gift

zeitschrift für freies theater

03/2013

Sinnliche Wirkmächtigkeit

Zeitgenössisches Musiktheater

politik

Mythische Autonomie des Seins
Prekarität und Geschlecht

Wien: Zwei Schritte zurück ...
Aktuelle Förderentscheidungen

thema

Freies Musiktheater in Wien
Der Wille zusammenzurücken

Musiktheater als Kläranlage?
Eine Diskussion

szene

Sonne(n) über afghanischer Nacht
Aftaab im Théâtre du Soleil

Serapions Theater
40 entflammte Jahre

Inhalt

1 editorial

politik

2 **Wer Künstler_in ist ...** bestimmt das Gesetz. Doch es bewegt sich etwas *Sabine Kock*
6 **Un-/Selbstständig und erwerbslos?** Vereinbarkeit von selbstständiger und unselbstständiger Arbeit *Sabine Kock*
8 **Die mythische Autonomie des Seins** Arbeits- und Geschlechterverhältnisse in der freien Szene *Xenia Kopf*
13 **Förderempfehlungen für Theater, Tanz und Performance Wien**
15 **Zwei Schritte zurück ...** Zu den Förderinstrumenten der Stadt Wien *Pressemitteilung der IG Freie Theaterarbeit*
16 **www.touring-artists.info** Das Informationsportal für international mobile Künstlerinnen und Künstler
17 **kurz & knapp** Kulturpolitische Splitter

thema

20 **Plattform Musiktheater Wien**
21 **Über die Wirkmächtigkeit von Musiktheater** *Markus Kupferblum*
27 **Hust, Keuch, Röchel, Schnief, Raschel, Schnarch** *Jürgen Bauer*
31 **rezension** Jury Everhartz, Kristine Tornquist: Fragen an das Musiktheater *Stephan Lack*
32 **Freies Musiktheater in Wien** *Thomas Desi*
40 **Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage?** Eine Diskussion
47 **rezension** Rainer Simon: Labor oder Fließband? *Jürgen Bauer*

szene

50 **Sonne(n) über afghanischer Nacht** *Thomas Hahn*
53 **Erich Meixner** 11. November 1944 – 24. Mai 2013 *Georg Herrnstadt*
54 **Die Entflammten** 40 Jahre Serapions Theater *Jürgen Bauer und Stephan Lack*
56 **rezension** Matthias Mollner, Helmut Neundlinger: MOLLNER & SCHORSCH / immer weiter. GERDA SCHORSCH / leben tanzen *Barbara Stüwe-Eßl*
57 **11% K.Theater** Lust am Spiel und an Darstellung beim Augustintheater *Andreas Hennefeld*
60 **Theater mit 400 PS und auf drei Achsen** *David Czifer und Max Mayerhofer*

info

62 **intern**
preise
festivals
66 **ausschreibungen**
67 **impressum**
68 **premieren**

kurzrubriken

12 **sandkasten** Martina Spitzer
39 **bilderrahmen** Nick Mangafas
46 **zeitfenster** Hanns Eisler

Titelbild:
Family Table. Regie: David Maayan. Schauspielhaus Wien 2005
© Nick Mangafas

editorial

Liebe Leser_innen,

In Istanbul kämpfen wackerste Bürger_innen unter Einsatz ihrer Existenz für ein MEHR an Demokratie und beeindrucken die Welt mit ihren ermutigenden Protesten – dabei staunen sie selbst: „… eine historisch neue Situation“. In Wien hat nach der Veröffentlichung der letzten Förderentscheidungen im Tanz-, Theater-, Performancebereich – einmal mehr – die Revolution nicht stattgefunden. Die Strategie der Kulturabteilung ist aufgegangen, Förderentscheide nicht insgesamt und strukturell zu diskutieren, sondern in Einzel-Nach-Verhandlungen – je nach mehr oder weniger Gegenwehr der derart kommunikativ vereinzelten Theaterschaffenden. Vermutlich ohne dass die Jury es intendierte, empfahl sie insgesamt beinahe eine halbe Million Euro weniger für freie Gruppen in der Konzeptförderung. Damit hat sich das Förderverhältnis einmal mehr in Richtung Strukturen, in Richtung Große verschoben und die Schere klafft, anstatt dass sie geschlossen würde, wie kulturpolitisch eigentlich gewollt. Im Politikteil finden sich die Förderlisten nebst erster Presseaussendung der IG Freie Theaterarbeit.

Auf einem prominent besetzten Podium des Kulturrats Österreich – u. a. mit Minister Hundstorfer und Petra Draxl vom AMS Wien – wurde für den größeren Rahmen politischer Entwicklung einmal mehr die konstitutionelle Schwierigkeit diskutiert, zwischen Anstellungen und Selbstständigkeit zu jonglieren. Trotz derzeit allgemein konstatiertem politischen Stillstand erklärte sich der Minister bereit, realpolitisch an ihn gerichtete Visionen aufzugreifen. Auf einem Infopanel davor kamen neue Details in der Frage der Vereinbarkeit selbstständiger und angestellter Beschäftigungsverhältnisse bzw. AMS-Bezüge zu Tage – die drei wichtigsten News finden sich im Heft in einer Übersicht. Ergänzt wird der Politikteil mit einem Beitrag über den leidig eng gefassten Künstler_innenbegriff. Wir nehmen Sie beim Wort Herr Hundstorfer, dass sie sich darum kümmern werden! Auch das grundlegende Prekaritätsthema im Sektor bleibt leider aktuell: Wir haben es im KosmosTheater einen Tag lang unter einer Genderperspektive diskutiert. Argumentationslinien und Positionen des Tagungsformats *Prekäre Ehre* fasst Xenia Kopf zusammen. Auf internationaler Ebene stellt die Berliner Redaktion die frisch gelaunchte Mobilitätssite *www.touring-artists.de* vor.

Der Zusammenschluss von Wiener Gruppen zur Plattform Musiktheater Wien gestaltet das Thema dieser Ausgabe. In Beiträgen von Markus Kupferblum, Thomas Desi, Jürgen Bauer, Stephan Lack und Jury Everhartz sowie in einem vom Kristine Tornquist initiierten offenen Diskussionsformat werden Geschichte, Politik, Publikum, Selbstverortung … im freien Musiktheater verhandelt.

Aus der Szene folgen Beiträge zu afghanischem Theater im Théâtre du Soleil, Jürgen Bauer gratuliert dem Serapions Theater zum Jubiläum und das Augustintheater sowie das Lastkrafttheater aus Niederösterreich geben Einblick in ihre Arbeit.

Auf dass ein Sommer werde!!

Sabine Kock

politik

Wer Künstler_in ist ...

... bestimmt das Gesetz. Ein Quantum Trost gibt es aber, denn es bewegt sich was.

Sabine Kock

Die Neustrukturierung der österreichischen Sozialversicherungsarchitektur im Jahr 2000 definierte selbstständig arbeitende Künstler_innen als eine besondere Gruppe Neuer Selbstständiger und schrieb ihnen bei Erreichen einer bestimmten Einkommensmindestgrenze eine neuartige Pflichtversicherung vor – die der Gewerblichen Wirtschaft bei der SVA. Da aber Künstler_innen zumeist nicht wie andere Unternehmer_innen den Mehrwert oder Profit der von ihnen geschaffenen Arbeit nutznießen können, sondern dieser größtenteils an Dritte – je nach Genre etwa die Produzent_innen oder Verwerter_innen – fällt, wurde zum strukturellen Ausgleich der verminderten Einnahmen gegenüber „normalen" selbstständigen Unternehmer_innen ein Fonds geschaffen – der Künstler-Sozialversicherungsfonds, kurz KSVF.

Gespeist wird dieser Fonds aus Abgaben auf Satellitenanlagen und Receiver, bis 2003 beteiligte sich der Bund mit einem jährlichen Beitrag von drei Millionen Euro, die seither aber stillschweigend nicht mehr gezahlt werden.

Aerobic nein, Grabreden ja

Mit Blick auf die Erfolgsgeschichte der deutschen Künstlersozialkasse (KSK) wurden einige Grundzüge des KSVF der KSK abgeschaut, insgesamt jedoch eine andersartige und bis heute weitgehend kleinteilige Architektur geschaffen: Während die deutsche KSK offen für Künstler_innen und Publizist_innen ist und über die Jahre ausjudiziert wurde und wird, welche Berufe Zugang zur KSK haben – Aerobictrainer_innen haben es nicht geschafft, freie Grabredner_innen aber wohl –, ist die Entscheidung über die Künstler_inneneigenschaft in Österreich die Einzelfallentscheidung einer Kurie, im Zweifelsfall gibt es noch eine Berufungskurie.

So kommt es, dass in Deutschland aktuell etwa 175.000 Personen in der KSK sind, in Österreich aber nur etwa 4.500 Personen im KSVF, und von denen hatten in den letzten Jahren 2.779 Rückzahlungsverfahren, zwei Drittel von ihnen, weil ihr Einkommen aus selbstständiger künstlerischer Arbeit unter der für den Fonds definierten jährlichen Mindestgrenze liegt.

Dass überhaupt so wenige Künstler_innen im Fonds sind und diese Mindestgrenze von aktuell 4.641,60 Euro (Wert 2013) so schwer zu erreichen ist, liegt aber nicht nur daran, dass es grundsätzlich schwer ist, von der Kunst zu leben – etwa weil in weiten Teilen des Sektors insbesondere zeitgenössischer freier Kunst keine angemessenen Honorare gezahlt werden und auch die Förderhöhen in vielen Bereichen eine Praxis von budgetär allenfalls semiprofessionellen bzw. massiven Überlastungs- und Selbstausbeutungsverhältnissen zur Folge haben.

Keine Lehre, keine Vermittlung

Hinzu kommt als entscheidendes Moment, dass in Österreich der Begriff der Künstlerin/des Künstlers weitaus enger

gefasst ist als anderswo. Der ausschlaggebende § 2 des KSVF-Gesetzes lautet: „(1) Künstlerin/Künstler im Sinne dieses Bundesgesetzes ist, wer in den Bereichen der bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, der Musik, der Literatur, der Filmkunst oder in einer der zeitgenössischen Ausformungen der Bereiche der Kunst auf Grund ihrer/seiner künstlerischen Befähigung im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit Werke der Kunst schafft. (2) Wer eine künstlerische Hochschulausbildung erfolgreich absolviert hat, weist jedenfalls die künstlerische Befähigung für die Ausübung der von der Hochschulausbildung umfassten künstlerischen Tätigkeiten auf."

Der am Schaffen eines künstlerischen Werks orientierte Begriff stammt aus einem urheberrechtlichen juristischen Kontext. Für die bildenden Künstler_innen sieht es vom Ansatz ganz gut aus, denn diese schaffen zumeist „Werke der Kunst", wenn auch heute in einem weiter gefassten Sinn. Streng genommen gilt die Definition jedoch nicht für Interpret_innen (ausübende, respektive Werke anderer vortragende Musiker_innen, Schauspieler_innen, Sänger_innen etc.). In der Praxis werden sie aber zugelassen.

Schwieriger wird es bei der Definition der Tätigkeiten, die der KSVF als selbstständige künstlerische Tätigkeiten anerkennt – da fallen nämlich all diejenigen heraus (und können dann auch nicht als selbstständige künstlerische Einkünfte beim KSVF eingebracht und mitgerechnet werden), die im Zusammenhang mit künstlerischer Lehre oder Kunstvermittlung stehen.

Kunst auch ohne Werk!

Während der Arbeit an der Studie *Zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich* haben die sieben Beirät_innen der Studie diesen Tatbestand auch aus wissenschaftlicher Sicht heftig kritisiert – was mache und vermittle ich denn anderes als Kunst, wenn ich etwa Geige lehre oder Improvisation für Saxophon oder die Komposition neuer Musik? Warum handelt es sich dabei um eine eventuell als kunstnahe, aber nicht als künstlerisch zu definierende Arbeit? Oder wenn ich als Theatermacher_in in einem Workshop mit Jugendlichen eine Performance erarbeite, warum ist das dann pädagogisches und nicht künstlerisches Tun? Und wenn ich als Filmschaffende meinen eigenen Film vorführe und mich einer Diskussion stelle und dafür ein Honorar erhalte: Warum ist das dann Vermittlung und nicht Kunst, es ist doch eng verwoben mit meiner künstlerischen Produktion? Und wenn ich als bildende Künstlerin in einer Ausstellung Kunst eines Dritten vermittle, bin ich dann keine Künstlerin? Ist es nicht allein mein praktisches künstlerisches Wissen, das mir diese Vermittlung ermöglicht?

Entgegen der engen Definition in Österreich schließt der entsprechende Paragraph im KSV-Gesetz in Deutschland Lehre (und damit indirekt auch einen Teil der Kunstvermittlung) ebenso explizit mit ein, wie die Ausübung von Kunst auch ohne Werk als Kunst verstanden wird: „§1. Künstler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer Musik, darstellende oder bildende Kunst schafft, ausübt oder lehrt. Publizist im Sinne dieses Gesetzes ist, wer als Schriftsteller, Journalist oder in ähnlicher Weise publizistisch tätig ist oder Publizistik lehrt."

Alles logisch, oder?

Seit der Gründung des KSVF haben Künstler_innen und Interessengemeinschaften und seit seiner Gründung im Jahr 2003 der Kulturrat Österreich vielfältig und radikal kritisch zum engen Künstler_innenbegriff Stellung bezogen und immer wieder auch betont, dass für Publizist_innen in Österreich ähnliche Bedingungen gelten wie für Künstler_innen und diese in den KSVF aufgenommen werden sollten.

Bislang schien diese eigentlich kleinteilige Baustelle ein vermintes Feld oder eine unvermutet irrationale Betonmauer des No Go zwischen den Regierungsparteien zu sein. Langsam scheint sich jedoch – auch aufgrund der Hard Facts – ein winziges Quantum an Verständnis bzw. zumindest Verständigungsbereitschaft anzubahnen. Auf einem Podium der IG Freie Theaterarbeit im KosmosTheater bemühte sich Othmar Stoss, Geschäftsführer des KSVF, der Berliner Soziologin Alexandra Manske die enge Fassung des österreichischen Künstler_innenbegriffs plausibel zu machen und entschuldigte sich gewissermaßen mit seiner exekutiven Rolle gegenüber der geltenden Gesetzgebung. Und auf der Podiumsveranstaltung des Kulturrat Österreich am 30. April kündigte Sozialminister Hundstorfer sowohl öffentlich als auch off records

© Nick Mangafas:
Hamlet
Theater ohne Grenzen, 2010

an, dass er sich um den Künstler_innenbegriff bemühen werde ...

Die enge Fassung des Gesetzes in Österreich nützt niemandem etwas und schadet vielen Künstler_innen, die mit der jetzigen Definition nicht auf das vom Fonds geforderte Einkommen kommen – mit einem erweiterten Künstler_innenbegriff könnten sie es aber wohl. Als Künstler_in sollte in argumentativer Rationalität auch in Österreich künftig gelten dürfen, wer Kunst schafft, ausübt, lehrt oder vermittelt. Ist doch eigentlich logisch, oder?

In diesem Sinn fordert der Kulturrat Österreich, die Erweiterung des Künstler_innenbegriffs aktuell in die Regierungsvorlage einzubringen und den Kuhhandel vom vergangenen Sommer (Fall der Pensionsklausel gegen Kürzung der den Fonds speisenden Abgaben auf fünf Jahre) aufzuheben, durch den der KSVF in den kommenden Jahren die Hälfte seiner Rücklagen verlieren wird, ohne dass diese den Künstler_innen zu Gute kommen würden. ||

Erstmals erschienen in *Bildpunkt – Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Nr. 29, Sommer 2013

Eine Zusammenfassung der zentralen Forderungen ist auf der Website des Kulturrat Österreich nachzulesen: *http://kulturrat.at/agenda/sozialerechte.*

Sabine Kock

lebt und arbeitet in Wien als Kulturarbeiterin und Philosophin. Sie ist Geschäftsführerin der IG Freie Theaterarbeit und im Vorstand des Kulturrat Österreich.

Un-/Selbstständig und erwerbslos?

Neues aus dem Detaildschungel der Vereinbarkeit von selbstständiger und unselbstständiger Arbeit

Sabine Kock

Von links nach rechts: Thomas Richter, Sabine Kock, Petra Draxl, Rudolf Hundstorfer © Peter R. Horn

Am 30. April veranstaltete der Kulturrat Österreich ein Informationspanel zur Kompatibilität von selbstständiger Versicherung (SVA) und der Möglichkeit von Arbeitslosengeldbezug (AMS) mit Martin Kainz (Leiter Abteilung Service für Arbeitssuchende, AMS Wien),Thomas Mach (AMS Wien, Regionalgeschäftsstelle Redergasse) und Thomas Richter (SVA). Auf dem Infopanel gab es mehrere neue Informationen, die nebenstehend im Kasten zusammengefasst sind.

Im Anschluss folgte ein politisches Podium über Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit mit Petra Draxl (Landesgeschäftsführerin AMS Wien), Ursula Holtgrewe (Forba), Rudolf Hundstorfer (Sozialminister) und Sylvia Köchl (Kulturrat Österreich). Dabei wurde die Problematik einer grundlegenden Unvereinbarkeit der Sozialversicherungssysteme von allen Diskutant_innen bestätigt. Doch eine politische Lösung scheint kurzfristig nicht in Sicht. Minister Hundstorfer erklärte jedoch, eine Fortsetzung des begonnen Prozesses interministerieller Arbeitsgruppen anregen zu wollen und gab das Versprechen, sich als konkretes Vorhaben um den in Österreich eng gefassten Künstler_innenbegriff gemäß Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz zu kümmern (vgl. Artikel dazu S. 2). Wir nehmen Sie beim Wort, Herr Minister!

Aufgrund der Kritik an der Qualität des Servicezentrums für Künstler_innen innerhalb der SVA hat Thomas Richter nach der Veranstaltung angekündigt, doch die Möglichkeit speziell geschulter Referent_innen zu prüfen. Bislang heißt es: Die SVA ist Servicezentrum, und Künstler_innen können sich an alle Berater_innen im Servicebereich wenden. Diesen fehlt jedoch oft das spezifische Know How. Wir freuen uns über diese Überlegung und sind gespannt, ob sie umsetzbar ist, Herr Richter!

Wir fordern:

- Erweiterung des Kunstbegriffs im KSVF
- Ein Ausdehnen der Möglichkeit des Ruhendmeldens für alle Neuen Selbstständigen (SVA)
- Starten eines umfassenden Prozesses zur Restrukturierung des Sozialversicherungs-Systems

AMS: Doppelte Zuverdienstgrenze

Beim Bezug von Arbeitslosengeld gilt – anders als bislang angenommen – eine doppelte monatliche Zuverdienstgrenze für zusätzliche geringfügige Beschäftigungen:

Zuverdienste aus selbstständigen und unselbstständigen Tätigkeiten werden nicht addiert beim AMS, d. h. es darf sowohl selbstständig als auch unselbstständig jeweils bis zur monatlichen Geringfügigkeitsgrenze zu Arbeitslosengeld oder Notstandshilfe dazuverdient werden, ohne dass der Bezug von Arbeitslosengeld grundsätzlich in Frage gestellt wird – also maximal bis an die doppelte Geringfügigkeitsgrenze. Das ist höchstrichterlich ausjudiziert und damit rechtsgültig. Ein Problem kann dabei jedoch rückwirkend entstehen: Sollte die Gebietskrankenkassa (GKK) bei einer späteren Prüfung die selbstständigen Tätigkeiten nicht anerkennen und rückwirkend in unselbstständige Arbeitsverträge umwandeln, wird die Konstruktion hinfällig. Dann drohen Widerruf und Rückzahlungen, falls in diesem Fall die Geringfügigkeitsgrenze aus unselbstständiger Arbeit überschritten wurden.

Ruhendmeldung: Doppelte interne SVA-Grenze für selbstständige Tätigkeiten

WICHTIG: Diese Regelung betrifft nur Personen im System Ruhendmeldung! Seit 2011 können Künstler_innen – analog zu einer Regelung für Gewerbetreibende – ihre selbstständige künstlerische Tätigkeit vorübergehend ruhend melden. Viele Künstler_innen können die neue Regelung jedoch nicht in Anspruch nehmen, da sie zusätzliche nicht künstlerische selbstständige Einkünfte haben, die im System Ruhendmeldung nicht möglich sind. Hier versucht die SVA mit einer internen Regelung eine Erleichterung zu schaffen: Künst-

ler_innen, die ihre selbstständige künstlerische Tätigkeit ruhend melden wollen, können in Absprache mit der SVA ihre selbstständigen Tätigkeiten splitten: in die selbstständige künstlerische Tätigkeit (gem. KSVFG) und eine (davon deutlich abgrenzbare) andere, z. B. Physiotherapeut_in oder Musiklehrer_in. Das hat im Erfolgsfall zur Folge, dass aus dieser nicht-künstlerisch selbstständigen Tätigkeit im Jahresverlauf doch ein Einkommen bis zur Geringfügigkeitsgrenze erzielt werden kann, ohne damit die Ruhendmeldung zu gefährden. Dies ist eine Regelung innerhalb der SVA – als Versuch, das System Ruhendmeldung praktikabler zu machen. Sie ist neu und nicht ausjudiziert.

ACHTUNG: Wird die Geringfügigkeitsgrenze mit der nicht künstlerischen selbstständigen Tätigkeit jedoch überschritten, kommt es zur rückwirkenden Pflichtversicherung – und die Ruhendmeldung wird obsolet.

Klarstellung zu Behandlung von Tantiemen

Tantiemen gelten grundsätzlich als selbstständiges sozialversicherungspflichtiges Einkommen, solange eine künstlerische Tätigkeit aufrecht ist. Sobald die künstlerische Tätigkeit eingestellt ist (beispielsweise durch Ruhen), entsteht alleine aus Tantiemen keine Pflichtversicherung. Sobald innerhalb eines Jahres aber neben den Tantiemen auch selbstständiges Einkommen erwirtschaftet wird, werden die Tantiemen als Einnahmen sozialversicherungspflichtig, stören aber das Ruhen nicht.

Die vorliegenden Informationen waren bei Drucklegung noch nicht offiziell vom bm:ask bestätigt. Eine aktualisierte und ausführlichere Darstellung ist in Kürze auf der Website des Kulturrats zu finden: *http://kulturrat.at*

Generalversammlung der IG Freie Theaterarbeit

9. September, 16.00 Uhr
IG Architektur, 1060 Wien, Gumpendorferstr. 63 B

Die IG Freie Theaterarbeit lädt herzlich zur Generalversammlung. Dabei wird der Vorstand der IGFT neu gewählt. Wir freuen uns über Personen, die sich als Vorstandsmitglied zur Wahl stellen. Interessierte können sich per Telefon oder mail im IG-Büro melden.

19.00 Uhr: Podium
Anstellungen/Selbstständigkeit im Theaterbereich im Kontext der fehlenden Rechtssicherheit

Europäische Theaternacht 2013 am 16. November wieder in Österreich

Nach dem umfassenden Erfolg der Europäischen Theaternacht im ersten Jahr 2011 in Österreich wird es dank einer Subvention des bm:ukk heuer nun endlich eine Fortsetzung des in Kroatien initiierten Projektes geben!

Ziel des Projektes ist es, die darstellenden Künste einmal im Jahr über die Grenzen hinweg gemeinsam zu feiern – außerdem neue Publikumsschichten zu erschließen und die nationale sowie internationale Theaterszene zu vernetzen, unter dem Leitgedanken eines gemeinsamen, kulturellen Europas.

Wie gut das funktioniert, zeigte das Pilotprojekt in Österreich, bei dem die Auslastung der Theater bei knappen 90 % lag und der Medienandrang trotz geringsten Fördermitteln enorm war. Die Teilnahmebedingung lautet lediglich, bei freiem Eintritt oder mit Spendenbox zu spielen.

www.europaeische-theaternacht.at

EUROPEAN THEATRE NIGHT

Die mythische Autonomie des Seins

Arbeits- und Geschlechterverhältnisse in der freien Tanz-/Theater-/Performance-Szene

Xenia Kopf

Lang ist's her...
... könnte dieser Text eingeleitet werden, wenn das Thema Prekariat und Geschlechterverhältnisse in der freien Tanz-/Theater-/Performance-Szene nicht nach wie vor unter den kollektiven Nägeln brennen würde. Am 21. März 2013 fand unter dem Titel *Prekäre Ehre – Arbeitsverhältnisse im freien Theaterbereich in Österreich* eine Tagung zum Thema im KosmosTheater statt.

Prekariat: Alle kämpfen damit – (nicht) jede/r will dabei sein

Den Auftakt macht Michaela Moser vom Ilse Arlt Institut für soziale Inklusionsforschung (FH St. Pölten) mit ihrem Impulsvortrag *Applaus füllt nicht den Magen – Zum Zusammenhang von Arbeit, Anerkennung, Einkommen und Lebensqualität*[1]. Moser ist eigentlich krank, will aber die Tagung trotzdem nicht versäumen – und demonstriert damit gleich in persona eine zentrale Problematik des Themas Prekariat: zunehmend flexible Verhältnisse, unter denen Menschen leiden, von denen sie aber zugleich Teil sein wollen.

Mosers zentrale Thesen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Prekäre Arbeitsverhältnisse sind zunehmend ökonomisch verwertbar geworden; Beschäftigung wird von EU und Nationalstaaten nach wie vor als bester Schutz vor Armut propagiert, obwohl die Statistiken in zunehmendem Maß widersprechen; das um die Erwerbsarbeit zentrierte Sozialversicherungsmodell benachteiligt alle, die es nicht (lange genug) in den Arbeitsmarkt schaffen; und gesellschaftliche und gemeinschaftsorientierte Arbeit (Pflege, Reproduktion, gesellschaftspolitische und kulturelle Arbeit) – die noch immer sehr häufig von Frauen getragen wird – „zahlt sich nicht aus", weil sie nicht kommodifizierbar ist.

Das Fazit: Abhängigkeit wird negativ bewertet und verdrängt, müsste aber als menschliche Grundbedingung akzeptiert werden. Moser schlägt einen solchen Perspektivenwandel – vom Stigma zu einem Paradigma – als Lösung vor, damit sich nicht „alle Maßnahmen im System der Ungleichverteilung verfangen." Ist er einmal vollzogen, so lässt sich Erwerbsarbeit mit anderen Formen von Einkommen kombinieren und Verteilungsgerechtigkeit mit sozialer Achtung verknüpfen.

Zudem gibt es das ‚eine' Prekariat gar nicht – prekär sind sowohl Künstler_innen und Wissenschaftler_innen, die oft mit hoher Bildung und hoher gesellschaftlicher Anerkennung ausgestattet sind, als auch Taxifahrer_innen, Regaleinräumer_innen und Haushälter_innen. Beide Gruppen haben derzeit kaum Berührungspunkte und werden auch nicht als zusammengehörig verstanden; sie müssten eine „Allianz der Prekären" bilden, um ihre gemeinsamen Interessen zu vertreten.

Beeindruckende Biographien

Das anschließende Podium unter dem Titel *Hierarchien und Karrieren am Theater* bietet eine spannende Zusammenschau von vorwiegend weiblichen Biographien: Sara Ostertag (makemake Productions) konnte in Zürich einen wesentlich weiter gefassten Kunst-Begriff und eine offenere Diskurs-Kultur kennen lernen als in Wien.

Asli Kislals (daskunst) persönliches Prekariat hat damit begonnen, dass sie „hinter die Kulissen gewechselt" ist. Paradoxerweise war in ihrem Fall „ein Theater zu leiten [das Theater des Augenblicks, Anm. d. Red.] die prekärste Zeit meines

Links: Michaela Moser. Oben: Barbara Klein, Sabine Kock, Ferdinand Urbach. Rechts: Asli Kislal. © Bettina Frenzel

Lebens; blöderweise waren zugleich die künstlerischen Erfahrungen ganz großartig.“ Diese Erfahrung bestätigt die leidlich bekannte Tatsache, dass bei kreativer bzw. künstlerischer Arbeit (aber z. B. auch im sozialen oder familiären Bereich) die ökonomische Vergütung zum Teil durch eine symbolische ersetzt wird. Für Ferdinand Urbach (TAG) ist das Konzept ‚Selbstverwirklichung’ neu auf dem Arbeitsmarkt – „heute macht man das, was einem Spaß macht,“ wodurch auch im Kultur-Bereich der Arbeitsmarkt enger geworden ist. Gerade das Team des TAG findet sich seinerseits allerdings in einer ganz speziellen Situation: es entstand in dem „kurzen historischen Zeitfenster“ am Anfang der Theaterreform, als sich drei freie Gruppen aus pragmatischen Gründen zusammengetan und um die 4-jährige Konzeptförderung angesucht haben. „Und aus dem Hearing sind wir herausgekommen mit einem Haus.“ Diese langfristige Perspektive bot für die nächsten vier Jahre eine unerwartete Sicherheit und ließ rund um das TAG-Team die jungen Familien nur so sprießen.

