



© Tommy Hetzel

»Burgtheater«: Skandalstück ohne Skandal

Essay von Eva Brenner

Mit einer Verspätung von 44 Jahren wird Elfriede Jelineks Skandalstück *Burgtheater*, das sie just für dieses Theater geschrieben hat, erstmals in Wien aufgeführt – und zwar in einer Fassung von Regisseur Milo Rau und dem Burgtheater Ensemble. Rau – seit 2024 Festwochen-Intendant – lässt in seiner Stückankündigung keine Zweifel aufkommen, dass er nicht vorhat, (ausschließlich) Jelineks Text, das aus dem letzten Jahrtausend zu uns herüberreicht, zu inszenieren, sondern es nach postdramatischer

Rezeptur um eigene Gegenwartsfantasien anzureichern. So sieht und hört man nicht primär die Texte der kontroversen Literaturnobelpreisträgerin – an die 40 % des Stückes sollen es sein –, sondern muss zig ergänzende Szenen, Podcasts und Videos über sich ergehen lassen.

Jelineks szenisches Stück erzählt anhand der Schauspieldynastie Paul und Attila Hörbiger sowie seiner Frau, der bis zu ihrem Tod hymnisch gelob-

ten Paula Wessely, über die NS-Verwicklungen Österreichs. »Wenn man's in Wien aufführt, wird's sicher der größte Theaterskandal der Zweiten Republik!«, meinte einst die Autorin über ihre »böse Posse mit Gesang«, ohne zu ahnen, dass es ihren Ruf als »Nestbeschmutzerin« begründen sollte. Für den Schweizer Regisseur Milo Rau, dem Jelinek exklusiv die Rechte für eine Premiere im Burgtheater einräumte, liefert dieser Erzählstrang bloß den Ausgangspunkt. Er will darüber hinausgehen und die österreichische Gesellschaft in den Blick nehmen: »Wie steht es um unser Verhältnis zu Faschismus und Mitläufertum? Und welche Rolle spielt dabei das (Burg-)Theater?«

biger nicht auszuloten. Drei hochkarätige Burgtheatermiminnen parodieren in kabarettistisch verkürzten Jelinek-Szenen die schrillen Töne des Clans und liefern die Brisanz von Text und das Thema der Verharmlosung aus. Sie zeigen auf, dass das Stück Burgtheater – einer der ganz großen Mythen der hiesigen Theatergeschichte – noch immer einer angemessenen Uraufführung harret. Zugleich offenbart die missglückte Welturaufführung, wie prophetisch die Jelinek auf bis heute virulente gesellschaftliche Verwerfungen verwiesen hat, und verweist zugleich auf die inhaltlich-formale Stagnation des zeitgenössischen Theaters, das kaum eigenen Ideen folgt, sondern sich aus Zitaten nährt.

»Die österreichischen Schauspielliebhaber waren Täter. Und die hat niemand je vor Gericht gestellt«

Burgtheater (fast) ohne Jelinek

Rau ist weder ein Kind von Traurigkeit noch Bescheidenheit, er liebt es, seine Erfolge anzupreisen, genießt den Ruhm des Festwochen-Magiers und inszeniert frank und frei, ohne sich viel um Werkstreue zu kümmern. Neben spärliche Textauszüge, die jähe Einblicke in das sprachlich diffizile Universum der Jelinek auf der Bühne gestatten, reiht er in wahlloser Ansammlung kulturpolitische Textzitate, modische Video-Clips, Podcasts und sentimentale Wienerlieder, die eine Art Rahmenhandlung bilden. Dafür hat er eine eigene Jung-Schauspiel-Truppe diverser Figuren erfunden, die das Spiel fortwährend interpunktieren. Was vielversprechend beginnt, entwickelt sich im Laufe der Aufführung zu einer Überladung: Der eigentliche Text ist verloren – und damit auch die politische Botschaft der Autorin, die hochaktuell geblieben ist, treiben doch neue faschistische Bewegungen in Österreich und weltweit ihr Unwesen. Raus postdramatischer Jahrmarkt, der ohne inszenatorische Imagination und Sensibilität für das spezifisch Österreichische auskommt, vermag das Dilemma des Nazi-Schauspieler-Clans Wessely-Hör-

Mitläufer oder nicht?

