

gift

österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

zeitschrift für freies theater

*Der Künstler lebt nicht nur von Weihrauch allein,
sondern auch von Brot ...*

Johann Nepomuk Nestroy nach Markus Kupferblum

dezember 07/jänner 08

Inhalt

editorial

aktuell

- 4 Der Kuss des Stadtrates
- 6 Die Sterilisation der Stadt: Wien wird schön und sauber

politik

- 8 Der lange Herbst
- 12 Kuratorenempfehlungen
- 13 Chaos statt Vision

diskurs

- 15 Revolution und Poesie
- 17 Eine Einladung, vorbeizuschauen
- 22 Ein Unikat der freien Theaterszene
- 24 stück für stück: Zeigen durch Verdecken
- 30 Performing Arts Enterprises

dialog

- 32 Durchbrochene Linien
- 35 Die Schweden Wochen
- 37 clownin auf Reisen
- 39 Kulturexport in die Türkei

service

- 40 Intern
- 40 News
- 41 Ausschreibungen
- 42 Veranstaltungen

premieren

editorial

Liebe LeserInnen

Lange haben wir gewartet – nun ist der Entwurf zur Novelle des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes endlich „draußen“ – das Ergebnis ist minimalistisch: Es schafft Erleichterungen, vor allem mildere Härtefalldefinitionen, aber keine grundlegende neue Lösung der bestehenden Strukturprobleme. Das von der Regierung eingeholte Rechtsgutachten scheint mehr von der Sorge um möglichen Missbrauch motiviert als vom Interesse am sozialen Wohl der KünstlerInnen. Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit sind noch überhaupt nicht mitbedacht. Die Einrichtung einer kontinuierlichen ExpertInnenkommission, vom Kulturrat schon längststens verlangt, wird immer dringlicher und sei hier erneut gefordert!

Im aktuellen Teil fragt sich der diesjähriger Off-Nestroy-preisträger Markus Kupferblum, „Wieviel nun ein Kuss des Stadtrats wiegt?“ Wir hoffen, dass der Kuss der Muse Kupferblum im Stadtrat eine visionäre Kraft entfalten und endlich eine inspirierende General-Wende der Wiener Theaterpolitik initiieren möge.

Nicole Delle Karth deckt den Verlust freier Plakatflächen mit der aktuellen GEWISTA-Initiative ‚Wien wird sauber‘ auf (wir sind und bleiben dran!), während Barbara Stüwe-Eßl den ‚langen Herbst‘ der Wiener Projektförderungen analysiert.

Doch diese *gift* enthält erfreulicherweise viel mehr Diskurs und Dialog als kulturpolitische Kontroverse: Der Diskurs beginnt prominent mit dem verkürzten Abdruck einer Rede von John Holloway zu ‚Revolution und Poesie‘, die Nika Sommeregger übersetzt hat. Dann bettet Angela Heide die Gegenwart des frisch eröffneten Wiener Koproduktionshauses brut in seine kulturpolitische und theatrale Entstehungsgeschichte ein. Mit Rolf Schwendters Beitrag zum Ersten Wiener Lesetheater folgt ein weiteres Stück Gegenwart und Geschichte dieses ‚Unikat der freien Theaterszene‘.

Im Format *stück für stück* sprechen diesmal Astrid Griesbach und Katrin Schurich über ihre Produktionen im Rahmen des *Quick'n dirty Festivals* im TAG, gefolgt von einer Rezension von Susa Karr über den Materialienband *Performance, Politik, Gender*, den Margit Niederhuber, Katharina Pewny und Birgit Sauer aus dem Künstlerinnenfestival ‚her position in transition‘ im KosmosTheater zusammengestellt haben. Ein Beitrag der neu gegründeten Plattform *Performing Arts Enterprise* beschließt den Diskurs mit der Frage nach dem ‚Ausloten neuer Arbeitsfelder zwischen sozialer Praxis und Kunst‘.

Es folgen internationale Dialoge: Johannes Hoflehner, Martina Vannayová und Marianne Vejtisek haben den Band *Durchbrochene Linien. Zeitgenössisches Theater in der Slowakei* herausgebracht. Mit ihnen sprach Angela Heide über Grenzen übergreifende Wahrnehmungen, Visionen und Projekte. Die vom Dschungel Wien maßgeblich initiierten Schweden Wochen mit ihrem Symposionsherzstück ‚Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht‘ – in dessen Rahmen die schwedische Königin (!) eine beachtliche Rede über Empowerment, Emanzipation und das Kinderrecht auf Kunst hielt – dokumentiert Mira Luna. Pamela Schartner und Gaby Pflügl berichten als weit gereiste Gästinnen vom Clownfrauenfestival in Rio de Janeiro. Und last but not least haben Asli Kislal und Carolin Vikoler mit ihrem Preisgeld für *daskunst* ihre Teilnahme am Theater Festival in Ankara finanziert – eine Reise, an der wir lesend teilhaben dürfen. Möge ihr Wunsch, im nächsten Jahr *bezahlt* nach Istanbul zu reisen, in Erfüllung gehen.

Wir wünsche allen LeserInnen geruhsame Feiertage, eine inspirierende ‚Inzwischenzeit‘ und einen gutes Neues Jahr!

Sabine Kock

aktuell

Der Kuss des Stadtrates

Von Markus Kupferblum

Der „Nestroypreis für die beste Off-Produktion“ hat den leichten Anruch eines Feigenblattes, das man vergibt, um die freie Szene pro forma einzubeziehen ... vielleicht sogar, um zu verhindern, dass die IG Freie Theater am selben Tag eine „OFF-Nestroygala“ veranstaltet, ähnlich wie sich in Edinburgh oder in Avignon eine starke Fringe-Szene entwickelt hat, die das so genannte „In-Festival“ jeweils längst in den Schatten stellt.

Für diesen Preis gibt es keine Nominierungen wie in den anderen Kategorien, was sehr schade ist, da es somit 2 weiteren Gruppen verwehrt wird, für kurze Zeit in der Öffentlichkeit zu stehen, was marketingtechnisch gerade für freie Gruppen mit geringem Werbebudgets ja nicht ungünstig wäre.

Der Preis ist nicht dotiert, aber mit dem Versprechen verbunden, „die nächste Produktion bis zu einer Höhe von max. 30.000 Euro zu unterstützen“. Ob dieses Versprechen hält werden wir ja sehen – einstweilen wurde mir Anfang November ein Absagebrief zugestellt (der übliche Vordruck), bezüglich meines Projektes, das ich für nächstes Jahr eingereicht hatte ...

Das weitere Schicksal der Off-Nestroy-Gewinner nach der Gala war bisher ja offenbar auch nie sehr rosig, sonst wären sie wohl heute wesentlich präsenter. Das liegt vielleicht auch daran, dass man mit max. 30.000 Euro nur winzige Produktionen machen kann, mit denen man sich schlecht nachhaltig profilieren kann. Und ein Nestroy ist schnell vergessen ... Deshalb wollte ich wenigstens die Gelegenheit nutzen, Dinge auszusprechen, die mir wichtig erscheinen. Dass ich dabei meine zugestandene Redezeit (1-2 Minuten) etwas überzogen habe, tut mir aufrichtig leid ... was mich aber sehr gefreut hat, war die warme und herzliche Atmosphäre im Publikum, die

ich während der gesamten Rede gespürt habe. Dafür auch vielen Dank an Euch!

