

gift

österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

zeitschrift für freies theater

*Wien ist einfach keine Theaterstadt,
es ist eine feudale Stadt mit Mizzi und Pepperl.*

Hubsch Kramar

dezember 08/jänner 09

Inhalt

editorial

aktuell

- 4 Mut, um neue Welten zu schaffen!
Nestroypreis für Volker Schmidt
- 6 Neues Serviceangebot der IGFT: Mediation
- 7 Mitgliedsbeitrag 2008/2009

politik

- 8 Hohe Bühnenkunst zu prekären Konditionen
bm:ukk veröffentlicht Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen
- 11 Plakatwüste Wien
Das ‚Wiener Modell‘; von Barbara Stüwe-Eßl
- 10 Projektförderungen der Stadt Wien

diskurs

- 13 stück für stück: Tanztheater von 0 bis 100
Angela Heide im Gespräch mit Aurelia Staub und Mario Mattiazzo
- 19 Ich bin frei
Interview von Angela Heide mit Hubsli Kramar anlässlich seines 60. Geburtstages
- 23 schichten. eine spurensuche auf dem land
Ursula Reisenberger über ihre Theaterarbeit mit o r t s z e i t in Leogang/Salzburg
- 25 Unaufgeregt aufregend
Angela Heide im Gespräch mit den neuen künstlerischen LeiterInnen des Theaters Nestroyhof Hamakom

- 30 Freiheit & Prekarität, Erfahrungen & Strategien
Veranstaltungsbericht von Sabine Prokop
- 33 Miss/Verständigung?
Über verschlungene Wege der Kommunikation; von Sabine Prokop
- 36 Von Bregenz bis Wien
Rezension

international

- 37 A Third Space – Theatre in Times of War
Make Art Not War; by Ilkay Segvi
A Short Cultural Provocation; by Sean Aita
- 40 Impressionen und Assoziationen
vom IETM-Meeting Misunderstanding in Zürich; von Carolin Vikoler und Sabine Prokop

service

- 43 Intern
- 43 News
- 45 Ausschreibungen
- 46 Veranstaltungen

premieren

editorial

Liebe LeserInnen,

die Regierung ist gebildet. Claudia Schmied ist nun doch „Bildungsministerin“ geblieben. Dass sie auch für Kunst und Kultur zuständig ist, wird weitaus weniger oft kolportiert. Ob sie wohl in dieser Legislaturperiode mehr Zeit und Interesse für Belange und Bedürfnisse der freien Szene haben wird? Zu wünschen ist es (Weihnachten kommt eh bald). Und die verschiedenen Rufe nach einem eigenen Kunst-/Kulturministerium verschallen langsam im Novembernebel ...

Immerhin wurde von Claudia Schmied endlich die offiziell lang zurückgehaltene Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen nach vielerlei Verzögerungen freigegeben. Sabine Kock berichtet in dieser *gift* ab Seite 8 von den Ergebnissen. (Sie ist übrigens schlecht, die soziale Lage, aber das war – wie die Studie selbst – ja bereits bekannt.)

Leider nicht rechtzeitig für diese Ausgabe der *gift* wurden die Empfehlungen der Theaterjury für die Konzeptförderungen der Stadt Wien bekannt gegeben, die Empfehlungen der KuratorInnen der Stadt Wien für Projektförderungen allerdings schon. Sie sind gemeinsam mit denen für die Nachwuchsförderungen ab Seite 10 nachzulesen.

Gleich zu Beginn stellen wir ein neues Serviceangebot der IGFT vor. Wir wollen Theatergruppen, die in Zeiten wie diesen wachsendem Druck ausgesetzt sind, den sie nicht immer selbst abfedern können, unterstützen, indem wir Honoraranteile für Mediation, einem Verfahren zur Konfliktbewältigung, übernehmen.

Der inhaltliche Bogen dieser winterlichen Ausgabe spannt sich weit, wie bei einigen Beiträgen schon am Titel ablesbar ist, wenn Tanztheater von 0 bis 100 angesprochen ist, oder der Blick von Bregenz bis Wien geleitet wird. Ein verbind-

endes Element vieler Beiträge ist das Suchen nach Verständnis und Verständigungsmöglichkeiten, sei es als Spurensuche auf dem Land oder im Zusammenbringen der Geschichte mit dem Heute, sei es in Diskussionen auf internationalen Tagungen in Wien [EON] und Zürich [IETM] oder in täglichen, interkulturellen Arbeitssituationen von KünstlerInnen, sei es als Austausch von Erfahrungen und Strategien an den Reibungsflächen der Diskurse oder in theoretischen Überlegungen zu den oft im wahrsten Sinn der Wortes fragwürdigen Wegen der Kommunikationen. Die Suche nach dem Verstehen zog sich auch weit in die redaktionelle Bearbeitung der Vielzahl von doch sehr unterschiedlichen Texten. Wir wünschen allen LeserInnen im Sinne von John Fiske, der Kultur als „circulation of meanings and pleasures“ definiert, viele neue Gedanken und ganz viel Vergnügen beim Lesen.

Nicht sehr vergnüglich sind sicher die mühsamen Versuche, in Wien genügend leistbare Plakatflächen für die Freie Szene auszuverhandeln beziehungsweise überhaupt einmal die zuständigen EntscheidungsträgerInnen und die Betroffenen an einen Tisch zu bekommen. Barbara Stüwe-Eßl berichtet ab Seite 11.

Es gibt aber noch etwas Wichtiges zu vermelden, einerseits die Verleihung des Nestroypreises an Volker Schmidt (wir bringen die Laudatio von Markus Kupferblum), und andererseits – last, aber sicherlich nicht least – den 60er von Hubsi Kramar, der im Interview von Angela Heide unter dem Titel *Ich bin frei* ausführlich von seinem Leben und Wirken erzählt. Wir gratulieren herzlich!

Sabine Prokop

aktuell

Mut, um neue Welten zu schaffen!

***koma* (Volker Schmidt, Georg Staudacher, New Space Company & Dschungel Wien) erhielt den Nestroypreis als beste Off-Produktion**

Der Noch-Dramaturg des Wiener Burgtheaters, Joachim Lux, meinte zwar, dass die Veranstaltung der Nestroy-Preisverleihung „eine einzige Schwindelei“ sei, aber dem können wir nicht ganz zustimmen – war doch der absolute Höhepunkt der Gala die Verleihung des Nestroys an *koma* für die beste Off-Produktion.

Hier der Abdruck der Laudatio, die der Vorjahrespreisträger, Markus Kupferblum, für Volker Schmidt hielt:

„Als ich letztes Jahr den Nestroy für die beste Off-Produktion bekam, sagte ich in meiner Dankesrede, ich hätte mir eher gewünscht, dass eine Gruppe den Nestroy erhielte, weil sie neue und aufregende Wege ging – und nicht ich, der sich lediglich auf die Bühne stellen konnte, um zu sagen, dass er keine neuen und aufregenden Wege gehen konnte, weil ihm dazu die Mittel fehlen.

Nun – nach einem Jahr – fehlen mir zwar die Mittel noch immer, aber heuer bekommt eine Gruppe den Nestroy, die tatsächlich neue und aufregende Wege gegangen ist. Und das freut mich ganz besonders, denn mit dem Leiter dieser Gruppe bin ich schon lange befreundet. Er ist Regisseur und Autor und steht ganz in der Tradition von Shakespeare, Molière, Nestroy, Schikaneder und Raimund, ja bis hin zu Händl Klaus, Hakon Hirzenberger, Rupert Henning und Klaus Haberl. Denn er selbst ist auch Schauspieler und schreibt empathische, lebendige Dialoge, wie sie nur ein Schauspieler schreiben kann. Seine Texte sind packend und lebendig, weil sie nicht geschrieben, sondern gefühlt sind.

Diese neuen und aufregenden Wege haben ihn – und das ist etwas ganz besonderes! – in eine Schule geführt, eine Mittelschule, in das Gymnasium in der Rahlgasse. Genauer gesagt: Es war Georg Staudacher, der ihn eingeladen hat, als Autor gemeinsam mit den Schülern ein Stück zu schreiben, das von einem Schul-Amokläufer handelt und das er als Stationentheater im gesamten Schulhaus inszenieren wollte.

Und das ist etwas, was mir besonders am Herzen liegt, denn die Arbeit mit und für junge Menschen wird in der Theaterszene und in den Medien oft immer noch etwas abschätzig behandelt. Aber wir wissen als Künstler, dass je größer unsere Fähigkeiten sind, desto größer auch unsere Verantwortung für die Gesellschaft ist. Und wie kann man die Gesellschaft im Kleinen schöner verändern, als jungen Menschen anhand der eigenen Arbeit zu zeigen, dass das Theater so aktuell und spannend sein kann wie das Leben selbst, wenn es uneitel und ehrlich Geschichten erzählt, die uns selbst betreffen. So lernen sie das Theater als Versuchslabor des Lebens kennen, in dem man jede auch nur denkmögliche Frage stellen kann, wenn man auch – wie im Leben – allzu selten eine gültige Antwort findet.

Als Georg Staudacher plötzlich mitten in den Proben unerwartet aus dem Leben schied, hat er sich entschlossen, die Regie zu übernehmen und diese Produktion zu Ende zu führen. Aber es war nicht nur das. Was mich damals besonders beeindruckte – denn ich bekam diese Arbeit ja ganz hautnah mit – war, mit welchem Einfühlungsvermögen er gemeinsam mit den Jugendlichen versuchte, den Tod von Georg zu bewältigen. Sie richteten einen Altar ein mit einem Foto und

Kerzen, und schrieben Briefe an Georg, die sie dann gemeinsam verbrannten.

Dieses ‚Trotzdem Zustandekommen‘ dieses Projektes und die Auseinandersetzung mit dem Tod, der ja auch ein zentrales Thema des Stückes war, schweißte diese Gruppe auf eine besondere Weise zusammen und war in jedem Augenblick des Stückes zu spüren. Denn das Bewusstsein des Todes lässt uns das Leben noch lebendiger erscheinen.

Der heurige Nestroypreisträger für die beste Off-Produktion heißt: Volker Schmidt und seine New Space Company für die Produktion *Koma*.

Lieber Volker, ich hoffe, dass dir dieser Nestroy Glück bringen wird, denn dieser Preis ist eigentlich eine Auszeichnung der Stadt Wien, und kein Abschiedsgeschenk.“

In diesen Minuten wurde so viel Inhaltlichkeit und Ernsthaftigkeit vermittelt, dass die Kameras des ORF gar nicht still halten konnten und in einer nervösen Montage das ganze Publikum nach vermeintlich Interessanterem oder nach Mitwirkenden von *koma* absuchten. Eingespielte Auszüge aus der Produktion endeten in einem Bild von Georg Staudacher, das während der ganzen (teils improvisierten) Dankesrede von Volker Schmidt stehen blieb; im Folgenden seine transkribierte und gekürzte Rede:

„Ich stehe heute alleine hier aus zwei Gründen: einerseits sind wir so ein großes Team, dass es unmöglich ist, alle auf die Bühne zu bitten [...], zum anderen: Weil der Initiator, der Kopf und der Geist dieses Projektes, ohne den das alles gar nicht möglich gewesen wäre – Georg Staudacher – nicht hier sein kann, weil er dieser Gala von einer Loge aus zuschaut, aus der man nicht so leicht auf die Bühne zurückkehren kann. Aber ich weiß, dass er hier bei uns ist, und sich sehr über diesen Preis freut! [...]

Ich habe ihn schätzen gelernt als sehr demütigen, stets suchenden, sehr uneitlen Theatermacher, der nicht einfach war, dem es aber auch nicht einfach gemacht wurde. Er hat schon einmal einen Nestroypreis bekommen, als bester Nachwuchs, ist gleich an ein großes Theater engagiert worden und bei der zweiten Vorstellung seiner Produktion ist der Drama-

turg vor den Vorhang getreten und hat sich entschuldigt für die Inszenierung, weil sie nicht so geworden ist wie geplant.

Ich finde es einfach wichtig, dass man auch inhaltlich wieder in die Tiefe gehen [...] und Theater machen kann, das alle Menschen betrifft und sich nicht nur mit sich selbst beschäftigt und so selbstreferenziell ist. Weil wir so die Kraft und die Möglichkeit haben das Leben zu durchleuchten und von neuen Seiten zu reflektieren und neue Blicke darauf zu werfen; und nicht immer nur Bilder zu reproduzieren, sondern im Moment Dinge entstehen zu lassen, die zwischen den Menschen passieren. Das ist einmalig, das kann nur das Theater, und das ist eine Verantwortung, eine gesellschaftliche Verantwortung.

Ich danke [...] den Schülern und deren Mut zur Wahrhaftigkeit! Und dem Gymnasium Rahlgasse [...], das dieses Abenteuer gewagt hat, die Schule für einige Wochen in ein Theater zu verwandeln. Und ich danke dir Georg, dass du mit uns diesen Weg angefangen hast, und für deinen Mut – und diesen Mut brauchen wir, um neue Welten zu schaffen ...“

Wir gratulieren Volker Schmidt und allen an der Produktion *koma* Beteiligten!

Schön wäre es gewesen, wenn auch die in der Kategorie „Spezialpreis“ nominierten wiener wortstaetten (unter der Leitung von Hans Escher und Bernhard Studlar) für ihr Festival „Roter Oktober“ den Nestroypreis bekommen hätten. Der Spezialpreis ging dann aber doch an Andreas Beck für den Neustart im Wiener Schauspielhaus. Trotzdem eine kurze Laudatio auf das einmalige „interkulturelle“ AutorInnentheaterprojekt wiener wortstaetten:

Seit 2005 arbeiten die Initiatoren an der Vernetzung so genannter österreichischer und internationaler AutorInnen, und an einer engen Verschränkung der Theater- und der Schreibearbeit. Sie fördern die Produktion von neuen Texten für's Theater, auch mit dem Ziel „ein Zentrum für zeitgenössische europäische Dramatik in Wien zu etablieren“ und begleiten AutorInnen v. a. nicht-deutscher Muttersprache, die auf Deutsch über Sprache, Heimat, Migration, Arbeitswelten und das Leben schreiben. [C.V.]

Neues Serviceangebot der IGFT: Mediation

Wir alle wissen, dass es während Produktionen häufig zu Meinungsverschiedenheiten und Konflikten kommt, zumal die Umstände, unter denen produziert werden muss, schwierig sind und immer schwieriger werden, was den Stressfaktor ungemein erhöht. Einige dieser Konflikte eskalieren und werden auch der IG vorgetragen bzw. landen gar vor Gericht oder bei Förderstellen und schwächen dort die Position der KünstlerInnen im Allgemeinen und der KonfliktpartnerInnen im Besonderen.

Deshalb hat sich die IG Freie Theaterarbeit entschlossen, ab kommendem Jahr ihren Mitgliedern eine neue Serviceleistung anzubieten:

Wenn Konflikte im Zusammenhang mit Theaterproduktionen entstehen und sich die Konfliktparteien auf eine Mediation einigen, zahlt die IGFT pro Sitzungstermin einen Zuschuss in Höhe von 25 Euro. Dieser Zuschuss wird pro Konfliktfall für maximal drei Sitzungen bezahlt. Sind darüber hinaus weitere Sitzungen erforderlich, müssen diese von den Konfliktparteien selbst getragen werden. Voraussetzung ist, dass zumindest eine der in den Konflikt involvierten Personen IGFT-Mitglied ist.

Die IGFT bietet derzeit einen Pool von vier MediatorInnen an, Zuschüsse werden ausschließlich für Termine bei diesen Personen gewährt, wobei die Wahl des/der MediatorIn den Konfliktparteien frei steht. Die einzelnen MediatorInnen bieten ihre Leistungen zu unterschiedlichen Honoraren an, diese bewegen sich ca. zwischen 60 und 100 Euro pro Stunde. Der Zuschuss von 25 Euro ist ein Fixbetrag, der unabhängig vom tatsächlichen Honorar bezahlt wird. Um den Zuschuss zu erhalten, muss die Mediation auf jeden Fall *vor der ersten Sitzung* bei der IGFT angemeldet werden.

Mediation – was ist das eigentlich?

Mediation ist ein Verfahren zur Konfliktbewältigung in privaten und beruflichen Situationen. Es geht nicht um Sieg und Niederlage, sondern darum, dass alle Konfliktparteien gesehen werden und unter Mithilfe des/der MediatorIn eine für alle annehmbare und gute Lösung gefunden wird. Die Lösung muss von den Konfliktparteien selbst erarbeitet werden, der/die MediatorIn haben während des Prozesses die Funktion eines Katalysators. Sie schaffen einen passenden Rahmen, halten den Prozess in Gang, verschaffen allen Betei-

ligten Gehör und helfen ihnen, ihr Anliegen klar auf den Tisch zu bringen. Die Arbeit erfolgt so lange, bis in den wichtigsten Punkten Übereinstimmung erzielt wurde.

Mediation ist vor allem dann ein geeignetes Verfahren, wenn die Konfliktparteien auch in Zukunft miteinander zu tun haben sollen bzw. müssen. Daher wird besonders darauf geachtet, dass nicht durch Verlierer/Gewinner-Konstellationen Potential für zukünftige Konflikte geschaffen wird. Die Stärke der Mediation ist es eben, dass alle Beteiligten nach dem Prozess einen Gewinn nach Hause tragen. Durch das Zufriedenstellen aller kann die Beziehung fortgesetzt werden und auf dieser Basis tragen alle ihren Teil zum weiteren Gelingen bei.

Voraussetzung für eine Mediation ist es, dass die Konfliktparteien an einer guten gemeinsamen Lösung interessiert sind und dass der Konflikt nicht schon zu stark eskaliert ist.

Wenn sich die Konfliktparteien auf Mediation geeinigt haben, ist der erste Schritt der telefonische Erstkontakt mit dem/der MediatorIn. Vor der ersten Sitzung vergewissert sich der MediatorIn der Zustimmung aller Konfliktparteien. In der ersten Sitzung werden die Rahmenbedingungen vereinbart, Spielregeln festgelegt und ein gemeinsames Ziel als Auftrag formuliert. Die Anzahl der Sitzungen hängt von der Schwierigkeit und Tiefe des Konflikts ab, sowie von der Bereitschaft der Konfliktparteien, sich einzulassen und am Konflikt zu arbeiten. Üblicherweise reichen drei bis fünf Sitzungen aus, um tragfähige Vereinbarungen zu treffen.

Folgende MediatorInnen stehen für dieses Projekt zur Verfügung:

Gabriele Bargehr

(Jg. 1964) ist Mitbegründerin von Im Kontext – Institut für Organisationsberatung, Gesellschaftsforschung, Supervision und Coaching, seither darin tätig als geschäftsführende Gesellschafterin der Bargehr & Steinbacher OEG. Stellv. Vorsitzende der ÖVS (Österreichische Vereinigung für Supervision und Coaching) und im Leitungsteam von AWS-Beratungen (Aus- u. Weiterbildung systemischer Beratungen).

Arbeitsschwerpunkte in der Beratung sind die Entwicklung und nachhaltige Implementierung von antidiskriminatorischen Strategien, die Begleitung von Organisationsentwicklungs- und Veränderungsprozessen, sowie die Beratung und Weiterbildung von Führungskräften. Neben ihrer Bera-

aktuell

tungstätigkeit als (Lehr-) Supervisorin und Coach konzipiert sie Fort- und Weiterbildungsprogramme, begleitet Klausuren und organisiert Konferenzen.

Kontakt:

E-Mail: bargehr@imkontext.at

Institut Im Kontext: www.imkontext.at

Silvia Both

geb. 1965, verheiratet seit 1991, 2 Kinder (17 und 5 Jahre); seit 1986 als freischaffende Tänzerin und Choreografin tätig (Solo, Gruppe und Zusammenarbeit mit bildenden KünstlerInnen und MusikerInnen). 1999 Gründung von tanzpool und künstlerische Leitung (Plattform für freischaffende KünstlerInnen). Seit 2003 Coaching für freischaffende KünstlerInnen.

2002 – 2005 Ausbildung in systemischer integrativer Bewegungslehre® (www.isib.at)

Seit 2007 Weiterbildung in

- Systemischer Aufstellungsarbeit (Schwerpunkt Organisation und Einzelarbeit)

- Radiance Technik®

Seit April 2008 eigene Praxis in Wien und St. Andrä Wördern.

Seit September 2008 arbeitet Silvia Both mit der bildenden Künstlerin Lore Heuermann.

Seit 2003 betreut sie KünstlerInnen vor und während einer Produktion (Prozessbegleitung, Zielarbeit, Konfliktlösung ...)

Kontakt:

Tel: 0664/244 67 40

E-Mail: both@nextra.at

Marcile Dossenbach

Studium der Betriebswirtschaftslehre; Mitbegründerin und langjähriges Vorstandsmitglied der IG Freie Theaterarbeit, 12 Jahre Geschäftsführerin des IG-Netzes, viele Jahre Produktionsleitungen für freie Theatergruppen, Mitglied des Tanz- und Kindertheaterbeirates; zur Zeit Trainerin im AMS-Bereich und Mediation.

Aufgrund meines betriebswirtschaftlichen Studiums gilt mein spezielles Interesse Organisationsstrukturen und Unternehmenskulturen.

Kontakt:

Tel: 01/712 18 71

E-Mail: dossenbach@gmx.at

Alfred Schierer

Geboren 1967 in Wien, verheiratet, 3 Kinder.

Nach abgeschlossenem Geschichtestudium, Beginn der Berufslaufbahn im Verlag. Zunächst Lektor im „Archiv Verlag“, später stellvertretender Verlagsleiter, ab 2000 im Sachbuch-Bereich des Verlags Ueberreuter, Österreichs größtem Verlag, Lektor, Produktentwickler und -manager von Bestsellern wie *Sasha Walleczek. Die Walleczek-Methode*.

Wesentlicher Teil des Berufs ist Kommunikation und Problemlösung, daher großes Interesse an Mediation und Beginn der 2-jährigen Ausbildung ab 2005. Seit da Anwendung der Kenntnisse im täglichen Beruf und nebenberuflich in Mediationsfällen, vor allem Paar-Mediationen.

Kontakt:

Tel.: 0676/793 87 78

E-Mail: alfred.schierer@utanet.at

Mitgliedsbeitrag 2008/2009

All jene, die auf dem Adressetikett dieser *gift*-Ausgabe drei Sternchen (***) vorfinden, seien daran erinnert, dass der Mitgliedsbeitrag für 2008 in Höhe von 30 Euro noch offen ist. Wir ersuchen um rasche Einzahlung auf unser Konto (Sparda Bank, BLZ 14900, Kontonummer 220 1000 2897).

Bei der diesjährigen Generalversammlung wurde eine Erhöhung des Mitgliedsbeitrags ab 2009 auf 35 Euro beschlossen. Diese Erhöhung wurde leider notwendig, da seit etlichen Jahren die Subventionen von Stadt Wien und Bund stagnieren, die Kosten aber – einerseits inflationsbedingt, aber auch durch den ständigen Ausbau unserer Serviceleistungen – erheblich ansteigen. So hat z. B. alleine die *gift*, die seit dem Relaunch Ende 2006 in einem neuen Format erscheint, einen jährlichen Mehraufwand von ca. 7.000 Euro verursacht.

Der Erlagschein für die Einzahlung des Mitgliedsbeitrages für 2009 wird im Dezember mit dem Jahresbericht versandt bzw. kann der Beitrag ab sofort auf unser oben genanntes Konto eingezahlt werden. Die Zusendung des neuen Mitgliedsausweises erfolgt unmittelbar nach Einzahlung des Beitrags.

politik

Hohe Bühnenkunst zu prekären Konditionen

Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen zeigt dramatische Ergebnisse im darstellenden Bereich

Am 19. November wurde die vom bm:ukk beauftragte Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen von Ministerin Claudia Schmied für die Öffentlichkeit freigegeben. Die Ergebnisse sind online abrufbar unter www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/pm/20081119.xml.

Die Ergebnisse sind dramatisch, auch für den Bereich des freien Theaters. Die IGFT wird das Thema Prekarität und Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit in der nächsten Zeit intensiv weiterverfolgen. Zu Beginn des Jahres 2009 ist eine Veranstaltung zu den Ergebnissen der Studie mit der Präsentation eines Lageberichtes zur Situation freier Theaterschaffender geplant, bei der die Forderungen der IGFT sowie weitere mögliche Handlungsoptionen gemeinsam thematisiert werden sollen.

Nachstehend die **Presseaussendung der IG Freie Theaterarbeit** zur Veröffentlichung der Studie:

Die Ergebnisse der vom bm:ukk in Auftrag gegebenen Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen zeigen einen dringenden spezifischen Handlungsbedarf im Bereich der darstellenden Künste.

Dem Abbau und Verlust sozialer und arbeitsrechtlicher Rahmenbedingungen für darstellende KünstlerInnen ist weder auf politischer Ebene noch auf Förderebene entgegen gearbeitet worden: Die Zweiklassenförderung für das Theater führt zum Abbau von Anstellungsverhältnissen und arbeitsrechtlichen Errungenschaften und zum Verlust kontinuierlicher Arbeit von Ensembles und ihrer Strukturen.

In der Sparte der Darstellenden Kunst haben 88,9 % der RespondentInnen eine künstlerische Ausbildung (höchste Rate) und der Kernbereich derjenigen, die sowohl ihren ideellen als auch finanziellen Schwerpunkt in der künstlerischen Tätigkeit verorten, ist mit 57,2 % ebenfalls am höchsten. 30 % der darstellenden KünstlerInnen sind ausschließlich künstlerisch tätig, alle anderen arbeiten zusätzlich im kunstnahen oder kunstfernen Bereich.

