universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Das Konzept der Festspiele Reichenau – Entstehung, Entwicklung und der Genius loci“

verfasst von / submitted by

Mag. Theresa Steininger-Močnik

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 092 317
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	a.o. Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall

Dank

„Wenn ich über die Festspiele Reichenau schreiben darf, dann wage ich mich noch an das Abenteuer Dissertation.“ Dies war anfangs meine Einstellung zum aufgrund von interessanten beruflichen Möglichkeiten und der Geburt meiner beiden Kinder bis dahin noch nicht realisierten Abschluss meines Doktoratsstudiums. Zweierlei Anstößen ist es zu verdanken, dass es zum Verfassen dieser Arbeit kam: Einerseits brachten mich die Recherchen für meine Einführungsvorträge zu Konzerten des Tonkünstlerorchesters Niederösterreich auf den Geschmack, nach Jahren der journalistischen Tätigkeit wieder wissenschaftlich zu arbeiten.

Andererseits und vor allem führte dies dazu, dass ich Renate und Peter Loidolt, die Intendanten der Festspiele Reichenau, anschrieb und ihnen meinen Wunsch präsentierte. Ihre Zusage machte mich glücklich – und den eingangs erwähnten Vorsatz nun zum Auftrag an mich selbst.

Ich möchte Renate und Peter Loidolt für ihre Zusage, vor allem aber für ihre Offenheit meiner Arbeit gegenüber, für ihre Hilfe bei der Realisierung derselben sowie für ihre Bereitschaft zu einem der ausführlichsten Interviews, das ich je geführt habe, ganz herzlichen Dank aussprechen. Auch ihrer Mitarbeiterin Ilona Pinkel-Kovacsics gilt dieser.

Ein weiteres offenes Ohr für mein Vorhaben fand ich glücklicherweise bei Professor Brigitte Marschall, die diese Arbeit von Anfang an mit Interesse, Expertise, Genauigkeit und raschen Antworten auf aufkommende Fragen unterstützte.

Eine Dissertation über Festspiele, die demnächst 30 Jahre ihres Bestehens feiern, hat den Vorteil, dass Interviewpartner über ihre Erfahrungen bei diesen berichten können – mein großer Dank für Eindrücke aus erster Hand gilt hier Nicolaus Hagg, Helmut Peschina, Anna Maria Krassnigg, Hans Haider und Jürgen Kaizik.

Wenn ich auch in den vergangenen Jahren oft bei Vorstellungen der Festspiele Reichenau war, so war ich doch froh über einige Aufzeichnungen, die vom Landesstudio Niederösterreich zur Verfügung gestellt wurden – es sei hier Landesdirektor Gollinger und seiner rechten Hand, Barbara Göttlicher, herzlich gedankt.

Mein Dank gilt auch Archiv-Mitarbeitern mehrerer Tageszeitungen, stellvertretend sei Christian Benda von der Tageszeitung *Die Presse* genannt.

Von der Kollegenschaft möchte ich Nicole delle Karth, Claudia Schade und Manfred Tieber hervorheben, die mit ihren Fragen und Anmerkungen in der Diskussion über diese Dissertation andere Sichtweisen einbrachten, was meine Arbeit an dieser bereicherte.
Selbiges gilt für meine Freundinnen Karin Kamhuber und Monika Mühlböck, ihnen sei auch für ihre anhaltende Motivation sehr herzlich gedankt.

Mein innigster Dank gilt meiner Familie, meinen Söhnen Michi und Andreas, die mich in der Zeit des Recherchierens und Schreibens immer wieder entbehren mussten, sowie meinem Mann Martin und meinen Eltern für ihre große Unterstützung – ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Theresa Steininger-Močnik
Wien, Mai 2017

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 8
1. Geschichte 11
1.1. Wie alles begann... 11
1.2. Das Doderer-Denkmal in Prein an der Rax 13
1.3. Kabarett als Anreiz für ein breites Publikum 16
1.4. Das Kultur-Pilot-Projekt und das 5-Jahresprogramm 17
1.5. Farkas als erste En-Suite-Produktion 20
1.6. Verdi zum Start 25
1.7. Wegbereiter Doderer und Schnitzler 27
2. Genius loci 28
2.1. Theatergeschichte Reichenaus 39
2.2. Das Kurtheater 40
2.3. Kurort der Intellektuellen 43
2.4. Weitere Kulturangebote der Gegend 51
3. Das Konzept der Festspiele Reichenau 55
3.1. Kulturelles Erbe 55
3.2. Repertoireerweiterung 60
3.3. Eigener Stil 63
3.4. Gegen-Burgtheater?! 71
3.5. Intendanten 77
3.6. Homogenität 83
3.7. Künstler 86
3.8. Ausstattung 96
3.9. Exklusivität 98
3.10. Publikum 102
4. Spielorte 108
4.1. Südbahnhotel 108
4.2. Das Ende im Südbahnhotel 118
4.3. Pläne im Kurpark und der Neue Spielraum 121
5. Die Erweiterung des Repertoires 127

5.1. Uraufführungen 129
5.2. Dramatisierungen 133
5.3. Exkurs Dramatisierungen 134
5.4. Dramatisierungspraxis in Reichenau 145
5.5. Szenische Lesungen 150
6. Die Dramatisierung von Heimito von Doderers *Die Strudlhofstiege* bei den Festspielen Reichenau 2009 152
6.1. Figurenkonstellation 157
6.2. Handlungsverlauf 162
6.3. Sätze, die von anderen gesprochen werden als im Roman 169
6.4. Ergänzte Szenen 180
6.5. Ergänzte und veränderte Passagen 184
6.6. Geflügelte Sätze 189
6.7. Szenen, die in Erzählpassagen wurzeln 194
6.8. Straffung 202
6.9. (Fast) Direkte Übernahmen 214
6.10. Resümee 220
6.11. Peschina Fassung 222
6.12. Medienstimmen 228
7. *Ruhm* nach Daniel Kehlmann, dramatisiert für die Festspiele Reichenau 2010 235
7.1. Herausforderung 238
7.2. Figurenkonstellation 239
7.3. Dialoge, die aus Prosa entstanden 242
7.4. Wechsel zwischen Gesprochenem und Erzähltem 245
7.5. Straffung 246
7.6. Freiheiten und Veränderungen inhaltlicher Art 248
7.7. Umstellungen 251
7.8. Filmische Umsetzung 252
7.9. Medienstimmen 256
7.10. Resümee 258

8. Affaire Lina Loos nach Arthur Schnitzlers Fragment *Das Wort* bei den Festspielen Reichenau 2002 259
8.1. Das Vorbild 260
8.2. Rückführung auf reale Personen 267
8.3. Szenen anders angeordnet 271
8.4. Straffung 271
8.5. Unterschiede Haider - Bergel 272
8.6. Veränderungen Kaiziks 272
8.7. Medienstimmen 276
8.8. Resümee 278
9. Nachwort 279
10. Bibliographie 282

Einleitung

Festspiele, die mit einer Karl-Farkas-Collage im Jahr 1988 begannen und heute Stücke von Arthur Schnitzler über Henrik Ibsen bis zu Tennessee Williams sowie Dramatisierungen von Heimito von Doderer-Werken und solchen von D. H. Lawrence im Spielplan vereinen – und alles so präsentieren, dass es ins Urkonzept, das stark an Künstler, die einst in der Gegend wirkten, gebunden war, passt: Dies erscheint nur auf den ersten Blick ein Widerspruch zu sein. Ziel dieser Dissertation ist es, die Entwicklung des Konzepts der Festspiele Reichenau von den Anfängen bis heute nachzuzeichnen und zu erforschen, wie dieses immer wieder erweitert wurde, ohne seine Wurzeln zu verraten.
Die Ausgangsideen der Intendanten Renate und Peter Loidolt fußen im Genius-loci-Gedanken, weshalb auf ihn näher eingegangen wird. Gerade weil Reichenau an der Rax eine bedeutende Rolle in der Literaturhistorie einnimmt und stets große Geister anlockte, konnte man hier eine Festspiel-Gründung auf besondere Art und Weise argumentieren. Aus dieser Argumentation wurde ein Konzept, das seinerseits über die Jahre einem starken Wandel ausgesetzt war. Wie diese Veränderungen aussahen und wie sie erklärt wurden, soll präsentiert werden.
Es soll außerdem aufgezeigt werden, was über diesen Gründungs- und Gesamtkunstwerk-Gedanken hinausgehend die Alleinstellungsmerkmale der Festspiele Reichenau sind. Dabei gäbe es möglicherweise aus Sicht mancher Beobachter weitere Aspekte zu beurteilen, es werden die der Autorin am wichtigsten erscheinenden gewählt, darunter der eigene Stil, die Homogenität, die Bedeutung der Intendanten und der Schauspieler, die Ausstattung, die Exklusivität und die Spielorte. Künstler und Publikum sollen zu Wort kommen, Medienstimmen die Einordnungen reflektieren.
Da bei der Konzept-Erweiterung der Festspiele Reichenau Dramatisierungen von Romanen ein wichtiger Bestandteil sind, werden mittels detailgenauer Vergleiche drei Aufführungstexte beispielhaft untersucht und so die Vorgehensweisen aufgezeigt. Dabei wird auf folgende Werke eingegangen:
Strudlhofstiege von Nicolaus Hagg und Bernd Jeschek wurde 2009 bei den Festspielen Reichenau im Südbahnhotel aufgeführt. Es soll stellvertretend für die Dramatisierungen von Romanen jener Autoren, die der Gegend verbunden sind, stehen. Interessant ist hier

vor allem, wie mit einem Monumentalwerk von mehr als 900 Seiten in der Bearbeitung für einen Theaterabend umgegangen werden kann, aber es lohnt auch der Vergleich der verschiedenen Fassungen, da Helmut Peschina ebenfalls eine Dramatisierung erstellt hat, die jedoch von den Festspielleitern ad acta gelegt wurde.
Ruhm von Daniel Kehlmann in der Dramatisierung von Anna Maria Krassnigg soll im Fokus stehen als ein Werk der Gegenwart, das von Renate und Peter Loidolt als passend für das Repertoire der Festspiele Reichenau erachtet wurde.
Affaire Lina Loos soll genauer betrachtet werden, weil es sich um die Vervollständigung eines Fragments handelt, das von Arthur Schnitzler nie fertig gestellt wurde, und für die Aufführung in Reichenau auf seine realen Vorbilder zurück geführt wurde.

Zur Quellenlage: Diese Dissertation soll sich vorrangig auf den Bestand des Archivs der Festspiele Reichenau, das erstmals wissenschaftlich aufgearbeitet wurde, und auf Publikationen der Festspiele stützen sowie auf ausführliche Interviews, die die Autorin mit Protagonisten führte. Für die Analyse werden Konzeptschreiben, Korrespondenzen, Medienberichte, Interviewaussagen und vieles mehr herangezogen, dies gilt auch für die Beschreibung der Spielorte, die für die Festspiele und ihre Wirkung von zentraler Bedeutung sind. Mit Schreiben und Aussagen der Intendanten soll gezeigt werden, wie durch die Ausweitung des Konzepts das dramaturgische Selbstverständnis immer mehr erweitert wurde. Medienberichte und Aussagen langjähriger Beobachter und Mitwirkender lassen dessen Wirkung reflektieren. Zusätzlich wurden vor allem für die Kapitel zur Geschichte und zum Genius loci Publikationen herangezogen, die sich mit der Gegend und ihrer Historie befassen. Dabei ist Wolfgang Kos Buch über den Semmering[1] zu nennen, das zur Zeit der Veröffentlichung eines der ersten Werke über die Blüte der Kulturgeschichte der Gegend war – und für die Festspielgründer ein wichtiger Anstoß. Darunter sind auch zahlreiche Werke von Robert Pap, die die Geschichte Reichenaus genau beleuchten, jedoch wenig auf die Festspiele an sich eingehen, was überhaupt für alle Werke der Sekundärliteratur gilt und somit die vorliegende Dissertation zur ersten

[1] Kos, Wolfgang: Über den Semmering. Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft. Wien: Edition Tusch, 1984. in Folge zitiert als: Kos.

umfassenden Aufarbeitung macht. Weiters wurden unter anderem Publikationen zu Dramatisierungen berücksichtigt.

Die wichtigste Grundlage für diese Dissertation ist die erstmalige Aufarbeitung des Archivs der Festspiele Reichenau in Reichenau an der Rax für eine wissenschaftliche Arbeit, weshalb dieses hier genauer vorgestellt werden soll. Es befindet sich in der Direktion derselben, Renate Loidolt hat es vorrangig angelegt. Sie sammelte darin akribisch alles, was mit den Festspielen in Verbindung stand. Es finden sich darin die Mappen „Veranstaltungen“, welche nicht nur die Programme jedes Jahres beinhalten, sondern Konzeptschreiben des Ehepaars Loidolt, Korrespondenzen und vieles mehr. Korrespondenzen allgemeiner Art und solche mit öffentlichen Stellen sind in eigenen Ordnern abgelegt. Zahlreiche Mappen beinhalten Pressespiegel, sie sind nach Jahren geordnet. Es gibt einige Ordner zu Schauspielern. Eine Vielzahl von Mappen widmet sich dem Thema Verein. Auch eine Mitgliederanalyse gehört zu den Unterlagen. „Umwegrentabilitätsstudien“ heißt ein Ordner, „Unterlagen zum Doderertag“ ein anderer. Auch zur Website und zur Landesausstellung 2003 gibt es Material. Mehrere Mappen widmen sich den Umbauten des Theaters. An anderer Stelle des Archivs sind sämtliche Textbücher der bei den Festspielen Reichenau aufgeführten Stücke archiviert, auch jene der Dramatisierungen und jene der von den Festspielen selbst in Auftrag gegebenen Stücke. Teilweise finden sich auch mehrere Fassungen der Textbücher. Zudem gibt es hier Sekundärmaterial, das zu dramaturgischen Zwecken genutzt wurde. Es sind keine Regiebücher zu finden, da diese im Besitz von Regisseuren und Regieassistenten blieben. Plakate, Fotos und Programmhefte sind sonder Zahl vorhanden. Sonderbeilagen, die mit Tageszeitungen herausgegeben wurden, sind erhalten. Jahresprogramme vervollständigen das Material, das für diese Dissertation herangezogen wurde. Es wurden mehrere tausend Dokumente gesichtet. Sehr wenige Mappen aus dem Archiv wurden nicht berücksichtigt, dazu gehören solche zu Statistik, Kartenverkauf, Konten, Personal und Lieferanten. Diese wurden von der Autorin nicht als relevant erachtet, da es sich bei dieser Dissertation nicht um eine ökonomische Aufarbeitung der Festspiel-Gestaltung handelt. Vielmehr soll es um das dramaturgische Konzept derselben gehen und darum, die Alleinstellungsmerkmale der Festspiele herauszuarbeiten sowie Beispiele dessen zu bringen, wie der Spielplan durch Dramatisierungen und Bearbeitungen erweitert wurde.

1. Geschichte

1.1. Wie alles begann...

Um eine Chronologie der Festspiele Reichenau soll es in dieser Arbeit naturgemäß nur am Rande gehen. Dennoch ist es zum besseren Verständnis erforderlich, die Entwicklung zu kennen, weshalb hier ein kleiner historischer Abriss gegeben werden soll.

Schau´n Sie sich das an – geradezu richtungsweisend war der Titel des ersten En-Suite-Stückes der Festspiele Reichenau, die damals noch Kunst und Künstler in Reichenau hießen, im Sommer 1988. Dabei wurden Szenen von Karl Farkas aufgeführt, allerdings nicht, wie ursprünglich geplant, mit Kabarettisten, sondern mit Schauspielern des Burgtheaters.

Es war ein Burgtheaterbesuch im Jahr 1987, der das Ehepaar Renate und Peter Loidolt vom Plan der Besetzung des Farkas-Abends mit Kabarettisten ab- und auf jenen Weg brachte, der die Entstehung der Festspiele Reichenau fortan mitbestimmen sollte – nämlich den Aspekt der hochqualitativen Besetzung mit Schauspielern von hochrangigen Theatern. Renate Loidolt beschreibt in ihrem Tagebuch, wie der Zusammenhang von *Umsonst* mit dem Ort Reichenau die Festspiel-Gründer ebenso aufhorchen ließ wie die Darsteller des damaligen Abends:

> „Unser Burgtheater-Besuch im Juni 1987 bei *Umsonst* von Johann Nestroy erwies sich als besonders denkwürdig: Aus dem Programmheft erfuhren wir erstmals, dass J. Nestroy das Stück *Umsonst* 1856 während eines Sommeraufenthalts in Reichenau geschrieben hat (und fanden Briefzitate von Nestroy aus Reichenau, die vielen bislang unbekannt waren). […] Gleich nach dieser Vorstellung verwarfen wir bereits unsere ursprüngliche Programm-Idee für unser erstes Festspieljahr in Reichenau, Karl Farkas-Sketches mit prominenten Kabarettisten zu bringen und entschlossen uns zu dem Versuch, diese Farkas-Produktion mit Burgschauspielern zu besetzen. Es war eine spannende Zeit der Überzeugungsarbeit, ein Eintreten in künstlerisches Neuland. Georg Markus, ein ehemaliger Farkas-Assistent, konnte als Verfasser des Buches engagiert werden, Heinz Marecek als Regisseur und bei der ersten Produktionsbesprechung im Wiener Hotel Bristol kamen wir am 13.3.1988 mit den Burgschauspielern Kurt und Dunja Sowinetz, Walter Langer, Karlheinz Hackl und Robert Meyer überein, den originellen Versuch zu wagen.“[2]

[2] Ein denkwürdiger Zufall – Ein spontaner Entschluss (aus dem Tagebuch von Renate Loidolt). In: Die erste Dekade, Publikation der Festspiele Reichenau: 1998. S. 20, in Folge zitiert als: Erste Dekade.

Doch dazu später – der erste Blick soll noch weiter zurück gehen. Der Gründung der Festspiele Reichenau, damals noch Kunst und Künstler in Reichenau, waren Jahre der Arbeit des gleichnamigen Kulturvereins vorausgegangen. 1981, genauer am 14. Juli dieses Jahres, wurde dieser gegründet, ursprünglich war es dessen Absicht, dem bestehenden Sommertheater von Erich L. Koller über diesen Verein mehr Subventionen zu verschaffen. Zum Obmann wurde Peter Loidolt gewählt, der mit seiner Frau Renate, die Mitglied des Gemeinderats war, andere Ziele hatte. „Das war der Gedanke von Bürgermeister Helmut Ganster, der mit Koller verbandelt war, beide wollten Kollers Sommertheater am Leben erhalten, aber daran hat ja niemand geglaubt"[3], meinen Renate und Peter Loidolt im Gespräch. Die beiden wollten sich von Anfang an auf einen Aspekt konzentrieren,

> „der bisher noch nicht [sic; genug?] Beachtung gefunden hatte: die `geistige` Infrastruktur einer großen künstlerischen Vergangenheit und die `technische` Infrastruktur eines – wenn auch renovierungsbedürftigen – Theaters. Die Überzeugungsarbeit war schwierig und der Erfolg mäßig. Ein deutliches Zeichen war notwendig! Dies führte zur Errichtung des Doderer-Denkmals in der Prein 1983."[4]

Denn Reichenaus kulturelle Tradition war „total verschüttet", wie Peter Loidolt sagt: „Man wusste nicht mehr, dass hier Doderer, Arthur Schnitzler, Gustav Mahler oder Karl Farkas gewohnt haben."[5] Hier wollte man mit den Tätigkeiten des Kulturvereins Abhilfe schaffen. Renate Loidolt war ja in der Gegend aufgewachsen und hatte sich „gewundert, wie wenig ich als Schülerin von dieser kulturellen Tradition wusste. Was hier transportiert wurde, war die Präsenz des Adels und der Bergwerke, aber die Präsenz der Künstler um die Jahrhundertwende hat kaum jemanden interessiert, bis Wolfgang Kos sein Buch über den Semmering herausbrachte[6]. Dieses bereitete die Kulturgeschichte der Gegend erstmals sehr, sehr gut auf. Damals sagten auch wir: Da könnten wir doch etwas machen. Es ergab sich ein Suchen und Recherchieren und auch wir haben Dinge

---

[3] Interview mit Renate und Peter Loidolt, 21.4.2017, in Folge zitiert als: Interview mit R. und P. Loidolt.

[4] Loidolt, Renate: Die Festspiel-Idee. In: Erste Dekade. S. 17-19. S. 18

[5] Boberski, Heiner: Peter und Renate Loidolt: Schikaneders Erben. In: Wiener Journal, 26/2006, S. 14-17. S. 15

[6] Kos.

aufgetan, die noch nirgends gestanden sind."[7] Sie beschreibt die Recherche als „Schatzsuche, was hier alles entstanden ist und wer hier aller geschrieben hat, jedes Jahr kam eine neue Erkenntnis dazu und konnte die Planung des Programmes beeinflussen."[8] Auch die Protagonisten sollen vorgestellt werden, bevor sich diese Arbeit in weiterer Folge um die Tätigkeit derselben drehen wird: Peter Loidolt wurde 1945 geboren und kam als Sommergast aus Wien nach Prein, wo seine spätere Frau Renate, Jahrgang 1950, aufgewachsen war. 1971 heirateten die beiden. Peter Loidolt wurde Manager einer großen, internationalen Reederei, was er aber 1978 aufgab um sich ganz der Bildenden Kunst zu widmen. Als Maler bespielte er Ausstellungen im In- und Ausland. 1979 wählte das Ehepaar das ursprüngliche Sommerhaus in Prein an der Rax als Hauptwohnsitz. Renate Loidolt, die Volkswirtschaftslehre studiert hatte, organisierte nun die Ausstellungen und Messeteilnahmen ihres Mannes und wurde Mitglied des Gemeinderats, ein Amt, das sie 1984 niederlegte. 1981 gründete man den Verein Kunst und Künstler in Reichenau, Peter Loidolt arbeitete weiterhin als Bildender Künstler, diese Seite seines künstlerischen Schaffens ging schließlich in der Bühnenbildnertätigkeit für die Festspiele auf. (siehe Kapitel 3.5 zu den Intendanten der Festspiele Reichenau, 3.8 zur Ausstattung) Als „Startschuss" für die Etablierung der Festspiele Reichenau wird immer wieder die Errichtung des Doderer-Denkmals in Prein bezeichnet.

1.2. Das Doderer-Denkmal in Prein an der Rax

> „Der Kulturverein Reichenau, gegründet 1981 von dem Maler Peter Loidolt mit dem Ziel, Reichenau wieder jene kulturelle Bedeutung zu geben, die es einst hatte, hat als eine seiner ersten Aktivitäten die Errichtung eines Denkmals für Heimito von Doderer in Prein a. d. Rax angestrebt. Prein, der Sommersitz der Eltern Doderers und noch heute von seiner Schwester Astri von Stummer bewohnt, war der Ort, wo Doderer die meisten und bekanntesten seiner Werke schuf."[9]

So stand es damals auf der Einladung zur Enthüllung des Denkmals. Schon 1981 hatte man eine Veranstaltung anlässlich seines 85. Geburtstags im Lesesaal des Kurtheaters organisiert, bei der auch Heimito von Doderers Schwester Astri von Stummer

[7] Interview mit R. und P. Loidolt.

[8] Interview mit R. und P. Loidolt.

[9] Einladung zur Enthüllung des Doderer-Denkmals, Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal.

unveröffentlichte Anekdoten aus dem Leben Doderers erzählte. 1982 präsentierte der Verein ein signalträchtiges Vorhaben: die Errichtung eines monumentalen Denkmals für den großen (angenommenen) Sohn der Region.

> „Reichenau hat eine Reihe von berühmten Gästen oder Wahlbürgern im Lauf der Jahre beherbergen dürfen. Nicht jedem kann ein Denkmal gesetzt werden, doch sei mit diesem einen die Aufmerksamkeit dahin gelenkt, daß in dieser begnadeten Landschaft auch große Geister ihren Platz hatten.“[10]

Warum man sich gerade für Doderer entschieden hatte? Dieser verbrachte schon von Kindheit an zahlreiche Sommer im Riegelhof, dem Landsitz der Familie, in Prein an der Rax. Hier arbeitete er auch später an seinen Romanen, dies hat sich beispielsweise in *Die Strudlhofstiege* mit Passagen, die in der Gegend spielen, und ausführlichen Landschaftsbeschreibungen niedergeschlagen. Heute noch kann man im Riegelhof das Arbeitszimmer Doderers besichtigen, auf seinem Schreibtisch stehen noch seine Feder, seine Pfeife und seine Kaffeetasse. Man hat alles so erhalten, als hätte er den Raum eben erst verlassen.

Das Denkmal, das am 4. September 1983 an der Straßengabelung Grießleiten-Preiner Gscheid enthüllt wurde, stammt von Kurt Ingerl. Er war jener Künstler, dessen Entwurf nach längerer Planung und auch einer Befragung der Bevölkerung Reichenaus über die Entwürfe der Kandidaten der engeren Wahl verwirklicht wurde. 57 Prozent hatten sich bei dieser Volksbefragung für Ingerls Werk entschieden und gegen einen Entwurf von Hermann Walenta.

Als Grundlage für den Entwurf Ingerls diente die Totenmaske des Dichters, die drei mal vier Meter groß umgesetzt wurde. Ingerl hatte dazu eigens ein Computerprogramm erstellt, das mit Schichtlinien den Kopf Doderers formte. Aus Doderers Totenmaske wurden so zahlreiche Styropor-Schablonen, die als negative Formen für dieses Riesengesicht aus Beton in einem aufwendigen technischen Vorgang aus 16 Kubikmeter Material gebaut und dann gegossen wurden. Die fertige Plastik, deren Kopfteil rund 12 Tonnen und deren Schriftplatte rund 3,5 Tonnen wiegt, wurde zudem sandgestrahlt. Sie sei „mit exakten wissenschaftlichen Methoden programmiert und mit modernen

---

[10] Notiz. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal.

industriellen Methoden produziert“[11] worden, so Ingerl – und somit „das Produkt der Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft und von Kunst und Technik.“[12] So entstand „ein wahrhaft würdiges Werk der modernen Bildhauerkunst für einen Meister der modernen Literatur.“[13] In diesem zollte Ingerl auch dem Fakt Tribut, dass Doderers Vater Ingenieur war und dass Doderer seine Werke konstruierte. „Ich wollte Heimito von Doderer möglichst objektiv darstellen. Doderer konstruierte seine Romane. Ich konstruierte Doderer´s [sic] Kopf. In den Stufungen der plastischen Lamellen wurde der Dichter selbst zur *Strudlhofstiege*.“[14]

Ingerl meinte, er sei auch deshalb für den Auftrag ausgewählt worden, weil er „für wenig Geld `viel Doderer` bot, das heißt, daß ich, um große Dimensionen zu erzielen, ein `billiges`, aber solides Material verwendete.“[15] Auch in einem Brief an Peter Loidolt vom 28.9.82 spricht er davon, „für wenig Geld eine maximale Wirkung zu erreichen. Sowohl, was die Innovation betrifft, als auch, was die äußere Größe anlangt.“[16] Darin dankt er Peter Loidolt auch für seine Bemühungen. „Was Du machst, ist kulturelle Kolonisationsarbeit. Und: Du machst es so ganz und garnicht [sic] provinziell.“[17]

Bei der Enthüllung des Denkmals, das auch von Bund und Land gefördert wurde, kritisierte Peter Loidolt in seiner Rede das mangelnde Kunstbewusstsein in der Gegend, zeigte sich aber froh, dass man sich in Reichenau erstmals des Wirkens eines örtlichen Künstlers besonnen habe[18] – dies sollte wegweisend für das weitere Tun des

---

[11] Ingerl, Kurt: Bemerkungen zu meinem Doderer-Denkmal. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal. In Folge zitiert als: Ingerl: Bemerkungen.

[12] Ingerl Bemerkungen.

[13] Einladung zur Enthüllung des Doderer-Denkmals, Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal.

[14] Ingerl: Bemerkungen.

[15] Ingerl: Bemerkungen.

[16] Ingerl, Kurt: Brief an Peter Loidolt, 28.9.82. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal.

[17] ebda.

[18] vgl.: NÖ Landeszeitungen, 16.9.83, Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal.

Kulturvereins sein. Auch in der offiziellen Einladung zur Enthüllung war der Wunsch formuliert: „Nach Jahren der Lethargie und Mittelmäßigkeit möge die Errichtung dieses Denkmals Symbol sein für einen neuen Anfang, die kulturelle Stellung Reichenaus in seiner einstigen Bedeutung wiederherzustellen.“[19]

1.3. Kabarett als Anreiz für ein breites Publikum

Das Doderer-Denkmal war somit auch Mittel zum Zweck auf die Vorhaben der nächsten Jahre hinzuweisen und ein sichtbares Zeichen zu setzen, dass man sich auf die kulturellen Wurzeln der Gegend besinnen wollte. Es sollte, wie Peter Loidolt ausführt, auch zeigen, „dass wir eben nicht das selbe Sommertheater sind wie überall sonst.“[20]

„Ein junges Festival auf traditionsreichem Boden“ nannte man sich: „[I]mmer auf den Spuren großer Künstler, die hier in Reichenau oft verweilt sind, die in eigenen Villen oder im legendären `Thalhof` geschrieben, gedichtet, gemalt oder nur pausiert haben“, man versprach „[G]roße Theaterabende im Kurtheater, Lesungen und Konzerte im Thalhof, Mahler-Klangwolken über dem Kurpark, Festmessen in der Pfarrkirche runden das Programm der 4 Sommerwochen in Reichenau ab.“[21]

Renate und Peter Loidolt schlugen diesen geplanten Weg aber nicht sofort ein, sondern fanden, dass „[D]er verborgene Schatz eines kulturellen Erbes […] aber zunächst mit populären Mitteln angezeigt werden [musste], Anreize für ein breites Publikum mußten gefunden werden.“[22]

In den Jahren 1985 bis 1987 wurden somit führende Kabarettisten nach Reichenau eingeladen, was den ersten großen Zulauf an Vereins-Mitgliedern brachte. Man berief sich dabei auf Karl Farkas, der hier einen Wohnsitz hatte. „Nachdem Karl Farkas, wohl der namhafteste österr. Kabarettist, in die [sic] Gemeinde seinen Wohnsitz hatte, sieht der

---

[19] Einladung zur Enthüllung des Doderer Denkmals. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Bildende Kunst, Kulturverein, Schülerkunstpreis, Galerie, Denkmal.

[20] Interview mit Renate und Peter Loidolt, 26.7.2016.

[21] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1990.

[22] Erste Dekade. S.18

Kulturverein einen berechtigten Anknüpfungspunkt, Reichenau zu einer `Kabarett-Hochburg` zu machen.“[23] Man fügte jedoch schon damals hinzu:

> „Doch nicht nur mit zugkräftigen Kabarettveranstaltungen will der Kulturverein das Kurtheater beleben. Reichenau bietet an kulturellen Anknüpfungspunkten noch viel mehr: ein Ort, in den Arthur Schnitzler und Peter Altenberg gern zur Sommerfrische kamen, wo Doderer auf dem `Riegelhof` an seinen Romanen arbeitete, wo Theodor Herzl in Edlach wirkte und im nahen Breitenstein Franz Werfel mit Alma Mahler lebte, hat allen Grund, auch der Literatur ein besonderes Augenmerk zu schenken.“[24]

Neben der populär orientierten Schiene gab es Lesungen von Texten Schnitzlers und Herzls, die die künstlerische Epoche des Fin de Siècle vorsichtig in das Bewusstsein zurück holen wollten. Weiters veranstaltete man beispielsweise eine Lesung von Doderer-Erzählungen im Theater Reichenau am 4. September 1981, bei der auch Astri von Stummer, Doderers Schwester, über ihren Bruder erzählte. 1982 organisierte der Kulturverein eine Lesung von Stephan Paryla im Peterhof, 1983 ein Festkonzert mit Musik von Joseph Haydn, 1984 mit solcher von Beethoven, 1985 mit Kompositionen von Mozart, 1986 abermals mit Hadyn, 1987 mit Schubert. Jedes Jahr waren auch Ausstellungen mit im Portfolio, 1985-1987 hielt Robert Pap historische Vorträge, 1985 Ludwig Eschmann eine Lesung. 1986 gab es eine Schnitzler-Waissnix-Briefwechsel-Lesung im Thalhof sowie einen Doderer-Tag mit einer Lesung von Wolfgang Gasser und 1987 einen Abend mit Milo Dor.

1.4. Das Kultur-Pilot-Projekt und das 5-Jahresprogramm

Im Kurtheater löste man Erich L. Kollers Sommertheater-Komödien ab, die wenig Publikum anlockten, ja auch als unwürdig für das geistige Erbe der Gemeinde angesehen wurden. Fast leer dürften die Theaterreihen in dieser Zeit gewesen sein, durch mindere Schauspieler und ebensolche Inszenierungen war Koller ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. Um die Subventionen zu bekommen, die Koller bisher erhielt, genügte es für den Kulturverein aber nicht, Kabarettisten für Gastspiel-Abende nach Reichenau zu holen. Dazu mussten die Loidolts Eigenproduktionen vorweisen. Im Auge dafür hatte man

---

[23] Loidolt, Renate und Peter: Artikel für Raxblick, Frühjahr 1987, Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 1981-1987.

[24] ebda.

zuerst *Cosi fan tutte* in einer Neubearbeitung, was jedoch an der Größe des Hauses scheiterte. Das Kurtheater wurde renoviert, eine neue Licht- und Tonanlage eingebaut, Orchestergraben und Nebenräume wurden neu geschaffen und einiges mehr, Gemeinde und Land unterstützten dies mit 1,7 Millionen Schilling.

Der wahre Start der Festspiele Reichenau wird mit 1988 bezeichnet, als Peter Loidolt als Intendant derselben, respektive damals noch des Vereins Kunst und Künstler in Reichenau, bestätigt wurde und Renate Loidolt, die den Gemeinderat 1984 verlassen hatte, nunmehr als Geschäftführerin fungierte. In der Folge formulierten Renate und Peter Loidolt ein „Kultur-Pilot-Projekt", in dem sie die zuständigen Stellen der niederösterreichischen Landesregierung verstärkt auf den kulturellen Aspekt der Region aufmerksam machen wollten.

> „Das `Kultur-Projekt` der Loidolts für Reichenau wollte eine völlig Neu-Konzeption: Anstatt des bisherigen Sommertheaters ein künstlerisch anspruchsvolles Theaterfestival mit einem Programm, das auf die Künstler, die hier gelebt und gewirkt hatten, Bezug nimmt – und in bestmöglicher Besetzung zur Aufführung kommt. Dazu geeignete Rahmenprogramme, sodaß für Reichenau mittelfristig eine Entwicklung zum ´kleinen, feinen Festspielort´ möglich werden konnte."[25]

Am 14. August 1987 schrieb Peter Loidolt an die Kulturabteilung des Landes Niederösterreich:

> „Im Zuge des 5 Jahresprogrammes des Kulturvereins Reichenau ist für das erste Jahr im kommenden Spielkalender die Produktion einer Karl Farkas Collage vorgesehen. Für diese Eigenproduktion haben wir Ö.S. 1,8 Mill S [sic] vorgesehen. Es sind 8-10 Spieltage jeweils an den Wochenenden vorgesehen. Für diese Produktion werden wir Herrn Gerhard [sic] Markus, Biograph von Karl Farkas, der in Reichenau jeden Sommer wohnte, heranziehen. Für die Inszenierung hat uns auch bereits Andreas Vitasek zugesagt, aber auch Herr Erwin Steinhauer ist bereits zusätzlich konkret im Gespräch. Fixe Absprachen werden wir abschließen, sobald die Finanzierung entsprechend abgesichert ist bzw entsprechende Absichtserklärungen vorliegen. […] Für den Fortgang dieser Produktion ist allerdings zumindest eine gesicherte Absichtserklärung der Finanzierenden, da ohne diese die Engagements die künstlerischen und technischen Vorarbeiten nicht fixiert bzw. weitergeführt werden können, notwendig. Aus diesem Grund bitten wir Sie und die in Kopie lesende Gemeinde Reichenau um die Zusage, daß Sie die Absicht haben, dieses Projekt in der

[25] Erste Dekade. S. 19

> gleichen Höhe zu fördern, wie Sie es bisher bei dem N. Ö. Kammerschauspiel getan haben.“[26]

Vom 17. August 1987 gibt es einen Brief des Vertreters der niederösterreichischen Landesregierung, Gerhard Winkler, der zwar findet, Erich Koller habe mit *Bezauberndes Fräulein* bewiesen, dass eine Verbesserung des von ihm Gebotenen im Kurtheater möglich sei und der somit einer Verlängerung Kollers positiv gegenüberstehe. Gleichzeitig spricht er aber von einem „von allen gut geheißenen Projekt[...],

> „nämlich Autoren der Jahrhundertwende, die besonders Bezug zur Gegend hatten (Werfl [sic], Schnitzler und dazu Bahr, etc.) aufzuführen, [ist] für das Kurtheater Reichenau von ganz besonderem Interesse. Herr Loidolt hat in einem Gespräch festgestellt, daß dieses Projekt frühestens 1989 zu realisieren ist und für 1988 eine szenische Kollage aus Texten von Karl Farkas mit den beiden Kabarettisten Vitasek und Steinhauer, die ihre Mitwirkung bereits zugesagt haben, vorgeschlagen.“[27]

Er fordert darin auch eine Aufstellung der Kosten und der Besetzungen, damit er die vorgelegten Projekte prüfen könne und dem Bürgermeister diese empfehlen werde, wenn sie denn wirklich das Beste für das Kurtheater Reichenau und seinen Spielplan seien. Er stellt hier auch klar, „daß diese Entscheidung nicht aus persönlicher Sicht oder den lokalen Verhältnissen entsprechend getroffen werden sollte, sondern einzig und allein mit dem Ziel das Beste für das Kurtheater Reichenau und seinen Spielplan zu tun.“[28]
Eben jenes Kurtheater wollte man nun zu neuem Leben erwecken, wie Peter Loidolt berichtete:

> „Jeden Tag ist man beim Theater Reichenau vorbeigefahren, es war alles total schläfrig, niemand konnte sich an die große Vergangenheit erinnern. Manche Lästermäuler sagen, das Theater hat mich interessiert, weil ich großflächig malen wollte. Das war auch ein schöner Grund als Bühnenbildner. Aber das Wesentliche war, es hat uns sehr gereizt, dieses verschlafene Haus, diesen verschlafenen Ort wieder zu beleben. Es war wie ein Dornröschen, das man hier wecken konnte.“[29]

---

[26] Brief des Kulturvereins Reichenau/Rax an die Kulturabteilung des Landes Niederösterreich, 14.8.1987. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 1988.

[27] Winkler, Gerhard (NÖ Landesregierung): Brief an Peter Loidolt, 17.8.1987. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 1988.

[28] ebda.

[29] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

Und die Loidolts bekamen den Zuschlag – und weckten es.

> „Es war auch insofern ein guter Zeitpunkt als mit Erwin Pröll gerade ein neuer Landeshauptmann gekommen war und wir auf einer Linie waren, dass hier, wenn Theater, dann nur Spitzenklasse geboten werden konnte. Wir bekamen für fünf Jahre die Subventionen zugesagt, außerdem wurden große Investitionen am Theater getätigt, das war schon eine Aufgabe, wo die öffentliche Hand eingreifen musste. Nach den fünf Jahren haben wir große Risikobereitschaft gezeigt."[30]

1988 hatte man bereits 3.000 Besucher, die sechs Vorstellungen waren ausverkauft, die Produktion *Schau´n Sie sich das an* wurde 1989 wieder aufgenommen. Dazu kam 1989 mit *Komtesse Mizzi & Literatur* von Arthur Schnitzler erstmals eine szenische Aufführung eines Autors, der zu einem der wichtigsten Standbeine des Festivals werden sollte. Ab 1990 wurden jedes Jahr zwei Stücke zur Premiere gebracht, ab 1993 zumeist drei, ab 2003 sogar vier, 2008 und 2009 fünf Produktionen, dazu Konzerte, Lesungen und weitere Zusatzprogramme – vorrangig im Kurtheater und über Jahre auch im Südbahnhotel am Semmering (siehe Kapitel 4.1).

Der Kulturverein hatte auch im Thalhof, im Bader-Waissnix-Saal, in der Villa Wartholz und in der Pfarrkirche Reichenau vorübergehende Spielstätten gefunden, allerdings waren diese bald wegen Platzmangel aufgegeben worden – und weil die notwendigen Veranstaltungseinrichtungen fehlten. Auf Peter Loidolts stetiges Streben nach einer weiteren Spielstätte wird später eingegangen. (siehe Kapitel 4)

1.5. Farkas als erste En-Suite-Produktion

Zurück zur Initialzündung *Schau´n Sie sich das an*. Ein erstes Aushängeschild sollte also Karl Farkas werden, der lange Jahre in Edlach an der Rax ein Haus besessen und hier auch gearbeitet hatte.

> „`Am Anfang stand eigentlich ein Zufall`, meint Renate Loidolt, die man mit Gatten (und in den letzten Jahren auch den Töchtern Melanie und Sophie) immer wieder in Wiener Theatern trifft. 1987 sahen sie im Burgtheater Nestroys *Umsonst* – und lasen im Programmheft, daß er dieses Stück 1856 während eines Sommeraufenthalts in Reichenau geschrieben hatte. `Zweierlei faszinierte uns`, erzählen die Loidolts. `Erstens die Idee, daß man hier Nestroy spielen könnte, neben Schnitzler natürlich und den anderen großen Dramatikern. Und die Schauspieler, die damals am Burgtheater mitwirkten. Die Stars in *Umsonst* waren Kurt Sowinetz und Walter Langer, als damals jugendlicher Nachwuchs wirkten

[30] Interview R. und P. Loidolt.

> Robert Meyer, Karlheinz Hackl und Regina Fritsch mit.` […] `Wir dachten, die berühmten und beliebten Farkas-Texte müßten doch das Publikum der Umgebung, vielleicht auch von Wien hierherholen. Aber nachdem wir Sowinetz, Langer, Meyer, Hackl gesehen hatten, war die Idee verworfen, einen Abend mit Wiener Kabarettisten daraus zu machen. Plötzlich fanden wir es viel interessanter, die Schauspieler zu fragen, ob sie das spielen wollten.`“[31]

Während man zuerst Andreas Vitasek, Erwin Steinhauer, Fritz Muliar, Ossy Kolmann, Gerhard Bronner, Josef Hader und andere für den Farkas-Abend überlegt hatte und die Regie in die Hände eines der Kabarettisten legen wollte, ja sogar mit dem ORF bereits über eine Übertragung einer solchen Vorstellung korrespondiert hatte, wollte man nun auch durch die Besetzung mit Burgschauspielern ein Alleinstellungsmerkmal kreieren. „Eine Eigenproduktion, die Sie nur in Reichenau sehen können“[32], wurde der Farkas-Abend nicht zuletzt wegen der Besetzung mit Hackl, Meyer, Sowinetz und Co genannt.

Peter Loidolt beschreibt das Umschwenken im Programm von 1989 folgendermaßen:

> „Viele glauben heute noch, Farkas Texte ohne Karl Farkas können nur eine wehmütige Erinnerung werden. […] Wenn man allerdings in einem Nestroy-Stück Hackl, Meyer, Langer, Sowinetz in der Burg brillieren sieht, dann zweifelt man nicht mehr, ob Nestroy nur mit Nestroy gelingen kann. […] Seit dem vorigen Jahr wissen wir, daß Farkas Texte auch ohne Karl Farkas glänzend sind. Seit damals wissen wir auch, daß man dafür nicht unbedingt Kabarettisten auf der Bühne braucht. Seit unserem großen Erfolg im Vorjahr finden wir auch prominente Nachzieher, was uns eher ehrt.“[33]

Theaterreif nennen die Intendanten das einmal in einem Konzeptschreiben, die „besten Interpreten für diese Kunst finden sich nun im Sommer in Reichenau ein, um in glanzvoller Besetzung neue Inszenierungen auf die Bühne des mit großem Aufwand renovierten Kurtheaters zu bringen.“[34] 1988 hieß es:

> „Daß die bekannten Burgtheaterstars das Engagement in Reichenau spontan eingingen, unterstreicht die Qualität der Eigenproduktion. Ida Krottendorf etwa muß im Juli teilweise zwischen Salzburg und Reichenau `pendeln`, Heinz Marecek zog das Farkas-Projekt anderen Angeboten im Rahmen renommierter

---

[31] N. N.: Eheinstitut Reichenau. In: Samstag, 18.7.1998, Nr. 29, S. 16

[32] Programm Schau´n Sie sich das an. Festspiele Reichenau 1988 o.S.

[33] ebda.

[34] Schreiben „Kunst& Künstler in Reichenau – Das Projekt“. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse Kunst&Künstler in Reichenau 1989.

> Veranstaltungen vor […] Mit der Reichenauer Produktion werden die Kabarett-Abende nach Karl Farskas [sic] eine neue Ära erfahren.“[35]

Die Burgschauspieler mussten aber erst einmal überzeugt werden, Renate und Peter Loidolt waren für sie Unbekannte. Robert Meyer beschreibt diese Anfänge:

> „Die Schauspieler, die er angerufen hatte – Karlheinz Hackl, Kurt Sowinetz, Walter Langer, Ida Krottendorf, Dunja Sowinetz und ich – beratschlagten in der Kantine des Burgtheaters, was wir tun sollten, fragten uns, wer das überhaupt sei, und beschlossen, uns das Projekt näher anzusehen. Wir trafen uns mit Peter und Renate Loidolt im ersten Stock des Hotel Bristol in Wien. Sie setzten uns ihr Projekt auseinander: An drei Wochenenden im Juli 1988 sollte jeweils am Samstag und am Sonntag ein Karl-Farkas-Abend gegeben werden. Regie bei diesen Sketchen sollte Heinz Marecek führen – und sie boten für diese sechs Vorstellungen eine wirklich tolle Gage.“[36]

Dazu erzählen Renate und Peter Loidolt, dass sie die angesprochenen Burgschauspieler, die sie bis dato noch nicht gekannt hatten, im Hotel Bristol empfingen.

> „Kaum einer von ihnen wusste, wo Reichenau überhaupt ist, aber sie wollten es sich zumindest anhören und kamen alle elegant gekleidet. Wir haben ihnen dann eine Gage geboten, da ist ihnen der Mund offen geblieben. Das wusste ich aus dem Management: Wenn du nichts hast, musst du gut zahlen. Dann sagte Hackl: `Na, machen wir es halt.´ Es war wieder eine von den Spontanideen – und später haben uns alle nachgespielt. Hackl sagte zuerst noch: `Können wir das überhaupt?´ – und dann hat er es bis zu seinem Tod gemacht.“[37]

Im Archiv der Festspiele Reichenau befinden sich auch die Verträge mit allen Schauspielern, welche die angesprochenen hohen Gagen festhalten und von einer etwaigen Übertragung durch den ORF sprechen. Aus dem Archiv geht auch hervor, dass es Uneinigkeit über die Konzeption durch Georg Markus gab, da er in den Farkas-Abend auch Texte von Hugo Wiener hineinnahm. Georg Markus schrieb an die Loidolts, „Sketch- und Gesangsnummern können noch geändert, gekürzt und ausgetauscht werden,

---

[35] Konzept Theatersommer 1988 im Kurtheater Reichenau. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Kunst und Künstler in Reichenau Programm 1988.

[36] Meyer, Robert: „Wenn das keine Kunst is...“ Erinnerungen. Aufgezeichnet von Wolff A. Greinert. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2007. S. 213, in Folge zitiert als: Meyer.

[37] Interview mit R. und P. Loidolt.

die Conférencen werden neu geschrieben (`frei nach Karl Farkas`).“[38] Es findet sich auch die Korrespondenz mit dem Thomas Sessler Verlag dazu. Georg Markus habe den Festspielen erst mitgeteilt, die Wiener-Szenen einzubauen, als sie aufführungstechnisch schon nicht mehr ersetzt werden konnten. Der Verlag zeigte sich zuerst nicht gewillt, Rechte für Sketches zu vermitteln, die nicht geplant waren. Schließlich kamen sie aber zur Aufführung.

Zudem finden sich Notizen Loidolts über Gespräche mit Heinz Marecek. Am 10.12.1987 wird besprochen, dass Marecek die Regie übernimmt, dass allerdings der Premierentermin deshalb in die erste Juliwoche vorverlegt werden muss. Eine Notiz spricht davon, die Besetzung bei Vorliegen des Buches zu machen – „Vorgespräche allerdings mit Kurt und Dunja Sowinetz, Erwin Steinhauer wäre sehr erwünscht, Sobotka jun. (`Hektiker`), Robert Meyer [...]“[39] Dabei fällt auf, dass auch dann, als längst ein Engagement von Burgschauspielern beschlossen war, vorerst noch Kabarettisten angeführt wurden. Zu dieser Notiz vom Dezember 1987 schrieb Loidolt später dazu, dass Marecek am 17.1. bestätigte, die Regie zu übernehmen und dass es am 22.1. ein Treffen „Loi/Marec.“ gab betreffend die Rollenbesetzung.

Schließlich kam es zu Aufführungen mit folgendem Ensemble: Ida Krottendorf, Karlheinz Hackl, Walter Langer, Robert Meyer, Kurt und Dunja Sowinetz.

Nicht nur die Besetzung, auch die Inszenierung sollte dem Naheliegenden widersprechen:

> „Es war nie die Absicht von Regisseur Heinz Marecek, Farkas Originalsketches nostalgisch nachzuspielen, um dem Publikum Vergleiche aufzudrängen. Es ist schwierig genug und erfordert von allen beteiligten Künstlern eine große Portion Mut und Können, wenn man bedenkt, daß vielen Zuschauern Karl Farkas persönlich noch in Erinnerung ist. Aber das Ziel, Farkas der österreichischen Bühne als Autor für unbeschwerte Unterhaltungsstücke zu erhalten, ist dieses große Risiko wert.”[40]

---

[38] Markus, Georg: Brief an Peter und Renate Loidolt. 1.1.88. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 1988.

[39] Notiz von 10.12.1987 Interview mit Hr. Heinz Marecek im Haus Loidolt, Theater. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 1988.

[40] Programm Schau´n Sie sich das an. Festspiele Reichenau 1988. o.S.

Auch Robert Meyer beschreibt in seiner Autobiografie: „Die teils bekannten Nummern wie *Bankraub, Goethe ohne Faust*, *Schüttelfrost*, *Das süße Baby* oder *Die Tante in Peking* wurden von Heinz Marecek nicht als Aufguss eines Farkas/Waldbrunn-Abends inszeniert, sondern als eigenständiges Kabarett ohne Farkas-Kopie. Dies trug ganz wesentlich zum Erfolg des Programms bei."[41] 1989 wiederholte man den Farkas-Abend, man nannte diesen einen „Theaterglücksfall". Im Archiv dokumentiert ist auch der Streit mit dem Theater in der Josefstadt um eine TV-Aufzeichnung, die nicht zustande kam – in seiner Beschreibung dieses Konflikts im Programm von *Schau´n Sie sich das an* von 1989 formuliert Peter Loidolt auch sein Ziel für die folgenden Jahre:

> „Da in Reichenau nicht sein kann, was nicht sein darf, haben der Verlag und ein Wiener Theater die Rechte für eine geplante TV-Übernahme blockiert, sodaß Sie nun wirklich zu einem kleinen, exklusiven Kreis gehören, der diesen Theaterglücksfall heute mitereben darf. Mich erfüllt dieser Umstand eher mit Zufriedenheit. Denn mein Konzept für die nächsten Jahre von Kunst&Künstler in Reichenau ist dahin ausgerichtet, nicht für Gourmands sondern für Gourmets Theater zu produzieren. Kunst, Künstler und Besucher auf niveauvoller Sommerfrische mit Spaß und Kreativität außerhalb der Routine und der Masse."[42]

Die Medienvertreter waren jedenfalls aufmerksam geworden. „Farkas mit Burgschauspielern war es, das die Kritiker erstmals zu unseren Festspielen lockte", beschreibt Renate Loidolt. Die Kritiker goutierten den Neubeginn der Festspiele Reichenau. So schrieb beispielsweise *Die Presse*:

> „Das Kurtheater Reichenau hat einen neuen Intendanten, Peter Loidolt, und abgesehen davon, daß es nach Erich L. Koller nur besser werden konnte, hat Loidolt ein wirklich unterhaltsames Kabarettprogramm mit sehr guten Schauspielern für seine erste Saison ausgewählt. *Karl Farkas – Schau´n Sie sich das an* ist ein `klassischer´ Kabarett-Abend, der beweist, daß ´Remakes´ kein müder Abklatsch sein müssen. Das mag umso erstaunlicher erscheinen, als weder Regisseur Heinz Marecek noch Bühnenbildner Loidolt versucht haben, die guten alten Sketches krampfhaft in eine neue Zeit zu katapultieren; nein, man spielt Farkas, wie er war und wie er bis heute in der Erinnerung seiner Freunde lebendig geblieben ist."[43]

---

[41] Meyer. S. 213f.

[42] Programm Schau´n Sie sich das an. Festspiele Reichenau 1989. o.S.

[43] N. N.: Gelungener Neubeginn im Kurtheater Reichenau. In: Die Presse, 12.7.88, S. 5

Der Farkas-Abend war aber auch eine Initialzündung für die Konzeption der Festspiele an sich.

> „[…] der Erfolg der sechs Vorstellungen war so sensationell, daß man die Produktion im nächsten Jahr wiederholte. `Wir wollten es uns aber nicht leicht machen´, meint Renate Loidolt. ´Als wir sahen, daß da Publikum kommt – auch gern die 100 Kilometer von Wien in den Süden -, beschlossen wir, unsere Lieblingsidee zu realisieren und Schnitzler zu spielen. Kaum jemand, der uns damals nicht den totalen Absturz prophezeit hätte: Das würde das Publikum nicht wollen und so weiter...´ […] Tatsächlich wurde Reichenau eine Schnitzler-Pflegestätte ersten Ranges.“[44]

Renate Loidolt erzählt, dass nicht jedes Mitglied des Kulturvereins die Wendung zur Hochkultur befürwortete:

> „Wir hatten einige Abgänge und manche dachten, wir sind verrückt, weil wir planten, hier Schnitzler zu bringen. Aber wir hatten immer wieder mit großem Widerstand zu kämpfen. Und wir trauten uns ja auch wirklich nicht gleich mit Schnitzler, sondern wagten zuerst den Rückgriff auf Farkas, aber schon im nächsten Jahr war dann Schnitzler dabei und dann führte eines zum anderen.”[45]

1.6. Verdi zum Start

Die erste Vorstellung 1988 war genau genommen gar nicht der Farkas-Abend, der in die Geschichte einging, sondern ein Verdi-Werfel-Abend am 22. Mai 1988, weshalb auf diesen auch noch eingegangen werden soll. Bei diesem las Otto Schenk aus Franz Werfels *Verdi – Roman der Oper*, in dem biografisches Material des großen Komponisten mit Fiktivem verwoben ist und den Werfel in Breitenstein am Semmering geschrieben hat. Alternierend zur Lesung sangen Gabriele Lechner und Georg Tichy Verdi-Arien. Der Abend wurde vor ausverkauftem Saal sehr gut aufgenommen, wie auch *Die Neue* in einer Kritik vermerkt.

> „Einen prächtigen Auftakt nahm die neue Ära ´Loidolt´ im Reichenauer Kurtheater am vergangenen Sonntag mit der ´Verdi-Werfel´-Matinee vor praktisch ausverkauftem Haus. Die Idee des neuen Intendanten Peter Loidolt, Wort und Musik zu einem stimmungsvollen Ganzen zu verbinden ist voll aufgegangen, verstärkt durch die Bildnisse von Franz Werfel und des Meisters aus Busseto, die über dem Orchester die Matinee quasi ´präsentieren´. […] Neben Übersetzungen von Libretti des Meisters widmete er [Werfel] dem großen Sohn Bussetos auch einen *Roman der Oper – Verdi*, in dem er biographisches Material in die

[44] N. N.: Eheinstitut Reichenau. In: Samstag, 18.7.1998, Nr. 29, S. 16

[45] Interview mit R. und P. Loidolt.

> erfundene Romanhandlung einbaute. Wer anders als Otto Schenk wäre wohl dazu präsentiert [sic, wohl: prädestiniert], daraus treffend rezitieren zu können. Peter Loidolt ist es gelungen, den Schauspieler, Direktor und Opernregisseur für diese Matinee zu gewinnen, und es erwies sich als Glücksgriff. Pointiert und besonders die humorvollen Seiten des Werkes betonend bot er ein Kabinettstück der Vortragskunst. Geradezu zwingend musste darauf die Musik des Maestros erklingen. […] Frenetischer Jubel des Publikums für eine stimmungsvolle Matinee, mit der Hoffnung auf weitere ähnliche Höhepunkte.“[46]

In der Kritik der *NÖN* wurde bereits erkannt, dass nicht allein die Ausführung, sondern auch das Konzept besondere Erwähnung verdiente und dass man in Reichenau mehr zu erwarten habe als Kabarett-Aufführungen, ja, dass hier ein Kulturtreffpunkt im Entstehen begriffen war, der zur Ausnahmeerscheinung werden sollte.

> „Man hatte das Kurtheater seit der Übernahme durch den Kulturverein immer wieder als Insidertip für Kabarett-Fans gehandelt. Seit vergangenen Sonntag allerdings kann diese Kolportage nicht mehr gelten. Seit der Matinee mit Otto Schenk, Gabriele Lechner und Georg Tichy sowie dem Festival-Symphonieorchester hat sich Reichenau mit seinem Kurtheater zu einem Kulturtreffpunkt gemausert, der seinesgleichen in Niederösterreich sucht. Schon allein die Kombination, mit der man Giuseppe Verdi an diesem Pfingstsonntag auf der Bühne des Kurtheaters eine Matinee hindurch lebendig werden ließ, war aufsehenderregend [sic].“[47]

Dass die Zuschauer dies nicht in der gleichen Weise zu würdigen wussten, mag daran liegen, dass sie nicht gleich über ein Gesamtkonzept nachdachten, sondern einfach den Abend genossen, der Rezensent aber erweist sich als einer mit Weitblick.

> „ […] Das Publikum tat dem Ganzen ein klein wenig Unrecht, indem die beiden Sänger jeweils den stürmischten [sic] Applaus erhielten. Sicherlich, deren Interpretation von Verdis Musik war hervorragend. Doch die eigentliche grandiose Leistung, die hinter der Matinee steckte, war die Idee, die einer derartigen Kombination vorausgegangen war. Eine Idee, die auf der Bühne ihre Verwirklichung fand, die jenes bekannteste Bild des Komponisten, das auf der Bühne aufgehängt worden war, zum Leben erweckte.“[48]

---

[46] N. N.: Gelungener Auftakt mit Werfel-Matinee. In: Die Neue. 26.5.1988. o.S. Im Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Presse 1988/1989.

[47] Gebhart, Martin: Matinee: Eine grandiose Kombination. In: NöN, 26. Mai 1988. o.S. Im Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Presse 1988/1989.

[48] ebda.

Renate und Peter Loidolt erinnern sich selbst an diese Aufführung als „strahlenden Anfang. Otto Schenk dachte wohl auch: `Wer wird das schon sein`, da Reichenau ja wegen der Koller-Vergangenheit keinen besonderen Namen hatte. In der Vorstellung sagte er dann: `Da unten sitzen ja lauter Connaisseure.` Von Anfang an war sehr erkennbar, dass wir hier etwas Anderes tun."[49]

1.7. Wegbereiter Doderer und Schnitzler

Wenn man von Farkas absieht, gab es schon bald eine Konzentration auf die Künstler, die um die Jahrhundertwende in der Gegend weilten. So gab es 1988 zusätzlich einen Doderer-Tag am 3.9.88, bei dem auch aus *Die Dämonen* und *Die Strudlhofstiege* gelesen wurde. Dabei begannen die Teilnehmenden in Wien, unter anderem im Bezirksmuseum Alsergrund und dem Cafe Brioni, am Nachmittag fuhren alle nach Prein zum Denkmal und zum Riegelhof und hörten schließlich im Thalhof, wie Burgschauspieler Helmut Janatsch aus Doderers Werk las, was von einem Streichquartett begleitet wurde.

Auch Schnitzler wurde bereits 1988 eingeführt – mit einem Abend, bei dem Karlheinz Hackl Schnitzlers *Leutnant Gustl* las und Eva Mark-Mühlher am Klavier spielte - und an dem es anders kam als geplant. Aus einem Brief der Pianistin, die sich der „Zeit der Wiener Jahrhundertwende zutiefst verbunden"[50] fühlte, kann man lesen, welche Stücke sie sich dafür überlegt hatte – nämlich Alban Bergs Sonate Op. 1, Johann Strauss Sohns *Märchen aus dem Orient*-Walzer und andere, Renate Loidolt erzählte jedoch, dass Hackl aus diesem als Lesung vorgesehenen Abend eine szenische Darbietung sondergleichen machte, ja, gesagt habe, die Pianistin solle aufhören[51].

Die Projekte 1988 waren jene des Einführens neuer Ideen gewesen, man attestierte Peter Loidolt, er habe schon bisher „aufhorchen lassen", in der kommenden Festspielsaison „werde man jedoch in Reichenau `absolute Theaterleckerbissen` bieten, die auch in der nahen Bundeshauptstadt nicht möglich scheinen, verspricht Loidolt."[52] Die Loidolts

---

[49] Interview mit R. und P. Loidolt.

[50] Mark-Mühlher, Eva: Brief an R. und P. Loidolt, 6.2.88, Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 1988.

[51] Interview mit Renate Loidolt, 1.8.2016.

[52] Reischl, Gerald: Kurtheater von gestern – Künstler von heute. In: Die Presse, 12.1.89, S. 5

hatten große Pläne: „Spätestens ab 1989 wird man Reichenau zu den bemerkenswertesten Festspielorten Österreichs zählen müssen“, wird Peter Loidolt in *Die Presse* zitiert. „Wir verpflichten für unsere zwei jährlichen Theaterproduktionen ausnahmslos erstrangige Künstler, auch wenn Organisation und Finanzierung dadurch sicher nicht leichter werden.“[53] So viel zur „Geburt“ der Festspiele Reichenau.

2. Genius loci

Was macht überhaupt den Reiz Reichenaus an der Rax aus? Warum haben Renate und Peter Loidolt sich gerade diesen Festspielort gewählt – und sind auf Nachfrage auch überzeugt davon, dass dies woanders so nicht möglich gewesen wäre...? Hier soll naturgemäß nicht auf die Schönheit der Landschaft eingegangen werden, sondern auf die theater- und kulturhistorische Besonderheit der Gegend. Die Atmosphäre, auf die sich die Festspiele beziehen, ist stark geprägt von jenem geistigen Wirken, das hier vor allem rund um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert passierte.
Peter Loidolt spricht in einem Brief an den Historiker Robert Pap, der zu den Protagonisten des Kulturvereins Reichenau gehörte und DER Experte für die Geschichte der Gegend ist, über die er mehrfach publizierte, von

> „...einer aktiven und passiven Theaterlandschaft, die es außer in Wien in ganz Österreich nicht gibt. Nicht einmal Salzburg kann solche lange Theatertradition der ´Macher´ aufweisen, die dort aktiv ausgeübt wurde.“[54]

Auch in der ORF-Doku *Die Seele - ein weites Land* sagt er: „Diese Gegend hier ist kulturhistorisch für 100 Jahre vielleicht die bedeutendste in Österreich gewesen […]. Das ist völlig eingeschlafen. […] Niemand wusste, dass kulturhistorisch für das 18., 19. und 20. Jahrhundert diese Gegend so bedeutend war.“[55]

„Ein Theaterstück über Reichenau gibt es nicht. Aber als Ort der Inspiration und als Spiegelbild mancher Roman- oder Bühnenhandlung darf es mit seiner Landschaft und

---

[53] Reischl, Gerald: Kurtheater von gestern – Künstler von heute. In: Die Presse, 12.1.89, S. 5

[54] Loidolt, Peter: Brief an Robert Pap, 16.12.2001. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Landesausstellung 2003

[55] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

seinen Menschen wohl gelten", schrieben Renate und Peter Loidolt außerdem 2003 in ihrem Text zu Greiseneggers *Theaterwelt Welttheater*-Band.[56] Was ist die Basis all dessen?

Bis ins 19. Jahrhundert war die Gegend rund um Reichenau ein unberührtes Tal gewesen, Land- und Forstwirtschaft standen an erster Stelle, auch Eisenerz-Bergbau und dessen Verhüttung und Verarbeitung kamen hinzu. Nun hielt Rousseaus Zurück-zur-Natur-Philosophie auch in Österreich Einzug und brachte erste Touristen in das Tal, auch angeregt von Büchern eines Franz Xaver Embel wie *Fußreise von Wien nach dem Schneeberge* und *Schilderungen der Gebirgsgegenden um den Schneeberg in Österreich*. „Durch dieses Buch angeregt, fanden in den Sommermonaten die ersten Touristen in das Reichenauer Tal, durchwanderten es auf den Spuren Embels oder blieben auch – beeindruckt von den Schönheiten der Landschaft – für längere Zeit."[57] Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert brachte eine oft schwärmerische Liebe zum Landleben, immer mehr Ausflügler kamen trotz der widrigen Reisebedingungen in die Gegend.

> „Zur Zeit der Romantik und des Biedermeier wurde auch das Gebiet um Semmering und Raxalpe von tatendurstigen Naturfreunden entdeckt. Anfangs war der Besuch dieser Gegenden ein fast waghalsiges Unternehmen, das mit mehrtägigen Wagenfahrten und unzulänglichen Unterkünften verbunden war."[58]

Schwarz beschreibt, dass bereits 1728 Kaiser Karl VI. eine Quelle im Höllental entdeckt hatte, von der er sich regelmäßig Wasser nach Wien liefern ließ und die heute Kaiserbrunn heißt, woraus er schließt: „Als im Zeitalter der Romantik im frühen 19. Jahrhundert die naturbegeisterten Wiener in die Alpengebiete Österreichs

---

[56] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Die Festspiele Reichenau. In: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): Theaterwelt, Welttheater. Tradition und Moderne um 1900. Niederösterreichische Landesausstellung 2003. St. Pölten: Katalog des NÖ Landesmuseums, 2003. S. 232-233. S. 232f., in Folge zitiert als: Loidolt/Greisenegger.

[57] Pap, Robert: Wiedergefundenes Paradies. Sommerfrischen zwischen Reichenau & Semmering. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1996. S. 20

[58] Pap, Johann Robert: Sommerfrische Anno Dazumal. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1981. S. 4

ausschwärmten, entdeckten sie mit dem Tal von Reichenau im Grunde keine unbekannte Gegend.“[59]

Jedenfalls kann Ignaz Waissnix als Urvater des Fremdenverkehrs in Reichenau und Umgebung bezeichnet werden, er baute den Thalhof ab 1823 als Biedermeier-Imperium auf und „erfasste als erster, welches Kapital der komfortable Zugang zu einer wildromantischen Landschaft in dieser Zeit bedeutete. Und tatsächlich gelang es ihm, Meinungsmacher aller Schichten in den Thalhof zu ziehen, Künstler wie Nestroy, Raimund, Lenau...“[60]

Ab 1830 wurde im Thalhof ein Fremdenbuch geführt. Alles, was Rang und Namen hatte, findet sich in diesem. „Beim Durchblättern der Seiten stoßen wir auf bedeutende Namen aus Literatur, Kunst und Politk [sic]. Raimund und Lenau, Bauernfeld und Hellmesberger, Kübeck und Sommaruga finden wir unter vielen anderen vermerkt“[61], schreibt Pap. Damals war es auch, dass der berühmte Schauspieler und Heldendarsteller des Burgtheaters Ludwig Loewe [manchmal auch „Löwe“ geschrieben] viele Sommer in Reichenau verbrachte. Er stiftete für die Reichenauer Barbara-Kirche, die sich damals gerade im Bau befand, ein Altarbild, für dessen Anschaffung er eigens eine Benefizvorstellung von Ferdinand Raimunds *Der Verschwender* in Wien organisiert hatte. Laut Pap lag das daran, dass „[D]der Sommergast des Biedermeier und Vormärz [...] zu seiner Sommerfrische in einem besonderen Naheverhältnis [stand]. Er teilte Freud und Leid mit den Bewohnern der Gegend, feierte mit ihnen ihre ländlichen Feste und half in der Not so gut er konnte.“[62] Pap führt Loewe als Beispiel an, dieser ließ sich in dem Altarbild im Kleid eines Bergknappen verewigen.

---

[59] Schwarz, Mario: Sommerfrische und Villenarchitektur am Beispiel von Reichenau. In: Rosner, Willibald (Hrsg.): Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens. Wien: Selbstverlag des NÖ Instituts für Landeskunde, 1994. S. 97-107. S. 97. in Folge zitiert als: Schwarz.

[60] Bakos, Eva: Vom Mostviertel zum Semmering. Niederösterreich südlich der Donau. Wien: Pichler Verlag, 1998. S. 205. in Folge zitiert als: Bakos.

[61] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 9

[62] ebda.

Mit dem Bau der Bahnlinie Wien-Gloggnitz (1842) und dem Bau der Semmeringbahn und deren Eröffnung 1854 begann für Reichenau ein neues Zeitalter. Schon zuvor war das Gebiet gerne besucht worden, nun wurde es für den Fremdenverkehr weitgehend erschlossen. Außerdem: „Dieses größte Bauvorhaben der damaligen Zeit brachte nicht nur tausende Bauarbeiter in unsere Gegend, sondern lockte auch viele Neugierige an“[63], schreibt Pap. Eigene Baustellenreiseführer kamen heraus. Sogar der Kaiser höchst persönlich wollte sich ein Bild vom Fortschritt der Baustelle machen. Er war von der Bahn, aber vor allem von der Gegend und ihren Jagdmöglichkeiten so sehr angetan, dass er bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts immer wieder nach Reichenau kam, um hier zu jagen, schreibt Pap in seinem Buch *150 Jahre Fremdenverkehr*, während er in seinem Buch über den Thalhof vermerkt, dass der Kaiser bereits ab 1851 zum Jagen in die Gegend kam. Schwarz schreibt davon, dass der Kaiser ab 1853 alljährlich zur Hahnenbalz nach Reichenau reiste.

Jedenfalls war er oftmaliger Gast – und das „wirkte befruchtend auf die ganze Gegend“[64]. Reichenau und der Semmering wurden zur „Beletage der Monarchie“[65], wie Pap schreibt. Auch die Kaiserkinder Rudolf und Gisela wurden zu Dauergästen, sollten sie doch hier ihre Gesundheit stärken. Sie wohnten alljährlich über die Sommermonate in der Kaiservilla, der späteren Rudolfsvilla, wo sie auch mehrfach von ihrer Mutter, Kaiserin Sisi, besucht wurden.

Jenes Mitglied der Kaiserfamilie aber, das die engste Verbindung zu Reichenau aufbaute, war Carl Ludwig, der Bruder des Kaisers. Er ließ sich 1872 sogar ein eigenes prachtvolles Haus, die Villa Wartholz, von dem Ringstraßenarchitekten Heinrich von Ferstl erbauen, in dem der spätere Thronfolger Franz Ferdinand aufwuchs und der spätere Kaiser Karl I. sowie sein Sohn Otto geboren wurden – hier war es übrigens auch, wo

---

[63] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 9

[64] Pap, Johann Robert: Sommerfrische Anno Dazumal. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1981. S. 4

[65] Pap, Robert: Der Thalhof bei Reichenau a.d. Rax, Salon und Sommerfrische bedeutender Persönlichkeiten Altösterreichs. Nobelquartier von Kaiser und Kronprinz im Hofjagdrevier Reichenau. Schwarzach/Berndorf: Heimatverlag, Kralverlag. 2015. S. 311

Erzherzog Karl von der Ermordung Franz Ferdinands und damit von seinem Aufstieg zum Thronfolger erfuhr. Als Karl I. regierte, verlegte er sogar teils das Regierungszentrum der Monarchie an die Rax und erwählte Schloss Wartholz zu seiner Sommerresidenz. „Reichenau war also in allerhöchster Gnade und empfahl sich als erste Urlaubsadresse.“[66] Schwarz dazu: „Nach dem Tode des Kronprinzen Rudolf war absehbar, daß Reichenau künftig die Sommerresidenz der Thronfolger sein werde, was den Kurort in seiner gesellschaftlichen Attraktivität nur noch steigerte.”[67] Auch Pozdena-Tomberger stellt allgemein fest: „Fremdenverkehrsorte, die auf einen regelmäßigen Besuch gekrönter Häupter verweisen konnten, profitierten von dieser `allerhöchsten` oder `höchsten` Bevorzugung, da sie dadurch auch ein Anziehungspunkt für die ´breite Masse´ wurden.”[68] Oder wie Pap schreibt:

> „Neben der Eröffnung der Semmeringbahn, die Reichenau für Besucher leicht erreichbar machte, war die häufige Anwesenheit von Mitgliedern des Kaiserhauses für den Aufstieg Reichenaus zum Fremdenverkehrsort von ausschlaggebender Bedeutung.“[69]

> „Für den Aufstieg des unbedeutenden Dorfes Reichenau zum vielbesuchten Fremdenverkehrsort, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog, gab es eine Reihe von Ursachen: In erster Linie sind hier wohl die günstigen klimatischen Verhältnisse und die an schönen Landschaftsbildern reiche Lage zu nennen. Wichtig war aber auch die leichte Erreichbarkeit für Bewohner der volkreichen Residenzstadt Wien, die besonders seit der Fertigstellung der Semmeringbahn gegeben war. Wesentlichen Anteil hatten aber auch die Unternehmerpersönlichkeiten dieser Gegend, die durch die Errichtung von Hotelbauten und Gaststätten sowie durch das Anlegen von Straßen, Spazierwegen und Parkanlagen einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des Ortes leisteten. Dazu gehörte auch der Bau einer Kaltwasser-Heilanstalt, die ein weiteres Gästepotential anzog. Von ausschlaggebender Bedeutung war aber die häufige Anwesenheit von Mitgliedern des Kaiserhauses in Reichenau, mit ihrer enormen

---

[66] Bakos. S. 205

[67] Schwarz. S. 102

[68] Pozdena-Tomberger, Angelika: Die historische Entwicklung des Fremdenverkehrs im allgemeinen und die Entwicklung einzelner Fremdenverkehrsorte im ehemaligen österreichischen Küstenland. In: Rosner, Willibald (Hrsg.): Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens. Wien: Selbstverlag des NÖ Instituts für Landeskunde, 1994. S. 29-51. S. 38. in Folge zitiert als: Pozdena-Tomberger.

[69] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 10

> Werbewirksamkeit für alle Schichten und Bevölkerung. Nun wollten der Geburts- und Geldadel, das Großbürgertum und in deren Gefolge viele kleine Leute, aber auch schöne Frauen mit und ohne Moral, Adabeis und Glücksritter den Sommer dort verbringen, wo die Gnadensonne des kaiserlichen Hofes strahlte, wo man bemerkt wurde, wo man mit seinesgleichen (oder was man dafür hielt) verkehren konnte und wo man nicht in Vergessenheit geriet.“[70]

Schwarz schreibt, es sei nicht nur der Ausbau der Bahn verantwortlich für den Erfolg Reichenaus:

> „Überdies entsprach das nun so leicht erreichbare Hochalpengebiet um Rax, Schneeberg und Semmering den Idealvorstellungen des Romantischen Historismus und regte das Wiener Publikum an, sich durch den Bau von Villen permanente eigene Sommersitze zu schaffen. Auf ausgewählten Plätzen und auf relativ eng begrenzten Grundstücken konnten Landhäuser entstehen, die sowohl in ihrer architektonischen Wirkung auf die Umgebung als auch in ihrem objektimmanenten Erlebniswert für den Besitzer von der `Mitbenützung` der pittoresken Landschaft entscheidend geprägt waren.“[71]

Pozdena-Tomberger schreibt die Entwicklung der Sommerfrische an sich mehreren Faktoren zu:

> „Diese drei Faktoren, nämlich der Ausbau der Eisenbahnlinien, die diversen Ansätze zu einer gesetzlichen Fixierung der Freizeit und des Urlaubsanspruches der arbeitenden Bevölkerung sowie die Verbesserung im Paß- und Meldewesen, trugen meiner Meinung nach ganz entscheidend dazu bei, daß nicht nur der Adel und das Großbürgertum die Kurorte und Sommerfrischen bevölkerten, sondern daß es sich vermehrt auch Angehörige des mittleren Bürgertums, Freiberufler, Rentiers, höhere Beamte und Offizieren leisten konnten, `auf Sommerfrische` oder `ins Bad` zu fahren.“[72]

Auch stellt sie fest:

> „Zusammenfassend kann gesagt werden, daß ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Reisen nicht mehr als eine unliebsame Notwendigkeit, aus welchen Gründen auch immer ein Ortswechsel erforderlich war, empfunden wurde, sondern daß `Reisen` mehr und mehr zur Freizeitaktivität für all jene wurde, die nicht nur über das notwendige Einkommen, sondern auch über die Zeit verfügten sich mit der Kutsche bzw. der Eisenbahn oder dem Schiff an einen anderen Ort bringen zu lassen. Auch die Motivation, aus der heraus Reisen unternommen wurden, änderte

---

[70] Pap, Robert: Wiedergefundenes Paradies. Sommerfrischen zwischen Reichenau & Semmering. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1996. S. 68

[71] Schwarz. S. 98

[72] Pozdena-Tomberger. S. 38

> sich. War im ausgehenden 18. Jahrhundert noch eine Vertiefung der Bildung, eine sprichwörtliche Erweiterung des eigenen Horizontes, vorrangige Motivation, um ausgedehnte Reisen zu unternehmen, so waren ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch Motive der Gesundheit, der Erholung und des Vergnügens ausreichend genug, um einen Ortswechsel auf sich zu nehmen.“[73]

Nicht nur der Adel folgte dem Kaiser auf dem Fuße, auch Hofbeamte, Eisenbahningenieure, Vertreter des Großbürgertums, Ärzte, Kaufleute, Fabrikanten, Gutsbesitzer, Geschäftsleute, hohe Beamte und Künstler kamen – und nicht zuletzt die Intellektuellen. „Viele, die Bedeutung hatten, in Kunst, Schriftstellerei, Wissenschaft, Politk [sic] und Geschäftsleben, waren zu dieser Zeit in Reichenau.“[74] Und da diese auf den gewohnten Komfort nicht verzichten wollten und sollten, folgten ihnen Fiaker, Uniformschneider, Putzmacher, Friseure, Fotografen und mehr.

> „Das lebhafte sommerliche Treiben hatte auch Auswirkungen auf die wirtschaftliche Struktur der Gemeinde. Neue Gewerbezweige wie Fiaker, Wäschereien oder Uniformschneider ließen sich nieder, und renommierte Wiener Geschäfte errichteten in Reichenau Filialbetriebe. Schon 1860 gab es in Reichenau ein Kaffeehaus, wenig später sogar eines mit Billardtischen. Im Postamt Reichenau wurde die erste interurbane Telephonstelle außerhalb der Residenzstadt eröffnet.“[75]

Auch Bürgermeister Hans Ledolter fasst dies einmal so zusammen:

> „`Reichenau ist vom Spätbiedermeier beginnend ins Blickfeld der Wiener Gesellschaft getreten`, weiß der Bürgermeister von Reichenau, Hans Ledolter, zu berichten. […] `Vom Fin de Siècle bis zum Ende des Ersten Weltkriegs gab sich die so genannte gute Wiener Gesellschaft hier ein Stelldichein mit all jenen, die durch die Aufenthalte des Kaisers in der Sommerresidenz Reichenau ebenfalls präsent sein wollten. Das manifestiert sich heute noch durch die vielen Villen wie kaum ein zweites Mal außerhalb von Wien. Dadurch sah der Ort viele Künstler, Literaten, Musiker, Ärzte, die hier nachhaltige Spuren hinterließen.`[76]

Vielen von ihnen mieteten sich nicht nur ein, sondern bauten sich selbst eine Bleibe für die Sommerfrische, es entstanden unzählige Häuser und Villen.

---

[73] Pozdena-Tomberger. S. 39

[74] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 16

[75] Pap, Robert und Pusch, Eva: Reichenau an der Rax. St. Pölten, Wien: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1988. S. 48

[76] zitiert nach: Meyer. S. 212

> „Angehörige des Geburts- und Geldadels errichteten schöne Sommervillen und romantische Landhäuser. Weniger begüterte Leute mieteten sich in Sommerwohnungen ein oder nahmen in Gasthöfen Quartier. In Reichenau, Payerbach und Semmering entstanden luxuriöse Hotelbetriebe, die dem nunmehr internationalen Publikum gerecht wurden. Hier verbrachten Dichter und Komponisten, Maler und Ärzte, Schauspieler und Militärs, Snobs und Mätressen ihre Ferienwochen.“[77]

Hatte Reichenau 1786 noch aus 11 Häusern bestanden, so waren es 1820 45, 1870 76 und 1890 gar 138 Häuser.[78] 1910 zählte man bereits 206 Häuser, viele davon Villen.[79]

> „Der kleine und unbedeutende Gutsweiler Reichenau gewann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den aufkommenden Fremdenverkehr an Bedeutung, entwickelte sich in der Folge durch ihn zu einer großen Ortschaft, und war um die Jahrhundertwende schon eine richtige kleine Kurstadt geworden. Damals wurde in Reichenau aber auch großzügig geplant und großzügig gebaut.“[80]

Die Tatsache, dass Gäste in Reichenau viel mehr in Sommerhäusern und Villen nächtigten, als in Hotels, sieht Pap als Unterschied zu den anderen bedeutenden Kurorten der Zeit. Man reiste nicht alleine oder mit Gattin beziehungsweise Geliebter, sondern vielmehr treffe sich die gesamte Großfamilie - Villen und Sommerwohnungen hatten eine ungleich größere Bedeutung als Hotels und Kurhäuser.

Nathaniel Rothschild ließ sogar die Kopie eines Loireschlosses mit 200 Zimmern, buntglasierten Ziegeldächern und zahlreichen Türmchen errichten – die Baukosten beliefen sich auf zwei Millionen Gulden. Die Gegend bekam das Aussehen, das sie bis heute hat. Der Ort war zu einem der beliebtesten Sommerfrische-Orten der k. u. k.-Zeit geworden. Noch eine Zahl hilft hier: 1907 wurden in 152 der 169 Häusern Zimmer vermietet.

> „Es begann mit einer einzigartigen Hochblüte – als Treffpunkt aller Zeitgeister der Donaumonarchie, die ein neues Lebensgefühl der Großstadtmenschen des Fin de

---

[77] Pap, Johann Robert: Sommerfrische Anno Dazumal. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1981. S. 4

[78] vgl. Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 11

[79] vgl.: Pap, Robert und Pusch, Eva: Reichenau an der Rax. St. Pölten, Wien: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1988. S. 49

[80] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 11f.

> siècle auskosteten. So wurde Reichenau samt Umgebung zu jener Region, für die ein eigener Baustil erfunden wurde und die sich zum Refugium für Literaten, Künstler, Naturentdecker – und Verliebte (beiderlei Geschlechts) stilisierte; […] Es war die Zeit, in der in Reichenau die Kellner alle fein Angezogenen `Herr Baron` und die Schäbigen `Herr Doktor` nannten – `Anatols´ in bester Gesellschaft.“[81]

Auch der Semmering florierte, sein anregendes Klima und seine weite Aussicht lockten viele an. Zu jener Zeit war die Luft in den Städten immer schlechter geworden, Großstadtmenschen suchten Erholung, das gesunde Leben stand bereits damals im Fokus. Die Hotels, die zu dieser Zeit erbaut wurden, boten alle Annehmlichkeiten, die es um die Jahrhundertwende gab. Ob gekrönte Häupter oder reiche Sportliche. „Der Semmering zog um die Jahrhundertwende die Reichen, die Mächtigen, die Klugen und die Wissenden an“.[82]
Oft blieben die Familien den ganzen Sommer über heraußen, nahmen sich ihre Dienerschaft mit heraus und mussten auf keine gewohnte Annehmlichkeit verzichten. Die Ehemänner fuhren über das Wochenende an die Rax oder auf den Semmering, um dann am Montagmorgen mit dem auch von Doderer in *Die Strudlhofstiege* so genannten „Hofratszug“ wieder ins Büro, Amt, Krankenhaus oder dergleichen zu fahren.

Reichenau war zum Nobelkurort der Monarchie geworden, nicht zuletzt, seit ab 1866 eine Kaltwasserheilanstalt, das Rudolfsbad, bestand. Es war damals in Mode gekommen, Kaltwasser-, Terrain- und Trinkkuren zur Therapie verschiedenster Leiden zu machen. Der Wiener Arzt Ferdinand von Hebra regte bei den Brüdern Waissnix an, eine solche Kaltwasserkuranstalt in der Nähe des Thalhofes zu erbauen, diese war eine der ersten ihrer Art. Aber nicht nur um die körperliche Gesundheit ging es den Reisenden, natürlich stand auch das Sehen und Gesehen Werden im Vordergrund. Schließlich verkehrten hier „orientalische Prinzen, ungarische Magnaten, russische Großfürsten und englische

[81] Magenschab, Hans: Das Theater der Sommerfrische. In: Morgen, 119, Juni 1998, S. 27-31, S. 27

[82] Bakos. S. 212

Bankiers zur Kur, die in Waschungen, Voll- und örtlichen Bädern, Abreibungen, Regen-, Sturz-, Strahl- und Tropfbädern bestand“.[83]

Mittel zum Zweck war hier wieder die Fremdenliste, später Kur-Liste oder Kur-Blatt genannt. In dieser respektive diesem konnte man sich informieren, welche Gäste neu eingetroffen waren.

> „Eine bei den Sommergästen sehr beliebte Einrichtung war die ab 1879 als Zeitung erschienene Fremdenliste, die später unter der Bezeichnung Kur-Liste und Kur-Blatt herauskam. Aus ihr konnte man sich über alle neu angekommenen Gäste informieren, wusste, wo sie abgestiegen waren, und hatte dann auch zu Hause einen Beweis zur Hand, wenn man erzählte, in welch illustrer Gesellschaft man die Sommerfrische verbracht hatte.“[84]

Und man befand sich in illustrer Gesellschaft, sogar aus dem Ausland kamen die Gäste:

> „Man braucht nur einen Blick in eine der Kurlisten zwischen 1890 und 1914 zu werfen, um überzeugt zu sein, daß Reichenau damals ein Nobelkurort war. Das zahlungskräftige Publikum kam fast aus der ganzen Welt zur Kur und zur Sommerfrische. Neben persischen Prinzen, Großgrundbesitzern aus Rußland, Diplomaten aus England, Bankiers aus den Vereinigten Staaten, schönen Frauen aus Frankreich, Militärs aus Deutschland, sind Gäste aus vielen anderen Ländern in den Kurlisten zu finden.“[85]

Oder wie der Bürgermeister von Reichenau, Hans Ledolter, einmal schrieb:

> „Im Rax-Semmering-Gebiet, dem Ferienland im Südosten des Bundeslandes Niederösterreich, wurde die ländliche Sommerfrische `erfunden` und kamen klimatische Kurorte erstmals zu Bedeutung. Sie waren nicht nur von Adel und Bürgertum geschätzte Stätten der Erholung und Heilung, sondern sie waren auch Orte der Zerstreuung, der Unterhaltung und eines gesellschaftlichen Treibens, welches sich fern vom Alltagsleben der Städte in den glanzvollen Speise- und Ballsälen der großen Hotels, den gepflegten Parkanlagen und Kurpromenaden, aber oft auch in bewußt einfacher Art in den Gastzimmern der Wirtshäuser, den Terrassen der Jausenstationen oder den Veranden der Schutzhäuser abspielte.“[86]

---

[83] Pap, Johann Robert: Sommerfrische Anno Dazumal. Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus. St. Pölten, 1981. S. 22

[84] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 15

[85] ebda. S. 16

[86] Ledolter, Hans: Vorwort. In: Pap, Robert: Wiedergefundenes Paradies. Sommerfrischen zwischen Reichenau & Semmering. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1996. S. 9-10, S. 9

Um die Jahrhundertwende versuchte man vermehrt Anreize zu schaffen, die den Fremden den Aufenthalt noch angenehmer und anstrebenswerter machten. Ab 1878 gab es ein Schwimmbad in Reichenau, 1911 wurde dieses das erste Schwimmbad Österreichs mit Vorwärmanlage. Ab 1884 gab es eine Kurmusik, ab 1890 wurde eine Verschönerungs- und Musiktaxe eingehoben, die laut Pap „nicht ganz legal dazu verwendet [wurde], eine Kurkommission ins Leben zu rufen und für den Sommerfrischeort Reichenau den Titel Kurort zu gebrauchen.“[87] Der großzügige Kurpark wurde angelegt und eröffnet, die Wandelhalle wurde 1902 errichtet. Auf dem dortigen Teich konnte man auch Bootfahren oder im Winter Eislaufen und Eisstockschießen.

> „Alle Umstände, wie die häufige Anwesenheit des künftigen Kaisers, oder die neuen Kur- und Sporteinrichtungen, wirkten sich so positiv auf die Entwicklung des Fremdenverkehrs und damit des Ortes Reichenau aus, daß man im Zeitabschnitt zwischen 1890 und dem ersten Weltkrieg von einem Kurort mitteleuropäischer Geltung sprechen kann.“[88]

1926 wurde zudem die erste Personen-Seilschwebebahn Österreichs eröffnet, die Raxseilbahn. Dies übte natürlich erneut Anziehungskraft aus, gleichzeitig wurde aber eine direkte Busstrecke eingerichtet, was für Reichenau den Nachteil brachte, dass die Fremden vermehrt abends heim fuhren und nicht mehr übernachteten.

Pap führt die Eröffnung des Theater- und Konzerthauses ebenfalls darauf zurück, dass man erneut Anreize schaffen wollte, länger in Reichenau zu verweilen:

> „Es galt durch neue Anziehungspunkte Reichenau als Sommerfrische wieder attraktiv zu machen. So schuf man ein Theater- und Konzerthaus, das im ehemaligen Viererwerk, einer alten Holzschleife adaptiert, und am 1.8.1926 mit der *Fledermaus* und dem Wiener Staatsopernballett eröffnet wurde. Das Theater verfügt über eine hervorragende Akustik und ist einer der schönsten Saalbauten Niederösterreichs.“[89]

---

[87] Pap, Robert und Pusch, Eva: Reichenau an der Rax. St. Pölten, Wien: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1988. S. 49

[88] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 26

[89] ebda. S. 30

2.1. Theatergeschichte Reichenaus

Was die Theatergeschichte Reichenaus selbst betrifft, so kann man auch hier zuallererst auf die nobelste Adresse verweisen: Es ist überliefert, dass auf Schloss Wartholz, dem Sitz Erzherzog Carl Ludwigs, Theater gespielt wurde. „Die Kinder", so schreibt Christian Rapp in seinem Beitrag für Wolfgang Greiseneggers Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2003, „haben den Erzherzog gerne mit Theaterstücken erfreut, bei denen auch nicht selten Hofschauspieler Adolph von Sonnenthal als Regisseur mitspielte. Die jungen Erzherzoge und Erzherzoginnen spielten gemeinsam mit Hofdamen und Erziehern in diesem Amateurensemble."[90]

Auch Robert Pap schreibt von Aufführungen der Erzherzogsfamilie:

> „Die Angehörigen der erzherzoglichen Familie hatten eine Vorliebe für die darstellende Kunst, so daß [sic] Erzherzog Carl Ludwig für den Glashof eine zerlegbare Bühne konstruieren ließ, auf der man sich als Darsteller in Theaterstücken oder bei Tableaus produzieren konnte. An den Abenden wurde musiziert, getanzt, oder man widmete sich Gesellschafts- und Kartenspielen."[91]

Griessler verweist in ihrem Text auch auf Theater in Hotels:

> „Theater wurde in Hotels, aber auch in privatem Rahmen gespielt, etwa in der Villa Wartholz […]. Im Rahmen von Familienfesten und Sommeraufenthalten wurden Theaterstücke gespielt und `Lebende Bilder´ dargestellt, was vor allem bei den kaiserlichen Kindern mit den damit verbundenen Verkleidungen für großes Vergnügen sorgte. Es gab dafür ein eigens in der Halle der Villa aufstellbares Haustheater – Hausherr Erzherzog Carl Ludwig förderte diese Theaterleidenschaft."[92]

Von 1874 bis 1895 seien Aufführungen überliefert, es habe eine eigene Theatermappe aus rotem Saffianleder gegeben, schreibt Griessler. Sie verweist auf Sonnenthal als

---

[90] Rapp, Christian: Zurechtgemacht. Vom Landschaftstheater und Rollenspiel in der Sommerfrische. In: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): Theaterwelt, Welttheater. Tradition und Moderne um 1900. Niederösterreichische Landesausstellung 2003. St. Pölten: Katalog des NÖ Landesmuseums, 2003. S. 219-223.

[91] Pap, Robert: Wiedergefundenes Paradies. Sommerfrischen zwischen Reichenau & Semmering. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1996. S. 62

[92] Griessler, Friederike: Sommerfrische und Theaterwelt in Reichenau an der Rax. In: Rieger, Else und Kallina, Nina: Theater und Kinos. Historische Spielstätten. St. Pölten: Land Niederösterreich, 2015. S. 35-38. S. 36

Spielleiter. Auch um die Jahrhundertwende dürfte in Reichenau Theater gespielt worden sein. So schreibt Pap:

> „Für das Jahr 1905 kann der Bestand eines Sommertheaters in der Herzog-Otto-Straße nachgewiesen werden, wo von einer Schauspieltruppe unter Direktor Rust, der aus Pressburg kam, gespielt wurde. Im Jahre vorher wollte man sogar ein festes Theatergebäude errichten. Der Gemeindeausschuß überließ zu diesem Zwecke dem Theaterunternehmen Roese&Comp. kostenlos ein Grundstück im Kurpark, doch zerschlugen sich dann die Verhandlungen.“[93]

Auf Heimito von Doderer treffen wir abermals, wenn wir über die Theatergeschichte der Gegend sprechen. Er veranstaltete in den 1930er Jahren private Theaterabende.
1926 wurde eben das Theater- und Konzerthaus eröffnet.

