

A black and white portrait of Achim Benning, an elderly man with white hair, wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt. He is seated and looking slightly to the left of the camera. The background is dark and indistinct.

ACHIM BENNING

In den
Spiegel
greifen

TEXTE ZUM THEATER 1976–2023

Herausgegeben von Peter Roessler

HOLLITZER



In den Spiegel greifen
Texte zum Theater
1976–2023

ACHIM BENNING

In den Spiegel greifen

Texte zum Theater
1976–2023

Herausgegeben und mit einem Essay von Peter Roessler

HOLLITZER



Gefördert von der Stadt Wien Kultur



Lektorat: Christina Kramer

Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović
(Coverbild: © Kurt Brazda)

Achim Benning:
In den Spiegel greifen. Texte zum Theater 1976–2023
Herausgegeben und mit einem Essay von Peter Roessler
2. überarbeitete und stark erweiterte Auflage
Hollitzer Verlag, Wien 2024

Alle Rechte vorbehalten.

Hergestellt in der EU
© Hollitzer Verlag, Wien 2024

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-176-8

INHALT

	Peter Roessler
9	Zu diesem Buch und darüber hinaus
	Achim Benning
19	TEXTE ZUM THEATER
	Wien 1976–1986
21	1 Burgtheater – 201. Jahr – Gedanken nach dem Jubiläum
25	2 Rückblick – Ausblick – Utopie
27	3 Wohin geht das heutige Burgtheater?
30	4 Alma Seidler (8. 6. 1899 – 8. 12. 1977)
32	5 40. Jahrestag der Besetzung Österreichs – Eine Matinee
33	6 Pressekonferenz vom 2. Mai 1978
35	7 Verleihung der Ehrenurkunde des Yad Vashem an Dorothea Neff
36	8 Verleihung der Josef Kainz-Medaille 1980
40	9 Was erwarten Sie vom Burgtheater?
45	10 Friedrich Heer (10. 4. 1916 – 18. 9. 1983)
46	11 Leopold Lindtberg (1. 6. 1902 – 18. 4. 1984)
51	12 Manfred Inger (1. 1. 1907 – 25. 7. 1984)
54	13 Norbert Kappen (1. 2. 1928 – 23. 8. 1984) – Ein Briefwechsel mit Karl Fruchtmann
60	14 Adrienne Gessner – Kein Hasard-Spiel
62	15 Burgtheatertag „Insel der Seligen“ – „Identität und Verdrängung in der Zweiten Republik 1945 – 1955 – 1985 – ?“
64	16 Burgtheatertag 1955–1985 – 30. Jahrestag der Wiedereröffnung
67	17 Blanche Aubry (21. 2. 1921 – 9. 3. 1986)
70	18 An das Publikum
74	19 Burgtheater – 211. Jahr
	Zürich 1987–1992
85	20 Theater in Zürich 1987
88	21 Warum überhaupt Theater
92	22 Eine Revolution ist nicht absehbar
94	23 Theater in Zürich – wozu?

104	24	Eröffnung des Kultursymposiums 90 im Schauspielhaus Zürich
106	25	Ahnungsgarantien
109	26	Friedrich Dürrenmatt (5. 1. 1921 – 14. 12. 1990)
112	27	Alles ist gesagt, nichts ist gesagt
114	28	Lorbeerbaum und Bettelstab
117	29	Statt einer Bilanz
120	30	Werner Weber – Abschied
123		Begegnungen – Fotografien
		Wien 1998–2023
139	31	In den Spiegel greifen – Notizen zu Arthur Schnitzlers „Professor Bernhardi“
145	32	Michael Kehlmann – Der unbekannt österreichische Regisseur
149	33	Adolf Dresen (31. 3. 1935 – 11. 7. 2001) – Ein Briefwechsel mit Andreas Dresen
152	34	Georg Schuchter (5. 12. 1952 – 29. 9. 2001)
157	35	Oskar Werner – Der Andere
170	36	Matthias Kralj – Spuren lesen und Fährten legen
177	37	Das Phantom – Begegnungen mit Max Reinhardt
186	38	Veruntreute Jahre? – Verspätete Erinnerungen
192	39	Das Reinhardt-Seminar 2004 – Gedanken zum Jubiläum
199	40	Von Beruf: Werner Schneyder – „Der hat’s verdient!“
206	41	Theatergedanken – Eine überflüssige Rede
215	42	Michael Kehlmann – Abschied
217	43	Annamarie Düringer – Flügel an den Füßen?
222	44	Wege der Erinnerung
231	45	Joachim Bißmeier – Statt einer Laudatio – ein Brief
234	46	Ernst Jacobi – Auf der Suche
242	47	Robert Meyer – „Der Komiker Valentin ist ein Nestroy“
246	48	Jiří Gruša – Mein bisschen Tschechien
257	49	Erika Pluhar – Der ganz gewöhnliche Anstand
262	50	Heinrich Schweiger (23. 7. 1931 – 14. 7. 2009)
269	51	Elias Canetti – Erinnerungen in Ruse
278	52	Reinhard Urbach – Ein Brief an Peter Michael Braunwarth
283	53	Toleranz – Gleichgültigkeit – Beliebbarkeit – Zufall oder der Triumph des Opportunismus

301	54 Maria Becker – Eine Laudatio
306	55 Das Burgtheater 1976–1986 – Ebenbild und Widerspruch in der Kreisky-Zeit
322	56 Nestroy
323	57 In den Spiegel greifen – Burgtheater-Jubiläums-Gedanken
332	58 Karlheinz Hackl (16. 5. 1949 – 1. 6. 2014)
334	59 Pavel Landovský (11. 9. 1936 – 10. 10. 2014)
339	60 Rudolf Buczolich (15. 5. 1934 – 13. 6. 2015) – Ein Brief an Elisabeth Ofenböck
342	61 Das Lachen
348	62 Lotte Tobisch – In dem Alter stirbt man nicht mehr
353	63 Wir vermissen heute Abend Václav Havel
360	64 Klischees, Etiketten und Parolen
365	65 Geboren in Magdeburg
370	66 Angelika Hurwicz – Aufnahme ihres Portraits in die Ehrengalerie des Burgtheaters
373	67 Tumult der Erinnerungen

Peter Roessler

381	Erkundungen Über Achim Benning
441	Anmerkungen

Anhang

451	Editorische Notizen
461	Biographische Notizen
469	Personenregister
479	Dank

ZU DIESEM BUCH UND DARÜBER HINAUS

Dieses Buch gab es in vielen Zügen schon einmal und doch ist dies keine einfache Neuauflage. Es handelt sich vielmehr darum, die einmal getane Arbeit aufzugreifen, fortzusetzen und damit auch einem Wandel auszusetzen. Wiederzufinden sind hier daher Achim Bennings Texte aus der ersten Version des Buches „In den Spiegel greifen“ von 2012 sowie der darin enthaltene Essay „Erkundungen. Über Achim Benning“, der einen Zusammenhang mit der Theaterarbeit und den Verhältnissen, in denen diese stattgefunden hat, herstellt. Waren diese Texte selbst auch nicht oder nur kaum zu verändern, so kann ihnen heute unter veränderten Bedingungen ein neues und erweitertes Verständnis zuwachsen, das jeweils zu entdecken wäre. Neue Zusammenhänge und damit auch neue Blickwinkel entstehen im nunmehr vorliegenden Buch aber vor allem durch die zahlreichen neuen Texte von Achim Benning.

