

Die Ordnung des Theaters

Eine Soziologie der Regie

Bearbeitet von
Denis Hänzi

1. Auflage 2013. Taschenbuch. 454 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2342 0

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 699 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Theatersoziologie, Theaterpsychologie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei



Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

DENIS HÄNZI

Die Ordnung des Theaters

Eine Soziologie der Regie

Mai 2013, 454 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2342-0

Die Theaterregie ist heute so entfesselt, der künstlerische Möglichkeitsraum so offen wie nie. Kreatives Chaos allenthalben? Nicht wirklich.

Denis Hänzi untersucht, wie aus dem Wechselspiel von individuellen Arbeitsweisen und institutionellen Arrangements, alten Idealen und neuen Realitäten das Gefüge der deutschsprachigen Theaterlandschaft hervorgeht. Mit einer charismatheoretischen Erweiterung des Bourdieu'schen Habitus/Feld-Konzepts wird ein innovativer Ansatz zur Analyse gegenwärtiger Kunstwelten formuliert.

Dass die »Ordnung des Theaters« zusehends Züge einer Erfolgskultur trägt, welche die männliche Dominanz im Regieberuf zu verfestigen scheint, ist einer von vielen erhellenden Befunden, die das Buch auch für Theaterschaffende und -interessierte spannend machen.

Denis Hänzi (Dr. rer. soc.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Soziologie an der Technischen Universität Darmstadt.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2342/ts2342.php

Inhalt

Präludium | 11

ZUR ANLAGE DER STUDIE

- 1 Fragestellung und theoretische Einbettung | 23**
 - 1.1 Die ›Ordnung des Theaters‹ | 26
 - 1.2 Charisma als Analysekategorie | 34
 - 1.3 Das Theater mit dem Geschlecht | 42
- 2 Verfahren und Darstellung | 49**
 - 2.1 Annäherungen an das Spielfeld | 49
 - 2.2 Erhebung und Analyse (berufs-)biografischer Interviews | 52
 - 2.2.1 Zur Fallauswahl | 52
 - 2.2.2 Kontaktherstellung und Durchführung der Interviews | 53
 - 2.2.3 Zum Problem der Anonymisierung | 59
 - 2.2.4 Materialauswertung und Darstellung der Befunde | 61

ENTWICKLUNGEN UND VERWORRENHEITEN DER THEATERREGIE

- 3 Zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ | 69**
 - 3.1 Von der Ordnungsinstanz zum charismatischen Führer | 72
 - 3.2 Um 1900: Dynamisierung der ernsten Spiele | 77
- 4 Siegeszug und Ambivalenzen des ›Regietheaters‹ | 87**
 - 4.1 Das westdeutsche Berufstheater nach 1945 | 90
 - 4.2 Die Stunde der Ungehorsamen | 95
 - 4.2.1 Strukturwirksames Studententheater | 96
 - 4.2.2 Exkursion nach Zürich | 99
 - 4.2.3 Das Intendanten-Karussell | 102
 - 4.2.4 Regie unter dem DDR-Regime | 103
 - 4.3 Zur multiplen Relationalität der Theaterregie | 108
 - 4.3.1 Ebenen der (Un-)Gläubigkeit | 111
 - 4.3.2 Selbstreferentialität und verwandte Phänomene | 116
 - 4.3.3 Regie zwischen regionaler Bindung und Jetset | 120
 - 4.3.4 Komplizinnen: Theatersoziologie und Theaterwissenschaft | 123
- 5 Über ›die Frau am Theater | 149**
 - 5.1 Festschreibung als ewige Schauspielerin | 150
 - 5.2 Zwischen Reifikation und Ausdifferenzierung | 153

6 Eine recht unfassbare Population | 155

- 6.1 Klassifikationsschwierigkeiten | 155
- 6.2 Trotzdem ein paar Zahlen – und grobe Trends | 157

SPIELFELD, SPIEGELGELD & Co.

