Kein Vorhang. Die Schauspieler in ihrer Alltagskleidung. Kein Abendkleid. Kein Frack. Bei Szenen aus Theaterstücken deuteten sie Kostüme nur an, etwa durch einen Hut oder ein Umhängtuch. Das "Orchester" saß auf der Bühne und bestand nur aus wenigen Musikern. Das Ganze wirkte wie eine öffentliche Probe, die mich jedoch mehr beeindruckte als manche bis her gesehene Aufführungen mit Bühnenbild, Kostümen und Masken. Keine "Ausstattung" lenkte von den Inhalten ab. Was mich bei dieser "Brecht-Matinee" dennoch beinahe störte, war das merkbare Bemühen einiger Schauspieler, die Texte zu sprechen, als wären es ihre privaten Meinungen, als wollten sie glauben machen, sie wären ihnen eben erst in den Sinn gekommen. Der Versuch, die Worte des Dichters als die ihren auszugeben, wirkte auf mich allzu bemüht. Machte sie fragwürdig. Einzig die mir bislang nur vom Hörensagen bekannte Gastschauspielerin Therese Giese vermittelte ausschließlich die Anliegen des Dichters, weil sie dessen Worte in kühler Distanz zu ihren eigenen Emotionen sprach und bewusst vermied, sich mit ihnen zu "identifizieren". Der Autor Brecht aber begann mich plötzlich sehr zu interessieren. Viele seiner Texte waren von dem Komponisten Hanns Eisler vertont worden, der mit dem FÖJ Chor schon Lieder einstudiert hatte und dessen Musik mir überaus zusagte. Eine Chorprobe hatte ich miterlebt und war begeistert von der einfachen, humorvollen Art, mit der er einem wilden, undisziplinierten Haufen Jugendlicher in einer Stunde drei Lieder beibrachte.

Als ich hörte, dass er auch die Musik zu dem Brecht-Stück "Mutter Courage und ihre Kinder" komponiert hatte, wollte ich die Aufführung natürlich sehen. Doch es gab keine Karten mehr, die waren angeblich alle bereits ausverkauft. Über Vermittlung Selly Parylas kam ich dann doch noch zu einem Platz auf der Galerie. Es wäre eine Neuinszenierung der seinerzeitigen Züricher Uraufführung hörte ich im Foyer scheinbar gut informierte Leute sagen und war auf das Höchste gespannt sollte ich doch zum ersten Mal ein Schauspiel von Brecht sehen. Ich hatte viel herumgefragt, aber in ganz Wien nichts Gedrucktes, also auch kein Buch mit Theaterstücken von ihm auftreiben können. Lediglich ein Heftchen mit Gedichten in einem von den Sowjets betriebenen "Internationales Buch" benannten Laden. Also nun die Aufführung: Auch diesmal kein sonst üblicher roter Samtvorhang, anstatt seiner aber eine weiße Leinengardine, die die Bühne nur halbhoch abdeckte und auf die vor einzelnen Szenen jeweilige Ortsnamen oder Schauplätze projiziert wurden, an denen die "Courage" Station macht. Die Schauplätze waren allesamt nur "angedeutet": Ein Sperrbalken, ein Baum, ein Stück Bretterzaun, eine Holztür, ein Zelteingang – aber immer war der Wagen der ziehenden Marketenderin in verschiedensten Positionen zu sehen. Völlig neu erschien mir, dass die sonst meist unsichtbaren Lichtquellen wie Soffitten, Scheinwerfer, oder Rampenlampen während des ganzen Stücks nicht sorgsam versteckt, sondern bewusst sichtbar ausgestellt waren. Bis heute unvergesslich sind mir Szenen, in denen die Courage auf das Getrommel, das die Hinrichtung ihres Sohnes anzeigt, nicht den entsetzten Schmerzensschrei einer tödlich verletzten Mutter ausstößt, sondern ihn erstickt, indem sie sich beide Hände vor den Mund hält. Dieser lautlose Schrei gellte lange in mir nach. Oder wenn sie, während ihre erschossene Tochter bedeckt wird, sich in die Zugriemen ihres Marketenderwagens spannt und loszieht: "I muss wieder in'n Handl kommen." Grimmelshausen, doch keine Spur von "anno dazumal". Und ohne naive Aktualisierung. Ich bewunderte Brechts Kunst, Literatur von gestern heute nutzbar zu machen. Ab damals auf ständiger Suche nach seinen Büchern, fand ich endlich eines mit dem rätselhaften Titel: "Kleines Organon für das Theater". Noch rätselhafter aber blieb mir sein Inhalt. Ich begriff ihn einfach nicht Selly Paryla riet mir, mich erst einmal mit dem "richtigen" Theater vertraut zu machen. Das "richtige" Theater? War also Brechts Theater das falsche? Die Aufführung in der "Scala" hatte doch nicht nur mich sehr beeindruckt. Ich war verwirrt. In der Folge suchte ich bei verschiedensten Aufführungen jene Momente, die mich in der "Courage" so fasziniert, besser: überzeugt hatten. Und es waren nicht jene, in denen die Akteure glaubten, die "Gefühle" ihrer Figuren nachempfinden zu müssen. Die überstrapazierte Forderung an die Amateurspieler der FÖJ etwa, bei der Gestaltung der Jura Soyfer-Rollen möglichst "natürlich" zu sein und sich in sie "einzufühlen", hatte zur Folge, dass die Figuren dadurch ihre poetischen Konturen verloren und die Darsteller nur mehr sich selbst darstellten. Sah Selly Paryla, die Regisseuse, darin den gewünschten Erfolg ihrer Bemühungen, verloren sich für mich die Intentionen des Autors Jura Soyfer zunehmend mehr ins Private der Spieler. Mir schien, dass solche "Naturalisierung", etwa der Figuren Nestroys, nicht möglich wäre, ohne dass ihr sarkastischer Witz dabei verloren ginge. In den Debatten um theatralische Möglichkeiten fiel dann einmal das Wort "Verfremdung". Gemeint war eine Methode, das Publikum aus dem gewohnten, gedankenlosen Halbschlaf zu wecken und es durch eine ungewöhnliche Erzählweise zum Mitdenken zu bringen. Sein passives Zuschauen sollte unterbrochen, vielleicht durch erhellende Einfälle gestört, dadurch aber qualifiziert werden. Der lautlose Schrei der Courage etwa löste eine ganze Kette von zuvor nicht gedachter Gedanken beim Publikum aus. Oder dass gerade eine "Stumme" die von Soldaten bedrohte Stadt durch Trommelsignale warnt, machte es

nachdenklich. Es wurde mir zur Gewohnheit, in Aufführungen verschiedenster Theater solche "Verfremdungen" aufzuspüren. Manchmal entdeckte ich, dass sie ganz unabsichtlich, zufällig "passiert" waren. Etwa, wenn "König Lear" sein Reich vererbt und dabei unabsichtlich die Landkarte zerriss. Dadurch bekam der Vorgang plötzlich eine unheilvolle, folgenschwere Bedeutung. Der für mich unübersehbare Widerspruch zwischen traditioneller, doch immer noch gegenwärtiger Kultur und ihrer dringlich nötigen Erneuerung bei scheinbar völligem Desinteresse derer, die sie hätten bewirken müssen, verursachte nicht nur bei mir eine permanente Unzufriedenheit und innere Unruhe. Um mein Unbehagen an den damaligen Zuständen zu äußern, begann ich zu schreiben. Gedichte und kleine Szenen, wobei ich sicher von Radiosendungen der RAVAG motiviert wurde. Etwa von Lesungen aus "Die letzten Tage der Menschheit" von Karl Kraus.

"zwei stöcke, die man einem gab  
der grad vorbei noch kam am grab  
die hüpfen vor mir auf und ab

dazwischen hängt, wie tot so schlapp  
der stummel eines beins herab

doch der von dem den rest schoss ab  
dem hing kein stummel mehr herab  
der lag schon längst in einem grab"

Wenn ich solche Texte den Freunden in der FÖJ vorlas, begegnete ich neben ihrem Einverständnis, Krieg und dessen Folgen in Literatur und Theater zu thematisieren, der Forderung, diese Probleme nicht nur aufzuzeigen, sondern auch Vorschläge zu ihrer Bewältigung zu machen. Doch damit war ich zweifellos überfordert. Überdies hatte ich Vorbehalte gegen Lehrbücher jeglicher Art. Sie waren vielleicht notwendig, aber so langweilig zu lesen und im Theater wollte ich mich vergnüglich unterhalten, auch bei mörderischen Dramen. Das Theater zu Schule, die Bühne zum Katheder umzufunktionieren, schien mir nicht dem eigentlichen Interesse des Publikums zu entsprechen. Es sei denn, es gäbe eine Spielart, die beides vereinte. Doch bis jetzt hatte ich eine solche an Wiens Schauspielhäusern noch nicht wahrgenommen. Inzwischen hatte ich meine Lehrzeit in der "Elbemühl" beendet und wurde als Schriftsetzer in die Großdruckerei GLOBUS vermittelt. Es war dies ein KP-Betrieb, in dem außer der "Volksstimme" und dem "Tagebuch" hauptsächlich Druckwerke für die Sowjetunion und die Volksdemokratien produziert wurden. Viele dortige Kollegen waren politisch engagiert und versiert, Literatur oder Theater jedoch waren ihnen scheinbar kein Anliegen. Ihnen ging es hauptsächlich um Tagespolitik, über die sie sich aus den Zeitungen und dem Radio hinlänglich informiert glaubten und um divergente Stellungnahmen zu ihr. Manche dieser Auseinandersetzungen und emotional geführten Debatten hatten jedoch durchaus theatralischen Charakter. Es gelang mir, einige jüngere, besonders eifrige Diskutierer zu überreden, mit mir ein Gastspiel des "Berliner Ensembles" in der SCALA zu besuchen. Gespielt wurde "Der Hofmeister" von R. M. Lenz in einer Fassung von Bertolt Brecht. Ich hatte zuvor die Gelegenheit genützt, einige Proben zu besuchen und war überzeugt, die Aufführung würde zu erregenden Gesprächen motivieren Thema des Stücks: Das Dilemma der (deutschen) Lehrer und Erzieher. Merkwürdigerweise wurde nach der Vorstellung



aber nicht über das Thema, geredet, sondern die Diskussion verlor sich in geschmäckerlicher Mäkelei über Darsteller und Bühnenbild.

Erst die Szene, in welcher der künftig zu Beherrschende Fliegen fängt und ihnen genüsslich die Flügel ausreißt, bevor er sie tötet, was ahnen lässt, mit welcher Art Schicksal es der Hofmeister zu tun haben wird, brachte das Gespräch wieder auf das Stück. Nicht also die Fabel oder der Text, sondern der Verfremdungseffekt brachte die ungeübten Zuschauer wieder auf das Wesentliche. Beim Besuch von Proben, die "Theaterfreunden", die 100 Abonnenten geworben hatten, ja erlaubt waren, war mir aufgefallen, dass bei den Hofmeisterproben eine völlig andere Probetechnik praktiziert wurde, als jene an anderen Theatern, etwa auch an der SCALA. An diesen nämlich erfanden die Akteure, um zu ihren Figuren zu kommen, eine Art "Untertext": "Woher komme ich – wohin gehe ich – was beabsichtige ich – wie stehe ich zum jeweiligen Gesprächspartner – ist er mir egal oder wichtig" – usw. Fragten auch "Gibt es >Drehpunkte< im Verhalten meiner Figur wenn ich etwa eine bestimmte Meinung vertrete, und plötzlich ein einschneidendes Erlebnis habe, ändere ich danach meinen Charakter? Muss ich ab jetzt nicht ganz anders sein und wie?" Aber was immer die Schauspieler über ihre Figuren herausfanden, sie nahmen es stets ins so genannte "Menschliche" zurück: Die Menschen sind halt so gute Zuseher, die das Stück einigermaßen mitdachten, vermissten die Brüche in den Figuren, denn die Schauspieler hatten kaum Mittel gebraucht, um Widersprüchlichkeiten unmissverständlich deutlich zu machen. Vielen Theatermachern ist es auch ziemlich egal, ob ihr Publikum sich über das Stück oder dessen Thema Gedanken macht, wenn nur sie als "Person" dabei gute "Figur" machen. Einige Male haben Schauspielerinnen mitten in den Proben den Regisseur gefragt: "Bin ich jetzt sympathisch oder unsympathisch?" Die Antwort war meistens: "Verlasse Dich ganz auf Dein Gefühl".

### Die "epische" Methode

Bei den Hofmeisterproben ist das Wort "ICH" nie gefallen. Die Darsteller sprachen über ihre Rollen wie über fremde Menschen. Etwa: "D e r hört sich das mit abgewandtem Gesicht an, denn er ärgert sich". Oder: "D i e darf ihre Ungeduld nicht zeigen, deshalb wendet s i e ihre Hände hinter ihrem Rücken." Langsam begann ich zu verstehen, weshalb Brecht sein Theater als "episch" bezeichnet. Seine und die seiner Schauspieler Grundhaltung ist dabei das Erzählen. Beruft sich das traditionelle Theater zumeist auf den griechischen Dichter Aristoteles und dessen Forderungen nach "Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung", wird dieses Prinzip einige Jahrhunderte später von dem englischen Dichter Shakespeare nicht mehr als das einzige, für das Theater verbindliche Modell praktiziert. Er schreibt Stücke, die erstmals Zeitsprünge, den Wechsel von Schauplätzen und die Verflechtung mehrerer Handlungsabläufe ermöglichen. Geschichten werden jetzt nicht mehr nur durch "Einfühlen" in die Personen vermittelt, sondern diese werden "dargestellt", "gezeigt", "vorgeführt.", also gestisch "erzählt". Das erweitert nicht nur den örtlichen Spielraum, sondern auch den Phantasiebereich des Publikums. Die Schauspieler brauchten zur Vermittlung der Figuren nicht mehr ausschließlich ihre persönlichen Emotionen und Empfindungen auszubeuten.

### Anleihen aus der Literatur

Da sie die Figuren der Stücke ja nicht waren, jedoch deren Charakter zur Schau stellen sollten, mussten sie den aus der Literatur "leihen" und Beobachtetes nachahmen. Ohne Kunstfertigkeit war das freilich nicht möglich. Mir wurde bewusst, dass es ein Theater der Selbstdarstellung von Akteuren, aber auch eines der Darstellung literarischer Gestalten gab. Ersteres war mir längst langweilig geworden, da ich die Akteure und ihre Eigenheiten nach einigen Aufführungen bereits hinlänglich kannte. Letzteres interessierte mich, weil ich in den Figuren vieler Stücke Personen beschrieb und dargestellt fand, die mir bekannt vorkamen, deren Wesen und gesellschaftliche Bedeutung mir aber erst durch ihre Darstellung auf der Bühne in ihrer Vielschichtigkeit einsichtig wurden. Dadurch konnte ich sie vergnüglich kennen lernen. Brecht dürfte sich ein Publikum als "Lernende" gewünscht haben und wollte ihm dieses Lernen erleichtern, indem er verdeutlichte, was sonst nur ungefähr bewusst wurde. Also hat er Mittel gefunden und angewendet, die beim Publikum diesen "Aha-Effekt" auslösten.

## SUCHE NACH NEUEN WEGEN

Die "Vineta" - Aufführung in einem Saal des ungarischen Palais hinter dem Volkstheater war für mich eine Enttäuschung. Selly Paryla, die Regisseurin hatte ihr Ziel erreicht: Alle Spieler spielten sich selbst. Jura Soyfers Figuren, beim Lesen des Stücks noch erahnbar, wurden auf der Bühne nicht sichtbar. Ich hoffte, anderswo bessere Erfahrungen machen zu können.

Ich sprach bei der Schauspielschule Prayner vor und wurde aufgenommen. An ihr, hieß es, unterrichteten erfahrene Burgschauspieler und die zu bezahlende Gebühr sei nicht hoch. Neugierig und mit großem Enthusiasmus kam ich zur ersten Unterrichtsstunde, in der ein Herr Volters vom "makellosen Burgtheaterdeutsch" schwärmte und auch Proben dieser österreichischen Spezies gab. "An allen anderen Theatern würden selbst bei Klassikern, lokale Dialekte und Akzente zu hören sein, nicht jedoch an der Burg, dass sei ihre historische Errungenschaft." Mein Einwand, dass nicht in allen Stücken hochdeutsch sprechende Figuren vorkämen, etwa in jenen Nestroys, oder in so genannten Volksstücken, in denen Personen, die allzu präzise deutsch sprächen, Anlass zu Gelächter gäben, sogar die Sprache persifliert würde, blieb von ihm allerdings unerwidert. Ich erinnerte mich, dass zum Beispiel in Brechts "Mutter Courage" viele unterschiedliche Mundarten gesprochen wurden. Und dadurch das Völkergemisch im 30jährigen Krieg verstanden wurde.

Die Betreuung im Fach "Rollengestaltung" durch eine einst sehr berühmte Schauspielerin war genauso enttäuschend wie jene durch Selly Paryla: Wieder die nachdrückliche Forderung, doch möglichst "natürlich" zu sein und sich ganz auf das "innere Empfinden" zu verlassen. Ich konnte mit diesen Ratschlägen so gut wie nichts anfangen, sie halfen mir nicht, die zu spielende Figur zu finden. Nach einigen Wochen blieb ich dieser Schule fern, es gab dort für mich nichts Neues zu lernen. Völlig unbefriedigt ließ mich auch die mit viel versprechender Reklame angekündigte Aufführung der "Dreigroschenoper" am Volkstheater. Sie war inszeniert und gespielt wie eine Operette, und Inge Konradi war eben nicht die Polly, sondern Inge Konradi. Ungeachtet dieser Leerläufe ging ich weiter fleißig ins Theater, nicht nur um die so genannten "Klassiker", sondern auch unterschiedliche literarische Genres kennen zu lernen. Ich wollte wissen, wodurch sich Komödien von Lustspielen, Grotesken von Farcen, Dramolette von Dramen, Tragödien von Trauerspielen, Volksstücke von Schauspielen oder Opern von Operetten unterschieden und mit welchen divergenten Spieltechniken sie auf der Bühne realisiert wurden. Zwischen Circus, Varieté und

Kabarett konnte ich bereits unterscheiden. Ebenso zwischen klassischem und Ausdruckstanz.

Das für meine Entwicklung und mein Leben folgenschwerste Theatererlebnis hatte ich 1953 bei den Proben zu Bert Brechts Stück "Die Mutter" an der "Scala". Ich erinnerte mich, es Jahre zuvor schon einmal im Radio als Kantate gehört zu haben, damals jedoch nichts damit anzufangen wusste. Inzwischen interessierte mich alles, was mit Brecht zu tun hatte, und als es hieß, er selbst würde Regie führen, meldete ich mich sofort für Probebesuche an.

Nicht Brecht, sondern ein junger Mann vom "Berliner Ensemble" stand auf der noch leeren Bühne und diskutierte mit den Schauspielern, die sichtlich völlig verwirrt schienen. Von der äußerst erregt geführten Debatte verstand ich jedoch, dass die Akteure Schwierigkeiten hatten, die Anweisungen des jungen Mannes, der die Stellproben leitete, auf sich zu beziehen, da er sie nicht den Schauspielern persönlich gab, etwa: "Du gehst jetzt böse ab." Oder: "Schrei es ihr ins Gesicht." Sondern sagte: "Und da ging der Polizist böse ab." Und: "Und das schrie er der Mutter lautstark direkt ins Gesicht." Einer der Schauspieler fragte ihn: "Er? – Und was tue ich?" Darauf bekam er zur Antwort: "Sie z e i g e n, wie er das machte."

Bei fast allen Vorgängen oder längeren Textpassagen unterbrach der Regisseur und bat die Darsteller, weniger emotional zu sein: "Ihr >dramatisches Gehabe< verdrängt die Aussage!" Mehr oder weniger betroffen versuchten die Schauspieler dann sachlicher, weniger engagiert, manchmal sogar unbeteiligt ihre Szenen "abzuliefern", staunend, dass die Regie es akzeptierte, denn sie begriffen scheinbar nicht, dass die Aussagen ihrer Figuren vom Ballast unnötiger Gefühlsduselei befreit, viel klarer und überzeugender über die Rampe an das Publikum kamen.

Eines Morgens stand ich neben dem Bühneneingang, wartete wie einige andere Theaterenthusiasten auf das Klingelzeichen zum Probenbeginn, als eine Gruppe mir unbekannter Leute sich dem Theater näherte. Unter ihnen ein Mann in einer merkwürdigen, grauen Jacke, wie ich sie in Filmen über China gesehen hatte. Er gab den Bühnenarbeitern und Schauspielern, die vor dem Eingang eine Gasse gebildet hatten, die Hand und sagte dazu immer nur: "Brecht". Genau so schlicht, nicht im geringsten affektiert, arrogant, herablassend oder "kunstbeflissen" war er auch bei der Probenarbeit. Ich habe ihn seine Anweisungen, die eher wie Vorschläge an die Schauspieler klangen, niemals erregt oder gar schreiend vermitteln gehört. Er bat um einen Ausgang vom Regietisch im Zuschauerraum zur Bühne, um rascher oben bei den Schauspielern zu sein, wenn längere Erklärungen und Erläuterungen nötig waren. Im Gegensatz zu anderen Spielleitern gab er sie nur selten im Rufton vom Regietisch aus.

Immer ließ er die Darsteller die zu erarbeitende Szene vorerst erzählen.

Beispielsweise: "Und der Polizist sah sich in der ärmlichen Stube der Wlassowa genießerisch um, riss die Schranktür auf, zog die Lade aus der Kommode, dass ihr Inhalt auf den Holzboden fiel und ging dann plötzlich zum Wandregal, auf dem der kleine Schmalztopf stand. Er griff nach ihm, sah hinein und ließ ihn absichtlich fallen, dass er in Scherben ging. Ohne sich zu entschuldigen und zu grüßen verließ er den Raum." Dann wiederholte der Schauspieler die Erzählung, doch diesmal tat er genau das, was er über den Polizisten erzählte. Als er die Szene dann zum dritten Mal, diesmal ohne Erzählung vorführte, hatte sie eine unbeschreibliche Spannung.

Ähnlich probte auch die Darstellerin der Wlassowa, die Brecht immer als "Helli" ansprach. Dass es Helene Weigel, seine Frau, war, erfuhr ich erst später. Und dann war da noch Ernst Busch, ehemals Matrose, in der Weimarer Republik von den Arbeitern "Barrikadentauber" genannt, dem man während der Nazizeit im Gefängnis seinen Kiefer eintrat.

Die Premiere der „Mutter“ war dann für mich ein Theaterereignis wie noch keines zuvor. Diese Aufführung hat nicht nur meine Auffassung vom Theater, sondern auch mein bis zu dieser Zeit noch verworrenes Kunstverständnis, ja sogar mein Denken über gesellschaftliche Zustände völlig verändert. Beim Vergleich der Zeitungskommentare zum Stück wurde mir bewusst, welche Bedeutung Theater erlangen konnte, wenn es die Welt als veränderbar darstellte. Ich begann auch zu begreifen, welche Rolle die Presse bei der Meinungsbildung der Leser spielt und welche Kreise daran Interesse hatten. Für mich wurde diese Inszenierung und alles, was für und gegen sie vorgebracht wurde, ein wichtiger Lernprozess. Er verstärkte meinen Wunsch, mich noch viel gründlicher mit dem Medium Theater zu befassen. Bei meinen Probebesuchen hatte ich mich mit einigen jungen Leuten angefreundet, die gleich mir sowohl am Theater „Scala“ als auch an zeitbezogener, kritischer Kunst interessiert waren. Als bekannt wurde, dass nach dem Abzug der Besatzungstruppen die „Scala“, die den Ruf einer kommunistischen Propagandabühne hatte, keine Spielerlaubnis mehr bekommen und also geschlossen werden würde, kam unter uns die Idee auf, an ihrer statt eine kleine Bühne zu adaptieren, um auf ihr „kritisches Theater“ zu spielen. Also gründeten der Architekturstudent Erwin Pickl, der Literat Erich Pateisky und ich einen Verein und nannten ihn hoffnungsvoll „Neue österreichische Tribüne“. Nicht um Vereinsmeierei zu betreiben, sondern um offiziell einen Namen zu haben, da ohne amtliche und polizeiliche Erlaubnis keinerlei Gruppentätigkeit erlaubt und eine Theateradaption nicht möglich gewesen wäre. Erwin Pickl fand in der Liechtensteinstraße am Liechtenwerd einen Kellerraum, der um wenig Geld gemietet und nach und nach zu einem

Kellertheater für 50 Zuschauer ausgestaltet werden konnte. Solche Kellertheater gab es damals viele in Wien, denn erst ab 50 Plätzen musste Vergnügungssteuer gezahlt werden. Zu unserem Erstaunen fanden sich bereits nach kurzer Zeit Mundwerbung Interessenten, die unserer „Tribüne“ betreten und sogar kleine Geldsummen spendeten, damit die geplante Kellerbühne möglichst bald realisiert werden könne. Einige Burschen aus der FÖJ halfen den Boden zu betonieren und ich konnte Straßenarbeiter dazu überreden, ihn gegen ein Trinkgeld zu asphaltieren. Ein Lagerplatzverwalter überließ uns Holzlatten und eine Tischlerei fand sich bereit, daraus die nötigen 49 Sitze zu erstellen. Um die Elektrifizierung in Auftrag geben zu können, nahm ich die Stelle eines Fotosammlers an, bei der ich in einer Woche mehr Geld zusammen bekam, als ein Schriftsetzer im Monat verdiente.

Viele Frauen in den Bundesländern besaßen von ihren „einrückend gemachten“ Söhnen, Gatten oder Vätern oft nur Gruppenbilder aus ihrer Schulzeit oder von irgendwelchen Festivitäten, in denen sie unter vielen anderen kaum deutlich zu sehen waren. Aus diesen Gruppenaufnahmen kopierte meine Firma nun die gewünschten Personen heraus und vergrößerte sie zu Porträts. Die konnten auf Wunsch auch koloriert werden. Ich erhielt pro Foto 30 Schilling und kam oft zu 50 Aufträgen am Tag. So wurde die Elektrifizierung der „Kleinen Bühne am Liechtenwerd“ bald möglich.

Als Fleißaufgabe „ersammelte“ ich auch noch einen Ölofen und ein damals eben in Mode kommendes Tonbandgerät. Damit war die Grundausstattung unserer „experiment“ genannten Kellerbühne gegeben und wir konnten anfangen einen Spielplan zu diskutieren. Ich schlug vor, das durch die Einfühlungsquälerei der Selly Paryla von den FÖJ-Spielern leider gänzlich kaputt gespielte „Vineta“ Jura Soyfers als Eröffnungstück anzusetzen, und mein Vorschlag wurde angenommen. Jetzt galt es, noch durch keine Routine verdorbene Schauspieler zu finden, die bereit wären,

mit uns das Wagnis einzugehen, etwas Neues zu versuchen. Wir begannen regelmäßig Kellertheater und auch Laienbühnen zu besuchen, deren es in Wien ja Dutzende gab. Eine solche in Ottakring auf der „Hohen Warte“ versuchte sich an Schillers „Fiesko“. Unter den bemühten Laien fiel uns allerdings einer auf, der sehr glaubhaft den Burgschauspieler Albin Skoda imitierte. Er sprach ein fehlerfreies Deutsch, aber eben wie sein Vorbild. Wenn er diesen großartigen Sprechkünstler so perfekt nachahmen konnte, dachte ich, dann kann er wohl auch andere Personen „spielen“. Und gerade solche "Nachahmer" sollte unser „experiment“ zu einem Ensemble bilden, dann kämen wir von den langweiligen Selbstdarstellungen weg. Der Philosophiestudent Otto Lakmaier erklärte sich bereit, unseren Versuch mitzumachen, war also der erste künftige „experimentakteur“. Ebenfalls in Ottakring gab es die Gruppe „Settlement“, die der ehemalige Leiter sozialdemokratischer Sprechchöre, Ibaschitz, leitete. Seine Partei hatte ihn vom Grazer Rundfunk viel versprechend nach Wien geholt, ihn aber dann in eine Bezirkssektion abgeschoben und „vergessen“. Damit man sich wenigstens manchmal seiner erinnere, brachte er in einem kleinen Saal hier und da Theaterstücke zur Aufführung. In seinem Ensemble hatte er aber einige talentierte Laien, unter ihnen besonders Ilse Scheer, eine Bankangestellte, in „Romeo & Julia“ eine brillante Amme, die mehrere Musikinstrumente spielte und Gesangsunterricht nahm also wenig Zeit hatte. Dennoch willigte sie ein bei uns mitzumachen. In der „Adebar“, einem "Künstlertreff" der Inneren Stadt, verkehrten viele Schauspieler und solche, die es gerne werden wollten. Beispielsweise Josef Parak, österreichischer Olympiasieger im Eiskunstlauf. Er und die dort ab Mitternacht jazzende "Vienna New Orleans Band", sagten ebenfalls zu, bei uns aufzutreten. Auch unter Berufsschauspielern hatte sich unser „experiment“ bereits herumgesprochen, und einige nahmen Kontakt zu uns auf. Um die Zeit bis zur Theatereröffnung zu nützen und vielleicht auch künftige Besucher zu werben, begannen wir mit "Dichterlesungen". Gab es für junge, noch unbekannte Autoren 1955 doch kaum Gelegenheiten, ihre Lyrik oder Prosa öffentlich zu lesen. Bei uns im „experiment“ sollten sie zu Wort kommen. Ich erinnere mich an Gerhard Fritsch, Konrad Bayer, Adolf Opel, Oswald Wiener, H.C. Artmann, Hermann Schüre und noch andere, die bei uns interessierte Zuhörer fanden. Um die weißen Wände zu beleben, liehen uns einige Künstler Grafiken und Bilder. Etwa Friedrich Hundertwasser, Kurt Regscheck, Olivia Urbach, Lotte Profos, Helmut Leherbauer (später Leherb), Helmut Kies, Ernst Fuchs, Dandy Matousek Erich Brauer (später Arik Bar Or) und andere Phantastische Realisten“. Wenn die 49 Plätze nicht voll besetzt waren ging ich in die umliegenden Cafés und Gasthäuser, lud die dortigen Gäste ein, uns zu besuchen und tatsächlich kamen sie auch. Die Wörtlein „kostenlos“ und „freier Eintritt“ hatten damals noch publikumsvermehrnde Wirkung. Inzwischen hatten wir mit Proben begonnen. Ohne Regisseur, es war echte Teamarbeit. Aber nach und nach konnten meine Vorschläge zunehmend mehr überzeugen, wurden angenommen, ausprobiert und realisiert. Nach meiner Überlegung durften die Gestalten in der untergegangenen Stadt „Vineta“ nicht wie Lebende wirken. Sie sollten wie tote Schemen erscheinen. Nur der im Traum versunkene Matrose „Jonny“ sollte lebendig agieren. Das bedingte, dass alle anderen Figuren sich sehr stilisiert, fast tänzerisch steif bewegen mussten. So entstand ein wundersamer Kontrast zwischen den Untergegangenen, die ihre Vergangenheit vergessen hatten, und dem aktiven, neugierigen Jonny, der diese Welt von gestern mit dem kritischen Blick von heute sah. Durch diese "Verfremdung" erkannte das Publikum „Vineta“ als Wien von 1955. Die Pressekommentare waren erstaunlich ermunternd, obgleich einige Rezensenten wohl ahnten, welche Art Theater ihnen in unserem Keller bevorstand. So schrieb etwa der gefürchtetste Kritiker Wiens, Hans Weigel: „Wer sich schon in

die Scala verirrte, der werfe den ersten Stein auf die neue, kleine Bühne am Liechtenwerd!“ Immerhin, man hatte uns einmal zur Kenntnis genommen. Wir merkten es an zunehmenden Besucherzahlen. Indessen diskutierten wir bereits die kommenden Stücke. Über die Richtung, die wir mit dem „experiment“ gehen wollten, waren wir uns einig: Aktuelles, "Gesellschaftskritisches" sollte auf die Bühne kommen. Nur, welche Autoren und Stücke diesem Anspruch entsprechen könnten, darüber gingen die Auffassungen weit auseinander. Die wenigen Autoren, die wir kannten, schrieben entweder nach dem Vorbild der Klassiker oder so jugendbewegt „modern“, dass wir mit ihren Texten unsere Absicht, kritisch und gleichzeitig experimentell zu sein, nicht genug deutlich machen konnten. Pateisky, der Belesenste von uns, schlug vor „Der Zirkus brennt“ des deutschen Autors Jochen Thieme zu spielen. Das brachte die Frage „Warum kein Österreicher?“ in die Debatte. Wir entschieden uns dennoch zur Aufführung, denn das Thema „Diktatur des Direktors über die Artisten“ schien Modellcharakter für gesellschaftliche Zustände zu haben. In der „Adebar“ hatte ich den resignierten Charakterschauspieler Georg Corten aus seinem fortgeschrittenen Alkoholismus reißen und ihm die Rolle des Zirkusdirektors einreden können. Er war die Idealbesetzung. Ich übernahm es, den Clown darzustellen, konnte dabei meine akrobatischen Talente neu aktivieren und durfte mir anerkennende Pressekommentare an den Spiegel kleben. Die uns von bekannten Autoren angebotenen Stücke waren, nach meiner Ansicht allesamt für unsere Zielvorstellungen nicht brauchbar. Es gelang mir, gegen die zunehmende Skepsis der Mitgesellschafter nochmals Jura Soyfer auf den Spielplan zu bringen: „Columbus“. Das Stück war im „Theater am Parkring“, ebenfalls ein Caféhauskeller, vor längerer Zeit schon einmal aufgeführt worden, doch außer Helmut Qualtinger hatte kein Akteur der kritischen Absicht des Autors entsprochen, es wurde zu einer abendlangen Blödelei missbraucht. Ich wollte es im Sinn des Dichters rehabilitieren. Meine Vorschläge konnten überzeugen, man vertraute mir die Spielleitung an und ich begann zu proben. Ohne jede praktische Erfahrung, aber mit viel Enthusiasmus, gelang es mir dennoch die 12 Mitwirkenden, Laien und Berufsschauspieler, meinem Konzept anzunähern. Die New-Orleans-Band stieg, eines höheren finanziellen Angebots wegen, aus der Produktion aus, aber ich hatte eine LP mit echter spanischen Zigeunermusik gefunden und mit ihr waren die vielen Szenen-Übergänge, die ja auch Zeitsprünge waren, bestens gelöst. Den Bilderbogen von der Eroberung eines Kontinents, der Unterdrückung der dort ansässigen indianischen Urbevölkerung, auf einer winzigen Kellerbühne anschaulich zu vermitteln, ließ mich die Not zur Tugend machen. Gerade die Unmöglichkeit, dieses gemeinte Amerika realistisch darzustellen, brachte mich auf die Idee, es durch Symbole "anzudeuten". Die Darsteller brachten – Kindern ähnlich, die ihr Spielzeug gerne mit sich herumtragen – wesentliche Dekorstücke und Requisiten als Spielzeug auf die Bühne und „spielten“ mit ihnen. So wurden eine naiv gemalte Landkarte, ein Miniaturschiff, ein kleiner Galgen, ein Fernrohr, ein Schachspiel und vieles andere, das in der Spielhandlung Bedeutung bekam, jeweils an die Rampe gebracht und wirkte dort, unmissverständlich als eine Art optischer Szenentitel. So konnte ich eine sonst krampfhaft „Ausstattung“ vermeiden. Das Publikum dankte dafür, dass es nicht peinliche "Bühnenbilder" erleiden musste und sich auf das Spielgeschehen konzentrieren konnte, mit viel Beifall und sogar mit Hervorrufen. Glücksfall! Trotz dieses unbestreitbaren Erfolges kam es zwischen den Gründern und Hauptaktivisten der „Neuen österreichischen Tribüne“ zu Konflikten über den künftigen Spielplan und dessen Richtung. Nach dem von Politikern herbeigeführten Ende des Scala-Theaters nämlich, das beinahe alle dort tätig gewesenen Akteure zur Emigration nach Ostberlin zwang, begann in den Medien eine

Diffamierkampagne und Menschenhutz gegen alle, die im Bereich Theater im Ruf sogenannter „Linkslastigkeit“ standen und darüber hinaus auch gegen alles, was in Literatur, Film und Bühne nur den leisesten Verdacht auf kommunistische Tendenzen hervorrief. Davon eingeschüchtert, nahmen viele Dramaturgen gesellschaftskritische Stücke von ihrem Spielplan verlängerten die Verträge mit manchen ihrer Schauspieler nicht mehr oder kündigten sie sogar. Auf manche Rufmorde folgten Selbstmorde und bald gab es eine neue Schicht politisch Verfolgter. Das veranlasste auch etliche unserer einst so „revolutionären“ Mitbegründer, in Deckung zu gehen und sich gegen Autoren auszusprechen, deren Image als extrem „links“ bekannt war. Zwar gab es ohnehin nicht viele dieser Richtung, die wir hätten spielen können, aber ich wusste nun eigentlich nicht mehr, was an unserem „experiment“ zur Aufführung kommen sollte. Ich übernahm noch die Rolle des Phylades, in einer völlig unnötigen „Elektra“-Adaption des Erich Pateisky, danach stellte ich meine Aktivitäten für das mir einst so viel versprechend erscheinene Projekt "experiment" ein. Für mich hatte es seinen Sinn verloren. Nur um Theater zu spielen wie andere auch, hatte ich mich nicht engagiert. Meine Vision von „experimentalem“ Theater war nur durch Aufführungen noch nicht gespielter Stücke noch lange nicht realisiert. Ich wollte das Publikum nach wie vor zeitkritisch unterhalten. Ähnliche Zielvorstellungen hatte ja auch Ilse Scheer und ging mit mir. Es fanden sich Gelegenheiten, in einigen Galerien Literatur zu lesen, wozu ich engagiert wurde. Dabei lernte Ilse meine Lyrik kennen, verstand und rezitierte sie ganz in meinem Sinn. Bald kamen wir uns auch persönlich nahe. Wir beschlossen, unsere Phantasien gemeinsam zu entwickeln und wenn möglich zu realisieren. 1956 war es fast unmöglich, ohne finanzielle Grundlage die dazu unbedingt notwendigen Räumlichkeiten zu bekommen. Nur Organisationen hatten solche in Verwaltung und es waren durchwegs politisch abhängige. Wer nicht bei irgendeiner Partei oder deren Jugendorganisation Mitglied war, hatte kaum Chancen, Zugang zu einigermaßen adaptierten Sälen zu bekommen. Gasthäuser vermieteten wohl ihre nicht frequentierten Räume, machten die Höhe der Miete jedoch vom erwarteten Getränkekonsum abhängig. So etwas war für unsere Absichten also ausgeschlossen. Weder wollten wir irgendeiner Partei, noch einer ihrer Organisationen beitreten, sondern völlig unabhängig sein. Manchmal überließen uns Maler ihre Ateliers, aber meist nur auf kurze Zeit. Zu kurz, um unser Projekt in Ruhe entwickeln zu können. In dieser Zeit nahm das Interesse Jugendlicher, ihre Freizeit in irgendeiner Sektion der „Roten Falken“, der „Pfarrjugend“, der „Gewerkschaftsjugend“, der „Pfadfinder“, der „Sozialistischen“ oder einer anderen Jugend zu verbringen, rapide ab. Die Heime wurden nicht mehr besucht, blieben ungenutzt und standen leer. Die in den politischen Gremien für Jugendbetreuung Verantwortlichen erkannten, dass sie, um die Jugend nicht ganz aus dem Blickfeld zu verlieren, andere, weniger parteigebundene Begegnungszentren anbieten mussten. Die Stadt Wien eröffnete „Jugendhäuser“.