Kirche und Kinder

Barbara Klein (KosmosTheater) hingegen wechselte genau zu der Zeit, als sie Mutter wurde, vom Volkstheater – „dort hat man die Rollen abgestempelt wie bei der Post die Briefe“ – in die freie Szene. Und war „von der ersten Minute an Alleinerzieherin, aber das hat einigermaßen funktioniert“: mit einer großen, billigen, unsanierten Wohnung und einem Au-Pair-Mädchen, das problemlos eine Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung erhielt. Dabei wollte Klein ursprünglich eigentlich Priesterin werden: „Als ich erfahren habe, dass dieser Beruf nur Männern offen steht, hat mich das in der Minute zur Feministin und Schauspielerin gemacht.“

Michaela Moser hat auf Grund desselben Berufswunsches Theologie studiert; auch die Theater-Karriere von Angelika Sieburg (Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen, WU WEI REKORT LOEW) begann als Vierjährige in der Wiener Scala als Christkind. Später sammelte sie zehn Jahre lang Erfahrungen im Stadttheater (Heidelberg) und wechselte in den 1970ern ins Theater am Turm (TAT) in Frankfurt, wo ein „von oben verordnetes Mitbestimmungsmodell herrschte. Jede/r verrichtete jede notwendige Arbeit: Kassa, Spielplan, Regie, Ensemble – nur in die Ökonomie hatten wir keinen Einblick.“ Für Sieburg ließen sich Beruf und Familie (zwei Kinder) nicht ohne Hürden vereinbaren und führten oft zu Patchwork-Arbeitstagen von 20 Stunden.

FREIHEIT! – Wovon?

Das grundlegendste Problem ist also der „Widerspruch zwischen symbolischer Anerkennung und budgetärer Praxis“, fasst Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit) zusammen. „Wie werten wir das freie Theater finanziell so auf, dass es professionell arbeiten kann?“ Das Podium ist sich einig, dass „Freiheit“ ein sehr problematischer Begriff ist – und bestätigt damit das bereits von Michaela Moser gezogene Fazit: „In der freien Szene zu arbeiten, ist extrem unfrei.“ (Sara Ostertag). „Ich bin als ‚Freie’ viel abhängiger als im Angestellten-Verhältnis, wo es z. B. echte *Frei*zeit gab.“ (Asli Kislal). Urbach ortet eine selektive Freiheit, nämlich die Freiheit von institutionellen Strukturen einerseits, aber auch von arbeitsrechtlichen Errungenschaften andererseits, kombiniert mit einer Nicht-Freiheit von Bürokratie. Josef Schick (Kulturvernetzung Niederösterreich) aus dem Publikum ergänzt diese Diagnose noch um die Freiheit von Ressourcen.

Links: Valerie Kattenfeld, Klaus Werner-Lobo. Oben: Otmar Stoss, Alexandra Manske. © Bettina Frenzel

Sieburg schlägt gemeinsame politische Arbeit als Lösung vor: Seit den 1980ern hat sie daran mitgearbeitet, ein Netz von Spielstätten aufzuziehen und kulturpolitisches Lobbying zu betreiben; heute „sind wir viel mehr, die dieses Lobbying gemeinsam betreiben und Forderungen stellen können." Auch Klein fordert verstärkte Solidarität ein, um „ein altes Wort zu benutzen."

Ernten, was wir gießen

Uneinig ist sich die Runde bei einem anderen altbekannten Themenkreis: Theaterreform, Häuser und Gießkanne. Urbach beklagt, dass zu viele Mittel in die „Hütterl" gehen, während die Gießkanne für die Projekte wieder „voll da ist." Ostertag konstatiert, dass viel zu wenig über Arbeitsmodelle und die eigene Position reflektiert wird: „Ich sitze oft zwischen fünfzig freien Gruppen, die sich alle verhalten, als wären sie lauter Stadttheater." Ostertag und ihre Gruppe möchten sich dagegen keiner Institution oder Szene zuordnen, sondern „in ständiger Verhandlung der Verhältnisse bleiben", in Schulen, Museen und auch Stadttheatern arbeiten. Aber zu den Institutionen fehlt die Durchlässigkeit, und die Kooperationskultur ist auch nicht wirklich ausgeprägt: „Ich krieg immer eine auf den Deckel, wenn ich mit jemand anderem arbeiten will."

Klein verteidigt die Gießkanne ihrerseits vehement, weil sie derzeit wesentlich geschlechter-gerecht fördert als andere Strategien. „Schon jetzt sind Frauen in Leitungsfunktionen im Theater so gut wie exkludiert, und sie kommen auf Grund ihrer Biographien bei Stipendien, Preisen und sonstigen Ausschreibungen viel zu oft einfach nicht zum Zug. Außerdem sind wir weit entfernt von einer politischen Kultur, die Frauen wirklich gezielt fördert." Der Theaterreform stellt Klein überhaupt ein sehr schlechtes Zeugnis aus, was das Thema Gender betrifft. Seit der Reform wurden drei große Institutionen mit weiblicher Leitung männlich nachbesetzt (VBW/ Kathi Zechner, Volkstheater/ Emmi Werner, TQW/ Sigrid Gareis) und mehrere Theater geschlossen, die alle eine weibliche Leitung hatten (Theater des Augenblicks, Fleischerei, Experimentaltheater im Offtheater, Theater m.b.H., Gruppe 80). Dagegen ist die Bürokratie „unendlich gewachsen – nur eine einzige Auswertung wurde stillschweigend abgeschafft: jenes Blatt im Kalkulationsblatt der MA7, auf dem die Geschlechter-Verteilung in einem Betrieb abgefragt wird. Und von dem wir eigentlich gedacht haben: ein guter Anfang, das wird bestimmt noch verfeinert." Eine ausgesprochen düstere Bilanz.

Bodenständig und in luftigen Höhen

Den zweiten Teil der Tagung eröffnet Alexandra Manske mit ihrem Vortrag *Arbeitsverhältnisse in der Kunst – eine Genderperspektive*[2], in dessen Rahmen sie die Ergebnisse ihrer Forschungen in verschiedenen künstlerischen Bereichen in Berlin präsentiert. Und diese sind eindeutig: Künstler_innen sehen sich mit prekärem Sozialstatus, steigender Marktabhängigkeit und Vermarktlichung von Arbeitsverhältnissen seit Anfang der 1990er Jahre („Kultur soll sich rechnen") konfrontiert: Ein hoher Bildungsgrad steht vermehrt unterdurchschnittlichen Verdiensten gegenüber, Arbeitsverhältnisse sind zunehmend befristet, die Zahl der Selbstständigen steigt – die Einkommen hingegen sinken. Die Grauzone zwischen Abhängigkeit und Selbstständigkeit, in der sich Kulturarbeiter_innen zunehmend bewegen, führt zu sozialversicherungstechnischen Problemen und ist „so etwas wie ein Prekarisierungs-Indikator." Die Gender-Dynamik ist deutlich asymmetrisch, Frauen

sind häufiger in Teilzeit- und befristeten Arbeitsverhältnissen, finden sich in der untersten Einkommensschicht und sind stärker von Alters-Armut bedroht. Manske zeichnet ein eindringliches Bild: „Frauen geben das Bodenpersonal ab, während Männer in luftigen Höhen dirigieren."

Es reicht! Nicht für alle

Konsequenterweise leitet Claudia Seigmann (theaternyx*) das abschließende Podium mit der Feststellung ein, dass in ihrem Umfeld zahlreiche Künstlerinnen „nach 20 Jahren Arbeit das Handtuch werfen, weil sich nichts gebessert hat. Weil sie genug haben von der Selbstausbeutung." Auch Heike Kortenkamp (WU WEI REKORT LOEW) ist heilfroh, dass ihre Tochter – die selbst schon drei Kinder hat – „nicht auch Künstlerin, sondern mittlerweile verbeamtete Lehrerin geworden ist." Kortenkamp selbst hat sich eine zweite Existenz als Kulturpädagogin aufgebaut, die auch nicht besser bezahlt ist, ihr aber wenigstens eine Anstellung verschafft hat. Als Pädagogin arbeitet sie mit Jugendlichen und Arbeitslosen, die genau „in jenem ‚anderen' Prekariat stecken. Wir haben immerhin das Privileg, dass wir uns artikulieren und das, was wir zu sagen haben, in eine Form stellen können: das Theater." Die Nachwuchs-Dramatikerin Valerie Kattenfeld (kunst)spiel) steht dagegen noch am Anfang ihrer Karriere und fragt sich, wie sie überhaupt in das Fördersystem hineinkommt. Statt „mit angehaltenem Atem von einem Projekt zum nächsten" zu hetzen und „permanent Ideen rausschießen" zu müssen, hätte sie gerne einmal die Zeit zum Recherchieren.

Klaus Werner-Lobo (Kultursprecher der Grünen Wien) thematisiert – seiner Funktion entsprechend – die Verteilungsproblematik des vergleichsweise sehr hohen Kulturbudgets in Wien zwischen Repräsentationskultur und der zeitgenössischen Kunst, und damit auch zwischen den großen Institutionen und den „Kleinen, die verdächtigt werden, während sich die Großkopferten keine Gedanken machen müssen, ob sie sich das Beste vom Teuersten leisten." Diese Einschätzung bestätigt Ursula Simek (bm:ukk, in Vertretung für Hildegard Siess): vor allem die Kleinen werden misstrauisch behandelt, was zu „schönen Stilblüten" wie z. B. die Inventarisierung von Konfekt geführt hat. Simek erwähnt auch die Problematik, dass manche Förderanträge bereits auf Selbstausbeutung hindeuten. Kattenfeld pflichtet ihr bei: die geringe Wertschätzung durch Förderinstitutionen senkt die eigene Wertschätzung ihrer Arbeit – was sich z. B. in einem niedrig veranschlagten Regie-Honorar ausdrückt. Sie plädiert für die Strategie, „nicht mit unterdotierten Mitteln das volle Programm zu produzieren" – sonst entsteht der Eindruck „es geht sich eh auch aus mit dem wenigen Geld."

Ist nur das Kunst, was die Zeit überdauert?

Ein ganz anderes Thema spricht Otmar Stoss (KSVF, Bundestheater) an, nämlich den oft kritisierten Künstler_innen-Begriff des KSVF: dessen zentrale Kriterien sind „Kreativität und die Schaffung von Kunstwerken über das Erlernbare hinaus." Kulturvermittlung wird beispielsweise nicht als künstlerische Tätigkeit angesehen. Alexandra Manske stellt die deutsche Definition gegenüber: „der 'eigenschöpferische Akt mit Originalitätswert' – jetzt verstehe ich, warum die österreichische Definition immer wieder kritisiert wird: dieser sehr bürgerliche Kunstbegriff akzeptiert nur als Kunstwerk, was die Zeit überdauert." Kortenkamp und Kattenfeld betonen, dass Vermittlung, Dramaturgie und künstlerische Arbeit nicht trennbar seien – Stoss selbst ist (überraschenderweise) ebenfalls der Meinung, dass die Definition erweitert werden müsste; dafür ist zwar eine Gesetzes-Novelle nötig, aber immerhin: die Bereitschaft scheint da zu sein.

Den Tag beschloss die Österreich-Premiere des Stücks *Ich finde es gut, dass im Theater alle umsonst arbeiten. Da ist man doch gerne dabei* (Titel nach René Polleschs *Tod eines Praktikanten*) im KosmosTheater: in einer schneidigen, gehetzten, amüsanten Inszenierung stellte WU WEI REKORT LOEW mit drei Frauen (Angelika Sieburg, Anja Bilabel, Nicole Horny) das Thema des Tages nochmals auf die Bühne. Bleibt zu hoffen, dass sich irgendwann in naher Zukunft dieses und weitere Pollesch-Zitate – z. B. *Solidarität ist Selbstmord* – nicht mehr so einfach auf die Realität umlegen lassen, wie das derzeit noch der Fall ist. ||

---

[1] Der Vortrag ist – in einer erweiterten und adaptierten Version – unter dem Titel *„Alles Sozialschmarotzer_innen?!" Prekäre Verhältnisse und die Kunst des Quiltens* bereits in der *gift* 02/2013 erschienen (S. 28 – 30).

[2] Vgl. Alexandra Manske: *Zur sozialen Lage von Künstler_innen in der bürgerlich-kapitalistischen Industriegesellschaft*. In: *gift* 01/2013, S. 13 – 18.

Xenia Kopf

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der österreichischen kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen, redaktionelle Mitarbeiterin der *gift* und Graphikerin.

sandkasten

Martina Spitzer

geb. 1962 in Oberösterreich, ist seit 1985 als Schauspielerin in Theater-, Film und TV-Produktionen tätig. Beim Projekttheater Vorarlberg spielte sie zuletzt in der Produktion *Anna und Martha*, ab 5. Juli mit dem Stück *Einen Jux will er sich machen* bei den Festspielen Reichenau.

gift: Wann war dir klar, dass du Schauspielerin wirst?
Martina Spitzer: Ich war schon Schauspielerin und habe auch schon ein paar Jahre fast ausschließlich davon gelebt, bevor mir klar wurde, dass ich Schauspielerin werden will. Ich bin damals eher „zufällig" auf die Bühne geraten.

gift: Was war Plan B?
Spitzer: Eigentlich hatte ich weder einen Plan A noch einen Plan B. Nur Träume, und die haben sich dauernd verändert ... Obdachlosenbetreuung, Montanistik, Medizin, Auswandern, keine Ahnung.

gift: Was war deine Lieblingsserie (oder Buch) als Kind?
Spitzer: Tom Sawyers Abenteuer

gift: Wie wichtig findest du österreichischen Dialekt auf der Bühne?
Spitzer: Ich empfinde Dialekte als Teil unseres Sprachreichtums, und ich halte die „Spielerei " damit auch auf der Bühne, kontextabhängig, für sehr wichtig.

© Katharina Ganser

gift: Besondere Fähigkeit: „fließend Spiegelschrift"!? Lernt man das oder kann man das einfach?
Spitzer: Ich habe linkshändig von meiner älteren Schwester schreiben gelernt, und dann musste in der Schule plötzlich die rechte Hand her. Und was hatte ich von dieser ganzen Umlern-Quälerei? Vielleicht, dass ich deshalb auch umgedreht verkehrt schreiben kann. Wenigstens irgendwas.

gift: Welche Erfahrungen haben dich geprägt?
Spitzer: Viele. Schöne und schmerzliche.

gift: Was ging schon einmal komplett schief auf der Bühne?
Spitzer: Ich, bzw. wir. Zumindest hatte ich das Gefühl. Obwohl sich ja bekanntlich die eigene Wahrnehmung zwar manchmal, aber nicht immer mit der Wahrnehmung von außen deckt.

gift: Welche Rollen findest du schauspielerisch besonders interessant? Welche Rollen liegen dir nicht?
Spitzer: Manchmal finde ich Rollen besonders interessant, die mir nicht liegen, weil dann die Suche danach noch eine andere Herausforderung darstellt.

gift: Gibt es für dich Grenzen auf der Bühne?
Spitzer: Ja. Aber sie sind meist nicht von mir gesetzt und oft nicht vorhersehbar. Und Grenzen sind für mich nichts Absolutes. Sie sind verrückbar, und sie verändern sich.

gift: Welchen Ratschlag würdest du Nachwuchsschauspieler_innen mit auf den Weg geben?
Spitzer: Bei keiner Produktion mitzuarbeiten, bei der sie sich von vornherein sicher sind, dass sie nicht dahinterstehen können.

gift: Womit verbringst du die meiste Zeit am Tag?
Spitzer: Das kommt auf den Tag an.

gift: Wie sieht dein perfekter freier Tag aus?
Spitzer: Es gibt Tage, da lasse ich mich einfach dahintreiben, sinnvoll oder sinnlos. Das kann sehr schön sein. Ob das ein perfekter freier Tag ist, weiß ich nicht.

gift: Top 3 der Dinge, die du gar nicht gerne machst, aber nun mal machen musst?
Spitzer: Steuererklärung, Staubsaugen, Kofferpacken

gift: Kulinarisches, wo du nicht mehr aufhören kannst?
Spitzer: Beeren – Himbeeren, Erdbeeren, Stachelbeeren, Heidelbeeren, ... und Schokolade!

Interview: Katharina Ganser

Förderempfehlungen für Theater, Tanz und Performance Wien

Projektförderungen für Herbst 2013

Verein/Gruppe/Künstler_in	Titel des Pojektes	Empfehlung
FAIMME	KEIN LICHT.	20.000
am apparat	Normarena	20.000
An Kaler	Contingencies	20.000
Art*Act	Artist At Resort Term 9	20.000
Bermoser Martin/ Aggregat Valudskis	Der Teufel läuft immer schneller	15.000
BU!	the forest project	20.000
GARAGE	ANBAUTEN	20.000
KASAL	WHITE FOR	15.000
Keri Judit	The King and the pillowcase	20.000
Kinoki	morgen killst du meinen sohn	24.000
FeinSinn	[A]ura	20.000
RAW MATTERS	Raw Matters – Ein ungeschliffener Tanz- und Performance Abend	10.000
Luna Arts	Ulrike, Das Kaufhaus Brennt 2.0.	25.000
MIMAMUSCH	MIMAMUSCH	15.000
na daLokal	nadaLokal	10.000
Rauch Stephanie	instant access: ground	17.000
Studio 5	12,5 situations for nothing less	18.000
Theater Montagnes Russes (TMR)	Es war einmal ein Arm Kind	25.000
theaterfink	Von Sacklpicka und Großkopfade; Teil 1	10.000
Theatergruppe ISKRA	Was macht man, wenn...	25.000
Verein Physical Behavior (Ruth Charlotte)	Publik Eremite	10.000
VIOLET LAKE	Crash!!	15.000

1-Jahresförderung im Jahr 2014

Verein/Gruppe/Künstler_in	Empfehlung 2014
nadaproductions – Verein zur Förderung zeitgenössischer Tanz-, Performance und Filmformen	50.000
werk89 – Kunst- und Theaterverein	60.000
An Kaler / Verein an den Schnittstellen zum Performativen	50.000
dascollectiv – Verein zur Förderung interkulturellen Austauschs	40.000
KASAL – Verein für Performance und bildende Kunst	50.000
Kunstverein Archipelago	60.000
music on line – Verein zur Präsentation neuer österreichischer Musik (phace)	80.000
Tanz Atelier Wien	50.000
Tanztheater Verein DIVERS – Kabinett ad Co.	60.000
Verein CHIMERA für Cybertanz u. Performance	50.000

2-Jahresförderung für die Jahre 2014 und 2015

Verein/Gruppe/Künstler_in	Empfehlung 2014	Empfehlung 2015
Art*Act	50.000	50.000
God's Entertainment	80.000	80.000
Im_flieger	70.000	70.000
M.A.P. – Movement Art Programmes Vienna	70.000	70.000
Second Nature	80.000	80.000
Theater Brett – Compagnie Brettschneider	50.000	50.000
theatercombinat	120.000	120.000
Theaterverein Foxfire	75.000	75.000
Verein für modernes Tanztheater	80.000	80.000
Superamas	120.000	120.000
Wiener Tanz- und Kunstbewegung	80.000	80.000

Konzeptförderung 2014 bis 2017

Verein / Gruppe / Künstler_in	Jährlicher Betrag in EUR ab 2014 bis 2017
Caritas der Erzdiözese Wien (brunnen.passage)	100.000
DanceAbility – Tanz für Menschen mit und ohne Behinderung	50.000
Dans.Kias – Verein für physische Kommunikation in der darstellenden Kunst	70.000
Drachengasse 2 Theater Ges.m.b.H.	630.000
Echoraum	70.000
Iffland & Söhne, Theater – und Filmverein	120.000
insert (Theaterverein)	80.000
Kabinetttheater – Verein zur Förderung zeitgenössischer Theaterformen	70.000
liquid loft – Verein zur Projektierung künstlerischer Ideen	120.000
makemake produktionen	65.000
Musiktheatertage Wien	190.000
Netzzeit – Verein zur Förderung interdisziplinärer Kommunikation auf kultureller Ebene	350.000
Neue Oper Wien	450.000
SALTO, Verein zur Förderung von neuem Tanz und Theater	90.000
sirene – Podium für neues Musiktheater	180.000
TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße	770.000
Theater am Petersplatz GmbH	770.000
Theater Lilarum Kossatz & Mitges. OEG	220.000
Theaterverein Toxic dreams	190.000
Theaterverein Wiener Klassenzimmertheater	120.000
Verein der Freunde und Förderer des Schubert Theaters	80.000
Verein Kitsch und Kontor (Rabenhof)	850.000
Verein TanzArt/schallundrauch agency	60.000
Verein Transit (Theater Nestroyhof Hamakom)	440.000
Wiener Taschenoper	100.000
Wiener Wortstätten – Verein zur Förderung der Gegenwartsdramatik	200.000
WUK – Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser (nur für 2014 und 2015)	130.000

Pressemitteilung der IG Freie Theaterarbeit, 7. Juni 2013

Zwei Schritte zurück ...

Förderinstrumente der Stadt Wien entwickeln sich konträr zu erklärten Zielen der Kulturpolitik

Mit einer Verzögerung von mehreren Wochen veröffentlichte die Kulturabteilung der Stadt Wien die Entscheidungen über die Projektförderungen für den Produktionszeitraum Herbst 2013. Mit nur drei Monaten Vorlauf sind viele Häuser und auch Gruppen bereits im akuten Planungsnotstand. Die Verschiebung der nächsten Einreichfrist auf den 15. Juli schafft aktuell für die Gruppen eine zeitliche Entzerrung – verzögert jedoch die Entscheidungsfrist im Herbst erneut. Das kann keine Lösung sein.

Das Volumen der jetzt vergebenen Projekte beträgt insgesamt nur 394.000 Euro. Kein Projekt erhält mehr als 25.000 Euro (drei Projekte von 22). Im Jahr 2014 werden von 2,5 Mio. Euro Projektförderung 1,425 Mio. Euro gebunden sein für Ein- und Zwei-Jahresförderungen. Das Instrument der Projektförderung übernimmt dann, mit weit mehr als der Hälfte seines Budgets, die stabilisierende Wirkung, die eigentlich dem Instrument mehrjähriger Förderungen zukommt. Vier Gruppen sind durch Zwei-Jahresförderungen in der Projektförderung aufgefangen worden – insgesamt mit einem Volumen von 400.000 Euro. Zwei von ihnen waren positiv in der Konzeptförderung bewertet. Aus Protest über massive Kürzungen der Theaterjury haben sie jedoch ihre Anträge zurückgezogen und stattdessen bei der Projektförderung eingereicht. Wohin sind die für sie bereitgestellten Mittel der Konzeptförderung gewandert? Endlich sind auch die Hardfacts der Konzeptförderungen öffentlich:

Das Volumen des Instruments Konzeptförderung ist mit 6,5 Mio. Euro auf etwas mehr als die Hälfte des ursprünglichen Begutachtungsumfangs von 12 Mio. Euro geschrumpft. Die nicht unter externem bzw. gremialem Controlling stehenden Standort- und Strukturförderungen sind im Gegenzug überproportional gewachsen.

Der Betrag für freie Gruppen innerhalb der Konzeptförderung ist von bisher 2,5 Mio. auf 2,125 Mio. Euro (die Theaterjury hätte in ihrem Gutachten für freie Gruppen weitere 100.000 Euro weniger, also 2,025 Mio. Euro vorgesehen) gesunken. Einige Gruppen (etwa Taschenoper, Wiener Wortstätten) sind mit empfindlichen Kürzungen konfrontiert – erhöht wurde hingegen niemand aus dem Feld der freien Gruppen – einige sind neu zur Konzeptförderung dazugekommen.

Welche Karriereoptionen und Existenzkonzepte bedenkt die Stadt für langjährig erfolgreiche freie Gruppen? Gibt es einen Entwicklungsspielraum jenseits der Konzeptfördermargen, der angemessene – professionelle – Entlohnung UND permanente Zusammenarbeit erlaubt – bzw. überhaupt die Einhaltung sozial- und arbeitsrechtlicher Normen?

Es ist ein Skandal, dass der Budgetanteil der freien Gruppen in der Konzeptförderung signifikant gesunken ist. Damit verschiebt sich erneut das Förderverhältnis in Richtung mehr Geld für Strukturen, mehr für die Großen und noch mehr für die ganz Großen: Im Instrument der Kleinen wird gespart, während im Vergleichszeitraum die großen Institutionen – außerhalb des Korpus der Reform – ein signifikantes, absolutes wie prozentuales MEHR verbuchen können – die Evaluation des NPO-Institutes aus dem Jahr 2012 belegt es.

Vieles jedoch bleibt weiter intransparent: Was geschieht mit dem KosmosTheater, dem Odeon, wo gibt es Aussagen über das Kabelwerk und daskunst?

Wir fordern:

Förderungen:

- Die Projektförderungen müssen signifikant erhöht werden!
- Der Anteil der freien Gruppen an der Konzeptförderung darf nicht unter 2,5 Mio. fallen – er muss steigen!

Arbeitsbedingungen:

- Sozial- und arbeitsrechtliche Normen gelten auch im freien Theaterbereich, Förderungen müssen professionelle Arbeitsbedingungen und Entlohnung ermöglichen.
- Professionelle Karriereverläufe und Entwicklungsmöglichkeiten von Gruppen brauchen neue Visionen /Instrumente.

Strukturen/Transparenz:

- Angemessene Zeitläufe zwischen Einreichfristen und Produktionszeitraum.
- Mehr Transparenz statt zurück in den Fördersumpf wachsender Summen für nicht extern evaluierte Standort und Strukturförderungen.

Kommunikation/Partizipation:

- Es geht nicht an, dass Förderentscheidungen und strukturelle Entwicklungen die erklärten Ziele der Kulturpolitik unterlaufen!

Wir fordern die Aufnahme und Weiterführung professioneller Gespräche! ||

www.touring-artists.info

Das Informationsportal für international mobile Künstlerinnen und Künstler

Redaktion touring artists

Künstlerisches Schaffen geht mit grenzüberschreitendem, internationalem Arbeiten oftmals Hand in Hand. Dabei ergeben sich sowohl für innerhalb wie auch für außerhalb der EU-Grenzen tätige Künstlerinnen und Künstler vielfältige Fragen, u. a. zu sozialrechtlichen, administrativen, steuerlichen oder versicherungstechnischen Themen:

- Wo muss eine Tänzerin mit Wohnsitz in Deutschland bei einer 3-monatigen Produktion in Belgien die Einkommensteuer abführen?
- Ein italienischer Bildhauer arbeitet für zwei Jahre in Deutschland. Zahlt er weiterhin Beiträge in die italienische Sozialversicherung oder in die deutsche?
- Das Bühnenbild einer in der Schweiz ansässigen Company soll nach Deutschland transportiert werden. Was muss hinsichtlich der Zoll- und Transportformalitäten beachtet werden?
- Müssen sich Künstlerinnen und Künstler, die in der Künstlersozialkasse versichert sind, zusätzlich um einen Schutz bei Krankheitsfall im außereuropäischen Ausland kümmern?
- Ein Theaterensemble aus Brasilien ist zu einer Tournee durch Deutschland eingeladen – welche Art Visa benötigen die einzelnen Ensemblemitglieder und sind Arbeitsgenehmigungen erforderlich?

Darstellende und bildende Künstlerinnen und Künstler finden seit April 2013 Antworten auf diese und viele andere häufig gestellte Fragen rund um das internationale künstlerische Arbeiten unter *www.touring-artists.info*.

Was ist touring artists?

touring artists bietet umfassende Informationen zu den Themen Visa/Aufenthalt, Transport/Zoll, Steuern, Sozialversicherung, andere Versicherungen (Berufshaftpflichtversicherung, Veranstaltungsversicherung etc.) und Urheberrecht. Die Themengebiete sind systematisch für die Sparten Darstellende Kunst und Bildende Kunst aufgearbeitet. Im Mittelpunkt stehen in Deutschland lebende Künstler_innen, die temporär im Ausland arbeiten genauso wie ausländische Künstler_innen, die zum Arbeiten nach Deutschland kommen. Ebenso ist die Perspektive von in Deutschland ansässigen Veranstalter_innen berücksichtigt.