Schon seine Texte zum Theater, wie sie mit dem Buch von 2012 vorgelegt wurden, sind nicht auf Abgeschlossenheit gerichtet. Das hängt nicht nur mit ihrer Entstehung aus bestimmten Anlässen zusammen, weshalb Benning für sie den Begriff der „Anlasstexte“ verwendete, die Unabgeschlossenheit ist ihnen vielmehr Voraussetzung. Die neuen Texte sind ebenso „Anlasstexte“, manchmal in einem strengen, dann wieder in einem weiteren Sinn. Und auch dort, wo es um einen autobiographisch bestimmten Rückblick geht, wird nichts abgeschlossen, zumal es sich um Themen handelt, die der Autor öfter aufgreift. Der Blick in die eigene Vergangenheit ist in diesem neuen Buch stärker geworden, wozu sich Benning bekennt. Das und sein steter Bezug auf die Geschichte mögen indes auf nahezu paradox anmutende Weise eine gesteigerte Gegenwart erzeugen – für den Autor selbst und für die Leserinnen und Leser dieser Texte.

Das Thema der Erinnerung bleibt auch in den neuen Texten von großer Bedeutung. Wie zuvor schon wird der gesellschaftliche und individuelle Wert von Erinnerung betont und zugleich wird diese befragt und in Zweifel gezogen. In einem allgemeinen Sinn gilt dies etwa für Bennings Kritik an öffentlichen Veranstaltungen, bei denen die Berufung auf Geschichte als Erzeugung von Geschichtslosigkeit wirkt. Auf nahezu satirische Weise hat er sich in einer hier abgedruckten Rede – die er 2013 auf dem „Jubiläumskongress“ des Burgtheaters gehalten und der er übrigens auch den Titel „In den Spiegel greifen“ gegeben hat – mit Jubiläumsfeierlichkeiten des Burgtheaters und deren jeweils opportunen Zahlenspielen auseinandergesetzt. Das Misstrauen erstreckt sich jedoch weiterhin auch auf die eigenen Erinnerungen, wie sich in den stärker autobiographisch geprägten Texten zeigt. Benning hat sich übrigens den Angeboten von Verlagen, eine Autobiographie zu

schreiben, stets verweigert. Geradezu als Inbegriff des Negativ-Bildes von Erinnerungspose und -fälschung gelten ihm die grassierenden Memoiren von Schauspielerinnen und Schauspielern. So ist auch das vorliegende Buch wieder keine Autobiographie, auch wenn geschriebene und gesprochene Erinnerungen darin eine große Rolle spielen.

Die Frage nach der Erinnerung hat im Fall von Achim Benning noch eine Komponente, bei der das Gesellschaftliche mit dem Individuellen erkennbar zusammenfällt. Der Vorgang kann als symptomatisch für den Blick auf Kultur und Theater verstanden werden, wie er in Wien für die jüngere Zeit existiert. Gemeint ist die in publizistischen Hervorbringungen gezeigte Bereitschaft, jene von Claus Peymann, also dem Benning 1986 nachfolgenden Direktor, über Jahrzehnte hin kolportierte eigene Darstellung zu übernehmen, die den Eindruck erwecken sollte, das Burgtheater sei vor ihm – Peymann – ein verschlafener Ort des Konservativismus gewesen. Vom Literaturwissenschaftler und Publizisten Ulrich Weinzierl wurden übrigens (in der „Welt“ vom 4. 8. 2012, anlässlich seiner Besprechung des Bandes „In den Spiegel greifen“) solche Behauptungen mit „nichts als ein geschickter Werbeschachzug“ klassifiziert. Doch erlangten sie eben den Rang einer offiziellen Theatergeschichtsschreibung, vielleicht auch deshalb, da sie jenseits des Verstehens realer Vorgänge existieren und das Einverständnis mit landläufigen Klischees transportieren konnten. Jedenfalls überstiegen sie die übliche Werbestrategie von Theaterdirektionen, sich als Erste und Letzte des jeweiligen Hauses zu präsentieren. Gemeinsam ist aber den gängigen Direktions-Manieren, wie sie vielerorts vorzufinden sind, dass mit Parolen und Etikettierung hantiert wird. Einer der neuen Texte von Benning in diesem Buch behandelt „Klischees, Etiketten und Parolen“ (2017), und wenn es dabei auch nicht um Theater oder gar um konkrete Direktionen geht, können die Leserinnen und Leser ihn doch ebenso darauf beziehen – sowie auf viele andere Phänomene der Gesellschaft.

Verzerrungen in der Theaterpublizistik, was die Bewertung der Burgtheaterdirektion von Achim Benning betrifft, habe ich im Essay „Erkundungen“ in diesem Buch zurechtzurücken versucht und dabei nebenher auch Erklärungen für den Erfolg von Heldenposen und Verschleierungen in den gesellschaftlichen Voraussetzungen Österreichs, besonders in Wien, gesucht. Benning selbst hat sich zu seiner Nachfolge-Direktion kaum geäußert, wohl aber verwendete er öfter den Begriff der „vorsätzlichen Amnesie“, um Vorgänge in Kultur und Politik zu beschreiben, auch was die öffentliche Erinnerung und Nicht-Erinnerung an seine Burgtheaterdirektion betraf. Mit diesem von Gedanken Arthur Schnitzlers abgeleiteten Phänomen suchte Benning zu zeigen, wie aus opportunistischen Motiven eine Vergangenheit zurechtgebogen, verschwiegen und letztlich auch vergessen werden kann. Der Journalist Reinhold Reiterer hat diesen Begriff aufgenommen und seinem Aufsatz zur Erinnerung an die Burgtheaterdirektion von Achim Benning den Titel „Theatergeschichtliche Amnesie“ gegeben.

Veröffentlicht ist Reiterers Aufsatz im Buch „Sturm und Spiel“, der die Theaterfotografie von Christine de Grancy dokumentiert. Benning hatte Christine de Grancy auf Vermittlung von Erika Pluhar als die wesentliche Fotografin für seine Direktionszeit am Burgtheater gewonnen. Das 2022 veröffentlichte Buch „Sturm und Spiel“, samt Ausstellung im Theatermuseum (Wien), wurde von Mercedes Echerer initiiert und gestaltet. Die Theaterfotografien von Christine de Grancy, wie sie in „Sturm und Spiel“ gesammelt sind, eröffnen – neben ihrem eigenständigen Rang in der Geschichte der Fotografie – auch ein Verständnis zur Einschätzung der Direktionszeit von Achim Benning. Der Erfolg des Buches, der Ausstellung und der Begleitveranstaltungen kann zudem als Zeugnis für ein durchaus bestehendes oder hervorgerufenes Interesse an einer Kenntnisnahme dieser Direktion gedeutet werden.

Ein wichtiger Beitrag zur Auseinandersetzung mit Leben und Werk Achim Bennings ist auch der 2023 fertiggestellte Film „Achim Benning – Homo Politicus“ von Kurt Brazda. Für ORF III als Fernsehfilm hergestellt, kann dieses dokumentarisch und dialogisch gestaltete Epos über einen politischen Theaterdirektor, Regisseur und Schauspieler im Zusammenhang mit seiner Zeit ebenso als unabhängiger Kinofilm wirken. Der Film hat eine lange Entstehungszeit, die zu erzählen eine eigene Darstellung wert wäre, und bietet das erkenntnisfördernde Entdecken einer vielfach vergessenen und ins Vergessen abgedrängten Theaterarbeit. Dass man ihm gespannt folgt, ist neben der Gestaltung auch den Erzählungen seines Protagonisten Achim Benning geschuldet. Das Gesprochene wirkt wie Geschriebenes, das für Zuhörende bestimmt ist. Solches ist übrigens auch in den Gesprächen erkennbar, die Renata Schmidtkunz („Im Gespräch“, 2016) und Cornelius Hell („Menschenbilder“, 2021) für ihre Radiosendungen auf Ö1 mit Benning führten und die ebenfalls Ausnahmen im medialen Angebot bildeten. Umgekehrt wiederum ist in Bennings geschriebenen Texten ein prägnant und unterhaltsam Sprechender zu erkennen, der dem Publikum etwas für die Gegenwart sagt und dabei wie von selbst eine Sprache findet, in der Analyse, Unerschrockenheit und Pointe zu einer Einheit werden.