Zumeist adaptierten sie nicht mehr genutzte Schulen und stellten sie nicht parteiabhängigen Freizeitgruppen für eine gewisse Zeit kostenlos zur Verfügung. In die sauber gehaltenen, kleineren oder größeren Räume zogen nun die unterschiedlichsten „hobby-groups“ ein: Schachclubs, Volks- und Gesellschaftstänzer, Musikvereine, Ping-Pongspieler, Jazzkapellen, Chöre, Modistinnen, Mannequins und viele andere, die ungestört ihre Liebhabereien betreiben wollten. Nach langem Suchen fanden wir in der Josefstadt endlich die gewünschte Unterkunft: einen großen, hellen Raum im 3. Stock, durch keinen Verkehrslärm von der Straße herauf gestört, mit Dusche und WC. Um einzuziehen zu dürfen, war zu bestätigen, dass unser Hobby nicht „gewinnbringend“, also keine Firma war. Einen Namen mussten wir dennoch haben.

Ich erklärte, wir wollten einfach „Theater spielen“. Die Hausverwaltung war darüber überaus angetan. Ob wir „Theaterspieler“ heißen wollten? Ich versuchte zu verdeutlichen, dass wir vorhätten, alte Traditionen wieder zu aktualisieren, also eher wie früher einmal die Wanderkomödianten zu agieren. Damit war unser künftiger Name festgelegt: „DIE KOMÖDIANTEN“. Er begleitete uns von nun an 30 Jahre. An Schauspielschulen und Kellerbühnen hatte sich indessen herumgesprochen, ich sei vom „experiment“ weggegangen und dabei, ein neues, eigenes Ensemble aufzubauen. Schon nach kurzer Zeit tauchten in der Zeltgasse Neugierige auf, die wissen wollten, was ich vorhätte. Ilse Scheer und ich hatten begonnen, meine Lyrik in körperliche Bewegung umzusetzen, für jedes Wort, jede Zeile einen eigenen Gestus zu finden. Da sich nicht alle meiner Gedichte dazu eigneten, sonderten wir jene aus, die durch überzogene Gestik an Aussage verloren, und trafen eine Auswahl. Ich entdeckte, dass einige von ihnen durch Betonung ihres Rhythmus bei entsprechender Trommelbegleitung sehr starke Wirkung machten. Unter den interessierten Schauspielern, denen wir gestatteten, unsere Probearbeit zu beobachten, fanden sich bald einige, die gerne mitmachen wollten. Sie übernahmen beispielsweise die begleitenden Geräuschakzente, die wir „MISUK“ nannten, mit Flöte, Handtrommel, Rassel, Gitarre und dem von Carl Orff für Kinder entwickelten Xylophon. Nach und nach versuchten sie auch meine Texte in dem bereits vorgegebenen Gestus zu rezitieren. Sie fanden an der expressiven Rezitationstechnik und der Umsetzung ins Gestische sichtlich Gefallen. Von der Verwaltung gebeten, für die Gruppen im Haus eine Art „Einstandsvorstellung“ zu geben, stellte ich aus den erarbeiteten Gedichten eine Reihenfolge zusammen und überprüfte, ob sie eine Geschichte ergaben. Ich nannte dieses Versuchsprogramm, das vorwiegend die Nazizeit und die ersten Jahre danach zum Inhalt hatte „Trommeln & Disteln“.

Wir waren völlig überrascht, dass dieser Test, Lyrik zu spielen, von den jugendlichen Zuschauern direkt enthusiastisch angenommen wurde. Im anschließenden Gespräch mit ihnen kamen wir zur Überzeugung, dass wir tatsächlich etwas vollständig Neues gefunden hatten. In den nächsten Tagen bot ich unsere „Neuheit“ einigen Galerien an, die uns als willkommenen Beitrag bei ihren Vernissagen auftreten ließen. Dazu benötigten wir nichts als 2 x 4 Meter Platz und ein paar starke Tischlampen, die uns vom Boden her Licht gaben. In der Galerie Ernst Fuchs, nahe dem Papagenotor des Theaters an der Wien, hatten „Die Komödianten“ also ihre erste Premiere. Das Publikum, vorwiegend Maler, Kunststudenten und Anhänger der „Phantastischen Realisten“, war zwar zu einer Ausstellung der umstrittenen Grafiken des jüdischen Malers George Chaimowicz gekommen, blieb jedoch noch stundenlang, mit mir über die Notwendigkeit eines kritisch experimentellen Theaters zu diskutieren. Als wir die Galerie frühmorgens des nächsten Tages verließen, hatte ich neue Freunde, aber auch künftige Gegner meines künstlerischen Engagements gefunden. Doch DIE KOMÖDIANTEN waren ab nun existent. Zu ihnen hatten sich junge Schauspieler, aber auch Laien, die es erst werden wollten, gefunden. So oder begabte Ernst Jagenbrein, der angehende Doktor und Albin Skoda-Imitator Otto Lakmaier, sowie der Gitarrist Fritz Glasl. Gerne nahmen wir die Einladung zu einem Auftritt für den „Bund demokratischer Frauen“ im Haus des ÖGB in der Treitelstrasse an. Dieser war eine Teilorganisation der KPÖ, wie wir erst erfuhren, als Flugblätter einer ÖVP-Studentenschaft behaupteten, dass Die KOMÖDIANTEN eine Propagandatruppe der Kommunisten wären. Das war natürlich einfach gelogen, denn nach einigen ärgerlich verlaufenen Debatten mit Journalisten und Autoren im Umfeld der kommunistischen „Volksstimme“, die unser 1.Programm: „Trommeln & Disteln“ als „puren Formalismus“ bezeichnet und abgelehnt hatten, waren mir Debatten mit dieserart



Kulturdemagogen einfach zu lächerlich, um mit ihnen Zeit zu verlieren. Hatten wir doch schon einmal ein uns von der „Sozialistischen Jugend“ zur Verfügung gestelltes Probelokal verloren, weil bekannt geworden war, dass ich in der Besucherwerbung für die „Scala“ tätig gewesen war und mit „Gleichgesinnten“ das „experiment“ gegründet hatte. Daraufhin bot uns zwar der „Verband sozialistischer Mittelschüler“ seinen nicht genutzten Tischtennis-Saal als Proberaum an, jedoch waren wir auch dort immerzu in Gefahr, ihn wieder räumen zu müssen, wenn irgendeinem Funktionär unser Spielplan nicht genehm war. Damals hatte ich gelernt, dass „Kunst“ im weitesten Sinn Unabhängigkeit anstreben muss. Indessen mehrten sich Angebote und Einladungen zu Auftritten und Gastspielen in Galerien, Fabriken, Kellertheatern, sogar in Schulen und wir waren bemüht, möglichst viele anzunehmen. Bei anschließenden Gesprächen mit dem jeweiligen Publikum – Arbeitern, Studenten, Künstlern, Schülern – kam ich immer mehr zur Überzeugung, dass ein sozialkritisches, experimentelles Theater unbedingt notwendig geworden war. Vom „Forum Stadtpark Graz“ eingeladen, im Rahmen der von Alfred Kolleritsch herausgegebenen Kulturzeitschrift „manuskripte“ mit anderen Autoren Texte und Lyrik aus der letzten Zeit vorzutragen, lernte ich bei diesem Anlass die Autoren Aloys Hergouth und Peter Handke kennen. Alfred Kolleritsch beauftragte mich, für das „Forum Stadtpark“ Alfred Jarrys „Ubu Roy“ zu inszenieren. Begeistert ging ich auf Suche nach einem Schauspieler, der diese Rolle glaubhaft verkörpern könnte. Meine Wahl fiel auf den in Wien durch groteske Figurengestaltung beliebt gewordenen Komiker Karl Schellenberg. Er war bereit, die Rolle zu übernehmen und mich als Regisseur zu akzeptieren. Nach mehrwöchiger Suche hatte ich auch die anderen notwendigen Akteure gefunden, durchwegs junge Schauspieler, die sich auf das Abenteuer „Ubu“ einließen. Die von uns entwickelte, expressiv gestische Spieltechnik kam Jarrys Absicht sehr entgegen. Es war, als hätte er das Stück direkt für uns geschrieben. Nach vier Wochen Probearbeit waren wir spielbereit. Die Aufführung wurde ein überraschender Erfolg und festigte meine Überzeugung, auf dem rechten Weg zu einer neuen Theaterform zu sein. Darin wurde ich auch von der Presse bestätigt, die zwar von der „Wiedergeburt des Expressionismus auf dem Theater“ und „Gestik zur neuen Bedeutung gebracht“ sowie „Wort und Bewegung vereint“, jedoch durchaus zustimmend und anerkennend berichtete. Indessen war beim Salzburger „Otto Müller-Verlag“ mein erster Lyrikband „den mund von schlehen bitter“ erschienen und ich bekam viele Einladungen zu Lesungen. Anstatt jedoch zu lesen, traf ich eine Textauswahl und setzte sie mit dem Ensemble in Bewegung um. Das Publikum im Casino Salzburg hatte das nicht erwartet, reagierte betroffen und mit lang anhaltendem Beifall. Sogar Gerhard Fritsch, Lektor des Verlages, dem ich das Erscheinen des Buches dankte, gratulierte mir und bestätigte, "etwas wirklich Neues bei Vermittlung von Literatur" erlebt zu haben. Nie hätte er gedacht, dass Lyrik körperlich darstellbar sei. Indessen häuften sich die Einladungen zu Aufführungen und Gastspielen, und wir nahmen jede Gelegenheit wahr, unsere Truppe bekannt zu machen. Spielten in Galerien, Fabriken, Kulturclubs, Schulen, Vereinslokalen, Parks und stellten fest, dass wir allmählich sogar Fans hatten, die unsere Auftritte als eine Art Stammpublikum begleiteten. Nach einer Vorstellung in der neueröffneten „Galerie der jungen Generation“, am Börseplatz, lud uns der japanische Kulturattaché Araki in seine Botschaft ein. Er fand, unsere Spielweise habe gewisse Ähnlichkeiten mit dem japanischen Kabuki, er wolle uns darüber einige Filme zeigen. Tatsächlich konnten wir feststellen, dass unser Gestus den Vergleich mit dieser hochentwickelten Form des japanischen Theaters in einigen Passagen zuließ. Der Attache hatte mir ein Buch mit Kabukistücken geschenkt, und ich beschloss, den Versuch zu wagen, eines daraus zu inszenieren. Die Wahl fiel auf

„Hanjo“ oder „Die getauschten Fächer“ von Yukio Mishima. Es benötigte nur drei Darsteller und die standen glücklicherweise zur Verfügung: Ilse Scheer, Stefanie Wukowitsch und Ernst Jagenbrein. Bei den Proben legten wir Wert auf verstärkt strengen Gestus und erarbeiteten aus Wort und Bewegung einen durchgehenden Rhythmus. Die Sprache wurde synkopisiert, wenige, nötige Requisiten wie Fächer, Briefe, Trinkschale etc. farblich auffällig gemacht, die Molinokostüme handbemalt. Einzelne Vorgänge unterlegten wir über Tonband mit Koto-Akkorden. Die Premiere fand wieder in der „Galerie Junge Generation“ statt und der großen Nachfrage wegen konnte das Stück noch mehrmals aufgeführt werden. Da die Galerie den Subventionsgebern die Anzahl ihrer Besucher durch die Einnahmen der verkauften Ausstellungs-Kataloge nachwies, hatte ich den Einfall, ihnen einige zusätzlichen Seiten mit den jeweiligen Aufführungsprogrammen der KOMÖDIANTEN beizuheften. Denn der Besuch der Ausstellungen nach den Vernissagen ließ oft sehr zu wünschen über. Eigentlich kamen keine Leute mehr, und die Kataloge blieben unverkauft liegen. Deshalb schlug ich dem Leiter der Galerie vor, uns doch täglich spielen zu lassen. Die Zahl verkaufter Kataloge würde sich erhöhen, weil das Publikum ja mit unserem Programm die Kataloge mit kaufe. Die ausgestellten Kunstobjekte würden dadurch keinen Schaden erleiden. Nach einigem Bedenken willigte der Galerieleiter ein, und damit hatten DIE KOMÖDIANTEN endlich eine feste Spielstätte in Aussicht. Doch da waren noch die amtlichen Auflagen der Behörde zu erfüllen. Seit dem Ringtheaterbrand, bei dem viele Menschen zu Tode gekommen waren, hat Wien ein unbarmherziges, gnadenloses Amt: die „Theaterpolizei“. Sie überprüft vor jeder Premiere Bühne Dekoration, Beleuchtung, Kostüme, Requisiten, Garderoben Abstand der Sitzreihen, Fluchtwege, alle Türen - überhaupt alles, um mögliche Unfälle, Brände, Massenpanik oder Gefährdung der Akteure von vornherein zu verunmöglichen. Spielerlaubnis wird immer erst nach „Begehung“ der Spielstatt durch die „Kommission“ erteilt. Oder verweigert! Also konnten unsere Aufführungen vorerst nur im Rahmen der jeweiligen Ausstellungen als „Beiprogramm“ stattfinden und mussten als solches angemeldet werden. Aber das hinderte unser Publikum nicht, zu den Aufführungen zu kommen. Es sprach sich herum, dass am Börseplatz eine neue Gruppe Theater spielt, und die Galerie musste Sessel ausleihen, um den zahlreichen Besuchern Plätze anbieten zu können. Sie konnte nun nachweisen, dass sie die bestbesuchte Galerie in Wien sei, denn keine andere hatte nur annähernd solchen Zulauf und endlich das lange ersehnte, größere Lokal in der Blutgasse anstreben, das zwar auch in einem Hinterhof, aber nicht im Keller lag. Sofort nachdem die „Junge Generation“ umgezogen war, ging ich zur Hausverwaltung, bewarb mich als neuer Kellermieter und hatte Glück. 300 ÖS monatlich würde ich wohl irgendwie aufreiben können. Um einen öffentlichen, regelmäßigen Spielbetrieb zu betreiben, musste man eine Organisation oder den Namen eines Vereins bei den Behörden anmelden. Ein junger Wirtschafts-Experte, Alexander Bettelheim, riet uns, eine Ges.m.b.H. zu gründen. Ziel: ein Kleintheater zu eröffnen. Wir meldeten uns also unter „DIE KOMÖDIANTEN“ an und erhielten wirklich Spielerlaubnis. Sie war mit vielem umständlichen Amts- und Papierkram endlich doch gewährt worden. Noch waren allerdings die Auflagen der Theaterpolizei zu erfüllen. Mussten also zwei getrennte Toiletten, eine feuerfeste Eisentüre, einbruchssichere Zuschauergarderoben, ins Gemäuer verlegte Elektroinstallationen für das Bühnenlicht, ein davon unabhängiger Notbeleuchtungsanschluss und ein gesondert zugänglicher Beleuchterstand, eine Trennwand zwischen Bühne und Schauspieler-Garderoben sowie eine elektrische und eine natürliche Frischluftzufuhr nachgewiesen werden.

Das alles war nur mit viel Geld zu bewerkstelligen, dass ich unter keinen Umständen rasch beschaffen konnte. Ich kannte aber noch einige FÖJ Freunde mit Beziehungen zu Handwerkern. Und tatsächlich waren einige von ihnen bereit, die notwendigsten Arbeiten, so die Elektroinstallationen und die Trennwände ohne Verrechnung von Kosten in ihrer Freizeit umsonst durchzuführen. Ich stellte ihnen also Bons für Freikarten zu den künftigen Aufführungen aus. Ein freundlicher Grafiker der GLOBUS-Druckerei fertigte uns einige Dutzend kleine Plakate zur Eröffnung und der Erstpremiere im Handdruckverfahren an, die wir nachts heimlich an verschiedene zentral gelegene Säulen und Anschlagwände klebten. Zwei Tage später, noch vor der polizeilichen „Begehung“ kam ein ziviler Vertreter der GEWISTA, wie die Firma für öffentliche Reklame in Wien hieß, und präsentierte uns ein Strafmandat nebst einer Rechnung von 200 Schillingen für unerlaubtes Plakatieren und „Beschädigung öffentlichen Eigentums“. Unsere Ilse Scheer wandte ihren ganzen Charme auf, den Kassierer milder zu stimmen und die Schadenssumme zu vermindern, aber der Mann blieb gnadenlos. Erst als er Zeuge wurde, wie wir alle unsere Börsen nach nicht vorhandenen Schillingen durchsuchten, aber doch kaum 100 zusammen brachten, winkte er resigniert ab. Er würde uns eine Rechnung schicken. Die einige Tage später angesetzte „Begehung“ wurde ein Fiasko. Grußlos erschienen 12 ältere Herren, hefteten sich kleine Täflein ans Revers und begannen, ohne sich uns vorzustellen, eine intensive Diskussion, von der wir nur errieten, dass diese Personen die "Bezirksinteressen" vertraten und gegen die Etablierung einer neuen, "völlig überflüssigen Kellerschmiere" in der Inneren Stadt erregt Stellung bezogen. Als sie dann alle Räumlichkeiten, sogar den Lichthof, inspizierten, fanden sie unzählige Unzulässigkeiten“ und teilten uns kühl mit, dass vor Behebung dieser keine Spielerlaubnis gegeben werden würde. Auch die Tafel vor dem Kellerabgang am Börseplatz mit der Aufschrift „DIE KOMÖDIANTEN“ müsse bis zur Erteilung der Konzession wieder abmontiert werden. Am nächsten Tag versandten wir Postkarten mit der traurigen Information: „Eröffnung wegen technischer Schwierigkeiten leider verschoben.“ Bis zur Korrektur der beanstandeten Fehler im Theaterkeller nützten wir die Zeit, ein weiteres Stück zu erarbeiten. Zum Glück stand uns noch das „Haus der Jugend“ zur Verfügung. Ich hatte in Herders Lyriksammlung „Stimmen der Völker“ spielbare Gedichte gefunden und daraus eine Szenenfolge kritischer Texte montiert. Mit allen Darstellern waren nun Figuren zu erarbeiten, und sie gingen mit großem Vergnügen daran, denn dieser barocke Überschwang kam unserer bisher entwickelten Spieltechnik sehr entgegen. Ich nannte die Szenenfolge „Oh all Gepeyn verpleyhet“. Von dem jungen, meist studentischen Publikum, die unsere Proben besuchten, blieben oft einige da, um mit uns über Inhalt und Form der Szenen zu diskutieren. Die sich geißelnde Nonne, der verzückt predigende Mönch, Johannes Beers Romanfiguren, die Darstellung der Landsknechte, die allzu bereite naive Gläubigkeit der Armen, die Klostersuppenszene – all das reizte einige zum Widerspruch, doch fanden sie sowohl die Themen hochaktuell, als auch unsere kritische Umsetzung sehr wichtig und notwendig. Sie wurden fast Freunde unserer Arbeit, warben kostenlos Publikum, boten sich als Musiker an und stellten sich auch als Helfer zur Verfügung. Sie entwarfen sogar Plakate und Flugzettel und schlugen sie in der Universität an, kamen in kleineren und größeren Gruppen und bestärkten uns in der Überzeugung auf dem richtigen Weg zu sein. Über ihre Vermittlung spendete eine Firma die für uns sonst unbezahlbare Eisentür samt Montage. Damit war die Eröffnung unseres Theaters im Keller am Börseplatz in sichtbare Nähe gerückt. Wieder musste der schriftliche Amtsweg zur „Begehung“ gegangen werden, und neuerlich kamen die bereits bekannten Herren mit den Auflagelisten. Diesmal hatten sie zwar noch immer etliches zu beanstanden, doch die meisten ihrer

Forderungen waren erfüllt und sie gaben – sehr ungerne, wie wir merkten – aber doch ihre Zustimmung zur Spielerlaubnis. Das THEATER DER KOMÖDIANTEN AM BÖRSEPLATZ konnte eröffnet werden. Und zwar gleich mit 3 Produktionen. „Trommeln & Disteln“, „Hanjo“ und „Oh all Gepeyn verpleychet“. Die sozialistische Partei hatte uns, auf Anfrage, die nötigen 49 Sitzhocker geliehen, jetzt kam es darauf an, dass sie auch besetzt würden. Ein Teil der Sitze war für „Presseleute“ zu reservieren, und tatsächlich sagten einige zu, die Premieren zu besuchen. Die Eintrittspreise mussten mit Rücksicht auf unsere jungen Gäste niedrig sein. Selbst wenn wir alle 49 Sitze verkauften, war die Abendeinnahme nur 1.250 ÖS. Davon mussten Strom, Miete, Plakate, Platzkosten - billigste Werbeflächen - Leihkostüme, Dekoration, Schminke, Requisiten sowie Raten an jene Handwerker und Firmen überwiesen werden, die uns die Rechnungen freundlich gestundet hatten. Auf die Mitwirkenden fiel da vorerst nur ein Taschengeld. Wir liehen einander tatsächlich die obligate Burenwurst aus und selbst die bekamen wir von „Omi Mimra“ am Praterstern auf Pump. Aber wir hatten eröffnet und spielten. Erst vor 10 bis 30, allmählich jedoch vor 49 Zuschauern. Als sich das einige Abende wiederholte, feierten wir es mit einer von Greißler "Fettig" gespendeten Flasche Wein. Er hatte seine Wurstsemmelbude gleich oben ums Eck und sah aus wie er hieß. Seine "Restbrote" bewahrten uns wahrscheinlich vor dem Verhungern. Die Pressekommentare zu unseren 3 Eröffnungs-Premieren hielten sich die Waage zwischen totaler Ablehnung und zaghafter Zustimmung. Wir beschlossen, die Zeitungskritiken nicht zum Maßstab unserer Leistungen werden zu lassen, sondern unabhängig von ihnen, unseren Weg zu gehen. Einmal, nach der Vorstellung, warteten zwei Burschen auf mich und äußerten sich sehr enthusiastisch über meine Inszenierungen. Sie wären keine Berufsschauspieler, würden aber sehr gerne bei uns mitmachen. Ich hielt nichts von der üblichen Methode des sogenannten Vorsprechens, denn meistens hatten die Bewerber einige Szenen aus klassischen Stücken eingelernt und gaben sie so wieder, wie es ihnen ihre Lehrer oder Berater eingedrillt hatten, oder suchten irgendwelche, ihnen bekannte Schauspieler nachzuahmen. Ob Bewerber für uns in Frage kämen, suchte ich anders zu ermitteln, Ich schlug ihnen einen imaginären Schauplatz vor, etwa einen Bahnhofwartesaal, und forderte sie auf acht verschiedene Auftritte zu zeigen. Beispielsweise als Verfolgte, Betrunkene, in freudiger Erwartung, als arg Erschöpfte, in Absicht, einen Mann (oder eine Frau) für sich zu interessieren, nicht erkannt zu werden, ungeduldig oder krank, als Zerstreute, immerzu etwas verlierend oder suchend und der gleichen Verhaltensweisen mehr. So konnte ich erkennen, ob die Bewerber Phantasie, Ausdruckskraft, Ausstrahlung und Persönlichkeit hatten und ob sie imstande waren acht, unterschiedliche Figuren zu zeigen. Die beiden Bewerber erwiesen sich dabei überraschend einfallsreich, und unser kleiner Trupp hatte in ihnen zwei neue, talentierte Mitglieder gewonnen. Es stellte sich heraus, dass sie Brüder waren. Otto, der ältere, hatte Jus. studiert, wollte aber keine Anwaltskarriere machen. Auch Richard, der jüngere, wollte sich vorläufig nicht als Lehrer, sondern als Schauspieler versuchen. Nun zählte unser "Ensemble" schon 8 Personen, und es galt, Themen und Stücke zu finden um sie zu integrieren. Da damals viel vom "absurden Theater" gesprochen wurde, unter dem sich aber kaum jemand wirklich etwas Konkretes vorstellen konnte, am allerwenigsten die Theaterkritiker, kam mir der Einfall, zu versuchen, Christian Morgensterns "Galgenlieder" in Szene zu setzen. Noch während wir an ihnen arbeiteten, suchte mich ein junger Mann auf, stellte sich vor als Wolfgang Lesowsky und fragte mich, ob ich vielleicht Interesse hätte, an seiner statt im Theater am Kärntnertor bei Gerhard Bronner als Regieassistent einzuspringen. Er selbst wolle ein Angebot des Fernsehens annehmen. Ich erkannte die Chance, in Wiens

berühmtestem Kabarett etwas zu lernen, etwas Geld zu verdienen und sagte zu. Da das Bronner-Ensemble nur vormittags probte, verschoben wir unsere Arbeit auf Nachmittag. Damit war ich nun voll ausgelastet. Bronner nahm mich nach einem kurzen Gespräch an und überraschender Weise fiel mir die Assistenz bei ihm gar nicht schwer, da die Mitwirkenden bei "Hackl im Kreuz" ein eingespieltes Team und sehr berühmte Akteure waren.

Ich lernte Helmut Qualtinger, Luise Martini, Eva Pilz, Carl Merz, Kurt Sobotka und Peter Wehle kennen, nebst den beratenden Dramaturgen Hans Weigel und Friedrich Torberg. Letztere achteten darauf, dass die Pointen nicht zu Gerichtsverhandlungen und Prozessen führten. Beispiel: "Wenn ein Politiker sich arg blamiert..." Weigel: "Nein, ungefährlicher wäre "wenn er die Hosen verliert." Es war Qualtingers letzte Mitarbeit bei Bronners Kabarett. Ich fragte ihn, weshalb er wegginge. Darauf er: "Weil die Wiener alles weg lachen."

Indessen waren unsere "Galgenlieder" spielfertig geworden, und die Premiere ein unerwartet großer Erfolg. Erstmals lasen wir auch in den Zeitungen durchaus zustimmende, ja begeisterte Rezensionen. Brachte ich doch neben den drei Gehenkten - am roten Zwirrrrrrrn - die liebenswürdige Tapetenblume, den Schaukelstuhl, das "einsame Hemde" und neben vielen anderen Morgensternfiguren, natürlich Korf & Palmström auf die Bühne. Unser Kellertheater war wochenlang ausverkauft und alle Spieler konnten erstmals mit 100 ÖS am Abend belohnt werden. Bronner, der nach dem Weggang Qualtingers sein Team nicht mehr halten konnte, sah sich die Aufführung an und schlug mir vor, ihm Ilse Scheer und Ernst Jagenbrein für eine Produktion in Stella Kadmons neu adaptiertem "Theater am Schwedenplatz" zu "leihen". Er würde dort inszenieren und beide besetzen. Als Entgelt sollte ich ein Stück schreiben und mit den KOMÖDIANTEN in seinem Theater am Kärntner Tor zur Aufführung bringen, die Finanzierung übernehme er. Nach Absprache mit dem Ensemble sagte ich zu. In der Straßenbahn wurde ich einmal Ohrenzeuge eines Gesprächs, in dem ein Mann beklagte, dass in Korea z'vü, in Wean oba vü z'weng' Leit scheam. Das brachte mich auf die Idee, eine Farce über zwei konkurrierende Beerdigungsunternehmer zu schreiben. Bronner fand dafür den Titel "Die Pompfüneberer". Einige Friedhofsbesuche versorgten mich mit zusätzlichen Einfällen, und ich schrieb also mein erstes Theaterstück. Hauptidee der Farce war, dass es den Bestattern an zu bestattendem "Material" fehlt und sie deshalb Strategien entwickeln, diesem Mangel abzuweichen. Die Musik wollte ich bei Ernst Kölz, dem Komponisten der "Schwarzen Lieder" H.C. Artmanns, in Auftrag geben. Kölz war von der Stückidee und den ihm anvertrauten Texten sehr angetan und machte sich unverzüglich an die Arbeit. Bronner jedoch waren die ihm vorgelegten Vertonungen „viel zu kompliziert“ und bestand auf Umarbeit. Dazu war Ernst Kölz aber leider nicht bereit. Daraufhin beauftragte Bronner einen aus Ungarn emigrierten Komponisten und dieser lieferte die gewünschte Vertonung innerhalb kurzer Zeit. Die Proben standen unter großem Zeitdruck, denn da das bewährte Team seines Theaters nach dem Ausscheiden Qualtingers zerfallen war, hatte Bronner das Kabarett „Der Würfel“ aus Graz engagiert, und dieses wartete bereits ungeduldig, dass die Bühne für ihre Proben frei würde. Nach nur 6 Wochen intensiver Probenzeit wurde schon der Premierentermin festgesetzt, die Laufzeit der Farce auf knapp 4 Wochen geschätzt, da einige der für sie engagierten Sänger für danach bereits andere Verträge abgeschlossen hatten. Bei der Generalprobe saßen Hans Weigel und Friedrich Torberg im Zuschauerraum. Scheinbar unterhielten sie sich recht gut, denn ich hörte sie oftmals lachen. Die Premiere war ausverkauft, und alle eingeladenen Kritiker hatten die für sie reservierten Plätze bestätigt. Die Erstaufführung lief ohne störende Zwischenfälle ab, es gab viele Lacher,

Szenenapplaus und 7 Schlussvorhänge. Ich wurde auf die Bühne gerufen und erhielt sogar Sonderapplaus. Sehr erschöpft, aber glücklich fuhr ich nach der obligaten Premierenfeier mit dem erschöpften Ensemble in einem nahe gelegenen Wirtshaus nach Hause. Als ich tags darauf ins Theater kam, reichte mir die Kassiererin, Witwe des einst bekannten Schauspielers Rolf Olden, kopfschüttelnd einen Pack Zeitungen. „Eine Katastrophe!“ flüsterte sie mir zu, „Eine echte Katastrophe!“ Ich setzte mich ins Foyer, suchte die „Kulturseiten“, und schon knallte mir eine fettgedruckte Titelzeile ins Auge „Begräbnis 1. Klasse für Conny Hannes Meyer !“. Andere Schlagzeilen wie „Pompfüneberer lasst Euch begraben!“ und „Besser gleich auf den Friedhof statt ins Kärntnertortheater!“ überflog ich nur noch, die spaltenlangen, sogenannten Kritiken ersparte ich mir vorläufig. Sie ließen weder Stück noch Aufführung gelten, enthielten ausschließlich höhnische und spöttische Kommentare und Beschimpfungen des dilettierenden Mächtigen–Poeten und weinten dem einstigen hohen Niveau des Bronner-Kabarets nach. Da an den folgenden Tagen kaum mehr als zwanzig Karten verkauft wurden, ließ mir Bronner durch Frau Olden ausrichten, dass das Stück mit Ende der Woche abgesetzt sei. Die gegebenen Gagenvorschüsse würden als Schlussabfindung gelten. Damit waren die „Pompfüneberer“ tatsächlich begraben. Trauerstunde und Abschied aller Kollegen im Cafe Hawelka, wobei uns der legendere Cafetier zum von ihm gespendeten Glas Wermut tröstete: „S’gibt oba no vü ärgare Brezzn!“ Bedauerlich war auch, dass zu dem vereinbarten Fototermin, an dem die Inszenierung wenigstens teilweise dokumentiert werden sollte, die nicht zu unserem Ensemble gehörigen Darsteller fernblieben. Also blieben von wochenlanger Arbeit nicht mehr als ein paar Erinnerungsfotos. Um diesen ersten, gewaltigen Schock zu bewältigen, stürzte ich mich in die nächste Arbeit. Da wir mit einem japanischen Autor schon einmal Erfolg gehabt hatten und die dabei gewonnene Spielweise nicht wieder verlernen wollten entschieden wir uns für die Erarbeitung von „Rashamon“ des umstrittenen Poeten Akutagawa. Mitten in den Vorbereitungen dazu erfuhren wir, dass das Stück in Kürze als Film in einem Kino gezeigt werden würde. Ohne den Film gesehen zu haben, riet ich von unserem Vorhaben ab. Mit den Japanern konnten wir doch niemals konkurrieren. Und wenn Leute den Film gesehen hatten, kamen sie gewiss nicht, um sich das Stück in einem Kellertheater anzuschauen. Der japanische Kulturattaché Araki jedoch war anderer Meinung. Er war von unserer „Hanjo“-Aufführung sehr fasziniert gewesen und seither in gutem Kontakt mit uns. Er fände es gerade deshalb interessant, das Stück auch im Theater zu zeigen, weil das Thema „Vielfalt und Fragwürdigkeit des Begriffs "Wahrheit““ dadurch noch besser vermittelt würde. Als kleine Beihilfe übernehme seine Botschaft die Plakat & Programm kosten. Ausstellungsmaterial über No, Kabuki und Bunraki würde er uns auch beschaffen. Diese Formen japanischer Theatertradition könnten dem Publikum dadurch vorgestellt werden. Nicht ganz überzeugt, dass das Projekt Erfolg haben würde, wagte ich mich doch neuerlich an den Versuch. Dem Ensemble riet ich, den Film besser nicht vor unserer Premiere anzusehen, es würde uns zu sehr verunsichern. Nach 8 Wochen intensivster Proben wagten wir zur Premiere einzuladen. Sie wurde ein überraschender Erfolg. Im Gegensatz zu den wüsten Verunglimpfungen und persönlichen Beschimpfungen anlässlich der „Pompfüneberer“ lobhudelten nun sogar jene Rufmörder, die an meiner Inszenierung am Kärntnertortheater kein gutes Haar gelassen hatten. Es erwies sich wieder einmal, welche ungeheure Macht solche „Kritiker“ hatten, denn unser Kellertheater war wochenlang ausverkauft. Wir erlaubten uns sogar, die Eintrittspreise um einige Schillinge zu erhöhen, damit die Schauspieler 200 Schillinge am Abend bekamen. Einige Wochen später überraschte uns der Kulturattaché Araki mit etlichen Berichten, japanischer Zeitungen über „DIE KOMÖDIANTEN“. Er übersetzte sie uns, und sie

waren durchaus anerkennend. Japanische Touristen hatten ihre Eindrücke wiedergegeben. Für uns eine neuerliche Bestätigung, dass wir kein Theater von der Stange spielten. Da einige unserer Darsteller Urlaub vom Keller notwendig hatten, suchte ich personenarme Stücke, die dann gespielt werden könnten, wenn etwa einige unseres Trupps ausfielen. Der mir bekannte Maler Kurt Regschegg empfahl mir, die Gedichte einer gewissen Friederike Kempner zu lesen. Sie waren derart kitschig geschrieben, dass sie als exemplarische Musterbeispiele für Dilettantismus schon wieder gut waren. Ich erstellte den Tagesablauf einer einsamen, alternden Jungfrau, deren einziger Lebensinhalt das „Dichten“ zu jeder passenden und unpassenden Situation ist. In der für alles Komische ja einmalig begabten Ilse Scheer hatte ich die ideale Interpretin. Sie "verkörperte" erstmals Friederike Kempner, bekannt als "schlesische Nachtigall“, deren Familie zu ihren Lebzeiten von ihr im Selbstverlag erscheinenden Bücher immer sofort aufkaufte, damit sie nur ja nicht unter die Leute kämen. Ein bekannter Altwarenhändler stellte mir Mobilien, Geschirr und „Kunst“ der Jahrhundertwende zur Verfügung, mittels derer ich einen wunderbaren, altmodisch verstaubten Kitschsalon auf die Bühne bringen konnte. Das einzige überlieferte Foto dieser Poetin ließ uns die ihr eigene Kleidung finden, und endlich saß ein der "Kempner" zum Verwechseln ähnliches Double dieser außergewöhnlichen Dame auf unserer Bühne. Da Ilse Scheer auch das "Zittern" beherrschte, konnte sie viele der Gedichte als Lieder zu diesem rührseligen Instrument singen, womit der schwülstige, sentimentale Überschwang der Texte noch deutlicher und zwerchfellerschütternder zu vermitteln möglich war. So eine Premiere hatten wir noch nie erlebt! Das Publikum lachte von der ersten bis zur letzten Minute, verlangte Wiederholungen und zuletzt Zugaben. Ilse Scheer wurde immer wieder vor den Plüschvorhang gerufen, umarmt und sogar geküsst. Die Zeitungen reagierten begeistert, zustimmend und positiv, lobten und empfahlen die Aufführung allen, die erfahren wollten, was „echtes Gefühl“ zu bewirken vermag. Ilse Scheer wurde über Nacht zur unübertrefflichen "Paradekomikerin" hochgejubelt. Uns war das nur Recht. Ausverkaufte Vorstellungen konnten wir gut brauchen. Die Produktion lief endlos. Medien verglichen die lange Laufzeit bewundernd mit der des Films "Schiwago".