Das Portal bietet einen fundierten Einstieg in die genannten Themen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Gesetzeslagen und Verwaltungsverfahren in Deutschland: Rechtliche und administrative Fragen werden verständlich beantwortet, darüber hinaus helfen Checklisten und Verweise auf weiterführende Lektüre, Ansprechpartner_innen und zuständige Stellen in den jeweiligen Verwaltungen weiter.

Den Ausgangspunkt bildete eine umfassende Recherche zum Informationsbedarf des Sektors sowie Interviews mit Kulturschaffenden, um das Themenspektrum zu systematisieren. Die gesammelten Fragen und Situationen des Arbeitsalltags sind als Fallbeispiele in die Website eingeflossen und dienen den Ausführungen als Grundlage. Bei der Zusammenstellung der Informationen wurde im weiteren Verlauf mit Expertinnen und Experten der jeweiligen Themengebiete zusammengearbeitet. Die Inhalte sind außerdem von Seiten der zuständigen Fachministerien geprüft worden.

Ein umfassendes Glossar, eine Mobilitätsbibliothek, sowie ein Mapping von Mobilität unterstützenden Förderprogrammen in Deutschland – zugänglich über eine Förderdatenbank – ergänzen das Portal. Nicht zuletzt bietet touring artists ausländischen Künstlerinnen und Künstlern einen Einblick in die deutsche Kulturlandschaft. Die gesamten Informationen werden in deutscher und englischer Sprache zur Verfügung gestellt.

touring artists ist eine Informationsquelle, die wachsen soll und ständiger Aktualisierung bedarf. Dabei ist die Unterstützung des Sektors hilfreich und notwendig: Über ein Feedback-Formular können eigene Erfahrungen und Tipps übermittelt werden, die in die Website aufgenommen werden.

Wie kam es zu touring artists?

Das ITI und die IGBK sind seit vielen Jahren beratend und unterstützend im Bereich des internationalen Künstler_innen-

austausches tätig. Beide Institutionen wissen um die Schwierigkeiten, die grenzüberschreitendes Arbeiten mit sich bringen können. Beide Institutionen sind sich außerdem der Notwendigkeit von verlässlichen, leicht zugänglichen Informationen für die Kulturschaffenden bewusst. Das spartenübergreifende Arbeiten ist ihnen gleichermaßen ein Anliegen.

Die Idee für touring artists entstand Ende 2010. Seitdem arbeiten das ITI und die IGBK gemeinsam mit dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), der das Projekt angeregt hat sowie finanziell und konzeptionell unterstützt, am Aufbau des Informationsportals.

Auch auf der politischen Tagesordnung der Europäischen Union ist die Mobilität von Künstler_innen und Kulturschaffenden in den letzten Jahren zu einem immer wichtigeren Thema geworden. In der Europäischen Kulturagenda, die die EU-Kulturminister_innen im November 2007 ratifiziert haben, ist die Mobilitätsförderung als Ziel definiert, was mit der im Lissabon-Vertrag festgeschriebenen Freizügigkeit der EU-Bürger_innen einhergeht. Mit touring artists werden für Deutschland die Ratschlussfolgerungen des Europäischen Rats der Kulturminister_innen umgesetzt, die Mobilität von Künstlerinnen und Künstlern zu fördern. In die Konzeption der Website sind u. a. auch die Überlegungen der von der Europäischen Kommission berufenen Expert_innengruppe zu Information Standards for the Mobility of Artists and Cultural Professionals eingeflossen.

In den Mitgliedstaaten der Europäischen Union gibt es eine Vielzahl von kulturellen Organisationen und Verbänden, die Künstler_innen und Kulturschaffenden Informationen zur Verfügung stellen, die das grenzüberschreitende Arbeiten erleichtern – sei es online oder in Beratungsgesprächen. Dieses bereits vorhandene Angebot an Informationen zu systematisieren, auszubauen und europaweit zu vernetzen, ist ein zentrales Anliegen der Akteure des europäischen Kultursektors. touring artists setzt an dieser Stelle an und greift den Informationsbedarf für und in Deutschland auf. ||

www.touring-artists.info

Ein gemeinsames Projekt des Internationalen Theaterinstituts (ITI) Zentrum Deutschland und der Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK), begleitet und gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM).

www.iti-germany.de
www.igbk.de

kurz & knapp

Kulturpolitische Forderungen in den Tiroler Koalitionsverhandlungen

Nach den Landtagswahlen in Tirol wurden fünf zentrale kulturpolitische Forderungen, die die Tiroler Kulturinitiative (TKI) im Wahlkampf erhoben hatte, in die Koalitionsvereinbarung aufgenommen:

- Durchführung eines partizipativen Kulturentwicklungsprozesses auf Landesebene unter Einbeziehung der freien Kulturszene
- Konsequente Verankerung von Kultur als Querschnittsmaterie in allen die Zukunft des Landes betreffenden Konzepten und Prozessen
- Aufstockung des Kulturbudgets und Erhöhung der Ausgaben für den Bereich „Kulturinitiativen, -zentren“ auf mindestens 5 Prozent der Gesamtausgaben für Kultur
- Abschaffung der Vergnügungssteuer für gemeinnützige Kulturveranstalter_innen
- Förderschwerpunkt Jugendkultur

www.tki.at

Hunger auf Kunst & Kultur Bilanz 2012 Salzburg

Mit rund 1.600 Salzburger_innen, die aktuell einen Kulturpass besitzen und über 6.561 besuchten Kulturveranstaltungen im Jahr 2012 kann der Kulturpass ein Plus von 7 % im Vergleich zum Vorjahr an ausgegeben Pässen und besuchten Veranstaltungen verzeichnen. Die Kulturpässe werden von mehr als 60 sozialen Einrichtungen in Stadt und

Land Salzburg vergeben. Der errechnete Gegenwert der Karten, welche an Inhaber_innen eines Kulturpasses ausgegeben wurden, stieg um 24 % und betrug im Jahr 2012 70.000 Euro.

Theaterallianz als Toursupport

Fünf Theaterhäuser haben sich zur bundesweiten Plattform Theaterallianz zusammengeschlossen: das klagenfurter ensemble, das Theater Kosmos in Bregenz, das Theater Phönix Linz, das Schauspielhaus Wien und das Schauspielhaus Salzburg. Ziel der Theaterallianz ist es, Stücke zeitgenössischer Autorinnen und Autoren nicht nur im eigenen Haus, sondern auch bei den Partnern der Plattform aufzuführen. Dadurch soll die Sichtbarkeit der Theaterhäuser erhöht, sowie neues Publikum erschlossen werden. Das bm:ukk fördert die Aktivitäten der Theaterallianz im Jahr 2013 mit 50.000 Euro, im kommenden Jahr werden es 80.000 Euro sein. Die Zuwendung ist Teil des neuen Förderprogrammes „Tour Support", das den österreichweiten Austausch von (freien?) Produktionen unterstützt. Im Rahmen der neuen Initiative vergibt das bm:ukk heuer insgesamt 220.000 Euro.

art but fair

Vom Musical-Produzenten Johannes Maria Schatz am 19.2.2013 gegründet, nützen Künstler_innen aller Sparten die Facebook-Seite „Die traurigsten & unverschämtesten Künstlergagen und Auditionserlebnisse", um ihre Erlebnisse zu veröffentlichen, die haarsträubende und entwürdigende Arbeitsbedingungen ans Licht bringen. Aus dieser Initiative entstand in Deutschland die Seite art but fair, die gerade die „Goldenen Regeln künstlerischen Schaffens" formuliert, die, verbunden mit dem selbstverpflichtenden Gütesiegel „art but fair", den fairen, respektvollen Umgang innerhalb des Kulturbetriebs gewährleisten sollen.

www.artbutfair.org

Theaterjobs.de

... führte darüber hinaus eine Umfrage zum Thema Vergütungen von Tanz- und Theaterschaffenden durch: *https://de.surveymonkey.com/s/XZ7TSJX*
www.theaterjobs.de

Performing Arts Programm Berlin

... ist ein Programm des Landesverbands freie darstellende Künste Berlin e.V. und wird von 2013 bis einschließlich 2015 sieben Module für die freien Darstellenden Künste Berlins aufbauen und betreiben:

- Mentoring-Programm für Nachwuchs und Einsteiger_innen
- Beratungsstelle für Tanz- und Theaterschaffende
- Marketing-Wettbewerb freie darstellende Künste
- Theater-Scoutings für neue Besucher_innengruppen
- Jährlicher Branchentreff der freien darstellenden Künste
- Internet-gestützte Proberaumplattform für die freien darstellende Künste
- Zentrale Marketingstelle für die freien darstellenden Künste

www.pap-berlin.de

Freies Theater als immaterielles Kulturerbe

Der Berufsverband der Freien Theaterschaffenden in der Schweiz ACT stellt im Namen der freien Theaterschaffenden beim Bundesamt für Kultur den Antrag, das freie Theaterschaffen als immaterielles Kulturerbe anzuerkennen und in die Liste der lebendigen Traditionen aufzunehmen.

Das UNESCO-Übereinkommen bestimmt als immaterielles Kulturerbe „die Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume, welche Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen". ||

© Nick Mangafas:
Gain extra inches! Die [SPAM]Oper
progetto semiserio 2010,
Schauspielhaus Wien

thema

Freies Musiktheater in Wien

Allgemein mit Spannung, großer Anerkennung und Wohlwollen bedacht wurde der Zusammenschluss einer Plattform zeitgenössischer Musiktheatergruppen in Wien – öffentlich sichtbar durch ein zweitägiges Festivalformat namens *13* in der Expedithalle der ehemaligen Ankerbrotfabrik im Herbst 2012, vom Sirene Operntheater mit dem Geschenk eigener Mittel initiiert.

In diesem Sinn gibt auch das vorliegende Thema der *gift* dieser Plattform Raum für Darstellung und öffentliche Selbstreflexion, für die sich Mitglieder der Plattform mit Ideen und Beiträgen in die Redaktion einbrachten – obwohl sich viele der Künstler_innen zum Zeitpunkt der Erstellung der Ausgabe mitten in Produktionsprozessen befanden.

Das Resultat ist ein komisch-ernst historischer Einstieg von Markus Kupferblum zur Genese des Verhältnisses von Politik und Musiktheater, gefolgt von einem kulturpolitisch (selbst-) kritischen Parforceritt der ‚Stationen' der freien Musiktheaterszene in Wien von Thomas Desi. Als Intermezzo befragt Jürgen Bauer im Retro-bourgeoisen Gestus das Publikum als Huster_innen, Raschler_innen und Schmatzer_innen – eine nicht ganz genrespezifisch, eher allgemeine Typologie des Hustens im Theater. Stephan Lack stellt das von Kristine Tornquist und Jury Everhartz herausgegebene Buch *Fragen an das Musiktheater* vor – er liest es ebenfalls als eine öffentliche Selbstverständigung. Diese wird fortgeführt in einem E-Mail-Forum, in dem Georg Steker, Markus Kupferblum, Michael Scheidl, Jury Everhartz und Kristine Tornquist über Ironie, Katharsis, Geld, Publikum, Sinn, Ort und Politik im Musiktheater diskutieren. Im Zeitfenster porträtiert Jury Everhartz den gefeierten wie umstrittenen historischen Granden eines neuen Musiktheaters Hanns Eisler. Und unter dem Titel *Labor oder Fließband* widmet sich ein aktuelles Buch von Rainer Simon dem Thema Produktionsbedingungen im freien Musiktheater – vorgestellt von Jürgen Bauer.

Die versammelten Texte erheben in keiner Weise einen Anspruch auf Repräsentation oder Vollständigkeit: To Be Continued.

Website der Plattform Musiktheater Wien:
www.musiktheater.at

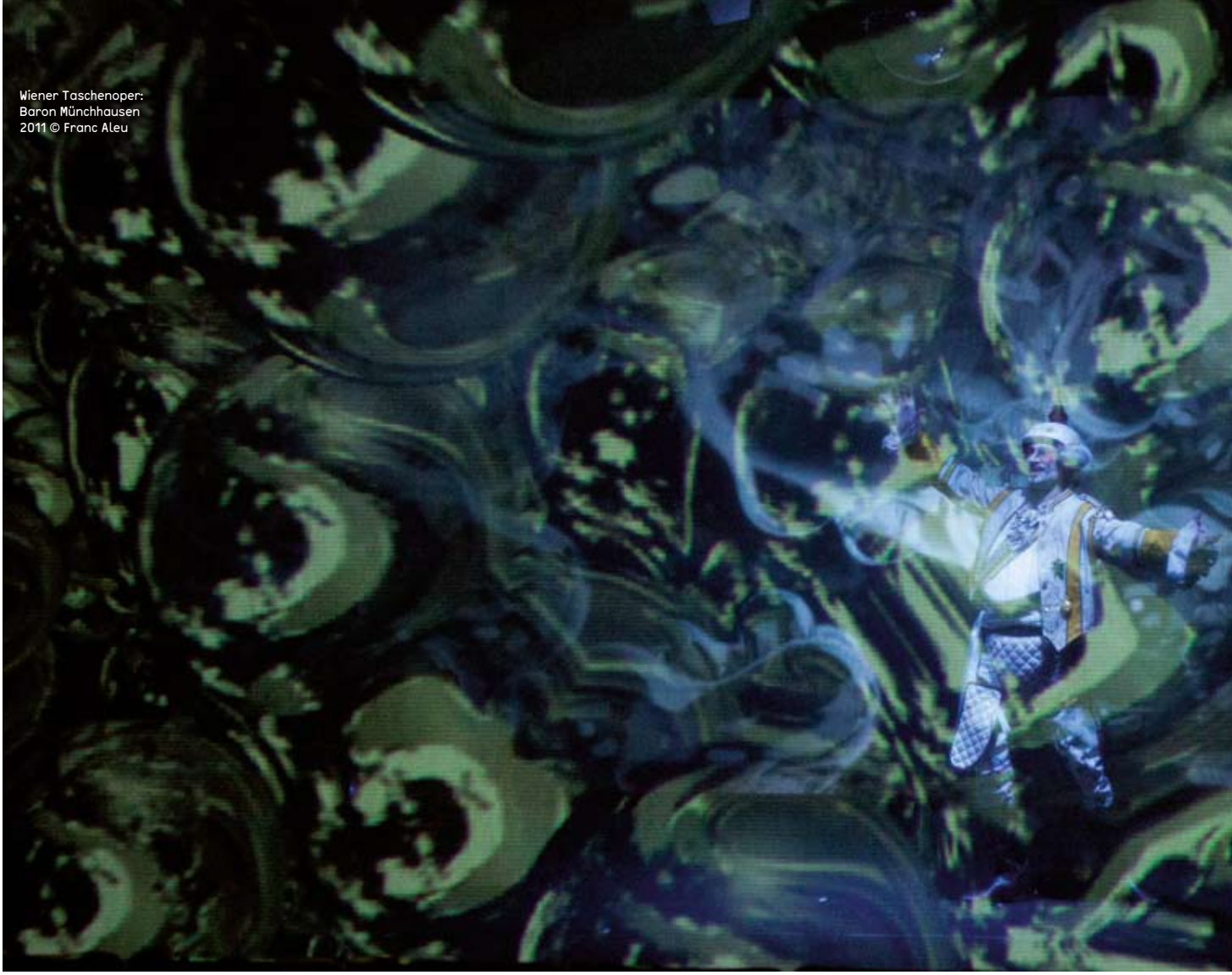
Über die Wirkmächtigkeit von Musiktheater

Markus Kupferblum

Pandoras Box Ensemble: Tango Klassik, 2008, Interkulttheater © Barbara Krull

Die Revolution der Sinnlichkeit

Als in der Hochblüte der Renaissance Menschen begannen, mit Instrumentenbegleitung auf einer Bühne solo zu singen, taten sie das aus der Lust an einem neuen Klangbild, das dem erträumten Ideal eines elysischen Paradieses nahe kommt. Niemand wollte noch ahnen, dass sich diese Kunstform zu einem revolutionären Instrument entwickeln könnte, das den Herrschern dieser Welt mitunter durchaus gefährlich werden konnte. Wer glaubte damals schon an eine umstürzlerische Kraft der lyrischen Poesie? Im Gegenteil: Die Sänger ersangen sich die imaginierten Götterwelten der Antike, die in wohltuendem Kontrast zu der grimmigen Wirklichkeit standen, die sie Tag um Tag auf der Straße vorfanden. Die Tagelöhner, die schuftenden Arbeiter und fluchenden Kutscher waren die Antithese zum singenden Orpheus, der selbst Furien bezwingt, um seine Liebe zurückzugewinnen oder zu Dido, die grandios und lyrisch an ihrer unerfüllten Liebe zerbricht. Im Schutz ihrer Schlösser in Florenz und Mantua entzogen sich die hohen Herrschaften mit ihren Musiktheaterensembles der schnöden Realität und schufen dort eine klangmächtige Gegenwelt, die die antiken Ideale hochhielt. Niemand wollte eine politische Dimension in diesem Unterfangen erkennen, sondern man delektierte sich an dem wiedergewonnenen Wissen alter Zeiten, das durch die Rückübersetzungen aus dem Arabischen und Persischen ins Griechische und Lateinische der Europäischen Elite wieder zur Verfügung stand.



Wiener Taschenoper: Baron Münchhausen 2011 © Franc Aleu

Die Kunst zu Überleben

Doch in der Gesellschaft brodelte es. Die neuen Zeiten schufen neue Machtverhältnisse, neue Berufe entstanden und der Wohlstand wurde neu verteilt. Diese Neuordnung der Gesellschaft generierte zahlreiche soziale Probleme, die nach einem Ventil verlangten, um diese enormen Spannungen abzubauen. Die Menschen brauchten Geschichten, die von ihnen selbst erzählten, von ihnen und ihrem beständigen Überlebenskampf, um zu lernen, mit ihren alltäglichen Konflikten umzugehen.

Die griechische Götterwelt mit ihren Idealen bot dazu keine Lösung, doch war so ein Ventil bald in der Commedia dell'Arte gefunden. Diese neuartige improvisierte Volkskomödie erzählte von genau den Menschen, die sich täglich durch die lärmenden Gassen der Städte bewegten, jeder und jede auf der Suche nach ihrem Glück – und allzu oft auch nach der ewigen und absoluten Liebe. Lehrte die griechische Tragödie die Menschen, wie man lebt, so lehrte die Commedia dell'Arte, wie man überlebt.

War es am Anfang des Musiktheaters etwa noch Antonio Banchieri, ein Benediktinermönch, der in seinem Kloster altmodische Madrigale als Parodien auf diese neue Gesellschaft komponierte und sich über die zahlreichen Glücksritter und Taugenichtse lustig machte[1], die in polyphonen Chorstimmen ihr Schicksal beweinten, eroberte schon bald eine ganze neue Operngattung den Sologesang für das gemeine Volk.

Es war die Opera Buffa, die aus den Intermezzi, den Pausenstücken, entstand, die man eigentlich nur zur Erheiterung für das Publikum spielte, das in der Pause vor dem

Dritten Akt einer Tragödie, bevor der Held stirbt, noch einmal zum Lachen gebracht werden sollte. Doch bald kamen die Menschen nur mehr für die „Pause“ ins Theater und blieben der tragischen griechischen Oper fern. Sie genossen die gesungenen Volkskomödien des Intermezzo und es war schließlich das Teatro San Carlo in Neapel, das 1730 erbaut wurde, um als erstes Theater ausschließlich solche Intermezzi zu spielen – aber nun eben abendfüllend.

Siegeszug der Opera Buffa

Von da an begann der Siegeszug der Opera Buffa, der bald zu einem regelrechten Krieg eskalierte, der im vorrevolutionären Paris zu riesigen, politischen Tumulten führte, da es sich hier ja offensichtlich bloß um einen Stellvertreterkrieg handelte. Weniger ging es den Menschen dabei um die Frage, ob die Opera Seria oder die Opera Buffa die bessere Kunstform sei, sondern darum, welche Gesellschaftsschichten mit ihnen bedient werden.[2]

Als Pergolesis Opera Buffa *Serva Padrona* 1752 von einer italienischen Truppe in Paris als Intermezzo von Lully's Opera Seria *Acis et Galathée* aufgeführt wurde, löste diese den sogenannten „Buffonistenstreit“, die „Querelle des Bouffons“ aus, der bis 1754 fortdauerte. Niemand geringerer als Jean-Jacques Rousseau sprach nun der französischen Musik ihre Qualität ab und postulierte, nur mehr italienische Opern zu spielen, da die italienische Sprache „sanft, klangvoll und wohlakzentuiert“ klinge[3]. Doch bald spitzte sich der Streit zu einer politischen Auseinandersetzung zu, die auf den Punkt gebracht lautete: Königliche Hofoper gegen bürgerliches Singspiel. Im vorrevolutionären Paris kochten da bald die Emotionen über, die italienische Komödiantentruppe, die die *Serva Padrona* aufgeführt hatte, wurde 1754 schließlich gewaltsam des Landes verwiesen und alle italienischen Opern verboten. Sämtliche aufgeklärten Geister rebellierten nun erst recht gegen die Französische Oper und bald immer unverhohlener gegen den König.

„ Doch bald kamen die Menschen nur mehr für die „Pause“ ins Theater und blieben der tragischen griechischen Oper fern. “

Oper als Triebfeder der Revolution

Das war nicht die einzige Auseinandersetzung um die Oper, die zu dieser Zeit tobte, doch die andere wurde eher künstlerisch geführt – dafür nahezu europaweit: Da ging es nämlich nicht nur um die Frage, ob die italienischen oder die französischen Opern besser wären, sondern ob es überhaupt statthaft sei, „Opere Buffe“ aufzuführen und mit dem Medium der Musik Leute zum Lachen zu bringen.

Natürlich wurde dabei auch die revolutionäre Kraft der Geschichten der Commedia dell'Arte erkannt, die dann auch verboten wurden, wenn sie sich allzu explizit gegen die herrschende Klasse wandten. Die „Revolutionsoper“ *Figaro* etwa war ein Produkt der Aufklärung, in der ein absolutistisch herrschender Graf von seinen Dienern dazu genötigt wird,

sich öffentlich zu entschuldigen. Das klingt für uns vielleicht recht harmlos für eine „Revolution“ und es ist womöglich für viele schwer zu verstehen, warum so eine Oper damals verboten wurde. Aber denken wir an die heutigen Zustände etwa in China, Nordkorea oder im Iran, erscheint uns eine öffentliche Entschuldigung von diktatorischen oder „absolutistischen“ Herrschern gleichsam denkunmöglich. Würden sich etwa die chinesischen Parteiführer dafür entschuldigen, was sie den Tibetern antun, oder die iranischen Mullahs dafür, dass sie jahrzehntelang ihr Volk brutal und rücksichtslos unterdrücken, foltern und ermorden?

Doch Opernrevolutionen können auch durchaus erfolgreich sein: In England gelang es Johann Christian Pepusch mit seinem Librettisten John Gay 1728 mit der Aufführung ihrer provokanten *Bettleroper* den überaus erfolgreichen Georg Friedrich Händel zu brüskieren, und bald darauf musste dessen Heimstätte, die Royal Academy, ihre Pforten schließen, um das Volk, das auf der Seite Pepusch's war, zu beschwichtigen. Auch Giuseppe Verdi verstand es, mit seinen Opern Politik zu machen. Nicht nur bot sein Nachname ein Akronym für die italienischen Royalisten, die sich eine Einigung Italiens unter König Vittorio Emmanuele wünschten und sich bald erfolgreich gegen die habsburgischen Besatzer auflehnten, seine Opern wurden zu Hymnen der Freiheit und Selbstbestimmtheit des italienischen Volkes.[4]

Die Musik als politisches Instrument

Wo immer es Diktaturen gibt, spielt das Theater eine enorm wichtige Rolle des Widerstands. Die Musik verhilft der Oper, das Publikum direkt und emotional anzusprechen und eignet sich vielleicht dadurch wesentlich besser als das Sprechtheater dazu, sich gegen herrschende Missstände zu artikulieren.

Waren es in der Zeit des Nationalsozialismus etwa die Lieder der Oper *Brundibar*, die Hans Krása im Konzentrationslager Theresienstadt komponiert hatte und die dort über viele Monate hinweg von Kindern aufgeführt wurde, die als Zeichen des Widerstandes von den Häftlingen gesummt wurden, war es in der Sowjetunion der *Antiformalistische Rajok*, der von Schostakowitsch offen gegen Stalin komponiert worden war, und im Walzertakt und im Stil des gregorianischen Volkslieds die „sowjetische Musik“ preist.

Opernkomponisten wurden bisweilen, wie etwa Richard Wagner, von Diktatoren genutzt, um ihre eigene politische Botschaft zu vermitteln, andere wie Franz Lehar oder Richard Strauss kollaborierten oder wurden wie Sergej Prokofjew oder Dimitri Schostakowitsch gnadenlos verfolgt und wie Igor Strawinski, Arnold Schönberg, György Ligeti, Wolfgang Korngold, Alexander von Zemlinsky oder Kurt Weill vertrieben oder gar wie Viktor Ullmann oder Hans Krása ermordet.

Der vertriebene Wiener Staatsoperndirektor Bruno Walter dirigierte 1942 an der New Yorker Metropolitan Opera den *Don Giovanni*, der nicht nur zu einer gefeierten Sternstunde der Mozartrezeption wurde, sondern im Publikum eine enthusiastische Zustimmung zum Kampf der USA gegen Hitlerdeutschland provozierte. Doch dann war es wiederum die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper, die nach dem Krieg ein gewichtiges Symbol für das wiedererstandene Österreich wurde.

Freies Musiktheater

Heute finden in Europa die Revolutionen im Musiktheater glücklicherweise meistens auf der Bühne statt, wenn etwa Nikolaus Harnoncourt eine neue Lesart einer bekannten Oper präsentiert oder ein/e Regisseur_in eine besonders dichte und sinnliche Form findet, eine Geschichte für ein heutiges Publikum relevant und dringlich zu erzählen – oder mitunter auch bloß am Weg dorthin, also in der Art, eine Oper zu produzieren.

Als ich 1987 die erste freie Oper in Österreich produzierte, was mir damals absolut nicht bewusst war, – es war übrigens die *Serva Padrona* -, fand eine kleine Revolution im freien Theater Österreichs statt. Es wurde der Bedarf geschaffen, ein eigenes Musiktheaterbudget für freie Gruppen zu installieren, das bald eine ungeheure Gründungswelle von freien Operngruppen zur Folge hatte, die die Wiener Szene bis heute beleben. Die Neue Oper, das Wiener Operntheater, die

> „Wo immer es Diktaturen gibt, spielt das Theater eine enorm wichtige Rolle des Widerstands.“

Taschenoper und bald die Gruppe Netzzeit kompensierten auf famose Weise die jahrelangen Versäumnisse der großen Opernhäuser, das „Repertoire nach Puccini“ zu pflegen oder Kompositionsaufträge zu vergeben. Auch waren es die freien Operngruppen, die als erste bewusst ein junges Publikum ansprachen, um es für diese Kunstform zu begeistern. Zahlreiche internationale Stars begannen ihre Karrieren in der freien Wiener Opernszene – und zahlreiche Stars kommen auch immer wieder gerne dorthin zurück. Ulla Pilz, Adrian Eröd, Roman Sadnik, Thomas Gansch, Andreas Mitisek, Olivier Tambosi oder Michael Sturminger unternahmen ihre ersten Schritte in der Wiener freien Opernszene.

Doch hat das „Freie Musiktheater“, wie es heute lieber genannt wird, keinen politischen Anspruch mehr? Sind es nicht genau diese freien Operngruppen, die durch ihre schlanken Strukturen schnell und unmittelbar auf gesellschaftliche Missstände und auf Veränderungen reagieren könnten? Ist es nicht gerade die Internationalität dieses Mediums, die es zum leidenschaftlichen Kampf gegen jede Form des Rassismus verpflichtet? Sind musische Menschen nicht mit einer besonderen Sensorik ausgestattet, soziale Spannungen besonders früh zu spüren? Oder ist alles so lange in Ordnung, so lange in der Staatsoper täglich der Vorhang aufgeht?

Wie in jeder Epoche ist die zeitgenössische Kunst ein verlässliches Zeugnis unserer Zeit. Im Iran wurde seit 1979 keine Oper aufgeführt, weil es verboten ist, dass Frauen auf einer Bühne solo singen, außer es befinden sich ausschließlich Frauen im Publikum. In Österreich findet täglich Oper statt, aber für sämtliche zeitgenössische Komponist_innen sieht das Kulturbudget der Musikstadt Wien lediglich 25.000 Euro pro Jahr vor.