Wie viel nun ein Kuss des Stadtrates wiegt? I keep you posted.

Dankesrede von Markus Kupferblum anlässlich der Nestroypreisverleihung am 24.11.07 im Theater an der Wien

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Jury!

Ich freue mich sehr über diesen Preis, denn, um ein Zitat von Nestroy abzuwandeln: „Der Künstler lebt nicht nur von Brot allein, sondern auch von Weihrauch“ – so ist das für mich nach 20 Jahren als freier Theater- und Opernmacher in dieser Stadt, ein ganz besonderer Moment, – und weil mir auch bewusst ist, dass wieder andere Zeiten kommen werden, genieße ich den heutigen Tag ganz besonders ... und möchte diesen Preis auch all jenen Künstlern der freien Szene widmen, die in dieser Stadt leben und arbeiten und die nicht das große Glück haben – wie ich heute – für ihre Arbeit die Anerkennung zu erhalten, die ihnen gebührt.

So einen Preis gewinnt man nicht alleine, denn man macht Theater auch nicht alleine. Deshalb mache ich es ja auch, denn ich taue nicht sehr zur Einsamkeit. Und so möchte ich mich bei meinem Team bedanken: Ingrid Leibezyder, Hans Kudlich, Emily Wilson, Jos Houben, Klaus Greif, Luise Czerwonatis, Heike Sunder Plassmann und natürlich meine Kollegen Lore Lixenberg und Hubert Hofmann, die mit mir auf der Bühne standen.

Die Erneuerungskraft, die das Theater – und unsere Gesellschaft – heute so nötig haben, kommt aus der Tiefe der Keller und nicht aus den Höhen des Feuilletons.

Es ist natürlich eine Ironie des Schicksals, dass wir gerade für eine Produktion den Nestroy bekommen, die eigentlich gar nicht stattgefunden hat. Ursprünglich wollte ich eine Oper – *La Didone abandonata (Die verlassene Dido)* – inszenieren, wir erhielten aber so wenig Geld, dass mir nichts anderes übrig blieb, als mich auf die Bühne zu stellen und dem Publikum zu erklären, warum man mit so wenig Geld keine Oper machen kann. Und dafür bekommen wir nun den Nestroypreis für die beste Off-Produktion 2007.

Deshalb bin ich über diesen Nestroy als Theatermann auch besonders traurig. Denn statt dass eine Gruppe den Nestroy bekommt, weil sie so aufregende neue Wege gegangen ist, bekommen wir den Nestroy, weil ich mich auf die Bühne stelle und sage, dass ich keine aufregenden neuen Wege gehen kann, weil mir dazu die Mittel fehlen.

Aber dafür stehe ich nun einmal im Leben auf der wunderschönen Bühne des Theaters an der Wien, wo ich als freier Theatermacher an normalen Tagen nichts zu suchen habe. Wenn ich mir dieses Theater so ansehe, ist es architektonisch einem italienischen Marktplatz aus der Zeit der Commedia dell'Arte nachempfunden. Ich sehe vor mir das Publikum im Parkett auf den harten Holzbänken der Marktständler, auf den Balkons die Reichen in ihren Fauteuils und ganz hinten die Armen auf den Stehplätzen – und ich selbst auf den Brettern, die für die fahrenden Gaukler die Welt bedeutet haben.

Ja, wer weiß, wie ohne diese fahrenden Gaukler das Theater an der Wien jetzt aussehen würde? Bis zum heutigen Tag waren es immer freie Theatermacher, die das etablierte Theater beeinflusst und reformiert haben. Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, Simon McBurney.

Die vornehmste Aufgabe des freien Theaters ist es – nicht das etablierte Theater mit bescheidenen Mitteln zu imitieren – sondern eine Arbeit durchzuführen, die an einem großen Haus aus strukturellen Gründen nicht möglich ist, konsequent radikale eigene Wege zu gehen, neue Theatersprachen zu entwickeln und zu erproben – und daran zu scheitern – oder auch hoch zu gewinnen. Das hat mit Mut und mit Risiko zu tun. Aber wenn man der Kunst das Recht abspricht, ein Risiko eingehen zu dürfen, erhält man keine Kunst, sondern Unterhaltungsindustrie.

Die Erneuerungskraft, die das Theater – und unsere Gesellschaft – heute so nötig haben, kommt aus der Tiefe der Keller und nicht aus den Höhen des Feuilletons. Deshalb braucht es auch einen ganz besonderen Mut der Kulturpolitiker, Gruppen zu fördern, die unbequem sind, deren Arbeiten zunächst schwer einzuschätzen sind, und die einem auch keine große Öffentlichkeit und keine Wählerstimmen bringen.

Und es braucht auch einen ganz besonderen Mut der Intendanten, sich ab und zu in die Tiefen der freien Szene zu wagen, um dort vielleicht ein Pflänzchen zu entdecken, das möglicherweise erst im Scheinwerferlicht der großen Theater zum Blühen kommt, und diesen Theatern dann auch einen besonderen Glanz verleiht.

Und wenn ich nun Nestroy einmal richtig zitiere: „Der Künstler lebt nicht nur von Weihrauch allein, sondern auch von Brot ...“

Also ich freue mich wahnsinnig, diesen Preis zu erhalten und bedanke mich noch einmal bei meinem Team und im Namen meines Teams und würde mich freuen, wenn wir eines Tages wieder kommen dürften. Vielen Dank!

Die Sterilisation der Stadt: Wien wird schön und sauber

Ab Jänner 2008 soll es mit dem freien Plakatieren in Wien vorbei sein. Die öffentliche Sichtbarkeit kleiner Initiativen wird damit weiter verschlechtert.

Von Nicole Delle Karth

Österreich ist, so tönen Politik und Fremdenverkehrswerbung, eine Kulturnation, und Wien ist ihr Gravitationszentrum. Fußball ist im Jahr 2008 allerdings wichtiger, denn da darf die österreichische Nationalmannschaft endlich einmal wieder bei einer Europa-Meisterschaft mitspielen: als Gastgeber musste sie sich nicht qualifizieren.

Der österreichischen Kultur und dem österreichischen Fußball ist gemeinsam, dass es die Leistungen der Vergangenheit sind, auf die verwiesen wird. Hier und dort gibt es zwar auch heute einige Stars, mit deren Namen sich die Politik schmückt, die breite Basis und der Nachwuchs allerdings bleiben im Dunkeln – man sieht sie nicht. Da im Dunkeln nur selten etwas gedeiht, greift die Kultur-/Fußball-Nation oftmals notgedrungen auf Importe zurück: aus Deutschland im Fall der Theater, vorwiegend aus dem ehemaligen Ostblock im Fall des Fußballs. Die Turbo-Einbürgerung dieser Importe hat sich allerdings im Kulturbereich noch nicht recht durchgesetzt, wenn auch mit Anna Netrebko (wie ihre Sportkollegen aus dem ehemaligen Ostblock) bereits ein attraktiver Anfang gemacht wurde.