Erosion von Anstellungsverhältnissen

Die Studie zeigt im Bereich des Theaters deutlich eine Zweiklassensituation auf. Während 42 % der RespondentInnen noch angestellt arbeiten kann (in den großen Häusern) bzw. Beschäftigungsverhältnisse von bis zu über einem Jahr anführen, weisen 11 % tageweise Beschäftigungen, 8,9 % wochenweise Beschäftigungen und 10,7 % Beschäftigungen unter einem Monat auf. 24,4 % sind über einen Zeitraum von einem bis drei Monaten, 13 % von drei bis sechs Monaten und weitere 13 % bis zu einem Jahr beschäftigt.

87,8 % der Sparte haben Auftragsarbeiten (also selbstständige Tätigkeiten) durchgeführt – insgesamt durchschnittlich 12 verschiedene pro Jahr.

40 % der selbständigen Arbeiten von darstellenden KünstlerInnen dauerten im Referenzjahr nur einen Tag, 31% bis zu einer Woche, 28 % bis zu einem Monat, 45 % ein bis drei Monate, 16,1 % der Auftragsarbeiten haben einen Umfang von drei bis sechs Monaten, 10,2 % bis zu zwölf

Statt der wachsenden Kriminalisierung von Arbeitsverhältnissen im Bereich der darstellenden Kunst müssen endlich politische Lösungen gefunden werden!

Monaten und 6,7 % länger als ein Jahr. In einem Einzelfall wurden 60 eintägige Beschäftigungsverhältnisse im Bezugsjahr genannt.

Verkürzt bedeutet das eine Arbeitsrealität strukturell sehr kurzfristig wechselnder, komplexer Beschäftigungs- und Versicherungsverhältnisse und eine Erosion der sozialen Sicherheiten.

18 % der darstellenden KünstlerInnen haben keine durchgehende Krankenversicherung – und 37 % weisen Lücken in der Pensionsversicherung auf; 6,7 % haben gar keine Pensionsversicherung. Noch dramatischer wird es in Bezug auf die Arbeitslosigkeit: 75 % der RespondentInnen in der darstellenden Kunst haben keine Integration ins ALVG, also kein Anrecht auf Arbeitslosengeld.

Das ist die traurige Arbeitsrealität für darstellende KünstlerInnen in Österreich, für die das geltende Schauspielergesetz eigentlich eine Anstellung vorschreibt.

Das durchschnittliche Nettojahreseinkommen aus künstlerischer Tätigkeit liegt für darstellende KünstlerInnen bei 8.000 Euro, das durchschnittliche Gesamteinkommen bei ca. 12.000 Euro. Diese Werte beruhen darauf, dass die in den großen Institutionen angestellten KünstlerInnen stabile Einkommensverhältnisse haben. Für die Mehrheit der Theaterschaffenden – insbesondere im freien darstellenden Bereich – liegen in Wirklichkeit signifikant geringere Einkommensmargen vor.

Forderungen der IG Freie Theaterarbeit

Schluss mit Schuldzuweisungen an die KünstlerInnen: die Probleme sind strukturell!

Statt der wachsenden Kriminalisierung von Arbeitsverhältnissen im Bereich der darstellenden Kunst müssen endlich politische Lösungen gefunden werden!

Es besteht dringender politischer Handlungsbedarf!

Transparenz und Kooperation

- Einrichtung eines interministeriellen ExpertInnengremiums unter – bereits konzeptioneller – Beteiligung der Interessengemeinschaften

Förderungen

- Grundlegendes Umdenken in der Förderpolitik: weg von der Zweiklassenförderung. Förderstrukturen müssen legale Arbeitsverhältnisse ermöglichen – auch im freien darstellenden Bereich
- Systematische Erschließung von Touring und Mobilität in Österreich einschließlich einer signifikanten Bereitstellung von Mitteln
- Strukturelle Öffnung von großen Institutionen für freies Theater (Fensterformate)

Schauspielergesetz

- Einhaltung und Aktualisierung des Schauspielergesetzes statt Erosion und systematischer Umgehung

AMS

- Schaffung einer eigenen permanenten, bundesweit zugänglichen AMS-Organisationseinheit mit FachreferentInnen für die Kunstsparten
- Politische Diskussion der starren AMS-Zuverdienstgrenze

ALVG

- KünstlerInnen müssen mitgedacht und nicht ausgeschlossen werden: Novelle der ALVG Novelle

Versicherung

- Zusammenführung der komplexen Versicherungsverhältnisse: Versicherung von angestellten und selbständigen Tätigkeiten unter einem Dach muss möglich sein

KSVF

- KünstlerInnen dürfen nicht BettelkünstlerInnen bleiben: Grundlegende Überarbeitung der KSVF-Novelle

Projektförderungen der Stadt Wien

Nachstehend die Empfehlungen der KuratorInnen der Stadt Wien für Projektförderungen zum Einreichtermin 15.05.2008 für Projekte Jänner – August 2009 sowie die Empfehlungen zum Einreichtermin 01.10.2008 für Nachwuchsprojekte.

Nächster Einreichtermin für Projekte im Zeitraum September – Dezember 2009 sowie Ein- und Zweijahres-Förderung ist der 15.01.2009.

Hinweis: Wegen der großen Nachfrage wiederholt die IGFT am Do, den 08.01.2009 (16.00-18.00 Uhr im Büro der IGFT) die **Informationsveranstaltung „Projektkalkulation“**, bei der Frau Mag. Doris Kuca von der MA 7 den Kalkulationsraster, der auf der Website der Stadt Wien für Einreichungen zur Verfügung steht, erklären wird. Teilnahme nur mit Anmeldung (office@freietheater.at oder 01/403 87 94).

Die **Konzeptförderungen** (Vierjahres-Förderungen), die von der Theaterjury empfohlen werden, standen zu Redaktionsschluss dieser *gift* leider noch nicht fest.

Förderungen zum Einreichtermin 15.05.2008

| <i>Gruppe</i> | <i>Projekt</i> | <i>Summe</i> |
|---|--|--------------|
| Aktionstheater Ensemble | Paradiesseits | 35.000 |
| daskunst | Warum das Kind in der Polenta kocht | 37.000 |
| Deutschbauer Julius | Schreiben austreiben | 20.000 |
| Die Schwimmerinnen / Katrin Schurich | Elephant Island | 30.000 |
| FAR A DAY CAGE / Thomas Schweigen | Der Pate I – III | 30.000 |
| FUP / Miki Malör | 100 Objects to represent Theater | 40.000 |
| Hargitay Akos | Freerunning & Bodyparkour | 18.000 |
| insert Theaterverein / Doris Uhlich | GIG | 20.000 |
| Kern Rotraud | the definition is me (Nachwuchsförderung) | 8.000 |
| Kulturverein Dachtheater / Cordula Nossek | Miss Missing (1+) | 13.000 |
| Kunstverein Lady Chutney / Gini Müller | Transkatholische Vögel | 30.000 |
| Lux Flux | filzen (in die Fußstapfen der Hand) | 27.000 |
| Mad M's Factory / Tini Trampler | Playbackdolls | 23.000 |
| nadaproductions / Amanda Pina | THEM (Nachwuchsförderung) | 10.000 |
| Neocom | Planet der Slums – Grammatik der Metropole II | 17.000 |
| notfoundyet / Thomas Kasebacher | Sometimes I apparently do those things (Nachwuchsf.) | 6.500 |
| Szene Bunte Wähne | Über Morgen | 20.000 |
| Tanzverein Erdberg / Andrea Bold | Gesänge | 25.000 |
| Theater Foxfire | EX-E-IX: Kinderfragen.Klebebilder – Nins Archiv (WA) | 7.000 |
| theater.wozek | ANSCHLAG | 30.000 |
| Utz Helga | Undine geht in der S45 | 28.000 |
| Verein shock body / Anna MacRae | Do you want subtitles with my movement? | 12.000 |
| Verein THEARTE | König+König (Wiederaufnahme) | 9.000 |
| Verein Violet lake / M. Matsune & D. Subal | Around Life | 20.000 |
| Vienna Magic / Oleg Soulimenko | Made in Russia | 15.000 |
| Wiener Tanz- und Kunstbewegung / Anne Juren | Piece sans parole | 25.000 |

Nachwuchsförderungen zum Einreichtermin 01.10.2008:

Die Beträge bedürfen noch der Genehmigung durch die zuständigen Gremien der Stadt Wien

| <i>Gruppe</i> | <i>Projekt</i> | <i>Summe</i> |
|-------------------------|---|--------------|
| Bankowska Eva | dancing to songs | 8.000 |
| Cezary Tomaszewski | Die lustige Witwe | 10.000 |
| Cubides Adriana | MATILDA says Juliet Berto | 8.000 |
| Claudia Ulrike Mayer | Fini Foto | 8.000 |
| die laemmer | Ein ganz ausgefallenes Abendessen | 8.000 |
| Hewelt Radoslaw | Tonight's tune | 9.000 |
| Land des Lächelns | Mensch, Horst. Schon wieder eine Leiche unter der Sonne | 9.000 |
| VAP-visualart projektil | ich weck dich auf – Ein Solo oder? | 8.000 |
| Verein Archipelago | Marvel at the World | 8.000 |
| VierHochDrei | POLSKA part2 | 6.000 |
| Vienna Body Archives | Nachwuchsförderung | 5.000 |

Plakatwüste Wien

Präsentation des *Wiener Modells*

Von Barbara Stüwe-Eßl

Bereits die bloße Ankündigung der Pressekonferenz *Plakatwüste Wien: Wir haben die Lösung seitens* der IG Kultur Wien und der IG Freie Theaterarbeit bewirkte eine APA-Pressaussendung der Gewista-Tochter Kultur:Plakat kurz vor der PK, in der sie freien, kleinen Kulturinitiativen 600 Gratis-Plakatflächen anbot¹. Dieses Angebot zeigt immerhin, dass bei der Firma Kultur:Plakat ein gewisses Problembewusstsein geweckt wurde. Leider deckt es die tatsächlichen Notwendigkeiten nicht annähernd ab.

Martin Just (Obmann der IG Kultur Wien), Marc Mathoi (Verein Freies Plakat) und Peter Drössler (stv. Fachgruppenobmann der Fachgruppe Werbung & Marktkommunikation Wien) legten am 20. Oktober in der Pressekonferenz die Problemlage und den Lösungsansatz dar.

Das *Wiener Modell* und begleitende Marktöffnung

Martin Just präsentierte das *Wiener Modell* (in Anlehnung an das Salzburger Konzept) für kostenlose Plakatierung von budgetär ‚kleinen‘ Kulturveranstaltungen, in dem 9.000 Gratis-Plakatflächen konzipiert sind (siehe www.freietheater.at/

Kulturpolitik). Das Modell wurde durch die IGFT und die IG Kultur Wien entwickelt, um mit einem konkreten Lösungsansatz endlich einen politischen Dialog aller Beteiligten zu erreichen.

Ohne begleitende Marktöffnung für die Freien PlakatiererInnen soll dieses Modell nicht umgesetzt werden. Auch KulturveranstalterInnen aus dem budgetär ‚mittleren‘ Segment muss die Sichtbarkeit im öffentlichen Raum ermöglicht werden. Die hohen Plakatierpreise der Firma Kultur:Plakat (die Kosten sind auf das ca. Dreifache gestiegen) können sich nur BetreiberInnen von Veranstaltungsorten, die finanziell sehr gut dotiert sind, leisten.

Auf den seit 1. Jänner 2008 für Plakate aus dem Kulturbereich offiziell gewidmeten Flächen ist Öde und Eintönigkeit festzustellen. Wenige Veranstaltungsankündigungen werden flächendeckend affiziert – was als Ausdruck eines für viele zu teuren Angebots bzw. eines Angebots, das viele ausschließt, gewertet werden kann. Plakatangebote im Sinne des *Wiener Modells* für VeranstalterInnen aus dem ‚mittleren‘ Segment würden den Rahmen des Wiener Modells sprengen. Auch sie brauchen Sichtbarkeit im öffentlichen Raum zu Preisen wie im Jahr 2007, bevor die Firma Kultur:Plakat tätig wurde.

Aus diesem Grund unterstützen die IG Kultur Wien und die IGFT die Forderung des Vereins Freies Plakat nach 20.000 Plakatflächen für die vom Markt ausgeschlossenen Freien PlakatiererInnen.

In Bezug auf beide Forderungen (*Wiener Modell* und begleitende Marktöffnung) besteht keine Notwendigkeit der Neuschaffung von Flächen. Eine Umwidmung der ohnehin bereits zur Genüge vorhandenen Außenwerbeflächen wäre mit entsprechendem politischem Willen vollkommen ausreichend. An genau dem mangelt es aber. Auf wiederholte schriftliche Anfragen an das Bürgermeisterbüro und die Stadtratbüros Mailath-Pokorny und Schicker erhielten die IGs bislang nur Antworten und Gesprächsmöglichkeiten von Kulturstadtrat Mailath-Pokorny, der – mit seinen Zuständigkeiten – alleine jedoch nicht in der Lage ist, eine für alle befriedigende Lösung herbeizuführen.

Runder Tisch

Nach monatelangem Bemühen steht nach wie vor der für eine Lösung unumgängliche Runde Tisch aller Beteiligten und Betroffenen aus.

Freie PlakatiererInnen finden seit 1. Jänner 2008 keinen Marktzugang für die Ausübung ihres Gewerbes in der Außenwerbung – was starke Einbrüche ihrer Einkünfte nach sich zog. Über mehrere Monate verstand sich ihre Konkurrenz, die Firmen Gewista / Kultur:Plakat, auch als politischer Verhandlungspartner der Freien PlakatiererInnen. Kultur:Plakat bot ihnen 4.000 Flächen auf Stromkästen zu völlig inakzeptablen Konditionen an und versuchte dieses Treffen als Runden Tisch mit den Betroffenen abzuhaken.

Zugang zum freien Markt?

Seit 1. Jänner 2008 bemühen sich die Freien PlakatiererInnen äußerst engagiert (es geht um ihre faktische Existenz) Plakatflächen zu beantragen und werden seither kontinuierlich mit

Fehlinformationen, Weiterleitungen etc. konfrontiert. Direkte politische Auseinandersetzung gibt es wenig.

Mehr Hilfe durch die eigene Interessenvertretung in der Wirtschaftskammer erfahren die Freien PlakatiererInnen erst, seit ihr oberster Branchensprecher Karl Javurek (ja genau, der Gewista-Generaldirektor!) in dieser Causa nicht mehr den Ausschuss leitet. Ein mühsam errungenes Treffen zwischen Stadt und Wirtschaftskammer sowie Freien PlakatiererInnen führte zu keiner Lösung. Dieses Treffen wird von Gemeinderat Erich Valentin (SPÖ) derzeit medial mit der Begründung „Alle Fraktionen waren sich einig, dass Wettbewerbsgleichheit sichergestellt ist“ ausgeschlachtet. Gleichzeitig ist es den Freien PlakatiererInnen noch immer nicht gelungen, einen formal richtigen Weg zur Einreichung um Plakatflächen zu erfragen.

„Das Kafka-Schloss steht in Wien und es hat die Adresse Rathausplatz 1“, meinte Peter Drössler am 20. Oktober im Hinblick auf das Weiterweisen der Freien PlakatiererInnen von einer Stelle zur anderen im Rathaus.

Die IG Freie Theaterarbeit und die IG Kultur Wien fordern nach wie vor die Einberufung eines Runden Tisches aller Beteiligten sowie den politischen Willen der Stadt Wien zur Lösung dieses unsäglichen Problems ein.

P.S. In der Zwischenzeit wurde das Goldene Ehrenzeichen des Landes Wien an Karl Javurek für seine „Verdienste in der Außenwerbung“ verliehen. Der neueste Plan aus dem Hause Gewista (in Zusammenarbeit mit Epamedia) wurde veröffentlicht: Das „gläsernen Plakat“ (das Urheberrecht für diese Bezeichnung liegt bei Isabella Wallnöfer / Die Presse), dessen Verwirklichung eine Million Euro kostet und von einer gemeinsamen Tochterfirma durchgeführt werden soll, hat zum Ziel, valide Kundendaten an die internationalen Kunden der beiden Außenwerbefirmen weitergeben zu können.

¹ Das Angebot von Kultur:Plakat über 600 Plakatflächen für freie kleine Kulturinitiativen im Detail:

A2 Format auf Stromkästen

50 oder 100 Flächen je Veranstaltung pro Woche, höchstens 12 Veranstaltungen können angekündigt werden

first come first serve-Prinzip

Das Angebot gilt ab 1. Jänner 2009, ab 03.12.2008 soll es aber bereits möglich gemacht werden

Prozedere: schriftliche Anfrage per e-mail an trischak@kulturplakat.at

diskurs

stück für stück: Tanztheater von 0 bis 100

Über ihre aktuellen Arbeiten im Theater des Augenblicks und im Odeon Theater sprachen die Tänzerin, Regisseurin und Choreografin Aurelia Staub (konnex) und der Tänzer und Choreograf Mario Mattiazzo (tanzfabrik wien) mit der Dramaturgin Angela Heide.

Aurelia Staub: Ich möchte mich sehr herzlich für die Einladung zu diesem Gespräch bedanken, wobei ich es recht schwer finde, jetzt nur zum Bereich Theater für junges Publikum zu sprechen. Es ist für uns von konnex überhaupt sehr schwierig, unsere Arbeiten in Altersgruppen einzuteilen: Ist diese oder jene Arbeit nur für Kinder, ist sie für Erwachsene oder für Jugendliche, ist sie ab sechs oder ab acht Jahre ... Bei unserer aktuellen Arbeit *Scipio* zum Beispiel sprechen wir mit unseren Beginnzeiten um 19 Uhr und den anschließenden Konzerten hauptsächlich Erwachsene an und tagsüber machen wir Vorstellungen für Kinder.

Mario Mattiazzo: Eigentlich sind eure Arbeiten ja für Menschen von 0 bis 100 Jahre geeignet.

Aurelia Staub: Ja, unsere Stücke sind sehr vielschichtig; verschiedene Altersgruppen können individuelle Zugänge finden, Fragen stellen, sich berühren oder irritieren lassen oder sich auch einfach unterhalten. Seit wir im Theater des Augenblicks arbeiten, können wir auf diese verschiedenen Publikumsgruppen viel besser eingehen, weil das Haus keine klar definierte Publikumsgruppe anspricht. Da gibt es mit demselben Stück Veranstaltungen, die sich vorwiegend an Erwachsene richten, Aufführungen nur für Schulen oder auch Familienprogramme. Interessant sind die unterschiedlichen Sichtweisen, die wir bei verschiedenen Publikumsgruppen erleben. Leider sind wir

durch diese Offenheit in keine Schublade einzuordnen und es ist viel schwieriger die Arbeit nach außen zu vermitteln.

Mario Mattiazzo: Wir haben ähnliche Probleme bei unseren aktuellen Arbeiten *Aschenputtel* und *Rotkäppchen*. Wir haben versucht, auch Jugendliche damit anzusprechen, aber die wollen gar nicht kommen, weil für zwölf- oder vierzehn-jährige *Aschenputtel* nicht mehr ‚cool‘ ist. Das ist ein Märchen, und für Märchen ist man ja dann schon viel zu groß. Es ist fast unmöglich, diese Vorurteile abzubauen und zu vermitteln, dass es in diesen Arbeiten um ganz andere Ebenen und Themen geht. Und wenn man dann zum Beispiel hinschreibt, dass die Produktion für Kinder ab acht Jahre geeignet ist, wird es sogar noch schwerer. Dabei haben wir gerade daran gearbeitet, diese Altersgruppen zu erreichen.

Aurelia Staub: Wenn du in den Bereich Märchen gehst, wird es noch komplizierter Jugendliche zu erreichen, die glauben, dass sie mit Märchen gar nichts mehr zu tun haben. Obwohl ja beim *Aschenputtel* viele aktuelle Themen, wie zum Beispiel das Thema Überflussgesellschaft, enthalten sind.

Mario Mattiazzo: Für mich waren gerade Märchen von besonderem Reiz, denn Märchen in Gebärdensprache gibt es noch nicht. Das ist eine wirkliche Lücke, der ich mich widmen wollte. Es gibt Märchen, die in Gebärdensprache er-

*Ich glaube aber, dass sie viel mehr verstanden haben,
als sie geglaubt haben, ja, dass sie nur glauben,
dass es noch viel mehr zu verstehen gibt,
als sie tatsächlich wahrgenommen haben.*

Mario Mattiazzo

zählt werden, aber ein Märchen als Schauspiel, in dem alle SchauspielerInnen in Gebärdensprache spielen, das gab es noch nicht.

Angela Heide: Wie kam es zu deiner so intensiven Arbeit zum Thema Theater, Tanz und Performance in Gebärdensprache?

Mario Mattiazzo: Mich hat das als Tänzer immer schon fasziniert. Es sind so klare und schöne Bewegungen. tanzfabrik wien gibt es ja seit 1994. Das Ensemble geht von meiner Person aus, und ich suche mir für alle Produktionen ein neues Team, mit dem ich zusammenarbeite. Seit dem Jahr 2000 arbeite ich bei zeitgenössischen Tanzprojekten eigentlich ausnahmslos mit Gehörlosen. Die aktuellen Arbeiten im Odeon sind meine ersten für junges Publikum. Ich wollte dafür eigentlich auch nur gehörlose DarstellerInnen, aber das ist sich nicht ganz ausgegangen, so dass es nun eine gemischte Besetzung ist. Aber alle, auch die hörenden DarstellerInnen, müssen die Gebärdensprache erlernen.

Angela Heide: Gibt es während der Aufführungen eine Simultanübersetzung?

Mario Mattiazzo: Ja. Wir arbeiten von Beginn an bei einer Produktion mit einer Übersetzerin, was sehr teuer ist, aber für unsere Arbeit essenziell. Während der Vorstellungen selbst werden die Texte eingesprochen, d. h. man sieht die Übersetzerin nicht. Aber du, Aurelia, warst ja bei uns auf einer Probe, bei der keine Übersetzerin dabei war, und hast unsere Art zu arbeiten kennen gelernt.

Aurelia Staub: Ja. Ich war für dieses Gespräch bei einer eurer Proben im Odeon, und es war für mich eine außergewöhnliche Erfahrung, dieser Arbeit zuzuschauen. Ich habe auch

sehr rasch gemerkt, dass es sich dabei um *Aschenputtel* handelt, und für mich hat sich daher sogar die Frage aufgetan, ob ich diese Übersetzung während einer Vorstellung überhaupt brauche. Man beginnt ja ganz anders zuzuschauen, und man beginnt, gewisse Gebärden zu enträtseln, ja vielleicht zu verstehen.

Mario Mattiazzo: Das will ich langfristig auch einmal versuchen, ein Stück zu schaffen, das ganz ohne Stimme und ohne Musik funktioniert, aber das ist sehr schwierig. Am Montag waren zum Beispiel zehn StudentInnen, die in Wien Musik studieren, bei einer unserer Proben, bei der am Ende auch keine Übersetzerin mehr dabei war. Und als ich am Schluss gefragt habe, wie es den StudentInnen gegangen ist, haben sie gemeint, dass es sehr frustrierend war, weil sie wenig verstanden haben. Ich glaube aber, dass sie viel mehr verstanden haben, als sie geglaubt haben, ja, dass sie nur glauben, dass es noch viel mehr zu verstehen gibt, als sie tatsächlich wahrgenommen haben. Wir sind einfach nicht mehr in der Lage, ganz frei zu schauen und mitzufantasieren.

Aurelia Staub: Da hast du Recht. Ich komme vom Tanz und schaue ganz konkret, was Bewegung ist und was sie ausdrückt. Für mich war übrigens die Feedbackrunde bei eurer Probe fast noch spannender als die Probe selbst, weil die Mimik ganz auffallend stark und ausdrucksvoll war.

Mario Mattiazzo: Zum Beispiel ist es so, dass du, um so lauter du in Gehörlosensprache sprechen willst, deine Mimik umso stärker einsetzen musst. Das erreicht dann tatsächlich oft für Hörende ungewöhnliche Dimensionen.

Aurelia Staub: Für mich haben diese extrem starken Gebärden, zum Beispiel, wenn man dem anderen widerspricht, zum Teil richtig aggressiv gewirkt. Weil man das gar nicht in dieser

Intensität kennt. Als Hörende war das für mich wirklich eine Welt, die es zu entdecken gilt.

Mario Mattiazzo: Das Thema Sprache ist für die Gruppe, mit der ich arbeite, prinzipiell schwierig, da wir aus unterschiedlichsten Ländern und Kulturen kommen und es bis jetzt noch überhaupt nicht geschafft haben, eine gemeinsame Sprache zu finden. Es ist zum Beispiel eine Fehlmeinung, zu glauben, dass die Gebärdensprache weltweit einheitlich ist. Jedes Land hat seine eigene Gebärdensprache, und wir arbeiten zum Beispiel mit der ÖGS, der österreichischen Gebärdensprache. Wir sprechen alles durcheinander, Spanisch, Portugiesisch, Deutsch usw.. Bei meiner letzten Produktion, *7 K*, waren zum Beispiel Italiener dabei, ein Argentinier, eine Portugiesin, ein Mexikaner. Auch damals hatten wir eine Dolmetscherin dabei, was sehr teuer ist, aber sehr viel bringt.