Trotzdem bleibt die Oper lebendig, trotzdem bleibt sie wesentlich. Es wurde sogar vor kurzem ein besonders wichtiges Werk über den arabischen Frühling in Salzburg uraufgeführt, *18 Tage* vom ägyptischen Komponisten Hossam Mahmoud, der dieses Werk in Kairo nie hätte zeigen dürfen. Von einem guten Theater geht eine Heilkraft für die Gesellschaft aus, sagt Peter Brook, und so ist es eine Verpflichtung der freien Operngruppen, wesentliches und gesellschaftlich relevantes Theater zu machen. ||

---

[1] Als Musiker nahm er sich jedoch sehr ernst, war er doch der erste Dirigent, der einen Taktstock benutzte und in seine Noten dynamische Bezeichnungen einfügte, damit nichts von seiner Musik verloren ging.

[2] Wir erinnern uns noch an die FPÖ Plakate, die anlässlich der Planung eines Opernhauses am Linzer Schlossberg ähnliche Instinkte schürten. „Kleiner Mann zahlt große Oper“, hieß es damals – und das Projekt wurde abgesagt, bis man sich auf den Standort festlegte, den Adolf Hitler bereits für das Linzer Opernhaus geplant hatte. Als man dann auch noch mit Hitlers Lieblingsoper das Haus eröffnete, war der braune Rand der Linzer Gesellschaft, der diese Signale sehr wohl erkennt, beschwichtigt und nun ist man einhellig stolz auf das neue Linzer Opernhaus.

[3] Rousseau, Jean Jacques, *Lettre sur la musique française*, 17. November 1753.

[4] Als ich im September 2012 im Österreichischen Kulturforum in Teheran einen iranischen, gemischten (!) Chor hörte, der Va Pensiero sang, kamen mir die Tränen, weil ich körperlich spürte, dass dieses Stück heute noch, genauso wie damals, ein lebendiger und kräftiger Hoffnungsruf ist, ein geknechtetes Volk aus der Unterdrückung zu befreien.

Markus Kupferblum

ist Opern- und Theaterregisseur, Autor und Clown. Er ist Gründer des Totalen Theaters in Wien und Experte für Commedia dell'Arte und Maskentheater. Bekannt ist er für seine spartenübergreifende Arbeit zwischen Oper, Zirkus, Theater und Film. Bisherige Inszenierungen in Frankreich, Österreich, Deutschland, England, Spanien, Belgien, USA, Korea, Libanon, Israel, Russland, Litauen, Luxemburg, Schweiz und Italien. Beim Festival von Avignon wurde er 1993 mit dem 1. Prix de l'Humour ausgezeichnet, 2007 erhielt er den Nestroy Preis der Stadt Wien für die beste Off-Produktion. Im Februar 2012 rief er gemeinsam mit Bernd C. Sucher den Europäischen Theatertag für Toleranz ins Leben. Im Februar 2013 gründete er das Musiktheaterensemble Schlüterwerke, das ohne öffentliche Förderung nach dem Prinzip pay as you can regelmäßig hochpolitische Produktionen zeigt.
Am 21. Juni findet die Premiere der *Winterreise – ein Gewaltmarsch* statt, bei dem Schuberts Winterreise mit der Schlacht um Stalingrad verknüpft wird, die genau vor 70 Jahren im Februar 1943 stattgefunden hat. Sein Buch *Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution – die Commedia dell'Arte als politisches Volkstheater* wird im September im Facultas Verlag erscheinen.

www.kupferblum.com

NOTBREMSE

© Nick Mangafas:
Family Table 9 Months Later
David Maayan 2006,
Vladimir Petković

Hust, Keuch, Röchel, Schnief, Raschel, Schnarch

Jürgen Bauer

Ich gebe es zu: Ich bin unerträglich. Mich stören die Störer_innen im Theater, die Huster, Raschler, Schwätzer. Ich gebe es zu, ich werfe immer öfter böse Blicke über meine Schulter, wenn es mir zu laut wird. Dabei bin ich eigentlich ein friedliebender Mensch, es musste also etwas getan werden. Dieser Artikel ist ein Akt der Psychohygiene, ein Befreiungsschlag, eine Selbstverteidigung. Und da man alleine so schlecht kämpft, auch eine Spurensuche nach Verbündeten.

Christoph Marthalers Stück *King Size* am Theater Basel begann mit einer Tonbandstimme, die das Publikum in fünf Sprachen aufforderte, doch seine Telefone einzuschalten, zu rascheln und zu husten. Doch die ironische Aufforderung war völlig unnötig, das Theaterpublikum lässt sich heutzutage ohnehin immer weniger davon abhalten, den Geräuschen auf der Bühne eigene Laute entgegenzusetzen. Die Berliner Zeitung schrieb einmal: „Wenn der Berliner krank ist, geht er nicht zum Arzt, sondern ins Theater.“ Das kann man mit gutem Recht auch über den Wiener, über die Wienerin sagen. Längst gleichen die Zuschauer_innenräume Außenstellen der lokalen Lungenheilanstalten und erinnern mich immer öfter an Loriots berühmte Hustensymphonie, bei der neben dem Symphonieorchester die Huster_innen im Publikum gleich mitdirigiert werden. Der britische Shakespeare-Darsteller Sir Ralph Richardson hat einmal gemeint, die Kunst der Schauspieler_innen bestehe darin, die Leute vom Husten abzuhalten, doch demnach gibt es heute keine wahren Schauspielkünstler_innen mehr. Zwei Stunden Theater in Ruhe genießen? Fehlanzeige! Zwei Stunden Stille für Musik? Weit gefehlt!

Typologie des Hustens

Der Sänger Thomas Hampson hat mir Arbeit abgenommen und in mühevoller Kleinarbeit anhand seiner praktischen Erfahrungen fünf Hustergruppen unterteilt: Vom Entlastungs-Hüsteln (staccato forte) über das explosive Stoßhusten (sforzando forte), das Abonnent_innen-Husten (tenuto mezzoforte) und das ansteckende Räuspern (martellato subito) bis hin zum großen Würgeanfall (fermata, crescendo, staccato, echo) reicht seine Typologie der theater-pulmologischen Störungen. Doch auch abseits des Gehustes bietet sich dem geübten Publikum ein riesiges Arsenal an Möglichkeiten, eine Aufführung zu stören. Auf seinem Blog „metropolkultur" hat Harald Baumer unter dem Titel *Was ich am Theaterpublikum hasse* eine ganze Reihe zu dem Thema gestartet. Neben Husten findet sich dort auch Essen, Trinken, Rascheln, Schwätzen, Applausdiebstahl und Platzhopsen. Etwas strukturierter ist es die Theaterwissenschafterin Erika Fischer-Lichte angegangen, die in ihrem Text *Theater als öffentlicher Raum* ein Sammelsurium an Publikumsverhalten aufführt, das hier nur gekürzt wiedergegeben werden kann: „Sie rutschen unruhig auf dem Stuhl hin und her, sie schauen wiederholt auf ihre Uhr, gähnen, schlafen ein und fangen an zu schnarchen; sie husten und niesen, knistern mit Papier, essen und trinken; sie flüstern sich Bemerkungen zu oder kommentieren das Bühnengeschehen laut und ungeniert; sie stehen geräuschvoll auf, verlassen den Saal und schlagen die Türen knallend hinter sich zu." Den Möglichkeiten sind also keine Grenzen gesetzt! Ob das die Praxis zur Theorie der Publikumsaktivierung ist? Haben wir uns das nicht einmal anders vorgestellt?

Benimmfibel für das Theaterpublikum

Die Journalistin Natascha Pflaumbaum überschrieb ihren Premierenbericht zu Michael Thalheimers Medea-Inszenierung in Frankfurt mit „Kindsmord mit Hustenanfällen" und kam zum Schluss: „Es ist, als habe der gesamte Husten dieser Welt Einzug in diese Aufführung gehalten." Doch auch sonst häufen sich Artikel, die über störendes Publikumsverhalten berichten. Dabei wäre es so einfach, es anders zu halten. Über das beliebte Essen und Trinken im Theater schreibt etwa Harald Baumer: „Wir leben in keinem Notstandsgebiet. Jeder Theater- und Opernbesucher sollte in der Lage sein, vor Vorstellungsbeginn ausreichend zu trinken und zu essen." Mahlzeit!

Den manischen Schwätzer_innen könnte man mit den Worten des Schriftstellers und Schauspielers Curt Goetz kontern: „Eine Gelegenheit, den Mund zu halten, sollte man nie vorübergehen lassen." Wobei man der Journalistin Judith von Sternburg nur beipflichten kann: Unter „reden" fällt auch „flüstern, wispern, seufzen, beten, mitsingen, mitsummen sowie Interjektionen aller Art wie Ah, Oh, Huch, Hi, Puh, Uff". Das Husten, wird jetzt manche sagen, ist aber doch ein anderer Fall: „Husten ist etwas Zwangsläufiges, das halt raus muss", schreibt etwa Peter Michalzik in seiner „Gebrauchsanweisung fürs Theater". In einem Beitrag für *Pharmazie in unserer Zeit* hält Dr. Günter Weis gar fest: „Der gesunde Mensch hustet nicht", außer er sitzt eben im Theater, wo eine „komplexe Einwirkung auf das Hustenzentrum Husten verursachen kann." Das hat wohl auch mit der Luft zu tun, oft auch mit Nebel und Rauch von der Bühne, ich habe schon verstanden. Und trotzdem, wenn in einer Münchner Opernkritik die Journalistin über ihren Hustenreiz berichtet und ungläubig fragt: „Wie kommen bloß die Sänger mit diesem ungesunden Klima klar?", dann möchte ich ihr entgegenrufen: Na wie wohl, mit etwas Disziplin und Respekt! Ich schaffe es ja auch, so schwierig kann es also nicht sein. Und auch in Japan wird, wenn man Berichten Glauben schenken darf, kaum gehustet. Aber Peter Michalzik hat wohl Recht: „Vollkommen verlernt wurde die Kunst des stillen Hustens." Vielleicht wissen die Menschen aber auch nur nicht, wo sich ihre Armbeuge befindet. Sobald einer oder eine anfängt, ist der Damm ohnehin gebrochen. „Sympathiehusten" nennt das Harald Baumer auf seinem Blog. Dabei gäbe es auch hier Abhilfe. Den hysterischen Hustern empfiehlt Judith von Sternburg in der Frank-

> „Sie rutschen unruhig auf dem Stuhl hin und her, sie schauen wiederholt auf ihre Uhr, gähnen, schlafen ein und fangen an zu schnarchen.“
>
> Erika Fischer-Lichte

furter Rundschau etwa, ein Hustenbonbon bereitzuhalten. Deren Wirksamkeit ist sogar wissenschaftlich erwiesen, wenn man der Pharmazeutischen Rundschau Glauben schenken darf! Dort ist zu lesen: „Das im Theater so beliebte Honigbonbon regt den Speichelfluss an und beim Lutschen schirmt es die entzündeten Areale und die mehr oder weniger freiliegenden C-Fasern kurzzeitig ab.“ Was auch immer das genau heißen mag, selbst wenn die sogenannten „Demulzenzien“ nur für 10 bis maximal 30 Minuten Ruhe garantieren, mit ein paar Zuckerln ist man schon dabei! Ausgepackt werden sollten diese natürlich schon vor Beginn der Vorstellung, ebenso wie das obligatorische Taschentuch. Immerhin gilt mit Judith von Sternburg, dass selbst das leiseste Knistern zum lauten Knattern wird, sobald die Musik spielt. Merke außerdem: „Die das Knattern verursachende Person hört das selbst nicht. Aber alle anderen hören es. Ein akustisches Phänomen.“ Für Akustiker_innen unerklärlich? Vielleicht. Für geübte Zuschauer_innen trotzdem längst bekannt. Und wenn es einmal ganz schlimm kommt, könnte man sich ja an einen Ratschlag des Standard zur richtigen Etikette halten: „Wer nicht unbedingt unter Menschen gehen muss, verschiebt als höflicher Kranker seine Freizeitaktivitäten.“ Natürlich hält sich aber niemand an diese Regeln, warum auch? Schon 1897 beschrieb J. von Wedell in seinem Benimmbuch „Wie soll ich mich benehmen?“ das Verhalten des Opernpublikums und stöhnte auf: „O undankbares Theaterpublikum! Lernst du nie Rücksicht für die Künstler, die ihr bestes Können für dich einsetzen?“

Militanter Individualismus

Warum stört mich und eine offenbar verschwindend kleine Minderheit das nun so? Erika Fischer-Lichte schreibt: „Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und auf die anderen Zuschauer.“ Könnte ich diese Auswirkungen nicht einfach akzeptieren? Mich entspannt zurück lehnen und daran denken, dass das ruhig im dunklen Zuschauer_innenraum sitzende Publikum bei weitem nicht selbstverständlich ist? Recherchiert man zum Thema, stößt man bald auf das Argument, dass doch früher – Renaissance! Barock! – alles noch viel schlimmer gewesen wäre. Sollte ich als Theaterwissenschafter das nicht wissen? Doch schon Helmut Castrop hielt in seinem Text zum elisabethanischen Theater fest: „Lärm und Rowdytum hat es zuweilen gegeben. Die meisten Zeugnisse sprechen jedoch von der großen Disziplin, Aufmerksamkeit und Stille, die im Theater herrschte und in der nur das Nüsseknacken als störendes Geräusch empfunden wurde.“ Ganz im historischen Regen stehe ich also wohl doch nicht. Vielleicht reizen mich die Störer_innen im Theater auch deshalb so, weil ich ihnen hilflos ausgeliefert bin. Ein Buch kann man zuklappen und woanders weiterlesen, bei einem Gemälde im Museum zuwarten, bis die Schwätzer verschwunden sind. Doch im Theater hat man keine Wahl, das Publikum kann man sich meist nicht aussuchen. Und glaubt man der Journalistin Natascha Pflaumbaum, so braucht eben auch dieses Publikum eine Bühne, und deswegen wird gehustet. Ein soziales Phänomen also, wie auch Thomas Hampson glaubt: „Menschen haben als soziale Wesen das natürliche Bedürfnis, mitzusingen, so wie Vögel. Deshalb sind ihre Stimmlippen während eines Konzertes in ständiger Anspannung.“ Aber hat dieses soziale Phänomen vielleicht Grenzen des Respekts überschritten? Schon Karl Kraus schrieb in der *Fackel*: „Im Theater muß man so sitzen, daß man das Publikum als eine schwarze Masse sieht. Nichts ist störender als die Individualitäten der Menge unterscheiden zu können.“ An dieser Stelle erschrecke ich etwas: Stört mich etwa das Individuum an sich? Suche ich die schwarze Masse? Ich recherchiere weiter, und siehe da: In Bezug auf das Dauergeklingel von Telefonen sprach Ian Rickson, der frühere Intendant des Royal Court Theaters, vom „militanten Individualismus“, der sich in die Besucherinnen und Besucher geschlichen habe. Ich glaube, es ist dieser Militarismus, der meine Feindschaft weckt. Erinnern Sie sich: Ich bin eigentlich ein friedliebender Mensch! Jérome Bêl hat Theater einmal so

> „Sex, Gewalt und Blut – längst kein Problem mehr. Aber gegen ein paar Minuten Stille regt sich schnell Widerstand im Auditorium.“

definiert: „People sitting in the dark, watching other people standing in the light.” Das ist für viele Leute offenbar nicht zu akzeptieren. Bei einer Diskussionsveranstaltung zum Thema Internet am Thalia Theater Hamburg meinte ein junger Mann, er gehe auch deshalb nicht ins Theater, weil er da sein Handy ausschalten müsse. Die Seite *Nachtkritik.de* beschrieb seine Haltung: „Damit würde er in eine auktorial organisierte, einseitige Aufmerksamkeit gezwungen.“ Was natürlich völlig richtig ist.

Tell them we’re busy!

Vielleicht werden ein paar Stunden Ruhe tatsächlich bereits als Zumutung empfunden. Meine Theatererfahrungen legen diesen Schluss jedenfalls nahe. Sex, Gewalt und Blut – längst kein Problem mehr. Aber gegen ein paar Minuten Stille regt sich schnell Widerstand im Auditorium. Weil die Zuschauerinnen und Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen werden? Wahrscheinlich weil es gälte, einen gemeinsam geteilten Raum als solchen zu erkennen. Doch wo selbst in öffentlichen Verkehrsmitteln Intimstes laut herausgebrüllt wird, ist die Trennung von privatem und öffentlichem Raum wohl obsolet. Dementsprechend aggressiv oft die Reaktionen, wenn man etwas Ruhe einfordert. Doch manchmal, in wunderbaren Momenten, gibt es Unterstützung von der Bühne! In Berlin reagierte einmal ein auf der Bühne rauchender Schauspieler auf das Husten im Publikum mit: „Ich mach´ sie ja gleich aus!“ Der Sänger Thomas Hampson reichte einer Zuhörerin in der ersten Reihe während eines Konzertes ein Zuckerl, um ihr Husten zu beenden. Der wunderbare Kevin Spacey wiederum rief einem Zuschauer, dessen Telefon während der Vorstellung läutete, von der Bühne aus zu: „Tell them we’re busy.“ John Wood als King Lear unterbrach seinen Monolog und fragte: „Will you please stop coughing?“ Der Meister solcher Reaktionen aber war der aus den „Harry Potter“-Filmen bekannte Richard Griffiths. Als während einer Vorstellung von *The History Boys* ein Telefon klingelte, wandte er sich mit folgenden Worten zum Publikum: „I am asking you to stand up, leave this auditorium and never, ever come back.“

Sogar Kritiker, die tragischerweise vermehrt an Gedächtnisschwund leiden, überstehen ja kein noch so kurzes Stück ohne Gekritzel im Notizblock und sind verstört, wenn man ihnen – wie der Schauspieler Thomas Lawinky vor einigen Jahren – den Spiralblock entreißt. Wie soll es erst dem „normalen“ Publikum ergehen? Aber vielleicht hat dieser Artikel ja etwas bewirkt und man gönnt mir in Zukunft meine „auktorial organisierte Aufmerksamkeit“. Und wenn nicht, kann ich ja immer noch meine Vorschläge für rituelle Bestrafungen hervorkramen. Strafzahlungen für Huster etwa! ||

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Fragen an sich selbst

Stephan Lack

Neue Opern- und Musiktheaterformen haben es in Wien immer noch schwer, sich neben dem Repertoirebetrieb der großen Opernhäuser zu behaupten. Dass sich die freie Musiktheaterszene trotzdem vielfältig und erstaunlich selbstbewusst zu präsentieren weiß, beweist das Buch *Fragen an das Musiktheater*.

„Man verlangt viel von neuer Oper und gesteht ihr wenig zu", heißt es im Vorwort von Irene Suchy. Wie hoch die eigenen Ansprüche der Theaterschaffenden an sich selbst und das Musiktheater sind, lässt sich hier in Interviewform nachlesen. Im Rahmen der 2011 erfolgten Gründung des Verbandes der freien Wiener Musiktheater formulierten die Herausgeber Jury Everhartz und Kristine Tornquist – ihrerseits feste Größen innerhalb der Wiener Musiktheaterlandschaft – sechzehn Fragen an die Gruppen des neuen Netzwerks. Das Ergebnis ist nicht nur ein Einblick in Arbeitsprozesse und Produktionsbedingungen der vierzehn portraitierten Musiktheater, sondern vielmehr auch eine sehr persönliche Auseinandersetzung der Befragten mit der Kunstform an sich. Viel erfährt man hier über künstlerische Lebenswege (die Wege zum Musiktheater sind mannigfaltig) und die diversen Verständnisse von dem, was Musiktheater sein kann und darf. Lesenswert ist u.a. wie Tornquist das Spannungsfeld zwischen ihrer Arbeit als Librettistin und Opernregisseurin beschreibt oder Zoon Musiktheater-Gründer Thomas Desis lustvolle Abrechnung mit der Gattung Oper – eine von mehreren Sichtweisen zu der „Glaubensfrage" Oper oder Musiktheater?

Ein großer Teil des Buches widmet sich freilich der kulturpolitischen Situation der Wiener freien Musiktheaterszene, deren Unterfinanzierung, die Subventionsvergabepolitik der letzten Jahre und dem augenscheinlichen Missverhältnis zu den großen Opernbetrieben. Erfreulich ist das Ausmaß an Selbstbewusstsein und Zuversicht, das die Theaterschaffenden diesen Produktionsschwierigkeiten entgegensetzen. „Das Publikum, das in jedem unserer Träume unausgesprochen in Sonderzahlen mit uns zuschaut und gespannt verfolgt, was wir mitzuteilen haben, weiß das in den meisten Fällen nur noch nicht", schreibt etwa Thomas Desi augenzwinkernd. Momente der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Positionierung und dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Stellenwert des Musiktheaters im Allgemeinen sind indes rar. Das liegt natürlich auch an dem verwendeten Mittel des Fragekataloges; zwar decken die insgesamt 16 Fragen einen breiten Themenkomplex ab, unbequeme Fragestellungen und präzises Nachfragen sind so aber nicht möglich. Vielleicht wären hier individuelle Interviews – wie sie für das ebenfalls in der Edition Atelier erschienene Vorgängerbuch *Fragen an das Theater* geführt wurden – ergiebiger, wenngleich auch aufwendiger gewesen. Nichtsdestotrotz muss man den meisten Musiktheaterschaffenden zu gute halten, dass sie die Publikation nicht als Plattform, sondern vor allem für eine intensive Selbstreflexion der eigenen Arbeit nutzen. Insofern hat Sven Hartberger Recht, wenn er im Nachwort meint, dass die aus dem Buch gewonnen Erkenntnisse für die Musikszene selbst wohl wichtiger sind als für ihr Publikum. ||

Everhartz, Jury & Tornquist, Kristine (Hg.): Fragen an das Musiktheater. edition atelier (2012)

Stephan Lack ist Autor aus Wien

Freies Musiktheater in Wien

Thomas Desi

Nikolaus Habjan & Kollege führen durch den Abend. Festival 13 – Die Wiener Musiktheater 2012, Expedithalle in der ehem. Ankerbrotfabrik © Andreas Friess

1. Erfolgsbilanz Musiktheater Plattform Gegenwart

Grußbotschaft an den Gemeinderat der Stadt Wien: Die Plattform Freie Wiener Musiktheater hat in einer leerstehenden Halle im Areal des Otto-Wagner-Spitals, der Wäscherei, zwei Probesäle und einen Lager-/Depotbereich errichtet, in denen eine Anzahl der heuer zu sehenden Produktionen geprobt und erarbeitet wurde. Die Plattform wünscht sich, diese von der Stadt Wien mit einer Anschubsubvention unterstützte Arbeitsstation auch in der Zukunft nutzen zu können und sich innerhalb des neu zu gestaltenden Areals als kultureller Standort etablieren zu können.

2a. Vom Konflikt als Synergie

Wer über Kunst spricht, schafft sich Feind_innen. Das Künstlerische an sich in Worte zu fassen, ist eine Aufgabe für Dichter_innen und Poet_innen, die jene Mauer vielleicht überwinden können, an der guter Geschmack im allgemeinen scheitert und die oft selbst die willigsten Geister scheidet.

Der Künstler_innen Zeit in elfenbeinernem Getürm ist vorbei. Sehr wohl kann es einen Konsens geben, des Verstehbaren und Diskutierbaren. Wie auch immer wird nun das Modell einer Synergie, von Partnerschaften und von Plattformen herbeigemailt, denn das „Wir sitzen in einem"-Boot hat das „Es ist voll"-Boot abgelöst, nachdem die Akteur_innen festgestellt haben, dass doch noch Plätze frei sind, wie sich zeigt, wenn man den Willen dafür hat und etwas zusammenrückt. Die Künstler_innen sollen sich ja angeblich mehr auf ihre Kunst konzentrieren und weniger auf das Boot, in dem sie sitzen. Damit sie nicht untergehen, müssen aber auch sie rudern. Diese von den Enttarnungen und Entromantisierungen des Turbokapitalismus', der Privatisierungsmasche, des Dritten Wegs und der End-Of-History-Euphorie und ähnlicher gigantischer Selbsttäuschungen der Gesellschaften nach 1989 getragene Ernüchterung, eine kollektive Scham als Bewusstwerdung, dass die Welt nicht so weiterbestehen wird können, wie es die letzten 70 Jahre als unwiderruflich festgeschrieben schien, schafft neue Gruppierungen, Selbsthilfen, Organisationsformen, die letztlich von fundamentalem Misstrauen gegenüber den etablierten Strukturen initiiert werden.

Die 2011 entstandene Musiktheater-Plattform Freie Musiktheater Wien, unter der sich fast alle freien Musikthe-

aterproduzent_innen Wiens zusammenfinden, hat weder ein Manifest, noch eines, aus dem die Scheidungsgründe schon absehbar wären, schon gar nicht eine künstlerische Gemeinsamkeit, die Vereinsmeierei begründen würde. Als Mitinitiator dieser Plattform und deren Obmann sehe ich das Wort „Konflikt“ in seiner eigentümlichen etymologischen Deutung als „Zusammen-schlagen“ eigentlich positiv: Ein Konflikt zeichnet sich – neben anderem freilich – auch eben durch das „Zusammen“, durch die Gemeinsamkeiten der Konflikt-Elemente oder Konflikt-Partner_innen aus. Man schlägt eben sich zusammen, auf einen Haufen. Das Gemeinsame im Geiste ist paradoxerweise oft trennender als das Fremde, und je abstrakter das Objekt, umso heftiger das Zwistpotential. Niemand kann sich besser in die Haare kriegen, als Musikwissenschaftler_innen oder Theolog_innen.

Das Musiktheater, wie auch immer man es definiert, zeichnet sich durch einen in Bezug auf Sprechtheater, Tanztheater oder Konzert höheren produktiven Komplexitätsgrad aus. Vielfältige Produktionsebenen, das Verweben unterschiedlicher „Disziplinen“, schaffen auch eine größere Bandbreite rein produktionsorientierter Gemeinsamkeiten und Bedürfnisse.

> „Die Plattform Freie Musiktheater Wien hat weder ein Manifest, noch eines, aus dem die Scheidungsgründe schon absehbar wären, schon gar nicht eine künstlerische Gemeinsamkeit, die Vereinsmeierei begründen würde.“

An diesem Punkt setzt die Plattform-Idee ein. Partner_innenschaft kann wirksam werden, wo die individuelle Ausdruckssphäre der einzelnen Künstler_innenpersönlichkeiten nicht zum Diskussionsgegenstand wird, sondern sich auf die Frage der materiellen Umsetzung konzentriert. Der künstlerische Konflikt (K&K), naturgemäß, wird zu einem Konfluens der Bedürfnisse bei der Realisierung der Werke. Aus Konkurrent_innen (Mit-Fließenden) werden Miteinander Fließende. Das fragile Gleichgewicht der Befindlichkeiten wird erhalten durch Diskussionsfähigkeit, Toleranz und gewisse emotionale Distanz zu den entstehenden Problemen und Reibungsflächen. Der Konflikt muss einer der Energieträger der Weiterentwicklung sein und nicht ein Untergangsmoment.

2b. Vom Konflikt mit der Stille

Wir – und das ist das gesamte Spektrum unserer Gesellschaft – ertragen die Stille nicht.