7 Ein weites Feld mit (relativ) scharfen Grenzen | 165

- 7.1 Häuser über Häuser | 166
- 7.2 Anhaltendes Gerangel – zur Ordnung der Spielstätten | 171
 - 7.2.1 Ein swiss bias des Interviewers? | 172
 - 7.2.2 Leuchttürme in einem traditionell dezentralen Gefüge | 176
 - 7.2.3 Kleines Experiment (frei nach Goethe) | 181
 - 7.2.4 Rigidität und Dynamik | 183
 - 7.2.5 Entgrenzungen – oder alter Wein in neuen Schläuchen? | 187
- 7.3 Ausbildungsstätten | 191
 - 7.3.1 Je weniger Zeugnis, desto mehr Begabung | 194
 - 7.3.2 Orthodoxe, ambivalente und häretische Schulen (formal) | 195
 - 7.3.3 Orthodoxe, ambivalente und häretische Schulen (inhaltlich) | 200
 - 7.3.4 Schulen, die Schule machen | 204
 - 7.3.5 Frauenjahrgänge und Untergangsdianosen | 206
 - 7.3.6 Genies im Haifischbecken – Aussterben der Autodidakten? | 209

8 Arbeitsverhältnisse und Schaffensbedingungen | 217

- 8.1 Wacklige Stabilität an festen Häusern | 220
 - 8.1.1 Zur Lage der Gagen | 220
 - 8.1.2 Feilschen – Aussitzen – Platzenlassen | 224
 - 8.1.3 Ambivalenzen der Intendant | 227
 - 8.1.4 Auffassungen zweier Kontrastfälle | 231
 - 8.1.5 Dramatischer Wandel der Dramaturgie | 235
 - 8.1.6 Dem Finanzamt ist die Regie keine Kunst | 237
- 8.2 Strukturierte Erneuerung: Die Freie Szene | 240
 - 8.2.1 Prekariat im Netzwerk | 242
 - 8.2.2 Die ›freie‹ Produktion als Projektemacherei | 246
 - 8.2.3 Risiko statt Meisterschaft | 248

GEHEILIGT WERDE DEIN NAME

9 Konsekrationsinstanzen | 259

- 9.1 Auszeichnende und Ausgezeichnete | 260
 - 9.1.1 Nobilitierung auf Lebenszeit – Konsekration auf Kredit | 261
 - 9.1.2 Preiset den Regisseur! | 268
 - 9.1.3 Kränkung, Kuscheln? Kampfansage! | 275

- 9.2 Masculinity meets Critics | 282
 - 9.2.1 Die Konsekrationsmacht der Fachzeitschrift | 288
 - 9.2.2 Am Berliner Theatertreffen: Wowi und die Seelenchirurgin | 297
 - 9.3 Bayreuth: Männermachende Mythenfabrik | 301
- 10 Papierene Ruhmeshallen** | 309
- 10.1 Ganze Theatermänner – namhafte Regisseure | 310
 - 10.2 Von der Ahngalerie zum *showroom* | 317
 - 10.3 Der Tell und die Theater->Landi< | 324
 - 10.4 Nachholende Fabrikation, Offizialisierung und Virtualisierung | 327

DISPOSITIONEN UND PASSUNGSVERHÄLTNISSE

- 11 Startausstattungen und Lernorte** | 337
- 11.1 Primärsozialisatorische Ausgangslagen | 342
 - 11.1.1 Eben noch auf dem Bauernhof ... | 344
 - 11.1.2 ... schon im Raum des Möglichen | 349
 - 11.1.3 Zwei ungleiche Kinder der technischen Intelligenz | 360
 - 11.1.4 Ordnungssuche versus Professionalität | 362
 - 11.2 Wer hat Angst vor dem dicken, fetten Regisseur? | 377
 - 11.2.1 Starke Regisseure? Non merci! | 378
 - 11.2.2 Abarbeiten an geltenden Vorbildern | 385
 - 11.2.3 Vorauseilende Distanzierung | 388

- 12 Positionierungen und Positionen** | 393
- 12.1 Konsensual-orthodoxe Passung | 394
 - 12.2 Konfliktiv-orthodoxe Passung | 399
 - 12.3 Konsensual-häretische Passung | 403
 - 12.4 Konfliktiv-häretische Passung | 406