2.2. Das Kurtheater

Das heute als Kurtheater Reichenau bezeichnete Haus wurde 1926 von einem Holzschleifwerk der in der Gegend sehr bedeutsamen Familie Waissnix zu einer Sommerbühne umgebaut. Es war dies auch das Jahr der Eröffnung der Rax-Seilbahn.
Die Gemeinde hatte das lange als Industrieanlage für Holzstofferzeugung genutzte Werk in bereits verfallenem Zustand erworben und nach den Plänen von Baumeister Alexander Seebacher als Theater- und Konzerthaus mit der Innenausstattung des Wiener Architekten Heinrich Schopper errichtet.
Es heißt, Seebacher habe den Zuschlag bekommen, weil er Bürger Reichenaus war und „somit auch die Bauwirtschaft der Gemeinde etwas in Aufschwung geraten würde“[94] - der Gedanke der Arbeitsplatzbeschaffung im Ort stand durchaus auf dem Tableau -, aber auch, weil seine Kostenaufstellung die knappste war. Der Kostenvoranschlag wurde jedoch später um rund 83 Prozent überzogen.[95] Aus Koordinationsgründen wurde ein

---

[93] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 22

[94] Malaschofsky, Gerda: Sommertheater oder „das fünfte Rad am Thespiskarren“: Ein Phänomen der Theaterlandschaft des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Mit Studien zu Niederösterreich. Dissertation. Universität Wien. 1984. S. 222, in Folge zitiert als: Malaschofsky.

[95] vgl.: Malaschofsky. S. 223

Theaterkomitee gebildet, dem August Humpel vorstand, von dem auch die Anregung von Seiten der Kurkomission gekommen war.

Neben der Bühne und dem Theaterraum selbst sollten auch ein Foyer, ein Erfrischungsraum, eine Galerie, ein Orchesterraum, Versammlungszimmer für kleinere Veranstaltungen, ein Lesesaal, ein Bibliotheksraum der Volksbücherei, Schlafräume für Musiker und Theaterkräfte, ein Museumsraum sowie eine Wohnung für den Hauswart und vier bis fünf Geschäftslokale gebaut werden. Von Anfang an plante man nicht nur die Nutzung für Schauspiel und Operette, sondern auch für Konzerte und Kinoveranstaltungen. So etwas hatte gefehlt, geht es nach einem Bericht der Schwarzataler Zeitung bei der Eröffnung:

> „Der Mangel einer Stätte, `wo die Tausende [sic], die alljährlich, sei es zu längerem Aufenthalt oder nur der Berge wegen vorübergehend nach Reichenau kommen, neben den Schönheiten der Natur und den in jeder Hinsicht anerkennenswerten Bequemlichkeiten einer modernen Sommerfrische auch Gelegenheit gefunden hätten, höhere Bedürfnisse, wie solche des Geistes und des Gemütes, in entsprechendem Rahmen zu genießen` wurde konstatiert, aber zu einem Zeitpunkt, wo nicht nur der Fremdenverkehr große Einbrüche erlitt, sondern auch die Entwicklung und der Aufschwung der Filmindustrie zur Konkurrenz vor allem der Provinztheater gedieh.“[96]

Nun war man sich sicher: „Ein Rundgang durch das Gebäude wird jeden davon überzeugen, daß es in diesem Hause nichts mehr zu wünschen gibt.“[97]

Die erste Aufführung war am 1. August 1926 *Die Fledermaus*, es spielte das Theater-Ensemble Hans Stilp. Stilp bestritt den Spielplan mit seinem Wiener Künstler-Ensemble respektive Wiener-Operetten-Ensemble oder Schauspiel-Ensemble und spielte beliebte Operetten, fast ausschließlich an Wochenenden.

Man erhoffte sich eine Ankurblung des Fremdenverkehrs durch das Theater – ein Wunsch, der wohl erst mit den Festspielen Reichenau aufgehen konnte: Schon 1927 schreibt die Schwarzataler Zeitung, dass ein nicht unwesentlicher Faktor die Bearbeitung des Komplexes Unterhaltung der Touristen wäre, um den Fremdenverkehr anzukurbeln.[98]

---

[96] Schwarzataler Zeitung N. 30/22 Jg. 31.7.1926 S. 1. zitiert nach: Malaschofsky. S. 224

[97] ebda.

[98] vgl.: Malaschofsky. S. 230

Der Wunsch dürfte nicht in Erfüllung gegangen sein, versuchte man doch 1930 durch die Verpachtung an Hans Stilp öfters Vorstellungen zu ermöglichen, was jedoch nicht gelang. 1931 wurde wegen des abnehmenden Interesses am Theaterbetrieb auch ein Tonkino eingerichtet, die Theaterbühne wurde nur mehr gelegentlich von Laiengruppen bespielt. „Vereinzelte Dilettantenvorstellungen des Gesangs- und Orchestervereins boten auch im Hinblick auf die Ansprüche der Sommergäste nur sehr zweifelhaften Ersatz“[99], schreibt Malaschofsky. 1932 übernahm Ing. Röthy, der Pächter des Payerbacher Kinos, den Betrieb, der Tonfilm hatte das Duell gegen das Theater vorerst gewonnen.

1928 wurde Reichenau schließlich der lange ersehnte und bereits öfters angestrebte Titel des Kurortes verliehen. Doch das Publikum war, wie Pap schreibt, „ein anderes geworden. Nur selten waren es wohlhabende Bürger, die hierher kamen; vielmehr wurde Reichenau nun von Arbeitern, Angestellten, kleinen Geschäftsleuten, aber auch von manchem Neureichen besucht.“[100]

Der Rückschlag ließ nicht lange auf sich warten, Wirtschaftskrise und Rekordarbeitslosigkeit führten dazu, dass 1928 noch 197.845 Nächtigungen und 1933 nur mehr 89.486 Nächtigungen verzeichnet wurden. Mit dem zweiten Weltkrieg erstarb der Fremdenverkehr, die Hotels wurden in Lazarette umgewandelt, diese und die russische Besatzung hinterließen ihre Spuren, die Sommerfrische-Villen wurden Quartiere für Rotarmisten. Die einstigen Gäste konnten sich Reichenau nicht mehr leisten. Als sich Österreich mühsam von allem erholt hatte, wurde Reichenau laut Pap eher zur Zweitwohnsitz-Gemeinde, die Zeiten des florierenden Fremdenverkehrs waren vorüber. Und auch das

> „[...] einstige Reichenauer Theater degenerierte zu jenem Ort, in dem man von den besseren Zeiten nur mittels einer Leinwand träumen konnte – das ehemalige Theater war zum Kino geworden und gelegentlich auch Quartier für Operetten-Gastspiele und lokale Musikantenstadel.“[101]

---

[99] Malaschofsky. S. 229

[100] Pap, J.R.: Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979. S. 32

[101] Magenschab, Hans: Das Theater der Sommerfrische. In: Morgen, 119, Juni 1998, S. 27-31, S. 29f.

Auch während der sowjetischen Besatzung und nach dem Krieg wurde das Theatergebäude als Kino genutzt, allerdings wurde 1957 auch das Bergbau- und Heimatmuseum im nun Kurtheater Reichenau genannten Haus untergebracht. Der Theaterbetrieb wurde erst Anfang der 1970er Jahre wieder fortgesetzt. 1972 übernahm Erich L. Koller das Sommertheater als Niederösterreichisches Kammerspiel im Rahmen des Niederösterreichischen Theatersommers, leichte Sommertheaterkost stand auf dem Spielplan. Auch der Kinobetrieb bleibt aufrecht, bis 1988 eben Peter Loidolt die Intendanz übernehmen und ein neues Zeitalter für das Theater einläuten sollte. 1995 wurde das Kurtheater in Theater Reichenau umbenannt. „Der Begriff Kurtheater war negativ besetzt, es hieß, die Schauspieler gingen auf Kur. Da mussten wir auch etwas tun," so Peter Loidolt.[102] Im selben Jahr wurde übrigens auch erstmals als Titel Festspiele Reichenau anstatt Kunst und Künstler in Reichenau verwendet.

2.3. Kurort der Intellektuellen

Als „Sommerfrische der österreichischen Literatur" bezeichnete Sigrid Löffler Reichenau mit „Fin-de-Siècle-Leumund" in ihrem Text *Kurgäste unter sich* in der *Süddeutschen Zeitung*.[103]

Die Sommerfrische-Hochblüte rund um die Jahrhundertwende ist jene, die für diese Arbeit interessiert, gerade damals wurde Reichenau mit jenem Geist beseelt, der bis heute anhält und von dem die Festspiele profitieren. Was machte die große Anziehungskraft aus?

> „`Sommerfrische` meint jedenfalls in den Dichtungen Schnitzlers stets mehr als nur die Flucht aus der geschäftigen Kaisermetropole Wien. […] Reichenau, als geistiger Topos verstanden, stillt das Fernweh, ohne dass der Wiener aber darum weit verreisen müsste. Der kakanische Saisonurlauber weiß sich unter seinesgleichen sicher aufgehoben. Zugleich vermag er jenes sittliche Band zu lockern, das ihn daheim, in Rufnähe der Hofburg, im Einzugsbereich des Schlosses Schönbrunn, zu lebenslanger Monogamie und eiserner Maßhaltung verdammt."[104]

---

[102] Interview mit R. und P. Loidolt.

[103] Löffler, Sigrid: Kurgäste unter sich. In: Süddeutsche Zeitung, 20. Juli 1993. Feuilleton, S. 9

[104] Pohl, Ronald: Die Anziehungskraft der grünen Hügel. In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 1

Oder wie Wolfgang Kos in seinem umfassenden Werk zur Gegend schrieb:

> „Am Semmering war man der Metropole nahe genug, um auf Börsenkurse und Theaterkritiken reagieren zu können. Es war ein Wechsel vom Salon in die Veranda, vom Haus in den Garten. […] Die Gespräche der Kaffeehaus-Runden, die Gedankengänge am Arbeitstisch gingen nahtlos weiter.“[105]

Kos nannte den Semmering die „belle étage“ der Monarchie:

> „Man entfernte sich aus der Ebene, in der die Risse zwischen dem Glanz der Ringstraßenwelt und der Häßlichkeit des Massenelends längst spürbar waren, um in der vielleicht prunkvollsten ´belle étage´ der Monarchie wieder unter sich zu sein. Man - das war das aufstrebende, liberale, reiche, jüdische, kunstsinnige, selbstgefällige Großbürgertum mit aristokratischem Dünkel und weichen Rändern zur Bohème. In der Semmeringlandschaft, umrahmt von der vertrauten Felskulisse von Rax und Schneeberg, schuf sich die österreichische ´Welt von Gestern´ einen illustren Corso zwischen Natur und Künstlichkeit. Dort konnte man sich zeigen, dort konnte man sich verstecken.“[106]

Auch Stiglitz und Dolezal wissen zu berichten:

> „Das Ortsbild wurde in jener Zeit geprägt, in der Reichenau zur Wiege der Sommerfrische wurde. Es begann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der kleine Ort ins Rampenlicht der wohlhabenden Bevölkerung Wiens rückte und später Besucher aus allen Teilen der Monarchie anlockte. Mit der Fertigstellung der Semmeringbahn wurde die Gegend leicht erreichbar, und das Interesse an der gerade in Mode gekommenen Sommerfrische inmitten dieser spröden und doch lieblichen Landschaft stieg. Innerhalb weniger Jahrzehnte entwickelte sich das Dorf Reichenau zu einem blühenden Fremdenverkehrsort. Die Parkanlagen und Alleen, Villen und Schlösser, Kuranstalten und Hotels entstanden in dieser Zeit, und besonders als das Kaiserhaus und mit ihm der Adel, aber auch Bankiers, Großindustrielle und Künstler Reichenau für sich entdeckten.“[107]

In Reichenau war man, so ein Reiseführer von 1842, „noch mit dem Staub der Residenzstadt bedeckt“, aber „zugleich schon mitten in der Alpennatur“. Blauverklärte Berge standen als „großartige Staffagen“ bereit und luden zum „großen Körper- und Seelenbade“.[108] Die großen Hotels der Gegend wurden das, was in Wien selbst

---

[105] Kos. S. 9

[106] Kos. S. 9 f.

[107] Stiglitz, Riki und Dolezal Georg: Semmering, Rax & Co. Zwischen Outdoor-Fun und Kultur-Genuss. St. Pölten, Wien, Linz: Niederösterreichisches Pressehaus, 2003. S. 47

[108] zitiert nach: Kos. S. 100

beispielsweise die Oper oder die Theater sowie die Innenstadt war – man promenierte, um zu sehen und gesehen zu werden, zeigte Statussymbole vor und tratschte. Den Freundeskreis hatte man gleich mitgenommen.

Auffällig war, dass Reichenau großteils von Wienern besucht wurde. Schon 1879 kamen 76% aller Gäste aus der Reichshauptstadt, 10% aus Ungarn, nur 5% aus dem Ausland. „Nie hatte der Ort die vielsprachige Internationalität von Karlsbad oder St. Moritz; er blieb ein nobler Außenposten der Wiener Ringstraßenwelt.“[109] Die Fremden- und Kurlisten zeigen, dass bereits zwischen 1830 und 1850 namhafte Intellektuelle wie Ludwig Ritter von Köchel, der Mozartforscher und Ersteller des Köchel-Verzeichnisses, Franz Freiherr von Sommaruga, der Justiz- und Unterrichtsminister war, sowie der bereits erwähnte Hofburgschauspieler Ludwig Loewe hier urlaubten.

1856 fühlte sich Johann Nestroy hier „sehr wohl“: „ich befinde mich wohl und schreibe sogar fließig an einem Stücke“[110] sandte er am 15. Juli 1856 Grüße aus Reichenau an seinen Freund Ernst Stainhauser. Wenn man *Standard*-Journalist Ronald Pohl Glauben schenken darf, versteckte sich Nestroy hier „vor den Wiener Nachmachern und Abschauern“.[111] Wie zuvor erwähnt verfasste er in Reichenau seine Posse *Umsonst*.

In dieser zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen auch Marie von Ebner-Eschenbach, Hofburgschauspieler Adolf von Sonnenthal und Hofburgschauspielerin Josephine Wessely vermehrt nach Reichenau. Von der Kaiserfamilie und ihren Aufenthalten wurde ja schon gesprochen. Robert Pap schreibt in seinem Buch über den Thalhof, dass auch Tänzerin Fanny Elßler, Dichter Peter Rossegger, Cafe-Besitzer Josef Griensteidl und Stella von Hohenfels, Sängerin am Hofburgtheater, im Thalhof nächtigten.

Für die Zeit zwischen 1891 und 1918, der für unsere Forschung am interessantesten, verzeichnen die Fremden- und Kurlisten mehrfache Aufenthalte von Peter Altenberg (eigentlich Richard Engländer), Sigmund Freud, Theodor Herzl, Mirko Jelusich, Arthur Schnitzler, Adolf von Sonnenthal, Bertha von Suttner sowie solche des Tenors Gustav

---

[109] Kos. S. 109

[110] Nestroy, Johann: Brief an Ernst Stainhauser. 15.7.1856. zitiert nach: Programm Wenn alle Stricke reiß´n häng i mi auf. Festspiele Reichenau 1991.

[111] Pohl, Ronald: Die Anziehungskraft der grünen Hügel. In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 1

Walter, des königlich ungarischen Ministers Gyula Graf von Szechenyi, Carl Landsteiners, des Entdeckers der Blutgruppen, und des ägyptischen Prinzen Ibrahim-Bey Hassan. In Bezug auf *Affaire Lina Loos* sei erwähnt, dass die Fremden- und Kurlisten auch einen einmaligen Aufenthalt von Alfred Polgar nachweisen, während andere einmalige Reisen in dieser Arbeit nicht gelistet werden. Zwischen 1919 und 1945 sollten auch noch Ignaz Seipel, Leo Slezak, Julius Wagner-Jauregg hier weilen. Zwischen 1945 und 1979 waren es unter anderen Maria Andergast, Erich Auer, Karl Böhm, O.W. Fischer, Johannes Heesters, Attila Hörbiger, Inge Konradi, Fred Liewehr, Erich Kunz, Johanna Matz und Fritz Muliar, die vermehrt in Reichenau ihren Urlaub verbrachten, um bei den Künstlern zu bleiben.

Arthur Schnitzler weilte oft einige Wochen hier, vor allem dann, wenn er sich in seiner Arbeitsfähigkeit gestört oder übel fühlte. Peter Altenberg, der den Thalhof von Kindheit an als „Heimat“ empfunden hatte, schwärmte:

> „Der Schweizer, der Tiroler liebt seine Berge, aber meine Familie liebte Reichenau – Reichenau an der Schwarza, Südbahnstation Payerbach. Reichenau und wir gehörten zusammen. Niemandem war es so ans Herz gewachsen […]. Ohne Reichenau kein Sommer, kein Leben, kein Glück, kein Ausruhen von den übrigen Monaten! Die Hoffnung auf Reichenau bei Payerbach hielt uns alle aufrecht in den Widerwärtigkeiten, Nutzlosigkeiten des Daseins. Den Koffer packen für Reichenau, das Billett nehmen, aus der düsteren, angenehm romantisch kohlenduftenden Halle hinausfahren, Meidling, Liesing, Guntramsdorf, Mödling, Baden, näher, näher, immer näher, die Luft immer frischer, gebirgiger, endlich Payerbach. Im Fiaker nach Reichenau, ´Thalhof´. Immer dieselben Zimmer, die geliebte Waldaussicht, nichts hat sich verändert, Gott sei Dank. […] Wer dort ist, ist solange vollkommen glücklich und zufrieden, alle sonstigen Wünsche sind nicht mehr, der Wald sendet des Abends kühle frische Düfte herüber. Jeder ist gutmütig, vollkommen sogleich am ersten Abend beim Nachtmahl verändert, schon durch den Lodenrock und die Bauernkrawatte. Die ´Stammgäste´ bilden eine Art von Aristokratie, ihre Liebe zu diesem Ort ist unermesslich, mit gar nichts auf der ganzen großen Welt hängen sie so inniglich zusammen, schon die alte Nummer ihres alten Zimmers entzückt sie, Nr. 33 hat sie wieder liebevoll aufgenommen! Ein wirkliches Glück gibt es hienieden, Stammgast in einem geliebten Landhotel sein und alles andere – vergessen!“[112]

Die Thalhof-Wirtin, Olga Waissnix, war vielen Dichtern Muse. Nicht nur Altenberg wurde ihretwegen von ihrem Mann Karl des Thalhofes verwiesen. Für Schnitzler war sie

[112] Altenberg, Peter: Vita Ipsa. Berlin: S. Fischer, 1918. S. 114f.

noch mehr - und wurde zum Vorbild der Genia in *Das Weite Land*. Nicht umsonst stand dieses Stück bereits mehrfach auf dem Spielplan der Festspiele Reichenau. Zwischen Olga Waissnix und Arthur Schnitzler gab es einen regen Briefverkehr, von dem rund 200 Briefe erhalten sind.

Auch Karl Kraus integrierte den Sommerfrische-Ort in sein Oeuvre, wenn er einen Teil von *Die letzten Tage der Menschheit* auf der Terrasse des Südbahnhotels ansiedelt – was, als das Stück 2000 hier von den Festspielen Reichenau aufgeführt wurde, auch realisiert werden konnte.

Wie sehr Dichter die Gegend als inspirierend empfanden, sieht man auch in Stefan Zweigs *Brennendes Geheimnis*:

> „Eine Falte grub sich in seine Stirne, beinahe alt sah der schmächtige Zwölfjährige aus, wie er so ernst vor sich hingrübelte, ohne einen einzigen Blick in die Landschaft zu wenden, die sich in klingelnden Farben rings entfaltete, die Berge in gereinigtem Grün ihrer Nadelwälder, die Täler noch im zarten Glanz des verspäteten Frühlings.“[113]

Alma Mahlers Haus in Breitenstein am Semmering soll Erwähnung finden, in diesem komponierte Gustav Mahler, dort schrieb später Franz Werfel Romane und Novellen. Außerdem trafen sich zahlreiche Künstler in diesem zum Sommerfrische-Aufenthalt.

> „Künstler zog es oft in den ´Thalhof´ oder in die Villa Alma Mahlers, die ein deutliches Beispiel von ´Theaterwelt´ abgab, wenn Franz Werfel, Hugo v. Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Hermann Bahr, Arthur Schnitzler oder die Komponisten Wolf, Pfitzner und Krenek verkehrten und in der Literatur, der Malerei wie in der Musik neue Möglichkeiten ausloteten, darüber diskutierten und auch stritten.“[114]

Für unsere Betrachtungen interessant ist natürlich auch, dass Heimito von Doderer und Karl Farkas hier einen Zweitwohnsitz hielten.

Heimito von Doderer wusste die Ruhe seines Arbeitszimmers im Sommersitz der Familie, dem Riegelhof in Prein an der Rax, zu schätzen und schrieb hier zahlreiche seiner Werke. Er war unter den Bewohnern der Gegend auch berühmt-berüchtigt, weil er ein eigenartiges Hobby hatte: er ging täglich vormittags in einem Leder-Lendenschurz

---

[113] Zweig, Stefan: Brennendes Geheimnis, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. S. 55f.

[114] Loidolt/Greisenegger. S. 232

Bogenschießen. Die Umgebung des Riegelhofes fand Eingang in zahlreiche Werke: *Die Strudlhofstiege* spielt gar zu großen Teilen an der Rax (siehe Kapitel 6), auch *Die Dämomen* und viele weitere Publikationen Doderers wissen von der Gegend zu berichten. Girardi hat sich damit in *Heimito von Doderers Preinblicke* ausführlich auseinandergesetzt, darauf soll hier nur verwiesen sein[115].

Karl Farkas, der legendäre Wiener Kabarettist, erwarb 1928 eine Villa in Reichenau, die er bis zu seinem Tod 1971 sehr regelmäßig als Refugium und zweiten Wohnsitz nutzte. Überliefert ist die Anekdote, in der Farkas den Schwiegersohn des Simpl-Besitzers Baruch Picker, Walter Stern, bat, ihn nach der Vorstellung noch nach Hause zu fahren - jedoch das Haus in Edlach und nicht jenes in Wien meinte, was Stern erst auf dem Weg Richtung Süden erschreckt feststellte.[116]

Die Zahl jener österreichischen Dichter, die hier urlaubten und schrieben, ist sehr groß. Die Loidolts konnten demnach aus dem Vollen schöpfen, wenn sie sich des geistigen Erbes der Region erinnern wollten. Somit ist es höchst berechtigt, wenn Peter und Renate Loidolt schreiben:

> „Die `Theaterwelt` Reichenau war lange Zeit in den Köpfen, auf den Notizzetteln, den Schreib- und Notenblättern oder auf den Zeichenunterlagen der Künstler, die hier während ausgedehnter Sommeraufenthalte dichteten, komponierten oder malten, vorzufinden. Sie spielte sich nicht auf der Bühne des Theaters, sondern in den Villen, Kuranstalten und Hotels von Reichenau und dem Semmering ab.“[117]

Daher versuchten Renate und Peter Loidolt 1988

> „mit der Gründung der Festspiele Reichenau in bescheidenem Ausmaß all die Fäden, die Künstler hier über viele Jahrzehnte gesponnen hatten, mit den besten Exponenten der Schauspielkunst von heute zu verknüpfen.
> Wir verwoben das Flair der Landschaft und Architektur, die hermetische Dekadenz eines ehemaligen Hotelpalastes wie dem Südbahnhotel mit der hier entstandenen Kunst und dem noch immer vorhandenen gesellschaftlichen Ambiente. [...Man habe hier] ein festspieltaugliches, heute wohlbekanntes

---

[115] Girardi, Claudia: Heimito von Doderers Preinblicke. Eine Lesereise mit alten und neuen Ansichten. Wien: Österreichische Verlagsgesellschaft C. & E. Dworak GmbH, 2006.

[116] vlg. Markus, Georg: Das heitere Lexikon der Österreicher. Die besten Anekdoten von Altenberg bis Zilk. Wien: Amalthea, 2003. S. 101f.

[117] Loidolt/Greisenegger. S. 232

> Theaterhaus geschaffen, ohne die hier so geschätzte Intimität zu verletzen. Es ist uns auch gelungen, die notwendige Professionalität eines erfolgreichen Festspielbetriebes mit einer exklusiven Festspielatmsphäre zu verbinden.“[118]

Gerade diese Atmosphäre als Alleinstellungsmerkmal zu kreieren, ist laut Doris Hotz auch sehr entscheidend für den Erfolg:

> „Die Bezeichnung ´die kleinen Festspiele rund um Wien´ hat demnach ihre Berechtigung. Es ist vor allem ein Wiener Publikum, das zu den Sommerspielen kommt. Grund für diese Vorliebe ist vor allem der Gegensatz zwischen Stadt und Land. Konnte man früher auch die Verbundenheit zu einer ländlichen Herkunftsgemeinde als Reisegrund finden, so sind es heute, wie schon zu Sommerfrische-Zeiten, Beweggründe, die mit der Assoziation von Landschaft und ´Wellness´ einhergehen. […] DAS Ambiente, in dem die Festspiele stattfinden, ist Teil des Gesamterlebnisses ´Festspielbesuch´. Dazu gehört einerseits die Anreise durch eine schöne Landschaft, andererseits sind die Festspiele selbst oft an historisch oder architektonisch interessanten Orten angesiedelt.“[119]

Einer, der diesen Bezug schon früh herstellte, ist Georg Markus, der 1994 in einem Artikel über *Die Sommerfrische der Prominenz* schrieb: „Einst kamen die Dichter nach Reichenau, um hier Stücke zu schreiben. Heute kommen die Schauspieler, um sie zu spielen.“[120]

> „Jahrzehntelang war Reichenau an der Rax ein verschlafener Kurort, der von längst vergangenen, großen Tagen nur träumen konnte. Träumen von jener Zeit, als er zu den beliebtesten Sommerfrischen der k. u. k. Monarchie zählte. Vor ein paar Jahren ist der Ort aus seinem Dornröschenschlaf erwacht. Der Grund: das Kurtheater von Reichenau wurde über Nacht zur Attraktion, die Zehntausende Fremde anlockt. Während man heuer sogar bei den Salzburger Festspielen noch Karten bekommt, werden die für Reichenau längst ´im Schleich´ gehandelt. Man spielt dort Nestroy und Schnitzler und erlebt große Schauspieler, die man in Wien nur allzu selten sieht. Reichenau hat also wieder Saison.“[121]

Natürlich muss hier erwähnt werden, dass der Autor dieser Zeilen jener war, der auch 1988 den Farkas-Abend schrieb.

---

[118] Loidolt/Greisenegger. S. 233

[119] Hotz, Doris: Festspiele in Niederösterreich 1945-2009. Panorama einer Festspiellandschaft. Wien: Böhlau, 2010. S. 236

[120] Markus, Georg: Die Sommerfrische der Prominenz. In: Kronenzeitung, 26.6.1994, S. 36-37, S. 36

[121] ebda.

Die Loidolts kündigen schon 1990 an, wie sehr sie sich auf den Genius loci beziehen wollten:

> „Festival ´Kunst & Künstler in Reichenau´
> Für kultur- und naturbegeisterte Sommergäste, für Liebhaber traditioneller Wiener Theaterkultur, für Schnitzler-Freunde und Nestroy-Anhänger, für Farkas-Kenner und Werfel-Treue, für ein Publikum, das Qualität auf der Bühne zu schützen weiß. Ein junges Festival auf traditionsreichem Boden: immer auf den Spuren der großen Künstler, die hier in Reichenau oft verweilt sind, die in eigenen Villen oder im legendären ´Thalhof´ geschrieben, gedichtet, gemalt oder nur pausiert haben. Große Theaterabende im Kurtheater, Lesungen und Konzerte im Thalhof, Mahler-Klangwolken über dem Kurpark, Festmessen in der Pfarrkirche runden das Programm der 4 Sommerwochen in Reichenau ab.“[122]

Ähnlich formuliert wiederholt sich dieses Konzept in den Folgejahren, 1991 heißt es:

> „das kleine, feine Theaterfestival im traditionsreichen Kurort erinnert auch mit dem neuen Programm an die vielen namhaften Künstler, die hier im landschaftlichen Reiz des Semmering-Raxgebiets gedichtet, komponiert, geschrieben, gemalt, Erholung gesucht haben. Ob Nestroy, Schnitzler, Mahler oder Werfel – Reichenau in ´Sommerlüften´ zog sie alle an. Von den besten Interpreten dargestellt, präsentiert sich heute ihr Werk in diesem besonderen Ambiente in neuer Sommerfrische.“[123]

Und 1994 warb man mit:

> „Seit 1988 wiederentdeckte Sommerfrische der österreichischen Literatur. Wo Raimund und Nestroy – Freud und Schnitzler – Werfel und Alma Mahler – Farkas und Musil etc. einst im Sommer Natur und Ruhe suchten – Abgeschiedenheit oder animierende Gesellschaft fanden – Motive und Anregungen für ihr Werk. Wo der Kaiser jagte – Rothschild sein Schloß baute – und schon um 1870 ein Burgschauspieler Modell stand für das Altarbild – da lebte um die Wende zum 20. Jhdt. ein neues Fin-de-siècle-Gefühl im Sommer auf, ausgehend von der Bühne des Kurtheaters. Die besten Darsteller der großen Wiener Theater in klassisch-österreichischen Stücken (Nestroy, Schnitzler – mit ausgesuchten aktuellen Themen) und erstmals 1994 auch in einem neuen, für Reichenau maßgefertigten Stück über eine außergewöhnliche Österreicherin, Alma Mahler.“[124]

Etwa um die selbe Zeit schrieben sie in einem anderen Text:

> „Das Sommer-Kabarett in Spitzenqualität wurde begeistert aufgenommen und bestärkte die beiden Initiatoren des Reichenauer Theatersommers – Peter und

---

[122] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1990.

[123] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1991.

[124] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1994.

> Renate Loidolt – auch in Zukunft auf den ´Genius loci´ zu setzen. Die Sommerfrische der österreichischen Literatur war geboren! Seither stürzen sich Schauspieler und Publikum, kaum daß sich am Wiener Burgtheater der Eiserne Vorhang für zwei heiße Sommermonate senkt, alljährlich ins Reichenauer Theater, um dort Schnitzler, Werfel, Nestroy und Doderer zu huldigen.“[125]

Renate Loidolt sagt somit: „Auch wir sind ein Genius loci“[126].

2.4. Weitere Kulturangebote der Gegend

Nicht nur die Festspiele Reichenau, auch andere Anbieter wollen von der Atmsophäre profitieren. Die Festspiele Reichenau seien somit auch im Kulturumfeld der Reichenauer Gegend von heute verortet. Ronald Pohl schrieb nicht von ungefähr einmal: „Heute ist Reichenau längst ein Theaterort aus eigenem Recht.“[127] Und im Vorwort von Pap/Pusch heißt es: „Ob Theater, Konzert oder Ausstellung, ob Kirchenmusik oder Vortrag, alles wird in einer Qualität geboten, wie sie auch in der Großstadt nicht besser zu finden ist.“[128]

Einen eigenen Genius loci kann man dem Thalhof zubilligen, in dem zahlreiche Künstler nächtigten und wo sich – siehe Schnitzler, Altenberg und Olga Waissnix – reale Lebensdramen abspielten. Hier haben nicht nur die Festspiele Reichenau wiederholt Lesungen abgehalten. Peter Loidolt hatte in den Anfangsjahren überlegt, ob man hier Theater spielen könnte, doch als „sich herausstellte, dass sich die Räumlichkeiten nur sehr beschränkt für einen Theaterbetrieb eigneten, veranstaltete man dort Vorträge, Lesungen und Diskussionen“[129], so Pap. 1988 hatte Peter Loidolt hier selbst in einer

---

[125] Loidolt, Peter/Renate: Kunst&Künstler in Reichenau. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 93-96

[126] Interview mit Renate und Peter Loidolt, 26.7.2016.

[127] Pohl, Ronald: Die Anziehungskraft der grünen Hügel. In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 1

[128] Pap, Robert und Pusch, Eva: Reichenau an der Rax. St. Pölten, Wien: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1988. S. 5

[129] Pap, Robert: Der Thalhof bei Reichenau a.d. Rax, Salon und Sommerfrische bedeutender Persönlichkeiten Altösterreichs. Nobelquartier von Kaiser und Kronprinz im Hofjagdrevier Reichenau. Schwarzach/Berndorf: Heimatverlag, Kralverlag. 2015. S. 374

ZDF-Verfilmung des Tête-à-Têtes zwischen Olga Waissnix und Arthur Schnitzler mitgewirkt,

> „wobei es sich nach einer Mitteilung des heutigen Intendanten der Festspiele Reichenau Prof. Peter Loidolt um einen Bericht über den Thalhof in Verbindung mit der angestrebten Verwendung als Spielstätte für Produktionen der Festspiele Reichenau (damals: Kultur- und Theaterverein Reichenau) im Zusammenhang mit den Werken Arthur Schnitzlers gehandelt hat.“[130]

Pap berichtet schon von 1985 von einem Versuch, den großen Speisesaal des Thalhofs für Theaterproduktionen „am Originalschauplatz“ zu nützen. Jedoch:

> „Es kam aber nicht einmal zum Versuch, denn der Saal eignet sich für vieles, aber sicher nicht für ´Großes Theater´. Es kam daher nur zu Lesungen und ähnlichen Veranstaltungen, während die ´Festspiele Reichenau´ mit Glanz in das Theatergebäude in Reichenau einzogen, welches schließlich ja auch einmal ein Waissnix-Besitz und damit ein Schwesterbetrieb des Thalhofs war.“[131]

1998 zog jedoch Helga David künstlerisch in den Thalhof ein und hier die Reihe *Schnitzler im Thalhof* auf. Sie ließ wenige Darsteller in speziell zugeschnittenen Stücken spielen, beispielsweise ein aus Briefen von Olga Waissnix und Arthur Schnitzler kreiertes Zweipersonenstück namens *Eine Liebe* sowie das nach dem ähnlichen Konzept, nur mit Briefen von Schnitzler und Adele Sandrock geschaffene Stück *Ein Feuer*. Auch *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* wurden dramatisiert und von *Schnitzler im Thalhof* und Helga David aufgeführt, ebenso *Therese*. Auch *Die Frage an das Schicksal*, *Agonie* und *Komtesse Mizzi* kamen zu Thalhof-Bühnenehren. Mit *Casanovas Heimfahrt* und *Leutnant Gustl* im Jahr 2014 endete *Schnitzler im Thalhof*, da der neue Besitzer Helga David absagte. Ab 2015 hat sie ihre Schnitzler-Spiele in das Areal des Schlosses Wartholz übersiedelt und bringt dort *Schnitzler im Schloss* oder auch *Spiel im Schloss*.

Ebendort, auf dem Areal des Schloss Wartholz, befindet sich der Literatursalon, in dem seit 2007 regelmäßig Lesungen bekannter deutschsprachiger Künstler stattfinden. Einmal

---

[130] Pap, Robert: Der Thalhof bei Reichenau a.d. Rax, Salon und Sommerfrische bedeutender Persönlichkeiten Altösterreichs. Nobelquartier von Kaiser und Kronprinz im Hofjagdrevier Reichenau. Schwarzach/Berndorf: Heimatverlag, Kralverlag. 2015. S. 372

[131] ebda. S. 376

im Jahr wird auch ein Literaturwettbewerb veranstaltet, auch Kabarettaufführungen, Kasperltheater und Konzerte finden hier Platz. Im Sommer gibt es ein Freiluftkino.

Im Thalhof hat sich andererseits ab 2015 Anna Maria Krassnigg mit ihrem Salon5 eingerichtet, sie bietet dort:

> „klassische dramatische Stoffe aus zeitgenössischer Perspektive sowie zeitgenössische Dramatik und ein erlesenes Begleitprogramm aus Literatur- und Geisteswissenschaften. […] Ein besonderes Augenmerk gilt den über Jahrhunderten am Thalhof lebenden und arbeitenden Autor/innen, wie Grillparzer, Nestroy, Schnitzler, Musil, sowie der Wiederentdeckung verdrängter und halb vergessener Literatur, etwa von Robert Neumann, Leo Perutz, Marie von Ebner-Eschenbach. […] Wortkunst und darstellende Kunst sind seit den Anfängen des THALHOF geistige Erträge dieses Ortes, dessen Lage und bauliche Schönheit allein schon ein lebendiges Kunstwerk sind.“[132]

Krassnigg bot dort bereits mehrere Aufführungen klassischer Stoffe, Salongespräche, eine Ausstellung mit Videoporträts, eine Kurzpräsentation der Filmakademie Wien und mehr. 2016 standen *Der Idiot* nach Dostojewskijs Roman, *Power to hurt* nach William Shakespeare, *Die Braut oder Moderne Frauen* mit Texten von Arthur Schnitzler und Elfriede Jelinek, *Herr Grillparzer fasst sich ein Herz und fährt mit einem Donaudampfer ans Schwarze Meer* von Erwin Riess sowie eine Hommage zum 90. Geburtstag von Ingeborg Bachmann auf dem Programm. Zum Salongespräch lud man unter anderem Franz Schuh und Paulus Hochgatterer sowie Konrad Paul Liessmann. In Kurzfilmporträts präsentieren zeitgenössische Autoren ihren Zugang zu Künstlern, die einst im Thalhof weilten.

Krassnigg hatte 2010 *Ruhm* bei den Festspielen Reichenau inszeniert, worauf in Kapitel 7 genauer eingegangen wird. Dadurch „war ich schon vorgeglüht mit der Region” [133]. Aus ihrer Sicht sei man „keine Konkurrenz, sondern eine Alternative im besten Sinne des Wortes. Es ist mehr Bewegung drinnen, was gesund für alle ist. Renate und Peter Loidolt verfolgen mit Neugierde, was im Thalhof passiert, und verstehen, dass man sich gegenseitig bereichern kann.”[134]

---

[132] siehe Homepage: salon5.at/salon5-an-der-rax/ , zuletzt eingesehen am 21.5.2017

[133] Interview mit Anna Maria Krassnigg, 12.4.2017.

[134] Interview mit Anna Maria Krassnigg, 12.4.2017.

Von 2000 bis 2010 gab es jeweils im Frühsommer auch das Festival KultURsprung, das initiiert wurde, um an historischen Schauplätzen Lesungen, Konzerte, Vorträge und mehr anzubieten. Dabei sollten auch junge Ensembles aus Niederösterreich eine Möglichkeit bekommen vor größerem Publikum aufzutreten. Oftmals wurden historische Persönlichkeiten und Jubiläen in den Mittelpunkt gerückt. Es wurde von der Marktgemeinde Reichenau mit Ilse Groß initiiert. Historische Schauplätze wie das Schloss Rothschild, das Schloss Reichenau, das Bader-Waissnix-Schlössel, das Wasserleitungsmuseum in Kaiserbrunn, der Thalhof, der Kurpark, die Pfarrkirche, das Schloss Reichenau und viele mehr kamen zum Einsatz. Das Musikprogramm reichte von Klassik über Weltmusik bis zu Popballaden, auch Vernissagen und Lesungen standen auf dem Plan.

Das Ehepaar Loidolt bezeichnet die Angebote nicht als Konkurrenz. „Wir haben einen Sog erzeugt und viele haben verstanden, dass Kulturtourismus ein attraktives Unternehmensziel ist. Aber wenn in Salzburg Festspiele laufen und rundherum finden 100 Sachen statt, spricht man auch nicht von direkter Konkurrenz. Wir schauen müde lächelnd darauf, weil wir viele dieser Spielorte sowieso schon vorher genutzt hatten", sagen Renate und Peter Loidolt.[135]

[135] Interview mit R. und P. Loidolt.

3. Das Konzept der Festspiele Reichenau

Die Festspiele Reichenau gehören zu den renommiertesten Sommerfestspielen des Landes, in den ersten 30 Jahren ihres Bestehens sprachen sie rund 898.000 Besucher an[136]. Sie werden von Beobachtern, Medien, Publikum und vielen mehr als qualitativ höchststehend beschrieben, auch als konservativ und dem Regietheater fern. Man sieht sie als traditionell an und als den großen Literaten unseres Landes verbunden. Wie aber beschreiben die Macher der Festspiele Reichenau selbst ihr Konzept und wie werden die einzelnen Komponenten desselben wahrgenommen? Dies soll in der Folge untersucht werden.

3.1. Kulturelles Erbe

Renate und Peter Loidolt ging es als Alleinstellungsmerkmal schon von Anfang an darum, dass nicht ein beliebiges Programm auf die Bühne gebracht wird, sondern dass dieses eine enge Verbindung mit dem Ort Reichenau und dessen Geschichte hat. Sie verweisen auf kulturelle und historische Anknüpfungspunkte. „Wir wollten jene Autoren pflegen, die hier gelebt haben und Aspekte der Landschaft in ihre Werke einfließen ließen", sagen die Intendanten.[137] Vieles, was im Kapitel Genius loci beschrieben wurde, hat hier Einfluss. Renate und Peter Loidolt schrieben in ihrem Konzept *Das Kulturprojekt Reichenau (Langfassung)*, als die Festspiele noch in den Kinderschuhen steckten:

> „Es gibt nur ganz wenige Orte in Österreich, die berechtigt auf so viele kulturelle und historische Anknüpfungspunkte verweisen können wie Reichenau an der Rax. Die Fremdenverkehrsgemeinde arbeitet durch den Kulturverein Reichenau dieses Kulturerbe seit 1981 zielstrebig auf."[138]

In diesem Konzeptschreiben ist auch klar festgelegt, dass es um Werke jener Künstler ging, die hier gewirkt hatten:

> „`Mit soviel Tradition, die jahrzehntelang unbeachtet blieb, und mit der vorhandenen Infrastruktur von `anno dazumal` läßt sich ein brillanter Festspielort

[136] Mail der Festspiele Reichenau an die Autorin, 8.5.2017 – die Zahl rechnet die Saison 2017 schon mit.

[137] Interview mit R. und P. Loidolt.

[138] Das Kulturprojekt Reichenau (Langfassung). Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Kunst und Künstler in Reichenau Programm 1988.

> entwickeln`, war schon 1981 der Maler Peter Loidolt überzeugt. Gemeinsam mit seiner Gattin Renate und Gleichgesinnten gründete Loidolt vor sieben Jahren den Kulturverein Reichenau. Erste, unübersehbare Dokumentation: ein zeitgenössisches Doderer-Denkmal wurde beim Bildhauer Prof. Kurt Ingerl in Auftrag gegeben. Das Ziel der mittlerweile massiven Kulturinitiativen war damit vorgegeben: die Werke der seinerzeit in Reichenau wirkenden Künstler durch Darbietungen zeitgenössischer Interpreten und Darsteller lebendig zu erhalten.“[139]

In der Folge wurde ein 5-Jahres-Projekt formuliert. Als Detail sei erwähnt, dass es darin auch hieß, man wolle in jedem Jahr einen Sommer-Programm-Schwerpunkt je einem großen Künstler der Vergangenheit mit starker Verbindung zum Ort widmen. Diese Konzentration auf nur je einen Künstler pro Saison wurde nicht umgesetzt, die starke Verbindung des Repertoires zum Ort blieb aber bis heute bestehen.

Im Programm von *Schau´n Sie sich das an* von 1988 stellt Peter Loidolt dieses 5-Jahres-Projekt vor:

> „Kaum ein Ort in Österreich kann zu so vielen und vielfältigen Künstlern so enge Beziehungen aufweisen wie Reichenau. […] Das ist eine Verpflichtung für Reichenau, der man sich viel zu vieler Jahre entzogen hat. Vielleicht sind gerade auch hier die Wurzeln zu suchen, daß die vieldiskutierte österreichische Kunst – eine Mischung aus österreichischer Mentalität, jüdischem Intellekt, slawischer Schwermut und italienischer Ästhetik – sich in der Defensive gegenüber forschen, zungenfertigen Verfechtern nördlicher Provenienz befindet. Dieses speziell österreichische Flair wieder zu schaffen, soll der Sinn des 5-jährigen Kulturprogramms mit Eigenproduktionen in Reichenau sein. Qualität, Ästhetik, aber vor allem Kreativität und Freude an der künstlerischen Arbeit sollen hier Künstlern und Publikum das geben, was der Wiener Theaterbetrieb derzeit beiden wenig zu bieten scheint. […] Der Versuch Reichenau kulturell wiederzubeleben ist daher für mich eine Verpflichtung als Künstler und überdies eine wundervolle Arbeit.“[140]

2014 beruft man sich in einem Text im Festspielmagazin, in dem man *Die spezielle Programm-Linie der Festspiele Reichenau* beschreibt, auf die Tradition. „Reichenau ist

---

[139] Das Kulturprojekt Reichenau (Langfassung). Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Kunst und Künstler in Reichenau Programm 1988.

[140] Programm Schau´n Sie sich das an. Festspiele Reichenau 1988, o.S.

ein Spielort, der sich nicht aus kultur-touristischen Gründen mit einem beliebigen Programm etabliert hat, sondern auf eine beachtliche Tradition bauen kann.“[141]
2016 spricht man von einem „authentische[n] Boden, auf dem sich hier für das Theater Ansprüche entwickelt haben, die speziell hier, in Reichenau, ihre Geltung haben“[142].

Man arbeitet also mit dem Genius loci als Alleinstellungsmerkmal – und zwar in dem Sinne des Wortes, dass die Atmosphäre des Ortes sich durch jene geistigen Größen definiert, die hier weilten. Johann Nestroy, der hier 1856 *Umsonst* geschrieben hat, wird in dem programmatischen Text von 2014 genannt. Ebenso Peter Altenberg und Arthur Schnitzler, die sich vielfach hier aufhielten und deren Werke auch zahlreiche Bezüge zur Gegend herstellen. Franz Werfel und Heimito von Doderer, Robert Musil, Karl Farkas und viele mehr werden wieder einmal genannt (siehe Kapitel 2). Und auch auf andere Künstler sei dieses Konzept auszuweiten, schreiben Renate und Peter Loidolt, denn „wenn man noch weiter in Korrespondenzen recherchierte, fand man heraus, dass sich auch Dichter wie Ferdinand Raimund, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr oder Stefan Zweig häufig hier in Hotels oder Privatvillen aufhielten.“ [143]
Nun geht es den Festspielen Reichenau also um Folgendes: „Ihre Werke“, also jene der erwähnten Künstler,

> „in bester künstlerischer Qualität auf die Bühne zu bringen, war das Grundkonzept der ersten Programm-Linie. Viel mehr authentische Anknüpfungspunkte als so mancher namhafte Festspielort aufweisen kann, lagen hier auf der Hand.“[144]

Durch die starke Konzentration auf Autoren, deren Verbindung mit der Gegend aufgezeigt werden kann, erhält der Zuschauer meines Erachtens nach das Gefühl eines Gesamtkunstwerks. Die Festspiele werden als großes Ganzes betrachtet und als solches

---

[141] Die spezielle Programm-Linie der Festspiele Reichenau. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015, S. 4

[142] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 2

[143] Die spezielle Programm-Linie der Festspiele Reichenau. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015, S. 4

[144] ebda.

geschätzt. Zu diesem Gesamtkunstwerk-Gedanken gehört nicht ausschließlich der Theaterbesuch selbst, sondern durchaus auch das Erlebnis der Landschaft und in vielen Fällen das kulinarische Einstimmen auf denselben. Wirklich spricht Peter Loidolt zum 20-Jahr-Jubiläum in einer ORF-Sendung von einem Gesamtkunstwerk-Gedanken, der ihn von Anfang an beschäftigt habe:

> „Das hat mich als Künstler immer gereizt ein Gesamtkunstwerk zu schaffen – im Wagnerischen Sinn wie Bayreuth, im Max-Reinhardt-Sinn wie Salzburg. Und das war eigentlich immer die Frage, wieso konnte in Salzburg ein so großes Festspiel entstehen und warum eigentlich nicht an diesem Ort, der zumindest historisch und von den Künstlern her so eine Bedeutung hat.“[145]

1995 fasste man dies noch wie folgt zusammen:

> „Wie in den besten Tagen zur Jahrhundertwende ist Reichenau wieder ein gefragter Ort für Künstler, Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Wissenschaft und Gesellschaft – und statt der Kaiserfamilie finden sich führende Politiker als Gäste ein. Theaterbegeisterte Besucher und Freunde österreichischer Literatur finden hier in dem landschaftlich reizvollen Ambiente eines traditionsreichen Sommerfrischeortes besonders qualitätsvolle Aufführungen mit den besten Schauspielern der großen Wiener Bühnen. Reichenau hat mit seinen ´kleinen, feinen Festspielen´ einen vordersten Platz im österreichischen Sommerspiel-Angebot erobert; Publikum und Medien schätzen die gelungene Verbindung von Aufführungen der Werke jener Künstler, die hier einst in Sommerlüften Anregung fanden (wie Schnitzler, Altenberg, Werfel, Nestroy, Bahr, Doderer, Musil etc) und einer zeitgenössischen Interpretation durch glänzende Künstler unserer Tage. Verständlich, daß die Eintrittskarten für die vielgefragten Aufführungen sehr knapp sind, und eine frühzeitige Planung für den interessierten Gast zu empfehlen ist.“[146]

Authentizität ist hier ein wichtiges Schlagwort, wie auch Renate und Peter Loidolt 2016 in ihrem Jahresprogramm schreiben, wenn sie danach trachten, ihr Erfolgskonzept selbst auf den Punkt zu bringen. Sie schreiben,

> „dass hier ein eigenständiges Theaterkonzept verfolgt wird, das mit seiner traditionellen Sommerfrische-Umgebung im Einklang steht. Fin-de-siècle-Kultur und Szenerie sind der authentische Boden, auf dem sich hier für das Theater

---

[145] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[146] Loidolt, Renate und Peter: „Festspiele Reichenau“ im neu renovierten „Theater Reichenau“ - Schreiben der Festspiele Reichenau an Kurverwaltung, zHd. Hrn. Perner, 23.10.95. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 1993-1996.

> Ansprüche entwickelt haben, die speziell hier, in Reichenau, ihre Geltung haben.“[147]

Auch im Gespräch mit der Autorin führt Renate Loidolt dies aus:

> „Für mich ist ein wichtiger Grund unseres Erfolges, dass wir immer einen authentischen Bezug bieten. Das macht uns aus. Es ist erstaunlich, dass man immer wieder etwas Neues darüber entdeckt, wer hier gewirkt hat und durch welche Person angezogen wurde. Es muss schon etwas dran sein, wenn sich so viele Künstler so kompakt hierher begeben haben – das kann man schon als Grund dafür anführen hier ein Festival zu machen. Das ist wirklich nicht in die grüne Wiese gesetzt, sondern hat einen Sinn.”[148]

Zur Authentizität und dem kulturellen Erbe kommt die Atmosphäre, wobei sich alle drei gegenseitig speisen. Auch im *profil* wurde einmal analysiert: „Atmosphäre heißt das Zauberwort. Man inszeniert den historischen Ort mit all seinen Vorzügen – was beim Zuschauen durchaus Freude machen kann.“[149]

Vom Topos der Sommerfrische profitiert man in Reichenau doppelt. Einerseits, und darauf wurde anderswo eingegangen, kann man durch die Auswahl von Stücken, die zur Gegend und zur Geschichte des Ortes passen, eine klare Linie finden. Andererseits kann man sich aber auch durch die Verbindung mit einer Art Urlaubs- und Ausflugsgefühl einen Vorteil verschaffen:

> „Loidolt sieht das Erfolgsgeheimnis in einer Art Adrenalinstoß, weg von der Routine. Im Vordergrund dabei der Zusatznutzen: ein Ausflug, ein Heurigenbesuch. .. Und sicher wird Sommertheater generell anders konsumiert: ´Man kann es wertfrei ansehen, die Leute sind entspannter. Theater in der Stadt ist vorbelastet, anstrengend zu sein, meistens auch moralisierend und belehrend. Zum Festspieltheater kann man unvoreingenommen gehen. Theaterkonsum wird generell eingeschränkt. Die Leute wählen mehr aus. Manche konsumieren drei Vorstellungen in Reichenau. Und das ist für sie der Kulturkonsum fürs Jahr.´“[150]

Hermann Beil beschreibt das kulturelle Erbe als Basis, auf der man vielmehr aufbauen konnte: „Der Einfall, gerade in Reichenau ein Festival zu gründen, zeugt von

---

[147] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 2

[148] Interview mit R. und P. Loidolt.

[149] Czerny, Karin: Big in Reichenau. In: profil, 11.7. 2005, S. 87

[150] Knapp, Michaela: In Reichenau ist alles anders. In: Die Presse Schaufenster, 23.6.2000, S. 5-6, S. 6

historischem Wissen und Spürsinn. Aber die Königsidee ist es, dort an der Schwarza EBEN NICHT das Theater neu erfinden zu wollen, sondern auf den Ursprung des Theaters, also auf sein Fundament zu setzen."[151]

3.2. Repertoireerweiterung

Selbst, wenn man sich auf dem Ort verbundene Künstler konzentrieren wollte, wurde das Repertoire vor allem in der zweiten Dekade immer wieder erweitert. Mit der Zeit hatte man die am besten passenden Stücke gespielt, teilweise sogar mehrfach, und man hatte Lust auf Neues und Anderes. „Da wir auch sukzessive von zwei auf vier oder fünf Stücke pro Jahr erweiterten, mussten wir auch das dramaturgische Konzept ausweiten, um ein richtiges Festspielprogramm bieten zu können", beschreibt Renate Loidolt.[152]

Hier galt es Anknüpfungspunkte zu finden, die die Erweiterung dennoch gerechtfertigt erscheinen und argumentieren lassen – gerade, weil man sich ja von Anfang an in jedem Konzept und in jeder Erklärung zur Dramaturgie der Festspiele so sehr auf jene Künstler festgelegt hatte, die hier anno dazumal weilten. 2009 spricht man von einem „harmonischen Bogen zwischen Tradition und Moderne."[153] Im selben Text heißt es: „Programmatisch haben wir in der zweiten Dekade die Palette der angebotenen Autoren und Stücke stark erweitert. Der Erfolg auf diesem Weg und die Zustimmung des Publikums geben viel Zuversicht und weitere neue Ideen."[154]

Wie erklären die Intendanten also die Bereicherung des Spielplanes mit Künstlern, die niemals an der Rax urlaubten? – Turgenjew etwa, der 1998 erstmals auf der Bühne in Reichenau gegeben wurde (*Ein Monat auf dem Lande*), ebenso Gorki (*Sommergäste*, 2000) oder Tschechow (*Der Kirschgarten*, 2004, u.a.) – genauer dazu im Kapitel 5. Die Loidolts geben vor allem die geistige Verwandtschaft sowie die Reichenau ähnelnden Schauplätze der Theatertexte als Grund an:

---

[151] Beil, Hermann: Laudatio auf Renate und Peter Loidolt. Bei der Verleihung des Österreichen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015, S. 30–32. S. 31, in Folge zitiert als: Beil, Hermann: Laudatio.

[152] Interview R. und P. Loidolt.

[153] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2009.

[154] ebda.

> „Mit dem zunehmenden Ausbau der Festspiele Reichenau auf mehrere Spielstätten wurde auch die Programmlinie ausgeweitet. Zunächst auf die Schnitzler artverwandten russischen Dichter Tschechow, Turgenjew, Gorki, deren Werke im ländlichen Ambiente spielen. *Kirschgarten*, *Onkel Wanja*, *Ein Monat auf dem Lande*, *Sommergäste* – sind alles Themen, die sich wunderbar in die Festspiele Reichenau einfügen. Auch Werke von Henrik Ibsen kamen in diesem Schnitzler-Zusammenhang auf den Spielplan.“[155]

Auch auf die Dramatisierungen als Erweiterung des Konzepts gehen die Festspiel-Leiter in diesem Schreiben ein:

> „Früher als viele andere Bühnen fanden die Festspiele Reichenau zu den Bearbeitungen berühmter Prosawerke für die Bühne. *Der Zauberberg* von Thomas Mann für den Spielort Südbahnhotel Semmering (2001) war der erfolgreiche Beginn einer fast regelmäßigen Nachfolge. […] Mit dem Zubau des Neuen Spielraums war ab dem Sommer 2005 Platz für einen weiteren programmatischen `Freigeist`. Ausflüge zu zeitgenössischen Dichtern wie Thomas Bernhard, Daniel Kehlmann oder Nicolaus Hagg ergänzten den Spielplan.“[156]

Beides wird später noch in eigenen Kapiteln genauer behandelt.

Auch Wagnisse einzugehen, gehört also mittlerweile zum Konzept. „Immer, wenn man dachte, dass man weiß, wo wir stehen, haben wir einen neuen Weg gefunden“, sagen die Loidolts[157]. Waren es anfangs die auf der Hand liegenden Stücke, die geboten wurden, waren es mit Uraufführungen und Dramatisierungen immer wieder auch „ein unerwartet neues Stück […] oder eine neue Bühnenfassung eines großen Romans […]. Dabei aber die Sicherheit, dass Künstler am Werk sind, zu denen man Vertrauen hat.“[158]

Somit erklären die Loidolts, wie das stark erweiterte Programmkonzept trotzdem ein homogenes Ganzes sein kann und wie die „Marke“ Festspiele Reichenau sich immer wieder neu erfinden und dennoch den Wurzeln treu bleiben konnte:

> „Auf diese Art und Weise hat sich das Programm-Angebot der Festspiele Reichenau innerhalb von 27 Jahren beträchtlich erweitert und ist dennoch seinen Schwerpunkten treu geblieben: Gesellschaftstücke des Fin de Siècle, Liebesgeschichten, Sommerfrische mit Esprit und Erotik – aber auch Possen und

---

[155] Die spezielle Programm-Linie der Festspiele Reichenau. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015, S. 4

[156] ebda.

[157] Interview mit Renate und Peter Loidolt, 26.7.2016.

[158] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 2f.

> Zaubermärchen und historische Themen. Diese authentische Quellenbezogenheit und dazu ausgeprägtes Schauspielertheater haben die Festspiele Reichenau als eigene Marke im Reigen der zahlreichen Sommerfestspiele fixiert, fernab von Allerweltsprogrammen.“[159]

Ein weiteres Argument lässt jede Repertoireerweiterung plausibel erschienen. Die Loidolts machen Theater nach ihrem eigenen Geschmack – und machen daraus auch kein Hehl. „[...] die uns Theater so machen lässt, wie es uns gefällt, und wie wir es für richtig halten“[160], schreiben sie. Renate Loidolt hält fest, dass man sich weder nach Politik noch nach der Masse richten müsse. Für Peter Loidolt gibt es eine einfache Zusammenfassung dessen, was zu den Festspielen Reichenau passt: „Für uns war immer wichtig, ob wir es uns geistig vorstellen können. Um zu verkaufen, gibt es einfachere Grundsätze, aber für uns ist die wichtigste Frage, ob es uns gefällt – es muss Renate und Peter Loidolt begeistern, sonst wird es nicht gespielt.“[161]

Hermann Beil formuliert ähnliches anders. Dass die Loidolts nach ihrem Geschmack programmieren, lässt sie näher am Publikum dran sein, da sie sich selbst als solches sehen:

> „Wie nur machen es die Loidolts, daß all dies ohne ständiges Gezeter und Geflenne um mehr Geld möglich ist? Wie machen sie es bloß, mit dem Geld, das zur Verfügung steht, auszukommen und zugleich ihren Schauspielern und Mitarbeitern anständige Gagen zahlen zu können? Wie machen sie es, in ihrer Arbeit nie abzuheben und nie das Publikum zu vergessen? Ich glaube, weil Frau und Herr Loidolt nicht vergessen haben, daß sie selbst Publikum sind. Sie selbst wollen Freude an ihren Aufführungen haben. Sie würden sich selbst nie verprellen oder zum Narren halten. Mag schon sein, daß es einst in Reichenau wie Sommertheater anfing, tastend, risikohaft, aber schnell ging die Entwicklung weiter von Sommertheater zu einem dramaturgisch anspruchsvollen Theatersommer. Instinktiv spürten die Loidolts, daß der leidenschaftliche Theatergänger im Sommer seinen Theaterverstand keinesfalls zu Hause lassen will. Neue Spielformen erweiterten den Guckkasten, der Geniestreich im Südbahnhotel auf dem Semmering zu spielen, ermöglichte ganz besondere Theatererfindungen und Entdeckungen, […].“[162]

---

[159] Die spezielle Programm-Linie der Festspiele Reichenau. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015, S. 4

[160] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3

[161] Interview mit R. und P. Loidolt.

[162] Beil, Hermann: Laudatio. S. 32

Und auch Michaela Schlögl schreibt in *Morgen*: „Das Ehepaar Loidolt hat es verstanden, das eigene Kunst-, Theater- und Literatur-Interesse und -verständnis erfolgreich auf das Publikum zu projizieren."[163] Sie zitiert die Intendanten auch: „`Wir haben immer auf uns vertraut, in der Auswahl der Stücke, im Engagement der Künstler – in allen Belangen. Natürlich gibt uns der eminente wirtschaftliche Erfolg auch größtmögliche Freiheit. Ohne Geld ka Musi […].`"[164] Und Schlögl schließt daraus: „Offenbar haben die beiden einen untrüglichen Instinkt dafür entwickelt, was nicht nur ihnen, sondern auch ihrem Publikum gefällt."[165]

3.3. Eigener Stil

Das Publikum der Festspiele ist ein treues, es weiß auch, dass man mit Folgendem fix rechnen kann: „Eine Wertschätzung für Stil, humanistische Bildung und Sprache, für talentierte schauspielerische Leistung, Respekt für die Dichter und ihr Werk […]"[166].
Wie beschreiben die Intendanten ihren Stil? „Wir versuchen die Geschichte in sich selbst herauszuheben, die Sprache zu belassen, keine Aktualisierung vorzunehmen. Ein gutes Stück ist zeitlos. Wer modisch ist, wird altmodisch", sagt Peter Loidolt.[167] Die Loidolts bemühen sich um den Zusammenklang von Spielplan, Besetzung und Traditionsbewusstsein. „Ein wichtiger Aspekt ist, dass wir bewusst eine Inszenierungsform wählen, die anders ist als das, was man überall sieht – sonst müssten die Leute ja nicht hierher fahren." so Peter Loidolt. Wie er diesen Stil beschreibt?

> „Wir versuchen dem Stück und dessen Anleitungen so nahe wir möglich zu kommen – allein die Bühne an sich verlangt ja schon viele Anpassungen, da sollen es nicht noch mehr sein, damit man dem Autor nichts antut. Wir stehen dazu, dass wir es hier so machen, wie wir wollen, weil uns persönlich die Variante, wie es anderswo gemacht wird, nicht gefällt. Das hat nichs mit konventionell, überkommen, konservativ oder anderen falschen Bezeichnungen zu tun, sondern

---

[163] Schlögl, Michaela: Im Kellertheater waren wir nie. In: Morgen 2/17. S. 42-44. S. 43

[164] ebda. S. 42

[165] ebda. S. 43

[166] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 2

[167] Fritsch, Sybille: Theaterbühne im Luftkurort. In: Salzburger Nachrichten. 20 Jahre Festspiele Reichenau, 14.3.2008, S. 11

> damit, was uns interessiert – denn dann können wir auch unser Publikum dafür begeistern."[168]

Auch wenn die Intendanten einst schrieben:

> „Verantwortlich für das Phänomen Reichenau ist die hohe Professionalität und Werktreue der Aufführungen, die erstklassige Qualität der Schauspieler und die vielgerühmte Mischung aus Natur und Kultur, die schon die Reichenau-Fans vergangener Zeiten zu schätzen wussten..."[169]

hält Peter Loidolt von Werktreue als Qualitätsmerkmal der Festspiele Reichenau auf Nachfrage nichts: „Schon bei den Dramatisierungen stimmt das ja nicht mehr."[170] Er beschreibt das Erfolgskonzept als „Mix, die Sprache, die Schauspieler, aber auch vieles andere machen viel aus. Wichtig ist: Wenn wir bei dem, was wir machen, nur den geringsten Zweifel haben, können wir Schauspieler, Medien und Publikum nicht anstecken."[171] Nun haben die Intendanten auch bei den Inszenierungen nicht nur das letzte Wort, sondern auch schon während des Probenprozesses einiges mitzureden. „`Wir lassen uns bei der Premiere nicht überraschen`, sagt Peter Loidolt. `Wir wissen genau, was kommt. Wir wählen das Buch, den Text, die Regie, die Schauspieler.`"[172] Renate und Peter Loidolt beschreiben, dass sie durchaus eingreifen, wenn etwas nicht nach ihren Vorstellungen vor sich geht. „Es gibt Produktionen, bei denen alles von Anfang an harmonisch läuft, da muss man sich natürlich gar nicht einmischen. Aber es gab andere, da merkten wir, dass dies nicht in die richtige Richtung ging und auch die Schauspieler verunsichert waren – hier konnte es auch schon einmal sein, dass wir alles umstießen und dass letztlich nicht jede Produktion endgültig zufriedenstellend war."[173]

> „Über jeder Inszenierung thront ein strenger patriachaler Formwille, der sich einen ´Director´s Cut´ vorbehält – wenn der Intendant mit Regiearbeiten nicht zufrieden ist, darf er eingreifen. ´Das mussten wir aber bisher nicht anwenden´, sagt Peter Loidolt, der dafür bekannt ist, nicht zimperlich mit seinen Leuten umzugehen,

---

[168] Interview mit R. und P. Loidolt.

[169] Schreiben Kunst & Künstler in Reichenau. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 93-96.

[170] Interview mit R. und P. Loidolt.

[171] Interview mit R. und P. Loidolt.

[172] N. N.: Wir lassen uns nicht überraschen. In: Die Presse. Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 18.6.2004, S. IV

[173] Interview mit R. und P. Loidolt.

> und, so hört man, mittlerweile mit vielen Künstlern zerstritten sei – die Auseinandersetzung mit Burgschauspieler Robert Meyer endete sogar vor Gericht. Loidolts Motto: Wer zahlt, schafft an. Der gute Ton gehört nicht immer zum Deal - dafür zahlt Loidolt sehr gut: Stars kassieren bis zu 50.000 Euro Gage.“[174]

So wurde auch im *profil* kommentiert. Peter Loidolt spricht von einem einsamen Weg, wenn er schreibt:

> „Alles ist bei den Festspielen Reichenau ein wenig anders. Wir machen Theater, so wie es die von uns ausgewählten Künstler spielen und unser Publikum sehen will. Ob neue Stücke, ob Bearbeitungen berühmter Prosaliteratur, ob internationale klassische Theaterdichtung oder Stücke von großen österreichischen Autoren. In dieser Weise gehen wir einen `Einsamen Weg`.“[175]

Hier sei auch Peter Loidolts Einstellung zu den unterschiedlichen Künstlern, die an einer Aufführung beteiligt sind, erwähnt – denn für ihn zählt weit vor allen anderen der Autor.

> „Für Peter Loidolt sollte der Autor, nicht der Regisseur Vorrang haben. `Weil wir von außen kommen, haben wir wenig Respekt vor dem Begriff Theater`, verrät er seine Einstellung. `Ich schätze noch immer am höchsten, wenn jemand etwas schreibt, komponiert oder malt, eine Geschichte erfindet. Das andere ist Interpretation, das ist nur mehr die Hälfte von Kunst. Die andere Hälfte ist Praxis und Handwerk.`“[176]

Barbara Petsch, als *Presse*-Redakteurin langjährige Beobachterin des Phänomens Reichenau, bringt folgende Analyse:

> „Tatsächlich ist Reichenau wahrlich kein Ort der `Hochkultur` oder des `Regietheaters`. Es nützt einfach eine Marktlücke, bringt das, was sonst fehlt. Ganz besonders in Wien. Reichenau ist schlicht und einfach ein Schauplatz ordentlichen, konventionellen, unprätentiösen Theaters mit guten Schauspielern, die das Publikum gern sieht, auch wenn sie nicht von einem – im doppelten Sinne dieses Wortes – tollen Regisseur ´dressiert´ sind. Das ist zu würdigen. Schlicht und einfach.“[177]

---

[174] Czerny, Karin: Big in Reichenau. In: profil, 11.7.2005, S. 87

[175] Loidolt, Peter: Der „Einsame Weg“ der Festspiele Reichenau für und mit dem Publikum! In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016, S. 11

[176] Boberski, Heiner: Peter und Renate Loidolt: Schikaneders Erben. In: Wiener Journal, 26/2006, S. 14-17. S. 17

[177] Petsch, Barbara: Die Erfolgreichen. In: Die Presse, 13.9.1990, S. 13

Der ehemalige Landeshauptmann Erwin Pröll sei hier zitiert, weil er ihm zugetragene Stimmen erwähnt: „Viele sagen mir: Hier findet man noch traditionelle Schauspielkunst, hier sind auch die Stücke unverstellt zu sehen. Das bildet den Magnet.“[178]

Ist man in Reichenau konservativ? Darüber schreiben die Loidolts einmal:

> „[…] nicht jeder findet es richtig, diese bekannten Dichtungen aus ihrer Zeit zu reißen und im Text zu verfremden. Wenn man dieser Ansicht ist, erhält man von den `Zeitgeistigen` schnell das Attribut ´konservativ, langweilig, verstaubt, altmodisch´. Aber ist diese Wertung RICHTIG? Ob ´fortschrittlich oder konservativ´ hängt vom sich verändernden Kontext ab – und was heute als modern bezeichnet wird, kann morgen schon ein alter Hut sein.“[179]

Auch wehrt sich Peter Loidolt einmal in einem Interview mit *Die Presse* gegen das Attribut: „Die Festspiele Reichenau gelten als konservativ. Kommen Sie mit diesem Ruf gut zurecht oder stört er sie? Peter Loidolt: Wir sind nicht konservativ! Unser Publikum besteht aus verschiedenen Zielgruppen.“[180]

Auch als Sommertheater werden die Festspiele Reichenau nicht gerne bezeichnet, selbst wenn dies heute schon nicht mehr so eng gesehen wird wie früher. So schreibt *Die Presse* im Jahr 2000:

> „Sommertheater! Noch vor einiger Zeit ist er gegen diesen Begriff auf die Barrikaden gestiegen. Mittlerweile sieht Peter Loidolt, Intendant der Festspiele Reichenau und Vorsitzender des gesamten Theaterfestes NÖ die Sache entspannter. Denn, was den Kritikern immer nur die höhnische Bemerkung von der leichten Kost wert ist, geht dem Publikum runter wie der Sommerg´spritzte.“[181]

Peter Loidolt kommentiert in diesem Artikel:

> „Ich bin sommertheatergeschädigt, von dem Begriff her, weil ich mich zuviel mit Schnitzler und Nestroy beschäftigt habe. […] Die Leute sehen das aber Gott sei Dank nicht so. Der Begriff ist nicht mehr so belastet. Wo zieht man auch die Grenze? Ist jetzt eine Aufführung bei den Salzburger Festspielen Sommertheater

---

[178] Kommentarkasten Erwin Pröll. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

[179] Loidolt, Renate: Gibt es überhaupt das RICHTIGE Theater? Und WER entscheidet darüber? In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016. S. 4

[180] Petsch, Barbara: „Wir werden neue Stücke entwickeln“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.3.2016. S. 3

[181] Knapp, Michaela: In Reichenau ist alles anders. In: Die Presse Schaufenster, 23.6.2000, S. 5-6, S. 5

> oder nicht? Ich wage nicht mehr, das zu definieren. Die Unterscheidung sollte man einfach weglassen. Es gibt gutes und schlechtes Theater.“[182]

Jemand, der diese Einwände wohl versteht, ist Doris Hotz, die für ihre Arbeit *Festspiele in Niederösterreich* ganz klare Begrifflichkeiten definierte, da sie um die negative Konnotation in der Wahrnehmung mancher wusste.

> „Bewusst wird im Titel der Arbeit von ´Festspielen´ und nicht von ´Sommerspielen´ gesprochen. Denn die symbolische Aufladung des Begriffs Festspiel ist auch für die niederösterreichischen Festspiele von Bedeutung. […] Die Idee des Gesamtkunstwerks wird mit dem Begriff Festspiel verbunden […]. Mit einer ´Steigerung des Lebens ins Festliche´ haben diese Veranstaltungen schon eher etwas zu tun und das Beklagen der ´Festivalitis´ begleitet die niederösterreichischen Festspiele schon von Anbeginn. Für die nachfolgende Untersuchung sei der Begriff folgendermaßen definiert: Ein ´Festspiel´ ist eine Veranstaltung, die im Sommer stattfindet, in einem bestimmten Rhythmus wiederkehrt – meist alljährlich -, schon drei Jahre Bestand hatte, in der Mehrzahl von professionellen Kräften betrieben wird und die Aufführung eines dramatischen Werkes zum Hauptinhalt hat.“[183]

Barbara Petsch schrieb 2012 in *Die Presse*: „Die Festspiele Reichenau sind kein gewöhnliches Sommertheater, sondern ein straff organisierter Betrieb, dessen Chefs hart arbeiten.“ Sie nennt die Festspiele Reichenau vielmehr „ein wohl etabliertes Unternehmen, das geliebt wird wie wenige (Kunst-)Betriebe, von den Künstlern wie vom Publikum.“[184]

Zum Gesamtkunstwerk Reichenau gehört ein eigener Stil der Festspielführung. Dazu zählt auch die Idee „der persönlichen Überschaubarkeit, der stabilen Führung und Eigenwirtschaftlichkeit bis zur konstanten Qualität des künstlerischen Angebots“[185].

Für den Gesamteindruck der Festspiele Reichenau sollen auch die Fremdenverkehrsbetriebe ihr Schäuflein beitragen, wofür sich Beispiele im Archiv

---

[182] Knapp, Michaela: In Reichenau ist alles anders. In: Die Presse Schaufenster, 23.6.2000, S. 5-6, S. 5

[183] Hotz, Doris: Festspiele in Niederösterreich 1945-2009. Panorama einer Festspiellandschaft. Wien: Böhlau, 2010. S. 19

[184] Petsch, Barbara: Zauberberg der Traditionalisten. In: Die Presse, 8.7.2012, S. 41

[185] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 2

finden. So traten die Loidolts 2009, wie ein Brief an die Hoteliers zeigt, an diese heran, damit das Gesamtkunstwerk Reichenau sich bis in die Beherbergungsbetriebe fortsetzt:

> „Es geht mir darum, dass sich die rund 44.000 (!!) Festspielgäste bei ihrem Aufenthalt hier in der Region – auch abseits der Bühnen – wohl fühlen. Da liegt es ganz an Eurer Kompetenz und Freundlichkeit, dass wir die vielen Besucher aus fern und nah, egal ob prominent oder ´ganz normal´, zum Wiederkommen im nächsten Jahr animieren können.“ [186]

Peter Loidolt schlägt den Betrieben vor, die Festspielsaison für besondere Angebote – welcher Art auch immer - zu nutzen:

> „Vielleicht lassen Sie sich in Ihrem Betrieb etwas Besonderes einfallen, dass die Gäste auch aus der Speise- und Getränkekarte oder in ihrem Zimmer spüren, dass sie in einem bedeutenden Festspielort sind in diesen Sommerwochen […] Bitte tun Sie von Ihrer Seite ihr [sic] Bestes dazu, damit unsere Region `gut dasteht`!“[187]

Auch die Bewerbung und Öffentlichkeitsarbeit der Festspiele wurde von Anfang an professionell angegangen. Als Beispiel findet sich im Archiv eine Gesprächsnotiz und eine in der Folge erstellte Kostenauflistung eines Anbieters, der die Werbung von Mai bis Saison-Ende 1988 übernahm und die das Aufstellen und Bekleben von rund 60 Ständern ebenso verzeichnet wie Presseaussendungen an Lokalpresse und Niederösterreich-Redaktionen großer Tageszeitungen. Die Loidolts erstellten schon damals ein Presse- und Werbekonzept, arbeiteten mit Presseaussendungen, Plakatverteilung, waren in Kontakt mit Redakteuren und sahen es als sehr wichtig an, den Kontakt zu Lokalredakteuren ständig zu halten. Auch beim direkten Bewerben der Veranstaltungen arbeitete man gleich anfangs mit vollem Einsatz. Die Programme wurden 1988 an rund 700 Adressen der Kulturvereinsmitglieder versandt, zudem an die Handelskammer Wien, die Ärztekammer, die Kulturabteilung Niederösterreich, den Lions Klub, das Fremdenverkehrsbüro der Gemeinde Reichenau, die Hotelbetriebe der Gegend und weitere. Auch wurde im Archiv eine Werbeaktion in Wien verzeichnet. Die *NÖN* bemerkte bereits 1986 (!) eine rege Tätigkeit rund um die Kulturveranstaltungen, man spricht von einem „Unternehmen“:

---

[186] Loidolt, Peter: Brief an Gast- und Hotelbetriebe, 17.6.2009. Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Veranstaltungen 2009.

[187] ebda.

> „Zu einem in jeder Hinsicht bedeutenden Unternehmen entwickelt sich nun der Reichenauer Kulturverein unterm Management von Obmann Peter Loidolt. Große Vorhaben in den nächsten fünf Jahren erfordern zeitgerechtes Kontaktieren, Planen und Koordinieren, flächendeckende und gezielte Werbung sowie etliche notwendige Investitionen.“[188]

Schon von Anfang an wurde also auch die Öffentlichkeitsarbeit höchst professionell angegangen, was Früchte trug und in der Folge gesteigert wurde, dies sollte nur als Beispiel aus den Anfangszeiten dienen.

Schon 1988 war man sich darüber im Klaren und machte man auch den Zuschauern im Programmheft klar, dass die Umwegrentabilität neben dem künstlerischen Blickpunkt wichtig sei. Über *Schau´n Sie sich das an* hieß es:

> „Sicherlich sind die Produktionskosten mit 1,5 Mill. Schilling – wobei ca. 500.000,-druch [sic] Kartenerlösen gedeckt sind [sic] - groß. Sind sie es auch wert? Jede einzelen [sic] Werbekkampagne [sic] für Reichenaus Fremdenverkehr, ob Zeitungsannoncen, Prospekte, Plakate, kostet mehr als der Produktionskostenüberhang. Aber keine dieser Aktionen – so notwendig diese begleitend sind – kann Reichenaus Ansehen und Popularität besser fördern als soche [sic] hochqualitative Theaterproduktionen. Zusätzliche Erträge aus dem Fremdenverkehr durch den Kulturtourismus fließen in Form von Steuern an die Subventionsgeber ja wieder zurück. Dieser Effekt wird während des 5jährigen Projekts ganz genau auf wissenschaftlicher Basis untersucht. Die Theaterproduktion lohnt sich also schon vom ökonomischen und fremdenverkehrspolitischen Aspekt. In jedem Fall aber aus künstlerischem Blickpunkt.”[189]

Dies sei nur erwähnt, um zu zeigen, dass man sich der Umwegrentabilität schon von Anfang an bewusst war – in den späteren Jahren gab es Umwegrentabilitätsstudien, dazu findet sich im Archiv ein separater Ordner.

Einen eigenen Weg können sich naturgemäß vor allem jene leisten, die finanziell abgesichert sind. Es soll hier keine Analyse der wirtschaftlichen Tätigkeit der Festspiele Reichenau geschrieben werden, es kann aber nicht unerwähnt bleiben, dass die Auslastung immer mit 100 Prozent angegeben wird. Es gibt im Archiv der Festspiele Reichenau eine genaue Auflistung der Auslastung jedes einzelnen Stückes, schon in der

---

[188] N. N.: Kulturverein Reichenau setzt auf Profi-Arbeit. In: NöN, Nr. 43/1986, S. 7

[189] Programm Schau´n Sie sich das an. Festspiele Reichenau 1988. o.S.

ersten Dekade sei die Auslastung immer bei 100 Prozent gelegen und die Gesamteinnahmen daher mit 77 Millionen Schilling zu beziffern, heißt es von den Festspielen Reichenau.

Als Beispiel sei das Jahr 2008 herangezogen. 2008 schrieben die Festspiele zum 20-Jahr-Jubiläum, dass sie in allen 1.409 Vorstellungen dieser zwei Dekaden eine 100-prozentige Auslastung hatten und dass 522.877 Zuschauer gezählt wurden. Kein Wunder, dass die Festspiele Reichenau auf einen hohen Eigendeckungsgrad und eine hohe Umwegrentabilität hinweisen. 2008 beliefen sich die Einnahmen aus dem Kartenverkauf und dem Verkauf von Programmheften auf mehr als 2,3 Millionen Euro. Die Mitgliedsbeiträge und Spenden mit 173.000 Euro können hier noch dazu gerechnet werden, sodass ein Eigendeckungsanteil bei Spielbetrieb und Investitionen von mehr als 85 Prozent angegeben wird, während die Subventionen mit rund 15 Prozent beziffert werden.[190] Als weiteres Beispiel sollen die Einnahmen der zweiten Dekade im Durchschnitt herangezogen werden, hier werden die Subventionen mit 16,7 Prozent vom Land Niederösterreich und 0,4 Prozent vom Bund angegeben, während sich der Karten- und Programmverkauf mit 76,5 Prozent zu Buche schlägt. Die Erlöse aus der Arbeit des Kulturvereins werden mit 5,6 Prozent angegeben, sonstige mit 0,9 Prozent.[191]

Man tut sich somit leicht, mit Umwegrentabilität und der Bedeutung der Festspiele für die Region zu argumentieren. Schon nach der ersten Dekade heißt es:

> „Dazu kommt eine Kulturprofilierung des Landes und der Gemeinde, eine bleibende technische Aufwertung der Infrastruktur des Theaters in Reichenau um ÖS 29,8 Mill. und ein nicht abschätzbarer Werbewert für Land NÖ, der Region um den Semmering und der Gemeinde Reichenau. Damit sind die Festspiele Reichenau auch zu einem wesentlichen Wirtschaftsfaktor in der Region geworden, der unter dem Strich der öffentlichen Hand mehr bringt als diese gibt. Das ´Kulturpilotprojekt Reichenau´ der Regionalisierungsgesellschaft des Landes NÖ; ECO plus ist damit zu einem der erfolgreichsten Projekte dieser Förderstelle geworden.“[192]

Zehn Jahre später klingt dies in der Publikation der Festspiele Reichenau so:

---

[190] vgl.: Die zweite Dekade. Publikation der Festspiele Reichenau: 2008. S. 77, in Folge zitiert als: Zweite Dekade.

[191] vgl.: Zweite Dekade. S. 79

[192] Erste Dekade. S. 61

> „Die direkten und indirekten Steuerleistungen der Festspiele Reichenau GmbH sind in der Summe größer als die Summe der Subventionen. Die Festspiele Reichenau haben eine erhebliche Bedeutung als Wirtschafts- und Beschäftigungsfaktor in der gesamten Region, sie erzeugen enorme Umwegrentabilitäten vor allem im Fremdenverkehrsbereich und schaffen weit reichendes Ansehen und hohen Werbewert. Die Eigendeckung ist permanent steigend (2008: 85,1%) und überproportional hoch im Vergleich zu ähnlichen Kulturbetrieben. Der Anteil der Subventionen ist permanent fallend (2008: 14,9%) und im Vergleich zu ähnlichen Kulturbetrieben weit unter dem Durchschnitt. Die Forderungen nach Erhöhung und Anpassung der öffentlichen Mittel an die positiven Entwicklungen in der zweiten Dekade sind sowohl künstlerisch wie wirtschaftlich notwendig und gerechtfertigt. Die Gesamteinnahmen und Kartenerlöse wurden im Laufe der zweiten Dekade verdoppelt (von 1,47 Mio auf 3,05 Mio), die Ausdehnung auf 3 Spielstätten und 4 Produktionen mit über 100 Vorstellungen war damit gerechtfertigt und auch wirtschaftlich ein Erfolg.“[193]

Auch wenn es nicht Thema dieser Dissertation sein soll, wie die Festspiele Reichenau ihre finanzielle Situation erreichen konnten, so sei dies doch erwähnt, da Renate Loidolt die Unabhängigkeit der Festivalführung eben genau darauf zurück führt, dass man finanziell immer gut aufgestellt und nie abhängig von Subventionen war.[194]

3.4. Gegen-Burgtheater?!

Lange Zeit sprach man von den Festspielen Reichenau als „Gegen-Burgtheater“, man attestierte den Loidolts, gerade deshalb so erfolgreich zu sein, weil zahlreiche Peymann-Gegner und vom Regietheater Frustrierte hier fanden, was sie anderswo vermissten: österreichische Stars in heimischen Stücken. Vor allem die Medien schrieben sehr häufig vom Ersatz-Burgtheater, was die Loidolts gar nicht gerne lasen und hörten.

Im *profil* schrieb Sigrid Löffler von Regielosigkeit und Werktreue, zitierte auch Peter Loidolt mit einer Erklärung seines Erfolgs, die *profil* jedoch in Frage stellt:

> „Das Kurtheater Reichenau trägt seinen Namen zu Recht. Dort können Burgschauspieler und Burg-Abonnenten gemeinsam – beim *Talisman* und *Anatol* – ihre Frustrationen auskurieren und sich bei Werktreue und Regielosigkeit vom anstrengenden Interpretationstheater der Regisseure erholen. Der Intendant verspricht denn auch anstrengungsfreies Wohlbefinden, wie´s einer Kurgemeinde wie Reichenau zukommt: ´Ich mache das denkbar Einfachste. Gutes Theater bei bester Besetzung ohne Ideologie, Absichten, Hintergründe, was weiß ich alles´.

[193] Zweite Dekade. S. 78

[194] vgl.: Interview mit R. und P. Loidolt.

> Natürlich kann es ohne Absicht kein gutes Theater geben. Und natürlich die Beteuerung der Ideologielosigkeit immer selber ideologisch. So wurzelt der bemerkenswerte Erfolg des Reichenauer Theater-Kurbetriebs vor allem im Ressentiment. Und dort wurzelt er gut und sicher. Allerdings nicht ganz so gut und sicher, wie er selber glaubt."[195]

1993 schrieb Löffler auch in der *Süddeutschen Zeitung* davon – und führte dies sogar noch weiter:

> „Denn Reichenau ist auch eine patriotische Demonstration: Die Ovationen gelten nicht nur der Aufführung, sondern mindestens ebenso der Gesinnung, die unausgesprochen dahintersteht. Wer nach Reichenau klatschen fährt, demonstriert damit auch seine Antipathie gegen Claus Peymann und gegen alles, wofür dieser steht. Das Kurtheater Reichenau lebt von den unerfüllten Burgtheater-Sehnsüchten seines Publikums wie seiner Schauspieler: Es badet in lauter gutbürgerlichen Gestrigkeiten, es aromatisiert unbegriffene Traditionen aufs gefälligste. Sein Erfolg wurzelt letztlich im Ressentiment – gegen das anstrengende heutige Theater der Regisseure und Dramaturgen, der Lesarten, Bildsymbole und Interpretamente. In Reichenau haben Regisseure nichts verloren; hier machen die Schauspieler Ferien vom Regisseur – am liebsten inszenieren sie sich selber. So gesehen, trägt das Kurtheater seinen Namen zu Recht: Hier kurieren Publikum und Schauspieler gemeinsam ihre Theater-Frustrationen aus und erholen sich bei Werktreue und Wunschrollen von den Zumutungen des Regietheaters."[196]

Morgen nennt vor allem die Wiener Situation als Brutstätte für den Erfolg:

> „Es war 1987 eine Königsidee der Loidolts gewesen, aus bescheidenen Anfängen im verlotterten Kino von Reichenau eine Sommerbühne zu schaffen: Die Wiener Theater zeigten Krisenerscheinungen, die heimischen Zuseher waren es müde, unbekannte Schauspieler – zumeist aus der deutschen Provinz – in modernistischen Inszenierungen vorgesetzt zu bekommen. Man wollte – wenn schon nicht in Wien, so doch wenigstens in Reichenau – Publikumslieblinge in großen Rollen agieren sehen."[197]

Als Klaus Bachler im Burgtheater auf Claus Peymann folgte, schrieb Hans Haider in *Die Presse* sogar in *Was Peymanns Abschied für Reichenau bedeutet*, das Ehepaar Loidolt müsse die Position der Festspiele in Reichenau neu überdenken, denn Bachler gebe eben jener Literatur und Spielform wieder verstärkt eine Chance, „die Reichenau zum kleinen

---

[195] S. L. [Löffler, Sigrid]: Anatol und Max auf Kur – Ist Reichenau wirklich der beste Erholungstip für Burgtheater-Frust? In: profil, Nr. 30, 23.7.1990, S. 80

[196] Löffler, Sigrid: Kurgäste unter sich. In: Süddeutsche Zeitung, 20.7.1993. Feuilleton, S. 9

[197] Schöner, Hans: Good bye und welcome. In: Morgen 1/12, S. 38-41. S. 40

Ersatzburgtheater gemacht haben."[198] Haider schrieb auch im *Erste Dekade*-Buch der Festspiele:

> „Als ´Ersatz-Burgtheater´, als ´Gegen-Burgtheater´ hat das überregionale Feuilleton bisweilen Peter und Renate Loidolts Kunstunternehmen etikettiert. Hier bekamen und behielten die Dichter Arthur Schnitzler und Johann Nestroy ihr österreichisches Stammquartier – während sie im Burgtheater, wie es sich Claus Peymann zurechtgestutzt hatte, beinahe ausgesperrt blieben. Sagen wir: Reichenau bewährte sich als ein Refugium, eine Heil- und Kuranstalt für Wiener Künstler und Wiener Zuschauer, die an einer Mangelkrankheit litten. Claus Peymann wechselt 1999 nach Berlin über. Damit verliert Reichenau ein Vis-à-vis, dem es sogar ein bisschen Renommee und Erfolg verdankt. Denn Trotz sowie Treue zu verehrten Stützen des Burgtheaterensembles lenkten machen [sic] Gast von Wien Richtung Semmering."[199]

Renate Loidolt beschreibt im Gespräch mit der Autorin, dass es nicht nur die Kritiker waren, die den Topos Gegen-Burgtheater sehr schnell formulierten: „Die Journalisten haben eigentlich die Legende erzeugt. Aber auch von Seiten der Peymann-Gegner wollte man uns instrumentalisieren. Uns selbst hat eigentlich ganz gut gefallen, was Peymann machte und mit welchem Enthusiasmus er arbeitete. Uns hat er eigentlich imponiert."[200]
Dem damaligen Burgtheaterdirektor dürfte die Anziehungskraft Reichenaus ebenfalls eine Reise wert gewesen sein, Renate Loidolt beschreibt: „Wir haben uns nie kennen gelernt, aber Peymann ist oft um unser Theater herum gefahren und hat dann am Knappenhof gewartet, ob wirklich so viele Leute ins Theater gehen." [201] Es sei erwähnt, dass Claus Peymann die Reichenauer Inszenierung von *Alte Meister* 2005 sogar an sein Berliner Ensemble einlud und dass Hermann Beil, ein enger Mitarbeiter Peymanns, heute zu den fixen Größen der Festspiele Reichenau zählt.
Die Intendanten bekämpften die Annahme, Reichenau sei gerade in seiner Eigenschaft als „Gegen-Burgtheater" so erfolgreich, vehement. Und das, obwohl Peter Loidolt sie indirekt 1988 selbst im Programm erwähnte, wie nochmals zitiert sein soll: „Qualität, Ästhetik, aber vor allem Kreativität und Freude an der künstlerischen Arbeit sollen hier

---

[198] vgl.: Haider, Hans: Was Peymanns Abschied für Reichenau bedeutet. In: Die Presse, 5.1.1999, S. 29

[199] Haider, Hans: Wer sucht dort noch Luft? In: Erste Dekade, S. 54-56. S. 54f.

[200] Interview mit R. und P. Loidolt.

[201] Interview mit R. und P. Loidolt.

Künstlern und Publikum das geben, was der Wiener Theaterbetrieb derzeit beiden wenig zu bieten scheint.“[202] Als Thomas Jorda von der NÖN im März 2000 in seinem Text *Konkurrenz bekommen* Untenstehendes schrieb, folgte Peter Loidolts Antwort auf dem Fuße, die wohl auch an viele Medienvertreter hätte gehen können.

> „Lange Zeit war Reichenau unangefochten – dank einer einfachen Methode: Während Claus Peymann in Wien die konservative Burgtheaterklientel vergraulte, lockte man sie nach Niederösterreich. Was die Burg den Menschen vorenthielt, bot Reichenau: Nestroy und Schnitzler wie anno dazumals. Doch die Zeiten haben sich geändert; das Burgtheater pflegt wieder die Stammkundschaft, Reichenau muss deshalb mit SchauspielerInnen der Josefstadt arbeiten.“[203]

Darauf Loidolt, der auch erwähnte, dass der Großteil der Schauspieler auch in diesem Jahr aus dem Ensemble des Burgtheaters stammte.

> „Deine Null acht fünfzehn Erklärung für den Erfolg Reichenaus trägt schon einen Bart von einigen Kilometern. Peymann ist nun schon seit der Sommersaison in Reichenau weg und wir haben heuer bereits mehr Karten verkauft als je zuvor mit einem Programm, daß an Anspruch an [sic] Qualität kein seinesgleichen in NÖ und kaum in Österreich findet. Das ist nicht meine Meinung, sondern die führender Kulturjournalisten. Im Gegenteil Bachlers Burg ist für das Publikum eine Enttäuschung und fad. Laß Dir was Neues, Originelles einfallen als diese lähmenden Vorurteile, wenn Du schon nicht mir den Erfolg zuscheiben [sic] und gönnen willst.“[204]

Und auch in einem Interview mit *Die Presse* widersprach das Ehepaar Loidolt klar dem Anti-Burg-Topos:

> „Anfangs profitierten Sie von den Gegnern des Claus Peymannschen Burgtheaters in Wien.
> Das stimmt nicht. Der Peymann hat die Leute aufgefrischt und aufs Theater neugierig gemacht. Wir haben uns nie in Konkurrenz gesehen. Natürlich kommt ein großer Teil unseres Publikums aus Wien. Aber das Festival hat seinen eigenen Reiz. Die Gegend atmet Geschichte, es ist nicht weit von der Stadt.“[205]

Im *Kurier* klang das ähnlich:

---

[202] Programm Schau´n Sie sich das an. Festspiele Reichenau 1988. o.S.