3. Allzu persönlicher Nachtrag: Vom Entsorgen der Wiener Opernszene und von goldenen Geisterschiffen 90er Jahre

Beim Entsorgen von Papieren habe ich vor einiger Zeit und vor-schnell eine goldfarbene Broschüre im Format DIN A4 entsorgt. Es war eine Art Bilanzbericht der „Wiener Opernszene“ aus den 1990er Jahren, erstellt anlässlich einer Pressekonferenz. Ein „Leistungsbericht“, der nun in meinem Versuch, aus dem Gedächtnis dieses Dokument zu rekonstruieren, an die goldenen Zeiten des realsozialistischen Fortschritts erinnerte, Goldene Geisterschiffe aus Papier wie Potemkinsche Dörfer untersubventionierter Bühnenbilder. Die damals noch unausgeprägten, dennoch aber sich ankündigenden wirtschaftlichen Denkweisen des Global Age, der denkbar kurzen Zeit NACH dem vielbeschworenen End of History (1990er war Fukuyama, 2000er war Fukushima), waren der Beginn der Ära der Manager_innengeneration auch für die Wiener freie Szene. Es wäre an der Zeit, den lästigen Nebenschauplatz „Wirtschaftlichkeit“ in der Theaterproduktion zu überprüfen und von den Sprechblasen und leergeschossenen Diskussionshülsen aus jener Epoche zu entrümpeln. Das erwähnte goldfarbene Dokument aus der „Wiener Opernszene“ – übrigens auch ein Begriff, der offiziell entsorgt werden sollte und den Annalen der Musikgeschichtsschreibung überantwortet – war eine Leistung jener Öperchen, für die Stadt und Staat stattliche Subventionen bereitstellten, um hier eine neue Form von Oper heben zu helfen. Diese Hebammentätigkeit wurde medial auch im Ausland (= Deutschland) lobenswert zur Kenntnis genommen. Mit allen Vorbehalten, die im Ausland (= Deutschland) gegenüber dem Inland (= Österreich) existierten, wurde der Skeptizismus durchbrochen, dass aus Wien (= Österreich = Inland) überhaupt irgend ein Lebenszeichen solcher Art kommen könnte. Das Goldgepränge des Umschlags war natürlich ein Etikettenschwindel, der sich

Wiener Taschenoper: Intermezzi. Festival 13 – Die Wiener Musiktheater 2012, Expedithalle in der ehem. Ankerbrotfabrik
© Andreas Friess

im Gesamtverdrehungskonzept jener Kulturmanager_innen“ insgesamt programmatisch wiederfindet, die beteuerten, „man könne alles verkaufen, wenn man ... könne“. Wiener Opernszene als geradlinige Fortsetzung der Traditionen Musikverein, Staatsoper, Ver Sacrum. Dass dafür von den Wänden des Musikvereins das Blattgold abgekratzt wurde, ist allerdings ins Reich der Legende zu verweisen. Wiewohl auch Legenden ein wahrer Kern innewohnt, denn es war das Gold der Staatsoper, das da abgekratzt worden war. Die Wiener Staatsoper hat den Abgang nicht bemerkt, und auch sonst hat die Institution „Wiener Staatsoper“ das Entstehen der Wiener Opernszene nicht gekratzt. Damit war bewiesen, dass es sogar in einer Stadt wie Wien, mit drei Opernhäusern, dennoch auch hermetisch davon abgeriegelt innovative Projekte geben kann, ohne die Flaggschiffe auch nur im Mindesten hier zu Kursanpassungen anzuregen. Zweitens war in besagter Broschüre als Balkengrafiken schwarz-auf-weiß Subventionsbilanz als Leistungsbilanz abgebildet: Neue Oper, Taschenoper, Totales Theater und wie sie damals hießen, sahen aus wie eine moderne Skyline, deren Fassaden Beträge von teilweise über einer Million Schilling repräsentierten!

Big Players and Small Fish

Trotz dieser Wandlungen der Content-Bestimmung, wie man derzeit sagen muss, waren damit weitgehend für Jahre und zum Teil bis heute die Big Players In Town bestimmt. Es war also die wohlwollende Geste, der neuen Kunstform „freies Musikheater“ in Wien eine finanzielle Basis zu schaffen, gezeichnet von der allgemeinen Unsicherheit und der mangelnden Kenntnis, wie ein solches „freies Musiktheater“ formal, unternehmerisch, künstlerisch in Wien überhaupt ausschauen könnte. Aber so ist sie nun mal, die Utopie: Möglichkeitsform als Seinsgrund, wenn auch von ihrer inneren Haltung her den verlorengegangenen K&K-Provinzopern, Bürgertheatern und Komödienbühnen näher als den Lofts von Manhattan oder den Squats von Paris. Wenn man sich denn zumindest an irgendeinem Vorbild internationaler zeitgenössischer Art orientiert hätte. Nein: Es ging um die Institutionalisierung von Oper mit anderen (Subventions-)Mitteln. Der innovatorische Gestus der Wiener Opernszene war einer, der erst durch die Wiener Kulturabteilung indirekt verordnet werden musste. Einzelne Unternehmungen, bei – ja, das soll es geben: lebenden! – Komponist_innen „Opernaufträge“ einzubringen, waren der Regel Ausnahme. Die „Produktionsprozesse“ blieben unhinterfragt. Man hatte in Wien ja wohl keine Modelle außer K&K. Wobei gerechterweise gesagt werden muss, dass in diesem thematischen Zusammenhang eigentlich K&K für Kaufmann und König stehen müsste, die als Musiktheater-innovator_innen bereits viel früher Produktionen in einem viel internationaleren Kontext realisierten, avanciert und der Avantgarde verpflichtet, einem international jugendlichen Gestus, als nahezu alle Initiativen der Opernszene der 1990er Jahre. 1975 war es, als der Komponist Kaufmann, die Schau-

Markus Kupferblum / Totales Theater: Sekretärinnen Oper Dortmund 2010 © Hans Kudlich

spielerin König und der Toningenieur Walter Stangl ihr „Experimentalstudio“ gründeten. Bis zur Neuen Wiener Opernszene, dessen Erstproduktion vielleicht 1989 gewesen sein mag, vielleicht sogar eine Produktion des *Orpheus* von Gluck (!), in dem der Autor dieser Zeilen musikalischer Leiter war, sind es gerade mal zwei Gymnasiallaufbahnen. Nein, es geht nicht um die Kür des Ersten, weil der Künstler nicht auf die Uhr schaut, und auch nicht in die Excel-Tabelle der Finanzkalkulation. Excel-Tabellen gab es damals nämlich auch noch gar keine. Regisseur und Theatermacher Markus Kupferblum, der eben das Totale Theater Wien gegründet hatte, besaß einen Apple Mac SE, der für kommende Desktop-Publishing Aktivität eingesetzt werden sollte. Die flammend rot und überformatig konzipierten Korrespondenzmappen des Totalen Theaters, mit einem an asiatische Kalligraphien erinnernden Signet des Bildhauers „Ritzi“ Csada mögen besonders im Kulturamt der Stadt Wien stets greifbar aus diversen Papierstapeln herausgestanden sein. Genau die Absicht, die mit dem Überformat bezweckt war. Demzufolge sich allerdings auch die Ränder und Ecken dieser Mappen rasch abnutzten und umknickten und unschöne Verformungen zeigten. Die Konzeption von Markus Kupferblums Totalem Theater schien mir, dem musikalischen Leiter im Totalen Theater, durchaus in eine innovativere Richtung zu gehen, als die der anderen Herren der Opernszene. (Damen waren damals noch nur für andere Tätigkeiten vorgesehen, wie mir schien.) Das Totale Theater stand zwar auch für die Suche nach völlig neuen Stückkreationen, im Sinn eines am französischen Kultursystem geschulten théâtre d'auteur, allerdings wohnten – Hélàs! – Leidenschaften für die große Oper und der Wunsch, dieser eine Zirkusversion abzutrotzen, in einer Intendantenbrust. Insgesamt also eine zwischen der konventionell geratenen Wiener Opernszene und den K&K'schen Experimentalstudio angesiedelten Artistic Corporate Identity.

Die Professionalisierung der freien Szene duch den Geist des Computers

Als Gründer und Leiter der Musiktheaterinitiative ZOON Musiktheater Ensemble habe ich Mitte der 1990er Jahre zwei Mal den Versuch unternommen – oder den Mut genommen – die Protagonist_innen dieser eher langsam wandelnden als sich wandelnden „Szene“ an einen gemeinsamen Tisch zu bekommen. Es war eine Welt kleinkrämerischer Eigenbrötler_innen, die zwar alle im selben, angeblich vollen Subventionsboot saßen, aber in dem Kunst-Sumpf in verschiedene Richtungen zu paddeln glaubten und dabei künstlerisch naturgemäß nicht vom Fleck kamen. Das Gefühl der Epochenwende kam auch in der Wiener Opernszene, in der Wiener

freien Szene irgendwann danach. Nein, es war nicht nur die „Theaterreform“. Es war die Welt des Computers, die Einzug gehalten hatte auch in die elfenbeinerne goldglanzbeschönigte Abgehobenheit der jungen Operndirektor_innen. Der Computer besorgte einem den Schein der „Professionalisierung“. Von den Aussendungen, Korrespondenzen, Drucksachen, Postkarten, Plakaten und ja: Internet-Auftritten bis zu den MA7 und bm:ukk-Anträgen und Arbeitsberichten wurde alles „professionalisiert“, vor allem das grafische Gestalten. Ja, das Niveau der äußeren Form wurde angehoben. Ja, es wurde die Gestalt professionalisiert. Ja, es wurde die Aufmachung verbessert. Aber von der Wiener Opernszene hat man zu diesem Zeitpunkt im Ausland (= Deutschland) schon nicht mehr gesprochen.

Einige Kataloge habe ich aufgehoben bei der erwähnten Entsorgung. Dazu gehört etwa jener Almanch zur 1. Münchener Biennale Neues Musiktheater von 1988. Hans Werner Henze, der auf Einladung des damaligen Kulturdezernenten Kolbe dieses Festival konzipierte, schreibt im Vorwort: „etwas [...] das dringende kulturelle Notwendigkeit wäre [...] eine Vielzahl hochaktueller Themen. Ein Gefühl zu entwickeln für künstlerisches und persönliches gesellschaftliches Gefordertsein. [...] Es ist ein Genre von Kammeroper entstanden. [...]“

Ging es Henze neben der soziopolitischen Funktion der Einbindung „unterprivilegierter Klassen“ (!) auch um die Vermittlung der neuen Musik an „junge Menschen“, dann war das auch immerhin der dringende Wunsch, von dringenden Notwendigkeiten und hochaktuellen Themen zu sprechen und diese künstlerisch eingebracht zu sehen. Die Wiener Szene hat sich da eher ruhig verhalten. Dass mit dem Epochenwandel allerdings auch einer der totalen Marginalisierung exponierter „neuer Musik“ einherging, wurde bislang zu wenig explizit diskutiert. Dass der Forderungsgestus nach dem „Fortschritt in der Kunst“ abgefrühstück und auch in Wien eine pluralistische Gesellschaft entstanden war, in der es so wie andernorts auch keine eindeutigen Fortschrittsrichtungen mehr geben kann, betrifft auch das Thema des Musiktheaters.

Großer Fisch frisst viele kleine Fische

Was soll das überhaupt sein: Musiktheater? Man erlebt den Begriff längst usurpiert durch die großen Häuser, die überhaupt alles usurpiert haben, was nur irgendwie an der freien Szene interessant gewesen sein mag und dadurch ja auch die freie Szene selbst in Frage stellt, oder, positiv formuliert: die freie Szene herausfordert, innovativer zu agieren. Die noch bei Henze richtig beschriebene Form, entstanden aus „platzmäßigen und finanziellen Beschränkungen“, als eigenständiges stark personenbezogenes Genre, ist längst auch in der Anwendung auf große Opern übergegangen. Ein Bekannter, ausgewiesener Theater- und Musikliebhaber, fasste es so: „Wer zu viele Opern gesehen hat, und dennoch eine große Liebe zu Musik und Theater sich bewahrt, der wendet sich dem Musiktheater zu.“ So schön diese Definition auch sei, sie ist letztlich Verweigerung von konventionellem Opernrepertoire mit all dessen Getue und Getute. Aber am Ende des großen Fressens: Großer Fisch frisst viele kleine Fische.

Irgendwie lässt mich diese goldfarbene Broschüre der entsorgten „Wiener Opernszene“ nicht los. Die „Umkrempelung“ einer Gesellschaft erfolgt manchmal schnell (Diktaturen und Katastrophen) oder langsam („natürlicher Abgang“). In den 1990er Jahren hat sich Wien definitiv gewandelt. Es war nicht nur der übliche natürliche Abgang. Die Generation X (wie in excel) unternahm mit Hilfe der Computer eine die älteren demütigende Professionalisierung von allem und jedem. Manager_innen erschienen, Wirtschaftlichkeit wurde als allein selig machend verkündet, Privatisierung als neue Religion verheißen. Dass diese Vorgänge im Musiktheater oder der Wiener Opernszene ablesbar gewesen sein sollen wäre weit hergeholt. Es wäre auch nicht aufgeschienen, denn Wien als lokale kulturelle Zone mag ihr historisch entstandenes Beharrungsvermögen und ihr Unvermögen, spontan auf Moden, Trends, Tendenzen zu reagieren für sich als Charakteristikum verbuchen. Am Golde hängt, zum Golde drängt doch alles.

Unlängst hat der Kultursprecher der Grünen, Klaus Werner-Lobo, Anregungen gegeben, neue Musiktheaterstätten in Wien, etwa in der Nähe des neuen Hauptbahnhofes und anderswo zu bauen. Inwieweit hier Kulturtanker ungefragt oder gefragt sich angesprochen gefühlt haben mögen: Ich plädiere dafür, dass jeder Wiener Gemeindebezirk mindestens ein (Musik-)Theater haben sollte.

Die Plattform Freie Musiktheater Wien wünscht sich, die von der Stadt Wien mit einer Anschubsubvention unterstützte Arbeitsstation Alte Wäscherei auch in der Zukunft nutzen zu können und sich innerhalb des neu zu gestaltenden Areals Steinhof als kulturellen Standort etablieren zu können. ||

Thomas Desi

Regisseur und Autor, studierte in Wien Musik und arbeitet seit 1988 in der freien Wiener Musiktheaterszene. Musikalischer Leiter des Totalen Theaters bis 1994, Mitbegründer von KlangArten Neue Musik, seit 1994 künstlerischer Leiter von ZOON Musiktheater.
www.zoon.at

© Nick Mangafas:
Barrie Kosky rehearsing
Hoffmanns Erzählungen
2005

bilderrahmen

Nick Mangafas

Geboren 1960, Adelaide / Australien.

... I have always enjoyed every production I've ever worked on, from the first one *The Court Yard Of Miracles* in Adelaide, Australia in 1990 to the last one *alles bewegt*, ten days ago at the Festspielhaus St. Pölten, regardless, because of the mainly great people involved in producing something as magical as good theatre ...

Training in Adelaide bei Alexander Makeyev/Richard Humphreys/Grant Hancock & Associates (1988–'91), seit 1991 als freischaffender Fotograf tätig.

Fotografie/Theaterproduktionen und Dokumentationen (Auswahl 1991-2011:) Adelaide Theatre Guild; Theatro Oneiron / Adelaide; Magpie Theatre / Adelaide; Amphitheatro-Spiros Evangelatos (GR); Internationale Tanzwochen / Wien; Stadttheater St. Pölten; Klangbogen / Wien; IRAA Theatre bei Wiener Festwochen; IRAA Theatre / Melbourne; Weard Theatre / Wien; Wunderbar und Endlich Festival / Wien; Theater VIA / Wien; Vis Plastica / Wien; Tanztheater Wien; Volksoper; Bilderwerfer / Wien; Institut neue Impulse durch Kunst und Pädagogik / Perchtoldsdorf; Pink Zebra Theatre / Wien; 2001-2006 Schauspielhaus Wien; Summa Cum Laude International Youth Music Festival / Wien; Theater ohne Grenzen, Wien; B project/Vision Works / Wien; VHS Alsergrund; VHS Hietzing; Linz09; Progetto Semiserio / Wien; Theater Nestroyhof Hamakom; Festspielhaus St.Pölten

www.nickmangafas.at

Wiener Musiktheaterplattform 2012
© Kristine Tornquist

Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage?

Die in der Wiener Musiktheaterplattform zusammengeschlossenen Künstler_innen produzieren gerade auf Hochtouren, dennoch fanden einige von ihnen Zeit für eine E-Mail-Diskussion über Qualität, Publikum bis hin zur Katharsis. Mit Georg Steker (progetto semiserio), Markus Kupferblum (Schlüterwerke), Michael Scheidl (netzzeit), Kristine Tornquist und Jury Everhartz (sirene Operntheater)

Publikum und Qualität

Georg Steker: Sprechen wir über Qualität und Inhalt, über gutes und schlechtes Theater.

Markus Kupferblum: Benötigen wir so ein absolutes Urteil, wenn wir arbeiten? Wer sollte das fällen? Ich denke, das Publikum weiß, was es sich antut. Bleiben die Zuschauer_innen aus, muss die Gruppe wohl umdenken, denn findet eine Gruppe kein Publikum, kann sie ihre Botschaft auch nicht übermitteln.

Steker: Das Publikum ist nicht ein „wissendes Einheitswesen“. Erstens verändert es sich dauernd. Zweitens gibt es viele Rahmenfaktoren (Festival-Teilnahme, Koproduktionen, Gastspiele, Spielstätten), die das Publikum mitbestimmen. Ich produziere gerade mit progetto bei den Wiener Festwochen. Wir sind ausverkauft einen Monat vor der Premiere, ich hab noch nicht einmal eine Aussendung gemacht. Welches Publikum wird wohl in den Vorstellungen sitzen? Vielleicht ist es gut, sich immer wieder einem „fremderen“ Publikum zu stellen, als dem „eigenen“! Und ja, Qualität ist meines Erachtens beurteilbar.

Michael Scheidl: Die Frage bleibt: Wer beurteilt das? Wir sind gerade damit konfrontiert, dass wir vom Publikum geliebt und von den Fachleuten in Stücke gerissen worden sind.

Kupferblum: Meiner Meinung nach haben Kritiker_innen nicht nur die Funktion, Künstler_innen Anerkennung zu geben, sondern im Idealfall auch, das Publikum zu bilden. Das Schlimmste ist, wenn sie überhaupt nicht schreiben. Unfaire und tendenziöse Kritiken sind ärgerlich. Aber eine starke Kontroverse ist letzten Endes auch für die verrissenen Künstler_innen positiv, weil sie dadurch in Erinnerung bleiben.

Scheidl: Wir bemühen uns um ein neugieriges Publikum: „Erst gingen die Leute ins Kino, um Filme zu erleben. Das war toll. Dann begannen die Cineasten das Kino zu okkupieren und von Stund' an war jeder ein Experte und wichtig war es nur mehr über den jeweiligen Film NACHHER diskutieren zu können. Der Film selber wurde völlig egal – ob er gut oder schlecht war, er war nur mehr Anlass für den Cineasten, um sich selbst in Szene zu setzen.“ (Paul Virilio). Das Publikum, das hier beschrieben wird, gibt es natürlich auch am Theater – die Theatrasten. Die interessieren uns immer weniger. Die gehen auch immer weniger ins Theater, weil die müssen sich ja jetzt das Theater anschauen, das sie sich selbst herangezüchtet haben.

Kristine Tornquist: Seit wir unsere Stücke immer auch in den Kontext von Rahmenveranstaltungen stellen, also Ausstellungen, Reden und Nachtkonzerte machen und eine nette open-end-Bar führen, hat sich der Kontakt mit dem Publikum intensiviert. Wir bekommen nach den Vorstellungen auch viel persönliches Feedback, E-mails mit Privatkritiken und – seit wir einmal öffentlich gemacht haben, dass die Grundidee für ein Projekt von einem uns damals unbekannten Herrn aus dem Publikum kam – laufend Vorschläge für nächste Projekte. Da wir Opern „für uns“ und unsere Künstler_innenfreunde machen, ziehen wir offenbar auch ein Publikum an, das uns in der Geisteshaltung ähnelt.

Kupferblum: Natürlich ist das Publikum immer dynamisch und lebendig. Aber wir auf der Bühne sind es, die eine Atmosphäre schaffen und das Publikum in Schwingung bringen. Ich hätte am liebsten ein Theater. Das macht für mich am ehesten Sinn. Erstens schafft es eine Identität für das Publikum, eine Heimat für die Künstler_innen und es ist überdies noch billiger. Ich finde aber auch, dass fixe Institutionen unverhältnismäßig hoch gefördert werden im Vergleich zur freien Szene, oder diese eben unverhältnismäßig niedrig. Würde die Stadt Wien sich offen zu einer freien Szene bekennen, müsste sie diese nicht nur „fördern“, sondern – wie alle anderen Institutionen auch – finanzieren! Ich spreche daher lieber von Kunstfinanzierung als von „Förderung“.

Scheidl: Ich stimme Markus zu, glaube aber persönlich, dass der Trend von den fixen Häusern weg geht. Aber das ist halt auch mein Credo. Das Problem ist: Fixe Häuser haben höhere Fixkosten (nomen est omen). Aber mobiles Theater, also solches, das keine IMMOBILIE besitzt, ist wohl eher die Zukunft. Daher sollte es dafür auch mehr Geld geben und die festen Häuser sollten auf einige wenige reduziert werden.

Tornquist: Das Schubladisieren von unterschiedlichen Stilvorhaben und ästhetischen Konzepten ist auch so ein Inselproblem. Als Künstler_in scheint man ja im Urwald der Möglichkeiten ein Plätzchen für sich urbar machen zu müssen und der Rest ist dann definiertes Feindesland. Anzuerkennen, dass es viele gleich-wahre Möglichkeiten gibt, die Sache anzupacken, ist offenbar schwer. Eben auch der Ironiefaktor. Wir zum Beispiel arbeiten ohne Ironie – das wird dann schnell als altmodisch und naiv verbucht, wobei es das nicht ist – die Hintergedanken sind halt auf der Bühne nicht offen ausgestellt, sondern bleiben im Konzeptstadium verborgen.

Jury Everhartz: Wer hat eigentlich gesagt, dass wir immer modern sein sollen? Dass man immer alles neu machen muss? Und das auch noch im Theater, wo ja nichts von dem bleibt, was man macht.

Kupferblum: Jury, wir sind eine Generation von Waisenkindern. Die 68er-Generation hat zuerst versucht, ihre Väter zu töten, dann ihre Söhne. Sie selbst haben oft hervorragende Arbeit geleistet und mit ihren Produktionen bisweilen auch Theatergeschichte geschrieben, aber sie haben ihr Wissen der nächsten Generation verwehrt und die Institutionen bis ins hohe Rentenalter an sich gerissen. Deshalb tun sich viele Künstler_innen unserer Generation so schwer, einen Platz

> „Wenn das Publikum klatscht, ist es erleichtert, dass es nicht selbst sterben musste oder mit der Waffe bedroht wurde – und doch dabei war.“

zu finden und eine eigene Sprache. Einige wollen unbedingt alles neu erfinden oder imitieren ihre großen Vorbilder, viele zerbrechen an ihren Idealen und andere fallen dem Zynismus anheim, der aus der Befindlichkeit der Waisenkinder entsteht, die ungeliebt sind.

Tornquist: Ich bin dafür, die Begriffe neu, modern und modisch auseinander zu halten. Den modischen Versuchungen (z. B. derzeit Projektionen großer Gesichter, Müllbühne à la Schlingensief, Versuchsanordnungsdramaturgie, reality performance ...) sollte man lieber nicht erliegen, die Moderne ist glücklicherweise längst gegessen, aber nach etwas zu suchen, in dem man die kulturellen Informationen, die man selbst aufsaugt, und Ereignisse aus dem eigenen Leben eigenwillig und kühn neu kombiniert, finde ich schon wichtig. Dafür braucht man alle diese Kindertalente: Suchen, Finden, Basteln, Lernen.

Katharsis?

Kupferblum: Am Tag, an dem ich aufhöre zu lernen, muss ich wohl meinen Beruf wechseln. – Gibt es Katharsis?

Tornquist: Mich beschäftigt dabei das Opfer sehr. In gewisser Weise, offen oder verdeckt, muss – im ernsten Theater – auf der Bühne immer etwas geopfert werden. Klassische Opernbühne: jemand stirbt! Am besten eine Identifikationsfigur. Wenn das Publikum klatscht, ist es erleichtert, dass es nicht selbst sterben musste oder mit der Waffe bedroht wurde oder einfach nur sich offenbaren musste – und doch dabei war. Dieser Sprint durch die Gefühls- oder Gedankenjagd, die in der Oper gern mal vernachlässigt wird, ist Katharsis. Man ist gestorben, hat erlebt und kann im idealen Fall über sich selbst lachen. Ich versuche als Regisseurin immer, Katharsis herzustellen.

Kupferblum: Für jeden Theatermenschen ist die Katharsis das Hauptziel, die der Künstler_innen und v. a. die des Publikums ... aber können wir das? Was müssen wir tun, um die Menschen auf eine Botschaft vorzubereiten? In der Commedia dell'Arte sagte man, man müsse die Leute zuerst zum Lachen bringen, denn wenn sie lachen, haben sie keine Angst mehr, und wenn sie keine Angst mehr haben, sind sie offen und wenn sie offen sind, kann man mit der Botschaft kommen.

Steker: Für mich ist es in den Arbeiten das Hauptziel, nicht zur Erkenntnis zu verhelfen. Ich maße mir nicht an, der Erkenntnis selbst schon näher zu sein. Nein. Das bloße Zeigen des vielleicht Verschütteten, das Thematisieren des Verschlossenen (in der Seele jedes/jeder Einzelnen). Das „Mitfühlen lassen“ ist der emotionale Einblick, aber keine Erkenntnis. Wenn, dann eine Ahnung im Sinne des Verstehens.

Tornquist: Die Grundausbildung zum Menschsein, die alle unterschiedslos durchlaufen, besteht darin, dass man Mimik und Körpersprache lesen und nachfühlen lernt, emotionale Grundmuster erkennt, und aus einfachen Symbolen Gedankengänge nachvollziehen kann. Mehr braucht das Publikum eigentlich nicht. Oder sagen wir: mehr braucht ein/e Regisseur_in nicht, er/sie muss nur noch die Erinnerung an und den Zugang zu dieser menschlichen Basis haben, und darf sie nicht durch seine handwerkliche und theaterwissenschaftliche Bildung überdeckt haben. Damit kann man die meisten Zusammenhänge und Gedanken schon darstellen. Mich reizt die Vorstellung, ein Theater zu machen, das weder die Konzeptionsgeschichte noch den europäischen kulturellen Hintergrund braucht, um verstanden zu werden. Und damit meine ich nicht, dass wir uns eine andere Kultur shoppen, sondern dass wir eben zurückgehen und die Symbole so gut wie möglich selbst herstellen und nicht leihen, zitieren, downloaden und updaten ... Ein hoher Anspruch, den man nicht immer einhalten kann.

Steker: Betreffend der klaren Lesbarkeit von Mimik und Gestik sind wir im Gesangstheater aber grundfalsch. Man schaue die Mimik der Sänger_innen! Singen ist sehr selten mit natürlicher Mimik gemacht (und auch schwierig, weil man Räume stimmlich füllen muss und nicht unter der Dusche singt). Weit aufgerissenen Münder dienen der Funktion, nicht aber unbedingt der Emotion. Ein Close Up eines Sängers ließe emotionale Extremstzustände vermuten, die der

transportierte Inhalt (Text) aber meist nicht darstellt. Und die Gestik? Da ist gerade die Oper ein Feld der Künstlichkeit, hinter der kein seelisch/emotionaler Movens spürbar ist. Daher lädt das Gesangstheater eher ein, emotionale Distanz zu schaffen. Ergebnis kann sein, dass die Zuseher_innen zu Zuhörer_innen werden und die Musik die emotional leitende Funktion einnimmt. Zu wenig, meines Erachtens.

Tornquist: Die Sänger_innen, mit denen ich arbeite, können auch anders. Die pathetische Gestik und Mimik ist heutzutage keine Grundvoraussetzung mehr für einen schönen Ton.

Steker: Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage? Denke ich nicht. Spannend wäre in dem Zusammenhang einmal IN einer Kläranlage zu produzieren.

Das Ideale und die Ironie

Kupferblum: Nicht klären, sondern zu einer Erkenntnis verhelfen. Einer der wesentlichen Gründe, warum ich meine Arbeit so liebe, ist die fast tägliche Erkenntnis, dass wir Menschen alle sehr ähnlich sind in unseren Sehnsüchten, unseren Urteilen, unseren Ängsten und unseren schlechten Gewohnheiten, so verschieden unsere Kultur auch sein mag, so unterschiedlich unsere Lebenswirklichkeit und unser soziales Niveau. Alle Menschen verstehen sofort, was ein einfacher Arbeiter erträumt, ein reicher Mann fürchtet, ein Angeber vorzugeben versucht, welche Wahrheiten in den unterschiedlichen Menschen stecken. Im Theater können wir dadurch das Gemeinsame stärken und das Trennende zurückdrängen.

Links: Sirene Operntheater: Das Krokodil, Jugendstiltheater, 2004 © Udo Starnegg. Rechts: Markus Kupferblum: Antwort auf einen ungeschriebenen Brief, Akko/Israel, 2010 © Yair Jungman

Links: Zoon: Das Budapest Verhör, 2011 © Barbara Pálffy. Rechts: netzzeit: Amazonas a queda do céu! 2010 © Regine Körner

Everhartz: Wie soll man denn vom Anspruch lassen, die Welt zu verbessern? Die Perspektive des Theaters ist immer die ideale, selbst da, wo sie sich des Vergeblichen annimmt. Ich befürchte, dass wir da etwas verloren haben: wo es nicht mehr um das Mitfühlen geht, ist die Ironie schon da. Und ich glaube, wir leben in einer sehr ironischen Zeit. Ironie ist aber ein Sprengsatz, das kann nur noch in die Luft gehen. Da stimmt dann einfach nichts mehr, man hat zwar seinen Spaß, aber selbst der wird dann langweilig.