Schlussbetrachtung | 411

Bibliografie | 421

Linkliste | 447

Dank | 449

Präludium

Wien, ein Freitagabend im Café Prückel. Für die Aufzeichnung eines Forschunginterviews ist die Geräuschkulisse im Traditionshaus am Stubenring, gelinde gesagt, suboptimal. Hier schäkern Kellner mit Stammgästen in einer derart virtuosen Garstigkeit, dass man gar nicht weghören kann, da scheppern Tassen mit Vierspännern, als wären tatsächlich Geschirre dran, und dort werden – wie man erfährt: für die Philosophische Gesellschaft der Stadt – eben noch Tische und Stühle zurechtgerückt. Mittendrin der Interviewer und Emmy Werner.¹ Die Theaterregisseurin und langjährige Direktorin des *Wiener Volkstheaters* greift nach dem kleinen Mikrofon: »Geben Sie's da her. Noch näher! Ich werde hineinsprechen, ja?« Mit ihrer spitzen Stimme ließe sich der Topfenstrudel in der Vitrine tranchieren. Das erregt Aufmerksamkeit, und bald macht es im Prückel die Runde: »Die Werner ist da!« Schon als kleines Mädchen, gibt diese alsbald zu verstehen, habe sie sich »komödiantisch zu gebärden vermocht« und gerne »in jedem Geschäft und jedem Lokal eine kleine Vorstellung gegeben« – fürwahr eine lustspielerische Disposition, die Emmy Werner, inzwischen (Pardon!) beileibe kein kleines Mädchen mehr, bis dato auszeichnet: Das Interview selbst sollte sich noch zu einer kleinen Komödie entwickeln. So ergaben sich im Laufe der Gesprächsaufzeichnung allerhand Intermezzi allein schon dadurch, dass sich immer wieder mal – teils vermeintliche – Bekannte der Interviewee dem Tisch des Geschehens näherten, um sie in die eine oder andere

1 Anders als alle anderen für die vorliegende Studie interviewten Theaterschaffenden wird die hier porträtierte Emmy Werner nicht anonymisiert. Der Versuch, Frau Werner als eine im Feld des Theaters spezifisch gelagerte Person unkenntlich zu machen, würde solch radikale Verfremdungsmaßnahmen bedingen, dass von alledem, was sie eben ausmacht, nurmehr rudimentärste Spuren (oder aber eine vom Original allzu sehr abweichende Fälschung) übrig blieben. Das Präludium ist wesentlich dadurch motiviert, dem Leser, der Leserin zum Einstieg einen schönen Fall vorzustellen, an dem exemplarisch die innere Konsistenz einer ganzen (berufs-)biografischen Entwicklung deutlich wird. Zum Problem der Anonymisierung von im künstlerischen Feld tätigen Personen siehe Punkt 2.2.3.

Form von *Smalltalk* zu verwickeln. So tritt plötzlich eine Frau auf, wendet sich per Du an Frau Werner und stellt sich als einstige Schulkollegin ihres Sohnes vor. Mit einem emphatischen »*Aaaah!*« signalisiert ihr diese frischweg, dass der Groschen gefallen sei, und macht geltend:

Emmy Werner: Es ist alles so lang her!
Frau: Aber *Oma* bist du, stolze?
Emmy Werner: Ja.
Frau: Auch schon lang?
Emmy Werner: Sieben Jahre.
Frau: Schön, gell?
Emmy Werner: *Spät ja, spät*, aber doch, ja.
Frau: Ja eben.
Emmy Werner: Jaja, ganz toll. Wiedersehen!
Frau: Babaa.

Kaum hat sich die Frau verabschiedet und abgewandt, flüstert Emmy Werner dem Interviewer zu: »Ich kann mich überhaupt nicht erinnern an dieses Mädchen.« Auch kam es während des Interviews zu mehreren Szenenwechseln. Sei es, weil man von einem Tisch vertrieben wurde:

Kellner: Weil diese Raum isch reserviert ab siebzehn Uhr.
Emmy Werner: Ja Kinder, aber wo steht das?
Kellner: Da!
Emmy Werner: So klein hab i's ned glesen. Was is'n do um siebzehn Uhr?
Kellner: Philosophen. Philosophentreffen.

Sei es, weil die Leute am Nachbartisch sich zu laut unterhielten. Umzug ans andere Ende des Lokals:

Interviewer: Sehen Sie, wir sind Nomaden.
Emmy Werner: Ja, aber es ist wichtig wegen der Aufnahme. So, aber jetzt. Hoffentlich ist das ned wieder a andere Kellnerin. Das ist der dritte Tisch hier!
Interviewer: Es ist auch besser, wenn wir uns so ums Eck setzen können.
Emmy Werner: Ja, und wir haben hier einen Schallschutz.