Aurelia Staub: Ich stelle mir das wirklich anstrengend vor, da du ja das Doppelte und Dreifache an Konzentration wie bei einer normalen Probe für die Kommunikation brauchst.

Mario Mattiazzo: Aber ist es nicht ähnlich bei euch? Ihr habt ja auch KollegInnen aus Mexiko, Italien, Belgien; du bist die Einzige ...

Aurelia Staub: Ich komme aus der Schweiz; Gerda Schorsch ist unser österreichisches Aushängeschild, wenn sie bei einer Produktion mit dabei ist. Wir waren zum Beispiel im Oktober für ein europäisches Festival in Washington. Für dieses Festival, für das aus jedem Land eine Gruppe eingeladen wurde, hat uns die österreichische Botschaft, d. h. genauer das österreichische Kulturforum vorgeschlagen; und als man dann für das Visum nach unseren Pässen gefragt hat, gab es lauter

verschiedene Nationalitäten in unserer Gruppe und keinen einzigen österreichischen Pass. Und dennoch waren wir die österreichische Gruppe. Und wir haben dann die niederländische Gruppe kennen gelernt – und die bestand aus einem algerischen Schauspieler. Ich habe das eigentlich sehr schön empfunden, und es hat gezeigt, dass die Theaterwelt eine selbstverständlich sehr offene und bunte ist.

Wir selbst als Gruppe sprechen Englisch, d. h. unsere Probensprache ist Englisch, obwohl die meisten Deutsch können. Aber es ist ja nicht nur die gesprochene Sprache, die man übersetzen muss. Sehr oft erklären wir einander, wie etwas ‚wirklich‘ gemeint ist, d. h. jede/r kommt aus einer anderen Kultur, die er oder sie den anderen kommunizieren will. Wir wollen in naher Zukunft ein Stück entwickeln, *Verfremden* wird es heißen, nach einer Idee von Alessandra Tirendi, das sich genau mit diesem Thema beschäftigen wird: dass man ganz oft in dieser improvisatorischen, kollektiven Stückentwicklung auf die je eigene Herkunft verweist. Da heißt es dann: Aber bei uns in Sizilien oder bei uns in Mexiko oder bei uns in ... Wir beziehen uns in unserer gemeinsamen Arbeit auf Wurzeln, in denen wir schon lange nicht mehr zu Hause sind.

Mir ist es zum Beispiel im Sommer so gegangen. Da war ich für einige Zeit aus privaten Gründen in Zürich, meiner ursprünglichen Heimatstadt, und habe mir überlegt, ob ich dort wieder für längere Zeit leben könnte. Und ich habe gemerkt, dass mir diese Stadt sehr fremd geworden ist. Dieses Reden davon – bei uns ist es so und so – hat eigentlich gezeigt, dass wir in diesen Zwischenwelten leben, oder eigentlich eh hier leben. Ich selbst lebe ja über 15 Jahre schon in dieser Stadt, und konnex gibt es schon seit 1990. Damals habe ich als sehr junge Tänzerin das Ensemble gegründet. Wir haben zu dieser Zeit schon in Wien gearbeitet und ein Kollektiv

Es ist ja nicht nur die gesprochene Sprache, die man übersetzen muss. Sehr oft erklären wir einander, wie etwas „wirklich“ gemeint ist, d. h. jede/r kommt aus einer anderen Kultur, die er oder sie den anderen kommunizieren will.

Aurelia Staub

gegründet, mit dem wir dann eine erste gemeinsame Produktion realisiert haben. In der jetzigen Formation mit einem Kernteam von vier Personen und weiteren kontinuierlichen PartnerInnen, die sich um unser Kollektiv in einer Art konzentrischer Kreise anschließen, gibt es uns seit neun oder sogar zehn Jahren.

Mario Mattiazzo: Ich komme aus Bauru in Brasilien und habe eine brasilianische und eine italienische Staatsbürgerschaft. Aber ich lebe schon seit 16 Jahren in Europa und arbeite seit 1999 als Tänzer und Schauspieler im Serapions Ensemble.

Aurelia Staub: Wir haben uns ja auch schon vor vielen Jahren bei T-Junction – Gegenwartstanz kennen gelernt, das ich lange vor den Tanzquartier-Zeiten 1995 gegründet habe und bis 1999 leitete. Das Arbeiten im Kollektiv begleitet mich von Anfang an, und wir entwickeln die Stücke eigentlich immer gemeinsam. Die Idee kann dabei auch von einem, einer Einzelnen aus der Gruppe kommen, etwa das *tränenprojekt*, das aus einer Grundidee von Giordana Pascucci entstand, oder aktuell *Scipio*, das aus einer Idee von Christophe [Dumalin] entwickelt wurde.

Interessant ist für uns auch, Projekte und Ideen immer wieder aufzugreifen. So ist etwa unsere derzeitige Produktion *hunger im schlaraffenland* bereits vor vier Jahren als Skizze gezeigt und dann immer weiter ausgearbeitet worden. Wenn ich ein Thema nennen müsste, das immer wiederkommt, dann ist es vielleicht das der Verschiebungen, der unterschiedlichen Blickwinkel; aber es sind immer wieder neue Themen, die wir entdecken und die uns beschäftigen. Dann taucht man in ein Thema ein und beschäftigt sich als Kollektiv damit.

Insofern ist es für uns auch sehr wichtig, dass wir mit einer Vierjahresförderung arbeiten können. Wir könnten mit der Art, wie wir Projekte entwickeln, gar nicht anders arbeiten. Ebenso wichtig ist für uns, dass wir seit eineinhalb Jahren im Theater des Augenblicks arbeiten können und hier einen eigenständigen Spielplan entwickeln dürfen, aber auch kontinuierlich arbeiten und proben können. Wir arbeiten tatsächlich – mit wenigen Wochen im Jahr wo es andere fixe Veranstaltungsblöcke gibt – von Dienstag bis Freitag an

unseren Projekten und das für eine neue Arbeit zumeist über vier bis sechs Monate. Das ginge mit einer anderen Förder- und Arbeitsstruktur gar nicht. Und ich wüsste nicht, ob ich, wenn wir keine Förderung mehr bekommen, überhaupt in dieser Art weitermachen würde. Ich sehe unsere momentane Situation tatsächlich angesichts der derzeitigen Lage der Szene als ‚Luxus‘.

Mario Mattiazzo: Wir haben zum Beispiel keinerlei Förderungen seitens der Stadt Wien für unser aktuelles Festival bekommen. Die Arbeit wird als ‚Theater für Behinderte‘ und nicht in einem zeitgenössischen künstlerischen Kontext wahrgenommen. Wir haben – das erste Mal überhaupt – einzig von der Kulturkommission des Bezirks 1.300 Euro erhalten. Daneben gibt es eine Reihe von Sponsoren, dank derer wir weitere 2.000 bis 3.000 Euro bekommen haben, und vor allem umfassende Eigenleistungen von unser aller Seiten und von unseren Freunden. Allein dass wir diesen sehr professionellen Programmfolder oder eine Website gestalten konnten, hätten wir nicht ohne die Hilfe unserer Freunde und privater Förderer geschafft, und es ist hier vor allem auch das Odeon und Erwin Piplitz, die unsere Arbeit von Anfang an unterstützten und förderten, u. a. mit der Möglichkeit, die Räume für Proben und Aufführungsserien kostenlos zu nutzen. Aber auch der Aufbau von Kooperationen mit Schulen ist kompliziert und bräuchte mehr Unterstützung, u. a. von öffentlicher Seite wie etwa KulturKontakt Austria.

Aurelia Staub: Dabei wäre der Aufbau an Arbeit mit Schulen so unheimlich wichtig. Wir können uns das mit unseren Mitteln auch nur in sehr beschränktem Rahmen leisten, und es blutet uns oft das Herz, wenn wir Anfragen für Workshops aus finanziellen Gründen ablehnen müssen. Es gibt einfach viele Schulen, die sich kontinuierliche Theaterbesuche nicht leisten können, wo fünf Euro pro Karte einfach zu viel sind. Wir haben hier auch schon ein Konzept beim Bund eingereicht, das finanziell in einer sehr schlanken Größenordnung lag und auch schon die Partnerschulen auswies, das jedoch ohne jede inhaltliche Begründung abgelehnt wurde. Die großen Hoffnungen, die wir hatten, als Claudia Schmied Ministerin

Produktionen sind keine Produkte.

Aurelia Staub

wurde, haben sich letztlich nicht erfüllt. Wir haben das Konzept dann vor zwei Jahren bei verschiedenen Organisationen aus dem Gesundheitsbereich eingereicht – und die Förderung bekommen. Die einzige Stelle, die immer einspringt, ist Kulturkontakt Austria, doch hier können wiederum nur sehr beschränkt bestimmte Formate gefördert werden.

Es gibt aber auch Klassen, die uns kontinuierlich begleiten, und es ist ganz wunderbar, wenn Kinder mit der Zeit Bezüge zwischen den Stücken herstellen, erkennen, wer wann welche Rolle gespielt hat und Bögen zwischen den Projekten schließen.

Ich glaube, ich habe in den letzten 15 Jahren bewiesen, was ich kann. Und wenn es nicht mehr gewollt wird, kann ich nicht mehr darum kämpfen. Dazu bin ich schon zu müde geworden.

Die Schulkontakte, die ich habe, habe ich vor allem aus meiner Arbeit in der LehrerInnenfortbildung, die ich in den letzten Jahren verfolgt habe und wo sehr schöne Verbindungen entstanden sind. Wie sieht das bei dir aus?

Mario Mattiazzo: Es ist für uns extrem schwer, Schulkontakte aufzubauen. Wenn wir anrufen, heißt es immer, alle sind so extrem gestresst, dass man keinen Kontakt aufnehmen kann. Und bis man endlich mal jemand findet, der sich interessiert und der mehr erfahren will, war es unsagbar anstrengend und zeit- und kostenaufreibend. Es gibt diese engagierten LehrerInnen, aber wir bräuchten hier Unterstützung, um rascher an sie heranzukommen und uns die zahlreichen Leerläufe und Hürden zu ersparen, die es uns so schwer machen.

Wir haben zum Beispiel im letzten Jahr einen sehr spannenden dreiteiligen Workshop entwickelt, den ich bislang nur einmal in St. Pölten mit großem Erfolg umsetzen konnte. Er teilt sich in drei Teile – Sensibilität, Miteinander und Visualisierung – und findet kurz vor einer Produktion statt, wobei wir zuerst direkt in die Schulen gehen und sie dann zu uns in die Vorstellungen einladen. Aber es ist ein wirkliches organisatorisches Problem. Wer soll das alles organisieren?

Aurelia Staub: Wie man diese große organisatorische Belastung für alle Seiten erleichtert, weiß ich auch nicht. Bei

den Kontakten, die man persönlich hat, geht unheimlich viel weiter. Und dann rennt es wirklich gut. Unsere Schulvorstellungen sind zum Beispiel bis ins nächste Jahr zum Teil ausverkauft; aber bei den Workshops, wo es wirklich einen Bedarf und eine Nachfrage gäbe, mussten wir letztlich radikal reduzieren, weil einfach die Mittel fehlen.

Mario Mattiazzo: Wo finden eure Workshops?

Aurelia Staub: Wir gehen direkt in die Schulen, wobei es ganz egal ist, in welchem Fach. Im Moment arbeiten wir zum Beispiel mit einer Biologielehrerin zusammen. Aber auch damals, als wir das Projekt von Partnern aus dem Gesundheitsbereich gefördert bekamen, wurden wir sehr positiv evaluiert und dennoch nicht weiter gefördert. Das ist schade, denn auf der gedanklichen und konzeptionellen Ebene passiert in den letzten Jahren sehr viel und das Interesse der Schulen ist vorhanden.

Mario Mattiazzo: Eine Frage ist da für mich auch die der Beginnzeiten. Wir haben zum Beispiel für die Produktion *Orfeo auf der Leiter* von ARTERIA innerhalb unseres Festivals im Odeon noch keine einzige Anmeldung für die Premiere. Ich fürchte, dass das Problem hier bei der Beginnzeit um 14 Uhr liegt; die anderen Vorstellungen, die entweder auf das Wochenende fallen oder um 16 Uhr beginnen, sind wesentlich besser besucht. Über diese Problematik würde ich gerne mit dir einmal im Detail sprechen.

Aurelia Staub: Ich möchte zum Abschluss noch einmal auf das Thema Strukturen und Förderungen zurückkommen. Durch die Kontinuität in der Gruppe haben wir über die Jahre ein beachtliches Repertoire erarbeitet. Im Moment umfasst das ca. sieben Stücke, mit denen wir zu internationalen Festivals eingeladen werden.

Aber wir können das auch nur beibehalten, wenn wir alle von unserer Arbeit leben können. Wir warten zurzeit auf die Entscheidung der Theaterjury für die kommende Vierjahres-Förderung.

Mario Mattiazzo: Ich würde auch sehr gerne nachhaltig mit einer Gruppe zusammenarbeiten, aber das geht schlichtweg aufgrund der nicht vorhandenen Förderung nicht. Auch das Wiederaufnehmen von bereits erarbeiteten Stücken ist mit dieser Arbeitsstruktur nicht möglich, was sehr schade ist, da häufig Nachfragen bei mir einlaufen, die ich dann ablehnen muss, wie zum Beispiel jetzt für ein Festival in Deutschland. Dabei wäre das langfristige Arbeiten gerade bei der Komplexität meiner Ansätze und dem enormen Arbeitsaufwand, den Arbeiten in dieser Konstellation bedeutet, von großer Wichtigkeit. Bei uns geht die Gruppe nach jeder Produktion komplett auseinander.

Aurelia Staub: Wenn ich nicht mehr fix mit dieser Gruppierung, die ich aufgebaut habe, zusammenarbeiten würde, ich wüsste nicht, was ich dann machen würde. Wenn ich die Leute nicht mehr zahlen kann, wüsste ich nicht, ob ich mir dann nicht ganz etwas Neues suche. Mich interessiert es, Stücke

weiterzuentwickeln, wieder aufzunehmen. Produktionen sind keine Produkte.

Mario Mattiazzo: Ich möchte auch unbedingt weitermachen. Ich habe dank des Odeon Theaters die notwendige Unterstützung, auch medial. Aber es wäre wichtig, dass unsere Arbeit auch von Seiten der Kulturabteilung der Stadt Wien und des Bundes wahrgenommen wird.

Aurelia Staub: Zurzeit wissen auch wir nicht, ob es weitergeht, d. h. wir können diesen Bereich auch nicht weiter ausbauen. Wenn wir wüssten, dass wir auch in den kommenden Jahren im Theater des Augenblicks weiterarbeiten könnten, würden wir da noch andere Pläne ausbauen. Etwa die Wiederaufnahme der *short cuts*, die wir im Oktober mit *SHORTCUTS RELOADED* im Theater des Augenblicks begonnen haben. Das war ein Versuch, der Szene im Rahmen unserer Möglichkeiten Raum anzubieten. Kunst braucht Raum.

konnex

SCIPIO plus Konzert, Performance-Konzert für Kinder u. Erwachsene

Idee, Konzept & Darstellung: Christophe Dumalin; Regie: Giordana Pascucci;

Theater des Augenblicks, 04.12.2008, 10 u. 19 Uhr; 11.12.2008, 19 Uhr; 22.01.2009, 10 u. 19 Uhr; 23.01.2009, 19 Uhr

Konzerte im Anschluss an Scipio: 04.12.2008, Angélica Castello/Burkhard Stangl; 11.12.2008, Didi Bruckmayr/Sigi Aigner,

22.01.2009, Stefania Amisano; 23.01.2009, Irene Coticchio

Karten unter: 0664 35 199 21, office@konnexwien.at

www.konnexwien.at

www.theaterdesaugenblicks.net

tanzfabrik-wien

Aschenputtel, Tanztheater für junges Publikum in Gebärdensprache

Regie/Choreografie: Mario Mattiazzo; Bühnenbild: Lena Schramek; Licht: Michael Illich; Klavier: Marcelo Cardoso Gama; mit: Xiaoshu Hu, Barbara Hager, Patricia Resl, Andreas Sandri, Paulina Sarbinowska, Ariel Uziga; Dolmetscherin: Elke Mutschlechner; ÖGS Supervisor: Dawei Ni

Odeon, 28.11.2008, 14 Uhr; 29.11.2008, 18 Uhr; 02.12.2008, 10.30 Uhr

Rotkäppchen, Tanztheater für junges Publikum in Gebärdensprache

Regie/Choreografie: Mario Mattiazzo; Bühnenbild: Lena Schramek; Licht: Michael Illich; Klavier: Marcelo Cardoso Gama; mit: Xiaoshu Hu, Karl Karban, Karin Lang, Ariel Uziga; Dolmetscherin: Elke Mutschlechner; ÖGS Supervisor: Dawei Ni

Odeon, 27.11.2008, 10.30 Uhr; 29.11.2008, 16 Uhr; 03.12.2008, 14 Uhr

Arteria

Orfeo auf der Leiter von Marco Cardoso, Gama und Dorothea Hartmann; Tanztheater für junges Publikum

Odeon, 27.11.2008, 14 Uhr; 29.11.2008, 14 Uhr; 03.12.2008, 10.30 Uhr

Karten unter: 216 51 27, odeon@odeon-theater.at

www.tanzfabrik-wien.at

www.odeon-theater.at

Ich bin frei

Ein Interview zum 60. Geburtstag des Wiener Schauspielers, Regisseurs und Theaterleiters Hubsi Kramar

Von Angela Heide

Angela Heide: Dein 60er. Wir sitzen im 3raum. Wie war das mit 20? Hast du damals schon daran gedacht, einen Ort wie diesen zu leiten?

Hubsi Kramar: Mit 20? Ich glaube, da bin ich gerade wieder wo durchgefallen. Nein, da habe ich an so was noch überhaupt nicht gedacht. Mit 20 musste ich einrücken, das musste man damals machen. Ich war bei der Garde und habe begonnen, Redewettbewerbe zu organisieren. Das waren offizielle Redewettbewerbe, da habe ich mitgemacht, musste also keinen Dienst mit der Waffe machen. Ich habe diese Redewettbewerbe alle gewonnen – österreichweit – alle Garnisonen – und war dann dafür in Genf eingeladen. 1968, mit 20, war ich in Paris, d. h. davor war ich in Afrika, da bin ich überfallen worden und diese Leute haben mir das ganze Geld gestohlen. Ich bin dann mit Müh und Not ohne Geld und Ausweis nach Paris gekommen, wo ich Zeitungen verkauft habe und diesen ganzen Aufruhr grandios fand – 1968 – mitten im revolutionären Geschehen zu sein. Davor war ich zu Pfingsten noch in Prag gewesen, dort habe ich den Prager Frühling miterlebt. Noch vor dem Einmarsch der Sowjets. Aber das war damals eher zufällig, bewusst zu internationalen politischen Aktionen gereist bin ich erst später.

Angela Heide: Wie bist du zum Theater gekommen?

Hubsi Kramar: Eigentlich über diese Redewettbewerbe. Ich habe mich mit Cicero, Cato, Demostenes u. a. beschäftigt, also mit Texten und Theorien über das Sprechen und die Politik. Auch mit Adorno und Marcuse natürlich. Ich komme aus einer Arztfamilie und hätte eigentlich Medizin studieren sollen, habe aber die Aufnahmeprüfung am Reinhardt-Seminar gemacht und tatsächlich geschafft! Schließlich war ich ja ein Landkind, fern der ganzen Wiener Insiderkreise.

Nach der Ausbildung bin ich gleich an die Staatsoper und an das Burgtheater engagiert worden. Es war damals eine Bond-Inszenierung, *König Lear*. Die Arbeit war dementsprechend ungewöhnlich für das Burgtheater, das erste freie Theater sozusagen in dieser riesigen Institution. Intendant war damals Klingenberg. Dann kam ich ans Theater an der Wien,

wo ich in einem Musical an der Seite von Marianne Mendt mitgemacht haben – ich war der Rocker in *Appartment*. Damals war ich noch etwas wilder.

Und dann hatte ich eine Schwägerin, die ebenfalls am Seminar war, die hat mir von Grotowski erzählt. Das war natürlich etwas Aufregendes. Ich bin nach Polen zu ihm gefahren. Das war damals auch die Zeit der Workshops in Wien am Dramatischen Zentrum. Danach habe ich die Filmhochschule gemacht und anschließend die neu gegründete Ausbildung für kulturelles Management/Arts Administration, die u. a. Häussermann ins Leben gerufen hatte, absolviert (das heutige IKM). Und schließlich habe ich noch ein Post Graduate Studium in Harvard (1977) abgeschlossen.

Aber noch wichtiger als die Ausbildungen war für mich die Zeit bei Jerome Savary – Grand Magic Circus Paris. Das war einfach lebendiger, genussvoller. Man hat geprobt, dann ist man – immer sehr lange – gemeinsam essen gegangen und hat eine totale Hetz gehabt, und dann ist man wieder proben gegangen. Das war für mich neben Strassberg die wichtigste Arbeit dieser Zeit, das war mir viel näher als die Arbeit mit Grotowski, die mir zu ‚heilig‘ war, obwohl mir klar war, dass sein ‚mythisches Theater‘ natürlich eine politische Metapher war, die sich zentral mit dem Thema der Freiheit innerhalb des kommunistischen Systems beschäftigte. Das wurde im Westen nie richtig verstanden – dazu musste man nach Polen fahren.

Ich bin dann nach Bochum zu Savary gegangen und machte bei ihm eine Hospitanz, um danach bei dem berühmten mehrwöchigen ersten Lee Strasberg-Workshop in Europa mitmachen zu können. Diesen Workshop wollte ich unbedingt besuchen, weil da die spannendsten Schauspieler des west-deutschen Sprachraumes eingeladen waren und weil Strasberg einfach alles über die Stanislawski Technik wusste, was mir ja – auch für meine Regiearbeit – als das Wichtigste erschien. Aber die Arbeit mit Savary war für mich damals die prägendste Erfahrung. Und direkt von da hat mich der tschechische Regisseur Menzel geholt, der u. a. für seinen Film *Die Nachtigall* einen Auslands-Oscar gewonnen hat und damals in Bochum *Die drei Musketiere* inszenierte, für die er noch die Rolle des Athos zu besetzen hatte. Ich hatte damals lange

Haare und habe wie ein Rocker ausgehen, und das hat er für diese Rolle gesucht, also: der Athos war dann ich. Übrigens der Herbert Grönemeyer war da mein Diener.

1978 war dann der große Aufbruch, die Fools-Bewegung in Amsterdam, die Narrentum und Humor in das Theatergeschehen hineingebracht und damit gleichzeitig das Theater aufgebrochen hat. Es war aber auch der Beginn dieses Ego-Wahns, wo die Leute begonnen haben, narzistisch sich zu bespiegeln und etwas Besonderes zu sein und niemand anderen mehr zu sehen. Das war um 1978.

Angela Heide: Wie hat die Wiener Theatersituation damals ausgesehen und wo hast du, zurück in Wien, gearbeitet?

Hubsli Kramar: Ich bin eigentlich mit '68 gerade in die Welle gerutscht. Da war der Haspel mit seinem Cafétheater ab 1968, dann 1974 die Spaltung von Haspel, Gratzler und Piplitz und die Gründung der Mittelbühnen. Obwohl der Erste, der sich freigemacht hat, war der Lederer mit seinem Theater am Schwedenplatz. Der Höhepunkt 1968 war das Theater am Börseplatz mit Conny Hannes Meyer, das war ganz wesentlich für uns damals, da ist jeder hingegangen. Meyer hatte ja den Brechtboykott in Österreich gebrochen. Der Conny Hannes Meyer war auch wesentlich spannender als alles andere Theater in Wien. Wenn man irgendwas mit Theater zu tun hatte damals, dann war man dort, im Börseplatztheater. Und für ihn hat man ja dann später auch das Künstlerhaustheater umgebaut, das muss um 1976 gewesen sein.

Um 1979/80 kam es dann in Wien – mit einigen Jahren Verspätung im internationalen Vergleich – zu einem soziokulturellen Umbruch. Da wurde u. a. die Gruppe 80 durch eine Abspaltung von den Komödianten gegründet und hat zuerst mit einer Nestroy-Inszenierung in der Kulisse Furore gemacht, dann folgte die Entstehung der Kabarettszene usw.. Ich war damals aber noch in Deutschland und Amsterdam mit Django Edwards, danach in Nürnberg, Bochum, Mannheim. Da kam dann auch 1979 mein Bruch mit dem Stadt- und Staatstheater, weil ich den Umgang nicht mehr akzeptiert und mich dagegen aufgelehnt habe. Also habe ich mich selbstständig gemacht, eine eigene freie Gruppe gegründet und bin zurück nach Wien gegangen.

Hier habe ich begonnen, mit Aggresso Grande eigene Programme zu schreiben, in denen ich aufgetreten bin. Ich habe dabei u. a. die Miki Malör kennen gelernt, die einmal im Publikum saß und meinte, sie will auch zum Theater, und die mich dann bei dieser Produktion am Klavier begleitet hat. Mit ihr habe ich später noch einige andere Arbeiten realisiert, z. B. das 1. Abfall-Symphonie-Orchester.