Ich stimme Markus Kupferblum zu, wenn er die Katharsis einmahnt. In der Aufklärung war damit gemeint, Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, nicht mehr unangreifbare Götter. Mit denen das Publikum mitfühlen kann. Natürlich wird so das Theater zur moralischen Anstalt, aber es ist eine der letzten, die es gibt, außer der Freiwilligen Feuerwehr.

Kupferblum: Sind diese Fragen wesentlich oder sind sie der verzweifelte Versuch, einer vollkommen sinnlosen Betätigung den Anschein von Lauterkeit zu geben?

Steker: Eine ehrliche Frage. Solange sie nicht nur dazu dient, die von diesem Zweifel ebenso Betroffenen auf einen neuen Schein-Sinn durch gegenseitige Vergewisserung einzuschwören. Ich halte das Erschaffen und in Formen Gießen von Inhalten und brennenden Fragen für keineswegs sinnloses Tun. Eine größere Gesellschaftsrelevanz täte ich der Arbeit aber auch nicht zuschreiben.

Tornquist: Die Frage sitzt! Jaja, könnte schon sein. Ich habe jedenfalls bemerkt, dass wir untereinander kaum über inhaltliche Fragen sprechen, höchstens im allerkleinsten Kreis, und mich gefragt, ob es daran liegt, dass man irgendwie auf eine Insel gespült wurde und nur mit aufwendigem Bootsverkehr noch unsere Kommunikation betreiben kann – Einzelbesuche auf den Inseln des persönlichen Stils. Jury und ich sind aber eher zum Schluss gekommen, dass es daran liegt, dass man sich so hinter seinem ironischen Ansatz versteckt – und Ironie ist ja immer schwer verhandelbar. Man kann immer nur sagen: eh schon wissen, das ist um diese drei Ecken herum gedacht. Allerdings bleibt dann doch verborgen, was hinter den drei Ecken so stattgefunden hat. Ironie ist eine rhetorische Figur der Verstellung. Aber damit distanzieren sich die Künstler_innen vom Ernst des Themas, und auch vom Ernst des Metiers. Ironie oder Ernst? Aus Einzelgesprächen weiß ich aber, dass es sehr wohl Bedarf nach „Ernst und Marmor“ gibt, nicht bei allen, aber bei vielen.

Kupferblum: Ich halte mir diese Frage immer vor Augen! Aber eine Antwort wage ich nicht zu geben. Bei mir ist es jedenfalls immer Ernst und Marmor. Ich tauge nicht zum Zynismus, sogar die Ironie fällt mir schwer und sie langweilt mich zutiefst. Das Leben ist zu kurz, als sich mit Zyniker_innen zu unterhalten.

Everhartz: Es gibt vielleicht einen wesentlichen Unterschied in der Auffassung, wie man Theater macht. Macht man es

nämlich allein, auf sich bezogen, oder ist das auch ein gemeinsamer Prozess, den man da betreibt? Und warum ist es dann so, dass im Theater heute so eine monomanische Unruhe waltet? Ich pflichte Helga Utz bei, das Drama entsteht aus der Deformation. Das Drama des Einzelnen, des Autors, der etwas Wahres sagt. Und wahr ist immer nur Deformation. Aber Theater ist nicht nur eine literarische Metapher, für mich hat es auch mit der Schönheit der Larven in der Pfütze zu tun. Eine kommunikative Schönheit, würde ich einmal sagen. Und dabei zuzuschauen, wie die Pfütze trocknet, hat alle dramatische Wucht der Welt.

Tornquist: Braucht man also Wut oder Mut?

Kupferblum: Mut!

Steker: Na sicher.

Scheidl: Nona.

Everhartz: Theater hat eigentlich immer mehr mit Angst als mit Mut zu tun.

Kupferblum: Singt man, um einander Mut zu machen?

Steker: In Revolutionen! Haben wir eine? ||

---

www.musiktheater-wien.at

Jury Everhartz

lebt als Komponist, Organist und Dirigent in Wien, Organist und Chorleiter in Mariahilf und St. Augustin. Mitbegründer des sirene Operntheaters (*www.sirene.at*), Tätigkeit als Kurator u. a. für das bmukk, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Wiener Staatsoper.

Markus Kupferblum

ist Opern- und Theaterregisseur, Autor und Clown. Er ist Gründer des Totalen Theaters in Wien und Experte für Commedia dell'Arte und Maskentheater. Bekannt ist er für seine spartenübergreifende Arbeit zwischen Oper, Zirkus, Theater und Film. Im Feb. 2012 rief er gemeinsam mit Bernd C. Sucher den Europäischen Theatertag für Toleranz ins Leben. Im Februar 2013 gründete er das Musiktheaterensemble Schlüterwerke, das ohne öffentliche Förderung nach dem Prinzip pay as you can regelmäßig hochpolitische Produktionen zeigt.
www.kupferblum.com

Michael Scheidl

Schauspielstudium am Max Reinhardt Seminar, Arbeiten als Schauspieler, Regisseur und Produzent in Österreich und Deutschland am Theater, in Film und Fernsehen, 1984 gründet er die Produktionsorganisation netzzeit, seit 2000 inszeniert er immer mehr Musiktheater der Gegenwart.
www.netzzeit.at

Georg Steker

erhielt seine erste künstlerische Ausbildung bei den Wiener Sängerknaben, Studienabschluss der Wirtschaftsgeschichte 2001, Gesangstudien an den beiden Musikuniversitäten in Wien, Post Graduate Studium für Kulturmanagement in Wien, 2001 Gründung der Company progetto semiserio mit Andreas Leisner, Produktionsleiter für international agierende Musik- und Theaterinstitutionen in Österreich (Schauspielhaus Wien, Linz09, Wiener Festwochen, Österreichischer Komponistenbund, sirene Operntheater etc.).
www.progettosemiserio.at

Kristine Tornquist

Goldschmiedlehre und Metallbildhauerei-Studium; seither kreist sie frei zwischen Bildender Kunst, Theater, Texten und Denken. Mitbegründerin des sirene Operntheaters (*www.sirene.at*), schrieb 30 Libretti, die vertont wurden, und inszenierte 41 Opern bzw. Kurzopern.

Hanns Eisler

„Ich bin, wenn ich an Hanns Eisler denke, von tiefer menschlicher Ehrfurcht davon erfüllt, was das Ringen seines Lebens um die künstlerische Wahrheit ausstrahlt.“ (Georg Lukács)

Jury Everhartz

Johannes Eisler wird 1898 geboren, er wächst in Wien auf. 1916 entsteht im Schützengraben eine erste Komposition, *Gegen den Krieg*. Sein prägendes Bekenntnis: „Musik ist eine Gedankensprache, keine Esoterik!“ Wieder in Wien nimmt er Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg, der ihn ohne Honorar – zeitweilig gar in sein Haus – aufnimmt. „Bei Schönberg lernte ich Redlichkeit in der Musik, Verantwortlichkeit und das Fehlen von jeder Angeberei.“ In Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen werden keine Honorare gezahlt, Eisler freut sich: „Frei von Profitsucht und Pressezwist!“ Noch mehr Idealisten findet er in den beiden Arbeiterchören, die er zu dieser Zeit leitet. Darüber kommt es allerdings zu Spannungen mit dem bürgerlichen Schönberg: „Sobald Sie zwei warme Mahlzeiten am Tag haben, werden Sie sich den Sozialismus wieder abgewöhnen!“ Eisler denkt nicht daran. Er will mit seinen Arbeitern keine Werke mehr aufführen, „deren Wert im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Beliebtheit steht.“ Schließlich fasst er einen Entschluss: „Ich schreibe keine moderne Musik. Bis auf Äußerlichkeiten habe ich nie etwas von dieser Technik verstanden. Das ist keine Musik." Nach dem Bruch folgt er 1925 den Geschwistern nach Berlin. Dort ist er mit massiveren sozialen Spannungen als in Wien konfrontiert. Die Welt der bürgerlichen Privatheit erscheint ihm absurd, er vertont Texte von Morgenstern und engagiert sich in der Berliner KP. Mit dem Liederzyklus *Zeitungsausschnitte* schreibt er ein erstes umfangreiches, politisch engagiertes Werk im Stil der „Musik der Straße, das schockierte das Publikum ganz enorm!“ Er schreibt Kritiken für die Rote Fahne und tritt der Agitproptruppe Das Rote Sprachrohr bei. Viele seiner Werke wie das *Kominternlied* oder das *Solidaritätslied* gehören schon zum Allgemeingut der sozialistischen Bewegung. 1930 trifft er auf Bertolt Brecht, dessen enger Weggefährte er wird. Gemeinsam schreiben sie *Die Maßnahme*, ein Lehrstück. Wegen des radikalen Endes – dem Tod des Einzelnen, wenn er sich gegen das Kollektiv stellt – sperren Brecht und Eisler dieses Stück, das seither nur drei Mal wiederaufgenommen wurde, zuletzt 2002 von der Neuen Oper Wien im Jugendstiltheater. Brecht und Eisler stehen 1933 auf den vordersten Plätzen der Schwarzen Liste, beide gehen ins Exil. Eisler findet ein Engagement an der New School for Social Research in New York, muss aber vorsichtig sein, da jede kommunistische Betätigung mit Ausweisung bedroht ist. In Hollywood dreht er mit Fritz Lang *Hangmen also die* und mit Brecht *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Gemeinsam mit Theodor W. Adorno schreibt er ein Buch *Komposition für den Film*. 1948 wird Eisler vor den Ausschuss für unamerikanische Umtriebe zitiert. Mutig sagt er dort: “All members of the Communist Party were heros. I have never been a hero, I´m composer.” Trotz prominenten Protestes wird er ausgewiesen. Nach vergeblicher Hoffnung auf eine Professur in Wien geht er nach Ostberlin, wo er begeistert empfangen wird. Für die neue Hymne der DDR *Auferstanden aus Ruinen* erhält er den Staatspreis 1. Klasse und wird Professor an der Deutschen Akademie der Künste. Hoffnungsvoll schreibt er: „Vielleicht wird die Musik wieder einen freundlicheren und freudigeren Charakter annehmen nach dieser Periode der Unlust und Qual mit sich selbst.“ Und: „Die Schönbergschule wird jetzt geschlossen – die jüngeren Jahrgänge fallen durch.“ Trotzdem gibt es Schwierigkeiten. Das Regime ist eher auf Konsolidierung der Verhältnisse als auf Fortgang der Revolution bedacht. Auch dem Plan einer großen Deutschen Nationaloper, *Faust*, steht die Führung der DDR nicht wohlwollend gegenüber. Eisler schreibt das Libretto selbst, beginnt aber nicht mit der Komposition. In Wien – Eisler war zeit seines Lebens Österreicher – erleidet er 1960 einen Herzinfarkt und stirbt 1962 in Berlin. Sein Vermächtnis: „Eines Tages wird die Kunst wieder werden, was sie heute nur in der niedrigsten Form ist: Spaß, Vergnügen und Zerstreuung.“

Eisler 1950er. Archiv Dr. Jürgen Schebera/Berlin © neumgraf.de

Frei, freier, am Freisten

Jürgen Bauer

Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, schrieb schon Friedrich Schiller. Und trotzdem haben es gerade im Theater oft jene Gruppen und Produktionen am schwersten, die sich dezidiert „frei" nennen. Das gilt vor allem für den Musiktheaterbereich, dem sich Rainer Simon in seinem Buch *Labor oder Fließband* widmet.

Seit der Spielzeit 2009/2010 sind der belgische Starregisseur Jan Lauwers und seine Needcompany nun schon „Artists in Residence" am Burgtheater Wien, im September 2009 begann auch das Nature Theater of Oklahoma seine auf zehn Teile angelegte Reihe *Life and Times* im Kasino am Schwarzenbergplatz. Größere Tempel gibt es vermutlich nicht mehr, in welche die freie Szene eindringen könnte. Für die Häuser geht es hier natürlich auch um einen eingekauften Distinktionsgewinn, nicht umsonst sind beide Gruppen gefeierte Lieblinge des internationalen Festivalzirkus. Mit Regisseuren und Gruppen von René Pollesch bis Rimini Protokoll sind ohnehin seit vielen Jahren vormals „freie" Künstlerinnen und Künstler in die etablierten Häuser gewandert. Als vor einigen Jahren in Deutschland die Kulturstiftung des Bundes ihre Theaterförderung neu ausrichtete, sollte diese Tendenz gezielt unterstützt werden. Statt Stadttheater fördert der „Doppelpass"-Fonds nun Kooperationen freier Gruppen mit festen Häusern. Damit sollen beide Welten „zum Erproben neuer Formen der Zusammenarbeit und gemeinsamer künstlerischer Produktionen angeregt werden", wie es etwas trocken heißt. Ganze 4,6 Millionen Euro lässt man sich das bis 2016 kosten, und diese Summe klingt gleich viel weniger trocken. Die Sportmetapher „Doppelpass" soll außerdem wohl suggerieren: Es geht um das Zuspielen des Balls, den Kampf für das gemeinsame Team. Im Idealfall ist der Torschuss dann mehr als nur ein Imagegewinn für die Stadttheater. In der zweiten Förderrunde ist mit der Komischen Oper Berlin nun erstmals ein großes Musiktheaterhaus mit dabei. Unter dem Titel *My Square Lady* wird die Gruppe Gob Squad einen Roboter auf eine „performative Erkundungstour" durch das Haus schicken, um die Emotionsmaschine Oper zu erkunden. Münden soll das Ganze in einer Bühnenproduktion, und auch wenn man sich unter dem Projekt jetzt noch kaum etwas vorstellen kann, erfüllt es wohl den Wunsch nach Öffnung, nach neuen Begegnungen und gegenseitiger Anregung.

Was ist frei und wie frei ist frei?

Doch wie kann das Aufeinandertreffen von freien Produktionsbedingungen und Operntankern überhaupt aussehen? Im Gegensatz zum Sprechtheater sind hier mit den großen Gruppen von Orchester bis Chor ja viel starrere und trägere Einheiten beteiligt. Rainer Simon hat

mit seinem Buch *Labor oder Fließband? Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern* genau diese gegenseitige Provokation ins Visier genommen[1]. Dabei lässt schon der Titel aufhorchen: Sind freie Projekte nicht genau jene, die abseits der Opernhäuser entstehen? Die deren Repertoireaufführungen etwas Anderes, Neues, Frisches entgegensetzen? Tatsächlich löst das Buch diesen Widerspruch nicht auf. Rainer Simon legt sein Augenmerk vielmehr auf die Frage, wie große Opernhäuser freiere Produktionsformen für sich nutzen können, wie offenere Formen des Arbeitens in die großen Häuser quasi eingeschleust werden können. „Freie Musiktheaterproduktionen stellen Arbeiten dar, die von gewissen Produktionskonventionen unabhängig beziehungsweise frei sind." Und diese können dann eben auch an den Staatsopern und Stadttheatern entstehen. Das ist vermutlich für die großen Häuser eine ebenso provokante These, wie für die freie Szene. „Frei" bezeichnet hier eben nicht so sehr das Wo, sondern das Wie des Entstehungsprozesses. Und so sehen die Schlagworte dieses Wie aus: Aufbrechen von Libretto und Partitur / Collagieren und neu Zusammensetzen der Werke / Veränderung der Ensembles / Eigenständigwerden von Bühne, Licht und Choreografie / Verlassen der traditionellen Aufführungsorte / Organisation der Proben- und Produktionsabläufe nach künstlerischen Notwendigkeiten. Wenn viele dieser Forderungen bekannt vorkommen, so liegt das daran, dass Hans Thies Lehmann sie in seinem *Postdramatischen Theater* bereits Ende der neunziger Jahre für den Theaterbereich beschrieben hat. Ist freies Musiktheater für Rainer Simon also nur die Sehnsucht nach „postpartiturischer Oper"?

Opernstrukturen sind gegen die Kunst

In zahlreichen Interviews mit Künstlern – und es sind in diesem Fall wirklich nur Männer –, die sowohl freie Musiktheaterproduktionen realisiert haben, als auch auf Erfahrungen im traditionellen Opernbereich zurückgreifen können, versucht Simon seine Überlegungen an der Praxis zu testen. Zwischen so unterschiedlichen Künstlern wie Sebastian Baumgarten, Heiner Goebbels, Christoph Homberger, Eberhard Kloke, Barrie Kosky, David Moss, Jochen Sandig und Arno Waschk kann dabei natürlich kein einheitliches Bild entstehen. Am ehesten einig ist man sich noch in der Ablehnung der starren Opernstrukturen. Heiner Goebbels: „Die Strukturen an Opernhäusern sind prinzipiell nicht für meine Arbeitsweise geeignet." Christoph Homberger: „Opernstrukturen sind gegen die Kunst." Barrie Kosky: „Das ist eine Katastrophe, ja beinahe Antikunst!" Dabei steuert man jedoch einen etwas schizophrenen Zustand an, denn die Vorteile großer Häuser möchte man nicht missen. Wieder Christoph Homberger: „Den Apparat finde ich geil! Den hätte ich gerne!" Er soll nur eben flexibler werden, musikalische Brüche zulassen. Viel weniger einig ist man sich da schon darin, wie diese „freieren" Produktionen dann aussehen sollen: Von Barrie Koskys Sehnsucht nach der Überwindung von Genregrenzen und dem Ende des „Schubladensystems" bis zu Sebastian Baumgartens fast manischem Wunsch nach Werkbearbeitung – „Das ist zu viel Klipp-Klapp. Weg damit!" – reichen die Vorstellungen. Vielleicht ist es gerade diese Vielfalt, die im Moment vermisst wird und die in den Interviews schön zum Ausdruck kommt. So meint etwa Heiner Goebbels: „Ich will überrascht werden und nicht schon im Voraus wissen, was bei einer Produktion am Ende herauskommt."

Labore für ein Musiktheater der Zukunft

Rainer Simon greift in seinem Buch Fragen auf, die auch Matthias Rebstock, Professor für Szenische Musik, anlässlich der Vorlesungsreihe *Hildesheimer Thesen*[2] behandelt hat: Wie kann man Spielräume für offenere Kunstprojekte schaffen? Was am Ende bleibt, sind einige spannende Gespräche, aber auch der etwas fahle Beigeschmack, freie Musiktheaterprojekte ausschließlich über Ästhetik und Probenbedingungen bestimmt zu haben. Was wäre dann aber mit ganz konventionellen Aufführungen,

die abseits der großen Tanker produziert werden? Wirklich nur „Gimmicks“, wie es im Buch an einer Stelle heißt? Hier fehlt dann doch eine genauere Definition des Begriffes „frei“, der am Ende des Buches so schwammig geworden ist, dass er Alles und Nichts bedeutet. Wenn viele der befragten Künstler sehnsüchtig nach den Möglichkeiten im Sprechtheater schielen, müsste man vielleicht doch Heiner Goebbels Forderung genauer nachgehen, der einige Opernhäuser schließen möchte, um sie in Labore für ein Musiktheater der Zukunft zu verwandeln, „von dem wir heute noch nicht wissen, wie es aussehen wird.“ Immerhin meint Sebastian Baumgarten: „Die Oper hat von allen Theaterformen die größte Chance auf Veränderung“. Sie muss nur genutzt werden. ||

---

[1] Rainer Simon: *Labor oder Fließband? Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern*. Theater der Zeit, 2013 (Recherchen 101).

[2] *http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7673%3Ahildesheimer-thesen-xii-fuer-einen-dialog-zwischen-opernhaeusern-und-freier-musiktheaterszene&option=com_content&Itemid=84*

Jürgen Bauer ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Sonne(n) über afghanischer Nacht

Thomas Hahn

Am Théâtre du Soleil in Paris: Das Theater Aftaab aus Kabul macht aus dem tragischen Schicksal von Migrant_innen eine hinreißende Komödie. Ein Blick auf eine Französische Kooperation

Aftaab: La Ronde de Nuit © Michèle Laurent

Für sie ist Theater kein Spiel. Omid Rawendah und seine Kamerad_innen aus Kabul durchleben in *La Ronde de Nuit* ebenso viele burleske, zum Brüllen komische Situationen wie traumatische Dramen, die sie im Schlaf verfolgen. Alle entsprechen Situationen aus dem Leben der Schauspieler_innen, ihrer Geschwister oder Freund_innen. Der Wetterbericht spricht von minus dreißig Grad und einem Eisgewitter. Mit letzter Kraft klopfen sie an die dünne Tür aus Glas und Blech und stolpern schneebedeckt herein. Instinktiv spüren wir, dass jede/r von ihnen in diesem Moment mit seinen Verwandten, Bekannten oder sonstigen Landsleuten fühlt, die ihr Leben riskierten, um in Europa ein besseres Leben zu finden, und das am liebsten auf der britischen Insel, dem Eurotunnel sei Dank.

Es ist Nacht und Nader fühlt sich überrumpelt. Er würde sie am liebsten wieder hinauswerfen. Aber nein, das ist unmöglich. Er ist schließlich selbst Afghane. Einer, der Glück gehabt hat. Einen Job hat er gefunden, und zwar als Nachtwächter in einem Theaterfundus. Heute ist sein erster Arbeitstag.

La Ronde de Nuit ist bereits das achte Stück der Truppe und ihr erstes das sie direkt auf Französisch spielen, die Repliken der Familie in der Heimat ausgenommen. Nur hier werden Untertitel verwendet. Gegründet wurde das Aftaab 2005. Damals war Ariane Mnouchkine mit ihrer Truppe in Kabul und gab einen Workshop. Nun bedeutet „Aftaab“ nichts anderes als „Sonne“ auf Dari. Es gehörte damals zu Mnouchkines Vorgaben, dass eine Truppe, die diesen Namen trägt, Mitglieder aus mehreren Volksgruppen und auch Frauen aufnehmen muss. Seit 2009 deklarieren sie ihre Stücke als „création collective“, wenn auch mit Hélène Cinque ein aktives Mitglied des Théâtre du Soleil als Regisseurin verantwortlich zeichnet. Dies ist ihre vierte Zusammenarbeit mit der Truppe. Und Mnouchkines Komplizin Hélène Cixous stand für die „Nachtrunde“ mit gutem Rat zur Seite, die Konstruktion der Szenen betreffend. „Sie hat uns in manchen Fällen geholfen, den richtigen Rhythmus zu finden. Das war wichtig, um den Schritt von unseren Improvisationen zur finalen Schrift zu schaffen, sodass alles was sie ausdrücken wollen, poetisch, dramatisch und emotional gestaltet wird“, meint Hélène Cinque. Und sie haben viel zu sagen. „Das Leben im Krieg war für sie gleichbedeutend mit dem Verlust der Kindheit. So kommt in jeder ihrer Kreationen die Kraft des Kindseins wieder hoch. Sie spielen, und zwar auf Leben und Tod.“ (Hélène Cinque)

Im Stück tritt Nader seinen Nachtwächterposten an einem unbenannten Ort an. Aber die Ähnlichkeiten mit dem Théâtre du Soleil sind nicht zu übersehen. Beim Gang durch dessen Hangar fühlt man sich direkt an das Sammelsurium von Materialien und Alltagsgegenständen erinnert, das im April auch die große Bühne füllte. Mnouchkines Truppe verstand es schon immer, ihre humanistischen Überzeugungen auf der Bühne zu thematisieren. Es kommt nicht von ungefähr, dass den Afghanen in diesem fiktiven Theater, das eben doch das „Soleil“ sein könnte, Unterkunft gewährt wird. Auch Hélène Cixous mag daran mitgewirkt haben, erinnert das Skript doch stark an ein Stück aus ihrer Feder, das Mnouchkines Truppe 1997 aufführte: *Et soudain des nuits d'éveil*. Da waren es tibetanische Flüchtlinge, die im Stück vom „Soleil“ aufgenommen wurden.

Immer wieder kommt es zu grotesken Situationen. Zu einer Skype-Sitzung mit Naders Familie in Afghanistan setzt sich die Prostituierte Céleste großzügig dekolletiert vor Naders Computer und löst Horrorschreie aus, bis der Vater mit dem Gewehr auf den Bildschirm schießt. Gerade wegen der abgrundtiefen kulturellen Gräben, die hier aufgedeckt werden, und die an unseren intimsten Ängsten vor „den Anderen“ (und daher natürlich vor uns selbst) rühren, biegt sich das Publikum vor Lachen. Omid Rawendah erklärt, warum die Szene so tiefgehend ist: „Auf ihre Weise haben sie ja Recht. Sie haben von Europa nur jenes Bild, das ihnen die Medien zeigen. Eine Partygesellschaft. Sie glauben, man brauche sich dort nur zu bücken und Geld aufzusammeln, das man dann in die Heimat schickt. Dass es für uns Emigranten nicht leicht ist, sie zu uns zu holen, können sie nicht verstehen. So glauben sie, wir wollten uns hier ohne sie amüsieren.“ Aber wir sehen auch Szenen von Mord, Vergewaltigung, Unglücken auf der Flucht. Es sind die Albträume der illegalen Einwanderer, die am nächsten Morgen in Richtung Calais aufbrechen wollen, um dann den Ärmelkanal zu überqueren: „Rübermachen“ auf Afghanisch. In der Realität ist das berüchtigte Lager von Sangatte längst geschlossen. Die Migrant_innen müssen sich heute in der Stadt durchschlagen und wer ihnen Unterkunft gewährt, muss mit einer Strafanzeige rechnen. „Vor kurzem haben wir in Calais ein anderes Stück unserer Kompanie ge-

> „Sie haben von Europa nur jenes Bild, das ihnen die Medien zeigen. Eine Partygesellschaft.“

> „Heute weiß ich, Theater beinhaltet Politik, kulturelle Traditionen, die Finanzwelt etc. Im Theater lässt sich alles ausdrücken, die Möglichkeiten sind unbegrenzt.“

spielt, *Ce jour-là*. Und wir sind dorthin gegangen, wo die Flüchtlinge auf eine Gelegenheit warten, sich auf oder unter einem LKW zu verstecken. Die Kälte war kaum auszuhalten, und das schon nach wenigen Minuten.“ Beim Aftaab brauchen sie ein solches Eintauchen in die Realität gar nicht erst, um mit ganzem Herzen die Figuren auf der Bühne zu verkörpern. Auch Omid Rawendah erzählt von Verwandten und Freunden, die sich mit Bergen, Kälte und Meer messen mussten. „Einer meiner Brüder fuhr eine Woche lang über das Meer, ohne zu wissen ob er je wieder irgendwo an Land gehen würde.“ Im Stück brechen innerhalb der Gruppe Konflikte aus, mehr oder weniger offen. Einer tut sich als besonders religiös hervor und verlangt von Céleste, sie solle den Raum verlassen. Nicht wegen ihres Berufs. Von dem weiß er nichts. Es reicht, dass sie eine Frau ist. Mit einer fremden Frau in einem Zimmer zu schlafen sei „haram“, also Sünde. Das Wort stößt, würgt und ächzt er hervor, während die empörte Céleste den Kampf um ihren gewohnten Schlafpatz auch körperlich annimmt. Noch so ein Kulturkonflikt, der in ungläubige Lacher mündet. Es kommt aber noch dicker. Plötzlich folgt ein Coming out: Mehrere der afghanischen Kameraden enthüllen sich. Auch sie sind Frauen!

Von Anfang an ist spürbar, wie sehr die Gruppe der Flüchtlinge eine Zweckgemeinschaft aus Individualisten ist. „Sie müssen sich zusammenschließen, denn nur so haben sie eine Überlebenschance. Es ist hart, sechs Monate oder länger jede Mahlzeit und jede Nacht mit einer Gruppe zu teilen, wenn darunter Personen sind, die man im normalen Leben nicht ausstehen könnte“, weiß Omid Rawendah. „Und wenn einer es bis in die EU schafft, wird er zurückgewiesen, weil man ihn mit den Taliban oder Ben Laden gleichsetzt.“ Auch dazu gibt es im Stück eine hoch komische Szene. Der Rhythmus stimmte schon zur Uraufführung am Théâtre du Soleil in Paris, und die Pointen saßen so treffsicher als hätten sie schon unzählige „Nachtrunden“ gedreht.