Oder dann, weil zu vorgerückter Stunde die Eingangstür des Cafés immer öfter auf und zu ging und man sich einem steifen Kaltluftzug ausgesetzt sah. Letzter Platzwechsel:

-
- Emmy Werner: Ja, aber wenn das immer aufgeht, mir zieht's einfach.
 Interviewer: Ja. Wollen wir an den Tisch?
 Emmy Werner: Ja. Ich sag's dem Ober. Der vierte Tisch. Aber es zieht ma!
 Interviewer: Aber dann haben wir dann vermutlich ...
 Emmy Werner: *Lokalverbot!*

Emmy Werner wird 1938 in Wien geboren. Sie besucht ein Mädchen-Realgymnasium, macht Matura und absolviert danach eine dreijährige Schauspielausbildung. Auf die Eingangsfrage des Interviewers, wie sie es sich erkläre, dass sie ausgerechnet beim Theater gelandet und später Regisseurin, ja überhaupt eine »Theaterfrau« geworden sei, entgegnet Frau Werner, das sei in ihrem Fall eine »etwas unromantische Erklärung«, stamme sie doch aus einer Künstlerfamilie. Väterlicherseits ist der Großvater Buchdrucker, die Großmutter Theatergarderobiere – an der Wiener Volksoper, wie Emmy Werner präzisiert –, mütterlicherseits sind die Großeltern Theaterarchitekt und Zirkusartistin. Schließlich soll die Schwester der Großmutter mütterlicherseits (sprich: eine Großtante) am Prater ein Hundetheater gehabt haben.

Aus diesem von Druckerschwärze und Musiktheater geprägten Milieu respektive dieser Welt von Theaterbauten und Publikumsattraktionen gehen ihre Eltern hervor: der Vater Schriftsteller, die Mutter Tänzerin. Emmy Werner wird »sehr früh mitgenommen« ins Theater, kriegt viele Aufführungen und das ganze Drumherum einer Produktion mit – nicht zuletzt durch weitere »Musiktheater-Wahlonkel und Wahltanten« im familiären Umfeld. Im Interview gibt sie zusammenfassend zu verstehen, mit Theater aufgewachsen, ja »in dem groß geworden« zu sein. Entsprechend habe es für sie keine andere Entscheidung gegeben, als selber zum Theater zu gehen. Dass die Wahl eines Theaterberufs bei *dem* familiären Kontext einer unhintergeharen Selbstverständlichkeit gleichkommt, unterstreicht sie schließlich mit dem Hinweis, auch ihr Bruder – 13 Jahre vor ihr geboren – sei Schauspieler.

Sie selbst heiratet unmittelbar nach ihrer Schauspielausbildung – 21-jährig und damit »sehr früh« – einen »tollen jungen Regisseur«. Im selben Jahr kommt der gemeinsame Sohn zur Welt (auch er wird sich später dem Schauspiel verschreiben). In den ersten Ehejahren arbeitet Emmy Werner viel bei den Produktionen ihres Ehemanns mit – nicht als Darstellerin, sondern »hinter der Bühne« und als Regieassistentin. Ihr Debüt als Schauspielerin hat sie in den frühen 1960er Jahren in dem von Stella Kadmon² geleiteten *Theater der Courage*. Hier und an weiteren Spiel-

2 Stella Kadmon (1902-1989), geboren in Wien, Studium an der dortigen Akademie für Musik und darstellende Kunst, dem heutigen Max Reinhardt Seminar. Mitte der 1920er Jahre folgen erste Engagements als Schauspielerin am Landestheater Linz sowie am Mährisch-Schlesischen Nationaltheater in Ostrau. Nach weiteren Auftritten – hauptsächlich als Kabarett-Diseuse – in Berlin, Köln, München und Wien gründet sie 1931 in ihrer Heimatstadt die politische Kleinkunstbühne *Der liebe Augustin*, die 1938 von den Natio-

stätten in Wien wird Emmy Werner über mehrere Jahre auftreten – »*höchst* erfolgreich« –, doch irgendwann um die 30 hat sie das Schauspielerinnendasein satt. Was sie »als kleines Kind gerne mochte«, mag sie nicht mehr »als erwachsene Frau«: dieser »Exhibitionismus, der notwendig ist«, diese »Preisgabe auf der Bühne vor andern Menschen«. Auch die Fremdbestimmtheit passt ihr gar nicht, die Regisseure gehen ihr »sehr auf die Nerven«. Da hoffst du und wartest auf ein gutes Angebot – und bekommst du eins, wirst du in der Rollengestaltung vom Regisseur doch wieder »beschnitten«. Dem steht der lang gehegte, schon im Kindesalter – »mit dem Puppentheater« – präsente Wunsch gegenüber, mal ein »eigenes Theater« zu haben. Bald wirkt sie am *Theater der Courage* als Dramaturgin und verantwortet die Spielplangestaltung – aus der Bühnendarstellerin Emmy Werner wird eine Produktionsleiterin. Als eine Nesthockerin, die »nie von Wien weggegangen« wäre, so sagt sie im Interview, sei sie als Schauspielerin eigentlich sowieso »falsch gewesen in dem Beruf«, denn dafür müsste man eigentlich mobiler sein. Tatsächlich lehnt Emmy Werner als Schauspielerin sämtliche Angebote für Engagements außerhalb ihrer Geburtsstadt ab. Nicht einmal nach München habe sie gewollt. Kurzum, sie möchte »nur in Wien sein« – und selbst da am liebsten immer im selben, nämlich im ersten Bezirk: »Mir ist schon der siebente zu weit weg gewesen.«