[203] Jorda, Thomas: Konkurrenz bekommen. In: NÖN, 20.3.2000, S. 31

[204] Loidolt, Peter: Brief an Thomas Jorda, Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2000-2002

[205] Petsch, Barbara: „Ich bin ein Bauernkind aus der Prein“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, Juli 2006, S. IV

„´Wir wurden zu einer Art Gegenburg hochstilisiert, dabei war das nie unsere Absicht. Wir wollten einfach gutes Theater machen, das uns gefällt. Und wir wollten dem Publikum wie den Künstlern ein lustvolles Neuland bieten. Ganz ohne Mission. […] Außerdem sind auch immer Burgschauspieler der Peymann-Ära zu uns gekommen´. Dass Peymanns einstiger Chef-Dramaturg Hermann Beil inzwischen schon fast Stammgast bei den Festspielen ist, sei nur als Detail am Rande erwähnt.“[206]

Eva Bakos schrieb in ihrem Buch über Niederösterreich und zitiert Loidolt:

Sehr schnell machte das Wort von der ´besseren Burg in Reichenau´ die Runde. ´Aber es stimmt absolut nicht, daß wir unseren Erfolg unterbeschäftigten Peymann-Schauspielern verdanken. Karlheinz Hackl und Meyer waren und sind an der Burg dauernd im Einsatz´, stellt Peter Loidolt fest.[207]

Und auch in einem Brief an Sigrid Löffler schrieb Loidolt als Replik auf ihren *profil*-Artikel – was gleichzeitig sein Theaterverständnis beschreibt:

„Gerade die Einheitskost an Bearbeitungen, Inszenierungen und Bühnenbildern treibt uns das Publikum – und wie gesagt kein Provinzpublikum, sondern urbane Theaterkenner in Massen her – mehr als uns schon lieb ist. Völlig falsch unterstellt man mir Burg Exil zu sein und sonstigen Blödsinn. Ich mache das denkbar Einfachste. Gutes Theater mit bester Besetzung ohne Ideologie, Absichten, Hintergründe was weiß ich alles – dazu sind Autoren, Maler, Komponisten da. Ich bewundere die Intentionen des Burg Chef [sic] zeitgenössische Autoren zu bringen zu fördern und oft gegen den Widerstand des Publikums zu bringen. An Raimund, Nestroy oder Schnitzler herzumzudoktern ist sinnlos. Dann eher nicht spielen. Es bringt gar nichts Titus Feuerfuch und Salome Pockerl statt rothaarig zu rumänischen Flüchtlingen (oder Juden oder Armenier, oder Behinderte) umzumünzen, damit man es heute verstehen kann. Wer Parabeln nicht versteht, der versteht das andere auch nicht.“[208]

Da gefiel Loidolt wohl eher, was Roland Koberg 1993 im *Falter* schrieb:

„Reichenau wird oft als `Gegen-Burgtheater` apostrophiert. Das ist erstens nicht ganz richtig, weil es, wie schon an der theaterübergreifenden Künstler-Abmischung beziehungsweise Eheschließung zu sehen ist, einen gesamtwiener

---

[206] Jarolin, Peter und Schmitzberger, Judith: Die Theater-Macher. In: Kurier. Festspiele Reichenau. Frühjahr [sic] 2008, S. 2

[207] Bakos. S. 199

[208] Loidolt, Peter: Brief an Sigrid Löffler, wg. profil, 17.7.1990, Mappe Korrespondez 1988, 89, 90.

> Theaterstil repräsentiert, und zweitens falsch, da derartige Ereignisse auch im Spielplan der Burg längst wieder ihren festen Platz haben.“[209]

Koberg beschreibt auch, dass man hierher kommt um eben „seine Wiener Lieblinge so richtig entspannt von jeder Regietüftelei unbelastet spielen zu sehen“.[210] Der Schauspieler wiederum werde „nicht an seiner Rolle gemessen, sondern an seiner Person. Hier ist er Mensch und darf es auch sein.“[211] Und er schließt seine Analyse wie folgt:

> „Vielleicht ist das der Grund, warum in Reichenau Eier von glücklichen Schauspielern gelegt werden: weil hier niemand in Versuchung gerät, eine schauspielerische Leistung dem Regisseur zuzuschreiben; weil das Bühnenbild (von Herrn Loidolt […]) in der Zeitungskritik keine Zeilen wegnimmt und weil der Schauspieler nicht an seiner Rolle gemessen wird, sondern an seiner Person. […] Ein Auftritt in Reichenau bringt meterweise Sympathievorsprung – auch in Wien. Das Schönste an insgesamt acht Stunden Kurtheater war, die Sanftheit, ja beinahe Verletzlichkeit zu entdecken, die Schauspielern ohne Regie-Streß eigen sein kann.“[212]

Doch langjährig hielt sich die Meinung, Reichenau diene der Selbstverwirklichung des sogenannten „alten“ Ensembles im Peymann-geplagten Wien. Ja, sie hält sich bis heute und wurde 2012 von der Reichenau-Kennerin Barbara Petsch in *Die Presse* sogar noch erweitert: Nicht allein Peymann, sondern alles, was in Wien nicht gefällt, bringe Reichenau Zuschauer:

> „Die Festspiele Reichenau lebten, auch wenn das ihre Gründer, Peter und Renate Loidolt, nicht wahrhaben wollen, ursprünglich von der Ablehnung des Peymann-Regimes im Burgtheater. Auch Schauspieler flüchteten damals gern nach Reichenau. Teilweise ist das heute noch so. Viele ´Reichenauer´ sind ´Josefstädter´, aber selbst die Josefstadt unter Herbert Föttinger ist ihnen zu modern. Das heute im Boulevard wildernde Burgtheater finden sie vollends zu schrill. Reichenau lockt aber auch die Theater-Aficionados, die überall hingehen. Ältere Theaterbesucher lieben Reichenau, aber auch jüngere: Das Festival ist ein Shelter im Global Village, ein Art It-Festival. Man ist unter sich, kleidet sich elegant, trinkt Prosecco und gönnt sich eine Auszeit in schöner Gegend.“[213]

---

[209] Koberg, Roland: Reichenau grüßt seine Gäste. In: Falter 30/93, S. 18 und 39, S. 18

[210] ebda. S. 18

[211] ebda. S. 18

[212] ebda. S. 39

[213] Petsch, Barbara: Zauberberg der Traditionalisten. In: Die Presse, 8.7.2012, S. 41

3.5. Intendanten

Peter und Renate Loidolt haben die Festspiele Reichenau gegründet, sie sind von der Organisation und den Finanzen über den Spielplan, die Stückeauswahl und Besetzung, das Bühnenbild, die Disposition bis zu der Kartenvergabe, der Öffentlichkeitsarbeit, der Absegnung der Inszenierungen, dem Sponsoring, dem Fördererverein und vielem mehr für alle maßgeblichen Bereiche derselben selbst verantwortlich. Michaela Schlögl schreibt: „Es gibt tatsächlich keinen wichtigen Bereich, für den nicht einer der beiden oder beide vor, hinter oder auf der Bühne zuständig sind."[214] Dies hat Konzept. Das, was Peter Loidolt als Besonderheiten der Festspiele Reichenau bezeichnet, die „persönliche Überschaubarkeit" und „die stabile Führung" [215], macht letztere stringenter und auf weniger Personen konzentriert. Die Loidolts bezeichnen sich selbst so: „Wir sind halt Produzenten. Wenn wir es selbst können, dann machen wir es."[216] Auch „Eltern der Produktionen" nennen sie sich in Karina Fibich 25-Jahr-Doku *Die Theatermacher*. Fibich lässt darin abschließend sprechen: „Renate und Peter Loidolt haben ihre Vision von einem funktionierenden Theater mit Beharrlichkeit und Weitblick entwickelt und zu großem Erfolg gebracht. Sie haben [...] riskante und ungewöhnliche Entscheidungen zusammen getroffen, haben neue Wege gemeinsam beschritten."[217] Im Gespräch definiert Peter Loidolt seine Rolle als jene des klassischen Produzenten nach US-amerikanischen Vorbild. „Wir sehen uns in der Tradition von Woody Allen, den Weinstein Brüdern oder Steven Spielberg. In den USA haben die Produzenten immer das letzte Wort - aber es liegt auch das ganze Risiko bei ihnen, respektive bei uns."[218]

In den *Salzburger Nachrichten* wurde es einmal so formuliert: „Der Erfolg dieses mittlerweile 22 Jahre alten Festivals hängt unmittelbar mit dessen Intendanz zusammen. Renate und Peter Loidolt halten die Fäden fest in der Hand: Vom Spielplan über die

---

[214] Schlögl, Michaela: Im Kellertheater waren wir nie. In: Morgen 2/17. S. 42-44. S. 42

[215] vgl.: Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3

[216] Kainberger, Hedwig und Schweiger, Verena: Das Theater mit Flair umgeben. In: Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, 2016 [ohne Datum], S. IV

[217] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[218] Interview mit R. und P. Loidolt.

Schauspielerengagements bis zur Organisation und zum Marketing ist das Gesamtprojekt aus einem Guss.“[219]

Einmal wurde die Aufteilung der Arbeit zwischen Renate und Peter Loidolt so beschrieben: Während sie die Planung der Stücke und Besetzungen gemeinsam machen, ist Peter Loidolt für alles, was auf und hinter der Bühne passiert, zuständig, während Renate Loidolt sich um Kartenvorverkauf, Medienbetreuung, Abrechnungen und vieles mehr kümmert. Für das Auftreiben größerer Summen für Investitionen sei wiederum Peter Loidolt selbst an der Front, wie Heiner Boberski einmal zusammenfasst.[220] Das Ehepaar Loidolt beschreibt dies viel mehr als großes Zusammenspiel, auch wenn es Bereiche wie eben Bühnenbild oder Verkauf gebe, wo sich der andere nicht einbringe. „Aber dort, wo es wichtig ist, dort, wo es um Besetzungen oder Dramatisierungen geht, arbeiten wir eng zusammen. Als altes, liebendes Ehepaar, das kaum eine Stunde nicht zusammen ist, spielt dies in die Arbeit hinein. Es gibt Streitereien, aber gerade dadurch, dass wir es hart ausdiskutieren, können wir gegenüber Dritten stark auftreten.”[221]

Wie sehr der Erfolg der Festspiele Reichenau von den beiden Leitern abhängt, hat Hermann Beil, ein Kenner der Festspiele, in seiner Laudatio auf diese zusammen gefasst, als sie im September 2014 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst verliehen bekamen:

> „...denn an Originalität, Fleiß und enormem Erfolg sind die beiden zusammen ein Solitär! […] sie vielmehr verwirklichen diese ihre Idee zielstrebig, beharrlich und mutig. […] Ihr Erfolg beruht einfach auf einer guten Idee, beruht auf kluger Phantasie und unverzagter Arbeit. Schlamperei und ständiges Vertagen gibt es bei ihnen nicht.“[222]

Auch der ehemalige Landeshauptmann Erwin Pröll hat einmal formuliert:

> „Durch ihr hohes Niveau wurden sie zu einem Leitbild für den Theatersommer in Niederösterreich und zu einem Motor für die Region. Das Land hat die

---

[219] Fritsch, Sibylle: Verjüngungskur. In: Salzburger Nachrichten, Festspiele Reichenau, 30.4.2010, S. II

[220] vgl.: Boberski, Heiner: Peter und Renate Loidolt: Schikaneders Erben. In: Wiener Journal, 26/2006, S. 14-17. S. 15

[221] Interview mit R. und P. Loidolt.

[222] Beil, Hermann: Laudatio. S. 30f.

> Infrastruktur und den Betrieb mitfinanziert, aber der Schlüssel zum Erfolg liegt in der Managementqualität der Loidolts.“[223]

Die Bedeutung der Arbeit der Loidolts ist offensichtlich.

> „Reichenau ist ein Gesamtkunstwerk. Es bezieht seine geschlossene Identität wohl auch daraus, dass sich seine beiden Masterminds nie von ihrem Kurs haben abbringen lassen. Sie strahlen Selbstsicherheit aus und haben alle Zweifler, auch die aus `dem innersten Kreis`, eines Besseren belehrt.“[224]

So schreibt Michaela Schlögl in *Morgen*. Hedwig Kainberger formuliert es in den *Salzburger Nachrichten* so: „Doch ihnen gelingt weit mehr: Sie umgeben das Theater mit Flair.“[225]

Wie kamen Renate und Peter Loidolt überhaupt zum Theater? Es war 1979, als Peter Loidolt beschloss, seine Managementtätigkeit in einer großen, internationalen Reederei zurück zu legen, den Reichenauer (genauer: Preiner) Neben- zum Hauptwohnsitz zu machen und sich für ein Jahrzehnt der Bildenden Kunst zu verschreiben. In der Beschäftigung mit dieser fand für das Ehepaar Loidolt indirekt die Vorbereitung für die Festspiel-Tätigkeit statt, wie Renate Loidolt beschreibt: „Es waren lange Wege, bis wir zum Theater gekommen sind, die Lernprozesse dafür haben sich in der Bildenden Kunst abgespielt, wo wir auch ganz neu begonnen hatten, mit unbeleckter Erfahrung, aber mit allem Enthusiasmus. Es war nicht leicht, Ausstellungen zu kriegen, wenn man so neu hineinsticht. Gleichzeitig versuchte ich es immer solide und in den besten Gegenden.”[226]
Auch die Theatererfahrungen des Ehepaars Loidolt waren von Anbeginn in der Spitzenliga angesiedelt: „Durch die Managementtätigkeit meines Mannes waren wir als Konsumenten bei Festspielen und in den besten Theatern unterwegs – so war es auch naheliegend, dass wir damals auf die Idee kamen, Farkas mit ersten Schauspielern zu spielen: weil wir gar keine anderen kannten.”[227] Ihre Vorstellung davon, was Theater

---

[223] Kommentarkasten Erwin Pröll. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

[224] Schlögl, Michaela: Im Kellertheater waren wir nie. In: Morgen 2/17. S. 42-44. S. 44

[225] Kainberger, Hedwig und Schweiger, Verena: Das Theater mit Flair umgeben. Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, 2016 [ohne Datum], S. IV

[226] Interview mit R. und P. Loidolt.

[227] Interview mit R. und P. Loidolt.

können soll und muss, bezogen die Intendanten also von den ersten Adressen, auch wenn sie als Quereinsteiger in dieses Millieu kamen. Peter Loidolt beschreibt: „Durch meine geschäftliche Tätigkeit hatte sich eine internationale Sicht ergeben. Wir waren anfangs Fremdkörper für die Künstler, weil wir nicht aus der Branche kamen, aber wir hatten durch meine geschäftliche Tätigkeit einen großen Weitblick und eine internationale Sicht."[228] Renate Loidolt beschreibt, dass sie Literatur und Theater „früher immer als privaten Luxus gesehen habe – aber eben immer in der Oberliga". [229]

Letztlich mussten sich die Intendanten ihren Ruf erst einmal aufbauen: „Anfangs hieß es, wer sind diese Loidolts, dass sie uns Profis etwas dreinreden wollen. Aber nach zehn Jahren, in denen wir immer ausverkauft waren, hieß es, die haben eigentlich Recht", beschreibt Peter Loidolt.[230] Heute schätzen die bei den Festspielen Reichenau beschäftigten Mimen das Intendantenpaar und attestieren ihnen klar: „Das steht und fällt mit diesen beiden Personen. Das ist einmalig."[231] (Miguel Herz-Kestranek), „Sie sind theaterbesessen."[232] (Marianne Nentwich). „Sie sind wirklich treu und sie lieben ihre Schauspieler und zeigen das auch und das ist ungewöhnlich."[233], sagt Petra Morzé. „Es ist alles sehr klar und da wird nicht viel geredet, da wird gemacht und getan,"[234] so Toni Slama. Peter Matic erzählt in seiner Autobiografie: „Das Ehepaar Loidolt sprüht vor Ideen."[235] Und Hermann Beil sagt: „Die Loidolts sind richtige Theaterintendanten im alten Sinne, die den künstlerischen Maßstab immer an die Spitze stellen ihrer Entscheidung und nicht an irgendwelche Quoten denken."[236] Er geht sogar noch weiter, er beschreibt die alles verbindende Arbeit der Loidolts als Liebeserklärung an das Theater und als große Wissenschaft und Kunst:

---

[228] Interview mit R. und P. Loidolt.

[229] Interview mit R. und P. Loidolt.

[230] Interview mit R. und P. Loidolt.

[231] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[232] ebda.

[233] ebda.

[234] ebda.

[235] Matic, Peter: ich sag´s halt. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Norbert Mayer. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2016. S. 191

[236] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

> „In der niederösterreichischen Provinz wird Theater gespielt für ein Publikum das aus der Weltstadt Wien kommt – oder aus Hamburg, Zürich, München, Berlin und St. Pölten. Mit Schauspielern von allen großen Wiener Bühnen, mit freischaffenden Künstlern, mit Anfängern direkt aus dem Wiener Reinhardt-Seminar, mit Autoren, die für Schauspieler zu schreiben vermögen. So einfach ist das. Ja, wenn es nur so einfach wäre! Die ideale und inspirierende Mischung aller künstlerischer Elemente jedes Jahr aufs Neue zu bewirken – das ist nicht nur ein tüchtiges Stück Arbeit, das ist viel mehr, das ist große Wissenschaft und Kunst. Renate und Peter Loidolt beherrschen souverän und fröhlich die Wissenschaft und Kunst des Theatermachens. Sie beherrschen diese Kunst und Wissenschaft, weil sie das Theater lieben. Ihre Arbeit, ja, ihr ganzes Leben ist wie eine Liebeserklärung an das Theater!“[237]

Die Bedeutung der Intendanten bringt Nicolaus Hagg ähnlich auf den Punkt:

> „Ich glaube, das erfolgreiche Konzept heißt Loidolt, so wie das Konzept von VW Pïech heißt – auch wenn die einzelnen Autos nicht viel miteinander zu tun haben. Es ist einfach ein Phänomen. Ich schätze, dass man sich in Reichenau nicht so sehr einer Mode unterwirft. Ich finde die Parallelität der verschiedenen Stücke nebeneinander wichtig und bereichernd. Das Theater erinnert sich leider seiner Moden nicht, doch diese kommen ja ständig wieder. Ich mag das Einteilen in altmodisch oder modern nicht, man sollte alles nebeneinander bestehen lassen.“[238]

Die Festspiele Reichenau bauen also wie selten ein anderes Festival auf der vielseitigen Arbeit und dem Einsatz ihrer Intendanten auf. Rund um das 25-Jahr-Jubiläum wurde die Ablöse von Renate und Peter Loidolt auf das Tableau gebracht. Es hieß, das Ehepaar würde sich in den Aufsichtsrat zurückziehen, als potenzielle Nachfolger wurden Maria Happel, Nicolaus Hagg, Jürgen Maurer oder sogar Hermann Beil ins Spiel gebracht.[239] Renate und Peter Loidolt wissen weitere Namen zu nennen. Damals schrieb die Reichenau-Kennerin Barbara Petsch in *Die Presse* nicht nur: „Es herrscht kein Mangel an Interessenten, Kandidanten, auch Journalisten sind dabei.”[240] Sie beschrieb gleichzeitig auch die starke Rolle von Renate und Peter Loidolt und ihre Empfehlung für potenzielle Nachfolger - Programmwechsel wäre fatal:

> „Reichenau besteht aus dem Intendanten-Paar. Es ist kein öffentliches, sondern in Wahrheit deren privates Festival, finanziert von den Besuchern (bis zu 40.000 im

---

[237] Beil, Hermann: Laudatio. S. 32

[238] Interview mit Nicolaus Hagg, 23.2.2017

[239] vgl. Petsch, Barbara: Zauberberg der Traditionalisten. In: Die Presse, 8.7.2012, S. 41

[240] ebda.

> Jahr), Vereinsmitgliedern, Sponsoren. Die Eigendeckung beträgt 85 Prozent. Intendantenwechsel sind, wie man von Wiener Theatern weiß, mitunter von Besucherschwund infolge des Programmwechsels begleitet. Das wäre in Reichenau fatal. Wie sieht es künstlerisch aus: So langweilig und konservativ das klingt: Am besten wird es sein, wenn alles bleibt, wie es ist. […] Das Reichenauer Publikum fährt wegen des traditionellen Stils dorthin, im Zeichen des Neokonservatismus wächst die Klientel auch nach. Man kann das eine oder andere neu machen. Peter Loidolt will seit Jahren einen Kafka spielen. Man kann Oscar Wilde, Molnár, französische, englische Komödien, auch zeitgenössische servieren. Man kann mehr Spitzen- und weniger mittlere Schauspieler engagieren, mehr junge, weniger Veteranen. Aber das Konzept komplett zu ändern, wäre Unsinn.“[241]

Doch es kam anders. Die Intendanten beschreiben dies heute so: „Dem waren Ärgernisjahre vorausgegangen. Wir wurden vom Land auf Herz und Nieren geprüft, weil man sich wunderte, wieso das hier so gut ging. Die Subventionen wurden erst nach einer Prüfung ausgezahlt. Man stellte uns finanziell in Frage und wollte uns schlechtmachen. Das hat mich nicht mehr ruhig schlafen lassen und über einen Schlussstrich nachdenken lassen – mein Mann musste mich überzeugen”, sagt Renate Loidolt. 2010 gab es Probleme mit dem Land Niederösterreich, Differenzen um die rechtliche Bewertung und die Handhabung der Fördergelder. Auch das Ende des Spielorts Südbahnhotel und der fehlende Wille des Landes bezüglich einer möglichen Erhaltung dürften hier eine Rolle gespielt haben (siehe Kapitel 4.3). Schließlich wurden die rechtlichen Fragen geklärt und die fehlenden Subventionen ausbezahlt. Peter Loidolt sagt heute: „Überlegungen aufzuhören gab es nie wirklich. Ich wusste, dass wir auch diese Schlacht überstehen müssen. Es hat immer Hochs und Tiefs gegeben.” Die Nachfolgespekulationen kommentiert er folgendermaßen: „Diese waren auch von den Künstlern aufgebracht worden, da hatten sich einige viel ausgerechnet – und jeder wusste, das ist eine fette Wiese. Aber wir haben das Thema nie ernst genommen und die haben es auch ordentlich bekommen.”[242] Auch 2012 wurde in der Sonderbeilage des *Kurier* ein Ende der Ära Loidolt mit 2015 benannt: „Heuer gehen die Loidolts in ihre 25. Saison als Intendanten; bis 2015 wollen sie es bleiben. `Danach ist Schluss, dann soll jemand Jüngerer den Weg

[241] Petsch, Barbara: Zauberberg der Traditionalisten. In: Die Presse, 8.7.2012, S. 41

[242] Interview mit R. und P. Loidolt.

der Festspiele Reichenau weitergehen.`"[243] So werden die Intendanten dort zitiert. Doch abermals kam es anders.

Peter Loidolt sieht für die Zukunft des Festivals, das so stark an ihn und seine Frau gebunden ist, „zwei Möglichkeiten: wir verkaufen es, aber dann muss der Verkauf erstens von uns aus gehen und zweitens wird es wohl niemand zahlen können außer der öffentlichen Hand. Oder zweitens: wir schließen es."[244] Klar ist: „Wenn wir gehen, wird es anders, denn so viel wie wir macht niemand aus einer Hand" [245], beschreibt Renate Loidolt. Derzeit aber haben die beiden noch Pläne für einige weitere Jahre.

3.6. Homogenität

Die Reichenauer Inszenierungen scheinen nicht umsonst wie aus einem Guss. Es gibt hier Schauspieler, die die Sprache der gespielten Autoren in Zwischentönen beherrschen, die sich in den gewählten Kostümen bewegen können. Die Stücke passen in den vorgegebenen Kanon oder werden in diesen eingefügt. Die Bühnen und Bühnenbilder, auf die noch extra eingegangen wird, sind stimmig. Der Rahmen ist exklusiv. Hier könnte noch weiter fortgesetzt werden. Das wohl Wichtigste aber ist: alles hängt homogen zusammen, so unterschiedlich es sein mag. Wohl auch aus einem Grund: Die Loidolts behalten sich die letzte Entscheidungsgewalt vor, wie bereits kommentiert wurde. Aus einem Guss, so beschreibt der ehemalige *Die Presse*-Kulturchef und Reichenau-Autor Hans Haider die Festspiele Reichenau:

> „Die Rückerinnerung an die vielen Premieren verdichtet das Vergangene zu einem großen Theater-Gefühl: Hier stimmt einfach alles zusammen! Hier versammelt sich ein Publikum, das seine Schauspieler liebt. Wer hier Regie führt, verzichtet auf großen technischen Aufwand und schafft oft umso schönere, weil raffiniertere Szenen. Hier steigert sich Theater mit der direkten Nähe des Kammerspiels in eine geheimnisvolle Monumentalität. Hier bedarf die komische Geste keiner ganzen Hand, sondern nur des kleinen Fingers. Hier beweist ´Kurtheater´, daß Kunst auch heilen kann."[246]

---

[243] Jarolin, Peter: Eine Theaterfamilie feiert ihr Jubiläum. In: Kurier, Sonderbeilage Festspiele Reichenau., 19.2.2012. online Version.

[244] Interview mit R. und P. Loidolt.

[245] Interview mit R. und P. Loidolt.

[246] Haider, Hans: Wer sucht dort noch Luft? In: Erste Dekade, 54-56. S. 54

Bei aller Tradition bringen die Festspiele Reichenau auch die bereits erwähnten und noch näher zu beschreibenden Neuerungen, die richtig platziert sein wollen, damit sie dennoch wie aus einem Guss erscheinen:

> „Wenn in Reichenau im Jubiläumsjahr über die Zukunft nachgedacht wird, mag im ersten Affekt jeder Stammgast flehen: ´Nur nichts anrühren´. Doch was als ganzes zum besagten Theater-Gefühl zusammengeschmolzen ist, stellt sich beim genaueren Zurückdenken als eine Serie unmerklicher Veränderungen, Nachjustierungen, Verbesserungen heraus.“[247]

schreibt Haider. Der Eindruck, alles sei immer gleich gewesen, ist also falsch. Vielmehr war man immer schon bestrebt, Traditionelles mit Neuem zu verbinden – aber das Neue eben homogen einzubinden:

> „`Wir sind bestrebt, unser bewährtes Programm zu halten, aber es doch auch aufzubrechen – durch Verjüngung der Künstler und damit auch des Publikums. Im Neuen Spielraum werden wir `Ausreißer` platzieren […]. […] ´Es ist der Wunsch des Publikums`, sagt Renate Loidolt, `etwas Neues zu sehen, und das trifft sich mit unserem Bedürfnis – auch wir haben Spaß an Neuem.`“[248]

Renate und Peter Loidolt macht es vielmehr Spaß, dem zu widersprechen, was man von den Festspielen Reichenau erwartet, und Überraschungen zu bieten:

> „Als sich alle Experten und Theaterfachleute einig waren, dass Reichenau ein Exil der Theaterflüchtlinge geworden ist, und Thomas Bernhard, der Gottseibeiuns, auf dem Spielplan dieser Festspiele nie zu finden sein wird, stand 2003 Bruscon mit einem breitkrempigen Hut auf dem Kopf, in einem knöchellangen Mantel und mit einem Stock in der Hand auf der Bühne ebendort. Ein Misserfolg schien den Skeptikern vorprogrammiert, die – endlich – ersten nicht ausverkauften Vorstellungen wurden als sicher prognostiziert. Nichts von alldem. Es war ein ungeheurer Applaus. Wolfgang Hübsch und das Ensemble brillierten, alle Vorstellungen waren ausverkauft und die Kritik notierte, dass es den Theatermachern in Reichenau gelungen ist, mit neuer Sichtweise sogar Elitetruppen der Thomas-Bernhard-Gegner zu bekehren.“[249]

Mit *Dichter, Flucht und Alma* wagte man Neues und überraschte (siehe Kapitel 5.1).

---

[247] Haider, Hans: Wer sucht dort noch Luft? In: Erste Dekade, 54-56. S. 54

[248] Fritsch, Sibylle: Verjüngungskur. In: Salzburger Nachrichten, Festspiele Reichenau, 30.4.2010, S. II.

[249] Loidolt, Peter und Renate: Die Theatermacher. In: Zweite Dekade. S. 4

Abermals etwas ganz Anderes als gewohnt bot man 1999 mit *3 Expressionistische Einakter/Kokoschka-Werfel-Pappenheim*. In einem Interview mit *Die Presse* 2008 sagten die Intendanten darüber:

> Renate Loidolt: Das waren nur fünf Vorstellungen. Manchen hat es imponiert. Sie haben gesagt: aufwachen! Jetzt kommt einmal etwas anderes in Reichenau.
> Peter Loidolt: Viele haben sich aufgeregt und gesagt: um Gottes Willen! Jetzt fangen die in Reichenau auch noch mit dem Regietheater an.[250]

Und auch 2003 überraschte man eben mit Thomas Bernhard:

> „Vielleicht würden Sie noch mehr gestürmt, wenn Sie riskanter programmieren würden.
> Renate Loidolt: Mehr gestürmt als derzeit können wir schon nicht mehr werden.
> Peter Loidolt: Wir bauen das schrittweise auf. 2003 hatten wir Thomas Bernhards *Theatermacher*. Selbst die wildesten Bernhard-Feinde haben gesagt: Das ist doch eigentlich gut!"[251]

Doch auch, wenn es in der Programmatik Überraschungen gab, einer Sache konnten sich die Zuseher immer sicher sein:

> „Das Geheimnis von Reichenau ist so simpel wie ergreifend: es heißt Qualitätssicherheit. Hier ist nicht nur das zu sehen, was Kritiker begeistert – auch meidet man ausgesprochene Experimente. Aber das Publikum ist vermutlich gerade dafür dankbar: daß es in Reichenau keine bösen Überraschungen erlebt – aber auch keinen billigen Humor."[252]

Hermann Beil nennt dies die Reichenauer Wahrhaftigkeit:

> „Es ist nicht die Sensation, es ist nicht der letzte modische Schrei, es sind nicht des Kaisers neue Kleider, die alljährlich in fünf Wochen über 40.000 Zuschauer nach Reichenau locken […] Es ist die schöne Gewissheit des Publikums, ernst genommen zu sein. Ernst genommen mit Schnitzler, Nestroy, Ibsen, Hauptmann, Raimund, Tschechow, Hofmannsthal, Karl Kraus oder Stefan Zweig, ernst genommen mit den speziell für Reichenau geschriebenen neuen Stücken. Und so

---

[250] Petsch, Barbara: „Das Publikum vertraut uns. Es ist fast egal, was wir spielen. Mehr gestürmt können wir nicht werden!". In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV-V, S. IV

[251] Petsch, Barbara: „Das Publikum vertraut uns. Es ist fast egal, was wir spielen. Mehr gestürmt können wir nicht werden!". In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV-V, S. IV

[252] Petsch, Barbara: Ein gar nicht so geheimnisvolles Geheimnis. In: Die Presse. Sonderausgabe Reichenau, 19.6.2001, S. I

behaupte ich, daß die wahre Sensation von Reichenau aus der eigenen Wahrhaftigkeit kommt.“[253]

3.7. Künstler

Als maßgeblich für den Erfolg der Festspiele Reichenau werden immer wieder die Schauspieler erwähnt. In vielen Kommentaren von Publikum und Kritik wird die besonders hohe Qualität der Besetzung genannt. Die Festspiele werden in hohem Maße mit und durch ihre Schauspieler definiert – und unterstützen dies auch. Wo findet man ansonsten eine Telefonbandstimme, die von Peter Matic, einem der führenden Schauspieler unseres Landes, besprochen ist? Auch in den Plakaten der Festspiele Reichenau wird der Starcharakter bewusst stark betont, ebenso in den Sonderbeilagen, die mit Tageszeitungen gestaltet werden. Die Festspiele haben auch 2009-2013 eigene Abende gestaltet, in denen *Unsere Schauspieler hautnah* vorgestellt wurden. Man weiß, auf welches Kapital man hier bauen darf - denn „das Konzept war von Anfang an klar. Wir wollten großartige Schauspieler in spannenden Konstellationen und in guten Stücken zueinanderbringen.“[254] Die Intendanten betonen dennoch, dass es ihnen nicht ausschließlich um große Namen geht, sondern um Konstellationen:

> „Wir wussten, Reichenau wird nur einen Namen als Festspielort bekommen, wenn der Spielplan erweitert wird und die Besetzungen variieren. Man muss Schauspieler zusammenbringen, die sonst überhaupt nicht gemeinsam auf der Bühne zu sehen sind. Wir haben immer diesen Mix forciert: Leute vom Fernsehen, dem Film, vom Burgtheater, der Josefstadt. Nicholas Ofczarek, neu und unbekannt, Eva Herzig vom Burgtheater, Peter Matic, eben aus Berlin zurück, zusammen im *Einsamen Weg*. Niemand konnte sich diese Besetzung richtig vorstellen.“[255]

Gerade die Mischung mache es aus, heißt es auch im Text von 2016: „Gerade diese langjährige Verbindung mit Künstlern aus verschiedensten Häusern und Ländern ist auch so ein typisches Kennzeichen der Festspiele Reichenau.“[256] Die Loidolts wissen, dass die

---

[253] Beil, Hermann: Laudatio. S. 31

[254] Jarolin, Peter: Eine Theaterfamilie feiert ihr Jubiläum. In: Kurier, Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 19.2.2012. online Version.

[255] „Wir wissen selbst, was wir brauchen!“. In: Die Presse. 25 Jahre Festspiele Reichenau, April 2012, S. III

[256] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 3

Verbindung zu zahlreichen hochkarätigen Schauspielern und Regisseuren eines ihrer Atouts ist. Das Publikum rechnet mit der bestmöglichen Besetzung und kann sich auch auf eine solche verlassen. So schreiben die Loidolts im Programm des 25. Jahres: „Treffende Besetzungen mit ausgewählten Künstlern in allen Rollen garantieren das ‚fulminante Schauspieler-Theater', für das wir von Presse und Publikum gelobt werden."[257] Trotzdem formulieren sie: „Wir wollen, dass die Botschaft wichtiger ist als die Botschafter, kein Übergewicht der Stars, sondern ein Gesamtkunstwerk."[258] Auch wenn die Schauspieler vordergründig im Zentrum sind, so betonen die Loidolts doch: „Wir haben die Schauspieler bewusst im Vordergrund, sie sind Produktionsfaktoren, wir ziehen die Fäden." [259] Auch in ihrem Magazin *im spiel der sommerlüfte* schreiben sie: „In den Medien standen wohl immer – ganz beabsichtigt – die Künstler im Vordergrund, aber wir, die eigentlichen `Theatermacher´, Gründer und Produzenten – Renate und Peter Loidolt – hatten von Anfang an das Steuer in der Hand."[260]

Besetzen ist die wahre Kunst nannte Barbara Petsch einmal einen Artikel in einer *Die Presse*-Beilage zu den Festspielen Reichenau. Darin interviewte sie die Intendanten zu einer ihrer Tätigkeiten – und es ist durchaus interessant zu erfahren, welche Vorgangsweise die beiden haben, vor allem auch, weil Peter Loidolt eingesteht, dass für ihn die Schauspieler so wichtig sind, dass die Aufführung auch verschoben oder abgesagt werden könnte, stünden die gewünschten Darsteller nicht zur Verfügung.

> „Renate Loidolt: Die Besetzungen machen wir selbst. Das ist unsere große Stärke. Zunächst einmal muss man ein Stück gründlich kennen. Dann muss man schauen, welche Schauspieler zur Verfügung stehen. Wir machen eine Reihenfolge, wen wir für eine bestimmte Rolle ansprechen wollen.
> Peter Loidolt: Ich bin da noch eine Spur radikaler: Wenn du bei einer Besetzung eine erste, zweite und dritte Wahl hast, musst du dir bei der dritten Wahl überlegen, ob du das Stück spielen kannst. Da muss man dann den Mut haben, zu sagen, das lassen wir lieber."[261]

---

[257] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2012.

[258] Fritsch, Sybille: Theaterbühne im Luftkurort, In: Salzburger Nachrichten. 20 Jahre Festspiele Reichenau, 14.3.2008, S. 11

[259] Interview mit R. und P. Loidolt.

[260] In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2016/2017, S. 26

[261] Petsch, Barbara: „Besetzen ist die wahre Kunst!". In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.4.2014, S. III

Die Künstler bedingen also durchaus den Spielplan mit, wie auch Hermann Beil in seiner Laudatio auf Renate und Peter Loidolt beschreibt:

> „Es kann schon sein, daß Frau Magistra Loidolt, eine Literaturkennerin, bei Hofmannsthal den Satz entdeckt hat: `Wenn der Sinn dafür, was auf dem Theater und durchs Theater zu leisten uns nicht völlig verloren gegangen ist, so verdanken wir dies nicht der ewig schwankenden und meist irregehenden Theorie, sondern dem Schauspieler`. Es kann schon sein, daß sie Hofmannsthals Erkenntnis gelesen hat, doch entscheidend ist, daß Frau Loidolt diese Erkenntnis mit Enthusiasmus tatsächlich praktiziert. Es ist hinreißend, wie sie von Schauspielerinnen und Schauspielern zu schwärmen vermag. Und nie ist es ihr gleichgültig, wie ihre Schauspieler auf der Bühne aussehen. Die Stücke-Findung geht meist über den Schauspieler, also für den Schauspieler. Und so hat sich über die Jahre in Reichenau sprichtwörtlich ein Ensemble herausgebildet. Man kommt alljährlich einmal zusammen und probiert und spielt los, als ob es immer und täglich so wäre. Über die Jahre schon verstehen es die Loidolts, als mater et pater familias, freundlich und unbestechlich, fürsorglich und notfalls durchaus streng ihr Reichenau-Ensemble zu versammeln und auch immer zu erneuern. Anfänger bekommen in großen Rollen eine Chance, Anfänger lernen im Zusammenspiel mit erfahrenen Kollegen, denn von Anbeginn standen anerkannte Akteure auf der Reichenauer Bühne.“[262]

Die Besetzung durch dieses schon fast als Reichenau-Ensemble zu bezeichnende Schauspieler-Konglomerat bedingt vielerlei. Natürlich geht es um hochkarätige Besetzung, aber nicht ausschließlich. Es kann ja sein, dass der beste Schauspieler nicht zum erwünschten Duktus passt – und dieser ist bei den Festspielen Reichenau besonders wichtig: „Bei Nestroy und Schnitzler punkten wir vor allem mit österreichischer Authentizität, mit engagierten Künstlern in diesen Stücken, die nicht nur die Sprache dieser Dichter verstehen, sondern auch die Zwischentöne, in denen die Gefühlswelten erst lebendig werden.“[263]

Von Zwischentönen schreibt einer der wichtigsten Musikkritiker unserer Zeit, Wilhelm Sinkovicz, in *Die Presse*, dessen geschultes Ohr einen neuen Blickwinkel einbringt:

> „Ressortmäßig unzuständig, freut sich der Musikkritiker, wenn er im Sprechtheater bei einem Schnitzler-Stück den rechten Tonfall vernimmt. Für die Zwischentöne ist gesorgt. In Reichenau zumindest, wo man […] das Gefühl hat, dass Regisseure – wie früher ganz selbstverständlich den Dichtertext als Grundlage ihrer Arbeit verwenden, nicht ihre eigenen Parerga und Paralimpomena

[262] Beil, Hermann: Laudatio. S. 31

[263] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2012.

> zu diesem. Da stimmt dann auch der Tonfall, in dem zum Beispiel Schnitzler gesprochen wird – eine Tugend, die erfahrungsgemäß mit dem Quadrat der Entfernung von der Rax jäh abnimmt und verschwindet, sobald der Berg außer Sichtweite gerät. […] Zu den schönen Reichenauer Nebeneffekte gehört beispielsweise, dass der unverkrampfte Zugang mit dem, was Theaterautoren in ihren Texten vorgeben, Hand in Hand geht mit einem ebenso unverkrampften Gefühl für das akustische Ambiente einer Theateraufführung.“[264]

Auch der Wiedererkennungswert spielt eine große Rolle, das Publikum fühlt sich vermutlich eher „daheim“, wenn es immer wieder die selben Schauspieler sieht. Mit Leuten, die man schon öfters dabei hatte, arbeitet es sich vermutlich auch leichter. Aber es geht darüber hinaus um Authentizität, die mit geschulten Leuten eher erreichbar ist. „Wir suchen Künstler, die mit uns an einem Strang ziehen”, sagt Peter Loidolt.[265]

Nicht nur die Künstler an sich seien für die Festspiele wichtig, auch ihre Arbeitsweise in Reichenau sei speziell, sagen die Intendanten: „Festspieltheater ist etwas Außergewöhnliches. `Man geht nicht auf den Arbeitsplatz, na, aber in Ferien sind wir auch nicht,` sagte Nicholas Ofczarek einmal. Die Schauspieler arbeiten doppelt so viel wie sonst. Für alle ist es ein neuer Wirkungskreis, es entspinnen sich andere Konstellationen als wenn man mit dem üblichen Ensemble zusammen arbeitet.”[266] Maria Happel beschreibt das Gefühl in Reichenau zu spielen als eine besondere Aufregung, die auch daher rührt, dass abseits des Alltags gespielt wird – und abseits der großen Theater:

> „Man wird sofort angesteckt von dieser besonderen Aufregung, es ist anders als im Theater, es ist eine andere ich will nicht sagen Spielfreude, die Spielfreude ist schon gleich, aber es ist viel unbelasteter, weil es außerhalb dieser heiligen, hehren Kunst stattfindet. Und trotzdem tolles Theater möglich ist – oder vielleicht gerade deshalb.“[267]

In *Die Presse* sagte Peter Loidolt einmal dazu: „In Reichenau gibt es eine Lockerheit, Theater zu spielen. In Reichenau können die Schauspieler noch aus dem Bauch heraus,

---

[264] Sinkovicz, Wilhelm: In Reichenau ist auch die Musikwelt noch in Ordnung. In: Die Presse, 8.7.2012, online Version.

[265] Kainberger, Hedwig: Theater zum Leben bringen. In: Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, Ausgabe 2007, S. I.

[266] Interview mit R. und P. Loidolt.

[267] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

spontan spielen. Manchmal muss man direkt mit ihnen eine Therapie machen, um die Verkrampfungen, die das Regie- und Staatstheater verursacht hat, zu lösen."[268]

Dazu ist auch interessant zu lesen, was Peter Loidolt 1990 an Sigrid Löffler schrieb als Replik auf einen Artikel in *profil*:

> „So spielwütig sind die Schauspieler bei Gott von der Burg nicht, eher durstig nach Erfolgsproduktionen und jubelnden [sic] Publikum. In Reichenau decken sich in einer seltsamen Mischung die Wünsche der Zuschauer mit den Wünschen der Schauspieler. Andere Theaterchefs würden sich mit diesen Erfolgen schon längst Maul und Medien fuselig [sic] reden."[269]

So sehr die Schauspieler ein wichtiger Faktor für den Erfolg der Festspiele Reichenau sind, wehren sich Renate und Peter Loidolt gegen den Eindruck, dass die Mimen Reichenau gemacht haben: „Das führte auch öfters in unserer Geschichte dazu, dass jemand von den Schauspielern dachte, er könne die Festspiele übernehmen." [270] Dies war aus ihrer Sicht mit ausschlaggebend, dass es zum Bruch mit Robert Meyer kam. Dieser beschreibt in seiner Autobiografie unter anderem Unstimmigkeiten über den Abgabetermin eines Vertrags[271]. Loidolt meint, „einige haben Meyer geflüstert, wir brauchen die Loidolts gar nicht, warum machst das nicht du? Meyer hatte auch das politische Backing. Er dachte, ohne ihn geht hier gar nichts." [272] Es kam zu einem Streit zwischen Meyer und Loidolt, der in einem Gerichtsverfahren gipfelte, das Meyer verlor. „Damit war die Diskussion, uns hinauszuwerfen, dann weg – bei den Schauspielern und bei den Politikern", sagt Loidolt.[273]

Überhaupt sei 1998 ein kritisches Jahr gewesen, da es auch die starken Diskussionen um das Theater im Kurpark gab (siehe Kapitel 4.4). Auch im Interview mit *Die Presse* nennt

---

[268] Petsch, Barbara: „Das Publikum vertraut uns. Es ist fast egal, was wir spielen. Mehr gestürmt können wir nicht werden!". In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV-V, S. V

[269] Loidolt, Peter: Brief an Sigrid Löffler, wg. profil, 17.7.1990, Mappe Korrespondez 1988, 89, 90.

[270] Interview mit R. und P. Loidolt.

[271] vgl.: Meyer. S. 229

[272] Interview mit R. und P. Loidolt.

[273] Interview mit R. und P. Loidolt.

Renate Loidolt 1998 einmal „unser Konflikt- und Umbruchjahr."[274] Meyer beschreibt in seiner Autobiografie, wie er seinerseits auf der 10-Jahres-Jubiläumsfeier den Neubau ablehnend kommentierte und wie er mit Bürgermeister Ledolter darüber gesprochen hatte, wie es mit den Festspielen weiterginge, wenn Peter Loidolt bei Nichtumsetzung seiner Pläne Reichenau den Rücken kehren sollte – in diesem Fall sei er bereit, die Festspiele zumindest übergangsmäßig zu führen[275]. Auf den Neubau-Plan wird noch eingegangen (siehe Kapitel 4.3) – Meyer jedenfalls kehrte Reichenau aus mehreren Gründen den Rücken. Dies war für die Festspiele Reichenau eine Veränderung, aber wie die Intendanten sagen, keine Zäsur: „Als Meyer ging, als es am Semmering aus war: immer hat es geheißen: `Jetzt kommt nicht mehr so viel Publikum´ – und im nächsten Jahr waren wir wieder auf dem gleichen Niveau." – Peter Loidolt fügt hinzu: „Es war klar: Du musst immer Schlachten gewinnen, dann hast du wieder eine Zeit lang Ruhe."[276] Nicht nur Meyer: Immer wieder gibt und gab es Aushängeschilder, Schauspieler, die den Festspielen besonders verbunden sind und waren. Dass man sich jedoch nicht auf einen alleine verlassen und festlegen wollte, zeigt als Beispiel aus dem Archiv die aus dem Jahr 1996 stammende Korrespondenz mit dem Kulturjournalisten Christoph Hirschmann, damals für *News* tätig, über den Ausstieg von Karlheinz Hackl:

> „Es ist daher für uns bedeutungslos ob Hackl oder Marecek uns den Rücken kehren oder nicht. Wie oft in dieser Branche wird vieles kraß über- und auch unterschätzt. Weder Hackl noch Marecek sind in den letzten 2 Jahren (94/95) des größten Wachstums in unseren Festspielproduktionen beschäftigt gewesen. […] Die Ziffern sind viel deutlicher. […] Der wirkliche Publikumsmagnet ist Robert Meyer […]."[277]

Wie aber fühlen die Schauspieler sich in Reichenau? Wo sehen sie die Besonderheiten in diesen Festspielen? Wieso kehren sie immer wieder in dieses „Ensemble" zurück?

---

[274] Petsch, Barbara: „Das Publikum vertraut uns. Es ist fast egal, was wir spielen. Mehr gestürmt können wir nicht werden!". In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV-V, S. IV

[275] vgl.: Meyer, S. 228

[276] Interview R. und P. Loidolt.

[277] Loidolt, Peter: Telefax an Christoph Hirschmann, 18.9.1996. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 1996, 1997, 1998, 1999.

Schon in *Mit fremden Federn*, einem Farkas-Doppelconferencenabend von 1993, sprachen Robert Meyer und Karlheinz Hackl in Reimform aus, was wohl viele Mimen jährlich dazu bewegt an die Rax zu kommen:

> „Warum wir Komödianten im Sommer auch nicht ruh´n, das hat bei uns zwei ganz gewiß mit Reichenau zu tun! Nicht nur, daß hier das Klima uns alle höchst erfreut, es ist auch unser Publikum, das keine Reise scheut – um nachher schwitzend eingepfercht uns Kasperln hier zu seh´n. Auf Wiederseh´n, Herr Fröhlich! Auf Wiedersehn, Herr Schön!“[278]

Heinz Marecek meinte einmal, es liege etwas Besonderes in der Luft hier, Otto Schenk nannte die Festspiele Reichenau ein „Theaterwunder“. Hermann Beil nennt es „Schauspielertheater pur“[279] und Miguel Herz-Kestranek spricht von der „Quadratur des Kreises: höchste Qualität bei höchstem ökonomischem Erfolg.“[280] Peter Matic schreibt in seiner Autobiografie: „Die Sommer in Reichenau bedeuten also nicht nur für mich die Höhepunkte des Theaterjahres.“[281] Joseph Lorenz streut den Zuschauern Rosen, wenn er betont, „das Publikum in Reichenau ist ein ganz spezielles. Man bekommt so viel Positives zurück.“[282]

In der Tat sehen die Schauspieler sich als Ensemble, das im Sommer aus den Ensembles der großen Theater, aber auch aus Film- und Fernsehschauspielern gebildet wird. Julia Stemberger betont diesen Zugehörigkeitsfaktor: „Ganz Reichenau ist im Sommer ein riesiges Ensemble, das ein Ziel verbindet: Bestmögliches Theater zu machen. Und für dieses Ensemble reisen die Menschen extra an. Das bedeutet, dass wir eine hohe Verantwortung haben.“[283] Ein anderes Mal spricht sie davon, dass sie glaubt, dass Reichenau „eine ganz, ganz große Qualität hat, weil hier die Schauspieler im Mittelpunkt

---

[278] Robert Meyer und Karlheinz Hackl in „Farkas“ 1993.

[279] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[280] ebda.

[281] Matic, Peter: ich sag´s halt. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Norbert Mayer. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2016. S. 195

[282] Jarolin, Peter: Ein nordischer Hofreiter, der an seiner Hybris zugrunde geht. In: Kurier, Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 26.2.2017, S. 38-39, S. 39

[283] Jarolin, Peter: Einer, der mit der Lupe den Menschen in die Seele schaut. In: Kurier Extra, Festspiele Reichenau, 16.3.2014, S. 38-39. S. 39

stehen und die Stücke so, wie sie gemeint sind.“[284] Einmal mehr bekommt der österreichische Ton seine Bedeutung: „Hier ist ein österreichischer Ton nicht nur erlaubt, sondern sogar gewünscht“[285], sagt Miguel Herz-Kestranek.

Die Schauspieler dürfen in Reichenau im Zentrum sein. „Es ist ein Schauspielertheater, definitiv, die Stücke werden auf die Schauspieler zugeschnitten und es ist kein Regietheater […] als Abwechslung finde ich das unglaublich,“ beschreibt Marcello de Nardo, der es auch liebt „einfach mit Kollegen zusammen zu kommen, mit denen ich unter dem Jahr nicht auf einer Bühne stehen kann“[286]. Auch Merle Wasmuth schätzt es, einmal mit anderen Kollegen zu spielen als sonst: „In Wien hat man das Burgtheater, Josefstadt, Volkstheater und die bleiben alle bei sich. Hier ist man zwangsläufig zusammen und es ist unglaublich schön.“[287]

Fanny Stavjanik beschreibt: „In Reichenau spielen wir Stücke so, wie sie im Textbuch stehen.“ Für sie sei aber durchaus auch die Umgebung von Bedeutung: „Für mich ist Reichenau ein Heimaturlaub, weil ich schon viele Jahre in Berlin lebe. Hier kann ich in der Schönheit der Landschaft schwelgen und mit meinem Kind auf die Berge kraxeln.“ Aber eben diese Umgebung wirke sich wieder auf das Spiel aus: „Wir Schauspieler sind hier heraußen viel lockerer als in der Stadt. Man hat mehr Freude beim Probieren, darf sich selber einbringen, sich Raum geben. Alles ist sehr spielerisch und geschieht mit mehr Lust.“[288]

Auch in den Äußerungen der Schauspieler kommt wieder einmal der Peymann-Faktor vor, Wolfgang Hübsch beschreibt zwar: „Er [Peter Loidolt] hat einfach ein ganz geniales Konzept entwickelt. Die Nähe zu Wien ist natürlich sehr günstig.“ Aber er fügt hinzu: „Dann hat ihm unbewusst der Claus Peymann auch in die Hand gespielt, indem der damals in seinen ersten Jahren am Burgtheater keinen Schnitzler gespielt, keinen Nestroy.

---

[284] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[285] ebda.

[286] ebda.

[287] ebda.

[288] Kommentarkasten Fanny Stavjanik. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

Das hat der Peter Loidolt abgedeckt und hat somit nicht nur die Schauspieler gewonnen, sondern auch ein breites Publikum.“[289]

Einerseits haben sichtlich die Schauspieler das Gefühl, an einem besonderen Projekt teilzuhaben, andererseits vermittelt das Publikum den Mimen wiederum, dass sie besonders geachtet werden. Otto Schenk beschreibt dies so:

> „Es war dort so eine glühende Begeisterung schon zu spüren, es hat alles so geschwelt […] die Leute haben begeistert gejubelt, ich bin direkt erschrocken. Das ist eigentlich der Geist von dort, dass etwas entsteht aus dem Nichts.“[290]

Wolfgang Hübsch beschreibt, dass es ihm um das Schauspielertheater gehe:

> „Reichenau ist ein reines Schauspielertheater – ein einfaches, aber gutes Rezept. Hier vergewaltigen uns die Regisseure nicht zu Grauslichkeiten. Dafür nehmen wir gern in Kauf, dass intensiver geprobt wird als in der Stadt, fast rund um die Uhr und ohne Pause am Wochenende. Am Anfang, als man vor allem Sketche von Farkas gab, konnte man das Etikett ´Kurtheater´ noch gelten lassen. Jetzt sind es hochkarätig besetzte, erstklassige Sommerfestspiele. Da paaren sich Unternehmergeist und Kunstverständnis.“[291]

Auch Joseph Lorenz betont dies: „Generell ist Regietheater sowieso nicht die Sache des Joseph Lorenz. […] Darum mag er Reichenau: ´Hier stehen der Schauspieler und der Dichter im Mittelpunkt.`“[292].

Die Schauspieler im Zentrum, das bedeutet möglicherweise auch eine geringere Bedeutung der Regie – aus Zitaten wird klar, dass die Mimen sich hier mehr einbringen dürfen und müssen als anderswo. Miguel Herz-Kestranek sagt dazu:

> „Das ist ein Prinzip in Reichenau, dass die Schauspieler viel einbringen können ohne besonders daran gehindert zu werden. Hier ist es eher so, dass die Intendanten, das ist ja auch eine ihrer Qualitäten, dass sie sagen, die Schauspieler stehen im Mittelpunkt.“[293]

---

[289] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[290] ebda.

[291] Kommentarkasten Wolfgang Hübsch. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

[292] Petsch, Barbara: „Meinen Irrsinn zur Disposition stellen“. In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. VIII

[293] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

Es kommt somit nicht von ungefähr, dass einige Schauspieler hier erstmals Regie-Arbeiten angeboten bekamen. Dazu schreibt beispielsweise Maria Happel:

> „Zwei Jahre später fragte mich Peter Loidolt, der nach fünfundzwanzig erfolgreichen Theaterjahren noch immer ´Resischöre´ engagiert, ob ich nicht Lust hätte, selbst zu inszenieren. Als er mir dann noch sagte, für welches Stück er mich einplante, traf mich fast der Schlag: *Der Kirschgarten*. Ich hab schallend gelacht. Den *Kirschgarten* kann man inszenieren, natürlich, wenn man schon zwanzig Inszenierungen auf dem Buckel hat, wovon mindestens zehn gut gewesen sein müssen. […] Ich wusste, dass das eine Riesenchance war – entweder man springt, oder man schimpft weiter in der Kantine über Regisseure, die eigentlich alles falsch machen. Also sprang ich. Ich wollte wissen, ob ich es besser konnte. Und in dem Moment, wo mir andere Menschen das zutrauten, wusste ich: ich schaffe das.“[294]

Im Archiv der Festspiele finden sich auch Korrespondenzen mit hochrangigen Künstlern über ein mögliches Engagement, auch hier kann man herauslesen, wie es um den Ruf der Festspiele bestellt ist:

Hilde Sochor schrieb bereits 1990, als die Festspiele Reichenau noch in den Kinderschuhen steckten, dass sie den Loidolts gerne ihre Mitarbeit antragen wollte – wie Teile des Publikums zog es auch sie aus Frust über das Wiener Theaterleben an die Rax:

> „Ich habe im Sommer Ihre Premiere von *Anatol* gesehen und sehr genossen, seither […] trage ich mich mit dem Gedanken Ihnen meine Mitarbeit anzubieten […]. Ich hatte schon viel von den Reichenauer Aufführungen gehört, […] und fand meine Erwartungen auf das Erfreulichste bestätigt. Die ganze Richtung liegt so sehr auf meiner Linie, die an meinem Haus, dem ich nun schon 42 Jahre angehöre, leider kaum mehr gepflegt wird, daß ich mir sehr wünschen würde, zu Ihrem ausgezeichneten Team zu stoßen. Ich denke da in erster Linie an eine Regie-Arbeit, an Rollen ist für mich, altersbedingt, nicht mehr so viel Auswahl!“[295]

Sochor wurde damals auf die nächsten Jahre verwiesen. Auch an einer Zusammenarbeit mit Klaus Maria Brandauer wurde sichtlich wiederholt gearbeitet. Er schrieb im August 1990 an die Loidolts, dass er „sehr wohl mitbekommen [habe],

> „daß Sie in Reichenau eine imponierende Kulturinitiative auf die Beine gestellt haben. Gratuliere von Herzen! Glauben Sie bitte nicht, daß ich Ihr Angebot, in

---

[294] Happel, Maria: Das Schnitzel ist umbesetzt. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2012. S. 181

[295] Sochor, Hilde: Brief an Peter und Renate Loidolt, 29.12.90, Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Korrespondenzen 1991, 92.

> Ihrem Theater Schnitzlers *Weites Land* zu spielen oder zu inszenieren, auf die leichte Schulter nehme. Ich habe keine Ahnung, wie so ein Unterfangen terminlich mit meinen anderen Vorhaben unter einen Hut zu bringen wäre, aber nach so vielen Telefonaten und Briefen will ich Ihnen gern bei einem Kaffee sagen, wie meine nächsten zwei, drei Jahre aussehen. Und wenn wir vielleicht auch nicht zusammen kommen können, will ich Ihnen viel Glück wünschen für Ihre Vorhaben in Reichenau. Melden Sie sich doch bitte im September.“[296]

Auch wenn es nicht zu einer Zusammenarbeit kam, spricht dieser Brief doch klar eine große Hochachtung dieses Künstlers für die Festspiele aus.

3.8. Ausstattung

Nachdem der Intendant Peter Loidolt Bildender Künstler ist, hat er selbstredend die Bühnenbilder der Festspiele Reichenau über. Die Arbeit an diesen steht stellvertretend für die überhaupt hochqualitative Arbeitsweise der Festspiele. Seine Sicht darauf hat er in einem Magazin der Festspiele dargelegt:

> „Was dient dem Stück am besten? Ich gehe davon aus, vorerst das Publikum in einen – dem Stück adäquaten – Raum zu versetzen, wobei die traditionelle Bühne im großen Saal ganz anders zu behandeln ist als die Arenabühne im Neuen Spielraum. Der Regie und den Schauspielern ist ein Ambiente zu bieten, wo diese das Stück und sich selbst entfalten können. Vor allem ist die Zusammenarbeit mit dem Lichtdesigner ganz entscheidend!“[297]

Peter Loidolt hat eine klare Linie, die sich durch viele seiner Bühnenbilder zieht. Seine Bühnen sind nie überfrachtet, vielmehr genügen wenige Requisiten und Bühnenbildkomponenten, um die Phantasiewelten zu kreieren. Gerade diese wenigen Ausstattungsstücke müssen aber von besonders hoher Qualität sein, wie er schreibt:

> „Einfach und billig ist da gar nichts. Jedes Zitat muss klar und so echt wie möglich sein. Das beginnt ganz entscheidend bei der Gestaltung der großen Mitteltüre oder des Bühnenbodens im Neuen Spielraum: Zum Beispiel: Echte Pflastersteine für die Straßen in Berlin (beim *Hauptmann von Köpenick*) oder ein echter Parkettboden für den Ballsaal (*Anna Karenina*), 100-jährige Holzbretter aus einem Abbruchhaus für die Stube (*Weibsteufel*). Und das gilt auch für die wenigen

---

[296] Brandauer, Klaus Maria: Brief an Peter und Renate Loidolt, 8.8.1990, Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Korrespondenzen 1991, 92.

[297] Loidolt, Peter: Das Bühnenbild – ist vor allem ein BILD – aber auch Teil eines Gesamtkunstwerks von Wort, Schauspiel, Musik und Licht. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016, S. 14

> Möbelstücke und Ausstattungselemente: Eine bemalte Truhe aus 1850 und ein 200 Jahre alter Bauerntisch (beim *Weibsteufel*); ein kostbares Messingbett aus England (beim *Reigen*); ein Schiffmodell aus Mauritius (bei *Stützen der Gesellschaft*) oder ein ´echter´ Wasserfall (bei Nestroys *Der Zerrissene*) oder gar ein wirklich fahrbares Auto (für *Jacobowsky und der Oberst).*"[298]

Auch in einem Text von 2017 ist davon die Rede, dass auf hohe Qualität Wert gelegt wird: „Hüte würden angefertigt, man lasse Stoffe aus England kommen, und `teuerste Knöpferlschuhe` würden besorgt. Denn: `Wer ins Theater geht, möchte etwas Schönes fürs Auge geboten bekommen – exquisites Material, gut gearbeitet.`"[299]

Eine weitere Herausforderung stellt sich für jedes der einzelnen Bühnenbilder: die rasche Möglichkeit sie abzubauen und durch ein anderes zu ersetzen. Diese Notwendigkeit resultiert daraus, dass oft auf der selben Bühne am Nachmittag das eine und am Abend ein anderes Stück aufgeführt wird.

Wie man beispielsweise in der Inszenierung der Dramatisierung von Doderers *Die Dämonen* von 2016 sehen konnte, gestaltet Loidolt immer wieder Bühnenbilder mit Elementen, die vielseitig verwendbar sind. Die roten Buchstaben, die das Wort Dämonen formten, wurden somit zu einer Bank, zu einem Schreibtisch, zu den Barrikaden vor dem Justizpalast und vieles mehr. „Ich bekenne mich zu `gestaltbaren` Bühnenbildern, die auch eine strikte technische Funktionalität erfüllen müssen, tauglich für zahlreiche Vorstellungen."[300]

Loidolt ist ein klarer Befürworter dessen, dass der Zuschauer genug Möglichkeit haben soll, seine eigene Phantasie spielen zu lassen:

> „Allerdings darf man die Bühne nie und nimmer überfrachten! Es muss Platz sein, damit das Publikum seine eigenen Bilder im Kopf mit denen der Bühne

---

[298] Loidolt, Peter: Das Bühnenbild – ist vor allem ein BILD – aber auch Teil eines Gesamtkunstwerks von Wort, Schauspiel, Musik und Licht. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016, S. 14

[299] Kainberger, Hedwig: Theater zum Leben bringen. In: Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, Ausgabe 2007, S. I.

[300] Loidolt, Peter: Das Bühnenbild – ist vor allem ein BILD – aber auch Teil eines Gesamtkunstwerks von Wort, Schauspiel, Musik und Licht. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016, S. 14

> assoziieren kann – und damit die Schauspieler den Raum ausloten und mit dem eigenen Charakter ausfüllen können.“ [301]

Auch in der ORF-Dokumentation *Die Theatermacher* von Karina Fibich ist die Rede davon, dass Loidolt oft ein minimalistisches Bühnenbild erstellt. Loidolt sagt hier:

> „Man muss eigentlich mit einem Bühnenbild nur die Phantasie hervorholen und jeden sein eigenes Bild machen lassen. Aber diese Zitate, die man macht, müssen aufwendig sein, müssen erstklassig sein, müssen von höchster Qualität sein.“[302]

3.9. Exklusivität

Ein Bestandteil des Konzepts ist auch der Faktor Exklusivität, den man sich in Reichenau bewahren möchte. Nicht umsonst nennt Peter Loidolt die Festspiele „ein Juwel der Festspiellandschaft.”[303] Jedes Jahr ausverkauft zu sein, schürt das Verlangen des Publikums nach Karten. Das ist auch den Loidolts klar, die sich aus gutem Grund dagegen entschieden haben, das Festival nach mehreren Aufstockungen noch weiter auszubauen. „Noch mehr Vorstellungen oder Bühnen würden die Qualität mindern, dann müssten wir in die Breite gehen. Die 42.000 Zuschauer sind ein Limit.” Und auch seine Frau meint: „Was wir hier machen, geht, weil die Festspiele eine überschaubare Größe haben – ich möchte nicht in einem großen Theater einen Posten haben.”[304]

Die Überschaubarkeit ist durchaus Konzept. Eine gewisse Exklusivität hat ihren Reiz, der gewollt ist, weshalb man sich auch nach dem Bau des Neuen Spielraums gegen einen noch weiteren Ausbau von Vorstellungen und Kartenangebot aussprach. Die Loidolts entschieden sich bewusst gegen ein Massen-Festival. Renate Loidolt sagte 2008 in einem ORF-Interview:

> „Alle unsere drei Spielräume haben wirklich geringe Kapazitäten und sind dadurch enorm exklusiv. […] Das ist unser wirklich positiver Beigeschmack, den wir in Reichenau haben, diese Exklusivität. Dieses Gefühl, wenn du im Südbahnhotel eine Karte hast, dann hast du eine von 280 Personen, für die die

---

[301] Loidolt, Peter: Das Bühnenbild – ist vor allem ein BILD – aber auch Teil eines Gesamtkunstwerks von Wort, Schauspiel, Musik und Licht. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016, S. 14

[302] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[303] Festspiele Reichenau locken 2017 mit Ibsen und Schnitzler. APA, 19.1.2017, online Version.

[304] Interview mit R. und P. Loidolt.

> Schauspieler ihr Bestes geben an diesem Tag. Es ist ein gewisses Privatissimum, das man da erleben darf. So eine unplugged-Situation.“[305]

Auch in einem Interview mit dem *Wiener Journal* heißt es:

> „Man wolle eine gewisse Exklusivität bewahren, meint Renate Loidolt. Auch ihr Mann hält einen weiteren Ausbau der Kapazitäten aus qualitativen Gründen für nicht sinnvoll: `Man muss sich entscheiden, ob man sozusagen ein H&M oder ein Chanel wird oder ob man ein Massenwein wird oder Moët&Chandon. Und ich möchte auch von allen Produktionen jeden einzelnen persönlich kennen, auch jeden Statisten und Regieassistenten.`“[306]

In einer APA-Meldung von 2017 heißt es, eine zeitliche Erweiterung des Spielplans sei nicht vorgesehen.[307]

Diese Exklusivität bedingt auch eine ganz persönliche Betreuung des Publikums, die man in einem vergleichbaren Festival wohl selten finden wird:

> „Dazu kommt die individuelle Betreuung des Publikums, damit es sich wie in einer großen Familie fühlt: ´Wir halten persönlichen Kontakt mit den Gästen. So manche kommen auch aus dem Ausland, aus Amerika oder Australien, auf Familienbesuch und finden hier ein Stück Österreich-Kultur´, erzählt Renate Loidolt.“[308]

Für die Loidolts war stets klar: „Wir wollen keine Busse, keine Reisebüros und wir wollen auch keine Preisnachlässe.“ Denn „Reichenau ist keine Arena, keine Halle, es soll ein individuelles Erlebnis sein.“[309] Die Exklusivität wird auch von der Presse wahrgenommen: „Man achtet den Kunden, bedient ihn gut bis exzellent, übt Augenmaß und huldigt der Kunst mit einem sympathischen Pragmatismus.“[310] analysiert Barbara Petsch in *Die Presse*. Hotz schreibt:

---

[305] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[306] Boberski, Heiner: Peter und Renate Loidolt: Schikaneders Erben. In: Wiener Journal, 26/2006, S. 14-17. S. 17

[307] vgl.: Festspiele Reichenau locken 2017 mit Ibsen und Schnitzler. APA, 19.1.2017, online Version.

[308] Fritsch, Sibylle: Verjüngungskur. In: Salzburger Nachrichten, Festspiele Reichenau, 30.4.2010, S. II

[309] Petsch, Barbara: „Endlich ein festspieltaugliches Haus“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau Sonderausgabe, 21.6.2002, S. IV.

[310] Petsch, Barbara: Ein gar nicht so geheimnisvolles Geheimnis. In: Die Presse. Sonderausgabe Reichenau, 19.6.2001, S. I

> „Um als Festspiel für den Kulturtourismus interessant zu sein, muss vor allem die Qualität des Festspiels selbst vor Publikumsgeschmack und professioneller Kritik bestehen können. Gleich danach kommt das Veröffentlichen dieser Qualität durch die Medien. Die Kunde von der hohen Qualität des Festspiels muss einen viel weiteren Kreis erreichen als den, aus dem sich dann die wirklichen Zuschauer rekrutieren. Es müssen vor allem die `Daheimgebliebenen` verstehen, dass sie möglicherweise etwas `verpasst` haben. In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, wie viel mediale Aufmerksamkeit die schon jeweils zu Jahresbeginn fast ausverkauften Festspiele Reichenau erhalten.“[311]

In das Thema der Exklusivität spielt auch das Kartenvergabe-System der Festspiele hinein. Mit steigender Nachfrage sah man sich genötigt, ein solches zu entwickeln, um möglichst objektiv regeln zu können, wer an die heiß begehrten Karten kommt, bevor das allgegenwärtige Schild „Ausverkauft“ über den Ankündigungen hängt. „Davon können die großen Theater und Festivals nur träumen: Die Karten des Theaters von Reichenau sind so gefragt, daß die Prinzipale […] sich immer kompliziertere Verteilungsschlüssel ausdenken müssen, um nicht allzu viele Besucher zu enttäuschen“[312], schreibt Eva Bakos. Wenn der allgemeine Vorverkauf beginnt, hatten die Mitglieder des Fördervereins bereits zuvor die Gelegenheit Karten zu bestellen. Danach wird nach Art der Bestellung gereiht. „Das heißt: Kombinierte Bestellungen für mehrere, verschiedene Theaterstücke werden gegenüber Einzelbestellungen (für nur ein Theaterstück/Konzert) vorgereiht. Bei Engpässen behalten wir uns eine `gleichgewichtige` Zuteilung der Karten vor.”[313] In den Bestellrichtlinien wird dem Interessierten empfohlen, mehrere mögliche Daten zur Auswahl anzugeben.

Vorrang wird bei der Kartenbestellung also den Mitgliedern des Fördervereins der Festspiele Reichenau eingeräumt. Diese können nach Einzahlung eines Jahresbeitrags bereits zu Weihnachten ihre Bestellung aufgeben, während der freie Verkauf erst Ende Februar startet. Die Reihung erfolgt nach der Höhe des bezahlten Mitgliedsbeitrages. Die Mitglieder haben eine Garantie für Karten der Festspiele. Unterstützende Förderer, die den höchsten Beitrag zahlen, bekommen ihren Wunschtermin und die beste Sitzplatz-

---

[311] Hotz, Doris: Festspiele in Niederösterreich 1945-2009. Panorama einer Festspiellandschaft. Wien: Böhlau, 2010. S. 55

[312] Bakos. S. 197

[313] Homepage der Festspiele Reichenau – Bestellrichtlinien. www.festspiele-reichenau.com

Kategorie zugesichert. „Vor allem verstehen sich die Mitglieder jedoch als Förderer der besonderen Programmlinie und `Botschafter` der Festspiele Reichenau", heißt es.[314]

Dieses komplizierte Vergabesystem hat seine Gründe, so die Intendaten:

> „Wenn man in 5 Wochen, bei rund 130 Vorstellungen 44.000 Zuschauer bestmöglich unterzubringen hat, bedarf das einer objektiven Regelung, nach der sich alle Beteiligten im Kartenverkauf richten können. Für unseren speziellen Betrieb der Festspiele Reichenau ist das eine Reihung nach Mehrfach – Zweifach – Einzelbestellern."[315]

So beschreibt Renate Loidolt einmal in einem Brief an eine Dame, die sich über die Kartenvergabe beschwerte, ihre Vorgangsweise. Diese hatte sich ein Datum gewünscht:

> „...in hunderten anderen Fällen ist das durchaus erfüllbar, in vielen anderen Fällen wieder nicht, weil Interessenten terminlich nicht flexibel sein können oder Stücke überhaupt restlos überbucht sind."[316]

Ermäßigungen, Freikarten und dergleichen – das gibt es in Reichenau so gut wie nicht. So sagten die Intendanten 2001 in einem *Die Presse*-Interview:

> „Die Leute sind bereit für diesen Luxus zu zahlen, sofern die Qualität stimmt. Bankdirektoren, die zum Sonderpreis in Premieren sitzen oder gar mit geschenkten Karten, das geht nicht mehr. Der Geist muss sich ändern. […] Wenn ein Manager mit seinen Geschäftsfreunden ins Theater geht, dann hat er es sicher nicht gern, wenn die Mauer bröckelt. Also wird er bereit sein, seinen Beitrag zu leisten."[317]

Die Festspiele Reichenau haben nicht umsonst den Ruf „[g]egen mögliche Kritik wie Freunderlwirtschaft, Elitarismus oder wenig Mut zum Risiko [...] immun"[318] zu sein. Sogar *profil* stellt einmal fest:

> „Wahrscheinlich ist es einfacher, Kylie Minogue fürs eigene Wohnzimmer zu buchen, als in Reichenau eine Karte zu ergattern. […] Freikarten gibt es prinzipiell nicht. – auch etliche Bürgermeister und sogar Kanzler Wolfgang Schüssel, der

---

[314] Informationen zum Förderverein der Festspiele Reichenau. http://www.festspiele-reichenau.com/Foerderverein_Infoschreiben.pdf

[315] Loidolt, Renate: Brief an Eva Güvendiren, 28.4.2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 2009.

[316] ebda.

[317] Petsch, Barbara: Verschiedene Hitzegrade heimlicher Liebe. In: Die Presse, 20.12.2001. online Version.

[318] Menhofer, Katharina: Ö1 Mittagsjournal, 7.7.2006. online Version. Ausdruck im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2006&2007.

> mehrfach seine Liebe zu Reichenau bekundet hat, müssen in die Geldbörse greifen (...). Bereits im März sind traditionell alle Karten verkauft, was bleibt, ist eine Warteliste – auf der im Moment rund 4000 Interessierte stehen.“[319]

3.10. Publikum

> „Kritiker sind als Korrektiv immer willkommen, zufriedenes Publikum muß sein. Denn Vorsicht, Theater ohne Publikum kann nicht existieren. Produktion [sic] die wenige Insider glücklich machen haben eine gefährlich Entwicklung in sich – den Selbstmord. Kein zufriedenes Publikum heißt keine Einnahmen direkt und indirekt (Subventionen) und dann werden Intendanten, Regiesseure [sic], Bühnenbildner, Schauspieler und Rezensenten nicht mehr gebraucht. Das muß man doch verhindern – oder nicht?“[320]

So schrieb Peter Loidolt einmal in einem Brief an die Kritikerin Sigrid Löffler. Renate und Peter Loidolt wissen, dass sie auf ein Stammklientel setzen können: Ein Publikum, das einen ähnlichen Geschmack hat wie sie selbst und das alle Veränderungen mitgetragen hat, denn: „Stammgäste schätzen die Verlässlichkeit und Konsequenz dieser Programmlinie und die anhaltende künstlerische Qualität über die Jahre: `Man weiß einfach, was man bekommt, wenn man nach Reichenau zu den Festspielen fährt.`“[321]
In Anlehnung an die Chronik der Unsrigen des Sektionsrat von Geyrenhoff aus Doderers *Die Dämonen* schrieben Renate und Peter Loidolt 2016 über die „Unsrigen“ als eben jenes Theaterpublikum, das dem Festival seit Langem verbunden ist. Es sei das Angebot der Festspiele vielleicht nicht für jedermann, meinen sie, aber doch eben für die „Unsrigen“: „Es ist ein handverlesenes Programm, das wir hier zusammengestellt haben, nicht für alle, aber für die ´Unsrigen´ – und die, die es noch werden wollen!“[322] Und auch im Gespräch beschreibt Renate Loidolt: „Wir haben das Publikum, das wir brauchen – und dieses hat die gleiche Auffassung, wie ein Stück gespielt werden soll, wie wir.”[323]

---

[319] Czerny, Karin: Big in Reichenau. In: profil, 11.7.2005, S. 87

[320] Loidolt, Peter: Brief an Sigrid Löffler, wg. profil, 17. Juli 1990, Mappe Korrespondez 1988, 89, 90.

[321] Die spezielle Programm-Linie der Festspiele Reichenau. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015, S. 4

[322] Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Einleitung. In: Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016. S. 2-3. S. 3

[323] Interview mit R. und P. Loidolt.

Es geht also wohl darum, das richtige Zielpublikum zu finden, zu dem das Konzept passt und umgekehrt. So meint Renate Loidolt einmal: „Das Zielpublikum zu erreichen ist die große Kunst, genau jene Personen zu gewinnen, die an dem Gebotenen ihre Freude haben, die überzeugt sind, dass diese Aufführung, dieses Theater für sie genau das Richtige ist.“[324] Ein wichtiger Punkt ist aber sicher auch, dass die Loidolts ihr Publikum gut kennen und mit diesem auch Rücksprache halten, wodurch sie ein ideales Gespür dafür entwickeln, was diesem gefallen könnte.

Was aber schätzt das Publikum andererseits besonders an den Festspielen Reichenau? Zur Beantwortung lohnt es, eine Mitgliederbefragung des Fördervereins aus dem Jahr 2008 heranzuziehen. 45 Mitglieder antworteten dabei auf die Fragen der Festspiele - natürlich ist die Tatsache, dass es sich um Mitglieder handelt, bei der Beurteilung der Aussagen mitzudenken. Vor allem die Antworten auf die Frage „Was macht für Sie die Besonderheit der Festspiele Reichenau aus?“ geben Aufschluss. Am häufigsten wurden die Schauspieler und deren Niveau genannt, aber dicht gefolgt von Atmosphäre/Flair und Qualität/Niveau. Viele sehen die Festspiele Reichenau durchaus als Gesamtkunstwerk an. „Die – bei aller Vielfalt – ´Geschlossenheit´ der Veranstaltung“[325], schreibt einer. Die Art und Weise, wie in Reichenau Regie geführt wird, nennen einige als maßgeblich. „Dass hier noch echtes Theater gespielt wird – ohne fast nicht mehr ertragbare Regieeinfälle. Und außerdem gibt es die besten Schauspieler aus dem deutschsprachigen Raum.“[326] Man schätzt, dass „keine Stückezertrümmerer eingeladen werden, die toben sich leider in Wien aus.“[327] Ja, dass es „keine eitlen Regietheater-‚Affen’“[328] gebe. Auch „Normale

[324] Loidolt, Renate: Gibt es überhaupt das RICHTIGE Theater? Und WER entscheidet darüber? In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016. S. 4

[325] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage k)

[326] ebda.

[327] ebda.

[328] ebda.

Inszenierungen“[329] schrieb jemand. „Man muss sich nicht fürchten, dass es eine schreckliche Verunglimpfung ist.“[330]

> „Die Reichenauer Festspiele sind für uns der Inbegriff des Theaterspielens auf hohem, engagiertem, aber sparsam-effektvollem Niveau. Gott sei Dank verschont vom unseligen Regietheater, das unbedingt um jeden Preis anders sein muss als es der Dichter wollte und sich in Perversitäten aller Art zu profilieren sucht.“[331]

Die Schauspieler tragen die Besonderheit klar mit. „Die Künstler spielen mit sichtlichem Vergnügen“[332], schreibt ein Befragter. „Die besondere Atmosphäre“[333] schreiben viele. „Das besondere Flair“[334] andere – und: „Die Intimität des Ortes“[335] Einer merkt an, man habe „das Gefühl, Reichenau befindet sich noch in der K&K Monarchie und der alte Kaiser biegt um die Ecke“[336]. Wiederholt fällt „Das Flair der Jahrhundertwende“[337] und „Landschaft und Flair der Vergangenheit“[338].

Das Konzept der Festspiele Reichenau, ortsbezogene Stücke zu spielen, ist für Befragte durchaus ein Kriterium und ein Alleinstellungsmerkmal: „Die häufig ortsbezogenen Stücke und Autoren“ nennt einer als Besonderheit. „Stückauswahl und Bühnengestaltung ist die Basis dieses Gesamtkunstwerks Reichenau“[339]. Es schreibt jemand von einer „Symbiose von Landschaft, Stückauswahl und entsprechendem Ensemble”. [340] Und jemand anderer formuliert es ähnlich: „Die Autoren/die Inhalte der Stücke/die vergängliche Zeit – haben etwas mit der Gegend zu tun“.[341]

---

[329] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage k)

[330] ebda.

[331] ebda.

[332] ebda.

[333] ebda.

[334] ebda.

[335] ebda.

[336] ebda.

[337] ebda.

[338] ebda.

[339] ebda.

[340] ebda.

[341] ebda.

> „Dass bis jetzt die Autoren und Stücke so gewählt wurden, dass sie mit dieser wunderbaren Gegend rund um den Semmering harmonieren; dass Werktreue größtenteils als gegeben vorausgesetzt werden kann; dass man puncto Regie kaum böse Überraschungen erleben muss; dass wunderbare Schauspieler und Regisseure hier arbeiten und dass man zwischen anspruchsvollen, kultivierten Menschen den Abend genießen darf.“[342]

Dass die Theaterbesuche oft mit einem Urlaub verbunden werden und dies dazu führt, dass man sich entspannter auf diese einlässt, beschreibt ein Mitglied in seiner Antwort implizit. „Man ist entspannt und beschäftigt sich mit dem Theater und seinen Akteuren ganz anders als zur normalen Theatersaison. Auch die Schauspieler geben sich viel offener, man trifft sie überall und man fühlt sich mit ihnen verbunden.“[343] Auch von der „Heim-Komm“-Atmosphäre[344] ist die Rede. Vielen geht es andererseits um eine „Abwechslung zum Wiener Theateralltag“[345].
Zum Thema Urlaub sei hier auch ein Mail erwähnt, dass die Loidolts bekamen, da jemand explizit seinen Urlaub nach den Festspieldaten planen wollte: „Da wir nächstes Jahr gerne mehr sehen würden, länger bleiben und ev. für ein paar Wochen ein Haus anmieten wollen, schon jetzt meine Frage, ob der Spielzeitraum [...] feststeht.“[346]

Dass die Dramatisierungen nicht bei jedem auf Gegenliebe stoßen, kann man bei der Beantwortung von Frage n) der Mitgliederbefragung sehen. Hier wurde gefragt: „Möchten Sie einen ernsthaften Kritikpunkt oder eine Anregung dazu anbringen“?
„Vielleicht etwas weniger Dramatisierungen von Prosatexten?“[347] meinte einer, stellte aber klar ein „?“ an das Ende seiner Aussage. Dabei muss man das Jahr bedenken, in dem die Umfrage gemacht wurde: Denn die Dramatisierung von Johann Wolfgang Goethes *Wahlverwandtschaften* war sichtlich weniger gut angekommen als andere Bearbeitungen.

---

[342] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage k)

[343] ebda.

[344] ebda.

[345] ebda.

[346] Philipp, Daniela: Mail an Festspiele Reichenau. 30.7.2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 2009.

[347] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage n)

„Nicht jede Prosa eignet sich zum Dramatisieren (enttäuschend *Wahlverwandtschaften*)“[348], schrieb ein Mitglied.

Ganz anders klingt hier ein Mail, das Peter Loidolt von einer Zuschauerin bekam:

> „Nicht nur, dass das Buch perfekt dramatisiert wurde (was mach [sic] sich beim Lesen gar nicht vorstellen kann – übrigens ein guter Anlass das Buch ´endlich´ zu lesen und zu entdecken!), hatte man bei dieser wunderbaren Inszenierung den Eindruck, dass das Stück/Buch für diesen Schauplatz geschrieben wurde. Ein Genuss und vor allem auch eine tolle Schauspielerleistung – die Figuren waren ideal besetzt. Es tut so gut, diese [sic] wunderbaren Text so schön gesprochen zu hören! Es hat mich auch fasziniert, dass die meisten Schlüsselszenen auch jene Buchausschnitte waren, die mich am meisten gefesselt haben.“[349]

Zurück zur Mitgliederbefragung: Als die Mitglieder außerdem gefragt wurden – „Welche Faktoren sind für Sie besonders wichtig, dass Sie gerne weiterhin Stammgast bleiben?“ schreiben viele sinngemäß und einer wörtlich „kein modisches Regietheater“.[350]

> „Reichenau schafft genau die richtige ´Mischung´ aus Kontinuität (die Schauspieler, die Atmosphäre, Landschaft und Menschen sind mir längst vertraut und ans Herz gewachsen) und der Spannung, mit der man jeder neuen Saison erwartungsvoll entgegensieht und sich von neuem überraschen lässt!“[351]

Interessant ist, dass in dieser Mitgliederumfrage auch festgestellt wurde, dass 86 Prozent der Befragten regelmäßige Besucher von Theater, Opernaufführungen und Konzerten sind und dass 50 Prozent aus Wien kommen, wobei natürlich mitgedacht werden muss, dass 45 Befragte einen kleinen Ausschnitt bieten.

Eine Aussage, die bei der Frage dazu getroffen wurde, wie sehr man Rezensionen liest, zeugt von der Verbundenheit mit den Festspielen: „Ich freue mich, wenn `unser` Theater überall gelobt wird.“[352]

Auch die Tageszeitung *Die Presse* hat 2007 und 2008 für eine Sonderbeilage langjährige Zuschauer befragt. *Die Presse* bezeichnet das Publikum der Festspiele Reichenau als

---

[348] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage n)

[349] Fitz, Henriette: Mail an Peter Loidolt. 26.7.2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 2009.

[350] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage l)

[351] ebda.

[352] Archiv der Festspiele Reichenau, Ordner Mitgliederbefragung 2008 und 2013, Antworten der Frage g)

„eingeschworene Gesellschaft“. Hier wird die Berechenbarkeit als positiver Aspekt erwähnt: Elisabeth Kolarik, Gastronomin, wird zitiert: „Was an den Festspielen Reichenau so schön ist: Sie sind berechenbar und man erlebt dort immer höchste Qualität. Und dieses Sommerfrische-Feeling.“ [353] Auch Heinrich Freyler, Augenarzt, beschreibt, dass man in Reichenau „ganz anderes Theater als in Wien“ sehe. „Das beginnt schon bei der Stückauswahl [...]. Auch die Inszenierungen liegen uns mehr – sie dienen dem Stück und nicht der Selbstdarstellung des Regisseurs.“ [354] So beschreibt der Zuschauer Freyler das Konzept, das der Regietheater-Idee widerspricht, in seinen Worten. Heinrich Haerdtl, Musikwissenschafter und Sachbuchautor – und somit wohl mit einem Kennerblick ausgerüstet - betrachtet 2008 einen weiteren Aspekt:

> „Das Publikum in Reichenau ist eine gute Mischung aus Stadt und Land. Die vom Land haben das Gefühl in die Stadt zu fahren, für die Wiener ist es genau umgekehrt.“[355]

Er betont den Entspannungsfaktor:

> „In Wien ist man den ganzen Tag eingespannt und hetzt abends ins Theater. Hier ist man gelassener und löst sich vom Alltag. […] Hier heraußen nimmt man ihre Themen eher an und hat Muße, sich mit ihnen zu beschäftigen, zu verarbeiten.“[356]

Es muss festgehalten werden, dass sich im Archiv der Festspiele Reichenau und in Sonderbeilagen von Tageszeitungen, die von den Festspielen bezahlt werden, selbstredend positive Stellungnahmen finden werden.

---

[353] „Eine eingeschworene Gemeinschaft“. Prominente freuen sich über österreichisches Theater und Sommerfrische-Feeling in Reichenau. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 29.6.2007, S. III

[354] ebda.

[355] Kommentarkasten Heinrich Haerdtl. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

[356] ebda.

4. Spielorte

4.1. Südbahnhotel

Zu den Besonderheiten der Festspiele Reichenau gehörte über 10 Jahre das Südbahnhotel am Semmering als Spielort der besonderen Art. Das ehemalige Luxushotel verströmt bis heute das Flair der Jahrhundertwende, eine Art Patina liegt über ihm, eine Atmosphäre, die stets eine der Hauptrollen in den dort von den Festspielen Reichenau gebotenen Stücken spielte.

Es war im Jahr 2000, als Peter und Renate Loidolt dort erstmals *Die letzten Tage der Menschheit* nach Karl Kraus realisierten. Damit hatte man ein ideal passendes Stück gefunden, lässt Kraus doch eine Szene des Werks tatsächlich auf der Terrasse des Südbahnhotels spielen.

Es wundert nicht, dass Kraus dem Südbahnhotel ein literarisches Denkmal setzte, war es doch in der Zeit um die Jahrhundertwende ein echtes Trendhotel. War es anfangs noch als Pioniermodell eines Luxushotels in der Bergwildnis gebaut worden, erweiterte man es über die Jahre zu einer Palasthotel-Landschaft.

Der Prachtbau wurde durch die Südbahngesellschaft ab 1880 errichtet und 1882 eröffnet.

> „Da kam der Generaldirektor der Südbahngesellschaft, Friedrich Schüler, auf den Gedanken, mitten in die fels- und waldstarrende Alpenwildnis ein Hotel bauen zu lassen, mit all dem Komfort und all den Bequemlichkeiten, die der verwöhnte Städter – insbesondere wenn er reich ist – nicht missen mag und ohne die ihm der Aufenthalt auch im Alpenlande unmöglich dünkt. Anfangs fand Schüler für seine bizarr scheinende Idee weniger Anhänger als Zweifler und Spötter. Mitleidig zuckte man die Achseln über den Phantasten, der da meinte, durch ein Hotel diese raue Wildnis bevölkern zu können.“[357]

Doch ebenso wie an der Adria und in den Dolomiten ließ Schüler das Semmering-Hotel errichten – letzteres an einer Waldlichtung in windgeschützter, sonniger Lage mit herrlichem Ausblick. Und: „Der allgemeinen Ansicht zum Trotz, die dem Projekt, in der

[357] Werbemagazin „Südbahn und Lloyd“, Nr. 4, Wien 1912, zitiert nach: Kurzer Abriss über die Geschichte des Südbahnhotels. Programm Die letzten Tage der Menschheit. Festspiele Reichenau 2000.

Bergeinsamkeit des Semmerings ein komfortables Hotel zu errichten, keine glückliche Zukunft voraussagten, wurde dies doch ein großer Erfolg.“[358]

Der Hausarchitekt der Südbahngesellschaft, Wilhelm von Flattich, hatte das Südbahnhotel geplant. Vorerst hatte es drei Stockwerke und 60 Fremdenzimmer. Dieser ursprüngliche Hotelblock ist bis heute im Originalzustand erhalten geblieben. Pächter war damals Vinzenz Panhans, der sich wegen der guten Umsätze bald ein eigenes Hotel bauen konnte – eben das Panhans. Dieses wurde zum sportlicheren Konkurrenten des Südbahnhotels, während jenes als das elegantere galt. Die steigende Nachfrage nach Urlaub zwischen Eleganz und alpiner Landschaft führte zu Erweiterungsbauten, die das Südbahnhotel zwischen 1901 und 1903 zum Prototyp des Palasthotels der Jahrhundertwende werden ließen. Giebel, Erker, Türmchen und Fachwerkaufbauten verliehen ihm eine schlossartige Erscheinung. Nun hatte man bereits 150 Zimmer, in aufwändigen Gesellschaftsräumen und zwischen eleganten Möbeln der Zeit betrieb man ein Sehen und Gesehen-Werden. Kos schreibt:

> „Stützpunkte für dieses aufwendige Leben wurden die palastartigen Grand Hotels mit ihrem luxuriösen Milieu und ihrer exklusiven Abgeschlossenheit. Als es durch die Entwicklung leistungsfähiger Bahnverbindungen auch Angehörigen der aufsteigenden Mittelschicht möglich wurde, jährlich in weit entfernte Sommerfrischen zu fahren, und sogar die breiten Massen in organisierten Tagesausflügen preiswert übers Land gekarrt wurden […], mußte die Oberschicht neue Formen der Distanzierung entwickeln. Der Bautypus Palasthotel, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Schweiz und an der französischen Riviera entstanden, kam diesem Bedürfnis nach ungestörter Selbstdarstellung entgegen. Vorbild war das adelige Privatschloß, verlässlichste Klientel war neben Adel und Hochfinanz jene Schicht, die sich den Palast nur auf Zeit leisten konnte.“[359]

1908 bis 1913, mitten in der Goldenen Ära des Semmerings, wurde abermals umgebaut, nun hatte man 350 Fremdenzimmer, zwei große Speisesäle, Terrassen, Billard- und Spielzimmer, Salons, eine ausgedehnte Parkanlage, ja sogar einen eigenen Eislaufplatz, eine Skiwiese samt Sprungschanze, Reitschule, Tennisplatz und vieles mehr. Der

---

[358] Pap, Robert: Wiedergefundenes Paradies. Sommerfrischen zwischen Reichenau & Semmering. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1996. S. 122

[359] Kos. S. 152

Vergleich mit einem Märchenschloss fiel oft. Trotzdem blieben Stilelemente eines rustikalen Jagdhauses beibehalten, anderswo finden sich Fachwerkfassaden.

Die Konkurrenz zwischen Südbahnhotel und Panhans zu dieser Zeit beschreibt Kos wie folgt:

> „Das ´Südbahnhotel´ hatte den Ruf, nobler und gediegener zu sein als das ´Panhaus´; waren dort Wiens ´erste Kreise´ – neben Angehörigen des Kaiserhauses und der Hocharistokratie die Spitzen der Finanzwelt und der Bürokratie – diskret unter sich, so dominierten hier die Eliten der Kronstaaten […] und die fröhlichen Sportgesellschaften.“[360]

Der Erste Weltkrieg brachte noch nicht den großen Einschnitt für das Südbahnhotel, nur das Publikum hatte sich geändert. Wie Karl Kraus auch in *Die letzten Tage der Menschheit* nachzeichnet, waren nun eben die Kriegsgewinnler, Schieber und dergleichen hier zu Gast.

Auch in der Zwischenkriegszeit kamen neue Gäste, nun auch aus Ungarn, Tschechien und Mähren, abermals wurde umgebaut, ein Hallenbad und eine Garage kamen hinzu, die Eingangshalle erhielt ihr Neue-Sachlichkeit-Gesicht, das sie bis heute hat.

Doch der Zweite Weltkrieg machte all dem ein Ende. Das Südbahnhotel wurde zum Heereslazarett, später zum russischen Lazarett. Erst 1948 wurde ein eingeschränkter Hotelbetrieb wieder aufgenommen. „Irgendwie hielt sich im Südbahnhotel durch seine fast hermetische Abgeschlossenheit der ´alte Geist`, während sich rundum die Hotels in Erholungsheime von Gewerkschaften, Krankenkassen oder Großfirmen umwandelten“, schreibt Renate Loidolt.[361] Es folgten Ausgliederungen von Teilen des Hotels und schließlich 1976 das endgültige Aus des Beherbergungsbetriebs. In den 70ern war das Haus Ausweichquartier für das ÖMV-Heim, in den 90er Jahren plante man ein exklusives Kur- und Rehabilitationszentrum aus dem Südbahnhotel zu machen, doch die Pläne scheiterten. Jahrelang standen Baugerüste um das Gebäude, das Südbahnhotel war zur Dauerbaustelle geworden. Auch ein Versuch des Wiener Bauunternehmens Kallinger, das Hotel zu retten, scheiterte.