Für die Freie Szene – und eine Reihe anderer Betroffener – wird es demnächst noch ein wenig dunkler. Vom ORF völlig, von den Printmedien weitgehend ignoriert, ist das (Wild-)Plakatieren die einzige Möglichkeit, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen. Das war auch bisher schon nicht billig, das Geld für Druck und Affichierung fehlte dann bei den Gagen und in der Ausstattung, und manch einer ging selbst plakatieren. Nun aber fällt auch diese Möglichkeit weg:

Es gibt eine neue GEWISTA-Tochter, die mit dem Wildplakatieren (im Auftrag der Stadt Wien) Schluss machen wird.

Und zwar ausdrücklich, damit „sich Wien, auch in Hinblick auf die Fußball-EM 2008, von seiner schönsten Seite zeigen“ kann – ohne wilde Plakate. Denn diese werden von den Plakatierern der KULTUR:PLAKAT GmbH entfernt. Den wild plakatierenden Veranstaltern wird die Exekution der im §48 Mediengesetz vorgesehenen Strafen für Wildplakatieren angedroht: Die Höchststrafe liegt zur Zeit bei EUR 2.180,- pro angezeigtem Verstoß. Wien soll sauber werden. Klinisch rein. Steril. Keimfrei. Unfruchtbar.

Aber es gibt doch, heißt es, dieses tolle neue Angebot! Für euch haben wir das doch gemacht! Damit ihr endlich auch legal plakatieren könnt! In ganz Wien, säuberlich geklebt mit Garantie!

Dieses Angebot sieht folgendermaßen aus:

Die KULTUR:PLAKAT GmbH bietet ihre Flächen ausschließlich für kulturelle Aktivitäten an. Sie garantiert das Nichtüberkleben während der bezahlten Laufzeit (jeweils eine Woche). Als Plakatflächen stellt sie an ausgewählten Strommasten montierte Halbschalen zur Verfügung, von denen jeweils eine dem Gehsteig, die andere der Straße zugewandt ist. Beide Seiten zeigen die gleichen Plakate.

Doch die von dieser Firma zur Verfügung gestellten Flächen decken die Bedürfnisse jener, die auf das Wildplakatieren angewiesen sind, nicht annähernd ab:

- Frau/man kann nicht dort plakatieren, wo sie/er möchte und wo nach eigener Einschätzung Bedarf dafür besteht. Es stehen nur zwei Netze zur Verfügung: Netz 1 umfasst den 1. Bezirk, Netz 2 alle anderen Bezirke.

*Für die Freie Szene – und eine Reihe anderer Betroffener –
wird es demnächst noch ein wenig dunkler.*

Für jene, die eben erst ihre Subventionszusagen für Produktionen ab Januar 2008 erhalten haben, besteht keine Chance legal zu plakatieren.

- Wie viele (oder wenige) Plakate affiziert werden sollen, ist nicht frei bestimmbar: Die Zahl der Plakate ist fix. Für Netz 1 werden 100 Plakate für 50 Standorte verlangt, für Netz 2 sind es 200 Stück für 100 Standorte.

- Kurzfristiges Buchen ist nicht möglich: Für eine Buchung heute (Mitte November) stehen erst Termine im März zur Verfügung.

- Viele werden es sich nicht leisten können: Ein Plakat in Netz 1 kostet EUR 10,50 exkl. Steuern – das sind EUR 13,23 inkl. USt und Werbeabgabe; Gesamtkosten daher: EUR 1.323,- Ein Plakat in Netz 2 kostet EUR 2,95 exkl., EUR 3,17 inkl.; gesamt EUR 743,-

- Die Formate gibt die GEWISTA vor, Sonderformate sind nicht möglich.

Wer schon einmal Plakate drucken ließ wird wissen, dass der Druck von 100 Plakaten praktisch dasselbe kostet wie der von 2000. Also ist eine Ersparnis im Bereich der Druckkosten nicht zu erwarten.

Da Wien flächendeckend legal zugesperrt ist mit Rolling Boards, City Lights, Litfasssäulen, Plakatwänden und Anzeigetafeln, werden die kleinen hübschen Strommast-Ummantelungen nicht gerade hervorstechen. Sie können nur das leisten, was sie auch jetzt, in der Probephase, geleistet haben: großen Playern einen Zusatznutzen in Form des Erinnerungseffekts bieten. Seine gesamte Werbung nur darauf aufzubauen kann nicht als zielführend betrachtet werden.

Das sind düstere Aussichten. Für jene, die eben erst ihre Subventionszusagen für Produktionen ab Januar 2008 (Premiertermin!) erhalten haben, besteht keine Chance legal zu plakatieren.

Entweder sparen sie sich also die Mühe (und das Geld) und hoffen, dass das Publikum auch so den Weg zu ihnen findet, oder sie riskieren die Geldstrafen und machen weiter wie bisher. Sollte die KULTUR:PLAKAT kein Einsehen haben, werden also Plakate geklebt, um heruntergerissen und wieder geklebt zu werden, und sollte die Stadt kein Einsehen haben, könnte es teuer werden. Pikant dabei: die Stadt würde letztendlich via Subvention und Defizitabdeckung die von ihr verhängten Strafen selbst bezahlen.

Marketingtechnisch wäre ein Eklat von Vorteil: Schlagzeilen wie „Plakatierer und Abreißer leisten sich wilde Straßenschlacht“ oder „Künstler XY geht wegen Plakatierens ins Gefängnis“ sind im Medienzeitalter die beste Werbung. Und vielleicht käme dadurch eine Diskussion, die letztendlich zu einer für alle befriedigenden Lösung führt, zu Stande (ich erinnere in diesem Zusammenhang nur an die VolxTheaterKarawane: erst als die Karawanieris in Genua verhaftet wurden, gab es für das Projekt öffentliche Aufmerksamkeit).

Lösungen gibt es: etwa durch Auflagen das Wildplakatieren zu legalisieren oder von den vorhandenen Flächen einen nennenswerten Teil ausschließlich für kulturelle Aktivitäten zur Verfügung zu stellen. Die Entscheidungsträger und die Betroffenen müssten sich nur einmal zusammensetzen und reden und eine Lösung finden wollen. Aber das wäre wohl zu einfach ...

Anmerkung:

Informationen zum aktuellen Stand der Auseinandersetzung und geplante Aktivitäten unter www.freietheater.at / Aktuelle Themen

politik

Der lange Herbst

Projektförderentscheidungen der Stadt Wien wurden drei Monate verspätet bekannt gegeben

Von Barbara Stüwe-Eßl

Sechs Monate und ein Tag vergingen dieses Mal, bis die Projektförderempfehlungen der Stadt Wien zum Einreichtermin 15. Mai 2007 am 16. November 2007 bekannt gegeben wurden. Das letzte Mal dauerte der Prozess fünf Monate – die eigene Fristvorgabe der Stadt Wien lag bei vier Monaten (Veröffentlichung der Entscheidung Mitte September) und wurde wie üblich nicht eingehalten – diesmal sogar um zwei Monate überzogen!