In den 1970er Jahren, nach der Trennung von ihrem Mann – sie ist zu dem Zeitpunkt Mitte 30, der gemeinsame Sohn 15-jährig –, weitert Emmy Werner ihr Tätigkeitspektrum aus. Nebst Regieassistenzen macht sie nun auch »kleine Fernsehdokumentationen«, arbeitet »im Funk sehr viel« als Sprecherin oder auch beim Film mit, hin und wieder wird »was Kleineres gedreht.« Das Geld ist knapp, Unterstützung kommt von ihren Eltern. Die Zeiten sind insgesamt »ziemlich schwierig« – und so gibt es für Emmy Werner jetzt »überhaupt nur eine Möglichkeit«: Sie will autark sein, ein eigenes Theater haben. »Nun *kriegt* man das ja nicht, das gibt einem ja keiner.« Also selber machen. Ab 1979 bereitet sie die Gründung ihrer Kleinbühne *Theater in der Drachengasse* vor. Frauen, die Theaterregie führen, gibt es zu dieser Zeit in Österreich noch kaum – es ist geradezu »gespenstisch«. Als Emmy Werner ihr Theater 1981 eröffnet, ist es das erste »frauenbestimmte« Theater landauf, landab. Es ist eine »Aufbruchszeit«, Anfang der 1980er Jahre. In Wien hat man plötzlich eine neue Stadträtin und eine Frau als Staatssekretärin, die man für sich und die eigene Sache gewinnt. Das *Theater in der Drachengasse* erweist sich als eine doppelte »Markt-Nische«: Zum einen haben viele »tolle Schauspielerinnen« in

nalsozialisten geschlossen wird. Stella Kadmon flieht über Belgrad und Griechenland nach Palästina. Nach Jahren des Exils, in denen sie ihre Theaterarbeit fortsetzt (unter anderem leitet sie 1940 bis 1942 das Kabarett *Papillon* in Tel Aviv), kehrt Stella Kadmon 1947 nach Wien zurück, wo sie sich gegen den neuen Lizenzhaber des von ihr gegründeten Theaters durchsetzt und die Leitung der Bühne erneut übernimmt. 1948 benennt sie diese in *Theater der Courage* um. Vgl. Brauneck/Beck (2007: 361).

diesen Jahren keine Engagements, weil es an den etablierten Theatern weniger Rollen für sie gibt als für ihre Kollegen: Die Männer sind »alle nicht arbeitslos, seltsamerweise«. Bei Emmy Werner erhalten die Frauen Gelegenheit zu spielen – oder auch Regie zu führen. Zum anderen findet das Theater regen Zulauf, und zwar von Frauen *wie* von Männern. Die »Einbindung der Männer« ist Emmy Werner wichtig – in der *Drachengasse* soll keine »Sekte«, keine weibliche Gegenkultur entstehen. Die »wirklichen Feministinnen« nehmen ihr das »sofort übel« – aber sie will eben auch die Männer ins Theater kriegen. Als sie das erste Frauenkabarett auf die Bühne bringt, stehen die Männer Schlange: »*Beinharte Inhalte*« werden ihnen da aufgetischt, und sie amüsieren sich »köstlich«. Das Kabarett läuft sechs Monate lang, jeden Tag. Bald wird das Theater um einen zweiten, kleinen Raum erweitert, man gibt abends zwei Vorstellungen parallel. Die eine »sehr anspruchsvoll«, die andere »ein bisschen kulinarischer«. So wird das finanziert. Das *Theater in der Drachengasse* leitet Emmy Werner – wobei sie auch selber immer wieder mal Regie führt – bis 1987.