Tibet oder Afghanistan. Krieg ist Krieg. Die Truppe des Aftaab konnte in den letzten zwei Jahren nicht mehr in ihrer Heimat auftreten. Das Risiko eines Selbstmordanschlags auf jede Art von Menschenansammlungen ist zu groß, „gerade wenn sie erfahren, dass da Künstler aus Frankreich kommen.“ In der Tat ist die Truppe heute gemischt. Die Rollen der Franzosen werden von solchen gespielt. So reisen die afghanischen Aftaab-Mitglieder derzeit nur zu privaten Familienbesuchen in die Heimat. Das war vorher anders. Hélène Cinque erinnert sich, dass sie 2010 in Kabul eine Angst verspürte, die sie 2008 noch nicht empfand. Und Omid Rawendah erinnert sich: „Ich wuchs im Krieg auf. Da erscheint es normal, aus dem Haus zu gehen ohne zu wissen, ob man heil zurückkommt. Das Leben geht ja weiter. Die Familie wärmt. Man feiert.“ Dann aber verließ er sein Land und nahm es von außen wahr. Da wurde ihm klar: „Das ist nicht normal.“ Sein Blick hat sich geändert, auch der auf das Theater. „Heute weiß ich, das Theater beinhaltet die Politik, kulturelle Traditionen, die Finanzwelt etc. Im Theater lässt sich alles ausdrücken, die Möglichkeiten sind unbegrenzt.“ Das Aftaab gehört zu jenen Truppen, die mit Herz und Seele davon Gebrauch machen, weil es für sie um mehr geht als „nur“ um Aufführungen. ||

---

www.theatre-du-soleil.fr/thsol/dans-nos-nefs/article/la-ronde-de-nuit

Thomas Hahn

Studium der Romanistik und Theaterwissenschaft in Hamburg und Paris, lebt seit 1990 in Paris, Redaktionsmitglied der französischen Zeitschriften *Cassandre*, *Danser* und *Stradda*, und Korrespondent der Zeitschrift *tanz*.

Erich Meixner

11. November 1944 – 24. Mai 2013

Von Georg Herrnstadt

Unter intimen Freunden wurde er manchmal Hirsch genannt. Weil er ein Sturkopf sein konnte, hartnäckig – aber er war eben auch kein Wetterfähnchen. Ich erinnere mich, dass bei Tourneen über Jahre hinweg dieselben, harten, nie entschiedenen Diskussionen entbrannten. Erich gegen alle. Ein klassisches Beispiel war die Frage ob ein beladener LKW oder ein unbeladener LKW der gleichen Form schneller eine Straße bergab rollt. Welch wichtiges Thema für eine politische Band! Wir hatten Spaß. Ein weiterer Klassiker war auch die Frage, welche Komfortansprüche eine Politrockgruppe an eine (Jugend) Herberge auf Tournee stellen könne. Ein Dialog wird uns „ewig" in Erinnerung bleiben: Hans Veigl, damals als Roady mit der Band unterwegs, beklagte dass es keine Duschen gebe. Erich meinte, man müsse nicht täglich duschen, das sei nachgerade ungesund. Sein – damals grünbiologistisches – HauptGegenArgument: „Auch die Tiere duschen nicht täglich." Hans Veigls lapidare Antwort: „Die Fische schon."

Stur in der Sache – weich zu Menschen. Leider oft auch zu weich im Verfolgen eigener Interessen. Das machte ihn sympathisch, aber sein Bekanntheitsgrad, die veröffentlichte Wahrnehmung blieb weit unter dem seinen künstlerischen Leistungen und seinem populärkulturellen Wirken angemessenen Wert. Wenn er mit sich und uns ehrlich war, sprach er das auch manchmal aus. Es hat ihn nicht ganz kalt gelassen.

In Wirklichkeit fand die Gründung der Schmetterlinge bei ihm und durch ihn statt. Ein großes Zimmer in seiner Wohnung, voll gepfercht mit diversen in- und ausländischen Tasten-, Seiten- und Blasinstrumenten war Treffpunkt für allmonatliche Sing-along-Parties. Erich pflegte einen großen Freundeskreis. Dort trafen wir zusammen. Erich beherrschte viele dieser Instrumente. In unserer Folkmusik-Phase kamen fast alle zum Einsatz.

Er war auch der erste von uns, der Kinder hatte, heute erwachsene Töchter. So konnte er noch einige Monate vor seinem Tod einen Enkel in den Arm nehmen.

Die eigenen Kinder brachten ihn auf die Idee das „Schmetterlinge Kindertheater" zu gründen. Mit den Vertonungen von zwei Kinderbüchern Mira Lobes, den *Geggis* und *Valerie und die gute Nachtschaukel* gelangen ihm wirklich epochale Kinder-Musik-Theater-Werke. Mir wurde von Psychotherapeut_innen zugetragen, dass Eltern der Verzweiflung nahe Hilfe suchten, weil ihre Kinder ständig *Valerie* ... hören wollten. Das ist wahr! Wie beliebt diese Stücke waren und sind, beweist auch ihre Langlebigkeit – Nachhaltigkeit. Ich kenne einige junge (und auch schon mittelalterliche) Eltern, die – als Kinder selbst mit Erichs Musik gefüttert – ihrem Nachwuchs immer noch diese köstliche Kulturnahrung verpassen. Wie wird es weitergehen?

Noch eineinhalb Monate vor seinem Tod, Erich, ehemals ein Bär, nun schon unter sechzig Kilo, stand auf der Bühne und spielte die *Geggis* im ausverkauften Stadtsaal in Wien vor ein paar hundert enthusiasmierten Kindern. Werden sich Leute finden, die diese Stücke weiterspielen? Ich höre, es gibt schon Pläne.

Zu guter letzt, Erich war ein schräger Vogel, eigentlich immer ein bisschen quer – damit schließe ich wieder an den Anfang an. 1989 tat er sich mit Ernst Jandl, dem Schrägsten der österreichischen Literatur, zusammen, vertonte und interpretierte dessen *Stanzn*. Einige gemeinsame Auftritte folgten. Schade, dass ich Agnostiker bin. So kann ich diesen Nachruf nicht schließen mit dem tröstlichen Bild, dass Ernst Jandl und Erich Meixner auf einer Wolke lustig miteinander stanzeln. ||

Letzter Auftritt mit den Schmetterlingen in der ÖGB Buchhandlung am 19.3.2013 © ÖGB Verlag

Erich in einem seiner Elemente © Schmetterlinge Kindertheater

Die Schmetterlinge © Wolfgang Kalal

Serapions Theater: PaRaDiSo © Odeon, Nick Albert

Die Entflammten

Von Jürgen Bauer und Stephan Lack

Seit 40 Jahren verfolgt das Serapions Theater seine Vision von Theater. Anfangs noch am Wallensteinplatz beheimatet, adaptierte es vor 25 Jahren die alte „Börse für landwirtschaftliche Produkte“ im zweiten Bezirk zu dem vielleicht schönsten Theatersaal Wiens, dem Odeon. Ein Rückblick auf die Arbeit eines einzigartigen Theaters.

Das serapionistische Prinzip

Seit seiner Gründung hat das Serapions Theater eine Sonderstellung in der Wiener Szene inne. Nirgends sonst wurde mit solcher Konsequenz eine eigene Theatersprache etabliert und weiterentwickelt, mit keiner anderen Gruppe sind die Stücke vergleichbar. „Es mischt sich nicht mit der übrigen Theaterszene und folgt keinen Trends, sondern wächst gleichsam im Bauch eines Saales allmählich heran“, heißt es denn auch in einem Text der Truppe. Diese Einzigartigkeit scheint man bereits mit der Namenswahl vorweggenommen zu haben: 1980, noch am Wallensteinplatz beheimatet, benannten die beiden Theatergründer_innen Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann ihre noch junge Gruppe von „PupoDrom“ in „Serapions Theater“ um. Und wie der einsame Eremit in der namensgebenden Textsammlung von E.T.A. Hoffmann geht man seitdem unbeirrt seinen Weg. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts hatte sich eine Gruppe junger Autoren in der Sowjetunion „Serapionsbrüder“ genannt und „das Recht auf individuelle Freiheit der Kunstschaffenden gegenüber dem Staat und der ideologischen Festlegung“ formuliert. Dieser Grundtenor des „serapionistischen Prinzips“ prägt auch das Serapions Theater bis heute. Den Anspruch der Hoffmann’schen Serapionsbrüder wiederum, sich „niemals mit schlechtem Machwerk zu quälen“ wird sich das Ensemble wohl auch zu Herzen genommen haben. Zu Deutsch bedeutet der Name „Serapion“ übrigens „der Entflammte“, und so ist es kein Zufall, dass gleichzeitig mit der Umbenennung auch das

Publikum Feuer und Flamme für das Ensemble fing. Das alles klingt wohlüberlegt, tatsächlich aber wurden diese Aspekte auch Piplits und Kaufmann erst im Laufe der Zeit wirklich bewusst. Das Verständnis wuchs mit der Theaterarbeit.

Andauernde Transformation

Die Wesenszüge des Serapions Theaters wurzeln in der bildenden Kunst, aus der sowohl Erwin Piplits als auch Ulrike Kaufmann kommen: Er vom Handwerksberuf Textildruck, sie von Grafik und Bühnenbild. „Es gibt für mich nichts Peinlicheres als einen Maler, der vor einem Bild steht und erklärt, was er gemalt hat", meinte Piplits einst. Diese Offenheit der Kunst haben die beiden auf das Theater übertragen. Wenn schon E.T.A. Hoffmann den Aspekt der Verwandlung in den Mittelpunkt des Interesses stellt, dann kann man mit Fug und Recht behaupten, dass auch das Serapions Theater seine Mittel – Literatur, Musik, Tanz, Schauspiel – häufig ins Bildhafte transformiert. Die Forderung des Autors, dass jede Anregung eine Umwandlung erfahren muss, ist also seit jeher gelebte Praxis. Jedoch: „Das Bild kann am Serapionstheater nur als Zitat verstanden werden, als Hinweis auf einen Gedanken", wie es in einem Bildband über ihre Arbeit heißt. Doch was wäre ein Grundgedanke, der ihrer Theaterarbeit zu Grunde liegt? Begonnen hat alles mit einem Seminar Erwin Piplits' zu Puppentheater, das Ulrike Kaufmann besuchte. Was folgte waren vier Jahre, die man mit Puppen- und Figurentheater durch die Lande tourte. „Dann ergibt sich plötzlich, dass man statt der Figur eine Maske nimmt. Und irgendwann legt man die Maske ab", meint Kaufmann im Interview und ergänzt: „Das war eigentlich eine siebenjährige Lehre von der Puppe über die Maske bis zum Darsteller ohne Maske." Ähnlich organisch verlief auch die Erschließung von Theaterräumen. Nach Jahren des Spielens auf Märkten, in Schulen und auf Festivals wurde man erst in einem ehemaligen Kino am Wallensteinplatz heimisch, bevor man 1988 die Säulenhalle der Getreidebörse unter großem finanziellem und persönlichem Einsatz zum Odeon-Theater umbaute. Andauernde Transformation also nicht nur auf, sondern auch hinter der Bühne. Wobei gilt: „Man hat sich nichts vorgenommen, sondern hat weitergemacht und weitergemacht." Auch das Ensemble setzt sich immer wieder neu zusammen. In die ursprünglich vor allem aus bildenden Künstler_innen bestehende Gruppe mischten sich alsbald Menschen mit diversen Nationalitäten, verschiedensten Ausbildungen. Diese Heterogenität prägt auch die einzelnen Produktionen, die stets unter Einbindung des gesamten Ensembles als kollektive Stückentwicklungen entstehen. Dabei interessieren sich Kaufmann und Piplits nie nur für die ausgebildeten Fähigkeiten, die die Künstlerinnen und Künstler in das Ensemble mitbringen, sondern vor allem für jene, die sie im Laufe der gemeinsamen Arbeit entfalten können.

Ein Vierteljahrhundert Chilischoten

Transformiert hat sich aber nicht nur das Theater selbst, sondern auch sein Publikum. In einem Interview meinte Erwin Piplits einmal: „Das interessanteste Publikum sind ja einfache Menschen, die vorbehaltlos kommen, oder Ältere, die eine distanziertere Haltung zum Leben haben. Die Menschen, die so ganz drin sind in der Erfolgsgeneration, die tun sich am schwersten." Ein interessantes Publikum hat man im Odeon immer gehabt, vor allem aber ein treues: Vor einigen Jahren unterstützten Künstlerinnen und Künstler von Elfriede Jelinek bis Michael Haneke die Arbeit des Theater mit einem offenen Brief. Und anlässlich der Verleihung des Nestroy-Preises meinte der große Querkopf Paulus Manker: „Die Kraft am Theater kommt von den Kämpfern, von den ‚Chilischoten', von den Unbequemen, von den Monomanen, von den kontinuierlich und sträflich Untersubventionierten, die Kraft am Theater kommt von Leuten wie Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann." Die Jubiläumsproduktion *PaRaDiSo* ist ein schöner Beweis: Es steckt noch viel dieser Kraft im Serapions Theater! ||

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Stephan Laxk

ist Autor aus Wien

„Scharf, fruchtig & frech“

Barbara Stüwe-Eßl

... lautet die stimmige Eigenmarkierung von Matthias Mollner im Hinblick auf den Bilderkosmos von MOLLNER & SCHORSCH, der auf die gemeinsame Arbeit mit Gerda Schorsch zurückblickt. Gemeinsam mit Helmut Neundlinger hat er in zwei Bänden die künstlerische Arbeit und das Leben von Gerda Schorsch mit Bildern, Texten und – unterstützt von Miguel Àngel Gaspar – Videos auf einer beigelegten CD lebendig gemacht.

Der erste Band *immer weiter* war ursprünglich als erste detaillierte Übersicht über das gemeinsame Kunstschaffen von MOLLNER & SCHORSCH

geplant, aus dem nach Gerda Schorschs Tod ein abgeschlossener Werkzyklus wurde. In einer nur zwei Jahre dauernden Zusammenarbeit entstand viel spannende, herausfordernde Kunst, wie der interkulturelle Dialog von fünf Menschen und fünf Schweinen, die für den Film *Niemandsland* gemeinsam zwei Tage in einem mit Stroh ausgepolsterten Raum verbrachten. Dass Kunst durchaus noch provokant und aufregend sein kann bewiesen die beiden u. a. mit *Die Unzähmbaren*, einer neuerlichen Zusammenarbeit mit Schweinen, diesmal im öffentlichen Raum. Eine Kunstaktion, die Kronenzeitungs-Macher_innen „Projekt von Künstlerduo eine reine Sauerei?“ fragen ließ.

Gerda Schorsch bewegte sich als Künstlerin international zwischen den Bereichen Tanz, Performance, Happening und Bildender Kunst. Sie war ständig, während und nach ihrer Tanzausbildung am Wiener Konservatorium, auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die sie u. a. mit Elke Gschwindl, dem Straßentheater Die Amsel, den Tanztheatercompagnien Smafu und Konnex, Miki Malör, der Künstlerfamilie Kaufmann (u. a. K & K Experimentaltheater), Matthias Mollner, aber auch in der Arbeit mit den bildenden Künstlern Karl-Heinz Ströhle und ManfreDu Schu, der Philosophin und Bildhauerin Elisabeth von Samsonow und in eigenen Soloarbeiten verwirklichte. Besonders anregend waren die Arbeiten mit dem Carpa Theater unter der Leitung von Miguel Àngel Gaspar, die performativ in vielfältigen, sitespezifischen, raumaneignenden Arbeiten öffentlichen Ausdruck fand. Dabei entstanden u. a. die Reihen *Im Schaufenster* und *Urbane Landschaftsgestaltung* – in deren Rahmen z. B. auch aus Solidarität mit Obdachlosen, die 2003 wegen unbegründetem Stehenbleibens auf der Straße verhaftet wurden, künstlerisch ausgelotet wurde, ob unbegründetes Stehenbleiben überhaupt möglich ist. Mit dem Format *Squatting – Wir besetzen Ihr Theater* nutzte das Carpa Theater die Bühnenbilder von Kolleg_innen und führten sie damit einer Mehrfachnutzung, aber auch einer Zweckentfremdung zu. Der Flüchtigkeit der darstellenden Kunst, die Gerda Schorsch stark beschäftigte, setzte sie vor allem in den letzten zwei Jahren ihrer gemeinsamen Arbeit mit Matthias Mollner einiges an Bleibendem entgegen. Das spartenübergreifende Ineinander-Weben von performativer und bildender Kunst, Film und Video nutzende, den öffentlichen Raum ungenehmigt besetzende und somit selbstverständlich einnehmende Kunst könnte als ein Teil des Arbeitens gegen diese Flüchtigkeit verstanden werden.

Die reiche Bebilderung macht die starke körperliche Ausdruckskraft von Gerda Schorsch gut sichtbar und weckt viele Erinnerungsbilder bei denen, die sie bei Aufführungen erlebt haben. Abgerundet wird all das durch den Abdruck von bildender Kunst von Gerda Schorsch, Interviews mit ihr über Arbeitsprozesse, ihren Umgang mit den Realitäten der freien Theaterarbeitswelt und Blicke in ihre private Welt, die mit der künstlerischen engst verwoben war. Kurzum: Das im Selbstverlag liebevoll herausgegebene Buch selber ansehen – es gibt noch viel zu entdecken! ||

Mollner, Matthias/Neundlinger, Helmut (2013): *Gerda Schorsch /leben tanzen* und *MOLLNER & SCHORSCH / immer weiter*. Wien.

Kosten für beide Exemplare: 80,- Euro
Bestellung: *kunst.mollner@gmx.at* bzw. *helmut.neundlinger@datum.at*

Freitag der 13. Aktion vom 13.08.2004 zum Thema Überwachung © Mario Lang

11% K.Theater

Lust am Spiel und an Darstellung beim Augustintheater

Andreas Hennefeld

Die Gruppe existiert seit August 2002. Dadurch, dass alle ihre Ideen einbringen können, sind alle nicht nur Darsteller_innen sondern auch Regisseur_innen. Auch organisatorische Aufgaben werden aufgeteilt. Die Gruppenmitglieder sind abgesehen von geringen Auftrittsgagen (durch freiwillige Spenden statt Eintritt) ohne Bezahlung tätig. Sie wurde von mir gegründet, dabei sehe ich meine Leitungsfunktion lediglich darin, einen Rahmen zu schaffen, auf eine Struktur sowie auf den Gruppenprozess zu achten und das kreative Potenzial in der Gruppe zu nutzen.

Die Idee hinter 11% K.Theater

11% K.Theater ist ins Leben gerufen worden, um all jene bei der Wiener Straßenzeitung *Augustin* anzusprechen, die vorrangig Lust am Spiel und an Darstellung haben, und diese mit anderen teilen wollen. Wesentlicher Ansatz bei der Erarbeitung der Produktionen ist, dass sie gemeinsam durch Improvisationen in der Gruppe entstehen. Szene für Szene wird durch spontanes Probieren und Spielen kreiert bis wir mit dem Ergebnis soweit zufrieden sind, dass wir „unser Kind“ einem Publikum präsentieren wollen. Dieser Prozess ist lustvoll, interessant, spannend, aber oftmals auch anstrengend und mit Umwegen verbunden. Wir können das Ergebnis erst als fertig betrachten, wenn alle, die sich an dem Prozess betei-

> „11% K.Theater ist keine Therapie- oder Selbsterfahrungsgruppe. Dennoch geschieht zwangsläufig Selbsterfahrung.“

ligen wollen, damit zufrieden sind. Wir entwickeln alle unsere Stücke selber, spielen keine bestehenden Werke nach. Weiteres Charakteristikum ist der bewusste Verzicht auf Bühnenbild und Requisiten. Stattdessen wollen wir das Hauptaugenmerk auf die Ausdruckskraft unserer Darstellungen richten. 11% K.Theater ist keine Therapie- oder Selbsterfahrungsgruppe. Dennoch geschieht zwangsläufig Selbsterfahrung. In den Produktionen werden Fiktionen, Träume, Wünsche, Albträume und Erlebtes eingewoben. Die Rollen, welche wir in unseren Stücken spielen, haben alle etwas mit uns selbst zu tun, manchmal mehr, manchmal weniger bewusst. Im Gegensatz zu einer Therapie- bzw. Selbsterfahrungsgruppe gibt es bei uns nicht den Rahmen dafür, sich gemeinsam mit diesen Fragen und der Selbstreflexion intensiv auseinanderzusetzen. Deswegen braucht es auch Feingefühl und Gespür dafür, wo Wunden, Verletzungen, Kränkungen liegen können, sodass diese im Prozess nicht neuerlich aufbrechen.

Wir zeichnen uns durch Methodenvielfalt aus. Sowohl im Probenprozess als auch bei den Aufführungen bedienen wir uns immer wieder der verschiedensten Elemente aus dem Forumtheater, Playbacktheater oder Improvisationstheater.

Im Oktober 2009 hat 11% K.Theater am Weltforumtheaterfestival mit *Schlimmer Finger* im WUK in Wien teilgenommen. Auch Aktionen im öffentlichen Raum zu bestimmten Themen sind für uns wichtige Ausdrucksmöglichkeiten.

Beispiele für solche Aktionen: Freitag der 13. 2002: Bildertheater (Statuenthater) unter freiwilliger Einbeziehung von Passantinnen und Passanten in der Westbahnhof-Passage; April 2004/Bundespräsidenten-Wahlkampf: inszenierte Wahlkampfveranstaltung mit eigenem Kandidaten (für u. a. Wiener Schnitzel und Mozartkugeln für alle); Freitag der 13./2004: Die Überwachungskameras sind überall; div. Darstellungen vor U-Bahn Kameras und am Ballhausplatz.

Performances

Wir greifen entweder Themen auf, die aus der Gruppe kommen oder auch solche die an uns herangetragen werden. Beispiele für „Auftragsarbeiten“: Zu einer Fachtagung zum Thema Sozialarbeit und Forschung erarbeiteten wir eine Supersozialservice-Szene am Sozialamt. Dabei wurde die Albtraum-Fiktion von Vermessung und einem Wissens-Fragenkatalog mit nahezu unbeantwortbaren Fragen, welche über die Unterstützungswürdigkeit entschieden, einer Traumfiktion des Supersozialservices, von dem jede Person alles Gewünschte bekommen kann, gegenüber gestellt. *Tschikerone – Rauchen Verboten* wurde anlässlich einer Einladung zum „Weltnichtrauchertag“ entwickelt und hat sich mit der Fiktion der Prohibition des Rauchens analog zu jener des Alkohols in den 1920er und 1930er Jahren in den USA auseinandergesetzt. *Das Stadion Kocht* – Performance zur Präsentation des Kochbuches zur Euro hat ein Würstlstandl gezeigt, an welchem Speisen sämtlicher europäischer Länder zu bekommen waren außer der traditionellen Wiener Burenwurst. Dier *Wiener Wohnungslosenshow* im Rahmen der Veranstaltung *Unter Der Brücke* zur Erste Bank Preisverleihung von Wohnprojekten für Wohnungslose zeigte einen Hürdenlauf, dessen 1. Preis der Schlüssel für eine Gemeindewohnung bedeutete.

Aus der Gruppe heraus entstand *Unschuldig* – ein Stück über das Arbeitsmarktservice mit seinen diversen Kursangeboten und Jobvermittlungen. *Bankschrott oder als selbst das Geld nicht mehr arbeiten wollte* war ein Stück über die Finanzkrise und sonstige Krisen. Ein Stück über Mieter, Vermieter und deren dunkle Machenschaften zeigte *Kellerbekanntschaften mit Dachschaden*. Wir treten entweder auf kleinen Bühnen oder in Lokalen auf (Rampenlichttheater, 3raum-anatomietheater, Werk, Amerlinghaus etc.)

Arbeitsweise

Die Gruppenmitglieder treffen sich einmal wöchentlich zur Probe. Derzeit umfasst die Gruppe sieben Mitglieder Wir haben mit Menschen zu tun, die in ihrem Leben Benachteiligung und verschiedene Krisen erfahren. Das führt oft zu gesundheitlichen Problemen, die auch aktuell leider das Gruppengeschehen mitprägen. So ist aufgrund massiver gesundheitlicher Probleme einiger in der Gruppe die Erarbeitung eines neuen Stücks ins Stocken geraten bzw. muss möglicherweise mangels ausreichender Rollenbesetzungen auf Eis gelegt werden. Wir arbeiten stattdessen an einer neuen Idee, die den aktuellen Besetzungsmöglichkeiten angepasst ist. Wir müssen diese Realitäten anerkennen und auch in dieser Hinsicht ist Improvisation gefragt.

Zu Kooperationen im Theaterbereich kam es bis dato bedauerlicherweise nur in seltenen Fällen. Erwähnenswert scheint mir das Mitwirken von vier Gruppenmitgliedern 2005 in der Produktion des Schauspielhauses in der Schneiderei *Shake Out Shakespeare VIII – Es ist schlimmer nun als je* von Zizza Covi und Rainer Frimmel und 2012 wirkte die Gruppe bei der Produktion *Draußen vor der Tür* unter der Regie von Felicitas Braun und der Dramaturgie von Stefan Blaeske im Max Reinhardt Seminar mit. Weitere Kooperationen wären durchaus erwünscht und werden angestrebt. ||

Andreas Hennefeld

Beruflich bin ich Sozialarbeiter und arbeite seit Juni 2002 im Vertrieb der Straßenzeitung Augustin. Anfang 2000 habe ich einen theaterpädagogischen Lehrgang bei Lisa Kolb absolviert, nachdem ich zuvor einige Jahre Erfahrung in der Forumtheatergruppe WUK und bei diversen Workshops im Forumtheater- und Improvisationstheaterbereich gesammelt habe. Mein Motto: Im Theater soll und darf alles möglich und erlaubt sein.

Theater mit 400 PS und auf drei Achsen

David Czifer und Max Mayerhofer

Lastkrafttheater: Der Weibsteufel © Nikolaus Similache

Das neu gegründete Lastkrafttheater reist im Frühsommer 2013 mit einem Arge-LogCom-LKW zu den malerischsten Plätzen Niederösterreichs und spielt Theater. Ein Drama, das in den Wäldern spielt. Eine Frau, die zwischen zwei Männern steht und von ihnen wie eine Marionette benützt wird. Doch dann dreht der *Weibsteufel* den Spieß um und kreiert eine tödliche Intrige. Eine mörderische Emanzipation. Das wunderbarste an diesem innovativen Konzept: Das Theatererlebnis ist für die Zuseher_innen völlig gratis! Das Lastkrafttheater legt auf seiner Tournee mehr als 1.800 Kilometer quer durch Niederösterreich zurück. Die Plane ist der Vorhang, die Ladefläche die Bühne, die Intendanten sind zugleich Schauspieler und Bühnenarbeiter. „Das ist ein Jungentraum, auf dem LKW, wir sind jetzt auch das erste Mal im Führerhaus gesessen. Das war ein eindrucksvolles Erlebnis“, sagt David Czifer, der Intendant des Lastkrafttheaters. „Es ist unser Ziel,

Lastwagen bringen normalerweise Lebensmittel, Kleidung oder Baustoffe. In Niederösterreich ist jetzt ein spezieller Lastwagen unterwegs: Er hat eine Theaterbühne geladen. Das Lastkrafttheater bringt den *Weibsteufel* von Karl Schönherr mit 400 PS.

das Theater dorthin zu bringen, wo es keines gibt, zu den Menschen", ergänzt Max Mayerhofer, der zweite Intendant.

Das Konzept des Lastkrafttheaters ist aktuell in ganz Österreich einzigartig: Theater wird hin zu den Menschen gebracht. Deswegen wurde bei der Auswahl der Spielorte für das Lastkrafttheater großer Wert auf Orte in Niederösterreich gelegt, die selbst kein Theater haben. Das Publikum muss nun nicht mehr weite Strecken ins nächstgelegene Theater zurück legen, sondern kann auf den Stadtplatz ihres Heimatortes spazieren, der Lastkrafttheater-Truck steht schon bereit. Die Plane wird weggezogen und es eröffnet sich dem Publikum eine vollkommen neue Welt:

„Es ist natürlich anders als auf einer großen Bühne zu spielen", sagt Manuela Seidl, die in der diesjährigen *Weibsteufel*-Produktion in der Titelrolle zu erleben ist. „Da der LKW eine geringe Tiefe hat, muss man sich schon bei den Proben darauf einstellen. Proben auf dem LKW selbst sind dabei natürlich vonnöten, um sich an den komplizierten Raum zu gewöhnen." Trotzdem ist der LKW die ideale Bühne, das Konzept geht, wie man bereits bei den ersten Vorstellungen erleben konnte, voll auf. Am Ende des Stückes gibt es eine Spendenbox, die von den Schauspieler_innen herumgereicht wird.