Totale Planungsunsicherheit durch nunmehr nicht mehr als Ausrutscher zu verschleiernde Entscheidungsverzögerungen durchzieht den gesamten labilen Bereich der freien Projektförderung seit Beginn der Reform.

Terminkonform gab das dreiköpfige Kuratorium (Angela Glechner, Marianne Vejtisek und André Turnheim) am 17. August Empfehlungen in Höhe von 710.000 Euro bei der Stadt Wien ab. Zwei Presseaussendungen der IGFT (am 17.10. und am 6.11. – siehe www.freietheater.at / Kulturpolitik 2007), viele besorgte Nachfragen der Betroffenen und zwischenzeitliches Bangen um mehr als ein Fünftel der insgesamt empfohlenen 710.000 Euro (ein großer Betrag bezogen auf die Gesamtsumme, oder wie Ronald Pohl treffend auszudrücken beliebt: „Dem Vernehmen nach gab es zuletzt ein Gezerre um vergleichsweise bescheidene 150.000 Euro.“ – Der Standard, 17./18. Nov. 2007) begleiteten diesen neuerlich langwierigen und nervenaufreibenden Prozess. Auf Journalistenrückfrage kam nach der zweiten Presseaussendung der IGFT am 6. November medial die Entwarnung: „Die Veröffentlichung der Projektförderungen sei stets für Herbst angekündigt gewesen

und werde in den nächsten 10 bis 14 Tagen erfolgen. Eine Kürzung der Gelder sei ‚keineswegs geplant‘.“ (APA), hieß es aus dem Büro von Stadtrat Andreas Mailath-Pokorny.

Ein langer Herbst – vor allem im Hinblick auf die neuerlich erhöhte Planungsunsicherheit. Eine Realisierungsphase von eineinhalb bis zweieinhalb Monaten für Jänner- und Februar-Produktionen, in die auch noch Weihnachten und Jahreswechsel fallen, ist mit sämtlichen Risiken wieder einmal von den KünstlerInnen zu tragen. Neben dem finanziellen Risiko (vom Bund nicht gefördert zu werden; ins Risiko gegangen zu sein und Vorleistungen für die Produktion zu tätigen, ...) vergrößert sich auch das künstlerische Risiko bei kurzer Vorlaufzeit.

Die Abschaffung der freien Nutzung von Plakatflächen ab dem 1. Jänner 2008 lässt in diesem Kontext nicht nur zusätzliche finanzielle Mehrbelastungen entstehen. Produktionen, die im Jänner, Februar und Anfang März gezeigt werden und auch in Form von Plakaten öffentlich sichtbar sein wollen, sind zum Zeitpunkt der Bekanntgabe der Projektentscheidungen am 16. November bereits zu spät für die Buchung von Plakatflächen bei der Gewista-Tochter Kultur: Plakat. Für diesen Bereich wird Kultur:Plakat bei einer durchschnittlichen Förderhöhe von 20.880 Euro (Empfehlungen zur Mai-Einreichung) jedoch ohnehin kaum leistbar sein.

All das findet vor dem Hintergrund eines steigenden Kulturbudgets statt:

72,6 Millionen Euro gab die Stadt Wien im Jahr 2006 an Förderungen im Bereich Theater, Musiktheater und Tanz

laut Presse aus. Zwei Drittel dieses Betrags fließen an Großinstitutionen (Tendenz deutlich steigend), der Rest verteilt sich auf etwa zwanzig Häuser, vierzehn freie Gruppen mit mehrjährigen Förderungen erhalten davon zusammen 2,8 Millionen Euro pro Jahr und Projektförderungen werden im Umfang von 2,5 Millionen Euro jährlich vergeben.

2008 ist es der Stadt Wien gelungen, das Kulturbudget um 5,5 % (das sind 2 % des Gesamtbudgets der Stadt Wien) zu erhöhen. Bund und Stadt Wien beschlossen unlängst eine „Paketlösung“ im darstellenden Bereich, die drei (leider wieder nur mit einem festen Spielort verbundene) Theater betrifft:

- Das Volkstheater (von 614.277 Euro Erhöhung wird der Bund 49 % und die Stadt Wien 51 % tragen; Jahresbudget knapp 11 Millionen, davon 4,9 Millionen Bund, 6 Millionen Stadt Wien)
- Das Theater der Jugend (Fördererhöhung Bund: 200.000 Euro, Erhöhung Stadt Wien: 410.000 Euro; insgesamt Bund: 1,95 Millionen Euro, Stadt: 3,83 Millionen Euro)
- Das Ensembletheater („Bei der Förderung für das Ensembletheater wurde ein Wiedereinstieg des Bunds vereinbart. Nachdem dieser 2006 seine Unterstützung eingestellt hatte, waren 2006 von Wien zusätzlich zur jährlichen Basisförderung von 580.000 Euro je 100.000 Euro für Entschuldung und als Ersatz für die entfallenen Bundesmittel gezahlt worden, insgesamt also 780.000 Euro. Heuer waren es nochmals je 50.000 Euro, in Summe 680.000 Euro. Der Bund zahlt nach der getroffenen Vereinbarung nun 2007 noch 50.000 Euro und überweist 2008 wieder 100.000 Euro.“ APA, 21.11.2007)

Vernachlässigung der Projektförderungen

Während die Stadt Wien das Kernstück der Wiener Theaterreform – die signifikante Freisetzung von Produktionsmitteln im freien Theaterbereich – nicht nur sträflich (0% Erhöhung) vernachlässigte, sondern auch noch andachte, diesen zu verkleinern, wurden gleichzeitig die Gesamtmittel für die Hoch- und Eventkulturförderung im zügigen Umfang erhöht. Während die Projektförderungen bei 2,5 Millionen Euro jährlich stagnieren,

- wird die Theaterreform mit Eröffnungen wie dem brut und dem Schauspielhaus sowie dem Spatenstich zum Kabelwerk medial als gelungen gefeiert,
- erhalten Theaterhäuser, deren Zukunft durch die Theaterreform verändert werden sollte, „Paketlösungen“ mit dem Bund,

ohne in irgendeiner Form der Reform unterzogen worden zu sein (siehe Ensembletheater)

- bleibt vieles beim Alten (siehe Standortförderungen)
- wird das Theater an der Wien um 4,6 Millionen Euro aufgewertet.

Nach wie vor plädiert die IG Freie Theater eindringlich für eine Erhöhung der Projektförderungen auf vier Millionen Euro jährlich.