Auf jeden Fall sind die Programme von mir sehr gut aufgenommen worden – ich habe etwas Neues in die Stadt gebracht – etwas Verrücktes – Surreales. Das waren richtige Schlagzeilen mit Hymnen über meine verrückten Soloshows, weil es die hier einfach nicht gegeben hat. Und plötzlich hatte ich so eine Art ‚Standing‘ und habe begonnen, größere Arbeiten mit mehr Personen zu entwickeln, u. a. *Der Attentäter*, wo der heutige Oberstaatsanwalt Werner Pleischl mitgespielt hat. Dann habe ich mit satirischen Revues begonnen – dem ‚neuen Volkstheater‘. Wir nannten uns Die Shownisten und *Die Bombenstimmung* war das erste Programm gegen die Stationierung der Pershing-Raktensysteme der USA in Deutschland. Dazwischen war ich aber auch immer wieder in Deutschland, wo ich vor allem gespielt habe, u. a. in Bochum. Ich habe auch in Filmen gespielt und damit mein Geld verdient, um es in Wien für meine freien Produktionen zu nutzen. Was okay ist, denn ich wollte kein Sklave sein. Frei sein heißt eben auch Unternehmertum, etwas verstehen von Markttechniken, von Strategien, von Politik.

Mit meiner Wiener Gruppe waren wir aber auch bald schon in Österreich und Deutschland auf Festivals, etwa 1981 oder 1982 mit einer neuen satirischen Revue in München, wo ich [George] Tabori kennen gelernt habe, der mit mir im selben Zelt gearbeitet hat. 1984 folgte dann die *Konrad-Bayer-Gala*, für die ich die Kainz-Medaille erhalten habe. Und mit dem 1. Abfall-Symphonie-Orchester waren wir in Hamburg, das war zu der Zeit, wo das Kampnagel-Gelände gegründet wurde, da waren wir in der Gründungsphase dabei. Miki [Malör] wurde dann in Hamburg mit ihren Sachen sehr erfolgreich und hat begonnen, ihre eigenen künstlerischen Wege zu gehen.

In Deutschland habe ich schon zuvor die IG Freie Theater Deutschland mitbegründet, dann kam in Wien das Dramatische Zentrum und dann erst die Entstehung einer

Ich wollte kein Sklave sein. Frei sein heißt auch Unternehmertum, etwas verstehen von Markttechniken, von Strategien, von Politik.

*Ich war immer der Trottel, der Depp,
während die anderen alle hinter dem Rücken der Szene
ihre Häuser bekommen haben.*

IG für freie Theaterarbeit mit der Besetzung des Künstlerhaustheaters, nachdem man den Conny Hannes Meyer rausgeschmissen hatte – die späte Rache der Herrschenden für seinen Brecht Boykott.

Eine funktionierende IG selbst gab es erst ab dem Zeitpunkt, als man gemeinsam was gebraucht hat, nämlich den Sozialfond [das IG Netz], das Bewusstsein für eine gemeinsame soziale Absicherung. Das war eigentlich der Start. In diese Zeit fiel auch die Pistolengeschichte mit der Pasterk, wo ich der damaligen Kulturstadträtin bei einer Veranstaltung die Pistole an den Kopf gesetzt und gesagt habe: „So geht es uns. Wir leben von der Hand in den Mund, mit einer Pistole an den Schläfen.“ Das Foto ist nie erschienen, obwohl ich extra einen Falter-Fotografen mitgenommen und gesagt habe, es wird was passieren, er soll aufpassen und das fotografieren, was er auch tat. Was ich nicht wusste war, dass der Falter damals mehr oder weniger von der Stadt Wien übernommen worden war – finanztechnisch, weil er sonst pleite gegangen wäre. Dadurch ist das Bild damals nicht erschienen, sondern erst Jahre später im Profil.

Dann ist zum ersten Mal so eine Art Jury eingesetzt worden, von der wir als IG nichts wussten und uns in der Folge vehement hineinmoniert haben, so dass wir dann später auch darin vertreten waren. Und dann kam es zur Spaltung der IG in die so genannten Fundis und die Realos, die sich in der Folge durchsetzen konnten und die IG wurde vor allem zur Dienstleistungsgeschichte, mit der Tini Cermak und der Marcile Dossenbach.

Angela Heide: In diesen frühen Jahren der ersten Mittelbühnen, war es da für dich noch kein Thema, selbst ein Haus zu führen?

Hubsli Kramar: Es hat bei mir immer geheißen, es gibt kein Haus mehr. Ich war immer der Trottel, der Depp, während die anderen alle hinter dem Rücken der Szene ihre Häuser bekommen haben. Aber dieses Neiden zwischen den KünstlerInnen – und zwar alles, von der Förderung über jeden Preis bis hin zum Haus – das habe ich erst mit den Jahren begriffen. Wien ist einfach keine Theaterstadt, es ist eine feudale Stadt mit Mizzi und Pepperl, und es ist unheimlich schwer, die

Menschen weg aus den eingeführten Institutionen ins Theater zu bringen, da musst du schon sehr gut sein. Das war Anfang der 80er-Jahre einfacher, da war eine Umbruchstimmung, da war viel Geld da, die Theater waren voll. Der Gratzer z. B. hat die angesagten Produktionen, die er in London oder New York gesehen hat, in Wien inszeniert. Und dann begann die Hochzeit der Kabarettisten, die Josefstadt galt als ‚verzopft‘, und die Leute sind wirklich in die Mittel- und Kleinbühnen gegangen, um etwas Neues zu sehen. Die wirkliche Teilung der Szene kam ab Mitte der 80er-Jahre mit der Entwicklung unterschiedlicher Szenen innerhalb der Szene, u. a. mit der Entwicklung der Tanzszene.

Mit den Erfahrungen, die ich in Hamburg in der Gründungsphase des Kampnagls und mit den zahlreichen internationalen KollegInnen, mit denen ich dort arbeiten durfte, gemacht hatte, habe ich in Wien begonnen, Orte zu bespielen, die für mich innerhalb der Stadt strategisch wichtig waren, wie zum Beispiel das ehemalige Residenzokino am Beginn der Mariahilfer Straße [der heutige Dschungel Wien] und in der Folge das Kabelwerk und heute das 3raum Anatomietheater, in dem wir jetzt arbeiten.

Ich habe damals aufgehört, der Stadt Wien zu glauben, dass es kein Haus gibt, und habe an mich geglaubt, dass ich das schaffe. Dieses Öffnen neuer Räume hat erst mit uns begonnen. Es war eine soziokulturelle Welle der Neuerungen.

Ich habe sehr gerne in diesen gemeinsamen Strukturen gearbeitet, ich bin ein sozial denkender Mensch, das jüngste von sieben Kindern, da wird man sozial. Für mich war das auch immer eine politische Frage. Deshalb war die Gründung der IG und die Arbeit für die IG für mich so wichtig. Aber dieses Denken kommt immer wieder – in Wellen.

Die Art, wie im Zuge der Theaterreform agiert wurde, die war so kläglich innerhalb der Szene. Das hat tatsächlich eine Reihe von Toten gefordert, ich nenne nur den Wolfgang Müllner – ehemals WUT, der sich umgebracht hat, weil er einfach Angst bekommen hat, keine Engagements mehr zu bekommen, oder der Alu, der Alois Hofinger, der das Jugendstiltheater geleitet hat. Der wurde faktisch von der Stadt her ausgehungert und hat sich so aufgerieben, dass er letztes Jahr an Krebs gestorben ist. Es geht tatsächlich um Leben und Tod. Das hat auch mit der Theaterreform zu tun, und die wiederum

mit dem Paradigmenwechsel zu einer neoliberalen Gesellschaft – jeder ist sich selbst der Nächste – freie Wildbahn. Das kann man nicht beschönigen. Aber es wird wieder eine Zeit kommen, in der man sozialer agiert. Sozial agieren muss. Ich habe schon früh verstanden, dass der Mensch sehr gescheit sein kann, was aber noch nicht heißt, dass er sozial ist.

Angela Heide: Ich würde gerne zum Ende unseres Gesprächs auf deine Arbeit hier im 3raum Anatomietheater eingehen. Wieso dieser Raum, und wie wählst du die Arbeiten aus, die hier gezeigt werden, wie sieht die Art und Weise der Kooperation an diesem Ort aus?

Hubsli Kramar: Eigentlich wollte ich ja nach dem Ende des Kabelwerks mit Kollegen ein Gasthaus aufmachen, in dem wir dann auch einfach am Abend spielen, plötzlich und unangekündigt. Das hat aber nicht geklappt. Und dann habe ich diesen Ort hier entdeckt, der in meinen Augen ganz stark unserer Zeit entspricht: ein Schlachthof, ein hoch ästhetischer Raum, sehr poetisch – es ist mir einfach passiert! Es ist ein bautechnisches Juwel, das mich wirklich aufgrund seiner Architektur und seiner Geschichte angesprochen hat. Dadurch wie geschaffen ist für zeitgenössisches Theater – Theater der Schlachthöfe ...

Was die Menschen, die hier arbeiten, betrifft: Ich habe sehr viel Erfahrung darin, zu wissen, wer hier überhaupt mit mir arbeiten kann, wer hier dabei sein kann, wo ich weiß, dass die Gruppe passt, dass er oder sie die Gruppe nicht zerschlägt. Wir haben daher auch wenige Konflikte und wenige Aggressionen im 3raum-Ensemble.

Es gibt aber auch Gastproduktionen, wo es schon schwieriger wird. Da gibt es Kollegen, von denen ich künstlerisch viel halte, obwohl es menschlich schwieriger ist. Dann gibt es sehr viele Junge, die ich hier frei arbeiten lasse und wo ich mich nicht einmische – und wo natürlich auch Dinge schief gehen. Und dann gibt es auch Kollegen, die reinrauschen und ihre Dinge durchziehen – wo ich mir denke, warum hier in meinem Raum, das macht doch keinen Sinn ...

Es macht auch keinen Sinn, jemandem, der seelische Probleme oder Angst hat, zu helfen, in dem man ihm erlaubt,

hier zu arbeiten. Das bringt nichts. Man muss auch wissen, wie man mit einem Menschen und seinen Verletzungen umgeht.

Angela Heide: Aber gab es diese existenzielle Angst nicht in den 70er- und 80er-Jahren?

Hubsli Kramar: Nein. Damals ging es allen wirtschaftlich gut, und zugleich war alles viel billiger. Man hat ein bis zwei Monate gearbeitet und konnte dann davon ein Jahr lang leben. Durch die heutige Prekarität und die Umverteilung von unten nach oben herrscht eine wachsende Not, nicht nur bei den Kunstschaffenden. Aber diese ökonomische Not bewirkt auch eine seelische Not. Damals war es ein anderes Leben miteinander. Ich bin zum Beispiel einmal mit meiner Gruppe nach Berlin. Wir sind um Mitternacht angekommen, und ich bin mit allen in ein Lokal und habe gesagt, wir brauchen einen Platz zum Schlafen. Nach 20 Minuten hatte ich 12 Leute untergebracht. Mach das heute! Das ist undenkbar.

Die Zeit muss man neu denken, vor allem in Hinblick auf die Ängste, die man hat und die dich nicht frei machen. Du bist ja nicht frei. Und diese Angst hemmt jegliche Kreativität. Von der musst du dich einfach befreien. Aber mit müssen geht nicht viel.

Ich bin frei. Ich bin wirklich einer der Wenigen, die seit 30 Jahren das machen, was sie wollen. Auch wenn ich heute noch immer hier im 3raum die Klos putze. Ich habe zwischen 20 und 30 gelernt. Ich sehe meinen Beruf als Geschenk. Ich habe Schauspiel studiert, um den Schauspieler zu verstehen. Wenn ich etwas verstanden habe, dann kann ich alles machen. Ich habe zum Beispiel auch nie Lampenfieber. Aber ich muss oben – im Vernunftsbereich – begriffen haben, warum ich etwas tue.

Ein selbstbewusster Mensch wie ich, der so erzogen wurde, hat das Glück, sein Leben lang tatkräftig zu sein und irgendwann einmal umzufallen. In der Früh gibt es eine kalte Dusche, meinen Apfelessigtee und meine Übungen, und schon geht es los mit der Arbeit. Ich habe zurzeit täglich mehrere Termine. Ein Leben habe ich auch noch. Ich habe keine Zeit für meine Wehwechen.

TAT t.atr Theater SHOWinisten: *Schreber – Eine Nervenromanze* von Joachim J. Vötter; Uraufführung; Regie: Hubsli Kramar; Bühne: Joachim J. Vötter; mit: Andreas Patton u. a. m.
3raum/Raum 1, 03.–06.12.2008, 19.30 Uhr | Karten unter: 0650/323 33 77

Weitere aktuelle Produktionen im 3raum-Anatomietheater auf www.3raum.or.at
Weitere Informationen zu Hubsli Kramar auf www.hubslikramar.net

schichten. eine spurensuche auf dem land

Von Ursula Reisenberger

Geschichten konstituieren die Welt: Was nicht erzählt wird, existiert nicht.

o r t s e i t ist der Versuch, die Erzählungen, die einen Kontext bestimmen, in der Begegnung mit ihm sichtbar zu machen.

Grundlage für die Arbeit ist die Annahme, dass jeder Ort jenseits seiner momentanen Nutzung Informationen enthält, Muster, Bilder, die ihm Geschichte, Geographie oder die Psychologie des betrachtenden Blicks aufgeprägt haben. Im Dialog mit den Menschen, die ihn benutzen und/oder bewohnen, begeben wir uns auf die Suche nach diesen Strukturen und Narrativen; die unterschiedlichen Aufführungssituationen bestimmen Spielweise und Stück:

Indem wir unsere Arbeit aus dem geschützten Raum des Theaters heraus und näher an die Alltagswelt der Zuschauer heran tragen, ist es möglich, ein sehr heterogenes und von Produktion zu Produktion stark variiertes Publikum zu erreichen. Dabei interessiert uns vor allem die Grenze, an der der Alltag des jeweiligen Ortes und die theatrale Behauptung aufeinander treffen, die Verschiebung im Blick auf beide, die sich daraus ergibt.

Die Auswahl der Orte folgt unserem momentanen Interesse. In *Schichten*, einer Reihe, die wir in den letzten Jahren in Leogang im Pinzgau entwickelt haben, war es die Frage nach Bildern, Narrativen und Klischees vom ländlichen Raum, die uns beschäftigt hat.

Ein städtisches Phänomen

Kunst, die in den Städten produziert wird, bildet städtische Verhältnisse ab. Ein städtisches Publikum ist so doppelt privilegiert: Es muss seinen gewohnten Raum nicht verlassen, um überhaupt zur Begegnung mit Kunst zu kommen, und was ihm dann dort begegnet, hat mit der eigenen Lebenswirklichkeit zu tun. Und weil sowohl ein Großteil der Kunst produzierenden Institutionen als auch die meisten KünstlerInnen produzierenden Ausbildungsstätten im urbanen Raum beheimatet sind, erscheint Kunst als städtisches Phänomen. Erstellung, Vermarktung und Vermittlung in den Städten.

Wer am Land lebt, hat mehrere Möglichkeiten, an dieser städtischen Kunstproduktion zu partizipieren: Indirekt über die Medien, die ausgewählte Highlights wie das Singen der

Netrebko in ein ortsunabhängiges, virtuelles Event verwandeln – oder direkt, indem er sich auf den Weg in die Stadt macht.

Das Heraustreten aus dem eigenen Lebensraum ist durchaus begrüßenswert – aber es ist zu fragen, ob die Bewegung nicht in beide Richtungen gehen müsste. Ob es für ein städtisches Publikum nicht ebenso notwendig wäre, sich auf dem Land einer Begegnung mit der dortigen Lebenswirklichkeit zu stellen – zumal in einer Gesellschaft, die sich zu einem wesentlichen Teil vor einem agrarischen Hintergrund entwickelt hat.

Dieser bäuerliche Ursprung des ‚modernen Österreich‘ ist früh und nachhaltig instrumentalisiert worden für die Zwecke des Tourismus. Eine Annäherung, die über das verwertbare Klischee hinausgeht, ist dadurch fast unmöglich geworden. Die Ideologisierung der ländlichen Kultur im Nationalsozialismus hat eine offene Begegnung mit diesem kulturellen Erbe zusätzlich erschwert.

Heute mit einem städtischen Lebenshintergrund aufs Land zu gehen, bedeutet auch, sich auf die Suche zu machen nach dem Gemeinsamen, nach der eigenen Geschichte, die dort liegt. Das gilt für uns, die wir aufs Land gehen, um dort zu arbeiten, genauso wie für die, die am Land wohnen und sich durch unsere Augen ihre eigene Realität anschauen, wie für ein Publikum, das von außen kommt mit der Bereitschaft, im Fremden das Eigene zu entdecken.

Schichten – Eine Trilogie für Leogang

Schichten besteht aus drei Teilen: In *Almenrausch und Edelweiß* ist es der Mythos vom freien Leben in den Bergen, den wir auf seine historischen und psychologischen Wurzeln hin untersuchen. *Erzgang* beschäftigt sich mit dem Raum unter der Erde und den archetypischen Erzählungen, die ihm zugeordnet sind. In *Protestanten!* geht es um Ausgrenzung und Zugehörigkeit, um geografische und psychologische Heimat und die Vertreibung daraus.

In drei aufeinander folgenden Jahren hat sich jeweils ein Stück aus dem anderen entwickelt. Ihr innerer Zusammenhang besteht allerdings nicht auf einer narrativen Ebene, es wird nicht eine Geschichte in drei Folgen weiter erzählt – ihr Zusammenhang besteht vielmehr im betrachtenden Blick. In einem Zugang, der immer weiter fragt, der nach dem Vorraum das Wohnzimmer und nach dem Wohnzimmer die Hinterzimmer betritt. Er ist die Weiterführung einer Bewegung hinein in die Seele des Dorfes.

Das Ausmaß, in dem uns – vor allem im letzten Teil – zugestanden wurde, den öffentlichen Raum des Dorfes zu besetzen, zeigt die Arbeit über diese drei Jahre als fortschreitende Annäherung: *Schichten* ist das Freilegen eines Speichers von lokalen Erinnerungen, Bildern und Archetypen, ein Gang durch das unsichtbare Dorf.

Almenrausch und Edelweiß

Ein Wilderer-Drama. Großer Asitz (1.014 m), Leogang
In einem zweijährigen Recherche-Prozess wurde aus dem Wilderer-Drama eines Ganghofer-Zeitgenossen von 1902 eine Stückvorlage entwickelt, die sich konkret auf die Gegebenheiten vor Ort bezieht und ein szenisches Netz über den Leoganger Hausberg spannt.

20 DarstellerInnen – SängerInnen, MusikantInnen und SchauspielerInnen – verkörpern eine archaische Geschichte um Liebe, Eifersucht und Tod. Die Zuschauer verfolgen auf drei Wegen synchron das Geschehen aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven. Die Landschaft spielt dabei eine widersprüchliche Rolle: Gelegen gegenüber den Leoganger Steinbergen bietet der Große Asitz ein ideales Naturpanorama. Gleichzeitig ist der Berg durch die touristische Nutzung als Schigebiet stark verändert. Das Aufeinanderprallen einer hundertjährigen Geschichte mit der heutigen Lebenswirklichkeit des Berges bietet verblüffende Überlagerungen, wobei die Imaginationskraft des Theaters mühelos den Bogen von der Liftstation zur Almhütte spannt.

Erzgang

Ein Spiel im Berg. Silberbergwerk Schwarzleo, Leogang
Basierend auf E.T.A. Hoffmanns Novelle *Die Bergwerke von Falun* über einen Knappen, der von den Kräften der Unterwelt in ihren Bann gezogen und verschüttet wird, entstand ein Stück, das sich sowohl mit der örtlichen Bergbaugeschichte als auch mit den tradierten Bildern vom Raum unter der Erde und dem Mythos der Großen Göttin auseinandersetzt. In zwei Gruppen folgen die ZuschauerInnen den Spuren des

verschütteten Knappen durch das Labyrinth der mittelalterlichen Stollen, kreuzen und begegnen einander und bewegen sich schließlich durch den nächtlichen Wald wieder aufeinander zu. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die Musik: Wie ein unsichtbarer Basso Continuo, wie der Atem des Steins, der momentweise hörbar wird, ist die Musik mit dem Erscheinen und Agieren der Figuren verwoben. Der suggestive Raum wird gemeinsam mit der archetypischen Geschichte vom Verschwinden in der Erde zu einer Reise in die Unterwelt der eigenen Psyche.

Protestanten!

Ein Theaterstück. Leogang, Dorf und Umgebung.
1731/32 wurden 20.000 evangelische SalzburgerInnen des Landes verwiesen, Leogang war einer der Brennpunkte. Auf der Basis von Quellenmaterial aus der Zeit richtet *Protestanten!* den Blick auf ein bis heute gültiges Paradigma von Vertreibung und Exil.

Das Stück besteht aus vier Teilen: dem Hof, der Straße, dem Dorf und der Kirche – den Teilen, die auch die Pfeiler der Vertreibungsgeschichte bilden. Gespielt wird im Gehen: Zuschauer und Figuren bewegen sich von Vorderrain, einem ehemals protestantischen Gehöft außerhalb des Dorfkerns, auf der Bundesstraße ins Dorf, in die Kirche. PassantInnen werden zu ZeugInnen, zu MitspielerInnen. Der Alltag wird angehalten, und für kurze Zeit ist das Ereignis der Vertreibung wieder sichtbar, unübersehbar – auch für die, die nur vorbeikommen. Die starke Besetzung des Dorfraums macht das Stück zu einem öffentlichen, von Gemeinde und Kirche als Repräsentanz des modernen Dorfes mitgetragenen Akt des Gedenkens.

„...mir san a was für die Kultur!“

Alle drei Teile von *Schichten* wurden in engem Kontakt mit den Einheimischen erarbeitet. Die lange Zeit, die wir für jedes Projekt vor Ort verbracht haben, spielt dabei eine wesentliche Rolle. Abgesehen von verschiedenen Recherche-Aufenthalten hat das gesamte Ensemble pro Produktion mindestens zwei Monate in Leogang gewohnt und gearbeitet.

Die Gemeinde und ihre Institutionen tragen dabei die Projekte ebenso mit wie Einzelpersonen, die eine besondere Nähe zum jeweiligen Thema haben. Dabei war es konkret nachvollziehbar, wie sich Betroffene zuerst anhand eines Proben- oder Vorstellungsbisuches unseres Zugangs versicherten und dann erst ihre Erinnerungen preisgaben. Das so

gewachsene Vertrauen hat über die Zeit immer tiefere Schichten eines kollektiven Gedächtnisses freigelegt. Dabei scheint es, als ob die Intervention einer Gruppe von außen in der Arbeit mit dem Gemeinwesen imstande wäre, Verbindungen zu schaffen, wo sich im Alltag des Dorfes zugewiesene Rollen verselbständigt haben und scheinbar unüberbrückbare Gegensätze bestehen.

Die ZuschauerInnen kamen sowohl aus der näheren Umgebung wie aus Salzburg, Innsbruck, Wien oder München. BesucherInnen, die zum ersten Mal überhaupt mit Theater konfrontiert waren, stießen auf klassisches Hochkultur-Publikum – und unter dem Eindruck des gemeinsam Erlebten waren Begegnungen möglich, die in anderen Kontexten nur schwer herbeizuführen wären. Dass diese Begegnungen einmal nicht in der Stadt passieren, verschiebt überdies das Dorf auf der Landkarte künstlerischer Auseinandersetzung, was durchaus neues Selbstbewusstsein in Bezug auf den AdressatInnenkreis von Kunst zur Folge haben kann. Ein Leoganger Bauer hat diese Verschiebung in seiner Reaktion nach einer unserer Premieren durchaus trotzig so formuliert: „Und da heißt’s immer, mir san nix für die Kultur. Aber mir san a was für die Kultur!“

In dieser Äußerung spiegelt sich zweierlei, das kulturpolitisch von höchster Bedeutung sein kann, wenn man sich wirklich dazu entscheiden will, den ländlichen Raum in eine zeitgenössische Auseinandersetzung einzubinden: Einmal artikuliert sich eine Frustration über das Ausgeschlossen-Werden, das Nicht-Gemeint-Sein – und zum anderen gibt es offenbar ein eindeutiges Bedürfnis nach Anbindung. Ich bin fest davon überzeugt, dass diese Anbindung nur in einer intensiven und ernst gemeinten Auseinandersetzung mit den Verhältnissen und den Menschen vor Ort passieren kann. Dann allerdings ermöglicht sie eine für beide Seiten äußerst befruchtende Begegnung, die die vermeintliche kulturelle Hierarchie zwischen Stadt und Land ad absurdum führt.

Almenrausch und Edelweiß Premiere Juli 2006

Erzgang Premiere August 2007

Protestanten! Premiere Juli 2008

Im Sommer 2009 wird *Schichten* voraussichtlich noch einmal als ganze Trilogie zu sehen sein.