Die Theaterarbeit und das Schreiben von Achim Benning sind nicht mit Etikettierungen zu erfassen, seien es politische oder ästhetische. Davon hat er selbst sich deutlich ferngehalten. Schon sein Wort vom „Theater des Zweifels“, das er an den Anfang seiner Zeit als Burgtheaterdirektor setzte, bezeugt das. Und auch die für ihn untrennbare Verbindung zwischen Theater und Sprache gehört dazu. An dieser hielt er als Regisseur und Direktor ebenso fest, wie als Autor der in diesem Buch versammelten Texte. In ihnen findet sich eine Einheit von Gedachtem und Formuliertem, die wie selbstverständlich als Widerpart zu den angestregten Parolen wirkt, von denen das Theater sonst häufig umrahmt wird. Bennings Schreiben verbindet sich mit der Sprache von Dichtern, die er zitiert und die auf solche Weise Teil seiner

Texte werden. Sätze von ihnen werden immer wieder verwendet, Fontane, Polgar, Schnitzler gehören dazu und unzählige andere; aus der Distanz ihrer historischen Verhältnisse heraus lässt sie Benning jene Verhältnisse beleuchten, in denen er schreibt.

Die geistige und oft auch persönliche Nähe zu Zeitgenossen, für die Sprache und Schreiben existentiell waren, prägte Achim Bennings eigene Existenz in vielfältiger Form. Das beschränkte sich nicht nur auf das Theater, war aber oft auch hierfür bedeutsam. Zahlreiche Personen lassen sich nennen, mit denen es wesentliche Begegnungen von unterschiedlicher Intensität gab, von Elias Canetti bis Christa Wolf, von Václav Havel bis Friedrich Dürrenmatt, von Manès Sperber bis Thomas Hürlimann. Die in diesem Buch abgedruckten Fotografien sind vornehmlich Bennings Begegnungen mit Menschen aus dem Bereich der Literatur in vielerlei Dimensionen gewidmet, besonders natürlich der Dichtung, dann aber auch der Essayistik, der Übersetzung, der Literaturwissenschaft, schließlich der Verlagswelt.

Als wichtige Institution für Benning wirkte über die Jahre hin die „Österreichische Gesellschaft für Literatur“ (ÖGfL), deren Begründer Wolfgang Kraus sich in einem hohen Maße auch für Schriftsteller und Schriftstellerinnen engagierte, die von den Nationalsozialisten ins Exil getrieben worden waren, sowie für jene, die zu den Emigranten und „Dissidenten“ aus dem „Osten“ gehörten. Benning hatte die Rolle der ÖGfL für seine eigene Arbeit bereits in Texten von 2008 und 2009 beschrieben, die in diesem Buch erneut abgedruckt sind. Sie wurden damals im Rückblick verfasst, aber seine Wertschätzung hielt an. 2022 schrieb er zur ÖGfL: „In vielen Jahrzehnten ein Ort ‚lebenserweiternder‘ Begegnungen mit kostbaren Nebenmenschen, von denen ich mich gern bedingen ließ – und lasse“. Benning formulierte dies in einem Text aus „Anlass“ des 60-jährigen Jubiläums der „Gesellschaft“ – den er für einen entsprechenden Band auf Ersuchen ihres Leiters Manfred Müller verfasste – und verwendete dabei, wie zuvor schon in anderen Zusammenhängen, Goethes Gedanken von den „Nebenmenschen“, die am „allerförderksamsten“ für die eigene Entwicklung seien. In der ÖGfL hatte Benning in den frühen Jahren bei Veranstaltungen als Schauspieler Texte der Eingeladenen gelesen und war dann über die Jahre hin immer wieder Autoren begegnet, die auch für seine Theaterarbeit wichtig waren oder wurden. Wolfgang Kraus ermöglichte solche Begegnungen und unterstützte überdies die Burgtheaterdirektion von Achim Benning, die von heftigen politischen Attacken betroffen war. Auch über diese langjährigen Angriffe ist im vorliegenden Buch Genaueres zu erfahren.

Begegnungen mit Autoren und Autorinnen unterschiedlicher Bereiche erfolgten an verschiedenen Orten und in verschiedenen Zusammenhängen. Ihnen nachgehend lässt sich nicht nur etwas über Menschen und Werke, sondern auch über Kulturpolitik und Literaturverhältnisse erfahren. Bennings Interesse am Literarischen – worin natürlich das Dramatische seinen wichti-

gen Stellenwert hatte – war oft davon begleitet, gängigen Erscheinungsformen und Verhaltensweisen zu widerstreben. Er folgte also nicht der Absicht, sich informiert im Literaturbetrieb zu bewegen, sondern mit Autoren und Autorinnen etwas gedanklich in Bewegung zu bringen, das nicht in eine alte oder neue Apologie der Verhältnisse mündete. Dieses Verständnis von Zeitgenossenschaft erstreckte sich auch auf Verstorbene, die zu entdecken waren, um im gegenwärtigen Leben eine Rolle zu spielen. Nicht selten war das dann eine, die ihnen zu Lebzeiten verwehrt geblieben war – dafür ist die Entdeckung von Veza Canetti als Dramatikerin während der Direktion Benning am Schauspielhaus Zürich ein herausragendes Beispiel.

All diese Begegnungen in- und außerhalb des Theaters vollständig zu erfassen oder gar ihren sichtbaren und unsichtbaren Spuren in den Texten von Benning zur Gänze nachzugehen, ist gar nicht möglich. Viele der Begegnungen in Form von Lektüre und Gespräch bergen ihre besonderen Erzählungen in sich, meist sind sie zudem mit anderen Begegnungen verknüpft, die wiederum ihre eigenen verzweigten Geschichten haben. Wiederholt lassen sich Hinweise darauf in den vorliegenden Texten finden, doch ebenso in Texten oder Textfragmenten, die nicht in diesen Band aufgenommen wurden. Auch auf solche wird hier Bezug genommen.

Eine Begegnung, die für Benning von großer Bedeutung war, und über die er nicht in seinen „Anlasstexten“, sondern nur in unveröffentlichten Aufzeichnungen geschrieben hat, war die mit Maik Hamburger, Dramaturg am Deutschen Theater in Berlin, bedeutender Shakespeare-Übersetzer, Theaterhistoriker. Im vorletzten Heft der „Planungen“ (I/1985) – wie die Vorschauhefte des Burgtheaters unter der Direktion von Achim Benning genannt wurden –, das dem Thema „Übersetzungen“ gewidmet ist, findet sich ein Beitrag von Maik Hamburger mit dem Titel „Übersetzen fürs Theater“. Darin gibt dieser eine lakonische Bestimmung der Bedeutung des „Dialogs“ für das Drama, die zugleich von Leidenschaftlichkeit für diese Form getragen ist. Nicht nur hierin dürfte Benning mit Maik Hamburger übereingestimmt haben. Benning hat mit ihm in Wien – Maik Hamburger wirkte als Shakespeare-Übersetzer für den Regisseur Adolf Dresen – und in Zürich zusammengearbeitet, wo Hamburger Dramaturg bei Bennings Inszenierung von Thomas Hürlimanns Stück „Der letzte Gast“ war. Schon in seinem Text über Oskar Werner (2002) erzählt Benning von den Proben zu diesem Stück und nennt dabei Maik Hamburger. In den über zwanzig Jahre später geschriebenen Notaten zu Maik Hamburger, den er auch nach der Zürcher Zeit in Wien und Berlin regelmäßig getroffen hat, bezeichnet Benning ihn als einen Freund und schreibt über ihn:

Der war ein Mann mit einer ‚Welt-Biographie‘! Geboren in Shanghai, wo er seine frühe Kindheit erlebte. Seine Mutter war eine sowjetische Agentin. Der Sohn verbrachte schließlich nach Aufhalten in der Tschechoslowakei, in

Polen und auch in der Schweiz seine Schulzeit in Oxford, folgte seiner Mutter Anfang der 1950er Jahre in die DDR, studierte Physik in Leipzig, wo er Adolf Dresen kennenlernte, der in meiner Direktionszeit am Burgtheater für einige Jahre mein ‚Hausregisseur‘ war. Dessen sehr erfolgreiches essayistisches Werk entstand unter der Obhut von Maik Hamburger, der auch dessen Herausgeber war. (2023)

Klugheit, Integrität, Mut und persönliche Bescheidenheit dieses schreibenden und in höchstem Maße sprachfähigen Dramaturgen hingen eng mit seinem Leben zusammen, obwohl, wie Benning schrieb, „sein ‚äußerlicher‘ Lebenslauf als Sohn einer sowjetischen Agentin, freiwillig in der DDR lebend, für den flotten Halbwissenden ein unauslöschlicher biographischer Makel bleibt; aber sind Klischees Erkenntnis-fördernd?“ Benning bezeichnete Maik Hamburger als einen „vorbildlichen Menschen“.

Die enge Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit Verlegern gehörte ebenfalls zu Achim Bennings Bindung an die Literatur. Zu denjenigen, deren Arbeit und Person für ihn vorbildlich waren, zählten Klaus Juncker, Leiter des Rowohlt Theater Verlags, Verleger und Betreuer von Václav Havel, sowie Daniel Keel, Begründer, Inhaber und Leiter des Diogenes Verlags. Zahlreiche Treffen mit Daniel Keel fanden in den Verlagsräumen statt, aber auch im Haus des Verlegers und seiner Frau, der Malerin Anna Keel. Das gehörte wesentlich zu Bennings Zeit als Direktor des Zürcher Schauspielhauses – und oft waren das auch Begegnungen mit Autoren. Der Diogenes Verlag wurde für Benning durch dessen Leiter zum geistigen Bezugsort oder angesichts der Zürcher Kulturpolitik gar zum Fluchort, an dem die bessere Schweiz zu finden war. Jahre später, als Daniel Keel ihm ein bei Diogenes verlegtes Exemplar des Helmut Qualtinger-Hörbuchs zukommen ließ, schrieb Benning an Keel: „Ich habe mich über Ihre Gabe auch deshalb besonders gefreut, weil die Begegnungen mit Ihnen zu den besonders erinnernden Ereignissen meiner fragwürdigen Zürcher Zeit gehören.“ (Brief an Daniel Keel, Wien, 30. 12. 2008). Daniel Keel, entdeckungsfreudig der Literatur zugewandt, auch als Autor tätig, die von ihm verlegten Bücher selbst grafisch gestaltend und immer die Zeit wach beobachtend, war der Typus des bedeutenden Verlegers, der schon damals durch den Wandel der Buchproduktion im Verschwinden begriffen war. Er erschien Benning, dessen früher Berufswunsch der Gang ins „Verlagswesen“ – eigentlich der Beruf des Lektors – gewesen war, als Idealtypus einstiger Träume.

In der Nummer 60 des Diogenes-Magazins „Tintenfass“ (1990), die, von den Herstellern als „Diogenes Jubelbuch“ bezeichnet, Leben und Werk der beiden Diogenes-Verleger Daniel Keel und Rudolf C. Bettschart anlässlich ihres jeweiligen 60. Geburtstags gewidmet war, veröffentlichte auch Achim Benning einen Geburtstagstext für Keel. In diesem kurzen Beitrag – wie die meisten Texte in dieser Magazin-Nummer als handschriftliches Faksimile

abgedruckt – erzählt Benning die Geschichte, wie er einst von einem Freund überredet wurde, mit ihm zur Aufnahmeprüfung am Reinhardt-Seminar anzutreten. Benning, der, wie gesagt, den Wunsch hatte, Lektor zu werden, wurde als Schauspielstudent aufgenommen, sein Freund, der unbedingt zum Theater gewollt hatte, fiel durch – und wurde später Cheflektor in einem großen Verlag. „Aber wenigstens“, schreibt Benning in seinem Beitrag für Keel, „kenne ich nun einen großartigen Verleger – und bewundere ihn. Wäre mir das mit dem Theater nicht passiert, dann hätte ich mich sicher bei ihm beworben.“ Und später heißt es in Bennings Gratulationstext:

Es ist wunderbar, daß Daniel Keel Verleger ist, aber es ist schade, daß er nicht Theaterdirektor ist.

Wäre das gut, wenn Daniel Keel das wäre – und wäre das schlecht für seinen Verlag! Dann wäre das Schauspielhaus bedeutender als der Diogenes Verlag. Gar nicht denkbar!

Und so sind wir denn zufrieden mit der guten Nachbarschaft.

Im gedruckten Dankschreiben an seine Gratulanten und Gratulantinnen fügte Daniel Keel für Benning einen handschriftlichen Dank hinzu, der auch eine Replik war: „Wäre ich nicht Verleger, wäre ich am liebsten Theaterdirektor + Regisseur – und zwar so einer wie Sie.“ (Zürich, November 1990)

Was sich hier im witzigen Austausch zwei einander Zugetaner äußert, kann anekdotisch genommen werden und drückt doch zugleich Achim Bennings Verbundenheit mit einer Literatur aus, in der die Welt enthalten ist und ihr zugleich begegnet wird. Seine Bekanntschaft mit Diogenes-Autoren beschränkte sich nicht auf Dramatiker, wobei Friedrich Dürrenmatt für ihn von besonderer Bedeutung war. Zu Bennings Begegnungen im Bereich der Diogenes-Literatur zählte etwa auch der Schriftsteller und Publizist Hugo Loetscher. Mit vielfältigen historischen und literarischen Kenntnissen ausgestattet, Friedrich Dürrenmatt freundschaftlich verbunden, weit gereist und allen Etikettierungen entzogen, war Hugo Loetscher ein pointierter Durchleuchter der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse der Schweiz und vieler anderer Länder. Der Titel seines letzten bei Diogenes erschienenen Buches „War meine Zeit meine Zeit“ (2009), in dem er seine lebensgeschichtlichen Erfahrungen darlegt, ohne eine Autobiographie zu schreiben, hätte auch der Titel eines Textes von Achim Benning sein können. Benning hat übrigens einmal in Erwägung gezogen, sich diesen Titel-Satz, der eine Frage ohne Fragezeichen ist, für einen eigenen Text auszuborgen.

Anstelle von Einordnungen, die im Falle der Theaterarbeit und des Schreibens von Achim Benning ohnehin vergeblich wären, soll nur ein Phänomen hervorgehoben werden, dessen Stellenwert aber kaum zu überschätzen ist: Die Bedeutung von Menschen des Exils, der Emigration, der Dissidenz für Leben und Arbeit von Achim Benning. Das zeigte sich 1976 bis 1986 am

Burgtheater, wurde in Zürich fortgesetzt und findet sich in zahlreichen seiner Texte. Insbesondere was die Periode von Bennings Burgtheaterdirektion betrifft, fand diese Bezugnahme in einer gesellschaftlichen Situation statt, da solches für den Theater- und Kulturbetrieb noch ungewöhnlich war. Vieles ist auch für spätere, veränderte Bedingungen ungewöhnlich geblieben, bis in unsere Gegenwart hinein. Dazu gehört, Exil, Emigration, Dissidenz nicht als Reservoir jenseits des alltäglichen Betriebs zu begreifen, dessen man sich gelegentlich zu besinnen und zu bedienen hat, sondern die Personen und ihre Werke als wesentlich für die eigene Arbeit zu verstehen.