Höchstwahrscheinlich würden auch die KuratorInnen viel mehr empfehlenswerte Projekte entdecken, wenn sie eine höhere Gesamtsumme für Empfehlungen zur Verfügung hätten (in der Mai-Einreichung wurden 34 von ca. 200 eingereichten Projekten empfohlen, bei der Jänner-Einreichung wurden 45 von 214 eingereichten Projekten empfohlen. Über 300 Projekte werden also jährlich abgelehnt!) Kein Wunder, dass die Theaterreform bei von dieser Förderschiene abhängigen Theater- und Tanzschaffenden sowie Veranstaltungsorten auf keinen sehr positiven Nachhall stößt.

Schließlich und endlich müssen die geförderten Projekte auch noch für durchgängige Spielpläne an den Häusern sorgen. Das gilt für viele Bühnen und Veranstaltungsorte – vom 3raum-anatomietheater über den Dschungel Wien bis hin zum WUK, um nur einige zu nennen. Selbst das Koproduktionshaus brut wurde offensichtlich nicht mit genügend Mitteln versehen oder legt andere finanzielle Prioritäten und wird so dem ursprünglichen kulturpolitischen Anspruch, ein echtes Koproduktionshaus zu sein, nicht gerecht. Marianne Vejtisek trifft den Nagel auf den Kopf: „Die brut-Macher Haiko Pfof und Thomas Frank, deren Budget jüngst auf 1,5 Millionen beinahe verdoppelt wurde, empfehlen allen Theatermachern, die bei ihnen Unterschlupf suchen, eine schöne Mitgift aus dem Projekttopf mitzubringen. Dergleichen nennt man ‚koproduzieren‘. Die Herbergsväter stellen dafür ihre Infrastruktur zur Verfügung.“ (Standard, 17./18. November 2007)

Auch das „Palais Kabelwerk“ wird voraussichtlich 2009 fertig gebaut sein und dann darstellende Kunst präsentieren wollen („Wir werden massiv Projekte aus der freien Szene unterstützen, vor allem die junge Szene“, erklärte Kurt Sedlak bei der Pressekonferenz zum Spatenstich im Oktober 2007.) Mit den in Aussicht gestellten 400.000 Euro Betriebssubvention (lt. Pressegespräch Oktober 2007) wird auch diese Spielstätte auf subventionierte Projekte zurückgreifen müssen.

Bei der PK des „Palais Kabelwerk“ wurde auf einen weiteren Veranstaltungsort, der Projektförderungen benötigen wird, hingewiesen: „Mit Beginn des Jahres 2008 wird auch eine kulturelle Zwischennutzung des Bombardier-Werks in der Floridsdorfer Donaufelderstraße möglich sein.“ Erstgespräche über Einzelprojekte als Initialzündung für den neuen Standort gibt es laut Kurt Sedlak und Erich Sperger bereits.

Das KosmosTheater sandte am 15. November einen Offenen Brief aus, in dem Intendantin Barbara Klein darauf hinweist, in ihrem Theater im Jänner und Februar 2008 nur fünf Spieltage ansetzen zu können. Ein halbes Jahr Vorlauf wäre Grundvoraussetzung für jede seriöse Disposition. Weiters weist sie darauf hin, dass eine Einreichung beim subsidiär fördernden Bund derzeit nicht möglich ist.

Nach unserer Rückfrage bei der MA7 und der Kunstsektion des bm:ukk wurden die Empfehlungen der KuratorInnen bereits im Vorfeld dem Bund bekannt gegeben, allerdings können die BeamtInnen dort nicht ohne verbindliche Förderzusage an den Tanz- und Theaterbeirat weiterleiten. Die nächsten Beiratssitzungen des Theater- und Tanzbeirats des Bundes finden am 14. und 17. Dezember statt, seitens der MA7 gibt es der IGFT gegenüber die Zusage, die verbindliche Förderzusage sofort an den Bund zu senden (Stand 26.11.). Es dürfte sich also diesmal ausgehen, dass die Jänner-/Februar-/Märztermine von den über 200 Einreichungen beim Bund herausgefiltert und rechtzeitig vom Beirat gesichtet und entschieden werden können.

Eine andere Frage ist, ob im Hinblick auf die „Paketlösungen“ zwischen Bund und Stadt Wien beim Bund überhaupt noch Geld für Projektförderungen übrig ist.

Die Theaterreform scheint zum politisch ungeliebten Kind zu verkommen. Dabei hätte sie gerade jetzt viel Pflege notwendig:

- Zeitgerechte (allen Verträgen gerecht werdende) Vorbereitung und Ausschreibungen der nächsten Vierjahresförderungen
- Einberufung der Theaterjury
- Evaluation des Reformprozesses und entsprechende Umsetzung von dringend notwendigen Reparaturen derselben
- Öffentliche Gutachten und Berichte
- Offen- und Klarlegung der Standortförderungen, die auch offiziell als solche ausgeschrieben und bewertet werden
- Durchführung notwendiger Strukturverbesserungen (wie etwa Verbesserung der Proberaumsituation durch Anmie-

tung eines zentralen Probenraumkontingentes durch die Stadt Wien, begleitende Maßnahmen im Bereich Ausbildung/Fortbildung und Marketing, Herstellung und Unterstützung öffentlicher Sichtbarkeit kleiner Initiativen)

Die bereits im Jahr 2005 aufgestellten Forderungen sind nach wie vor aktuell:

- Signifikante Erhöhung des Projektbudgets von 2,5 auf 4 Millionen Euro
- Extra-Dotierung der Auslobungen gemäß den Vorschlägen der Theaterjury
- Gemäß Studie: Einsetzen einer fünf- bis siebenköpfigen Theaterkommission statt eines Kuratoriums
- Überdenken der Einreichtermine und Einhalten der avisierten Entscheidungszeiträume von 9 Wochen bis maximal 3 Monate.
- ExpertInnenkommissionen für besondere Agenden wie Gender, Interkulturalität, Theorie
- Dezidiert ausgewiesene (Ko-)Produktionsmittel für mindestens drei Häuser.

Empfehlungen 2008

Die Auswertung der bisherigen Empfehlungen der KuratorInnen für 2008 ergibt in Sparten ausgedrückt folgendes:

Sparte	Empf. 15.05.07*)	bish. Empf. 2008**)
junges Publikum	64.000	231.000
junges Publikum/Tanz	37.000	37.000
Musiktheater	13.000	263.000
Theater	329.000	814.000
Tanz/Performance	229.000	623.000
Interdisziplinär	13.000	13.000
Theorie	25.000	25.000
Gesamt	710.000	2.006.000

Zahl der Förderempfehlungen:

Sparte	Empf. 15.05.07*)	bish. Empf. 2008**)
junges Publikum	3	7
junges Publikum/Tanz	2	2
Musiktheater	1	3
Theater	13	20
Tanz/Performance	13	21
Interdisziplinär	1	1
Theorie	1	1
Gesamt	34	55

*) Empfehlungen der KuratorInnen zum Einreichtermin 15.05.2007

**) bisherige Empfehlungen der KuratorInnen für 2008 (beinhaltet alle bisherigen Förderempfehlungen – so auch 1- und 2-Jahresförderungen)

Zu beachten ist, dass die hier angegebenen „bish. Empf.2008“ noch nicht die Herbstförderungen für 2008, die im Jänner 2008 eingereicht werden, beinhalten. Die Theaterreform sieht keine Spartenrennung mehr vor und weist dementsprechend den Förderungen keine diesbezüglichen Etikettierungen mehr zu. Der obige Überblick zeigt die Schwierigkeiten der Etikettierung: so ist unter der Rubrik „Interdisziplinär“ nur eine Produktion ausgewiesen, obwohl dies wohl einige mehr für sich beanspruchen dürften – wir bitten um Verständnis für solche Unschärfen.