Informationen: www.ortszeit.at

Unaufgeregt aufregend

Ein Gespräch zwischen Angela Heide und Frederic Lion, Amira Bibawy und Deborah Gzesh vom Theater Nestroyhof Hamakom über die ersten Arbeitswochen und das Konzept für die kommenden Jahre

Unter der Leitung von Frederic Lion und Amira Bibawy wurde vor wenigen Wochen, leise und unaufgeregt, das neue Theater Nestroyhof Hamakom im „großstädtisch-dörflichen zweiten Bezirk“ (Amira Bibawy) in den neu adaptierten und (fast) generalsanierten Räume des ehemaligen Etablissements Nestroy-Säle und späteren Intimen Theaters eröffnet. Im Zentrum der Arbeitsfelder des für Wien ebenso wie für diesen historisch vielschichtigen und vieldiskutierten Ort neuen künstlerischen Leitungsteams stand in den letzten Monaten die Entwicklung eines ungewöhnlichen Gesamtkonzepts: Eigenproduktionen, Gastspiele und Koproduktionen sowie ein erweitertes Programm in den Bereichen Literatur, Film, Musik und Kunst. Für die IGFT hat Angela Heide zu einem Gespräch über ihre Geschichte/n und ihre Pläne eingeladen.

Frederic Lion: Ich wurde in der Schweiz geboren und habe dann eigentlich vorerst, beginnend mit dem Reinhardt Seminar, eine sehr klassische Theaterlaufbahn begonnen. Ich war u. a. am Volkstheater unter der Direktion Emmy Werner tätig, habe parallel dazu in der Schweiz und Deutschland inszeniert; später begann ich eigene, freie Produktionen zu realisieren. 1991 habe ich gemeinsam mit der Dramaturgin Susanne Höhne, die auch hier im Theater Nestroyhof Hamakom für uns als Dramaturgin tätig sein wird, die Theatergruppe

Transit gegründet, mit der wir unterschiedlichste Arbeiten realisieren konnten, u. a. ein großes Sergi-Belbel-Projekt, *Nach dem Regen* oder Michel Leiris' *Phantom Afrika* im Völkerkundemuseum, aber auch Projekte im dietheater, Interkulttheater, Theater der Jugend oder im ‚20er-Haus‘. Ziel war es, ausgehend vom Sprechtheater grenzgängerisch zu arbeiten und Quellen aufzuschließen, die nicht unbedingt nur für das Theater bestimmt sind, wie etwa mit dem Projekt über die Gespräche zum Thema Sexualität der Surrealisten.

Der Fokus lag auf Arbeiten, die die Kraft haben, auch gesellschaftliche und politische Reibungsflächen zu erzeugen. Wir waren auch „transit“ in unserer Programmation, in unserer Identitätsfindung. 2006 habe ich hier im Haus unter dem Titel *Abendfüllend* Dramolette von Antonio Fian herausgebracht, gefolgt von einer Lesereihe mit Texten von Ruth Klüger, Albert Drach und Arthur Koestler unter dem Titel *WEITERLEBEN*, die auch im Jüdischen Museum zu sehen war.

Ehe ich das Wort an Amira Bibawy weitergebe, mit der ich dieses Theater leite, und wir ins Detail unserer inhaltlichen Planung gehen, möchte ich zum Einstieg auf diesen in den letzten Jahren viel diskutierten Ort eingehen. Wir haben ja bereits unter Martin Gabriel, einem der Mitbesitzer dieser Liegenschaft, hier gearbeitet, der, selbst nicht vom Theater kommend, den Mut hatte zu erkennen, dass man KünstlerInnen einladen muss, um diese Räume unterschiedlich zu bespielen. Ich habe ihn dann aber davon überzeugen können, dass man für diesen Ort langfristige Planungen braucht, dass es nicht genügt, wenn KünstlerInnen – ganz egozentrisch – mit ihren jeweiligen temporären Arbeiten hierher kommen, sich für eine kurze Zeit ausbreiten und dann wieder gehen und die Räume in einem Zustand hinterlassen, der zuletzt als katastrophal zu bezeichnen war. Rechnungen wurden nicht bezahlt, der bauliche Zustand war problematisch. So entschieden sich die BesitzerInnen, das Haus wieder an einen Makler zu geben, um eine kommerzielle Nutzung anzustreben. Ich habe davon erfahren und mich kurzfristig entschlossen – und ich gebe zu: vorerst ohne ein schon vorhandenes, durchgearbeitetes künstlerisches Programm – die HauseigentümerInnen anzusprechen, einen Hauptmietvertrag zu erwirken, um in den kommenden Jahren selbstverantwortlich hier Theater zu machen.

Amira Bibawy: Es war so, dass Frederic, der schon länger hier involviert war, dann Anfang dieses Jahres Sponsoren fand, die unsere private Initiative zum Erhalt dieses Theaters bei den Mietkosten und einer notwendigen grundsätzlichen Infrastruktur unterstützen und seit April dieses Jahres haben wir den unbefristeten Hauptmietvertrag.

Gleich im Mai arbeiteten wir an einem umfassenden Gesamtkonzept der Bespielung und reichten im Juni ein Förderungsansuchen um eine vierjährige Konzeptförderung der

Stadt Wien ein. Seither haben wir ununterbrochen kleine und größere, praktische und inhaltliche Arbeiten gemacht – technische Reparaturen, Kommunikation, Gespräche, Aufbau eines kleinen Teams, wir konnten Susanne Höhne, Deborah Gzesh und Franz Jackel gewinnen.

Ich selbst komme nicht vom Theater, ich habe u. a. Film- und Kommunikationswissenschaften studiert, in den USA unterrichtet und in Philosophie dissertiert. Ich habe dann als Journalistin und Filmregieassistentin gearbeitet, bis ich nach der Gründung der Lomographischen Gesellschaft International mit meiner Familie die Entwicklung und weltweite Umsetzung künstlerischer Projekte begonnen habe. Ich stamme aus einer koptischen Familie in Ägypten, bin in Deutschland geboren und in Österreich aufgewachsen. Über die Entwicklung des Konzeptes Theater Nestroyhof Hamakom entstand mein Part in der Leitung mit Frederic – nämlich Visionen und Ideen sprachlich und strukturell umzusetzen.

Deborah Gzesh: Ich wurde in Chicago geboren, wo ich Tanz und Schauspiel studiert habe, war dann in New York, u. a. bei Lee Strasberg. Ich bin dann über meinen österreichischen Mann nach Wien gekommen, wo ich zwölf Jahre im Serapions-Ensemble tätig war, habe 2004 das Jüdische Kulturfest Wien *TschikTschak Festival* gegründet, mit dem wir uns zeitgenössischer jüdischer Kunst widmen, aber auch mit meiner Gruppe Zenith Productions Theaterproduktionen realisiert, u. a. hier im Theater Nestroyhof, wo ich auch Frederic kennen gelernt habe, mit dem dann ein langer intensiver Austausch über die Möglichkeiten, die wir hier an diesem Ort haben, begonnen hat. Es war für mich dann ein logischer Schritt, meine bisherigen Erfahrungen zu bündeln und mich hier konzentriert einzubringen. Ich bin für das gesamte Produktionsmanagement verantwortlich und arbeite an der Gesamtprojektentwicklung mit.

Frederic Lion: Es war von Anfang an klar, dass wir keinerlei Beschränkungen für dieses Haus haben wollen, d. h. es sollte keine Vorgaben geben, wie wir uns nennen oder konzipieren. Ich komme aus einem jüdischen Hintergrund und habe einige Zeit in Israel gelebt und gearbeitet. Ich habe das nie verheimlicht, auch nicht in meiner Programmatik und in meinen Arbeiten, ganz im Gegenteil, ich habe auch hier

im Haus immer wieder den Finger auf die wunden Stellen gelegt; und es war für uns eine zentrale Frage, an diesem Ort die Geschichte dieses Ortes zu thematisieren und ihn damit aber auch in seiner Funktion als Ort des Erinnerns und des Umgangs mit dem Erinnern nachhaltig – auch, wenn wir selbst nicht mehr hier sein werden – zu erhalten. Und das brennt uns tatsächlich unter den Nägeln, da gibt es so viel zu tun, das heißt ich bin eigentlich sehr froh, dass mit der Diskussion um dieses Haus nicht zuletzt auch das Vergessen des Ortes und seiner Geschichte unmöglich gemacht wurden. Hätte man sich nicht mit so viel Diskussion dem Nestroyhof gewidmet, hätten alle, auch die IG, ein paar Tränen in ihre Taschentücher geweint, und bald schon wären die Räume als Supermarkt oder als andere Industrie-Immobilie wieder in Vergessenheit geraten.

Amira Bibawy: Mit dieser privaten Hauptmiete im Hintergrund haben wir das Programm für die kommenden vier Jahre zu planen begonnen, und nur durch dieses Mietverhältnis können wir nun agieren.

Frederic Lion: „Ha makom“ kommt aus dem Hebräischen und heißt im Neuhebräischen schlichtwegs „der Ort“. Im Althebräischen hat es aber zahlreiche weitere Bedeutungen und erzeugt Respekt für diesen Ort, in dem es u. a. auch auf eine geistige Verortung und eine Geisteshaltung hinweist, die Erinnerung und Erweiterung, Transzendenz und die ewige Suche nach neuen Orten impliziert. Für unsere Projekte haben wir nun vier Formate angedacht, die wir in den kommenden Jahren umsetzen wollen.

Amira Bibawy: Man muss aber betonen, dass alle Formate wiederum unterschiedlichste Formen beinhalten können; es geht uns nicht nur um inhaltliche, sondern auch um formale Reibungsflächen.

Frederic Lion: D. h. es gibt keine inhaltliche Richtungsgebung für bestimmte Formate; diese entstehen mit den einzelnen Themen und Projekten und können pro Format ganz unterschiedlich sein. Das erste Format nennt sich *Nächstes Jahr in Jerusalem*, das ist ein Neujahrsspruch der Juden, der sich auf ihre 2.000-jährige Geschichte der Diaspora bezieht. Wir neh-

men das in diese Reihe auf und setzen es aber auch in andere Zusammenhänge, z. B. indem wir aktuelle palästinensische Stücke vorstellen oder auch ein Stück des renommierten Autors Ilan Hatsor zeigen: *Small Talk* oder *Die Rückkehr nach Haifa*, in dem es um die israelische Enteignung von palästinensischem Eigentum und Restitution geht. Diese Arbeiten werden mit der historischen wie aktuellen Situation hier kontextualisiert, etwa bei *Die Rückkehr nach Haifa* mit der nationalsozialistischen Arierisierung in Wien. Das hat Sprengstoff, das ist mir klar, aber wir wollen historische Themen ganz bewusst in einen zeitgenössischen Kontext stellen. So etwa auch mit Taher Najibs *In Spitting Distance*, in dem die Problematik nach 9/11 am Beispiel eines Palästinensers auf einem amerikanischen Flughafen aufgegriffen wird, oder mit dem italienischen Dramatiker Antonio Tarantino, der mit *Der Friede* ein sehr böses, despektierliches Stück über Arafat und Sharon, die in Tunis in der Wüste als ‚Sandler‘ herumirren und von einem schwulen Bären vergewaltigt werden, geschrieben hat und heute zu den auch international viel gespielten politisch schreibenden Dramatikern zählt.

Das nächste Programm heißt *Disput*, in dem es stark um die Reibungsflächen hier vor Ort, im Bezirk, geht. Da haben wir u. a. ein Projekt vor, an dem ich in unterschiedlichen Stadien schon seit einiger Zeit arbeite und das sich *Besetzt* nennt. Basis dieses Formats ist eine Quellenforschung in soziologischen Texten auf Basis einer wissenschaftlichen Studie, die vor zirka sechs bis sieben Jahren hier in Wien zum Thema Identität und Fremdenfeindlichkeit im Auftrag des Innenministeriums durchgeführt wurde. Kern dieser Arbeit waren Interviews, die mit türkischen und arabischen Jugendlichen, aber auch mit ÖsterreicherInnen älterer Generationen in öffentlichen Räumen durchgeführt wurden. Diese Gespräche sind nicht mit klassischen TV-Formaten ähnlichen Inhalts zu vergleichen, sondern sind zum Teil über lange Zeiträume und Vorbereitungsphasen hinweg durchgeführt worden. Diese Interviews haben wir als Textmaterial zur Verfügung und werden daraus einen Abend mit WissenschaftlerInnen und SchauspielerInnen entwickeln, in dem wir, den Ansatz Bourdieus aufgreifend, versuchen, Realität mit anderen Mitteln zu umkreisen.

Im dritten Format *Fremdnahe Blicke* wollen wir ‚fremdnahe‘ Zustände von AutorInnen untersuchen, wobei mir hier

Das freie Theater wird sich anstrengen müssen, sich zu vermitteln, nicht nur innerhalb der Szene. Aber es ist zu schaffen.

Frederic Lion

vor allem der 1927 in Wien geborene und im letzten Jahr verstorbene Jakob Lind ein Anliegen ist, der, soweit ich weiß, nur einmal in Wien am Volkstheater aufgeführt wurde und dann nie wieder. Ein anderer, Albert Drach (1902–1995), liegt mir auch sehr am Herzen, weil ich dessen Auseinandersetzung mit dem postfaschistoiden Sprechen spannend finde. Ähnlich ist es bei Werner Koflers *Tanzcafé Treblinka*, einem Stück über Sprachzustände, das bei seiner Uraufführung 2002 im Stadttheater Klagenfurt großes, begeistertes Medienecho erzielte, dann zweimal im ORF als Hörspiel ausgestrahlt und seither nie mehr aufgeführt wurde, und das ich ganz grandios finde. Ich war einfach erschlagen von dieser verbalen Zuspitzung und Koflers untrüglichen Gespür für Sprache. In dieser Schiene werde ich mich aber auch noch einmal mit Michel Leiris' *Phantom Afrika* beschäftigen, eine Arbeit, die stark in die Performance hineingehen wird.

Das letzte Format schließlich ist *Etablissement*, in dem wir uns mit dem Charakter des Raumes, in dem wir arbeiten, auseinandersetzen wollen, ohne rein historisierende Positionen einzunehmen, d. h. ohne eine Kabarettbühne oder Ähnliches aufbauen zu müssen; ein Etablissement kann ja bewusst auch andere Einflüsse aufnehmen, etwa den Zirkus, die Erregung, die Abkehr von der Vierten Wand, des Screenings u. a. m..

Hier wird es zuerst einmal um einen Roman von Elfriede Gerstl über den weiblichen und auch den jüdischen Blick gehen. Diese Arbeit sehe ich auch in der *Etablissement*-Schiene, da sie an diesen Schnittstellen von Verortungen agiert. Ein anderes Stück wird *Berties Nightclub* sein, eine Bertolt-Brecht-Revue, in der seine Lyrik in einen dialogischen Zusammenhang gebracht werden soll.

Das ist es einmal in aller Kürze, wobei wir alles, was ich dir jetzt kurz skizziert habe, nicht dogmatisch als fest stehende Programmlinien sehen wollen ...

Amira Bibawy: ... es geht uns viel mehr darum, Linien für die kommenden vier Jahre vorzugeben, an denen entlang wir unsere Arbeiten und Projekte entwickeln und realisieren wollen. Es soll da keine Grenzen geben, und es wird vielleicht mehr geben, als wir jetzt präsentieren. Neben den Eigenproduk-

tionen und Gastspielen haben wir eine erweiterte Schiene entwickelt, die mit anderen Disziplinen kooperiert; es wird Lesungen, Ausstellungen, Filme, Diskurse und vieles mehr geben ...

Frederic Lion: ... womit wir zu unserem weiteren großen Schwerpunkt kommen: der Kulturvermittlung, die uns ganz wesentlich für dieses Haus ist. Ich komme aus der Generation, wo man diese Grenzen zu überwinden begann. Das freie Theater wird sich anstrengen müssen, sich zu vermitteln, nicht nur innerhalb der Szene. Aber es ist zu schaffen.

Amira Bibawy: Ich möchte dir dazu aus unserem Konzept ein paar Sätze vorlesen, die mir für die Vermittlung dieses Ortes und an diesem Ort zentral erscheinen: „Die Projekte ordnen sich dem Spannungsfeld von Auseinandersetzungen im aktuellen, globalen Kontext zwischenmenschlicher und zwischenkultureller Bewegung, Ausgrenzung und Entgrenzung, Gedächtnis und Identitätskampf, Flucht und Zuflucht ein.“

Wir wollen einen *Theatersalon* in seiner ursprünglichsten Bedeutung anbieten, bis hin zum *Speaker's Corner* für alle; wir wollen ein *Theaterkino* umsetzen, das unsere gesamte Arbeit in diesem Haus schneidet und begleitet, bei dem aber auch, ganz im Sinne unseres Gesamtkonzepts – work in progress – unterschiedliche Arbeitsstadien präsentiert werden können; wir wollen neben dem Theatersaal auch dieses Foyer nutzen und als *Theaterhalle* ebenfalls mit den jeweiligen Grundthemen zusammenführen, aber auch Ausstellungen zu anderen Aspekten realisieren und einladen. Wir wollen Leute für diesen Ort gewinnen, die man in Kontrast bringen kann mit den Grundthemen, die wir hier vorgeben, und die neue Geschichten ermöglichen. Und dann gibt es natürlich das *Theaterlokal*, das jeden Tag offen sein soll.

Wir glauben, dass es das tatsächlich gibt, was wir als unser Hauptansinnen vorhaben. Hier, an diesem Ort, in dieser Gegend, in unserem jeweiligen persönlichen und künstlerischen Umfeld.

Diese Einladung soll nicht nur, wie vielfach, eine leere Hülse bleiben. Das ist unser Plan – das zu ermöglichen hat

Wir glauben, dass es das tatsächlich gibt, was wir als unser Hauptansinnen vorhaben.

Amira Bibawy

natürlich zentral mit Finanzierung und Vermittlung zu tun, aber dass wir das tun, hat mit unserem Bedürfnis einer Verbindung all dieser Weisen und Themen in unserer eigenen konzeptionellen und künstlerischen Arbeit zu tun.

Frederic Lion: Was ich noch in Hinblick auf das Thema der so genannten Kooperationshäuser erzählen will ist vielleicht, dass wir überhaupt keinen großen Rummel um die Eröffnung dieses Hauses gemacht haben; wir haben einfach mit der audiovisuellen Installation *7 Tage Schlagzeile* zum Gedenken an die Novemberpogrome 1938 begonnen, ganz leise eigentlich, unaufgeregt, und machen jetzt auf unsere Weise weiter. Und es kommen täglich Anrufe aus unterschiedlichsten Szenen mit Anfragen für Kooperationen, Projektvorschlägen u. a. m.; nun war die Taktik von unserem Vorgänger, hier alles zuzulassen, was auch von seiner Seite der legitime Weg war. Dennoch hätte man dann ein organisatorisches Konzept haben müssen, um alle diese Aktionen in einen Rahmen zu setzen, das hat gefehlt. Wir wollen diese Offenheit behalten, wollen aber die Projekte, die hier stattfinden, in unser Gesamtkonzept integriert sehen.

Amira Bibawy: Wie wir das im Spezifischen realisieren, unser eigenes Feinkonzept, das Kuratieren, Strukturieren – das wird die Arbeit in den nächsten Monaten zeigen.

Frederic Lion: Das hat ja vor allem mit unserer eigenen Fördersituation zu tun. In der Einreichung haben wir betont, dass wir von den ca. 300 Spieltagen ungefähr die Hälfte der Zeit Arbeiten von anderen Raum geben; ich denke, das sollte man noch kommunizieren, das interessiert die Szene. Wir wollen auch aktiv auf die Leute zu gehen ...

Amira Bibawy: ... auch international ...

Frederic Lion: ... vielleicht ist da ja auch die IG eine Partnerin.

Wir wollen auch Aufrufe zur Kooperation zu für uns wesentliche Themen starten.

Amira Bibawy: Die erste eigene Produktion ist für April 2009 geplant. Davor gibt es kleinere Dinge, Gastspiele und Kooperationen wie etwa zurzeit mit dem Jüdischen Filmfestival Wien oder den wiener wortstaetten.

Frederic Lion: Eingeleitet soll das kommende Jahre mit dem Projekt *Neurotika* werden, eine Anthologie, die aus jüdischer Perspektive Sexualität und Judentum beleuchtet, international, aber letztlich geht es allgemeiner dabei zentral um Sexualität aus einer Außenseiterposition, die immer wieder zu tragikomischen Situationen führt, die kann man dann als jüdisch bezeichnen oder chinesisch oder indianisch und auf alle möglichen Lebenssituationen übertragen.

Die Arbeit in den kommenden Monaten wird uns Spaß machen und über die Zeiten tragen. Wir werden vielleicht auch einmal wieder für uns alleine arbeiten und dadurch für die gemeinsame Arbeit hier wichtige Importe schaffen – ich sage das alles in der gegenwärtigen Situation immer mit einem vielleicht ... Vielleicht schweigen wir auch einmal eine zeitlang, vielleicht machen wir auch einige Zeit nur die Bar auf ...

Amira Bibawy: ... die stammt übrigens vom Black Market, auch so eine Initiative, die nicht überlebt hat ...

Frederic Lion: Was ich zum Abschluss noch sagen möchte: Wir machen unser Theater nicht abhängig von Förderungen. Die wirklich wichtigen Theatergründungen waren immer private. Vielleicht haben sie nicht immer gleich funktioniert, vielleicht mit Widerständen, aber speziell für diesen Ort gilt, dass er genug Potenzial und genug Geschichte hat, um über uns hinaus wirksam zu bleiben. Selbst wenn wir nicht genug finanzielle Mittel haben, um an 300 Tagen offen zu haben, werden wir versuchen, hier Arbeit zu leisten, die ihre Spuren hinterlässt.

Freiheit & Prekarität, Erfahrungen & Strategien

Ein Bericht aus Linz von zwei Tagen Freiheit & Prekarität¹: Vernetzung von Frauen in Kunst und Kultur samt Filmabend und Symposium – gemeinsam veranstaltet von FIFTITU%, IG BILDENDE KUNST, IG Kultur Österreich und dem Verband feministischer Wissenschaftlerinnen. Zwei Tage, in denen es den etwa fünfzig TeilnehmerInnen um Ähnlichkeiten und vergleichbare Arbeitssituationen in Kunst, Kultur und Wissenschaft und verschiedene Lösungsansätze für Verbesserungen ging.

Von Sabine Prokop

In den Räumen der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung, die über Vermittlung der Koordinationsstelle für Genderfragen zur Verfügung gestellt wurden, standen am ersten Tag vormittags künstlerische Projekte und Forschungen am Programm:

Migration

Petja Dimitrova präsentierte unter dem Titel *Wir haben Arbeitskräfte gerufen, und es sind Menschen gekommen* (einem Zitat von Max Frisch) nach grundsätzlichen Überlegungen über Prekarität und Migration u. a. ihre eigene Diplomarbeit aus dem Jahr 2003, in der sie ihren Antrag – d. h. wohl eher: Kampf – um die österreichische Staatsbürgerschaft dokumentiert hat. Aktuell kommt es schon wieder zu Verschlechterungen des Aufenthaltsgesetzes. So erhalten Künstlerinnen, die nicht aus der EU kommen, neuerdings nur mehr eine einjährige Aufenthaltsbewilligung in Österreich und befinden sich ebenso wie Studierende aus nicht EU-Ländern somit in instabilen, prekären und immer öfter auch illegalen Verhältnissen.

Arbeitsverhältnisse

Danach stellte Roswitha Kröll die *Galerie der Siegerinnen* vor, die das Abschlussprojekt von flexible@art im Linzer Kulturhauptstadtjahr 2009 geworden wäre – wenn sie nicht abgelehnt worden wäre. In flexible@art ging es um die Diskussion von Flexibilisierungs- und Prekarisierungstendenzen im Kunst- und Kulturbetrieb. Roswitha Kröll brachte verschiedene künstlerische Beispiele zur Thematisierung von künstlerischen Arbeitsverhältnissen. Der Begriff der Flexibilität wird ja in vielen Fällen positiv gesehen, doch wenn es um die wirtschaftlich erzwungene, also nicht mehr selbstbestimmte Flexibilität und schnell auch Prekarität geht, dann

verschwindet der positive Effekt rasant. Es bleibt die Frage: Warum tun wir uns das an? Wo liegt das Positive an der Flexibilität? Prekarität selbst ist ja wohl nicht positiv... Wieso begeben sich immer mehr doch einigermaßen freiwillig ins Prekariat? Eine Alternative zur Freiheit in Prekarität wäre ein finanziell absicherndes Grundeinkommen.

In einem *Open Space*, einem moderations-metho- dischen Rahmen, der den TeilnehmerInnen große Freiheit gibt in selbstorganisierten Gruppen selbst gewählte Themen zu diskutieren, bildeten sich Arbeitsgruppen zu Verweigerung, Allianzen, Kapital/ien und Galerie der Siegerinnen. Querschnittsthema waren Strategien. Am späten Nachmittag wurden die Ergebnisse präsentiert:

Kapital/ien

Bei kulturellem, sozialem, ökonomischem ebenso wie geistigem Kapital geht es um Produktion und Reproduktion, um Eigentum, um Besitz. Was heißt es, kritisch gegenüber dem Kapital zu sein ohne dabei auf Existenz(sicherung) zu verzichten? Wie setze ich meine einmal erarbeitete Macht ein? Wo ist dann der Schritt zur Selbstausbeutung? Diese und ähnliche Fragen waren die Ergebnisse der Kapital/ien-Arbeitsgruppe.