Da erhält sie das Angebot, die Direktion des *Wiener Volkstheaters* zu übernehmen.³ 1988 wagt sie den Sprung an dieses »ganz große Theater«. Jetzt ist »die Hölle los«, die Kritik überschlägt sich: Man könne dieses Haus doch nicht einer Frau übergeben, das sei ja ein »Schwachsinn«, und erst noch einer, die vorher nur ein »kleines Theater« hatte, da werde doch das Volkstheater »sofort Pleite gehen«. Keineswegs: Bis zu ihrem Abgang 2005 wird Emmy Werner immer »mit'm Geld ausgekommen« sein. Angesichts der Größe des Hauses – es bietet »tausend Plätze« – fürwahr kein leichtes Unterfangen, zumal das *Volkstheater* eher wenige Abonnentinnen und Abonnenten hat: pro Vorstellung »180, im Schnitt«. Da muss man schon sehen, wie man die Leute reinholt. Am liebsten ist Emmy Werner eine »Extrem-Mischung Publikum«, das heißt »quer durch den Gemüsegarten: jung, alt, anspruchsvoll, nicht so anspruchsvoll, unterhaltungswütig, nicht Unterhaltung«. Das sei »das Tolle am Theater, diese Mischung, die immer neu zusammenkommt«. Als künstlerische Direktorin liegen ihr Aufführungen von neuen, insbesondere österreichischen Dramatikern »sehr am Herzen«. Gerade bei Uraufführungen neuerer Autoren geht man aber im Hinblick auf den Publikumszulauf ein Risiko ein. Mit einer bewährten, kommerziell erfolgssichereren Kost auf dem Spielplan lässt sich das ein Stück weit auffangen – das sind dann »die abgehängten Stücke, die Klassiker«. Emmy Werner versucht da einen »Mittelweg« zu gehen. Das habe »manchen Kritikern ja *gar* nicht gepasst«, stellt sie rückblickend fest, dass sie »es immer ein bisschen abgesichert« habe. Aber das zeige nur, dass »diese *Idioten* nix verstehen«. Bei

3 Als »Direktor« (oder »Intendant«, wenn es sich um ein Mehrspartenhaus handelt), so wird Emmy Werner im späteren Interviewverlauf erklären, wird in Wien der *künstlerische Direktor* bezeichnet. Ihm steht – als »eine Lastannahme« – der *kaufmännische Leiter* an der Seite, der manchmal auch *kaufmännischer Direktor* genannt wird.

so einem Riesenhaus sei ja klar, so Emmy Werner, »dass ich die *Leute* drinnen brauch, zum Kuckuck«. Tag für Tag: »Und wie lauft die Vorstellung? Und kommen die Leute? Und sind wir denn auch voll?«

Gelegentlich – im Durchschnitt ein-, zweimal pro Spielzeit – führt Emmy Werner auch selber Regie. Das Inszenieren erlaubt ihr »Kollegin zu sein, mit der Technik umzugehen« und nicht zuletzt »hautnah zu spüren«, wo die Schwierigkeiten des Hauses sind. Das braucht es, um das »Werkel« (österreichisch für: Mechanismus, Uhrwerk oder auch Drehorgel) auf seine Funktionstüchtigkeit hin überprüfen zu können. Erst so findet man heraus: »Ah, wir haben wirklich da ein paar Scheinwerfer zu wenig« oder »Ach, diese Souffleuse is aber wirklich nicht gut, ja?« Solche Sachen merke man nicht, wenn man als Theaterleitung nur »im Büro oben« sitzt. Bei der Regie – vor allem im Bereich des Komödiantischen – greift Emmy Werner auf ihre Erfahrungen aus der Zeit als Schauspielerin zurück, wo sie immer schon »sehr gut Pointen wusste«. Sie mag es, wenn die Leute im Publikum über »kostbare Dinge« lachen. Gibt es beim Einstudieren einer bestimmten Szene irgendwelche Einwände ihr als Regisseurin gegenüber (»Ja warum soll da jemand lachen?«), habe sie einfach gesagt »Wisst ihr was? Weil ich's weiß. Sie lachen.« – eisiges Schweigen bei den Proben. Auch vom Kostümbildner oder den Assistenten: kein einziger Schmunzler. »Aber schau«, insistiert der Schauspieler, der die fragliche Pointe bringen soll, »keiner findet das lustig, nur du«. Emmy Werner lässt sich nicht beirren: »Ich bitte dich, es zu machen.« Und dann die erste Vorstellung: »Das Haus bricht vor Lachen zusammen, ja?« Das sei auch eine Freude: »Wenn du den Nerv getroffen hast vom Publikum.« Dieser bestimmten »Begabung« bedürfe es auch beim »Direktorinnenjob«. Das habe »mit Intuition zu tun«, gibt Emmy Werner zu verstehen, und darum habe sie ihren Beruf wohl 25 Jahre machen können: »Weil es mir leicht fällt, aus dem Bauch zu entscheiden.« Fehlentscheidungen habe sie meistens dann getroffen, wenn sie nicht sehr auf sich gehört habe, wenn es eher »eine rationelle, rationale Entscheidung« war oder wenn sie »mehr taktiert« habe: »Wusch is schon daneben gegangen.« Jedenfalls sei sie sicher begabt gewesen darin, zu »wissen, was den Leuten gefällt«.