Das Stück wurde unsere „eiserne Reserve“ für schlechtere Zeiten, fand immer wieder Publikum, wurde, als Lehrstück für Kitsch, vor Schulklassen gespielt, ging auf Gastspieltour nach Deutschland und in die Schweiz, überlebte sogar das „Theater am Börseplatz“, wurde 75 in meinem „Theater der Komödianten im Künstlerhaus“ neuerlich auf den Spielplan gesetzt, erlebte eine Triumphserie von über 200 Aufführungen auf Tourneen in Deutschland, und Ilse Scheer spielt es auf Wunsch tatsächlich noch heute, nach über 50 Jahren!

Indessen wollte ich Ilse Scheer sich nicht zu Tode kitschen lassen und auch den anderen KOMÖDIANTEN die Chance bieten, sich zu profilieren. Beim Besuch mancher hart um ihre Existenz kämpfenden Kleinbühnen war mir aufgefallen, dass sie kaum einheitliche Sprechkultur entwickelten. Das war meist ein Gemisch pathetischer Hohltönerei, lässig bis schlampigen Alltagsgebrabbel, bis zu den unzumutbarsten Dialektfärbungen. Ich beschloss, dem Publikum einmal ein sprachloses Stück anzubieten, es sollte sich einmal nur auf das „Zuschauen“ konzentrieren. Ich entwickelte eine Folge wortloser Szenen, die im Winterquartier einer bettelarmen, kleinen Gauklertruppe spielen. Unentwegt üben, trainieren, proben sie für den Zeitpunkt, wo sie wieder „auf Tournee“ fahren werden.

Jonglierend, messerwerfend, seiltanzend, allerlei kleine Artistik treibend, in Kopf- und Handstand konkurrierend, schnurspringend, tanzend, auf dem Rollbrett balancierend und sich in anderen Gaukeltricks versuchend. Und immer hören sie schon den Pfiff

einer sich nahenden Lokomotive, deren Zug sie aus ihrem elenden Quartier wieder in die weite Welt bringen soll – aber immer, wenn sie in rasender Eile aufbrechen, Requisiten und Gepäck schultern und zur Bahnstation laufen, sind sie zu spät aufgebrochen, ist der Zug bereits wieder abgefahren. Todtraurig kehren sie dann wieder um, setzen sich müde auf ihr karges Zeug, um dann neuerlich mit ihren Übungen zu beginnen. Dieser Ablauf wiederholt sich in Variationen immer wieder. Die Akteure hatten dabei Gelegenheit, ihre Vielseitigkeit bei der Darstellung ihrer Beziehungen und unausgesprochenen Konflikte untereinander zu zeigen. Bei der Vorführung der Situationen wurde kein Wort gesprochen, doch boten sich aus verschiedenen Bewegungsabläufen Geräusche an, die ich nach und nach bewusst verstärkte, so dass in der Szenenabfolge ein forciertes Rhythmus entstand. Auf- und Zuziehen der Gardine vor dem Wohnwagen etwa, Geräte fallen lassen, Hüpfen, Anschlagen von Metall, Abspielen alter Schellakplatten, Zerschlagen von Flaschen, Musikinstrumente stimmen, Kettenrasseln, zu Trommelwirbeln springen, Peitschenknallen usw. Zuletzt war der ganze Ablauf akustisch begleitet. Wir staunten, auf welche Einfälle wir gekommen waren. Einzige Toneinspielung war die der herannahenden und wieder abfahrenden Züge. Durch den Einfall, die Tageszeiten durch bewussten Lichtwechsel zu verdeutlichen, entstand auch ein unterschiedlicher Spielgestus, der den einzelnen Szenen stimmungsmäßig zugute kam. Als Kostüme verwendeten wir möglichst altmodische, abgetragene Textilien und Schuhe und überzogen sie alle mit einer hauchdünnen Schicht silbergrauer Farbe. Die dadurch entstandene Patina ließ alle Figuren wie aus vergangenen Epochen erscheinen. Das gab der Szenenfolge zusätzlich, romantischen Reiz. Das Publikum nahm diesen Versuch, Theater ohne Worte zu spielen, dankbar an. In der Zeitung las ich dann, dass ich „den Stummfilm für die Bühne entdeckt“ hätte, zu diesem „Spiel ohne Worte“ sich aber jedes Wort erübrige, da es ja auch dem Publikum die Sprache verschlüge. Der Werbeeffekt solcher Berichte war enorm: 6 Wochen „Ausverkauft!“ Unser „Circus“ benanntes Spiel erhielt erstmals eine Förderung des „Kulturamtes“ und „DIE KOMÖDIANTEN“ kamen auf das Sammelplakat der Wiener Bühnen. Der für Theaterförderung zuständige Herr des Kulturamts meinte, dass uns für die Produktion sogar ein Geldpreis zugestanden wäre, hätten wir „Circus“ nicht als „Versuch“ bezeichnet. Für Versuche hätte das Amt kein Budget. Ungeachtet dessen „versuchte“ ich mich weiter an Ungewohntem. 1960 brachte der Otto Müller Verlag-Salzburg eine Auswahl meiner Lyrik mit dem Titel „den mund von schlehen bitter“ heraus. Der Autor Gerhard Fritsch hatte das Buch als Lektor betreut und mich mit der Leiterin des Verlags bekannt gemacht. An sie wandte ich mich mit der Bitte, die unter Verschluss gehaltenen Fragmente „Blaubart“, „Don Juan“ und „Kermor“ des von mir verehrten Dichters Georg Trakl für das Theater bearbeiten und aufführen zu dürfen. Da sie meine Lyrik schätzte, sonst hätte sie sie wahrscheinlich nicht drucken lassen, gab sie die Erlaubnis dazu. Dass ich mich mit diesem Projekt auf gefährliches Terrain begab, wusste ich, denn Trakl verklausulierte in diesen szenischen Entwürfen die Inzestbeziehung zu seiner Schwester Grete. Bei den oftmaligen Versuchen, die Texte von unseren Schauspielern lesen zu lassen, wurde mir die Unmöglichkeit, die Szenen naturalistisch, von realen Personen darstellen zu lassen, klar. Menschen konnten so keinesfalls sprechen und agieren. In dieser Dichtung war etwas, das sich der hörbaren Sprache verschloss. Lautlos gelesen waren die Texte ja noch erträglich, hörbar wurden sie unerträglich, pathetisch bis kitschig, ja lächerlich und „nicht anzuhören“. Ich wollte vor dieser Erkenntnis schon kapitulieren und das Unternehmen aufgeben. Da fiel mein Blick eines nachts auf 2 bislang überlesene kleine Worte. Neben dem Titel des Fragments „Blaubart“ stand bescheiden „Ein Puppenspiel“. Und plötzlich wusste ich, dass dies



der Dietrich zur Erschließung der Spiel- und Sprechart der Fragmente war. Logisch: Menschen konnten so nicht sprechen, Puppen aber wohl. Nun waren DIE KOMÖDIANTEN zwar kein Puppentheater, jedoch würden sie Puppen vielleicht spielen können. Puppen bewegen sich verständlicher Weise nicht natürlich, sondern eben puppenhaft. Ob Marionetten oder handgeführte Puppen, ihr Gestus ist meist eckig, ruckartig, stilisiert. Dies müsste von Puppendarstellern erst erarbeitet werden. Zufällig war ich kürzlich mit Erwin Piplits bekannt geworden, der schon länger die Absicht hatte, ein Puppentheater zu eröffnen, dem es jedoch an den dazu nötigen Finanzen und Förderern fehlte. Ich schickte ihm meine Trakl-Montage und machte ihm das Angebot, uns bezüglich der darzustellenden Puppen zu beraten. Er zeigte sofort großes Interesse sowohl an Trakl als auch an meiner Idee, dessen Figuren als Puppen auftreten zu lassen und schlug vor, sie mit Masken auszustatten, wodurch ein unpassender Naturalismus von vornherein ausgeschlossen wäre. Seine Skizzen der Figuren überzeugten mich, doch zweifelte ich, dass die Akteure mit diesen Masken auf den Köpfen, den Puppengestus erspielen könnten. Er meinte, es käme auf den Versuch an. Als die Darsteller dann die Probemasken erstmals aufsetzten, ergab sich beinahe zwangsläufig, dass sie sich unnatürlich und eben puppenartig zu bewegen begannen. Wegen der Schwere der Masken waren sie nach einer Stunde Probierens derart erschöpft, dass sie ihre völlig durchgeschwitzte Kleidung ablegen mussten. Doch stimmte ich mit Piplits darüber überein, dass die Figuren zu den Masken passende, also keine realistischen Kleider tragen sollten, möglichst überhöhte Kostüme aus Stoffen, die das Puppenhafte noch verdeutlichen müssten. Als die Schauspieler die Kostüme zum erstmals anzogen, dazu die Masken aufsetzten und einige Gesten und Schritte probierten, hatte ich den Eindruck, dass sie das unter keinen Umständen länger als 10 Minuten durchhalten könnten. Alles wirkte zwar ungeheuer suggestiv, bildhaft, bedrohlich, doch die Anstrengung der Akteure, in dieser belastenden, schwergewichtigen Aufmachung auch noch Trakls Dichtung zu sprechen, war kaum zumutbar. Ich bemerkte auch, dass jedes kleinste sichtbar werdende Stück Haut, oder Finger, die Figuren sofort unglaublich machte und bestand auf Handschuhen. Erst so wurden die Vorgänge wieder als Puppenspiel glaubhaft. Ich stellte den Darstellern frei, die Rollen zurück zulegen, wenn sie sich überfordert fühlten, doch sie wollten die bisher geleistete Schwerarbeit nicht vergeblich getan haben und es darauf ankommen lassen. Nach sechs Wochen diszipliniertem Einsatz baten wir zur Premiere. Auch bei dieser Inszenierung begleiteten Schauspieler die Handlung mit „Misuk“, also mit Trommel, Flöte, Kastagnetten, Trompete sowie mit dem von Carl Orff erfundenen Xylofon. Die Wirkung auf das Publikum war überraschend: Es folgte den Szenen mausestill, beinahe bewegungslos, um am Ende des Spiels nach einer banger Stille plötzlich in nachhaltigen Applaus auszubrechen, als wollten sie sich von Alpträumen befreien. Dass die Akteure diese Schwerarbeit 6 Wochen lang durchgehalten hatten, war ihnen hoch anzurechnen. Vielleicht verhalf uns zu dem anhaltenden Erfolg auch die im Fernsehbericht gezeigte Szene, in welcher Blaubart, eine ermordete Frau auf Händen tragend, lustbrüllend aus einer aufgestoßenen Tür taumelt. Nach dieser ersten Reklame brachten Rundfunk & Fernsehen regelmäßig Berichte über unsere neuen Produktionen.

Damals herrschte noch immer, der von einflussreichen Schriftstellern, Presseleuten und Theaterdirektoren in ganz Österreich durchgesetzte „Brecht-Boycott“. Die Mehrheit der Theater wagte nicht dagegen zu protestieren oder gar ein Brechtstück auf den Spielplan zu setzen. Da jedoch für Ilse Scheer und mich Brecht weder ein linientreuer Stalinist noch ein Befürworter der Berliner Mauer war, aber sowohl in der BRD als auch hier in Österreich zunehmend wieder faschistische Tendenzen in

Politik und Gesellschaft deutlich wurden, entschlossen wir uns, gegen den Strom zu schwimmen und an den Humanisten Brecht zu erinnern. Da Ilse Scheer nicht nur eine faszinierende Schauspielerin, sondern auch eine großartige Interpretin seiner Texte & Songs war, erarbeiteten wir eine Auswahl davon und brachten sie unter dem Titel „Lasst uns die Warnungen erneuern“ auf die Bühne. Mit dem nach der Erstaufführung gegen uns einsetzenden, wüsten Schimpfkampagne hatten wir gerechnet, nicht jedoch mit dem alle unsere Erwartungen übertreffenden Publikumsinteresse. Andrang und Nachfrage waren dermaßen groß, dass wir sogar auf den sonst spielfreien Montag verzichteten und an Samstagen Nachtvorstellungen ansetzten. Das Publikum machte also den Brechtboykott nicht mit. Dadurch zuversichtlicher und vielleicht auch kühner geworden, beschlossen wir, zum Gedenken der Österreichischen Freiheitskämpfer in den internationalen Brigaden des Spanischen Bürgerkriegs Brechts einziges, nicht epische Stück, "Die Gewehre der Frau Carrar", anzusetzen. An Ilse Scheer hatte ich eine ideale Besetzung der Titelrolle, Maria Eckhof mimte die frömmelnde Nachbarin, Dieter Hofinger den skeptischen Lehrer und Erwin Piplits vertraute ich die Rolle des Sohnes an. Er erstellte auch den Schauplatz mit ganz wenigem Interieur. Auf die Vorhangsgardine malte er Picassos Gemälde „Guernica“. Ein Spanienkämpfer spendete für die Aufführung einige Schellacks mit den originalen, von Ernst Busch gesungenen Kampfliedern. Merkwürdiger Weise blieben die erwarteten Presseattacken diesmal aus. Als Befürworter oder Verteidiger der damals in Spanien nach wie vorherrschenden Francodiktatur wollten wohl auch die strammsten Antikommunisten nicht gelten. Wir aber hatten mit der Erstaufführung dieses Stücks in Österreich den Brechtboykott gebrochen. Auf dieses gelungene Wagnis waren wir mit Recht sehr stolz. Ein Gewerkschaftsfunktionär, der die Aufführung gut gefunden hatte, fragte an, ob ich mir zutrauen würde, Szenen über "die heutige Jugend" zu schreiben und aufzuführen. Viele der älteren Generation hätten meist ungerechtfertigte Vorurteile gegen so genannte „Halbstarke“, und fällten so Pauschalurteile über sie, ohne die Probleme dieser ersten Nachkriegsgeneration kennen zu wollen und es wäre doch sinnvoll, diese selbst einmal zu Wort kommen zu lassen. Weder der Film noch das Theater befasse sich derzeit mit dem Thema, und es sollte doch einmal damit begonnen werden. Ich versprach nachzudenken, ob ich einer solchen Aufgabe überhaupt entsprechen könne und ihm Bescheid zu geben, zu welchem Ergebnis ich gekommen sei. Nach Diskussionen mit dem Ensemble und jüngeren Besuchern unseres Theaters über Situationen Jugendlicher in unserer Zeit kam ich zur Ansicht, das Thema "Jugend" müsse erst einmal von Jugendlichen selbst formuliert werden, bevor ihnen die Meinung der Älteren gegenübergestellt würde. Um die Ansichten der Jungen über sich selbst und die ihnen missfallenden gesellschaftlichen Verhältnisse kennen zu lernen, lud ich unsere Schauspieler ein, sich unter Jugendlichen umzuhören, Gespräche mit ihnen zu führen und darüber Notizen zu machen. Die Ergebnisse dieser Erkundung gaben zu denken. Es stellte sich heraus, dass es tatsächlich eine Kluft zwischen den Generationen gab, die von den meisten Jungen als unüberbrückbar bezeichnet wurde. Dass ihre Ansichten und Meinungen ebenfalls von Vorurteilen und Unwissenheit über „die Alten“ geprägt waren wie deren über „die heutige Jugend“, war nur eine Ursache des Konflikts. Diesen durch das Theater zu verdeutlichen, begann mich allmählich zu interessieren. Ich begab mich, so oft es mir zeitlich möglich war, an Örtlichkeiten, die als Treff- und Sammelstellen Jugendlicher stadtbekannt waren, hörte ihre teils berechtigten, aber auch sehr gehässigen Bonmots gegen „die Alten“, nützte diese, sowie alle gesammelten Notizen und entwarf eine Szenenfolge, in welcher der Unmut, die Unzufriedenheit und die Verneinung gegenüber den vorgegebenen Verhältnissen, als auch der Protest gegen

herrschende Zustände durch Jugendliche verschiedener Ebenen unüberhörbar vermittelt werden sollte. Der Funktionär, der mich beauftragt hatte, fand den Text "unerträglich brutal". Wollte es aber drauf ankommen lassen um seine Kollegen in ihrer bequemen, selbstgefälligen Zufriedenheit etwas zu stören. Die Aufführung war vor Gewerkschaftlern, Funktionären und geladenen Jugendlichen in einem Saal des Messepalastes geplant. Da wir die in unserem kleinen Kellertheater erarbeiteten Szenen nun den Sicht- und Hörverhältnissen des großen Saals anpassen mussten, gewährten uns die Veranstalter eine Nachtprobe, die auch zur Installation der Beleuchtung genützt wurde. Die anwesenden Arbeiter, Putzfrauen, Feuerwehrleute und eine "Aufsichtsperson" wurden also zufällig Zuschauer der Generalprobe. Die Wirkung auf sie war erstaunlich. Entweder waren die meisten von ihnen noch nie in einem Theater gewesen, oder hatten eine völlig verkitschte Erwartung von Schauspiel überhaupt. Erschrocken und mit aufgerissenen Mündern starrten sie zu uns zur Bühne hinauf, als würden sie Zeugen gräulicher Vorgänge in einer Schreckenskammer. Die "Aufsicht" verließ kopfschüttelnd den Saal und ein Feuerwehrmann fragte mich, ob wir „das“ dürften. Diese unerwarteten Reaktionen ließen befürchten, dass bei der morgigen Aufführung vor geladenen Funktionären ein noch verständnisloseres Publikum zu erwarten war. Gehörte es doch zu denen, die in den Anklagen der jugendlichen Protestierer am schärfsten angegriffen wurden. Als sich am nächsten Abend der Saal langsam mit Zuschauern füllte, wobei die eingeladenen Jugendlichen die Minderheit war, und mein Auftraggeber uns in der Garderobe besuchte um toi toi toi zu wünschen, bat ich ihn, zuvor einige erklärende Worte an das Publikum zu richten, damit die Szenen besser verstanden würden und dass es keine erfundenen, sondern ausschließlich originale Texte hören würde. Er jedoch meinte, die Leute sollten nicht vorprogrammiert, sondern überrascht werden. Wenn es Fragen gäbe, könnten die ja nach der Aufführung beantwortet werden. Es sei ja Zweck der Übung, dass dieses Thema diskutiert würde. Also gingen wir mit etwas bangem Gefühl auf die Bühne. Schon bei den ersten Szenen wurde leises Geraune im Saal vernehmlich. Einige unsichere, beinahe verlegene Lacher tönnten auf, an verschiedenen Plätzen versuchten Lehrlinge zu applaudieren, hörten jedoch gleich wieder auf. Erregte Stimmen brüllten „Unerhört!“ Andere, sonore, riefen nach "Ruhe!" Ich hatte die Kollegen gewarnt und ersucht, wie immer sich die Zuschauer auch verhalten würden, sich nicht beirren oder provozieren zu lassen sondern ruhig weiter zu spielen, auch nicht lauter zu sprechen als vereinbart, selbst wenn im Saal gebrüllt würde. Alle hielten sich daran und zeigten große Disziplin. Nach der letzten Szene, in der die Jugendlichen in einer Reihe an die Rampe stürmen und einen imaginären Fußtritt gegen „die da unten“ andeuteten, standen viele Ältere auf und begaben sich zum Ausgang. Zurück blieb die Mehrheit der Jungen und applaudierte stehend, demonstrativ. Für sie schickte ich alle Schauspieler so oft auf die Bühne, bis der Beifall endete. Nach einigen Tagen bat mich der ÖGB-Mann zu sich, um mir das vereinbarte Geld für die Produktion auszuhändigen. Dabei ließ er mich wissen, dass die Aufführung eine lebhaftere Diskussion über das Thema „Jugend“ in der Gewerkschaft ausgelöst hätte. In den ÖGB-Zeitschriften würden ab nun regelmäßig Artikel zum Thema erscheinen. Um mir für mein Engagement zu danken habe er mich dem Leiter des Verlages „Jugend & Volk“, Herrn Hofrat Bindel als Autor empfohlen, dieser wäre an Publikationen zum Thema Jugend derzeit sehr interessiert und würde sich gern mit mir über solche unterhalten. Bald danach wurde ich von Herrn Hofrat Bindel ins Verlagsbüro eingeladen und ersucht, ihm Vorschläge zu machen. Ich dachte, die für die „Abrechnung“ gesammelten Notizen als eine Art literarischen Protest unzufriedener Jugendlicher „abseits der (Wirtschafts-) Wunder“ für ein Buch zu nützen. Hofrat Bindel schrieb mir einen Vorschuss-Scheck aus, der

mich in die Lage setzte, ohne Geld sorgen mit dem Schreiben zu beginnen. Als ich das Manuskript beinahe fertig hatte, schien es mir doch ein wenig zu literarisch. Die Leser sollten aktuelle Bezüge herstellen können. Ein Bekannter, der Grafiker Franz Stadlman hatte mir schon für die Aufführung der „Abrechnung“ im Messepalast vorgeschlagen, Fotodias zu gewissen Szenen auf die Bühne zu projizieren. Ihn ersuchte ich, für die im Buch behandelten Themen Fotografien zu machen, sie würden es mehr aktualisieren. Hofrat Bindel war einverstanden. Das Buch erschien in einer Auflage von 3000 Stück, wurde an viele Schulen und Jugendorganisationen geschickt, ich wurde eingeladen, daraus zu lesen und erhielt einen Förderungspreis. Bei einer dieser öffentlichen Lesungen bot mir der bekannte Schriftsteller Hermann Hakel an, mir seine Sammlung von Stücken ermordeter jüdischer Autoren zu zeigen. Er selbst hatte ein KZ in Italien überlebt, war Experte für verschollene jiddische Literatur und hatte viele der von ihm gesammelten Werke aus dem Jiddischen übersetzt. Aber noch kein Theater gefunden, das gewagt hätte, eines der Dramen zur Aufführung zu bringen. Wenn er überhaupt einer Bühne ein solches Unterfangen zutrauen würde, dann wären es DIE KOMÖDIANTEN. Nach Lektüre einiger dieser Schauspiele und der Überlegung, welche durch unsere Truppe realisiert werden könnten, entschied ich mich für die Autoren Israel Aschendorf und Bejrusch Steijnman, deren personenarme Einakter „Sintflut“ und „Arche Noah“ mir bewältigbar erschienen. In einem Antiquariat fand ich eine alte, bebilderte Broschüre über das Jiddische Theater Odessa, deren teils vergilbte Fotos immerhin ahnen ließen, dass dort sehr gestisch und körperlich agiert wurde und die Darsteller sichtlich bis ans Äußerste ihrer Ausdrucksfähigkeit gegangen waren. Die Bilder der von ihnen gespielten Figuren muteten an, als seien sie Alpträumen entstiegen. Dieses Phänomen faszinierte mich sofort sehr, denn jüdische Personen pseudorealistisch darzustellen, schien mir nach dem Holocaust kaum mehr zumutbar und barg stets die Gefahr der Persiflage, zumindest peinlicher Übertreibung. Ältere Leute hatten ja immer noch die Karikaturen aus der Nazizeitung „Der Stürmer“ in Erinnerung. Eine ganz bewusste Stilisierung schloss diese Assoziationen vielleicht aus. Wir brauchten sehr viele Proben, um jüdische Gestalten glaubhaft zu erstellen. Dabei achtete ich darauf, dass es nicht zu bloßen Pantomimen kam, sondern jede Figur ihren charakteristischen Gestus entwickelte, wodurch das Klischee „typisch jüdisch“ gar nicht aufkommen konnte. Von einigen Schallplatten aus Israel und der Sowjetunion liehen wir uns die nötige, originäre Begleitmusik und vermieden jegliche Ausstattung. Die nötigen Requisiten wurden nicht realistisch, sondern durch Farbgebung verfremdet gezeigt. Sonst war alles in abgetöntem Schwarz gehalten. Diese Produktion brachte uns ein ganz neues Publikum. Es zählte bald zu unseren Stammgästen. Eine Aktrice des jiddischen Theaters Bukarest und persönliche Bekannte des Poeten Paul Celan, Edith Horowitz, war auf mich aufmerksam gemacht worden und fragte an, ob sie bei uns einen Liederabend auf Jiddisch geben dürfe. Ich lud sie ein, einiges aus ihrem Programm vorzusingen. Sie tat es sehr originär und beseelt, jedoch äußerst konventionell, fast langweilig in der Vermittlung. Ich schlug vor, die Liederfolge ein wenig zu "gestalten". Sie willigte erfreut ein, denn man hatte ihr schon gesagt, dass es in Wien nicht genüge, sich hinzustellen und brav zu singen wie in der Musikschule. Besonders bei Folklore sollte das Besondere der jeweiligen Volkskunst deutlich vermittelt werden. Das gelte besonders für Jiddische Lieder, an die durch ihre Geschichte, nicht nur von Juden, hohe Erwartungen gestellt werden. Da die Lieder alle von vergangenen Ereignissen handeln, meist auch vor langer Zeit komponiert worden waren, auch die Themen ausschließlich Erinnerungen sind, titelte ich das Programm „SICHOINES“. Zu jedem Lied fand ich passende, den Gesang unterstützende Verrichtungen. Etwa das Schreiben eines Briefes für

„papierene Kinder“ oder Kochvorbereitungen für „Kartoffelsuppe“, Tanzschritte für „Geht mir spazieren“, Fensterklopfen zu „Lass mich arbeiten“ und so weiter. Am Ende hatte man den Eindruck, den Tagesverlauf eines Ghetto-Mädchens erlebt zu haben. Das Publikum war, besonders in den ersten Wochen, mehrheitlich jüdisch. Nach und nach aber dürften auch „Goyim“ Interesse an dem Programm gefunden haben. Lernten sie doch erstmals die Liedkultur jener kennen, die ihre Altvorderen erst kürzlich vertrieben und ermordet hatten

Edith Horowitz, ihr Begleiter auf der Gitarre und ich wurden mit dem Liederabend nach Westberlin eingeladen. Von dort startete sie eine erfolgreiche Tournee durch die damalige BRD, die ihr letztlich den Neustart in Israel ermöglichte. Es hatte sich herumgesprochen, dass DIE KOMÖDIANTEN als einziges Wiener Ensemble nach 1945 versuchten, wieder jüdische Autoren auf die Bühne zu bringen. Also händigte mir der damalige Kultur-Rezensent der kommunistischen „Volksstimme“ nach Besuch der „SICHROINES“ ein Manuskript des Schriftstellers Kurt Mellach aus. „ARCHIMEDES oder die Stunde der Physik“. Es handelte, ähnlich wie Bert Brechts „Galileo“, von der Verantwortung des Wissenschaftlers über seine Forschungsergebnisse und Erkenntnisse.

Es war leider sehr konventionell, beinahe phantasielos geschrieben, keine Spur von Ironie oder Humor. An „Theater“ hatte der Autor beim Verfassen des Stücks sicher nicht gedacht. Im Fall einer Inszenierung musste dieser Mangel von der Regie einzubringen versucht werden. Kurz nach Probebeginn erkrankte der für die Hauptrolle vorgesehene Schauspieler. Es stand zur Entscheidung, entweder die Produktion zu verschieben, abzusagen oder einen anderen Hauptdarsteller zu finden. In Hinblick auf die bei uns entwickelte Spieltechnik schien Letzteres völlig aussichtslos. Um keine Zeit zu verlieren, deutete ich an Stelle des noch zu findenden Archimedes dessen Rolle für die Kollegen an. Nach einigen Proben waren sie der Meinung, es könne gar keine bessere Besetzung für den kauzigen Wissenschaftler zu finden sein als ich und drängten mich, ihn zu spielen. Akteur und Regisseur gleichzeitig zu sein, war nicht leicht, aber schließlich kam es doch zur Premiere. Uns war klar, dass das Publikum diesmal hauptsächlich aus dem unmittelbaren Freundes- und Bekanntenkreis des Autors kommen würde und hatten uns nicht geirrt. Noch vor der Premiere waren zehn Vorstellungen ausverkauft und weitere vorbestellt. Da ich alle handelnden Personen wie Figuren aus einem grotesken Spiel agieren ließ und selbst ebenfalls wie aus der Comedia del' Arte entliehen spielte, kam keine Langweile auf. Das Publikum sparte weder mit Szenen noch mit Schlussapplaus. Der Autor, der die Erstaufführung seines Stücks krankheitshalber nicht sehen konnte, ließ mir Dank sagen, obwohl er aus den Kritiken herauszulesen meinte, dass ich sein Drama als Farce oder Posse inszeniert hätte, was nicht in seiner Absicht gelegen wäre. Der Publikumsandrang hielt sich in Grenzen, aber einige Wochen spielten wir es doch. Erstmals erhielt ich auch Leserbriefe von Mellachs Genossen, in denen mir dramaturgisch-ideologischer Nachhilfe-Unterricht erteilt wurde, wie das Stück richtig aufzuführen gewesen wäre. Ich dankte für die Rat- und Keulenschläge, änderte jedoch mein Konzept nicht. Als Kurt Mellach sein Stück dann endlich selbst sehen konnte, bestätigte er mir, mit meiner Auffassung und der Aufführung einverstanden zu sein. Kurz danach erhielten DIE KOMÖDIANTEN eine Einladung zu einem Gastspiel mit mehreren ihrer Produktionen an das FORUM THEATER am Kurfürstendamm in WESTBERLIN.

Gefragt wurden „Die Galgenlieder“, „Hanjo“, „Rashamon“, „Circus“, „Die schlesische Nachtigall“ sowie das „Brechtprogramm“ von Ilse Scheer. Alle Inszenierungen wurden von der Berliner Presse sehr freundlich kommentiert. Nur das Brechtprogramm blieb unerwähnt. Noch während des Gastspiels bekam ich das

Angebot, Ernst Tollers während seiner Haft verfassten Einakter „Rache des verhöhnten Liebhabers“ und Brechts „Kleinbürgerhochzeit“ am FORUM zu inszenieren. Natürlich nahm ich das Angebot an. Es waren meine ersten Inszenierungen in Deutschland und hatte dabei noch das Glück, einige Schauspieler, die früher an Brechts Theater am Schiffbauerdamm engagiert gewesen, wegen des Mauerbaus aber in Westberlin geblieben waren, für die Produktionen gewinnen zu können. Doch die Arbeit mit den deutschen Schauspielern verlief sehr anstrengend. Sie hatten noch nie „expressiv gestisch“ agiert, kannten nur das übliche „Einfühlen“ und hielten jede andere Spielweise für „unnatürlich“. Gespräche über Stilunterschiede bei Stanislawski, Reinhard, Grotowski, Gründgens, Brecht hatten sie noch nie geführt. Nach 4 Wochen war die „Kleinbürgerhochzeit“ noch nicht einmal „arrangiert“, denn jede Probe artete in Diskussionen über Stilfragen aus. Zuletzt bat ich jene Kollegen die sich auf meine Regie nicht einlassen wollten, auszusteigen, worauf zwei Herren um Verständnis baten und ihre Rollen zurücklegten. Mit den verbliebenen Akteuren brachte ich dann die Stücke in kurzer Zeit ohne Probleme und hemmende Debatten zur Premiere. Die Berliner Presse reagierte zurückhaltend, bezeichnete beide Stücke als "Fingerübungen“ von Anfängern, die, als sie sie schrieben, noch keine Theatererfahrung gehabt hätten. Die Inszenierungen ließen sie, merkbar lustlos, gerade noch gelten. "Mehr wäre da ja auch gar nicht drin gewesen.“ Aber auch bei mir nicht.