Folgerichtig finden sich unterschiedlichste Projekte unter dem vieles vereinigenden Sammelbegriff „Theater“, der bisher 40,6 % der Gesamtempfehlungen für 2008, jedoch 46,3 % der Mai-Empfehlungen ausmacht. Projekte aus dem Tanz und Performancebereich erhielten Empfehlungen im Ausmaß von nicht ganz einem Drittel zugesprochen (31,1 % Mai-Empfehlung, 32,25 % gesamt 2008). Der Musiktheaterbereich erzielt im Ergebnis 2008 13,1 % – obwohl in dieser Empfehlung mit nur 1,8 % bedacht. Traditionell mager steigt darstellende Kunst für junges Publikum aus: 11,5 % gesamt für 2008 und nur 9,1 % in der aktuellen Förderempfehlung – ein wenig aufgefettet wird dies durch die Empfehlungen Tanz für junges Publikum (1,8 % gesamt, 5,2 % in dieser Empfehlung).

Die durch die Theaterjury in ihrem Gutachten empfohlenen zusätzlichen Auslobungen für verschiedenste Bereiche sind kulturpolitisch nicht als finanzielle Extramittel umgesetzt. Sie finden sich stattdessen in den Projektförderempfehlungen, die dem durch die Theaterjury ermittelten Bedarf (700.000 Euro für alle vier empfohlenen Bereiche) nicht einmal ansatzweise nachkommen kann: Empfehlungen zur Mai-Einreichung: 25.000 Euro für Theorie, 123.000 für Nachwuchsförderung.

In der Nachwuchsförderung sind vier Produktionen für Tanz und Performance in der Höhe von 53.000 Euro, eine Theaterproduktion in Höhe von 7.000 Euro, das WUK-Projekt *Shakespeare – Nunc Sanz Droict* (40.000 Euro) und die Unterstützung der Nachwuchsschiene des Szene Bunte Wähne-Festivals in Höhe von 25.000 Euro enthalten.

Für die Jänner-Einreichung bleiben für das Jahr 2008 ca. 500.000 Euro aus der Projektförderung zu vergeben.

Zum Einreichtermin 15. Jänner 2008 können bei der Stadt Wien Ansuchen um folgende Förderungsarten gestellt werden:

- Nachwuchsförderungen,
- Stück-/Projekt-Entwicklungen,
- Produktionskostenzuschüsse für Einzelprojekte ab Herbst 2008,
- Einjahresförderungen 2008/2009 (beginnend Herbst 2008)

Mitte April 2008 erfolgt (laut Homepage der Stadt Wien) die Benachrichtigung über den Förderungsentscheid.

Weitere Infos zur Einreichung:

www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/freigruppen.html

www.kuratoren-theatertanz.at/antraege.html

Kuratorenempfehlungen
Einreichtermin 15. Mai 2007

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

Aktionstheater Ensemble	Stück von Gert Jonke	30.000
Artificial Horizon	Maria Theresia entdeckt die zeitgenössische Kunst	20.000
Atti Impuri	körper.bauen.stellen	15.000
co>labs	Deserteur	13.000
Dark City e.V	Boing Boing	12.000
daskunst	Das Experiment	30.000
enterprise z	Woman of the ruins	13.000
Ernst Christoph	Wir Rufen Auf! – Das war das Glück der Mittelschicht!	30.000
FUP	Sur-plus	40.000
Garage	Forward Vienna – For Widespread Artistic Reflection and Development	25.000
God's Entertainment	Europa!	15.000
Hinterreithner Lisa	In the Wave of Affects	7.000
Immoment	Schuhe – ein Tanz	25.000
insert	Spitze	14.000
Kasebacher Thomas	blackout	7.000
Koproduktionshaus Wien	Frischer Wind	30.000
Kulturverein FeinSinn	Homo space-iens?	12.000
kunstverein upside_down	skin, voice and memories of someone else ...	14.000
Luna Arts	Die Luftgänger	25.000
shock body	survival of a solo	7.000
Szene Bunte Wähne	Szene Bunte Wähne Tanzfestival	25.000
Tanztheater Verein Divers	Kabinett ad Co	30.000
Theater Ceroit	Bosch H, – Ein Weltgerücht	28.000
Theater im Ohrensessel	Metamorphosen XXL Von Frauen und Männern	24.000
Theatre	Zeitlos schön	25.000
Verein aus heiterem Himmel	Ein Baum geht durch den Wald	15.000
Verein Chimera	15-20 – Arten erschossen zu werden	10.000
Verein Kinoki	Romaschlurfs	37.000
Verein Theater Transformation	Der Flug des Ikarus	5.000
Vienna Body Archives	Internet Magazin corpus	20.000
violet lake	one hour standing for	30.000
Wr. Tanz- und Kunstbewegung/ Anne Juren	Komposition	30.000
Wr. Tanz- und Kunstbewegung/ Kroot Juraak	Mybe not now	7.000
WUK	Shakespeare – Nunc Sanz Droict	40.000

Chaos statt Vision

Novelle des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes

Von Sabine Kock

Anlass

Seit dem Jahr 2005 sind 1.500 der insgesamt 5.000 in den Künstlersozialversicherungsfonds aufgenommenen KünstlerInnen von Rückzahlungsforderungen ihrer Zuschüsse bedroht, zwei Drittel von ihnen wegen Unterschreitung der Untergrenze des selbstständigen Einkommens aus künstlerischer Tätigkeit.

Das war der notwendige Anlass für eine dringliche Reparatur des KSV-Fondsgesetzes, dessen Novellierungsentwurf die Regierung nun mit einem halben Jahr Verzögerung vorgelegt hat.

Beschrieb die Ministerin noch in einer ihrer ersten Presseaussendungen im Frühjahr das Problem als ‚unhaltbaren Skandal‘ und forderte mit den KünstlerInnen die Abschaffung der Einkommensuntergrenze, ist der jetzige Entwurf trotz achtmonatiger Entwicklung wenig visionär und enthält neben diversen komplizierten Neuregelungen in einzelnen Paragraphen auch Verschärfungen:

Vision?

Visionär könnte die grundlegende Erweiterung der möglichen Zuschüsse auf die Kranken- und Unfallversicherung sein.