Verweigerung

Die Verweigerungs-AG formulierte den Wunsch nach einem ‚toolkit‘, um Verweigerung einfacher zu gestalten. Sie schlug vor zu verweigern bei Veranstaltungen die Alibi/„Quotenfrau“ zu sein. Auch das Sichtbarmachen von Galerien, die wenig oder keine Frauen zeigen, wird als gute Strategie empfohlen, ebenso wie eine Watchlist von Institutionen mit schlechten Bedingungen zu erstellen. Zwecks Kostenwahrheit sind bei Einreichungen Sozialversicherungsbeiträge etc. mit einzube- rechnen und ggf. auszuweisen. Jedenfalls gilt es Erfahrungen

Wir wollen kein Stück vom Kuchen, wir wollen einen anderen Kuchen und die ganze Bäckerei.

auszutauschen, nicht alle angebotenen Jobs anzunehmen und dann vor allem bekannt zu machen, warum frau sich verweigert.

Allianzen

Allianzen entstehen auf Ruf von Minderheiten. Mehrheiten haben wohl wegen des ohnehin vorhandenen Zugangs zu Ressourcen keinen dringenden Bedarf daran. Momentan wird jedoch durch die Wirtschaftskrise der lang vorherrschende ‚Ich-Diskurs‘ tendenziell zu einem ‚Wir-Diskurs‘: es gilt die Chance zu nützen, dass es wieder mehr Bereitschaft gibt Gruppen zu gründen. Das Handeln in Allianzen sollte strategisch sparsam sein. Die PartnerInnen müssen sich unter der Devise ‚getrennt marschieren, vereint schlagen‘ auf nicht mehr als eine Sache einigen, eine gemeinsame ethische Position ist dafür nicht unbedingt nötig. Vorsicht ist allerdings geboten bei Allianzen mit PartnerInnen, die mächtiger sind, als eine/r selbst...

Galerie der Siegerinnen

Die Diskutantinnen der Galerie der Siegerinnen stellten schnell fest, dass ‚Siegerin‘ ein schwieriger Begriff ist. Empfohlen wurde die ‚Schamlose Sichtbarkeit‘, denn Prekarität bringt viel zu oft schamhaftes Verstecken mit sich (und das haben Siegerinnen sicher nicht nötig). Anbetrachts dessen, dass Prekariat ‚Bittleihe‘ bedeutet – wie bei den Schrebergärten neben den Bahntrassen –, wird die ‚Große Hütte‘ gefordert, ausgestattet mit Ausstellungsraum, Wohnung, ... Und nur keine Bescheidenheit!

Filmabend

Abends wurde im Rothen Krebs der Film *Die Frau, die Arbeit, die Kunst und das Geld* von SI.SI. Klocker gezeigt und mit der Regisseurin diskutiert. Dieser österreichische Dokumentarfilm porträtiert die spezifischen Lebenssituationen von Künstlerinnen, die von Mehrfachbelastung über unsichere und unregelmäßige Arbeits- und Erwerbsbedingungen bis zu Existenzängsten reichen (selbst)kritisch und zugleich durchaus lustvoll.

Symposium

Am zweiten Tag bildete das Symposium des Verbands feministischer Wissenschaftlerinnen zugleich eine Fortsetzung der seit 2002 in verschiedenen Bundesländern mit wechselnden KooperationspartnerInnen stattfindenden Veranstaltungsreihe. (Das nächste Symposium ist übrigens gemeinsam mit der IG Freie Theaterarbeit für Herbst 2009 unter dem Titel *Das Theater/mit/der/Freiheit* in Planung.)

1.500 Euro im Monat ...

Juliane Alton und Elfie Resch diskutierten praxisorientiert *Wie das Geld zu den Künstlerinnen und die Kunst in die Welt kommt*. Sie stellten dem Publikum gleich zu Beginn konkrete Fragen: „Sie haben 1.500 Euro im Monat zur Verfügung. Wie würden Sie ihr tägliches Leben gestalten? Wie würden Sie Ihr Leben zukünftig gestalten? Was ist für Sie Leben?“ So ein Betrag gäbe Sicherheit, Zeit, die Möglichkeit weniger zu arbeiten, gut zu leben, nicht von Deadlines gejagt zu sein; auch faul zu sein, zu entschleunigen, den eigenen Rhythmus zu finden; aber sehr wohl weiterhin arbeiten zu wollen, politisch, künstlerisch, jedoch ohne Zeitdruck. Ein leistungsfreies Einkommen könnte allerdings nur funktionieren, wenn jemand anderer dafür arbeitet, was Ausbeutung bedeutet. Das Grundeinkommen soll also nicht völlig ‚leistungsfrei‘ sein, die Motivation zu arbeiten würde sich jedoch ändern. Eigenverantwortung und Selbstdisziplin sind gefordert. Wie wird dann die Reproduktionsarbeit aufgeteilt? Es geht um eine gerechte Verteilung aller Arbeit. Die Referentinnen stellten dazu zwei Modelle vor: erstens das von Götz W. Werner (Antroposoph, Leiter der dm-Kette), der Konsum statt Arbeit besteuern will. Dieses Modell wäre für ihn als Unternehmer recht profitabel, trotzdem gäbe es auch Vorteile für die Gesellschaft im Allgemeinen. Zweitens die Vier in Einem-Perspektive von Frigga Haug, die besagt, dass als Bedingung für ein Grundeinkommen alle (Frauen ebenso wie Männer) an den vier notwendigen Arbeits- und Lebensbereichen Erwerb, Reproduktion, Bildung und Kultur, Gemeinwesenarbeit/Politik teilhaben müssen, jeweils vier Stunden pro Bereich am Tag. Dadurch erfolgt eine Reduktion der (traditionellen) Erwerbsarbeit für die

Einzelnen und die Geschlechterverhältnisse werden gerechter. Die Vorschläge seitens der Referentinnen zur Finanzierbarkeit des Grundeinkommens wurden zwar heftig diskutiert, doch ab nun geht es nicht so sehr um ökonomische Fragen der Umsetzbarkeit, als vielmehr um politische Durchsetzung der Umverteilung. Ein feministischer Ansatz ist: „Wir wollen kein Stück vom Kuchen, wir wollen einen anderen Kuchen und die ganze Bäckerei.“

Harta de ser buena

Das stand am T-Shirt von Luzenir Caixeta, der nächsten Referentin. Übersetzt heißt es: Ich habe es satt gut/brav zu sein. Sie sprach dann über *Bewegungsfreiheit, Frauenmigration und Utopie* und stellte die imperialistische, liberale Logik dar: Wer frei ist, ist auch mobil. Doch bei der Mobilität spielen Herkunft, individueller Charakter, Geld, Status etc. eine wesentliche Rolle. Der Befreiungslogik, die für Inklusion statt Exklusion und für Abbau der Grenzen ist, steht die Ausgrenzungslogik der Migrationspolitik gegenüber: Mobilität vom ‚Norden‘ in den ‚Süden‘ ist erlaubt, früher (und auch heute noch) als Kolonialismus, oder heutzutage als Tourismus inkl. als Sex-Tourismus. In die andere Richtung ist Migration hingegen sehr begrenzt und wird stark kontrolliert. Das Bild vom ‚paradiesischen‘ anderen Teil der Welt wird kreierte. Im ‚Süden‘ entsteht der Wunsch der Verbesserung der eigenen Situation. Frauenmigration ist in den letzten Jahren viel sichtbarer geworden, etwa durch die Pflegedebatte. Zum Bereich der ‚Care‘-Arbeit, die die Migrantinnen nun nicht mehr bei sich zu Hause sondern bei Fremden im ‚Norden‘ übernehmen, gehört auch die Sex-Arbeit. Viajeras, Reisende sind in der Karibik – ebenso wie in Thailand – ein Alltags-Phänomen geworden: Mütter/Frauen ‚gehen auf Reisen‘ um im ‚Norden‘ zu arbeiten und dann mit dem Geld wieder heim zu kehren.

Der Zusammenhang zwischen Freiheit, Kontrolle und Widerstand bedingt, dass Macht immer auf beiden Seiten vorhanden ist (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß). Auch Frauen haben also Macht, auch als Migrantinnen sind sie nicht Opfer. Wobei nicht von Migrantinnen generell gesprochen werden kann, sie sind keine homogene Gruppe und

unterscheiden sich nach Aufenthaltsstatus, Herkunft, Körpermerkmalen, Ausbildungsniveau etc., was zu unterschiedlichen Diskriminierungen führt.

Workshops

Nachmittags diskutierten, provozierten und philosophierten Tania Araujo und Galia Stadlbauer-Baeva in ihrem Workshop *PREKÄRE FREIHEIT – Paradox des Begehrens, Normativität, Migration, Bett und Widerstand* eine Reihe von Theorien und die nicht-bewussten Hintergrundbedingungen, wie die Rolle von Sehnsüchten, Illusionen, Freiheit und Ausgrenzung, Vorurteil und Begehren.

Jo Schmeiser zeigte im Workshop Prekarität und Freiheit der Wahrnehmung – *Sabotage/n und Utopie/n für eine egalitäre Gesellschaft* den Film *WORKING ON IT* von Karin Michalski und Sabina Baumann über Geschlecht und sexuelle Identität und deren Konstruktion. Wie sie diesen Zuschreibungen begegnen und über ihre Beobachtungen und queeren Strategien, darüber sprachen die Filmemacherinnen mit fünfzehn Darsteller_innen.

Marty Huber sprang für die erkrankte Karin Schönpflug ein und erarbeitet mit den Teilnehmerinnen im ad hoc-Workshop *Schreiben im Handstand* eine Manifestierung von Ideen der Tagung. Das vorläufige Ergebnis:

- Everyone is free to be an artist
- Everyone is free to choose where to live or to go
- Money alone is the end of utopia
- (Reproductive) work has to be divided equally
- Access to resources for everyone equally
- Space for everyone

Offen blieb noch die Frage nach der Lust, nach dem Begehren: Wenn die Utopie erfüllt ist, gibt es dann noch Begehren? Gibt es überhaupt einen Raum ohne Begehren? Entsteht nicht immer neues Begehren? Jedenfalls entstand der letzte Punkt der Manifestierung von Freiheit & Prekarität:

- Zirkulation von Macht und Lust

¹ Veranstaltungskonzept: Iris Aue, Gabi Gerbasits, Marty Huber, Daniela Koweindl, Elisabeth Mayerhofer, Katharina Prinzenstein, Sabine Prokop dazu im Vorbereitungssteam: Ursula Kolar, Patricia Köstring, Roswitha Kröll, Gerlinde Schmierer

Miss/Verständigung?

Please teach me Korean
Please teach me Japanese
Please teach me Chinese
Basic Vorarlbergian
Basic Canadian
Basic Feelings
Basic Conflicts ...

(Rainer Ganahl 2000)

Von – fälschlicherweise vorausgesetzten – Grundübereinkünften im Sprachgebrauch sowie den Möglichkeiten der Aktualisierung von Bedeutungen bis hin zum fragwürdigen Recht auf Folgerung aufgrund von so genannten offenkundigen Beobachtungen verfolgt dieser Text einige der verschlungenen Wege der Kommunikation¹.

Von Sabine Prokop

Sprache

Eine Sprache stellt einen stark organisierten Code dar. Auch andere semantische Systeme werden „manchmal ‚Sprachen im metaphorischen Sinn‘ genannt“ (Paech 1975: 32). Etwa die Bildsprache ist in Zeiten der audiovisuellen Massenmedien allgemein bekannt – wenn auch nicht allen gleich geläufig. Der heutigen (und inzwischen auch bereits der ‚gestrigen‘) Jugend wird oft mangelnde Lesefähigkeit vorgeworfen, im Bilder Dechiffrieren übertreffen sie vorangegangene Generationen jedoch deutlich. Für die wissenschaftliche Analyse der Zeichen und „um zur Ebene der Bedeutungen vorzudringen, muss man versuchen, die Zeichengruppen zu interpretieren, wobei Kulturgeschichte und eigene kulturelle Erfahrung eine unentbehrliche hermeneutische Hilfe sind“ (Schulze 1992: 128). Dabei gilt: „was alltäglich ist, muss nicht auch einfach sein, weder für den Handelnden, noch für denjenigen, der ihn zu verstehen sucht“ (Schulze 1992: 101).

Alltag

Im Alltag kann man „als gegeben annehmen, dass eine bestimmte Konfiguration eine Katze oder einen Stuhl darstellt, ohne dass wir uns fragen, warum und auf welche Weise“, meint der Semiotiker Umberto Eco (1991: 272). Gleichzeitig stellt er fest, dass es „so viele ikonische Sprachen, wie (...) persönliche Stile eines Autors, (...) typische Stile oder Manieren einer Schule oder einer Epoche gibt“, sowie „erkenn-

bare ikonische Codes“ in der Massenkommunikation, in den Comic Strips, in der Photographie, im Film und im Theater (vgl. Eco 1991: 245). Inwiefern diese Codes aber verständlich sind, das ist die Frage. Als Potenzial für Missverständnisse, Irrtümer und – nicht zu vergessen – Kreativität kommt die Dialektik zwischen Code und Botschaft dazu, in der „die Codes zwar die Hervorbringung der Botschaften lenken, aber neue Botschaften die Codes umstrukturieren können“ (Eco 1991: 143). Neue Botschaften, die eine „unvorhergesehene Art die Signale zu kombinieren“ (Eco 1991: 139) aufweisen, können sogar den ursprünglichen Code in Frage stellen und somit maßgeblich beeinflussen – zumindest in einzelnen Kommunikationsvorgängen.

Kommunikation

Nicht selten wird innerhalb eines Kommunikationsvorganges voreilig und vergeblich vorausgesetzt, dass eine Grundübereinkunft bezüglich der Inhalte bzw. Bedeutungen besteht. Ähnlich vergeblich wird die Bereitschaft erwartet, nach einem ersten Nichtverständnis offen zu sein für die Auseinandersetzung mit neuen Inhalten. Das erklärt etwa der Mathematiker Gabriel Stolzenberg (1981: 247) damit, dass „wir alle beim Erlernen des Sprachgebrauchs lernen, sowohl uns selbst, als auch anderen eine sehr viel weitgehendere Beherrschung des Sprachgebrauchs zuzuschreiben, als tatsächlich der Fall ist. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch fordern wir fast nie mehr

als den Anschein von Sinnhaftigkeit.“ Und dieser Anschein wird selten hinterfragt. Wenn dann in Verträgen oder Gesetzestexten exakter Sprachgebrauch unabdingbar ist, führt dieser Versuch, weitestgehende Eindeutigkeit zu erreichen, meist zur relativen Unverständlichkeit für NichtjuristInnen.

Recht auf Folgerung?

Claude Lévi-Strauss hat in seinen ethnologischen und strukturalistischen Forschungen über *Das wilde Denken* festgestellt, dass „die Natur so eingerichtet [ist], dass es für das Denken und Handeln rentabler ist, so vorzugehen, als ob eine Äquivalenz, die das ästhetische Gefühl befriedigt, auch einer objektiven Wirklichkeit entspräche“. Er leitet daraus ein „Recht zur Folgerung“ ab, „das Recht nämlich, zu postulieren, dass diese sichtbaren Merkmale auf besondere, doch verborgene Eigenschaften hinweisen“. Er ist der Meinung, dass es „vorläufig besser“ sei, auf nur sinnlich wahrnehmbare Beziehungen etwa „hinsichtlich Form, Farben oder Geruch“ zu vertrauen – z. B. „dass ein Korn in der Form eines Zahnes gegen Schlangenbiss schützt, dass ein gelber Saft ein Spezifikum gegen Gallenstörung ist“ –, „als jedem Zusammenhang gegenüber gleichgültig zu sein; denn die Klassifizierung wahrt, selbst wenn sie ungleichmäßig und willkürlich ist, den Reichtum und die Verschiedenartigkeit dessen, was sie erfasst. Indem sie bestimmt, dass allem Rechnung zu tragen sei, erleichtert sie die Ausbildung eines ‚Gedächtnisses‘“. (Vgl. Lévi-Strauss 1968: 28)

Nicht allein die Wissenschaftsgeschichte hat jedoch gezeigt, dass solche „vorläufig besseren“ Klassifizierungen „den Reichtum und die Verschiedenartigkeit“ meist nicht wahren oder „allem Rechnung tragen“, dass sie eben doch „ungleichmäßig und willkürlich“ sind, und dass an ihnen lange festgehalten wird. So weist Sandra Harding (1986: 99) unter Bezugnahme auf Überlegungen von Helen Longino und Ruth Doell (1983) darauf hin, dass etwa „die ganze Kategorie des ‚biologischen Geschlechts‘ als Erfindung“ betrachtet werden kann.

Glaubenssystem

An den „vorläufig besseren“ Klassifizierungen wird vor allem auch deshalb so lange festgehalten, weil mit ihnen eben das entsprechende „Gedächtnis“, der Code, die Wissenschaftsdisziplin, das Glaubenssystem ausgebildet worden ist. Gabriel Stolzenberg zeigt in der von Paul Watzlawick 1981 herausge-

gebenen Sammlung *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus* die Gefahren auf, die so ein System enthält: „Kurz, ein Glaubenssystem ist ein System, in dem alle Akte der Beobachtung und des Urteilens ausschließlich von innerhalb des Systems erfolgen und in dem alle übrigen Erwägungen der Verteidigung des Systems selbst untergeordnet werden. Wenn ein außerhalb des Systems stehender Beobachter erkennen kann, dass ein solches System eine unrichtige Glaubensvorstellung enthält und dass sie außerdem mit den Mitteln des Systems selbst nicht als unrichtig bewiesen werden kann, dann kann er sagen, dass dieses System zur Falle geworden ist. Der äußere Beobachter wird in dieser Situation diejenigen, die sich innerhalb des Systems befinden, als Dogmatiker auffassen, während diejenigen, die sich innerhalb des Systems befinden, den Beobachter als jemanden auffassen werden, der sich weigert, zu akzeptieren, was ‚offenkundig der Fall ist‘. Und tatsächlich werden beide Recht haben.“ (Stolzenberg 1981: 255) Das erinnert an Platons Höhlengleichnis mit den Schatten, die innerhalb der Höhle als einzig Sichtbares wahrgenommen werden (dürfen): Wer innerhalb dieser Struktur existieren (oder kommunizieren) will, muss sich an den eingeschriebenen Inhalten orientieren.

Widerstand ?

Den in die diversen Sprachen beziehungsweise auch Kommunikationsformen eingeschriebene Ideologien Widerstand entgegen zu setzen erfordert beträchtlichen zusätzlichen Aufwand von den RezipientInnen beim decodieren ebenso wie von den ProduzentInnen beim Encodieren: beispielsweise in den so genannten Subkulturen und Randgruppen, die die Zeichen mit neuen Bedeutungen füllen. Die Integration dieser ‚neuen‘ Bedeutungsebenen in weite Kreise der Gesellschaft erfolgt jedoch selten, wie die seitens des kulturellen Mainstreams verwendeten Bezeichnungen ‚Sub‘- und ‚Rand‘- zeigen. Sie bedeuten die Orientierung am Zentrum als dem Ort, an dem die Bedeutungen vergeben und die grundlegenden Strukturen der Sozialisierung geschaffen werden, und bestätigen durch eben diesen Verweis das Zentrum in seiner Definitionsmacht.

Sowohl bei der systemkonformen als auch bei der subversiven Aktualisierung von Bedeutungen kommt die Konnotation zur Wirkung. Sie ist nach Eco (1991: 108) „die Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann. Dieses ‚kann‘ spielt nicht auf psychische Möglichkeit an, sondern auf die kultu-

relle Verfügbarkeit.“ Eco (1991: 68) geht sogar so weit festzustellen, dass die SprecherInnen durch die „Mechanismen und Automatismen der Sprache“ gezwungen werden, „bestimmte Dinge zu sagen und andere nicht. In diesem Sinne wäre die wirkliche Quelle der Information, das Reservoir möglicher Information, der Code selbst“ und nicht die SenderInnen. Dieses Reservoir an möglichen Informationen speist nicht nur die Inhalte sondern ‚spricht‘ sozusagen die SenderInnen.

Hülle von Zeichen

Zur Abrundung dieser theoretischen Überlegungen schließe ich ein Beispiel aus der Literatur an. Es stammt von Italo Calvino, aus seinem Buch *Die unsichtbaren Städte*:

„Nicht Dinge sieht das Auge, sondern Figuren von Dingen, die andere Dinge bedeuten: Die Zange bezeichnet das Haus des Zahnbrechers, der Becher die Taverne, die Hellebarden das Wachkorps, die Handwaage die Gemüseverkäuferin. Statuen und Schilde zeigen Löwen, Delphine, Türme, Sterne: Zeichen dafür, dass etwas – wer weiß, was – zum Zeichen einen Löwen oder Delphin oder Turm oder Stern hat. Andere Signale machen auf etwas aufmerksam. Was an einem Orte verboten ist – mit Karren in die Gasse hineinfahren, hinter dem Kiosk urinieren, von der Brücke aus angeln – oder auch gestattet – Zebras tränken, Bocce spielen, die Leichen der Verwandten verbrennen. Von der Tempeltür aus sieht man die Statuen der Götter, ein jeder mit seinen Attributen versehen: dem Füllhorn, der Sanduhr, der Meduse, wodurch

der Gläubige sie erkennen und ihnen die richtigen Gebete zuwenden kann. Trägt ein Gebäude kein Wahrzeichen oder keine Figur, genügen seine Form oder seine Lage in der Stadt, um die Funktion auszuweisen: der Königspalast, die Münze, die pythagoreische Schule, das Bordell. Auch die Waren, die von den Verkäufern an den Ständen ausgelegt werden, gelten nicht für sich selber, sondern als Zeichen für andere Dinge: Das gestickte Stirnband heißt Eleganz, die vergoldete Sänfte heißt Macht, die Folianten des Averroes heißen Wissen, das Geschmeide fürs Fußgelenk heißt Wollust. Der Blick überfliegt die Straßen wie beschriebene Seiten: Die Stadt sagt alles, was du zu denken hast, lässt dich ihre Rede wiederholen, und während du Tamara zu besuchen glaubst, registrierst du nur die Namen, mit denen sie sich selbst und alle ihre Teile bezeichnet.

Wie die Stadt unter dieser dichten Hülle von Zeichen wirklich ist, was sie enthält oder verbirgt – der Mensch verlässt Tamara, ohne es erfahren zu haben.“ (Calvino 1985: 17f)

Als „dichte Hülle von Zeichen“, die aufeinander verweisen, bedecken auch die jeweiligen Codierungen des Theaters, des Film, der Massenmedien, der Alltagsästhetik insgesamt die Intentionen der SenderInnen. Sie sagen, „was du zu denken hast“, lassen dich ihre „Rede wiederholen“ und während die RezipientInnen der Meinung sind, dass sie die gesendeten Informationen aufnehmen, registrieren sie bestenfalls die Namen, mit denen die Codierungen „sich selbst und alle ihre Teile bezeichnen“.

¹ Es handelt sich dabei um für diese *gift* stark überarbeitete Ausschnitte aus meinem 2009 in der Reihe *Angewandte Kulturwissenschaften Wien* im Praesens Verlag erscheinenden Buch *Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts*.

Literatur:

- Calvino, Italo (1985). *Die unsichtbaren Städte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (Le città invisibili. Torino: Einaudi 1972)
- Eco, Umberto (1991). *Einführung in die Semiotik*. München: UTB W.Fink (*La struttura assente*. Milano: Bompiani 1968)
- Harding, Sandra (1986). *The Science Question in Feminism*. USA, Cornell University
- Lévi-Strauss, Claude (1968). *Das Wilde Denken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (La Pensée Sauvage. Paris: Plon 1962)
- Longino, Helen; Doell, Ruth (1983). „Body, Bias and Behavior: A Comparative Analysis of Reasoning in Two Areas of Biological Science“. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 9 (Nr. 2): 206-227. Chicago: University of Chicago Press
- Paech, Joachim (ed) (1975). *Film- und Fernsehsprache 1*. Frankfurt/Main: Diesterweg
- Schulze, Gerhard (ed) (1992). *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/Main, New York: Campus
- Stolzenberg, Gabriel (1981). „Kann die Untersuchung der Grundlagen der Mathematik uns etwas über unser Denken verraten?“. In: Watzlawick, Paul (ed). *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München, Zürich: Piper, 236-293 („Can an Inquiry into the Foundations of Mathematics Tell Us Anything Interesting about Mind?“). In: *Psychology and Biology of Language and Thought*. Essays in Honor of Erich Lenneberg. New York: Academic Press 1978)

Von Bregenz bis Wien

Von Sabine Prokop

Der im Verlag Theater der Zeit neu erschienene, von Rainer Mennicken und Stephan Rabl herausgegebene Sammelband *Theater für junges Publikum. Szene Österreich von Bregenz bis Wien* spürt den Besonderheiten der Kinder- und Jugendtheaterszene Österreichs nach.

Dem Anspruch ganz Österreich abzubilden wird zuerst gleich durch eine Gliederung orientiert an den Bundesländern nachgekommen – wobei allerdings Burgenland, Kärnten und Tirol in einem einzigen Beitrag gebündelt dargestellt werden. Doch diese ‚Geografie‘ ist nur eine Oberfläche, die Artikel selbst beschäftigen sich immer wieder mit speziellen Aspekten, die sich jeweils nicht nur auf ein Bundesland beziehen.

Einleitend wird von den beiden Herausgebern im Gespräch mit Myrto Dimitriadou, Corinne Eckstein, Werner Kantner, Reinhard Urbach und Hanni Westphal versucht, die Besonderheit der österreichischen Kinder- und Jugendtheaterszene herauszuarbeiten. Fazit ist – grob gesprochen – eine große Vielfalt in einem Schmelztiegel, gezeichnet von deutlicher Spielfreude und stimuliert von Einzelpersönlichkeiten. Nicht hingegen gab es in Österreich einen so starken Strukturaufbau wie in manch anderen Ländern.