DIE KOMÖDIANTEN machten nach dem Gastspiel endlich einmal Urlaub. Nur Ilse Scheer war mit mir in Berlin geblieben und hatte während der ganzen Probezeit jeden Abend „Die schlesische Nachtigall“ gespielt. Wieder in Wien, lud mich der damalige Festwochenintendant Ullrich Baumgartner zu sich, überreichte mir zwei alte Schwarten mit Texten „Englischer Wanderbühnen“. Ob ich mir vorstellen könnte, daraus etwas für die KAPFENBERGER FESTSPIELE zu inszenieren? Die Stücke waren aus jener düsteren, allen Vergnügungen feindlichen Epoche, wo in England weder musiziert, noch Theater gespielt werden durfte, Komödianten dort also keine Lebensbasis mehr hatten und massenhaft ihr Land verließen. Ihre Stücke ließen sie von Schreibern, meist solcher, die sonst den Briefverkehr der Überseehändler besorgten, ins Deutsche übersetzen, was groteske, unfreiwillig komische Pawlatschenfarcen entstehen ließ. Etwa die geradezu exemplarische Verballhornung der Werke Shakespeares. So versteckte sich beispielsweise in einem blutrünstigen Schauerdrama betitelt „Der bestrafte Brudermord“ das Schauspiel „Hamlet“. Ich schlug vor, es unkorrigiert, mit allen grässlichen, sprachlichen und szenischen Scheußlichkeiten im Stil dilettantischer Pawlatschenspiele aufzuführen.

Schmierentheater auf hohem Niveau also. Es war dies ganz im Sinn Baumgartners, und er gab mir freie Hand sowohl für die dramaturgische Bearbeitung, als auch für die Inszenierung. Wenn ich zu meinen KOMÖDIANTEN noch weitere Akteure benötigte, sollte ich sie engagieren, einen Kostenvoranschlag erwartete er möglichst bald. Also montierte ich aus mehreren Fragmenten und jämmerlichen Versuchen, „Hamlet“ zu verdeutschen, oft mit Bruchstücken anderer Stücke damaliger Theaterdichter angereichert, zu einer Szenenfolge, aus der man die Absicht der Schreiber, Shakespeare zu übersetzen, nur erraten konnte. Erwin Piplits entwarf Drehwände auf welchen die Schauplätze -auf Jute gemalt - ausgewechselt werden konnten. Die Kostüme wurden auf Molino gemalt, wodurch die Personen vor den gemalten Schauplätzen auch wie gemalt schienen. Außerdem ließ ich die Handlung öfter anhalten und die Figuren in ihren Posen erstarren. Dadurch rückte das Spiel noch mehr ins absurd Künstliche. Schauspieler, die gerade nicht in der Szene waren, saßen neben der Bühne, machten "Misuk", in der Trommeln, Flöte, Klapphölzer und eine Trompete zu hören waren. Ein vor der Bühne sitzende Souffleur sagte laut

hörbar ein, wobei gewisse Passagen einige Male wiederholt wurden, da der Akteur scheinbar nicht verstanden hatte und bewusst falsche Texte, etc. etc. Als die Proben einen Handlungsablauf bereits erkennen ließen, luden wir den Intendanten ein, sich unsere Arbeit anzusehen. Sichtlich beeindruckt, schien ihm die Spieldauer dennoch zu kurz. Um sie zu verlängern, sollte ich unbedingt noch ein Stück dazu inszenieren. Welches, überließ er mir, nur sollte es thematisch nicht völlig anders liegen. Bei der Dramaturgie zum „Brudermord“ hatte ich, neben anderen Beispielen auch einen ähnlichen Fall von Brudermord zur Diskussion gebracht, der sich im KZ Mauthausen zugetragen hatte. Ein Blockführer fürchtete, diese bevorzugte Stellung an seinen mitinhaftierten Bruder zu verlieren, weshalb er ihn vergiftete. Der Sohn des Ermordeten, ebenfalls Polithäftling, entdeckt das Verbrechen, zögert jedoch, seines Vaters Bruder zur Rechenschaft zu ziehen, und wird zum zweiten Opfer des skrupellosen Onkels. Genau das Hamlet-Thema also, nur zeit- und ortsversetzt. Ich sandte eine Konzeption und einige Szenenfragmente an den Intendanten, und zu unser aller Verwunderung akzeptierte er. In 12 Nächten schrieb ich darauf ein Fragment, dem ich den Titel „Hamlet in Mauthausen“ gab. Um beide Stücke zu realisieren, musste ich aber noch einige Akteure finden, die sowohl in dem von uns gewählten Pawlatschenstil, als auch in der beinahe nur auf Sprache reduzierten "epischen“ Darstellungsform nicht aus dem Rahmen fielen. Neben anderen sprach auch der junge Schauspieler Heribert Sasse vor, den ich in der Rolle des homosexuellen „Opfer“ sehr gut besetzt fand. Da durch das zweite Stück starker Zeitdruck entstand, probten wir einvernehmlich auch nachts, und es gelang, dem Intendanten vor seiner Auslandsverpflichtung auch diese Arbeit im Rohzustand vorzuführen. Er versprach sich von der Wahl des Themas und der Aufführung beider Stücke an einem Abend sehr viel und erhöhte sogar, ohne darum gebeten worden zu sein, von sich aus unsere Gagen.

Eine Erkundungsfahrt nach Karpfenberg ergab, dass der für die Aufführungen vorgesehene Saal viel zu lang und viel zu wenig breit war. Die Bühne wäre kaum 6 Meter breit gewesen und rückwärtige Zuschauer hätten stehen müssen, um etwas zu sehen, was den letzten Reihen wieder völlig die Sicht verunmöglicht hätte. Alarmiert rief ich Baumgartner an und ersuchte dringend um einen anderen Aufführungsort. Nach einigen Stunden entnervender Verhandlungen wurde mir eine beinahe doppelt so große Werkhalle angeboten. Dieser Raum eignete sich viel besser als der vorige für uns. Der Karpfenberger Produktionsleiter bezweifelte allerdings, dass die Halle auch nur zur Hälfte voll würde. Ich schlug vor in sämtlichen Arbeitsstätten unsere Plakate anschlagen zu lassen. Und damit die Arbeiter sie zur Kenntnis nähmen, unsere Schauspieler in Kostümen in alle Werkstätten zum Fotografieren zu schicken. Die Arbeiter in den verschiedensten Werkhallen sahen sich das ungewohnte Spektakel amüsiert an, und wir hatten den Eindruck, keine schlechte Reklame gemacht zu haben. Am Abend der Festwocheneröffnung fragte mich der hiesige Vertreter des Intendanten ob er dem Publikum, mehrheitlich Arbeiter der Karpfenberger Betriebe, irgendetwas über DIE KOMÖDIANTEN oder die Stücke erklären solle. Ich fürchtete, er würde damit falsche Erwartungen erwecken und ersuchte ihn, vor der Aufführung besser gar nichts zu sagen. Die Leute sollten sich ihre Meinung unbeeinflusst selbst bilden. Ein Blick in den Saal zeigte, dass er, entgegen aller Zweifel, bis auf den letzten Platz besetzt war. Und das fast ausschließlich von Arbeitern. Jetzt hatten wir also das Publikum, für welches wir schon immer spielen wollten. Und es zeigte sich, dass es die Ironie, mit der wir die Texte der englischen Wanderkomödianten im "Brudermord" in Szene gesetzt hatten, sehr wohl verstand, unterhielt sich hörbar gut, lachte an den „richtigen“ Stellen und applaudierte sogar bei Auftritt oder Abgang mancher Akteure, die, davon animiert,

beste Pawlatschen-Schmiere lieferten. Ich hatte einige Bangnis, wie sie nach diesem Jux, nun mein Melodram aufnehmen würden. War es ja genau das Gegenteil dessen, was sie eben so schön in Laune brachte. Ob sie über Konzentrationslager, den dortigen Existenz- und Sterbebedingungen und verübten Verbrechen überhaupt informiert waren, wusste ich nicht. Die Aufklärung darüber war in Städten wohl etwas mehr forciert worden als in ländlichen Bereichen. Ob sie in Karpfenberg, in der die Mehrheit der Bevölkerung Arbeiter war, konkret und nachdrücklich durchgeführt worden war, wusste ich nicht. Möglicherweise herrschte auch hier noch immer die von ehemaligen Nazis und Neonazis verbreitete Lüge, dass KZ'ler nur Kriminelle gewesen waren, deren sich jede Regierung, nicht nur die ehemalige nationalsozialistische, mit allen verfügbaren Mitteln zu erwehren versucht haben würde. Ich konnte nur hoffen, dass das Publikum den Schwenk von der Travestie zur Tragödie nachvollziehen könnte. Um die Häftlinge nicht aus der Kulisse kommen zu lassen, wodurch gleich wieder „Theater“ angesagt wäre, ließ ich sie, begleitet durch schrille Pfiffe der Kapos, im Laufschrift hintereinander vom rückwärtigen Saaleingang kommen und durch quer durch das Publikum nach vorn zum Schauplatz laufen. Alles, was „Bühne“ suggeriert hätte, war weggelassen. Vor den Schauplatz Stacheldraht gezogen, große Scheinwerfer wurden beim Einlass zuerst grell ins Publikum, dann erst auf die Häftlinge gerichtet, das nötige Dekor, etwa Tische, Bänke, Pritschen wurde stets im rhythmischen Laufschrift von den Darstellern auf- oder abgebaut. Die Unzahl der Häftlinge suggerierte ich, indem ich Ansprachen an sie immer in Richtung Publikum halten ließ, und die Kapos schritten stets durch den Mittelgang mit Blick auf die Zuschauer, die dadurch zu imaginären Häftlingen wurden. Über Tonbänder ließ ich endlose Listen von Häftlingsnummern ausrufen. Schläge und andere Brutalitäten und körperliche Züchtigungen wurden bewusst nicht naturalistisch ausgeführt, sondern demonstrativ genau angedeutet. Die Wirkung war dadurch weit extremer, da die Brutalitäten nicht einzelnen Personen, sondern abstrakt vergrößert, allen zuteil wurden. Es war erstaunlich, wie still es bei manchen Szenen in der großen Halle wurde. Da saßen wohl 600 Personen, ohne dass gehüstelt oder geräuspert wurde, und folgten dem Geschehen wie einem Kriminaldrama, das es ja auch war. Am Ende ließ ich die Akteure, noch auf offener Szene, die Häftlingsjacken ausziehen. Identifizierung mit den Rollen wurde so vermieden. Nicht Häftlinge, sondern ihre Darsteller dankten für den Applaus. Die Arbeiter klatschten eine Viertelstunde. Acht Mal wurden wir gerufen und liefen, wie Sportler, immer wieder durch den Mittelgang nach vorne. Das Publikum hatte das Stück also sehr wohl verstanden. Dass sich tags darauf ausgerechnet ein Theaterrezensent die Frage stellte, was Hamlet mit einem Konzentrationslager zu tun habe, regte im Ensemble, aber auch bei Arbeitern, die unsere Aufführung gesehen hatten, zu Kopfschütteln und Gelächter an. Für den Hamlet hätte ich gerne mehr Zeit gehabt, die Sprache wäre exemplarisch mit Lager-Kauderwelsch bereichert worden. Dieses später nachzuholen wäre wohl die Mühe wert. In Wien lud man mich ein, beim Kulturamt vorzusprechen, das "Theater der Jugend" habe Interesse „Brudermord“ als Lehrstück vor höheren Schulklassen zu zeigen. Die Aufführung sollte vermitteln, was „Schmiere“ sei. Bei den Verhandlungen setzte ich durch, dass unser Ensemble die Einladung nur dann annehmen wolle, wenn dem jugendlichen Publikum vor der Aufführung durch eine Lehrperson oder einen Schauspieler klar gemacht würde, dass die Produktion ausschließlich zu diesem Zweck in der gezeigten Form erarbeitet wurde und die lächerlichen Entgleisungen nicht zufällig passierten, sondern ganz bewusst vorgeführt würden, als Musterbeispiele schlechten Theaters. Im Einverständnis mit den Schuldirektoren, deren Schüler den Kurs zum Thema "Missverständliche Schauspielkunst" besuchen sollten, sagte ich die Serie



"Brudermord" zu. Meinen „Hamlet in Mauthausen“ hielt man für zu schwierig: Es setze gründliche Kenntnisse über das 3. Reich und überhaupt von Politik voraus. Vertrag also nur für "Brudermord". Immerhin ermöglichte uns die Spielserie für das „Theater der Jugend“ die Erarbeitung eines 2. Brechtstücks: „Die Ausnahme und die Regel“. Eines seiner frühen „Lehrstücke“ über „Ausbeutung“ und wurde selten gespielt. Nun waren in der vergangenen Saison weitere sehr gute Darsteller zu den KOMÖDIANTEN gekommen.

Mit ihnen konnte ich wagen, dieses schwierige Projekt zu starten. Dieter Hofinger, Gunther Lämmert, Hilde Batke-Koller, Gerty Reith, Maria Eckhof sowie der Musiker Fritz Wolf gaben mir Hoffnung, dass es realisierbar wäre. Anders als vor bislang erarbeiteten Produktionen begann ich dieses Mal mit den musikalischen Phasen. Alle Chöre, Songs und melodramatischen Texte erarbeiteten wir, bevor ich die Szenen arrangierte. Die Vertonung und musikalische Begleitung erfand ich direkt, aus dem Stehgreif. Keine Note war zuvor geschrieben worden. Diese ad-hoc-Findung steckte alle an. Sie entwickelten zu den verschiedensten Vorgängen jeweils rhythmische Gangarten, den entsprechenden Gestus und passten ihre Sprechweise diesem an. Den Fluss markierte ich durch ein blaues Seidentuch: Zwei Wüstenfrauen ließen es wehen, erzeugten dadurch Wellen und zogen das Tuch vor den Durchwatenden höher und höher, um seine Tiefe anzuzeigen. Ein quer über die Bühne gespannter Leinenstreifen genügte, um ein Zelt, ein rotes Seil, um die Grenze glaubhaft zu machen. Überhaupt verzichtete ich auf jegliche Art Ausstattung und war selbst überrascht, wie wenig es brauchte, um unterschiedlichste Schauplätze zu vermitteln. Diese Inszenierung wurde, was im Theaterjargon als "ein Renner" bezeichnet wird. Erstmals mussten wir Besucher bitten, Plätze vorzubestellen. Sonntags gaben wir sogar Nachmittagsvorstellungen. Die Presse vergaß diesmal sogar auf den Brechtboykott. Das Kulturamt der Stadt Wien lud uns ein, die Produktion am 1. Mai im Rathaushof zu zeigen und stellte eine Sondersubvention in Aussicht. Es schien, als würden DIE KOMÖDIANTEN auch von Politikern und Kulturbehörden endlich ernst genommen. Eine unerwartete Überraschung: Die Stadt Wien verlieh mir für die Regie die selten vergebene Kainzmedaille. Im Rathaus heftete sie mir die Kulturstadträtin Gertrude Fröhlich Sandner vor geladenen, berühmten Schauspielern wie Paula Wessely, Paul Hörbiger, Anni Rosar, Erna Mangold, Wilma Degischer, Hans Holt, Fritz Muliar und anderer persönlich ans Sakko. „Sie dürfen sich auch etwas wünschen“ sagte sie. Ich wünschte, dass DIE KOMÖDIANTEN eine regelmäßige finanzielle Zuwendung bekämen um das in meiner Person ausgezeichnete Ensemble halten zu können. Sie meinte, dass ich einen entsprechenden Antrag stellen und an sie adressieren solle. Tatsächlich erhielt ich nach einigen Wochen die Zusage, dass die Stadt Wien und der Bund zu geteilten Händen künftig für die Kellerlokalniete, den Stromverbrauch und die jeweiligen Kosten für Plakate, Programme und Affichierung aufkommen würden. Diese Entlastung ermöglichte es, den Schauspielern ihre minimalen Gagen um etwas zu erhöhen. Sie konnten nun wenigstens mit 200 Schillingen pro Vorstellung getröstet werden. Der in Wien kurz am „Theater a. Fleischmarkt“ gastierende Schauspieler Klaus Kinsky hatte sich von seiner deutschen Gefährtin Irina David getrennt. Sie kam zu mir und fragte, ob ich eine Rolle für sie hätte. Die beinahe bühnenfertige Produktion von Thornton Wilders „Iden des März“, in der sie die Hauptrolle gehabt hätte, fand leider nicht statt. Die Mehrheit des Ensembles drängte, dass ich Irina David und damit auch den KOMÖDIANTEN die Chance geben sollte, Thornton Wilder zu spielen. Beim Studium des Textbuches merkte ich, dass es gar nicht fürs Theater geschrieben, sondern als Romanentwurf verfasst war. Da ich mich jedoch schon auf das Projekt eingelassen hatte, nahm ich eine szenische Bearbeitung vor,

in der ich zu den Dialogen passende Spielmöglichkeiten erfand und begann zu proben. Ein echtes Theaterstück wurde es zwar nicht, jedoch so etwas wie eine szenische, epische Sprechoper.

Die Schauspieler saßen auf roten Jutebänken vor weißem Hintergrund einander gegenüber, gingen auf ihre jeweiligen Partner zu, mit ihnen auf und ab und führten die Gespräche wie nebenbei, als seien sie ganz unwichtig, ohne jeglichen dramatischen Effekt, fast privat. Das Publikum war genötigt, sich voll auf den Text zu konzentrieren, sonst bekam es die Fabel nicht mit, wartete aber selbstverständlich auf gewohnte theatralische Aktionen, die wir ihm diesmal ganz bewusst vorenthielten. Wir wollten erkunden, wie viel Epik zumutbar war. In den Kritiken las ich freilich, dass ich Theater mit Hörspiel verwechselt hätte. Nur war es mir gleichgültig, ob diesmal anstatt Zuschauer Zuhörer applaudierten. Nicht gleichgültig war, dass eines Abends, vor Vorstellungsbeginn, plötzlich eine aufgeregte Dame in Begleitung eines Polizisten im Foyer erschien und drohte, die Aufführung zu verbieten. Es stellte sich heraus, dass sie die Vertreterin eines Verlages war, bei dem wir um Aufführungs- und Bearbeitungsrechte des Stücks hätten ansuchen müssen. Es gelang mir, die Dame (und den Polizisten) zu überreden, sich die Vorstellung anzusehen oder anzuhören und erst danach von ihrem Verlagsrecht Gebrauch zu machen. Überraschenderweise gingen sie auf meinen Vorschlag ein. Ich platzierte beide in der ersten Reihe, und die Vorstellung konnte beginnen. Danach war die Verlagsdame bedeutend freundlicher als vor Beginn und gewährte „ausnahmsweise“, Thornton Wilders Text als „Versuch“ spielen zu lassen. Ich ließ also Plakate und Programme mit dem Vermerk *ein Versuch* überkleben, schrieb einen Entschuldigungsbrief und konnte die Serie ohne weitere Unannehmlichkeiten bis zum Ende der Saison spielen. Auf Vorschlag von Dieter Hofinger begannen noch im Sommer mit Proben zu Niccolò Machiavellis „Mandragola“. Es war ein Glück, dass wir nach Ausscheiden von Erwin Piplits, der sein Figurentheater weiter entwickeln wollte, in Gerhard Jax einen neuen, genialen Bühnenbildner gefunden hatten. Architekt und Maler, war er voller Fantasie und Erfindungsgeist und verstand mit den allerkärzlichsten Mitteln großartige Schauräume zu gestalten. So suggerierte er beispielsweise das Renaissance-Venedig, wo die Fabel „Mandragola“ ja angesiedelt ist, durch ein die ganze Bühne total umfassendes und verhüllendes Sienarot, in dessen Hintergrund ein riesiges Doppeltor aus wie Mattgold glänzendem Metall bis an den Schnürboden aufwärts ragt. Beiderseits dieses Tors montierte er 2 balkonähnliche Brücken, die, ebenfalls Siena rot verkleidet, hochgelegene Fenster oder Wohnräume andeuteten. Unter ihnen waren Auftritte durch Patina behandelte Vorhänge möglich. Die Kostüme der Figuren waren farblich der Bühne angepasst. Das ergab einen selten schönen Bilderrausch. Die kleine, zierliche Gerty Reith und der große Dieter Hofinger rissen als grotesk kontrastierendes Paar schon durch die absurden Dialoge die Sympathie des Publikums an sich. Bemüht, durch penible Verdeutlichung der Widersprüche sein Interesse auf das Wesentliche, nämlich die gnadenlose Entlarvung einer verlogenen so genannten „besseren Gesellschaft“ zu lenken, arbeitete ich alle mir bewusst gewordenen Momente, in denen sich diese Gesellschaft verrät, mit zynischem Humor heraus. Die unerwartet positive Reaktion der Rezensionen auf die „Wiederentdeckung eines Klassikers“ brachten dem „Theater am Börseplatz“ wochenlang ausverkaufte Vorstellungen. Eine Begegnung mit geflüchteten Künstlern aus Ungarn, die in ihrer Jugend dem Marxismus eher aufgeschlossen, nach den Erfahrungen, die sie mit seiner praktizierten Umsetzung gemacht hatten, sich jedoch als seine strikten Gegner bekannten, kam mir die Idee, ein bekanntes Märchen zu politisieren.

Meine Wahl fiel auf „Dornröschen“, eine Prinzessin, die von ihrer argen Stiefmutter in jahrelangen Tiefschlaf versetzt, hinter einer undurchdringlichen Hecke versteckt, nur wieder erweckt werden kann, wenn ein zu allem entschlossener "Befreier" diese überwindet. Das eigentliche Problem dabei ist, dass Dornröschen, ganz ohne eigenen Willen, jedem ihrer so genannten „Befreier“ völlig verfällt, ihm blind ergeben ist und dieser mit der "Befreiten" machen kann, was immer ihm gefällt.

Ob er zum Beispiel ein militanter Diktator oder ein penibler, kleinkariertes Amtsschimmel ist - sie wird ihm hörig und folgt „seinen Direktiven“. Für mich wurde das Märchen ein leider sehr aktuelles Gleichnis: Dornröschen, die ganz willen- und bewusstlose „Freiheit“ ist aus dem Schlaf zu erwecken, was sie jedoch danach wird und ist, hängt ganz vom Charakter ihres „Befreiers“ ab. Ich wählte bewusst eine altertümliche Sprache, mittels derer ich aktuelle Probleme verfremden und „poetisieren“ konnte. Drei hexenartige Wesen, denen eine mögliche Befreiung Dornröschens schaden könnte, versuchen alle Befreiungsidealisten mit Raffinesse abzuhalten, die Hecke zu durchdringen. Sie wurden mir zu Metaphern für alle jene, die sich mit humanistischen Phrasen gegen „Unterdrückung“ und „Diktaturen“ in Szene setzen, selbst aber die verschleierte Diktatur des Kapitalismus vertreten und zur Unterdrückung von Millionen Konsumidioten beitragen. Mein Dornröschen erlebt kein happy end. Es sticht sich an der Spindel der Ahnungslosigkeit, versinkt wieder in Schlaf, ihr idealistischer „68er Befreier“ verreckt im Dornendickicht des eisernen Vorhangs. Das Publikum darf weitere 100 Jahre auf „Freiheit“ warten. Bereits die erste gemeinsame Dramaturgie zum Stückentwurf, ich hatte sie zur Verpflichtung gemacht, zeigte das große Interesse des ganzen Ensembles, sowohl am Thema als auch an der für sie vorgeschlagenen Spielart. Die Hecke durfte deshalb nicht nur ein naturalistisches Dornendickicht sein, sie musste Elemente des berüchtigten „Eisernen Vorhangs“ aufweisen. Ich ließ also Stacheldraht in sie flechten, Totenkopftafeln, Scheinwerfer, einige MG-Läufe und Tote (Puppen), in sie montieren. Schon dadurch war die Fabel in die Gegenwart gebracht. Auch die Kostüme waren durch unmissverständliche Details „zeitbezogen“. So trug der Heimkehrer einen zerschissenen Soldatenmantel der ehemaligen Wehrmacht, der Militarist an seiner Ritterrüstung Orden bekannter Militärs, der Amtsschimmel über dem Schreiberhabit knallrote Ärmelschoner und der jugendliche Heckenstürmer unverkennbar den 68er Mode-Look: Blue Jeans, Beatle-Frisur und die Blumenketten der Flower-Childs. Die Verschränkung fiktiver Märchenwelt mit konkreter Gegenwart ließ das Publikum andauernd rätseln, was eigentlich gemeint sei. Das hielt sein Interesse bis zum Ende wach. „Die Sache mit Dornröschen“ brachte mir bei Stalinisten und "Orthodoxen" keine Freunde. Aufgeschlossene Linke hingegen bezeichneten die Inszenierung als das Stück der Gegenwart. Die Produktion lief wochenlang ausverkauft, und es gab dutzende Einladungen zu den Themen „Märchen heute“ und "Politik auf dem Theater“. Solche die mir zeitlich möglich waren, nahm ich an und konnte so viele neue Fans für DIE KOMÖDIANTEN gewinnen. Mit Ausnahme der „Volksstimme“ - mit der KP hatte ich es mir ja verscherzt - reagierte die Presse auf das Stück diesmal beinahe enthusiastisch zustimmend. Das „Königliche Theater Oslo“ ließ das Stück übersetzen und brachte es als "Werk eines neuen Raimund" erfolgreich zur Aufführung. Die Einladung nach Oslo konnte ich aus Termingründen leider nicht annehmen, also auch den Irrtum - ich sei "ein neuer Raimund" - nicht korrigieren. Im Auftrag der Auslandsabteilung des Kultur-Ministeriums sollte ich ja erstmals Werke des in der Nazizeit nach England emigrierten österreichisch-jüdischen Dichters Erich Fried in Szene setzen. Nun hatte dieser unermüdliche Mahner zu weltweiter Humanität auch etliche ironische Gedichte über den Missbrauch des Begriffs „Frieden“ verfasst, die in jenen Jahren, wo man ja schon allein das Wort nicht mehr

hören wollte, so sehr hatte man es als abgedroschene Phrase satt, vielleicht als aktuelles Material für ein „Erich-Fried-Programm“ nützlich sein konnten. Da uns die weltweite Friedensheuchelei mehr und mehr als Spiel der Mächtigen gegen Ohnmächtige erschien, wählte ich eine Reihe von Gedichten aus und setzte sie unter dem Titel: „Wir spielen Frieden“ in Szene. Zwischen lieblich gesungenen Liedchen zeigte ich brutale Gewaltakte. Ein Marx will dem anderen Marx den Bart ausreißen, rote Fahnen gegen rote Fahnen, Religionslieder singende Knüppelschwinger, ohrfeigende Lehrerinnen, Mütter, die Kriegsspielzeug unter den Christbaum legen - und viele solcher Szenen mehr. Auf die Leinengardine hefteten wir Picassos Friedenstaube, deren Fäden nach jeder Szene immer weiter herausgezogen wurden, bis die Taube zuletzt so schlapp, wie tot, abwärts hing. Blumensträuße enthielten Bomben, hinter Transparenten mit der Aufschrift "FRIEDEN" kamen MGs zum Vorschein, Torten wurden auf Tellerminen serviert, über ein Feld von Erschossenen dröhnte es: „Wir betreten feuertrunken, Himmlische, Dein Heiligtum“ und so fort. Erich Frieds Dichtungen eigneten sich ideal zu szenischer Gestaltung. Bevor wir die Montage den Auftraggebern präsentierten, diskutierten wir im vertrauten Kreis unserer Fans mögliche Änderungen. Nicht alle zeigten sich mit der theatralischen Umsetzung einverstanden. Etliche meinten, der Gestus erschläge das Wort. Daraufhin ließ ich einige beanstandete Texte nur rezitieren, und nun fand man „jetzt fehlt was“. Das überzeugte mich, dass ich mit der Inszenierung der Worte nicht fehlgegangen war und Erich Frieds Dichtung nicht als Spektakel missbraucht hatte. Das Kuratorium des Ministeriums war von unserer Arbeit sehr angetan und unterzeichnete ein Gastspielabkommen für eine Tournee nach Paris, Warschau, Krakau, Laibach, Belgrad, Sarajevo, Budapest, Sopron, Bratislava, Brünn und Rom. Reisekosten, Unterkünfte, Verpflegung, Spesen und eine Pauschalgage für das Ensemble, neun Akteure, würde nach Vorlage der Belege das Ministerium bezahlen. Das Ensemble war einverstanden. Doch um den großen Zeit- und Kostenaufwand der vielen anfallenden Transporte von den Bahnhöfen der Gastspielstädte zu den jeweiligen Spielorten und wieder retour zu den Bahnhöfen zu reduzieren, schlug ich vor, alles für die Tournee vorgesehene Geld auf unser Konto zu überweisen. Es könnte ein VW-Bus gekauft werden und dadurch wären wir zeitunabhängig und brauchten nur noch die Ladearbeiten und Benzinkosten nachzuweisen. Die Finanzstelle des Ministeriums akzeptierte, und wir hatten also endlich ein Auto. Grosse rote Lettern "DIE KOMÖDIANTEN" darauf, unsere fahrende Reklame. Zum Abschied der Truppe trafen wir uns alle noch einmal am Börseplatz, spürten, dass jetzt ein wichtiger Drehpunkt unserer Geschichte erreicht war. Mit den in Wien Verbliebenen begann ich die Aufstockung unseres Publikumpotentials von 49 auf 100 zu planen. Ein Kino renovierte, es wollte seine alte Bestuhlung verschenken. Gerhard Jax hatte das irgendwo gehört, und wir fuhren hin, um zu erkunden, ob sie für uns brauchbar sei. Sie war es, und wir entschlossen uns, den Um- und Ausbau des Theaterchens samt Einbau von 100 Sesseln heroisch in Angriff zu nehmen. Es bedeute die völlige Neugestaltung des Kellers. Gerhard Jax leitete sie. Wie ich bei Rückkunft unserer Tourneegruppe erfuhr, waren die meisten der Gastspiele problemlos verlaufen, doch die Publikumsreaktionen divergent. Die jeweilige Presse kommentierte die Aufführungen freundlich bis verständnislos. Höfliche Anerkennung überwog. Kurze Zeit später wurden wir vom Ministerium zu einem Empfang geladen und bekamen ein Dankschreiben überreicht. Der Direktor der Biel-Solothurn-Bühne hatte die Friedcollage in Rom gesehen. Er lud uns ein, mit mehreren Produktionen bei ihm zu gastieren. Ich überlegte, welche wir in der Schweiz noch anbieten konnten. Beinahe alle müssten überholt und nachgeprobt werden. Würde der Zeit- und Arbeitsaufwand entschädigt werden? Von unseren Aktivitäten berichtete nun

auch regelmäßig die Presse in Österreich. Die Folge: unser Keller am Börseplatz war ständig ausverkauft, das Publikum wurde ersucht, Plätze vorzubestellen, und oft mussten wir auch Leute wegschicken. Einige Male stellten wir zusätzliche Sessel auf - prompt wurden wir wegen Steuerhinterziehung dafür bestraft. Unser Keller war wegen steigendem Publikumsinteresse zu klein geworden und wir überlegten, einen größeren Spielort zu suchen. Nachdem unser Gastspiel in Biel-Solothurn erfolgreich verlaufen war, besonders mein Stück "Die Sache mit Dornröschen" phantastisch gute Rezensionen hatte, bot man mir an, eine Regie an den dortigen Theatern zu machen. Ich sollte mir einige Vorstellungen an beiden Häusern ansehen und dann die Schauspieler für "Mooneys Wohnwagen" des Iren Pieter Terson auswählen. Nachdem ich das gesamte Repertoire der Schweizer Kollegen gesehen hatte, konnte ich unter allen Damen und Herren keine für das kotzgrobe Stück geeigneten Darsteller finden. Sie spielten alle sehr routiniert farblos, ohne ausgeprägte Charaktere und Profil. Einmal, ich saß ziemlich ratlos in der Kantine, setzen sich zwei zur Besetzung vorgeschlagenen Damen an meinen Tisch und fragten, ob ich mich schon entschieden hätte. Ich bedauerte, noch keine Entscheidung getroffen zu haben und erklärte auch warum. Daraufhin schütteten sie mir ihr Herz aus: Dass der hiesige Direktor kein wirkliches Verständnis für künstlerische Arbeit habe, nur immer möglichst schnell auf Premieren dränge und die Kollegen meist im selben Rollenfach besetze, so dass sie keine Möglichkeit sähen, sich zu qualifizieren. Auch sie spielten schon die 2. Saison stets die gleichen Typen und hingen sich bald selber zum Hals heraus. Saisonende würden sie kündigen. Bei dem nächsten Gespräch versuchte ich dem Direktor die Problematik der Rollenvergabe zu erklären, aber er winkte nur unwillig ab. Er hätte nichts dagegen, wenn ich "Mooneys Wohnwagen" mit meinen Leuten, also mit den KOMÖDIANTEN, zur Aufführung brächte, denn eine Premiere müsste am Saisonbeginn unbedingt sein. Da im Sommer in Wien derzeit ohnehin nicht gespielt würde, könnte ich das Stück, sollte es mit KOMÖDIANTEN erarbeitet werden, nach den geplanten 14 Vorstellungen hier in der Schweiz nach Wien übernehmen, hätten also ein Stück, dessen Erarbeitung uns nichts mehr kosten würde und mehr als 100.000 ÖS Reingewinn! Ich bemerkte, dass ich bereits angefangen hatte, gewinnorientiert zu denken, sagte dennoch, ohne Gewissensbisse, zu. Mit Alexander Berg, Helga Illich und einem Schweizer Akteur, der unbedingt mit uns arbeiten wollte, begann ich unter beinahe unprofessionellen Bedingungen zu arbeiten. Proberaum ohne Vorhängen an den Fenstern, Straßenlärm, Waschgelegenheit im Parterre, kein Telefon, keine Requisiten, die mussten immer erst vom Theater angefordert werden - und ähnliche erschwerende Umstände. Besonders kompliziert die nötigen Tonbandaufnahmen: Tontechniker im Urlaub, niemand Zuständiger im Theater, der über die Geräte Bescheid wusste und so weiter. Nach nur 5 Wochen waren wir dennoch für einen "Foto-Durchlauf" bereit, Fotografen und Direktor zufrieden, wir jedoch nicht. Als wir dann vom Proberaum, einem größeren Zimmer, endlich auf die Bühne konnten, musste ich alle Energie aufwenden, um eine annähernd zum Stück passende Landschaft aus dem Depot zu kriegen, denn Bühnenbildner gab es zurzeit auch keinen. Da kam mir die Idee, Mooneys Wohnwagen auf einer Mülldeponie aufzustellen. Ließ also alles alt- und abgenützt aus sehende Zeug, Mobilar, Körbe, Schachteln, Fahrräder, Lampenschirme, Kleiderständer, Autowracks etc. im Hintergrund zu Haufen stapeln, Säcke mit Altkleidern dazwischen werfen und erreichte nach und nach wirklich einen täuschend echten Misthaufen. Vor diesem stellte ich dann den Wohnwagen. Mit vielem guten Zureden und etlichen Schnäpsen erreichte ich dann auch, dass dessen, den Zuschauern zugewandte Vorderwand nach vorne aufklappbar, der Blick ins Innere des Wagens also möglich war. Leider bekamen wir den Wagen mit der

gewünschten Veränderung erst 2 Tage vor der Premiere und konnten die sich dadurch ergebenden Möglichkeiten nur noch in Nachtproben einbringen. Ziemlich erschöpft wagten wir dennoch die Premiere. Das merkbar gelangweilte Abo-Publikum applaudierte anfangs eher zurückhaltend, fand jedoch zunehmend mehr Gefallen an der etwas tristen Handlung oder vielleicht an den Darstellern, die von Szene zu Szene ungehemmter und direkter agierten, als wäre ihnen alles völlig egal. Genau diese Haltung hatte ich während der Proben vergeblich zu erreichen versucht. Die kotzgrobe Rücksichtslosigkeit der Personen zueinander war ja das eigentliche Thema des Stücks und das erkannten wir - durch Zufall - leider erst jetzt. Der Beifall am Schluss bestätigte uns, dass wir diesmal "Glück gehabt" hatten. Zurück in Wien, stürzten wir uns in die Umbauarbeiten zur Aufstockung der Sitzplatzkapazität. Die alte Kinobestuhlung strahlte bald in schönem Weiß, und die rote Sitz- und Rückenpolsterung verlieh dem vormals dürrigen Zuschauerraum einen Hauch von "Josefstadt". Die Kollegen hatten sich selbst übertroffen: die unerträgliche Neonbeleuchtung war hinter Deckleisten versteckt- also nun nicht mehr störend- und gab indirektes, mildes Licht. Auf der knarrenden Holzschräge des ansteigenden Zuschauerraums prangte nun ein ebenfalls roter Sisalbelag und beidseits unserer traditionellen, naturfarbenen Brecht-Gardine hatten wir jetzt zwei schmale, rote Stoffbahnen platziert.