Der Auftakt fand in Heidenreichstein im Waldviertel statt. Auf der Ladefläche dargeboten wird *Der Weibsteufel* von Karl Schönherr – ein viel gespielter österreichischer Bühnenklassiker, der so aber sicher noch nie zu sehen war. Das liegt zuerst einmal an der Bühne selbst – ein hübsch herausgeputzter, aber schmuckloser LKW mit St. Pöltner Kennzeichen und der Aufschrift „Der LKW bringt, was Sie täglich brauchen." Dass er das jetzt wirklich tut – schließlich ist Kultur ein Grundbedürfnis – ist die augenscheinlichste Botschaft.

Die Intendantin des Theaterherbstes Grenzenlos, Manuela Seidl, die auch das erste Mal hinter Zementsäcken auf einem Lastwagen sitzt, meint: „Es ist egal, wo ich spiele. Hauptsache die Stimmung passt, die Kollegen passen und wir haben viel Spaß." Dank der Sponsoren sind die Vorstellungen für die Besucher_innen kostenlos. „Das war ganz in unserem Sinne. Wir bringen nicht nur materielle Güter, sondern auch Kultur", so der Obmann-Stellvertreter Karl Schildecker der Fachgruppe für das Güterbeförderungsgewerbe der Wirtschaftskammer NÖ, die das Projekt zusammen mit der Arge LogCom „Friends on The Road" unterstützt.

Mit dem Konzept des Lastkrafttheaters kommt man – zwar in einer modernen Version – aber letztendlich dennoch zu den Wurzeln des Theaters im fahrenden Thespiskarren zur Zeit von Shakespeare zurück. Theater hat sich hier soeben wieder einmal – wie so oft zuvor – neu erfunden. ||

Weitere Infos und Termine: *http://noe.orf.at/m/tv/stories/2582942/*

David Czifer und Max Mayerhofer

David Czifer, Schauspieler, geboren in Wien, gründete im März 2013 zusammen mit Max Mayerhofer, ebenfalls Schauspieler in Wien das Lastkrafttheater. Dies ist nun nach einer Joseph Roth Performance mit dem Titel *Joseph Roth wirklich: Böse, besoffen aber gescheit*, das zweite Projekt, das die beiden Schauspieler in Kooperation mit dem Land Niederösterreich verwirklichen.

info

intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Nico Wind (Töchter der Kunst), Wien; Lisa Habermann, Wien; Jürgen Marschal, Wien; Stefan Wilde, Wien; Klaus Seewald (Theater Feuerblau), Graz; Solaja Rechlin, Linz; Sebastian Reiss, Graz; Veronika Ratzenböck, Wien; Beata Gerendasova, Wien; Tanja Erhart, Wien; Chilo Eribenne (English Box of Tricks), Wien; Martin Schlager, Wien; Julia Tauber-Lewisch (Trip The Light Fantastic), Wien; Tobias Michael Dreager, Wien.

preise

Ferdinand Schmalz ist der diesjährige Gewinner des Retzhofer Dramapreises. Für sein Stück *am beispiels der butter* erhält der Autor 4.000 Euro Preisgeld, und es wird in Leipzig uraufgeführt.

Ferdinand Schmalz wurde 1985 in Graz geboren, studierte in Wien Philosophie und Theaterwissenschaft, war Komparse am Wiener Burgtheater und Regieassistent am Schauspielhaus Wien sowie am Schauspielhaus Düsseldorf. Er performt im freien Kollektiv mulde_17 und gründete das Festival Plötzlichkeiten im Theater im Bahnhof Graz mit.

www.dieschmalzette.at
www.dramaforum.at/retzhofer-dramapreis

Nika Sommeregger wurde beim internationalen Kunstfestival transgeneration mit der Inszenierung von *Andorra* für die beste Regie und die beste Theaterproduktion ausgezeichnet. Bei diesem internationalen Festival sind alle Kunstsparten vertreten (Theater, Malerei, Tanz, Installationen, Film).

festivals

Sommerbühne im Theater am Spittelberg
02.06.-30.09., Wien

Am 2. Juni öffnete das familienfreundliche Theater am Spittelberg für die Sommermonate wieder seine Pforten. Im elften Jahr ihrer Direktion erfreut Nuschin Vossoughi aufs Neue mit sommerlichen Specials: Künstler_innen aus der Wiener Szene, Volks- und Weltmusik, Musikkabarett, namhafte internationale Stars, Neuentdeckungen, Kinderprogramme und vieles mehr sind auf ganz ungezwungen und hautnah zu erleben – in der einzigartigen, sehr persönlichen Spittelberg-Atmosphäre.

Für alle Vorstellungen gibt es Regiekarten für IGFT-Mitglieder um 10 Euro!

www.theateramspittelberg.at

Theaterfest Niederösterreich
16.06.-07.09.

Ganz Niederösterreich ist Bühne: Auch im Sommer 2013 präsentieren die 21 Festspielorte des Theaterfest Niederösterreich Oper, Schauspiel, Musical und Operette. Von 16. Juni bis 7. September 2013 werden romantische Schlösser und Burgen, prächtige Theaterhäuser und stimmungsvolle Open Air-Bühnen zu Spielstätten.

Die Programmbroschüre mit allen Informationen kann kostenlos auf *www.theaterfest-noe.at* bestellt werden.

Festspiele Stockerau
25.06.-11.08.

Seit 50 Jahren finden jeden Sommer die Festspiele statt. Gespielt wird Open-Air. 2013 kehrt Stockerau wieder zu seinen Wurzeln, dem Sprechtheater, zurück. Die tragische Komödie *Der Besuch der alten Dame* von Friedrich Dürrenmatt zeigt Anne Bennent in der Rolle der Alten Dame.

Das Stück ist nahezu so alt wie die Festspiele selbst und immer noch topaktuell. Das Rahmenprogramm querfeld[1] bietet sommerliche Konzerte quer durch die Musikwelt.

www.festspiele-stockerau.at

Impulstanz
11.07.-11.08., Wien

Was haben ein überdimensionaler blauer Elefant und ein Oscar-Gewinner gemeinsam? Wie eröffnet ein zeitgenössischer Schuhplattler neue Sichtweisen auf den Volkstanz? Wer besingt bei heißer Stimmung und im kühlen Blätterwald halbnackt die Natur? Und zu welchen Beats shaked Harlem, warum lässt dies Greenwich Village kalt, und was hat all das mit Wien zu tun?! Das und vieles mehr erkundet das 30. ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival in mehr als 50 Produktionen.

Eröffnet wird die 30. Ausgabe von ImPulsTanz am 9. Juli um 21.15 Uhr von Trajal Harrell & Friends, die ekstatische House-Beats ebenso wie glitzernde Kostüme aus den New Yorker Clubkellern der 80er Jahre holen, um sie dem Publikum im MuseumsQuartier in einer mitreißenden Voguing Show zu präsentieren.

www.impulstanz.com

Sommerszene Salzburg
03.–13.07., Salzburg

Ausgehend vom Motto "you are here" zeigt die Sommerszene Salzburg vom 3. bis 13. Juli die Vielfalt zeitgenössischer Bühnenkunst:

Bei dem erstmals von Intendantin Angela Glechner kuratierten Festival eröffnen internationale und österreichische Choreograph_innen, Theatermacher_innen, Filmschaffende und bildende Künstler_innen mit insgesamt 17 Projekten neue Sichtweisen auf gesellschaftlich relevante Fragen und soziale Prozesse. Neben sieben Österreich-Premieren werden zahlreiche für die Sommerszene konzipierte Arbeiten präsentiert.

Künstler_innengespräche bieten zusätzliche Informationen zu ausgewählten Produktionen.

http://szene-salzburg.net

:kult: Das neue Mühlfestival
10.-27.07., Freistadt

Theater, Musik, Bildende Kunst, Neue Medien und vieles mehr: Auf mehr als 3.000 m² der Messehalle Freistadt wird auch heuer ein breitgefächertes Festivalprogramm für Kunst- und Kulturinteressierte jeden Alters geboten, das verschiedene Kunstformen nicht nur verbindet, sondern vor allem auch interagieren lässt.

In Anlehnung an das Thema der Landesausstellung 2013 „Oberösterreich-Südböhmen“ begibt sich das Festival dieses Jahr auf :spuren:suche: Wer oder was sind wir? Wohin gehen wir? Woher kommen wir?

www.dasistkult.com

TTW 2.13 – Theatertage Weissenbach
19.07.–02.08., Weissenbach bei Haus im Ennstal

Das etwas andere Sommertheater-Fest: Die Theatertage sind in der Region angekommen, werden von Einheimischen wie Gästen gut frequentiert und sind ein Beweis dafür, dass Konsequenz, Professionalität, hoher Anspruch und vor allem auch Kontinuität Erfolgsparameter sind. Dabei war der Beginn alles andere als leicht. 2004 hat das Ganze in dem kleinen obersteirischen Ort, der von Tourismus und entsprechender Folklore geprägt ist, begonnen. Heute ist das Festival fast zu 100% ausgelastet und gilt als ein Vorzeigeprojekt von theaterland steiermark. Seit drei Jahren wird eine Wirtschaftshalle mitten im Ort bespielt, die von einem ansässigen Landwirt bereitwillig leergeräumt und zur Verfügung gestellt wird. Diese Halle verwandelt sich jeden Sommer für zwei Wochen in eine Blackbox mit entsprechender Technik und einer Zuschauer_innentribüne, in der 10 verschiedene Produktionen aus zeitgenössischem Sprechtheater, Tanztheater und performativen Formen gezeigt werden.

www.theaterland.at

La Strada
26.07.-03.08., Graz

Metamorphosen und scheinbar Alltägliches: Bei dieser Reise durch Graz geht es darum, Barrieren zu überwinden, die Straßen für die Menschen und die Künstler_innen zu erobern, sie als Bühne, als Musik-Instrument und als Spiel-Ort zu nützen. La Strada 2013 ist eine Einladung, die eigene Stadt neu kennenzulernen, zu entdecken, warum Graz auch Lissabon ist, oder wie es sich anfühlt Orte zu durchqueren, in denen noch nicht viele zu Fuß unterwegs waren. Nach der Zusammenarbeit mit Maribor im Vorjahr gibt es heuer Kooperationen mit beiden Kulturhauptstädten 2013, Košice und Marseille. Neben den internationalen Schwerpunkten, die auch für 2014 bereits in Arbeit sind, leget das Festival heuer wieder besonderes Augenmerk auf die Zusammenarbeit mit österreichischen Künstler_innen und auf die Entwicklungen der eigenen Stadt.

www.lastrada.at

---

bestOFFstyria 2.13
10.09.-14.09., Graz

Das Festival der Freien Theater: 2004 fand es zum ersten Mal im Rahmen der steirischen theaterfeste der regionen in Leoben statt. Die ursprüngliche Idee, dieses Festival durch die steirischen Bezirksstädte touren zu lassen, hat sich als nicht ideal erwiesen, weshalb bestOFF seit 2005 jährlich im September in Graz veranstaltet wird. Die freie Theaterszene in der Steiermark hat sich in den 90iger Jahren derart entwickelt, dass ein eigenes Festival mit einem auszuspielenden Theaterpreis die logische Folge war. Gab es 2004 noch 14 Anmeldungen für bestOFFstyria, so waren es 2012 schon 30. Von einer nationalen Jury, bestehend aus Theaterkritiker_innen der steirischen Tageszeitungen und Theaterexpert_innen, werden sechs steirische Projekte ausgewählt. Dazu werden interessante Theaterprojekte aus anderen Bundesländern und dem Ausland zu bestOFFstyria als Gäste eingeladen. Der Focus richtet sich dabei auf Gruppen, die in ihrer Formensprache innovativ aktuell sind und die es trotzdem erst zu entdecken gilt.

www.theaterland.at

Transformale – Kunst Kultur Küche Kärnten
12.-29.09., Kärnten

Im Licht des Südens: Das Kulturprogramm transformale setzt sich erstmals in Szene und das mit grenz- und spartenüberschreitender Kunst, inspirierender Kultur und authentischer Küche. Künstlerisch zusammengestellt von den Kuratoren Ulli Sturm, Tomas Hoke und dem Dramaturgen Andreas Staudinger, werden mehrere Regionen Kärntens ortsspezifisch, zeitgenössisch und authentisch bespielt.

Das Pilotprojekt *Kostproben* stellt das reichhaltige kreative Potential des Landes in den Mittelpunkt und zeigt wie individuell Kunst, Kultur und Küche in den einzelnen Regionen verwurzelt ist. Innovativ und auf hohem Niveau werden kulturell und kulinarisch relevante

Aspekte miteinander verknüpft und zeigen ein Gesamtbild eines in der Gegenwart angekommenen Landes.

Kosten kann man neben Kunst-, Theater-, Musik- und Literaturhighlights auch die kulinarischen Kärntner Alpen-Adria-Kreationen, die auf ausgewählten regionalen Produkten basierend, geprägt sind vom Drei-Kulturen-Raum Kärnten, Slowenien und Friaul.

www.transformale.at

Wienwoche demokrazija-ja-ja. . .
12.-29.09., Wien

Wienwoche 2013 fokussiert Freiheit, Gleichheit und Solidarität: 16 künstlerische, aktivistische und diskursive Projekte befragen die Prinzipien der Demokratie aus heutiger Sicht. Sie überprüfen ihre Gültigkeit für unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen und stellen alternative Modelle exemplarisch zur Diskussion: von Demokratiehistorischen Stadtspaziergängen, rebellischen Aktionslabors sowie Roma-Rap gegen populistische Hetze über Haubenküche aus Abfall und eine Initiative für kommunale Obstbäume bis hin zu filmisch dokumentierten Geschichten von Migrant_innen und Projekten rund um das Wiener „Refugee Protest Camp“. Und das in der heißen Phase des Nationalratswahlkampfs.

Die formale Bandbreite von Wienwoche 2013 reicht von Filmprojekten, Performances, Konzerten, Ausstellungen, Installationen sowie Interventionen im öffentlichen Raum bis hin zu Kampagnen, Diskussionen, Workshops und Stadtspaziergängen zu den zeitgeschichtlichen Kampfplätzen der demokratischen Entwicklung Österreichs. Details zu den Projekten und Mitwirkenden auf der Homepage.

www.wienwoche.org

---

steirischer herbst
20.09.-13.10., Steiermark

„Liaisons dangereuses“ – der steirische herbst 2013 fragt nach dem Wesen von gefährlichen Beziehungscocktails, nach Verbindungen, die in all ihrer Fragilität leidenschaftlich, explosiv, aber immer kraftvoll sind. Der Bogen der performativen Arbeiten im Festival reicht von Kris Verdoncks *H, an incident*, ein bildmächtiges Maschinentheater, das eine Vision von Daniil Harms (Charms) Kosmos präsentiert, Anne Jurens *Happy End*, eine Interpretation von Kafkas *Amerika* und Martin Kippenbergers Amerika-Arbeiten bis zu *Sei nicht du selbst!* des Schweizers Boris Nikitin, der die Beziehungen in Wahlgemeinschaften und Selbsthilfegruppen untersucht. Die Veränderung und Zurichtung des Körpers in Fitness-Studios entlang der Karriere von Arnold Schwarzenegger ist Thema eines Auftragswerks an den Schweizer Theatermacher Massimo Furlan. Auch die Verbindung zum ländlichen Umfeld wird der steirische herbst heuer wieder vermehrt aufnehmen: Während in den Wäldern von Peggau Robert Steijn und Frans Poelstra ihr theatrales Unwesen treiben und die Natur besingen, erarbeitet das Theater im Bahnhof mit dem Gaststubentheater Gößnitz Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut* – und zieht damit durch steirische Wirtsstuben.

www.steirischerherbst.at

---

1. Kärntner Monodramenfestival MONO BENE – einsame Spitze
25.-29.09., Villach, Klagenfurt, Tröpolach, Karnburg

Auf den Miniatur-Bühnen des Regionaltheater-Netzwerks theflädeck (darunter ist auch das kleinste Theater der Welt) sind sechs Ein-Mensch-Produktionen zu sehen. Den Schwerpunkt bilden Literaturadaptionen. Eine Fachjury vergibt den „Kremlhoforden 1. Klasse“ für die beste Produktion, das Publikum entscheidet über die Verleihung des „Artaud'schen Hammers" für die eindrucksvollste Performance. Das Festival ist an die Villacher kärnöl-Biennale gekoppelt, im Rahmen derer sich bildende Künstler_innen zum Thema „monochrom“ artikulieren. In Klagenfurt wird eine public-viewing-Zone eingerichtet.

Mit dabei sind Produktionen von theater a.c.m.e. (Graz/Villach), teatro zumbayllu aus Ecuador und Garn Theater Berlin.

Bis Anfang Juli können aber noch Beiträge eingereicht werden!

monobene.vada.cc

ausschreibungen

Grünschnabel – Aargauer Förderpreis für junges Figurentheater 2014
Anmeldeschluss: 31.7.2013

In der Schweiz ist im Rahmen des Figura-Festivals (24.-29. Juni 2014) wieder der Grünschnabel ausgeschrieben. Um den Preis können sich junge Bühnen bewerben, „die sich am Anfang ihrer beruflichen Tätigkeit befinden und mit Ausdrucksformen des Figuren- und Objekttheaters auf künstlerisch eigenständige Art arbeiten." Der Grünschnabel ist mit 10.000 CHF dotiert.

www.figura-festival.ch/festival/gruenschnabel

Bank Austria Kunstpreis 2013
Bewerbungsfrist: 04.09.2013

Der Bank Austria Kunstpreis ist mit 218.000 Euro als Förderpreis einer der höchst dotierten Preise in Österreich und wird in vier Kategorien verliehen:

„Regional" für die beste Kulturinitiative, die überzeugende Impulse für ein regionales Kulturleben gibt; „International" für das beste heimische Projekt, das international einen wichtigen Beitrag zur Positionierung von Österreichs Kunstszene leistet; „Kunstvermittlung" für das beste Projekt, das Kunst erfolgreich möglichst vielen Menschen nahebringt beziehungsweise Kunst und soziale Anliegen verbindet sowie „Kulturjournalismus" für hervorragenden Kulturjournalismus.

Die Gewinner_innen werden im Februar 2014 im Rahmen eine Gala im Theater an der Josefstadt ausgezeichnet.

http://kunstpreis.bankaustria.at

Mimamusch Graz 2014
Einreichfrist: 15.9.2013

Für das Kurztheaterfestival Mimamusch werden Gruppen, aber auch einzelne Autor_innen, Regisseur_innen und Schauspieler_innen gesucht. Bei Mimamusch werden Kurztheaterstücke auf Kleinbühnen (in Separées) gezeigt, die eine Dauer von 15 Minuten nicht übersteigen.

Aufführungszeitraum ist Mai 2014, jeweils freitags und samstags an mindestens drei bis vier Wochenenden von 20:00 Uhr bis 04:00 Uhr früh. Das Thema für Graz 2014 lautet: „Heute alles, morgen nichts".

Mimamusch versteht sich auch als Netzwerk für junge Theaterschaffende. Seit 2006 findet es statt und hat im Jahr 2012 4.500 Besucher_innen mit mehr als 10.000 Einzelbesuchen von Vorführungen verbuchen können. Die Stücke werden parallel und mehrmals am Abend aufgeführt. In einem Hauptsaal, in dem auch die Konzertreihe mit namhaften Bands stattfindet, sammeln die einzelnen Theatergruppen ihr Publikum, um es in die Separées zu entführen.

www.mimamusch.at

bmukk: Staatsstipendien für musikalische Komposition 2014
Bewerbungsfrist: 15.09.2013

Die Staatsstipendien werden auf Empfehlung einer unabhängigen Jury an bis zu 10 Personen vergeben, die mit der Musiktradition und der aktuellen musikalischen Entwicklung in Österreich seit Jahren in engem Zusammenhang stehen, ein abgeschlossenes Musikstudium vorweisen können oder seit Jahren hauptberuflich als Musikschaffende tätig sind. Die Stipendien sollen die ausgewählten Personen in die Lage versetzen, sich während der Laufzeit des Stipendiums in erhöhtem Maß ihrer künstlerischen Entwicklung zu widmen. Die Laufzeit jedes der mit 1.100 Euro pro Monat dotierten Stipendien beträgt ein Jahr.

www.bmukk.gv.at/kunst/service/ausschreibungen.xml

Stadt der Kulturen 2013
Bewerbungsfrist: 07.10.2013

Die Stadt Linz schreibt den Preis Stadt der Kulturen, bestehend aus einem Förderpreis der Stadt Linz für Interkulturalität mit einer Summe von 10.000 Euro und Anerkennungspreisen für herausragendes interkulturelles Engagement in pädagogischen Einrichtungen mit einer Gesamtsumme von 3.500 Euro aus.

http://portal.linz.gv.at/Serviceguide/viewChapter.html?chapterid=122336

Impressum:
gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Medieninhaberin, Herausgeberin, Verlegerin:
IG Freie Theaterarbeit, ZVR-Nr. 878992823
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien
Tel.: +43 (0)1/403 87 94
office@freietheater.at
www.freietheater.at

Redaktion:
Jürgen Bauer, Katharina Ganser, Sabine Kock, Xenia Kopf, Stephan Lack, Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl, Carolin Vikoler (koordinierende Redakteurin);
thema: Plattform Musiktheater
Layout: Xenia Kopf

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:
Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht notwendigerweise die Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder.

Geschäftsführung: Sabine Kock
Vorstand: Katharina Dilena, Corinne Eckenstein, Thomas Hinterberger, Tristan Jorde, Asli Kislal, Gernot Plass, Claudia Seigmann

Einzelverkaufspreis: Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
Abo: Euro 20,- / 10,- ermäßigt für Studierende
Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater

WIEN KULTUR

bm:uk

Premieren

03.07.
Christine Wipplinger: Der Revisor
Sommerspiele Perchtoldsdorf
01 866 83-400

06.07.
ortszeit: Im Wald
Großer Asitz Leogang
0699 120 16 227

06.07.
ortszeit: Im Dorf
Leogang Dorf und Umgebung
0699 120 16 227

07.07.
ortszeit: Die Eumeniden
Tagbau Inschlagalm Leogang
0699 120 16 227

11.07.
Georg Blaschke / Laurent Ziegler: Installation Gras
Odeon – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

11.07.
tribünelinz: König Ubu
Warschenhofergut, Gallneukirchen, *0699 11 399 844*

12.07.
Michael Turinsky: heteronomous male
Schauspielhaus – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

17.07.
Philipp Gehmacher: Say Something: seven speech acts
Burgtheater – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

21.07.
Cie. Ivo Dimchev / Franz West: X-ON
Volkstheater – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

24.07.
2nd nature: DeSacre!
TBC – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

24.07.
Peter Faßhuber: Alpenglühen
Theater Oberzeiring
0664 / 834 74 07

24.07.
Florentina Holzinger: Makankosappo
Schauspielhaus – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

27.07.
CIE. Ivo Dimchev: Fest
Kasino am Schwarzenbergplatz – ImPulsTanz, *01 712 54 00 111*

27.07.
Netzwerk AKS: wozzek_woyzeck_reloaded
Stiftsaal im Stift Millstatt
04766 35 250

29.07.
zweite liga für kunst und kultur: Chronik der vorbeilaufenden Ereignisse
Annenstraße 49, Graz, *lastrada.at*

01.08.
Margit Mezgolich: Von Mäusen und Menschen
Herrensee Theater Litschau
01 58885

01.08.
Willi Dorner: Fitting
Registrieren auf *www.meinlastrada.at* oder SMS mit "Fit" an *0676 800 858 800* und es folgt eine SMS mit den Informationen zur Aufführung (in Graz)

03.08.
Silk Cie. / Astrid Endruweit / Michael Laub / Trajal Harrel / Benoît Lachambre / Arash T. Riahi / Dave St-Pierre: Versuchsperson Silke Grabinger 2.0
Odeon – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

05.08.
Doris Uhlich: More than naked
MQ Halle G – ImPulsTanz
01 712 54 00 111

08.08.
Junges Theater Klagenfurt: Nur für 3 Tage
theaterHALLE 11 Klagenfurt
0463 31 03 00

08.08.
Musentempel: Die Meuterei auf der Bounty
Parkbad Linz
reservierung@diemeuterei.at

02.09.
dramagraz: Kein Licht
Dom im Berg, Graz
0316/8008-9000

12.09.
Der Prinz mit der Trompete
Figurentheater Lilarum Wien
01 7102666

20.09.
Andreas Hönger & Erik Jan Rippmann: Soll und Haben
neue buehne villach
04242 27341

26.09.
united sorry & Freunde: the forest project
Peggau – Steirischer Herbst,
0316 816070

28.09.
TheaterHerbst GRENZENLOS / Nationaltheater Rijeka: Krach im Haus der Götter
Kulturhaus Gmünd/NÖ
02852 52506-123

01.10.
Theatergruppe Mimosen: Macht der Reiter plumps
Theater Spielraum, Wien
0676 500 89 38

03.10.
Wiener Vorstadttheater: Jugend ohne Gott
Palais Kabelwerk, Wien
01 8020565

09.10.
Schubert Theater: Don Quijote
Wien
0676 4434860

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at

zum greifen nah

theater land steier mark

die theaterfeste der regionen 2013

19. Juli bis 2. August

TTW 013 | Theatertage Weissenbach

Theater pur im Ennstal.
2 Wochen / 8 Stücke

Eröffnung am 19.7. im Theater im Gsöllhof: ALPENGLÜHEN von Peter Turrini

10. bis 14. September

bestOFFstyria | Graz

Das Festival der freien Theater

Eröffnung am 10.9. im TTZ Graz: Pengpalast Bern & Shalem Dance House Israel: THE HOLYCOASTER (S) HIT CIRCUS

2. bis 5. Oktober

VOLKSTHEATER 2.13 Dechantskirchen / Schlag / Thalberg

Theaterdörfer

Drei Länder / drei Theaterdörfer / 1 Festival

zum greifen nah bringt theaterland steiermark zeitgenössisches Theater in die Regionen.

An die 100 Theaterprojekte werden aufgeboten, rund 700 internationale Künstlerinnen und Künstler nehmen daran teil. theaterland steiermark wird auch 2013 seinem Anspruch als Kulturvermittler Nummer 1 im Land gerecht.

Programm und Tickets: www.theaterland.at oder 0664/8347406

3. Mai bis 5. Oktober

Retzhof • Farrach • Wies • Deutschlandsberg • Straden • Weiz • Weissenbach • Graz • Dechantskirchen / Schlag / Thalberg

bm:uk

UND DAFÜR GIBT'S EIN // *PU BLIK UM?*

FESTIVAL OPENING
09.07. | 21:15 | MQ
Trajal Harrell (NYC) & Friends
Free Entry!

11.07.–11.08.13

WWW.IMPULSTANZ.COM
(+43-1) 523 55 58

IMPULSTANZ FEATURING AUSTRIAN CHOREOGRAPHY!

-> *WITH WORLD PREMIERES AND SPECIAL FORMATS BY*
IVO DIMCHEV (AT/BG) | PHILIPP GEHMACHER (AT) | SILKE GRABINGER (AT) | CHRIS HARING (AT) | FLORENTINA HOLZINGER (NL/AT) | AKEMI TAKEYA (AT/JP) | DORIS UHLICH (AT)

-> *WITHIN THE [8:TENSION] YOUNG CHOREOGRAPHERS' SERIES*
MARTA NAVARIDAS (AT/ES) & ALEXANDER DEUTINGER (AT) | MICHAEL TURINSKY (AT)

-> *IN COOPERATION WITH WELTMUSEUM WIEN*
LAIA FABRE (AT/ES) & THOMAS KASEBACHER (AT) | MALIKA FANKHA (AT/CH) | FLORENTINA HOLZINGER (NL/AT) | MICHIKAZU MATSUNE (AT/JP) | ANDREA MAURER & THOMAS BRANDSTÄTTER (AT) | AMANDA PIÑA (AT/CL) & DANIEL ZIMMERMANN (AT/CH) | LINDA SAMARAWEEROVÁ (AT/CZ) & KARL KARNER (AT) | ELISABETH TAMBWE (AT/CD)

AUF WUNSCH SCHICKEN WIR IHNEN GERNE INFORMATIONEN ZU UNSEREM PROGRAMM KOSTENFREI ZU.

30* YEARS
IMPULSTANZ
VIENNA INTERNATIONAL DANCE FESTIVAL

WIEN KULTUR | bmuk | Culture | With the support of the Culture Programme of the European Union

Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul. Nr. 09Z038334M