Kinder- und Jugendtheater in Österreich von Figurenspiel und Tanz über Märchen und kritisches Zeitstück bis hin zum Musical wird in seiner historischen Entwicklung samt aktuellen Tendenzen wie Theater für die Aller kleinsten beschrieben. Immer wieder wird auch die oft geäußerte Skepsis gegenüber KJT angerissen, aber zugleich zu entkräften versucht, wenn Themen wie die Glaubwürdigkeit von Erwachsenen in Kinderrollen oder der Auftrag, Interesse am Theater auch durch Vermittlungsarbeit im Vorfeld zu wecken, diskutiert

werden. Entwicklungsmöglichkeiten und –notwendigkeiten wie die Suche nach AutorInnen werden ebenfalls von der Vielzahl an AutorInnen angesprochen.

Mit Galgenhumor schildert Picco Kellner die oftmals fatale bis trostlose Situation an Auftrittsorten mit mangelhafter bis fehlender Infrastruktur und dem trotzdem lustvollen Spielen...

Die großformatige Publikation enthält sehr viele Abbildungen, leider ohne Namensnennungen der SchauspielerInnen – was mit der Kürze der Produktionszeit zu entschuldigen versucht wird – die Gestaltung reicht von großer Buntheit über sehr deutliche Mimik (so viel an aufgerissenen Mündern und Augen habe ich schon lange nicht mehr gesehen) bis zu Ästhetiken aus dem zeitgenössischen Theater.

Ein Buch zum Blättern, Schauen, Schmökern und zur Wiederbegegnung mit vielen Stücken, Gedanken, Orten, Ideen, Menschen ... – rechtzeitig für Weihnachten!

*Theater für junges Publikum.
Szene Österreich von Bregenz bis Wien*

Herausgegeben von Rainer Mennicken und Stephan Rabl
Verlag Theater der Zeit, Berlin
ISBN-978-3-940737-20-5
140 Seiten, 120 Farabbildungen
12,- Euro

international

A Third Space – Theatre in Times of War

A Conference organized by European Off Network – EON between 15th – 19th October in Vienna

From 15th to 19th of October the international symposium *A Third Space* took place in Vienna (brunnen:passage) with about 30 theatre practitioners from conflict regions like Israel, Serbia, Kosovo, Bulgaria, Turkey and Cyprus. Interested professionals from other countries like UK, Italy and Singapore took part as well as some Austrian participants. Unfortunately the artists Ali Abuyasin and Rajab Abusirriyeh from Gaza could not travel to Vienna, because the borders were closed and they could not get their already fixed visas. So this time it was impossible for them to take part and enjoy together the freedom of communication in a venue outside their region of massive conflicts. But with Hisham Suleiman, theatre director in Nazareth and his wife Raheeq, working as actress and psychodrama therapist, the Arab perspective was as well included as e.g. the perspective of Saleh Azzam as a Druse living in Israel.

For reasons of sustainability and effectiveness this symposium will be documented in written form and as a video. We are quite sure that *A Third Space* gave the participants a chance to present parts of their work and receive feedback, to start new relations and to discuss problems, ideas and concepts in an open atmosphere. Perhaps practical collaboration will be an outcome of the meeting apart from the documentation.

Find below the first reports of the meetings written by Ilkay Sevgi and Sean Aita:

Make Art Not War

By Ilkay Sevgi

The conference was organized by the Austrian IG Freie Theaterarbeit with partners in Israel (Arma Theater), Turkey (Simya Sanat) and the UK (University of Exeter). The topic of *Theatre in Times of War* arose primarily at the EON-conference in Italy, May 2007. Cultural operators and artists from countries in conflict as well as from other European countries were invited as participants to the conference in 2008.

The main objectives of EON are the promotion of awareness of the independent sector's role as 'cultural ambassador' through inter-cultural dialogue and cultural exchange as well

as networking and developing a common political lobby at European level. EON also focuses on the possible forms of making art in conflict regions. During the conference it was discussed which questions are possible to ask, which are tabooed, and which shall be approached with sensitivity.

The basic question was "In times of war is there theatre even possible?" The work of artists from the conflict regions was presented via video and DVDs. It made quite clear that it is possible to make art on each condition, because art is a fundamental requirement of humanity. What else can it be?

In today's world it is sometimes forgotten that arts have the power to introduce different possibilities and ways of communication.

Could it be a means of knowledge sharing and sharing of feelings? Could it be a means of explaining to people what is going on? Which capacity can theatre take on? To what extent can art provide a critical approach? These were other topics discussed during the conference.

In addition to Palestine, Israel and Kosovo who have been in state of war recently, many countries experienced conflicts in their younger history such as Bulgaria, Cyprus and Turkey. What should be the role of artists living in conflict regions as well as those living in peaceful regions?

In 1944 the human mind counted to 'three' for the first time, following the *Theory of Games and Economic Behavior* by John von Neumann, a theory concerned with the probability of human relations and economy. Before *Game Theory* it was assumed that the human mind reflected its choices with two: lose or win, a 'Zero Sum Game'. Regarding choices, understanding the 'third way' has still not been fully achieved.

Today, with the quantum theory, people know that they have a possibility extending from one to infinite. Nevertheless, this openness also has not been reflected in all areas such as international relations until now.

Is there a third way to overcome the disputes?

'Third Space' is the concept of Homi K. Bhabha, an Indian philosopher at Harvard University. He believes that culture is not a solid entity which has finished its formation. Culture maintains its process of formation. It is rather dynamic than static. 'Third Space' also refers to the space not belonging to the first or second; but rather being born from the mutual relations of the first and the second. Sharon Todd explains 'Third Space' as the shared space where each one is involved in an exchange with the other. It is not at all fixed; it is hybrid. It is the understanding that provides the opportunity to escape from the dualistic and static worldview. It is a space of 'always becoming'.

In today's world, generally in public policies, it is sometimes forgotten that arts have the power to introduce different possibilities and ways of communication.

In fact, the power of emancipation is rooted in the art work in a most healthy and direct way. Thus, arts can be a therapy method for people in post-war periods and can function to foster communication and to create a common platform for dialogue and understanding.

Extending principles and priorities for the other

Theatre in Times of War was one of the three main topics discussed at the second large meeting of the European Off Network (EON) in Brescia, Italy in May 2007. A lecture and two half days of discussions were planned to be held during this meeting. The host and coordinator of *A Third Space*, Sabine Kock from IG Freie Theaterarbeit reported: "From a significant bad situation – Zoe from Belgrade who should hold the main lecture could not get her visa – an unexpected and surprising solution resulted: Spontaneously theatre-creatives from current crisis regions like the Gaza strip and Israel, from the Kosovo, Serbia and Croatia and further countries, which were involved into the Balkans conflict, showed short video and DVD cutouts from their work. War and post-war realities in the former Yugoslavian area were shown: partially aesthetically strongly reserved, partially realistically oversubscribed. Related to the conflicts of the recent past in the Balkan area theatre seems to be a symbolic experience area, in which the traumata of the experienced can be removed from the taboo and be lived through in the representation of Catharsis. This concept seemed to be accepted by all participants coming from various crisis regions. All presented sequences of theatre productions from the area were related to tragedy or/and the concept of Catharsis and played more or less with elements of pathos."

A group of young Serbian women criticised this fundamentally: in their eyes theatre is a possibility of symbolising but overloaded with reality. It can't be more than a 'discourse' but never a means to get knowledge of the reality of war.

*In a world of conflict, a world of victims and executioners,
it is the job of thinking people, not to be on the side the executioners.*

Albert Camus

What is peace as well as what is war ...

During the discussions at the conference *A Third Space*, artists and cultural operators have sought for ways to analyse what is peace as well as what is war. To explain peace and demonstrate the state of peace to the audience is as crucial as explaining what is war.

Ilkay Sevgi, from Simya Sanat representing Turkey at the conference said, "Identity is enriched as you get familiar with the other. There, you began to discover the unity of time. You realize that despite place or geography that separates you, time unites... You realize that you have much more similarities with a person living in the present time but thousand miles far away than with people who lived hundred years ago in the same place as you ...". As it was noted in the *Peace Culture* conferences, recently organized by UNESCO, the human being is naturally in a state of peace; and the responsibility for creating reasons for war and consciously depicting the human nature in a wrong way largely belongs to audio-visual information networks. Theatre may be used to inform and create empathy. "In this frame, the mobility of artists, especially those living in conflict regions, has to be supported so that they can perform in various countries. Through communication, everything changes. Art is communication by heart, which is not more trivial than communication by brain, but in fact, reflects the full shape of reality." (Ilkay Sevgi)

Thanks to EON, Sabine Kock and the team of IG Freie Theaterarbeit and all participants for bringing their culture, knowledge and experiences to this platform.

A Short Cultural Provocation

By Sean Aita

In 415 BC when the Athenian audience sat down to watch Euripides *Trojan Women* in which the men of Troy have been massacred following Agamemnon's victory, and the plight of

the women who remain captive is graphically depicted, the spectators were fully aware that Athens had committed a similar atrocity that very winter when their armies had executed all the men and enslaved the women on the island of Melos. We do not know how these Athenian citizens, watching this drama responded to it. Perhaps they found it moving, or thought provoking. What is certain is that in spite of it, they marched off to war with the Spartans shortly afterwards. That ancient conflict may be long forgotten by all but a handful of scholars, but Euripides' work lives on and its message remains as pertinent today as it did then.

This anecdote demonstrates the power of drama to inform, challenge and on some occasions to produce strong feelings of empathy within its audience, but also its potential to be ignored, or circumvented by those same individuals once they choose to link their identity with broader potentially de-humanising concepts like *The State*, or *The Nation*; with their economic and cultural imperatives of conquest and imperialism, and fear or hatred of the *other*.

The theatre has long been used as a carrier of the message of tolerance, as a metaphorical olive branch challenging the hegemony, but has also periodically been used as a crucible for refining exclusive concepts of separation, and racial or cultural superiority, as in the Nazi German *Thingspiel*, fermenting resentment, alienation (in its non Brechtian sense), jealousy, and sometimes inciting revenge. These emotions can of course be used to positive effect, to build empathy for the victims of war and to encourage the spectator to act to end their suffering; or to negative effect, by building the conditions through which alternative racial and cultural heritages can be demonised and their people reduced to objects suitable only for subjugation, or depicted as rapacious potential invaders and aggressors.

It appears then, that we have a powerful weapon in our hands, perhaps as powerful as the tools of the military, if we are to believe in Bulwer-Lytton's famous adage "The pen is mightier than the sword". There seems little doubt that works of dramatic fiction, or more recently pieces of verbatim theatre, based on textual or oral records, have influenced the policies, the conduct and the outcomes of armed conflict, in recent

years with seminal works such as Peter Brooke's *US*, during the Vietnam War, which challenged its audience to take action by threatening to burn a live butterfly at its climax unless stopped, which they used as a metaphor for the use of napalm on civilians or Stephen Berkoff's *Sink the Belgrano* satirising Margaret Thatcher's conduct in the Falkland Islands, in a style not unlike that of Aristophanes.

Theatre critic Michael Billington recently lambasted the British Theatre for its shortcomings in addressing public issues of importance, and then issued a retraction in the face of a recent notable re-politicising of the art form, evidenced by a proliferation of works challenging the concept and practice of the 'War Against Terror': The Royal Court Theatre's *War Correspondence* a series of works involving plays, poetry and discussions; The National Theatre's *Collateral Damage* programme; *The Madness of George Dubya* in the West End, and David William's drama *War Crime* focusing on the myth of precision bombing.

How then should we approach the issue of what the independent sector has to contribute to this debate? There is of course a bitter irony in the description of a specific geographical area

of conflict as a 'Theatre of War.' If one takes its literal meaning Theatron, as "a seeing place" it becomes a place for us to observe the worst elements of humanity, tempered perhaps by moments of self-sacrifice, or heroism, which are of course purely subjective, their interpretation depending completely upon which side of the conflict one falls. In a world in which protagonists in the real-life conduct of wars, make themselves part of the ultimate meta-theatrical event, assign themselves the roles of Conqueror, Protector or Liberator, wear elaborate costumes, and perform in a production in which the hapless spectators pay the ultimate price. We need to find, and define our own 'seeing place' in and through which we can capitalise on the independent artist's status as 'alien' and 'outside the system' and offer our critical analysis, our testimony and bear witness. We need to explore diverse methods of releasing new dramaturgies to explore how alternate practice can engage with both the intellect and emotions of our audience, and most of all we must take pains to ensure that whatever we make, we conform to Albert Camus edict that "In a world of conflict, a world of victims and executioners, it is the job of thinking people, not to be on the side of the executioners."

Impressionen und Assoziationen

vom IETM-Meeting *Misunderstanding* in Zürich, November 2009

Von Carolin Vikoler und Sabine Prokop

„Making assumptions based on previous life-experience is what keeps us sane. Without this ability, we would forget how to walk, to drink or to eat. Our loved ones' faces would mean nothing to us. But this mechanism also limits us: we fail to keep our perceptions fresh and ready for surprises. We fall back on stereotypes, including those about ourselves. We summarily judge other people's behaviour and we stay within our own range of behaviours.“

Mary Ann DeVlieg, Secretary General IETM (10.11.2008)

Der Einstieg in das IETM¹-Meeting *Misunderstanding* war etwas überraschend: In einer postkommunistischen Vision von Fairness wurde die Welt in einer absolut gerechten Verteilung von Ressourcen präsentiert: Es gibt keine Staaten mehr, jede/r bekommt ein Stück Land und baut darauf Pflanzen etc. an. Bei der Erfindung neuer Technologien zu effizienterem Anbau verteilt sich dieses Know How sofort gleichmäßig über die ganze Welt. Alle sind gleich. Alle Menschen sprechen die gleiche Sprache – nach einer Art durchgekochtem Gemüseintopf.

Das Ganze nennt sich Neotopia und wurde von Manuela Pfrunder vorgestellt, die im Rahmen ihrer Abschlussarbeit 2002 an der Hochschule für Gestaltung, Luzern den „Atlas zur gerechten Verteilung der Welt“ kreiert hatte. Darin rechnete sie u. a. aus, dass bei einer gerechten Verteilung von Ressourcen jeder Person zwei Zigaretten pro Tag zustehen und 60 Tage Hunger im Jahr. Außerdem erhielt jede Person ein paar wenige Flugmeilen im Leben, von Insel zu Insel könne man ja auch schwimmen im Falle von Mobilitätsgelüsten. Unruhe machte sich unter der ZuhörerInnenschaft breit, denn können wir noch verschieden sein in einer Welt, in der alles „absolut gerecht“ aufgeteilt ist?

Die Quintessenz dieser *Mental Maps*: „Auf der Erde ist es ruhig geworden. Alle leben in ihrem eigenen Land, das sich in nichts von dem der anderen unterscheidet. Sie leben in der vollkommenen Gewissheit, dass es nirgends noch etwas gibt, was sie nicht selbst besitzen. Denn es ist alles verteilt, was zu verteilen war.“ ... eine lähmende Vision und ein schräger Einstieg in eine internationale TheaterTagung, die sich der Reflexion von Kreativität, kultureller Diversität und Innovation widmen wollte.

Am abendlichen Empfang für die mehr als 500 TeilnehmerInnen aus aller Welt beim Züricher Bürgermeister wurde darauf hingewiesen, dass es kein Zufall sei, dass gerade in dieser Stadt *Misunderstanding* als Leitthema des viertägigen Meetings gewählt wurde, liege sie doch in einem vielsprachigen Land, in dem Interkulturalität eine Tatsache und Praxis sei. Das IETM-Meeting wurde zudem als Beitrag zum europäischen Jahr des interkulturellen Dialogs definiert.

“We understand the use of misunderstanding as a stimulus for creative energy. Communication breaks down precisely when each interlocutor’s position is already fixed. Whereas it succeeds when it is a dynamic exchange, which as a whole produces meaning”, meinten die Programmverantwortlichen Adi Blum und Beat Matzenauer in der Tagungsbroschüre. Leider beherzigten die ModeratorInnen und Vortragenden in den Workshops, Präsentationen und Podiumsdiskussionen diese gutgemeinten Grundsätze nicht immer, und es kam zu absurden (Nicht-)Kommunikationssituationen. Dialogverhindernd wirkten sich z. B. Raumsituationen wie ein theatralisch ausgeleuchtetes Podium gegenüber einem finsternen Publikumsraum aus, etwa bei *Art As Information*. Als Performance mag es ja recht nett sein, wenn die vier am Podium angestrengt mit abgeschirmten Augen ins Schwarze lugen, als Diskussionsbasis funktionierte es definitiv nicht. Dabei waren die Themen sehr interessant: Die Künstlerin Annaik Lou Pitteloud sprach über ihre fotografischen Versuche, die

Schönheit des Trivialen sichtbar zu machen, die Journalistin Régine Debatty stellte humorvolle Überlegungen an über Populismus bzw. die Wahlmöglichkeit des Publikums, das Populäre anzunehmen oder eben tiefer zu gehen. Der Autor Tim Krohen will mit seiner Arbeit die Welt „besser verdaulich“ machen und versuchte „den Dingen, die keinen Sinn haben, einen zu geben, und Verbindungen herzustellen, wo keine sind“ – die Verbindung zum Publikum in Form einer Diskussion fand leider nicht statt.

Es gab auch sehr viele gelungene Kommunikationssituationen, gestaltet von mitreißenden ModeratorInnen wie etwa Josette Busheli-Mingo, die es leicht machte, der Aufforderung der Arbeitsgruppe *Look At Me! Understanding What You Cannot Understand* nachzukommen. Sie stellte das inzwischen 30 Jahre alte schwedische Tyst Teater mit und für gehörlose Personen sowie seinen spezifischen Einsatz der unterschiedlichen Zeichensprache/n auf der Bühne vor. Und sie vermittelte sehr eindringlich, dass sich die Gehörlosen als kulturelle und sprachliche Minorität definieren und sich keinesfalls als ‚behindert‘ bezeichnen lassen wollen.

In der Arbeitsgruppe *Making Your Voices heard: Advocacy For Contemporary Performing Arts* – auffallend war, dass gerade zu diesem Thema viel mehr Frauen als Männer kamen – wurde lange und intensiv an Beispielen aus verschiedenen Ländern diskutiert, welche Strategien national möglich seien und was internationale Kontakte und Verbindungen brächten: viel, nämlich. Immer gilt es jedoch die Gunst der Stunde zu nützen. Nevenka Koprivsek von Bunker in Ljubljana berichtete von ersten großen Erfolgen wie einer Dreijahresförderung für einzelne Gruppe nach fünfzehn Jahren Bemühen ...

Eine sehr interessante Diskussionsrunde entwickelte sich zum Thema *European Identity – European Misunderstandings*, die sich um die Vereinnahmung von KünstlerInnen als nationale BotschafterInnen drehte. Wer wird von einem Staat als VertreterIn der Nation akzeptiert und deklariert? Corina Suteu vom rumänischen Kulturinstitut in New York erzählte, dass ihr ein Teil des Auslandskulturbudgets gestrichen wurde, weil Rumänien nicht mit ihrer Geldvergabe einverstanden war. Sie hatte Förderungen an die angeblich falschen KünstlerInnen vergeben und damit die falschen KünstlerInnen – mit der falschen Kunst – als BotschafterInnen des rumänischen Staates in den USA zugelassen. Gewinnen KünstlerInnen angesehene Preise dann werden sie sehr gerne als nationale BotschafterInnen bezeichnet: Elfriede Jelinek konnte sich auch erst nach der Nobelpreisverleihung vor Vereinnahmungen als eine österreichische Schriftstellerin retten. Esra Aysun vom Theaterverein Cuma meinte, dass es schön

„*Leaving reality behind*“ als künstlerische Strategie bedeutet,
dass man zuerst wissen muss, was Realität ist.

wäre, wenn künstlerische Aspekte und keine Staatsbürgerschaften über beispielsweise Festivaleinladungen entscheiden würden. Auf der anderen Seite steigen ihre Chancen, finanzielle Unterstützung für eine Festivaleinladung als „Istanbuler Künstlerin“ von der Stadt Istanbul zu bekommen. Hier tat sich ein Thema mit viel Diskussionsbedarf auf: Wie sind die Freiheit von Kunst und die öffentliche (staatliche / kommunale) Förderung von Kunst zusammen zu bringen? Dabei wäre es so schön, wenn jeder Künstler und jede Künstlerin doch eigentlich nur BotschafterIn von sich selbst bzw. der eigenen Kunst wäre.

Missverständnis als künstlerische Strategie wurde auf einem Podium unter dem Aspekt des produktiven Scheiterns diskutiert, wobei Fehler, die als Stimuli für neue Einsichten wirksam werden, sehr wohl denen gegenübergestellt wurden, die schlicht mühsam und demotivierend sind. Hinterfragt wurde auch, wie geplante Fehler von zufälligen unterscheidbar sind – oder gar von sozusagen ‚unbemerkten‘. (Mehr Diskussionsbeiträge dazu liefert der von Yvette Sanchez 2008 bei Wallenstein in Göttingen mitherausgegebene Sammelband *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität.*) etoy.ZAI von der Kunstgruppe etoy.CORPORATION SA betonte, dass „leaving reality behind“ als künstlerische Strategie bedeutet, dass man zuerst wissen müsse, was Realität sei. Für politische Interventionen wie beispielsweise Unterwanderung von Zensur im Iran setzte die von Pia Bertelson repräsentierte Gruppe Surrender Missverständnisse ein, unter der Devise: What you see is not always what you get. Interkulturelles Missverstehen kann nach Meinung der PodiumsteilnehmerInnen auch Tabus berühren, es gebe zwar die Verantwortlichkeit der KünstlerInnen, doch sei der Grad an Freiheit in der Kunst größer als im ‚Rest‘ der Gesellschaft.

Eine der schönsten Anekdoten zum Thema Interkulturelles auf der Tagung erzählte der in der Schweiz lebende Autor, Übersetzer und Filmemacher Yusuf Yesilöz, der sich u. a. damit beschäftigte, wie die Bezeichnungen von Kebabs zustande kommen. Einer davon in der Schweiz heißt Ba-Geh und läuft sehr erfolgreich, weil die Bezeichnung von

einigen für die Abkürzung einer Koran-Sure gehalten werde. In Wirklichkeit stolperte der Besitzer bei seiner Namenssuche über das Wort „Bankengeheimnis“ und kürzte es ab...

Als Rahmenprogramm wurden zahlreiche in der Schweiz entstandene Produktionen zur Auswahl angeboten, die das Tagesprogramm zusätzlich sprengten. An dieser Stelle wird – ganz subjektiv von Carolin Vikoler – Rimini-Protokoll hervorgehoben als eine Truppe, die die Standards für contemporary theatre verschiebt. Die Produktion *Airport Kids* von Lola Arias und Stefan Kaegi im Schauspielhaus Zürich Schiffbau stellt ein erfrischendes politisches Theater dar, gespielt von Kindern zwischen sieben und vierzehn Jahren, die bis in ihre Schüchternheit genial inszeniert sind. Das intelligente Schauspiel zeigt uns laut Programmheft „Söhne und Töchter von multinationalen Kadern. Oder Opfer von Kriegen und Katastrophen. Diese reichen, kosmopolitischen Kinder und die Fremdenkinder ohne Papiere haben etwas gemeinsam: sie leben in kleinen provisorischen Gemeinschaften, die Familien imitieren. Was erlebt diese Art von Nomaden? Was ist ihre Vision der Welt? In welcher Realität entwickeln sie sich? Ihre Gegenwart hält uns einen Spiegel vor mit überraschenden Reflexen.“ Am Schluss singen und schreien sie uns das Versprechen entgegen, dass sie erwachsen werden – und unsere ArbeitgeberInnen! Und dann werden sie nicht vergessen haben, wie sie aufgewachsen sind. Unter anderem: was für eine funktionale Wiederbelebung Brechtscher Songs in dieser Inszenierung!

In *The Limits Of Intercultural Dialogue*, der Abschlussrunde der Tagung, versuchten die TeilnehmerInnen in Gruppenarbeit zu Ergebnissen zu kommen: rückblickend auf die Tagung in Zürich, vorausschauend auf die kommende in Bratislava. Unsere Arbeitsgruppe kam nach eingehendem Erwägen vieler Für & Wider und Forderungen nach mehr Raum, mehr Zeit, etc. zu dem überzeugenden Ergebnis: Open Space für anregende, aufrührende, tiefgehende, lustvolle, kreative Diskussionen zu und um *Culture and Education*, dem Leitthema des nächsten IETM-Meetings in Bratislava vom 23.-26.04.2009.

¹ IETM international network for contemporary performing arts

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Philipp Lirsch (manwirdmensch), Wien; Caroline Decker, Wien; Katja Reichert (Machanic), Wien; Alexander Fennon (Improxauge), Wien; Andrea Maurer (Studio 5), Wien; Gabri M. Einsiedl (8:zeit.körper.produktionen), Wien; Claudia Mayer, Wien; Martina Ambach, Wien; Sara Joana Müller (Compagnie Luna), Wien;

News

Linz. Die Gastgeberin Europas.