Als »Regisseurin von Beruf« indes versteht sich Emmy Werner nicht. Dazu fehle ihr »die formale Vision doch ein bisschen«, das »Große«, der »formale Wurf«. Sie begreift sich eher als »eine Benutzerin« dessen, was ihr die Schauspielenden anbieten: »Man bringt es in eine Ordnung.« Entsprechend falle es ihr ungleich leichter, mit »tollen Schauspielern« zu arbeiten – mit Anfängern gehe es demgegenüber »ganz schlecht«. Und wie funktioniert sie, diese Beziehung zwischen Regisseurin und Schauspieler? Gute Frage. Sie nenne es immer »die *Erotik* des Theaters«. Das sei aber »etwas ganz anderes als die persönliche Erotik«, und irgendwie dann doch wieder »wie eine Beziehungsgeschichte« – kurzum, es ist »unerklärlich, wie wenn Sie sagen, warum gefällt Ihnen dieser Mann oder diese Frau? Warum gefällt mir dieser Schal und dieser nicht?«. Es sei eine Anziehungssache zwischen

Regisseur und Schauspieler – was aber »nichts mit einer *persönlichen* Geschichte zu tun« habe oder mit einer »Sehnsucht nach einer Beziehung oder was«. Es gehe einfach darum, »dass der's so macht, wie ma will, oder *die*« – das passiere nämlich auch mit Frauen. Nun müsse sie aber doch auch erwähnen, fügt Emmy Werner hinzu, dass die Atmosphäre an ihrem Haus schon »immer ein bisschen aufgeladen« gewesen sei, und zwar »im besten Sinne« – gerade bei ihren Inszenierungen, wo unter dem künstlerischen Personal immer wieder Paare zusammengefunden hätten. »Ich hab gsagt, ich komm mir schon wie eine *Puffmutter* vor«, erinnert sie sich und lacht dabei herhaft.

Als primärer Künstler am Theater gilt Emmy Werner der Schauspieler: »Ihn halte ich vor allem für den Künstler.« Dieser Punkt ist ihr wichtig: Der Schauspieler sei »ein kreativer Künstler und *kein* nachschöpferischer Künstler«. Sie hasse dieses Wort »nachschöpferisch«, wenn es um die Schauspielkunst geht. Der Pianist etwa sei ja auch kein Nachschöpfer, »weil die Note allein bringt null, *er* muss *schöpfen*, er muss aus der *Note* einen *Ton* erzeugen« – und das gelte auch für den Schauspieler, der »aus dem gedruckten Wort eine Figur erstellt«. Insofern sei er »genauso schöpferisch wie der Schriftsteller, der's gemacht hat«. Auch die Rede vom Schauspieler als einem »Interpreten« hält Emmy Werner schlicht für Blödsinn und fügt hinzu: »Beim *Regisseur* bin ich mir da nicht so sicher.« Den halte sie »eher für'n Handwerker«, und der Bühnenbilder sei »wahrscheinlich eine Mischung«. Weil »der *Maler*« ja auch ein Schöpferischer sei, könne »ein toller Bühnenbildner« auch eher als Künstler gelten als ein Regisseur. Und der Theaterleiter schließlich müsse gar kein Künstler sein. Sie selbst halte sich aber für einen »künstlerischen Menschen«. Das sei schon ein Vorteil. Jedenfalls die »Manager-Theaterleiter«, denen es an Kunstsinn gänzlich fehlt, die können ihr gestohlen bleiben, so Emmy Werner. Gleichzeitig möge sie aber »auch die großen Künstler nicht, als Theaterleiter«. Die seien »verschenkt« an den Schreibtischen, und das gehe dann auch meist daneben.