---

[360] Kos. S. 154

[361] Loidolt, Renate: Das Südbahnhotel 1882-2003 vom „Traumhotel” zur „Traumnovelle”. Programm Traumnovelle. Festspiele Reichenau 2003. S. 25-32. S. 31

Da entschloss sich Peter Loidolt spontan, das Haus als zweite Spielstätte ab 2000 zu nutzen, wenn die erforderlichen Bedingungen dafür realisierbar wären. Der Eigentümer willigte ein, es wurde vorerst ein Nutzungsvertrag bis 2006 abgeschlossen und durch „maßgebliche finanzielle Unterstützung des Landes Niederösterreich und des Landeshauptmannes Erwin Pröll war es möglich, die vereinbarten Räumlichkeiten sukzessive für die temporäre Theaternutzung einzurichten und zu verbessern."[362]

Eine der ursprünglichen Ideen war, nach Vorbild der *Jedermann*-Aufführungen in Salzburg jedes Jahr ein und das selbe Stück zu bringen – an einem Spielort, der noch gefunden werden sollte. So schreibt Peter Loidolt 1998 an Landeshauptmann Erwin Pröll, man suche nach einem Ort, an dem man Karl Kraus` *Die letzten Tage der Menschheit* mehrfach aufführen könne – und zwar als „Erlebnistheater in mehreren Ebenen mit mehreren Dimensionen zu gestalten in einer flexiblen (wieder abbaubaren) Überdachung mit mehreren Bühnen und den Einbau der Landschaft und einer Baulichkeit."[363]
Der Vergleich zu den Salzburger Festspielen wird in diesem Schreiben erwähnt: „Vorgesehen ist in jedem Sommer in den Folgejahren (wie *Jedermann* in Salzburg), diese Aufführungen als Basis mit ca. 10 Aufführungen zu präsentieren als ein Stück europäischer, österreichischer und niederösterreichischer Weltgeschichte."[364]
Einen Spielort hatte man zu dem Zeitpunkt, als dieses Memo geschrieben wurde, noch nicht entdeckt, schrieb Loidolt doch:

> „Wir haben geplant im Jahr 2000 außerhalb des Theaters bei den Festspielen in Reichenau auf einen noch festzulegenden Ort (privat oder im Gemeindeeigentum) von Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* aufzuführen. Reichenau, in dem die Monarchie unterging, der letzte Kaiser Karl die Sommerresidenz hatte, die Offiziere und Generalstab anwesend waren, ist wohl kaum [sic] geeigneter für dieses epochale Werk als irgend ein anderer Ort in Europa."[365]

---

[362] Loidolt, Renate: Das Südbahnhotel 1882-2003 vom „Traumhotel" zur „Traumnovelle". Programm Traumnovelle. Festspiele Reichenau 2003. S. 25-32. S. 31

[363] Loidolt, Peter: Memo an Dr. Erwin Pröll, 12.10.98, Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Korrespondenz öffentliche Stellen 1993 bis 2007.

[364] ebda.

[365] ebda.

Der Ort für die Aufführung wurde schließlich im Südbahnhotel am Semmering gefunden, die Aufführung von *Die letzten Tage der Menschheit* dort in der Tat als eine Art Erlebnistheater umgesetzt. Jedoch kam es nur in den Jahren 2000 und 2006 zu Aufführungen, keinesfalls wurde die Idee der jährlichen Wiederholung und des Aufbaus einer Tradition à la *Jedermann* in Salzburg umgesetzt. „Das wäre gar nicht gegangen", sagt Peter Loidolt heute. „Ein einziges Stück würde nicht so viele Leute anlocken. Und wir sind auch nicht die Typen, die immer wieder das selbe machen. Aber wenn man so will, haben wir im weitesten Sinne ein Schnitzler-Repertoire, aus dem wir auch immer wieder Dinge wiederholen – und das wird auch angenommen."[366]

Mit dem Südbahnhotel am Semmering war aber ein Spielort gefunden, der durch seine Besonderheit eine neue Komponente in das Konzept der Festspiele Reichenau einbrachte – in der Anfangszeit auch durch seinen desolaten Zustand, der gleichzeitig förmlich eine Zeitreise suggerierte.
Hans Haider, der den Text von Karl Kraus` *Die letzten Tage der Menschheit* für die Festspiele Reichenau 2000 bearbeitete, beschreibt in seinem Beitrag für Wolfgang Greiseneggers *Theaterwelt-Welttheater* seine Eindrücke, als die Idee, im Südbahnhotel zu spielen, noch in den Kinderschuhen steckte:

> „Dieser verführerische staubige Zauber, als ich mit Renate und Peter Loidolt 1999 das erste Mal den eingemotteten Hotelpalast durchstreifte! Haben nicht eben erst die Industriebarone, Handelsherren, Advokaten und Literaten die Speisesäle und Liegeterrassen in ihrem Weltkriegs-Retro einem Immobilienvertreter weitergegeben, der daneben einen Turmdrehkran in Stellung brachte, die Dächer neu eindeckte – und dabei finanziell verblutete? Hier also, im Hotel, wo bei Karl Kraus das Weltuntergangspersonal über Kriegsrenditen jubelt, sollte gespielt werden."[367]

Haiders Ausführungen lassen auch gleich auf die besondere Spielsituation im Südbahnhotel schließen. Ihm war es wichtig, nicht für ein interaktives Begeh-

---

[366] Interview mit R. und P. Loidolt.

[367] Haider, Hans: Reichenauer Dramaturgie: Vorwärts in die alte Gesellschaft. In: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): Theaterwelt, Welttheater. Tradition und Moderne um 1900. Niederösterreichische Landesausstellung 2003. St. Pölten: Katalog des NÖ Landesmuseums, 2003. S. 228-231. S. 230. in Folge zitiert als: Haider/Greisenegger.

„Polydrama", wie es beispielsweise Paulus Manker und Joshua Sobol mit *Alma – A Show Biz ans Ende* im alten Sanatorium in Purkersdorf und in der Folge an vielen anderen Spielstätten realisiert hatten, zu schreiben – sondern für ein Theater mit Sitzreihen.

> „Eine Bitte für meine Textgestaltung wurde mir von der Intendanz sehr früh erfüllt: Anders als in Paulus Mankers seit 1997 mit großem Erfolg im Josef-Hoffmann-Sanatorium Purkersdorf gezeigter *Alma – A Show Biz ans Ende* sollte jeder Gast jedes Wort deutlich verstehen, musste also seinen Sitzplatz haben, statt Lockrufen hinterherzurennen. Das hieß: in jedem Spielraum gleich große Sitztribünen einbauen. Wo aber war Platz dafür? Zwei große Speisesäle boten sich an. Doch für das ins Irreale abhebende Finale (*Die letzte Nacht*) war ein ebenso außerordentlicher Platz zu suchen. Zuerst dachten wir daran, das morsche Becken im Schwimmbad zu füllen und teilweise zu überbauen. Endlich öffneten wir für die Schemen des Schlussspiels die Dachterrasse."[368]

Haider führt aus, dass allen klar war, dass das Südbahnhotel einen entscheidenden Anteil am Erfolg der Produktion hatte: „Mag auch die Botschaft von Karl Kraus, seine Zurschaustellung des Ungeheuers Mensch an vielen Besuchern abgeprallt sein – die Schauspielkunst und das morbide Hotel-Ambiente im Widerspiel mit der satten Semmering-Landschaft boten Anlass genug zum Jubeln."[369]

„Anfangs kamen viele, weil das Südbahnhotel so ein interessanter Spielort war", sagt Renate Loidolt.[370] Die Intendanten sahen den Erfolgsfaktor des Südbahnhotels in dem nostalgischen Zauber, aber nicht nur:

> „Ein unerwartetes Geschick machte seit Sommer 2000 die alten, morbiden Gemäuer jedoch wieder zu einem attraktiven, begehrten Ziel. Theater, Künstler, Festspiele sind für eine kurze sommerliche Periode eingezogen und erfüllen für wenige Wochen die Räume mit nostalgischem Zauber, Dichterwort und höchster Schauspielkunst. […] Zahlreich drängt sich das Publikum um Karten wie einst um Hotelzimmer und lässt sich vom Ambiente verzaubern, in eine vergangene Zeit entführen, wo die ´Semmering-Titanic´ noch in voller Fahrt war."[371]

---

[368] Haider/Greisenegger. S. 230

[369] Haider/Greisenegger. S. 230

[370] Interview mit R. und P. Loidolt.

[371] Loidolt, Renate: Das Südbahnhotel 1882-2003 vom „Traumhotel" zur „Traumnovelle". Programm Traumnovelle. Festspiele Reichenau 2003. S. 25-32. S. 25

Gerade der Zustand des Südbahnhotels spielte eine besondere Rolle, denn er vermittelt den Eindruck, dass die Besucher, die sich hier um die Jahrhundertwende einfanden, jeden Moment um die Ecke biegen könnten. *Die Presse* beschreibt dies zum Start 2000 so:

> „Das amorphe Ambiente des Südbahnhotels, mit seinen unübersehbaren Spuren von Verfall, eignet sich ganz hervorragend dazu, eine abgelebte Epoche, eine untergehende Gesellschaft, eine Endzeit zu vermitteln. Eine gute Idee, die Bühnendekoration ausschließlich aus dem abgebrauchten Mobiliar und vorgefundenen Fundus des einst so prächtigen Luxushotels `auszustatten`. - So schwebt über allem Theater doch noch eine Spur Wirklichkeit, ein Hauch von Geschichte."[372]

Gerade im ersten Jahr, dem Jahr der Premiere von *Die letzten Tage der Menschheit*, war ja der Eindruck einer desolaten, gerade erst verlassenen Baustelle etwas Erwünschtes, konnte man doch so den Kriegsschauplatz umso besser vermitteln.

> „Alles, was an brauchbaren Möbelstücken und Zierrat in den vergessenen Zimmern und Nebenräumen aufzutreiben war, wurde als Requisite in das Spiel eingebunden und zur Dekoration der genutzten Räume verwendet. Die Überraschung gelang perfekt – auch wenn es niemand für möglich gehalten hätte, in wenigen Monaten aus dem stillgelegten Palasthotel eine Theaterspielstätte der Sonderklasse zu machen."[373]

Aus dem stillgelegten Palasthotel war eine Theaterspielstätte der besonderen Art geworden, eine „Edel-Ruine", wie die Festspiele sie einmal nannten.[374] Im Anfangsjahr mussten die Zuschauer noch mit alten, wackeligen Stühlen vorlieb nehmen.

> „Die Toleranz der Zuschauer war groß am Anfang, weil die Freude und Neugier, das lange geschlossene Hotel wieder betreten zu können, alle Nachteile überdeckte. Man nahm Vorlieb mit alten, wackeligen Stühlen, unzureichender Ausleuchtung der Szenen, eingeschränkter Sicht und kalten Abenden auf der offenen Terrasse unter dem schwebenden Kran. Es war uns bewusst, dass wir die äußeren Mängel der Baufälligkeit mit dem Zauber der geeigneten Stücke in diesen geschichtlich passenden Mauern wettmachen mussten, um anhaltenden Erfolg zu erzielen."[375]

---

[372] Meyer, Conny Hannes: Lemuren und Masken im desolaten Hotelpalast. In: Die Presse, 10.7.2000, S. 20

[373] Programm Die letzten Tage der Menschheit. Festspiele Reichenau 2006

[374] ebda.

[375] ebda.

Auch die Medien nahmen die Besonderheit dieses Spielorts auf, stellvertretend für viele sei hier ein *Kurier*-Artikel von Karin Kathrein zitiert, die schreibt, „die Aura des Südbahnhotels am Semmering weckt trotz seines ruinösen Zustands immer noch zutiefst nostalgische Gefühle."

> „Der ebenso phantasievolle wie durchschlagskräftige Leiter und Gründer der ´Festspiele Reichenau´, Peter Loidolt, hat es geschafft, das verwunschene Märchenschloss als Spielstätte für seine Sommerspiele zu gewinnen und den Zauber einem breiteren Publikum nahe zu bringen."[376]

Auch im *Standard* hieß es anno 2001:

> „Das Theater ist – vorsichtig ausgedrückt – in desolatem Zustand. Von den Wänden des Semmeringer Südbahnhotels blättert der Putz, die Böden knarzen und die Treppen ächzen. Der filigrane Hotel-Koloss aus längst vergangenen Tagen ist ein monströses Abbruchtheater, ein großes Untergangstheater. Leben ist in ihm nur mehr in Schwundstufen vorhanden. Wohl auch deshalb haben die Festspiele Reichenau das Südbahnhotel zu einem ihrer wichtigsten Protagonisten erkoren. Die bürgerlichen Endzeitstoffe, mit denen ´die Loidolts´ manchen Spätsommer versüßen, sind hier gut aufgehoben."[377]

Und in *Die Presse* schrieb Michael Reichel:

> „Besser hätte Loidolt seine Wahl nicht treffen können: Was paßt perfekter ins morbid-mondäne Ambiente des seit einem Vierteljahrhundert hermetisch verschlossenen Palasthotels am Zauberberg Semmering als der Roman Thomas Manns?"[378]

Hier wird auch Hermann Beil zitiert:

> „`Das Südbahnhotel hat etwas Magisches`, begeistert sich der Dramaturg [Hermann Beil]. `Die Patina, die Atmosphäre, das Heruntergekommene und Morbide des Fin de siecle-Hotels geben der Sache einen ganz besonderen Reiz. Ein Bühnenbild, wie es das `Südbahn` ist, kann man auf einer Guckkastenbühne gar nicht herstellen.` Das `Südbahn` fasziniert Beil schon seit Jahren […] Für Beil ist das Hotel ein `verwunschenes Schloß, hermetisch verschlossen, weltabgeschieden, genau der richtige Schauplatz für den *Zauberberg*."[379]

Er lobt Loidolt:

---

[376] Kathrein, Karin: Sterben in der Traumkulisse. In: Kurier, 8.7.2001. o.S. im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2000 bis 2002.

[377] Hilpold, Stephan: Gleich bleibende Fieberkurve. In: Der Standard, 9.7.01, online Version.

[378] Reichel, Michael: Der Semmering wird Thomas Manns „Zauberberg". In: Die Presse, 3.3.2001, S. 16

[379] ebda.

> „Die `Königsidee` mit dem *Zauberberg* sei Loidolt zu verdanken, flicht Beil dem Intendanten Lorbeer. Genauso die Idee, das seit einem Vierteljahrhundert im Dornröschenschlaf schlummernde Palasthotel mit Dramen, die zum Semmering passen, wenigstens im Sommer wachzuküssen.“[380]

Im Jahr 2000 bot man hier also *Die letzten Tage der Menschheit,* 2001 war es *Zauberberg*, 2002 *Affaire Lina Loos,* 2003 *Traumnovelle,* 2004 *Das Weite Land*, 2005 *Radetzkymarsch,* 2006 abermals *Die letzten Tage der Menschheit,* 2007 *Der Schwierige,* 2008 *Die Möwe*, 2009 *Strudlhofstiege* und 2010 *Das Konzert.*

Die Intendanten stimmten das Angebot klar auf das Südbahnhotel ab, sie nennen dies:

> „Ein maßgefertigter Spielplan mit Stücken, welche die goldene Zeit des Südbahnhotels und seine interessanten Gäste wieder aufleben ließen, brachte der Zweiten Spielstätte der Festspiele Reichenau von Anfang an überwältigenden Erfolg. Beste Künstlerbesetzungen in einem unvergleichlichen Ambiente haben allen bisherigen Aufführungen eine 100% Auslastung und ungezählte Übernachfrage beschert.“[381]

„Hier musste man Stücke zeigen, die dramaturgisch ideal hineinpassten”, sagt Peter Loidolt.[382] Vor allem bei *Affaire Lina Loos* oder dem *Zauberberg* sei dies ideal gelungen.

2004 spielten die Festspiele Reichenau im Südbahnhotel *Das Weite Land* von Arthur Schnitzler in der Regie von Beverly Blankenship. Auch *Das Weite Land* passt wie kaum ein anderes Stück hierher, wurde es doch nicht nur großteils im Südbahnhotel geschrieben, nein, es zeichnet vielmehr im dritten Akt, dem Hotel-Akt, das Leben im Südbahnhotel detailgetreu nach, auch wenn das Hotel hier „Völser Weiher“ heißt. Karl Rosenbaum, der Portier des Südbahnhotels zur Zeit, in der Schnitzler *Das Weite Land* verfasste, ist im Stück als Rosenstock verewigt. Er schrieb in einer Notiz, er könne die Namen aller Gestalten des Stücks aus dem Fremdenbuch heraussuchen.

Affaire Lina Loos war hier eigentlich von den Schauplätzen der Handlung nicht per se für das Südbahnhotel passend, für den Ersten Akt verhüllte man sogar die Aussicht aus dem Waldhofsaal, da man ja ein „Tschecherl“ brauchte. Darauf wird später noch eingegangen. Andererseits bezeichnet man das Stück dennoch als „maßgefertigtes“ Stück für das

---

[380] Reichel, Michael: Der Semmering wird Thomas Manns „Zauberberg“. In: Die Presse, 3.3.2001, S. 16

[381] Programm Traumnovelle. Festspiele Reichenau 2003. S. 32

[382] Interview mit R. und P. Loidolt.

Südbahnhotel, weil die handelnden Personen sich zu Lebzeiten wirklich am Semmering trafen[383]. Darauf wird später in Kapitel 8 eingegangen.

Für die Theaternutzung wurden schließlich hauptsächlich der Waldhofsaal und der Speisesaal herangezogen. Im Speisesaal saß das Publikum an beiden Längsseiten, an denen ansteigend Sesselreihen aufgestellt waren, gespielt wurde zwischen den beiden Sesselreihen-Blöcken. Der Waldhofsaal wies eine traditionelle Bestuhlung auf, gespielt wurde auf der Bühne vor der Fensterfront. Vom Waldhofsaal aus hat man eine herrliche Aussicht auf die Berglandschaft rundum, er wurde vielfach dafür genutzt, Spielort für Sommerfrische-Szenen oder Bergtouren zu sein. In der *Strudlhofstiege* spielten beispielsweise unter anderem jene Szenen dort, die auf der Villa Stangeler situiert sind.

Teilweise wurde auch das Stiegenhaus und die Eingangshalle bespielt, manchmal auch die Dachterrasse. Die Sonnenterrasse wurde in der *Strudlhofstiege* zum „Symbol der Rax, die man von dort aus tatsächlich sieht“[384], wie Peter Loidolt in einem Interview mit *Die Presse* ausführte. Man ließ das Dorffest in der Prein dort spielen. Für die Saison 2009 baute er auch eine Glasüberdachung für die Sonnenterrasse, da Aufführungen auch bei Regen und Wind möglich sein sollten. Dass Vater Stangeler Eisenbahningenieur ist, passt natürlich ebenfalls zum Südbahnhotel.

Karina Fibich lässt in ihrer Dokumentation *Die Theatermacher* Besonderheiten des Spiels im Südbahnhotel herausstreichen. „Das Spiel zwischen den Publikumsreihen, der Ortswechsel mitsamt dem Publikum, all das bot eine einzigartige Atmosphäre und machte Schauspielern wie Publikum großen Spaß.”[385]

Selbstredend ist es auch für die Schauspieler besonders im Südbahnhotel zu spielen, wie sie sagen: Man fühle „so eine Nähe zu den Menschen, die schon gar nicht mehr auf dieser Welt weilen, aber irgendwie doch so nahe sind“[386], beschreibt Mimin Eva Herzig einmal, was die Südbahnhotel-Atmsphäre in ihr auslöst. Peter Matic, der schon in *Die letzten Tage der Menschheit* mitwirkte, sagte:

---

[383] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2002.

[384] N. N.: „Hauptsache, mitten im Geschehen“. In: Die Presse. Sonderausgabe Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. III

[385] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[386] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

> „Es hat so eingeschlagen, dieses Projekt Südbahnhotel, dass nicht nur wir, die wir da spielen durften, begeistert waren, sondern das Publikum und die Presse gleich voll eingestiegen ist und gefunden hat, also das gehört genau dahin. Es war ein großer Erfolg.“[387]

Natürlich sei das Südbahnhotel auch fordernd für die Schauspieler, wie Matic beschreibt, denn: „Selbstverständlich ist das Publikum durch eine solche Kulisse auch abgelenkt und das bedeutet wieder die besondere Herausforderung für uns, dass die Leute auf uns schauen und nicht auf die Berge.“[388] Auch Eva Herzig beschreibt, sie genieße den „sehr direkten Kontakt mit dem Publikum […]. Weil die Leute doch sehr, sehr nah sind, fast Teil des Spiels sind durch diesen Raum, in dem wir spielen. […] Das finde ich schon etwas sehr Reizvolles.“[389]

Unbestritten ist, dass das Südbahnhotel eine spezielle Art der Inszenierung braucht, da es quasi schon ein Bühnenbild für sich ist, auch wenn noch niemand eine einzige Requisite hinein gestellt hat. So sagen auch die Intendanten einmal in einem Interview:

> „Im Südbahnhotel muß man generell sparsam sein, wenn man den Raum nicht zerstören will. Für die *Lina Loos* brauchen wir zum Beispiel ein Tschecherl, das machen wir mit einem alten Vorhang. Der Zauber ist sofort weg, wenn da artfremde Dinge hineinkommen. Das Südbahnhotel ist ein Theater in sich, die Kulisse steht sozusagen da.“[390]

4.2. Das Ende im Südbahnhotel

Schon 2003 hieß es im Programmheft der *Traumnovelle*, in dem Renate Loidolt die Geschichte des Südbahnhotels und des Spielorts beschrieb, die weitere Zukunft sei offen.[391] Der Vertrag mit dem Eigentümer, der Rudolf Presl GmbH, lief 2006 ab und wurde nicht verlängert, da der Eigentümer Verkaufsabsichten hatte. Es wurde vereinbart, dass die Festspiele hier spielen durften, solange das Haus noch im Eigentum von Presl

---

[387] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[388] ebda.

[389] ebda.

[390] Petsch, Barbara: „Endlich ein festspieltaugliches Haus“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau Sonderausgabe, 21.6.2002, S. IV

[391] vgl.: Loidolt, Renate: Das Südbahnhotel 1882-2003 vom „Traumhotel” zur „Traumnovelle”. Programm Traumnovelle. Festspiele Reichenau 2003. S. 25-32. S. 32

stand. Im Falle eines Verkaufes habe der neue Besitzer über die Zukunft der Festspiele Reichenau im Südbahnhotel zu entscheiden. „Ob es auch `die letzten Tage` für den Spielort Südbahnhotel sein werden, ist noch ungewiss...“, schreibt Renate Loidolt im Programmheft von *Die letzten Tage der Menschheit* 2006.[392]

Seither konnte man nur von einem Jahr zum nächsten planen. Peter Loidolt erstellte einen Finanzierungsplan und setzte sich für die Erhaltung des Südbahnhotels als Spielstätte und Kulturzentrum ein. Noch 2009 schrieb man, „wir wollen das spektakuläre Haus mit Zustimmung des Eigentümers so lange wie möglich nützen und mit passenden Stücken bespielen.“[393] Doch das Land Niederösterreich unterstützte dies nicht wie von Loidolt erwünscht, 2011 mussten sich die Festspiele Reichenau tatsächlich aus dem Südbahnhotel zurückziehen, obwohl der Eigentümer nicht verkaufen hatte können. Der Besitzer des Südbahnhotels hatte zumindest im September 2010 Bescheid gegeben, gerade noch rechtzeitig um umdisponieren zu können. „The Show must go on“, sagten die Loidolts in ihrer Pressekonferenz im Jänner 2011.

Der Verlust der besonderen Spielstätte war bereits seit Jahren erwartet worden, dennoch wurde er vor allem in den Medien als großer Verlust beschrieben. „Aber für uns kam dieser Verlust nicht überraschend. Wir hatten seit Jahren einen vertraglosen Zustand mit dem Eigentümer und wussten, dass er das Haus verkaufen will“[394], wird Renate Loidolt in einem Interview mit *Die Presse* zitiert. Peter Loidolt führt aus:

> „Ich habe immer gesagt, das Südbahnhotel hätte das Zeug gehabt, so attraktiv zu sein wie der Domplatz in Salzburg mit dem *Jedermann*. Das Land Niederösterreich hat jedoch alle Vorschläge, die wir seit 2007 gemacht haben, nicht einmal diskutiert, obwohl wir im Theaterbereich eine gleichwertige Kombination mit Grafenegg ergeben würden, was erstrangige Festspielkultur in NÖ betrifft. Nur mit viel weniger Subventionsanspruch.“[395]

Loidolt sah auch Mitschuld bei der öffentlichen Hand, da diese nicht willig war, Geld für die Sanierung oder gar eine noch intensivere Nutzung zur Verfügung zu stellen.

---

[392] Programm Die letzten Tage der Menschheit. Festspiele Reichenau 2006.

[393] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2009.

[394] Petsch, Barbara: In den Boulevard wollen wir nicht versinken. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, April 2011, S. III

[395] ebda.

Doch entgegen der Darstellungen in den Medien zeigt sich das Intendantenehepaar nicht ausschließlich unglücklich darüber, wie sich die Dinge veränderten. „Wir wussten, das Südbahnhotel ist eine Kulisse, die sich irgendwann abspielt", sagt Peter Loidolt im Gespräch mit der Autorin. Und auch in *Die Presse* kommentierte er: „Das Südbahnhotel ist ein Bühnenbild – und das Schicksal eines Bühnenbildes ist es, irgendwann abgespielt zu sein. Wir haben den Neuen Raum, da können wir alles machen, eigentlich sogar mehr als am Semmering."[396] Im Interview mit Karina Fibich sagt er:

> „Den Tod hat man uns schon mehrmals vorausgesagt, wie auch das Südbahnhotel faktisch weggegangen ist, mit dem wir immer gerechnet haben. Und für mich war das Südbahnhotel auch nur eine Art Bühnenbild. Wenn man da nicht irgendetwas macht, dann ist es irgendwann abgespielt. […] Wir haben das […] locker weggesteckt."[397]

Bei Fibich fügt seine Frau hinzu: „überwunden".[398] Doch im Gespräch mit der Autorin klingt das anders: „Der Besitzer wollte uns immer noch mehr Auflagen zuschieben und jeden Tag tauchte eine neue Schwierigkeit auf. Wir haben das Haus im Mai immer `tot` übernommen – dort jedes Mal eine so große Illusion zu erzeugen, das war immer ein Aufwand. Vom Verkauf her merkte ich, dass die Leute nur Karten in der Mitte des Speisesaals wollten und böse waren, wenn man ihnen seitliche zuteilte. Auch die Inszenierungen mussten sehr auf den länglichen Speisesaal zugeschnitten werden."[399] Ihr Mann erklärt ebenfalls: „Dramaturgisch war es auch immer wieder ein Problem. Entweder gab es ein Stück, das dramaturgisch hineinpasste – und das war ein schmales Spektrum. Oder man musste es so schreiben, dass es hineinpasste."[400] Zudem wollten die Schauspieler nicht mehr ausschließlich gerne im Südbahnhotel spielen: „Immer mehr Schauspieler sagten, sie spielen gerne im Theater in Reichenau, aber oben konnten sie sich leicht verkühlen, es war eine Skikursatmosphäre und es mussten immer

---

[396] Petsch, Barbara: In den Boulevard wollen wir nicht versinken. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, April 2011, S. III

[397] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[398] ebda.

[399] Interview mit R. und P. Loidolt.

[400] Interview mit R. und P. Loidolt.

Doppelvorstellungen gespielt werden – viele wollten das nicht mehr."[401] Renate Loidolt formuliert es sogar so: „Ich war heilfroh, dass wir es hinter uns hatten."[402]

Mit dem Neuen Spielraum hatte man sich zumindest eine zweite, weitaus flexiblere Bühne geschaffen. Dorthin wurden nun die beiden Stücke, die 2011 im Südbahnhotel geplant gewesen wären – nämlich *Fräulein Else* und *Spion Oberst Redl* - verlegt.

4.3. Pläne im Kurpark und der Neue Spielraum

Peter Loidolt wollte um die Jahrtausendwende gerne der großen Nachfrage des Publikums gerecht werden und mehr Angebot schaffen. Da aber die Schauspieler im Sommer nicht unbegrenzt Urlaub haben oder frei von anderen Verpflichtungen seien und man somit die Saison nicht verlängern könne, werde ein zweiter Spielraum benötigt, um vier Stücke parallel aufführen zu können, schrieb er oftmals.

> „Man wird nicht mehr lange in Reichenau tausende Kartenwünsche unerfüllt zurückweisen können. […] Ohne eine zweite attraktive Spielstätte (auch Probebühne), die ganz anders sein muß, als das bestehende Theater wird man den Spielplan und die Produktionen zurücknehmen müssen. 1998 steht das Semmeringgebiet zur Jahrtausendwende wieder vor zwei Möglichkeiten. Als Theaterlandschaft in einer Region mit großem kulturellem Erbe von europäischem Format gibt es die Möglichkeit von einem kleinem [sic] Festspieltheater zu Theaterfestspielen ersten Ranges aufzusteigen. Meine Empfehlung, in dieser Region in eine weitere Spielstätte zu investieren, hat vielerlei wesentliche Gründe."[403]

Damals gab es sehr konkrete Pläne für eine Spielstätte der Festspiele Reichenau im Kurpark, eine Idee, die es bereits 1904 gegeben hatte, die allerdings nie umgesetzt wurde. 1998 schlug Peter Loidolt vor:

> „Ich hoffe, man folgt meinen Empfehlungen für Reichenau durch einen künstlerischen Auf- und Ausbau, dem natürlich eine weitere Investitionswelle vorausgehen muß. Reichenau steht vor der Möglichkeit, vom Festspieltheater zum Festspielort zu mutieren. Und was wir brauchen, ist eine zweite attraktive Spielstätte, die anders sein muß ... als Platz dafür bietet sich nur der Kurpark an."[404]

---

[401] Interview mit R. und P. Loidolt.

[402] Interview mit R. und P. Loidolt.

[403] Loidolt, Peter: Es gibt immer zwei Möglichkeiten. In: Erste Dekade, S. 69

[404] Magenschab, Hans: Das Theater der Sommerfrische. In: Morgen, 119, Juni 1998, S. 27-31, S. 30

Auch ein fertiger Entwurf für dieses Theater findet sich im Archiv der Festspiele Reichenau. In *Die erste Dekade* ist dieser auch abgedruckt, nebenbei ein Text des Architekten Franz Fehringer, der das geplante Theater im Kurpark beschreibt. Ein „kleines Theater für die Festspiele Reichenau" solle erbaut werden, eine „[r]eizvolle, aber schwierige Aufgabe".

> „Einerseits darf der Kurpark in seiner Gesamtgestalt so wenig wie möglich gestört werden und vor allem muß der zauberhafte Pavillon als das Herzstück des Parks erhalten bleiben, andererseits muß der Theaterbau trotz seiner Größe sich in den Kurpark ein- und unterordnen. Ich glaube, daß das mit dem vorliegenden Entwurf gelungen ist."[405]

Geplant wurde ein Theater mit 400 Sitzplätzen, die Arena-artig um die Bühne aufgebaut würden. Vieles sollte aus Holz gestaltet werden, nicht nur die Faltdecke des Zuschauerraums, nein, das gesamte Theater solle, wenn es feuerpolizeiliche Anforderungen zuließen, in Holzkonstruktion errichtet werden. Nur das Bühnenhaus solle in Stahlbeton ausgeführt werden, so Fehringer. Die Hauptbühne selbst sollte 150 Quadratmeter messen und an der Rückseite eine große Glaswand haben, die den Blick in den Kurpark frei gebe. Dies sei der Wunsch des Intendanten gewesen, so Fehringer, eine Einbeziehung des Kurparks in die Inszenierung sei so möglich. So weit zum Plan Loidolts und Fehringers.[406]

Genau dokumentiert ist im Archiv der Festspiele Reichenau allerdings auch das Aufbegehren mancher Bürger und einiger Gemeinderäte. So schreiben die Gemeinderäte Sepp Erlach und Franz Tischler:

> „Wie konnten so weitreichende Planungen von Seiten Loidolts überhaupt ohne das Wissen des Bürgermeisters gedeihen? Oder hat hier in Reichenau nicht mehr der Bürgermeister und der Gemeinderat das Sagen, sondern in Wirklichkeit längst Herr Loidolt, der sich übrigens mit seiner Aussage über den Kurpark in der letzten NÖN (...der Park ist absolut künstlich und kein Naturdenkmal, und nicht einmal ein Kulturdenkmal...) nicht gerade beliebt gemacht hat. Die Grundinanspruchnahme für Autoparkplätze bei geplanten 450 Sitzplätzen im zweiten Theater ist gigantisch und völlig ungelöst."[407]

---

[405] Fehringer, Franz: Theater im Kurpark. In: Erste Dekade. Festspiele Reichenau. S. 73-75. S. 73

[406] vgl.: Fehringer, Franz: Theater im Kurpark. In: Erste Dekade. Festspiele Reichenau. S. 73-75. S. 73ff.

[407] Erlach, Sepp und Tischler, Franz: Offener Brief an Bürgermeister Ledolter zum Theater im Kurpark Reichenau. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 1996, 1997, 1998, 1999.

Die beiden Gemeinderäte fordern eine Bürgerbefragung über das geplante Theater im Kurpark. Die Bürger sprachen teils von der Verschandelung ihres Juwels und kritisierten den Kostenpunkt des neuen Theaters, der mit 40 Millionen Schilling beziffert wird.

Bürgermeister Hans Ledolter schreibt in einer Replik namens *Braucht Reichenau ein zweites Theater...?!*:

> „Daher [um die Region für die Jugend attraktiv zu machen und diese vom Abwandern abzuhalten] bin ich sehr froh, daß über Investitionen in unserem Gemeindegebiet nachgedacht wird – und wer, wenn nicht der Intendant – sollte über ein Theater nachdenken? Jeder, der die beispiellose Erfolgsgeschichte dieses Theaterfestivals von den bescheidenen Anfängen bis zu den großartigen Erfolgen in der Gegenwart verfolgt, wird gerne zugeben, daß gerade Peter Loidolt dafür prädestiniert erscheint und es seinen Intendantenfähigkeiten und Managerqualitäten durchaus auch zuzutrauen ist.“[408]

Auch wenn sich Ledolter hier verteidigt, war er grundsätzlich ein Gegner des Theaters im Kurpark. Dazu findet sich beispielsweise in Robert Meyers Biografie, dass Meyer ihn gefragt hatte, was er wolle: „Meine Antwort: `Im Park – kommt nicht in Frage. Wenn, dann angedockt an eine bestehende Einrichtung, die dadurch mehr Kubatur und Volumen erhält. Auch könnte man über ein Theater im Schloss Reichenau nachdenken, aber nicht mitten im Park.`“[409] Nicht nur Peter Loidolt war klar, dass das Aufbegehren gegen seine Pläne teils auch damit zu tun hatte, dass er manchen im Ort zu mächtig geworden war. „Ich war nie ein Liebling der Politik....“[410]

Jedenfalls nannte er einen Text in *Die erste Dekade Es gibt immer zwei Möglichkeiten*. Jene im Kurpark wurde es nicht. „Dieses wurde ja schon im Konzept abgestochen”, beschreibt Renate Loidolt[411]. Heute nennt sich Peter Loidolt glücklich, dass er zwei Bühnen in einem Haus hat, was organisatorisch viel leichter zu bewerkstelligen ist.

Zuerst wurde im Jahr 2002 das Neue Foyer geschaffen, das auch als zusätzlicher Spielraum nutzbar wurde, einmalig war dies auch der Fall. Es war der erste große Schritt

---

[408] Ledolter, Hans: Braucht Reichenau ein zweites Theater...?! In: Die Rathausfeder. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 1996, 1997, 1998, 1999.

[409] Meyer. S. 229

[410] Interview mit R. und P. Loidolt.

[411] Interview mit R. und P. Loidolt.

der maßgeblichen Umbauten des Kurtheaters. Im selben Jahr gab es erste Planungen Peter Loidolts für den Bau des Neuen Spielraums.

Dieser sollte etwas ganz Besonderes werden, wurde dieser Theaterraum doch „von innen nach außen geplant, das heißt, ich als Bühnenbildner habe darauf geachtet, wo man zugeht, wo man abgeht, welche Möglichkeiten man nehmen kann, welche Projektionen man durchführen kann.“[412] In nur fünf Monaten wurde 2005 der Neue Spielraum erbaut. Er wurde in Eigeninitiative beschlossen, von der Marktgemeinde als Grundstückseigentümer erlaubt und zuerst aus Eigenmitteln vorfinanziert und nachträglich vom Land Niederösterreich mit einem Drittel gefördert. Die Gesamtkosten werden mit 1.210.700 Euro beziffert. Der Neue Spielraum musste allerdings so gebaut werden, dass er jederzeit abbaubar wäre, da er auf Hochwassergebiet steht. Die Intendanten beschreiben ihn so:

> „Der Neue Spielraum wurde als neue Spielortvariante von Peter Loidolt im Rahmen der Festspiele Reichenau entworfen. Dieser Raum kommt den neuen Theaterbedürfnissen von Künstlern und Publikum entgegen und erlaubt neben einer Erweiterung eine neue Gestaltung von Theaterproduktionen.“[413]

Es sei ein „Theater, das entstanden ist nach theatertechnischen Erfordernissen“[414], ein „Freigeist“, in dem vieles möglich sei: „In diesem Raum sollen wir programmatisch überhaupt nicht gebunden sein.“[415] In *Die Theatermacher* bezeichnet Karina Fibich diese Bühne überhaupt als „Favorit der Intendanten“[416] - neueste Theatertechnik, computergesteuerte Projektionsmöglichkeiten machten diese Arenabühne dazu. Die neue Bühne könne technisch mit Bühnen in Wien mithalten, war und ist man in Reichenau überzeugt. Loidolt wird in *Die Theatermacher* auch folgendermaßen dazu zitiert: „Wir bezeichnen den immer als Art Freigeist, weil wir hier Theater machen können, auch Theaterstücke schreiben lassen können, die für den Neuen Spielraum schon ganz geeignet sind.”[417] Gleichzeitig stelle eine Arenabühne natürlich viele Herausforderungen an die

---

[412] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[413] Zweite Dekade. S. 86

[414] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[415] ebda.

[416] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[417] ebda.

Künstler: „Mir war es wichtig, dass wir eine neue Spielform bekämen und heute ist der Neue Spielraum sehr gefragt, auch wenn sich alle erst an ihn gewöhnen mussten, da man sich hier nicht verstecken kann und ganz anders spielen muss, ja sich noch mehr in die Rollen hinein leben muss."[418] Die Künstler, die im Neuen Spielraum wirken, sehen den Raum durchaus als Herausforderung an. Martin Schwab beschreibt:

> „Ein Rundumtheater ist immer eine Herausforderung. Man muss Schamgrenzen abbauen, man darf den Leuten nicht zu sehr ins Gesicht schauen. Eine vierte Wand ist trotzdem. Aber es gibt auch Inszenierungen, wo das Publikum direkt angesprochen ist und dann ist es ja gut, wenn die Zuschauer ganz nahe sind, um dann ganz direkt zu sein."[419]

Die Intimität wird manchen Darstellern schon fast zu viel: Katharina Straßer sagt: „Es ist so intim. Du liegst da mit einem Mann im Bett und ein Meter daneben sind Leute. Das ist eigentlich fast schon zu nah. Gerade da lässt sich die Intimität wirklich wunderbar herstellen. Wenn die Leute unten sitzen, dann hast du viel mehr Abstand."[420] Und Marcello de Nardo gesteht ein: „Das ist nicht jedem gelegen, das in der Arena spielen, weil man hat dann einfach den Rücken nicht mehr an der Wand, weil da sind auch Zuschauer. […] Man dreht sich um und dann ist man auch vorne. Man ist überall vorne. Man ist so ausgestellt." [421] Nicolaus Hagg sieht klar einen Vorteil: „So konzentriert wie im Neuen Spielraum kann man kaum Theater spielen, glaub ich."[422] Und Joseph Lorenz meint, es sei ein „völlig anderes Arbeiten."[423] Hermann Beil, der hier mehrfach inszenierte, sieht den Neuen Spielraum als Herausforderung, die zu lösen schön sei. „Der Raum ist bestimmt einzig allein durch den Schauspieler. Wie sie auftreten, wie sie da stehen. Das ist das Reizvolle, das ist die Schwierigkeit, aber das ist auch eine schöne Aufgabe, die man lösen kann."[424]

---

[418] Interview mit R. und P. Loidolt.

[419] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

[420] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[421] ebda.

[422] ebda.

[423] ebda.

[424] ebda.

Wie man überhaupt bei den Festspielen Reichenau stets genau Bedacht darauf gelegt hat und legt, welche Stücke man wo positioniert, so wollte man selbstredend auch für den Neuen Spielraum die passenden Stücke wählen. Renate Loidolt wird zitiert, dass man „sehr inhaltsintensive Stücke hier habe[n] und dass wirklich dann das Publikum auf das Bühnengeschehen sehr konzentriert ist.“[425]

Zu dem Zeitpunkt als der Neue Spielraum eröffnet wurde, hatte man ja auch noch das Südbahnhotel als Spielort, somit konnte man folgende Einteilung machen, wie Loidolt sie dem Niederösterreichischen Pressedienst als Auskunft gab:

> „Das Gesamtkunstwerk Reichenauer Festspiele ist jetzt auf drei Ebenen erlebbar. Das Südbahnhotel auf dem Semmering umfasst den Bereich Zeitreisen, in unserem alten Haus in Reichenau spielen wir klassisches Theater und in der neuen Spielstätte wollen wir Erlebnistheater bieten.“[426]

[425] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[426] Dritte Bühne für Reichenau. In: Bezirksblatt. 8. Juni 2005. S. NK 2-3. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2003 bis 2005.

5. Die Erweiterung des Repertoires

Da nun versucht wurde, die Festspiele Reichenau samt ihrem Konzept zu beschreiben sowie sie im Genius loci zu verorten, gilt das Interesse in den weiteren Kapiteln der Erweiterung des dramaturgischen Konzepts der Festspiele. Waren es in den ersten Jahren Stücke jener Autoren, die der Gegend sehr eng verbunden waren, so trachtete man bald danach, dieses mögliche Repertoire auch zu erweiterten. „Immer, wenn man geglaubt hat, zu wissen, wo wir sind, haben wir einen neuen Weg gefunden", sagt Peter Loidolt.[427] Bei der Erweiterung sei man schrittweise und sensibel vorgegangen, beschreiben die Intendanten:

> „In den ersten zehn Jahren sind wir sensibel heran gegangen. Wir haben gesagt: Was wollen wir spielen? Und was will das Publikum gern sehen? Wir mussten ja die ersten Jahre mal überleben. Mit 15.000 Zuschauern hat man dann eine Vertrauensbasis. Das Publikum weiß, da werden gute Produktionen gemacht. Dann haben wir begonnen, den Besuchern nahe zu bringen, dass es viele verschiedene Varianten von Theater gibt. Wir haben mit sanfter Hand begonnen, sie zu erziehen. Wir haben Überzeugungsarbeit geleistet, gezeigt, dass es z.B. Verbindungen gibt zwischen Nestroy und Bernhard. Heute haben wir den Idealzustand erreicht. Das Publikum vertraut uns und es ist eigentlich fast egal, was wir ansetzen."[428]

Für die Erweiterung fand man mehrere Varianten:

Erstens wurden nach und nach auch Stücke aufgeführt, deren Autoren seelenverwandt mit den bereits Ausgewählten erscheinen – oder solche, die sich mit ähnlichen Themen wie diese befassen. In dieser Tradition sehen Renate und Peter Loidolt auch Iwan S. Turgenjew (*Ein Monat auf dem Lande*, Aufführung bei den Festspielen Reichenau: 1998), Anton Tschechow (*Der Kirschgarten*, 2004, *Onkel Wanja*, 2006, *Die Möwe*, 2008, *Drei Schwestern*, 2011) oder Maxim Gorki (*Sommergäste*, 2000, *Kinder der Sonne*, 2009) sowie Carlo Goldoni (*Trilogie der Sommerfrische*, 1997). Auch Henrik Ibsen (*Ein*

---

[427] Interview mit Renate und Peter Loidolt, 26. Juli 2016.

[428] Petsch, Barbara: „Das Publikum vertraut uns. Es ist fast egal, was wir spielen. Mehr gestürmt können wir nicht werden!". In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV-V, S. V

Volksfeind, 2010, *Die Stützen der Gesellschaft*, 2013, *John Gabriel Borkman, Bankier*, 2015) und Friedrich Dürrenmatt (*Der Besuch der alten Dame, 2009*) sind zu nennen.

Zweitens wurden Romane von Autoren, die der Gegend verbunden waren, aber auch solche, die den Intendanten gefielen, dramatisiert. Dieser Weg macht den Großteil der Repertoireerweiterung aus, wie im Kapitel 5.2 bis 5.4 sowie 6 und 7 zu Dramatisierungen gezeigt wird. Es sind hier vor allem Autoren wie Heimito von Doderer, Joseph Roth (*Radetzkymarsch*) und Stefan Zweig (*Rausch der Verwandlung*, *Die Schachnovelle*) zu nennen. Den Anfang hatte Thomas Manns *Zauberberg* gemacht. Besonders erwähnt sei hier Daniel Kehlmanns *Ruhm*, auf das später genauer eingegangen wird (Kapitel 7). Aber auch Johann Wolfgang von Goethe passte den Intendanten 2008 ins Repertoire, was sie damit argumentierten, dass *Die Wahlverwandtschaften* in einer ähnlichen Atmosphäre spielen, wie sie in Reichenau zu finden ist. Frauenschicksale in der Weltliteratur wurden zu einem neuen Schwerpunkt mit Beispielen wie *Anna Karenina* (2012) oder *Madame Bovary* (2013). Ein Sonderfall ist die Vervollständigung eines Fragments Arthur Schnitzlers, *Das Wort,* als *Affaire Lina Loos* (2002). Schnitzler hat es nie zu Ende gebracht, im Auftrag der Festspiele wurde es ergänzt und umgearbeitet (siehe Kapitel 8).

Drittens hat man auch einige Stücke für die Festspiele Reichenau selbst verfassen lassen, darunter durchaus solche, die man nicht auf den ersten Blick als zu den anderen Werken passend beschreiben würde. Hier gingen die Festspiele mit *Dichter, Flucht und Alma* ein Wagnis ein. In den vergangenen Jahren drehten sich die Uraufführungen vor allem um Themen, die mit der Zeit um die Jahrhundertwende in Verbindung steht – hier seien *Spion Oberst Redl* (2011) und *1914 – Zwei Wege in den Untergang* (2014), beide von Nicolaus Hagg, erwähnt (siehe Kapitel 5.1).

Viertens kamen auch Stücke hinzu, die keiner der zuvor genannten Einteilungen zuzuordnen sind, darunter von Thomas Bernhard (*Der Theatermacher*, 2003, *Alte Meister*, 2005, *Macht der Gewohnheit, 2009*), Gerhart Hauptmann (*Vor Sonnenuntergang, 2007*) oder Carl Zuckmayer (*Der Hauptmann von Köpenick, 2007*), ebenso Tennessee Williams (*Die Katze auf dem heißen Blechdach*, 2016).

Zum Programm gehören außerdem Klavierkonzerte und weitere musikalische Darbietungen sowie szenische Lesungen, von 2009 bis 2013 gab es auch die Reihe *Unsere Schauspieler hautnah*.

5.1. Uraufführungen

So sehr die Festspiele Reichenau anfangs in der Schnitzler- und Nestroy-Pflege aufgingen, fand man es bereits 1993 an der Zeit, eine Uraufführung ins Auge zu fassen, die für 1994 geplant wurde. Wieder suchte man die Verbindung zum Genius loci: Alexander Widner war beauftragt worden, ein Stück über Theodor Herzl, der ja oft in der Gegend rund um Reichenau zugegen war, zu schreiben. Was er überdies lieferte und was dem Ehepaar Loidolt besser gefiel als das Herzl-Stück, war ein Sketch über Alma Mahler-Werfels Flucht über die Pyrenäen, die sie 1940 gemeinsam mit Franz Werfel, Heinrich, Nelly und Golo Mann bewerkstelligte. Man bestellte eine Erweiterung, um das Stück aufzuführen, sofern man die Idealbesetzung mit Annemarie Düringer als Alma, Martin Schwab als Heinrich Mann und Theresa Affolter als Nelly Mann bekäme, was schließlich gelang. Hans Haider nannte *Dichter, Flucht und Alma* gar „eine urkomische szenische Rekonstruktion der Flucht von Alma Mahler-Werfel mit ihrem Mann Franz (beide Reichenau-Gäste!) in Begleitung von Heinrich, Nelly und Golo Mann […]."[429] Nicht nur Haider war klar, dass dies „unternehmerischen Mut signalisieren" werde. Wenn schon Zeitgenössisches, dann habe es trotzdem ins Konzept zu passen, indem wiederum der Genius loci eine Rolle spielte:

> „Nach fünf Jahren Aufbaumühen, nach einer Erfolgsserie mit Schnitzler […] und Nestroy […] wollte sich Intendant Peter Loidolt auch zeitgenössischer Literatur öffnen. Und zwar ausschließlich solcher, die dem Ort und dessen berühmter Sommerfrischler-Gesellschaft, somit der ganzen Ehrengalerie der Wiener Jahrhundertwende-Kultur Reverenz erweist. Neben den vom treuen Publikum in Reichenau gesuchten und geliebten Klassikern – die damals im Burgtheater der Direktor Claus Peymann vernachlässigte – sollten [sic] in jedem Sommer ein ´Drittes Stück´ auch unternehmerischen Mut signalisieren."[430]

Das Stück an sich sagte den Intendanten, wie sie heute beschreiben, sehr zu, die Umsetzung weniger: „Wir wollten eine Satire à la Monty Pyton, der Regisseur [Götz Fritsch, Anm.] wollte aber ein Nazi-Drama daraus machen", beschreibt Peter Loidolt.[431] Auch die Medien konnten von dem Versuch nicht ausschließlich überzeugt werden: Hans

---

[429] Haider/Greisenegger. S. 229

[430] Haider/Greisenegger. S. 229

[431] Interview mit R. und P. Loidolt.

Haider vermerkt in seinem Text für den Katalog der Landesausstellung vorsichtig: „Das Mahler-Werfel-Stück aus Widners Feder wurde 1994 in Reichenau vom Publikum noch nicht im erhofften Maß angenommen.“[432] In seiner Kritik in *Die Presse* nannte Haider das Stück einen „Sommer-G´spritzte[n], der sich spielend leicht trinkt, doch den Kopf ganz schön belastet.“[433] Heinz Sichrovsky war in der *Krone* andererseits der Meinung: „Das Publikum akzeptierte den Versuch.“[434] Thomas Trenkler nannte es in *Der Standard* „recht amüsant[…]“.[435] Die *Salzburger Nachrichten* attestierten zur Premiere, man nehme „sozusagen auch auf dem Gebiet der Gegenwartsdramatik den Kampf mit dem großen Bruder in Wien auf“[436] – gemeint ist natürlich das Burgtheater. Das Stück selbst passe „ja sehr gut ins Konzept der Bühne“.[437] Es sei,

> „wenn man so will, […] ja auch Sommertheater wie es sein soll: Gerade so lang wie es sich in einem Theatersaal bei brütender Hitze aushalten läßt und gerade so anspruchslos, daß man sich recht gut unterhalten, aber noch nicht über die Belanglosigkeit der Dialoge ärgern müßte.
> Ein Schwätzchen, ein paar Streitereien und viele Kalauer sind eben auch dann noch möglich, wenn die Nazi-Schergen bereits Witterung aufgenommen haben, meint der Autor. Einen Absturz ins Lächerliche verhindert aber schon allein das hochkarätige Ensemble. […]Umso uninspirierter wirkt leider die mit einer tieferen Bedeutung der Dialoge kokettierende Regie von Götz Fritsch.“[438]

Heinz Sichrovsky nannte die Handlung „eine der bizarrsten Anekdoten menschlicher Unkultur“ und Widner einen „Kulturpessimist[en]“[439].

> „Er läßt die grell überzeichneten Personen ihre Biografien in Anekdoten und bescheidenen Plattitüden vor sich her tragen. Das Ergebnis ist ein Szenengebilde zwischen den Extremen Comics und Heimatkundeaufsatz. Regisseur Götz Fritsch tut da allerdings das Falsche: Er sucht den Mittelweg zwischen beiden. Doch für den grotesken Cartoon in Top-Besetzung, den man daraus zweifellos machen könnte, ist die Inszenierung zu ungenau und die Überzeichnung zu plump. So

---

[432] Haider/Greisenegger. S. 230

[433] Haider, Hans: Ironie der Geschichte. In: Die Presse, 4.7.1994, S. 15

[434] Sichrovsky, Heinz: Sketch für den Kulturverein. In: Kronenzeitung, 3.7.1994, S. 26

[435] Trenkler, Thomas: Schampus in den Pyrenäen. In: Der Standard, 4.7.1994, S. 8

[436] Schneider, Helmut: Ein Schwätzchen in den hohen Bergen. In: Salzburger Nachrichten, 4.7.1994, S. 8

[437] ebda.

[438] ebda.

[439] Sichrovsky, Heinz: Sketch für den Kulturverein. In: Kronenzeitung, 3.7.1994, S. 26

> bleibt der Eindruck eines bildungsbeflissenen Kulturvereinssketches – und das trotz der Römisch-eins-Besetzung.“[440]

In der *Kleinen Zeitung* aber war von einem „rauschende[n] Erfolg” und von einem „Triumph für die Burgtheater-Filiale Reichenau und wohl auch für Widners Text” die Rede[441]. „Schauspielertheater ersten Ranges” attestierte der Autor, Anton Leiler.

Der ORF zeichnete *Dichter, Flucht und Alma* damals auf, auch das Textbuch liegt vor, eine genauere Beschäftigung ist möglich, wurde hier jedoch nicht berücksichtigt, da der Fokus auf den Dramatisierungen liegen soll.

Warum die Reichenauer Intendanten selten zeitgenössische Dramen auf ihre Bühnen bringen, sondern viel eher Dramatisierungen in Auftrag geben, hängt laut Renate Loidolt mit dem Verkauf zusammen:

> „Wir wurden sogar sehr verurteilt, dass wir nichts Zeitgenössisches spielen – und man fragte, ob wir das tun, weil die Stücke nicht gut genug sind. Man muss sagen: Nur, weil jemand zeitgenössisch schreibt, ist es nicht automatisch gut. Ich sehe, dass man damit kein Haus füllen kann. Und letztlich ist das der wesentliche Punkt, den man als Veranstalter erreichen möchte.“[442]

In den vergangenen Jahren wurden bei den Festspielen Reichenau jedoch mehrfach Uraufführungen herausgebracht, die das Intendantenpaar durchaus in Verwandtschaft mit den von ihnen in Auftrag gegebenen Dramatisierungen sieht. *Spion Oberst Redl* (2011) und *1914 – Zwei Wege in den Untergang* (2014) sind solche. Renate und Peter Loidolt gaben Nicolaus Hagg den Auftrag, auf Basis der Historie Theaterstücke zu verfassen. „Wir nennen dies dann Uraufführungen, weil es erstmals gebracht wird, aber letztlich sind die Geschichten durch die historischen Persönlichkeiten vorgegeben und in diesem Sinne sind diese Stücke keine neuen Ideen.“[443] Man habe sich für einen Mittelweg zwischen Fiktion und Dokumentation entschlossen und baue abermals auf Themen, die mit dem Genius loci verwandt sind. Wie so oft haben die Intendanten ein Stück im Kopf und geben dem Autor ihre Leitlinien mit.

---

[440] Sichrovsky, Heinz: Sketch für den Kulturverein. In: Kronenzeitung, 3.7.1994, S. 26

[441] Leiler, Anton: Mimen waren losgelassen! In: Kleine Zeitung Kärnten, 3.7.1994, S. 67

[442] Interview mit R. und P. Loidolt.

[443] Interview mit R. und P. Loidolt.

> „Für ein Stück ist grundsätzlich ein Autor notwendig, aber zuvor auch natürlich die Idee. Was soll denn der Autor schreiben? Und das trifft uns als Auftraggeber für dieses Stück, sodass man eigentlich das Grundkonzept für das Stück selbst schon irgendwie im Kopf hat und mit dem Autor dann bespricht, wie es denn werden soll."[444]

Bei *1914 – Zwei Wege in den Untergang* war es den Intendanten ein Anliegen, zwar die Geschichte der jungen Attentäter von Sarajewo und ihre Motive zu beschreiben, gleichzeitig sei es ihnen aber wichtig gewesen, auch die Intrigen am Wiener Hof um Fürst Montenuovo auf die Bühne zu bringen, wie Peter Loidolt beschreibt:

> „Ursprünglich wollte der Nicolaus Hagg ein Stück nur über die Terroristen bringen, das ist meiner Meinung nach zu wenig gewesen, man muss eine spannende Story dazu bringen und das Gegenübergewicht des Hofes zu [sic] zeigen."[445]

An anderer Stelle sagte er in der ORF-Sendung von Karina Fibich: „Man muss hier einmal sagen, was will man, eine Dokumentation oder eine Fiktion, wir haben uns hier für den Mittelweg entschlossen."[446] Durch ihre Verbindung mit der Habsburger-Historie werden diese Stücke als passend für das Repertoire der Festspiele Reichenau angesehen. Auch in Zukunft dürften Uraufführungen zu erwarten sein:

> „Peter Loidolt: Wir haben sehr viele Projekte für die Zukunft. Wir werden nicht mehr nur Dramatisierungen zeigen, sondern auch neue Stücke entwickeln. Wir arbeiten bereits daran. […] Wir planen derzeit etwa zwei neue Stücke, daneben werden wir weiter die klassische Literatur spielen.
>
> Renate Loidolt: Frauenthemen der Weltliteratur werden auch weiter im Zentrum unseres Programms stehen. Als Produzenten neuer Stücke wollen wir aber keine banalen, modernen Konversationsstücke entwickeln, sondern Dramen, die auf Recherchebasis entstehen – wie etwa die Uraufführung von *Spion Oberst Redl* 2011 von Nicolaus Hagg. Die Stücke sollen ein Thema behandeln, über das man mehr wissen möchte.

---

[444] Theater erzählt Geschichte(n): 1914 - zwei Wege in den Untergang, Regie: Karina Fibich, 14.9.2014, ORF.

[445] ebda.

[446] ebda.

> Peter Loidolt: Etwa über die Wiederaufbauphase in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg, die überhaupt noch nicht aufgearbeitet ist.“[447]

Die Dramatisierungen von Romanen, die ja auch eine Art Uraufführung bieten, überwiegen aber zahlenmäßig bei Weitem, weshalb auf diese besonders genau eingegangen werden soll.

5.2. Dramatisierungen

Umfangreich ist die Auswahl jener Stücke, die in das Konzept der Festspiele Reichenau passen. Dennoch war es Peter und Renate Loidolt schon früh ein Anliegen, das Repertoire zu erweitern, seit der Jahrtausendwende auch, indem Romane und Novellen jener Dichter, die zu ihrem Portfolio gehören oder passen, dramatisiert wurden. Im vergangenen Jahrzehnt ist dies überhaupt zum Trend auf zahlreichen Bühnen geworden, die Festspiele Reichenau aber waren unter den ersten, die diese Mode aufgriffen. Angemerkt sei dabei, dass bei Bearbeitungen von Romanen für die Bühne verschiedene Begriffe verwendet werden, hier soll von Dramatisierungen die Rede sein.

Den Anfang machte 2001 *Zauberberg* von Thomas Mann, der auf die Bühne des Südbahnhotels gebracht wurde. „Der fulminante Erfolg für die Bühnenfassung des *Zauberbergs* hat uns ermutigt, dramaturgische Experimente dieser Art weiter zu verfolgen und unserem Publikum damit NEUE STÜCKE aus bekannter Literatur anzubieten“[448], schreiben die Festspiel-Intendanten im Jahresprogramm 2002.

Im Jahr darauf folgte die Dramatisierung von Franz Werfels *Eine blassblaue Frauenschrift*, für 2003 ließ man *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler zu einem Theaterstück machen, für 2004 *Die Schachnovelle* von Stefan Zweig. *Radetzkymarsch* von Joseph Roth stand 2005 auf dem Programm, *Rausch der Verwandlung* entstand aus einem Romanfragment von Stefan Zweig für Aufführungen im Sommer 2006, sogar *Die Wahlverwandtschaften* von Johann Wolfgang von Goethe wurde 2008 zu einem Stück für die Festspiele Reichenau, ebenso *24 Stunden aus dem Leben einer Frau* von Stefan Zweig. 2009 folgte eben *Strudlhofstiege*, auch *Spiel im Morgengrauen* nach einer Novelle

---

[447] Petsch, Barbara: „Wir werden neue Stücke entwickeln“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.3.2016. S. 3

[448] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2002.

von Arthur Schnitzler kam in diesem Jahr zu Theaterehren. 2010 folgte *Ruhm* nach dem Buch von Daniel Kehlmann, für 2011 dramatisierte man Schnitzlers *Fräulein Else*, für 2012 *Ungeduld* von Stefan Zweig und *Anna Karenina* von Leo Tolstoi. Flauberts *Madame Bovary* wurde für 2013 dramatisiert, Fontanes *Effi Briest* für 2014. 2016 kam Heimito von Doderers *Die Dämonen* auf die Bühne.

Zahlreich sind somit die Dramatisierungen, die die Festspiele Reichenau schaffen ließen.

> „Wir haben mit den Romandramatisierungen im Jahr 2000 begonnen. Da hieß es noch, das sei kein Weg für das Theater. Jetzt machen es so viele, dass man sich zurückhalten muss, Projekte bekannt zu geben, denn gleich werden sie von anderen aufgeschnappt.“[449]

beschreibt Renate Loidolt in einem Interview mit *Die Presse* anlässlich 25 Jahre Reichenau. Auch im Gespräch mit der Autorin sagt sie: „Als wir begonnen haben, hieß es, Dramatisieren geht überhaupt nicht, doch das war sehr kurzsichtig, beim Film waren es alle längst gewohnt. Wir waren da wirklich Pioniere – heute ist es gang und gäbe.“[450]

Sieht man sich die Theaterhistorie an, so stimmt diese Pionier-Funktion für die Mode der letzten Jahre, jedoch nicht insgesamt gesehen. Darauf soll noch genauer eingegangen werden.

5.3. Exkurs Dramatisierungen

Die Festspiele Reichenau waren zwar unter den ersten, die die aktuelle Hinwendung zu Dramatisierungen von Romanen und Novellen aufnahmen. Doch in Wahrheit ist das, was viele eine Modeerscheinung nennen, so alt wie das Theater selbst. Seit Anbeginn wurden bekannte Stoffe für Theateraufführungen herangezogen sowie Werke anderer und solche aus eigener Feder von Autoren für die Bühne bearbeitet.

> „Die Übernahme von Stoffen und Figuren ist allerdings eine mediale Transformation, für die sich weder Shakespeare noch Goethe zu fein waren. Im Grunde markiert eine mediale Transformation sogar die Geburt des europäischen Theaters in der griechischen Tragödie. Denn was Aischylos oder Sophokles gemacht haben, war ja nicht nur die Übernahme von gekannten Stoffen, Figuren und Motiven des Epos (also der *Ilias* oder der *Odyssee*), sondern zugleich eine

[449] „Wir wissen selbst, was wir brauchen!“. In: Die Presse. 25 Jahre Festspiele Reichenau, April 2012, S. III

[450] Interview mit R. und P. Loidolt.

> mediale Transformation aus der epischen Form in eine neue Darstellungsweise, die so überhaupt erst kreiert wurde.“[451]

So schreibt Jens Roselt. Laut Sylvia Patsch war das „Bezugnehmen auf ehrwürdige Quellen und die Bearbeitung eines längst bekannten Stoffes einerseits eine Huldigung an die Autorität des Alten und andererseits eine Erleichterung für das Publikum, das in vielen Dramen bekannte Stoffe in einer neuen Bearbeitung erlebte und damit die Gelegenheit zum Vergleich hatte.“[452] Aus dieser Historie heraus bezeichnet Julie Paucker das Theater gar als diebisches Medium:

> „Das Theater, seit je ein diebisches Medium, hat sich immer Stoffe einverleibt: Mythen, Herrscherschicksale, Märchen, historische Ereignisse und Götterkämpfe – kurz: die besten Geschichten aller Zeiten. In welche Form diese Stoffe gegossen waren, ob bereits in Dramenform, in eine Novelle, ob sie der mündlichen Tradition entstammten oder eben in Romanform daherkamen – das war nie das einzige Kriterium für die Frage, ob ein Stoff theatertauglich sei (oder gemacht werden könnte).“[453]

Jedoch lässt sich feststellen, was Birte Lipinski genauer erforscht hat:

> „Die Romandramatisierung ist kein neues Phänomen, aber zurzeit besonders beliebt. Gerade Fassungen sogenannter 'kanonischer' Romane mit hohem Bekanntheitsgrad im bildungsbürgerlichen Publikum haben einen zentralen Platz auf den Spielplänen. […] Dramatisierungen sind aus der gegenwärtigen Praxis der Theater nicht wegzudenken.“[454]

Es war bereits in den 1970ern, dass man sich der Romane als Quelle für Bühnenstücke besann, jedoch ging es hier oft um einen gänzlich anderen Fokus als bei der späteren Welle, die hier Thema ist. Das Regietheater nahm sich Romane zum Thema, da die Texte

---

[451] Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hg.) *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater.* Bielefeld: transcript, 2008. S. 205-213. S. 206; in Folge zitiert als: Roselt.

[452] Patsch, Sylvia: Vom Buch zur Bühne: Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren. Innsbruck: Sundt, 1980. S. 201; in Folge zitiert als: Patsch.

[453] Paucker, Julie: Das Theater als diebisches Medium, NZZ, 26.3.2011, https://www.nzz.ch/das-theater-als-diebisches-medium-1.10029941, eingesehen am 26.3.2017

[454] Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme, http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/ eingesehen am 26.3.2017; in Folge zitiert als: Lipinski: Übertragungsverluste

> „im günstigsten Fall dreierlei zu bieten hatten: erstens eine interessante Geschichte, die auf die Bühne zu bringen zweitens per se Provokation bedeutete und drittens formal stark verändert werden musste, um auf der Bühne neu präsentiert zu werden – ein Vorgang, der der Theaterpraxis des Regietheaters entgegenkam."[455]

Doch dies war erstens vor der Zeit der Festspiele Reichenau und zweitens genau die Gegenthese zu dem, was dort passiert.

Viel eher ideenverwandt und hier relevant ist jene Dramatisierungs-Mode der Jahrzehnte kurz vor und nach der Jahrtausendwende, die *Theater heute* 2008 dazu brachte, am Cover ein Bild von Thomas Mann zu haben und daneben provokant „Dramatischer Nachwuchs" zu schreiben. Die Unterzeile klärte auf: Auch Kafka, Dostojewski, Camus, Koeppen, Kehlmann und Roche wurden hier als Autoren genannt, deren Romane die Bühnen erobern. „Romandramatisierungen von Dostojewski bis Houellebecq, Goethe bis Max Frisch erfreuen sich schon seit längerem der Gunst in Dramaturgien und beim Publikum. In dieser Spielzeit aber sind sie so stark auf den Spielplänen vertreten wie noch nie."[456] hieß es dann im Beitrag von Barbara Burckhardt. In diesem versucht sie den Motivationen der Dramatisierungs-Welle auf den Grund zu gehen – wobei eben wieder die eingangs erwähnte und bereits in der Antike als relevant erachtete Bekanntheit der Stoffe Thema ist. Gleichzeitig schwingt in Erklärungsversuchen wie so oft die Frage mit, ob das zeitgenössische Drama in der Krise sei. Langweilt sich das Publikum bei klassischen Dramen? Vertraut man der Gegenwartsdramatik nicht? Glaubt man an die Publikumswirksamkeit bekannter Titel? All diese Argumente werden immer wieder angeführt.

> „Was treibt die Dramaturgien zwischen München und Halle, Frankfurt und Berlin, Braunschweig und Heidelberg dazu, sich der Mühe dieser Art von Repertoireerweiterung zu unterziehen? Es mangelt ja nicht an Stücken, weder an solchen des klassischen Repertoires noch an eifrig geförderten neuen, die auf Uraufführung oder Nachspiel warten. Allerdings: Allzu scharf auf Neues ist das Publikum bekanntlich nicht. Ist der Bestseller in Dialogform nichts anderes als das Buhlen um Zuschauer, die den Dramenkanon hinter sich gebracht haben und trotzdem bekannte Namen wollen, beliebte Geschichten, den irgendwie vertrauten

---

[455] Lipinski, Birte: Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater. Tübingen: Narr Verlag, 2014. S. 7; in Folge zitiert als: Lipinski.

[456] Burckhardt, Barbara: Bewegungen in Kopf und Darm. In: Theater heute, 11/2008, S. 4-11, S. 6

> (wenn auch nicht unbedingt gelesenen) Titel? Verbunden mit dem Sonderangebot an die letzten Möchtegern-Bildungsbürger und ihren Nachwuchs, die dicken Wälzer aus dem Kanon im benutzerfreundlichen Zweistundenmodus konsumierbar zu machen?“[457]

Gerade im Hinblick auf das Konzept der Festspiele Reichenau ist auch ihr nächster Kommentar interessant, wenn sie meint: „Geht es ums Genie des Ortes (Fontane, Mann und Storm im Norden, Dostojewski im wilden Osten, Einar Schleef in der Wahlheimat Frankfurt und Max Frisch in Zürich)?“[458]

Warum bringt man *Die Wahlverwandtschaften* Goethes ebenso wie Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*, *Anna Karenina* ebenso wie *Die Buddenbrooks*, Werke wie *Der Zauberberg*, *Der Prozeß*, Charlotte Roches *Feuchtgebiete*, Juli Zehs *Schilf* und Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* auf die Bühne? Es ist wohl die Sehnsucht nach großen Stoffen. „Denn gute Geschichten werden überall gebraucht.“[459] Hutcheon und Winkler führen aus, dass so Stoffe verwendet werden, die vertraut und dennoch neu sind.[460] Auch Kohlmeier spricht von einem „Hunger der Theaterschaffenden nach Stoffen, der sich aus einer Verdrossenheit gegenüber der ´Begrenztheit´ des dramatischen Kanons, einem gefühlten Mangel an in Theatertexten behandelten Stoffen und einer Übersättigung durch mehrfach inszenierte dramatische Klassiker speist.“[461]

Im selben *Theater heute* wie Burckhardts Text findet sich ein Interview, in dem Jan Bosse und John von Düffel über Dramatisierungen sprechen. Bosse stößt darin in eine ähnliche Kerbe: „Romandramatisierungen sind auch das Ergebnis der Suche nach

---

[457] Burckhardt, Barbara: Bewegungen in Kopf und Darm. In: Theater heute, 11/2008, S. 4-11, S. 6

[458] ebda.

[459] Kahlefendt, Nils: Romanadaptionen auf deutschen Bühnen. 8.1.2015, https://www.boersenblatt.net/artikel-drama.857031.html, eingesehen am 19.4.2017

[460] vgl.: Winkler, Ingrid Christina: So ein Schauspiel. Romanadaption für die Bühne.... Masterarbeit. Universität Wien. 2015. S. 43. in Folge zitier als: Winkler. Und: Hutcheon, Linda: The Art of Repeating Stories. An Interview with Linda Hutcheon. In: MacArthur, Michelle, Wilkinson, Lydia, Zaiontz, Keren (Hg.) *Performing Adaptations: Essays & Conversations on the Theory and Practice of Adaptation.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. S. 1-9. S. 5. in Folge zitiert als: Hutcheon.

[461] Kohlmeier, Astrid: Vom Roman zum Theatertext: Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe. Saarbrücken: VDM, 2010. S. 153. in Folge zitiert als: Kohlmeier.

Stoffen, die überhaupt erzählenswert sind, die Substanz haben und die auch noch ein paar andere Leute außer mir interessieren."[462] Gleichzeitig widerspricht er, als er gefragt wird, ob die Aufführung die Lektüre ersetze:

> „Bosse: Man hat ja überhaupt nicht mehr die Zeit, diese dicken Schinken zu lesen. Vielleicht ist das ja ein Grund, dass das Publikum da gerne reinrennt. […]
> TH Sie wollen nicht sagen, dass man die 710 Seiten *Buddenbrooks*-Lektüre durch zweieinhalb Stunden Theater ersetzen kann?
> Bosse: Nein, natürlich nicht. Diese Romane sind kollektive Mythen, die so im gesellschaftlichen Gedächtnis bleiben. Ich hatte beim Inszenieren natürlich auch andauernd Verlustgefühle."[463]

Und Kollege John von Düffel spricht über diese Vorkoster-Rolle ebenso wie über Verluste, die man nicht vermeiden könne:

> „Düffel: Man muss sich immer verteidigen, wenn man Romane dramatisiert. Ich will den Spieß aber mal rumdrehen. Natürlich sind die Romane immer reicher, als es jede Bühnenfassung sein kann. Aber gleichzeitig könnte man sich ja auch der Utopie hingeben, dass jemand, der sich das aus schnöden Gründen der Zeitersparnis im Theater ansieht, rausgeht und sich wundert, dass in diesem Buch, das er nur feingebunden im Regal der Eltern gesehen hatte, offenbar was drin ist, das ihn angeht. Und es dann vielleicht liest. […] Nein, natürlich ist es nicht unsere Aufgabe den literarischen Vorkoster zu spielen. Aber wenn unsere Lesart eine, vielleicht auch erneute Lektüre anregt, finde ich das gut."[464]

Auf den Faktor Bekanntheit führt auch Birte Lipinski den Erfolg der Dramatisierungen anerkannter Texte zurück, sie nennt dies „Selbstreflexion über Literatur":

> „So verwundert es nicht, dass Dramatisierungen oft auf sehr bekannte und als literarisch hochwertig anerkannte Texte zurückgreifen und dass gerade Inszenierungen dieser Dramatisierungen sehr gut besucht werden. Über den Besuch dieser Aufführungen wird dem Publikum ein als bekannt vorausgesetzter Text nochmals zugänglich, kann wieder(ge)holt, neu hergestellt und diskutiert werden. Hier wird ein Gegenstand, der eigentlich dem privaten Rezeptionsraum vorbehalten ist, in ein Medium transponiert, das gemeinsame Rezeption und mehr als andere Meiden öffentlichen Austausch ermöglicht."[465]

---

[462] Behrendt, Eva, Burckhard, Barbara und Wille, Franz: Romane! Romane! In: Theater heute, 11/2008, S. 12-15, S. 15

[463] ebda. S. 12

[464] ebda. S. 12f.

[465] Lipinski. S. 42f.

Es sei die neue Mode, wie oft beobachtet wird, auch so zu interpretieren, dass sich das Theater zum Teil immer noch als Bildungsanstalt versteht. Dies sei ein Grund, hier zu versuchen, dem Publikum den Literaturkanon näher zu bringen.

Gleichzeitig ist natürlich „unumstritten", so Kohlmeier, dass ein „bekannter Romantitel eines renommierten Schriftstellers einen nicht unbeachtlichen Werbeeffekt auf ein potentielles Publikum" ausübt.[466] Möglicherweise erhofft man sich also nicht zu Unrecht, neue Besucherschichten durch Romantitel auf dem Spielplan anzulocken. Gleichzeitig seien Intendanten gut beraten, nicht zu sehr auf die aktuellen Bestseller zurück zu greifen, meint Lipinski, da die Annahme, man brächte das Stück nur aus finanziellem Anreiz, nahe läge, als Beispiel nennt sie hier [im Bezug auf Reichenau möchte man sagen: ausgerechnet] Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*: „Starke Missbilligung der Kritiker rufen inzwischen eher Adaptionen hervor, die jüngst erschienene Romane – meist Bestseller – zum Prätext nehmen. Hier liegt die Annahme ökonomischer Motive nahe."[467]

Wie müsse man nun laut Ansicht der Theoretiker bei Dramatisierungen vorgehen? Der Transformationsprozess eines Textes eines bühnenfremden Genres zu einem Drama macht immer ein Anpassen an die Gesetze des Theaters notwendig. Die gewählten Vorgehensweisen sind so variantenreich wie die Dramatisierungen selbst. Jedenfalls geht es nicht einfach nur darum, alles in Dialoge zu setzen, sondern vielmehr muss darüber hinausgehend das theatrale Potenzial einer Vorlage gefunden werden und performativ umgesetzt werden. Die Übertragung, der mediale Wechsel von einem Text, der zum stillen Lesen gedacht ist, zu einem für die Bühne bringt mit sich, dass der Text in Dialoge und Nebentexte aufgeteilt werden muss. Oft steht der Aufführung keine Erzählerstimme zur Verfügung. Zeit- und Ortsbestimmungen müssen an die neue Situation angepasst werden. Einiges muss komprimiert, gestrichen, anderes ergänzt, erweitert oder verändert werden.[468] Roselt hält fest, „dass immer dann, wenn unterschiedliche Medien miteinander

[466] vgl.: Kohlmeier. S. 153

[467] Lipinski. S. 7

[468] vgl.: Winkler. S. 51

konfrontiert, kurzgeschlossen oder vermischt werden, die Frage nach den spezifischen Eigenarten des einzelnen Mediums besonders virulent wird.“[469]

Nur ein Beispiel: Dramen-Dialog ist nicht Roman-Dialog. Wer in einem Dramen-Dialog zu viel erzählt, liegt daneben, meint Patsch:

> „...wird in einem Drama zu viel ´erzählt´, so wird es als langweilig, wortreich und handlungsarm gebrandmarkt. Die Gespräche eines Dramas sind darauf angelegt, nicht nur die Handlung fortzuführen; sie dienen darüber hinaus der Charakterisierung der handelnden Personen.“[470]

Aus bühnenpraktischen Gründen ist außerdem fast jeder Dramatisierende gezwungen, Personal und Textumfang stark zu reduzieren.

> „Neben den offensichtlichen Veränderungen in der Textstruktur, die dem Gattungswechsel geschuldet sind […], finden sich auffällig häufig Veränderungen in folgenden Bereichen: in der Figurenzahl und im textlichen Umfang, in der dargestellten historischen Zeit, in der inhaltlichen Schwerpunktsetzung (und dabei speziell im Schluss der Geschichte) in der Zeichnung insbesondere der weiblichen Charaktere sowie in den Handlungsmotivationen der Figuren, in der Fokalisierung und damit in der Lenkung der Leser- beziehungsweise Zuschauersympathien.“[471]

Dazu merkt Winkler an, dass Charaktere oft als zentrales Element und Handlungsträger angesehen werden und dass deren psychologische Entwicklung sowohl Teil der Geschichte als auch dramatischer Höhepunkt sein kann.[472] Winkler schreibt auch, dass Teile der Geschichte transportiert werden. „Dabei werden mitunter oft auch größere Änderungen vorgenommen, besonders was die Reihenfolge der Vorkommnisse betrifft.“[473] Dies sei vor allem später im Text bei der Adaption von *Die Strudlhofstiege* mitzudenken.

Der Dramatisierende fokussiert natürlich auf Themen, Charaktere und Handlungsstränge, in den meisten Fällen kann er nicht alles aufnehmen, was im Roman vorkommt, Auslassungen sind fast immer obligatorisch, nicht nur, was die zeitliche Limitierung oder schwer Darstellbares betrifft. Manches eignet sich einfach nicht für die Bühne, weil es zu

---

[469] Roselt. S. 205

[470] Patsch. S. 199

[471] Lipinski. S. 378f.

[472] vgl.: Winkler. S. 42

[473] Winkler. S. 42

kompliziert wäre oder zu phantastisch, zu weit führen würde oder zu viele technische Hilfsmittel in Anspruch nähme. Auch die Charaktere werden reduziert. Zusätzlich geht es nicht um ein reines Umwandeln in Dialoge, sondern die Sprache muss spielbar und sprechbar gemacht werden – und das sind nur einige wenige Beispiele dessen, was an bühnenpraktischen Gegebenheiten überlegt werden muss. Winkler beschreibt dies als Versuch, einen Text „wieder ´relevant´ zu machen oder für ein neues Publikum leicht verständlich zu gestalten.“[474] Patsch formuliert darüber hinaus, es sei nicht nur eine Akzentverschiebung bei der Charakterisierung, sondern auch bei der Stimmung festzustellen.

Eine Dramatisierung ist immer auch als eine Art der Interpretation zu sehen. Dass Kenner der literarischen Vorlage immer Verluste zu beklagen haben, ist unumgänglich, es ist zumeist nicht möglich, einen gesamten Roman zu übertragen, allein die Notwendigkeiten der Bühne und der mediale Wechsel an sich bedingen dies. Winkler spricht davon, die Essenz herauszufiltern, aber nicht zwingend texttreu zu arbeiten.[475]

Lipinski fasst solche Anpassungen unter dem Begriff „Übertragungsverluste“ zusammen. Sie spricht aber auch von „Reibungswärme“, durch welche sogar ein Bedeutungszuwachs möglich sei. [476]

> „Die Übertragung kann damit einen Bedeutungszuwachs hervorbringen -- gerade indem sie sich nicht als möglichst genaue Abbildung der Romanvorlage versteht. Das widerstrebende Element beim Dramatisieren, der Gattungswechsel, erzwingt Veränderung und gibt Anlaß zum Überdenken der Vorlage, zur Neudiskussion und zur Neudeutung. Die Romandramatisierung ist somit immer als Interpretation und Kommentar zur Romanvorlage zu betrachten und wird gerade dort interessant, wo sich Vorlage und Drama durch unterschiedliche Aussagen aneinander reiben. […] Wenn eine potentielle Umdeutung von den Rezipienten als solche erkannt wird, kann der Zwang zum 'Übertragungsverlust' durch ´Reibungswärme´ positiv genutzt werden. Wo die Fassungen differieren, wo gegensätzliche Positionen vertreten oder bestimmte Haltungen ironisiert werden, wird der zur Schullektüre erkaltete ´Klassiker´ wieder diskutiert. Mit der Präsentation im Theater findet die ´Wiederbelebung´ an einem Ort statt, der durch gemeinschaftliche Rezeption eine anschließende Diskussion möglich macht. Insofern ist die kritisch durchgeführte intertextuelle Bearbeitung eines Romans auch eine Stellungnahme zu [sic]

[474] Winkler. S. 44

[475] vgl.: Winkler. S. 45f.

[476] Lipinski: Übertragungsverluste

> bisherigen Praxis seiner Deutung, kann also in die Nähe literaturwissenschaftlicher Betrachtungen von Texten rücken.“[477]

Kohlmeier ist der Meinung, dass ein Gewinn für beide Seiten, die des Romans und die des Dramas, möglich sei,

> „wenn die Theaterschaffenden sich in ihren Bearbeitungen darauf konzentrieren, historische, philosophische und politische Inhalte samt der Summe der erzählerischen Verfahren und Kunstgriffe der Vorlage zu begreifen, in heutige gesellschaftlich relevante Kontexte einzubinden und in eine eigene, dem Medium gebührende theatrale ´Sprache´ zu übersetzen.“[478]

Der Erfolg einer Dramatisierung sei, so meint auch Lipinski, „gerade darin begründet, dass sie für Theatralität und interpretierende Bühnenverfahren offen ist, jedoch zudem den Literaturbezug bietet.“[479]

Gerade im Hinblick auf die beiden hier vorgestellten Dramatisierungen ist Lipinskis Meinung interessant, da sie meint, heutzutage würden Dramatisierungen berühmter Romane der deutschen Literaturgeschichte durchaus akzeptiert – hier hätte sich ein Gewöhnungseffekt eingestellt -, während solche von Bestsellern sich dem Vorwurf der wirtschaftlichen Hintergedanken ausgesetzt sehen müssen:

> „Gerade Dramatisierungen berühmter Romane der deutschen Literaturgeschichte werden zunehmend selbstverständlicher rezipiert und provozieren Publikum und Feuilleton offenbar weniger. Kritik ziehen sie zwar immer noch auf sich, doch wird diese insgesamt sachlicher, und es kommen häufiger lobende Rezensionen vor. Dabei werden auch formal konservative Dramen auf Basis der Romane geschrieben.“[480]

Nicht nur Lipinski ist der Meinung, dass Dramatisierungen von Romanen heutzutage positiver bewertet werden als noch vor einigen Jahren. So schreibt auch Tigges:

> „Wurde das Verhältnis von Theater und Literatur gegen Ende des 20. Jahrhunderts noch als eine Konfliktgeschichte gelesen, in der das doppelte Bild des Verlustes, d.h. die Entdramatisierung von Theatertexten als auch der Bedeutungsschwund von Sprache im Theater in Form visueller Dramaturgien ´dramatisch´ präsent war, so zeichnet sich eine schrittweise produktive Entschärfung des Konfliktes ab, die

---

[477] Lipinski: Übertragungsverluste

[478] Kohlmeier. S. 155

[479] Lipinski. S. 415

[480] Lipinski. S. 7

> zu einer Aufhebung der Dichotomien von Text und Theater führt, den Werkbegriff transformiert und ehemalige ästhetische Grenzziehung zwischen den künstlerischen Gattungen und Formaten durchlässiger erscheinen lässt.“[481]

So sehr in den vergangenen Jahren in Praxis und Wissenschaft diskutiert wurde, wie sehr die Mode der Dramatisierungen gerechtfertigt oder auch gefährlich für die Branche sein könnte – worauf einzugehen Thema einer eigenen Arbeit wäre -, so sei doch auf eine Diskussion verwiesen, die bereits Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* führen ließ und in der die Gesellschaft darüber sprach, ob dem Roman oder dem Drama der Vorzug gegeben werden sollte:

> „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwickelung [sic] aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat.“[482]

Zurück zur Ausgangsfrage: Warum Dramatisierungen? Separat soll dazu folgender Text analysiert werden, da er in direktem Zusammenhang mit den Festspielen Reichenau steht: Die Flut an Dramatisierungen der vergangenen Jahre brachte nämlich Theaterkritiker Wolfgang Kralicek dazu, in *Morgen* einen Text zu schreiben, in dem er fragte: *Muss man alles gleich dramatisieren?* Er interviewte dafür auch Renate Loidolt. Kralicek stellt darin fünf Thesen auf, darunter jene, die jedem geschäfttüchtigen Intendanten gefallen dürfte: „Romane sind neue Stücke, die jeder kennt“.

> „Ein Intendant, der einen Roman auf den Spielplan setzt, kann sicher sein, damit auf breites Interesse zu stoßen. Der Roman befriedigt die Sehnsucht des Publikums nach Neuem und löst gleichzeitig den mit einem bekannten Titel verbundenen Kaufreflex aus.“[483]

---

[481] Tigges, Stefan: Einleitung. In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: transcript, 2008. S. 9-27. S. 11

[482] Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zürich: Artemis-Verlag, 1948. S. 330

[483] Kralicek, Wolfgang: Muss man alles gleich dramatisieren? Warum kommen in letzter Zeit so viele Romane auf die Bühne? Fünf Thesen zu einem Trend. In: Morgen 3/09, S. 32-35, S. 32, in Folge zitiert als: Kralicek.

Die Absicht, etwas Neues und doch Bekanntes zu zeigen, dürfte auch auf die Loidolts zutreffen, zitiert Kralicek in seinem Artikel doch auch Renate Loidolt, die sagt: „Die Leute wollen was Neues sehen, also greifen wir auch auf Prosa zurück“[484]. Es sei auch eine unkomplizierte Art, neue Bücher kennen zu lernen, zitiert Kralicek Renate Loidolt – was die Festspiele beispielsweise in ihrer Vorschau auf 2016 folgendermaßen formulierten: „Sie können die 1345 Seiten des Romans LESEN oder die Bühnenfassung von DODERERS DÄMONEN in drei Stunden im Neuen Spielraum erleben! Oder beides!“[485] Kraliceks Ansicht nach seien Romane die besseren Dramen, da sie mehr zu erzählen haben. Sie seien „großflächiger, decken mehr ab“, wird Burgtheaterdramaturg Sebastian Huber zitiert[486], der auch sagt, die Dramatisierung biete außerdem die Möglichkeit, über die Mittel des Theaters nachzudenken und diese zu erweitern. Zudem nennen Kralicek und der von ihm zitierte Direktor des Theaters in der Josefstadt, Herbert Föttinger, sowohl Publikum als auch Theaterleute repertoiremüde. Weil Stücke zeitgenössischer Autoren selten mehrheitstauglich seien, greife man eben vermehrt auf Adaptionen zurück, die Bekanntes zum Drama machen und wohl leichter Gefallen beim Publikum finden. Kralicek, der den Trend zur Dramatisierung auch als Krise des herkömmlichen Theaters versteht, sieht diese auch als „Sport des Theaters“, als Herausforderung: „Je dicker ein Roman ist und je ´unmöglicher´ dessen szenische Umsetzung erscheint, desto spannender wird es.“[487] Kraliceks These, dass Romane ideales Material für Regietheater seien, weil man den Text nicht erst aus der Dramenform befreien müsse, ist wohl für die Festspiele Reichenau irrelevant, da sie sich nicht als Regietheater-Festival verstehen, eher als die Antithese dazu.

Andererseits passt eine weitere Überlegung Kraliceks ideal für die Festspiele Reichenau, wenn dieser wie folgt formuliert – und dabei auch wieder Renate Loidolts Aussage als Beispiel zitiert:

> „Romane passen einfach gut in die Landschaft. Im Sommertheater, das ja auch vom Genius Loci lebt, sprechen nicht selten auch geografische Gründe dafür,

---

[484] Kralicek. S. 32

[485] Vorschau 2016. In: im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016, S. 43

[486] Kralicek. S. 32

[487] Kralicek. S. 34f.

> einen Roman aufzuführen. […] Auch die Dramaturgie der enorm erfolgreichen Festspiele in Reichenau ist entscheidend von der Umgebung geprägt. Im Theater am Fuße der Rax und im Südbahnhotel am Semmering werden vornehmlich Autoren der vorletzten Jahrhundertwende aufgeführt, als die Gegend auch für Wiener Schriftsteller eine bevorzugte Feriendestination war. Das Problem dabei: Autoren wie Stefan Zweig oder Franz Werfel haben kaum Dramen geschrieben, die man heute noch aufführen kann. Und die besten Stücke von Arthur Schnitzler wurden in Reichenau zum Teil schon zwei Mal inszeniert. ´Die Leute wollen was Neues sehen. Es ist also eine Notwendigkeit für uns, auch auf Prosa zurückzugreifen´, sagt Renate Loidolt, gemeinsam mit ihrem Mann Gründerin und Leiterin der Festspiele.“[488]

Kralicek schließt mit der

> „Synthese: Für den Roman auf der Bühne sind zwei Entwicklungen verantwortlich, die aus entgegengesetzten Richtungen kommen. Einerseits ist der Boom Symptom dafür, dass die ´Eventkultur´ auch das Theater erfasst hat: Es genügt eben nicht mehr, einfach ´nur´ Theater zu spielen. Andererseits ist der Trend eine Folge der Krise, die das klassische Drama derzeit durchlebt. Es gibt Regisseure, die sich ihre Stücke lieber selbst ´schreiben´ […] Letzten Endes zählt im Theater nur die Aufführung – egal, ob sich diese auf einen Roman, ein Stück oder irgendeine andere Textsorte bezieht.“[489]

5.4. Dramatisierungspraxis in Reichenau

Nun zur Reichenauer Praxis. Wie machen sich die Loidolts ans Werk? Wie bei allem, das sie anpacken, haben sie auch bei den Dramatisierungen Maßgebliches selbst zu bestimmen.

> „Die Initiative für das Schreiben neuer Stücke kommt immer von uns. Wir geben den Auftrag, wir wählen den Regisseur und die Besetzung aus, ohne Mitbestimmung. Manche wollen mitreden oder uns kopieren. Aber es ist wie bei Starköchen. Auch wenn man akribisch ihre Rezepte nachmacht, wird es trotzdem nie so schmecken wie im Restaurant. Nach 24 Jahren wissen wir, dass wir Meisterköche sind.“[490]

Lesen Renate und Peter Loidolt Literatur, so überlegen sie immer, ob diese nicht nur sie selbst, sondern auch das Publikum interessieren könnte.[491] Wenn in Reichenau Aufträge

---

[488] Kralicek. S. 35

[489] Kralicek. S. 35

[490] Petsch, Barbara: In den Boulevard wollen wir nicht versinken. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, April 2011, S. III

[491] vgl.: Interview mit R. und P. Loidolt.

vergeben werden, bleibt die Entscheidungsgewalt immer bei den Loidolts. Es werden, wie die Stückauswahl am Anfang dieses Kapitels zeigt, Werke gewählt, die ideal in die Programmatik der Festspiele Reichenau passen – also wieder von Künstlern, die in der Gegend wirkten oder mit dieser in der einen oder der anderen Art verbunden sind (auf *Ruhm* als Ausnahme zu dieser Regel wird später eingegangen). Somit wird eine Erweiterung des möglichen Repertoires selbst geschaffen, ohne von der Grundlinie abzukommen. „Außerdem geben wir die Hauptstränge und Personen vor und der Autor der Dramatisierung richtet sich danach".[492] Genauer führen die Intendanten dies im Gespräch aus:

> „Heute führen wir mit den Dramatisierenden lange Diskussionen und vieles entsteht im Gespräch. Wir bekommen zuerst einen Draft, wenn wir die Szenenfolge gut finden, fängt der Dramatisierende mit den Dialogen an, das kommt dann Akt für Akt zu uns, wir lesen das und führen wieder befruchtende Gespräche. Zwischendrin sprechen wir mit den Dramatisierenden über die Besetzung – dieser hat beim Schreiben Figuren im Kopf, wir haben die Schauspieler im Kopf und Ideen dazu, wer was am besten umsetzen kann. Letztverantwortlich für jede Dramatisierung sind immer wir."[493]

Auch hier gilt: „Das Stück, das wir sehen wollen, entsteht in unseren Köpfen – und dann suchen wir die Leute aus, von denen wir glauben, dass sie unsere Ideen am besten umsetzen."[494]

Für das Verfassen der Dramatisierungen greift man bei den Festspielen Reichenau gerne auf Künstler zurück, die schon anderweitig hier beschäftigt waren, so beispielsweise auf Hermann Beil, der schon in Reichenau Regie führte, oder auf Nicolaus Hagg, der hier bereits als Schauspieler in verschiedensten Rollen tätig war – und nun auf einige Dramatisierungen sowie neue Stücke verweisen kann. Hermann Beil erzählte einmal in einem Interview, wie er die Arbeit an einer Dramatisierung für die Festspiele Reichenau erlebte:

> „`Die Motivation Romane zu dramatisieren […] ist vermutlich die, dass sie mehr Welt enthalten als Stücke`, meint Hermann Beil. […] `Die Dauer der Aufführung wird in Reichenau vorgegeben, also zwei Dreiviertel Stunden mit Pause, mehr ist

---

[492] Interview mit Renate und Peter Loidolt, 26.7.2016.