Eine Vorschau auf das Programm von Linz09

Das Mission Statement für Linz09 ist klar und einfach: Linz ist 2009 Kulturhauptstadt und damit Gastgeberin Europas. Das Programm der Darstellenden Kunst schaut weit über die Grenzen Europas hinaus, initiiert Kulturaustausch, fördert Begegnungen und schafft eine Plattform der Kreation und Repräsentation für lokale TheatermacherInnen und Institutionen wie auch für internationale

Gäste. Die Zusammenarbeit mit freien TheaterkünstlerInnen aus Österreich findet über das gesamte Jahr statt und ist eingebunden in die diversen Festivals und Großprojekte.

Bereits im Sommer 08 forderten die ersten Workshops der *Academy of the Impossible* all jene zum Mitmachen auf, die neue Erfahrungen machen, Grenzen des Alltags ausloten und überschreiten wollten. Von Tanzattacken bis zum heilenden Clown über subversives Schreiben, Kathakali und Gypsy Celebration boten 31 verschiedene Kurse Wachstum und Neuerung in einem breit gefassten Spektrum. 2009 wird die Academy fortgesetzt.

Projektleiter der Academy of the Impossible ist David Maayan, Regisseur und Schauspieler, der durch seine Theaterarbeit *Arbeit macht frei* über die Grenzen Israels hinaus berühmt wurde. In Österreich erinnert man sich vor allem an die Schauspielhaus-Inszenierung *Familiäntisch*, die erstmals als Koproduktion mit den Wiener Festwochen 2005 gezeigt wurde und aufgrund des großen Erfolges in den darauf folgenden Jahren wieder aufgenommen wurde.

Er zeichnet auch verantwortlich für eine weitere Produktion, bei der Heiterkeit und Rebellion, Fluchen und Völlern, Feiern und Dampf ablassen im Mittelpunkt stehen – das *Purimspiel*. Mit Masken und Kostümen begeht man die

heitere Feierlichkeit, ähnlich dem christlichen Fasching, in der fast alles erlaubt ist. Die radikal-subversiven Aktionen laden im März und April 09 in das Stollensystem des Linzer Cembran Kellers. Zwischen großen Weinfässern werden die Figuren des Purimfest gebührend zu feiern wissen und ihr Publikum in den Taumel mitreißen.

Theaterlust1

Im Rahmen des ersten Festivals der Darstellenden Kunst – *Theaterlust1: Schneesturm* – wird in Koproduktion mit dem Wiener brut ein Abend zu erleben sein, der die Welt des Optimismus ergründet. Der kanadische Theatermacher Jacob Wren und der flämische Autor Pieter de Buysser suchen in der Campo-Produktion *Die Anthologie des Optimismus* nach kritischem Optimismus, um die Vorherrschaft des regierenden Pessimismus zu hinterfragen und ihm eine neue Denkweise gegenüberzustellen. Die Uraufführung findet am 6. Februar 2009 in Linz statt, ab 10. ist die Produktion im brut Konzerthaus zu sehen.

Weiters zu sehen sein werden Superamas, das französisch-österreichische KünstlerInnenkollektiv, mit ihrer neuen Produktion *Empire (Kunst & Politik)* sowie Constanza Macras/ Dorky Park, Faustin Linyekula, Raimund Hoghe und Guy Cassiers, um nur einige zu nennen.

Ebenso bei *Theaterlust1* startet eine Trilogie über verschiedene Königinnen-Figuren, bei denen die junge Wiener Regisseurin Aida Karic Regie führt, deren Debüt *Die Troerinnen* in Wien, den USA und Südkorea sowohl beim Publikum als auch bei der Presse großen Erfolg feierte. Aida Karic kam während des Bürgerkrieges im ehemaligen Jugoslawien nach Österreich, wo sie Publizistik und Theaterwissenschaft studierte und an verschiedenen Kunstprojekten mitarbeitete, oftmals im Themenfeld von Krieg und Migration. Ab dem Jahr 2000 war sie als Regisseurin, Autorin und Dramaturgin am Schauspielhaus Wien tätig.

Die erste Produktion ist *Maria Stuart*, basierend auf Friedrich Schillers Klassiker, in einer Textfassung von Laura Ruohonen, in Koproduktion mit dem Traverse Theatre Edinburgh. Diese zeitgenössische Interpretation des Stoffes entführt in ein Netz an Intrigen, Verschwörungen und Morden rund um zwei Frauen, in einen Kampf auf Leben und Tod, geprägt von Hass, Gewalt und exzessiver Kraft. Maria Stuart, die Terroristin, die Mörderin, die Hure, soll beseitigt werden. Am Ende geht es um Schuld und Sühne, um Fragen nach Gerechtigkeit und den Nutzen von Politik im Krieg.

In Koproduktion mit dem Goodman Theatre Chicago wird der zweite Teil der Trilogie *Joan Dark* im Juni 2009 zur Uraufführung gelangen. Wieder einen Klassiker von Schiller adaptierend – *Die Jungfrau von Orleans* – zeigt Aida Karic die Geschichte einer jungen Frau, die sich der traditionellen Frauenrolle widersetzt und fanatisch ihre Pflicht verfolgt: Sie wird zur Gotteskriegerin, die kaltblütig ihre Gegner bekämpft.

Kleists Klassiker *Penthesilea* beschließt die mehrteilige Beschäftigung mit Frauen und Macht. Im Dezember zur Uraufführung gelangend versinn-

bildlicht Penthesilea den Konflikt von Frauen und Krieg und zeigt auf, wie sie daran zerbrechen.

Mit dem Linzer Posthof gemeinsam wird mit dem *Heimspiel / Tanztagelabor* im Februar/März eine Kooperation eingegangen, bei der die freie Linzer Szene ihr Können unter Beweis stellen kann, wofür Preise durch eine ausgewählte Jury vergeben werden. Ebenso mit dem Posthof Linz sowie Gabriele Deutsch kommt Mitte September die Koproduktion *Haus.Friedens.Bruch*, mit einem Text von Margit Schreiner. Kooperiert wird mit dem Posthof auch als Veranstaltungsort für Gastspiele, wie etwa *Festival Of Lies* oder *The Show Must Go On* im Rahmen von *Theaterlust1*.

Das zweite Theater- und Tanzfestival – *Theaterlust2: Sonnenbrand* – steht ganz im Zeichen des öffentlichen Raums. Die hier gezeigten Produktionen finden alleamt im Freien statt. Eine ganz besondere Sichtweise auf die Stadt bietet *Sieben- undzwanzig – Eine Geistergeschichte*. Entlang und innerhalb der Buslinie 27, die so unterschiedliche Stadtteile wie Hafan, Innenstadt, Froschberg, Bahnhof, Franckviertel und Industriegebiet verbindet, wird der Geschichte unterschiedlichster Linzer Kriminalfälle nachgegangen. Alles Geschehen wird Teil der Erzählung – PassantInnen werden zu Agierenden; AkteurInnen verschwinden im urbanen Treiben. Inszeniert wird diese Produktion von der freien Linzer Theatergruppe *theaternyx*, die im Grenzfeld von Theater, Performance und sozialer Praxis angesiedelt ist. Die Arbeiten prägt ein interdisziplinärer Ansatz: Projekte werden gemeinsam mit FilmemacherInnen, bildenden KünstlerInnen, MusikerInnen und AutorInnen entwickelt. *theaternyx* richtet Blicke auf gesellschaftliche Mechanismen und kreative Prozesse: weibliches Empower-

ment, migrantische Lebensentwürfe und partizipative künstlerische Modelle sind aktuelle Untersuchungsgegenstände.

Auch als Uraufführungen werden zwei Projekte österreichischer KünstlerInnen präsentiert: Cornelia Scheuer zeigt in Kooperation mit dem Verein Integrative Kulturarbeit / Festival sicht: *wechsel Wenn ich träume, fangen Räder Feuer* und Willi Dorner bringt *Above Under Inbetween*. Weitere Gäste des Festivals sind Wim Vandekeybus, Luk Perceval, die brasilianische Kompanie Membros und Third World Bunfight aus Südafrika.

Schulprojekt

Was macht morgen Schule? Ein Projekt mit Modellcharakter, das Linz09 gemeinsam mit oberösterreichischen LehrerInnen, DirektorInnen sowie lokalen und internationalen KünstlerInnen initiierte. Erstmals in Österreich wird ein so breit angelegtes, die darstellende Kunst und Schulen verbindendes Projekt erprobt. *I Like To Move It Move It! Das große Schulprojekt von Linz09* unter der künstlerischen Leitung von Airan Berg und Guido Reimitz bezieht rund 100 Schulen in ganz OÖ und aus allen Schultypen mit ein. Im Frühjahr 2009 werden national wie international anerkannte ChoreografInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen, PerformerInnen und LehrerInnen in den verschiedensten Regionen Oberösterreichs mit über 2.000 SchülerInnen die Schulen verändern. Im Mittelpunkt stehen Freude und Begeisterung an künstlerischer Arbeit und das Sich-Einlassen auf einen künstlerischen Prozess, dessen Ausgang noch nicht feststeht. Aufführungen können Teil dieses Projektes sein, sind aber nicht zwingend. Ideen und Modelle werden in Bewegung gesetzt, die sich im Idealfall fortführen lassen und kleine wie große Menschen im System Schule stärken und bestärken.

Folgende KünstlerInnen arbeiten u.a. an diesem Projekt: Anna-Maria Krassnigg, Anne Juren, Barbara Kraus, Christine Gaigg, Claudia Seigmann, Georg Blaschke, Harald Bodingbauer, Hubert Lepka, Jack Hauser, Milli Bitterli, Paul Wenninger, Volker Schmidt, Yosi Wanunu und Theater im Bahnhof.

Mit Beginn der neuen Theatersaison 2009 spürt Philipp Glass eigens für das Landestheater Linz und Linz09 komponierte Oper *Kepler* der Gedankenwelt des großen Astronomen Johannes Kepler nach. Philipp Glass, einer der wichtigsten Komponisten unserer Zeit, ergründet in seiner Oper das Credo Keplers: „Ohne echtes Wissen ist das Leben tot“. Das Libretto stammt von der österreichischen Theatermacherin und Dramaturgin Martina Winkel, die Gründungsmitglied des Theater ohne Grenzen ist und künstlerische Leiterin des internationalen Figurentheaterfestivals *Die Macht des Staunens* war.

Martina Winkel ist es auch, die in einer Koproduktion der OÖ Landesmuseen & Theater ohne Grenzen Alfred Kubins einzigem Roman *Die andere Seite* eine ehrenvolle Bühne bietet. Der Roman gibt die bildstarke Vorlage für eine multimediale Theaterumsetzung von Martina Winkel ab, die Schauspiel und Schattentheater, Video-Installation und Puppenanimation verschmilzt, begleitet von Musik des oberösterreichischen Komponisten Max Nagl.

Der anarchische Ausnahmekünstler Christoph Bochdansky beglückt die Kulturhauptstadt mit einem Kasperl-Schwerpunkt für ein erwachsenes Publikum unter dem klangvollen Titel *Wo? Wenn nicht alle da*. Ein richtiges Kasperltheater.

Und all dies ist nur ein ausgewählter Teil des Programms der Darstellenden Kunst 2009, ganz zu schweigen vom

Gesamtprogramm aller Sparten. Sollte Sie das locken, gut so. Sie müssen nicht in Linz leben, um die Kulturhauptstadt erleben zu können. Um es denen, die anreisen, leichter zu machen, gibt es spezielle Angebote wie die Linz09-Karte, die Fahrt und Kultur kombiniert. Genauere Informationen dazu finden Sie unter: www.linz09.at/de/ticketing-linz09card.html.

Bereits am 13. Jänner beginnt das Theater- & Tanzfestival *Theaterlust1: Schneesturm*. Informationen sowie das gesamte Programm finden Sie unter: www.linz09.at/theaterlust1

Wir freuen uns, euch in Linz begrüßen zu dürfen!

Barbara Hinterleitner / Linz09-Team

Ausschreibungen

Die Lange Nacht des Tanzes: Produktionen gesucht
Deadline: 25.12.2008

tanzimpulse Salzburg plant in Kooperation mit der ARGEkultur Salzburg für die kommenden Performancetage eine lange Nacht des Tanzes. Gezeigt werden Produktionen (Tanz und Performance) bis zu einer Länge von 20 Minuten. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass Set und Lichtkonzept sehr einfach gehalten sind. Für Einrichten und Proben stehen pro Produktion 60 Minuten zur Verfügung, der Umbau darf nicht länger als 30 Minuten dauern, das Grundlicht wird vom Theater vorgegeben, specials stehen nur minimal zur Verfügung.

Termin für Setting und Vorstellung: 3. April 2009. Aufwandsentschädigung/Produktion: 700 Euro

Bitte nur Produktionen einreichen, die in Salzburg noch nicht gezeigt wurden.

*Konzept und DVD bis 25.12.2008 an: tanzimpulse Salzburg
Pegiusgasse 4, 5020 Salzburg
Infos: office@tanzimpulse.at
www.tanzimpulse.at*

IRIDA 2009 – Kulturvermittlung in neuen sozialen Kontexten
Einreichfrist: 31.12.2008

KulturKontakt Austria vergibt zum zweiten Mal die IRIDA (griech.: Vermittlerin zwischen den Welten) als Anerkennung für neue Ansätze und Vermittlungsaktivitäten an der Schnittstelle von Kultur- und Sozialbereich und sensibilisiert dadurch eine breitere Öffentlichkeit für Vorhaben, die Menschen zur kulturellen Teilhabe motivieren. Kulturinstitutionen sollen dabei unterstützt werden, neue Publikumsgruppen für ihre Angebote zu interessieren und sich Kooperationen mit sozialen Einrichtungen zu öffnen.

Die IRIDA ist mit Euro 3.000 dotiert und wird jährlich für ein bereits realisiertes Kulturvermittlungsprojekt in neuen sozialen Kontexten zuerkannt.

Die Vergabe des Anerkennungspreises erfolgt im März 2009 auf Vorschlag einer Fachjury.

Bis 31.12.2008 können Projekte eingereicht werden, die

- im Zeitraum 1.1.2008 – 31.12.2008 in Österreich und
- in Zusammenarbeit mit zumindest einer Kulturinstitution verwirklicht wurden.

*Kontakt und Information:
KulturKontakt Austria
Tel: 01 523 87 65-34
eva.kolm@kulturkontakt.or.at
www.kulturkontakt.or.at/irid*

KUPF Innovationstopf 2009. Thema: „abseits“

Einreichfrist: 09.02.2009

Der KUPF-Innovationstopf 2009 fördert Projekte, die im weitesten Sinne aus dem /Abseits/ kommen, das /Abseits/ oder /Abseitiges/ thematisieren bzw. Inhalte in /abseitiger/ Form ausdrücken. Eingereichte Projekte sollen die Kultur innovativ aus dem /Abseits/ holen. Sie können aber auch zeigen, wo bzw. wie Kultur im /Abseits/ steht und wie sie gerade dort entsteht.

Einmaliges Kriterium beim Innovationstopf 2009: Alle eingereichten Projekte müssen abseits von Linz stattfinden! Dotierung: 75.000,- Euro

Inhaltliche Kriterien:

Der KUPF-Innovationstopf lädt zur Einreichung von Projekten, die

- in Oberösterreich stattfinden (heuer ausgenommen Linz) oder von Oberösterreich ausgehen
- im zeitgenössischen kulturellen Bereich angesiedelt sind
- sich inhaltlich auf den Ausschreibungstext beziehen
- über einen starken regionalen oder lokalen Bezug verfügen
- geschlechtersensibel angelegt sind
- gesellschaftlich benachteiligte Gruppen oder Einzelpersonen als AktivistInnen bzw. Zielgruppe einschließen.

Die Auswahl der Projekte trifft eine unabhängige Jury, die sich aus externen ExpertInnen der freien Kulturarbeit zusammensetzt. Die Jurysitzung ist öffentlich, alle EinreicherInnen und Interessierten können der Entscheidungsfindung beiwohnen. Jurysitzung: 26./27. März 2009

Weitere Infos, Einreichunterlagen:

www.innovationstopf.at

E-mail: it@kupf.at

Veranstaltungen

Symposium: Leaving the route 4 Freies Theater und Ökonomie

12.-14.12. 2008, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt

Die Anfänge des freien Theaters waren dadurch geprägt, dass jenseits des strukturell wie ökonomisch unflexiblen staatlichen Theaters neue Modelle des miteinander Arbeitens und Wirtschaftens ausprobiert wurden. Im Unterschied zum gesicherten Status als Angehöriger der Stadt- und Staatstheater erhoffte man sich Unabhängigkeit und mehr ökonomische Flexibilität durch die Selbstständigkeit als ‚freier Künstler‘.

Unbestreitbar hat das freie Theater bis heute großen Einfluss auf die ästhetische Entwicklung der Darstellenden Kunst, seine ökonomische Basis wird aber immer mehr zum Problem. Nicht nur, weil öffentliche Mittel knapper werden, sondern weil die freie Szene Förder- und Produktionsstrukturen entwickelt hat, die eine dauerhafte ökonomische und soziale Sicherung erschweren. Wie könnten neue ökonomische Konzepte aussehen, welche eine Zukunft der freien Theaterszene sichern? Unter welchen Bedingungen arbeitet die freie Szene heute?

Ökonomie war seit der Entstehung bürgerlicher Theaterinstitutionen im Kontext der Aufklärung ein zentrales Thema. Die Emanzipation von der höfischen Theaterkultur führte schließlich zu einer weitgehenden Kommerzialisierung des Kulturbetriebs. Dagegen richtete sich anknüpfend an das politische Theater der Moderne seit den 1960er Jahren eine erneute Aufbruchsbewegung: Gerade in der freien Szene wurde Gesellschaftskritik zumeist mit der Kritik an ökonomischen Ungerechtigkeiten verbunden. Sind solche politischen Po-

sitionen aber nicht zynisch angesichts der Tatsache, dass die freie Theaterszene durch ihr eigenes Arbeiten ständig auch selbst diese Strukturen reproduziert, die sie öffentlich kritisiert? In welchem Verhältnis steht die Ökonomie künstlerischer Arbeit zur Ökonomie eines immer mehr von Konkurrenz und Verdrängung geprägten Unterhaltungsmarktes? Wie thematisieren zeitgenössische Tanz- und Theaterkünstler ökonomische Prozesse? Diesen und weiteren Fragen wird das Symposium im Austausch mit einer Reihe von ExpertInnen nachgehen.

Vorträge, Tischgespräche und Workshops mit Adrienne Goehler (Autorin/Berlin), Barbara Gronau (Theaterwissenschaftlerin/Berlin), Michael Opielka (Sozialwissenschaftler/Jena), Alexander Opitz (Vorsitzender Bundesverband Freier Theater/Baden Baden), Patrick Primavesi (Theaterwissenschaftler/Leipzig), Jochen Roller (Choreograf/Hamburg), Elke Schmidt (Festivalleiterin „Wunder der Prärie“/Mannheim), Katrin Tiedemann (Leiterin FFT Düsseldorf) u.a.

Eine Veranstaltung von laPROF Hessen, kuratiert von Angelika Sieburg und Jan Deck. Mitarbeit: Rainer Hartel und Ludwig Maria Vogl

Teilnahmebeitrag (mit Buffet): gesamtes Wochenende: 40 Euro (30 Euro ermäßigt); Tageskarte Sa/So: 25 Euro (20 Euro ermäßigt)

Weitere Informationen:

www.laprof.de

Anmeldung bis 10.12.2008 unter:

info@laprof.de


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

Herausgeberin, Verlegerin, Medieninhaberin:
Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien

Tel.: +43 (0)1/403 87 94, Fax: +43 (0)1/403 87 94-17
Mail: office@freietheater.at, www.freietheater.at

Redaktion: Angela Heide, Sabine Prokop, Barbara Stüwe-Eßl, Carolin
Vikoler, Andrea Wälzl (Koordination)
Grafisches Konzept: Ulf Harr
Layout: Andrea Wälzl

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht notwendigerweise die
Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder

freie theater



WIEN
KULTUR

bm:uk

Premieren

- 02.12.2008
Theater zum Fürchten: Die 39 Stufen
Scala, Wien, 01 544 20 70
- 03.12.2008
Theater Kaendace: Kegome
TTZ – Tanz und Theater Zentrum
Graz, 0316 337131
- 03.12.2008
Neue Oper Wien: FUGE – UNFUG – E // What next?
Wiener Kammeroper,
01 218 25 67
- 03.12.2008
Aktionstheater Ensemble: Heimat
Spielboden, Dornbirn,
05572 21933
- 04.12.2008
Marcus Strahl: Dinner für Spinner
Theater Center Forum, Wien,
01 310 46 46
- 05.12.2008
Grant McDaniel/Anna Hauer/ Gabi Seeleitner: As Time Goes By
WUK, Wien,
01 401 21 70
- 05.12.2008
my productions ON STAGE: Das Orangenmädchen
Off-Theater Wien,
01 523 17 29
- 06.12.2008
theater.wozek: arm:mut
TAG, Wien, 01 586 52 22
- 06.12.2009
Oliver Sturm: Nico – Sphinx aus Eis
brut Wien, 01 587 05 04
- 06.12.2008
Theaterzentrum Deutschlandsberg: Die Bremer Stadtmusikanten
Laßnitzhaus Deutschlandsberg,
03462 6934
- 09.12.2008
ensemble adhoc: Das Medium
3raum-anatomietheater, Wien,
0650 323 33 77
- 09.12.2008
alanam.afrika.körpertheater graz: schwarz/weiß
TTZ – Tanz und Theater Zentrum
Graz, 0316 337131
- 09.12.2008
Theater praesent: Eine Weihnachtsgeschichte von Charles Dickens
Spiegelsaal / Tiroler Bildungsforum,
Innsbruck, 0650 64 36 0 36
- 09.12.2008
vienna theatre project: Moment on the Lips
Ensemble Theater, Wien,
01 5353200
- 09.12.2008
TAG / Gernot Plass: Ach wie gut...
TAG, Wien, 01 586 52 22
- 10.12.2009
Runter kommen alle: Matti – Runter kommen alle
brut Wien, 01 587 05 04
- 11.12.2009
Theater Olé: Donna Quichotte
Theater Olé, Wien,
0699 1881 1771
- 11.12.2008
Cie. Willi Dorner / tqw: Dolly and me
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91
- 11.12.2008
Performing Center Austria: XMAS 3
Theater Akzent, Wien,
01 501 65 33 06
- 11.12.2008
Victoria Primus: Das WESENTliche
WUK im_flieger, Wien
01 403 10 48
- 12.12.2008
Wiener Taschenoper: A house full of music
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20
- 12.12.2008
Freigehege: Brot & Spiele
3raum-anatomietheater, Wien,
0650 323 33 77
- 13.12.2008
Schauspielhaus / Daniela Kranz: Krieger im Gelee
Schauspielhaus Wien,
01 317 01 01 18
- 13.12.2008
erwin e.: Runderneuert
Kaisermühlner Werkl, Wien,
0676 930 87 85
- 13.12.2008
viennadancefactory / Christian Zmek: Der Stiefelkönig
Musikverein Wien, 01 505 81 90
- 15.12.2008
Die Supernacht der Weihnachtsstars
Rabenhof Wien, 01 712 82 82
- 18.12.2008
Panoptikum: Die Tür
Toihaus, Salzburg
0662 87 44 39
- 19.12.2008
Die Flipflops / Claudia Bühlmann: TouchingCinderElla
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20
- 30.12.2008
Theo: Der Zauberlehrling
Theater Oberzeiring,
03571 200 43
- 31.12.2008
theater lechthaler-belic: Sechs Tanzstunden in sechs Wochen
theater lechthaler-belic, Graz,
0316 83 39 48
- 31.12.2008
Theaterzentrum Deutschlandsberg: Shakespeares sämtliche Werke
Neue Schmiede Deutschlandsberg,
03462 6934
- 07.01.2009
Theater Narrenschiff/ Theater im Hof: Mein Freund Orest
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20
- 10.01.2009
Schauspielhaus: Diesseits des Lustprinzips: Freud und die Folgen
Schauspielhaus Wien,
01 317 01 01 18
- 12.01.2009
Schauspielerei GBR / Theater Drachengasse: Der Zuschließer
Theater Drachengasse Wien,
01 513 14 44
- 13.01.2009
TaO! Graz / living books Wien: living books
Kunsthau Graz, Space04,
0316 84 60 94
- 17.01.2009
Theater zum Fürchten: Weihnachten in Blood's Motel
Scala, Wien, 01 544 20 70
- 17.01.2009
Die Klangfrösche: In 80 Tagen um die Welt
Theater Akzent, Wien,
01 501 65 33 06
- 19.01.2009
Theater Drachengasse / Günther Treptow: Libera me
Theater Drachengasse, Wien,
01 513 14 44
- 20.01.2009
Kevin Brock: Art (Reza)
International Theatre Vienna,
01 319 62 72
- 21.01.2009
Losser Verein: Alte Schachteln
Wr. Theaterkeller, 01 968 62 19
- 23.01.2009
Schauspielhaus/ Kai Ohrem: Der Tag des Opritschniks
Schauspielhaus Wien,
01 317 01 01 18
- 27.01.2009
Oleg Soulimenko / Vienna Magic / tqw: Easy Come, Easy Go
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91
- 28.01.2009
Theo: Schnitzler & Co
Theater Oberzeiring,
03571 200 43
- 28.01.2009
lunatiks produktion, HAU Berlin, LOFFT Leipzig, Die Schwimmerinnen Wien: Toxoplasma
3raum-anatomietheater, Wien
0650 323 33 77

*Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at
sowie für Wiener Produktionen im Printformat spielplan.wien*