Mit stillem Hohngelächter entlarvt Jelinek in Burgtheater die falschen Gefühle und den doppelzüngigen Sprechgestus der Protagonist*innen im Gewand eines artifiziellen Wiener Dialekts, der - von den Burgtheater-Miminnen nicht ausreichend beherrscht - nie so richtig über die Rampe kommt. Einzig Birgit Minichmayr stiehlt die Show mit einfühlsam nachgesprochenen Monologen aus dem NS-Hetzfilm Heimkehr und dem Nachkriegs-Entlastungswerk Der Engel mit der Posaune. Ihr gelingt es, den »Herzenston« in entfesselter Wessely-Parodie auf die Bretter zu zaubern, während die eiskalte Abrechnung mit der nie erfolgten kulturellen Entnazifizierung im Bühnengetümmel der buntdreisten Montage verpufft. Mit einer »Mischung aus der Fantasie des Teams über Mitläufer*innentum damals und heute«, verdeckt Rau die Wirkmächtigkeit einer verlogenen Theateroutine, die bis heute nachhallt, anstatt sie zu erhellen. Damit verfehlt er die Absicht der Jelinek, einem wertkonservativen Burgtheater-Publikum den Spiegel vorzuhalten. Dem gefällt's – es kommt (wieder einmal) unge-»

»

schoren davon und applaudiert eifrig dem wirren szenischen Amalgam.

Auf die Frage, warum sich Schauspieler*innen ganz besonders eignen zum Mitläufer*innentum, antwortet Elfriede Jelinek: »Ich nehme die Emotionen, die Selbsterhebung der Macht und lege sie in die Herzen der Menschen, die sich dann erhoben fühlen können.« Genau das hätten Schauspieler*innen wie Wessely und Hörbiger in der Nazizeit getan – sie verankerten die Brutalität der Nationalsozialisten in den Herzen der Menschen und hätten diese damit vergiftet. »Die Theaterkunst der damaligen Zeit war entweder Propaganda, so wie Heimkehr, meiner Ansicht nach der schlimmste Propagandafilm des Dritten Reichs, oder wie die heiteren Ablenkungsfilme mit Wiener Humor und schelmischen Gesangseinlagen«. Letztere fanden in Form kitschiger Heimatfilme nach 1945 ihre Fortsetzung und der Wessely-Hörbiger-Clan wurde nahtlos in die österreichische Nachkriegskultur reintegriert. »In der Vergnügungsindustrie gab's keine Entnazifizierung. Das war halt dann Friedenskitsch«, erklärt Jelinek und fügt hinzu, dass sie sich an Mephisto von Klaus Mann über Gustav Gründgens orientiert hätte, der als Mitläufer enttarnt wurde, während die österreichischen Schauspielliebhaber »keine Mitläufer [gewesen seien], sie waren Täter. Und die hat niemand je vor Gericht gestellt«.

Shoa-Business

Der in mehreren Rollen brillierende israelische Kollege Itay Tiran bringt das grandiose Missverhältnis in einem Nebensatz (der auch nicht im Jelinek-Text steht)



© Wr. Festwochen

auf den Punkt: »There's no business like Shoa business!« Er meint das ironisch, aber der Aphorismus lässt sich analytisch umlegen auf die Inszenierung. Raus angestammtes Business ist Show-Business mit politisch linksliberalem Bekenntnischarakter. Er fühlt sich als (einziger?) Revolutionär im Theater- und Festivalreigen, dem das euphorische Presseecho Recht zu geben scheint. Allerdings hat sich der mittelständische Publikumsgeschmack wie jener der Kulturkritik in den letzten Jahren substantiell verändert und gleichzeitig ist das künstlerische Niveau merklich gesunken. Eine Show ohne Tiefgang, die gekonnt die ästhetischen Codes von TV und Social Media bedient, ist zum Erfolg verdammt. Was der Markt verlangt, kommt an! Das betrifft besonders den Geschmack der Jugend, die Raus penetrante Insistenz auf Diversität, der sowieso niemand widersprechen will, mit offenen Armen begrüßt. Weniger verständlich ist die Affinität vieler Festwochen-Aufführungen 2025 zu Aggression und Krieg: Waffen spielen eine verstörend präsente Rolle, während gleichzeitig von Liebe ganz wenig die Rede war!

Rau hat die Funktionsweise des Shoa-Business erkannt und schlachtet sie aus. Die Kardinalfrage ist: warum nimmt er sich Jelineks Skandal-Stück vor und warum ist der Skandal hier komplett abwesend? Vielleicht ist die Zeit der Skandale vorbei und es hat sich das Shoa-Business als Thema Nummer Eins in der Kunst verbraucht. Zu viele Filme, Serien, Bücher, Porträts und Diskussionen darüber haben in den letzten Jahrzehnten stattgefunden, sodass es niemanden mehr vom Stuhl reißt. Der Jugend ist es zu weiten Strecken sowieso fremd, sie betrachtet diese »Zeit der Gräuel« als hoffnungslos abgesunken in die Vorgeschichte jenseits ihres Erfahrungshorizonts.