Drei entsprechende Aspekte seien hierzu genannt, die nicht gleichgesetzt werden können und dies auch nicht wurden, wobei es in einzelnen Biographien Verbindungen zwischen verschiedenen Formen der Verfolgung geben mochte.

Erstens wurden am Burgtheater Dramen von Autoren gezeigt, die von den Nationalsozialisten verfolgt und vertrieben worden waren, sie waren damals in Wien weitgehend unbekannt – von Elias Canetti bis Peter Weiss. Für eine eigens gestaltete Matinee wurden 1978 im Akademietheater Texte aus Manès Sperbers Autobiographie „All das Vergangene ...“ von Schauspielerinnen und Schauspielern gelesen sowie vom Autor selbst kommentiert. Anlässlich des „Burgtheatertages“ von 1985, der den Titel „Insel der Seligen. Identität und Verdrängung in der Zweiten Republik 1945 – 1955 – 1985 –?“ trug, fand die österreichische Erstaufführung des Holocaust-Films „Zeugen“ von Karl Fruchtmann statt. Karl Fruchtmann, der auch am Burgtheater inszenierte, war selbst Häftling in den Konzentrationslagern Sachsenburg und Dachau gewesen, dann – auf Zusicherung, Deutschland sofort zu verlassen – 1937 freigekommen und schließlich ins Exil nach Palästina gelangt. Im Rahmen dieses „Burgtheatertages“ von 1985 waren auch Mitglieder der Lagergemeinschaft Auschwitz (Franz Danimann, Anna Sussmann, Hermann Langbein) zu einem Diskussionsprogramm eingeladen worden.

Zweitens inszenierten Personen am Burgtheater, die die DDR verlassen hatten, wie Adolf Dresen und Angelika Hurwicz, die überdies aufgrund ihres jüdischen Vaters im Nationalsozialismus Restriktionen unterworfen war. Und ein bedeutender Schauspieler wie Jürgen Hentsch fand am Burgtheater seine Zuflucht, die seine Rettung war. Nach dem Ausreiseverbot und den Bedrängungen, die er in der DDR erleben musste, wurde er von Benning ans Burgtheater engagiert. Dies geschah mit Unterstützung der österreichischen Bundesregierung und mit Hilfe von Maik Hamburger.

Drittens gab es am Burgtheater ein tschechisches Exiltheater, vor allem mit den Stücken Václav Havels, der sich selbst übrigens nicht als „Dissident“ bezeichnet wissen wollte. In der ČSSR aufgrund seiner Haltung den Repressionen des Regimes ausgesetzt, konnte er als Folge der Restriktionen der tschechischen Behörden gegen ihn nicht nach Wien kommen und hatte bald jahrelange Gefängnishaft zu erdulden. Zum tschechischen Exil am Burgthe-

ater gehörten auch Pavel Kohout, der als Dramatiker und Dramaturg, sowie Pavel Landovský, der als Ensemblemitglied und Autor wirkte.

Über nicht wenige der Genannten ist in Achim Bennings Texten zu lesen, die bereits 2012 erschienen sind, auch der Essay „Erkundungen“ berichtet von ihrer Arbeit und ihrer Situation. Und in den neuen Texten von Achim Benning, die sich im vorliegenden Band finden, wird ebenso mit besonderer Intensität über sie erzählt, bis hin zu persönlichen Begegnungen. Geendet sei mit einem Auszug aus unveröffentlichten Notaten von Benning zu „Emigranten und Dissidenten“ (2013). Sie sind fragmentarisch, gehen in jüngere Lebensjahre zurück, streifen ans Autobiographische, indem sie von anderen Personen sprechen, interpretieren aber deren Leben nicht, sondern erzählen von Gesehenem und Erfahrenem. Es handelt sich um eine frühe Begegnung mit dem Schauspieler Alfred Balthoff, der sonst in Bennings „Texten zum Theater“ nicht vorkommt, dem er aber verbunden blieb – in- und außerhalb des Burgtheaters:

Ich erinnere mich an einen vorletzten Fernsehtag in München, irgendwann Anfang der 1970er Jahre; in der Regie von Kurt Meisel war „Haus Herzenstod“ von George Bernard Shaw gedreht worden. Ich war in dieser Zeit gelegentlich auch privat mit Alfred Balthoff, den ich nicht persönlich gekannt hatte, und mit Axel von Ambesser zusammen und verdanke ihnen eine aufregende Begegnung im damaligen Opern-Café auf der Maximilianstraße mit Friedrich Hollaender, dem berühmten Komponisten. Balthoff kannte ihn aus der Vorkriegszeit, war wohl mit ihm befreundet und hatte ihn seither nicht mehr gesehen.

Ich kann diese Begegnung dieser beiden alten Männer nicht beschreiben. Ich war betroffen, dass der lustige Balthoff weinte. Er war plötzlich bedenklich erschöpft und wiederholte dauernd, wie wahnsinnig er sich freue. – An dem genannten vorletzten Fernsehtag sagte mir Balthoff unvermittelt, dass er sich am nächsten Tag nicht verabschieden werde. Ich solle das nicht falsch verstehen; er könne das nicht. Ich fand das wunderbarlich.

Später erfuhr ich, dass er in Berlin die Nazizeit unter ständiger Lebensbedrohung in mehr als 60 Quartieren als ‚U-Boot‘ überlebt hatte. Unter anderen auch bei Albin Skoda. Über sechzig Mal ein Abschied, wahrscheinlich immer fürs Leben, von Mal zu Mal hoffnungsloser. Dann konnte er nicht mehr „Auf Wiedersehen“ sagen.

Diese Geschichte geht erneut über die hier versammelten Texte hinaus. Sie gehört aber zu deren Hintergrund, so wie manch Ähnliches auch. Hierin kann einer der Gründe liegen, warum Gegebenes in den Texten nie einfach hingenommen wird. Das gilt nicht nur für ihre Traurigkeit, sogar ihr Witz hängt damit zusammen – und mit Achim Bennings anderen Gewährsleuten, Johann Nestroy und Karl Valentin. Dieser Witz ist ebenfalls immer mit

Sprache verbunden, macht die Verhältnisse durchsichtig, lässt uns über diese lachen und sie erkennen. Insgesamt geben die Texte dieses Bandes nicht nur Auskunft über einen Autor, der eigentlich bloß zu „Anlässen“ Autor wird, sondern auch über eine Welt, die weit über das Theater hinausreicht und doch in dieses hineinwirkt.

Nachschrift

Am 30. Jänner 2024 ist Achim Benning gestorben. Das Buch war bereits abgeschlossen. Wenn Achim Benning mir als dem Herausgeber auch sämtliche Freiheiten überlassen hatte, wurden seine Texte doch in enger Zusammenarbeit ausgewählt und redigiert. Ebenso wurden die Fotos, die allesamt seinem Privatarchiv entstammen, gemeinsam ausgesucht. Die mit diesem Buch vorliegenden „Anlasstexte“ bilden nun in ihrer Gesamtheit wohl so etwas wie ein Werk, obwohl solches nicht beabsichtigt war. Sie sind auch jetzt nicht letzte Worte geworden, sondern weiterhin Worte, die das Gespräch eröffnen.