Der uns befreundete, legendäre Ex-Kulturstadtrat Dr. Viktor Matejka bemerkte, als er uns besuchte, dass wir jetzt leider "Plüsch angesetzt" hätten, und gab der Hoffnung Ausdruck, dieses möge sich nicht auf unsere Produktions- und Spielweise übertragen. Ich beruhigte ihn, unser erstes Stück im neuadaptierten Keller für 100 würde Brechts "Antigone" sein.

Was mich als Regisseur an diesem von Brecht aktualisierten antiken Thema interessierte, war das Aufbegehren einer Frau gegen unerträglich gewordene Traditionen, also ihre Politisierung. Außerdem die Funktion des Chores, der ja das jeweilige Gemeinwesen, besser, die "öffentliche Meinung" personifiziert. Um das glaubwürdig erscheinen zu lassen, brauchte es mindestens 5 bis 8 Personen. Ich musste also wenigstens 4 Schauspielerinnen finden, möglichst gute Sprecherinnen, die sich auf DIE KOMÖDIANTEN einzulassen bereit waren. Nach einigen Tagen hatte ich solche gefunden. Vorgewarnt waren sie, doch sie akzeptierten unsere Bedingungen, und es war erfreulich, dass sie sich bei uns bald "wie zuhause" zu fühlen schienen. Die Probearbeit mit dem Chor war sehr anstrengend. Es ging nicht nur um exaktes Sprechen, auch um Gruppenverhalten, also eigentlich um Choreographie. Ohne begleitende Gymnastik war diese nicht zu erstellen. Zum Glück fand sich unter den neu engagierten Mädchen eine waschechte Tänzerin, die ins Schauspielfach wechseln wollte, ihr überantwortete ich den täglich notwendigen Gymnastikkurs. Schon nach einer Woche bewegte sich der zuvor ungelente Haufen wie eine disziplinierte Gruppe, und die Arrangements gewannen an Profil. Kurz vor der Premiere kam es bei einer Ensemblebesprechung über den künftigen Spielplan zu einer Auseinandersetzung zwischen einigen Gründungs-Komödianten und anderen, später ins Ensemble Gekommenen und mir. Motiviert durch die Studentenproteste in Paris und Berlin wollte ein Teil der unzufriedenen Gründungskomödianten, geführt von Dr. Otto Zonschitz und Ilse Scheer, meiner ehemaligen Frau, künftig nicht "bloß gesellschaftskritische", sondern ausschließlich "revolutionierende" Stücke spielen. Vor dem Theater sollte unübersehbar die rote Fahne wehen und das Publikum zu aktuellen Kampf-Aktionen aufgerufen werden. Meine Argumente, dass wir dann unser Theater in kürzester Zeit leergespielt haben würden, wurden nicht akzeptiert. Jetzt sei endlich eine revolutionäre Situation auch in Wien, und die müsse genützt werden, sonst wüssten sie nicht, weshalb sie jahrelang

DIE KOMÖDIANTEN gewesen wären. Sie wollten nicht länger für "Bildungsbürger" die Freizeitkasperln abgeben, sondern "Theater für morgen" machen. Ich konnte ihnen nicht zustimmen. Politisches Theater - Ja. Theater als Politik - Nein! Unsere jeweiligen Standpunkte waren zu divergent - unvereinbar. Erstmals wurde von Trennung gesprochen. Damit belastet, zwang ich mich dennoch, die ANTIGONE zur Premiere zu bringen. Über den drohenden Verlust eines Teiles des mühsam aufgebauten qualitativ entwickelten Ensembles konnte ich den großen Erfolg der Inszenierung überhaupt nicht voll wahrnehmen. Sollte ich nun wirklich jahrelang unter den unmöglichsten Bedingungen gearbeitet haben, um jetzt durch einen politische Modetrend alles Erreichte wieder zerfallen zu sehen? Erste Zeichen des drohenden Desasters zeigten sich kurz nach der erfolgreich gelaufenen Premiere. Der Trupp um meine Exfrau und Otto Zonschitz war weder zur Generalprobe, noch zum üblichen Ensembledreffen nach dem Pressetermin erschienen und kam auch nicht zum vereinbarten Dramaturgiegespräch für die kommende Produktion. Dieter Hofinger, seit seiner Antrittsrolle als "Mann der Rüstung" in meinem Stück "Die Sache mit Dornröschen" zum anerkannten und bereits unentbehrlichen Kollegen der KOMÖDIANTEN geworden, hatte vorgeschlagen, Zacharias Werners berüchtigt kitschiges Schauerdrama "Der 24. Februar" aufzuführen. Es war ein personenarmes Stück und die darin nicht besetzten Kollegen sollten, in 2. Spur sozusagen, indessen eine andere Produktion vorbereiten. Ob Garcia Lorcas "Die wunderbare Schustersfrau" oder Peter Weiss's "Lusitanischer Popanz", würde bei der Dramaturgie erst entschieden werden. Doch der Scheer-Zonschitz-Clan kam nicht. Einige Tage später - die Dramaturgie hatte sich für Lorca entschieden - rief mich Ilse Scheer an, ob ich einverstanden wäre, dass ihre Gruppe, mit Otto Zonschitz als Regisseur, eine Szenencollage über die Studentenproteste in Wien unter dem Titel "Die Polizei muss her !" erarbeiten würden. Ich ersuchte sie, mir die Text- und Szenenskizzen zu zeigen, erst nach Sichtung des Materials könnte ich entscheiden. Sie sagte, daran würde ja eben erst noch gearbeitet, doch wenn konkrete Texte vorlägen, würde ich sie sofort bekommen. Nach dem Telefonat fiel mir auf, dass sie eben von "ihrer Gruppe" gesprochen hatte. Die Teilung des Ensembles in zwei Gruppen war also bereits vorprogrammiert. Als ich dann, Tage danach, die Skizzen zu der Collage gelesen hatte, war ich ziemlich enttäuscht: diese Szenen reichten kaum für ein drittklassiges Studentenkabarett. "Eben! Sowas soll es ja auch werden" wurde argumentiert, "ernstes Thema mit Humor serviert." Humor konnte ich in dem Durcheinander von Agit-Propchören und Prügelaktionen vorläufig keinen finden, der könnte vielleicht durch die Inszenierung noch eingebracht werden - was aber überhaupt fehlte, war das für ein nichtpolitisch versiertes Publikum verständliche "ernste Thema". Jeder Trivial-Kommentar eines Kleinformat-Blättchens zu Ereignissen in und vor der Wiener Universität anlässlich der - im Gegensatz zu Paris und Berlin - eher bescheidenen Unruhen, vermittelte mehr grotesk-komische Situationen als in dem mir vorgelegten Manuskript. Auch später nachgereichte, umgeschriebene Texte ließen keine Spur von Humor erwarten, wiederholten nur immer das gleiche Szenario: Einige Parolen wurden gebrüllt, worauf Polizisten knüppelten. Das war der Humor. Ich sagte dazu offen meine Meinung. Zonschitz beharrte weiter darauf, das von ihm als "Kabarett" bezeichnete Skript inszenieren und aufführen zu wollen. In der Hoffnung, die neue "Gruppe" damit vielleicht doch zum Bleiben und zu weiterer Zusammenarbeit bewegen zu können, gab ich schließlich - mit allen Vorbehalten - doch meine Zustimmung. Dann begann ich die Arbeit an Lorcas "Wunderbarer Schustersfrau". Gerhard Jax war kürzlich in Spanien gewesen und hatte eine großartige Bühnenidee mitgebracht. Er stellte die

Schusterwerkstatt in niedere weiße Mauern eines sanft stufenartig aufsteigenden spanischen Dorfes.

Die Bekleidung der handelnden Personen war ausschließlich schwarz und stand in spannenden Kontrast zum Weiss der Bühne. Auch mit der Besetzung hatte ich außerordentlich Glück. Gunther Lämmert als grantig-unerotischer Schuster und Helga Illich als seine sich nach Liebe sehrende Frau ergänzten sich wunderbar. Lange suchten wir nach einer Sprechart, die dem poetisch-realistischen Anspruch des Dichters Lorcás gemäß wäre. Die Rolle des Knaben vertraute ich der jungen Akteurin Caroline Zeissler an - Kinder auf der Bühne schienen mir immer schon sehr problematisch.

In den Nächten beteiligte sich das halbe Ensemble an den von Gerhard Jax initiierten und geleiteten Sammelaktionen für Dekorationen und Requisiten. Bei den monatlichen Entrümpelungs-Kampagnen, welche die Stadtverwaltung regelmäßig bezirksweise durchführte, räumten die Leute oft ihre Jahrzehnte gehorteten Mobiliare, Sammeltruhen, Koffer und Kleiderschränke, stellten Jahrhunderte sorgsam Gehütetes, das manchmal zwei Weltkriege unbeschädigt überlebt hatte, mit entbehrlich gewordenen Haushaltgeräten aller Art einfach vor ihre Häuser auf die Straße, von der es dann die Transporter abholten und entsorgten. Darunter befanden sich oft Möbel und Gegenstände, sogar Kostbarkeiten vergangener Epochen, die nirgends mehr erhältlich waren außer im Antiquitätenhandel zu unbezahlbaren Preisen. Jax hatte einen untrüglichen Blick und erkannte in Sekunden Stil und Wert der zur freien Aneignung entsorgten Objekte. Wir fuhren im Bus langsam hinter ihm her, und er musste nur auf die ihm brauchbar scheinenden Objekte zeigen - schon holten und verluden wir sie. Nach und nach häuften sich die Utensilien zu einem unschätzbaren Fundus, der für die Ausstattungen der Stücke sehr nützlich war. In unserem Kulissen- und Kostümdepot lagerten bereits Schätze von Barock, Biedermeier, Altdeutsch, Jugendstil, Art Deko, Fin de Siècle und noch anderer Stile. Die Bühnenbildner großer Theater waren oft fassungslos und beneideten uns. Manchmal liehen sie sich sogar etwas aus und konnten kaum glauben, wie wir zu den vielen originalen Kostbarkeiten gekommen waren. Als die erfolgreichen Proben zum Lorca-Stück zu Ende gingen, wollte ich sehen, wie weit die "Gruppe" mit ihrem Kabarettversuch "die polizei muss her" gekommen war und setzte mich dazu in eine Probe. Diese bestätigte meine Vermutung: eine fantasielose Montage allbekannter Szenenabläufe, wie sie bei Demos immer wieder zu beobachten sind, ergeben ohne V-Effekte noch lange keine Posse, Farce oder gar politisches Kabarett. Nach meiner Meinung befragt, gab ich aufrichtig zu, dass ich mich unsäglich gelangweilt hatte. Die Plakate und Programme zur längst fixierten Premiere waren längst gedruckt, auch einige dutzend Karten bereits verkauft und die Presseredaktionen verständigt. Das konnte kaum mehr rückgängig gemacht werden, also musste gespielt werden. Einige Studentengruppen von der nahen Universität hatten geschlossene Vorstellungen gebucht, und ein freundlicher Herr, der sich als Kulturbeauftragter der Wiener Sicherheitsbehörde vorstellte, beantragte einen Dienstplatz. Na, also. Er überprüfte die Toiletten, ob alle Türen auch nach außen aufgingen, ob die Feuerlöschgeräte auf ihren Plätzen waren und ging zuletzt auch in die Schauspielergarderobe, in der bei uns, wegen Platzmangel, Damen und Herren nur durch eine Wand getrennt waren. Die Akteure kleideten sich eben für ihren ersten Auftritt um, deshalb hielt er sich bei Damen nicht lange auf. Doch im Herrenabteil fielen ihm sofort zwei Polizeikappen auf, die sichtlich mitspielen sollten, und er besah sie sich neugierig sehr genau. Ein Akteur kam seiner Frage zuvor: die Kappen wären von einem Kostümverleih und nur für das Kabarett geborgt. Darauf erklärte der Beamte, dass diese Kappen bei der Wiener Polizei ganz offiziell zur Uniform



gehörten und im Dienst getragen würden. Jegliche Verwendung außerhalb des Dienstes sei den Polizisten und selbstverständlich Zivilpersonen streng verboten oder bedürfe einer Sondergenehmigung. Ob das Theater eine solche vorweisen könne? Nein, könnten wir nicht. Von einer Genehmigung habe uns niemand etwas gesagt. Dazu wäre die Verleihfirma verpflichtet gewesen, meinte der Beamte und schrieb den Namen Lambert Hofer in sein Notizbuch. Da hätten wir ja sogar noch Glück gehabt, dass ihm die Kappen nicht erst während der Vorstellung aufgefallen wären. Wenn sie nicht zum Einsatz kämen, könnte er es bei einer Ermahnung belassen. Die Kollegen bedankten sich für die verständnisvolle Belehrung, und die Polizisten traten mit Tschackos aus Zeitungspapier auf - einer der wenigen halblustigen Einfälle des sonst öden, langweiligen Programms, das bereits am dritten Tag kein Publikum mehr hatte. Wohl auch deshalb, weil sich an der Universität herumgesprochen hatte, dass es da kaum was zu lachen gab. Ich setzte es also ab. Ein Gespräch darüber wollte ich nicht provozieren, sichtlich war auch die "Gruppe" nicht mehr sonderlich daran interessiert. Indessen hatte ich durch den Dramaturgen der Berliner Volksbühne das Angebot erhalten, eine Posse des irischen Stückeschreibers Mc Illright, den "Hochzeitstag" zu inszenieren. Ilse Scheer und Otto Zonschitz wollten während meiner Berliner Gastregie den "Gesang vom Lusitanischen Popanz" von Peter Weiss erarbeiten. Ich war einverstanden, weil ich hoffte, dass DIE KOMÖDIANTEN dadurch wieder als ungeteiltes Ensemble produzieren würden. Auch wieder einmal etwas Abstand von Wien zu bekommen, hielt ich für wichtig. Immerhin war es auch die erste Inszenierung an einem "großen Haus", und ich hoffte dabei allerlei lernen zu können. "Hochzeitstag" erzählte die Fabel einer Familie, die von ihrer Mutter, Besitzerin einer Möbelmanufaktur, lebenslänglich ausgebeutet wird. Aber es gab nur wenige handelnde Personen und eine riesige Bühne. Zum Glück fiel mir der Satz "Da plagt man sich nun seit Generationen um Qualität" auf und wusste plötzlich, dass Ausbeuterei in dieser Familie bereits Tradition, das Thema also nicht nur "Familiensaga", sondern ein Gesellschaftsproblem war. Um dem Publikum die im Stück immer wieder beschworenen "Generationen" sichtbar zu machen, ließ ich Mobilar verschiedenster Epochen bis in den Hintergrund der riesigen Bühne aufbauen. Salons, Ess- und Schlafzimmer, Küchen, Bücher-Kabinette, Clubräume, Bäder - alles was ich in dem großen Kulissen- und Dekorationsdepot finden konnte, kam, kunstvoll arrangiert, auf die Bühne, wurde zum gespenstischen Terrain der Vergangenheit, in der die Geister der ausgebeuteten Generationen irrlichterten. Dadurch wurde mir auch möglich, die etwas banale Fabel gelegentlich zu verfremden. Mit Kirsten Dene, Anneliese Römer, Felix Stroux und Robert Dietl, einem Wiener, hatte ich immerhin eine sehr divergente Familie auf der Bühne. Um sie eine "irische" werden zu lassen, war die Probezeit leider zu kurz. Doch der Intendant war zufrieden. Wieder in Wien, mit etlichen neuen Kleidungsstücken und dem neuesten, seiner Qualität entsprechend teurem Tonbandgerät versehen, fuhr ich, samt Gepäck, vom Bahnhof direkt zum Börseplatz. Neugierig und besorgt, ob während meiner Berliner Gastregie bei den KOMÖDIANTEN etwas weiter gegangen war, ob der "Lusitanische Popanz" Erfolg gehabt hatte und ob Publikum kam. Die immer noch nicht weiß gekalkten Steinstufen den schmalen Gang hinunter in den armseligen, düsteren Lichthof vor der unpassenden Eisentüre, die in unseren Theaterkeller führte, hinab stolpernd, fiel mir zum ersten Mal die ganze Dürftigkeit meines "Unternehmens" aufs Gemüt. Gestern noch war ich auf der Bühne eines Riesentheaters von hunderten Berlinern bejubelt worden, jetzt zwängte ich mich ins matt belichtete Foyer eines Wiener Kellertheaters. Aber dennoch drängte sich in ihm bereits ein bunt gemischtes Publikum. Ein mir nicht bekanntes Mädchen an der Kasse wunderte sich über einen Gast, der da mit Koffern und Taschen ins Theater

kam - kannte mich ja nicht. Als ich ihr zuflüsterte, ich sei der Conny Hannes Meyer, kam es eilends aus der Kassenkabine und wollte mir die Koffer abnehmen. Sichtlich aufgeregt, zeigte es mir das leere Kartenheft. "Ausverkauft !" Da die Vorstellung in Kürze beginnen sollte, ging ich möglichst unauffällig nach hinten zu den Schauspielergarderoben. Alle Akteure waren schon auftrittsbereit. Als sie mich erblickten, winkten sie mir freundlich zu. Auch ich freute mich, sie wieder beisammen zu sehen. Meine Exfrau umarmte mich sogar - das hatte sie schon seit unserer einvernehmlichen Scheidung nicht mehr getan. Dann schlich ich mich in den Zuschauerraum und stellte mich, da alle Plätze besetzt waren, hinter die letzte Reihe. Ich musste mir eingestehen, dass die Inszenierung wirklich exakt und sinngemäß erarbeitet, die Akteure gut geführt und dem Anliegen des Autors, einen kritischen Bilderbogen über die portugiesische Kolonialdiktatur in Angola und Mosambik zu zeigen, wirklich entsprochen worden war. Ich konnte nicht anders, als mich bei Ilse, Otto und dem Ensemble für die geleistete Monsterarbeit zu bedanken. Dabei wurde ich informiert, dass die Produktion nach den für den Börseplatz geplanten 70 Vorstellungen schon Gastspielangebote von Bundesländern und Deutschland hatte. Nicht viele, aber doch genügend, um die Proben für die nächste Produktion ernstlich zu erschweren. Zum Glück konnte Zacharias Werners Schauerdrama "Der 24. Februar" mit drei Kollegen besetzt werden, die nicht im "Popanz" spielten. Der Betrieb, ein solcher war es nun tatsächlich geworden, konnte also ungestört weiterlaufen. Ob er auf Dauer zweispurig aufrechterhalten werden konnte, war fraglich, doch vorläufig funktionierte er noch. Mit Georg Nennung, Sohn des bekannten Wiener Publizisten, hatte ich einen sehr deftigen, wilden "68er" im Ensemble, der die Rolle des halbhirnen Sohnes mit Schwung und begeisterter Ranküne anging, in Helga Illich eine fantastisch exaltierte Mutter und in Dieter Hofinger einen unnachahmlich grotesken Vater. Es war bald klar, dass es neuerlich eine "Stilübung" werden müsse, wenn wir der ins Unerträgliche gesteigerten Dramatik des Autors entsprechen wollten. Jeder Satz musste bedeutsam, hinter abgründig deklamiert werden, Gesten hatten viel- oder zweideutig zu sein, Gänge "schicksalsschwer" und wie ins Unheil führend gegangen werden, und es durfte kein Augenblick Konversation geführt werden. Die krampfartige Spannung über jeder Situation durfte niemals nachlassen. Die Proben forderten viel Konzentration und Energie, machten jedoch allen großes Vergnügen. Wir wussten, dass wir perfekt dramatischen Kitsch vorführen mussten. Ein Seiltanz auf Literatur. Während "die Gruppe" ihre "Popanz"-Gastspiele absolvierte, kam eine Einladung zum Internationalen Theater-Festival in Nancy, vom damaligen französischen Kulturminister Lang persönlich unterzeichnet. Diese Chance gedachte ich zu nützen. Reise und Aufenthalt würden von Frankreich bezahlt, das Kulturstamt Wien gäbe sicher eine Sondersubvention, für das Ensemble wäre es eine gute Reklame, und der Kontakt zu anderen Theatern könnte eventuell Gastspiele oder sogar Inszenierungen ermöglichen. Auch hülfe es vielleicht das geteilte Ensemble wieder zu vereinen.

Unter der Bedingung, dass zu den Inszenierungen, die wir in Nancy spielen würden, auch der "Popanz" käme, sagten Ilse und Otto zu. Also gingen DIE KOMÖDIANTEN mit den Produktionen "Sintflut", "Arche Noah", "Bettler, Bauern und Balladen" sowie dem "Lusitanischen Popanz" auf Gastspiel-Tournee. Ohne eigenes Auto wäre das kaum möglich gewesen. Allein die Ausstattung zu "Bettler, Bauern u. Balladen", also das ganze alte Bauerngerät, ließ für weitere Dekorationen, Kostüme und Requisiten kaum mehr Platz in unserem Bus. Vier Schauspieler besaßen jedoch Autos und waren so freundlich, je einige nötige Dinge mitzunehmen. Wir fuhren nicht als

geschlossene Gesellschaft, sondern völlig ungebunden, jeder wie er wollte, trafen uns aber in einigen zuvor vereinbarten Städten vor den dortigen Stadttheatern. In Nancy waren wir in verschiedenen Hotels und Pensionen gut untergebracht, Mahlzeiten gab es in einem zentral gelegenen Restaurant mit Bons der Festspielleitung. Die Aufführungen fanden in mehreren großen Sälen und im Stadttheater statt. Wir freuten uns, DIE KOMÖDIANTEN / VIENNA auf riesigen Plakaten angekündigt zu sehen. Weniger erfreulich fanden wir, dass unsere Stücke nicht im großen Theater, sondern in einem Konzertsaal gezeigt werden sollten. Waren jedoch beruhigt, als er uns gezeigt wurde. Er hatte eine gute Akustik, die Bühne war nicht allzu groß, der Zuschauerraum fasste mindestens 600 Personen, und es gab sogar einige variable Scheinwerfer. Der Saal stand 8 Tage ausschließlich uns zur Verfügung, und wir durften unsere Dekorationen sofort abladen. Der Saaldiener war auch der Beleuchter, und einige von uns sprachen französisch. Als er hörte, dass wir nicht Deutsche sondern Autriches waren, wurde der zuvor sehr reservierte Mann um vieles freundlicher und half uns sogar beim Bühnenaufbau und Einleuchten. Unsere Stücke waren erst für Wochenende angesetzt, also konnten wir bis dahin noch Vorstellungen anderer Theatertruppen sehen. In einem der Säle begegnete ich den Schauspielern des "Living-Theater" wieder. Sie waren, gleich mir, Gäste der Stadt Berlin im Haus am Wannsee gewesen. Wir hatten dort nächtelang interessante Gespräche über zeitgemäßes Theater geführt. Hier in Nancy zeigten sie eine beängstigende Show über amerikanische Militärstraflager. Durchgehendes Befehls- und Kommandogebrüll, stampfender Exerziergestus, sadistisch-brutale Entwürdigungsrituale und Strafen ähnlich jener in deutschen KZs. Ihr Gastspiel lief ausserhalb der Wertung der anderen Spieltrupps, der 1. Preis wäre ihnen sicher gewesen. Da jeden Abend mehrere Theatergruppen spielten, waren die Aufführungen nicht immer gut besucht, manche liefen vor halbleeren Zuschauerreihen. Umso überraschender war es, dass unsere Vorstellungen stets bei vollem Saal stattfanden und das internationale Publikum lange und stehend applaudierte. Eine Gruppe jüdischer Schüler war sogar eigens aus Paris angereist, nur um unsere jüdischen Stücke zu sehen und kam nach der Aufführung hinter die Bühne, um uns zu danken. Die größte unerwartete Überraschung kam am letzten Abend. Wir wurden ins Stadttheater geladen, wo uns Minister Lang verabschieden wollte. Zuvor wurden den von einer Jury gewählten besten Truppen Urkunden überreicht. Wir staunten nicht wenig: Den ersten Preis erhielten DIE KOMÖDIANTEN aus Wien für "Sintflut". Zonschitz, etwas enttäuscht, er hatte gehofft, seine Popanzinszenierung würde auch ausgezeichnet werden, gratulierte mir dennoch. Vor unserer Abreise wurde ich ins Hotelfoyer gebeten, ein Herr van Scherpenberg wolle mich sprechen, ein Holländer. Er redete nicht herum, sondern kam sofort zu seinem Anliegen. Er sei Leiter eines Laientheaters in Hoorn, das in einer leerstehenden Kirche - deren es in den Niederlanden viele gäbe - bereits einige Aufführungen zustande gebracht habe und wolle anfragen, ob ich dieser Gruppe einmal "Spielhilfe" geben würde. Selbstverständlich nicht umsonst, die Reisespesen, der Aufenthalt in Holland und eine zu vereinbarende Abgeltung für die Hilfeleistung wären vorgesehen. Da ich in Wien ganzjährig an meinem Theater tätig sei, könnte ich das Angebot nur in den Sommermonaten Juni, Juli, August wahrnehmen, sagte ich. Das wäre auch für das "Wadway-Tooneel" die richtige Zeit, meinte Herr van Scherpenberg, in diesen Monaten hätten die meisten der Gruppe auch Ferien oder Urlaub. Wir vereinbarten, das Vorhaben noch vor Sommer telefonisch abzusprechen. Bei diesen Telefonaten kam völlig überraschend das Angebot zu einer Hollandtournee der KOMÖDIANTEN durch 10 Städte mit "Bettler, Bauern und Balladen" zur Sprache. Danach erst sollte ich den Wadway-Tooneel Leuten

"Spielhilfe" geben. Der mir zugesandte schriftliche Vertrag garantierte für die Tournee eine uns bislang noch nie gebotene Pauschalgage, und diesmal stimmte auch die "Gruppe" ohne Vorbehalt zu. Die Tournee war von den Holländern perfekt organisiert. Ein uns zur Verfügung gestellter Bus erleichterte die Transportprobleme, die Unterkünfte waren sauber und stets mit reichhaltigem Frühstücksbuffet, an den Spielorten standen immer einige Helfer und Beleuchter bereit, und sämtliche Aufführungen waren sehr gut besucht. Nach den Vorstellungen wurden wir immer von freundlichen Zuschauern entweder in Restaurants oder Bierkneipen eingeladen. So gut war es uns bisher noch nie gegangen. Am Ende der Tournee waren wir alle neu eingekleidet und hatten, wohl zum ersten Mal, etwas Geld gespart. Das Ensemble trat die Heimreise an, ich blieb in Hoorn, wo mir die Scherpenbergs in ihrem Haus ein Zimmer anboten. Die "Wadway-Toneel"-Leute hatten meine Inszenierung gesehen und wussten, dass sie mit mir als Regisseur kein "Zigarettentheater" spielen würden. Van Scherpenberg hatte in Nancy Ottos "Lusitanischen Popanz" gesehen, den sollte ich mit der Gruppe erarbeiten. Keine leichte Aufgabe, doch ich wollte es versuchen. Zur Dramaturgie setzen wir uns vor die "Oide Kerk" ins Gras, und ich stellte fest, dass "nederlands" leicht zu erraten war. Bald konnte ich einige Worte, nach 3 Wochen sogar ganze Sätze sprechen. Mich dürften die Spieler scheinbar sehr rasch verstanden haben, Dolmetsch war keiner nötig. Erst stellte ich das ganze Stück durch, damit es als Ganzes von allen verstanden werden konnte, dann arbeitete ich Szene um Szene mit großer Genauigkeit aus. Nach einem Monat bat ich Scherpenberg, der auch mitspielte, einige Bekannte einzuladen, damit die Spieler erstmals Resonanz aus dem Publikum bekämen. Dabei ließ ich das ganze Stück ohne Unterbrechung durchlaufen. Die nötigen Kostüme besorgte Scherpenberg von einem Theater in Amsterdam. An probefreien Tagen entdeckte ich diese interessante Stadt, ihre Museen, Grachten, Kaufhäuser, Märkte, Theater und Menschen. Vor der Premiere teilte mir Scherpenberg mit, es wären schon Karten für 20 Aufführungen vorbestellt. Solche Nachfrage für Vorstellungen des "Wadway-Toneel" hätte es bisher noch nie gegeben. Irgendwie müsse sich herumgesprochen haben, dass ein Wiener Regisseur mit ihnen arbeite, und das hätte die Leute neugierig gemacht. Zur Generalprobe waren auch einige Journalisten verschiedener Zeitungen gekommen. Ihre Vorberichte mit Szenenfotos waren durchaus werbewirksam. Um den Laien Spielern Mut zu machen, besuchte ich sie in der zur Garderobe adaptierten kleinen Sakristei an den Schminktischen. Alle waren sehr aufgeregt, freuten sich aber, endlich spielen zu dürfen, ich wünschte ihnen toi toi toi. Die Erstaufführung verfolgte ich von der hintersten Reihe der gedrängt vollen, bis auf den letzten Platz besuchten Kirche und freute mich, denn alles lief fehlerlos gut. Das Publikum zeigte sich mit dem Anliegen des Autors und der Aufführung einverstanden. Bei der anschließenden Einladung, in einem Restaurant in Hoorn, wurde ich von den Spielern umarmt und sie tranken mir zu. Nächsten Tag, beim Abschied von den freundlichen Gastgebern, überreichte mir Scherpenberg ein Kuvert mit meiner Gage. Es enthielt 1.000 Gulden mehr als vereinbart gewesen war und einen Zettel, auf dem mit rotem Stift AUF WIEDERSEHEN! geschrieben war.

Wieder in Wien stürzte ich mich sofort in die Vorbereitungen zur kommenden Spielzeit. Durch die vielen Auslandsaktivitäten waren die Wiener Pläne nicht genau durchdacht worden und die Saison sollte schon beginnen. Dazu kam noch die Unsicherheit, ob Otto, Ilse und die "Gruppe" bei den KOMÖDIANTEN bleiben würde. Öfter war ja die Rede von einer möglichen Übersiedlung nach Deutschland, genauer, nach Berlin gewesen. Vorläufig blieben sie noch, denn der ORF wollte erstmals eine Inszenierung der KOMÖDIANTEN aufnehmen. "Bettler, Bauern und Balladen". Ilse,

Otto und sein Bruder Richard spielten darin unersetzbare Hauptrollen und wollten auch auf die in Aussicht gestellte Gage nicht verzichten. Nach der TV-Aufzeichnung würden sie vermutlich nach Deutschland gehen, ich konnte nicht mehr auf sie zählen. Doch gelang es mir, Ilse Scheer zu einem Duo-Projekt mit Rudolf Stodola zu überreden. Ich konnte sie davon überzeugen, dass sie die beste Kitschinterpretin Österreichs sei und eine Szenenfolge musikalisch begleiteter "Kaiser u. Küchenlieder" mit mir erarbeiten sollte. Die Lieder fand ich in alten Noten und einige hatte ich Pensionistinnen in einem Altersheim singen gehört. Das Szenarium: Eine "Arme-Leut'-Küche", daneben ein Kabinett, in der ein arbeitsloser Untermieter haust. Das Interieur: Abgewohnte Jahrhundertwende, Tisch, Truhenbank, Kredenz, Kleinherd, Sessel, Abwasch, Hoffenster, Schemel, Stellage, Küchenutensilien, Besen, Bartwisch, Kübel, etc. etc. Ein Erinnerungskalender aus der Monarchie, Zither, Gitarre, Mandoline, Harmonika, Kaiserbild, alte Vasen, Gipsrehlein etc, Kitsch halt. Es ist Sonntag und der Untermieter "Herr Rudi" zuhause. Die Vermieterin lädt ihn zu Häferlkaffee mit Musik ein, und nun singen und spielen sie gemeinsam Schmachtfetzen und uralte Kaiserlieder. Dazwischen werkt die lustige Witwe in der Küche herum und macht den "Haushalt". Hunderte Möglichkeiten zu komischen Situationen. Auch die verkrampft zaghafte Konversation mit missverständlich zweideutigen Anspielungen waren Anlass zu skurrilem Humor.

Das Duo Scheer-Stodola fand in Kürze derart Spaß an meinen Einfällen zur Situationskomik, dass wir mit der Produktion schon nach 3 Wochen bühnenfix waren. Schon bei der Premiere zeichnete sich ab, dass es der größte Erfolg Ilse Scheers nach der "Schlesischen Nachtigall" werden würde. Die Wiener Firma Preiser-Record brachte eine Schallplatte mit diesen Liedern heraus, die bereits in einem Monat vergriffen war und deshalb noch zwei weitere Auflagen erlebte. Ilse Scheer hat die "Kaiser- und Küchenlieder" im Lauf von 50 Jahren hunderte Male im In und Ausland gesungen, die Inszenierung kam auch ins Fernsehen und ist gelegentlich im Radio zu hören. Zu Beginn dieses erfreulichen Erfolges fragte erstmals auch das Österreichische Fernsehen an, ob unsere Produktion "Bettler, Bauern und Balladen" noch am Spielplan wäre, es bestünde Interesse an einer Verfilmung. Nach meiner Auskunft, die Produktion sei jederzeit abrufbar, also spiel- oder aufnahmebereit, wurde ein Termin am Börseplatz vereinbart. Als das Team kam, seine Kameras und Beleuchtungs-Apparate aufzustellen begann, legte mir der Aufnahmeleiter einen Vertrag zur Unterschrift vor, den ich glücklicherweise genau las. Da stand, dass eine Lesung von Balladen aufgezeichnet würde. Ich verweigerte die Unterschrift und erklärte, dass keine Lesung, sondern eine szenische Umsetzung, von Balladen eine inszenierte Spielhandlung, also Theater stattfände, der Vertrag also richtig gestellt werden müsse. Das sei Büroangelegenheit, meinte der Aufnahmeleiter, könne nach der Aufzeichnung gemacht werden, er jedoch hätte nur diesen Termin und wolle beginnen. Ich verneinte neuerlich und bestand darauf, dass der Vertrag vor der Aufzeichnung korrigiert werden müsse. Sehr verärgert, beinahe wütend, telefonierte er der ORF-Zentrale, dass ich auf Vertragsänderung bestünde. Langer Telefondisput. Endlich haut er den Hörer auf die Gabel und schreit dem Team zu, die Aufzeichnung sei abgesagt, es soll abbauen. Meine Frage, warum die Aufzeichnung nun nicht stattfände, beantwortete er nur mit wütenden Bemerkungen: "Schlamperei! Irrtum! Inkompetenz! Spezialdeppen!" etc. Nachdem das ORF-Team seine Gerätschaften abgebaut und wieder weggefahren war, unsere Schauspieler kostümiert, geschminkt, auftrittsbereit und verständnislos dem abfahrenden ORF-Team nachsahen, griff ich zum Telefon und meldete mich als Rechtsanwalt Dr. Meyer im Büro der ORF Zentrale. Ich ersuche um rascheste Erklärung des eben im Theater am Börseplatz vorgefallenen Eklat, das Ensemble sei fassungslos über die Art und Weise, wie hier

eine zugesagte Co-Produktion in einer unzumutbaren Weise, ohne jegliche Erklärung oder Entschuldigung brüsk abgebrochen worden sei. Ob die telefonisch vereinbarte Aufzeichnung der Inszenierung "Bettler, Bauern und Balladen" nun stattfände oder abgesagt wäre. Letzteren falls müssten die Ausfallkosten abgesprochen werden. Nach einigem verwirrenden Gestotter mehrerer Sekretärinnen meldete sich endlich ein Herr, Dr. Helmuth Zilk, entschuldigte sich für die ungewollten Komplikationen, die Aufzeichnung fände selbstverständlich noch in den nächsten Tagen statt, zum neuen Vertragsabschluss würde Herr Conny Hannes Meyer bitte noch heute ins ORF-Büro für Spielfilme kommen. Ich erklärte das dem Ensemble und machte mich auf den Weg. Wie sehr ich Recht hatte, nicht zu unterzeichnen, erkannte ich, als ich die sehr unterschiedlichen Vertragsbedingungen für "Lesung" & "Inszenierung" erklärt bekam. Erstere wurden mit 7.000 ÖS, Letztere mit 70.000 ÖS plus Regieanteil von 30.000 abgegolten. Dazu noch ein Tantiemen-Anteil von 7.000 ÖS im Fall einer Wiederausstrahlung.