[493] Interview mit R. und P. Loidolt

[494] Interview mit R. und P. Loidolt

> nicht drin. Das ist sozusagen die alte Schule, wo man, überpointiert gesagt, mit der Stoppuhr die Striche machen muss. Aber ich finde das auch ganz heilsam, weil was man in zwei Dreiviertel Stunden nicht sagen kann, da nutzen dann auch drei oder vier Stunden nichts.`“ [495]

So will Beil, wie wir später auch von Helmut Peschina hören, eine Form finden, „die möglichst nah am Buch ist, dessen Qualität nicht verrät – die Breite des Spektrums ebenso wenig wie die Differenziertheit der Figuren.“[496]

Renate und Peter Loidolt bekommen also den Text vorgelegt, daraufhin können sie, wenn dieser nicht entspricht, Änderungen verlangen – im Fall der *Strudlhofstiege* ließen sie beispielsweise sogar einen neuen Autor an die Dramatisierung heran, weil der erste Text von Helmut Peschina nicht ihren Vorstellungen entsprach (siehe Kapitel 6.11). Folgende Aussage ist wohl relativ zu sehen: „Wir lassen ja jetzt zunehmend Stücke schreiben und warten mit Spannung zuerst auf das Buch, dann auf die Inszenierung, ob es denn so kommt, wie wir es uns in der Entscheidung für dieses Stück vorgestellt haben“, sagte Renate Loidolt einmal in einem Interview mit dem ORF.[497] Fakt ist aber, dass die „Spannung“ von ihnen selbst gemindert wird, da Peter und Renate Loidolt mit den Dramatisierenden schon vorab genau besprechen, welche Figuren und auch welche Szenen aus dem Roman sich wohl für die Dramatisierung eignen: „Als Produzent gibt das Festival Bearbeitungen in Auftrag, die möglichst nah an der Vorlage bleiben müssen – inhaltlich, aber auch sprachlich – und für Texte von Autoren, die mit den Festspielen verbunden sind.”[498]

Vor allem bei *Die Dämonen*, seinem Lieblingsroman, hatte Peter Loidolt sehr klare Vorstellungen, was die Umsetzung für die Bühne betrifft.

> „Warum haben Sie sich nach der *Strudlhofstiege* für *Die Dämonen* entschieden, die mir ungleich komplexer vorkommen?

---

[495] Petsch, Barbara: Roman-Stoff für Theater-Träume. In: Die Presse. Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 18.6.2004, S. I

[496] ebda.

[497] Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

[498] Petsch, Barbara: Roman-Stoff für Theater-Träume. In: Die Presse. Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 18.6.2004, S. I

> Peter Loidolt: Das hat eine dramaturgische Logik. Einerseits hatten wir viel Erfolg mit der *Strudlhofstiege*, andererseits ist Doderer eng mit dieser Rax-Landschaft verbunden – und mit Wien. Das ist sehr ähnlich wie in meinem Leben. Deswegen sind die *Dämonen* auch mein Lieblingsroman.“[499]

Und zuvor hatte er sich im selben Interview geäußert:

> „Es wird sich jeder fragen, wie man einen 1360-Seiten-Roman wie Doderers *Dämonen* in einer Aufführung von drei Stunden verstauen kann.
>
> Peter Loidolt: Das kann man, aber man muss Handlungsstränge auswählen oder weglassen. Das ist immer problematisch und natürlich angreifbar – gerade bei diesem Roman -, aber dazu muss man stehen, sowohl der Dramaturg als auch die Produzenten. Letztlich ist wichtig, dass einem größeren Publikum dieser Roman nahegebracht wird und gleichzeitig die Fassung den Gesetzen eines Theaterstückes folgt.“ [500]

Voll des Lobes ist er für seinen Dramatisierenden, Nicolaus Hagg, erklärt aber auch durchaus seine Rolle dabei: „Nicolaus Hagg hat es geschafft, wichtige Essenzen aus dem Buch herauszufiltern und einen starken Handlungsbogen zu schaffen, nachdem ich mit ihm vorher Eckpunkte und handelnde Personen festgelegt habe.“[501]

Nicolaus Hagg hat für die Festspiele Reichenau schon einige Stücke dramatisiert und geschrieben. Als er *Anna Karenina* von Tolstoi für die Bühne adaptierte, sagte er in einem Interview, das *Als Nachdichter muss ich mich frei fühlen dürfen* betitelt ist, etwas Interessantes über seine Arbeitsweise. Einerseits sei er der Meinung: „Der Besuch des Stücks wird einem die Lektüre des Romans nicht ersetzen können.“[502] Andererseits sehe er im Dramatisieren eine Suche nach Geschichten:

> „Das Dramatisieren entspringt der Suche nach Geschichten: Ich kann in einem einzigen Romankapitel den Stoff für ein abendfüllendes Stück finden. […] Der Roman löst ein Stück aus. Ich fühle mich dann erst frei, Szenen zu schreiben, die

---

[499] Petsch, Barbara: „Wir werden neue Stücke entwickeln“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.3.2016. S. 3

[500] ebda.

[501] ebda.

[502] Pohl, Ronald: „Als Nachdichter muss ich mich frei fühlen dürfen“. In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 3

> mich in der Psychologie der Figuren voranbringen, die aber so bei Tolstoi nicht stehen müssen.“[503]

Wie sehr sogar die Schauspieler die Stückfassung als ein eigenes Drama ansehen, zeigt ein Gespräch mit Joseph Lorenz, der *Die Dämonen* gar nicht in der Romanfassung lesen wollte, um nicht abgelenkt zu werden:

> „Ich habe ihn nicht gelesen. […] Als Schauspieler habe ich eine Szene so darzustellen, wie sie im Stück steht. Natürlich könnte ich den Roman als Steinbruch für die eine oder andere Anregung nehmen. Das werde ich auch während der Proben machen. Aber generell gilt: Ich spiele, was Nicolaus Hagg in seine Dramatisierung genommen hat. Den Roman damit zu vergleichen hilft mir als Schauspieler nicht weiter.“[504]

Dass gerade ein so umfangreicher Roman die *Die Dämonen* eine besondere Herausforderung bringt, sieht auch Hauptdarsteller Joseph Lorenz:

> „SN: Wie rettet man so eine Literatur hinüber in dreistündiges Schauspiel?
>
> [Joseph Lorenz:] Das kann so schwierig sein, wie aus einem Bild eine Skulptur zu machen. […]
>
> SN: Ergo: 1400 Doderer-Seiten auf die Bühne zu setzen, ergibt ein Höllenfahrtskommando.
>
> [Joseph Lorenz:] Kann sein, aber die Hölle ist spannender als langweiliges Theater. Dass Theater überhaupt gelingt, ist sowieso ein Rätsel. Es ist immer eine Versuchsanordnung mit ungewissem Ausgang. Und uns geht´s wie einem Gemälde: Ohne Betrachter ist es nur mit Farbe beschmierte Leinwand. Nachts um drei sind sogar die Bilder im Kunsthistorischen Museum wertlos. *Die Dämonen* sind erst dramatisiert, wenn das Publikum dazukommt. Und das Publikum in Reichenau ist ein gesonnenes.“[505]

Natürlich ist es eine Gratwanderung, dass teilweise während der Phase des Schreibens schon besetzt werden muss. So erzählt beispielsweise Fanny Stavjanik, die in den *Dämonen* Friederike von Ruthmayr spielte, die im Drama so ganz anders dargestellt ist als im Roman beschrieben: „Die Loidolts haben mich schon vor längerer Zeit gefragt, ob

---

[503] Pohl, Ronald: „Als Nachdichter muss ich mich frei fühlen dürfen“. In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 3

[504] Kainberger, Hedwig: Eine Feder für die „Dämonen“, Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, 2016 [ohne Datum], S. I-II, S. I

[505] ebda. S. II

ich das Risiko eingehen möchte, die Rolle anzunehmen, ohne die Stückfassung gelesen zu haben. Ich habe Vertrauen, die beiden haben einen guten Blick für Besetzungen“, sagt Stavjanik.[506]

Und wie passt der zeitgenössische Autor Daniel Kehlmann nach Reichenau? Darauf wird in Kapitel 7 eingegangen, hier nur schon einmal so viel:

> „`Ich sehe ihn in der Tradition von Stefan Zweig`, erklärt die Prinzipalin. Kehlmanns vorletzter Roman *Die Vermessung der Welt* verkaufte sich ungefähr so gut wie Tickets für Reichenau – das verbindet: Wie der junge Autor steht auch das Festival unter notorischem Erfolgszwang. `Was fällt Ihnen zu Reichenau als Erstes ein? Ausverkauft!`, sagt Renate Loidolt. `Damit muss man auch erst einmal leben`“.[507]

Für die Loidolts ist es durchaus ein Aspekt der Dramatisierungen, dass der Roman in eine andere Ebene gebracht wird. „Das ist ja das Interessante an dieser Arbeit: einen neuen Aspekt in eine weltweit anerkannte Arbeit zu bringen, um sie noch einmal lebendig zu machen”, beschreibt Renate Loidolt.[508] Gleichzeitig sieht Peter Loidolt die Aufführungen als Motivation das Buch zu lesen: „Es gibt heutzutage so viel Geschriebenes, man ist überflutet und weiß nicht mehr, was man lesen soll. Wenn man hier so bildlich eingeführt wird, ist das besser als jede Kritik und jede Bestsellerliste. Es gibt wohl keine bessere Form, auf ein Buch aufmerksam gemacht zu werden.”[509]

5.5. Szenische Lesungen

Seit 2014 bietet Renate Loidolt auch szenische Lesungen an, die als eine Sonderform der Dramatisierungs-Bearbeitung gesehen werden könnten. Dies entwickelte sie aus der Reihe *Unsere Künstler hautnah*, die in den Jahren 2009–2013 präsentiert wurden, in der Renate Loidolt einzelne Darsteller genauer vorstellte. Die szenischen Lesungen, die dies ablösten, sollten mehr bieten als herkömmliche Lesungen. „Ich habe gewusst, dass wir noch ein Element zu unseren vier Stücken brauchen können, das aber anders sein muss

---

[506] Petsch, Barbara: „Es entstehen so viele Bilder und Emotionen“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.3.2016. S. 1

[507] Kralicek. S. 35

[508] Interview mit R. und P. Loidolt.

[509] Interview mit R. und P. Loidolt.

als Lesungen, die eh überall angeboten werden.“[510] Somit kombinierte sie im ersten Jahr Kafkas *Der Prozess* mit einem Bilderzyklus, den ihr Mann einmal dazu gezeichnet hatte, es lasen Joseph Lorenz, Chris Pichler und Dominik Raneburger. Von Jahr zu Jahr wurden die Produktionen aufwändiger, man brachte *Alma – Mein Leben* mit Senta Berger und Peter Matic (2015) und *Brennendes Geheimnis* mit Joseph Lorenz, Chris Pichler und Dominik Raneburger (2016). Jahr für Jahr wurden mehr Vorstellungen angeboten – und angenommen. 2017 ist *Amok* nach Stefan Zweig auf dem Programm. Für Renate Loidolt, die hier sowohl die Bearbeitung als auch das szenische Konzept selbst schreibt, waren und sind die szenischen Lesungen auch eine Variante, „ein neues Feld zu suchen, das ich machen kann und das auch in diesem Theaterbetrieb seine Stellung haben kann.“[511]

[510] Interview mit R. und P. Loidolt.

[511] Interview mit R. und P. Loidolt.

6. Die Dramatisierung von Heimito von Doderers *Die Strudlhofstiege* bei den Festspielen Reichenau 2009

„Unglaublich langer, heftiger Applaus, Bravos, Blumensträuße für Joseph, Jubel um Maria“ und „Jubel, Getrampel, Taktklatschen“ – diese handschriftlichen Notizen finden sich im Archiv der Festspiele Reichenau, wenn es um die Dramatisierung von *Die Strudlhofstiege* geht, die am 5. Juli 2009 ihre Premiere im Südbahnhotel am Semmering erlebte.

Doderer ist seit jeher ein bevorzugter Autor des Intendanten Peter Loidolt, vor allem aber passt er idealtypisch in die Vorgabe, Werke von Künstlern zur Aufführung zu bringen, die sich gerne und oft in der Gegend aufhielten. Heimito von Doderer verbrachte viel Zeit im Sommersitz der Familie, dem Riegelhof, der nach dem Tod seiner Eltern zuerst in den Besitz Heimitos und seiner Schwester Astris überging, später ganz in Astris. Hier schrieb Heimito von Doderer zahlreiche seiner Werke, er ließ seine Eindrücke der Gegend und seine Erlebnisse hier stark einfließen. Genaueres dazu hat Claudia Girardi in *Heimito von Doderers Preinblicke*[512] untersucht.

„Die Anknüpfung an Doderer war auf dem Programm”, sagt Renate Loidolt. Man hatte mehrfach Lesungen mit seinen Arbeiten präsentiert, darunter einen Abend mit Doderers Schwester Astri. „Darüber hatten wir uns bis dato nicht hinausgetraut, weil es so respekteinflößende, umfangreiche Werke waren – mein Mann aber hatte Doderer schon immer gewollt.”[513]

Doch so sehr Doderer in das Künstler-der-Gegend-Konzept passt, fehlte etwas Entscheidendes: ein Theaterstück. Somit war es der Wunsch des Intendantenpaares, *Die Strudlhofstiege* dramatisieren zu lassen und auf die Bühne zu bringen, wie auch im Jahresprogramm 2009 formuliert wurde:

> *„Die Strudlhofstiege*, […] beinhaltet viele Passagen, die auf dem Familienlandsitz `Riegelhof´ in Prein/Rax spielen. Wir sahen es nun an der Zeit, nachdem wir schon 1982 ein Monumental-Denkmal des Dichters in Prein mit Mitteln des

[512] Girardi, Claudia: Heimito von Doderers Preinblicke. Eine Lesereise mit alten und neuen Ansichten. Wien: Österreichische Verlagsgesellschaft C. & E. Dworak GmbH, 2006.

[513] Interview mit R. und P. Loidolt.

> Kulturvereins in Auftrag gegeben haben, nun auch einmal Szenen aus seinem Meisterwerk auf eine geeignete Bühne zu bringen.“[514]

Als Schauplatz wurde das Südbahnhotel gewählt, wohl auch, um die Eindrücke der Gegend durch den Ausblick aus dem Waldhofsaal in die Aufführung integrieren zu können. „Das Südbahnhotel mit Aussicht auf die Rax schien der richtige Schauplatz, die neuerliche Aktivierung der oberen Sonnenterrasse eine dafür höchst passende Zugabe.“[515]

Klar war, dass es nicht einfach sein würde, einen Roman, der fast 1.000 Seiten fasst, in eine Theateraufführung zu bringen. Daher wurden, wie ebenfalls im Jahresprogramm 2009 erwähnt, Szenen im Sinne von Ausschnitten gebracht, keineswegs mit Anspruch auf Vollständigkeit.

> „Es bedarf eines mutigen Kunstgriffs von Dramaturgie und Regie, diesen reichen, vielfältigen Stoff in eine dreistündige Bühnenfassung zu bringen, bei der man zugleich verschiedene Schauplätze im Südbahnhotel durchwandert. Es kann sich nur um ausgewählte Szenen handeln, vor allem solche, die sich auf die Familie Doderer (= Stangeler im Roman) beziehen und auf Major Melzer, der eine Zentralfigur des Romans ist – und Symbol der von Doderer ersehnten, überzeitlichen Aussöhnung. Und es bedarf einer zusätzlichen finanziellen Anstrengung, die Schauplätze so zu gestalten und einzurichten, dass ein neues ´Erlebnis-Theater´ entstehen kann, bei dem man geht, manchmal steht (Sonnenterrasse) und in den bekannten Sälen einen fixen Sitzplatz findet.“[516]

Die „enorme Herausforderung für Dramaturgie, Regie und die neuen Bühnen-Planungen“ nahm man aber gerne an. Vorerst wurde Helmut Peschina mit einer Dramenfassung beauftragt, er hatte ja zuvor schon die Hörspielfassung von *Die Strudlhofstiege* geschrieben und war dafür mit der Auszeichnung „Hörspiel des Jahres 2007“ bedacht worden. Die Peschina-Fassung findet sich noch im Archiv der Festspiele Reichenau. Sie wurde jedoch im Einvernehmen zwischen Peschina und den Loidolts ad acta gelegt – darauf soll nach der Beschreibung der Hagg/Jeschek-Fassung noch eingegangen werden.
Nicolaus Hagg und Bernd Jeschek waren es letztlich, die der *Strudlhofstiege* als Dramatisierende zu Bühnenehren verhalfen. Hagg hatte im Jubiläumsjahr 2008 in

---

[514] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2009.

[515] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2009.

[516] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2009.

Reichenau *Parkbank-Philosophen* nach Motiven von Karl Farkas und Fritz Grünbaum geschrieben und mit Nicholas Ofczarek gespielt. Im Juli 2008 kam Peter Loidolt mit einem Großanliegen auf Hagg zu:

> „Ich sollte etwas tun, das ich schon bei Drehbüchern gemacht hatte – script doctoring. Man gab mir Helmut Peschinas Fassung der *Strudlhofstiege* zu lesen. Peschina ist ein toller, verdienter Hörspiel- und Theatermann, er versuchte sein sehr gut funktionierendes Hörspiel für die Bühne zu destillieren - und obwohl Hörspiel und Theater einander so verwandte Medien sind, sind sie wahnsinnig weit voneinander weg. Ich kann mich nicht genau an diese Fassung erinnern, aber ich weiß noch, dass sie nicht funktioniert hat – auch, weil die Leute von ihren Beziehungen erzählten, anstatt dass diese anschaulich gemacht wurden. Also sagte ich, dass ich das script doctoring hier nicht machen kann. Dann meinte Peter Loidolt: `Dann schreib mir eine neue Fassung.` Das war natürlich relativ herausfordernd, weil ich bis dahin kein Stück geschrieben hatte und noch nie etwas dramatisiert hatte, *Die Strudlhofstiege* kannte ich außerdem nur in Auszügen. Das hat alles relativ spannend gemacht. Es war auch schon Mitte Juli und ich bekam bis Ende November Zeit eingeräumt, aber es gab immer auch die Möglichkeit, dass wir das Projekt um ein Jahr verschieben. In Reichenau gibt es keine Schnellschüsse, es gab immer einen Plan B mit der gleichen Besetzung, aber ich hatte dann doch einen gewissen Ehrgeiz, das gut hinzukriegen.“[517]

Hagg holte sich Bernd Jeschek ins Boot, „weil er ein Doderist ist und Dinge im Roman verankern konnte.“[518] Oft wurden Szenen nach Fertigstellung gemeinsam besprochen und „Sätze, die ich gut fand, aber falsch verstanden hatte, wieder verworfen. Wir haben es wirklich gemeinsam entwickelt.“ [519] Auch in einem Interview mit der Tageszeitung *Die Presse* beschrieb Hagg wie folgt: „Wir haben uns mit großer Lust durch den Roman gekämpft. Er ist voller herrlicher Menschenzeichnungen. Geschichten bestehen für mich vor allem aus Menschen und nicht aus einer besonderen Dramaturgie“[520]. Hagg las Doderers Opus magnum in nur einem Durchgang – „denn ich lese sehr langsam, eigentlich, als ob ich den Text lernen würde.“[521] Er habe sich gleich mit verschiedenen Leuchtstiften markiert, welche Aussagen er übernehmen wollte.

---

[517] Interview mit Nicolas Hagg, 23.2.2017, in Folge zitiert als: Interview mit Hagg.

[518] Interview mit Hagg.

[519] Interview mit Hagg.

[520] Tomasovsky, Daniela: 900 Seiten in drei Stunden. In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. VI

[521] Interview mit Hagg..

Hagg hatte, wie Renate und Peter Loidolt beschreiben, klare Vorgaben bekommen: „Wir kannten den Roman gut und haben gesagt, welcher Handlungsstrang in die Dramatisierung aufgenommen werden soll und welcher nicht. Auch die Figuren haben wir ihm genannt. Meine Frau und ich ergänzen uns hier sehr gut, ich denke in Bildern, meine Frau sieht dies dramaturgisch", führt Peter Loidolt aus.[522] Auch die Regisseurin Maria Happel war bereits früh in den Entstehungsprozess eingebunden, wie Loidolt ausführt. Bei späteren Arbeiten mit Nicolaus Hagg sei noch mehr als hier im Gespräch entstanden, „er kommt mit Ideen, es ist ein Wechselspiel – aber wir haben das letzte Wort", so Loidolt. Bei der *Strudlhofstiege* aber habe man „die Kinder hineingetragen", wie Renate Loidolt es nennt.[523] In der weiteren Arbeit mit Hagg gab es lange Diskussionen, in denen dieser zuerst Einstellungen und Szenenfolge beschrieb, dann Dialoge präsentierte und befruchtende Gespräche folgten, wie Peter Loidolt ausführt. „Man diskutiert immer auf Augenhöhe, aber letztverantwortlich sind wir", so Renate Loidolt.[524]

Dass Hagg ein schreibender Schauspieler oder ein spielender Dramatiker ist, hat natürlich Einfluss auf beides – nicht nur für die Rollen, die er selbst spielt:

> „Vielleicht ist es ein Vorteil, wenn man Schauspieler ist, weil man den Rhythmus eines Abends atmen kann und weiß, was funktioniert. Ein Problem ist, dass man sich bewusst sein muss, dass ein Schauspieler, der Stücke schreibt, oft um die Schwierigkeiten weiß und Gefahr läuft, den Schauspielern die Widerstände aus dem Weg zu räumen. Aber gerade diese Widerstände braucht der Schauspieler ja. Wenn man zu genaue Regieanweisungen gibt, beschränkt das die Phantasie der Schauspieler. Mit diesem Wissen schreibe ich heute oft in die erste Fassung, die nur an die Regisseure geht, mehr hinein. Diese können dann entscheiden, was sie den Schauspielern geben und was nicht."[525]

Wird ein Roman von mehr als 900 Seiten in ein Theaterstück umgewandelt, das nicht mehr als abendfüllend sein soll, können naturgemäß nur Ausschnitte des Romans vorkommen. Im Fall der Dramatisierung durch Nicolaus Hagg und Bernd Jeschek haben sich die Dramatisierenden vor allem auf die Liebesgeschichten und die Tabakschmuggel-

---

[522] Interview mit R. und P. Loidolt.

[523] Interview mit R. und P. Loidolt.

[524] Interview mit R. und P. Loidolt.

[525] Interview mit Hagg.

Affäre konzentriert. Dies sei aufgelegt gewesen, meinte Hagg, er vergleicht die *Strudlhofstiege* mit einem

> „Treatment für einen großen Hollywoodfilm, während in den *Dämomen* [die Hagg für die Festspiele Reichenau 2016 dramatisierte, Anm.] vier Filme drinnen sind. Bei den *Dämonen* hätte man viele Möglichkeiten, aber bei der *Strudlhofstiege* kommt man der einfach gestrickten Kriminalgeschichte, die sich durchzieht, nicht aus. Diese Arbeit war letztlich einfacher als jene an den *Dämonen*. Wir haben geschaut, was wir brauchen, um diesen roten Faden aufrecht erhalten zu können, und was nicht.“[526]

Hagg beschreibt in einem Interview mit dem *Kurier*, wie er anfangs Respekt vor dem großen Oeuvre hatte, dann aber dessen dramatisches Potenzial erkannte:

> „So unmöglich das Projekt am Anfang aussah, und so sehr ich das Gefühl hatte, ich könnte mich gleich erschießen, […] So [sic] schön und leicht wurde die Arbeit mit der Erkenntnis, wie dramatisch letztlich der Gesellschafts-, Liebes- und Intrigenroman Doderers, der als undramatisch gilt, in Wahrheit ist.“[527]

Er meint, „[e]s wurde ein homogenes Theaterstück. Natürlich nicht mit allen Feinheiten und Details des Romans. Aber mit der Stimmung, die das Grundfutter der Vorlage ist.“[528]
In der Folge soll aufgezeigt werden, woher Nicolaus Hagg seine wortwörtlichen Übernahmen bezog und wo er Doderers Text eher als Inspiration sah. Es soll auch beleuchtet werden, wo Hagg Zitate zwar direkt übernahm, aber die Situation und die handelnden Personen änderte. Dazu sei gleich vorweg Haggs Einstellung zur extremen Texttreue erwähnt:

> „Mir ist es egal, ob ein Satz so oder so bei Doderer steht, es geht um das Selbstverständnis als Dramatiker. Die Grundüberlegung ist immer: Wie empfindet man sich als Dramatisierender? Als jemand, der die *Strudlhofstiege* auf die Bühne bringt, oder selbst als Dramatiker? Zweitere ist eine Empfindung, die mich jetzt stärker bewohnt als damals. Aber damals nahm ich mir trotzdem schon eine gewisse Freiheit, die bei der *Strudlhofstiege* eher Frechheit war, heute einfach Notwendigkeit ist.“[529]

---

[526] Interview mit Hagg.

[527] Rosenberger, Werner: 1000 Seiten Wahnsinn als Blumenstrauß. In: Kurier, 1.7.2009, S. 26

[528] ebda.

[529] Interview mit Hagg.

Natürlich war sich Hagg bewusst, dass es „empörte Reaktionen geben [werde] von Leuten, die sagen: Das kann man mit meiner *Strudlhofstiege* doch nicht machen. Aber die haben wahrscheinlich den Roman gar nicht gelesen. […] Aber das ist lächerlich, weil wir die *Strudlhofstiege* in einen ganz anderen Aggregatzustand versetzt haben.“[530]

6.1. Figurenkonstellation

Die Theaterfassung beginnt mit einer Szene am Bahnhof, die die handelnden Personen vorstellt. Die Schwestern Stangeler fahren in Begleitung von Honnegger, Geyrenhoff, Grauermann und anderen an die Rax. Sie treffen Leutnant Melzer, der auch gerne mitkäme, jedoch keinen Urlaub mehr hat. Er verspricht im Folgejahr zu kommen. Auch Thea und Paula sowie Eulenfeld werden unabhängig von den anderen eingeführt.

Dies schafft eine gute Gelegenheit auf die Figurenkonstellation einzugehen, die Hagg für seine Fassung gewählt hat, ist es doch eines der maßgeblichen Werkzeuge einer Dramatisierung, das Figurenpersonal zu reduzieren und mehrere Personen auf eine zusammen zu ziehen.[531]

Für Hagg war es wichtig, Figuren zu wählen, die am meisten theatralische Geschichte hergeben. Er hat sich also für Leutnant Melzer als Hauptfigur entschieden, der auch im Roman im Zentrum und titelgebend ist, da *Die Strudlhofstiege* ja auch *Melzer und die Tiefe der Jahre* heißt. Mehrere Figuren waren bereits festgelegt, als Hagg zu schreiben begann, da die Besetzung zu einem so späten Zeitpunkt schon stand. Danach prüfte er, welche Figuren er brauchte, um die bereits vorgesehenen Personen und Geschichten entwickeln zu können. Dieses Korsett habe ihm ermöglicht, der Gefahr zu entgehen, uferlos zu werden, beschreibt Hagg:[532]

> „Dass Melzer im Stück vorkommt, ist klar und er kann auch alleine vorkommen. Aber wenn ich mich entscheide Mimi und Editha zu bringen, brauche ich auch Eulenfeld. Wenn ich Stangeler nehme, brauche ich auch Paula, sonst erzähle ich Stangeler nicht. Und dann gibt es eben Figuren wie Geyrenhoff, die man als Swing überall einsetzen kann.“[533]

---

[530] Rosenberger, Werner: 1000 Seiten Wahnsinn als Blumenstrauß. In: Kurier, 1.7.2009, S. 26

[531] vgl.: Lipinski, Birte: Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater. Tübingen: Narr Verlag, 2014. S. 379, in Folge zitiert als: Lipinski.

[532] vgl.: Interview mit Hagg..

[533] Interview mit Hagg..

Es sei eine Methode von ihm, sagt Hagg, „dass jede Figur jemanden braucht, dem sie vertraut, sonst hängt sie in der Luft. Ich muss wissen, was in ihm vorgeht, was ich immer nur über die Spiegelung herausfinden kann."[534]

Durch die Konzentration auf die Schmuggelaffäre sind die Zwillinge und Eulenfeld unumgänglich. Zusätzlich hat Hagg die Familie Stangeler und deren angeheiratetes Mitglied Pista Grauermann als Figuren gewählt sowie Robbie Fraunholzer als dessen Gegenpart – so kann er die Handlungsstränge rund um Etelkas Leben und Dahinscheiden erzählen. Dazu kommen die Figuren Geyrenhoff und Honnegger, auf die noch einzugehen sein wird, da in ihnen mehrere Personen des Romans zusammen gezogen sind. Frau Rak, Frau von Wett sowie ein Diener komplettieren das Ensemble.

Gleich zu Beginn sei hier auf einen frappanten Unterschied zwischen Roman und Dramenfassung hingewiesen: Mary K., die im Roman eine der Hauptfiguren ist, gehört nicht zu den handelnden Personen des Dramas. Allenfalls kann man in der ersten Szene noch Melzers Traurigkeit um eine Verlobung erkennen, als er sagt, er müsse nun nicht mehr den ganzen Sommer nach Ischl fahren, und als sich die anderen lustig machen, dass er nicht verlobt aussehe. Mit wem er sich aber in Ischl habe verloben wollen, bleibt im Drama unklar. Auch Mary K.s Unfall, bei dem Melzer geistesgegenwärtig ihr verletztes Bein abbindet und sie rettet, kommt nur indirekt vor. Frau Rak schildert ihre Beobachtung in einem Monolog in Akt III, 8. Szene, dieser dient dem Autor der Dramenfassung aber hauptsächlich dazu, das Näherkommen von Melzer und Thea bei der Rettungsaktion zu schildern. Mary K. ist somit für Zuseher, die des Romans kundig sind, indirekt erkennbar, für Mitglieder des Publikums, die Doderer nicht lasen, bleibt sie eine Unbekannte. Hagg beschreibt: „Mary K. konnten wir im Stück nicht ausreichend erzählen, sie hat hier keinen Platz. Wenn ich eine Figur vorkommen lasse, muss ich ihre Geschichte auch ausreichend erzählen."[535] Robby Fraunholzer, ein Geliebter Etelkas, ist im Stück weniger ausführlich dargestellt als im Roman, seine Frau, die wiederum eine enge Beziehung zu Mary K. pflegt und zu der diese wollte, als sie den Straßenbahnunfall

[534] Tieber, Manfred: Interview mit Nicolaus Hagg, 2.3.2017, in Folge zitiert als: Tieber.

[535] Interview mit Hagg.

hatte, fand gar nicht Eingang in die Hagg/Jeschek-Fassung. Hagg schildert den großen Unterschied zum Roman:

> „Ein Roman kann Figuren erklären, indem über sie erzählt wird, aber ein Theaterstück muss Figuren durch Beziehungen und andere Figuren erklären. Handlungen können aus verschiedenen Motiven passieren, aber ich muss sie absichern durch Emotionen und durch die Beziehungen zu anderen Personen – sonst reißt es ab.“[536]

Zusätzlich zu den Handlungstragenden wählte Hagg einige Personen aus, in die er andere Figuren integrierte, er nennt das „Swings“ oder „Springerfiguren“. Diesen gab er nicht nur Sätze, die die Figur selben Namens im Roman spricht, sondern auch andere, die er gerne im Stück haben wollte, deren Urheber aber nicht im Ensemble vorkamen. Sie sind auch Kommentatoren des Geschehens und haben viele Funktionen anderer übernommen.

> „Geyrenhoff, Honnegger, das sind letztlich Namen, die man auffüllen muss. Aber wenn man dann einen guten Satz findet, auf den man nicht verzichten will, dann bekommen diese ihn. Am Ende entstehen Figuren, die zu spielen lustig ist. Diese braucht man auch. Aber man muss gleichzeitig aufpassen, dass es nicht zu viele Swings werden, denn das Langweiligste ist, wenn Leute nichts zu tun haben.“[537]

Auf Passagen, die Geyrenhoff und Honnegger von anderen Figuren im Roman übernahmen, wird im Kapitel 6.3 noch genauer eingegangen. Hier soll zuerst noch weiter von Veränderungen in der Figurenkonstellation die Rede sein.

Was die Figurenkonstellation betrifft, ist natürlich besonders interessant, dass Hagg/Jeschek derart schrieben, dass die Zwillinge von einer Darstellerin verkörpert werden können. Somit geht Mimi ab, bevor Editha auftritt, Eulenfeld verbindet die Szene.

> „Editha: Ich habe sie nur um diesen kleinen Gefallen gebeten, sie sollte nur mit Melzer sprechen, aber bei ihr muss immer alles in eine Liebesgeschichte ausarten. (öffnet die Tür, zu Mimi) Sentimentale Kuh!“[538]

---

[536] Interview mit Hagg.

[537] Interview mit Hagg.

[538] Hagg, Nicolaus und Jeschek, Bernd: Die Strudlhofstiege. Festspiele Reichenau 2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Strudlhofstiege”. II. Akt. 5. Szene, in Folge zitiert als: Hagg/Jeschek.

Hier wird mit dem Sprechen durch die Türe ermöglicht, dass eine Figur zur einer anderen etwas sagt, während beide von derselben Schauspielerin gespielt werden und daher nicht gleichzeitig auf der Bühne stehen können. Auch am Ende findet Melzer im Roman beide Zwillinge vor, während er im Theaterstück nur immer mit einer zur selben Zeit sprechen kann. Im Roman sieht Melzer beide Zwillinge vor sich und wendet sich erst an die eine, dann an die andere und Mimi ist es selbst, die ihm seine Liebe gesteht, während dies im Stück Editha ausrichtet.[539]

Es sei Editha betreffend außerdem erwähnt, dass Hagg und Jeschek anders mit der Beziehung zwischen René und Editha umgehen. Bereits in der Eingangsszene am Bahnhof wurde angedeutet, was sich hier anbahnt:

> „Editha: Müssen wir diesmal wieder auf die Berge kraxeln?
> Asta: Ich bin sicher, einer der Herren wird dich schon hinauftragen.
> Editha: Würden sie das tun René?
> René: Mit Vergnügen.“[540]

Und als Editha in der 9. Szene bezweifelt, ob sie mit auf eine Bergtour kommen kann, wiederholt es sich ähnlich, hier sagt

> „Asta : René, hilfst ihr halt.
> Editha: Würden Sie das tun, René.
> René: Mit Vergnügen, kommen Sie.“[541]

Hier wird also eventuell suggeriert, dass René bereits vor der Bergtour Sympathien für Editha gehabt habe, während es im Roman heißt, die ältere Schwester sei es gewesen, die René die Pastré „sozusagen zuschob für den heutigen Vormittag“, zuvor habe er sie „überhaupt nicht recht gesehen, sie beinahe nicht wahrgenommen.“[542] Wie die beiden sich allerdings im Roman wirklich nahe kommen und am Waldboden umarmen, bleibt im Stücktext selbst außen vor.

---

[539] vgl.: Doderer, Heimito: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: C.H.Beck, 2013. S. 875, in Folge zitiert als: Doderer.

[540] Hagg/Jeschek. I. Akt. 1. Szene

[541] Hagg/Jeschek. I. Akt. 9. Szene

[542] Doderer. S. 205

Wenn von der Figurenkonstellation die Rede ist, so muss auch Eingang finden, dass die Beziehung Pistas zu Cornelia von Wett im Roman anders charakterisiert ist als im Stück. Im Stück ist ihr Gespräch im Rahmen des Dorffestes auf der Prein angesiedelt, im Roman findet es viel vertrauter bei Frau von Wetts Haus statt. Bei Doderer wird eine Beziehung beschrieben:

> „Was sie ihrerseits eigentlich an dem Konsul Grauermann fand, bliebe hier offen; vielleicht nur, daß es allmählich für sie Zeit wurde, wollte sie überhaupt noch etwas finden, nach ihrer ersten Ehe mit einem ungarischen Adeligen, der in ihren Armen vor drei Jahren verstorben war oder eigentlich wohl eher auf ihren Armen, wie ein Kind:“ [543]

Vom Dialog her ist vieles ähnlich im Roman und im Stück, wenn man aus ersterem die direkte Rede Pistas ansieht - bis zu: „...und es kann irgend eine Kleinigkeit geschehen sein, und es ist sehr viel: wenn man´s zu beweisen vermag. So ist das immer. Nicht was wirklich geschehen ist, sondern was man davon beweisen kann, allein das entscheidet.“[544] Dies findet sich im Stück nicht, dafür ist im Roman keinesfalls von einem Anker die Rede. Cornelias Einwände im Stück erscheinen also weit versöhnlicher. Im Roman fragt Cornelia noch nach Fraunholzer und streicht ihm über die Haare. Dieser Dialog ist es auch, der die Präsenz der Frau von Wett im Stück besonders rechtfertigt, so Hagg, „in anderen Szenen könnte man sie durchaus als überflüssig ansehen, aber hier braucht man sie für Pistas Charakterisierung.“[545] Sie gehöre zu jenen Figuren, deren Präsenz im Stück nicht mit jener im Roman übereinstimmt, die aber dramaturgisch viel hergebe und eben ein gutes Gespräch mit Pista Grauermann führe.

Es sei noch erwähnt, dass sich Lois Pichler nicht unter den bereits erwähnten handelnden Personen findet, der Mann Paulas, der im Roman unter anderem mit Melzer über Schmuggelgeschäfte spricht, als er bei Paula zum Tee eingeladen ist.

---

[543] Doderer. S. 411

[544] Doderer. S. 413

[545] Interview mit Hagg.

6.2. Handlungsverlauf

Hagg hat auch im Handlungsverlauf Umstellungen vorgenommen, ein nicht unübliches Verfahren, laut Lipinski „können auch im Ablauf des eigentlichen Geschehens Differenzen ausgemacht werden"[546]. Einer der auffälligsten Unterschiede findet sich in der Ohrfeige Vater Stangelers. Hier hat Hagg Situationen aus dem Roman zusammen geführt, die in diesem nichts miteinander zu tun haben. Die Ohrfeige, die René nun von seinem Vater bekommt, erhält er im Roman nach einer durchfeierten Nacht zu Hause:

> „Die Tür ging nicht nur sehr plötzlich auf, sondern sie explodierte gleichsam, als hätte ein Überdruck dahinter geherrscht. ´Was treibst du hier?! In welcher Klasse bist du jetzt eigentlich?!´ ´Ich war in der achten.´ ´Dann mußt du ja Maturitätsprüfung machen?!´ ´Ich hab´ sie gestern bestanden.´ ´Und der Mama keine Nachricht gegeben, was?! Da sitzt man draußen und macht sich Sorgen! Brutales Tier!´ Eine kräftige Ohrfeige knallte. Dann zog der Vater sein Portefeuille hervor. ´Da hast.´ Er warf ihm eine Spende von fünfzig Kronen hin (für einen Gymnasiasten damals ein außerordentlich hoher Betrag). ´Marsch!´ brüllte er gleich darauf, ´verschwinden! Heute noch hinausfahren!´"[547]

Im Stück erhält René diese Ohrfeige, während er gerade mit Paula Indianerkrapfen in einer Konditorei naschen möchte. Die Worte sind fast die gleichen, bis auf die Entschuldigung an Paula natürlich:

> „Vater Stangeler: Was treibst du hier?! In welcher Klasse bist du jetzt eigentlich?
> René: Ich war in der achten, Papa.
> Vater Stangeler: Dann musst du ja die Maturitätsprüfung machen?!
> René: Ich hab sie gestern bestanden.
> Vater Stangeler: Und der Mama keine Nachricht gegeben?! Da sitzt man draussen und macht sich Sorgen. Brutales Tier!
> Er ohrfeigt ihn und drückt ihm eine größere Summe Geldes in die Hand.
> Da hast. (zu Paula) Entschuldigen Sie Fräulein, aber hat man so was schon gesehen. (Zu René) Herzig übrigens. Also: Marsch! Verschwinden! Heute noch hinausfahren!"[548]

Hagg/Jeschek haben die Ohrfeige also in eine ganz andere Szene verlegt und sie mit dem Kennenlernen von Paula und René zusammen gezogen. „Das hat natürlich durchaus pragmatische Gründe", erklärt Hagg. „Es ist kein Film, ich kann hier keinen Schnitt

---

[546] Lipinski. S. 380

[547] Doderer. S. 150

[548] Hagg/Jeschek. I. Akt. 6. Szene

machen und ganz woanders sein.“[549] Im Roman mündet andererseits das Gespräch über das Einhorn schlichtweg darin, dass Paula über sich selbst zu reden anfängt. Die Verabschiedung und Verabredung im Stück stammen von Hagg/Jeschek.

Ein frappanter Unterschied zwischen Stück und Roman ist auch, wie unterschiedlich aufgelöst ist, von wem die Zwillinge Pastré am Bahnhof beobachtet werden. Während es im Roman einige Personen sind, die am Bahnhof zusammentreffen, erzählt in Akt II, Szene 8 des Theaterstücks René Paula davon, dass er am Bahnhof war und dass er Editha und Mimi dort gesehen hat. Im Roman sieht Paula die Zwillinge selbst am Bahnhof. Hagg begründet dies damit, dass es René charakterisiere, wenn er alleine am Bahnhof war, da er eben ein Einzelgänger sei und als solcher gezeigt werden sollte. „Es hängt mit der Schärfe der Figur zusammen und René ist einer, der viel alleine ist. Lässt man ihn mit anderen gemeinsam zum Bahnhof gehen, weicht man das auf.“[550] Hier sei aber angemerkt, dass René im Roman die anderen auch zufällig traf.

> „René: […]Aber es ist lustig, dass Du mich grad nach der Schlinger fragst.
> Paula: Wieso?
> René: Wie ich sie grad am Bahnhof gesehen habe, alle zwei.
> Paula: Welche zwei?
> René: Die zwei Edithas, wenn du so willst, die gibt es nämlich doppelt.
> Paula: Jetzt lass deine Witze.
> René: Das sind Zwillingsschwestern. Aber ein Gesicht, sag ich Dir, ein Gesicht. Ich war selbst überrascht.
> Paula: Und welche von den Beiden ist nun mit Melzer?
> René: Ja, das ist schwer zu sagen – wie gesagt: Ein Gesicht. Außerdem hatte ich den Eindruck, dass die Gedoppeltheit der beiden Schwestern ihr Geheimnis bleiben sollte. So schnell waren sie verschwunden, als sie meiner ansichtig wurden.“[551]

Im Roman wird dies alles nicht in direkten Reden, sondern durch den Erzähler wieder gegeben. René ist am Bahnhof, um Grete abzuholen, Paula, um Thea und ihre Tante Lintschi willkommen zu heißen.

---

[549] Interview mit Hagg.

[550] Interview mit Hagg.

[551] Hagg/Jeschek. II. Akt. 8. Szene

„...gerade da erkannte René jemand ganz anderen unter den Reisenden, welche den Zug verließen, jemand, den er als Eintreffenden und Ankommenden keineswegs erwartet hatte, nämlich Editha Schlinger. Sie wurde gleich danach von einer entgegeneilenden Dame umarmt. [...] Aber jene Distanz und eine durch Augenblicke, da gerade niemand dazwischenlief, ganz freie Sicht auf dieses Paar, warfen Stangeler gleich einem Stein in der Form eines unabweisbaren optischen Eindruckes die Tatsache an den Kopf, daß Editha Schlinger-Pastré dort schlichthin zweimal ging, doppelt, daß die Umarmte und die Umarmende ein und dieselbe Person waren, welche in zwei auseinanderzuhalten man erst kleine Verschiedenheiten einer im ganzen ähnliche Kleidung hätte aufsuchen müssen, wozu hier keine Zeit blieb.“[552]

In der Folge zeigt René Paula die beiden im Roman, die aber geistesgegenwärtig meint, man möge die anderen nicht darauf aufmerksam machen, sie verzögert sogar noch das Weggehen vom Bahnsteig.

Schließlich soll noch Renés Bericht über den Selbstmord seiner Schwester, also eines der wichtigsten Gespräche der *Strudlhofstiege*, beleuchtet werden, da es in diesem mehrere gravierende Unterschiede gibt.

„Melzer: Grüß´ Sie Gott René! Wieder zurück aus Budapest?
René: Ja. Ich bin heute vormittag in Wien angekommen.
Melzer: Und wie geht es ihrer Frau Schwester?
René: Etelka ist tot.
Melzer: Sie selbst-?
René: Sie hat eine Unmenge schwerster Schlafmittel genommen. Sie muss diese seit Jahr und Tag zusammengespart haben. Außerdem hat sie es verstanden, zwischen das Einnehmen der Gifte und die Entdeckung dieses Umstandes, eine möglichst lange Zeitspanne zu bringen. Sie hat sich gegen Mitternacht zu Bett gelegt – seit längerem wieder wirklich schläfrig – wie sie meinte – und gebeten, man möge nur morgens recht leise sein im Hause und sie keinesfalls vor zehn Uhr stören.
Melzer: So gab es keine Rettung.
René: Nein. Dreißig Stunden wehrte sich ihr Körper gegen die Gifte, widerstand noch ihre gewaltige Natur, aber es war vergebens.“[553]

Einige dieser Sätze kommen zwar ähnlich im Roman vor, allerdings erwähnt zwar René anfangs, als er Melzer trifft: „Ich hab´ gehört, Sie waren in Budapest, Herr von

[552] Doderer. S. 510

[553] Hagg/Jeschek. III. Akt. 7. Szene

Stangeler?“ „Ja. Ich bin heute vormittag [sic] in Wien angekommen.“ „Und wie geht es Ihrer Frau Schwester?“ „Etelka ist tot.“[554] Es folgt eine Beschreibung der Szenerie und dessen, dass Melzer und René sich ganz alleine auf der Stiege befanden. Dann fragt Melzer: „Nur kurz: ´sie selbst-?´, ein Nicken Stangelers, und man war verständigt.”[555] Doch über die genaueren Umstände erfährt man im Roman erst, als René berichtet, dass ihm von Ladislaus von P., Lala genannt, der Tod seiner Schwester offenbart wurde, nachdem er überhaupt sehr detailliert von der Reise erzählt hatte. Er sei schonend vorbereitet worden und dann vom Selbstmord Etelkas in Kenntnis gesetzt worden.

> „Zunächst, daß ich Etelka nicht mehr bei Bewußtsein würde finden und daß sie es kaum mehr erlangen werde. Die von ihr genommene Dosis Gift – aus einer Unmenge der verschiedenartigsten schwersten Schlafmittel bestehend – müssen von Etelka durch Jahr und Tag schon zusammengespart worden sein, dies stehe ihm außer Zweifel […] Gerade die große Verschiedenheit der in ihrem Organismus seit nun dreißig Stunden wütenden Substanzen mache deren gleichzeitige Bekämpfung überaus schwierig, zum Teil unmöglich. Außerdem habe es Etelka verstanden, zwischen das Einnehmen der Gifte und die Entdeckung dieses Umstandes eine möglichst lange Zeitspanne zu bringen, offenbar vorsätzlich. Am verwichenen Dienstag, gegen Mitternacht, habe sie so etwas wie eine gesunde Schläfrigkeit posiert, ihrem Mann und auch dem Dienstmädchen gegenüber, und dabei in anscheinend guter Stimmung der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß ihr diesmal nach langer Zeit wieder eine Nacht mit wirklichem Schlaf bevorstehe: man möge nur morgens recht leise sein im Haus und sie keinesfalls vor zehn Uhr stören.“[556]

Auch, dass sich ihre gewaltige Natur gegen die Mittel wehrte, hat wenig später ein Vorbild im Roman, wieder spricht allerdings Lala.

> „`Aber trotzdem`, hat Lala zuletzt gesagt, `widersteht noch ihre wahrhaftig gewaltige Natur. Jedoch vergebens. Es ist nichts mehr zu hoffen, sei dir darüber im klaren, René. Natürlich versucht man noch das und jenes. Auch heute ist ein solcher Versuch gemacht worden. Es kann mit ihr bis morgen und ganz unwahrscheinlicher Weise bis übermorgen dauern. Aber dann haben wir den exitus.´“[557]

---

[554] Doderer. S. 787

[555] Doderer. S. 788

[556] Doderer. S. 796

[557] Doderer. S. 797

Die gesamte Erzählung über den Selbstmord stammt also im Roman von Ladislaus von P., diese wird von René Melzer gegenüber wieder gegeben. Im Stück erscheint es, als sei René bei allem dabei gewesen – Hagg sagt darüber:

> „Wir haben lange überlegt, wer es René erzählen könnte – wir dachten über Pista nach -, aber wir fanden es dann besser, dass er selbst dabei gewesen ist. Es betrifft ihn so noch mehr. Es ist eine sehr interessante Szene, weil sich hier mit Melzer und René zwei Menschen einander emotional annähern, die sich bisher nur immer intellektuell ausgetauscht haben. Sie wussten bisher gar nicht, wie sie miteinander reden sollen. Doch andererseits ist es für René keine Gefahr, wenn er sich Melzer gegenüber öffnet. Er scheint der Einzige, dem er es erzählen kann.“[558]

Nun fragt Melzer im Stück:

> „Melzer: Hat sie etwas hinterlassen? Eine Nachricht?
> René: Auf dem Nacht-Tisch ist ein Zettel gelegen, für ihren Mann. Wenige Zeilen mit Bleistift, Abschied, eine Bitte um Verzeihung. Am Schlusse, mit Müh´ und Not noch zu lesen – vielleicht war dies schon bei beginnender Giftwirkung geschrieben? – die Worte: ´Nimm Dir eine Frau, wie Du selbst bist.´ Sie hatte die Tat gesetzt, wir hatten uns abzufinden.“[559]

Im Roman fragt Melzer nicht nach, René berichtet selbst von den Erzählungen Lalas, die einen ähnlichen Wortlaut wie im Stück haben, aber eben weniger direkt, da durch einen Übermittler überbracht:

> „Auf dem Nacht-Tisch sei ein Zettel für ihren Mann gelegen. Wenige Zeilen mit Bleistift, Abschied, eine Bitte um Verzeihung. Am Schlusse, mit Müh und Not noch zu lesen – vielleicht war dies schon bei beginnender Giftwirkung geschrieben? die Worte: `Nimm dir eine Frau wie Du selbst bist.`“[560]

Im Stück zieht René nun noch einen Brief an ihn selbst aus der Tasche, den er Melzer zu lesen gibt.

> „René: Dieser Brief lag heute auf meinem Schreibtisch, als ich zurückkam.
> Melzer: ´Lieber René, Deine lieben Worte taten mir sehr wohl!´ Wann haben Sie zuletzt mit ihr gesprochen?
> René: Am Abend vorher.
> Melzer: Das ist gut, sehr gut (liest weiter) ´Küsse das Gretlein von mir, all die Zeit habe ich mich so sehr gefreut, Sie [sic] dort in Wien zu haben, jetzt weiß ich nicht,

---

[558] Interview mit Hagg.

[559] Hagg/Jeschek. III. Akt. 7. Szene

[560] Doderer. S. 798

was sein wird. Grobe, plumpe Spießer griffen in ein heikles, kompliziertes Stück Leben – und zerstampften mich.´ Wie alt war ihre Schwester?
René: Neunundreißig.“[561]

Im Roman erzählt René einige Seiten später, in denen er noch auf die Besuche am Sterbebett eingegangen war, von diesem Brief.

„´Lieber René, Deine lieben Worte taten mir sehr wohl!...` ´Sie hatten ihr noch geschrieben´, fragte Melzer. ´Ja´, antwortete Stangeler. ´Acht Tage vorher etwa.´ ´Das ist gut´, sagte der Major. ´Sehr gut. Und, sehen Sie, Etelka hat Ihrer noch am letzten Tage gedacht.´ Er las weiter `...Küsse das Gretlein von mir, all die Zeit habe ich mich so sehr gefreut, sie dort in Wien zu haben, jetzt weiß ich nicht, was sein wird. Grobe, plumpe Spießer griffen in ein heikles, kompliziertes Stück Leben – und zerstampften mich.´“[562]

Hier sind einige Unterschiede zu erkennen, im Stück ist davon die Rede, dass man miteinander gesprochen habe, hier ist von einem Brief die Rede, auch ist dieser Dialog im Stück weniger ausführlich. Manche Sätze sind aber direkt übernommen, beispielsweise, dass Melzer es gut findet, dass René zuletzt noch Kontakt hatte. Der Brief ist identisch bis zum Teil über Imre, der im Roman direkt anschließt:

„`Imre ist unglücklich und machtlos, ihm fehlt jede brutale Kraft. Er ist eine weiche Künstlerseele, man hat ihn moralisch erschlagen. Aber ich habe neunundreißig Jahre auf ihn gewartet....`“Wie alt war Ihre Schwester?“ fragt Melzer. ´Neunundreißig´, sagte René.“[563]

Aus dieser Erwähnung dessen, wie lange sie auf Imre gewartet habe, wird die Frage nach Etelkas Alter besser verständlich als im Stück, in dem sie etwas unvermittelt kommt. Im Stück fährt man nach der Nennung des Alters fort:

„Melzer (liest weiter): ´Alles, was mich umgibt ist bitter fremd, kalt und abgrundtief. Und daß Pista mich gnadenhalber bei sich behalten will, das ertrag ich nicht. Es ist nicht richtig, daß mein Leben zerbrochen ist – es ist nur so schwer zu tragen. Sei mit Gretlein innig umarmt. Tut Euch nicht unnötig weh, Kinder, das ist alles Wahnsinn, solange ihr Euch liebt, seid glücklich! Eure Etelka.´ Das Letzte ist ohne Zweifel die Wahrheit.
René: Ich weiß es.“[564]

---

[561] Hagg/Jeschek. III. Akt. 7. Szene

[562] Doderer. S. 806

[563] Doderer. S. 806

[564] Hagg/Jeschek. III. Akt. 7. Szene

Hierfür findet sich im Roman ein direktes Vorbild, wobei Etelka aber auch aus Imres Briefen zitiert, dies ist im Stück alles als ihre Aussage zusammengefasst:

> „Jetzt schreibt er mir: ´ich gehe hart am Rande einer Kluft mit wankenden Schritten´ – ich auch, René! und daß Pista mich gnadenhalber bei sich behalten will, das ertrag´ ich nicht. -`
> ´Ich sage wie Imre mir schreibt: ´alles, was mich umgibt ist bitter fremd, kalt und abgrundtief.´ – Es ist nicht richtig, daß mein Leben zerbrochen ist – es ist nur so schwer zu tragen.`
> `Sei mit Gretlein innig umarmt. Tut Euch nicht unnötig weh, Kinder, das ist alles Wahnsinn, solange ihr Euch liebt, seid glücklich! Eure Etelka.`
> ´Das Letzte ist ohne Zweifel die Wahrheit´, bemerkte Melzer nach einigen Augenblicken. ´Hier bedarf´s keiner Epochen und Entschlüsse, René.´
> ´Ich weiß es´, sagte Stangeler.“[565]

Im Theaterstück wird nun eingeschoben, dass Editha in ihrer Wohnung und Thea am Donaukanal beide feststellen, dass Melzer wohl nicht mehr käme. Auch Melzer sieht nun auf die Uhr, er hat dies im Theaterstück die ganze Zeit über nie gemacht, im Roman hat er sehr wohl schon zufällig auf Renés Armbanduhr gesehen, bevor er Etelkas Brief gelesen hat.

> „Der Major nahm das Couvert. Dabei fiel sein Blick auf Renés Armbanduhr. Er konnte deutlich sehen, daß sie auf fünf Uhr und elf Minuten wies. Das Schlagen der ganzen Stunde war offenbar in zufällig gerade anschwellendem Straßenlärme untergegangen, auch hatte ja Stangelers Erzählung die ganze Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Für Melzer bleib dieser Umstand der sehr vorgeschrittenen Zeit ganz außen, am Rande, peripher.“[566]

Schon zuvor erwähnte Doderer, Melzer fühlte sich, nachdem er Stangeler getroffen hatte „der eigenen Taschen-Uhr gegenüber entpflichtet, beurlaubt, wie unter ein ganz anderes Recht gestellt.“[567] Im Stück könnte man also noch annehmen, er habe die Zeit übersehen, während er sich im Roman ganz klar dafür entscheidet, Thea oder Editha warten zu lassen und Renés Brief zu lesen und ihm beizustehen. Im Stück schaut Melzer also erst nach dem Lesen des Briefs auf die Uhr sowie nochmals nach Renés Abgang.

> „René: Ich habe Sie aufgehalten.
> Melzer: Machen Sie sich keine Gedanken.

---

[565] Doderer. S. 807

[566] Doderer. S. 805f.

[567] Doderer. S. 790

> René: Es ist doch eine verflixte Schießbuden-Existenz, die wir führen! Leben Sie wohl Melzer.
> René geht schnell ab. Melzer sieht auf die Uhr. In dem Moment hören wir aus dem Foyer laut die Geräusche eine Strassenbahnunfalls. Melzer stürmt hinaus.“[568]

Die „Schießbuden-Existenz“, die hier das Gespräch beschließt, eröffnet es bei Doderer, auch hier finden wir wieder einen klaren Unterschied der beiden Fassungen. Bald nachdem Melzer gefragt hatte, ob „sie selbst -?“ es gewesen sei, fällt das Zitat „Diese verflixte Schießbuden-Existenz! Auf einmal schnarrt so ein Werkel los, weil´s einen Treffer gegeben hat: der Wurschtel zappelt, der Kuckuck ruft, der Hahn kräht. Es ist was los, es ist etwas geschehen.“[569] Im Stück gibt es nun durch die Geräusche des Straßenbahnunglücks eine Überleitung zu diesem, dieses wird aber nicht dargestellt, sondern durch eine Erzählung von Frau Rak vermittelt.

6.3. Sätze, die von anderen gesprochen werden als im Roman

„Vinum bonum et suave“ – ist es letztlich wichtig für den Fortgang der Handlung, wer dieses lateinische Gedicht rezitiert, damit René Stangeler es übersetzen kann und von seinem Vater und anderen dafür gelobt wird? Diese Szene ist ein schönes Beispiel dafür, wie Hagg mit „Springerfiguren“ oder „Swings“ arbeitet. Hagg spricht dabei davon, dass er Dialoge übernommen habe, wenn sie funktionieren, dass es dabei aber nicht gesagt sei, dass den Dialog jene sprechen, die dies im Roman tun.

Geyrenhoff ist es, der in der Dramatisierung sprechen darf, was im Roman Primarius Dr. Hartknoch zitiert. Beide sind Freunde Vater Stangelers, beide Male wird die Situation ähnlich geschildert: ein Essen im größeren Kreise, einmal im Wiener Stadthaus, einmal in der Villa an der Rax. Als Hartknoch das Gedicht zitiert hat, fährt der Roman fort:

> „´Was ist denn das? Doch nicht klassisch?´, fragte der Hausherr beiläufig, aber nicht uninteressiert. Doktor Hartknoch wiederholte langsam den Vierzeiler und wollte eben eine Übersetzung anschließen: Da legte sich der Vater Stangeler mit einer raschen Handbewegung in´s Mittel und sagte: ´Lassen Sie, lassen Sie, Primarius, das soll uns jetzt unser homo gymnasiasticus sive asinus gymnasiasticus aere perenius dort unten übersetzen. Also frisch los, René!´ In den letzten Worten lag schon eine gewisse Schärfe, und macherlei lag in dieser

[568] Hagg/Jeschek. III. Akt. 7. Szene

[569] Doderer. S. 790

> Schärfe versammelt und verschlungen: die apriorische Neigung vielleicht zu einem Eingriffe in Renés still gefräßiges Idyll dort unten; zugleich eine Art Drohung für den Fall, daß der Sohn jetzt den Vater blamieren würde; ganz zu unterst die aus rein nervösen Gründen am Schopf genommene Gelegenheit zu einem Angriffe überhaupt, nach irgend einer Seite hin; und ganz zu oberst so etwas wie eine nun zu erfüllende pädagogische Aufsichtspflicht.“[570]

Im Stück lobt Vater Stangeler den Zitierenden („Bravo, sehr schön“[571]), während er im Roman nur „beiläufig“ fragt, was denn das zitierte Gedicht sei. Honnegger ist es zugeteilt, zu fragen „Was ist denn das, doch nicht klassisch?“ [572], was im Roman Vater Stangeler selbst fragt. Geyrenhoff setzt im Stück zur Übersetzung an und wird erst nach zwei Worten unterbrochen, während es im Roman heißt „wollte eben eine Übersetzung anschließen.“ [573] Es folgt eine vereinfachte Form des Befehls von Vater Stangeler: „Halt, das soll uns unser homo gymnasiasticus übersetzen. Also frisch los, René.“[574]

Im Roman ist man nach der Übersetzung voll des Lobes:

> „`Bravo!` bellte der Landesgerichtsrat Hunt überlaut. `Sehr gut!` rief Doktor Hartknoch, während er sein Glas hob und René zutrank. Der Vater Stangeler war jetzt geradezu verklärt, er lachte über`s ganze Gesicht. Aber dann sagte er gleich, den Primarius leicht am Arm berührend, wie um noch ein Zuwarten zu erwirken für eine weitere Frage an den Gymnasiasten: `Hast du´s gekannt? Was ist das? Woher sind die Verse?` `Ich hab´s nicht gekannt´, sagte Stangeler, erstaunt über die von ihm ausgelöste Wirkung und ohne Verständnis dafür. ´Aber klassisch wird es nicht sein.´ ´Und warum?´ rief Doktor Hartknoch.“[575]

Zwar sagt Geyrenhoff im Stück „Beeindruckend“, „Bravo“[576], sagt der Vater, doch ansonsten ist hier vieles wortgetreu zu finden. „Hast du´s gekannt?“, fragt der Vater auch im Stück. „Nein ich hab´s nicht gekannt“, so die Antwort. Vater Stangeler fragt auch im Stück „Woher sind die Verse?“ und während er im Roman wie oben antwortet, heißt es

---

[570] Doderer. S. 142

[571] Hagg/Jeschek. 1. Akt. 4. Szene

[572] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[573] Doderer. S. 142

[574] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[575] Doderer. S. 143

[576] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

im Stück: „Keine Ahnung“, was Hagg hinzufügte, „aber klassisch wird´s nicht sein.“[577] Geyrenhoff ist es, der nun fragt „Warum nicht“[578], - anstatt „Und warum?“ wie im Roman. Wenn René im Stück antwortet „Wegen der Sprache, wegen des Versmaßes, aber vor allem wegen der Reime“[579], hat Hagg hier nur wenig verändert. „Wegen des Versmaßes, wegen der Sprache, aber vor allem wegen der Reime.“ „Was ist es also, oder was kann es sein“, fragte der Vater. […] klang jetzt fast wie an einen Fachmann, einen Experten, eine Autorität gerichtet […].“[580] heißt es im Roman. Bei Hagg/Jeschek antwortet René nun „Keine Ahnung“, das findet sich im Roman allerdings nicht. Dann geht es aber fast gleich weiter, wenn René sagt „ich höre es zum ersten Mal.“ [581] respektive „Ich hör´die Verse zum ersten Mal.“[582] Heißt es im Stück nun „Aber ich denke es wird mittelalterlich sein, ein Studentenlied, ein Vagantenlied“[583], so sagt René bei Doderer: „Das weiß ich nicht. Ich hör´ die Verse zum ersten Mal. Aber es wird mittelalterlich sein, ein Studentenlied, ein Vagantenlied, ein Lied fahrender Schüler, so kommt es mir vor.“ „`Vortreffliche Diagnose!´ rief Doktor Hartknoch. ´Stimmt, es ist ein Vagantenlied. Ein carmen buranum.´“[584] Was Geyrenhoff wortgetreu im Stück antwortet, nur das „Stimmt“ ist gestrichen.[585] Frau von Wett, die ja im Roman bei diesem Essen gar nicht anwesend ist, wird im Stück nach ihrer Meinung gefragt: „Ich hätte es nicht besser übersetzen können“[586], sagt sie. Vor allem auch durch ihren Tonfall holte sich Maria Happel, die Darstellerin der Frau von Wett, bei der Aufführung zahlreiche Lacher. Sie bekommt auch in den Mund gelegt, was im Roman der Regierungsrat sagt, nachdem Etelka René bezichtigt, Effekt machen zu wollen. Etelka sagt:

---

[577] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[578] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[579] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[580] Doderer. S. 144

[581] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[582] Doderer. S. 144

[583] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[584] Doderer. S. 144

[585] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[586] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

> „´Immer diese dumme Eitelkeit und Lügerei! Du meinst vielleicht, es glaubt dir irgend jemand, daß du dieses lateinische Gedicht nicht gekannt und daß du diese Übersetzung in Versen jetzt im Augenblick gemacht hast? So dumm ist doch niemand. Aber du willst nur Effekt machen. Wie ein Frauenzimmer. Auf diese Weise und mit dieser Eitelkeit wirst du es im Leben nicht weit bringen´. […] ´Ich bin so dumm´, bemerkte der Regierungsrat.“ [587]

Im Stück übernimmt Frau von Wett diesen Satz und fügt noch „Das ist einfach eine Frage des Talents und dein Bruder hat welches. Prosit René!“[588] hinzu, während der Regierungsrat im Roman sagt: „So etwas ist einfach eine Frage des Talents, und ihr Bruder hat welches. Prosit René!“[589] Abermals findet man hier also fast die selben Worte, jedoch werden sie von einer anderen Person gesprochen. Etelka erwidert sowohl im Roman als auch im Stück, dass sie ihn besser kenne. Aber Asta lenkt in beiden Fassungen ein: „´Geh, laß ihn doch´, rief Asta gedämpft von gegenüber. ´Er kann das Zeug halt, und der Alte freut sich darüber.´“[590] heißt es im Roman, im Stück „Lass ihn doch! Er kann das Zeug halt, und der Alte freut sich drüber.“[591]

Was im Stück folgt ist ein Dialog der Daheimgebliebenen, der die Vergangenheit der Editha Pastré offenbart. Diesen gibt es auch im Roman, jedoch wird er von anderen Personen geführt. In Geyrenhoffs Zimmer im Wirtshaus sitzt dieser mit Buschmann, Marchetti, Langl, Melzer und Grabmayr zusammen. Als die beiden letzteren das nächtliche Zusammensein verlassen haben, kommt das Gespräch auf Editha Pastré, ihre Zwillingsschwester und deren Vergangenheit.

Der Dialog im Stück, den Geyrenhoff, Honnegger und Etelka führen, startet mit der selben Frage wie im Roman, wer sich mit wem verloben werde, die Antworten aber drehen sich um andere Personen als bei Doderer. Im Stück heißt es:

> „Geyrenhoff: Wird noch interessant werden, wer sich heuer mit wem verlobt.
> Honnegger: Sie meinen Melzer und Asta?

---

[587] Doderer. S. 144f.

[588] Hagg/Jeschek. I. Akt. 4. Szene

[589] Doderer. S. 145

[590] Doderer. S. 145

[591] Hagg/Jeschek. 1. Akt 4. Szene

Etelka: Möglich. Nicht sehr wahrscheinlich. Armer Melzer, er hat nicht die geringsten Chancen.
Honneger: Was ist mit René und Editha?
Geyrenhoff: Ich möcht´s ihm nicht wünschen.
Honnegger: Wieso, bestimmt keine schlechte Partie.“[592]

Bei Doderer ist es Langl, der fragt:

„`Wer wird sich da oben gegen wen verloben?` `Zwei sind´s schon´, sagte Lindner. Geyrenhoff winkte ab. […] ´Die Asta –´, sagte Lindner und weiter nichts. ´Und Semski´, ergänzte der Baron. Das allgemeine Gelächter schien ihm wenig Eindruck zu machen. ´Was fällt dir ein!´, rief man ihm zu und ´sie hat von ihm gesagt, er schaut aus wie eine keimende Kartoffel im Keller!´ […] Buschmann. ´Der gute Melzer hat nicht die geringsten Chancen. Wenn die Asta heute will....´ ´Nein, nein, das ist sicher falsch´, sagte Geyrenhoff. ´Was den Melzer betrifft, hast du wahrscheinlich recht; armer Kerl.´“[593]

Im Stück folgt Geyrenhoffs Tirade auf Editha:

„Geyrenhoff: Nein, aber sie hat einen grundschlechten Charakter. Noch liegt sie – sozusagen unter Glas oder wie in Glas eingegossen. Zerbrich es – und das größte Luder steigt aus den Scherben einer nur physischen Unschuld.
Etelka: Einfach deshalb, weil ihr Charakter grundschlecht ist, und das spürt man.
Geyrenhoff: Wenn die nicht durch irgendeinen Glückszufall direkt in eine wirklich gute Ehe noch rechtzeitig hinüber gerät, dann braucht nur irgend ein Mistbub daher zu kommen, und er wird, einschlagendenfalls, eine Büchse der Pandora öffnen.
Etelka: Büchse der Pandora – das ist anschaulich.“[594]

Im Roman heißt es sehr ähnlich:

„Was die Editha angeht, so liegt die noch sozusagen unter Glas oder wie in Glas eingegossen. Zerbrich es – und das größte Luder steigt aus den Scherben einer nur physischen Unschuld. Dann wird sie auch gewaltige Anziehungskräfte entwickeln, dessen bin ich sicher! Aber als junges Mädchen, das sie wahrscheinlich heute noch ist, kann sie nicht wirken. Es fehlt das Rührende, die Knospe, der Mai. Einfach deshalb, weil ihr Charakter grundschlecht ist. Und das spürt man. Wenn die aus dieser Konstellation nicht durch irgendeinen Glückszufall direkt in eine wirklich gute Ehe noch rechtzeitig hinübergerät, dann braucht nur irgendein Mistbub daher zu kommen, und er wird, einschlagendenfalls, eine Büchse der Pandora öffnen.“[595]

---

[592] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[593] Doderer, S. 198

[594] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[595] Doderer. S. 199

beschreibt im Roman Geyrenhoff ausführlicher als im Stück, aber doch sehr ähnlich. Langl ist es, der sagt: „Büchse der Pandora – anschaulich“.[596]

Während hier die Aussage Geyrenhoffs großteils übernommen wurde und Etelkas Aussage als sehr ähnlicher Einschub vorkommt, sind die nächsten Ausführungen desselben im Stück ein Konglomerat der Beschreibung der Zwillingsgeschichte, die sich im Roman über mehrere Seiten zieht. Honnegger fällt es im Stück zu zu fragen, ob Geyrenhoff die Familie kenne. „Strenge Calvinisten, aber sehr vermögend“[597], antwortet dieser. Eine Beschreibung, die ähnlich in der Erzählung Geyrenhoffs im Roman erst viel später fällt. „Die Pastrés sind eine der wenigen calvinistischen Familien in Wien.“ heißt es da.[598] Im Stück fragt nun Honnegger: „Gab es da nicht einen Skandal um eine Schwester?“ [599] Im Roman allerdings wird darüber gesprochen, dass eine „´Katastrophe über diese Eltern hereingebrochen war.´ ´Die Geschichte mit der Zweiten?´, fragte Langl […].”[600] Es fällt Etelka zu, im Stück „Ja, sie hatte eine Zwillingsschwester, die Mimi – trostlose Person“[601], zu sagen, diese Diminuierung soll wohl auch Etelka charakterisieren, im Roman kommt diese in dem genannten Dialog nicht vor. „Natürlich“, bestätigt Hagg diese Vermutung. „Es ist einer von Etelkas Grundzügen, andere abzuwerten, das tut sie ja auch mit Pista und es ist auch ihr Fluch.“[602] Überhaupt sei es speziell, Figuren in Theaterstücken über andere reden zu lassen, so Hagg:

> „Das hat immer etwas von einer Exposition. Mein Ansinnen ist es immer, Figuren auch in ihrer Not und ihren Emotionen zu zeigen. Wenn ich etwas nur erzähle, kann ich die Leute den Roman lesen lassen. Wenn Etelka aber mieselsüchtig gezeigt wird, dann ist das symptomatisch und man bleibt letztlich mehr am Stück dran.“[603]

---

[596] Doderer. S. 200

[597] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[598] Doderer. S. 203

[599] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[600] Doderer. S. 200

[601] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[602] Interview mit Hagg.

[603] Interview mit Hagg.

Im Roman geht es weiter: „´Editha hat eine Zwillings-Schwester gehabt´, setzte Geyrenhoff fort. ´Die ist aus dem Elternhaus durchgegangen, einfach durchgebrannt. Und man hat nie mehr von ihr gehört.´“ [604] Dieser Satz findet sich in Geyrenhoffs „Die ist aus dem Elternhaus durchgegangen, einfach durchgebrannt. Man hat nie mehr von ihr gehört“, sehr genau wiedergegeben.[605] Die Frage, ob sie gestorben sei, die Honnegger nun im Stück stellt, findet sich nicht im Roman, ebenso wenig Geyrenhoffs Erwiderung „Wahrscheinlich. Man weiß es nicht.“[606] Im Roman heißt es: „´Und war sie ähnlich – der Editha?´ ´Ähnlich ist nicht der richtige Ausdruck. Es war derselbe Mensch – noch einmal.´“[607] Dies erscheint im Stück fast gleich, nur fragt Honnegger nun: „Waren Sie sich ähnlich, die Schwestern?“ Und Etelka antwortet: „Ähnlich ist gar kein Ausdruck! Es war derselbe Mensch noch einmal.“[608] Etelka übernimmt hier also wieder eine Textpassage von Geyrenhoff aus dem Roman. Geyrenhoff wiederum steigert diese im Stück noch: „Ja, ich war immer gänzlich außer Stande sie zu unterscheiden und ich glaube, sogar ihren Eltern ging es genau so.“[609] Im Roman ist es Buschmann, der nun sagt: „´Fürchterlich´, […]. ´Wenn es einen schon zweimal geben muß, damit er überhaupt vorhanden sei! Zweimal die Editha Pastré – na ich danke.´“[610] Ihm fällt dann noch ein, dass seine Schwester mit einem der Zwillinge oder beiden in der Schule war. Honnegger sagt im Stück „Zweimal die Editha Pastré, ich danke.“[611] Im Roman findet sich erst danach der oben erwähnte Satz „Ich für mein Teil war immer gänzlich außerstande, sie zu unterscheiden.“[612], den Geyrenhoff sagt. Hagg/Jeschek haben hier also die Sätze umgestellt. Dass die Eltern sich auch schwer taten sie zu unterscheiden, ist eine Zusammenfassung einer längeren Passage im Roman. Etelka meint nun:

„Muss aber doch ein bedeutender Unterschied zwischen ihnen gewesen sein.

---

[604] Doderer. S. 200

[605] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[606] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[607] Doderer. S. 201

[608] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[609] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[610] Doderer. S. 201

[611] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[612] Doderer. S. 201

> Geyrenhoff: Und warum das?
> Etelka: Ganz einfach deshalb, weil die eine durchgegangen und die andere daheim geblieben ist.“ [613]

Lindner ist es im Roman, der die selben Sätze sagt wie Etelka. Geyrenhoff behält auch im Stück den selben Satz, den er im Roman äußert. Es wird über Renés „indirekte Verlobung“ gescherzt, er flieht und kündigt an, über die Strudlhofstiege zu gehen – eine Möglichkeit, diese in das Stück einzuführen. „Strudlhofstiege? Was ist das“, fragt Mimi. „Eine Stiegen halt“, darf sich Honnegger als Banause darstellen. „`Eine Stiegen halt!` Das ist ein Kunstwerk“[614], widerspricht René. Im Roman ist es Editha, die einmal fragt, was die Stiege sei. „`Von der Bolzmanngasse in die Liechtensteinstraße hinunter`, bemerkte Leucht“[615] – heißt es da. Renés Ausführungen über die Stiege kommen später im Theaterstück genauer vor, hier aber beginnt er schon von dieser zu schwärmen:

> „René: Hier hat sich die Sehnsucht eines großen Meisters im Stein ausgesprochen. Dort pirouettieren die Treppen von Plattform zu Plattform, Rampe über Rampe – Bühne über Bühne. Welche Möglichkeiten! Auftritt von oben. Alles nur Hintergrund, wie der Hintergrund eines Portraits. `Eine Stiegen halt!` Hier sind die Stufen im Haine des Genius loci: Und erst nebenbei für Passanten.“[616]

Der Hain des Genius loci findet sich auch im Roman wieder: „Hier sind die Stufen im Haine des genius loci: und erst nebenbei für Passanten“[617], findet sich in Renés langen Ausführungen Melzer gegenüber, auch vom „Meister der Stiegen“[618] ist die Rede, viele Teile dieser Rede fanden jedoch anderweitig im Stück Einsatz, nämlich in der 9. Szene des II. Akts des Stücks, dazu noch später. Melzers Liebe zur Stiege kommt im Roman nicht erst im Gespräch mit René vor, sondern bereits viele Seiten zuvor in einem Gespräch mit E.P. und seiner Frau Roserl, hieraus bezog man ebenfalls Inspiration.

> „`Was haben Sie denn hier so aufmerksam studiert, Herr Major?´ fragte der Kleine. ´Die Stiege´, antwortete Melzer verdutzt. Man hatte ihn sozusagen

---

[613] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene

[614] Hagg/Jeschek. II. Akt. 2. Szene

[615] Doderer. S. 315

[616] Hagg/Jeschek. II. Akt. 2. Szene

[617] Doderer. S. 492

[618] Doderer. 491

> erwischt. ´Ich finde sie nämlich sehr schön.´ […] ´Ich wüßt´ nur eigentlich gerne, wer das gebaut hat und wann es gebaut worden ist´, meinte Melzer. ´Sicher war da früher eine von diesen kahlen Treppen, wie man noch manche sehen kann […].´“[619]

Es ist hier E.P., der Melzer empfiehlt, Stangeler zu fragen. Doch zu diesem Gespräch kommt es erst fast 160 Seiten später. Aus diesem wurde von Hagg/Jeschek zahlreiches direkt übernommen.

> „´Ich liebe diese Stiege so sehr und die Örtlichkeit überhaupt´, fuhr Melzer fort. ´Und ich kann´s gar nicht verstehen, daß die Menschen hier so achtlos und ohne Achtung vor dem Werk hinauf und hinunter rennen. Denn es ist doch ein Werk. Wie?´ ´Wie ein Gedicht, genau so´, sagte Stangeler. ´Es ist das entdeckte und Form gewordene Geheimnis dieses Punktes hier. Der entschleierte genius loci.´“[620]

Zwar nicht ein Satz, aber eine treffende Bezeichnung, die von Hagg/Jeschek zwar von Doderer übernommen, aber auf eine andere Figur gemünzt wurde, ist die „Gelse”. René bezeichnet Editha als solche und verstärkt dies noch, wenn er im Stück nochmals „Bssssst“ macht, als Editha kommt. Die Erwähnung der Gelse hat im Roman ein Vorbild, das mit Editha nichts zu tun hat, Angelika Scheichsbeutel wird als solche charakterisiert: „Ihre Erscheinung wirkte wie das hohe, feine Singen einer Gelse oder Schnake: geradezu maßlos aufdringlich: bei niedergeschlagenen Augen und kindlichem Wesen.“[621] Für Hagg war die „Gelse“ das sprichwörtliche gefundene Fressen, auch wenn er sie einer anderen Person zuordnen musste, um sie zu verwenden: „Wir haben sie verwendet, weil sie gut einzubauen ist und weil sie gut zu spielen ist. Manche dieser Dinge passieren viel spontaner als man glaubt. Man ist dann glücklich, dass man es gefunden hat und dass es etwas kann, mit der Gelse wird das einfach ein wenig verrückter.“[622]

Als besagte Gelse Editha bei René und Melzer angekommen ist, fragt sie im Roman: „Was ist denn das für einen seltsame Konferenz und Conférence hier? Geniert ihr euch

---

[619] Doderer. S. 332

[620] Doderer. S. 490

[621] Doderer. S. 533

[622] Interview mit Hagg.

denn garnicht? Ihr tut, als ob Ihr hier allein wäret!“ [623] Im Roman jedoch gesellt sich Editha alleine zu Melzer und René, während im Stück auch Eulenfeld, Geyrenhoff und Honnegger hinzukommen, ja sogar Paula war in der ersten Hälfte der Szene dabei, blieb jedoch stumm. Edithas Kommentar von oben wird auf sie selbst, Eulenfeld und Geyrenhoff aufgeteilt – was ja in einem Theaterstück immer lebendiger präsentiert werden kann als zu lange Aussagen einzelner Personen.

> „Editha: Was ist denn das für eine seltsame Konferenz und Conférence hier?
> Eulenfeld. Ihr tut, als ob ihr hier allein wärt!
> Geyrenhoff: Geniert ihr euch denn gar nicht?“[624]

Im Stück ist es nun Eulenfeld, der alle zu sich einlädt, während im Roman ja nur Melzer, Stangeler und Editha zugegen sind. Editha lädt sie ein und erzählt, auch der Rittmeister käme[625]. Erst als sie im Roman bei ihm ankommen, sagt Eulenfeld den Satz, den er auch im Stück sagt: „W/wenn man dies Volk schon mal so beisammen hat, füglich. Munition ist vorhanden.“[626]

Auch gleich zu Beginn des Theaterstücks findet sich ein gutes Beispiel dafür, wie Hagg Sätze einem anderen Sprechenden in den Mund legte.

> „Eulenfeld: Musst dich halt zerstreuen. Weißt was: Ein Freund von mir, der Major Laska, ist Jagdreferent in Bosnien geworden. Mit dem spreche ich, der nimmt dich sicher mit auf die Bärenjagd, da unten in der Treskavica.
> Melzer: Ich danke vielmals und gehorsamst, Herr Rittmeister, das wär ja großartig.“[627]

Im Roman ist es Major Laska selbst, der zu Melzer sagt:

> „´[...]ich bin jetzt Jagdreferent für Bosnien geworden; das heißt also: Dein Bär ist gesichert. Ich nehm´ dich mit auf die Treskavica.´ […] ´Ich danke vielmals und gehorsamst, Herr Major´, sagte Melzer, ´das ist ja großartig.´“[628]

---

[623] Doderer. S. 499

[624] Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

[625] vgl.: Doderer. S. 502

[626] Doderer. S. 502. bzw. Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

[627] Hagg/Jeschek. I. Akt. 1. Szene, nicht in der schriftlichen Fassung, aber in der TV-Aufzeichnung des ORF. 8.12.2009.

[628] Doderer. S. 77

Laska ist auch Wortgeber Eulenfelds, wenn dieser „Glücklich ist, wer vergisst“ sagt, Laska singt dies im Zug, während Eulenfeld es kurz vor seinem Jagd-Angebot zu Melzer sagt.[629] Später im Stück soll er es auf der Strudlhofstiege nochmals zitieren, wenn er Mimis und Melzers Verabredung kommentieren möchte – und auch ganz am Ende des Stücks soll er diese Zeile nochmals in den Mund nehmen. Es gehört wie „Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen“ und „Ja, das sind schon solchene Sachen“ sowie „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“ zu den geflügelten Worten des Romans, die mehrfach vorkommen und auf die später noch eingegangen wird (siehe Kapitel 6.6) - allerdings ist es hier keine Wortschöpfung Doderers, sondern ein Zitat, das durch die Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauss Sohn nach dem Libretto von Karl Haffner und Richard Genée berühmt wurde. Für Eulenfelds nachfolgende Aussage gibt es im Roman ein Zitat als Vorbild, jedoch wurden ihm wieder Worte in den Mund gelegt, die bei Doderer Major Laska spricht:

> „Eulenfeld: Weißt du was: Wir geben jetzt dem Kondukteur jeder einen Gulden, damit wir allein bleiben im Coupé.“[630]

Zweimal sorgt Laska dafür, dass er das Bahnabteil für sich hat: Auf Seite 65 heißt es bei Doderer: Dem Kondukteur einen Gulden in die Hand drückend, sagte er: „Schauen S´, daß ich allein bleib.“[631] Auf Seite 75 sagt Laska zu Melzer, als er ihn im Zug nach Bosnien trifft: „´Du, paß auf, wir geben dem Kondukteur jeder einen Gulden, damit wir allein bleiben und schlafen können.´ ´Natürlich, Herr Major.´“[632] Ins Theaterstück wurde diese Passage noch nicht im ersten Arbeitsprozess eingefügt, sie findet sich nicht in der allerersten Fassung. Hagg baute sie ein, weil es „einfach ein guter Satz ist“.[633]

Anhand von zahlreichen Beispielen konnte also gezeigt werden, die Hagg Sätze anderen Sprechenden zuordnet als im Roman, einerseits, weil diese ursprünglich Sprechenden

---

[629] vgl: Hagg/Jeschek. I. Akt. 1. Szene (TV-Aufzeichnung. ORF. 8.12.2009) bzw. Doderer. S. 77

[630] Hagg/Jeschek. I. Akt. 1. Szene (TV-Aufzeichnung. ORF. 8.12.2009)

[631] Doderer. S. 65

[632] Doderer. S. 75

[633] Interview mit Hagg.

nicht als Personen im Stück vorkommen, andererseits, weil es lebendiger wirkt, das Zitat auf mehrere Sprechende aufzuteilen. Hagg sagt dazu:

> „Bei schönen Situationen oder Sätzen überlegte man: Wie kriegt man diese zum Beispiel noch in den Geyrenhoff hinein? Manchmal sind Sätze bei Doderer eben so kostbar, dass man sie unbedingt einbauen will.“[634]

6.4. Ergänzte Szenen

Bei Hagg/Jeschek finden sich auch einige Szenen, die kein direktes Vorbild im Roman haben.

Die bereits erwähnte Szene am Bahnhof wurde geschaffen, um die handelnden Personen vorzustellen. Die dabei verwendeten Dialoge sind andererseits teilweise sehr wohl aus dem Roman übernommen. Beispielsweise erkennen Doderer-Leser die Aufforderung „Du, komm bald wieder, mußt ja nicht deinen ganzen Urlaub immer auf einmal nehmen, Melzer“ „Und dann in Ischl verschwinden....“[635] als einen Dialog aus dem Roman wieder, allerdings spielt dieser im Roman im Café Pucher, es sind Lindner, Grabmayr, Langl und Semski, die sich hier mit Melzer unterhalten. Hier ist es Honnegger, der sagt: „Du musst ja auch nicht immer deinen ganzen Urlaub auf einmal nehmen.“ Und Geyrenhoff setzt hinzu: „Und dann nach Ischl verschwinden.“[636] Die Sätze sind somit zwar verkürzt, aber fast gleich, die Sprechenden andere. Die Tatsache, dass die Szene auf dem Bahnhof spielt, kommt nicht von ungefähr, erfährt Melzer doch im Roman in dem genannten Gespräch mit seinen Kollegen, dass eine Gruppe rund um die Schwestern Stangeler am folgenden Tag an die Rax auf die Villa der Familie fährt. Im Stück allerdings trifft Melzer die Reisenden bereits auf dem Bahnhof, während im Roman nur darüber gesprochen wird.

Eine Szene, die Hagg/Jeschek gänzlich selbst erfunden haben, ist jene im I. Akt, 7. Szene. zwischen Pista und Etelka, in dem sie über ein Gedicht von Omar Chajjam sprechen, das Pista Etelka eingangs vorliest. Es ist dies wohl jene Szene, in der Hagg/Jeschek am

---

[634] Interview mit Hagg.

[635] Doderer. S. 73

[636] Hagg/Jeschek: I. Akt. 1. Szene.

entferntesten von Doderer arbeiteten, findet sich doch weder das Gespräch zwischen den beiden noch das Gedicht im Roman. Einziger Anhaltspunkt ist, dass Doderer Chajjam immer wieder im Zusammenhang mit den Verlobten erwähnt. Hagg wählte aus einem Gedichtband Chajjams, den er vom Chajjam-Experten Alexander Giese bekommen hatte, folgendes aus:

> „O komm, Geliebte, komm, es sinkt die Nacht,
> Verscheuche mir durch deine Schönheit Pracht
> Des Zweifels Dunkel! Nimm den Krug und trink,
> Eh man aus unserem Staube Krüge macht.“ [637]

Dieses Gedicht von Chajjam liest Grauermann Etelka vor, es folgt:

> „Etelka: Wie traurig eigentlich. Muss er sie erst betrunken machen, die Geliebte?
> Grauermann: Sie sträubt sich vielleicht.
> Etelka: Sie belügt ihn vielleicht?
> Grauermann: Das kümmert ihn nicht, vielleicht.
> Etelka: Ja, vielleicht, hoffen wir es für ihn.
> Grauermann: Vielleicht auch für sie.
> Etelka: Vielleicht braucht sie die Lüge?
> Grauermann: Vielleicht liebt er sie?
> Etelka: Vielleicht ein bisschen viel ´Vielleicht.´
> Grauermann: Vielleicht.
> Etelka: Du bist so lieb Pista.“[638]

„Diese Szene erzählt unglaublich viel über die beiden“, ist Haggs Begründung, warum er hier sehr frei arbeitete. Überhaupt war es ja Haggs Anliegen wie ein selbständiger Autor zu agieren und sich nicht zu eng an Doderers Original zu orientieren, wie eingangs beschrieben wurde.

Auch Szene 11 im I. Akt, die mit der Verlobung von Pista und Etelka schließt, hat kein direktes Äquivalent im Roman. Sie lässt Vater Stangeler erzählen, dass nun in Bosnien Eisenbahnen gebaut werden. Hier findet sich das Gefühl Vater Stangelers wieder, der schon wusste, dass es im Kriegsfall zur Eile kommen werde – wie auch in dem Gespräch,

---

[637] Hagg/Jeschek. I. Akt. 7. Szene

[638] Hagg/Jeschek. I. Akt. 7. Szene

in dem er Melzer fragt, ob denn geplant sei, in Bosnien Eisenbahnen zu bauen. (siehe Kapitel 6.5)

> „Vater Stangeler: Was glaub´st. Da werden keine Touristen herumkutschiert.
> Melzer: Sie meinen, es wird Krieg geben?
> Vater Stangeler: Euch Offizieren sagt man das offensichtlich als Letzte. Natürlich wird´s Krieg geben, wenn nicht heute dann eben morgen.
> Etelka: Laßt´s doch die Schwarzmalerei. Es ist Pistas letzter Abend bei uns heraußen.
> Vater Stangeler: Na, darauf wird der Krieg keine Rücksicht nehmen.
> Etelka: Und deshalb haben wir uns gedacht...
> Grauermann: Deshalb haben wir uns gedacht...
> Etelka: Das [sic] wir uns heute verloben!
> Grauermann: Ja!
> Vater Stangeler: Na gratuliere! Endlich etwas Erfreuliches. Ich hoffe, du weißt, auf was du dich da einlasst. Etelka ist wie ein junges Pferd, aber du wirst sie schon zureiten.
> Etelka: Papa!
> Vater Stangeler: Bist ja ein Ungar. Vielleicht gelingt es dir, ihr die Escapaden [sic] auszutreiben. Wohin wirst du zugeteilt?
> Grauermann: Ich werde als Attaché an die Botschaft nach Konstantinopel gehen.
> Vater Stangeler: Ein bisserl weit weg, aber Bravo. Also dann: Auf euch beide!“[639]

Beide zuletzt beschriebenen Szenen sind Beispiele dafür, wie Hagg/Jeschek lauter Dinge, die bei Doderer indirekt vorkommen, beispielsweise den Kriegsbeginn oder die Verlobung, aufgenommen haben, sie aber in neue Szenerie und Worte gefasst haben. „Diese Szene über den Ersten Weltkrieg brauchen wir, ansonsten sind die Figuren ja nicht fertig erzählt. Aber ich muss es theatralisch erzählen und habe daher diese Form gewählt“, erklärt Hagg.[640] Bereits im Nebentext des Stücks ist vorgegeben, dass das Blitzlicht des Verlobungsfotografen in Schlachtenlärm übergeht.

Als Szene, die höchstens indirekt ein Vorbild im Roman hat, soll auch Mimis Weigerung, weiter am Schmuggelplan mitzuwirken, erwähnt sein.

> „Mimi: So, das wars, ich mach da nicht mehr mit.
> Eulenfeld: Was ist passiert, Mimi?
> Mimi: Dauernd komme ich in die peinlichsten Situationen. Ich treffe Leute, die ich kennen müsste, die mich dann nicht grüßen, weil sie mit mir bös sind seit weiß

[639] Hagg/Jeschek. I. Akt. 11. Szene.

[640] Interview mit Hagg.

> Gott wann. Und das Schlimmste ist, ich weiß langsam selber nicht mehr, wer ich bin. Ich will nach Hause, ich will zrück [sic] nach Buenos Aires, ich hab genug von dieser Maskerad`.
> Eulenfeld: Was ist mit Melzer?
> Mimi: Er tut mir leid. Was für ein lieber Mensch! Ich weiß auch nicht. Lasst´S mich in Ruh.
> Mimi geht heulend ab. Sie wirft die Tür hinter sich zu.“[641]

Dieser Dialog hat als Vorbild wohl einen Monolog Mimis, in dem sie beschreibt, dass sie mit der Versteck-Situation nicht mehr zurecht komme. Das Thema des Monologs ist das gleiche, die Worte sind ganz andere:

> „Viel ist zu verheimlichen. Ob Stangeler die Verwandten Theas auf dem Perron getroffen hat oder schon in der Wartehalle, das ist die Frage. Und man muß es herauskriegen, während die arme Thea Strümpfe stopft. Und den ganzen Sommer soll ich zu den Eltern gehen und wieder den Papa foppen und betrügen und die Alte dazu. Ich schiebe es vor mir her […] Und mit dem Major Melzer komme ich auch nicht weiter. Ich kann ja auch mit ihm kaum reden. Er kommt immer mit irgendwelchen alten Sachen, die ich nicht kenne. Auch dieser Stangeler belauert mich irgendwie. Im Kursalon, beim Tanzen oder eigentlich beim Tee, da benimmt sich eine Frau von Budau ganz unverschämt gegen mich, der Rittmeister war dabei, ich frage den Melzer, wer das eigentlich ist? Das war schon zu viel. Der ganze Berg von rohen Eiern kommt in´s Rutschen.“[642]

Dieser Monolog könnte Einfluss auf den Beginn der Szene gehabt haben, es findet sich jedoch keine einzige idente Stelle – und Hagg bedauert im Gespräch retrospektiv, die Stelle mit „Der ganze Berg von rohen Eiern kommt in´s Rutschen“ nicht verwendet zu haben: „Schade, dieser Satz ist ja sehr theatral“[643].

Auch eine weitere Szene, die mit Mimi zu tun hat, erfanden Hagg und Jeschek dazu:

Als Melzer und Editha gerade ihr „Fest“ vereinbart haben und diese abgeht, trifft Melzer auf Mimi, die er für Editha hält, die jedoch nichts von dem eben geschehenen Näherkommen und dem versprochenen Fest weiß, sondern nach dem Füllfederhalter fragt. Melzer ist verwirrt. „Dieser Knoten im Kopf von Melzer ist ja, was man erzählen will“, ist für Hagg Grund genug, diese Szene hinzugefügt zu haben, die es im Roman

---

[641] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

[642] Doderer. S. 651

[643] Interview mit Hagg.

nicht gibt.[644] René, Eulenfeld und Honnegger kommentieren die Szene und seine Verwirrung, unter anderem mit „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“ und mit „Glücklich ist, wer vergißt!“ sowie „Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen“ – auf alle drei geflügelten Sätze wird separat eingegangen (Kapitel 6.6).