Achim Benning

TEXTE ZUM THEATER

WIEN 1976–1986

1

BURGTHEATER – 201. JAHR Gedanken nach dem Jubiläum

Das Burgtheater gehe, so konnte man es in den letzten Wochen wiederholt und allerorten lesen und hören, einer ungewissen Zukunft entgegen. Ich hoffe das von ganzem Herzen. – Freilich ist meine Hoffnung eine ganz andere als jene der zitierten Auguren, die dem Burgtheater wohl oft lieber anempfehlen würden, einer gewissen Vergangenheit nachzulaufen. – In unserer Welt der Unruhe, der Unbeständigkeit, der Angst und des Zweifels kann kein glaubwürdiges Theater, auch kein Staatstheater, kein Nationaltheater ein Ort der Gewissheit, der Ruhe und der beschaulichen Beglückung sein – aber sehr wohl, fern aller Esoterik, ein Ort der Hoffnung. – In unserem kleinen Vorschauheft, das wir Ihnen überreicht haben, stehen ein paar Sätze, die vielleicht geeignet sind, Ihnen anzudeuten, was wir unter *glaubwürdigem* Theater verstehen. Es heißt da, das *glaubwürdige* Theater könne die Wirklichkeit vergegenwärtigen und unsere Sehnsüchte am Leben erhalten, sie sicht- und hörbar werden lassen, es könne unsere Gedanken versinnlichen und unsere Träume artikulieren, d. h. es könne *Kunst* sein. – Die aufklärerischen Ansprüche haben das Theater oft stranguliert, da sie, insbesondere im deutschen Sprachraum, immer wieder zu einer Waffe der Doktrinäre und Oberlehrer geworden sind. – Mit dem Scheitern der bürgerlichen Aufklärung ist natürlich das aufgeklärt-humanistische Denken in keiner Weise diskreditiert; und selbstverständlich können Lessing und Schiller und auch nicht Joseph II. die provinziellen Theater-Oberlehrer vorgeworfen werden, die sich permanent als leidenschaftliche Liebhaber der Vernunft deklarieren – und auch nicht die pubertären Weltbeglückter, die aus der *moralischen* eine *ideologische* Anstalt zu machen versuchen; denn es ist nun einmal, wie Peter Brook das sagt, „nicht die Schuld des Heiligen, dass er zu einer Waffe der Mittelklasse geworden ist, damit die Kinder artig bleiben.“

Das Theater ist also nicht die Fortsetzung der Erziehung mit anderen Mitteln. Wenn es schöpferisch ist, dann ist es ein Ort der Ungewissheit und unberechenbar wie die Wirklichkeit. Ohne Phantasie gibt es eine Welt der Fakten, der Zustände, der Vorkommnisse, doch keine Wirklichkeit. Die theatralische Vergegenwärtigung von Wirklichkeit ist also ein Werk der Phantasie, ist, wenn sie gelingt, *Kunst*, und Kunst ist immer, wie das Ernst Fischer gesagt hat, ein „Sieg der Wirklichkeit über die Ideologie.“ – Unsere Zeit, unsere Wirklichkeit müssen uns täglich neu verletzen können. Es ist eine wichtige Voraussetzung unserer Glaubwürdigkeit, in diesem Sinne *verwund-*

bar zu sein. Wir dürfen uns nicht in die scheinbare Sicherheit der *Programme* flüchten. Wenn ich in diesem Zusammenhang von *Programmen* spreche, dann meine ich selbstverständlich vor allem die im Handel befindlichen *Programme* und *Perspektiv-Pläne* der deutschsprachigen Intendanten und Direktoren. – Der Reigen der programmatischen Erklärungen und Spielplan-Konzepte, die jährlich zwischen Flensburg und Klagenfurt mit großem und ernstem Anspruch verkündet werden, legt doch vor allem Zeugnis ab über das schlechte Gewissen des Theaters, das offenbar überall unter Anklage steht und sich gesenkten Blickes schämt, weil es scheinbar nicht so ‚nützlich‘ ist wie die Autobahn oder die Krankenhäuser und trotzdem viel Geld kostet. Das anspruchsvolle *Konzept* gibt da wohl sehr oft zunächst einmal vor, dass die Subvention für etwas sehr Wichtiges, etwas „Relevantes“, das kulturelle Wohl und Wehe der Gemeinde, des Landes, des Staates Bestimmendes ausgegeben wird. Diese theoretische Überbeanspruchung des Theaters ist dann zumeist künstlerisch nicht zu erfüllen, so dass infolge der unvermeidlichen Enttäuschung das Misstrauen gegen das Theater wächst, und seine Verächter immer zahlreicher werden.

Das Burgtheater wurde und wird zudem noch der Überbeanspruchung durch seine Vergangenheit ausgesetzt: Das ‚eigentliche‘ Burgtheater ist immer das vergangene, nie das gegenwärtige, manchmal das zukünftige, wenn die Zukunft der Vergangenheit ähnlich zu werden verspricht.

Mit dieser Feststellung sind wir in die Nähe eines Begriffes geraten, der in der Geschichte dieses Theaters immer von Bedeutung war, und der auch heute noch im Zentrum vieler Diskussionen, Aggressionen und Apologien steht, nämlich der Begriff der *Tradition*. Ich bekenne mich zur *Tradition* des Burgtheaters, wobei ich unter *Tradition* das Gegenteil von *Konvention* verstehe – ganz im Sinne Iherings, der den Kampf um die ständige Erneuerung des Theaters als Auseinandersetzung zwischen Konvention und Tradition interpretiert, und seine Definitionen sind für das Burgtheater wohl von andauernder Aktualität. – „Wenn Tradition die Solidarität des künstlerischen Handwerks bedeutet, das sich immer wieder in der Gegenwart erneuert, so ist Konvention die Schlamperei, die das Handwerk zu einer stumpfsinnigen Gewohnheit entarten lässt und gegen den Blutkreislauf der Gegenwart abschließt. Tradition bleibt streng und selbstkritisch, Konvention genügsam und selbstzufrieden. Die Tradition betont sich nicht und ändert und entwickelt sich im Zusammenhang mit der Zeit. Die Konvention ist laut und der Feind jeden Fortschritts. Sie diskreditiert die Tradition, indem sie sich diesen Begriff aneignet und der Entwicklung in den Weg wirft. Was in der Tradition Genauigkeit und Klarheit ist, wird in der Konvention wolkig und trübe.“

Die Weltoffenheit des Burgtheaters – wie sie seit dem „Welttheater-Spielplan“ Heinrich Laubes erkennbar ist – scheint mir eine der wertvollsten Traditionen dieses Theaters zu sein. Sie hat sich, übrigens oft in Symbiose mit einer provinziellen Selbstherrlichkeit, als außergewöhnlich lebensfähig

erwiesen. Dabei wurde und wird die ‚Weltoffenheit‘ wohl oft im oberflächlich modischen Sinne nur als *geographische* verstanden: offen gegenüber den Literaturen und der Theaterkunst des Auslandes. Wir sollten aber den Begriff der ‚Weltoffenheit‘ weiter fassen und mehr darunter verstehen als nur eine Art der Gastfreundschaft: offen gegenüber der Welt, in der wir leben, offen für die Herausforderungen der zeitgenössischen Literatur, Musik, Malerei etc., offen auch gegenüber den Kräften, die das Theaterspielen – sofern es den Anspruch der Kunst erhebt – heute so unbequem machen. – Dass unser Beruf wieder sehr unbequem geworden ist, steht wohl heute außer Frage. Wir dürfen uns unsere Lage aber sicher nicht dadurch scheinbar erleichtern, dass wir z. B. die übliche Hatz auf Minderheiten eines Teiles der Öffentlichkeit, ihren leidenschaftlichen Neid, ihr Bedürfnis nach Kristallnächten, ihre Kultur- und Geistfeindlichkeit unsererseits zum Vorwand eines Standpunkts elitärer kultureller Überlegenheit nehmen. Wir müssen uns an alle wenden – und nicht deshalb, wie Jean Vilar das gesagt hat, „weil das Theater als Kunstform generöser ist als andere Künste, nein, sondern weil es selbst alle braucht, damit es nicht krank wird.“