Der ORF holte unsere Dekoration und Kostüme samt Requisiten mit eigenen Transportern in sein Gastspielstudio ab und brachte sie nach der Aufzeichnung auch wieder zurück in unser Magazin. Auch waren für die Aufnahme nun nicht mehr nur 4 sondern 8 Stunden Zeit angesetzt. Für uns und die Produktion also die besten Bedingungen. Mit dem Erfolg in Holland und dem ORF-Film war den KOMÖDIANTEN scheinbar der Aufstieg aus dem Keller in die Bekanntheit gelungen, waren nun also "ein Begriff!" So hatte es zumindest Herr Zilk formuliert. Das wirkte sich scheinbar auch auf die Stimmung des gespaltenen Ensembles aus. Ich konnte erreichen, dass wieder eine Produktion gemeinsam erarbeitet wurde. Unter dem Titel "Vom freundlichen Herrn Brecht" stellte ich eine Auswahl "unpolitischer" Texte zu einer Szenenfolge zusammen, welche das Image des großen Autors als Agitprop- und Parteipropagandisten korrigieren sollte. Noch während der Proben erhielt ich eine Einladung zu einem Liederabend Topsy Küppers, der Frau des berühmten Kabarettisten und Komponisten sarkastisch- böser Lieder, Georg Kreisler. Ihre Stimme kannte ich nur aus dem Radio und von Schallplatten. Jetzt, wo ich sie "leibhaftig" erlebte, war sie mir sogleich sehr sympathisch. Nach dem Konzert wartete ich beim Bühnenausgang auf sie, um mich für die Einladung zu bedanken. Sie würde mich gerne ins Kaffeehaus nebenan bitten, sie wolle mit mir über eine mögliche Zusammenarbeit sprechen. Ich konnte mir zwar nicht recht vorstellen, wie sie das meinte, nahm jedoch ihre Einladung an. Nachdem sie die Autogrammjäger losgeworden war, kam sie ins Operncafé nach und gleich zur Sache.

Also, sie hätte meine Inszenierungen "Schlesische Nachtigall" und "Kaiser & Küchenlieder" gesehen und wäre davon begeistert gewesen. Sie selbst singe nun schon jahrelang hauptsächlich die Lieder ihres Mannes, würde aber nun endlich auch wieder spielen, denn eigentlich sei sie doch Schauspielerin. Sie könne sich vorstellen, dass ich ihr etwas Ähnliches wie eine "One-Women-Show" schriebe, in der sie unter anderen vielleicht auch einige Kreisler-Lieder singen könnte. Ich sagte, dass ich dazu erst einmal Material finden müsste, sie möge mir möglichst viele Texte ihres Mannes leihen, daraus könnte ich vielleicht etwas machen. Dazu müsste sie mich aber zu sich nach Hause bitten, wo Kreislers Texte lägen. Ich besuchte sie also in ihrer Wohnung, wo sie bereits einige Stöße Noten und Texte bereit gelegt hatte. Kreisler wäre zurzeit wieder auf Tournee in Deutschland, wo er viel mehr gefragt sei als hier in Österreich. Er denke überhaupt schon länger darüber nach, ganz nach Deutschland zu übersiedeln. Sie sei da nicht so entschieden, auch ihrer Tochter Sandra wegen. Zuhause saß ich mehrere Nächte über den Noten Kreislers und hörte mir seine Schallplatten an. Die Lieder waren zu unterschiedlichen Zeiten in verschiedenen Ländern entstanden, und da hatte ich die Idee, dieses auch

in eine mögliche Fabel einzubringen. Also unterschiedliche Anlässe zu finden, in denen sie entstehen konnten. Nach und nach entwickelte ich die Geschichte einer jungen Sängerin, die eben ihre Ausbildung an der Wiener Musikakademie abgeschlossen hat und sich auf ihr erstes Konzert vorbereitet. Marlene Dietrichs bekannter Schlager der 20er-Jahre, von der "dollen Lola" brachte mich auf die Idee, die jüdische Sängerin "Lola Blau" zu nennen. Da eben das Jahr 1938 begonnen hat, ist der Weg der jungen jüdischen Sängerin - und damit die Fabel der 1-Women-Show - schon so gut - oder schlecht - bereits vorgegeben. Ihr Konzert findet also nicht statt, der Geliebte, ein jüdischer Pianist, ist eben in Prag und kommt lieber nicht in die nunmehrige "Ostmark" zurück, Lola wird von der Vermieterin aus der Wohnung gewiesen, es gelingt ihr gerade noch in die Schweiz zu fliehen. Der erwartete Geliebte kommt nicht zum vereinbarten Treffen auf den Bahnhof. Lola muss die Schiffsfahrt nach USA alleine antreten, gibt also ihr erstes Konzert bereits als Emigrantin vor Emigranten. In Amerika geht es mit ihr auf und ab, jeweils Anlass, Lieder unterschiedlichster Stimmungen einzubringen. Nach 1945 will sie zurück nach Wien da hat sich scheinbar nichts geändert. So ungefähr eine mögliche Spielhandlung. Als ich sie Topsy bruchstückhaft am Telefon erzähle, reagiert sie sofort enthusiastisch. In den nächsten Tagen schreibe ich also einen Erstentwurf der Szenenfolge, die ich mit ihr im Restaurant "Rauchfangkehrer" diskutiere. Auch ihre zufällig anwesende Freundin Barbara Pflaum ist von dem Entwurf sehr angetan. Nach einigen Tagen werde ich neuerlich zu Topsy eingeladen. Kreisler ist ein paar Tage in Wien, und sie will mich mit ihm bekannt machen. Eine Art Buffet ist angerichtet, Weine zur Auswahl, Selbstbedienung, auch Tochter Sandra ist anwesend, ein hübsches, intelligent wirkendes Mädchen, dann kommt Kreisler. Er wirkt etwas resigniert, wie abwesend, unkonzentriert. Meine Idee zu einer One-women-show "Lola Blau" findet er sehr brauchbar. Wenn ich noch einige Lieder einbauen möchte, bräuchte ich ihm nur die jeweilige Situation sagen, dann würde er dazu passende Lieder komponieren. Ich erkläre, dass ich das erst sagen könne, wenn der Szenenablauf gestellt sei, dann würde ich sehen, ob noch zusätzliche Lieder nötig wären. Die Gespräche verloren sich dann in allgemeine Themen: Die Reaktion des deutschen im Vergleich zum österreichischen Publikum auf seine Lieder etwa, wobei er meinte, dass die Deutschen seinen Humor nicht immer verstünden. In einem Monat käme er wieder nach Wien, aber er wäre jetzt schon neugierig, wie es mit der "Lola Blau" weiterginge. Nachdem ich die Szenenfolge auf eineinhalb Stunden erweitert und Topsy vorgelegt hatte, fragte sie mich, ob ich vielleicht auch die Regie übernehmen wolle. Das zum "Theater in der Josefstadt" gehörige "Kleine Theater im Konzerthaus" sei als Uraufführungsort gepachtet und als Regiegage könne sie mir 20.000 Schillinge anbieten. Ich überlegte, ob das für acht Wochen intensiver Probearbeit nicht ein wenig zu wenig sei, nahm ihr Angebot jedoch an. Es würde ja noch das Autorenhonorar dazu kommen, das Stück sei ja schließlich von mir. Dass darin die Lieder von Georg Kreisler gesungen würden, wisse man ohnehin. Dann begannen wir zu proben. Einige Lieder hatte Topsy mit einem ihr bekannten Pianisten, Heinz Hruza, schon für frühere Konzerte erarbeitet und gesungen. Nur setzte ich sie nun wortwörtlich und Schritt für Schritt in Bewegung um. Jetzt wurden sie Teil eines Schauspiels. Es waren anstrengende Proben, doch Topsy hatte sich vorgenommen, nicht einfach zu singen wie früher bei ihren Konzerten, sondern "Lola Blau" zu werden. Und langsam wurde sie zu dieser himmelhoch jauchzenden, zu Tode betrübten, witzigen, melancholischen, vielseitigen Entertainerin. Nur in einem Punkt verstanden wir uns nicht: Als Lola in New York an einen Tiefpunkt ihrer Laufbahn gerät, wirkt sich das auch gefährlich auf ihr künstlerisches Können aus. Sie verliert an Charme und Charisma, sackt ab, versagt.

Diese lustlos, fast apathisch zu spielenden Passagen weigerte sich Topsy mit der dazu nötigen nachlässigen Unbedarftheit und Pfeifdraufhaltung zu gestalten. Sie hatte Angst, das Publikum würde nicht die "Lola Blau", sondern sie, Topsy Küppers schlecht finden. Also spielte sie diese Szenen so gut, wie sie selbst sein wollte und daher - falsch! Der totale Absturz in die Katastrophe künstlerischen Versagens kam dadurch nicht zum Bewusstsein des Publikums. Zwei Tage vor der Premiere wurden die Programmhefte zum Stück ins Theater geliefert.

Da ich einiges auch über die Rolle der "Lola Blau" verfasst hatte, schlug ich ein Programmheft auf und - las erstaunt, dass ich zwar der Regisseur, das Stück jedoch von Georg Kreisler sei. Ich ging sofort zu Topsy in die Garderobe und fragte sie, weshalb nicht ich, sondern Kreisler als Autor genannt sei. Sie hielt im Schminken inne, griff nach dem Programmheft und tat erstaunt: Das sei wahrscheinlich ein Irrtum, den könne man korrigieren. Aber wie denn, die Hefte wären ja bereits gedruckt? Sie wurde deutlich verlegen. Ob sie die Fahnen nicht vorher gelesen habe? Ja, schon, doch dabei sei ihr nichts aufgefallen. Dieser "Irrtum" müsse noch vor der Premiere korrigiert werden! sagte ich. In die Generalprobe kamen der Direktor des Theaters in der Josefstadt, einige mir unbekannte Damen, der allbekannte Psychologe Prof. Ringel, Frau Barbara Coudenhove-Calergie und kurz vor Probebeginn doch noch Georg Kreisler. In verständlicher Angespanntheit wollte ich das Thema vor der Probe nicht ansprechen, blieb also meiner Gewohnheit treu und sah mir die Generalprobe von der letzten Reihe aus an. Sie lief gut, ohne Zwischenfall und präzise ab. Topsy spürte Publikum und "packte aus", war also noch besser als bei den besten Proben. Nach den ersten Szenen begannen die Zuschauer nach den Liedern zu applaudieren, dann auch nach Szenen. Direktor Franz Stoß rief einige Male "sehr gut!" und Georg Kreisler nickte mir anerkennend zu. Während der gesamten Probezeit war er nur einmal im Theater erschienen, um dem Pianisten einige geänderte Passagen seiner Lieder vorzuspielen, zusätzliche Songs waren nicht nötig gewesen. Er sah also die "Lola Blau" wie alle im Zuschauerraum zum ersten Mal. Nach der Probe ging ich, wie immer, in die Garderobe, um Topsy die Gewissheit zu geben, dass sie alles richtig gemacht hatte und ihr für die Premiere kommenden Tags alles Gute zu wünschen. Sie war nach den 2 1/2 Stunden pausenloser Bühnenpräsenz natürlich einigermaßen erschöpft, und ich wollte nicht sofort wieder auf das Thema "Programmheft" kommen. Auch drängten nun die mir unbekannt gebliebenen Damen, sichtlich Topsis Freundinnen, in lauter Fröhlichkeit herein, schnatterten ihre Lobhudeleien in tumultarischem Durcheinander auf die nach Atem Ringende ein, dass ich vorzog, das Gespräch ein andermal zu führen.

Eigentlich hatte ich erwartet, Kreisler in der Garderobe bei seiner Frau zu begegnen, aber er war merkwürdiger Weise nicht erschienen. Nächsten Tag rief ich noch vormittags bei Topsy an, konnte sie jedoch nicht erreichen, niemand hob den Hörer ab. Vielleicht war sie zum Friseur gegangen. Als sich nach mehreren weiteren Versuchen, sie ans Telefon zu bekommen, wieder niemand meldete, gab ich auf. Würde das leidige Gespräch also abends noch vor der Premiere führen müssen, denn nachher waren die Programme schon ausgegeben. Da fiel mir ein, dass wir unvorhergesehene Änderungen am Börseplatz öfter mit Schreibmaschine auf Pappstreifen geschrieben und in die Programmhefte eingelegt hatten. Ich setzte mich also in eine Schreibstube, deren es nun schon viele in der Inneren Stadt gab, klopfte den Zusatztext auf rotes Papier und fragte den Drucker, ob er ihn mir 500 Mal vervielfältigen und sofort in Streifen schneiden könne. Er konnte, und nach einer halbe Stunde sauste ich mit den Einlegestreifen ins Kleine Theater im Konzerthaus. Außer dem Kassenfräulein war noch niemand im Haus. Ich nahm also das Packet



mit den Programmen, setzte mich in eine Garderobe und legte die Streifen ein. Der Änderungstext lautete: "HEUTE ABEND: LOLA BLAU" Dramolett und Regie: Conny Hannes Meyer. Musik und Lieder : Georg Kreisler. Nach zwei Stunden hatte ich sämtliche Änderungsstreifen eingelegt, einen legte ich auf Topsy's Schminktisch. Nun war mir leichter. Abends, wie üblich schwarz gewandet, begegnet mir Kreisler im Foyer, nickt mir ernst aber nicht unfreundlich zu. Ich sage ihm "toi toi toi", er meint: "Wird schon schief gehen!" dann setze ich mich möglichst unauffällig in die letzte Reihe, nahe am Ausgang. Anlass zur Flucht gibt es jedoch keinen. Schon nach den ersten Szenen ist das Publikum gewonnen, klatscht, lacht, reagiert, strahlt. Hervorrufe. 30 Vorhänge. Getrampel. Rufe: Topsy! Kreisler! Conny! Topsy winkt mir vor dem Vorhang zu: Ich soll zu ihr auf die Bühne kommen! Also geh ich durch den Mittelgang zur kleinen Treppe, steige hinauf, werde von ihr umarmt. Unten ist indessen Kreisler aufgetaucht, bleibt vor der Bühne, verbeugt sich, wendet sich um, weist gönnerisch großartig auf Topsy und mich, verbeugt sich wieder und wieder und wieder. Anschließend ist irgendwo in Nußdorf bei einem Heurigen ein Pressegespräch. Ich werde von Kreisler mitgenommen. Als wir ankommen, warten schon mindestens 30 Journalisten auf uns. Fotografiergewitter. Tischplatzgeraufe. Ich sitze zwischen Topsy und Kreisler, der souverän das Wort führt. Hauptsächlich wird er über seine derzeitige Tournee durch Deutschland befragt. "Lola Blau" ist kaum das Thema, kommt kaum zur Sprache. Von mir wird nur als Regisseur geredet. Erst als einige Kritiker, die mich als Gründer und Leiter der KOMÖDIANTEN kennen, nach meinen Plänen fragen, nütze ich die Gelegenheit und erwähne, wie nebenbei, dass ich die "Lola Blau" geschrieben habe, weil Topsy Küppers nicht nur Sängerin, sondern auch Schauspielerin ist und die Lieder Kreislers in eine wahre Story versetzt, viel stärkere Wirkung erzielen, als wenn sie nur zusammenhanglos gesungen würden. Jetzt erst notieren etliche Reporter, dass die Geschichte von mir ist. Die meisten Lieder haben sie ja schon bei Konzerten der Topsy oder von Kreisler bei früheren Anlässen gehört. Nur haben sie jetzt einen völlig anderen, historischen Bezug. Die Geschichte der jüdischen Emigranten wurde ihnen noch niemals so "unterhaltend" erzählt, meint einer vom ORF, und der Chef der Schallplattenfirma "Preiser" sagt, dass er die "Lola Blau" als Doppel-LP unbedingt herausbringen will. Dann löst sich alles in Wein und Freundlichkeiten auf. Aber weder von Topsy noch von Kreisler auch nur ein Wort über den "Irrtum" im Programmheft und meine Korrekturstreifen. Die Presseberichte über die Premiere - sehr divergent, doch überwiegend bejahend, wohlwollend, empfehlend. Einzelne haben es jedoch wieder auf mich abgesehen. Einige Tage später ruft Topsy an. Von "Lola Blau" würde eine Doppel-LP aufgenommen. Ich soll ins Studio kommen, die Aufnahmen betreuen. Erstmals regt sich in mir ein Misstrauen gegen sie und Kreisler. Von LP-Betreuung, konkret Aufnahme-Regie, war in keiner unserer Verhandlungen je die Rede. Von der beinahe lächerlich zu nennenden Gage und wann sie ausbezahlt würde, nach einmaliger Erwähnung, auch nicht mehr. Die von mir erbetene Regieassistentin war nach einigen Tagen von Topsy grundlos verabschiedet, ohne die minimalste Abgeltung, obwohl sie ein exaktes Regiebuch, nach meinen Angaben geführt hatte. Der mir nach wie vor unerklärliche "Irrtum", dass ich im Programm als Autor des Stücks nicht erwähnt worden war, ist noch immer nicht aufgeklärt. Das alles war mir plötzlich in vieler Hinsicht suspekt. Ich rief also zurück, über eine LP-Aufnahme-Betreuung sei mit mir noch nie gesprochen worden, und ich wüsste gerne, wann und von wem ich meine Gage bekommen könnte. Nach wie vor wäre auch der arge "Irrtum" im Programmheft nicht korrigiert, 500 Programme wären bald ausverkauft, es sei höchste Zeit, neue, auf den richtigen Stand gebrachte, drucken zu lassen. Topsy schien erstaunt über meinen Anruf. Sie sei noch so übermüdet von der Arbeit. Ich

solle besser alles mit Kreisler besprechen, er sei noch diese Woche in Wien. Ich rief also mehrmals die mir von ihr gegebene Telefonnummer an - niemand hob ab. Nichtsdestoweniger ging ich doch ins Studio zur LP-Aufnahme. Dort sagte man mir, dass auch alle mitwirkenden Sprecher kommen müssten. Die bei der Aufführung verwendete Tonbandaufnahme sei nicht kopierbar, alle im Stück vorkommenden Telefonate, Gespräche, Stimmen die von "draußen" hörbar werden, müssten neu aufgenommen werden. Ich hatte keine Ahnung, ob die bei den Erstaufnahmen mitwirkenden Akteure in Wien oder überhaupt noch erreichbar waren. Und obgleich das Zusammenholen der Sprecher, die Vereinbarungen über ihre Gagen, die Aufnahmetermine etc. überhaupt nicht in meine Kompetenz und Verantwortung fielen, versuchte ich die Schauspieler zusammen zu bekommen. Mit einiger Mühe gelang es mir, die Aufnahmen konnten beginnen. Über die finanzielle Abgeltung sollten sie allerdings mit Topsy sprechen. Darauf wurde ich wieder von ihnen angerufen, Topsy hätte sie an Kreisler verwiesen, der wäre jedoch wieder auf Deutschland-Tournee. Ohne Gagenzusicherung wollten die Kollegen aber nicht ins Studio kommen. So blauäugig, mich auf ein solches Projekt ohne fixen Vertrag einzulassen, dürfte scheinbar nur ich gewesen sein. Nach einer Woche wurde ich neuerlich von Topsy angerufen: Kreisler hätte für jeden Sprecher 600 ÖS zugesichert, die Aufnahmen könnten beginnen. Ich sagte ihr am Telefon, dass dies jeder einzelnen mitwirkenden Person in einem persönlichen Schreiben mit Unterschrift bestätigt werden müsse. Nie hätte sie gedacht, dass Schauspieler so kleinkariert sein könnten, meinte sie, die Bestätigungen würden sie im Studio sofort erhalten. "Ich auch?" fragte ich. Diese Frage schien sie nicht erwartet zu haben, doch ihr verlegenes Lachen war ja keine Zustimmung. Ich gab mir also einen Ruck und sagte ihr ganz direkt, dass sie mir zwar vor Beginn unserer Arbeit 20.000 für die Regie angeboten habe, über mein Autorenhonorar aber weder sie noch Kreisler auch nur ein Wort geäußert haben. Ich würde gerne wissen, wie ich dran wäre. In einigen Tagen käme Kreisler zurück, dann würden wir alles besprechen. Sie wolle in diesem Fall nichts allein entscheiden, schließlich ginge es ja um seine Lieder. Von meinem Stück war also wieder nicht die Rede. Einen Tag später begannen die Tonaufnahmen und waren nach zwei Tagen abgeschlossen. Ich wollte nicht jeden Abend "Lola Blau", sehen hatte ohnedies genug in meinem Kellertheater zu tun. Die nächsten Stücke mussten gefunden, dramaturgisch vorbereitet und Entscheidungen getroffen werden, wie es nach dem Ausstieg der "Gruppe" Scheer-Zonschitz mit dem Ensemble der KOMÖDIANTEN weitergehen sollte. Inzwischen musste Kreisler eigentlich wieder in Wien sein, also begab ich mich ins Konzerthaus Theater um endlich Klarheit über meine Gelder zu bekommen. Kreisler war zwar nicht da, aber auf dem Schminktisch Topsys stand ein offener Karton mit den frisch gepressten LPs: "Heute Abend LOLA BLAU". Freudig aufgeregt nahm ich eine heraus - aber auf dem Cover erschien mein Name als Autor wieder nicht auf. Lediglich "Nach einer Inszenierung von Conny Hannes Meyer" war zu lesen. Wieder ein "Irrtum" ? Dabei hatte das Cover niemand anderer als unser Grafiker Rudi Böhm von den KOMÖDIANTEN gestaltet. Ich rief ihn sofort von der Kassa aus an und fragte, weshalb er mich als Autor des Stücks nicht genannt hatte. Er erklärte, dass ihm Kreisler genau diesen Text diktiert hatte, den ich auf dem Cover lesen könnte. Er dachte, dass ich davon unterrichtet gewesen sei. Als Topsy kam, sich umzuziehen, zeigte ich auf den Karton mit den LPs und wollte sie fragen, ob da schon wieder ein "Irrtum" passiert wäre, doch sie wollte die Geste bewusst missverstehen. "Nimm Dir nur einige davon" sagte sie, "wir kriegen noch welche nach!" Im Foyer begegnete ich dann endlich Kreisler und fragte, ob er schon über meine Regiegage und mein Autorenhonorar plus LP-Aufnahmebetreuung nachgedacht

habe. Darauf er: "20.000 ÖS waren vereinbart, hat mir meine Frau gesagt. Oder?"  
Ich: "Ja, nur für die Regie. Aber über das Autorenhonorar würden Sie mit mir sprechen." Er: "Ich dachte diese 20.000 wären pauschal für alles, inklusive." Ich war echt sprachlos. Erst nach einigen Minuten dämmerte mir, dass ich grandios hineingelegt worden war. In der Folge ging mir die ganze Gemeinheit dieser Praxis erst richtig auf. Als nämlich "Lola Blau" bereits zwei Monate ausverkauft lief und ich in den Zeitungen las, dass diese Erfolgsproduktion schon in 30 deutschen Theatern angekündigt war. Zur hundertsten Vorstellung sandte mir Direktor Franz Stoß silberne, zur zweihundertsten Aufführung goldene Manschettenknöpfe.

Doch war noch lange nicht aller Tage Abend. Die Story hatte ein Nachspiel. Um von dieser Blamage selbstverschuldeter Verhandlungsunfähigkeit Abstand zu gewinnen, stürzte ich mich in die nächste Theaterarbeit, die erfreulicherweise wieder in Holland, am Wadway-Toneel stattfinden sollte. Dort sollte ich Websters "Weiße Teufel" inszenieren. Erzählt wird die Praxis elisabethanischer Herrschaften, mit allen Mitteln an die Macht zu kommen, sie zu missbrauchen und für sich zu erhalten. Der Autor kommt mit wenigen, jedoch exemplarischen Figuren aus. An ihrem Verhalten spiegelt sich eine ganze Epoche wieder. Wieder freundliche Aufnahme bei den Scherpenbergs in Hoorn, ein Zimmer mit Dusche für mich.

Bei der ersten Dramaturgie mit den Schauspielern schlug ich vor, Websters, von Dieter Forte sprachlich nach heute gebrachte Blutoper auf "Die Handlanger" umzutiteln. Diese Bezeichnung erwecke sofort andere Assoziationen als die eher auf mordende Kolonialisten weisende "Weiße Teufel". Man war einverstanden. Um die im Stück auszuführenden Handlangerdienste für Auftraggeber von privaten, persönlichen Verhaltensweisen zu unterscheiden, ließ ich alle Handlungen "auf Bestellung" in einem beinahe mechanischen Gestus, streng exakt, sehr "gekonnt", beinahe artistisch durchführen. Im Gegensatz dazu alles „Private“ betont langsam, beinahe in Zeitlupe. Die Divergenz der häufig wechselnden Szenenabläufe ließ keine Langweile aufkommen, trug zu andauernder Spannung bei und gab den Akteuren Chancen, auch Persönlichkeit zu zeigen. Manche Passagen ließ ich nicht mit Renaissancemusik, sondern mit Jazz begleiten. Die Kostüme waren in grellen Farben einander gegenübergestellt. Alles sollte Gegensatz, Konflikt, Unverträglichkeit, Kampf assoziieren lassen. Die privat eher friedlichen Holländer konnten, wenn man sie entsprechend stimulierte, ganz schön brutal werden, ich ermunterte sie dazu. Ging es doch nicht nur um Privates, sondern um Gesellschaftliches, wozu Überhöhung, also Verfremdung durchaus die richtige Gangart war. Das Wadway-Toneel hatte seit dem "Lusitanischen Popanz" sichtlich neue Interessenten gefunden, das zeigte sich bereits an den vielen Kartenvorbestellungen. Auch die Presse stellte sich zu einem Probebesuch, ein und in mehreren Zeitungen gab es Vorberichte mit Fotomontagen. Draufhin wurden ganze Vorstellungen von Schulen aufgekauft. Das wieder animierte die Schauspieler, die erstmals in der Presse namentlich genannt wurden, diese Blutoper auch intensiv und "schön" zu spielen. Sie wurde, nicht wegen ihrer Scheußlichkeiten, sondern wegen der Einsicht, welche Leute sie veranlassen, vom Publikum angenommen. Eine lange, lange Spielserie war garantiert. Ich leistete mir endlich einmal einen Urlaub in Jugoslawien. Kurt Regschegg, ein mir befreundeter Maler und "Phantastischer Realist", hatte mir Crvanij otok bei Rovinjo empfohlen. Ehemals Sitz der österreichischen Verwaltungs-Gouverneure, während des Krieges Erholungsinsel wechselnder Militärs, nun endlich wieder der zivilen Touristik zurückgegeben. Die wenigen, renovierten Pavillons nur mit nötigstem Mobilar ausgestattet, jedoch sauber und gepflegt, der Speisesaal erfreulicherweise ohne die sonst üblichen Titoporträts, anstatt dessen eine große Auswahl landbesten Weinsorten. Vor dem Frühstück, auf

langen Holzplatten zur Schau und Auswahl gestellt: der Fischfang der vergangenen Nacht, neben dem die freundlichen Serviererinnen die zusätzlichen Beilagen empfahlen - in sehr drollig klingendem Deutsch. Während des Frühstücks Angebote zu Schiffsfahrten auf andere Inseln oder nach Rovinjo zu Stadtführungen, Weinverkostung und Konzerten. Tagsüber lag ich auf den warmen Klippen am Meer, schwamm oder tauchte, sah in der Ferne Delphine springen und manchmal auch Haifischflossen. Nach dem stets guten und ausgiebigen Mittagessen hielt ich, auch der Hitze wegen, die Siesta. Zwischendurch und um mehr über kritische Literatur zu erfahren, las ich Heinrich Heine, dessen Gesamtwerk ich endlich kennen lernen wollte. Dabei fiel mir auf, dass dieser mir schon nach der Lektüre seiner Gedichte wichtig gewordene Autor derzeit überhaupt keine Erwähnung oder besonderes Interesse fand. Wohl nicht nur, weil Karl Kraus seine Bedeutung in Frage gestellt hatte, sondern weil er, wie viele Klassiker, als 'nicht mehr zeitgemäß' in Vergessenheit geraten war. Doch je mehr ich in seinen biografischen Schriften las, umso aktueller erschien er mir, erweckte den Wunsch, ihn als Beispiel eines gesellschaftskritischen Schriftstellers wieder in Erinnerung zu bringen. Wichtige Stationen seines kämpferischen Lebens sollten ihm auf seinem Sterbelager in der "Matratzengruft" noch einmal zum Bewusstsein kommen. Dazu konnten passende Stellen seiner Dichtung szenisch eingebracht werden. Das reizte mich plötzlich ungeheuer.

Bald hatte ich eine Auswahl der Personen getroffen, die in des Dichters Leben eine Rolle gespielt hatten und machte sie zu "Rollen". Sophie, das Henkersmäd'l, Napoleon, die Weber, viele seiner Frauen und Geliebten und Figuren, denen er in seiner Dichtung Gestalt gab, würden in Rückerinnerung an ihm vorbeifilieren. Sogar er selbst könnte sich noch einmal begegnen. Noch auf Rovinj hatte ich die erste Spielfassung fertig notiert. Viele Figuren müssten allerdings durch verhältnismäßig wenige Akteure verkörpert werden, jeder Schauspieler mehrere Rollen spielen. Das bedeutete viel "Theater", nämlich Kostüme, Masken, Perücken, Requisiten, die angefertigt, beschafft oder ausgeliehen werden mussten. Ohne Zusatzsubvention war das nicht möglich.

Der eingereichte Antrag, "wegen des Heine-Jahres" blieb unbeantwortet, die Beamten des Kulturamts waren vielleicht noch auf Urlaub. Ich konnte und wollte aber nicht warten, bis irgendeine - womöglich abschlägige - Antwort käme. Ich hatte gelesen, wie hoch dotiert die Subventionen für die Wiener Festwochen und etliche Sommerfeste waren und fasste einen frechen Entschluss. Da es auch noch spätsommerlich warm war, setzte ich mich eines Freitag nachmittags vor das Burgtheater. Auf weißen Pappkarton hatte ich die Subventionshöhe für die Burg und die Kellertheater nebeneinander geschrieben und begann mich auszuziehen. Nach wenigen Minuten erregte ich die Aufmerksamkeit der Passanten, und etliche blieben stehen, lasen kopfschüttelnd oder lachend meine provokanten Kartons, andere eilten verärgert weiter. Dann näherte sich staunend ein Polizist, fragte, weshalb ich hier nackt säße und forderte mich auf, meinen Ausweis zu zeigen. Den hatte ich natürlich mit. Ob ich Erlaubnis hätte - unbekleidet hier zu sitzen, die bräuchte ich für Reklame? Die hatte ich allerdings nicht. Indessen hatte sich bereits eine größere Anzahl Neugieriger um uns geschart und beobachtete amüsiert, was aus der ungewohnten Konfrontation zwischen dem angezogenen Polizisten und dem unbekleideten jungen Mann auf den Stufen vor dem Burgtheater wohl werden würde. Eine Akteurin der KOMÖDIANTEN hatte vor meiner Aktion einige Journalisten verständigt, dass es vor dem Burgtheater ein Happening geben werde, und wirklich waren auch einige, sogar in Begleitung von Fotografen gekommen. Auf ihre Fragen, weshalb ich nackt hier säße, erklärte ich, den krassen Unterschied zwischen gut und gar nicht

subventionierten Theaterleuten optisch überzeugend darstellen zu wollen. Dem Polizisten wurde das Gedränge mittlerweile zu viel, und er forderte mich auf, mich sofort zu bedecken und mit ihm zu kommen. Ein grinsender Passant fragte: Mit welcher Begründung? Worauf der Polizist ein Büchlein aus der Tasche seiner Uniform zog, darin blätterte und nach einigen Sekunden antwortete: "Wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses!" Ein Journalist meinte ziemlich lautstark, dass ein nackter Theatermann weniger Ärgernis erzeuge als die durch nichts begründete, unfassbare Ungerechtigkeit bei der Vergabe von Subventionen aus öffentlichen Mitteln. Die Unruhe in der Menschenmenge nahm zu, der Polizist wurde ungeduldig und mahnte mich zur Eile. Ich dachte aber gar nicht daran, seine Aufforderung rasch zu befolgen. Zu meinem Glück sprachen jetzt immer mehr Leute auf ihn ein, dass meine Nacktheit keinesfalls ihren Ärger erzeuge, so dass er zunehmend verwirrt wurde und nur stets wiederholte, dass er mein Verhalten nicht dulden dürfe. Der ganze Auflauf hatte ungefähr eine 3/4 Stunde gedauert, als sich plötzlich ein Herr in Zivil näherte und mich namentlich mit "Herr Meyer" ansprach. Was ich denn mit diesem unwürdigen Spektakel bewirken wolle? Ein Mann wie ich, der dazu noch Träger der Kainz-Medaille sei, sollte doch Theater im Theater und nicht auf der Straße machen. Ich hätte doch nicht notwendig, mich zum Gespött des Pöbels zu machen. Das hätte er, wenn auch noch so distinguiert, nicht sagen dürfen, denn einige Nahestehende hatten das Wort Pöbel auf sich bezogen und reagierten darauf sofort wütend und erregt: "waun mir a pöbe san, wea bistn nochand du?" Der Herr stellte sich als Beamter des Wiener Kulturamts vor. Die endgültigen Zuteilungen der Subventionen seien noch nicht beschlossen, sie würden noch vor Beginn der Saison bekannt gegeben. Es gäbe keinen Anlass zu öffentlichen Protestkundgebungen dieser Art. Und sich zu mir beugend, murmelte er halblaut, ich sollte diese unsinnige, lächerliche Aktion doch beenden und morgen in sein Büro kommen, wo man über alles in Ruhe sprechen könne. Ich dankte ihm für sein Angebot und bat um einen konkreten Termin. Er sei ab 8 Uhr früh im Amt und erwarte mich, sagte er, nickte mir zu und wandte sich zum Gehen. Darauf erhob ich mich, zog mir das Hemd über und stieg in meine Unterhose. "Schade" rief eine junge Frau und "Bravo!" ein älterer Mann. Ich hob noch einmal den Karton mit den unterschiedlichen Subventionszahlen hoch und schwenkte ihn für die Leute umher, dann folgte ich dem Polizisten auf das nahegelegene Wachzimmer. Dort bat er mich, Platz zu nehmen und schrieb eine Art Protokoll, das er mich mit meiner Unterschrift zu bestätigen ersuchte. Am nächsten Tag auf dem Kulturamt sagte mir der freundliche Herr, mein Antrag auf Sondersubvention für eine Produktion anlässlich des Heinrich Heine Gedenkjahrs sei positiv erledigt worden, den KOMÖDIANTEN würden dafür ausnahmsweise und einmalig 10.000 ÖS zuerkannt.