6.5. Ergänzte und veränderte Passagen

Zusätzlich zu den Szenen, die sich im Roman nicht finden, gibt es solche, in denen Hagg/Jeschek sich die Freiheit nahmen, etwas hinzuzufügen, das es bei Doderer so nicht gibt.

Ein Beispiel dafür kann das Gespräch auf der Villa Stangeler sein, in dem Vater Stangeler Melzer fragt, ob bald Eisenbahnen in Bosnien gebaut werden. Melzer erzählt wie im Roman, was gerade alles in Bosnien gebaut werde.

> „`Na Melzer, wann werden wir dort unten, bei euch Bosniaken, anfangen Eisenbahnen zu bauen?´ Unverzüglich antwortete Melzer: ´Zweifelsohne bald. Wir machen dort geradezu alles. Hotels, Straßen, Brücken. Dieses Land ist schön, man soll ja nicht glauben, wie manche Leute, daß es nur ein Haufen heißer Steine ist. Natürlich wird ein Eisenbahn-Netz geschaffen werden, in den nächsten Jahren schon.´ ´Hast` nichts Bestimmtes gehört vom Kriegsministerium aus oder von sonst einer orientierten Seite?´ ´Nein´, sagte Melzer, ´Genaues nicht.´[645]

Bevor er aber von der Schönheit des Landes sprechen kann, hielten es Hagg/Jeschek für angebracht, einen Einschub zu machen, den es im Roman nicht gibt. Grauermann spricht seine Bewunderung dafür aus, dass Melzer es dort aushalte und Etelka meint, es müsse ja fürchterlich sein.

> „Grauermann: In dieser öden Gegend, ich bewundere dich eh, dass du es dort aushältst.
> Etelka: Es muss ja fürchterlich sein, da unten.
> Melzer: Nein, nein, dieses Land ist wirklich sehr schön, nicht nur ein Haufen heißer Steine, wie manche glauben. Ich war im vergangenen Herbst mit einem Major Laska auf der Bärenjagd in der Treskawica. Ein paar Tage lang...
> Vater Stangeler: Also was Bestimmtes hast nicht gehört, wegen der Eisenbahnen?“[646]

---

[644] Interview mit Hagg.

[645] Doderer. S. 235

[646] Hagg/Jeschek. 1. Akt. 5. Szene

Somit kommt Melzers Schwärmen als Erwiderung darauf, dass andere ihn bemitleiden. Auch will er, ebenfalls als Einschub von Hagg/Jeschek, von der Bärenjagd mit Major Laska erzählen, doch er wird von Stangeler unterbrochen. Auf die Bärenjagd-Episode wird noch eingegangen.

Während aber die Stelle im Roman mit „Nein", sagte Melzer, „Genaueres nicht."[647] schließt, fügt man im Stück noch hinzu, dass Vater Stangeler sagt: „Na, spätestens, wenn´s Krieg gibt, werden´s die Herren im Ministerium eilig damit haben und dann kommen meine Ingenieure mit der Planung wieder nicht nach. Die glauben, so etwas stellt man auf wie eine Spielzeugeisenbahn."[648] Das letzte Zitat Vater Stangelers dürfte Hagg auch aus einer Passage gezogen haben, die ihn viel früher im Roman in seiner Nervosität beschreibt:

> „Die Lage des Herrn von Stangeler war zu der Zeit keine leichte. Die Ermordung des österreichischen Thronfolgers in Sarajevo – ein alarmierendes Faktum, das wenige Tage alt war und nur der Gedankenlosigkeit junger Menschen so ganz hatte entgleiten können – ließ eine deutlich absehbare Kriegsgefahr über den Horizont steigen, und mit ihr kamen die bevorstehenden Arbeiten in Bosnien, welche eben jetzt, der knappen Termine und hohen Pönale wegen, entschieden angepackt sein wollten, durchaus in´s Schwanken."[649]

Dies hatte sicher Einfluss auf die Wortschöpfung Hagg/Jescheks, jedoch findet sich kein wortwörtliches Äquivalent.

Ein Unterschied findet sich auch, wenn Editha im Stück Mimi vorwirft, Melzer nicht herumgekriegt zu haben, im Roman aber Eulenfeld der Beschuldigte ist. Denn einmal heißt es: „[…] der dummen Kuh den ganzen Sommer nicht gelungen ist", einmal „Wenn es dir über den ganzen Sommer nicht gelungen ist". Hagg argumentiert hier, dass man ja für den Fortschritt der Handlung und der Geschichte der Zwillinge erzählen müsse, dass der Plan an diesen beiden Figuren scheitert.[650]

---

[647] Doderer. S. 235

[648] Hagg/Jeschek. I. Akt. 5. Szene

[649] Doderer. S. 150

[650] Interview mit Hagg.

Die Verabredung Melzers mit Paula und Thea zum Spaziergang birgt weitere kleinere Unterschiede. Einerseits vereinbaren sie diesen unterschiedlich im Roman und im Stück, andererseits dürfte Paula im Roman bereits vorgehabt haben[651], Thea mit ihm alleine zu lassen, während sie dies im Stück mit seinem Säumen begründet[652]. Auch hat sich beim Kaffee bei Paula Doderers Melzer bereits von selbst an Paula erinnert[653], während Paula bei Hagg/Jeschek ihn darauf anspricht, dass man einander ja bereits vor 14 Jahren auf der Strudlhofstiege gesehen habe[654]. Dies hat laut Hagg zwei Gründe. „Einerseits wollte man Paula als gescheite, tolle Frau darstellen, was dadurch, dass sie Melzer dies sagt, unterstrichen wird. Andererseits ist es auf der Bühne langweiliger, wenn er es aus sich selbst gebiehrt, als dass sie es ihm sagt. Es ist oft hilfreicher, etwas auszusprechen, wenn es hilft, einer Figur eine stärkere Kontur zu geben.“[655].

Auch die Einladung zu diesem angesprochenen Kaffee wird in Roman und Stück unterschiedlich übermittelt. Ist es im Roman René, der Melzer zu Paula einlädt[656], so ist es im Stück Thea[657]. Zwar kündigt René in seiner Aussage im Roman noch an, dass Thea die Einladung auch noch überbringen werde, dies kommt jedoch nur in einer Erzählpassage, nicht in direkter Rede bei Doderer vor. Bei dieser Einladung wird im Stück auch nach René gefragt, hier haben Hagg/Jeschek hinzugefügt, dass er sich in Budapest aufhält, was schon auf später Kommendes im Zusammenhang mit Etelkas Selbstmord verweist.[658] Hagg erzählt, dass dieser Satz erst später im Arbeitsprozess hinzukam, weil man eben eine Verbindung zur späteren Szene kreieren wollte[659].

Das Näherkommen Edithas und Melzers ist im Roman auf einem Ausflug mit dem Rittmeister und weiteren Freunden dargestellt, im Stück hat man es auf die Strudlhofstiege verlegt. Während Editha René im Stück Recht gibt, dass sie nicht für alles

---

[651] vgl.: Doderer. S. 816

[652] vgl.: Hagg/Jeschek. III. Akt. 6. Szene

[653] vgl.: Doderer. S. 739

[654] Hagg/Jeschek. III. Akt. 3. Szene

[655] Interview mit Hagg.

[656] vgl.: Doderer. S. 691f.

[657] vgl.: Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

[658] vgl.: Hagg/Jeschek. III. Akt. 3. Szene

[659] Interview mit Hagg.

ein Gedächtnis habe, ist es im Roman Melzer, der das bemerkt[660]. Auch versucht Melzer wieder einmal Gehör für seine Bärenjagd-Episode zu finden, was Hagg/Jeschek hier hinzugefügt haben, das Näherkommen und das „Das wird unser Fest" gleicht sich in beiden aber.
Auch im Zusammenhang mit dem Schmuggelplan gibt es ein paar Änderungen, die erwähnt werden sollen. Im Roman soll laut Eulenfeld Scheichsbeutel helfen, was in das Stück aus verständlichen Gründen – eben weil es ohne längere Erklärung nicht verständlich wäre - nicht aufgenommen wurde. Selbiger, nämlich Eulenfeld, wird weniger bundesdeutsch gezeichnet als dies im Roman der Fall ist. Während er bei Doderer „Zujesagt, zujesagt"[661] berlinert, heißt es im Stück einfach „versprochen, versprochen."[662] Auf die Dialektworte verzichten Hagg/Jeschek bewusst: „Es kommt im Stück nicht vor, dass Eulenfeld Deutscher ist und daher haben wir seine Sätze nicht im Dialekt geschrieben, das spielt bei uns keine Rolle. Daß es Jürgen Maurer dann wieder gemacht hat, war von uns nicht vorgegeben."[663]

Auch auf der Zeitebene gibt es Unterschiede zwischen Roman und Theaterstück, darunter folgenden: Wenn Melzer im Stück gleich nach dem Straßenbahnunglück zu Editha und Mimi geht, so tut er dies im Roman erst nach 11 Tagen. So werden auch die Briefe, die Thea bei Editha mitnahm um Melzer zu schützen, bei Doderer nicht direkt nach dem Unfall übergeben, sondern erst bei einem weiteren Stelldichein Melzers und Theas.

Weitere Freiheiten nahmen sich Hagg/Jeschek auch mit dem ersten Satz des Stücks, wozu Hagg erzählt: „`Ich glaub, ich hab meine Tennisschuh vergessen`[664], das habe ich damals hingeschrieben, um nicht vor dem weißen Blatt zu sitzen und um aus dem Schädel zu kriegen, dass *Die Strudlhofstiege* mit einem so bekannten Satz beginnt. Ich schrieb einmal etwas hin und hätte es ja wieder streichen können – aber weil es ein guter Satz

---

[660] vgl.: Doderer. S. 713

[661] Doderer. S. 608

[662] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

[663] Interview mit Hagg.

[664] Hagg/Jeschek. I. Akt, 1. Szene

war, habe ich ihn dennoch drinnen gelassen. Geyrenhoff liest sich ja hier ganz anders als im Roman. Bei uns ist er fast komödiantisch zu sehen."[665]

Und eine weitere sprachliche Freiheit nahm man sich, als Vater Stangeler Melzers Aufstieg mit „Na, auch schon was! Gratuliere."[666] kommentiert. Dieser Kommentar ist nicht als reiner Glückwunsch zu sehen, sondern als ein Satz, der Vater Stangelers Einstellung dem Militär gegenüber ausdrückt. Hagg erzählt, dass der Darsteller des Vaters Stangeler, Rudolf Melichar, anfangs gebeten hatte, ihn zu streichen. „Er fand ihn flapsig. Ich bat ihn, ihn drinnen zu lassen, weil er so viel über seine Figur erzählt. Schlussendlich hat er mir vertraut und es war nicht nur jedes Mal ein Lacher, sondern DER charakteristische Moment seiner Figur, auch wenn er den Satz nie gerne gesagt hat. Er kommt im Roman nicht vor, aber man weiß ja um Vater Stangelers Stellung zum Heer. Er ist ein Beispiel dafür, dass man sich Freiheiten nimmt – wenn man sie nicht hat oder sie sich nicht nimmt, hat die Arbeit, die ich mache, meiner Ansicht nach keinen Sinn."[667]

Ein Beispiel dafür, wie sich Hagg/Jeschek in Sätze verliebten, die sie dann aber ganz woanders einsetzten als im Roman, ist das Dorffest auf der Prein: Die Wett singt ein im Text nicht näher definiertes Lied und Etelka tanzt dazu, sie küsst Fraunholzer, aber auch Honnegger und bricht schließlich zusammen. Pista trägt sie hinaus, was Melzer mit „Hier wird es noch mancherlei harte Abstiege geben."[668] Dieser Satz kommt im Roman in anderem Zusammenhang vor, als Asta Etelka einen Brief von Fraunholzer bringt und sie meint, er werde schon wieder kommen. Der Satz wird aber von Melzer gedacht.[669] Hier erklärt Hagg: „Es ist zwar nicht die gleiche, aber eine ähnliche Situation, die auch dazu passt, dass die Ausgelassenheit der 20er Jahre ihren Höhepunkt erreicht hat. Etelka ist nun mal der Inbegriff des explosiven Lebensstils der 20er Jahre Melzer ist so

---

[665] Interview mit Hagg.

[666] Hagg/Jeschek. I. Akt, 4. Szene

[667] Interview mit Hagg.

[668] Hagg/Jeschek. II. Akt. 11. Szene

[669] vgl.: Doderer. S. 550

charakterisiert, dass er manchmal seherisch wird, ohne dass er es merkt.“[670] Dieser Satz gehört wohl zu jenen, die dem Autoren-Duo gefielen und die es verwenden wollte, obwohl die zugehörige Szene aus dem Roman nicht im Stück vorkommt. Hagg beschreibt *Die Strudlhofstiege* als „Blumenstrauß, aus dem man sich Rosen, Nelken und Ranunkeln herauszaubert, weil man die am liebsten hat.“[671]

6.6. Geflügelte Sätze

Es gibt Lieblings-Sätze Doderers, die man sich bei aller Kürzung, Umstrukturierung und Veränderung nicht entgehen lassen wollte. Diese Vorgehensweise wird auch in der Sekundärliteratur hervorgehoben, wenn Lipinski schreibt: „Besonders bekannte Sätze aus den Romanen, die eventuell sogar sprichwörtlichen Charakter besitzen, werden in fast allen Fällen in die Dramenfassung übernommen.”[672]

Diese kommen sowohl im Roman als auch im Theaterstück mehrfach vor. Der erste dieser Sätze, ich möchte sie „geflügelte Sätze“ nennen, ist „No ja, das sind solche Sachen“:

Melzer wird dieses Zitat erstmals als Abschluss des Gesprächs der Szene 5 im ersten Akt, in der von den Eisenbahn-Plänen in Bosnien die Rede ist, in den Mund gelegt: „Na ja, dass [sic] sind halt solchene Sachen.“ heißt es im Stück.[673]. Dieser Satz kommt im Roman mehrfach vor, jedoch an ganz anderer Stelle und nicht im Zusammenhang mit Eisenbahnen. E.P., eine Figur, die im Roman, aber nicht im Stück vorkommt, erzählt Melzer von seinen Kriegserlebnissen mit René, worauf Melzer „No ja, das sind solche Sachen“ erstmals äußert.[674] Im Stück wird es mehrfach verwendet, es sei nach Haggs Meinung ein „Satz, der eigentlich original nichts sagt. Aber wenn man dies mit

[670] Interview mit Hagg.

[671] Interview mit Hagg.

[672] Lipinski. S. 377

[673] Hagg/Jeschek. I. Akt. 5. Szene

[674] Doderer. S. 340

Beamtenstrenge im Gesicht sagt, denken die Leute man hätte etwas gesagt – es war für mich einer der Sätze Doderers, die man nicht auslassen darf.“[675]
Auch in einem Gespräch mit Editha mehr als 140 Seiten später kehrt das Zitat im Roman wieder, als Editha gerade von Frau von Budau erzählt[676], jene, mit der sie einmal befreundet war und die sie nun nicht einmal mehr grüßen wollte, nachdem sie den Skandal auf der Strudlhofstiege verursacht hat – dazu später.

Ein weiterer „geflügelter Satz“ ist „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“[677], das im Stück Geyrenhoff mehrfach in den Mund gelegt. Dieser Satz kommt im Roman oftmals vor, doch Geyrenhoff hat mit ihm nicht das Geringste zu tun. Es ist Amtsrat Zihal, der ihn einführt[678], als er von seiner Wohnungssituation spricht, danach wird er oft vom Autor selbst im Fließtext zitiert, im Zusammenhang mit Zihal, aber beispielsweise auch bei der Beschreibung von Frau Scheichsbeutel[679] oder dann, wenn das „clandestine Obst“ ungerecht auf die Familien Zihal-Rokitzer-Schachl-Pichler aufgeteilt oder eben nicht aufgeteilt wurde[680]. Einmal ermahnt sich der Autor selbst mit diesem Zitat wegen einer Spitze gegen Editha, einmal will er sich fast selbst zurück halten – der Satz wird im Roman gar selbst als Ärgernis dargestellt, da Doderer schreibt „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten – und Sie, Herr Amtsrat, sind eine literarische Pest, damit´s einmal gesagt ist.“[681] Ja, bis zum Seitenhieb, was Frau Rak wohl auf das Briefpapier, das ihr Thea Rokitzer verehrte, schrieb[682], und bis zu den Ausführungen ganz am Ende des Romans, dass sich der Autor gerne nach dem happy end davon macht[683], taucht „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“ oftmals auf. Auch zum Abschluss von Szene 2 im II. Akt sagt Geyrenhoff „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“, als darüber gesprochen wird, dass

[675] Interview mit Hagg.
[676] vgl.: Doderer. S. 487
[677] Hagg/Jeschek. I. Akt. 10. Szene
[678] vgl.: Doderer. S. 357
[679] vgl.: Doderer. S. 533
[680] vgl.: Doderer. S. 586
[681] Doderer. S. 726
[682] vgl.: Doderer. S. 859
[683] vgl.: Doderer. S. 908

Melzer in die Schlingersche Falle tappen könnte[684]. Der Satz aus Geyrenhoffs Mund kehrt wieder, als dies dann im Szene 9 wirklich passiert[685] und er ist der Abschluss des Theaterstücks. „Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“ ist der letzte im Theaterstück gesprochene Satz.[686]

Ein weiteres Beispiel eines „geflügelten Satzes“ ist „Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen“ aus dem Mund von Editha. Im Theaterstück wird er erstmals in der zweiten Szene des II. Aktes verwendet, als Mimi in Eulenfelds Wohnung Melzer vorgestellt wird, der sagt:

> „Melzer: Ich glaube, wir kennen uns.
> Mimi: Ach ja?
> Melzer: Ja, wir sind uns sogar öfter begegnet, allerdings in einer längst vergangenen Zeit.
> Mimi: Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen.“[687]

sagt Mimi darauf, was von Eulenfeld durch die Wiederholung noch hervorgestrichen wird – sie sagt es natürlich um davon abzulenken, dass sie wissen müsste, wer ihr gegenübersteht, es jedoch Editha war, die Melzer kannte. Im Roman kommt dieser Satz beispielsweise vor, als Melzers darauf verzichtet, Editha an die Strudlhofstiegen-Affäre mit Ingrid Schmeller zu erinnern, die übrigens kein Bestandteil des Stücks ist. „An nichts wollte er sie mehr erinnern (´Gemahne mich nicht des Gewesenen´, hätte sie vielleicht gesagt?)“[688] Auch kommt er vor, als René Stangeler Editha parodiert. „Das hat die nicht gern, von alten Sachen mag sie nichts hören. `Herr Melzer, gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen!`“[689] Und auch bei einer weiteren Verwendung im Roman ist es nicht Editha/Mimi, sondern René, der darüber spricht, wie Frauen mit der Erinnerung umgehen: „Sie schreiben Briefe und wissen nicht, was sie geschrieben haben. Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen, denn ich hab´ gar keines. Das sind die Gesichter der

---

[684] Hagg/Jeschek. II. Akt. 2. Szene

[685] Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

[686] Hagg/Jeschek. III. Akt. 10. Szene

[687] Hagg/Jeschek. II. Akt. 2. Szene.

[688] vgl: Doderer. S. 478

[689] Doderer S. 496

Frauen aus den großen Städten […].“[690] Bei einer weiteren Verwendung ist es Melzer, der darüber nachdenkt, „sie `des Gewesenen zu gemahnen.`“[691]

Mimi sagt wohl einmal zu Otto, auch sie sei „einer anderen Sprache mächtig, die nicht an das Gewesene gemahnt.“[692] Und einmal heißt es, da „feilte es Editha am Herzen und sie versuchte keine Abwehr dieser Stimme, die `des Gewes´nen sie gemahnte`...“[693]

Editha selbst sagt den Satz im Roman nie aktiv genauso, auch wenn er ihr oft in den Mund gelegt wird und wenn sie zitiert wird. Einmal, als sie von Ingrid Schmeller spricht, sagt sie: „Man will vielleicht des Gewesenen keineswegs zu jeder Zeit gemahnt sein.“[694] Doch, so Hagg: „Theatralisch ist es ja viel stärker, wenn sie es direkt sagt.“[695] Seiner Ansicht nach habe sie es ja doch gesagt, wenn René sie damit zitiert. Es soll hier keine Aufzählung mit Anspruch auf Vollständigkeit sein, da dies nicht der Sinn der Sache ist, vielmehr soll gezeigt werden, dass hier ein Satz stark auf Editha gemünzt wird, der ihr auch im Roman mehrfach untergeschoben wird, den sie jedoch nicht direkt so ausspricht.

Auch als René und Melzer nun im Stück über Kriegserlebnisse sprechen, vermittelt Eulenfeld in einer längeren Aussage, dass „solche Sachen […] denen Frauen im Grund nämlich vollends gleichgültig [sind]“[696]. Als Mimi hier „Es ist ja auch wirklich fad. Ich versteh die Grete“[697], sagt, bekommt man wieder vermittelt, wie sie nicht des Gewesenen gemahnt werden möchte – auch wenn sie hier stellvertretend von Renés Verlobter spricht. Und auch Gretes Abneigung gegenüber Kriegserzählungen hat ein Vorbild im Roman.[698], es ist Dolly, die davon erzählt.

„Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten“, „Glücklich ist, wer vergisst“ und „Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen“ kehren auch wieder, als René, Eulenfeld und Honnegger ein Näherkommen Edithas und Melzers kommentieren.

---

[690] Doderer. S. 498

[691] Doderer. S. 500

[692] Doderer. S. 636

[693] Doderer. S. 645

[694] Doderer. S. 712

[695] Interview mit Hagg.

[696] Hagg/Jeschek. II. Akt. 2. Szene

[697] Hagg/Jeschek. II. Akt. 2. Szene

[698] vgl.: Doderer. S. 319

Zum Abschluss des Theaterstücks werden zwei der geflügelten Sätze ebenfalls wiederholt, einer davon wird à la Doderer genauer auseinandergesetzt.

> „Honnegger. Ja, dass [sic] sind schon solchene Sachen.
> Eulenfeld: Also, Schwamm drüber: ´Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist!´
> Geyrenhoff: Nein! Glücklich ist nicht, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist. So etwas kann überhaupt nur in einer Operette vorkommen. Eine derartige Auffassung würde nicht weniger wie ein Unterbleiben der Evidenz bedeuten, bzw. als solches anzusehen sein. Glücklich ist vielmehr derjenige, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls herabgelangten höheren Entscheid soweit zurück bleibt, daß dann naturgemäß ein erheblicher Übergenuß eintritt.
> Alles sieht Geyrenhoff fragend an.
> Geyrenhoff: Im Grunde sind das lauter Gemeinheiten.“[699]

Es ist die Ausführung, die hier Geyrenhoff sprechen darf, die fast ganz am Ende des Romans steht. Amtsrat Zihal ist es, der Folgendes bei Melzers Hochzeits-Déjeuner spricht:

> „´Glücklich ist nicht […] wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist; so etwas kann überhaupt nur in einer Operette vorkommen. Eine derartige Auffassung würde nicht weniger wie ein Unterbleiben der Evidenz bedeuten, beziehungsweise als solches anzusehen sein. Glücklich ist vielmehr derjenige, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls herabgelangten höheren Entscheid so weit zurückbleibt, daß dann naturgemäß ein erheblicher Übergenuß eintritt.´ Was soll man hier noch sagen! Und passte es nicht wirklich auf den Majoren?[700]

Für Hagg war die Übernahme dieser Passage ein wenig wie eine letzte Verneigung vor Doderer. „Ich mag diese Passage, die wie eine Zusammenfassung der ganzen Geschichte ist, sehr gerne und ich wollte am Ende noch einmal wirklich nahe am Original sein.“[701]
Abgesehen von den „geflügelten Sätzen“ gilt es eine andere Sequenz zu erwähnen, die im Theaterstück öfter wiederholt wird. Wiederkehrend auch im Roman ist Melzers Erinnerung an seine Bärenjagd auf der Treskavica. Mehrfach versucht Melzer im Stück von seinem Freund Major Laska und den gemeinsamen Jagden in Bosnien zu erzählen,

---

[699] Hagg/Jeschek. III. Akt. 10. Szene

[700] Doderer. S. 909

[701] Interview mit Hagg.

während dies im Roman eher in inneren Monologen geschieht. Hagg/Jeschek haben diese Sequenz so angelegt, dass sie gerade in ihrer Wiederholung beschreibt, wie Melzer jemanden sucht, bei dem er mit einer für ihn so wichtigen Geschichte Gehör findet.

6.7. Szenen, die in Erzählpassagen wurzeln

Hagg/Jeschek haben auch einige Szenen geschrieben, die im Roman nicht dialogisch aufgelöst sind, sondern als Prosa vorkommen. Dies ist selbstredend eine gängige Praxis bei Dramatisierungen von Romanen.

Ein Beispiel hierfür ist die Szene, in der Melzer einen Brief an Editha einwerfen möchte, dann aber Thea trifft und ihn ihr für Besagte mitgibt. Im Stück ist dies in folgendem Dialog aufgelöst:

> „Thea: Grüß Gott Herr Melzer.
> Melzer reagiert nicht.
> Thea: Herr Melzer?
> Melzer: Entschuldigen Sie, Fräulein Thea. […] Entschuldigen Sie, ich war grad so in Gedanken.
> Thea: Bitte, ich will Sie nicht stören.
> Melzer: Aber woher denn!
> […]
> Thea: Jetzt geh ich einen Sprung zur Frau Schlinger.
> Melzer: Ein seltsamer Zufall. An die habe ich eben gedacht.
> Thea: Ach so?
> Melzer: Ja, dieser Brief da ist an sie.
> Thea: Den können Sie mir doch gleich mitgeben. So sparen Sie sich das Porto.
> Melzer: Nun, frankiert ist er schon, aber schneller da wäre er bestimmt.
> Thea: Bestimmt.
> Melzer: Wenn Sie also so freundlich wären? (er gibt ihr den Brief, Thea steckt ihn in ihre Handtasche) Dann danke ich ihnen [sic] Fräulein Thea.“[702]

Dieser Dialog kommt im Roman nicht als solcher vor, sondern in einer Erzählung von Thea, die Paula die Situation schildert. Hier heißt es:

> „Ich bin am Freitag durch die Porzellangasse gegangen, weil ich in einem Geschäft nach etwas hab´ fragen wollen. Ich sollte dann zur Frau Schlinger gehen und Otto dort abholen. Weiter unten, schon gegen den Bahnhof zu, ist der Herr Melzer vor einem Briefkastl gestanden, mit einem Brief in der Hand, ohne den Brief einzuwerfen, ohne sich zu rühren, er hat merkwürdig ausgesehen, sehr traurig und irgendwie gequält, möcht´ ich sagen. Er hat mich nicht bemerkt, bis ich dicht vor ihm war: jetzt, wie er mich sieht, verändert er sich ganz, du, der hat

[702] Hagg/Jeschek. II. Akt. 6. Szene

> sich ehrlich und offen gefreut, mich da zu treffen, er sagt `oh, Fräulein Thea! Wie geht´s denn und wohin des Weges?` ´Ich muß einen Sprung zur Frau Schlinger hinaufgehen`, sag ich. `Ach, da könnten Sie mir einen sehr großen Gefallen erweisen`, sagt er, `hier wär´ ein Brief an Frau Schlinger, der kommt wohl mit der Post bis morgen früh nicht mehr zurecht – würden Sie so gut sein, ihn ihr einfach zu geben?` `Ja, freilich`, hab´ ich gesagt, `schad, daß Sie die Marke schon draufgegeben haben.` Er hat ein bisserl abgewunken, so müde und gequält, weißt du, und dann aber gelacht und gesagt, `die Hauptsache ist, daß der Brief zurecht kommt`, und dann ´ich danke Ihnen recht sehr, verehrtes Fräulein Thea`. Er hat sich herzlich von mir verabschiedet, seine Art ist sehr ritterlich, weißt du, ganz Kavalier, aber nicht nur so äußerlich, ich spür´ bei ihm immer das Echte.“[703]

Aus einer Erzählung in der Erzählung wurde jene Szene gemacht, in der Pista sich bei Honnegger entschuldigt, da Etelka die Geschäftsfreunde Pistas hinausgeworfen hat. Ist es im Roman Honnegger, der von der Begebenheit erzählt, so findet sich im III. Akt Folgendes:

> „Honnegger. Ich wollte mich nur verabschieden.
> Pista: Was soll ich sagen? Es tut mir leid.
> Honneger: Schon gut, Pista. Sie braucht Hilfe.
> Pista: Ja...ich weiß – danke. […]
> Pista: Ich kann nicht mehr.“[704]

Dies findet sein Vorbild in einer Erzählung Honneggers gegenüber Fraunholzer im Roman, der ihm schildert, wie Etelka Pistas Gäste hinauswarf.

> „Nun, kurz: das Essen war noch gar nicht weit vorgeschritten, als sie plötzlich vom Tische aufsprang – ich seh´ noch ihr rundes kräftiges Gesicht vor mir, das ganz bleich war und geradezu überflackert vor Verzweiflung – und ihren sämtlichen Gästen die Türe wies. […] Draußen reichte Pista jedem und jeder ernst die Hand: ´Sie sehen´, sagt er ruhig, ja bedächtig, ´daß meine arme Frau jetzt und in diesen Augenblicken schwer erkrankt ist.´“[705]

Und etwas später heißt es, Pista wende sich an Honnegger: „Etelka ist krank“, sagte er einmal.[706] Die Entschuldigungen Pistas werden also im Stück vorgezogen, erst danach

---

[703] Doderer. S. 382

[704] Hagg/Jeschek. III. Akt. 1. Szene

[705] Doderer. S. 465

[706] Doderer. S. 466

erfährt der Theaterbesucher in einem Dialog zwischen Etelka und René, was vorgefallen war:

> „Etelka: Ich habe sie alle hinausgeschmissen, alle.
> René: Es waren auch Geschäftsfreunde von Pista zum Essen da?
> Etelka: Alles schreckliche Spießer. Langweilig, selbstgefällig – alle miteinander. Außer dem Honnegger.
> René: Und Pista?
> Etelka: Ist er gegangen?
> René: Ja.
> Etelka: Er ist so lieb.“[707]

Eine in einen Dialog aufgelöste Erzählpassage ist originär auch Eulenfelds Schimpftirade auf Thea, als er merkt, dass sie ihrer Tante seine Adresse angegeben hat. Nur Teile seiner Aussage sind auch bei Doderer in direkter Rede geschrieben. Im Stück heißt es:

> „Eulenfeld: Thea! Da bist ja! Du bist ja wirklich ein Viech mit Ohren! Überall wo du hinkommst läßt du ein Hundswürstel liegen! Weißt Du was das ist? Ein Brief von Deiner Tante, der Frau Oplahtek! ´P.T. Bedauere nicht in der Lage zu sein, die von ihnen [sic] begehrte größere Lieferung effektuieren zu können, da dieses im Rahmen meiner Fassung nicht angängig. Bitte sich diesfalls an Tabak-Hauptverlag zu wenden. Hochachtungsvoll Josefine Oplathek, Tabak-Trafik, Wien VIII...´“ [708]

Den Brief-Inhalt entnahmen Hagg/Jeschek der Beschreibung Doderers auf Seite 387. Zum Wutanfall selbst kommt es zuerst eben gar nicht in direkter Rede, sondern wie folgt:

> „Der Rittmeister für sein Teil, als Thea ihn wiedersehen durfte, schwang triumphierend ein Zeitungsblatt und demonstrierte ihr daraus neuerlich, was sie für eine unglückselige Gans sei: Hier stand zu lesen (in einer ganz nebensächlichen, allgemein gehaltenen und belanglosen Notiz), daß in der letzten Zeit mehrmals größere Quantitäten österreichischer Zigaretten aus den Fabriken oder Verlagen der Tabak-Regie entwendet und offenbar über die italienische oder die deutsche Grenze geschmuggelt worden seien, was sie ausländischen Zollbehörden zu erhöhter Wachsamkeit veranlasse. Dies benützte nun Eulenfeld, um Theas Gedankenlosigkeit und Unvorsichtigkeit in´s rechte Licht zu rücken; denn dadurch, so behauptete er, daß ihre Tante jetzt den Namen und die Adresse desjenigen wisse, der die große Zigaretten-Lieferung bei ihr habe bestellen wollen, könne sich jene geradezu in ihrem Gewissen beschwert fühlen und irgendeine Erwähnung machen, wenn schon keine direkte Meldung bei Gelegenheit der

[707] Hagg/Jeschek. III. Akt. 1. Szene

[708] Hagg/Jeschek. II. Akt. 7. Szene

nächsten Fassung, und am Ende werde er noch mit diesen Schmuggel-Geschichten in irgend einen Zusammenhang gebracht, das könne ihm gerade fehlen!“ [709]

Erst etwas später folgt im Roman die Schimpftirade in direkter Rede:

> „´Du hättest bloß anklopfen sollen bei deiner Tante, sozusagen!´ – ´Aber sie ist doch vollständig gut und harmlos´, rief Thea. – ´Ja, ja´, sagte der Rittmeister, ´harmlos, das bist höchstens du. Ganz harmlos.´ […] ´Außerdem ist deine Tante wahrscheinlich ängstlich. Schon deshalb, weil sie einen staatlichen Laden hat. Und ihr da in Österreich, ihr habt ja alle einen Polizei- und Behördenfimmel, das liegt euch in den Knochen, vom ollen Metternich her.´“[710]

Hier wird es im Stück umgekehrt dargestellt: Zuerst ist vom Anklopfen die Rede, erst danach von den Schmuggelgeschichten aus der Zeitung.

> „Eulenfeld: Anklopfen solltest du! Anklopfen! Saublöde Person! Nicht gleich meinen Namen samt Adresse mitliefern.
> Thea: Aber die Tante ist doch vollständig gut und harmlos.
> Eulenfeld: Harmlos? Dass [sic] bist höchstens du! Ganz harmlos. Heute steht wieder etwas über Ziaretteschmuggel [sic] in der Zeitung!? Außerdem ist deine Tante wahrscheinlich ängstlich. Schon deshalb, weil sie einen staatlichen Laden hat. Und ihr da in Österreich, ihr habt ja alle einen Polizei- und Behördenfimmel, das liegt euch in den Knochen, vom ollen Metternich her.“[711]

Nach einem Einschub Eulenfelds über seine Angst vor der Polizei geht es im Stück wieder wortgetreu weiter.

> „Eulenfeld: […] Es würde mich gar nicht wundern, wenn morgen die Polizei vor der Tür stünde. Verdammte Duplizitäts-Gören. Ziehen mich da in diese Sache mit hinein, durch deine Blödheit!
> Thea: Wenn ich nur wüsste, wozu du eigentlich diese saublöden, verflixten Zigaretten hast haben wollen?
> Eulenfeld. Dieses geht dich, meines Erachtens, einen Dreck mit Lakritzen an.“[712]

Hier wurde zahlreiches wortgetreu übernommen. Bis zum „Dreck mit Lakritzen“[713]. Sogar für das eingangs erwähnte „Viech“ findet man möglicherweise das Vorbild bei Doderer, wenn er von „Viecherei“, schreibt. „´Du mein Kind aber´, sagte er, ´bist füglich

---

[709] Doderer. S. 388

[710] Doderer. S. 389

[711] Hagg/Jeschek. II. Akt. 7. Szene

[712] Hagg/Jeschek. II. Akt. 7. Szene

[713] Hagg/Jeschek. II. Akt. 7. Szene

zu allerhand Kälbereien fähig. […] daß die größtmögliche Viecherei auch wirklich geschieht.´“[714].

Wurden hier aus Erzählungen Dialoge gemacht, so wird in der 4. Szene des III. Akts aus einem Telefonat des Romans ein Treffen, da auch dies unmittelbarer und somit eher für die Bühne geeignet ist, so nicht nur Haggs Meinung. Vom Telefonat berichtet zwar Frau Rak in der 4. Szene des III. Akts, doch kurz danach tritt Editha selbst auf und erkundigt sich, ob Melzer denn auch kommen werde.

> „Editha: Ich habe versucht, Dich zu erreichen.
> Melzer: Ich weiß.
> Editha: Wirst Du kommen? Morgen um Fünf?
> Melzer: Natürlich.
> Editha: Das wird unser Fest, Melzerich, unser Fest.
> Sie küßt Melzer und läuft ab.“[715]

Frau Rak darf nachher wieder Melzers „das sind schon solchene Sache, was?“ sagen.[716]

Auch im Roman bedankt Melzer sich bei Frau Rak für die Telefonwache. Er telefoniert aber direkt mit Editha, die zu ihm sagt: „´Kannst du dich morgen nachmittag freimachen, morgen, Montag? Ja? Das ist wunderbar. Dann feiern wir morgen unser Fest. Um fünf Uhr bei mir. Sei pünktlich. Ich muß jetzt schließen.´ Während sie sprach, hatte er nur dieses eine Bedürfnis: ausnahmslos ´Ja´ zu sagen, jedenfalls zuzustimmen, nicht sich zurückzuziehen.´“[717]

Diese Szene ist also ein Beispiel für jene, bei denen Hagg/Jeschek auch vom Roman abgekoppelt arbeiteten und sich nicht so eng an Doderer hielten wie sonst, wo sie aber trotzdem die Handlung wiedergaben, wie sie im Roman steht.

Frau Rak ist auch eine Protagonistin jener Szene, die wohl am aller anschaulichsten zeigt, wie eine Erzählpassage außerdem für die Bühne adaptiert werden kann. Sehr ähnlich einer Mauerschau eines antiken Dramas beschreibt Frau Rak das Straßenbahnunglück der Mary K., das zu zeigen auf der Bühne wohl höchst kompliziert gewesen wäre.

---

[714] Doderer. S. 390

[715] Hagg/Jeschek. III. Akt. 4. Szene

[716] Hagg/Jeschek. III. Akt. 4. Szene

[717] Doderer. S. 768

„Frau Rak: Herr Major! Herr Major! Ich hab alles gesehen, Herr Major. So eine unvorsichtige Person! Rennt da einfach in die Straßenbahn! Da muss man doch schauen. Vielleicht war es gar eine Selbstmörderin.
Melzer: Nein, nein, es war ein Unfall.
Frau Rak: Das kann man nie genau wissen, Herr Major! Ist sie tot?
Melzer: Nein, es besteht auch keine Lebensgefahr.
Frau Rak: Dank ihnen [sic], Herr Major! Dank ihnen [sic]! Nein wie Sie sich da zu der armen Person hingeworfen haben. Und das ganze Blut überall! Und gleich – mir nix, dir nix – das Bein abgebunden! So was lernt man wohl im Krieg, was? Natürlich lernt man so was im Krieg. Aber mit dem eigenen Gürtel! Den können Herr Major wahrscheinlich abschreiben. So ein gutes Stück.
Melzer: Wahrscheinlich.
Frau Rak: Und das Fräulein so unerschrocken, gleich zur Stelle. Also ich hab ja schon vieles gesehen, aber so was noch nicht. War die Dame aus der Gegend? Naja, morgen wird´s ohnehin in der Zeitung stehen. Aber wie Sie ausschauen! Und das Fräulein!“[718]

Im Roman wird klar, wer den Unfall hatte, warum und wie dies passierte und warum Melzer ihr wohl auch half, handelt es sich doch um Mary, mit der er sich Jahre zuvor verloben wollte. Dies wird für Nicht-Doderer-Kenner im Stück nicht klar. Hagg meint dazu: „Letztlich muss man darauf pfeifen, ob Doderer-Leser Mary K. erkennen oder nicht. Es braucht ein traumatisches Erlebnis um die beiden schüchternen Menschen Melzer und Thea aufzubrechen und sie zusammen zu führen.“[719] Nachdem im Roman Marys Grund für ihre Eile ebenso erläutert wurde wie jener, warum sie die kommende Straßenbahn nicht sah, heißt es wie folgt:

„Sie rannte eigentlich in den Zug hinein. Noch bevor das schütternde äußerste Anziehen der Bremsen erfolgte und das Schreien von Passanten, welche den Vorgang erfaßten, warf sich Melzer halb links und gegen die Mitte des Platzes zu. […] Schon bei ihr. Schon im Blute, dessen Rot ihm entgegenspringt, jetzt den Knieenden bespritzt. Jedoch, hier war ja ein Soldat von Beruf, ein Soldat vieler wechselnder Schlachten. Er riß den Riemen vom Leib, zerfetzten und blutigen Stoff empor und bei Seite. Er griff vor sich hin, erkannte klar und kalt in diesen Bruchteilen von Sekunden die fast völlige Abtrennung des Beines über dem Knie, auch, wo nun das totbleiche noch unverletzte Fleisch verlässlich begann: und schnürte ab. Er stieß seinen Spazierstock (samt dem goldenen Knauf) geschickt durch den Riemen, fast gleichzeitig mit dem harten Anziehen von diesem: und nun drehte er. Die stoßweise, taktweise Blutwelle versiegte, nicht mehr wuchs die Lache um seine Knie. Jemand half die ganze Zeit, raffte Störendes beiseite,

[718] Hagg/Jeschek. III. Akt. 8. Szene

[719] Interview mit Hagg.

> beförderte das Durchgleiten des Stockes, hielt diesen jetzt fest in seiner Lage, so daß Melzer ihn loslassen und sich aufrichten konnte, um Atem zu schöpfen. Er wandte sich dem Helfer zu: und sah neben sich in der roten Lache die Thea Rokitzer knien, vollständig bespritzt und besudelt von Marys Blut wie er selbst.“[720]

Die Ausführungen im Roman ziehen sich noch über einige Seiten, bis zum Abtransport der Verletzten mit der Rettung. Dabei findet sich auch die Frage, hier von Melzer selbst gestellt, ob Lebensgefahr bestehe.

> „`Ich bitte Sie mir zu sagen, Herr Doktor, ob Lebensgefahr besteht´, setzt er rasch und eindringlich hinzu. Seltsamerweise aber empfand er selbst diese Frage als eine Art bloßer Formalität. ´Das kann ich jetzt nicht wissen´, sagte der Arzt, indem er einstieg, ´dank Ihrer entschlossenen ersten Hilfe vielleicht nicht.´“ [721]

Somit ist, was im Stück von Frau Rak gesprochen wird, indirekt aus dieser Roman-Passage entnommen, es gibt ein indirektes Vorbild für ihre Frage, ob man dies im Krieg lerne. Anstatt Melzers Gürtel ist im Roman der Spazierstock zu beklagen. Aber all dies findet im Stück quasi zeitversetzt statt, die Szene spielt erst, nachdem die Verletzte bereits versorgt ist und wird retrospektiv gesprochen.

Gleich im Anschluss an den Straßenbahnunfall spricht Melzer im Roman von Verlobung mit Thea, die ihn dabei tatkräftig unterstützt hat – was ja auch das Hauptmotiv ist, den Unfall überhaupt vorkommen zu lassen, da er Melzer und Thea endlich einander näher bringt. Auch im Stück spricht er nach seiner Rückkehr von den Zwillingen, die ja hier eingeschoben wird, während sie im Roman erst 11 Tage später stattfindet, von einer Vorsprache bei Theas Vater. Doch er unterbricht sich selbst.

> „Melzer: Mir ist da grad etwas eingefallen.
> Thea: Was Schlimmes?
> Melzer: Ich glaub schon. Bei Editha war eben eine Hausdurchsuchung – wo man die von Dir – gottlob – entwendeten Papiere zwar nicht gefunden hat. Doch habe ich ihr einmal einen Brief geschrieben, der mich jetzt kompromittieren könnte, wegen so einer blöden Tabakgeschichte.
> Verlegen kramt Thea den Brief aus ihrer Handtasche.
> Thea: Diesen?

---

[720] Doderer. S. 843f.

[721] Doderer. S. 848

Melzer: Du hast ihn nicht abgegeben?
Thea: Nein, ich war so eifersüchtig.
Melzer küßt sie erleichtert.
Thea: Du, mein lieber Melzer.“[722]

Auch dies ist letztlich eine Verarbeitung einer Prosa-Passage des Romans, in diesem kommt man im Gespräch zwischen Thea und Melzer bei einem vertrauten Treffen auf das Brieflein zu sprechen.

> „Da kehrte denn die große dumme Tasche ihren untersten Grund hervor und was in ihrem innersten Seitenfache steckte. Schon als sie geöffnet wurde, fühlte Melzer sich in merkwürdiger Weise beruhigt. Das Lämmlein ward rot wie die Blumen in den Bauerngärten und reichte ihm abgewandten Antlitzes den einst am Donau-Ufer von der Paula Pichler mittels ihrer kleinen Schwere aufgeschlitzten Brief. ´Ich war so eifersüchtig´, sagte sie, aber kaum hörbar.“[723]

Auf eine Erzählpassage lassen sich schließlich auch Teile der letzten Szene des Theaterstücks zurück führen: Es ist der Auftritt verschiedenster Figuren des Stücks, die darüber sprechen, warum man Melzers Vornamen nicht kenne.

„Honnegger: Wieso sagt sie ´Melzer´.
Etelka: Nicht sehr romantisch.
Asta: Hat er keinen Vornamen?
Eulenfeld: Also ich habe ihn immer nur Melzer genannt.
Editha: Oder Melzerich.
Frau Rak: Ich hab immer nur ´Herr Major´ gesagt.
Eulenfeld: Das genügt! Wozu braucht ein Major einen Vornahmen [sic]?
Geyrenhoff: Aber jetzt wird er doch einen brauchen. Zumindest Sie [sic] für Ihn [sic].
René: Er ist eine Romanfigur. Vielleicht hat der Autor einfach drauf vergessen.“[724]

Dieser Dialog findet sein Pendant im Roman in einer Erzählpassage, diese wurde im Drama auf mehrere Personen aufgeteilt und den Figuren angepasst. Allerdings wird Thea im Roman sehr wohl zugebilligt den Vornamen Melzers zu wissen.

> „Sie sagte auch seinen Namen. Natürlich nicht ´Melzer´, sondern den Vornamen, den sie nun längst schon kannte. Wie sagte sie also? Wir wissen Melzers Vornamen nicht. Nein, der Autor weiß den Vornamen seiner Figur nicht, er weiß

[722] Hagg/Jeschek. III. Akt. 10. Szene

[723] Doderer. S. 891f.

[724] Hagg/Jeschek. III. Akt. 10. Szene

> ihn wirklich nicht […] Jener war einfach `der Melzer`, immer. Was brauchte der einen Vornamen? Aber jetzt benötigt er ihn, damit die Thea Rokitzer den Namen aussprechen kann, […]. So wird Melzer gewissermaßen erst zur Person, ja, zum Menschen.“[725]

Zwar wird diese Menschwerdung, die Doderer Melzer gewährt, im Stück nicht durch die Nennung seines Vornamens ermöglicht, sie ist aber laut Hagg trotzdem ein wichtiges Thema, wenn er in einem Interview mit *Die Presse* sagt:

> „Es geht um die Menschwerdung des Major Melzer. Wie dieser sich zu einem selbst denkenden, eigenverantwortlich handelnden Menschen entwickelt – ich denke, das ist ein Thema, das immer aktuell ist. Zu sich kommen, in einer Art konsolidiertem Dasein über sein Leben entscheiden, das ist gar nicht so einfach, wie man sieht.“[726]

6.8. Straffung

Ein klares Element fast jeder Dramatisierung eines Romans, vor allem eines umfangreichen, wird die Straffung der Handlung sein. „Fast alle Dramatisierungen verdichten das Geschehen und machen damit die Handlung leichter zugänglich.” [727] schreibt Lipinski. „Insbesondere die Reduktion des textlichen Umfangs, des Personals und der Handlungsstränge ist häufig der Bühnensituation geschuldet und ein beinahe obligatorisches Verfahren.”[728]

Und auch Astrid Kohlmeier definiert die Theatralisierung eines Romans durch „eine Beschränkung von stofflicher Substanz und Komplexität durch Selektion und Fokussierung auf die theatralisch darstellbare Essenz der Vorlage.”[729]

Hagg beschreibt sein Vorgehen hier wie folgt: „Man schaut eben, was man braucht und wie man es ausdrücken kann, lässt aber auch viel weg. Man folgt bei Doderer oft mehr den Figuren, aber im Theater muss man oft mehr der Geschichte folgen – man muss

---

[725] Doderer. S. 892f.

[726] Tomasovsky, Daniela: 900 Seiten in drei Stunden. In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. VI

[727] Lipinski. S. 377

[728] Lipinski. S. 379

[729] Kohlmeier, Astrid: Vom Roman zum Theatertext: Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe. Saarbrücken: VDM, 2010. S. 8

überlegen, was am Theater funktioniert.“[730] Große Romane könne man immer nur teildramatisieren.

So sei beispielsweise erwähnt, dass sich zwar für die Szene, in der Mimi und Editha mit Eulenfeld über den geplanten Schmuggel sprechen, unzählige wortgetreue Vorbilder im Roman finden, dass sich dies aber von Seite 607 bis 654 im Roman zieht, weshalb zahlreiche Auslassungen und Straffungen vonnöten waren (wobei hier die direkten Reden des Romans gestrafft und adaptiert wurden).

> „Editha: Was hat sie denn, die blöde Kuh?
> Eulenfeld: Sie will nicht mehr, Editha. Ist ja auch zu verständlich.
> Editha: Was heißt ´sie will nicht mehr?´ Sie hat versprochen, mir zu helfen, dumme Gans.
> Eulenfeld: ´Versprochen, versprochen´?! Du hast sie einfach überrannt, wie´s eben deine Manier ist – ihr gegenüber. Penetrant wie ein Drillbohrer, da gibt´s nichts. Was soll sie denn sagen, als ja, ja? Außerdem weiß ich gar nicht, was du willst. Hier ist doch alles geschehen, um deine ebenso blödsinnigen, wie hahnebüchenen Wünsche zu erfüllen. Dass etwas nicht gleich klappt, das kann ja wohl einmal vorkommen!“[731]

Dies findet sich im Roman wiederum fast wortgetreu:

> „´Wenn ich das schon einmal will und Mimi mir gleich nach der Ankunft zugesagt hat, daß sie mir in der Angelegenheit helfen wird...´ ´Zujesagt, zujesagt!´ rief Eulenfeld (daß er mit einer dialekthaften Aussprache herumspielte, zeigt uns seine Verfassung und Laune als vorläufig noch passable an […]).“[732]

In der folgenden Passage aber ist vieles gleich, nur eines umgestellt und „Kennimus“ gestrichen.

> „´Du hast sie einfach überrannt, wie´s eben ihr gegenüber deine Manier ist. Kennimus. Penetrant wie ein Drillbohrer, da gibt´s nichts. Was soll sie denn sagen als ja, ja! Und überhaupt ist hier alles geschehen, um deine ebenso blödsinnigen wie hahnebüchenen Wünsche zu erfüllen. Daß etwas nicht gleich klappt, das kann ja wohl einmal vorkommen.´“[733]

---

[730] Interview mit Hagg.

[731] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

[732] Doderer. S. 608

[733] Doderer. S. 608

„Eulenfeld: Lass Sie und sag mir erst mal, wofür braucht jemand wie du eigentlich fünfzigtausend Zigaretten und Gott weiß wie viel tausend Virginia Zigarren?
Editha: Was geht´s dich an? Aber gut, wenn du´s genau wissen willst: Für einen Bekannten in Wiesbaden.
Eulenfeld: Danke, jetzt weiß ich ich´s [sic] ja genau.
Editha: Nicht´s [sic] weißt du. Es handelt sich um Gustav Wedderkopp.
Eulenfeld: Ich kann´s mir vorstellen. Soll wohl eingekocht werden, dieser Wedderklops, oder vielmehr umnebelt vom Zigarrenrauch.
Editha: Davon verstehst du nichts.
Eulenfeld: Kann´s mir aber zusammenreimen. Wie hast Du Dir das eigentlich vorgestellt? Da erscheint man an der Zollbarriere mit einem harmlosen Köfferchen, das man gleich öffnet um seine Bürstchen und zwei Flakons zu zeigen – für so etwas hat der Zöllner nicht Zeit: Aber siehe da! Plötzlich kommt das Schwesterchen angelaufen, ganz ebenso gekleidet! Ein rührendes, überraschendes Zusammentreffen, in der Tat! Und ganz das gleiche Köfferchen. Freilich, da staunt alles über die Zwillingsschwestern, von denen die erste im Nu das Köfferchen der Zweiten mit den Zigaretten erwischt hat. ´Passiert!´ Heißt´s dann gleich. Die Zigaretten sind längst mit der Schwester voraus, ja schon im Coupé Aber erstens geht das vielleicht zweimal in Salzburg, einmal in Passau, und einmal sonst noch wo. Ferner dürften fünfzigtausend Zigaretten und tausende Zigarren mit derlei miniaturen Mätzchen kaum transportabel sein! Haha!
Editha: Da brauch ich Dich dazu, Du Armleuchter, um das zu wissen! Aber man sollte doch glauben, wenn man zwei Katzensprünge von hier einen Freund auf der Generaldirektion der Tabakregie sitzen hat, als immerhin verhältnismäßig höheren Beamten, dass der einem den Weg zeigen oder öffnen könnte! Aber nein, der ganze Sommer vergeht, nichts geschieht. Aber das kann ich dir sagen: Wenn es der dummen Kuh den ganzen Sommer nicht gelungen ist, den dummen Melzer herumzukriegen, dann werd ich´s jetzt in kürzester Zeit besorgen.“[734]

Eulenfeld beschreibt auch im Roman, wie die Zwillinge in Salzburg versuchten, Rauchsorten über die Grenze zu schmuggeln:

„´Na ja´, sagte der Rittmeister ruhiger, ja gelassen-hämisch, ´die Salzburger Mätzchen en deux dürften allerdings auf solche Quantitäten kaum anwendbar sein. Wenn man an der Zollbarrière erscheint mit einem harmlosen Köfferchen, das man gleich öffnet um seine drei Bürstchen und zwei Flakons zu zeigen – für so was hat der Zöllner nicht Zeit: aber sieh da! Plötzlich kommt das Schwesterchen angelaufen, ganz ebenso gekleidet! Ein rührendes überraschendes Zusammentreffen, in der Tat. Und ganz das gleiche Köfferchen. Freilich, da staunt alles über die Zwillings-Schwestern, von denen die erste im Nu das Köfferchen der zweiten erwischt hat, die nun scheinheilig ihrerseits das schon einmal kontrollierte kleine Gepäckstück darbieten will mit der artigen Bemerkung: ´Ich hab´ genau das gleiche wie meine Schwester.´ ´Passiert! heißt´s da. Mit Recht. Die

[734] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

> Zigaretten sind längst mit der Schwester voraus, ja schon im Coupé, wo sie fürsorglich damit einen Platz belegt. Aber erstens geht das vielleicht zweimal in Salzburg, einmal in Passau, und einmal sonst wo noch; ferner dürften sechzigtausend Memphis-Zigaretten oder zehntausend Virginia-Zigarren mit derlei miniaturen Mätzchen kaum transportabel sein, haha!´ ´Da brauch´ ich dich dazu, du Armleuchter, um das zu wissen! Aber man sollte doch glauben, wenn man zwei Katzensprünge von hier einen Freund auf der Generaldirektion der Tabak-Regie sitzen hat, als immerhin verhältnismäßig höheren Beamten, daß der einem den Weg zeigen oder öffnen könnte! Nein, der ganze Sommer vergeht, nichts geschieht. Aber das kann ich dir sagen: wenn es dir über den ganzen Sommer nicht gelungen ist, diesen dummen Melzer herumzukriegen, dann werd´ ich´s jetzt in kürzester Zeit besorgen.´“ [735]

Im Dialog gibt es marginale Veränderungen im Wortlaut, im Stück wird extra erwähnt, was in dem Köfferchen der Schwester ist, im Roman noch ausgeführt, wie die zweite ihren Koffer dem Zöllner vorzeigt.

Im Roman wird nun länger ausgeführt, wie es Mimi damit geht, ihrer Schwester nichts vorweisen zu können, wie Eulenfeld sie verteidigt und warum Melzer eigentlich nicht zur Verabredung kam. Die Szene im Stück setzt gleich fort mit:

> „Eulenfeld: Möchtest Du, Edithchen, mir endlich einmal sagen, was Du eigentlich von Melzer willst?
> Editha: Blöde Frage! Genau das Gegenteil, was Mimi von ihm wollte.
> Eulenfeld: Du hast meine Frage nicht beantwortet.
> Editha: Weil sie saudumm ist. Die Regie beschickt doch zum Beispiel Mustermessen in Deutschland, in Frankfurt oder Leipzig – auch die diplomatische Vertretung in Berlin kann Zigaretten aus Wien haben. Diese Sachen müssen doch irgendwie hinausgehen, sollte ich meinen, entweder durch die Post oder Bahn, mit einer entsprechenden amtlichen Deklaration. Da kommt´s sicher auf ein paar tausend Stück mehr oder weniger nicht an, die man da hineinschiebt. Diese Einzelheiten möchte ich von Deinem Melzer wissen. Der kann mir doch dabei an die Hand gehen. (zu Mimi durch die Tür) Könnte längst alles erledigt sein!“ [736]

Hier hat man das lange Gespräch aus dem Roman zusammengezogen:

> „´Möchtest du, Edithchen, mir einmal sagen, was du eigentlich von Melzer willst?´ ´Blöde Frage!´ rief sie. ´Genau das Gegenteil von dem, was Mimi von ihm wollte. Bei ihr arten alle sachlichen Zusammenhänge in Liebesgeschichten aus, und im Grunde war´s vor vier Jahren mit euren lächerlichen Kaffeegeschäften, die du in Buenos anfangen wolltest, auch nicht anders.´ ´Besser als umgekehrt´,

[735] Doderer. S. 608f.

[736] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

> entgegnete der Rittmeister gelassen. ´Erst Weddeklops, dann Virginier. Aber meine Frage hast du nicht beantwortet.´ ´Weil sie saudumm ist […]´.[737]

Die Kaffeegeschäfte bleiben im Theaterstück unerwähnt. Im Roman stellt Editha nun noch ausführlicher als im Theaterstück die Sache mit Mustermessen, diplomatischer Vertretung und dem Verschicken ins Ausland von mehr als der bestellten Quantität vor.[738] Edithas Text im Stück wurde daraus destilliert, aber nicht wortgetreu übernommen. Während Eulenfeld im Roman nun davon spricht, dass sie hahnebüchenes Gerede produziere und davon, dass durch zahlreiche Vorfälle zuletzt Polizei und Zollbeamte nun gerade genau auf Derartiges schauen würden, wirft er ihr im Stück vor, sich nicht selbst darum gekümmert zu haben, was im Roman erst zu Ende des Gesprächs vorkommt[739]. Nun erzählt Editha von den Zwillingsspielchen in der Schulzeit. Als er darüber spricht, dass Editha Melzer in Gefahr bringe, kommen Stück und Roman einander wieder näher im Fortschreiten der Sache:

> „Eulenfeld: Aber du übersiehst in deinen Spielchen, dass du Menschen damit in Gefahr bringst.
> Editha: Wen?
> Eulenfeld: Melzer eben. Denn nichts weniger als seine Existenz büßt der arme Mann ein, wenn etwas davon ans Licht gelänge.
> Editha: Und warum sollte etwas davon ´ans Licht gelangen´?
> Eulenfeld: Weil die Behörden längst alarmiert sind. Jeden Tag stehen dergleichen Tabakmanipulationen in der Zeitung.“[740]

Hier kommt Eulenfeld auch im Stück kurz auf das zu sprechen, was er im Roman ausführlicher erklärt hat – die Alarmbereitschaft der Behörden. Vor allem aber will er Melzer schützen, davon ist auch in anderer Art im Roman die Rede:

> „An Melzer wird nicht herumgeklimpert. Ihr werdet seine Gutartigkeit und Ahnungslosigkeit nicht ausnützen. Der Mann ist Beamter. Vielleicht merkt er nicht gleich, was hier gespielt wird, will euch sogar gefällig sein und bringt sich unversehens in irgendeinen wie immer gearteten Zusammenhang mit euren Dummheiten. Nu, dann langt´s ihm aber bereits, wenn die Sache auffliegt. Und sie wird auffliegen. […] Ich möchte keinen Zweifel lassen, daß ich Melzer darüber

---

[737] Doderer. S. 614

[738] vgl.: Doderer S. 614f.

[739] vgl.: Doderer. S. 621

[740] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

aufzuklären gedenke, was man den ganzen Sommer hindurch schon mit ihm spielt und was man für hahnebüchene Dummheiten vorhat.“[741]

„Eulenfeld: […] Aber lass Dich warnen, Edith´chen: Bevor du Melzern in Schwierigkeiten bringst, informiere ich ihn persönlich.
Editha: Lass Dich warnen, Otto. Ich habe in München beiläufig Einblick nehmen können in deine Akten. Es wird mir ein Vergnügen sein, die Vergangeheit [sic] des Rittmeisters von Eulenfeld in Wien bekannt zu machen.
Eulenfeld: Touché! Und was gedenkst du jetzt zu tun?
Editha: Ich nehme die Sache selbst in die Hand. In spätestens einer Woche ist alles erledigt.
Editha geht in Mimis Zimmer ab
(aus dem off zu Mimi) Hör endlich auf zu heulen, dumme Gans.
Eulenfeld: Verdammte Duplizitäts-Gören.“[742]

Im Roman kommt in einer Erzählpassage vor, dass Editha Eulenfeld durch ihre Akteneinsicht in der Hand hat:

„Eulenfelds Strafkarte war ihr zu München bekannt geworden. […] Editha besaß eine genaue Abschrift, und das seit Jahr und Tag schon. Jetzt, im Gefühl der Macht und Möglichkeit, den Rittmeister aus Bureau, Brot und Behagen mit einem Schwups auszuheben […] ließ Editha auch schon nach und war auf ihre Art bereits so gut wie gerächt an Eulenfeld für seine Drohung: die er da ahnungslos (oder vielleicht gar nicht so ganz ahnungslos?) gewagt hatte.“[743]

Eulenfelds Ausspruch „Verdammte Duplizitäts-Gören“ findet sich auch bei Doderer, sogar mehrfach, darunter in diesem Gespräch[744], jedoch schließt es nicht damit ab.
Überhaupt ist diese Szene ein gutes Beispiel dafür, wie Hagg/Jeschek aus einem sehr langen Gespräch im Roman Dinge heraus destillierten, umstellten und dennoch die Handlung sehr ähnlich fortschreiten lassen.

Auch die zweite lange Szene, die sich mit der Schmuggelaffäre befasst, wurde stark gekürzt. Die fünfte Szene des III. Akts lässt Eulenfeld und Editha über den Tabakschmuggel sprechen und auf Melzer warten. Hier finden sich wieder viele

[741] Doderer. S. 619

[742] Hagg/Jeschek. II. Akt. 5. Szene

[743] Doderer. S. 620

[744] Doderer. S. 622, 633, 639, dann auch 876

wortgetreue Übernahmen. Interessant ist hier wieder, wie es gelöst wird, dass die Zwillinge von einer Schauspielerin verkörpert werden.

> „Eulenfeld: Nu wird´s bald Zeit, Editchen.
> Editha: Was geht´s dich an?
> Eulenfeld: Freundschaftliche Anteilnahme, auch Melzern gegenüber. Für wann hast du ihn bestellt?
> Editha: Für Fünf.“[745]

Auch im Roman sagt Eulenfeld: „´Nu wird´s bald Zeit, Editchen´, sagte der Rittmeister gegen ein Viertel vor fünf Uhr […]. ´Was geht´s dich an?!´, erwiderte Editha. ´Freundschaftliche Anteilnahme´, sagte Eulenfeld. ´Auch Melzern gegenüber.´ ´Nett von dir´, bemerkte sie; sonst nichts.[746] Während Editha nun nach Mimi fragt, geht es im Roman gleich mit Eulenfelds Frage nach Wedderkopp weiter, Mimi ist bei diesem Gespräch im Roman anwesend, im Stück nicht – auch notwendigerweise, da die Schauspielerin ja gerade Editha verkörpert.

> „´Was hörste von Wedderkoppen?´ fragte er. Sie schob einen Brief, den sie noch einmal überlesen hatte, zurück in ihr Täschchen. ´No ja. Dem wird´s zu dumm. Er randaliert halt. Ich soll hier alles liegen und stehen lassen...´ ´Was sollste liegen und stehen lassen?´ ´Die Regie-Zigaretten.´ ´Aha. Tabak-Romantik. Nu hör´ mal, du sagtest doch, Wedderkopp wisse gar nichts davon, du wolltest ihn eigentlich überraschen, und so?´ ´Hab´ ihn aber inzwischen wissen lassen´, sagte sie beiläufig. Großes Grunz-Zeichen. Sodann: ´Und was steht in denen Wedderkopp´schen Briefschaften ansonsten noch?´ ´Daß er, wenn ich in vierzehn Tagen nicht draußen bei ihm bin, oder mindestens den Termin meines Eintreffens festgelegt habe, nach Wien kommt. Dann will er hier heiraten, vor dem deutschen Generalkonsul als Standesbeamten – gibt´s denn so was überhaupt? – und mich mit hinausnehmen.´ ´Gar nicht dumm, der Gustav´, sagte Eulenfeld. ´Summa: Wedderkopp ante portas.´“[747]

Nach Edithas Nachfrage nach Mimi geht es auch im Stück weiter:

> „Eulenfeld: Was hörste von Wedderkoppen?
> Editha: Dem wird´s zu dumm. Er randaliert halt. Ich soll hier alles liegen und stehen lassen.
> Eulenfeld: Was sollste liegen und stehen lassen?
> Editha: Die Regie-Zigaretten.

---

[745] Hagg/Jeschek. III. Akt. 5. Szene

[746] Doderer. S. 834

[747] Doderer. S. 834

> Eulenfeld: Aha. Tabakromantik. Du sagtest doch, Wedderkopp wisse gar nichts davon. Du wollest ihn eigentlich überraschen, und so.
> Editha: Habe ihn aber inzwischen wissen lassen.
> Eulenfeld: Und was steht in denen Wedderkoppschen Briefschaften ansonsten noch?
> Editha: Dass er, wenn ich in vierzehn Tagen nicht draußen bei ihm bin, oder mindestens den Termin meines Eintreffens festgelegt habe, nach Wien kommt. Dann will er hier heiraten, vor dem deutschen Generalkonsul als Standesbeamten – gibt´s denn so was überhaupt – und mich mit hinaus nehmen.
> Eulenfeld: Gar nicht dumm, der Gustav. Summa: Wedderkopp ante portas.“[748]

Nun fragt Eulenfeld in beiden Fassungen die gleiche Frage, einmal antwortet Editha gleich, einmal mit Verzögerung: „`Nu wär´s dir bald am liebsten, der Melzerich tät´ ausbleiben, was, Edithchen?` Sie antwortete nichts. Sie war müde.”[749] So heißt es im Roman. Doch nach einer Erzählpassage sagt Editha: „Also kommt nur gleich, wenn ich anrufe. Ich warte nicht länger als höchstens, allerhöchstens, zwanzig Minuten auf den Melzer. Bleibt er aus, dann ruf´ ich gleich herüber, und ihr macht euch sofort auf.“[750] Im Stück antwortet Editha sofort:

> „Eulenfeld: Nun wär es Dir am liebsten, der Melzerich tät ausbleiben, was, Edithchen?
> Editha: Geh jetzt. Ich warte nicht länger als höchstens, allerhöchstens, zwanzig Minuten auf den Melzer. Bleibt er aus, dann ruf ich gleich herüber und ihr macht euch sofort auf, du und die Mimi.“ [751]

Nachdem Mimi und Editha im Roman noch über das zu tragende Kleid sprechen, kommt man im Stück sofort auf das, das auch Eulenfelds nächste Frage im Roman ist:

> „Eulenfeld: Satteltrunk?
> Editha nimmt einen kräftigen Schluck.
> Eulenfeld: Scheinst nicht besorgt, deinen Adorateur durch eine kräftige Stichflamme zu versehren.“[752]

---

[748] Hagg/Jeschek. III. Akt. 5. Szene

[749] Doderer. S. 835

[750] Doderer. S. 835

[751] Hagg/Jeschek. III. Akt. 5. Szene

[752] Hagg/Jeschek. III. Akt. 5. Szene

Auch hierzu findet man im Roman die passende Stelle: „Satteltrunk?“ Sie schluckte gehorsam. „Scheinst nicht besorgt, deinen Adorateur durch eine kräftige Stichflamme zu versehren.“ Editha sagte gar nichts und ging ab.[753] Doch im Stück sagt Editha noch:

> „Du sagst der Mimi, dass ich sie lieb hab´? Bald hat das Versteckspielen ein Ende. Dann ist wieder jeder er selbst.
> Eulenfeld: Ob du jemals du selbst sein wirst? Bleibt zu hoffen für den ollen Wedderkopp. Vielleicht bleibt unser Melzerich ja aus.
> Editha: Hoffentlich. Geh jetzt.“[754]

Stark gestrafft wurde auch eine der wichtigsten Szenen des Romans, in der René Melzer die Geschichte der Strudlhofstiege auseinandersetzt. Hagg sagt von ihr provokant: „Diese Szene ist theatralisch sinnlos, denn sie bringt die Geschichte nicht voran, aber letztlich ist es die titelgebende Szene, die natürlich drinnen sein muss.“[755]

> „Melzer: René, Sie sind doch Historiker?
> René: Ja.
> Melzer: Sehen Sie, ich liebe diese Stiege so sehr und die Örtlichkeit überhaupt. Ich kann gar nicht verstehen, daß die Menschen hier so ohne Achtung vor dem Werk hinauf und hinunter rennen. Denn es ist doch ein Werk? Wie?
> René: Wie ein Gedicht, genau so. Eine Ode in vier Strophen in Form einer Treppenanlage. Es ist das entdeckte und Form gewordene Geheimnis dieses Punktes hier. Der entschleierte Genius loci.
> Melzer: Ich wollte Sie nämlich bitten, Herr von Stangeler, mir zu sagen, wann diese Treppenanlage hier erbaut worden ist und von wem?
> René: Ja, das kann ich ihnen schon sagen. Die Strudlhofstiege ist 1910 erbaut worden nach den Entwürfen Johann Theodor Jägers, ein Ingenieur, der sogar jetzt noch dem Stadtbauamt angehört.“[756]

Im Roman heißt es sehr ähnlich:

> „´Ich wollte Sie nämlich bitten, Herr von Stangeler´, wandte, [sic] er bescheiden ein, ´mir zu sagen, wann diese Treppen-Anlage hier erbaut worden ist und von wem; ich weiß zwar nicht, ob Sie gerade damit jemals sich beschäftigt haben, aber ich meinte, durch Ihre Studien zur Geschichte Wiens wär´s ja möglich, Sie sind doch Historiker.´ ´Warum - `doch`?“ dachte Stangeler und antwortete: ´Ja, das kann ich Ihnen schon sagen. Die Strudlhofstiege ist neunzehnhundertzehn erbaut

[753] Doderer. S. 836

[754] Hagg/Jeschek. III. Akt. 5. Szene

[755] Interview mit Hagg.

[756] Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

> worden – also ein Jahr vor ihrer hübschen Einweihung für uns durch den Skandal mit dem alten Schmeller – nach den Entwürfen Johann Theodor Jaegers, welcher jetzt noch dem Stadtbau-Amt angehört. Jaeger ist gerade das, was man mit Recht einen feingebildeten Mann nennen würde; übrigens ein sehr guter Maler; auch Musiker. Alles das sieht man der Strudlhofstiege an.´“[757]

René erzählt nun, dass er dies alles von seinem Vater weiß, der Jaeger auch persönlich kannte und dessen Onkel in seinem Elternhaus wohnt. Erst danach wundert man sich:

> „Was weiß ein prädestinierter Ingenieur von einem genius loci?! Er wird ihn höchstens überall austreiben mit seinen Anstalten. Nicht aber ihn entdecken, wie Jaeger das hier vermocht hat, und eine Ode mit vier Strophen auf ihn dichten in Gestalt einer Treppenanlage. Das kann nur ein Humanist.“[758]

Im Stück geht es wie folgt weiter, wobei hier beispielsweise die Ausführungen über den Maler Strudl stark gekürzt wurden, denn im Roman sind diese viel länger und drehen sich auch um die Schreibung seines Eigennamens, um die Kirche zu St. Rochus auf der Landstraße und dessen Altarbild von Strudl und vieles mehr. Allerdings finden sich die Sätze, welche im Stück über Strudl gesprochen werden, sehr wohl im Roman.[759]

> „Melzer: Unglaublich. Ein einfacher Ingenieur des Stadtbauamtes.
> René: Ja, da fragt man sich schon, was weiß so ein Ingenieur von einem genius loci? Er würde ihn höchstens überall austreiben mit seinen Anstalten.
> Melzer: Das denke ich auch.
> René: Aber dieser Jäger ist ein fein gebildeter Humanist, übrigens ein sehr guter Maler – auch Musiker. Alles das sieht man der Strudlhofstiege an, wie ich meine.
> Melzer: Und woher hat die Stiege ihren Namen?
> René: Nach einem Maler, Peter Strudl. Er hat die Akademie der bildenden Künste in Wien begründet. Dort oben, an der Stelle, wo sich heute die Konsular Akademie befindet, hatte er sein Atelier und eine kleine Landwirtschaft. Den Strudlhof eben.
> Melzer: Erinnern Sie sich, dass wir einander vor bald vierzehn Jahren hier begegnet sind?
> René: Natürlich.
> Melzer: Dann werden Sie sich auch daran erinnern, daß Editha Schlinger – damals freilich noch Editha Pastré – ebenfalls dabei gewesen ist.“[760]

---

[757] Doderer. S. 490f.

[758] Doderer. S. 492

[759] vgl.: Doderer. S. 492f.

[760] Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

Wenn sich in der Folge René und Melzer darüber wundern, dass Editha die Strudlhofstiege scheinbar nicht kannte, obwohl sie doch damals um die Affäre mit Ingrid Schmeller, die sie ausgelöst hatte, gewusst haben musste – hat man hier einen Monolog Renés in einen Dialog verwandelt:

> „Melzer: Nun, neulich erst, an dem Abend bei Eulenfeld, hatte sie keine Ahnung, was die Strudlhofstiege überhaupt ist.
> René: Richtig, das stimmt. Sehen Sie, sehen Sie, das ist zum Beispiel einer jener Fälle, wo wir zu genau sind. Ich fühl´s – ja ich weiß es! Dem süßen Pallawatsch weiblichen Sensoriums und Bewusstseins geschieht da unrecht. Sie hat natürlich gewußt von der Strudlhofstiege, sie hat nur grad damals nicht davon gewußt.
> Melzer: ´Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen!´
> René: Genau!
> Melzer: Aber ist denn das noch ein Wissen, das einmal da ist und einmal nicht, und wenn´s einem obendrein noch so ganz natürlich dünkt und gar keine Unruhe macht?
> René: Mir scheint manchmal, man müsset zwei verschiedene Wörterbücher anlegen, ein weibliches und ein männliches, und so würden mit der Zeit zwei verschiedene Sprachen entstehen, und wer verliebt ist, müsste dann die andere lernen statt die eigene zu verdrehen. […]
> Melzer: Oder es würde das Reden zwischen Paaren überhaupt abkommen.
> René: Ja! Nur so eine Art Tast-Sprache würde bleiben, wie die Insekten, die durch ihre Fühler miteinander reden, eine Insektensprache.“[761]

Im Stück ist es Melzer, nicht René wie im Roman, der Edithas geflügelte Worte zitiert, von diesen wurde ja bereits geschrieben. Den Rest dieses Dialogs hat man aber aus einem Monologs Renés im Roman entnommen.

> „Editha hat nur gesagt: `Das ist also diese Strudlhofstiege.` Denn oben, bei dem Rittmeister, hat ihr erst der Oki Leucht erklären müssen, was das überhaupt ist, die `Strudlhofstiege`.“
> ´Richtig, das stimmt´, bemerkte René und sah, stehen bleibend, aus zusammengekniffenen Augen seitwärts. ´Sehen Sie, sehen Sie´, sagte er, sich tief besinnend, ja so, als griffe er entschlossen zu einem rücksichtslosen Aus-Schöpfen in´s eigene Innere, ´das ist zum Beispiel einer jener Fälle, wo wir – zu genau sind. Ich fühl´s, ja ich weiß es. Dem süßen Pallawatsch weiblichen Sensoriums und Bewusstseins geschieht da unrecht. Sie hat natürlich gewusst von der Strudlhofstiege und von alledem überhaupt. Sie hat nur grad damals nicht davon gewusst. Aber ist denn das noch ein Wissen, das einmal da ist und einmal nicht, und wenn´s einem obendrein noch so ganz natürlich dünkt und gar keine Unruhe macht? Mir scheint manchmal, man müsste zwei verschiedene Wörterbücher anlegen, ein weibliches und ein männliches, und so würden mit der Zeit zwei

[761] Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

> verschiedene Sprachen entstehen, und wer verliebt ist, müsste dann die andere lernen, statt die eigene zu verdrehen. Oder es würde das Reden zwischen den Paaren überhaupt abkommen, nur so eine Art Tast-Sprache würde bleiben, wie die Insekten, die durch ihre Fühler miteinander reden, eine Insektensprache […] Ja, solches steht hinter dem Antlitz voll süßer Bedeutung, die nur wieder es selbst ist. Sie schreiben Briefe und wissen nicht, was sie geschrieben haben. Gemahne mich nicht des Gewesenen, denn ich hab´ gar keines. Das sind die Gesichter der Frauen aus den großen Städten, viel besonderer, persönlicher und einzigartiger schon als eigentlich, ich möchte fast sagen, zulässig ist. […René spricht über das Über-Individualisierte, die Lebenssubstanz, Klassen, Variationen...über Paracelsus....]´ (René kümmerte sich bereits in einer an krasse Unhöflichkeit grenzenden Art nicht mehr um den Major.) ´So entsteht Oscar Wildes `Sphinx ohne Rätsel`. So kommen die Frauen in Buenos Aires, in Wien, in Paris zu Gesichtern, deren individuellen Aufwand sie nicht mehr rechtfertigen und persönlich bestreiten, deren geheimnisvolles Versprechen sie gar niemals mehr einlösen könnten.´“[762]

Im Stück gibt es zahlreiche Anleihen aus diesem Monolog:

> „Melzer: Man müsste also eine Fliege sein, um Editha zu verstehen.
> René: Eine Fliege? Eine Gelse! ´Gemahne mich nicht des Gewesenen!´ Das sind die Edithas. ´Gemahne mich nicht des Gewesenen´, denn ich hab gar keines. Das steht hinter ihrem Antlitz voll süßer Bedeutung. Das steht hinter den Gesichtern der Frauen in den großen Städten – viel besonderer, persönlicher und einzigartiger als eigentlich zulässig ist. So entsteht Oscar Wildes ´Sphinx ohne Rätsel´. Dort ist Editha. Aber dort ist nicht Gedächtnis, nicht Erinnerung. Dort ist die Gondel, die schwebt, und losgerissen taumelt über der meilentief in den Hochsommer versunkenen Stadt. Dort ist Editha.“[763]

Im Roman hat Melzer in Renés Ausführungen immer wieder den Faden verloren, wie der Erzähler beschreibt. Was Wunder also, dass diese für das Theaterstück stark gekürzt wurden. In beiden Fällen ist Melzer aber wieder bei der Sache, als René ihm ankündigt, Editha käme hinzu. Der Satz, der Melzer zurück holt, ist der gleiche in Roman und Theaterstück: „Das [bzw Dort] ist Editha. Aber dort ist nicht Gedächtnis, nicht Erinnerung. Dort ist die Gondel, die schwebt, und losgerissen taumelt über der meilentief in den Hochsommer versunkenen Stadt. Dort ist Editha.“[764] Edithas Lob findet sich ebenso fast wortgetreu im Theaterstück wieder. „Bravo Stangelberger“[…] „Grüß Gott, Melzerich!“

---

[762] Doderer. S. 497f.

[763] Hagg/Jeschek. II. Akt. 9. Szene

[764] Doderer. S. 499

6.9. (Fast) Direkte Übernahmen

All diesen Veränderungen, die Hagg/Jeschek vornahmen, soll sich aber auch ein Kapitel jenen Szenen widmen, die fast direkt übernommen wurden.

Ein Beispiel hierfür ist das Zusammentreffen Paulas und Renés vor dem Haus, welches ein Einhorn ziert:

> „Paula: Wissen Sie eigentlich, was das für ein komisches Viech ist?"
> René: Ein Einhorn.
> Paula: Hat´s denn so was wirklich einmal gegeben?"[765]

Hierzu findet man die Vorlage im Roman auf Seite 131, die direkten Reden des Romans sind fast wortgetreu übernommen (bis auf „wirklich"), die Erzählpassagen dazwischen naturgemäß nicht. „Wissen Sie eigentlich, was das da für ein komisches Viech ist?" „Ein Einhorn", antwortete Stangeler. […] „Hat´s denn so was einmal gegeben?" fragte sie.

Aber dann antwortet René im Roman: „Ja, wahrscheinlich." Im Stück aber sagt er: „Was heißt!"[766] Diese Änderung lässt sich auf die Tatsache zurück führen, dass der Dramatisierende, Nicolaus Hagg, bei den Aufführungen René verkörperte – „Ich habe es so formuliert, weil ich schon wusste, dass ich es bei der Aufführung sagen werde – und ich würde in dieser Situation selbst eben sagen: Was heißt."[767]

Im Roman fährt René fort: „Aber liebes Fräulein, […] wenn ich Ihnen mehr davon erzählen dürfte, würde es mich sehr freuen – nur möcht´ ich das gerne in der großen Conditorei auf der anderen Seite von der Alserbachstraße tun. Ich muß nämlich jetzt unbedingt eine Jausen haben. Darf ich Sie einladen? Dort gibt´s herrliche Indianerkrapfen." So sagt René im Roman. Der einzige Unterschied zur Stückfassung ist, dass bei Doderer „möchte" steht und dass es „auf der anderen Seite von der" und einmal „auf der Alserbachstrasse" heißt. Außerdem antwortet Paula im Stück noch mit „Gern".[768] Die Unterschiede sind hier marginal.

---

[765] Hagg/Jeschek. I. Akt. 5. Szene

[766] Hagg/Jeschek. I. Akt. 5. Szene bzw. Doderer. S. 131

[767] Interview mit Hagg.

[768] Hagg/Jeschek. I. Akt. 5. Szene bzw. Doderer. S. 131

In der nächsten, der 6. Szene wird die Konversation im Kaffeehaus fortgeführt. Hier gibt es wieder zahlreiche wortgetreue Übernahmen aus dem Dialog des Romans, auch wenn Paula einmal zwischenfragt und einmal „Wie denn?“ anstatt „Wieso denn“ sagt.[769] Aber dann erscheint mit Vater Stangeler ein großer Unterschied auf der Bühne – darauf wurde ja bereits eingegangen.

Auch eine Schlüsselszene, in der René eine Ringelnatter und damit wohl auch sein Erwachsenwerden und seine Sexualität entdeckt, wurde sehr ähnlich übernommen. In dieser finden sich Sätze des Dialogs wortgetreu wieder, angefangen mit „Gelbe Backen?“ […] h/Haben Sie die mit Sicherheit feststellen können? Ja?“[770] Hier antwortet René im Stück noch mit „Ja.“, was im Roman nicht vorkommt. Die Antwort Melzers auf Renés Frage, warum ein Fangversuch nicht gescheit gewesen wäre, wurde von Hagg/Jeschek verkürzt. Melzer erzählt im Stück nicht: „Ist mir selbst einmal so gegangen. In Neulengbach.“ Und auch „Sie hätten sich allein vielleicht gar nicht frei machen können“, fehlt, wodurch eventuell weniger leicht verständlich wird, warum Melzer meint, René hätte mit der Schlange zum Haus kommen müssen.

> „Weil Sie das Viech so leicht nicht mehr losgeworden wären. Diese ganz großen Stücke schnüren immer und zwar gewaltig. Dann hätten Sie zum Haus kommen müssen damit und stellen Sie sich einmal das Geschrei von den Mädeln in der Küche vor. Alles wäre zusammengelaufen, ein Wirbel mit einem Wort, man hätt den Gärtner geholt und am Ende vielleicht dem armen Viech noch weh getan.“ [771]

Auch der im Roman erwähnte Vater wird im Stück nicht genannt. Die folgenden Überlegungen Renés finden sich wieder wortgetreu im Stück:

> „René: Sehen Sie, Herr Melzer, wie ich dort in der Schlucht der Schlange zugeschaut hab´ - jetzt fällt´s mir eigentlich erst ein – das war schon sehr merkwürdig...
> Melzer: Was war merkwürdig?
> René: Das war so, als würd´ ich mir selber zuschauen. Ich meine das Mühsame und das Gleitende zugleich. Das Stocken, das Zögern, die Windungen. Wie mein eigenes Inneres, das Innerste, die geheimsten Gedanken, so sagt man doch...

---

[769] vgl.: Doderer. S. 132f. bzw. Hagg/Jeschek. I. Akt. 6. Szene

[770] Doderer. S. 182 bzw. Hagg/Jeschek. I. Akt. 8. Szene

[771] Hagg/Jeschek. I. Akt. 8. Szene

Melzer: Ja, so was gibt´s, ich kenne das.“[772]

Weitere Unterschiede zu diesem Dialog im Roman sind, dass die Schlange im ersten Satz noch einmal erwähnt wird (im Roman steht „ihr“) und dass Melzer zwei Mal nachfragt, einmal mit „Na?“, ansonsten ist er identisch bis „so sagt man doch“. Im Roman werden dann Melzers Gedanken beschrieben, in denen er sich plötzlich auf die Treskavica zurück versetzt fühlt, bei Doderer erwähnt er davon jedoch nichts, sondern versichert René nur, dass er die Situation kenne[773]. Im Stück allerdings werden diese Gedanken in den Dialog aufgenommen und als einer von mehreren Versuchen präsentiert, in denen Melzer versucht von seinem Freund Major Laska und der Bärenjagd auf der Treskavica zu erzählen. Diese war für Hagg/Jeschek eine wiederkehrende Passage, mit der Melzer jemanden suchte, der ihm zuhörte.

Sehr genau wiedergegeben, was die Formulierungen betrifft, findet sich auch die Begegnung Edithas und Melzers mit Frau von Budau, wenn diese sich auch zu einem ganz anderen Zeitpunkt findet als im Roman:

„Mimi: Wer war das eben?
Melzer: Der Herr v. Budau mit seiner Frau.
Mimi: Und warum erwidert der ihren [sic] Gruß nicht? Eine Frechheit. Mich wundert, dass Sie so ruhig bleiben Melzer.
Melzer: Nun, ich denke, dass es nicht an mir liegt, dass Herr v. Budau mich nicht grüßt.
Mimi: Na liegt es vielleicht an mir?
Melzer: Wahrscheinlich ja.
Mimi: Was hab ich ihm denn getan? Ich kenne ihn ja nicht einmal.
Melzer: Aber seine Frau müssen Sie doch von früher kennen? Die Ingrid Schmeller.
Mimi: Muss ich?
Melzer: Sie waren doch – wenn ich mich recht erinnere – befreundet, bevor dieser Skandal damals passiert ist...
Mimi: Wie spät ist es eigentlich?“[774]

So wird im Roman die Begegnung geschildert – und Mimis Ablenkungsmanöver:

---

[772] vgl: Hagg/Jeschek. I. Akt. 8. Szene

[773] Doderer. S. 183

[774] Hagg/Jeschek. II. Akt. 4. Szene

„´Hat man so was schon gesehen!? Diese Nocken! Genau an der gleichen Stelle, merkwürdig übrigens, hat sich mich erst vor ein paar Wochen geschnitten, na, ich sie meinerseits freilich auch. Wir grüßen uns nie. Seit 1911. Sie erinnern sich doch, was? Sie haben doch von Asta Stangeler sicher alles erfahren, damals?´ ´Ja, gnädige Frau´, sagte Melzer, ´obwohl man schließlich über solche Jugend-Geschichten oder Torheiten später doch auch hinweggehen könnte, verzeihen Sie, wenn ich Ihnen das sage, aber es ist wirklich meine Ansicht davon.´ ´Nicht die meine´, erwiderte sie prompt und entschieden [...]. [775]

Hier hängen Hagg/Jeschek die Bitte Mimis an, ihren Füllfederhalter reparieren zu lassen – man springt also von Doderers Seite 102 auf 503 in einer einzigen Szene des Theaterstücks. Für Hagg ist das Handwerk: „Das ist der Witz beim Lesen, das Einsaugen von Text. Wenn ich mich gut auskenne, kann ich herumspringen im Roman.“[776]

„Melzer: Kurz vor fünf.
Mimi: Mein Gott, so spät schon. Ich muss wirklich. Hätten Sie die Freundlichkeit, einen kleinen Weg für mich zu erledigen.
Melzer: Gerne.
Mimi: Ich wollte diesen Füllfederhalter reparieren lassen. Würden Sie das für mich tun?
Melzer: Mit Vergnügen, aber...
Mimi: Hatten Sie eigentlich Gelegenheit, über den kleinen Gefallen nachzudenken, um den ich Sie gebeten hatte?
Melzer: Nun, das ist gar nicht so leicht. So große Mengen Rauchsorten sind sehr ungewöhnlich.
Mimi: Nun, da reden wir morgen darüber. Sie kommen doch zum Tee, versprochen?
Melzer: Wann?
Mimi: Wann Sie wollen, Melzer, wann Sie wollen.
Melzer: Küß die Hand, Gnädigste.“[777]

Bei Doderer sagt Mimi:

„´Ach Melzerich´, sagte sie, ´das ist erstens reizend, daß ich Sie treffe, und zweitens hab ich Glück. Sagen Sie mir nur, ob Sie vielleicht heute nachmittags zufällig noch in die Stadt hineingehen? Und etwa gar in die Gegend am Graben kommen?´ ´Haben Sie etwas zu besorgen, Gnädige?´ fragte er. ´Ja´, sagte sie. ´Melzerich, Sie können mich geradezu erlösen. Seit Tagen gelingt es mir nicht,

[775] Doderer. S. 102

[776] Interview mit Hagg.

[777] Hagg/Jeschek. II. Akt. 4. Szene

meine Füllfeder zum Reparieren zu bringen, immer kommt was dazwischen [...].`“[778]

Ein Zeichen seiner Zuneigung findet man bei Doderer bei der Verabschiedung, die auf diesen Dialog folgt: „Beim Abschiede hielt er länger ihre Hand und sein Kuß darauf hatte einen winzigen Nachdruck, der bei solchen Gelegenheiten weder üblich noch automatisch ist.“[779] Melzer im Stück muss diesen Handkuss „ihr nachrufend“ geben: „Küß die Hand, Gnädigste.“[780]

Doderer-Leser werden auch in der Szene, in der Paula Thea darüber befragt, warum sie Editha Melzers Brief nicht gegeben hat, vieles getreu wieder erkennen:

„`Ich hab´ den Brief in meine Tasche hineingegeben – aber ich bin an dem Nachmittag gar nicht mehr zu Frau Schlinger hinaufgekommen, das ist es ja! […] Und wie ich am Samstag nachmittag plötzlich zu Frau Editha hinauf bin: da hab´ ich wirklich nur an den Brief von der Hauptpost gedacht, nicht an den vom Herrn Melzer.´
´Hast´ also vergessen?, sagte Paula.
´Ja – nein´, sagte Thea Rokitzer, hier mit der Antwort merklich zögernd.
[...] ´Bist´ nicht auf den Gedanken gekommen, dem Herrn Melzer einfach zu sagen: ich hab´auf das Brieferl vergessen – hier ist es?´
´Nein.´
´Hast du´s vielleicht – vergessen wollen?!´
´Ich weiß nicht. Wozu braucht die ein Brieferl vom Melzer! Wie die zwei schon zusammenpassen! […]´
´Hast´ den Brief noch?´
Thea nickte nur. Auf Paulas Frage, was denn in dem Briefchen drinnenstehe, sagte die Rokitzer, etwas verwundert, sie habe es nicht geöffnet. ´Geh, bring´ihn doch das nächste Mal mit!´ rief Paula lebhaft. ´Jetzt kannst´ ihn auf keinen Fall mehr zurückgeben und danach fragen wird der Herr Melzer bestimmt nicht mehr.´ Hier sei der Brief, in ihrem Täschchen, sagte Thea. Nun freilich, der mußte heraus. […]
´Liebe verehrte Editha, so sehr habe ich mich auf den Samstag-Nachmittag gefreut, aber mein Zustand ist ein elendiger und würde mir das Beisammensein nur verderben, ich niese unaufhörlich, auch während ich diese Zeilen schreibe, wahrscheinlich hab´ ich mich am vorigen Sonntag-Abend in Kritzendorf verkühlt, ich muß mich über das Wochenende niederlegen. Hoffentlich darf ich dann erscheinen, wenn ich wieder gesund bin? Ich warte auf Nachricht. Wegen der

[778] Doderer. S. 503

[779] Doderer. S. 504

[780] Hagg/Jeschek. II. Akt. 4. Szene

Auskunft (die Beschaffung größerer Rauchsorten betreffend) – lieber mündlich. Mit ganz ergebenem Handkuß – Melzer.´“[781]

Im Roman heißt es, es wundere Paula, dass Melzer Editha einen Brief schreibe,

„´weil sie doch ein Telephon hat, das weiß ich von dir, ich merk´ mir alles. Und er hat wahrscheinlich auch eines. Nein, die zwei haben nichts miteinander. In dem ganzen Brief kommt kein ´Du´ und kein ´Sie´ vor, er weiß nicht, wie er sich stellen soll. Aber irgendwas war schon zwischen denen vorher, und vielleicht am Samstag hätt´ es soweit sein sollen. Jedenfalls hat er sie nicht telephonisch angerufen, damit sie nicht widersprechen kann und sagen, er soll nur kommen, mitsamt seinem Schnupfen, den er gar nicht gehabt hat – das hättest du doch sehen müssen?´ ´Ich hab´ nichts davon gemerkt´, sagte Thea eilfertig und jetzt wieder ganz munter.[782]

Im Stück wird all dies zu:

„Paula: ...Und wann hat Dir der Major diesen Brief gegeben?
Thea: Vor einer Woche.
Paula: Hast ihn also vergessen abzugeben?
Thea: Ja - - nein.
Paula: Hast es vielleicht vergessen wollen?
Thea: Ich weiß nicht. Wozu braucht die Schlinger ein Brieferl vom Melzer!? Wie die Zwei schon zusammenpassen!
Paula: Hast den Brief noch?
Thea kramt den Brief aus ihrer Handtasche.
Paula: Also gib schon her!
Paula öffnet den Brief gekonnt.
Paula: Jetzt kannst ihn sowieso nicht mehr zurückgeben, und darnach [sic] fragen wird der Herr Melzer bestimmt auch nicht mehr. (Sie liest) ´Liebe verehrte Editha, so sehr habe ich mich auf den Samstag Nachmittag gefreut, aber mein Zustand ist ein elendiger und würde mir das Zusammensein nur verderben, ich niese unaufhörlich, auch während ich diese Zeilen schreibe, wahrscheinlich habe ich mich am vorigen Sonntag Abend in Kritzendorf verkühlt, ich muss mich über das Wochenende niederlegen. Hoffentlich darf ich dann erscheinen, wenn ich wieder gesund bin?´ (zu Thea) War er verkühlt?
Thea: Mir ist nichts aufgefallen.
Paula: Aber so ein Schnupfen muss einem doch auffallen.
Thea: Bestimmt nicht.
Paula: Also eine Ausred`. (liest weiter) ´Wegen der Auskunft – die Beschaffung größerer Posten von Rauchsorten betreffend – lieber mündlich. Mit ganz ergebenem Handkuß – Melzer.´ Nein, die zwei haben nichts miteinander.