Die Frage nach dem *Stellenwert* des Burgtheaters im *Begründungszusammenhang* der demokratischen österreichischen Gesellschaft kann durch ein *Direktionsprogramm* nicht oder nicht schlüssig beantwortet werden. Eine solche *Standortbestimmung* kann nicht ausschließlich an die Theaterleute delegiert werden; der Staat als Garant der künstlerischen Freiheit, die Gesellschaft als Trägerin und das Publikum als mitwirkender Partner des Theaters sind zur Beantwortung dieser Frage in gleicher Weise wie die Theaterleute aufgerufen. Dabei darf diese notwendige geistige Auseinandersetzung mit dem Theater nicht von der Alibi-Diskussion über die sogenannte *Wirtschaftlichkeit* des Theaters verschüttet werden. – „Offensichtlich benützt man Etatfragen als Vorwand, um sich der geistigen Auseinandersetzung mit dem Theater, im Besonderen mit dem subventionierten Theater, zu entziehen. [...] Das Theater dient offensichtlich für viele als Sündenbock, auf dem Spiel- und Geistfeindlichkeit, vor allem die Abneigung gegenüber geistiger Provokation, abgelagert wird.“ (Dr. Hermann Glaser, Kulturdezernent der Stadt Nürnberg). – Die künstlerische Kraft und damit die Glaubwürdigkeit eines Theaters erweisen sich nur und ausschließlich in der Probe und in der Vorstellung, nicht in den programmatischen Vorankündigungen einer Direktion und nicht in der Geschichte dieses Theaters. – Die Zehntausende Abende, an denen das Burgtheater in den 200 Jahren seines Bestehens gespielt hat, sind ja nicht eine theatergeschichtliche Summe, die mit Zinsen und Zinseszinsen als Erbe auf uns gekommen ist. Die Geschichte der Kunst, die hier an manchen Abenden stattgefunden hat, die ist, wie Garrick es, auf die Schauspieler bezogen, gesagt hat: „in Wasser geschrieben“. Greifbar ist für uns nur die Geschichte der Institution *Burgtheater* – und deren Kraft ist unbestritten und wird es wohl auch in Zukunft sein.

Es heißt, die Kultur sei insgesamt eine große *Zukunftswerkstätte*. Davon war einleitend die Rede, das Theater könne ein Ort der Hoffnung sein, in dem Wirklichkeiten entworfen werden, eine durchaus unheile Welt, die Sehnsüchten und Träumen Gastfreundschaft gewährt und sie gestärkt oder entzaubert wieder entlässt. Wenn das Theater das zu leisten vermag, dann ist es auch *gesellschaftlich relevant*.

In diesem Sinne hoffe ich, dass wir in den nächsten Jahren in Solidarität mit allen, die an diesem Theater arbeiten, einen Weg finden, auf dem uns möglichst viele Menschen mit Neugier in eine ungewisse Zukunft folgen.

Pressekonferenz in der Concordia
Wien, am 8. Juni 1976

RÜCKBLICK – AUSBLICK – UTOPIE

Gebeten, zurückzublicken und einen Ausblick zu wagen, fühle ich mich einerseits heillos überfordert und andererseits ermutigt, Sie mit meinen Utopien bekanntzumachen.

1. Der *Rückblick* ist nicht mein Geschäft: Das handliche Verpacken des gerade Vergangenen erfordert journalistische Gaben, die Aufbereitung des längst Vergangenen solche des Historikers, die mir nicht hinreichend gegeben sind. Zudem ist in diesem Jubiläumsjahr des Burgtheaters so ausgiebig zurückgeblickt worden, es ist so unendlich viel Vertrauen in die Vergangenheit investiert worden, dass man schon aus Gründen der Originalität einen weiteren Rückblick unterlassen und wenigstens einen kleinen Rest des verschwendeten Vertrauens in die Vergangenheit für die Zukunft übriglassen sollte.
2. Der *Ausblick* ist eigentlich nur ein vorweggenommener Rückblick, vor allem dann, wenn es um das Burgtheater geht. Zum einen ist das so, weil beim Rück- wie beim Ausblick zumeist nicht das, auf das geblickt wird, interessiert, sondern lediglich die Perspektive dessen, der da zurück- oder ausblickt; zum anderen wird, glaube ich, in Wien ein Ausblick in jedem Fall so verstanden, als stelle der Ausblickende Vermutungen darüber an, wie sich die unmittelbare Zukunft in einer späteren Zukunft als Vergangenheit bewähren könnte. Es ist also nur folgerichtig, in der Utopie die einzige realistische Alternative zum Rückblick zu sehen, da nur die Utopie nicht geeignet ist, in absehbarer Zeit Vergangenheit zu werden.
3. Die *Utopie* eines werdenden Burgtheaterdirektors sieht nun in etwa so aus: Bald wird es in Österreich nur noch wenige Leute geben, die der Meinung sind, Kultur sei eine unzeitgemäße Freizeitgestaltung von einigen wenigen anderen Leuten; die *Theater* werden glaubwürdig sein und ihr Publikum gut unterhalten und aufregen, sie werden die Sehnsüchte der Menschen am Leben erhalten, sie werden ihre Träume artikulieren, sie werden unsere Wirklichkeit mit entwerfen; das *Publikum* wird offen und kritisch sein, es wird – sofern es Burgtheater-Publikum ist – seine vielgerühmte Hassliebe zu diesem Theater als große einheitliche, stimulierende Leidenschaft bewahren und nicht mehr vorwiegend die Liebe der Vergangenheit und den Hass der Gegenwart zuwenden, es wird Alfred Polgar Lügen strafen, der gesagt hat:
„Unbedingt stellt sich die Wirkung ein, dass jene Hörer, welche ganz der Meinung sind, die von der Bühne herab propagiert wird, zu dieser eisenfest in ihnen verankerten Meinung herumgekriegt werden. Sie werden von der Überzeugung, die sie haben, überzeugt und zum Bekenntnis, auf das sie eingeschworen sind, hingerissen.“

Und es wird eine große Solidarität unter den *Künstlern* geben; Hochmut und Neid werden keine Rolle spielen, provinzielle Intrigen der Theater untereinander werden ein viel belachtes Kapitel der Theatergeschichte sein. Die *Gewerkschaften* werden fanatisch für das Recht auf Arbeit im Theater kämpfen, sie werden sich mit aller Macht für jene Mitglieder einsetzen, die ihres Schutzes in besonderer Weise bedürfen, nämlich für die Theaterdirektoren. Die zeitgenössischen österreichischen *Dramatiker* werden unsere Spielpläne dominieren und die Dramaturgien vor die schwierige Aufgabe stellen, den großen Werken der Vergangenheit wegen der Fülle und der Qualität der zeitgenössischen Dramatik zu ihrem Recht zu verhelfen.

Von all diesen erfreulichen Vorgängen und paradiesischen Zuständen wird die ganze Welt erfahren, weil gebildete und völlig unbestechliche *Journalisten* in den großen weltweit gelesenen österreichischen Zeitungen darüber kritisch und objektiv schreiben werden.

Leider muss man wohl davon ausgehen, dass die Österreicher des Jahres 2000, sollte diese Utopie einmal Wirklichkeit werden, wehmutsvoll an ihre große und interessante kulturelle Vergangenheit denken und, wenn sie dann gelegentlich aus ihrer unendlichen Langeweile aufschrecken, sicher auch von den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts schwärmen.

Bis dahin müssen wir versuchen, unsere armselige Gegenwart zwischen der jeweils großen Vergangenheit und irgendeiner Zukunft hindurch zu retten.

Erschienen im „Kurier“ am 6. September 1976

WOHIN GEHT DAS HEUTIGE BURGTHEATER?