Jetzt sah ich: Die "Matratzengruft" konnte realisiert werden. Ein junger Schauspieler sprach vor: Adi Hirschal. Noch sei er in Ausbildung, wolle aber testen, ob das Theater wirklich seine Berufung sei. Wie er aussah, hatte ich mir sonderbarer Weise immer den jungen Heine vorgestellt. Schlug ihm vor, sich eine Probe bei uns anzusehen, dann würden wir darüber sprechen und entscheiden, ob wir zusammen arbeiten könnten. Er war einverstanden. Ich war eben dabei, mit den Schauspielern Hofinger und Rastel den Streit des Mönchs mit dem Rabbiner zu stellen, da hörte ich Hirschals fröhliches Lachen. Nach der Probe äußerte er neuerlich, bei den KOMÖDIANTEN spielen zu wollen, um etwas Neues zu lernen. Ich schlug ihm vor, den sterbenden Heine zu verkörpern. Er müsse auf dem Sterbelager liegen und Heines Erinnerungen glaubhaft machen. Ich lieh ihm des Dichters Werk und empfahl ihm, sich damit vertraut zu machen. Als er die fünf dicken Bände in Händen hielt und kopfschüttelnd wog, sagte ich zu ihm, dass die Rolle zu spielen noch viel schwerer

wäre. Er wolle es aber versuchen, meinte er. Die Proben zu der von mir gereihten Auswahl waren sehr anstrengend: Immer wieder musste ich die Reihung ändern, die Texte, die eine Szene zur anderen überleiten sollten, mussten jeweils immer erst gefunden werden. Die Sprache sollte ausschließlich die des Dichters sein. Nicht alle Texte passten wirklich als Einleitung oder zum Abschluss einer Szene. Auch diese Produktion erforderte, dass alle SchauspielerInnen mehrere Figuren zu verkörpern, also dauernd Kostüme zu wechseln hatten. Permanente Umzieh-Akrobatik also und das in den engen Garderoben, in denen kaum Platz für die vielen Kostüme war. Um nach dem Umkleideprozedere rollenkonzentriert auf die Bühne zu kommen, waren starke Nerven nötig. Dann auch noch die unterschiedlichsten Figuren zu spielen brauchte es mehr als Talent. Würde nur ein Schauspieler des Teams krank, müssten Vorstellungen abgesagt werden, denn es fielen mit ihm gleich 5 andere Rollen aus, die nicht im Schnellverfahren umbesetzt werden könnten. Die vielen Örtlichkeiten, an denen Heines Erinnerungen spielen, naturalistisch zu erstellen wäre unmöglich und auch dramaturgisch falsch gewesen: Der Sterbende erinnert sich nur an Einzelheiten, an diese jedoch übergenau. So ließ ich für die Fabel unbedingt nötige Dekor-Elemente, Requisiten, Kostüme, Perücken etc. suchen, anfertigen und ganz besonders markant und überhöht behandeln und unwirklich beleuchten, so dass die Szenen wie aus einem Traum erschienen. Die Auftritte und Abgänge erfolgten durch viele kleine und große Türen, scheinbar auch durch Wände, so dass ein ständiges Kommen und Gehen wie vorbei fließende Bilder möglich wurde. Treppen, die vom Hintergrund auf die erhöhte Bühne führten, ließen Personen auftauchen und wieder absteigen, und nur Heines Lager war außer der Bühne, beinahe in den Zuschauerraum hinein platziert. Es konnte gesondert beleuchtet werden, wodurch es möglich wurde, Änderungen und kleine Umbauten auf abgedunkelter Bühne durchzuführen. Ton- und Musikeinspielungen kamen wie aus weiter Ferne, damit zum Traumhaften der Geschehnisse allenfalls nur Klangerinnerungen wahrgenommen werden konnten. Die in Heines Erinnerung Erscheinenden hatten alle eine ihnen gemäße Verfremdung anhaften, die sie unwirklich und längst vergangen erscheinen ließ. Ihre Bekleidung schien aus der Mottenkiste geholt, ihre Frisuren und Perücken verstaubt, in den Händen hielten sie uralte Dinge und Geräte - alles war eben nur noch Erinnerung. Ich ließ die erinnerten Personen leise und wie von weit her sprechen. Auch gerufene Worte wurden nie laut geschrien, ihr einstiger Klang war ja längst verhallt. Wir waren kurz davor, die Presse zur Fotoprobe zu laden, als einige Zeitungen hämische Kommentare gegen die großen Wiener Theater brachten, die im Heine-Gedenkjahr nicht einmal daran dachten, des großen Dichters wenigstens durch eine Lesung aus seinen Werken zu gedenken. Für uns war das eine willkommene, wenn auch gar nicht beabsichtigte Reklame. Und selbstverständlich ließen wir auf unsere Plakate rote Streifen kleben mit dem unübersehbaren Aufdruck: DANK AN HEINRICH HEINE. Noch vor der Generalprobe waren 17 Vorstellungen ausverkauft. Die KOMÖDIANTEN waren wieder einmal "oben auf". Freilich fehlten mir die alten Mitglieder, vor allen meine Exfrau und Mitgründerin des Ensembles, Ilse Scheer. Aber unsere politischen Ansichten waren zu divergent und unvereinbar geworden. Ich musste die KOMÖDIANTEN-Karre allein weiterziehen. Erfreulich war, dass der ORF auch die "Matratzengruft" ins Fernsehen nahm. Waren wir doch die einzigen aller Theater und Kulturinstitutionen, die an Heinrich Heine erinnert hatten und bekamen nun massenhaft Zulauf von Literaten und Autoren. Theodor Csokor, Gerhard Fritsch, H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Friedrich Polakowitsch, Andreas Okopenko, Adolf Opel, Arthur West, Elisabeth Freundlich, Hilde Spiel, Lotte Ingrisch, Friederike Mayröcker, Jutta Schutting, Ernst Jandl,

Elfriede Gerstl, Jeannie Ebner, Peter Handke, Peter Henschel, Heinz Ungar, Heimito v. Doderer, Hans Weigel und viele andere "namhafte" Schriftsteller sah ich nach und nach in unserem Theaterkeller. Sogar Direktoren der großen Theater stiegen zu uns hinunter. Gerhard Klingenberg von der Burg, Franz Stoss von der Josefstadt, der mächtige General aller Bundestheater, Robert Jungbluth, Paul Blaha vom Volkstheater und berühmte "Kollegen" wie Alexander Trojan, Fritz Muliar, Helmuth Janatsch, Otto Tausig, Ernst Waldbrunn, Lotte Ledl, Erni Mangold, Inge Konradi, Josef Meinrad, Helmut Matiasek, Susi Nicoletti, Emmi Werner, Hans Gratzner, Dieter Haspel, Michael Schottenberg und viele andere, die an kleinen und großen Bühnen agierten. Eines Tages bekam ich das Angebot zu einer Gastprofessur an der Schauspielschule Westberlin. Man sandte mir die Flugkarte und ich – neugierig, was ich dort vermitteln sollte - flog hin. Einen ganzen Tag lang gab man mir Zeit, die Studenten für meine Auffassung von Theater zu interessieren. Ich erzählte, was DIE KOMÖDIANTEN alles versucht, womit sie Erfolg, wofür sie sich engagiert hatten, was ihnen gelungen und auch misslungen war. Demonstrierte meine Arbeitsmethode, indem ich die Studenten verschiedene Situationen in mehreren Verhaltensweisen spielen ließ, Variationen eines Themas sozusagen, und versuchte sie für eine weniger emotionale, mehr erzählerische Spielweise zu animieren. Mit wenig Erfolg. Mehrheitlich waren die künftigen Schauspieler damit beschäftigt, ihre Gefühle denen der Rollen aufzudrängen, lehnten meine Zielvorstellungen also ab. Ungeachtet dessen bekam ich ein Angebot, Spielleiter am Schauspielhaus Bielefeld in Westdeutschland zu werden.

So sehr mich die Möglichkeit, meine Theatervision an einem großen Haus zu realisieren lockte, der Gedanke, das in einem mir unbekanntem Land und eigentlich fremdem Kulturkreis zu versuchen, schreckte mich ab. Doch wollte ich das Angebot nützen, hier in Wien bessere Bedingungen für uns zu erreichen. Schrieb also an das Kulturamt der Stadt Wien und an den Bund, dass ich auf Grund der permanenten Notlage unseres Kellertheaters keine Möglichkeiten mehr sehe, meine künstlerischen Aktivitäten hierorts weiter fortzusetzen und mich wohl dazu entschließen werde, ein Angebot nach Deutschland an ein großes Haus anzunehmen. Die Briefe dürften bei den angeschriebenen Stellen erstaunlicherweise tatsächlich Wirkung gemacht haben, denn ich wurde schon drei Tagen danach sowohl von der Vizebürgermeisterin und Stadträtin für Kultur, Frau Fröhlich Sandner, als auch vom Wiener Bürgermeister Leopold Gratz zu Gesprächen über meine künftigen Pläne eingeladen. Die standen schon seit langem fest: Ich wollte ein größeres, fest subventioniertes Theater für DIE KOMÖDIANTEN. Um nicht ganz armselig zu den Gesprächen zu kommen, nahm ich je 2 meiner Bücher "Mund von schlehen bitter" und "Abseits der Wunder" mit - als "Einstandsgeschenke" sozusagen. Heftete mir die sonst nie zur Schau getragene Kainz-Medaille ans Sakko und "sprach also vor". Beide Gesprächspartner waren, wie ich wohl wusste, über die Sozialdemokraten zu ihren Positionen gekommen und meine Arbeit ihnen also auch gut bekannt. Von beiden wurde ich befragt, was ich bräuchte, um weiter in Wien bleiben zu wollen. Ich äußerte klipp und klar meine Forderungen. Zur besseren Wirkung legte ich auch Programmhefte aller meiner Inszenierungen mit den KOMÖDIANTEN vor, es waren immerhin bereits 31 Produktionen. Sowohl die Anzahl als auch die Autoren der von mir erarbeiteten Stücke dürften die für Kulturbelange zuständigen Politiker sichtlich beeindruckt haben, denn sie gingen konkret auf meine Forderungen ein. Hauptproblem schien ihnen wie ja auch mir der künftige Standort des von mir gewünschten Experimenttheaters. Den seit längerem nicht mehr von Jazzorchestern bespielten, ehemaligen "Fatty George-Keller" am Petersplatz wollte ich nicht, weil es wieder ein Keller wäre. Einige leer stehende Kinos lehnte ich ab, weil sie in

Randbezirken außerhalb des Gürtels gelegen gewesen wären, wo hin "unser Publikum" wohl nur ungern kommen würde. Die ehemalige Konditorei im Stadtpark wäre einerseits zu nobel, andererseits zu klein für ein "multimediales" Theater geworden. Ich brachte schließlich den Französischen Saal des Künstlerhauses zur Sprache. Dieser stand schon seit vielen Jahren eigentlich leer. Gelegentlich wurde dort eine Bücherausstellung der DDR oder eine Porno-Messe veranstaltet. Wie ich erfahren hatte, war das Künstlerhaus bereits sehr in finanziellen Schwierigkeiten und seine Leitung nicht imstande, auch nur eine erfolgreiche Ausstellung im Jahr zu organisieren. Mein Vorschlag war, den Saal zu pachten und dort die von den KOMÖDIANTEN vorzuschlagende Raumadaption zu tätigen. Die Stadt Wien hätte damit das erste europäische "multimediale" Theater zur Verfügung, das für verschiedene Stücke jeweils eine andere Raumgestaltung erstellen könnte. Guckkasten, Laufsteg, Arena, Doppelbühne und sogar Rund-Raum-Bühne, die Schauplätze an allen vier Wänden ermöglichte, zu denen sich das Publikum auf Drehstühlen wenden könnte. Noch dazu gäbe es Möglichkeiten, zwischen den Zuschauern zu agieren, Bühnen längs- oder schmalseitig zu erstellen und noch andere, in Wien bislang noch nie gezeigte oder genützte Spielraumgestaltungen. Gerhard Jax, der geniale Bühnenbildner, hatte Skizzen entworfen für den Fall, dass das Projekt überhaupt zur Sprache kommen sollte. Mittels dieser würden sich die subventionswilligen Herrschaften vielleicht ein genaueres Bild unseres künftigen Theaters machen können. Tatsächlich wurden die Gespräche über experimentales Theater sofort lebhafter, als ich sie zur Ansicht brachte. Nach je einer Stunde intensiven Verhandeln ging ich von beiden Kulturbüros mit konkreten Absichtserklärungen der dafür Beauftragten, das Projekt zu realisieren, nach Hause. Gerhard Jax kannte zwei junge Architekten, mit denen würden wir nun konkrete Pläne und erste Kosten-Schätzungen für ein Projekt: THEATER DER KOMÖDIANTEN IM KÜNSTLERHAUS erarbeiten und den Entscheidungsgewaltigen beider Ämter vorlegen. Gedacht war an eine leicht bewegliche Metallstruktur, mittels derer die gewünschten Spiel- und Zuschauerräume nach kurzen Umbauten erstellbar wären. Bis zum zweiten Verhandlungstermin wollte ich unbedingt noch eine Produktion im Börseplatzkeller herausbringen. Dieter Hofinger schlug vor, uns am französischen Vaudeville zu versuchen, dem speziell der Pariser Komödie gewidmeten Genre, aus dem sich schon Nestroy Anregungen geholt hatte. Da an der Josefstadt und in den Kammerspielen Lustspiele dieser Art häufig gegeben wurden, hatte ich sie bislang nicht in unsere Spielpläne einbezogen, dadurch vielleicht ein wichtiges Genre außer Acht gelassen. Ich stimmte zu, Labichs "Der Prix Martin" dramaturgisch vorzubereiten. Wie so ein Vaudeville zu inszenieren wäre, davon hatte ich keine Ahnung. Indessen machte mir Festwochenintendant Ullrich Baumgartner das Angebot, bei der im Theater an der Wien zur Aufführung geplanten Operette "Die Prinzessin von Trapezunt" von Jaques Offenbach dem Regisseur Wolfgang Glück zu assistieren. Die Operette spiele im Circus-Milieu und darin wäre ich ja fachkundig. Ich sagte zu, denn neben einer jungen Actrice Dagmar Koller, dem Volkstheater-Komiker Hans Putz und der mir noch von Aufführungen der "SCALA" bekannten Schauspielerin Selly Paryla war auch ihr Mann, der von mir - trotz völlig divergenter Spielweise - hoch geschätzte Karl Paryla engagiert. Die Proben im Theater an der Wien fanden immer nur vormittags statt, also konnte ich die Arbeit am "Prix Martin" am Nachmittag ansetzen. Wie sich bald herausstellte, hatte ich als Assistent des Regisseurs Wolfgang Glück buchstäblich auch Glück, denn neben mir war ein Pantomime eingesetzt, der allen Akteuren seine Körpersprache aufzwingen wollte, was sich erfahrene Charakterspieler wie Karl Paryla und Hans Putz verständlicherweise nachdrücklichst verbeten haben wollten.



Ich war also ausschließlich fürs "Circensische" zuständig und froh, mich nicht mit den Sängern und Schauspielern wegen mangelnder Intensität oder Emotion streiten zu müssen. Schon während der ersten Proben kam es zwischen dem Regisseur Glück und dem Schauspieler Paryla zu Differenzen über die Rollengestaltung. Glück sah in dessen Rolle nur einen herrischen Zirkusdirektor, Paryla jedoch darüber hinaus den fragwürdigen Borgeois und Bürgerkönig Napoleon den III., der - um Mexico zu seinem Kolonialreich zu machen - den Habsburger Maximilian zum Marionettenkaiser entwürdigte, also eine äußerst widerliche Figur. Als solche wollte er ihn auch dominierend darstellen. Natürlich stand er dadurch allen anderen, von Glück eher als harmlose, wenig aussageträchtige Figuren gesehene Personen entgegen, fiel also aus dem von Glück allzu eng gegebenen Rahmen. Zum Eklat kam es, als der Pantomime dem um Gestaltung ringenden Paryla vorzeigen wollte, wie ein Zirkusdirektor zu gehen habe. Paryla unterbrach seine Szene, wandte sich gegen den im Zuschauerraum am Regietisch sitzenden Regisseur, nannte ihn einen ahnungslosen Skilehrer, der besser Hunde als Schauspieler dressieren sollte, und verließ die Bühne. Die Probe wurde auf eine Stunde unterbrochen, Glücks Frau, eine der Töchter Paula Wesselys, tröstete ihren völlig zagen und hilflosen Mann, sie würde über Vermittlung Selly Parylas den wütenden Schauspieler wieder zur Probe zu überreden. Die nächste Probe fand jedoch erst wieder einen Tag später statt. Glück, um weitere Proben nicht zu gefährden, hielt es für besser, Paryla nichts mehr zu sagen, sondern ihn spielen zu lassen, wie er wollte. Ich hatte hauptsächlich mit Dagmar Koller zu tun, die ich in verschiedene artistischen Tricks und Kunstfertigkeiten einwies und ihr alsbald Kugeltanzen, Rollbrettbalance, Jonglieren mit Reifen, Bällen und Keulen sowie etliche traditionelle Präsentierposen beigebracht. Sie verhielt sich durchaus lernfreudig und charmant, und mit ihr zu arbeiten war amüsant und nie anstrengend, so dass ich nachmittags, ohne müde zu sein, in unserem Kellertheater "Prix Martin" proben konnte. Schon nach 2 Wochen stellte ich fest, für diese Art Komödie keinen Zugang, keinen theatralischen Ansatz zu finden. Alles lag im Ermessen der Schauspieler. Ob sie den Figuren sympathische, charmante, grobe, groteske oder andere Eigenschaften verliehen. Notwendig schienen mir diese Zuordnungen bei keiner der Personen. Situationskomik war schon das Äußerste, was man in dieser Art Lustspiel inszenieren konnte. Ich erkannte, für dieses Genre nicht der richtige Regisseur zu sein. Sagte das auch den Schauspielern, die jedoch meinten, dass sie sich in ihren Rollen, als auch in meiner Regie durchaus wohl fühlten. Für mich eben der Beweis, dass da etwas nicht richtig lief.

Dem Stück fehlte ein richtiger Konflikt und mir die Fantasie, einen solchen einzubringen. Alles lief mir viel zu harmlos, selbstverständlich, glatt und widerspruchlos. Nach einem Monat wollte ich die Regie abgeben oder das Stück überhaupt absetzen. Nur weil die Kollegen argumentierten, dass wir dann leider keine Sommerproduktion und außerdem 4 Wochen rare Zeit verloren hätten, probte ich das Lustspiel lustlos bis zur Premiere. Erstmals machte mir die Theaterarbeit keine Freude, wollte nicht einmal zur Erstaufführung und vor den Vorhang gehen. Dass sich das Publikum dennoch zu unterhalten schien, lachte und applaudierte, wunderte mich. Die Kritiken wollte ich gar nicht erst lesen. Angeblich waren sie wohlwollend bis animiert: "Josefstadt im Keller" und "Kammerspiel bei den Komödianten" und ähnliche ätzende Kommentare. Ich war ehrlich froh, dieses Produkt einer Fehlentscheidung hinter mich gebracht zu haben. So was sollte mir in Zukunft nicht mehr passieren. Immerhin war es doch die letzte Inszenierung der KOMÖDIANTEN am Börseplatz. Die Abschiedsvorstellung nach 14 Jahren Kellertheater, von Ironikern 'Kellerassel-Kunst' geheißen, wäre an einem, den

Zielvorstellungen des Ensembles mehr entsprechenden Projekt gewiss gemäßer gewesen. Die Finanzierungsverhandlungen für das Theater im Künstlerhaus rückten immer näher, und ich bat die Architekten, mir die von ihnen bereits ausgearbeiteten Pläne zu zeigen, damit ich noch etwaige Änderungen und Wünsche einbringen könne. Bei der Begehung der Räumlichkeiten hatte sich herausgestellt, dass es möglich wäre, über dem eigentlichen Bühnen- und Zuschauerraum noch ein Geschoss einzuziehen. Dort sollten Künstlergarderoben, Betriebsbüro, Werkstätte, Requisite, Kostümschneiderei, Duschen und WCs Platz finden. Im Keller unter dem Zuschauerraum die Metallelemente, mit denen die gewünschten Bühnenstrukturen montiert werden konnten. Dem Karlsplatz zu war ein Publikums-Pausenraum mit kleiner Kantine und Balkon geplant. In einem Zwischengeschoss Arbeitsräume für Dramaturgie, Tontechnik und Beleuchtung. Daneben noch ein schmales Direktions-Kabinett mit Sicht auf den Karlsplatz. Auf den ersten Blick schien das Projekt für ein Kellertheater-Ensemble an Größenwahn zu grenzen. Hatten wir doch bisher, nach 3 Jahren ständigen "Herumzigeuerns" in Schulen, Fabriken, Jugendheimen, Ateliers, Kellern, Gasthöfen, Vereins- und Parteilokalen, auf Plätzen, Wiesen, Tanzpodien, Pawlatschen und manchmal sogar auf Kleintheaterbühnen, endlich den Börseplatzkeller zuerst für 49, später für 100 Zuschauer adaptiert und dort über 12 Jahre lang, in kaum beschreibbarer Enge, versucht experimentales, gesellschaftskritisches Theater zu machen. Rückblickend schien es denen, die das am längsten durchgehalten hatten und geblieben waren, auch kaum mehr fassbar. Die vereinbarten Gesprächstermine mit dem Kulturamt und dem Ministerium für Kunst waren immer wieder geändert und verschoben worden, die Entscheidungsbefugten oft wochenlang nicht einmal telefonisch zu erreichen, Briefe blieben unbeantwortet. Die Saison war zu Ende gegangen, ohne dass etwas Konkretes über die vorgelegten Pläne zu erfahren war. Es war, als hätte sich das Projekt THEATER DER KOMÖDIANTEN IM KÜNSTLERHAUS in Luft aufgelöst. Ich begann mich bereits darauf einzustellen, auch die nächste Spielsaison noch im Börseplatzkeller verbringen zu müssen. Die durch die Gastspiele und Fernsehsendungen verdienten und ersparten Gelder wurden täglich geringer, in wenigen Wochen würden sie aufgebraucht sein. Wie sollte es dann weiter gehen? Nach einem Gespräch mit den im Ensemble Verbliebenen, in denen Enttäuschung und Resignation vorherrschten, entschloss ich mich ohne große Vorankündigung oder Terminisierung direkt zum zuständigen Ministerium zu gehen und eine klare Auskunft zu verlangen. Ich zog meinen einzigen grauen Anzug an, band mir meine Premierenkrawatte um und ging zum Bundeskanzleramt. In der Abteilung Kultur war damals der sozialistische Politiker Leopold Gratz entscheidungsberechtigt. Beim Portier wurde ich gefragt, ob ich einen Termin bei ihm hätte. Ich sagte "Ja" und ging zwischen den beiden Polizisten durch, als wäre das für mich selbstverständlich und ein gewohnter Weg. Auf der Treppe fragte ich einen mir entgegenkommenden Beamten, wo die Tür des Herrn Ministers Gratz wäre, er wies auf eine Türe. Ich wartete eine Sekunde, klopfte an, und als ich "Ja, bitte" vernahm, trat ich ein. Gratz stand an einem Tisch über Stöße von Papier gebeugt, wandte sich um und schien zu überlegen, zu welchen seiner tausenden von Bekannten er mich zählen sollte. Ich wollte es ihm vereinfachen und sagte kurz und höflich "Conny Hannes Meyer, Theater Komödianten". Jetzt schien ihm zu dämmern, woher er mich kannte, und bot mir mit einer freundlichen Geste Platz an. "Hatten wir einen Termin?" fragte er. Ich sagte entschlossen: "Ja, schon vor 6 Wochen, doch der wurde von Ihrem Büro immer wieder verschoben, und so dachte ich, weil Sie, Herr Minister, bei unserem ersten Gespräch über die Möglichkeit eines Theaters der Komödianten im Künstlerhaus so konkret zuversichtlich waren, frage nicht erst ihre Beamten, sondern

gleich Sie persönlich, wie weit das von Ihnen und Frau Vizebürgermeisterin Fröhlich Sandner zugesagte Projekt indessen weiter entwickelt worden ist." Gratz dürfte auf eine solche konkret gestellte Frage nicht vorbereitet gewesen sein. Er lachte etwas verlegen, setzte sich dann an seinen Schreibtisch und wandte sich auf seinem Drehsessel zu mir. "Vor 6 Wochen wäre ein Termin vereinbart gewesen, sagten Sie?" "Eigentlich vor 8 Wochen, aber der wurde ebenfalls verschoben." Er schüttelte beinahe ungläubig den Kopf, griff dann zum Telefon: "Den Akt >Komödianten<, bitte." Und wieder mir zugewandt, meinte er: "2 Monate Warten ist ein bissl lang." Eine etwas strapaziert aussehende Sekretärin trat ein und legte einen roten Schanon auf den Schreibtisch." Um 15 Uhr wäre das Gespräch mit den Herren vom Denkmalamt," sagte sie beim Weggehen. Gratz nickte und schlug den Schanon auf. "Aha - das ist beim Budget hängen geblieben. Das Künstlerhaus will eine Ablöse für diesen "Französischen Saal" und über die gibt's noch immer keine Einigung" murmelte er, bei nahe bedauernd und schlug den Schanon wieder zu. "Aber vor Saisonschluss ist noch eine Verhandlung, dann werden wir mehr wissen. - Bis dahin müssen wir halt noch bissl Geduld haben." "Saisonschluss - wann ist denn das?" entfuhr es mir. "No bald. Schon in ein paar Wochen." Mein entsetztes Gesicht veranlasste ihn, mich zu trösten: "Also, jetzt habt's schon so lang durchg'halten, da wird's auf die paar Täg' auch nicht mehr ankommen. Oder ?" Er stand auf und ging zur Tür, das Zeichen, dass er meinen unangemeldeten Besuch, der eigentlich ein Überfall war, für beendet ansah: "Sie werden verständigt", sagte er und hielt mir seine Hand hin. Ich verbeugte mich kurz: "Ja, bitte. Und danke, dass Sie für meine Frage Verständnis haben." "Dafür sind wir ja da," meinte er lächelnd. Als ich die Treppen wieder hinunter ging, wusste ich immer noch nicht, ob mein Überfall etwas für uns gebracht oder eher verschlimmert hatte. - Also, weiter warten – warten – warten –! Ich bat das Ensemble zur Berichterstattung in das italienische Restaurant, das sich seit einiger Zeit im Künstlerhaus etabliert hatte. Alle waren ziemlich müde und urlaubsreif. Ich bestellte 2 Flaschen Rotwein auf meine Rechnung und teilte ihnen den derzeitigen Stand der Dinge mit. Sie nahmen ihn mehr oder weniger gelassen zur Kenntnis. Dann verabschiedeten wir uns, denn die meisten gingen nach einem Jahr Kellerei auf den ersehnten Urlaub, – fast alle nach Jugoslawien. Das konnten sie sich finanziell gerade noch leisten. Ich bat sie, mir ihre Ferienadressen zu schreiben, damit ich sie benachrichtigen könne, wenn sich was "Neues" ergeben sollte. Mit Gerhard Jax und den Architekten wollte ich währenddessen noch weiter planen, wie in uns'rem künftigen Theater noch besser zu arbeiten möglich wäre. Indessen war mir klar geworden, dass es ohne "Personal" nicht möglich sein würde, dort zu produzieren. Im Keller am Börseplatz erledigten alle nötige "Technik" die Schauspieler – nebenbei. Alle, die eben nicht auf der Bühne waren, halfen bei Umbauten, Requisiten, Beleuchtung, Tonband, Kostümwechsel, Masken, Schminken, Vorhängen etc., und derlei war auch auf das Allernötigste reduziert. Im künftigen Theater würde das nicht mehr möglich sein. Allein das Licht musste ein ausgebildeter Elektrofachmann verantworten. Für die jeweiligen Umbauten – Metallschienen! – waren mindestens 3 Männer nötig. Tonaufnahmen und Einspielungen waren ohne Tonmeister nicht möglich. Bühnenbau in dieser Größenordnung brauchte ein Team unter der Leitung unsres Genies Gerhard Jax, Dekorationen eine Werkstatt. Dafür war das Haus allerdings zu klein. 2 Räume außerhalb mussten gefunden werden. Um die gefertigten Dekos ins Theater und wieder zurück zu bringen, waren Transporte unumgänglich. Unsere Kostüme konnte nur eine hauseigene Werkstatt anfertigen und betreuen, also mindestens zwei Schneiderinnen unter einer einfallsreichen Kostümbildnerin.

Ich kannte nur zwei solcher Damen, die bereit waren, sich auf das Abenteuer, für DIE KOMÖDIANTEN Kostüme zu entwerfen und anzufertigen, einzulassen: Eva Ulmer und Gera Graf. Ihnen stand eine unbeschreiblich schwere Aufgabe bevor. In einem einzigen Raum, unter heißem Dach, sollten sie manchmal bis zu 40 Kostüme innerhalb von acht Wochen fertigen und womöglich umändern. Schon jetzt war klar, dass unbedingt eine Lüftung in diese ab Mai unerträglich heiße Zone zu montieren war, egal wie teuer das auch käme. Kassa, Garderobe, Billeteur, Buchhaltung, Sekretariat, Grafik oder Werbung, Dramaturgie – alles war noch zu überlegen. Jetzt erst ahnte ich, worauf ich mich eingelassen hatte. Ich war doch kein gelernter Theaterdirektor – wollte ja nur Theater machen! Aber noch war ja nichts endgültig entschieden. Denn wenn die Frage der Saal-Ablöse-Summe geregelt sein würde, erhöhe sich die des Saal-Umbaus und der nötigen Grundausstattung: Bestuhlung, Beleuchtung, Garderoben, Spiegel, Büro, Werkstätten, Duschen, WCs, Bühnenlicht, Scheinwerfer, Kassa etc. Und dabei war bei allen bisher geführten Gesprächen mit den Beamten des Bundes wie auch jener der Stadt Wien vom Hauptproblem des künftigen Theaterbetriebs noch gar nicht die Rede gewesen. Nämlich von einer regelmäßigen, gesicherten Spielsubvention! Von Kellerassel-Gagen würden sich in einem Theater der Mittelbühnen-Kategorie weder Schauspieler noch Techniker oder anderes nötiges Personal zu Jahresverträgen an heuern lassen. Unter 16.000 Schilling arbeiteten sie an keiner Bühne. Dies alles musste ich erst einmal in Form eines Antrages zu Papier bringen, um die Politiker darauf vorzubereiten, dass die Adaption des Saales nicht das Ende, sondern eigentlich erst der Anfang der Causa KOMÖDIANTEN für sie wäre. In einem kurzen Gespräch könnten die anfallenden Probleme nicht einmal bewusst gemacht werden. Es bedürfe ganz gewiss noch mehrerer Zusammenkünfte. Die von Gratz gemeinten "paar Wochen" waren längst um, und noch immer gab es weder Post noch Anruf bezüglich des nächsten Termins. Da begegnete ich zufällig dem ehemaligen Kulturstadtrat Dr. Viktor Matejka. Er war oft Besucher unserer Inszenierungen am Börseplatz gewesen und seit Jahren mit unseren Problemen vertraut. In der Nazizeit war er als aufrechter Österreicher und Widerstandskämpfer im KZ Dachau inhaftiert gewesen, nach 1945 Kommunist geworden und einer der wenigen, die sich um die Rückkehr der verjagten und emigrierten österreichischen Künstler bemühten. Schon vor der Eröffnung unseres Kellertheaters am Börseplatz hatte er spontan seine Geldbörse geöffnet, um uns die erste Mietenzahlung zu ermöglichen. 1000 ÖS waren damals, 1958, kein geringer Betrag. Ich klagte ihm mein Leid, dass die "Kulturbehörden" uns schon seit Monaten eine konkrete Entscheidung über das zugesicherte Theater im Künstlerhaus vorenthielten und wir nicht wissen, wie es überhaupt mit uns weiterginge. Er war sichtlich verärgert und murmelte etwas wie "unmögliches Verhalten", er werde einmal nachfragen. Einige Tage später erhielt ich eine Einladung zu einem Fest im Wiener Rathaus und beschloss sie anzunehmen. Möglicherweise könnte ich dort den einen oder anderen Kulturfunktionär begegnen und ihn an die immer noch ausstehende Entscheidung über unser Projekt erinnern. Schon beim Empfang zu diesem Fest sah ich die ganze Kulturschickeria anmarschieren und mit den sozialdemokratischen Politikern schäkern. Wie erwartet waren auch Minister Gratz und die Vicebürgermeisterin (Trudl) Fröhlich Sandner anwesend und hielten Hof. Ich überlegte eben, ob ich sie begrüßen und mich für die Einladung bedanken sollte, da stand plötzlich Viktor Matejka neben mir: "Habt's jetzt schon was Genaueres über die Künstlerhausg'schicht von denen gehört?" fragte er und sah zu den um Gratz und Sandner herumbuckelnden Künstlern und Bittstellern hinüber. Ich schüttelte verneinend den Kopf. "No, dann kommen's mit mir. Wir fragen einmal nach, das kost' ja nix." Und schon ging er stracks auf die Entscheidungsgewaltigen zu. "Na, wie weit

seid's denn jetzt schon mit dem Theater im Künstlerhaus für die Komödianten? Die warten ja schon fast ein Jahr, dass sich da endlich was rührt," ging er die beiden Entscheidungsgewaltigen an. Denen kam die Frage sichtlich sehr überraschend, hatten also keine schnelle Antwort parat, stattdessen nickten sie mir freundlich zu. "Gut Ding braucht halt Weile" scherzte Frau Sandner etwas verlegen. Und: "So lange wie es schon gedauert hat wird es nicht mehr dauern," versuchte mich der Minister zu trösten.

Aber Matejka ging auf den scherzhaften Ton nicht ein. "Herrschaften, das könnt's aber so nicht machen. Damit macht's Euch unpopulär" sagte er leise, aber eindringlich. "Woran happert's denn?" "Künstlerhaus," raunte Gratz, "unter einer Million wollen die gar nicht verhandeln." "Bietet's ihnen halt Ausstellungen an" schlug Matejka vor, "die könnten's ohne dies dringend brauchen." "Haben wir doch auch schon überlegt," ließ die Kulturstadträtin wegwerfend fallen, "aber die wollen Geld, weil sie Schulden haben." "Herr Meyer, Sie hören demnächst von uns" sagte Gratz und reichte mir seine Hand hin. Damit wollte er das ihm unangenehme Gespräch wohl beenden. Ich sagte wieder einmal "Danke", verbeugte mich vor ihm und der Vizebürgermeisterin und hatte dabei das mulmige Gefühl, eine völlig überflüssige Szene gespielt zu haben. Ohne festliche Stimmung verließ ich dieses 'Fest'. Einige Tage später erhielt ich ein Telegramm, mit dem ich zu einem Gespräch ins Künstlerhaus geladen wurde. Sollte etwa nun doch Bewegung in tranige Friedhofsstille unseres Projekts kommen? Als ich ins Foyer des Künstlerhauses eintrat, war da bereits eine Gruppe mir unbekannter Herren in eine lebhafte Debatte vertieft. Ein kleiner freundlicher Mann trat unvermittelt auf mich zu: "Herr Meyer?" Da mich niemand der Anwesenden zu kennen schien, hielt ich es für angebracht, mich vorzustellen. "Conny Hannes Meyer, anstelle des Ensembles DIE KOMÖDIANTEN." Der kleine freundliche Herr machte sich mir als Doktor Foltinek vom Kulturamt bekannt. Ein anderer, etwas erregt wirkender Herr nannte sich Herr Mayer vom Künstlerhaus und bat die gesamte Gruppe, ihm in den Französischen Saal zu folgen. Er sprach fast ausschließlich mit Herrn Foltinek, und es ging eigentlich nur immer um die Höhe der Ablöse und um den Vorbehalt bezüglich der Adaption: der Saal sollte möglichst sein bisheriges Aussehen behalten. Foltinek und einige andere Herren, wahrscheinlich vom "Bund", versuchten zu verdeutlichen, dass der Saal in seinem jetzigen Zustand für einen Theaterbetrieb nicht geeignet wäre und entsprechend adaptiert, beziehungsweise umgebaut werden müsste. Nur wenn dies vom Künstlerhaus akzeptiert würde, könne über eine Ablöse und alles Weitere verhandelt werden. Nach einer Stunde immer wieder geäußelter Bedenken gab Mayer schließlich erstmals Zeichen von Verhandlungsbereitschaft.