---

[781] Doderer. S. 382ff.

[782] Doderer. S. 385

Thea: Glaubst?
Paula: In dem ganzen Brief kommt kein ´Du´ und kein ´Sie´ vor, er weiß nicht, wie er sich stellen soll. Aber irgendwas war schon zwischen denen vorher und vielleicht am Samstag hätt es soweit sein sollen. Jedenfalls hat er sie nicht telefonisch angerufen, damit sie nicht widersprechen kann und sagen, er soll nur kommen, mitsamt seinem Schnupfen, den er gar nicht gehabt hat.
Thea: Bist du sicher?
Paula: Ganz sicher. Aber was ist das mit den Rauchsorten?“[783]

6.10. Resümee

Letztlich kann festgestellt werden, dass Hagg/Jeschek in einigen Szenen nah an Doderer arbeiteten, zahlreiche Stellen finden sich in den Dialogen Doderers wieder, wenn sie auch verkürzt wurden. Es gibt auch einige Szenen, für die es im Roman kein direktes Vorbild gibt, die jedoch aus der Erzählung extrahiert und aus der dramaturgischen Notwendigkeit heraus geschaffen wurden. Es gibt Sätze, die anderen Personen als im Roman zugeordnet wurden – es wurden Personen in Swings wie Geyrenhoff oder Honnegger zusammengefasst. Vieles wurde stringenter erzählt, einiges in den Dialogen anders formuliert, auch aus den Notwendigkeiten des Dramas heraus: „Dialoge müssen in Theaterstücken viel emotionaler sein“, sagt Hagg. „Andererseits müssen alle Sätze etwas über die Figuren sagen und letztlich ist das, was man beim Dramatisieren macht, immer ein Verflachen.“[784] Naturgemäß konnte nicht alles vorkommen, was im Roman ist, man musste auswählen. „Man kann kleine Novellen dramatisieren und alles vorkommen lassen, was darin ist, aber wenn man einen 900-Seiten-Roman dramatisiert, muss man nach Motiven suchen, die vorkommen sollen“,[785] sagt Hagg. Ihm sei wichtig, emotionale Beziehungen zu präsentieren, da diese Projektionsflächen für das Publikum schaffen. „Ein funktionierendes Theaterstück fordert das Publikum heraus, ständig zu projizieren. Insofern muss man Geschichten erzählen, aber vor allem braucht das Theater emotionale Beziehungen.”[786] Haggs Anspruch war es nie, sich sklavisch an Doderer zu halten. Er erzählt, dass ihm während des Schreibens Andrea Breths Aussage im Kopf herum spukte, dass sie in ihrer Dramatisierung von *Schuld und Sühne* bei den Salzburger Festspielen

[783] Hagg/Jeschek. II. Akt. 7. Szene

[784] Interview mit Hagg.

[785] Interview mit Hagg.

[786] Tieber.

ausschließlich Sätze von Dostojewski verwendet habe. „Ich fand diese Aussage langweilig, weil sie keinen Interpretationsspielraum lässt“, so Hagg. Er habe „keinen Hang zum Jüngertum“ bei seinen Dramatisierungen, bei seinen eigenen Stücken sei es ihm nie um eine historiengetreue Nachzeichnung von Details gegangen, vielmehr „muss es auf der Bühne funktionieren und Kraft haben.“[787] Hier sei als Beispiel erwähnt, dass Hagg mit *1914 - Zwei Wege in den Untergang* für die Festspiele Reichenau 2014 ein Stück über die Geschichte der Attentäter von Sarajevo und die gleichzeitigen Intrigen am Wiener Hof schrieb, die so passiert sein könnten, die aber nicht historisch belegt sind. Auch bei seinen Uraufführungs-Stücken nimmt sich Hagg demnach Freiheiten, worüber er in Karina Fibichs ORF-Doku sagt:

> „Das ist alles Theater, das ist Gott sei Dank alles Theater, das macht es ja spannend, nicht, wenn das alles wahr wäre, ist das das Langweiligste auf der Welt, aber vielleicht ist es auch wahr, wir wissen es ja nicht, wir haben ja keine Ahnung, was die am Tag davor gemacht haben, oder eine Woche davor, oder was sie gedacht haben, was sie miteinander gesprochen haben, was sie empfunden haben, wen sie geliebt haben, von wem sie sich verabschiedet haben, wer in ihrem Leben wichtig war, was in ihrem Leben wichtig war, das ist alles Theater.“[788]

Für Hagg sei es bei der *Strudlhofstiege* wichtig gewesen und sei es immer wichtig, dass er als Dramatisierender

> „während des Schreibprozesses das Originalbuch dann auch weglegt. Es ist unendlich schwierig sich vom Text zu lösen, weil er immer besser ist als das, was ich schreibe. Wenn man ihn nicht irgendwann weglegt, wird man verrückt und man schreibt es nur ab und liest es mit verteilten Rollen.“[789]

Fragt man Hagg, wie viel Freiheit man als Dramatisierender braucht, sagt er: „Jede Freiheit. Doderer ist tot, die Erben können sich maximal noch aussuchen, wem sie die Dramatisierung erlauben, aber dann ist ihr Einfluss vorbei.“ Letztlich heiße Dramatisieren Interpretieren. Seine Version sah Hagg als „Begegnung mit dem Roman – es ist nichts für Doderisten.”[790]

---

[787] Interview mit Hagg.

[788] Theater erzählt Geschichte(n): 1914 - zwei Wege in den Untergang. Regie: Karina Fibich, 14.9.2014, ORF.

[789] Interview mit Hagg.

[790] Tieber.

6.11. Peschina Fassung

Wie bereits erwähnt, war die Fassung der *Strudlhofstiege* von Nicolaus Hagg und Bernd Jeschek nicht die erste, die Renate und Peter Loidolt in Auftrag gaben. Helmut Peschina hatte nach seinem bekannten und ausgezeichneten Hörspiel *Die Strudlhofstiege* von 2007 auch von den Festspielen Reichenau den Auftrag bekommen, eine Theaterfassung zu schreiben. Er hatte vorher bereits *Die Schachnovelle* (2004) und *Radetzkymarsch* (2005) für die Festspiele Reichenau dramatisiert. Beide Dramatisierungen hatten die Loidolts begeistert, wie Helmut Peschina im Gespräch erzählt. Anders kam es bei *Die Strudlhofstiege*.

> „Peter Loidolt hat mich letztlich überredet. Doch als ich dem Ehepaar Loidolt meine Fassung vorlas, merkte ich selbst, dass sie bleiern war, es war einfach zu viel Papier. Ich fühlte mich selbst nicht wohl, ich merkte, es zieht sich, es hängt. Auch Peter Loidolt meinte, es sei ein bissl zu schwer.“[791]

Das Ehepaar Loidolt beschreibt dieses Vorlesen ähnlich: „Wir merkten gleich beim Vorlesen, dass wir uns da nicht drüber trauen“, sagt Renate Loidolt.[792] Und auch Peter Loidolt merkt an: „Helmut Peschina hat für uns ein paar wirklich gute Sachen geschrieben, die zwar mehr Handwerk als genial waren, aber gut ankamen. Diesmal funktionierte es nicht, aber ich kenne das ja selbst vom Malen: Nicht jedes Kunstwerk wird gut.” [793] Dieses Vorlesen fand im Frühjahr 2008 statt. Peschina machte sich an die Überarbeitung, im Sommer 2008 kam jedoch einen Anruf von Peter Loidolt, nach dem Peschina „letztlich erleichtert“ war, obwohl es eine Absage war: „Er [Peter Loidolt] machte das auch sehr sensibel. Er meinte, in Hollywood sei es doch auch so, dass mehrere Autoren an einer Sache arbeiten. Er bot mir an 2/3 der vereinbarten Gage zu zahlen und meinte, wir wollen etwas Leichteres – das war Haggs Fassung dann ja auch.“[794] Helmut Peschina war selbst nicht von seiner Arbeit überzeugt, weshalb er Loidolts Einlenken nachvollziehen konnte: „Die Absage hat mich nicht getroffen, weil ich schon wusste, dass es nicht funktionierte. Meine Bearbeitung war zu konventionell.

---

[791] Interview mit Helmut Peschina, 2.3.2017, in Folge zitiert als: Interview mit Peschina.

[792] Interview mit R. und P. Loidolt.

[793] Interview mit R. und P. Loidolt.

[794] Interview mit Peschina.

Sie ist mit dem Roman zu genau umgegangen. Aber das ist mein Ehrenkodex, ich hätte es nicht anders machen wollen.“[795] Was Wunder, erklärt Helmut Peschina seine Vorgehensweise bei Romanadaptionen doch folgendermaßen:

> „Ich gehe an Bearbeitungen heran, indem ich den roten Faden, die Struktur und die Atmosphäre des Romans so getreu wie möglich versuche in das jeweilige Medium zu übertragen. Mir ist wichtig, den Charakter des Romans wiederzugeben. Ich bleibe immer am Roman, ja, sogar an den einzelnen Sätzen dran und formuliere wenig um. Dass man kürzt und streicht ist klar, man muss auswählen, aber ich mache keine Collage, ich bleibe dem Original ganz treu.“[796]

Es lässt sich anhand der Peschina-Fassung, die der Autorin vorliegt, feststellen, dass er näher am Roman arbeitete als Hagg und Jeschek – und gänzlich anders.

Peschina beginnt seine Fassung der *Strudlhofstiege* für die Bühne mit einem Gespräch Fraunholzers und Honneggers, in der letzterer ersterem vom Etelkas Verhältnis zu Imre von G. erzählt, es wird auch erwähnt, wie Etelka die Gäste in Budapest hinauswarf. Die zweite Szene bringt Melzers Stelldichein mit Mimi in Greifenstein, bei dem sie Kaffee trinken und darüber sprechen, dass sie in Salzburg war. Darin ist im Gegensatz zu Haggs/Jescheks „Gemahnen Sie mich nicht des Gewesenen“ „Erinnern Sie mich nicht daran“ und „Ach Melzer, die Vergangenheit“ und „Alte Sachen, alte Sachen, Melzer“ zu finden, wie im Roman trinkt man türkischen Kaffee und Melzer erzählt von der Bärenjagd. Auch fragt sie nach Ingrid von Budau, erzählt aber von einer Party, nicht von einem Treffen in der Stadt. In der 3. Szene hat Cornelia Wett soeben in der Kirche gesungen, Pista gratuliert ihr, es folgt „Noch einmal gut überlegen, mein Pista“ und das Bekannte aus dem Roman hierzu. In der 4. Szene bringt René Briefe von Fraunholzer und Imre, die 5. Szene bringt Melzers Besuch an der Rax und Fraunholzers Demütigung auf der Feier durch Etelka und Karl von W., die 6. Fraunholzers Abreise und die Melzers. Die 7. Szene zeigt, wie René und Paula am Bahnhof die Zwillinge beobachten. Auch sprechen sie über Melzers Grundanständigkeit und darüber, dass Editha möglicherweise in ihn verliebt ist. Die 8. Szene bringt E.P. mit Melzer, als sie wie im Roman über die Strudlhofstiege sprechen. „No ja, das sind solche Sachen“ darf hier wortgetreu fallen,

---

[795] Interview mit Peschina.

[796] Interview mit Peschina.

auch erzählt E.P. wie im Roman, dass er René Grete vorstellte. Die 9. Szene bringt Eulenfelds Auftrag rund um Theas Tante und Edithas Pass, den sie in der 10. Szene Mimi bringt. In der 11. Szene erzählt Thea Paula von Melzers Brief, Paulas Gedanken dazu, warum in diesem kein Du und kein Sie vorkommen und ob er Schnupfen vorgetäuscht hatte, finden sich sehr nah am Roman wieder. Die 12. Szene stellt das Gespräch zwischen Eulenfeld, Mimi und Editha nach, in dem sie über den Schmuggel und Melzer sprechen. In Peschinas Fassung gibt es zwei Darstellerinnen für die Zwillinge. „Die Zwillinge von einer Person spielen zu lassen – das kann man machen, dagegen ist nichts zu sagen, aber es wäre nicht meine Sache gewesen,“[797] sagt Peschina dazu.

Die 13. Szene bringt die Historie der Strudlhofstiege, die „Konferenz oder Conférence“ und den Füllfeder-Auftrag, die 14. das Schreiben von Theas Tante. In der 15. Szene sprechen René und Paula darüber, ob Thea am Bahnhof wohl etwas von der Zwillingsidentität gesehen haben könnte und darüber, wer Melzer über die Wahrheit aufklären möchte. Die 16. Szene zeigt klar, dass Editha und René ein Verhältnis miteinander haben. Die 17. lässt René jedoch zu Grete gehen, über die Melzer ihn in der 18. befragt. René lädt Melzer zu Paula ein. Die 19. Szene bringt Melzer und Editha einander näher, die 20. zeigt die Einladung in Paulas Garten, bei dem Melzer und Alois auch wie im Roman über Schmuggelgeschichten sprechen. Paula sagt Melzer, dass es Editha zwei Mal gibt. Von Etelkas Selbstmord berichtet René Melzer in der 21. Szene, auch hier hat ihm Ladislaus (Lala) davon berichtet, während er ja bei Hagg selbst dabei war. In der 22. Szene wartet Editha auf Melzer, spricht mit Eulenfeld über Wedderkopp, Thea, die dazukommt, soll zwar „gerollt“ werden, sie sieht aber Melzers Briefe und entwendet diese. Melzer bekommt diese bei einem Treffen im Park – Mary K.s Unfall wird in Peschinas Fassung ausgespart. Auch den Brief, den Thea einst Editha hätte bringen sollen, übergibt sie – und sie gesteht ihre Eifersucht. Nun macht Melzer Thea den Heiratsantrag. In der 24. Szene kennt er Mimi und Editha auseinander, ihm wird von der Hausdurchsuchung erzählt und er übergibt die Füllfeder. Die Papiere werden verbrannt und alle von Melzers Verlobung in Kenntnis gesetzt. Die Schlusssätze drehen sich bei Peschina um die Ehe, die nie eine Lösung bilden kann.

[797] Interview mit Peschina.

Ohne hier nochmalig sämtliche Dialoge mit Doderer zu vergleichen, da dies den Rahmen sprengen würde, sei festgestellt, dass Peschina die Dialoge oft getreuer übernahm und diesem viel enger verhaftet blieb als Hagg/Jeschek.

Gerade diese Doderer-Treue sah Peschina letztlich als Grund an, warum seine Fassung weniger geeignet war:

> „Meine Fassung hatte zu lange Passagen. Ich wusste, das trägt nicht auf der Bühne. Ich wollte viel näher bei Doderer bleiben, als das in Haggs Fassung der Fall war. Ich wusste, dass Haggs Adaption auf der Bühne funktionieren würde. Sie ist geschickt gemacht, auch wenn sie viel weniger nah bei Doderer ist als meine. Sie hat sehr gut nach Reichenau gepasst.“[798]

Im Archiv findet sich auch eine „Spielskizze“ zur *Strudlhofstiege*, die nicht näher bezeichnet ist, aber als ein Entwurf für die Aufführung der Peschina-Fassung erkennbar ist, da Personen und Szenen erwähnt sind, die nur in dieser vorkommen[799]. Sie zeichnet nach, wie und in welcher zeitlichen Aufteilung geplant war, die Aufführung vom Foyer über die Sonnenterrasse und den Waldhofsaal bis in den Speisesaal zu leiten.

In einem Mail an Helmut Peschina beschreibt Peter Loidolt noch am 16. Juli 2008 Ähnliches: „Danke, dass Du so bereit bist mit uns in dieser Gestaltungsreise der *Strudlhofstiege* für das Südbahnhotel mitzugehen. Es ist sicherlich eine Hochschaubahn der kreativen Arbeit, aber wir wussten ja alle, dass wenn man das Ziel einer gelungenen Umsetzung in die Räume des Südbahnhotels vor Augen hat, der Weg kompliziert und spannend sein wird.“[800] Loidolt dürfte also noch Mitte Juli 2008 von einer gemeinsamen Arbeit mit Peschina ausgegangen sein, während Hagg beschreibt, dass Loidolt ihn ungefähr um die selbe Zeit beauftragte eine neue Fassung zu schreiben.

Was Peter Loidolt in Folge in diesem Mail an Helmut Peschina beschreibt, ist weit mehr als „Raumvorstellungen“, wie er es bezeichnet. Er schreibt, wo welche Szenen gespielt werden könnten, stellt die Szenenfolge dabei aber auch um, um sie den Räumen anzupassen und einen Weg durch die verschiedenen Locations zu planen. Die Zwillings-

---

[798] Interview mit Peschina.

[799] Spielskizze Strudlhofstiege 2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe 2009.

[800] Loidolt, Peter: Mail an Helmut Peschina, 16.7.2008. Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Textbücher „Strudlhofstiege”.

Schmuggel-Szene sollte die Theatergäste beim Einlass empfangen, Loidolt überlegt, hier auch schon René und Paula einzubauen, die die Zwillinge sehen. Im Foyer sollte sich der Budapester Skandal von Etelka mitten im Publikum abspielen. „Muss noch geschrieben werden“[801], heißt es in Loidolts Mail. Auf dem Weg des Publikums auf die oberste Terrasse höre man Fraunholzers und Honneggers Gespräch aus der ersten Szene aus Lautsprechern. Oben auf der Terrasse spiele dann Melzers und Mimis Stelldichein in Greifenstein aus der 2. Szene, die 11. mit der Briefübergabe an Thea, „sollte man so gestalten, dass diese noch auf diesen Spielplatz vorgezogen werden kann“[802], schreibt Loidolt. „Rax und Prein (3. und 4. Szene)“ folgen, danach „Gastgarten“, also die Szene des Dorffestes, und die 6. Szene, in der Asta Etelka einen Brief von Fraunholzer bringt. Im Waldhofsaal plant Loidolt ein Modell der Strudlhofstiege aufzubauen, „auch wenn das die Landschaft etwas verstellt, das Publikum hat ja mittlerweile ein [sic] viel schönere Aussicht auf der obersten Terrasse genossen – wie ich das mache schwebt mir zwar vage vor muss aber noch technisch überlegt werden, vor allem, dass es auch bei Schlechtwetter funktioniert“[803] – Diese Idee verwarf Loidolt wohl auch, da die Aussicht auf die Rax ideal zu vielen Teilen des Stücks passte.

Auch für den Weg in den Waldhofsaal plante man Text über Lautsprecher zu spielen, dort seien dann die Szenen 9, 10 und 12 zu spielen. Zu letzterer merkt Loidolt an: „Szene deutlich kürzen und nur auf Handlungsfaden belassen“[804]. Szene 13 plante er auf der aufgebauten Strudlhofstiege. Danach heißt es: „Eine dramaturgische Möglichkeit muss noch erfunden werden 18. Szene – Straße, 19. Szene – im Freien auf der Lichtung, 20. Szene Im Garten Liechtenthal und 21. Szene – Strudlhofstiege oben im Waldhofsaal vor zu ziehen.“[805]

Denn im Speisesaal unten sollen dann die bisher noch nicht vorgekommen Szenen, darunter jene in Edithas Wohnung rund um die Schmuggelaffäre und das Näherkommen

---

[801] Loidolt, Peter: Mail an Helmut Peschina, 16.7.2008. Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Textbücher „Strudlhofstiege”.

[802] ebda.

[803] ebda.

[804] ebda.

[805] ebda.

Melzers und Theas im Liechensteiner Park samt Heiratsantrag, folgen. Loidolt merkt an, sein Ziel ist es, „nicht des [sic] Gefühl eines Theaterablaufes bekommen sonder [sic] des Miterlebens an einem Originalschauplatz.“ [806]

Loidolt beschreibt in seinem Mail auch seine Grundkonzeption:

> „1) Im ersten Teil stark Etelkas Schicksal herausarbeiten, Todesnachricht noch im Waldhofsaal.
> 2) Den [sic] Tabakschmuggel die Wichtigkeit und Ausführlichkeit nehmen.
> 3) Die Verwechslung der Zwillinge und Melzer (aber eher seine Liebesbeziehung statt seine Rolle in dem Tabakschmuggel herausstreichen), der es nicht durchschaut.
> 4) Eulenfeld etwas von der Präsenz nehmen (bleiben wir eher bei der Beschreibung der Wiener Gesellschaft mit seinen Zeitvertreiben und Amouren). Er ist so eine unglückliche Figur und ist eigentlich nicht sooo lustig […]
> 5) Wesentlich: Mit all den Gängen trotzdem nicht länger als inklusive Pause von 2,5 Stunden Maximalst.
> Überall brauchen wir auf den Wegen sprachliche Übergänge (Hörspielartig), die für das Publikum auf den Wegen immer hörbar sein sollen.“[807]

„Ich hoffe, Du siehst jetzt, wo uns der Weg hinführen soll. Sehe Dich Ende Juli am Semmering. Liebe Grüße Peter“[808]

Für Peschina war dieses Mail eines der Hauptanzeichen des Anfangs vom Ende. Er erklärt: „Als ich Peter Loidolts Mail bekam, in dem er als bühnenbildnerischer Dramaturg Vorschläge machte, wie man Szenen umstellen könnte, wusste ich, da hakt es.“ Und dies gerade, weil Peschina vorher nie erlebt hatte, dass Peter Loidolt sich in die Gestaltung der Adaption einmische:

> „Peter Loidolt hatte mir während der Arbeit keine Vorgaben gegeben, außer die pragmatischen, wie lang es sein sollte und dass eine Pause sein sollte. Er hatte mir ungefähr gesagt, wer mitspielen sollte, aber nicht gesagt, dass er diese oder jene Figuren unbedingt drinnen haben wollte. Er hat sich nie eingemischt.“[809]

Dieser Aussage sei jene früher erwähnte von Peter und Renate Loidolt über ihre Arbeitsweise bei Dramatisierungen gegenüber gestellt.

---

[806] Loidolt, Peter: Mail an Helmut Peschina, 16.7.2008. Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Textbücher „Strudlhofstiege”.

[807] ebda.

[808] ebda.

[809] Interview mit Peschina.

6.12. Medienstimmen

Eine Herausforderung war es also, die mehr als 900 Seiten des Romans derart zu extrahieren, dass eine interessante und genießenswerte Theateraufführung daraus entstehen konnte. Und – die Autorin konnte sich dankenswerterweise selbst bei einer der Aufführungen 2009 ein Bild machen – es glückte ungemein. In der Folge soll die Medienrezeption der Aufführung betrachtet werden. Zusammenfassend sei gesagt, dass es für die Dramen-Fassung der *Strudlhofstiege* großes Lob von Medienrezensenten und Publikum gab. „Heuer regnete es Rezensentenlob wie nie zuvor", fasste einer der führenden Kulturjournalisten des Landes, Frido Hütter, in der *Kleinen Zeitung* für die Saison 2009 zusammen.[810]

Die als höchst kritische Rezensentin bekannte Barbara Petsch von der Tageszeitung *Die Presse* schreibt beispielsweise:

> „Es funktioniert blendend. Das hat mit der intelligenten, witzigen Fassung zu tun, die Nicolaus Hagg […] und Bernd Jeschek erarbeitet haben. […] Es ist, als wäre Doderers Buch ein Theaterstück. […] Vom Foyer bis zum Dach wird das unverändert nobel verwitternde Hotel mit sprühendem Leben erfüllt. Das Ensemble ist durchwegs überzeugend bis grandios. Die Rollen wirken wie eine zweite Haut."[811]

Petsch hatte auch den Artikel *Und das Schönste zeigt die kleinste Dauer* in der Sonderausgabe der Tageszeitung *Die Presse* zu den Festspielen Reichenau verfasst, in dem sie Doderers Roman attestiert, filmisch anmutende Sequenzen zu haben.[812] Auch von einer „Bühne des Lebens" ist hier die Rede. Sie dürfte somit schon vorab der Meinung gewesen sein, dass sich der Doderer-Roman durchaus für eine Realisierung im Theater eigne.

Nicht jeder war sich dessen von Anfang an sicher. Öfters konnte man aus dem jeweiligen Beginn der Kritik herauslesen, dass die Rezensenten vorher sehr misstrauisch waren, was hier möglich sei. So schreibt beispielsweise Andreas Unterberger in der *Wiener Zeitung*,

---

[810] zitiert nach Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Veranstaltungen 2009.

[811] Petsch, Barbara: Strudlhofstiege ohne Strudelteig. In: Die Presse, 6.7.2009, online Fassung.

[812] Petsch, Barbara: „Und das Schönste zeigt die kleinste Dauer". In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. II

der in den ersten Sätzen mit Doderer spielt, dass ein derartiges Unterfangen ja nur schief gehen könne:

> „Das sind halt solchene Sachen. Wenn man aus einem solchenen Roman wie der *Strudlhofstiege* eine solchene Sache wie ein Theaterstück machen will, dann muss das wohl schief gehen. Ein Romanwerk, in dem sich über Hunderte Seiten Menschen des gehobenen Wiener Bürgertums und Kleinadels meist ohne sonderliche (für eine Dramatisierung normalerweise hilfreiche) Action über ihre Belanglosigkeiten unterhalten, über Affärchen und sonstigen Tratsch, über Freizeitgestaltung, über Befindlichkeiten und Alltäglichkeiten - ein solcher Roman kann ja nur dann gelingen, wenn ihn ein Heimito von Doderer schreibt, mit seiner genialen Beobachtungsgabe, mit seiner ironischen Distanz, mit seinem unvermittelt den Leser anspringenden Wortwitz. Mit seinen Dialogen, die man verschlingt, egal wo man in das Buch einsteigt, egal wie wenig sich in diesem eigentlich tut. […] Wie nur soll ein so kompliziert-faszinierendes Zartgewebe mit solchen Dimensionen auf die Bühne des Südbahnhotels am Semmering transferiert werden?“[813]

Nach dieser langen Einleitung, die seine kritische Einstellung zeigt, schreibt Unterberger jedoch Folgendes und hebt vor allem Haggs und Jescheks Leistung hervor:

> „Doch trotz aller Skepsis: Es gelingt. Fast wie durch ein Wunder. Fast könnte man meinen, die von Nicolaus Hagg […] und Bernd Jeschek geschaffene Fassung habe bei aller Werktreue ihre Wurzeln schon vor dem Roman. Eine geschickte Auswahl von elegant ineinanderfließenden Szenen, von Situationen, von Blödeleien, erotischen Möglichkeiten, Intrigen, Unglücksfällen und dann noch einem versuchten Zigarettenschmuggel – das alles ergibt letztlich sogar eine bühnenreife Handlung.“ [814]

Gleichzeitig schränkt er im Bezug auf Nachahmer ein – und lobt somit insgeheim die Aufführung noch mehr: „Jedoch vor Nachahmung wird dringend gewarnt. Solchene Sachen können nur mit einem so exzellenten Ensemble gelingen, mit einem so idealen Spielplatz, mit einer so überragenden Regisseurin.“[815] Unterberger unterstreicht noch, wie gut das Südbahnhotel als Spielort passt und mit wie viel Spiellust die Akteure agieren.

Peter Jarolin stößt im *Kurier* in eine ähnliche Kerbe, wenn er schreibt:

---

[813] Unterberger, Andreas: Und es ist sogar ein gutes Stück...! In: Wiener Zeitung, 6.7.2009. online Version.

[814] ebda.

[815] ebda.

> „Kann man einen etwa 900-Seiten-starken Roman wie Heimito von Doderers „*Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*" wirklich auf eine Theaterbühne hieven? Ja, das geht. Vorausgesetzt, man hat das richtige Team zur Verfügung. Und die Festspiele Reichenau haben so ein Team, das im Südbahnhotel am Semmering Doderers Jahrhundertwerk in drei knapp [sic] Stunden zu einem Theaterereignis macht." [816]

Auch seiner Meinung nach ist ein großer Verdienst jener von Hagg und Jeschek, die Doderer nahe kämen und gerecht würden:

> Das beginnt bei der von Nicolaus Hagg und Bernd Jeschek erstellten Fassung, die alle relevanten Beziehungsgeflechte offenlegt, die dem Tonfall und den Intentionen Doderers mehr als gerecht wird, die auch zeigt, wie viel Humor in diesem oft zitierten (vermutlich weit seltener gelesenen) Buch steckt. Dazu aber kommt noch die Inszenierung von Maria Happel, die das morbide Südbahnhotel perfekt bespielt und das Publikum im wahrsten Sinne des Wortes auf eine Zeitreise schickt.[817]

Das Stück sei „[F]ederleicht inszeniert, mit Witz, Esprit und Tiefgang. Selten war Doderer bei aller Tragik auch so komisch. Exzellent."[818]

Sogar aus dem Ausland gab es Begeisterung nachzulesen, Christoph Schmidt schreibt in der *Süddeutschen Zeitung* von einer gelungenen Adaption, er geht sogar so weit, zu sagen, dass die Theaterfassung und die Mimen Doderers Figuren erst zu Plastizität verhelfen:

> „Wie es kaum anders sein kann, zupft die zweieinhalbstündige Aufführung nur einige Fäden aus dem Romanteppich, Schwebeteilchen im Wirbel der philosophischen Satzkaskaden, und bleibt immer in rettender Ufernähe der Liebeswirren und Komplotte. Und immer bezogen auf Melzer, den Joseph Lorenz mit schön mürber Ironie als melancholischen Elegant von gestern spielt. Die Schauspieler wissen, dass sie den Roman genauso wenig erschöpfen können, wie sie den Zuschauer erschöpfen sollten. Aber sie verhelfen den Charakteren, die Doderer oft nur als Aquarellskizzen angelegt hat, zu großer Plastizität." [819]

Als besonderes Lob für eine Roman-Adaption kann es wohl gesehen werden, wenn ihr Folgendes attestiert wird: „Vor allem aber gelingt es ihnen, die wehmütigen Aromen des

---

[816] Jarolin, Peter: Wenn das Unmögliche möglich wird. In: Kurier, 7.7.2009, S. 33

[817] ebda.

[818] ebda.

[819] Schmidt, Christoph: Hades mit Hallenbad. In: Süddeutsche Zeitung, 16.7.2009, S. 13

Romans zu beschwören […].“[820] Schmidt schreibt, wie auch andere Rezensenten, darüber hinaus vom Südbahnhotel als idealem Aufführungsort:

> „Und der Epochenbruch zwischen der Ordnung der alten Donau-Monarchie und ihrer Auflösung in den Zwanziger Jahren ist nicht nur das Thema des Romans, sondern hat sich auch dem zugigen Gemäuer des einstigen Flaggschiffs unter den Palasthotels eingeschrieben. Im Buch bildet jene Treppenanlage im 9. Wiener Bezirk, die dem Roman den Titel gegeben hat, den Schnittpunkt der Zeiten. Am Semmering ist es das Hotel, das sich heute als Spukschloss in den steilen Felsen krallt.“ [821]

Er war außerdem der Meinung, die Zuschauer seien bei dieser Aufführung mit Pilgern zu vergleichen: „Die Menschen aber, die sich jetzt hier einfinden, muss man als Wallfahrer verstehen. Sie pilgern zum einem österreichischen Nationalheiligtum, denn nichts anderes ist Doderers *Strudlhofstiege*“.[822]

Für die Aufführung der *Strudlhofstiege* gab es auch negative Stimmen, sie sind in der Minderzahl, gehören aber ebenso erwähnt. Ein Problem mit der starken Verkürzung des Romans hatte die Doderer-Gesellschaft, wie man an der Rezension von David Ramirer als Vertreter derselben ebenso sehen kann wie am Mailwechsel zwischen ihm und Renate Loidolt. Ramirer nennt es zwar „völlig legitim“, dass

> „Sätze von anderen Personen als im Roman gesprochen werden, dass Ereignisse im Theaterstück vorkommen, die im Buch nicht erwähnt wurden und sich manche Personen und Szenen ineinanderschieben. Diese Manipulationen sind völlig legitim und schockieren mich nicht, da ich verstehe, dass die Handlung verknappt werden muss, um in zwei Stunden halbwegs zu funktionieren – auch wenn nur Handlungsfragmente verwendet werden und das Ziel keine Gesamtfassung ist.“[823]

Doch was Ramirer störte:

> „Die ´Tiefe der Jahre´ wird jedoch auf kaum eine Handvoll Zeitsprünge reduziert und das dramatische Moment verknappt sich im Grunde auf den Zigarettenschmuggel, Etelkas Selbstmord und dessen Vorgeschichte sowie

---

[820] Schmidt, Christoph: Hades mit Hallenbad. In: Süddeutsche Zeitung, 16.7.2009, S. 13

[821] ebda.

[822] ebda.

[823] Ramirer, David: Rezension auf der Homepage der Doderer-Gesellschaft. Juli 2009. [nicht mehr online] Ausdruck im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2009/2010.

schließlich auf die (in der Inszenierung kaum ausgeführte und eigentlich kaum nachvollziehbare) Verlobung Melzers.“[824]

Es war nicht so, dass Ramirer alles missfiel, beispielsweise lobt er das Ende des I. Akts:

„Manche Momente gelingen in dieser Szenenfolge wunderbar: Der mit Klang- und Lichteffekten kurz auftretende 1. Weltkrieg, der damit vorbereitet wird, dass alle Männer auf der Bühne aus dem Fenster des Waldhofsaales sprechen und den Krieg im Gespräch vorausahnen, während die Frauen sämtlich ins Publikum schauen – das ist auch psychologisch fein unterfütterte Bildregie, die ihre Wirkung zeigt.“[825]

Dem Rezensenten der Doderer-Gesellschaft missfielen vor allem Anfang und Schluss, seiner Meinung nach sei Etelkas Schicksal nicht verständlich, sei die Zwillingsbesetzung mit einer Darstellerin verwirrend und sei der rote Faden für viele Zuschauer nicht nachvollziehbar gewesen. Somit „wird mit der Reduzierung auf ein paar wenige Kristallfragmente keine entscheidende Wirkung erzielt, das eingesetzte Figureninventar ist für ein in sich nachvollziehbares Stück Theater einfach zu groß.“ [826] Ramirer führt dies auf die Arbeit der dramatisierenden Autoren zurück:

„Jedoch haben Jeschek und Hagg wohl doch etwas zu sehr verdichtet, haben andererseits nicht genug weggelassen und Doderers Text in einer Art und Weise verändert, die im Endeffekt mit dem Autor nicht mehr viel zu tun hat. Die Kunst des Verdichtens, sie könnte durchaus mit noch weniger arbeiten und damit weit mehr erreichen. So habe ich am Ende den Eindruck, das Fragment eines Fragments gesehen zu haben, dem Feinschliff und Politur fehlen. “[827]

Es gibt einen Mailverkehr Ramirers mit Renate Loidolt, der im Archiv der Festspiele Reichenau liegt. In ihrer Replik auf diese Kritik geht Renate Loidolt auch darauf ein, warum es den Festspielen Reichenau ein Anliegen war, Doderer dramatisieren zu lassen:

„[…] gestatten Sie mir dennoch die Ergänzung, die Sie nie hinterfragt haben – WARUM sich die Festspiele Reichenau überhaupt auf dieses Projekt eingelassen haben und eine zweite Fassung (Nach einer anderen von H. Peschina) von Hagg-Jeschek realisiert haben. Seit 2001 (Thomas Mann *Zauberberg*) geben wir jedes

---

[824] Ramirer, David: Rezension auf der Homepage der Doderer-Gesellschaft. Juli 2009. [nicht mehr online]. Ausdruck im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2009/2010.

[825] ebda.

[826] ebda.

[827] ebda.

> Jahr Bearbeitungen von Prosawerken für die Bühne in Auftrag, waren also wegweisend in diesem Fach, das heute viele große Bühnen auch praktizieren. Bislang haben wir bei den Festspielen (außer einem großen Denkmal für Heimito in Prein/Rax) nichts Markantes getan […] Es sollte vor allem auch ein Dienst für die Lebendig-Erhaltung des Dichters sein, ihn einem größeren Publikum, das oft nur die Titel kennt, sein Werk vorzustellen, neugierig ´auf mehr´ zu machen, sie von Zuschauern zu Lesern zu machen. Dies ist uns erstaunlich gut gelungen, schon lange bevor die wunderbaren Kritiken in den großen Tageszeitungen erschienen sind. Weit über 10.000 Karten waren bereits zu Ostern verkauft, die Neugierde geweckt, der Buchverkauf ´angekurbelt´. Doderer war auf einmal in einem viel breiteren Kreis gefragt.“[828]

Ramirer weist in seinem Mail an Renate Loidolt zurück, dass er sich dessen nicht bewusst sei:

> „Sie unterstellen mir, dass ich das WARUM nicht hinterfragt hätte. Das weise ich von mir. Schon bei der (übrigens auch sehr erfolgreichen) Übertragung für die Bühne in der Schauspielhaus-Schneiderei (die ich auch kritisch begleitet habe), hatte ich sehr positiv hervorgehoben (und war damit in der Doderer-Gesellschaft nahezu alleine), dass die Bekanntheit von Heimito von Doderer damit gehoben wird. Mir ist nichts unrecht, das dieses Ziel verfolgt. […] Nichtsdestotrotz befindet sich eine Theaterübertragung abseits der ´Werbung´ für einen Autor in einem Bereich, der es verdient, auch kritisch gewürdigt zu werden.“[829]

Hier kommt wohl sein Hauptkritikpunkt heraus: „Mich störte eben auch so sehr, dass Doderers herrliche Sprache nur kaum zum Einsatz kam – das ist einer der großen Unterschiede zu Peschinas Hörspiel […].“[830]

Ramirers Kritik soll noch Colette Schmids Bericht aus *Der Standard* angeschlossen werden, die die Aufführung ein „leicht gehetztes Stationendrama – ohne `die Tiefe der Jahre`“ nennt.

> „Wer sich aber eine intensive Auseinandersetzung mit Doderers Hauptwerk erwartet, wird enttäuscht. […] Die Regie fasste in zweieinhalb Stunden, zu denen auch langwierige Umzüge des Publikums durchs Haus gehören, verschiedene Szenen oder sogar Figuren mitunter zu nur einer zusammen. Das wäre nicht weiter

---

[828] Loidolt, Renate: Mail an David Ramirer. 9.7.2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2009/2010.

[829] Ramirer, David: Mail an Renate Loidolt. 9.7.2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2009/2010.

[830] ebda.

> schlimm, würde sich am Ende alles zu einem verständlichen Ganzen fügen. Doch die Lücken, die sich in der Inszenierung in den Lebensphasen einzelner Protagonisten auftun, schließen sich nur, wenn man den Roman im Hinterkopf mit sich trägt.“[831]

Die Figuren würden nicht nachvollziehbar, schreibt Schmid, es sei ein Fehler, die Zwillinge von einer Person spielen zu lassen.

> „Für die ´Tiefe der Jahre´ vor und nach dem Ersten Weltkrieg nahm sich Doderer Zeit zum Erzählen. Diese fehlt Maria Happel, die als leicht frivole Haushälterin oder zwitschernde Kammersängerin mehr amüsiert denn als Regisseurin. Als solche hetzt sie ihr Publikum über eine harmlose Strudlhof'sche Hühnerleiter, auf der dort und da ein Wortwitz gackert oder ein schönes Bild einen kurz innehalten lässt.“[832]

Divergent war auch Renate Wagners Rezension in *Der neue Merker*, sie schreibt, Hagg und Jeschek hätten sich eine Möglichkeit entgehen lassen und hätten doch eine Erzählerfigur auftreten lassen können, ihrer Ansicht nach bleiben die Szenen um die Zwillingsgeschichte und der Unfall von Mary K, „der hier gänzlich in der Luft hängt“, „hochgradig unklar“. Es liege an „niemandem, dass diese unlösbare Aufgabe, die `*Strudlhofstiege*` zu dramatisieren, nicht zum Triumph geraten konnte.“[833]

Doch wie bereits gezeigt hatten die positiven Kritiken starken Überhang. Auch den Zuschauern gefiel es sehr, die Aufführungen waren höchst begehrt. Stellvertretend kann hier eine Zuschauerin zitiert sein, die an die Festspielleitung schrieb: „Nicht nur, dass das Buch perfekt dramatisiert wurde […]...hatte man bei dieser wunderbaren Inszenierung den Eindruck, dass das Stück/Buch für diesen Schauplatz geschrieben wurde. Ein Genuss...“[834]

Für Renate und Peter Loidolt blieb und bleibt Doderer ein Fixum. *Die Dämomen* wurden für 2016 dramatisiert, auch für die Zukunft ist eine Dramatisierung eines Doderer-Werks in Planung. „Wir bleiben bei Doderer, aber in Etappen”, sagt Renate Loidolt.[835]

---

[831] Schmid, Colette: Strudlhof´sche Hühnerleiter. In: Der Standard, 6.7.2009. online Version.

[832] ebda.

[833] Wagner, Renate: Strudlhofstiege. In: Der neue Merker, online Version. [nicht mehr online]. Ausdruck im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2009/2010.

[834] Mail von N. N. an Peter Loidolt. 26.7.2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe 2009.

[835] Interview mit R. und P. Loidolt.

7. *Ruhm* nach Daniel Kehlmann, dramatisiert für die Festspiele Reichenau 2010

Eine große Neuerung war die Premiere von *Ruhm* bei den Festspielen Reichenau 2010. Ein zeitgenössischer Autor, der doch keinesfalls aus der um 1900 an der Rax weilenden Kunst-Elite stammte – wie passt das zum Konzept der Festspiele Reichenau? Ein weiterer Innovations-Schritt war es, den die Intendanten hier gingen. Waren bei anderen Dramatisierungen von Romanen die Autoren noch aus jenem Dunstkreis gekommen, den die Loidolts präferierten, und waren andererseits bereits Stücke eigens für Uraufführungen in Reichenau geschrieben worden, so wurde hier abermals Neuland betreten. Warum und in welcher Form es dazu kam, darauf soll in diesem Kapitel eingegangen werden, bevor eben die Dramatisierung von Anna Maria Krassnigg genauer beleuchtet wird.

Die Loidolts hatten – und das ist ja in Reichenau oft Grund genug, ein Stück zu spielen - Gefallen an Daniel Kehlmann gefunden: wie ja Millionen anderer Leser auch. Sein Roman *Die Vermessung der Welt* wurde bisher in 40 Sprachen übersetzt und verfilmt, allein im deutschen Sprachraum wurden 2,3 Millionen Exemplare verkauft, er gilt als einer der erfolgreichsten deutschen Romane der Nachkriegszeit[836]. Außerdem wurde Kehlmann durch Romane wie *Beerholms Vorstellung*, *Ich und Kaminski* und viele mehr bekannt.

Kehlmann ist keineswegs ein dem Theater Fremder, sein Vater war Regisseur, seine Mutter Schauspielerin. 2009 ließ er bei den Salzburger Festspielen mit einer Eröffnungsrede aufhorchen, auch weil er sich darin gegen das Regietheater aussprach. Es kam eine Passage vor, die eigentlich nicht gerade Mut machen sollte, wollte man diesen Autor für eine Dramatisierung gewinnen:

> „Gerade als einer, der unter Schauspielern aufgewachsen ist, […] hatte ich schon früh, das Gefühl, daß es gut für mich wäre, mein Leben in einem anderen Umfeld

[836] http://www.kehlmann.com/inhalt11.html, eingesehen am 29.5.2017

> zu verbringen. […] war ich zunehmend entschlossen, mich vom Theater fernzuhalten und lieber Bücher zu schreiben.“[837]

Zum Zeitpunkt dieser Rede wurde jedoch bereits an der Dramatisierung von *Ruhm* gearbeitet.

Im Februar 2009 kam das Intendantenehepaar mit dem Autor zusammen, passenderweise durch Vermittlung von Anna Maria Krassnigg, Regisseurin, Autorin und Gründerin des Salon5, einer Theater-, Kunst- und Kommunikationsplattform (siehe Kapitel 2.4), die später wiederum auf Empfehlung Kehlmanns die Dramatisierung besorgen sollte. Ein Zufall hatte für den engeren Kontakt der Loidolts mit Krassnigg gesorgt: Miguel Herz-Kestranek spielte 2008 in *Die Möwe* im Südbahnhotel, Krassnigg wollte ihn jedoch für einen Film, den sie für ihre Bühnenfassung von *Ich und Kaminski* machte, gewinnen. Sie fragte bei Peter Loidolt nicht nur an, ob er erlauben würde, Herz-Kestranek in einer Pause drehen zu lassen, sondern sie unterbreitete ihm auch ihre Idee, im Südbahnhotel zu filmen. Peter Loidolt unterstützte beides, ein Kontakt zwischen Krassnigg und dem Ehepaar Loidolt war hergestellt. Im Gespräch kam man auch darauf zu sprechen, wie es wäre, einen zeitgenössischen Roman für Reichenau zu dramatisieren – und darauf, dass Krassnigg mit Kehlmann bekannt war. Das erste Zusammentreffen zwischen Kehlmann und den Loidolts fand im Februar 2009 statt, als sowohl die Reichenauer Intendanten als auch der Autor einer Dramatisierung von *Ich und Kaminski* im Salon 5 von Anna Maria Krassnigg beiwohnten. Renate Loidolt beschreibt dies so:

> „Im Februar 2009 kamen wir auf Einladung Krassniggs in den ´Salon 5´, wo wir uns mit Daniel Kehlmann persönlich besprechen sollten, der sich dort auch als Gast eine Vorstellung von *Ich und Kaminski* ansah. Der junge Autor war umringt von Personen, die seinen eben erschienenen Roman *Ruhm* signiert haben wollten.“[838]

Sichtlich war man schnell auf einer Wellenlänge und „handelseins“:

> „Es war nur ein kurzes Gespräch, aber sehr konkret. Ja, er würde gerne bei den Festspielen Reichenau eines seiner Werke aufgeführt sehen, Anna Maria Krassnigg müsste allerdings die Bühnenfassung erstellen. Welches seiner Bücher?

---

[837] Daniel Kehlmanns Eröffnungsrede bei den Salzburger Festspielen 2009, siehe: http://landversand.salzburg.gv.at/WebRoot/Store/Shops/Landversand/5252/A3F4/B2AD/9DCB/3785/4DEB/AE3E/249B/kehlmann09.pdf, eingesehen am 21.5.2017

[838] Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010, S. 12

> ´Warum nicht das neueste – *RUHM* – da sind so viele Dialoge drin´, meinte Kehlmann.“ [839]

Anna Maria Krassnigg und Peter Loidolt beschreiben, die Idee, *Ruhm* zu spielen, sei im Gespräch entstanden. Die Loidolts sahen sich *Ruhm* genauer an und ihr Urteil fiel sehr positiv aus: „Neun Szenen, ein aktueller Stoff, die moderne technische Welt und dennoch sehr viel Phantastisches, Verblüffendes, Spannendes. Gute Sprache, lebendige Dialoge.“[840]

Schließlich war *Ruhm* auch ein Werk, das von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „ein Buch von funkelnder Intelligenz“[841] bezeichnet wurde, das die *Welt* „ein literarisches Bravourstück“[842] nannte und von der die *Neue Zürcher Zeitung* schrieb: „*Ruhm* strotzt vor Raffinement. Daniel Kehlmann scheint alles zu können.“[843] Sogar Marcel Reich-Ranicki meinte, er „empfehle Kehlmann unbedingt. Intelligenz, Beobachtungsgabe und fabelhafte Dialoge“[844]. *Die Weltwoche* attestierte: „Daniel Kehlmann hat mit seinem neuen Roman Weltliteratur geschaffen.“[845] Der Ruhm von *Ruhm* war sicherlich auch ein Argument für die Reichenauer Intendanten, es mit diesem zu versuchen, obwohl sie ansonsten Zeitgenössischem kritisch gegenüber stehen. „Dazu steh ich“, sagt Renate Loidolt.[846]

Renate Loidolt nennt diesen neuen Weg, der bei *Ruhm* gegangen wurde, selbst eine „seltene Kombination“, wenn sie im Programmheft schreibt:

> „Ein neues Buch eines zeitgenössischen Schriftstellers und die Festspiele Reichenau, das ist eine seltene Kombination! Immer wieder – seit dem *Zauberberg* (Jahr 2000) - werden zwar lebende Autoren mit der dramaturgischen Aufgabe betraut, ein bekanntes, ´klassisches´ Prosawerk für die Bühne zu fassen. Aber so etwas ´ganz Neues´ – wie *RUHM* – gab es noch nie.“[847]

---

[839] Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010, S. 12

[840] ebda.

[841] https://www.rowohlt.de/hardcover/daniel-kehlmann-ruhm.html, eingesehen am 13.4.2017

[842] ebda.

[843] ebda.

[844] http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2010-15/artikel-2010-15-literatur-kehlmann-konkret.html

[845] https://www.rowohlt.de/hardcover/daniel-kehlmann-ruhm.html, eingesehen am 13.4.2017

[846] Interview mit R. u. P. Loidolt.

[847] Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010, S. 11

Zwar gab es auch andere Uraufführungen, doch darauf wird anderswo eingegangen.
Nach Krassniggs Meinung sei *Ruhm* dennoch gerade für die Festspiele geeignet: „Letztlich passt *Ruhm* zu Reichenau, denn die Historie der künstlerischen Besiedlung der Gegend ist ja die Geschichte der Avantgarde.“[848] Renate Loidolt argumentierte die Erweiterung der dramaturgischen Linie folgendermaßen: Kehlmann sei eben „e[E]ndlich ein Zeitgenosse, der in die Reihe der großen Schriftsteller, die bei den Festspielen Reichenau üblicherweise aufgeführt werden, hineinpassen könnte!“[849] Kehlmann wurde mit den gängigen Autoren der Festspiele als geistesverwandt angesehen. Zudem sei es für ihre Planung nicht wichtig, ob es sich um einen Zeitgenossen handle, sagt Peter Loidolt, sondern ob es ihn und seine Frau interessiere[850]. Zusätzlich sei *Ruhm* „für den Neuen Spielraum wirklich geeignet gewesen. Ich stehe voll dazu, dass wir sagten, wir machen etwas Alternatives – und zwar nicht, weil es zeitgenössisch an sich war, sondern weil wir es gut fanden, dass es auf dem Theater gemacht werden sollte.“[851]
Somit trafen Renate und Peter Loidolt eine Entscheidung, welche die Programmlinie der Festspiele Reichenau einmal mehr verbreitern sollte: „Nach über zwanzig Jahren solide aufgebautem Theatererfolg stand unser Entschluss fest, die bestens eingeführte Programmlinie wieder zu erweitern, zu bereichern und vor allem zu verjüngen.“ [852]

7.1. Herausforderung

Wie sollte nun Krassniggs Arbeit an *Ruhm* aussehen? Hier gibt es eine Besonderheit der Grundlage zu erwähnen: Zwar hat Kehlmann Recht, dass sein Roman viele Dialoge enthält, doch stellte sich die Herausforderung, dass es sich bei *Ruhm* ja nicht um eine durchgängige, sondern um neun nur sehr lose zusammenhängende Geschichten handelt. Wie könne man diese Teile zu einem homogenen Ganzen verbinden?
„Auch wenn `*Ruhm*` ein Textapparat aus neun Einzelteilen ist, haben diese einen inhaltlichen Bogen. Natürlich aber ist es dramaturgisch gewagter, damit zu arbeiten als

[848] Interview mit Anna Maria Krassnigg, 12.4.2017, in Folge zitiert als: Interview mit Krassnigg.
[849] Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010, S. 11
[850] Interview mit R. u. P. Loidolt.
[851] Interview mit R. u. P. Loidolt.
[852] Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010, S. 12

mit einer Geschichte, die einen großen Bogen hat“, beschreibt Krassnigg. „Es war für mich umso erstaunlicher, dass Peter und Renate Loidolt nicht nur etwas Zeitgenössisches machen wollten, sondern dass sie sogar ein Stationendrama wollten.“[853] Peter Loidolt sieht in der Struktur von *Ruhm* überhaupt kein Hindernis, er vergleicht dies mit Einaktern, derer mehrere an einem Abend auf die Bühne gebracht und als ein Theaterabend wahrgenommen werden.[854] Krassniggs Herangehensweise war, dass sie eine Art Traumdramaturgie wählte, darin fungierte als alles verbindende Figur der Autor Leo Richter, ein Alter Ego Daniel Kehlmanns. In ihrer Interpretation hängen die neun Szenen zusammen, indem sie alle einem Gehirn entspringen respektive neun Träume desselben Menschen darstellen könnten.

7.2. Figurenkonstellation

Was die Figurenkonstellation betrifft, so ist besonders Krassniggs Änderung Leo Richter betreffend interessant. „Er ist eine Karikatur von mir in mancher Hinsicht. Eigentlich die Karikatur eines Alter-Egos...“ sagt Daniel Kehlmann über diesen.[855] Richter kommt im Roman einerseits als eigene Figur in den beiden *In Gefahr*-Kapiteln sowie in *Ein Beitrag zur Debatte* vor. Krassnigg ließ ihn in doppelter Hinsicht zum Erzähler werden. In den Kapiteln, in denen der Autor Leo Richter auftritt, spielt der Schauspieler diese Figur, in allen anderen wird er einerseits zum Erzähler, andererseits übernimmt er einmal eine andere Rolle, jene eines Psychiaters, auf die noch eingegangen wird.

Ein Beispiel: Wenn er in *Rosalie geht sterben* sagt: „Von all meine Figuren ist sie die klügste“ [856], wird er klar als Autor der Geschichten eingeführt. Ebenso, wenn er sich einmischt: „Ich sollte wohl erwähnen, dass ich Herrn Freytag erfunden habe.“ [857] Gleichzeitig wird er in dieser Szene zum Dialogpartner Rosalies, wenn sie ihn direkt anspricht und ihn um Gnade bittet. Dies ist auch im Roman so. Es wird sogar damit

---

[853] Interview mit Krassnigg.

[854] Interview mit R. u. P. Loidolt.

[855] vgl.: Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010. S. 5

[856] Krassnigg, Anna Maria: Ruhm. Ein Stück in neun Szenen. Festspiele Reichenau 2010. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Ruhm“. S. 22, in Folge zitiert als: Krassnigg.

[857] Krassnigg. S. 22

gespielt, dass Leo das Ruder aus der Hand genommen werden soll, wenn es heißt, dass er nach Karl Ludwigs plötzlichem Auftreten „im Versuch, wieder Kontrolle zu gewinnen" zu sehen sei.[858]

In anderen Szenen übernimmt Leo Richter auch die kommentierende Erzählerrolle, wenn er etwa über Ebling sagt: „Leo: Seine Hand zitterte."[859] Oder „Leo: Er hätte gerne mehr über Ralfs Leben gewusst. Was tat Ralf wohl, wovon lebte er? Manchen gelang so viel, anderen nichts, und mit Verdienst hatte das nichts zu tun."[860]

Dies resultiert aus der Umwandlung folgender Stelle bei Kehlmann: „Er hätte gerne mehr über Ralfs Leben gewusst; schließlich war es zu einem kleinen Teil nun auch seins. Was tat Ralf wohl, wovon lebte er? Warum bekamen einige alles und andere so wenig; manchen gelang so viel, anderen nichts, und mit Verdienst hatte das nichts zu tun."[861]

In der Szene *Stimmen* werden Nebentexte sogar als Konfrontation mit dem Autor angelegt:

> „Ebling will das Telefon trotzig wieder einschalten, aber...
> Leo: Das Telefon blieb ausgeschaltet, während er im Supermarkt Gurken kaufte, und auch während des Essens mit Elke und den zwei Kindern.
> Ebling trotzt dem Autor und schaltet ein.
> Leo: Aber er konnte nicht aufhören, daran zu denken."*[862]*

Doch Leo wird nicht nur als Erzählfigur eingesetzt. Gänzlich anders ist seine Rolle in *Wie ich log und starb* definiert, in der er in jene eines Psychiaters schlüpft, dem der seitenspringende Ehemann die Geschichte seiner Lügen erzählt. Er schreibt darin auch mit und auf seinen Wink hin werden andere handelnde Personen in die Geschichte dazu geholt. Fast erscheinen die Dialoge hier übrigens, als ob der Boss Leo dafür begeistern wollte, wie er ein Doppelleben zu führen gedenkt. Die Rolle Leos sieht Krassnigg wie jene eines Träumenden, der sich im Traum einmal als sich selbst, einmal als andere Figuren sieht – hier eben als Psychiater. „Dieser Trick funktioniert nur, wenn der Träumer eine Person ist, die diese neun Szenen erlebt oder träumt, und die sich in allen

---

[858] Krassnigg. S. 30

[859] Krassnigg. S. 5

[860] Krassnigg. S. 7

[861] Kehlmann, Daniel: Ruhm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 16f., in Folge zitiert als: Kehlmann.

[862] Krassnigg. S. 4f.

wieder findet“, sagt Krassnigg – wobei erwähnt werden sollte, dass er in fast allen Szenen auftritt außer in *Osten*. In dieser Szene ist er aber dadurch präsent, dass Maria, die Krimiautorin, an Stelle Leo Richters nach Mittelasien fuhr. „Als verdoppelter Autor ist Leo Richter das Bindeglied, seinem Gehirn entspringt alles. Gleichzeitig ist er eine Säule, die dem Publikum das Gefühl gibt, dass er es zu einem großen Ganzen führen wird. Ich darf mir als Dramatiker viel erlauben, aber ein paar Säulen muss ich den Zuschauern geben und die darf ich nicht verlieren.“[863]

In der letzten Szene *In Gefahr* wird Leo Richter zwar als an der Handlung teilnehmende Person eingeführt, gleichzeitig wird hier klar gemacht, dass diese von ihm imaginiert ist. Dies wird durch die filmische Umsetzung noch unterstrichen, auf die noch eingegangen wird.

Da Krassniggs Dramatisierung wie Kehlmanns Roman als neun Episoden präsentiert wird, ist es möglich, dass die Schauspieler bis auf den Darsteller Leos je mehrere Rollen übernehmen. Die Hauptfiguren der einzelnen Kapitel Kehlmanns konnten somit trotz ihrer großen Anzahl in die Theaterfassung übertragen werden, was nicht nur aufgrund der Besetzung argumentiert wird, sondern auch aus der Traumdramaturgie heraus zu erklären ist. „Ähnlich wie im Traum könnten sich alle in alle verwandeln“, beschreibt Krassnigg[864], die Kehlmanns Text in Verwandtschaft mit Pirandello, Botho Strauss und Tschechow sieht. Wie im Kapitel Straffung (7.5) noch zu zeigen sein wird, wurden Nebenfiguren, die Krassnigg für unerheblich ansah, nicht in die Dramatisierung übernommen. Zahlreiche Kommentare werden nur als Stimme wiedergegeben.

Eine Sonderfigur ist Karl Ludwig, der immer wieder unvermittelt auftaucht, sei es als Taxifahrer für Rosalie oder den Boss sowie als Mitarbeiter von Ärzte ohne Grenzen bei *In Gefahr*. Im Roman kommt er bei *Rosalie geht sterben* vor - und bei *Wie ich log und starb* ein dünner Mann mit fettigen Haaren und Hornbrille, der bei Kehlmann aber keinen Namen trägt. Krassnigg hat ihn bei *In Gefahr* selbst hinzugefügt, wo er eine Ziege streichelt. Karl Ludwig ist für Krassnigg ebenfalls ein Mittel der Traumdramaturgie, auch in einem Traum kommen Figuren unvermittelt immer wieder und in unterschiedlichen

[863] Interview mit Krassnigg.

[864] Interview mit Krassnigg.

Rollen vor. Dadurch werde ebenfalls vermittelt, dass dem Publikum eine zusammenhängende Geschichte erzählt wird. Zudem ist Karl Ludwig eine von Kehlmann häufig verwendete Figur.

Ein weiteres Verbindungsglied offenbart sich noch nicht beim Lesen der Krassnigg-Fassung, sondern erst in der Inszenierung, da Ulrike Beimpold in fast jeder Szene mitspielte, wenn auch in unterschiedlichen Rollen. Krassnigg sah sie als „Perlenkette" für die Traumdramaturgie und als wichtige Gegenposition für Leo Richter.

7.3. Dialoge, die aus Prosa entstanden

In ihrer Arbeit an der Dramatisierung wählte Krassnigg unter anderem die gängige Vorgehensweise, Teile aus dem Prosa-Text, in denen von Gesprächen berichtet wird, in Dialoge zu verwandeln. So beispielsweise bei dem Gespräch mit dem Mitarbeiter des Staatssekretärs bei *In Gefahr*.

> „Sie rief einen Mitarbeiter jenes afrikanischen Staatssekretärs an, den sie vor einigen Jahren unter unangenehmen Bedingungen kennengelernt hatte. […] Er wolle sehen, sagte der Mann, was sich machen lasse. Sie bedankte sich überschwänglich, legte auf und musste gegen das Bedürfnis ankämpfen, sich auf dem Boden zusammenzukrümmen."[865]

Diese Beschreibung wird bei Krassnigg zu:

> „Der Mitarbeiter des Staatssekretärs/Stimme: Hujambo.
> Elisabeth: Listen, I am a friend of Mr. Akawi. We have an urgent problem. He is the only man to ...
> Der Mitarbeiter des Staatssekretärs/Stimme: Not possible...
> Elisabeth: I met Mr. Akawi last year when we...
> Der Mitarbeiter des Staatssekretärs/Stimme: Not possible.
> Elisabeth: Please! Just tell him, I´ve called.
> Der Mitarbeiter des Staatssekretärs/Stimme: We will see...
> Elisabeth: Thank you, thank you so much, I would be incredibly glad to...."[866]

Und auch Elisabeths Wutausbruch wird in einen starken Monolog umgewandelt. Heißt es bei Kehlmann:

> „Natürlich war es eine zu starke Reaktion, und als es vorbei war, fragte sie sich selbst, was da über sie gekommen war, zumal sie noch nie Streit gehabt hatten. Aber jetzt konnte sie sich nicht mehr beherrschen. Was er sich denn einbilde. Er

[865] Kehlmann. S. 34

[866] Krassnigg. S. 17

> sei im Leben noch nie in Gefahr gewesen, ohne Hilfe könne er sich nicht einmal die Schuhe zubinden, er habe Angst vor Spinnen und Flugreisen und fühle sich überfordert, wenn ein Zug zu spät komme! Im Auto durch Städte fahren, abgeschirmt von Bürokraten, das sei nicht gefährlich, ein Witz sei das, sie halte das Gejammer nicht mehr aus!“[867]

So wird daraus bei Krassnigg das Folgende, das sie als theatraler bezeichnet[868]:

> „Elisabeth: Was bildest du dir eigentlich ein? Du bist im Leben noch nie in Gefahr gewesen, ohne Hilfe kannst du dir nicht einmal die Schuhe zubinden, du hast Angst vor Spinnen und Flugreisen und fühlst dich überfordert, wenn ein Zug zu spät kommt! Im Auto durch Städte fahren, abgeschirmt durch Bürokraten, das ist nicht gefährlich, das ist ein Witz, ich halte das Gejammer nicht mehr aus!“[869]

Auch im Gespräch von Herrn Freytag mit Rosalie wird vieles in direkte Rede gesetzt, was im Roman nur im Konjunktiv vorkommt: Wo es im Roman heißt: „Ob denn...Er zögert zum ersten Mal. Ob denn Eile geboten sei?“[870] wird es in der Dramatisierung: „Ist es denn....Ist denn Eile geboten?“[871]

Aus den Beschreibungen in *Rosalie geht sterben* darüber, dass keine langen Schlangen am Check-In-Schalter waren und kein Warten bei der Sicherheitskontrolle vonnöten sei, wird nicht nur ein Dialog, sondern sogar ein Verhandeln mit Leo:

> „Rosalie: Keine Schlange am Check-in-Schlager?
> Leo: Nein.
> Rosalie: Warten an der Sicherheitskontrolle?
> Leo: Nein.
> Rosalie (triumphierend): Der Flug hat Verspätung!
> Leo: Also gut. Alle Flüge haben Verspätung, immer, daran kann auch ich nichts ändern.“[872]

Im Theaterstück wird somit aus dem, was im Roman eine Darstellung der Sachlage ist, ein Zugeständnis Leos an Rosalie. Hier ist Krassnigg also über das reine Fassen in einen Dialog hinausgegangen und hat interpretiert, was Kehlmann in diesem Kapitel ebenfalls mitschwingen lässt.

---

[867] Kehlmann. S. 41

[868] Interview mit Krassnigg.

[869] Krassnigg. S. 19

[870] Kehlmann. S. 54

[871] Krassnigg. S. 22

[872] Krassnigg. S. 28

Kehlmann hat manche Kapitel als Monologe geschrieben, die Krassnigg zu Dialogen gemacht hat: Beispielsweise hat sie aus *Wie ich log und starb* eine Szene gemacht, die großteils aus dem Dialog des Bosses mit Leo als Psychiater besteht.

„Das dramatische Potenzial erhöht sich dadurch, denn es geht ja in dieser Szene um das Entlarvt-Werden. Wenn der Boss selbst sieht, wie er sich immer mehr verstrickt, hat die Szene mehr dramatischen Sprengstoff, daher habe ich einen Dialog daraus gemacht."[873]

Aus „Aber sie war nun einmal Hannah, wir hatten ein schmatzendes Baby daheim, und mir war sofort klar, daß Luzia das nicht erfahren durfte."[874] und aus

> „Ich war – damals noch, denn heute bin ich arbeitslos, und die Wahrscheinlichkeit, daß noch eine Firma mich einstellt, ist nicht groß – Leiter der Abteilung für Nummernverwaltung und Nummernzuweisung in einer der großen Telekommunikationsfirmen. Das mag langweilig klingen, aber in Wirklichkeit ist es langweiliger."[875]

wird somit:

> „Leo: Ihre Beziehung zu Hannah?
> Der Boss: Sie ist nun einmal Hannah, wir haben ein schmatzendes Baby daheim, und mir war sofort klar, daß Luzia das nicht erfahren durfte.
> Leo: Ihre berufliche Situation?
> Der Boss: Ich bin Leiter der Abteilung für Nummernverwaltung und Nummernzuweisung in einer großen Telekommunikationsfirma.
> Leo: Das klingt, als ob Sie...
> Der Boss: Langweilig, aber in Wirklichkeit ist es langweiliger."[876]

Dialogisch wird es auch, wenn Leo Fragen stellt, die im Roman im Prosatext ohne vorhergehende Frage beantwortet werden:

> „Leo: Und wenn sie anruft?
> Der Boss: (fast fröhlich) Kein Empfang, das ist immer glaubhaft. Netzausfälle gibt es ständig, das weiß ich, das ist mein Beruf, dafür bin ich zuständig."[877]

> „Nachdenklich schaltete ich das Telefon aus, für den Fall, daß sie plötzlich anrief. Kein Empfang, würde ich sagen, das war immer glaubhaft; und weiß Gott,

---

[873] Interview mit Krassnigg.

[874] Kehlmann. S. 160

[875] Kehlmann. S. 161

[876] Krassnigg. S. 62

[877] Krassnigg. S. 65f.

> Netzausfälle gab es ständig, das wusste ich, das war mein Beruf, dafür war ich zuständig.“[878]

„Der Boss“ wendet sich sogar direkt an Leo um Rat, als Luzia ihm seine Schwangerschaft eingesteht:

> „Luzia/Stimme: Ich bin schwanger. Was sagst du?
> Der Boss (zum Autor) Was sage ich?
> (der Autor verschanzt sich hinter einer vagen Geste)
> (zu Luzia) Großartig!“[879]

In dieser Szene ist aber auch ein klarer Unterschied zwischen den beiden Fassungen zu sehen, da er im Roman darum bittet, sie zurückrufen zu können, weil er seine kleine Tochter im Schwimmbad gerade davor rettet ins Becken zu fallen – was bei Krassnigg fehlt.

Im Gegensatz zu diesem Monolog, der zum Dialog wurde, gibt es mit *Osten* eine Geschichte mit mehreren Charakteren, die bei Krassnigg fast ausschließlich zu einem Monolog wurde – darauf wird später noch eingegangen.

7.4. Wechsel zwischen Gesprochenem und Erzähltem

Aktiver gestaltet wurden manche Abschnitte beispielsweise auch, indem Krassnigg Teile, die sie aus der Prosa umwandelte, aufteilte. So wird aus dem Schreien von Eblings Telefonpartnerin ein Schreien einer Darstellerin, während Leo den zweiten Teil der Passage beschreibt. Bei Kehlmann heißt es:

> „Sie schrie eine Weile. Sie fluchte und drohte, und dann weinte sie auch noch. Aber da es ja schließlich Ralf war, der dieses Chaos angerichtet hatte, mußte Ebling kein schlechtes Gewissen haben. Mit klopfendem Herzen hörte er ihr zu. Er war der Seele einer aufregenden Frau noch nie so nahe gekommen.“[880]

Krassnigg macht daraus sowohl eine Regieanweisung als auch Text für Leo.

> „Die weibliche Stimme am anderen Ende schreit, flucht, droht, weint.
> Leo: Mit klopfendem Herzen hörte er ihr zu. Er war der Seele einer aufregenden Frau noch nie so nahe gekommen.“[881]

---

[878] Kehlmann. S. 173

[879] Krassnigg. S. 68

[880] Kehlmann S. 19

[881] Krassnigg. S. 8

Dieser Wechsel zwischen Aktivem und Erzähltem könne durchaus auch sehr dramatisch wirken, ist Krassniggs Meinung.[882] Während Kehlmann in Prosa beschreibt, wie Leo fasziniert von Elisabeths Beruf ist[883], hat Krassnigg hier alles in Leos Text umgesetzt, allerdings spricht er ihn einmal zu Elisabeth, einmal zum Publikum:

> „Leo: Ich war fasziniert von ihrem Beruf. (zu Elisabeth)
> Bei deinen Einsätzen für Médecins sans Frontières springst du da wirklich mit einem Fallschirm ab? Einem richtigen Schirm? In einem Krisengebiet?
> (zum Publikum)
> Hier wechselt sie stets das Thema. Sie weiß, dass Neugierde zu meinem Beruf und Wesen gehören, aber über einige Dinge will sie nicht sprechen.“[884]

Und auch die Passage, wie sich Elisabeth und Leo kennen lernten, hat sie auf beide aufgeteilt, bei Kehlmann ist all dies Prosa[885]:

> „Elisabeth: Wir haben uns vor sechs Wochen kennen gelernt....
> Leo: Auf einer besonders langweiligen Party
> Elisabeth: Und erst nach einer Weile ist mir klar geworden, dass der seltsame, aber geistreiche Mann niemand anderer als Leo Richter war, der Autor vertrackter Kurzgeschichten...
> Leo: ...von einer leicht sterilen Brillianz.
> Elisabeth: Ich habe erst vor kurzem seine Erzählungen über die Ärztin Lara Gaspard gelesen, und natürlich kenne ich seine berühmteste Geschichte, über eine alte Frau und ihre letzte Reise...Am nächsten Tag haben wir uns wiedergesehen...“[886]

7.5. Straffung

Wie bei wohl fast jeder Dramatisierung eines Romans ist Straffung ein wichtiges Element bei Krassniggs Adaption von *Ruhm*. Selbst, wenn der Roman mit 203 Seiten nicht der umfangreichste ist, wählte sie aus. „Die Straffung gehört zu den größten Herausforderungen einer Dramatisierung, dabei kann am meisten schief gehen“, sagt Krassnigg. „Man muss aus einem Gesamtgebräu das Hochprozentige herausdestillieren, das aber gleichzeitig meistmöglich mit dem Original zu tun hat. Aber es ist eine

---

[882] vgl.: Interview mit Krassnigg.

[883] vgl.: Kehlmann. S 30

[884] Krassnigg. S. 12

[885] vgl.: Kehlmann. S. 29

[886] Krassnigg. S. 11

ökonomische Frage, man muss auf eine bestimmte Länge kommen. Zudem muss man Outcuts machen, um mehr Strom zu erzeugen, der funktioniert. Die Kunst des Dramatisierens besteht im Weglassen.“[887]

Ein gutes Beispiel dafür ist *Rosalie geht sterben*. Dabei hat Krassnigg sowohl die Beschreibung von Selbstmordversuchen von Rosalies Bekannten und Verwandten, die Kehlmann als abschreckende Exempel heranzieht, weggelassen als auch den Kommentar, dass Rosalie schwer zu überraschen ist, wenn es ums Sterben geht. Ihre Überlegungen ihre Töchter nicht mit einzubeziehen werden ebenso ausgespart wie der Abschiedskaffee mit ihren Freundinnen. Dass sie fast von einem Auto überfahren worden wäre, bleibt bei Krassnigg ebenso außen vor wie die Bahnfahrt samt Selbstmörder.

Sogar die genaue Beschreibung der Sterbeszene, wie sie hätte sein können, wird im Text weggelassen, und schließlich auch jene, wie Rosalie verjüngt und freudig von dannen zieht. Ein „Danke“ genügt.

> „Leo: Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung. Fang von vorne an!
> Rosalie: Danke.
> Leo (erschöpft): Ach.“[888]

Auch die Geschichte von Ralf Tanner in *Der Ausweg* ist stark verkürzt, wenn er nicht noch einmal in sein eigentliches Leben zurück kehrt, bevor er wieder in seine neue Wohnung zieht.

Eine Art von Straffung ist auch, dass Krassnigg die verschiedenen Besuche Leos in Kulturinstituten bei *In Gefahr* zu einem Besuch zusammen zieht.

Darüber hinaus gibt es auch im Text Straffungen, ein Beispiel ist:

> „Rogler/Stimme: Was ist mir dir?
> Ebling: Nichts. Ich warte auf einen Anruf.
> Rogler/Stimme: So dringend ist sicher nichts. Versteh das jetzt bitte nicht falsch. Aber wer sollte dich schon anrufen?“[889]

---

[887] Interview mit Krassnigg.

[888] Krassnigg. S. 33

[889] Krassnigg. S. 9

So steht es bei Krassnigg, während Kehlmann hier ausführlicher schreibt:

> „`He`, sagte Rogler. `Hör auf, dein Telefon anzustarren.` Ebling zuckte zusammen und steckte es in die Tasche. `Vor kurzem wolltest du noch gar keins, und jetzt machst du keinen Schritt mehr ohne. Aber entspann dich, so dringend ist sicher nichts.` Rogler zögerte einen Moment. Er schluckte, dann schob er sich ein Stück Schnitzel in den Mund. `Versteh das jetzt bitte nicht falsch. Aber wer sollte dich schon anrufen.`“[890]

Krassnigg arbeitet in ihrer Dramatisierung wie bereits erwähnt mit einer ganzen Reihe an Figuren, was dadurch bewerkstelligt wurde, dass sie ihre Darsteller jeweils mehrere Rollen spielen lässt. Dennoch hat sie Figuren gestrichen, beispielsweise kommt der Arzt, mit dem Rosalie spricht, nicht vor, Ralf Tanners Personal Trainer ist in seinen Butler integriert, Leo wird auf der Lesereise nicht von zwei, sondern nur von einer Beauftragten des Kulturinstituts betreut.

7.6. Freiheiten und Veränderungen inhaltlicher Art

Krassnigg hat sich bei all ihrer Treue zu Kehlmanns Text dennoch ein paar Freiheiten genommen. „Ich versuche sehr nah am Autor zu schreiben, aber eine Bühnenfassung braucht Verbindungsglieder. Wenn ich etwas änderte, machte ich das nur im Austausch mit Kehlmann.“[891]

Veränderungen gab es beispielsweise dann, wenn Schauspieler etwas darstellten, das man im Text somit nicht extra erwähnen musste:

> „Ich muss nichts verbalisieren, was ich sehen kann. Das verscheucht nur das Publikum, wenn jemand `Ich setze mich` sagt und sich setzt. Einer der größten Unterschiede ist, dass die Bühne eine andere Konkretheit verlangt. Ein Schauspieler ist nur dann gut, wenn er eine konkrete Handlung spielen soll. Gleichzeitig kann er einiges auch spielen, was ich dann gar nicht in den Dramen-Text hineinschreiben muss. Kehlmann war beispielsweise sehr begeistert, wie klar wurde, dass Rosalie mit dem Autor verhandelt – das muss niemand sagen, das spielt sie ja. Hier ist erstaunlich, wie viel man weglassen kann.“[892]

Verkürzt und gleichzeitig auf eine gewisse Art und Weise konkreter wurde beispielsweise auch das Ende von *Der Ausweg,* wenn Leo sagt:

---

[890] Kehlmann. S. 23

[891] Interview mit Krassnigg.

[892] Interview mit Krassnigg.

> „Leo: Er hatte also einen Ausweg gefunden. Er war frei.
> Ralf Tanner: (nimmt das erste mal [sic] während der ganzen Szene den Autor wahr, vage) Frei?“[893]

Hier scheint Tanner in Frage zu stellen, was bei Kehlmann klar festgelegt ist: sein nun Matthias Wagner genannter Protagonist, der demnach seine Metamorphose bereits vollzogen hat,

> „schob die Hände in die Taschen und ging langsam die Straße entlang. Also hatte er den Ausweg gefunden. Er war frei. An einer Bushaltestelle blieb er stehen, aber dann entschied er sich anders und ging weiter, ihm war jetzt nicht danach. Es war jedes Mal seltsam, öffentliche Verkehrsmittel zu benützen, wenn man einem Star ähnlich sah. Die Leute starrten, Kinder stellten dumme Fragen, und man wurde mit Telefonen fotografiert. Oft machte es ja auch Spaß. Manchmal schien es einem, als wäre man ein anderer.“[894]

Wenn Kehlmanns Protagonist also bereits davon spricht, dass er einem Star ähnlich sehe, nicht dass er einer sei, ist er hier bereits klar als Matthias Wagner definiert, während Krassniggs Ralf Tanner dies noch in Frage stellt. „Die Bühne bringt es immer mit sich, dass Dinge klarer dargestellt werden als im Roman. Kehlmann meint hier, dass die Figuren einerseits Freiheit wollen, andererseits Angst vor dieser haben. Diese Unsicherheit wollten wir klarer als Kehlmann formulieren.“[895] Auch im Interview mit dem *Kurier* sagt sie: „Die Bühnenfassung macht einige Dinge klarer, die der Roman bewusst verschleiert. Aber die verschleierte Atmosphäre bleibt trotz der Destillation.“[896]
Dazu kamen Veränderungen, die sich auf die Besetzung bezogen, wenn beispielsweise Ulrike Beimpold keinen Lady-Diana-Verschnitt, sondern eine laut Textbuch „Blonde Frau“ spielte, die dann aber Marylin Monroe nachempfunden wurde. Da Krassnigg zum Zeitpunkt der Finalisierung der Dramatisierung schon wusste, dass Ulrike Beimpold diese Frau verkörpern würde, war dies an die Darstellerin angepasst – „dies stimmte für ihren Typus besser“, sagt Krassnigg.[897]

---

[893] Krassnigg. S. 43

[894] Kehlmann. S. 93

[895] Interview mit Krassnigg.

[896] Jarolin, Peter: Ein orientalischer Teppich. In: Kurier Extra, Festspiele Reichenau, 7.3.2010, S. 42

[897] Interview mit Krassnigg.

Krassnigg nahm sich auch Freiheiten, als es um Leo und seine Konfrontation mit dem anscheinend nicht von ihm erfundenen Karl Ludwig ging. Aus folgender Äußerung hat sie die Tatsache gemacht, dass er sich der Kontrolle beraubt fühlte:

„Fast hätte sie mich aus der Reserve gelockt. Aber im Moment beschäftigen mich andere Dinge; es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt.“[898] Von dem eingangs erwähnten Fast-aus-der-Reserve locken steht in der Dramatisierung aber nichts. „Das gehört zu den Dingen, die ich in der Dramatisierung nicht brauche, weil es die Schauspielerin ja spielt“, sagt Krassnigg. „Dass sich eine Figur gegen den Autor auflehnt, ist ja ein Klassiker dieser Art von Theater. Wenn es ein mastermind von Autor gibt, dann ist das ja der Hauptspaß.“[899]

Krassnigg nutzt manche Sätze Kehlmanns auch rein als Anregung und schuf auf Basis dessen Eigenes. Sie schrieb beispielsweise für Rosalies Gespräch mit Lara dramatischere Worte, die bei Kehlmann hier nicht vorkommen. „Ich habe Krebs. Ich gehe sterben. Montag. In die Schweiz. Diese Klinik.....“[900] Zudem heißt es: „Leo: Sie führen ein langes Gespräch.....“ [901] Dann lautet die Regieanweisung: „Beide Figuren sehen den Autor fragend an....Leo:...in dem es um Leben und die Kindheit und Gott und die letzten Dinge geht.“[902]

Auch kleine Veränderungen sind zu entdecken, beispielsweise, wenn sie Ebling von Rogler anrufen lässt anstatt von seinem Chef.

> „Leo: Vom nächsten Morgen an war das Telefon stumm. Als es dann endlich doch am frühen Nachmittag läutete...
> Ebling: (aufgeregt) Ja!?
> Leo: ...war es Rogler. Rogler!“[903]

---

[898] Kehlmann. S. 70f.

[899] Interview mit Krassnigg.

[900] Krassnigg. S. 26

[901] Krassnigg. S. 27

[902] Krassnigg. S. 27

[903] Krassnigg. S. 9

...während es bei Kehlmann heißt: „Vom nächsten Morgen an war das Telefon stumm. Er wartete und horchte, aber es wollte nicht läuten. Als es dann endlich doch am frühen Nachmittag läutete, war bloß sein Chef in der Leitung, der wissen wollte....“[904] Diese Entscheidung traf Krassnigg, um nicht zu viele Personen vorkommen zu lassen, die nicht auftreten, da dies die Zuschauer unnötig verwirre.[905]

Freiheiten nahm sich Krassnigg auch in *Antwort an die Äbtissin*. Hier macht Auristos Blancos bei Krassnigg Körperübungen, während die anderen ihre Briefe an ihn vortragen. Darunter ist auch jener eines Sportartikelherstellers, den es so im Roman nicht gibt. Inspiration dafür war aber Kehlmanns Passage darüber, dass Auristos Blancos selbst lief und auch über Laufbänder ein Buch schrieb und etwas später eines, das mit dem Bogenschießen zu tun hatte. Der Sportartikelhersteller, der sich dafür bedankt, ist aber eine Erfindung Krassniggs. Auch die Karte von Auristos Blancos Gattin Aurelia kommt nur indirekt von Kehlmann, der seinen Dichter darüber nachdenken lässt, warum er seine Kinder wenig vermisste. Die restliche Szene ist als Diktat Auristos Blancos gestaltet, der in sein Diktiergerät spricht.

7.7. Umstellungen

Krassnigg führte auch einige Umstellungen durch, was man anhand der Szene *Osten* zeigen kann. Anstatt die Geschichte chronologisch zu erzählen, wie Kehlmann es tut, beginnt sie in der Polizeikommandatur und lässt Maria ihre Geschichte retrospektiv erzählen. Nur wenige Sätze aus dem Dialog mit dem Polizisten sind übernommen, ebenso die Telefonate mit ihrem Mann. Danach wird alles in einem Brief an ihren Gatten beschrieben. Einerseits wollte Krassnigg hier einen tragikomischen Auftakt schaffen, der als „beunruhigende Startrampe“ wirkte.[906] Danach wählte sie die Form des Monologes, um die Einsamkeit Marias zu zeigen. „Ich wollte die Tragik des Ausgesetztseins spüren lassen. Die dramatische Konzentration ist so höher als in Dialogen. Für diese hätte ich

[904] Kehlmann. S. 21

[905] vgl.: Interview mit Krassnigg.

[906] Interview mit Krassnigg.

außerdem sechs Kleindarsteller gebraucht, die den Handlungsfluss zudem gestoppt hätten. Außerdem hatte ich mit Regina Fritsch eine Meisterdarstellerin.“[907]

Kleinere Umstellungen finden sich auch bei *In Gefahr*, wenn Leo ein Tanner-Plakat sieht, was im Roman erst später vorkommt.

> „Leo: Sieh mal, dort drüben, ein Ralf-Tanner-Plakat. Der ist wirklich überall. Unglaublicher Affe.
> Elisabeth: Kennst du ihn?
> Leo: Flüchtig.“[908]

Dies wird einerseits bei Kehlmann erst später im Fortgang der Handlung verwendet, gleichzeitig wurde aus seiner Aussage, er habe Tanner einmal kennen gelernt, Elisabeths Frage destilliert. „Sieh mal dort drüben, ein Ralf-Tanner-Plakat. Der ist wirklich überall, dem entkommt man nicht mal auf der anderen Seite der Welt. Ich habe ihn letztes Jahr kennengelernt. Unglaublicher Affe!“[909]

Auch der Beginn von *Der Ausweg* wurde umgestellt, wenn Tanners Dialog mit seinem Diener genutzt wird, um seine Fadesse oder Verwirrung zu beschreiben. Auch wird vorgezogen, dass er den Filmvorspann sieht und ihn für Blödsinn hält, was Kehlmann erst später im Laufe des Kapitels schreibt.

7.8. Filmische Umsetzung

Ein Sonderfall ist die letzte Szene von Krassniggs Theaterstück, da sie hier eine halb theatrale, halb filmische Auflösung wählte. Sie lässt dabei Figuren auf der Bühne mit jenen auf den Leinwänden, die den Bühnenraum umspannen, kommunizieren. Dies nutzt sie auch um zu zeigen, wie Leo Richter aus realen Figuren Inspiration für seine Romane bekam und wie hier Fiktion und Realität verschwimmen. So heißt es im Nebentext von Krassnigg: „Auf der Leinwand wird plötzlich in etwa folgendes Bild klarer: ´Das Dorf war nur eine Ansammlung von Wellblechhütten. Zwei rostige Jeeps standen schief im Gras, ein Dutzend Männer, die Waffen in Bereitschaft, saßen gähnend um eine kalte

---

[907] Interview mit Krassnigg.

[908] Krassnigg. S. 10

[909] Kehlmann. S. 37

Feuerstelle...´“ Die Beschreibung ist von Kehlmann direkt übernommen.[910] Dann heißt es in Krassniggs Regieanweisung: „Alle Genannten, sowie etwas später Müllner und Rebenthal, interagieren von jetzt an von der Leinwand aus mit den Figuren, die auf der Bühne verblieben sind.“[911] Krassnigg arbeitet oft mit dieser „Kinobühnenschau”, gerade zu *Ruhm* habe es idealtypisch gepasst, beschreibt sie:

> „Letztlich verzopfen sich bei Kehlmann in einer Art fantastischem Realismus oder poetischem Surrealismus Realistisches und Fantastisches – was auch aus meiner Sicht seine Stärke ist. Es gibt die reale Ebene und jene des Unbewussten, der Angst, der Fantasie, des Traumes. Man beschneidet dies, wenn man eine Ebene weglässt. Am besten lassen sich beide Ebenen ausdrücken, wenn man Film und Theater verzopft. Somit wählten wir – als weiteren großen Innovationsschritt für Reichenau – die Komplettauflösung in Film und Theater.“[912]

Im Archiv der Festspiele Reichenau findet sich auch das Drehbuch für den Film, der dann in der Aufführung verwendet wurde. Letztlich wurden vier Leinwände genutzt, im ersten Drehbuch sind zwei beschrieben. Es war Intendant Peter Loidolt, der auf Krassniggs Vorschlag nicht nur aufsprang, sondern diesen erweiterte. Auch seine Fassung des Drehbuchs findet sich im Archiv. „Er schlug vier Leinwände vor und zeichnete sogar ein Storyboard dafür. Die Einzelauflösung der Bilder änderte er dabei, es wirkte schließlich wie ein Rundum. Die schwarze Leinwand im Neuen Spielraum eignete sich perfekt.“[913], so Krassnigg. Peter Loidolt sagt dazu: „Wir haben alles ermöglicht. Mit Projektionen muss man sehr sparsam sein, damit diese nicht in Konkurrenz mit dem Geschehen auf der Bühne treten. Vielmehr müssen die Leinwände punktgenau unterstützen. Wenn man sie richtig einsetzt, ist es wie mit einer Musik. Bei *Ruhm* hat es sehr gut funktioniert.“[914]
Krassnigg bezeichnet die Aufführung gar als „Multimediashow“, da zusätzlich zu den großen Leinwänden auch noch sichtbare Schwanenhalsmikrophone und kleine Monitore vor den Sitzreihen genutzt wurden.

---

[910] vgl.: Kehlmann. S. 197

[911] Krassnigg. S. 76

[912] Interview mit Krassnigg

[913] Interview mit Krassnigg.

[914] Interview mit R. u. P. Loidolt

Da hier aber die Dramatisierung Thema ist, soll auf die schriftliche Vorlage Krassniggs, also jene mit zwei Leinwänden, eingegangen werden. Es heißt: „Aus einer der Baracken kommen Rappenzilch, Rotmann, Lara. Sie gehen langsam, auf eine erkaltete Feuerstelle im Vordergrund zu.“ Und über die zweite Leinwand heißt es: „Karl Ludwig füttert eine magere Ziege.“ [915] Die Handlung passiert nun gleichzeitig auf der Bühne und auf den Leinwänden, auf denen beispielsweise ein Jeep vorfährt oder eine Explosion passiert. Die Figuren auf den Leinwänden beobachten teilweise, was auf der Bühne vor sich geht: „Während des folgenden Disputs zwischen Leo und Elisabeth (Bühne) beobachten die Figuren auf der Leinwand das Paar mit dezentem Misstrauen.“[916] Es ergeben sich Dialoge zwischen Figuren auf der Leinwand und auf der Bühne, wobei im Drehbuch in Klammern vermerkt ist, wo sich die Figuren befinden:

> „Müllner (LW 2): Wollen Sie mitspielen?
> Elisabeth (Bühne): (schüttelt den Kopf, sieht sich auf Bühne und Leinwand um) Wo ist eigentlich Leo?
> Müllner (LW 2): Wer?
> Elisabeth (Bühne): (nickt nur, dann zum Publikum) So machen sie es, so stehlen sie sich aus der Verantwortung. Schon ist er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gibt keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen.“[917]

Sie interagieren auch, wenn Elisabeth Frau Rappenzilch (die ja in der anderen *In Gefahr*-Szene bei Krassnigg mit Frau Riedergott zusammen gezogen wurde, weshalb auch hier ein anderer Name verwendet wird als bei Kehlmann in dieser Szene) fragt, ob man einander schon einmal begegnet sei: Ihre Antwort bekommt sie von der Leinwand herunter gesprochen. Als Lara sich vorstellen möchte, streckt Elisabeth ihre Hand der Leinwand entgegen. Als Leos Telefon läutet, wird ebenfalls von der Bühne und von den Leinwänden aus agiert: „Leos Telefon läutet (Bühne), alle auf der Bühne und Leinwand sehen Leo erstaunt an. Müllner geht kopfschüttelnd mit seinen Listen ab (Bühne).

---

[915] Krassnigg, Anna Maria: In Gefahr. Drehbuch. Festspiele Reichenau 2010. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Ruhm“. S. 3, in Folge zitiert als: Krassnigg: In Gefahr. Drehbuch.

[916] Krassnigg: In Gefahr. Drehbuch. S. 5

[917] Krassnigg: In Gefahr. Drehbuch. S. 10f.

Während Rebenthal und Karl-Ludwig sich um die Medikamente kümmern beobachten sie die gegenüberliegende Szene. (LW2).“[918]

Die Leinwände nutzt Krassnigg auch als Möglichkeit, Karl-Ludwig vorkommen zu lassen, ohne dass er die Bühne betritt. In Kehlmanns Original gehört diese Figur nicht zur betreffenden Geschichte, bei Krassnigg „füttert er eine magere Ziege“[919], etwas später heißt es: „Karl-Ludwig füttert und streichelt die magere Ziege“.[920] Danach nimmt er auf Leinwand 2 Kisten aus dem Jeep entgegen und kümmert sich mit Rebenthal um die Medikamente, dabei beobachten sie eben die anderen. Am Ende spielt er mit Müllner und Rebenthal Karten, Text hat er keinen – er ist ähnlich wie bei *Rosalie geht sterben* aufgetaucht. Diese Art der Umsetzung, die theatrale und filmische Mittel verwendet, war für die Intendanten ebenso ein Experiment wie die ganze Aufführung an sich. Renate Loidolt beschreibt, dass die Aufführungen von *Ruhm* für die Festspiele Reichenau eine „einmalige Exkursion in die zeitgenössische Literatur waren, weil ich das auf Dauer nicht voll bekomme. Wir wussten, dass auch *Ruhm* nicht unsere sonstigen Ziffern erreichen werde, aber einige haben es goutiert.“[921] Anna Maria Krassnigg geht hier noch weiter, sie meinte: „Es ist spürbar etwas Neues passiert, das funktionierte, das junge Zuschauer brachte – ja, es ist die Inszenierung, auf die ich am meisten angesprochen werde. Und das, obwohl die Zuschauer drei Anstrengungen bewältigen mussten: Die zeitgenössische Sprache, die Traumdramaturgie, die das Gehirn fordert, und die gedoppelte Bühne mit Film und Bühne. Ich war erstaunt, wie gut das Publikum dies vertragen hat.“[922] Einer war mit der Dramatisierung sichtlich zufrieden – und das ist nicht selbstverständlich, da ja sein eigenes Werk bearbeitet wurde. Daniel Kehlmann äußerte sich sehr wohlwollend über Anna Maria Krassniggs Bearbeitung: „Ich habe die Bühnenfassung sofort gelesen. Sie hat mir sehr gefallen. Ich finde sie kreativ und originell und auf eine wunderbare Art

[918] Krassnigg: In Gefahr. Drehbuch. S. 4

[919] Krassnigg: In Gefahr. Drehbuch. S. 3

[920] Krassnigg: In Gefahr. Drehbuch. S. 4

[921] Interview mit R. u. P. Loidolt.