Robert Musil, 1926 anlässlich des 150-jährigen Burgtheaterjubiläums mit der Rundfrage des „Tag“ konfrontiert, wohin denn das heutige Burgtheater seiner Meinung nach gehe und wohin es seiner Meinung nach wohl gehen solle, gab folgende Antwort: „Ihre zwei Fragen erinnern mich an die Geschichte der Türkei. Am 14. Jänner 1853 ist das Osmanische Reich zum ersten Mal mit einem an Altersschwäche leidenden Kranken verglichen worden, bald darauf mit einem sterbenden Mann, danach ist 60 Jahre lang mit ungeduldigem Bedauern vom kranken Mann gesprochen worden, aber heute lebt dieser historische Kranke, soviel man hört, wie ein frischer Jüngling. Als Ersatz haben wir das Burgtheater bekommen. Darum lässt sich ihm eine schöne Zukunft keineswegs noch absprechen. Aber ich bin außerstande, ihm einen Weg dahin vorherzusagen.“

Heute, 50 Jahre danach, zeigt dieses Theater noch immer deutliche Symptome von Lebensfähigkeit, gibt nach 200 Jahren Krise immer noch Anlass zur Hoffnung, die Zukunft könne besser werden, als es die Vergangenheit war.

Das hoffende Wiener Publikum, vor allem aber die hoffenden Wiener Kritiker, orientieren sich immer wieder am Theater des übrigen deutschen Sprachraumes, das sie allerdings meistens gar nicht kennen. Die einen hoffen, das Burgtheater möge den *Anschluss* an das deutsche Theater gewinnen, die anderen erwarten eine *splendid isolation*. Als „Erstes Theater Deutscher Zunge“ – so meinen sie – könne man sich einiges an distanzierter Arroganz leisten, unter anderem deshalb, weil man so „spezifisch österreichisch“ ist oder es zumindest sein sollte, so dass jeder Vergleich mit anderen Bühnen von vornherein ganz einfach absurd sei. Dergleichen lässt sowohl auf Wiens mangelhaftes Selbstverständnis als Theaterstadt schließen, als auch auf einen Minderwertigkeitskomplex dieser Stadt, der ständig von der sinnlosen Frage genährt wird, auf welcher Stufe einer imaginären Wertskala der deutschsprachigen Theater man wohl stehe.

Schon vor mehr als 50 Jahren hat Egon Friedell zu dieser imaginären Wertskala Stellung genommen und in seinem Aufsatz „Das Burgtheater“ vermerkt: „Und so ist denn auch das Burgtheater seit undenklichen Zeiten die ‚Erste Deutsche Bühne‘, aber seit mindestens einem halben Menschenalter ist es das nur noch für Wien.“ Die Kritiker als professionelle Vergleicher, die heute allerdings sehr oft ihre Kenntnis des heimischen Theaters mit bloßen Vermutungen und aufgrund sporadischer, touristischer Kostproben des deutschen Theaters vergleichen, denken in diesem Zusammenhang dem Publikum etwas vor, was das Publikum gar nicht interessiert. Für das Publikum, das am Abend ins Theater geht, ist es nämlich völlig unerheblich, an welchem Platz der imaginären Skala der Kritiker sich sein Theater befindet.

Seine Bewertungsmaßstäbe richten sich nach den Erwartungen, mit denen es ins Theater geht, unabhängig davon, was und wie in Berlin, München oder Hamburg gespielt wird.

Wenn man die deutschsprachige Theaterszene analysiert, und – unabhängig von der besagten Wertskala – die Situation der vergleichbaren Theater vergleicht, stellt sich immer wieder heraus: Es gibt keinen Theater-Vatikan. Wichtige Theaterereignisse können heute in Hamburg oder Berlin, morgen in Freiburg oder Tübingen, im nächsten Jahr in München oder Wien oder woanders stattfinden. Wenn überhaupt, so findet man jenes imaginäre „Erste Theater Deutscher Zunge“ jeden Abend in einer anderen Stadt – und sicher manchmal auch in Wien.

In diesem Theater-Atlas wird Wien aber trotz aller Verbindungen zu anderen Theaterstädten als „Insel“ aufscheinen. Die geographische und politische Insellage bestimmt zweifellos in besonderer Weise das Wiener Theater einschließlich des Burgtheaters, und sie kennzeichnet die Wiener Theaterkritik in ihrer splendid isolation; da außerdem die großen deutschsprachigen Zeitungen ihre Kritiker zwar zu wichtigen Premieren in die Bundesrepublik und auch in die Schweiz schicken, Wien aber im Allgemeinen aussparen, kommt es fast immer dazu, dass in der Bundesrepublik Informationen über die Wiener Theater nur von Wiener Kritikern zu lesen sind, die ihrerseits wiederum – mit wenigen Ausnahmen – die deutsche Theaterszene aussparen.

Darunter leidet ein so großes Theater wie das Burgtheater ganz besonders, weil es seine Mitarbeiter im gesamten deutschsprachigen Raum suchen muss. Da sich auch sehr bedeutende Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner usw. in Wien vom übrigen deutschsprachigen Theaterraum abgeschnitten fühlen, ist es nicht leicht, aus der ohnehin nicht großen Anzahl von Talenten dem Burgtheater die gewünschten qualifizierten Mitarbeiter zu gewinnen. So muss sich ein hervorragender Regisseur wie Dieter Dorn, mit dessen Arbeiten in Deutschland sich die großen deutschsprachigen Zeitungen auseinandersetzen, bei einer erfolgreichen Arbeit in Wien eben mit einigen wenigen Sätzen der Wiener Korrespondenten in diesen Zeitungen abfinden, da die österreichischen Zeitungen im Allgemeinen nur von heimwehkranken Auslandsösterreichern mit Verspätung gelesen werden. Sie haben daher an der Meinungsbildung im übrigen deutschsprachigen Raum keinen Anteil. So trägt neben der Abgeschiedenheit Wiens diese „Un-Internationalität“ seiner Presse einiges dazu bei, das Burgtheater im deutschen Sprachraum als populäre Unbekannte im Halbdunkel von Klischee-Vorstellungen zu belassen. (Die Schuld des Burgtheaters besteht nun darin, diesen an sich falschen Klischee-Vorstellungen gelegentlich immer wieder einmal zu entsprechen – und Tradition mit Konvention zu verwechseln.)

Die Wiener Kritik betreffend, möchte ich abschließend noch einmal den polemischen Egon Friedell zitieren, der in seinem Aufsatz „Die ‚Theaterstadt‘ Wien“ 1920 geschrieben hat: „Der Wiener will Kritiker, die zu allem

einen Korrekturrand machen, die abstreichen und reduzieren, ‚Einflüsse aufzeigen‘, beschämende Vergleichen ziehen, für jedes begeisterte Bemühen sofort eine kalte Dusche bereit haben; er will Kritiker, die die Kunstwerke verhässlichen.“

Vielleicht habe ich mit meinen Gedanken zu der Frage, wo das Burgtheater wohl stehe und wohin es gehe, gleichfalls nur „Korrekturränder“ gemacht und „verhässlicht“. Das war nicht beabsichtigt. Ein Theater jedoch, das seinen künstlerischen Auftrag darin sieht, auf glaubwürdige Weise offen zu sein, durch die Wirklichkeit verwundbar zu sein und sich zu seinen produktiven Widersprüchen, zu seinen Unsicherheiten und zu seinen Zweifeln zu bekennen, ein solches Theater kann nicht nur sich, sondern muss auch seine Kritiker, sein Publikum, seine Stadt in Frage stellen können, wobei freilich gilt:

„Die einzige Kunst, über die das Publikum ein Urteil hat, ist die Theaterkunst. Der einzelne Zuschauer, also vor allem der Kritiker, spricht Unsinn, alle zusammen haben sie recht.“ (Karl Kraus)

Erschienen in den „Oberösterreichischen Nachrichten“
am 18. Jänner 1977