Da die Zuschüsse aber wie bisher auf maximal 1.026,- Euro jährlich limitiert bleiben, können lediglich KünstlerInnen, die unter 7.000 Euro im Jahr verdienen und daher bislang den Zuschuss nicht voll ausschöpfen konnten, einen zusätzlichen Anteil an Zuschüssen bekommen, für alle anderen ändert sich faktisch nichts.

Auch perspektivisch ist hier mittelfristig keine Änderung zu erwarten, da eine Erweiterung des EinzahlerInnenkreises und damit eine Erweiterung der zur Verfügung stehenden Budgetmittel politisch weder angedacht ist noch in irgendeiner Form politisch durchsetzbar scheint.

Rahmenbedingungen

Wie schon das bestehende Fondsgesetz setzt der Entwurf zur Novelle eine grundsätzliche und systematische Unentschiedenheit der Zuordnung zur Kunstförderung einerseits und Kompatibilität mit dem Rahmen der Sozialgesetzgebung fort:

Kunstbegriff

Einerseits wurde der umstrittene Begriff der „künstlerischen Befähigung“ ebenso beibehalten wie die Definition über das Werk. Künstlerin/Künstler ist, wer „Werke der Kunst schafft“.

In diesem System, das auf einen unausgesprochenen Qualitätsanspruch und in der Praxis rigiden und zeithistorisch überkommenen, vom Geniediskurs des 18. Jahrhunderts her definierten Kunstbegriff rekurriert, bleibt die Zahl der aufgenommenen KünstlerInnen signifikant klein (sie stagniert bei 5.000). Die aufwändige Einzelfallprüfung wird ebenso für die Aufnahme beibehalten wie das in der bisherigen Praxis problematische System der Kurien mit Kriterienkatalogen, die unter anderem das „angeborene Talent“ einer Künstlerin/eines Künstlers beobachten wollen.

Soziale Gleichbehandlung

Zum ändern wird jedoch argumentiert, die Einkommensuntergrenze könne nicht fallen, weil nur sie ein notwendiges bzw. hinreichend signifikantes Merkmal der künstlerischen Tätigkeit darstelle und der Gleichheitsgrundsatz (mit wem, warum?) verletzt würde, wenn sie nicht berücksichtigt wäre.

Mit dieser Argumentation soll unseres Erachtens eine Rechtsmeinung konsolidiert werden, die keinesfalls verfassungsrechtlich vorgegeben ist:

Beide Argumentationen sind in ihrer Koppelung vielmehr in mehrfacher Hinsicht problematisch bzw. zeigen, dass der vorliegende Entwurf zur Novelle mehr von der Sorge um möglichen Missbrauch des ohnehin kleinen Instruments getragen war, als von dem Willen, die signifikant sozial benachteiligte Gruppe der Künstlerinnen und Künstler in das System der Sozialversicherung umfassend einzubinden.

Macht man sich noch einmal klar, dass die Gruppe der in den Fonds aufgenommenen Künstlerinnen und Künstler seit seiner Gründung im Jahr 2001 bei etwa 5.000 stagniert (während die Prognosen das Anwachsen auf eine mindestens doppelt so hohe Zahl voraussahen) und tatsächlich ein Viertel von ihnen jährlich die *Untergrenze* des geforderten Mindesteinkommens aus selbstständiger künstlerischer Arbeit nicht erreichen konnte, so wird klar, dass hier dem Grunde nach

– und nicht im nachzubessernden Einzel' Härte'fall – ein Strukturproblem des Fonds besteht, das seinen Grundzweck – die Förderung von Künstlerinnen und Künstlern – ins Gegenteil verkehrt: ein bürokratisch aufwändiges Einzelfallinstrument, das für viele eher eine zusätzliche soziale Kontrolle bedeutet denn Unterstützung.

Dass hierbei auch weiterhin ausgerechnet bei den „Ärmsten“ das Rückzahlungsinstrument grundsätzlich beibehalten werden soll, scheint absurd.

Die vom Kulturrat Österreich von der deutschen Künstlersozialkasse übernommene dreifache juristische Argumentation, dass eine Rückforderung (ausgenommen den Fall vorsätzlichen Betrugs) grundsätzlich

- den Grundzweck des Fonds – nämlich Förderung – in sein Gegenteil verkehrt,
- unbillig gegenüber den Künstlerinnen und Künstlern ist, weil sie ihnen unterstellt, absichtlich ein falsches Einkommen zu prognostizieren und
- der bürokratische Aufwand für eine Einzelfallprüfung in keinem adäquaten Verhältnis steht zum möglichen budgetären Nutzen

wurde in dem von Prof. Mazal erstellten Gutachten völlig ignoriert: „Die Argumente, die diesbezüglich vorgebracht werden, lassen sich im wesentlichen darauf reduzieren, dass es sozialpolitisch fragwürdig ist, von Künstlern, die das der Rückforderung unterliegende Geld tatsächlich nicht haben, eben dieses Geld zu verlangen, und dass die Handhabung der Rückforderung für Künstler entwürdigend sei, weil sie über ihre Einkommensdaten detaillierte Auskunft geben müssen. Wenn man davon ausgeht, dass es zur Begründung einer Rückzahlungsverpflichtung nur kommt, wenn tatsächlich Gelder bezogen werden, die dem Künstler nicht zustehen, sind diese Einwände nur nachvollziehbar, wenn der K-SVF rechtswidrig vorgehen sollte.“

Auch in Zukunft müssen KünstlerInnen ein Mindesteinkommen aus der künstlerischen Tätigkeit erzielen, um einen Zuschuss zum Pensionsversicherungsbeitrag aus dem KSVF zu erhalten. Ebenso sind bei Nicht-Erreichen des Mindesteinkommens weiterhin Zuschuss-Rückforderungen vorgesehen – wenn auch mit einer Reihe von Ausnahmeregelungen, um in nächster Zukunft die Zahl der Rückzahlungsforderungen zu reduzieren:

- Stipendien sollen künftig anerkannt werden, auch Preise, aber nur, wenn sie nicht rückwirkend als Würdigung für ein bereits erstelltes Werk, sondern nachweislich zum Lebensunterhalt verwendet werden.

- Die Obergrenze wird valorisiert auf das 60fache der monatlichen Mindesteinkommensgrenze und erhöht sich pro Kind um das jeweils 6fache

- Nicht nur wirtschaftliche, sondern auch soziale Gründe, die „nicht vom Künstler, von der Künstlerin zu verantworten sind“ sollen künftig beim Verzicht auf Rückzahlungsforderungen einbezogen werden – auch bezogen auf die in Frage stehenden (bereits vergangenen) Bezugsjahre.

Was bleibt, ist ein Entwurf, der die unübersichtliche Gesetzeslage noch komplizierter macht, der (juristisch) inkonsequent als Instrumentarium zwischen Kunstförderung und Förderung der sozialen Absicherung laviert und wesentliche Probleme gar nicht löst: Weiterhin arbeiten im Bereich der Darstellenden Künste und im Filmbereich Künstlerinnen und Künstler überwiegend im ‚legalen Graubereich‘, wenn sie ständig zwischen kurzfristigen – vom Schauspielergesetz geforderten – Anstellungen, Selbstständigkeit und eventueller Arbeitslosigkeit hin- und herpendeln.