[922] Interview mit Krassnigg.

alles Wesentliche des Buches erfassend.“[923] Auch war Kehlmann sichtlich klar, dass er bei den Festspielen Reichenau darauf vertrauen konnte, dass die Besetzung hochkarätig sein werde: „Es arbeiten hier auch großartige Schauspieler mit. Ich kann nur sagen, dass ich mich darauf freue, das auf der Bühne zu sehen.“[924]

7.9. Medienstimmen

Wie wurde nun von der Presse das angenommen, was die *Salzburger Nachrichten* folgendermaßen beschrieben? „Für die Festspiele Reichenau ist dieses Experiment mit zeitgenössischer Erzähllliteratur ein Schritt in die Zukunft.“[925] Von den Medien wurde *Ruhm* in Reichenau insgesamt mäßig aufgenommen, vor allem die Dramatisierung selbst wurde oft bemängelt - sie habe es nicht geschafft, so der generelle Tenor, die Stärken des Romans auf die Bühne zu übersetzen. So schreibt beispielsweise Ernst P. Strobl in den *Salzburger Nachrichten* zwar „Was sie [Krassnigg] mit Ideenreichtum auf die zentrale Bühne […] stellt, hat hohe theatralische Qualität und Witz.“, dennoch hießt es: „Was über den Roman mit Leichtigkeit in des Lesers Fantasie dringt, hat es nicht leicht, in der Bühnenrealität, als 3-D-Bebilderung zu bestehen. […] Kein Geniestreich […].“[926] Interessant ist Hans Haiders Beschreibung, dass *Ruhm* zwar zeitgenössisch, aber nicht riskant sei. Er schrieb in der *Wiener Zeitung*, man sehe

> „[b]randneue, wenn auch nicht riskante Gegenwart also in Reichenau zwischen Fin-de-siècle-Klassikern. Anna Maria Krassnig, von Kehlmann empfohlen, zwängte *Ruhm* in einer Digest-Fassung in die neue Arena-Bühne. Dort ist zwar reichlich Platz für Aktionen. Doch mit ihrer Verkörperlichung stürzen die zwischen Fiktion und Wirklichkeit schwebenden Prosafiguren ab auf flache Wirklichkeitsböden. Der Zauber bricht, der den Leser einfängt mit Ahnungen, Überraschungen, Vexierspielen, Spiegelungen. […] Was luftig leicht und mit viel Sprachwitz erzählt ist, macht sich auf der Bühne oft moralisch belehrend breit.“[927]

---

[923] Loidolt, Renate: Interview mit Daniel Kehlmann, 19.10.2009, zitiert nach: Programm Ruhm. Festspiele Reichenau 2010, S. 12

[924] ebda.

[925] Fritsch, Sibylle: Die Vernetzung der Welt. In: Salzburger Nachrichten. Festspiele Reichenau, 30.4.2010, S. I

[926] Strobl, Ernst P.: Auf Reise durch Geschichten. In: Salzburger Nachrichten, 10.7.2010, S. 10

[927] Haider, Hans: Der Dichter als Gott zweiter Klasse. In: Wiener Zeitung, 10./11.7.2010, S. 15

Enttäuscht zeigte sich Barbara Petsch in *Die Presse*:

> „Die Uraufführung eines brillanten Romans von Daniel Kehlmann enttäuschte auch in der Besetzung und gab Besuchern Rätsel auf. […] Die Festspiele Reichenau wollen Verjüngung signalisieren. […] Nun das Schwierige: Die Geschichten schweben wie in schillernden Seifenblasen daher, in diesen geschieht minimalistisch Existenzielles. Dieses zeichnet sich deutlich ab. Freilich nicht in dieser Aufführung, die, wie ein Kollege richtig befand, vor allem ein kafkaesker Sketch-Reigen geworden ist. Die Interpretation ist zu humor- und zu harmlos. Das Ungeheuerliche, Bedrohliche, aber auch das komische Irrlichtern, das den Leser in den Bann schlägt, teilt sich hier kaum mit. […] Die Aufführung ist ordentlich, aber keineswegs so brillant wie das Buch. Das Publikum applaudierte dennoch anhaltend.“[928]

Und auch Margarethe Affenzeller in *Der Standard* meinte, die Aufführung „verlief harmlos und leider weniger vergnüglich, als zu erhoffen war.“[929] Der Meinungen anderer steht jene von Peter Jarolin gegenüber, der im *Kurier* schreibt: „Daniel Kehlmanns *Ruhm* funktioniert bei den Festspielen Reichenau vor allem dank der exzellenten Schauspieler.“[930] Dennoch fragt er – und beantwortet sich selbst:

> „Ist es wirklich notwendig, Daniel Kehlmanns *Ruhm* auf die Bühne zu hieven? Nicht unbedingt. Denn Kehlmann erzählt in seinem so gehypten Beststeller keine durchgehende Geschichte, sondern viele kleine (konkret: neun) Geschichterln, die mehr oder weniger (oder auch gar nicht) mit einander verwoben sind, die theatralisch nicht allzu viel hergeben.“ [931]

Er folgert aber schmeichelnd für die Festspiele Reichenau: „Wenn man *Ruhm* aber schon zu einem `Theaterstück` umfunktioniert, dann bitte so, wie bei den Festspielen Reichenau.“ [932] Ausnehmend gut dürfte es Patric Blaser gefallen haben, der in *Die Furche* von einem „besonderen Coup“ schreibt: „Auch diesmal ist ihr [Krassnigg] eine bemerkenswerte Leistung gelungen. Sie folgt der von Kehlmann vorgegebenen

---

[928] Petsch, Barbara: Festspiele Reichenau: „Ruhm“ oder: Großer Gott, Autor! In: Die Presse, 9.7.2010, online Version.

[929] Affenzeller, Margarethe: Immer Ärger mit der Telekom. In: Der Standard, 9.7.2010. online Version.

[930] Jarolin, Peter: Zwischen Kunst und Künstlichkeit. In: Kurier, 10.7.2010. online Version.

[931] ebda.

[932] ebda.

Chronologie und hat das komplexe Geschichtengebilde sinnvoll für die Bühne gekürzt und auf die pointierten Dialoge reduziert."[933]

7.10. Resümee

Ruhm war für die Festspiele Reichenau eine besondere Neuheit und ist gerade in der Eigenschaft als solche interessant. Es wurde gezeigt, wie die Intendanten die Einbeziehung eines zeitgenössischen Bestseller-Autors argumentierten und wie Anna Maria Krassnigg als Dramatisierende und Regisseurin in Personalunion durch Aspekte wie die Traumdramaturgie und die teils filmische Umsetzung Vorgehensweisen fand, welche das Publikum in Reichenau nicht ausschließlich gewohnt war. Es wurde dargelegt, wie Krassnigg die Transformation in einen Text für eine Aufführung mit von ihr oft erprobten Schritten bewerkstelligte, ohne jedoch stark von Kehlmanns Originaltext abzuweichen, wobei sie, wie sie beschrieb, im Einvernehmen mit dem Autor arbeitete. Es wurde beispielsweise gezeigt, welche Stellen ihr Inspiration waren, welche sie direkter formulierte als Kehlmanns Roman, welche sie aufgrund der Tatsache, dass die Darsteller dies vermittelten, wegließ und welche sie durch Übertragung von Prosa in direkte Rede unmittelbarer wirken ließ. Es wurde präsentiert, wie *Ruhm* für die Festspiele Reichenau ein neuer Weg war, der jedoch nicht weiter verfolgt wurde.

[933] Blaser, Patric: Spiel um Täuschung, Lüge und Illusion. In: Die Furche, 8.7.2010, S. 27

8. *Affaire Lina Loos* nach Arthur Schnitzlers Fragment *Das Wort* bei den Festspielen Reichenau 2002

Zahlreich sind die Aufführungen von Schnitzler-Stücken bei den Festspielen Reichenau. Ob *Komtesse Mizzi&Literatur* gleich 1989, *Anatol* 1990 und 2001, *Im Spiel der Sommerlüfte* 1991 und 2017, *Das Weite Land* 1992 und 2004 sowie 2014, *Komödie der Worte* 1994 und 2007, *Zwischenspiel* 1995 und 2005, *Der einsame Weg* 1996 und 2013, *Reigen* 1997 und 2012, *Liebelei* 1999 und 2016 sowie *Professor Bernhardi* 2003 und 2015. Auch in Schnitzlers Prosa hat man Inspiration für Aufführungen der Festspiele Reichenau gefunden: Die *Traumnovelle* wurde für 2003 zu einem Theaterstück gemacht, 2009 *Spiel im Morgengrauen*, 2010 *Der Weg ins Freie*, 2011 wurde *Fräulein Else* adaptiert. Lesungen gab es von *Leutnant Gustl* schon im Anfangsjahr 1988, von *Spiel im Morgengrauen* 1991 sowie von *Frau Beate und ihr Sohn* 1993. 2018 ist *Das Vermächtnis* geplant.

2002 stand mit *Affaire Lina Loos* abermals etwas Anderes, nämlich die Bearbeitung eines Schnitzler-Fragments auf dem Spielplan: *Das Wort*, wie Schnitzler sein Literatenstück unter anderem nannte, wurde von ihm nie als vollendet angesehen. Die Festspielleiter begründen ihren Schritt wie folgt:

> „Die Festspiele Reichenau haben sich seit den Anfängen dem Werk Arthur Schnitzlers verpflichtet und gehen auch mit diesem unvollendeten Stück einen neuen Weg. Eine historische Recherche und dramaturgische Bearbeitung wurde beauftragt, um die handelnden Personen auf ihre Originale zurückzuführen. Dadurch gewinnt dieses Stück die Brisanz wieder, die es um 1900 hatte. […] Die Neufassung am Spielort Semmering, wo sich Altenberg, Loos und alle die handelnden Figuren so oft aufgehalten haben, gibt dem Stück eine besonders authentische Note und prickelnde Atmosphäre.“[934]

Auch im Gespräch führen Renate und Peter Loidolt dies aus: Für sie war die Tatsache, dass die Affäre zwischen Lina Loos und ihrem Liebhaber sich auch im Südbahnhotel selbst und im Wald rundherum abgespielt hatte, der Hauptgrund dafür, das Fragment aufzugreifen: „Das war aufgelegt. Im Südbahnhotel konntest du nur Stücke spielen, die

[934] Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2002.

genau dorthin gepasst haben“, sagt Peter Loidolt.[935] Und seine Frau meint: „Authentischer geht es ja gar nicht mehr – und Authentizität ist ein Grund unseres Erfolgs. Wir haben immer einen Bezug zur Gegend.“[936]

Hans Haider, der auch schon *Die letzten Tage der Menschheit* für das Südbahnhotel 2000 bearbeitet hatte, zuvor als Ideengeber fungiert hatte, beispielsweise im Zuge der Suche nach einem Uraufführungsstück[937], sowie eine Fassung des *Zauberbergs* vorgelegt hatte, die dann aber nicht zur Aufführung kam, wurde mit Recherche und Bearbeitung beauftragt. Haider betont:

> „Für das Südbahnhotel aber sollte die `*Affaire Lina Loos*` – soweit möglich – in ihrer ursprünglichen Nähe zum realen, tragischen Geschehen rekonstruiert werden. Denn mit der Milde zeitlicher Distanz mutierte das Affektstück immer mehr zu einer kuriosen Lebenskunstepisode.“[938]

8.1. Das Vorbild

Schnitzler verarbeitete in *Das Wort* seine Beziehung zu Peter Altenberg, das Leben der Literatenzirkel in den Wiener Kaffeehäusern generell und die Überlegungen der Zeit, wie viel Verantwortung in Aussagen mitschwingt. Er beschreibt einen Vorfall, von dem damals ganz Wien sprach: nämlich, wie Lina Loos Gefallen an dem Fotografen Heinz Lang fand und überlegte ihren Mann Adolf Loos für ihn zu verlassen. Schließlich gab Altenberg Lang einen Rat, den dieser als Aufforderung zum Selbstmord verstand. Parallel dazu werden zwei Literaten, auf deren Vorbilder noch eingegangen wird, mit einer aus Berlin angereisten Schriftstellerin gezeigt, die die Tiefen und Untiefen der Wiener Kaffeehausgesellschaft kennen lernen möchte und einen Verein für Peter Altenberg gründen will, bei dessen erster Sitzung Lina vorschlägt, Altenberg möge zur rechten Zeit scheiden, um in guter Erinnerung zu bleiben. Diese Geschichten haben sich so oder ähnlich in Schnitzlers Umfeld zugetragen und waren 1904 DAS Thema in seinen Kreisen. Schnitzler dechiffrierte alle Figuren durch andere Namen (Altenberg - Treuenhof, Lina – Lisa, Loos – Zack u.a.), Heinz Lang wurde zusätzlich zum Maler gemacht.

---

[935] Interview mit R. und P. Loidolt.

[936] Interview mit R. und P. Loidolt.

[937] vgl.: Kapitel 5.1 über Uraufführungen

[938] Haider/Greisenegger. S. 231

Der Bezug zu Reichenau an der Rax und zum Semmering, wo es letztlich aufgeführt wurde, findet sich mehrfach in der Historie des Stückes. Peter Altenberg war ebenso wie Schnitzler Gast in der Gegend, unter anderem sollte Altenberg hier von seinem Hang zum Alkohol kuriert werden. Damals schrieb er Schnitzler vom Hotel Panhans aus und bat ihn um finanzielle Unterstützung. Im Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2002 findet sich auch ein Foto, für das Altenberg, Lina und Adolf Loos sowie Heinz Lang während eines Semmering-Aufenthalts posierten. Auch in den Entwürfen Schnitzlers zu *Das Wort*, die Bergel im Anhang seiner Ausgabe veröffentlichte, findet sich „Reichenau", wenn Lina sich erinnert, dass Altenberg sie „damals in Reichenau über die Brücke ohne Geländer an der Hand geführt habe[n]."[939] Es war also wieder ein „maßgefertigtes" Stück für das Südbahnhotel gefunden. Doch keines, das eine unproblematische Entstehungsgeschichte hätte.

Das Wort wurde von Arthur Schnitzler bereits 1901 begonnen und bis kurz vor zu seinem Tod hat er immer wieder daran gearbeitet.

> „Das Werk […] liegt uns in mehreren Fassungen und zahlreichen Skizzen vor, doch keine Version befriedigte Schnitzler, den anspruchsvollen Kritiker seiner selbst; in jahrelanger Arbeit gelang es ihm nicht, dieses Stück abzurunden und abzuschließen."[940]

Christoph Brecht beschreibt im *Schnitzler-Handbuch* im Eintrag zu *Das Wort* den nur bedingt fragmentarischen Charakter – es scheint ja formal abgeschlossen, da es fünf Akte und einen Schluss hat: „*Das Wort*, eine Tragikomödie in fünf Akten, ist nicht eigentlich Fragment geblieben. Nur hat der Autor sich nie entschließen können, ein im Wesentlichen abgeschlossenes Drama als aufführungsreif zu betrachten."[941]

---

[939] Schnitzler, Arthur: Das Wort. Hrsg. von Kurt Bergel. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966. S. 135, in Folge zitiert als: Schnitzler/Bergel – dies wurde in Hans Haiders Fassung nicht eingebaut, in Kaiziks Überarbeitung sehr wohl.

[940] Bergel, Kurt: Einleitung. In: Schnitzler, Arthur: Das Wort. Hrsg. von Kurt Bergel. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966. S. 5-27. S. 5, in Folge zitiert als: Bergel.

[941] Brecht, Christoph: *Das Wort.* In: *Schnitzler-Handbuch.* Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas, Michael Scheffel. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. S. 144–146. S. 144, in Folge zitiert als Brecht, Schnitzler-Handbuch.

Einerseits nannte Schnitzler den dritten Akt einmal „theatralisch nahezu das Stärkste, was ich gemacht“[942] [habe]. Andererseits vermerkte er 1907, als er das Stück Otto Brahm zwar zur Aufführung am Deutschen Theater in Aussicht gestellt hatte, sich jedoch beim Vorlesen der Unzulänglichkeit desselben bewusst geworden war: „So wie es ist, nicht zu gebrauchen. […] Vorläufig weg damit.“[943]

Kurt Bergel legte 1966 die Fassung von 1927 vor, da sie „die beste und vollständigste, die wir besitzen“, sei, er habe bei dieser aber auch teilweise frühere Lesarten herangezogen[944] und in den Anhang des Buches auch weitere Entwürfe Schnitzlers aufgenommen. Bergels Arbeit ist nicht unumstritten, doch länger darauf einzugehen wäre Teil einer weiteren wissenschaftlichen Arbeit. Es sei hier nur erwähnt, dass andere Wissenschafter wie Reinhard Urbach Bergels Version als unvollständig bezeichnen, da Schnitzler ja auch nach 1927 noch an *Das Wort* gearbeitet hat und bei Bergel Sprünge in den Figuren und Handlungsdivergenzen der einzelnen, über die Jahre erstellten Versionen nicht wiedergegeben seien.[945] Urbach kritisiert in seinem Text in *Literatur und Kritik* 1968, dass Bergel den fragmentarischen Charakter von *Das Wort* nicht augenscheinlich mache, dass die Entwicklungslinien nicht nachgezeichnet würden und dass es viele Lücken gebe.[946] Seiner Meinung nach „versucht der Herausgeber auch, das Fragmentarische des Stückes zu verwischen, wenn er es auch nicht leugnet.“[947] Er nennt Bergels Ausgabe „eine verstümmelte vorletzte Fassung. Die letzte Fassung, an der Schnitzler von 1927-1931 arbeitete und der Bergel entnahm, was ihm gefiel, sieht anders aus.“[948] Urbach nennt es wichtig, dass der Leser von Bergels Ausgabe wisse, dass „Schnitzler in der letzten Fassung des Stücks von einem Abschluß weit entfernt war.“[949]

---

[942] zitiert nach Bergel. S. 5

[943] zitiert nach Bergel. S. 14

[944] Bergel. S. 5

[945] vgl. auch: Köpf, Gerhard: Skepsis und Verantwortlichkeit. Studien zu Arthur Schnitzlers Tragikomödie „Das Wort“. Dissertation. Universität München. 1976. S. 19

[946] vgl.: Urbach, Reinhard: Schwätzer sind Verbrecher. Bemerkungen zu Schnitzlers Dramenfragment Das Wort. In: Literatur und Kritik, Bd. 3 (1968), S. 292–304. S. 292ff., in Folge zitiert als: Urbach.

[947] Urbach. S. 296

[948] Urbach. S. 296

[949] Urbach. S. 296

Urbach weiter: „Es steht nicht fest, welchen Verlauf das fertige Drama genommen hätte. Die wichtigsten Dialoge standen noch nicht endgültig bzw. waren schon mehrmals niedergeschrieben, aber immer wieder geändert oder angezweifelt worden, weil die Charaktere eine andere Färbung bekommen sollten, die Handlung anders motiviert wurde.“[950] Da auch nicht alle Korrekturen beachtet worden waren, die zentrale Szene erst 1931 diktiert worden war, Sprünge in den Figuren und Handlungsdivergenzen sowie unverständliche Details übersehen worden waren, schade es dem Bild Schnitzlers, *Das Wort* in dieser Form vorzulegen, wie es Bergel tat, so Urbach.

> „Der unbefangene Leser (oder der Theaterpraktiker) muß zwangsläufig den Eindruck bekommen, daß es sich um ein schlechtes Stück handelt, ein Stück, in dem Gestalten nicht einheitlich gezeichnet (Lisa), unglaubhaft (Willi), mehr oder weniger überflüssig (Rapp bzw. Ferdinand Neumann); in dem Nebenhandlungen als dem Handlungsverlauf nur hinderlich erscheinen (die Fürsorgeanstalt der Mutter Willis); in dem der zweite Akt keinen Höhepunkt und der vierte keinen Abschluß hat, die Akte unterschiedlich lang sind usw.“[951]

Und auch, wenn Bergel Schnitzlers Meinung über den dritten Akt zitiert, so habe Schnitzler dieses Urteil doch nicht über jene Fassung gefällt, die Bergel vorlegt.[952] Was Bergel im Anhang veröffentlicht, nennt er gar eine „Blütenlese aus früheren Fassungen, die aber nicht datiert oder erläutert werden.“[953] Urbach ist nicht der einzige, der dieser Meinung ist. Immer wieder wurde diskutiert, ob der von Bergel herausgegebene Text überhaupt spielbar sei. Eine Neubearbeitung, die nicht auf Bergels Fassung basiert, wäre somit begrüßenswert. Wie noch zu zeigen sein wird, hat Hans Haider jedoch zwar nicht mit Bergels Version gearbeitet, ist aber auch nicht sehr über diese hinausgegangen.

Problematisch ist eine Aufführung des Fragments möglicherweise zu sehen, wenn man bedenkt, dass Schnitzler dieses nicht als fertig betrachtete, es aber quasi unter seinem Namen angepriesen wird. Er notierte selbst, dass es eine „leidliche Wirkung“ habe, dass in einigen Akten ein „Abfall“ zu erkennen war, „Treuenhof kommt nicht heraus“, ja,

---

[950] Urbach. S. 297

[951] Urbach. S. 296

[952] vgl.: Urbach. S. 296

[953] Urbach. S. 296

sogar dass „Die Versammlung unmöglich“ sei. „Daß Lisa die Rede hält, aus ihrem Wesen nicht verständlich.“ Und eben das bereits erwähnte: „So wie es ist, nicht zu gebrauchen […] Vorläufig weg damit.“[954] Schnitzler war selbst der Meinung, er habe das Stück eben gerade aus Sympathie zum Vorbild der Treuenhof-Figur Peter Altenberg nicht vollenden können und nicht zu seiner Zufriedenheit ausführen können. Dies vermutet auch Bergel:

> „Mir scheint, die Gestalt des Treuenhof ist das Ergebnis zweier nicht völlig zu einem Ganzen verarbeiteter Intentionen Schnitzlers. […] Um die Unverantwortlichkeit, die im Mißbrauch des Wortes liegt, überzeugend darzustellen, musste Schnitzler seinem Treuenhof einen großen Teil seiner Sympathie entziehen; so wurde dieser immer mehr zum Literaten, so daß man ihm schließlich weder Genie noch menschliche Wärme zu glauben vermag.“[955]

Bergel notiert als Probleme des Fragments *Das Wort* außerdem: „Hier liegt in der Tat die Hauptschwäche des Stückes: daß man dem abwärts gleitenden Treuenhof das einst große Dichtertum nicht zu glauben vermag.“[956]

> „Die disparaten Elemente von Altenbergs Charakter hat Schnitzler in seinem Treuenhof nicht zu vereinen vermocht. […] ein Kreis von Menschen betet einen Dichter als ´Genie´ an, der sich uns aber nie als wirklich schöpferischer Mensch, sondern allenfalls als gescheiter Aphorist darstellt. Eine Frau will eine Hilfsaktion für einen großen Dichter von übernationalem Rang ins Werk setzen, doch sie findet nur einen übelgelaunten Hypochonder. Frau Langer spricht von dem Trost, den ihr Treuenhof beim Tode ihres Mannes gespendet hat, doch wir sehen nur einen Egoisten, einen literarischen Narziß, doch keinen echten Freund. Man fragt sich, wie Treuenhof einen solchen Einfluß ausüben kann, daß sich ein junger Mensch wegen eines hingeworfenen Wortes dieses Mannes das Leben nimmt. Man versteht es nicht, weil Treuenhof zu klein und karikiert geraten ist.“[957]

Eine ähnliche Inkongruenz beschreibt Urbach:

> „Aber es ist nicht gelungen, in der Gestalt der Lisa die Verbindung beider Begebenheiten wahrscheinlich zu machen, die der Schauspielerin Lina Loos anscheinend möglich gewesen war. So bleibt die Aufgabe, das Drama zusammenzuhalten, Treuenhof vorbehalten. In ihm müssen die beiden Pointen des Stücks sich vereinigen: durch unkontrolliertes Geschwätz treibt er den jungen Maler in den Tod – selbst zum freiwilligen Selbstmord aufgefordert, bekundet er

---

[954] zitiert nach Bergel. S. 14

[955] Bergel. S. 26

[956] Bergel. S. 15f.

[957] Bergel. S. 25f.

> wütend seinen Lebenswillen. Er trägt keine Verantwortung für seine Worte und zieht keine Konsequenzen aus ihnen. Er spielt den Propheten und wundert sich, daß einer seinen Worten folgte.“[958]

Laut Urbach habe Schnitzler sich außerdem weit von den realen Vorbildern, allen voran Altenberg, wegbewegt – an dieser Uneinheitlichkeit scheitere *Das Wort* seiner Meinung nach:

> „Nicht das Einfache, sondern nur das Übertriebene wurde von Schnitzler dargestellt. Nicht das Schlichte, sondern nur das Aufgebauschte; […] nicht das Mitleidvolle, sondern nur das Teilnahmslose; nicht das Altruistische, sondern nur das Egozentrische; nicht das Dichterische, sondern nur das Unwahrhaftige des Literaten […] eine Überhöhung ins Preziöse der Gestalt des Anastasius Treuenhof […] Fakten und Personencharakteristiken sind übernommen worden, aber die Gestalten führen im Drama ein Leben, das sich nicht mit dem ihrer Urbilder deckt. Und daran, an der uneinheitlichen Gestaltung und Führung der Personen, besonders des Liebespaares, der Motivierung des Selbstmordes und der Lisa-Rede scheint das Drama gescheitert zu sein. Das läßt sich an den einzelnen Stationen, die das Drama durchschritten hat, an den Änderungen, Umstellungen und Varianten feststellen.“[959]

Christoph Brecht vermerkt andere Vermutungen im *Schnitzler-Handbuch*:

> „Schnitzlers Unfähigkeit, sein ´P.A.Stück´ […] herauszugeben, rührt demnach aus einem Widerspruch, der sich durch noch so subtile Verschiebung der Gewichte und Sympathien nicht auflösen ließ. Die Qualität des Textes besteht just in seiner dramaturgischen Unzulänglichkeit: *Das Wort* schafft nicht Klarheit, sondern Verwirrung und Frustration. Über Schuld und Unschuld ist kein Urteil möglich. […] eine Auflösung dieser Aporie in Moral hätte für Schnitzler die Aufgabe seines literarischen Epos bedeutet.“[960]

Brecht hält *Das Wort* sogar für eine Essenz des Strebens Schnitzlers, wenn er schreibt, es „bündelt […] vielmehr für Schnitzlers gesamtes Oeuvre zentrale Themen in anderswo kaum erreichter Konzentration.“[961] Fakt ist: Schnitzlers *Das Wort* wurde vom Autor nicht als vollendet angesehen.

---

[958] Urbach. S. 294

[959] Urbach. S. 294f.

[960] Brecht: Schnitzler-Handbuch. S. 146

[961] Brecht: Schnitzler-Handbuch. S. 145

Für die Intendanten der Festspiele Reichenau war Schnitzlers Einstellung zu seinem unfertigen Stück nicht relevant – „Bei uns war das einzige Interesse, diese echte Geschichte auf die Bühne zu bringen. Und wenn schon Material von Schnitzler dazu da ist, dann verwendet man es natürlich.“[962]

1969 wurde Schnitzlers Stück im Theater in der Josefstadt aufgeführt, Klaus Maria Brandauer war als Heinz Langs Alter Ego zu sehen, zur Besetzung gehörten auch Ernst Waldbrunn, Vilma Degischer, Leopold Rudolf, Hans Holt, Kurt Sowinetz und Kurt Heintel. Regie führte Ernst Haeusserman. Diese Aufführung griff auf eine Bearbeitung Friedrich Schreyvogels zurück. Ein Vergleich würde als Gegenstand einer anderen Arbeit lohnen, zumal sowohl die Josefstadt-Aufführung als auch jene aus Reichenau auf DVD erschienen sind. 1984 zeigte das Volkstheater Wien eine Einrichtung von Loek Huisman. Hans Haider schreibt jedoch, er sei durch seine Recherchen im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Nachlass Schnitzlers und mit Materialien aus den USA, aus England, Deutschland und Österreich in der Rekonstruktion des Schaffens Schnitzlers noch weiter gegangen als diese beiden Fassungen[963].

Für seine *Affaire Lina Loos* untersuchte Haider im Literaturarchiv Marbach, wo er mit Originalmaterialien Schnitzlers und Kopien von solchen aus Cambridge arbeitete, „die verschiedenen im Nachlaß erhaltenen Stadien des Entwurfs. Danach rückte er die historisch fassbaren Personen in ihr richtiges Umfeld, ohne grob in die originalen Texte und in Schnitzlers dramaturgischen Impetus einzugreifen.“[964] Haider sah sich dabei nach eigener Aussage als „Knecht des Materials ohne eigenen Selbstverwirklichungswillen. Ich habe das nicht als Genie-, sondern als Handwerksarbeit gesehen, in der ich sehr nah am Original blieb.“[965] Er betont, dass auch die Reichenauer Fassung schließlich ein Fragment sei: „Es blieben viele Szenen-Entwürfe unbeachtet. Mir ging es vor allem

[962] Interview mit R. und P. Loidolt.

[963] vgl.: Haider/Greisenegger. S. 231

[964] Programm Affaire Lina Loos. Festspiele Reichenau 2002. S. 8

[965] Interview mit Hans Haider, 12.4.2017, in Folge zitiert als: Interview mit Haider.

darum, spätere Glättungen rückgängig zu machen."[966] Die Bergel-Ausgabe zog er für *Affaire Lina Loos* nicht heran.

Hier muss erwähnt werden, dass es zwei Fassungen von *Affaire Lina Loos* gibt, der Autorin liegen beide vor: einmal jene, die Hans Haider auf Basis der Materials im Literaturarchiv Marbach verfasste – und zweitens jene, die Regisseur Jürgen Kaizik in einem weiteren Schritt auf Basis von Haiders Fassung erstellte. Auf die Änderungen wird später noch eingegangen.

8.2. Rückführung auf reale Personen

Der Wunsch der Intendanten war es, *Das Wort* nicht nur als Stück umzubenennen, sondern vor allem sämtlichen Figuren wieder die Namen der realen Vorbilder zu geben. „Schnitzler konnte die Namen der Vorbilder nicht sagen, aber jetzt ist es ja gerade interessant, wenn man weiß, wer dahinter steht", beschreibt Peter Loidolt.[967]
So wird aus Anastasius Treuenhof wieder Peter Altenberg, aus Lisa von Zack Lina Loos, die Gattin des Architekten Adolf Loos. Alfred Polgar kommt ebenso wieder zu seinem originalen Namen wie Heinz Lang, Sohn der Frauenrechtlerin Marie Lang. Wo Schnitzler also die realen Vorbilder, die wohl jedem Zeitgenossen sowieso klar waren, dechiffrierte, wurden die wahren Identitäten in der Reichenauer Aufführung wieder aufgedeckt. Haider fand dies, wenn auch „nicht unproblematisch", so doch legitim: „Theater funktioniert mit Namen und zur Zeit der Aufführung wurden die Persönlichkeitsrechte nicht mehr verletzt. Nicht nur für das Publikum, auch für den Schauspieler machen die realen Namen einen Reiz aus."[968] Laut Hans Haider „weiß heute die gesamte Fachliteratur, wer hinter den Namen steckt, also wurden sie wieder eingesetzt."[969] Seine Recherche im

[966] N. N.: Guter Rat kann auch tödlich sein. In: Die Presse. Festspiele Reichenau Sonderausgabe, 21.6.2002, S. I

[967] Interview mit R. und P. Loidolt.

[968] Interview mit Haider.

[969] N. N.: Guter Rat kann auch tödlich sein. In: Die Presse. Festspiele Reichenau Sonderausgabe, 21.6.2002, S. I

Literaturarchiv in Marbach nutzte er nicht zuletzt, um „zusätzliche Legitimationen für diese Namen zu finden“, beschreibt Haider.

Interessanterweise weicht seine Auffassung zwei Personen betreffend von der heute gängigen Annahme ab: Er machte aus Rapp Alfred Polgar und aus Gleissner Stefan Grossmann, während in der Fachliteratur heute von der umgekehrten Zuordnung ausgegangen wird. Hier beruft man sich vor allem auf das Nachwort Ulrich Weinzierls in Polgars *Sperrsitz*[970], wobei dieser Bergel so interpretiert, dass Schnitzler selbst in einer früheren Fassung die Figuren noch als Polgar und Grossmann bezeichnete.[971]
Haiders Einteilung wurde für die Aufführung in der Fassung von Jürgen Kaizik noch einmal umgedreht, wodurch Gleissners Texte nun vom Darsteller des Polgar gesprochen wurden, Rapps vom Darsteller des Stefan Grossmann.
Auch wenn Haider die gängige Auffassung „ungefähr kannte“[972], fand er seiner Ansicht nach Argumente dafür, die beiden Charaktere anders herum zuzuordnen. Allein schon aus der Namensgebung argumentiert er dies retrospektiv, hatte er doch schon mehrfach Schnitzlersche Namen auf ihre unterschwellige Bedeutung zurückgeführt, wenn er beispielsweise im *Bacchusfes*t Agnes als Sinnbild für Austria und Guido für Germania annahm. Auch hier sah er Anhaltspunkte dieser Art: „Wenn sie sich Rapp und Alfred Polgar und Gleissner und Stefan Großmann laut vorsagen, hören Sie sofort die Alliterationen.“

> „Aber das ist nicht alles. Entgegen der Meinung, dass ein Kaffeehausliterat ist wie ein anderer, unterscheiden sich die beiden inhaltlich ihren Vorbildern entsprechend. `Mein` Polgar ist schlagfertiger, raffinierter, kecker, `mein` Großmann grader, steifer. Die Biographien sagen: Polgar ein Liberaler, Großmann roter Parteimann.“[973]

---

[970] vgl.: Weinzierl, Ulrich: Wien, Jahrhundertwende – Der junge Alfred Polgar. In: Polgar, Alfred: Sperrsitz. Hrsg. von Weinzierl, Ulrich. Wien: Löcker, 1980. S. 197-263, S. 237. vgl. auch: Brecht: Schnitzler-Handbuch

[971] vgl.: Bergel. S. 12

[972] Haider, Hans: Mail an die Autorin, 13.4.2017

[973] Haider, Hans: Mail an die Autorin, 13.4.2017

Er fand es somit beispielsweise naheliegender, Grossmann Nachtigall verteidigen zu lassen, als Lina ihn wegen des Geldabsammelns bloß stellt, denn Polgar. Er wollte es auch lieber Grossmann zuordnen, dass er Prostituierte aus sozialem Mitleid auf Kosten der Töchter der Reichen verteidigt und dass er für Loos den Begriff „Reform-Kultur-Künstler" verwendet, was eher politischem Denken entspreche, während Polgar „elegant und böse doppeldeutig über Lous Versteigerung" sagt, welchen Preis sie erzielt habe und bezüglich Loos im Geniebegriff schwelge. Auch in Folgendem sieht Haider Erklärungen: „Mein Großmann ätzt: Was Polgar anlangt, bin ich für grün und gelb (der Polemiker, der sich leicht grün und gelb ärgert). Mein Polgar kontert: Und wie wäre es mit einem farblosen Frack - mit Fettfleck (der getaufte Jude, der Schweinefleisch isst!)"[974] Außerdem sei die besoffene Rede über Dirnen und Heilige nicht Polgars Niveau, so Haiders Ansicht, der noch weitere Zitate als Erklärungen für seine Sichtweise anführt. „Sie verstehen, dass ich auf meiner aus dem Text geschöpften Decodierung beharre", schreibt Haider der Autorin. [975] Nichtsdestotrotz ordnete Kaizik diese beiden Figuren genau anders zu, als Haider es vorgesehen hatte. Er hielt sich an Weinzierls vorab beschriebene Zuordnung, zumal er überhaupt der Meinung war, „dass es nicht legitim war, Figuren, die bei Schnitzler nur schematisch angedeutet waren, zu benennen. Damit hatte ich meine Probleme und war in einer Konfliktsituation."[976]

Haider wäre in dieser Dechiffrierung auch noch weiter gegangen, wie seine Umbenennung von Frau Flatterer in „Lou" erkennen lässt und wie er auch in seinem Text in Wolfgang Greisseneggers *Theaterwelt, Welttheater*-Konvolut schreibt:

> „Es gibt auch einige gute Gründe, die wie ein Schmetterling in Wien bunte Erlebnisfrüchte suchende Berlinerin ´Frau Flatterer´ als die Schriftstellerin und Dichtermuse Lou Andreas-Salomé zu demaskieren; allein davon konnte ich den Regisseur Jürgen Kaizik nicht überzeugen."[977]

---

[974] Haider, Hans: Mail an die Autorin, 13.4.2017

[975] vgl.: Haider, Hans: Mail an die Autorin, 13.4.2017

[976] Interview mit Jürgen Kaizik, 25.4.2017, in Folge zitiert als: Interview mit Kaizik.

[977] Haider/Greisenegger. S. 231

Kaizik ging dies zu weit, da er Lou Andreas-Salomé als „eine völlig andere Figur sah. Da gibt es ganz äußerliche Parallelen, aber die wahre Lou Andreas-Salomé hatte zu der Zeit wahrlich andere Probleme. Das ging für mich einfach nicht, sie Lou zu nennen und so zu tun als wäre es Lou Andreas-Salomé.“[978]

Dass der Hofrat in der Meinung mancher Experten als Alter Ego Arthur Schnitzlers gesehen werden könnte, wurde nicht umgesetzt. Laut Haider „hätte diese Konkretisierung aus dem Dichter einen geistreichen, moralisierenden Besserwisser gemacht. Das war er wohl auch, doch muss man ihm das Recht lassen, sich hinter seinen Figuren zu verstecken.“[979]

Was jedoch andere Figuren betrifft, so wurden auch Funktionen der Personen teilweise wieder auf ihre Vorbilder zurückgeführt. War bei Schnitzler aus Heinz Lang, dem Fotografen, ein junger Maler namens Willi Langer geworden, so wurde dies von Hans Haider revidiert. „Ein angehender Student und Photokünstler“[980] wird er beschrieben, während Schnitzler bei Bergel „Ein junger Maler“ [981] schreibt. Wenn Zack bei Schnitzler bei Bergel von sich selbst als „Schneider – Kostümschneider“[982] spricht, so sagt Loos bei Haider „Veränderungskünstler“.[983] Dies führt auch später zum „Künstlerblick“ statt dem „Schneiderblick“.

Auch Linas Beschreibung entspricht wieder den realen Tatsachen, wo Schnitzler sie doch dechiffriert hatte: Wenn Schnitzler laut Bergel schreibt: „Lisa – die Wundersame. Ich habe sie so lange nicht gesehen.“[984] heißt es bei Haider: „Lina – die Wundersame vom alt-feinen Café-Etablissement Casa Piccola. Dann ist sie in eine [sic] Schauspielschule gelandet. Von einem Moment auf den anderen wollte sie die Ehe ausprobieren. Ich habe sie so lange nicht gesehen.“[985] Hier muss ebenso wie bei der vorangegangenen

---

[978] Interview mit Kaizik.

[979] Haider, Hans: Mail an die Autorin, 15.4.2017

[980] Haider, Hans: Affaire Lina Loos. Festspiele Reichenau 2002. Im Besitz von Hans Haider, der Autorin zur Verfügung gestellt. I. Teil, 1. Szene, in Folge zitiert als: Haider.

[981] Schnitzler/Bergel. S. 49

[982] Schnitzler/Bergel. S. 39

[983] Haider. I. Teil, 1. Szene

[984] Schnitzler/Bergel. S. 42

[985] Haider. I. Teil, 1. Szene

Beschreibung von Loos` Beruf darauf hingewiesen werden, dass sich Autor Hans Haider nicht mehr gänzlich sicher war, ob er dies selbst hinzugefügt hat oder ob dies in den Entwürfen Schnitzlers in Marbach zu finden war.[986] Hier muss hinzugefügt werden, dass eine Recherche an Schnitzler-Original-Materialien in Cambridge respektive dem Material in Marbach, mit dem Haider arbeitete, für diese Arbeit nicht umgesetzt wurde, da diese auf digitalem Weg nicht möglich war, sondern mit der Ausgabe Bergels gearbeitet wurde. Bei Bergel kommen die erwähnten Stellen nicht vor.

Was jedoch bei Haider belassen wurde, war das Ziel von Langs Flucht, als das Schnitzler Venedig auserkoren hatte, wenngleich der reale Heinz Lang nach England floh, wo er sich am 27. August 1904 erschoss. Eine Änderung wäre für Haider eine Nuance zu weit gegangen, er wollte gerne so nah wie möglich am Original bleiben: „Das wäre genau der Punkt zuviel gewesen.“[987] Zum Abschluss des Stücks werden die Lebensgeschichten einiger Figuren in wenigen Sätzen weiter erzählt.

8.3. Szenen anders angeordnet

Teilweise sind bei Haider Szenen anders angeordnet als bei Bergel. So treffen in Haiders Fassung Lina und Heinz in einer Dunkelkammer zusammen, bevor das Kostümfest stattfindet, während bei Bergel dieser Dialog auf dem Kostümfest selbst geführt wird und er erst nach der Begrüßung anderer steht. Hierzu muss beschrieben werden, dass Haider keinesfalls mit der vorliegenden Fassung Bergels arbeitete: „Diese war nicht mein Ausgangsmaterial, sondern vielmehr das, was ich im Literaturarchiv in Marbach vorfand – an Fassungen, aber auch an ergänzten Szenen.“[988] Somit ordnete er Material, das er fand, anders an als Bergel.

8.4. Straffung

Auch von Straffung kann nur bedingt die Rede sein: Denn Haider wählte aus dem ihm vorliegenden Material aus und berücksichtigte einige Entwürfe nicht, die beispielsweise bei Bergel sehr wohl übernommen worden waren. Ob die Verkaufsversuche des Kellners

---

[986] Interview mit Haider.

[987] Interview mit Haider.

[988] Interview mit Haider.

oder Bertas Ausführungen über eine Holländerin, die im Atelier war – hier wählte Haider anders aus als Bergel. Auch sind immer wieder einzelne Sätze im Vergleich mit Bergel weniger vorhanden. Ein Gespräch von Heinz mit Marie, dem Stubenmädchen seiner Mutter, hat Haider wiederum sehr wohl aufgenommen, während es sich bei Bergel nicht findet. Kaizik jedoch strich es wieder, auf seine Arbeit wird später noch eingegangen.

8.5. Unterschiede Haider - Bergel

Zudem gibt es weitere marginale Unterschiede zwischen Haiders Fassung und jener von Bergel, wobei hier aufgrund von Haiders Aussagen nicht festgestellt werden kann, ob er diese selbst anpasste oder in Marbach anders fand als Bergel sie herausgab: „Ich arbeitete mit Konvoluten aus verschiedenen Arbeitsperioden. Meine Tendenz war es, bei gleichen Passagen eher die frühere Variante zu nehmen, in welcher der moralische Affekt, ich meine der Wille, den Skandal auf die Bühne zu bringen, noch unverstellter zu spüren war.“[989]

Zu diesen Unterschieden gehört, dass Willi bei Bergel aus Padua schreibt, während Heinz bei Haider in Rom war. Haider lässt Loos Lina „Mädi“ und „Mädili“ nennen, was bei Bergel nicht vorkommt, aber durchaus auf die realen Vorbilder zurück geht. Wenn Lina bei Haider sagt „Ihm? Du meinst wohl Heinz? Komischer Mensch.“, so steht bei Bergel: „Lisa: Ihm? Du meinst wohl den Maler? Komischer Mensch.“ Auch gibt es bei *Affaire Lina Loos* keine Jünger Frau Flatterers, den Text spricht teils Polgar, teils ist er nicht verwendet worden.

8.6. Veränderungen Kaiziks

Die von Haider vorgelegte Fassung von *Affaire Lina Loos* wurde jedoch nicht so auf die Bühne gebracht. Jürgen Kaizik erstellte auf Basis von Haiders Text eine weitere Fassung. Auch abgesehen von der Vertauschung der Figuren Polgar-Grossmann gibt es zahlreiche Unterschiede. Natürlich ist es gängige Praxis, dass ein Regisseur Textanpassungen vornimmt, hier ging dies aber darüber hinaus, was Usus ist, da sogar Schlüsselszenen verändert wurden. „Die Bearbeitung Hans Haiders von den Quellen her […] wurde für die nun endgültige Bühnenfassung vom Regisseur Jürgen Kaizik ergänzt“, heißt es im

[989] Haider, Hans: Mail an die Autorin, 15.4.2017

Programmheft.[990] Auch auf dem Textbuch im Archiv findet sich ein Zusatz, dass Kaizik die Fassung Haiders verändert habe und diesen darüber in Kenntnis gesetzt habe.[991] Kaizik berichtet der Autorin, dass er im Einvernehmen mit Haider arbeitete. Er ging nicht an die Originalmaterialien, sondern arbeitete mit Bergel.

> „Ich bin darüber, was jeder Regisseur an Textänderungen macht, hinausgegangen, weil meine Sorge war, dass der Dokumentarcharakter des Stücks durch den Text nicht gedeckt war. Ich hatte sowohl Schnitzler, als auch Haider, als auch den Figuren gegenüber ein schlechtes Gewissen. Somit war es mein Anliegen, von den Vorbildfiguren wieder ein bisschen wegzukommen und das Ganze ins Fiktivere zu bringen. Hätte man wirklich ein Kolportage-Stück machen wollen, hätte man meiner Meinung nach noch mehr Konkretes über die Figuren machen müssen“,

sagt Kaizik der Autorin. „Aber der Wunsch der Intendanten Lina Loos auf die Bühne zu bringen, war natürlich legitim.“ [992]

Für seine Fassung verwendet Kaizik Passagen, die bei Bergel im Anhang zu finden sind, also von Schnitzler stammen, aber von diesem nicht in die Version von 1927, die Bergel herausgab, integriert wurden.

Ein Beispiel ist diese Schlüsselszene: Bei Haider und Bergel findet sich...

> „Altenberg [Treuenhof]: Worte sind nichts.
> Hofrat [Winkler]: Worte sind alles. Wir haben ja nichts anderes.
> Altenberg [Treuenhof]: Da hätte man vielleicht manchen auf dem Gewissen. Aber niemand rechnet nach, wie viele man durch Worte gerettet hat – wie viele durch Worte neu geboren wurden.“[993]

Bei der schlussendlich aufgeführten Fassung hieß es vielmehr – fast wie in Schnitzlers Ergänzungen[994]:

> „Altenberg: Willst du mich vielleicht verantwortlich machen? Er hat doch gewusst, daß ich allerlei rede...
>
> Hofrat: Aber in einem solchen Moment, Mensch, da überlegt man sich doch...

---

[990] Programm Affaire Lina Loos. Festspiele Reichenau, 2002, S. 8

[991] vgl.: Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Affaire Lina Loos“

[992] Interview mit Kaizik.

[993] Schnitzler/Bergel. S. 125 und Haider. III. Teil, 2. Szene

[994] vgl.: Schnitzler/Bergel. S. 147

Altenberg: Herr Gott! Ich hab ihm doch keinen Revolver in die Hand gedrückt! Es waren doch schließlich nur Worte!
Hofrat: Worte! Zum Teufel, sind sie denn nur dazu da, daß man mit ihnen spielt!“[995]

Auch Folgendes findet sich sehr ähnlich in Bergels Abdruck von Schnitzlers Entwürfen und wurde von Kaizik in die Haidersche Fassung eingefügt:

„Heinz ist einfach ein Mensch. Der Sohn einer Mutter, die ihr Dasein den Armen und Hilflosen geweiht hat, der Sohn eines Arztes, der sich am Bett eines Lumpensammlers den Typhus geholt hat und daran gestorben ist. Von Gütigen kommt er her, von Edlen, von Christen.
Ferdinand: Pardon lieber Altenberg, Heinzens Vater war Jude.
Altenberg. Ich nenne die Menschen, die für andere Leben [sic] Christen, und die, die nur an sich denken, nenne ich Juden. Es gibt viele Christen, die Juden, und manche Juden, die Christen sind....Und Heinz ist auch ein Christ, ein Lebendiger, ein Kind!
Polgar: Ein Kind, das wie man hört, dem Dienstmädchen seiner Mutter auch schon eines gemacht hat...Ich habe ja nichts dagegen. Ich finde es nur abgeschmackt, ihn auf den reinen Toren zu stilisieren.“[996]

Auch der folgende Dialog stammt aus den Entwürfen Schnitzlers[997] und wurde in *Affaire Lina Loos* von Kaizik eingebaut:

„Lina: Heinz, kommen Sie, reichen Sie mir den Arm, führen Sie mich in den Saal.
Heinz: Ihm die Hand drücken und wissen, daß ich dabei bin, sein Glück zu zerstören.
Lina: Heut wollen wir nicht an die Zukunft denken, heute wollen wir tanzen und fröhlich sein...
Heinz: Zukunft? Morgen, Lina, fängt sie an.
Lina: Ja, morgen. Aber Sie müssen dabeibleiben, bis der letzte weggeht; nicht früher fortgehen, ich wär dann plötzlich so allein...dann könnte es mir wirklich passieren, daß ich den Mut....versprechen Sie mir, daß Sie dableiben, Heinz, versprich mir... (Heinz reißt sich los) Wohin?...Ach so... (Sie ist seinem Blick gefolgt und sieht Loos kommen – alle erstarren-)
Pause.“[998]

---

[995] Kazik, Jürgen nach Haider, Hans: Affaire Lina Loos. Festspiele Reichenau 2002. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Affaire Lina Loos“. S. 93, in Folge zitiert als: Affaire Lina Loos.

[996] Affaire Lina Loos. S. 20, ähnlich: Schnitzler/Bergel. S. 136

[997] vgl.: Schnitzler/Bergel. S. 139

[998] Affaire Lina Loos. S. 50

Ebenso ist es mit folgendem Dialog:

> „Ferdinand: Also ich finde die ganze Idee..und daß der Altenberg selbst kommen will...
> Grossmann: Lassen sie ihm doch die Freude. Der schönste Tag seines Lebens wäre doch der, an dem man ihn ans Kreuz schlüge-, wenns nur nicht so weh täte---"[999]

Und auch Folgendes übernahm Kaizik aus dem Anhang Bergels von Schnitzler:

> „Altenberg: Bist du so sicher, daß es überhaupt eine Verantwortung gibt? Handelt schließlich nicht jeder wie er muß? Gibts denn überhaupt einen freien Willen?
> Hofrat: Vielleicht hast du ja recht...aber ich glaube an die innere Verantwortung, denn wenn ich nicht daran glaubte, dann müsste ich auf das Recht verzichten, irgendeinen Menschen zu hassen oder zu lieben, zu verachten oder hochzuschätzen ...und in diesem Fall würde mir das Dasein überhaupt keinen Spaß mehr machen...Daher glaube ich an die innere Verantwortung..."[1000]

Kaizik erklärt seine Veränderungen auch aus folgendem Bestreben heraus: „Es ist die ethische Einstellung des Hofrates, die ja weitgehend Schnitzler entspricht. Sowohl die Verteidigung der Worte als auch des freien Willens (als pragmatische Einstellung) gehören zu den wichtigen Prinzipien Schnitzlers. Wenn ich das Fiktive betonen wollte, heißt das nicht, dass ich auf die authentische Schreibintention Schnitzlers verzichten wollte."[1001]

Eine Hinzufügung ist klar dem Aufführungsort von *Affaire Lina Loos* geschuldet, wenn Lina erzählt, „...wie Sie mich damals in Reichenau über eine Brücke ohne Geländer an der Hand geführt haben. [..]"[1002]. Dies hat Kaizik aus den Ergänzungen Bergels hinzugefügt, um „den Zuschauern eine Freude zu machen, weil sie sich am Setting des Geschehens befinden und etwas Reales hören. Endlich hatte ich etwas wirklich Authentisches gefunden, da habe ich es natürlich ganz bewusst verwendet."[1003] Dieser Bezug führt wohl auch dazu, dass der Hofrat bei Kaizik klar an die Rax einlädt, während bei Schnitzler im Stück einfach nur von einem Ort mit frischer Luft die Rede ist, wiewohl

---

[999] Affaire Lina Loos. S. 84, ähnlich: Schnitzler/Bergel. S. 145

[1000] Affaire Lina Loos. S. 27, ähnlich: Schnitzler/Bergel. S. 132

[1001] Kaizik, Jürgen: Mail an die Autorin, 26.4.2017

[1002] Schnitzler/Bergel. S. 135, Affaire Lina Loos. S. 23

[1003] Interview mit Kaizik.

die Erwähnung Reichenaus dies nahe legt und an anderer Stelle von „gemeinsamen Bergerinnerungen“ von Hofrat und Altenberg die Rede ist[1004].

> „Hofrat: Fahr mit. Bist freundlich eingeladen. Würde dir sehr gut tun. Frische Luft auf der Rax, Einsamkeit, Schweigen. Probier´s einmal!“[1005]
> „Hofrat: Fahr mit. Bist freundlich eingeladen. Würde dir sehr gut tun. Frische Luft, Einsamkeit, Schweigen. Probier´s einmal!“[1006]

Kaizik nahm auch Kürzungen vor, bei Haider spricht Ferdinand länger über sein Duell als bei ihm, Nachtigalls Erzählungen über die *Traumnovelle*n-Ereignisse wurde nicht aufgenommen. „Ich wusste schon, dass ich im Jahr darauf die *Traumnovelle* im Südbahnhotel machen würde und wollte hier nichts vorwegnehmen“, so Kaizik.[1007] Darüber hinaus hat man einerseits das von Heinz geschwängerte Stubenmädchen Marie erwähnen lassen, andererseits den Dialog zwischen Heinz und ihr gestrichen. Teils hat man für die Aufführung auch die Sprache modernisiert, man schrieb beispielsweise Telegramm statt Depesche[1008] und zusagen statt konvenieren[1009]. Weitere Hinzufügungen finden sich auch in einem Beiblatt jener Fassung, die sich im Archiv der Festspiele befindet. Dies sind nicht sämtliche Unterschiede, es sollen nur Beispiele gebracht werden und erwähnt werden, dass es ja gängige Praxis ist, dass sich ein Regisseur eine eigene Fassung macht. Interessant ist aber, dass Kaizik hier abermals an die von Bergel herausgegebenen Erläuterungen ging und Passagen Schnitzlers einwob.

8.7. Medienstimmen

Wie wurde die Bearbeitung zu *Affaire Lina Loos* in den Medien aufgenommen? Frido Hütter übte in der *Kleinen Zeitung* durchaus Kritik:

> „Hans Haiders Fassung ist akzeptabel, aber zu lang. Er wagt es nicht, sich auf eines der beiden Kernthemen einzuschränken: Auf die Schauder der Liebe oder die Kritik an den mondänen Kaffeehausliteraten, die Schnitzler nicht beim Namen nannte. […] Regisseur Jürgen Kaizik teilt diese Unentschlossenheit. So entsteht

[1004] Schnitzler/Bergel. S. 148

[1005] Affaire Lina Loos. S. 32

[1006] Schnitzler/Bergel. S. 60

[1007] Interview mit Kaizik.

[1008] Affaire Lina Loos. S. 73, Schnitzler/Bergel. S. 104

[1009] Schnitzler/Bergel. S. 110, Affaire Lina Loos. S. 79

> ein Amalgam von zwei Halbheiten, die kein Ganzes ergeben: die letal endende Affäre der Architektengattin Lina Loos mit dem jungen Künstler Heinz Lang und ein Sittenbild der Jahrhundertwende.“[1010]

Gleichzeitig gesteht er den Festspielen und Haider aber zu, dass es eine gute Idee gewesen sei, die Figuren auf ihre realen Vorbilder rückzuschließen: „Haiders Entschluss, die Figuren klar zu benennen, war richtig: So gewinnt der eher flache Text immerhin den Status eines (Ent-)Schlüssel(ungs)-Stückes. Viel Applaus.“[1011] Die APA attestierte: „In der spannungsgeladenen Inszenierung von Jürgen Kaizik ist ein durchaus kritisches Sittenbild der intellektuellen Szene des Wiener Fin de Siècle entstanden. […] Poesievoller wurde schon lange kein Mythos mehr entzaubert.“[1012] Hans-Joachim Deckert meint im *Südkurier* „Der Bearbeiter Haider ist freilich kein Vollender“, begründet dies aber nicht genauer und sagt: „Die Personen verlieren das Geheimnis der Kolportage […]. Das Stück wird zur Live-Show des Fin de Siècle. Durchs Schlüsselloch wird Kulturgeschichte geboten. […] Das Ganze ist etwas für Liebhaber.“[1013] Wenn Barbara Petsch in *Die Presse* Folgendes schreibt, muss man im Hinterkopf haben, dass Hans Haider der Kulturchef dieser Tageszeitung war:

> „In seinen geschliffenen Dialogen ist *Das Wort* zwar ein typischer Schnitzler, doch fehlt ihm die Stringenz, die zwingende Komposition seiner berühmten Werke. Vieles wirkt angerissen und schwer nachvollziehbar. In der Reichenauer Bearbeitung von Hans Haider sind die bekannten Namen der handelnden Personen wieder eingesetzt, der Text erscheint härter, deutlicher, pointierter als eine frühere Bühnenfassung von Friedrich Schreyvogl. Insofern ist *Affaire Lina Loos* eine interessante Bergung - ein Meisterstück ist daraus nicht geworden, konnte es auch nicht werden, denn dafür fehlt einfach die Substanz.“[1014]

Im Sprechertext der ORF-Dokumentation *Die Seele – ein weites Land* zum 20-Jahr-Jubiläum der Festspiele hieß es zudem – natürlich nicht als Kritik, sondern als Beschreibung:

[1010] Hütter, Frido: Entschlüsselung im Hotel. In: Kleine Zeitung, 7.7.2002, S. 59

[1011] ebda.

[1012] Affaire Lina Loos – Poesievolle Entzauberung idealisierte Epoche. APA, 6.7.2002.

[1013] Deckert, Hans-Joachim: Konventionelle Freigeisterei. In: Südkurier, Gesamtausgabe Nr.163, 17.7.2002, S. 10

[1014] Petsch, Barbara: Eifersucht und Liebesspiel am Semmering. In: Die Presse, 8.7.2002. online Version.

„Der Ort atmet förmlich Geschichte und vermag die Zuschauer in eine Fin-de-Siecle-Atmosphäre zu versetzen. So ist es ein leichtes, die Wiener Kaffeehaus und Literaten-Gesellschaft an den Semmering zu transferieren. Hier wird auf der Bühne lebendig, was einst in Wien Realität war.“[1015]

8.8. Resümee

Es wurde also gezeigt, dass die Festspiel-Intendanten mit *Affaire Lina Loos* mehr wollten als eine Aufführung eines Schnitzler-Fragments. Ihnen war es wichtig, einen Bezug zur realen Geschichte der Vorbild-Figuren herzustellen, was die Reichenauer Fassung von früheren Inszenierungen von *Das Wort* unterschied und sie noch stärker in das Genius-loci-Konzept der Festspiele Reichenau einpasste. Hans Haider wurde mit einer Neubearbeitung des Schnitzler-Materials beauftragt, er wollte die realen Figuren im Original festmachen. Interessant ist hier, dass er zwei Figuren betreffend von der heute gängigen Meinung abwich – seine Argumente dafür wurden präsentiert. Vor allem aber wurde hier aufgezeigt, dass er sich sehr stark an Schnitzlers Original hielt und dass ihm Texttreue ein großes Anliegen war. Regisseur Jürgen Kaizik überarbeitete *Affaire Lina Loos* im Einvernehmen mit Hans Haider und den Intendanten verhältnismäßig stark und zog dafür abermals Entwürfe von Schnitzler heran, was durchaus Schlüsselstellen veränderte und neue Aspekte in diese Aufführung einbrachte. Es wurde außerdem auf Experten-Ausführungen darüber hingewiesen, dass Schnitzlers Fragment *Das Wort* vom Autor als nicht aufführungsreif angesehen wurde, was sich schließlich auch in der Medienresonanz widerspiegelte.

[1015] Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau, Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

9. Nachwort

Die vorliegende Dissertation hat somit versucht, auf Basis zahlreicher Komponenten zu erforschen, wie das Konzept der Festspiele Reichenau entwickelt und über die Jahre des Bestehens immer wieder erweitert wurde, aber dennoch seinen Wurzeln treu blieb. Diese Wurzeln wurden auf Basis des Genius-loci-Gedanken genau analysiert, dabei wurden auch die Sommerfrische-Vergangenheit der Gegend und ihre Theaterhistorie aufgearbeitet.

Die Anfangsjahre der Festspiele Reichenau und des dazu gehörigen Vereins wurden dargestellt, um die Ausgangsbasis und die Geburt zahlreicher lange valider Gedanken aufzuzeigen. Man kann sehen, wie der Ruf, den die Festspiele haben, von Beginn an aufgebaut wurde.

Um das Konzept der Festspiele zu analysieren, wurden verschiedene Alleinstellungsmerkmale auf ihre Gültigkeit untersucht. Zu manchen dieser Faktoren wie der umstrittenen Eigenschaft als „Gegen-Burgtheater" wurden zahlreiche Meinungen präsentiert, einerseits um mit Vorurteilen aufzuräumen, andererseits um ein lebendiges und möglichst wahrheitsgetreues Bild zu zeichnen. Die Bedeutung der Intendanten, die in der Wahrnehmung mancher nicht Eingeweihter möglicherweise vom Bild der Schauspieler verdrängt wird, wurde in ihrer realen Gewichtung dargestellt. Auch hier wurden, um Meinungsvielfalt gewährleisten zu können, Künstler, Medienvertreter und Kenner zitiert.

Da auch die Spielorte ein Alleinstellungsmerkmal sind, vor allem das Südbahnhotel eines war, wurde auch auf diese eingegangen, jedoch wurde hier die gängige Annahme, das Ende des Spielbetriebs am Semmering ausschließlich als großen Verlust zu sehen, relativiert.

Es wurde gezeigt, welche Erweiterungen des dramaturgischen Konzepts es gab, wie diese schlüssig argumentiert und vom Publikum angenommen wurden und wie der Eindruck eines homogenen Ganzen blieb, auch wenn dieses „Ganze" über die Jahre in Wahrheit einem starken Wandel ausgesetzt war. Wie analysiert wurde, stimmt die Wahrnehmung, dass sich nichts verändert hat, nur bedingt, vielmehr gehören auch Experimente und Ausweitungen zum Selbstverständnis der Festspiele.

Da Dramatisierungen einen besonders wichtigen Teil der Repertoire- und somit Konzepterweiterung darstellen, wurden drei Aufführungstexte genau auseinandergesetzt. Dabei wurde versucht, die Rollen der einzelnen Beteiligten herauszuarbeiten, wobei hier die Aussagen durchaus widersprüchlich waren und in diesem Widerspruch auch präsentiert werden. Durch die Wahl von ganz unterschiedlichen Stücken und Vorlagen konnte gezeigt werden, wie verschieden die einzelnen dramatisierenden Autoren vorgingen, welche Einstellung sie zur Arbeit mit dem Originalmaterial hatten – und in den Fällen von *Strudlhofstiege* und *Affaire Lina Loos* sogar, wie unterschiedlich zwei verschiedene Bearbeiter mit dem selben Stoff umgingen. Die Medienstimmen dienen als Beispiele der Rezeption.

Im Ganzen wurde versucht, einem Phänomen auf den Grund zu gehen, das selbst Festspiel-Intendant Peter Loidolt einmal als schwierig zu erklären beschrieb, wobei er mit Vorurteilen aufräumen wollte:

> „Niemand kann sich das Phänomen Theatersommer Kunst & Künstler in Reichenau richtig erklären. Eine Lücke im Wiener Theaterspielplan mit frustriertem Publikum wurde richtig genützt, sagen die einen – und bedenken nicht den Spielplan z. B. eines Theaters in der Josefstadt. Gegenströmung gegen Peymann – ohne zu bedenken, daß die Produktionen von Anatol und Werfel/Heltau durchaus im Stile modernen Theaters waren. Die höchsten Gagen werden bezahlt – die Gagen sind zwar marktgerecht, aber Salzburg, ja sogar Mörbisch zahlen nachweislich besser. Die meisten Subventionen – unrichtig, 60 Prozent werden durch Kartenverkauf und Privatsponsoren gedeckt – und – Reichenau hat an Einnahmen und Besuchern prozentual wesentlich mehr Anteile im N. Ö. Theatersommer als es aus diesem Topf erhält. Das Geld, das da angeblich beim Fenster hinausgeworfen wird, kommt bei der Tür wieder herein – wie es ein Insider einmal so treffend formulierte.“[1016]

Und er fragte selbst – und fasste gleichzeitig zusammen:

> „Kann man Reichenau also erklären? Man kann. Noch mehr, man kann behaupten, daß wir es vorausgesehen, geplant haben. Allerdings müssen Grundvoraussetzungen vorhanden sein. Erstens ein Theater technisch voll auf der Höhe der Zeit. Zweitens Publikum. Hier darf nicht übersehen werden, daß einheimisches Publikum wertvoll, aber nicht ausreichend ist, und, daß Theaterinteressiertes [sic] Publikum maximal 5% der Bevölkerung ausmacht. Sicherlich zum Großteil sog. ´Opinionleaders´. Und solche Meinungsmacher sind

[1016] Loidolt, Peter: Vom Sommertheater zum Theatersommer. Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Presse 1990/1991

> in dem Gebiet um den Semmering, Rax und Schneeberg in ungewöhnlich hoher Konzentration vertreten als sog. Zweithausbesitzer der östlichen Ballungsgebiete. Bisher eher geschmäht und ungenutzt von der Wirtschaft dieser Gemeinden, ist es gelungen diese erstmals zu mobilisieren. Dazu ist aber eine weitere Grundvoraussetzung notwendig – Spitzenqualität der Produktionen, der Organisation, der beteiligten Künstler und eine kompetente allein entscheidungsfähige Intendanz. Kompromisslos. Unersetzlich ist der Flair das Ambiente [sic] des Gebiets. Im Bereich Kunst und Theater ist Reichenau und das Semmeringgebiet in Österreich kaum zu überbieten. Die Reihe der Künstler, die hier lebten, entspannten und arbeiteten kann eigentlich nur noch Wien selbst überbieten. […] Wie sagte ein prominenter Künstler – in Reichenau zu spielen ist kein Prestigeverlust, wenn Schnitzler, Werfel, Doderer, Altenberg und Hoffmannsthal [sic] hier arbeiteten.“[1017]

Am Schluss steht also wie am Beginn das Genius-loci-Motiv als Leit-Gedanke. Bei aller Erweiterung und Entwicklung des Konzepts der Festspiele Reichenau wird schlüssig weiter an diesem festgehalten – und somit immer mehr ein eigener Genius loci erzeugt.

[1017] Loidolt, Peter: Vom Sommertheater zum Theatersommer. Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Presse 1990/1991

10. Bibliographie

Primärquellen

Archiv

Archiv der Festspiele Reichenau, Reichenau an der Rax.

Interviews

Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Renate Loidolt, 1.8.2016.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Renate und Peter Loidolt, 21.4.2017.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Renate und Peter Loidolt, 26.7.2016.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Anna Maria Krassnigg, 12.4.2017.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Hans Haider, 12.4.2017.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Helmut Peschina, 2.3.2017.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Jürgen Kaizik, 25.4.2017.
Steininger-Močnik, Theresa: Interview mit Nicolaus Hagg, 23.2.2017.
Tieber, Manfred: Interview mit Nicolaus Hagg, 2.3.2017.

Programme und Publikationen der Festspiele Reichenau

Die erste Dekade, Publikation der Festspiele Reichenau: 1998.
Die zweite Dekade, Publikation der Festspiele Reichenau: 2008.

Alle Jahresprogramme der Festspiele Reichenau - zitiert wird aus:
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1988.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1990.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1991.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 1994.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2002.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2009.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2012.
Jahresprogramm der Festspiele Reichenau 2016.

Programm *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*. Festspiele Reichenau 2008.
Programm *Affaire Lina Loos*. Festspiele Reichenau 2002.
Programm *Anna Karenina*. Festspiele Reichenau 2012.
Programm *Die letzten Tage der Menschheit*. Festspiele Reichenau 2000.
Programm *Die letzten Tage der Menschheit*. Festspiele Reichenau 2006.
Programm *Die Wahlverwandtschaften*. Festspiele Reichenau 2008.
Programm *Doderers Dämonen*. Festspiele Reichenau 2016.
Programm *Eine blassblaue Frauenschrift*. Festspiele Reichenau 2002.
Programm *Fräulein Else*. Festspiele Reichenau 2011.
Programm *Jacobowsky und der Oberst*. Festspiele Reichenau 2005.
Programm *Parkbank-Philosophen*. Festspiele Reichenau 2008.
Programm *Radetzkymarsch*. Festspiele Reichenau 2005.
Programm *Ruhm*. Festspiele Reichenau 2010.
Programm *Schau´n Sie sich das an*. Festspiele Reichenau 1988.

Programm *Schau´n Sie sich das an*. Festspiele Reichenau 1989.
Programm *Spion Oberst Redl*. Festspiele Reichenau 2011.
Programm *Traumnovelle*. Festspiele Reichenau 2003.
Programm *Wenn alle Stricke reiß´n häng i mi auf*. Festspiele Reichenau 1991.
Programm *Zwischenspiel*. Festspiele Reichenau 2005.

Alle Magazin-Ausgaben im spiel der Sommerlüfte – zitiert wird aus:
im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2014/2015.
im spiel der sommerlüfte, Ein Magazin der Festspiele Reichenau. 2015/2016.

Theaterstücke der Festspiele Reichenau

Hagg, Nicolaus und Jeschek, Bernd: Die Strudlhofstiege. Festspiele Reichenau 2009. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Strudlhofstiege".

Krassnigg, Anna Maria: Ruhm. Ein Stück in neun Szenen. Festspiele Reichenau 2010. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Ruhm".

Krassnigg, Anna Maria: In Gefahr. Drehbuch. Festspiele Reichenau 2010. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Ruhm".

Haider, Hans: Affaire Lina Loos. Festspiele Reichenau 2002. Im Besitz von Hans Haider, der Autorin zur Verfügung gestellt.

Kazik, Jürgen nach Haider, Hans: Affaire Lina Loos. Festspiele Reichenau 2002. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Textbücher „Affaire Lina Loos".

Romane, Novellen und Theatertexte

Altenberg, Peter: Vita Ipsa. Berlin: S. Fischer, 1918.

Doderer, Heimito: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: C.H.Beck, 2013.

Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zürich: Artemis-Verlag, 1948.

Kehlmann, Daniel: Ruhm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

Schnitzler, Arthur: Das Wort. Hrsg. von Kurt Bergel. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966.

Zweig, Stefan: Brennendes Geheimnis, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

Sekundärquellen

Selbständige Werke

Asmuth, Bernard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Sammlung Metzler, 2004.

Bakos, Eva: Vom Mostviertel zum Semmering. Niederösterreich südlich der Donau. Wien: Pichler Verlag, 1998.

Geiger, Heinz: Aspekte des Dramas. Opladen: Westdt. Verlag, 1996.

Girardi, Claudia: Heimito von Doderers Preinblicke. Eine Lesereise mit alten und neuen Ansichten. Wien: Österreichische Verlagsgesellschaft C. & E. Dworak GmbH, 2006.

Happel, Maria: Das Schnitzel ist umbesetzt. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2012.

Hotz, Doris: Festspiele in Niederösterreich 1945-2009. Panorama einer Festspiellandschaft. Wien: Böhlau, 2010.

Kessler, Anja: Romandramatische Textverhältnisse. Untersuchung von Gattungsübertragungen am Beispiel der Romandramatisierung Berlin Alexanderplatz nach Alfred Döblin von Frank Castorf. Diplomarbeit. Universität Wien. 2010.

Kohlmeier, Astrid: Vom Roman zum Theatertext: Eine vergleichende Studie am Beispiel der „Leiden des jungen Werther“ von Johann Wolfgang Goethe. Saarbrücken: VDM, 2010.

Kos, Wolfgang: Über den Semmering. Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft. Wien: Edition Tusch, 1984.

Köpf, Gerhard: Skepsis und Verantwortlichkeit. Studien zu Arthur Schnitzlers Tragikomödie „Das Wort“. Dissertation. Universität München. 1976.

Lipinski, Birte: Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater. Tübingen: Narr Verlag, 2014.

Malaschofsky, Gerda: Sommertheater oder „das fünfte Rad am Thespiskarren“: Ein Phänomen der Theaterlandschaft des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Mit Studien zu Niederösterreich. Dissertation. Universität Wien. 1984.

Markus, Georg: Das heitere Lexikon der Österreicher. Die besten Anekdoten von Altenberg bis Zilk. Wien: Amalthea, 2003.

Matic, Peter: ich sag´s halt. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Norbert Mayer. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2016.

Meyer, Robert: „Wenn das keine Kunst is...“ Erinnerungen. Aufgezeichnet von Wolff A. Greinert. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2007.

Pap, Robert: Der Thalhof bei Reichenau a.d. Rax, Salon und Sommerfrische bedeutender Persönlichkeiten Altösterreichs. Nobelquartier von Kaiser und Kronprinz im Hofjagdrevier Reichenau. Schwarzach/Berndorf: Heimatverlag, Kralverlag, 2015.

Pap, J.R. (Johann Robert): Reichenau an der Rax. 150 Jahre Fremdenverkehr. 50 Jahre Kurort. Reichenau an der Rax: Kurkomission der Marktgemeinde Kurort Reichenau a. d. Rax, 1979.

Pap, Robert und Pusch, Eva: Reichenau an der Rax. St. Pölten, Wien: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1988.

Pap, Johann Robert: Sommerfrische Anno Dazumal. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1981.

Pap, Robert: Wiedergefundenes Paradies. Sommerfrischen zwischen Reichenau & Semmering. St. Pölten, Wien: Verlag N.Ö. Pressehaus, 1996.

Patsch, Sylvia: Vom Buch zur Bühne: Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren. Innsbruck: Sundt, 1980.

Sporrer, Katharina: Film – der Retter des Theaters? Diplomarbeit. Universität Wien. 2011.

Stiglitz, Riki und Dolezal Georg: Semmering, Rax & Co. Zwischen Outdoor-Fun und Kultur-Genuss. St. Pölten, Wien, Linz: Niederösterreichisches Pressehaus, 2003.

Wahlandt, Verena: Filmklassiker auf der Theaterbühne. Diplomarbeit. Universität Wien. 2012.

Winkler, Ingrid Christina: So ein Schauspiel! Romanadaption für die Bühne..... Masterarbeit. Universität Wien. 2015.

Unselbständige Werke

Bergel, Kurt: Einleitung. In: Schnitzler, Arthur: Das Wort. Hrsg. von Kurt Bergel. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966. S. 5-27

Brecht, Christoph: Das Wort. In: Schnitzler-Handbuch. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas, Michael Scheffel. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. S. 144–146

Loidolt, Peter und Loidolt, Renate: Die Festspiele Reichenau. In: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): Theaterwelt, Welttheater. Tradition und Moderne um 1900. Niederösterreichische Landesausstellung 2003. St. Pölten: Katalog des NÖ Landesmuseums, 2003. S. 232-233

Haider, Hans: Reichenauer Dramaturgie: Vorwärts in die alte Gesellschaft. In: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): Theaterwelt, Welttheater. Tradition und Moderne um

1900. Niederösterreichische Landesausstellung 2003. St. Pölten: Katalog des NÖ Landesmuseums, 2003. S. 228-231

Hutcheon, Linda: The Art of Repeating Stories. An Interview with Linda Hutcheon. In: MacArthur, Michelle und Wilkinson, Lydia und Zaiontz, Keren (Hrsg.): Performing Adaptations: Essays & Conversations on the Theory and Practice of Adaptation. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. S. 1-9

Griessler, Friederike: Sommerfrische und Theaterwelt in Reichenau an der Rax. In: Rieger, Else und Kallina, Nina: Theater und Kinos. Historische Spielstätten. St. Pölten: Land Niederösterreich, 2015. S. 35-38

Pozdena-Tomberger, Angelika: Die historische Entwicklung des Fremdenverkehrs im allgemeinen und die Entwicklung einzelner Fremdenverkehrsorte im ehemaligen österreichischen Küstenland. In: Rosner, Willibald (Hrsg.): Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens. Wien: Selbstverlag des NÖ Instituts für Landeskunde, 1994. S. 29-51

Rapp, Christian: Zurechtgemacht. Vom Landschaftstheater und Rollenspiel in der Sommerfrische. In: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): Theaterwelt, Welttheater. Tradition und Moderne um 1900. Niederösterreichische Landesausstellung 2003. St. Pölten: Katalog des NÖ Landesmuseums, 2003. S. 219-223

Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: transcript, 2008. S. 205-213

Schwarz, Mario: Sommerfrische und Villenarchitektur am Beispiel von Reichenau. In: Rosner, Willibald (Hrsg.): Sommerfrische. Aspekte eines Phänomens. Wien: Selbstverlag des NÖ Instituts für Landeskunde, 1994. S. 97-107

Tigges, Stefan: Einleitung. In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: transcript, 2008. S. 9-27

Urbach, Reinhard: Schwätzer sind Verbrecher. Bemerkungen zu Schnitzlers Dramenfragment Das Wort. In: Literatur und Kritik, Bd. 3 (1968), S. 292–304

Weinzierl, Ulrich: Wien, Jahrhundertwende – Der junge Alfred Polgar. In: Polgar, Alfred: Sperrsitz. Hrsg. von Weinzierl, Ulrich. Wien: Löcker, 1980. S. 197-263

Zeitungen und Zeitschriften

Affenzeller, Margarethe: Immer Ärger mit der Telekom. In: Der Standard, 9.7.2010. online Version.

Behrendt, Eva, Burckhard, Barbara und Wille, Franz: Romane! Romane! In: Theater heute, 11/2008, S. 12-15

Blaser, Patric: Spiel um Täuschung, Lüge und Illusion. In: Die Furche, 8.7.2010, S. 27

Boberski, Heiner: Peter und Renate Loidolt: Schikaneders Erben. In: Wiener Journal, 26/2006, S. 14-17

Burckhardt, Barbara: Bewegungen in Kopf und Darm. In: Theater heute, 11/2008, S. 4-11

Czerny, Karin: Big in Reichenau. In: profil, 11.7. 2005, S. 87

Deckert, Hans-Joachim: Konventionelle Freigeisterei. In: Südkurier, Gesamtausgabe Nr.163, 17.7.2002, S. 10

Fritsch, Sibylle: Die Vernetzung der Welt. In: Salzburger Nachrichten. Festspiele Reichenau, 30.4.2010, S. I

Fritsch, Sibylle: Verjüngungskur. In: Salzburger Nachrichten, Festspiele Reichenau, 30.4.2010, S. II

Fritsch, Sybille: Theaterbühne im Luftkurort, In: Salzburger Nachrichten. 20 Jahre Festspiele Reichenau, 14.3.2008, S. 1

Gebhart, Martin: Matinee: Eine grandiose Kombination. In: NöN, 26. Mai 1988. o.S. im Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Presse 1988/1989.

Haider, Hans: Der Dichter als Gott zweiter Klasse. In: Wiener Zeitung, 10./11.7.2010, S. 15

Haider, Hans: Ironie der Geschichte. In: Die Presse, 4.7.1994, S. 15

Haider, Hans: Was Peymanns Abschied für Reichenau bedeutet. In: Die Presse, 5.1.1999, S. 29

Hilpold, Stephan: Gleich bleibende Fieberkurve. In: Der Standard, 9.7.01, online Version.

Hütter, Frido: Entschlüsselung im Hotel. In: Kleine Zeitung, 7.7.2002, S. 59

Jarolin, Peter und Schmitzberger, Judith: Die Theater-Macher. In: Kurier. Festspiele Reichenau, Frühjahr [sic] 2008, S. 2

Jarolin, Peter: Ein nordischer Hofreiter, der an seiner Hybris zugrunde geht. In: Kurier, Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 26.2.2017, S. 38-39

Jarolin, Peter: Ein orientalischer Teppich. In: Kurier Extra, Festspiele Reichenau, 7.3.2010, S. 42

Jarolin, Peter: Eine Theaterfamilie feiert ihr Jubiläum. In: Kurier, Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 19.2.2012. online Version

Jarolin, Peter: Einer, der mit der Lupe den Menschen in die Seele schaut. In: Kurier Extra, Feststpiele Reichenau, 16.3.2014, S. 39

Jarolin, Peter: Wenn das Unmögliche möglich wird. In: Kurier, 7.7.2009, S. 33

Jarolin, Peter: Zwischen Kunst und Künstlichkeit. In: Kurier, 10.7.2010. online Version.

Jorda, Thomas: Konkurrenz bekommen. In: NÖN, 20.3.2000, S. 31

Kainberger, Hedwig: Eine Feder für die „Dämonen“, Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, 2016 [ohne Datum], S. I-II.

Kainberger, Hedwig: Theater zum Leben bringen. In: Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, Ausgabe 2007, S. I.

Kainberger, Hedwig und Schweiger, Verena: Das Theater mit Flair umgeben. In: Salzburger Nachrichten Spezial. Festspiele Reichenau, 2016 [ohne Datum], S. IV

Kathrein, Karin: Sterben in der Traumkulisse. In: Kurier, 8.7.2001. o.S. im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2000 bis 2002.

Knapp, Michaela: In Reichenau ist alles anders. In: Die Presse Schaufenster, 23.6.2000, S. 5

Koberg, Roland: Reichenau grüßt seine Gäste. In: Falter 30/93, S. 18 und 39

Kommentarkasten Erwin Pröll. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

Kommentarkasten Fanny Stavjanik. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

Kommentarkasten Heinrich Haerdtl. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

Kommentarkasten Wolfgang Hübsch. In: Die Presse: Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV

Kralicek, Wolfgang: Muss man alles gleich dramatisieren? Warum kommen in letzter Zeit so viele Romane auf die Bühne? Fünf Thesen zu einem Trend. In: Morgen 3/09, S. 32-35

Leiler, Anton: Mimen waren losgelassen! In: Kleine Zeitung Kärnten, 3.7.1994, S. 67

Löffler, Sigrid: Kurgäste unter sich. In: Süddeutsche Zeitung, 20. Juli 1993. Feuilleton, S. 9

Magenschab, Hans: Das Theater der Sommerfrische. In: Morgen, 119, Juni 1998, S. 27-30

Markus, Georg: Die Sommerfrische der Prominenz. In: Kronenzeitung, 26.6.1994, S. 36-37

Meyer, Conny Hannes: Lemuren und Masken im desolaten Hotelpalast. In: Die Presse, 10.7.2000, S. 20

N. N.: Kulturverein Reichenau setzt auf Profi-Arbeit. In: NöN, Nr. 43/1986, S. 7

N. N.: „Eine eingeschworene Gemeinschaft“. Prominente freuen sich über österreichisches Theater und Sommerfrische-Feeling in Reichenau. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 29.6.2007, S. III

N. N.: „Hauptsache, mitten im Geschehen“. In: Die Presse. Sonderausgabe Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. III

N. N.: Affaire Lina Loos – Poesievolle Entzauberung idealisierte Epoche. APA, 6.7.2002.

N. N.: Dritte Bühne für Reichenau. In: Bezirksblatt. 8. Juni 2005. S. NK 2-3. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2003 bis 2005

N. N.: Eheinstitut Reichenau. In: Samstag, 18.7.1998, Nr. 29, S. 16

N. N.: Festspiele Reichenau locken 2017 mit Ibsen und Schnitzler. APA, 19.1.2017, online Version.

N. N.: Gelungener Auftakt mit Werfel-Matinee. In: Die Neue. 26.5.1988. o.S. im Archiv der Festspiele Reichenau, Mappe Presse 1988/1989

N. N.: Gelungener Neubeginn im Kurtheater Reichenau. In: Die Presse, 12.7.88, S. 5

N. N.: Guter Rat kann auch tödlich sein. In: Die Presse. Festspiele Reichenau Sonderausgabe, 21.6.2002, S. I

N. N.: Wir lassen uns nicht überraschen. In: Die Presse. Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 18.6.2004, S. IV

N.N.: „Wir wissen selbst, was wir brauchen!“. In: Die Presse. 25 Jahre Festspiele Reichenau, April 2012, S. III

Petsch, Barbara: „Das Publikum vertraut uns. Es ist fast egal, was wir spielen. Mehr gestürmt können wir nicht werden!”. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 27.6.2008, S. IV-V

Petsch, Barbara: „Besetzen ist die wahre Kunst!“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.4.2014, S. III

Petsch, Barbara: „Endlich ein festspieltaugliches Haus“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau Sonderausgabe, 21.6.2002, S. IV

Petsch, Barbara: „Es entstehen so viele Bilder und Emotionen“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.3.2016, S. 1

Petsch, Barbara: „Ich bin ein Bauernkind aus der Prein“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, Juli 2006, S. IV

Petsch, Barbara: „Meinen Irrsinn zur Disposition stellen“. In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. VIII

Petsch, Barbara: „Und das Schönste zeigt die kleinste Dauer“. In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. II

Petsch, Barbara: „Wir werden neue Stücke entwickeln“. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, 18.3.2016, S. 3

Petsch, Barbara: Die Erfolgreichen. In: Die Presse, 13.9.1990, S. 13

Petsch, Barbara: Eifersucht und Liebesspiel am Semmering. In: Die Presse, 8.7.2002. online Version.

Petsch, Barbara: Ein gar nicht so geheimnisvolles Geheimnis. In: Die Presse. Sonderausgabe Reichenau, 19.6.2001, S. I

Petsch, Barbara: Festspiele Reichenau: „Ruhm“ oder: Großer Gott, Autor! In: Die Presse, 9.7.2010, online Version.

Petsch, Barbara: In den Boulevard wollen wir nicht versinken. In: Die Presse. Festspiele Reichenau, April 2011, S. III

Petsch, Barbara: Roman-Stoff für Theater-Träume. In: Die Presse. Sonderbeilage Festspiele Reichenau, 18.6.2004, S. I

Petsch, Barbara: Strudlhofstiege ohne Strudelteig. In: Die Presse, 6.7.2009. online Fassung.

Petsch, Barbara: Verschiedene Hitzegrade heimlicher Liebe. In: Die Presse, 20.12.2001. online Version.

Petsch, Barbara: Zauberberg der Traditionalisten. In: Die Presse, 8.7.2012, S. 41

Pohl, Ronald: „Als Nachdichter muss ich mich frei fühlen dürfen". In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 3

Pohl, Ronald: Die Anziehungskraft der grünen Hügel. In: Der Standard. Festspiele Reichenau, März 2012, S. 1

Reichel, Michael: Der Semmering wird Thomas Manns „Zauberberg". In: Die Presse, 3.3.2001, S. 16

Reischl, Gerald: Kurtheater von gestern – Künstler von heute. In: Die Presse, 12.1.89, S. 5

Rosenberger, Werner: 1000 Seiten Wahnsinn als Blumenstrauß. In: Kurier, 1.7.2009, S. 26

S. L. (wohl Löffler, Sigrid): Anatol und Max auf Kur – Ist Reichenau wirklich der beste Erholungstip für Burgtheater-Frust? In: profil, Nr. 30, 23.7.1990, S. 80

Schlögl, Michaela: Im Kellertheater waren wir nie. In: Morgen 2/17. S. 42-44

Schmid, Colette: Strudlhof´sche Hühnerleiter. In: Der Standard, 6.7.2009. online Version.

Schmidt, Christoph: Hades mit Hallenbad. In: Süddeutsche Zeitung, 16.7.2009, S. 13

Schneider, Helmut: Ein Schwätzchen in den hohen Bergen. In: Salzburger Nachrichten, 4.7.1994, S. 8

Schöner, Hans: Good bye und welcome. In: Morgen 1/12, S. 38-41

Sichrovsky, Heinz: Sketch für den Kulturverein. In: Kronenzeitung, 3.7.1994, S. 26

Sinkovicz, Wilhelm: In Reichenau ist auch die Musikwelt noch in Ordnung. In: Die Presse, 8.7.2012, online Version.

Strobl, Ernst P.: Auf Reise durch Geschichten. In: Salzburger Nachrichten, 10.7.2010, S. 10

Tomasovsky, Daniela: 900 Seiten in drei Stunden. In: Die Presse. Sonderausgabe. Festspiele Reichenau, 27.2.2009, S. VI

Trenkler, Thomas: Schampus in den Pyrenäen. In: Der Standard, 4.7.1994, S. 8

Unterberger, Andreas: Und es ist sogar ein gutes Stück...! In: Wiener Zeitung, 6.7.2009. online Version.

Wagner, Renate: Studlhofstiege. In: Der neue Merker, online Version. [nicht mehr online]. Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2009/2010.

[Anm.: Bei Sonderbeilagen zu den Festspielen Reichenau wurden immer die gesamten Beilagen als Quellen genutzt, hier jedoch nur solche Artikel angegeben, aus denen zitiert wurde]

TV

Die Theatermacher: 25 Jahre Festspiele Reichenau. Regie: Karina Fibich, 26.10.2012, ORF.

Die Seele – ein weites Land: 20 Jahre Festspiele Reichenau. Regie: Maria Seifert, 16.3.2008, ORF.

Theater erzählt Geschichte(n): 1914 - zwei Wege in den Untergang. Regie: Karina Fibich, 14.9.2014, ORF.

Online

www.festspiele-reichenau.com

Paucker, Julie: Das Theater als diebisches Medium, 26.3.2011, https://www.nzz.ch/das-theater-als-diebisches-medium-1.10029941, eingesehen am 26.3.2017

Schneider, Rolf: Das Theater ruiniert sich selbst. 6.6.2016, Deutschlandradiokultur, http://www.deutschlandradiokultur.de/romane-statt-dramen-das-theater-ruiniert-sich-selbst.1005.de.html?dram:article_id=356242, eingesehen am 26.3.2017

Lipinski, Birte: Übertragungsverluste und Reibungswärme
http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/castorf/, eingesehen am 26.3.2017

Kahlefendt, Nils: Romanadaptionen auf deutschen Bühnen. 8.1.2015,
https://www.boersenblatt.net/artikel-drama.857031.html, eingesehen am 26.3.2017

salon5.at/salon5-an-der-rax/ , eingesehen am 21.5.2017

Kehlmann, Daniel: Eröffnungsrede Salzburger Festspiele 2009. http://landversand.salzburg.gv.at/WebRoot/Store/Shops/Landversand/5252/A3F4/B2AD/9DCB/3785/4DEB/AE3E/249B/kehlmann09.pdf, eingesehen am 21.5.2017

Menhofer, Katharina: Ö1 Mittagsjournal, 7.7.2006. online Fassung. [nicht mehr online], Ausdruck im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe Presse 2006&2007.

http://www.kehlmann.com/inhalt11.html, eingesehen am 29.5.2017

https://www.rowohlt.de/hardcover/daniel-kehlmann-ruhm.html, eingesehen am 13.4.2017

Ramirer, David: Rezension auf der Homepage der Doderer-Gesellschaft. Juli 2009. [nicht mehr online]. Ausdruck im Archiv der Festspiele Reichenau. Mappe 2009.

http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2010-15/artikel-2010-15-literatur-kehlmann-konkret.html, eingesehen am 21.5.2017

Abstract

Das Konzept der Festspiele Reichenau – Entstehung, Entwicklung und der Genius loci

Gegenstand dieser Dissertation ist es, zu erforschen, wie das dramaturgische Konzept der Festspiele Reichenau entstand und wie es immer wieder weiter entwickelt wurde. Die Arbeit sieht sich als Beitrag zur jüngsten Theatergeschichtsschreibung und baut zusätzlich auf detailgenauen Analysen von Dramatisierungen von Romanen auf.

Nach einer Betrachtung der Bezüge des Ortes Reichenau an der Rax zur Literatur- und Theatergeschichte wird analysiert, wie dieser Aspekt die Konzeptfindung der Festspiele Reichenau beeinflusst hat und wie diese Argumentation über die Jahre einem starken Wandel unterzogen wurde. Dazu werden Materialien aus dem bisher unbearbeiteten Archiv wie Konzeptpapiere und Korrespondenzen sowie Publikationen der Festspiele und persönliche geführte Interviews herangezogen. Auf Basis von Faktoren wie Homogenität, Exklusivität, besonderes Vorgehen bei der Kartenvergabe und Künstlerauswahl wird ebenso versucht den Erfolg der Festspiele zu ergründen wie durch Kommentare von Künstlern und Publikum. Spielorte sowie das Bühnenbildkonzept werden näher beschrieben und das Festival im Spannungsfeld mit anderen Anbietern präsentiert. Die Analyse von Kritiken und anderen Zeitungsartikeln soll Aufschluss über den medialen Stellenwert des Festivals geben.

Ein wichtiger Aspekt bei der Betrachtung des Dramaturgiekonzepts und dessen Erweiterung ist das Faktum, dass man auch Dramatisierungen in Auftrag gab, um weitere Theatertexte zu schaffen, die sich idealtypisch in das Konzept fügten. Hier wird eine genaue Analyse dreier aufgeführter Texte durchgeführt. Zwei Dramatisierungen von Romanen, jene von *Die Strudlhofstiege* von Heimito von Doderer und jene von *Ruhm* Daniel Kehlmanns, sowie die Umarbeitung von Arthur Schnitzlers Fragment *Das Wort* zu *Affaire Lina Loos* werden detailliert mit den Vorlagen verglichen, um festzustellen, welche Vorgehensweisen die jeweiligen dramatisierenden Autoren wählten. Zudem wird auf Beispiele für Uraufführungen als Auftragswerke eingegangen. Somit werden Alleinstellungsmerkmale der Festspiele Reichenau herausgearbeitet und von vielen Blickwinkeln aus analysiert.

Abstract in English

The concept of the Festspiele Reichenau/Reichenau festival – its origin, development and the genius loci

The present dissertation investigates how the dramaturgic concept of the Festspiele Reichenau (the Reichenau festival in Reichenau an der Rax/Lower Austria) was created and how it developed over time. The dissertation thereby contributes to the theatre-historiography of the last decades. Additionally, it is based on the analysis of dramatizations of novels.

After analysing the relations between the town of Reichenau/Rax and the literature- and theatre-historiography, it is presented how this aspect influenced the creation of the concept of the Festspiele Reichenau. A matter of interest is how this concept has been modified throughout the years of the festival's existence. The sources of this project are, first, the so-far unexploited archive of the festival, which contains concept papers, correspondences, publications of the festival itself and Austrian newspapers and magazines and much more, second, face-to-face-interviews and third, secondary literature. Based on factors as homogeneity, exclusivity, ticket allocation, choice of actors and more, the aim is to give reasons for the great success of the festival. Artists and audience-members comment on it as well as critics, which tries to show the importance of the festival in the media.

Particular attention is paid to one special part of the elaboration of the dramaturgic concept of the festival: An important aspect is thereby that the festival commissioned exclusive dramatizations of novels to create new dramas that fit its concept perfectly.

In order to show how this is done, the dramatizations of *Die Strudlhofstiege* by Heimito von Doderer and of *Ruhm* by Daniel Kehlmann as well as the adaptation of *Das Wort* by Arthur Schnitzler are compared in detail with the originals.