Der Chic des Verbalradikalismus

Rau liebt die Superlative, den rebellischen Gestus, das Branding eines »Masters of Revolution« qua Kunst. Dennoch erschließt sich nicht, warum das Festival-Motto »V is for love« so besonders revolutionär sein soll, außer dass homoerotisch konnotierte Plakate wochenlang Wiens Straßen zierten und viel Unmut bei Passant*innen erregten. Vielleicht hat Rau an Che



Guevara und seinen bekannten Spruch gedacht: »Ein wahrer Revolutionär lässt sich von großen Gefühlen der Liebe leiten.« Che fügte allerdings hinzu, dass »man die Revolution nicht auf den Lippen [trägt] um von ihr zu reden, sondern im Herzen um für sie zu sterben.« Letzteres hat Milo Rau gewiss nicht vor.

Revolutionäres Pathos ist durchaus legitim aus dem Mund politischer Aktivisten vom Zuschnitt eines Che, als verbalradikales Substitut für in der Realität angesiedelte Aktivitäten des Revolution-Machens taugt es nicht. Nun muss zugestanden werden, dass Kunst und Theater nie direkt auf die Realität einzuwirken imstande sind. Sie können jedoch – wie Brecht vorführte, dessen eleganten Arbeiterkleidungsstil Rau bei öffentlichen Auftritten schlampig kopiert – im Diskurs mit und eingebettet in soziale Bewegungen eine im Kontext des bürgerlichen Theaters unerreichbare Wirkung erzeugen. Kunstprojekte, die sich als Teil progressiver Entwicklungen verstehen, die dem Neofaschismus aktiv entgegen arbeiten und darum bemüht sind, emanzipatorische Transformationen in der Gesellschaft voranzutreiben. Das wird von den Wiener Festwochen beim besten Willen niemand behaupten.

»V ist for Love« bleibt ein flotter Marketinggag, erfunden, um ein junges Publikum anzuziehen und zur Selbstdarstellung eines Neo-Intendanten, der die Stadt und sein Festival gänzlich neu erfinden will, dabei aber vampiristisch auf bewährte Vorbilder zurückgreift. Ganz zu schweigen von der Tatsache eskalierender Kriege, die uns allen das Leben schwer machen und die künstlerisch zu verarbeiten Aufgabe politischer Künstler*innen wäre. In den Niederungen der Realität angekommen, gilt es festzuhalten, dass die Menschheit so weit vom Primat der Liebe entfernt ist, wie lange nicht.

Kritische Impressionen

Die Rezeption von Burgtheater in der Presse klingt entschieden ambivalenter als es zu vermuten gewesen wäre. So meinte die Kritikerin im »Standard«, dass »man gut beschäftigt [war], alle aufgebotenen Inhalte, von Bonn 1985 bis zum Gazakrieg heute, von der Folterung des um Widerstand bemühten Alpenkönigs bis hin zu Konzentrationslagern in Namibia, zueinander in Bezug zu setzen« während auf »Spiegel.de« von einem »konfusen Spektakel« die Rede ist(bei 19.5.). »Logisch, dass Rau im Anarchie-Schick vibrierte, die Ebenen durcheinander wirbelte«, setzte das »Profil« nach (20.5.) und beobachtete, »ein bisschen weniger Hysterie und Schockbemühungen hätten der Angelegenheit gut getan«.

Besonders die ständig intervenierenden Podcaster wurden als nervend empfunden: »Gegen Ende – ein mögliches Ende, von denen der Abend viele hat – sieht man Safira Robens bei der Eröffnungsfeier der Festwochen vor Tausenden Menschen, eben dem Ausrufen der Republik der Liebe. Mit Liebe und Sanftmut werde man den Faschismus besiegen, sagt sie. Elfriede Jelinek hat da vermutlich anderes im Sinn«, fasst es die »Süddeutsche Zeitung« zusammen (20.5.).

Es ist zu hoffen, dass die Wiener Festwochen, die einen wichtigen kulturellen Auftrag in der Stadt Wien zu verteidigen haben, wieder zum eigentlichen Geschäft des Theaters zurückfinden, ohne die produktiven Ausflüge in interdisziplinäre Bereiche aufzugeben. Diese reichen von Wiener Kongressen zu Diskursen und Debatten aller Art, von Bezirksaufführungen bis zu performativen Installationen und Ausflügen an die Donau. Sie bereichern und erweitern die Disziplin – und dennoch: Theater bleibt Theater, solange es diesen Namen trägt. Es folgt schwer verrückbaren Gesetzen, braucht ausreichend Handwerk, eine nennenswerte Dramaturgie und authentische Umsetzungen, die eine echte Auseinandersetzung mit kritischen Themen, wie sie Raus Festwochen zu Recht aufwerfen, möglich machen. ◇