Von Johann Nestroy und Hermann Bahr über Helmut Qualtinger, Lida Winiewicz und Christine Nöstlinger bis zu Gert Jonke, Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz: Die Autorinnen und Autoren, deren Stücke Emmy Werner selber in Szene setzt, kommen vornehmlich aus Österreich, die meisten von ihnen wurden in Wien geboren. Daneben bringt sie Komödien englischer Dramatiker, etwa die *Komiker* von Trevor Griffith, Shakespeares *Was ihr wollt* oder *Der Zimmerheld* von Anthony Marriott/Bob Grant, auf die Bühne. Auch veranstaltet Emmy Werner an ihrem Haus verschiedene Wienerlieder-Abende – 1995 etwa *Justament blau* und 1996 *Ohne Geld ka Musi*. Für ihre Inszenierung des Jelinek-Stücks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* erhält sie 1993 von einer Kritikerjury den »Karl-Skraup-Preis« für Regie – eine von der österreichischen »Bank für Arbeit und Wirtschaft« gesponserte Theaterauszeichnung, die seit 1967 an hervorragende Künstlerinnen und Künstler des *Wiener Volkstheaters* vergeben wird. Im selben Jahr wird Emmy Werner zudem als Ehrenmit-

glied in die 1890 gegründete Grillparzer-Gesellschaft – mit Sitz in Wien – aufgenommen. Mit der ›Ehrenmedaille der Stadt Wien in Gold‹ (1994), dem ›Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse‹ (1998) sowie dem ›Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien‹ (2005) werden Emmy Werner im Laufe ihrer Direktionszeit – und auch danach: 2006 erhält sie das ›Große Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich‹ – höchste weltliche Ehren zuteil. Neben dieser ganzen Reihe traditionell-bürgerlicher Auszeichnungen durch Stadt, Land und Republik erfährt Emmy Werner auch eine eher charismatische Form der Anerkennung: 2004 erhält sie den ›Wiener Frauenpreis‹.

Ob ihr diese Preise wichtig sind? »Sehr wichtig«, antwortet Emmy Werner ohne zu zögern. Es wäre »Heuchelei«, etwas anderes zu sagen. Die Preise sind ihr allem voran deshalb teuer, »weil sie im Bewusstsein der anderen so wichtig sind«. Ihr persönlich eher nicht. Der Wert der Auszeichnungen besteht für Emmy Werner primär in der öffentlichen Aufmerksamkeit, die diese zu binden wissen: »Es steht in der Zeitung, wir müssen ja Reklame, wir brauchen ja Werbung, es ist Reklame fürs Haus.« Und die Leute würden es dann wichtig nehmen: »Die sagen zwar alle, es is völlig unwichtig – jeder liest's doch, ›Oooh, die haben einen Preis.‹« Insofern sei es schon eine Auszeichnung. Auch macht Emmy Werner bei sich eine gewisse Veränderung über die Zeit aus: Am Anfang habe sie es überhaupt nicht gemocht, »persönliche Auszeichnungen« zu bekommen. Ihre Familie, ja, »die haben sich gefreut«. Dann, in einer zweiten Phase, bringen Preise eine gewisse Satisfaktion eher mit Blick auf die Konkurrenz: »Da werden sich die anderen ärgern, meine Feinde, ja?« Dies zumal man als Frau, die ein solches Haus leitet, einfach »kritischer betrachtet« werde. Sie habe nämlich »bis zum Schluss Todfeinde mitgeschleppt« – etwa den »Kollegen« Peymann am Wiener Burgtheater, der sie die ganzen Jahre hindurch »attackiert« habe. Und schließlich sei irgendwann der Moment gekommen, wo man bei einem Preis sagt: »Weißt was? Ich freu mich eigentlich selber.« An dem Punkt, so konstatiert Emmy Werner rückblickend, werde man dann »erwachsen«. Man habe ja auch wirklich »was geleistet«, stellt sie fest:

»Ich mein, ich sag das ungern, ich hab eine, eine der höchsten Auszeichnungen der Republik bekommen *für* das Engagement für österreichische Autoren und Autorinnen, ja? Also da ist schon was hängen geblieben.«

Emmy Werner blickt auf ein ganzes Leben fürs Theater, für ihr Haus zurück: »Ich habe dort *gelebt* – grad dass ich kein Bett hatte –, ich hab gelebt dort, und anders konnt ich's nicht.« Das Engagement ist ihr nicht äußere Verpflichtung, sondern innere Dringlichkeit: »*Notwendig* wär das ja nicht gewesen, für *mich* war es notwendig«, betont sie. Die Lebensleistung lässt sich auch in Zahlen fassen: Rund »1.000 Premieren« habe sie als Theaterleiterin selber gehabt, und »30.000 Vorstellungen« insgesamt: »Das müssen Sie sich mal auf der Zunge zergehen lassen.« Jetzt

aber sei sie froh, auch andere Sachen tun zu können: »Zwei Stunden in der Sonne, wie eine alte Pensionistin, wunderbar, neben den alten Damen und Herren in der Sonne im Stadtpark.«