Konkret würde das Projekt noch in dieser Woche mit ihm besprochen werden. Dann ging die Gruppe auseinander. Erstmals hatte ich den Eindruck, dass es mit dem Theater ernst werden könnte. In den folgenden Wochen gab es neuerlich Gespräche zwischen den Architekten, dem Kulturamt und dem Bund. Die Vertreter des letzteren wollten sich an der Adaption des Saales nicht beteiligen, ein darin etabliertes Theater jedoch "zu geteilten Händen" - also zur Hälfte mitsubventionieren. Nach endlos scheinenden, weiteren Verhandlungen begannen dann mitten im Sommer die Bauarbeiten. Während der ganzen ersten Phase ging ich beinahe täglich auf die Baustelle, um zu sehen, wie ein Traum Wirklichkeit wurde. Es ging mir alles viel zu langsam, aber nach und nach konnte ich doch schon die Umriss unseres künftigen Domizils erkennen. Ich hatte mir den Umbau doch viel einfacher vorgestellt. Allein der Ausbau des Obergeschosses dauerte Wochen. Indessen sollte schon längst wieder für die kommende Spielsaison geprobt werden, das Ensemble musste doch weiter präsent sein und spielen. Ich hatte zwar gehofft, meine nächste Inszenierung

bereits im neuen Haus vis a vis der Karlskirche erarbeiten zu können, musste aber einsehen, dass ich puncto Bauen ein ahnungsloser Träumer gewesen war. Als ich wieder einmal zur Baustelle pilgerte, stellte ich fest, dass kein einziger Arbeiter zu sehen war. Die ebenerdigen Türen zum Französischen Saal waren mit Brettern verschlagen, Zement und anderes Baumaterial lag vor dem gedachten Haupteingang, aber sonst herrschte Totenstille im ganzen Bereich. Es war doch kein Feiertag - weshalb wurde nicht gearbeitet? Ich rief Jax an - auch der konnte sich das nicht erklären. Er erkundigte sich bei den Architekten und erhielt Auskunft, die Baufirma hätte die dritte Geldrate noch nicht erhalten, könne also die notwendigen Materialien nicht liefern lassen und deshalb auch nicht weiter arbeiten. Es handle sich um "lächerliche" 500.000 ÖS. Daraufhin fasste ich wieder einmal einen meiner spontanen Entschlüsse, warf mich "in Schale", wie es in Wien heißt, und fuhr schnurstracks noch einmal ins Kulturministerium im Bundeskanzleramt. Dort amtierte inzwischen nicht mehr Gratz, sondern Sinowatz als Kulturverantwortlicher, dem ich erst einmal persönlich begegnet war.

Wieder behauptete ich an der Pforte, einen Termin beim Minister zu haben, wurde eingelassen, stieg resolut die Stiege zu seinem Büro hoch, klopfte an die mir schon bekannte Tür und vernahm das erwartete "Ja, Bitte ?" Als ich eintrat, stand der Minister vor seinem Schreibtisch, schien etwas er staunt, denn er hatte wahrscheinlich jemanden anderen erwartet. Ich entschuldigte meinen unangemeldeten Überfall und versuchte so knapp als mir möglich den Grund meines Überfalls zu erklären: Dass unser Projekt kurz vor dem Abschluss stünde und nun wegen Nichtüberweisung einer letzten, bereits genehmigten Baurate in Gefahr wäre, um ein Vielfaches teurer zu werden, weil durch Verzögerung eine Kostensteigerung von 30% zu befürchten sei, neuerlich verhandelt werden müsste, was abermals Zeitverlust nach sich zöge, wieder zusätzliche, nicht eingeplante Kosten verursachen würde und das Budget für das Projekt - wie ja bekannt - für dieses Jahr bereits erschöpft sei. Wenn hingegen die letzte noch fehlende Rate überwiesen würde, bliebe alles im Rahmen und das Künstlerhaustheater könnte noch vor Herbst eröffnet werden. Sinowatz hörte sich meine, in größter Eile vorgetragenen Ausführungen ohne zu unterbrechen an, bot mir dann Platz an und griff zum Telefon. Er musste mit dem Projekt "Künstlerhaus" bereits vertraut sein, denn er verlangte ohne Zögern den Akt "KOMÖDIANTEN".

Als eine Sekretärin mit der umfangreichen Mappe erschien, schlug er diese auf, blätterte ein paar Seiten um, schüttelte den Kopf und sagte dann zu mir: "Das erledigen wir - wie nennt man das bei Euch am Theater - "Im Stehgreif", griff dann nach einer Füllfeder, schrieb etwas auf einen Zettel und reichte ihn mir ohne weiteres über den Schreibtisch. Es war, wie ich erst jetzt völlig verblüfft feststellte, ein Scheck! lautend auf 100.000 ÖS. Ich saß, total überwältigt, mit dem schicksalsträchtigen Papier da, wusste einige Sekunden nicht, ob ich mir das alles nur einbilde, stand dann fast gelähmt auf und suchte irgendwelche Worte. Sinowatz kam mir zuvor, befreite mich aus meiner hilflosen Betäubung, indem er auf seine Armbanduhr sah und sagte: "Wenn Sie sich beeilen, können's noch heut' abheben." Und zu der lachenden Sekretärin: "Stellen's dem Herrn Meyer eine Abhebe-Vollmacht aus." Ich wollte irgendwas von Dank für die Hilfe in letzter Sekunde murmeln, wurde aber freundlich verabschiedet: "Viel Glück- und lassen's mich wissen, wie's gelaufen ist." Im Sekretariat wurde mir die Vollmacht ausgehändigt. "Ausweis müssen's schon auch noch dabei haben," lachte die Dame. Dann stand ich auf der Straße vor dem Bundeskanzleramt und hatte einen Scheck über 100.000 ÖS in der Tasche. Noch nie in meinem ganzen Leben hatte ich so viel Geld in der Hand gehabt. In meinem Kopf drehte sich alles durcheinander. Mit der Straßenbahn zu der Bank zu fahren

war mir zu gefährlich, ich ging zu Fuß hin. Als ich dem Mann am Geldschalter den Scheck und die Vollmacht, sah er mich misstrauisch ungläubig und durchdringend an, sagte "Moment bitte" und verschwand damit hinter einer Wand, Sekunden später tauchte er mit einem älteren Herrn wieder auf: "Wer hat Ihnen den Scheck ausgestellt?" Der Herr Minister Sinowatz, persönlich." Aha und wann, bitte?" "Vor einer Viertelstunde, im Kanzleramt." "Sie gehen dort ja also scheinbar aus und ein, oder nicht?" "Nein. Aber wir brauchen das Geld dringend, sonst wird unser Theater nicht rechtzeitig fertig." Pause. Dann: "Welches Theater?" "Na, unser Theater im Künstlerhaus." Wieder Pause. Dann unsicher: "Und Sie sind vom Künstlerhaus?" Nein, von den Komödianten. Aber im Künstlerhaus wird unser Theater gebaut." Endlich schien der Herr die Zusammenhänge zu begreifen: "Sie müssen schon entschuldigen, aber bei dieser Summe muss ich einfach sehr vorsichtig sein und nachfragen." Damit griff er zum Telefon. Die erhaltene Auskunft dürfte ihn beruhigt haben, denn er kam verlegen lächelnd an den Schalter und bat mich, zur Türe am Ende des Ganges zu gehen, er werde mich abholen. Wirklich öffnete er sie mir dort und bat mich einzutreten. "Wir geben Ihnen das Geld lieber hier. Am Schalter ist es zu riskant, verstehen Sie? - Haben Sie eine Tasche mit?" Ich hatte keine. Der Herr kramte in einem Kasten und brachte schließlich eine kleine Kunststoffmappe zum Vorschein. "Die schenke ich Ihnen. Passen Sie ja gut auf, mit dem Geld auf der Straße. Tragen Sie sie so unauffällig wie nur möglich, als wäre gar nichts drin." Dann schichtete er die Geldbündel in die Mappe, stopfte noch einige Blatt Zeitungspapier dazu, zog den Reißverschluss penibel genau zu und übergab sie mir: "Also dann, alles Gute und viel Glück!" Mit einem sonderbaren, unbekanntem Gefühl von Freude und Ängstlichkeit ging, nein, schritt ich zum Künstlerhaus, wo die Architekten auf mich warteten. Zwängte mich durch eine der immer noch holzverschalteten Türen und ließ mich achselzuckend auf einen Ziegelhaufen nieder. "No? Also? Nix?" Jax sah mich traurig an. Ich wartete noch einige Sekunden, dann öffnete ich die Mappe, nahm einige Bündel Banknoten heraus und warf sie hoch. Ein Regen von Tausenderscheinen flatterte auf uns nieder....Freudentänze....

Die Endphase des Baues würde mindestens noch einen Monat dauern, ich musste mir also etwas einfallen lassen, bis Proben im Künstlerhaus möglich sein würden. Wieder hatte ich Glück. Der Sohn eines vermögenden Zuckerfabrikanten suchte ein leerstehendes Kleintheater zu mieten. Er wolle mit seinen Kollegen von der Schauspielschule dort "Das Dreirad" von Arrabal aufführen, eine Art privater Liebhaberei und dazu seine Bekannten einladen. Ich sagte auf der Stelle zu, gewann dadurch doch einige Wochen Zeit, um weiter planen zu können und ersparte mir die Miete. Der junge Unternehmersohn stellte sich als André Heller vor, zahlte die Miete direkt aus seiner Brieftasche, und schon einige Stunden später luden seine Freunde Dekor, Requisiten, Kostüme und Zusatzscheinwerfer von einigen Autos ab. Die Gastspieltruppe war sichtlich sehr gut vorbereitet. Da das Gastspiel nur für zwei Wochen geplant war, käme ein weiteres sehr gelegen, denn bis zur Übergabe des Theaters im Künstlerhaus würde es sicher noch länger dauern. Dieter Hofinger schlug vor, mit einem ihm bekannten Schweizer Regisseur Heiner Müllers Schauspiel "Philoktet" zu erarbeiten. Jax hätte schon Ideen für eine an Kellertheatern noch nie gesehene Bühnenlösung und Georg Nennung, der schon in einigen anderen Stücken bei uns gespielt hatte, würde gerne die zweite Rolle übernehmen. Nachdem ich das Stück gelesen hatte, stimmte ich dem Projekt zu. Wenn es gelänge, könnten wir es ja später auch ins Künstlerhaus übernehmen. Pfaff war ein sehr bestimmender Regisseur und hatte für Heiner Müllers schwieriges Stück eine genaue Konzeption. Nachdem "Das Dreirad" wieder abgefahren war, begann Jax mit dem Bau der Philoktetbühne. Den Skizzen nach, die er mir gezeigt hatte, glaubte ich, dass sie in

unserem Keller nicht realisiert werden könnten, doch hatte ich mich getäuscht. Dem einfallsreichen Raumgestalter war es tatsächlich gelungen, eine an Kleinbühnen bislang noch nie gesehene Bühne zu bauen. Die Fabel konnte auf drei Ebenen gespielt werden, und auch die sehr beschränkten Möglichkeiten unserer mehr als dürftigen Beleuchtungsanlage waren maximal und phantasievoll genutzt. Die Presse war wohlwollend bis euphorisch, und die 100 Plätze des Börseplatzkellers waren wochenlang ausverkauft. Ich überlegte indessen, mit welchem Stück ich den Spielbetrieb im Künstlerhaus starten sollte, und kam auf Konrad Wünsches Schauspiel "Jerusalem Jerusalem". Um diesem, schon von der Zahl der zu besetzenden Rollen her sehr aufwendigen Drama entsprechen zu können, mussten zum unserem immer noch sehr kleinen Ensemble der KOMÖDIANTEN neue Akteure dazu engagiert und ausgebildet werden. Denn die von mir in vielen Jahren entwickelte Arbeits- und Spieltechniken dachte ich auf keinen Fall aufzugeben, umso mehr, als nun ja auch vielfältigere Möglichkeiten für meine gesellschaftlichen und künstlerischen Zielsetzungen zur Verfügung stehen würden. Bei der Suche nach Mitarbeitern, die den von mir seit nun schon bald 20 Jahren konsequent beschrittenen Weg mitgehen würden, musste ich feststellen, dass ich über der andauernden Arbeit an eigenen theatralischen Projekten die Sicht auf andere Theater, Schauspieler und Inszenierungen beinahe verloren hatte. Durch den ständigen Umgang und die Beschäftigung mit immer gleichen Personen war mir der Kontakt zu vielen ehemals gut bekannten Theaterleuten verloren gegangen. Da musste ich unbedingt korrigieren. Mich kannten ja inzwischen alle, die an Theater interessiert waren - ich kannte kaum jemanden. Und ein noch viel größeres Vakuum wurde mir plötzlich bewusst: Von den persönlichen Lebensverhältnissen meiner Mitarbeiter hatte ich ebenfalls keine Ahnung. Immer hatte mich an ihnen nur die Gestaltung ihrer Rollen interessiert. Auch die weiblichen Ensemblemitglieder kannte ich "privat" nicht. Nach der Trennung von Ilse Scheer, mit der ich fünf Jahre verheiratet gewesen war, lebte ich zwar mit der Schauspielerin Helga Illich, aber außer Theater, Theater, Theater verband uns eigentlich wenig. Selbst während der wenigen gemeinsamen Urlaube waren hauptsächlich DIE KOMÖDIANTEN und das Theater Hauptthema unserer Gespräche. Um wenigstens auf den letzten Stand zu kommen, nützte ich nun jede sich bietende Gelegenheit, Vorstellungen der Wiener Bühnen zu sehen, auch jene der Kellertheater. Tatsächlich war eine neue Generation von Theaterleuten auszumachen. Darunter viele wirkliche Begabungen, weniger routiniert wie die vorige, die nach dem Zusammenbruch des 3. Reichs so weiter gespielt hatten, als wäre von 1938 bis 1945 nichts geschehen. Allerdings schien auch diese neue, junge Generation nicht über den Emotionsbereich ihrer jeweiligen Rollen hinauszusehen. "Persönlichkeit" schien das alles lösende Zauberwort und Ideal ihres Engagements zu sein. Alle vermittelten den Eindruck, möglichst "interessant" sein zu wollen. Viele ahmten amerikanische Filmstars nach - russische hätten sie kaum kopieren können. Einige wenige, zumeist solche ohne Engagement, fragten auch bei mir im Keller an, denn es hatte sich herumgesprochen, dass wir in Kürze ein "größeres Haus" bekommen sollten, eine Tafel vor der Baustelle Künstlerhaus wies darauf hin. Nur wenige schienen ins Ensemble zu passen. Endlich kam der für mich denkwürdige Tag, an dem ich ins "Kulturamt" geladen ward - zur "Budget-Debatte", wie es hieß. Debatte fand allerdings gar keine statt - alles war von den Kulturbeamten der Stadt und des Bundes längst beschlossen. Zu meinem nicht geringen Erstaunen wurde mir mitgeteilt, dass der Eigentümer des Theaters im Künstlerhaus ein mir bislang unbekannt gewesener "Wiener Kunstverein" sei, der auch als Bauherr fungiert habe. Sein Leiter wäre Herr Direktor Kurt Biak, vom Verlag "Jugend und Volk". Dieser vertrete die Interessen der Stadt



und der Subventionsgeber gegenüber dem Künstlerhaus und den KOMÖDIANTEN, die eine Ges.m.b.H. zu gründen hätten, damit ihnen künftig öffentliche Gelder zuerkannt werden könnten. Für den Umbau des französischen Saales im Künstlerhaus hätten der Bund und die Stadt Wien 6 Millionen zu geteilten Händen bezahlt, die Subvention zur Sicherung des Spielbetriebs würde erst beschlossen werden, wenn der Bund seine Zahlungsbereitschaft bestätigt hätte. Einzelheiten des Vertrages zwischen der "Komödianten-Ges.m.b.H." müssten noch konkreter formuliert werden. Etwa dass das Theater für Aufführungen der "Wiener Festwochen" immer ab Ende Mai zur Verfügung stehen müsse. Oder dass vom "Kunstverein" gewünschte und subventionierte Produktionen auswärtiger Truppen und Ensembles im Spielplan berücksichtigt werden müssten. Besonders letztere Forderung schien mir in Anbetracht der Zielsetzung der KOMÖDIANTEN nicht ohne vorherige genauere Informationen über die "geförderten" Ensembles und ihre Programme möglich. Mit dem Leiter des "Ensembletheaters" Dieter Haspel und der Truppe Hans Gratzers hatte ich mich längst darüber abgesprochen und geeinigt, dass sie nicht "auch" im Künstlerhaus gastieren, sondern um Spielstätten kämpfen sollten. Ich würde ihnen dabei helfen, so gut ich es könnte. So fiel der ehemalige Jazzkeller am Petersplatz durch meinen Verzicht dem Ensembletheater zu, und die Räume eines ehemaligen Kinos in der Porzellanngasse wurden durch meine ausdrückliche Befürwortung Hans Gratzers "Schauspielhaus". Auch Wolfgang Lesowsky, der in der Frühzeit der KOMÖDIANTEN in mehreren Stücken engagiert war und dem ich den Kontakt zu Gerhard Bronner verdanke, war schon an mich herangetreten und hatte Anspruch auf das Künstlerhaus für seine Inszenierungen erhoben. Als ich ihm sagte, dass das nur im Rahmen unseres Ensembles möglich werden könne, sagte er, er würde "kämpfen". Wie das gemeint war, erfuhr ich bei einem Gespräch von Kulturfunktionären der SPÖ anlässlich der Festsetzung künftiger Subventionen im Rathaus. Dort nahm mich Herr Heinz Fischer vertraulich beiseite und ließ mich wissen, dass der Fernsehregisseur Lesowsky überall behauptete, dass DIE KOMÖDIANTEN überhaupt gar kein modernes Theater spielten. Ich sagte darauf, dass es vielleicht "unmodern" sei, täglich bis zu acht Stunden zu proben, Premierentermine einzuhalten und gesellschaftskritische Stücke zu spielen, dass wir das jedoch seit 15 Jahren täten.

Darauf lachte er und meinte, er wolle mich nur darauf aufmerksam machen, was unter anderem über mich in Umlauf gesetzt sei. Auch die Kulturstadträtin Fröhlich Sandner sagte mir bei ähnlichem Anlass: "Bis jetzt hatten Sie sehr viele Freunde. Mit dem neuen Theater bekommen Sie auch Feinde! Stellen Sie sich darauf ein! "Andere als politisch motivierte Gegnerschaft konnte ich mir zwar nur schwer vorstellen, ahnte aber, dass vielleicht auch ganz vulgärer Neid auf die Erfolge der KOMÖDIANTEN Motivation künftiger "Feinde" sein würden. In unserem Fall vielleicht sogar der "Neid der Besitzlosen", denn sie hatten ja - trotz harter Arbeit und oft ehrlichem Bemühen - kein neues, subventioniertes Haus erkämpfen können. Nun hatten wir in diesem neuen Haus - das wir noch lange nicht das "unsere" zu nennen wagten - keine eigentliche Bühne, aber Möglichkeiten, unterschiedlichste Formen des Theaters zu testen. Vordem hatten wir - wie auch andere Theatermacher - kaum Erfahrung mit einer Raumbühne, jetzt konnten wir das Publikum praktisch überall hinsetzen, konnten auch überall spielen: links, rechts, beidseits, vorne und hinten, oben, unten, in der Mitte, um das Publikum herum, konnten das jeweilige Spielgeschehen auf mehrere Bühnen, auf einem Laufsteg, in einen Boxring oder zwischen den Zuschauern ansiedeln. Dieses konnte auf Drehsesseln der Spielhandlung folgen oder sich zurücklehnen und den Szenen auf den Bühnen im zweiten Rang oben Augenmerk schenken. Die unterschiedlichen "Spielräume" hatten natürlich Folgen für

die jeweilige Spiel- und Sprechtechnik. Da mussten wir nun viel neu dazu lernen. Waren die etwa 50 Inszenierungen am Börseplatz oft spontan und unseren dortigen finanziellen und personalen Möglichkeiten gemäß, ohne vorgegebenen Zeitplan entstanden, mussten wir nun alles genau vorterminisieren und uns dran halten. Proben wir im Keller so lange, bis uns das Resultat aufführungsreif erschien, musste eine Produktion ab jetzt in der vorgegebenen Zeit von maximal 8 Wochen Premiere haben. Wenig Zeit also zu Experimenten. Ich selbst musste zur Erstellung des Jahres-Spielplans, die Stückwahl, die jeweilige Besetzung, Bühnenbilder, Kostüme, Requisiten, Beleuchtungsfragen, Musik- und Toneinspielungen, Plakate, Programmhefte, Werbung, Kalkulation, Briefverkehr, Pressekontakte, Rechts- und Tantiemenfragen, Aussendungen, Konferenzen, Dramaturgie und tägliche Probearbeit, Rechnungsprüfung, Telefonate noch mögliche Zweitbesetzungen und notwendige Beschaffungs- und Transportprobleme im Blick haben. Unmöglich das alles ganz alleine zu bewältigen. Ich musste unbedingt geeignete Mitarbeiter finden und verschiedene Bereiche delegieren. In kurzer Zeit die Richtigen zu finden, wird nicht leicht sein. Unter den derzeitigen Ensemblemitgliedern war niemand, dem neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Schauspieler/In noch andere Verpflichtungen zugemutet werden konnten. In den Gründungsjahren hatten Ilse Scheer, später Helga Illich die damals leicht überschaubaren Büro- und Finanzfragen mit mir erledigt. Mit meinen Bestrebungen, endlich aus dem Keller zu kommen, vervielfachten sich diese und waren "nebenbei" nicht mehr zu bewältigen. Sicher würden sie an der künftigen Wirkungsstätte nur von wirklichen Fachkräften zu leisten sein. Der Schauspieler Bernd Burchard hatte mich einmal gefragt, ob ich für seine tschechische Frau vielleicht eine Beschäftigung wüsste, sie hätte in Prag, wo er sie bei Berichterstattung über den Einmarsch der Warschauer Pakttruppen für den ORF kennen gelernt hatte, in einem Büro gearbeitet und spräche fließend deutsch. Damals hatte ich ihr nichts anbieten können, jetzt könnte ich es probeweise mit ihr als Sekretärin versuchen, wenn sie sich dafür als geeignet erwiese. Nach einem grundsätzlichen Gespräch mit ihr kamen wir überein, dass sie versuchsweise die Telefonate, die Schreibearbeit sowie den mit mir abgesprochenen Briefverkehr übernimmt. Ich zahlte ihr vorläufig eine Pauschale "privat". Wenn das Künstlerhaus eröffnet würde und sie entspräche, könne sie offiziell als Sekretärin angestellt werden.

Um neue Schauspieler kennen zu lernen, veröffentlichte ich Einladungen zum so genannten "Vorsprechen". Anders als sonst an Theatern üblich, ließ ich die Bewerber jedoch nicht Monologe oder Szenen spielen, sondern händigte ihnen erst einmal einen Fragebogen aus und führte nach einiger Zeit Einzelgespräche mit ihnen, in denen ich um ihre Antworten bat. Vielleicht ist es später einmal von Interesse, welche Fragen ich beantwortet haben wollte.

## FRAGEBOGEN

- 1.) Definition des Begriffes Theater überhaupt.  
Was ist für Sie "Theater"?
- 2.) Definition des Begriffes "Schauspieler".  
Warum sind Sie Schauspieler?
- 3.) Definition des Begriffes "Kunst".  
Ist Theater für Sie Kunst?
- 4.) Definition des Begriffes "Stil".  
Unterscheiden Sie einige Stile.
- 5.) Definition des Begriffes "Aristotelisches Prinzip".

- 6.) Definition des Begriffes "Episches Theater".
- 7.) Definition des Begriffes "V-Effekt".  
(Verfremdungseffekt).
- 8.) Was ist für Sie "Politisches Theater"?
- 9.) Wie schätzen Sie das Publikum ein?  
Als Ganzes? Schichten? Einzelne?
- 10.) Ist das Theater für Sie eine "Moralische Anstalt"?  
Welcher Moral ?
- 11.) Definition des Begriffes "Schauspiel" in Gattungen.  
Komödie, Lustspiel, Posse, Farce, Schwank, Volksstück, Drama, Schauspiel, Tragödie, Experiment.
- 12.) Was ist für Sie ein "Experiment" auf dem Theater?
- 13.) Wie stehen Sie zur Literatur?  
Literatur auf dem Theater: Ja? - Nein? - Warum?
- 14.) Definieren Sie die Gattung "Volksstück".  
Positive und negative Beispiele. Warum ?
- 15.) Ihr Weg zur Rolle :  
Über die Ratio? Oder über die Emotion?
- 16.) Was ist für Sie eine "Konzeption"?
- 17.) Wie stehen Sie zum "Regietheater"?
- 18.) Definieren Sie den Begriff "Untertext".
- 19.) Haben Sie Erfahrungen auf/mit dem Theater?  
Wann waren Sie dabei glücklich? Wann unglücklich?
- 20.) Lieben Sie Lyrik? Welche besonders? Welche nicht?
- 21.) Lieben Sie Musik? Spielen Sie ein Instrument?
- 22.) Lieben Sie Tanz? Tanzen Sie? Auch Volkstänze?
- 23.) Was lesen Sie außer Zeitungen und Stücke? Zurzeit?
- 24.) Sehen Sie gerne Filme? Öfter als Theaterstücke?  
Welche speziell? Lieblings-Schauspieler?
- 25.) Welche Aufführungen an Wiener Bühnen haben Ihnen gefallen? Welche nicht? Begründen Sie weshalb.  
Oder an anderen Bühnen?
- 26.) Betreiben Sie Sport? Welchen regelmäßig?
- 27.) Welche Arbeit außer der Theaterarbeit kennen Sie besonders gut? Aus eigener Erfahrung?

Durch die Befragung schien es mir leichter, die Interessen und das gedankliche Umfeld der Bewerber einzuschätzen. Wirklich kennen lernen konnte ich die Schauspieler jedoch erst bei der Probearbeit und dabei auch nur ihre mehr oder weniger entwickelten Begabungen und Talente zum Agieren. Ihr wahres Wesen blieb mir zumeist unbekannt, ja fremd.

In all den vielen Jahren waren mir nur ganz wenige menschlich wirklich nahe gekommen. Das lag wahrscheinlich auch an mir. Ich fürchtete wohl, das Wissen um ihre seelische Befindlichkeit erschwere mir die Arbeit mit ihnen an den Rollen, zu viel Privates verhindere die Sicht auf die zu spielende Figur. Besonders bei der Arbeit mit Darstellerinnen, mit denen ich sexuelle Beziehungen gehabt hatte, tat ich mir schwer, ihnen bei der Rollengestaltung zu helfen, ich selbst war mir dabei im Weg. Nahm mir also vor, private Beziehungen zu Schauspielerinnen des Ensembles künftig gänzlich zu unterlassen, allzu persönliche Kontakte zu MitarbeiterInnen zu vermeiden. Da der "Kunstverein" als Voraussetzung künftiger Subventionen eine "ordentliche Geschäftsgebarung" gefordert hatte, bat ich meinen langjährigen Berater in

Geldangelegenheiten, Alexander Bettelheim, um Aufklärung, da ich davon keine Ahnung hatte. Er versprach, sich die Subventionszusagen und überhaupt den bisherigen Schriftverkehr anzusehen, dann erst könne er mir dazu Genaues sagen. Nach Einblick in die wenigen Papiere, die meine Ansuchen, die Post vom Kulturamt und vom Bund, den Umbau und die künftige Finanzierung des Theaters im Künstlerhaus bestätigten, erfuhr ich endlich, dass der Umbau 9 Millionen gekostet und die künftige Subventionierung mit rund 10 Millionen ÖS jährlich vorgesehen sei. Bettelheim riet mir, unbedingt eine gelernte Buchführerin zu engagieren. Gelder in solcher Höhe müssten von einer fachlich versierten Person verwaltet werden. Ich könne neben der künstlerischen Gesamtleitung, der Dramaturgie, der notwendigen Führung des Betriebs, den jeweiligen Regiearbeiten, dem Stückeschreiben und der Öffentlichkeitsarbeit nicht auch noch die Finanzen alleine verwalten. Er empfahl mir eine ihm bekannte Buchhalterin, eine Schwedin, die verlässlich und derzeit ohne Anstellung sei, mit dieser sollte ich es versuchen. Er selbst könnte den Job nicht übernehmen, sein Betrieb, die Wirtschaftstreuhand Ges.m.b.H.PECUNIA lasse das zeitlich und arbeitsmäßig nicht zu. Also Begegnung mit der empfohlenen Dame, die sich als Osa vorstellte und mit allen die Finanzen betreffenden Unterlagen zu "Alex" ging, sich von ihm unterweisen zu lassen. Danach rief sie mich an, sie wäre bereit, die Buchhaltung der KOMÖDIANTEN zu übernehmen. Ich versprach, ihre wie auch alle andren Gehaltsfragen erst beantworten zu können, wenn ich konkrete Zusagen über das Gesamtbudget hätte. Diese erhielt ich in einer neuerlichen, extra deswegen einberufenen Sitzung im Kulturamt. Dort wurde mir mündlich und schriftlich bekanntgegeben, dass DIE KOMÖDIANTEN 9 Millionen ÖS Jahressubvention erhalten würden. 1 weitere Million würde bei Bedarf und Prüfung durch das Kontrollamt eventuell als Nachtrag überwiesen werden können. Der Finanzbedarf müsse vierteljährlich in 2-facher Ausführung schriftlich eingereicht werden, dann würde er im Wiener Gemeinderat verhandelt und beschlossen. Bei Zusage der Stadt werde der Bund die Subvention in gleicher Höhe durchführen. Der gesamte Geschäftsverkehr ginge über die Bank Austria. Beide Subventionsstellen behielten sich allfällige Änderungen der Zusagen vor. Meine Erregtheit vor dieser Sitzung war derart groß, dass ich verabsäumt hatte zu frühstücken. Und auch die Sitzung selbst war für mich derart aufregend, dass sich alles vor den Augen zu drehen begann und ich vom Sessel fiel. Als ich wieder zu mir kam, fand ich mich am Boden liegend, und eine Dame, wahrscheinlich Sekretärin einer der Herren, wischte mit einem nassen Tuch über mein Gesicht. Man gab mir Wasser zu trinken, half mir auf und zeigte sich sehr verständnisvoll. Senatsrat Foltinek äußerte, dass auch er gelegentlich Schwächeanfälle habe. Nachdem ich mich etwas erholt hatte, wurde ich höflich und zu meiner Verwunderung als "Herr Direktor Meyer" verabschiedet. In Kürze würde mir "das Haus schlüsselfertig übergeben werden." Doch alles war mir nur mündlich zugesagt worden, noch immer hatte ich nichts Schriftliches in Händen. Einige Tage danach wurde ich in das Büro des Verlages "Jugend und Volk" zu Herrn Direktor Biak bestellt, er vertrat den "Kunstverein".

In dieser Funktion besprach er mit mir die "Hausübergabe". Eine Broschüre sollte die bisherige Theaterarbeit der Komödianten und ihre künftigen Vorhaben zusammenfassen. Ich konnte dazu etliches Fotomaterial zur Verfügung stellen. Es sei eine Art offizielle Hausbegehung mit Schlüsselübergabe an mich durch Herrn Minister Sionowatz und Frau Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner mit Presse geplant, der ORF werde eine Montage aus Filmen unserer Produktionen zur Verfügung stellen, ich sollte womöglich einige theatralische Akzente setzen. Der Kunstverein würde für die Einladungen und ein Buffet aufkommen. Ich schlug vor, dass im zur Zeit noch kahlen Stiegenaufgang zur Galerie Plakate unserer

Produktionen affiziert werden könnten, oder die von der Malerin Lotte Profos geschaffene große Graphik "DIE KOMÖDIANTEN". Herr Biak war einverstanden und nannte mir den Termin. Es schien also ernst zu werden mit dem neuen Theater. Ich stellte nun einige Texte und Songs zusammen, die zu der vorgesehenen Eröffnung passten, darunter das "Lied von der belebenden Wirkung des Geldes" von Brecht, schrieb eine kurze Rede, in der ich auf unsere Mühen in der Vergangenheit und Hoffnung auf künftige Vorhaben Bezug nahm und setzte mich ans Telefon, um möglichst viele Fans und Bekannte zu dem kommenden Ereignis einzuladen. Ich schrieb auch an Ilse Scheer, der Mitbegründerin der KOMÖDIANTEN, mit der ich ja 5 Jahre verheiratet gewesen war.

Am Tag der Hausübernahme zog ich meine beste schwarze Brecht-Jacke an und fuhr per Straßenbahn zum Künstlerhaus, vor dem die Gerüste endlich abgebaut worden waren. Kaum eingetreten, kam Direktor Biak aufgeregt auf mich zu: Wo die Blumen wären? Ich wusste nicht sogleich, weshalb ich Blumen besorgt haben sollte. Ach! Natürlich um sie der Vizebürgermeisterin zu überreichen! Doch daran hatte ich überhaupt nicht gedacht. Biak schüttelte verständnislos den Kopf und beauftragte seine ihn begleitende Sekretärin, mein Versäumnis zu korrigieren und schnellstens einen Bund Rosen am Ring zu besorgen. Das Fräulein flitzte davon. Indes hatte sich eine ziemliche Menge mir zum Teil unbekannter Leute im Foyer versammelt, aber auch einige, die heftig fotografierten und mir von Pressegesprächen in Erinnerung waren. Ein zentral postierter Fernsehapparat zeigte eine Collage von Szenen meiner Börseplatz-Inszenierungen, und auf einer hohen Staffelei war die großartige Grafik DIE KOMÖDIANTEN von Lotte Profos zu sehen. Sie selbst war jedoch nicht gekommen. Dann wurde es unruhig am Eingang. Uniformierte der Rathauspolizei bildeten eine Gasse, und in sonderbar erregter Nervosität winkte mich Direktor Biak zu sich: Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner und Minister Sinowatz wären eben vorgefahren, ich sollte sie begrüßen. Biaks Sekretärin hatte tatsächlich ein großes Blumenbouquet besorgt und drückte mir dieses in die Hand. Biak stürzte hinzu, riss das Papier davon ab und schob mich in die Mitte des Spaliers "Der Frau Vizebürgermeisterin überreichen, nicht dem Minister!" keuchte er und verdrückte sich. Da kamen auch die beiden Politiker schon auf mich zu. Die Kulturstadträtin in ihrer bekannt legeren Einfachheit und der Minister, wie immer bei seinen öffentlichen Auftritten, etwas unbeholfen. Ich ging ihnen entgegen, verbeugte mich kurz und sagte ganz privat, ohne offiziellen Deklamations-Ton, ich freute mich, sie zu dieser lange ersehnten Begegnung im Namen des Ensembles der KOMÖDIANTEN begrüßen zu dürfen und überreichte Frau Sandner die Blumen, die ihr eine Begleiterin sofort wieder abnahm. Darauf trat Direktor Biak wieder in Erscheinung und schlug vor, das adaptierte Haus zu besichtigen. Architekt Zadeh, der aus Persien emigrierte Architekt, und sein österreichischer Partner, die mit Gerhard Jax die ganze Neuadaption des Französischen Saales nach meinen Wünschen geplant und beaufsichtigt hatten, führten nun durch die noch sehr nüchtern und wenig theaterartig wirkenden Räume und erklärten, welche Funktion sie hätten. Nach diesem Rundgang, dem sich die Gäste angeschlossen hatten, wurden dem Minister und der Frau Vizebürgermeisterin zwei in der Saalmitte auf einem Podium postierte Stühle angeboten, auf die sie sich aber nicht setzen wollten. "Na, da tu ma nicht sitzen!" sagte die Vize mit fröhlicher Bestimmtheit. Dann traten einige Mädchen in schwarzen Kleidchen und weißen Schürzen auf, boten auf Tabletten Brötchen und Wein an, und ich gab dem Pianisten ein Zeichen etwas Musik zu machen. Einer unserer Akteure sang dann das Lied "Von der belebenden Wirkung des Geldes", und es war eine angenehme, freundliche Stimmung zu bemerken. Ich erlaubte mir, mit einem Glas Wein zur "Vize" zu gehen, um mich bei ihr zu bedanken. Sie stieß mit mir an und

sagte dann: "Bis jetzt haben Sie nur Fans, Befürworter und Freunde gehabt. Jetzt aber werden Sie auch Gegner und Feinde bekommen, stellen Sie sich drauf ein. toi toi toi."