Die Interessenvertretungen und der Kulturrat haben den Entwurf und das Gutachten in einer Pressekonferenz ausführlich kommentiert und werden nun sowohl eigenständige Rechtsgutachten einholen als auch Stellungnahmen zur Novelle verfassen – in der unbegründeten (?) Hoffnung, dass diese als professionelle Sachkritik auch wahrgenommen werden und in die Endversion noch einfließen können.

Über die inhaltlichen Agenden hinaus ist es am wichtigsten, dass endlich offiziell eine ExpertInnen-Kommission unter Beteiligung des Kulturrats und der Interessenvertretungen einberufen wird, um kontinuierlich an der Verbesserung der derzeit prekären Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit zu arbeiten.

Die umstrittene Bartenstein-Initiative, mit der künftig unter anderem auch Selbstständigen der freiwillige Eintritt in die Arbeitslosenversicherung möglich sein soll, ist beispielsweise schon völlig ohne irgendein strukturelles Mitbedenken von Seiten des bmukk zur Situation der KünstlerInnen zustande gekommen.

Presseaussendung des Ministeriums, Entwurf und juristisches Gutachten auf der Site des bmukk unter:

<http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/pm/20071116.xml>

Aktuelle Aktionen, Informationen Stellungnahmen des Kulturrats und der einzelnen IGs unter <http://kulturrat.at>

diskurs

Revolution und Poesie

Von John Holloway

Auszug aus einer Rede, die John Holloway im September 2007 vor KünstlerInnen im Museo de Arte Universidad Nacional, Bogota, hielt. Übersetzung aus dem Englischen: Nika Sommeregger

In einer so differenzierten und (für manche oft) fremden Welt zu sein, wie es die von KünstlerInnen ist, ist spannend und ehrenvoll zugleich. Als ich darüber nachdachte, was ich KünstlerInnen über Kunst erzählen soll, fiel mir ein, dass mich vor nicht langer Zeit jemand als den „Poeten der Anderen-Welt-Bewegung“ bezeichnete. Ich weiß nicht, warum er mir diesen ehrenvollen Titel zuschrieb, ich weiß aber, dass ich mich im ersten Augenblick geschmeichelt fühlte, obwohl dieser jemand ihn als Beleidigung und disqualifizierend meinte. Ganz bestimmt meinte er ihn abwertend, denn er fügte hinzu, dass revolutionäre Theorie nicht mit Poesie zu vermengen sei. Poesie sei gefährlich, da sie sich mit der Schönheit, der Ästhetik, in einer unrealen Welt befasse, während sich revolutionäre Theorie mit der realen Welt und ihren schmutzigen Kämpfen beschäftige. In dieser Welt der Kämpfe spielen Poesie, Kunst und Ästhetik keine wichtigen Rollen, denn revolutionäres Kämpfen konfrontiert Hässlichkeit mit Hässlichkeit, Brutalität mit Brutalität, Gewehre mit Gewehren. Für Kunst, Poesie und Ästhetik wird es Zeit nach der Revolution geben.

Vorweg. Ich teile diese Ansicht keineswegs. Im Gegenteil. Revolutionäre Theorie und die Praxis müssen künstlerisch sein, andererseits sind sie nicht revolutionär. Oder anders ausgedrückt: Kunst muss revolutionär sein, sonst ist es keine Kunst. Wenn Adorno meinte, nach Auschwitz könne man keine Gedichte mehr schreiben, so müssen wir heute nicht nur an Auschwitz denken, um zu verstehen, was er meinte. Wir sind mit einer Unzahl horribler Ereignisse tagtäglich kon-

frontiert. Ganz allgemein in Lateinamerika, im Besonderen hier in Kolumbien und anderswo auf der Welt nicht weniger (Abu Ghraib, Guantanamo). In so einer schrecklichen Welt nur daran zu denken, schöpferisch tätig zu sein, etwas Schönes zu kreieren, scheint entsetzlich gefühlslos zu sein. Eine Verhöhnung beinahe all jener, die im gleichen Moment gefoltert, missbraucht, vergewaltigt und ermordet werden. Wie können wir nur Gedichte schreiben, Bilder malen, oder Reden halten, wenn wir wissen, das all das um uns herum geschieht? Und dennoch: „Was dann?“ Hässlichkeit gegen Hässlichkeit? Gewalt gegen Gewalt? Macht gegen Macht? Das ist niemals revolutionär.

Revolution, die radikale Transformation der Welt, kann nicht symmetrisch sein. Es gibt keine revolutionäre Symmetrie. Revolution ist nicht einfach das Reproduzieren der gleichen Dinge mit verändertem Gesicht. Asymmetrie ist der Schlüssel zu revolutionärem Denken und zur revolutionärer Praxis. Wenn wir kämpfen um etwas anderes zu schaffen, etwas anderes zu kreieren, dann muss auch unser Kampf ein anderer sein.

Wir kämpfen nicht lediglich gegen eine Gruppe von Menschen, sondern gegen einen bestimmten Weg Dinge zu tun, gegen ein System dieser Dinge, gegen eine Organisationsform der Welt. Asymmetrisch. Das Kapital ist der Feind, was bedeutet, dass dieser Feind eine bestimmte soziale Beziehung darstellt, eine Form sozialer Organisation ist, die auf Unterdrückung unseres eigenen Tuns, auf bloße Verwertung

*Revolutionäre Theorie und die Praxis
müssen künstlerisch sein,
andererseits sind sie nicht revolutionär.*

unseres Tuns und auf Vergegenständlichung des Subjektes basiert. Unser Kampf für eine andere Welt muss doch implizieren, jenen Beziehungen gegen die wir kämpfen, etwas ganz anderes, Asymmetrisches, entgegensetzen. Kämpfen wir symmetrisch, – wenn wir ihre Methoden und ihre Organisationsformen akzeptieren, so reproduzieren wir bloß kapitalistische Beziehungen innerhalb unserer Opposition. Wir sind verloren, kämpfen wir innerhalb der kapitalistischen Logik.

Aber was ist nun dieses Andere, diese Asymmetrie, die wir dem Kapitalismus entgegensetzen?

Zu aller erst bedeutet sie Verweigerung. Zurückweisung des Kapitals und all seiner Formen. Wir sagen Nein! Nein, wir akzeptieren nicht! Nein, wir akzeptieren nicht, dass die Welt von Profit dominiert wird. Wir weigern uns, unser Leben dem Geld unterzuordnen. Nein, wir kämpfen nicht auf ihrem Terrain, wir tun nicht, was sie erwarten. Dieses unser Nein ist die Schwelle, die uns in eine andere Welt führt, in eine Welt, in der wir entscheiden, und nicht das Kapital, was wichtig und was wünschenswert ist, in der wir einer geduldeten Aktivität eine andere, unterschiedlichere, unsere Aktivität entgegensetzen.

Marx verwies auf diese zwei Arten von Aktivität, wenn er vom „Doppelcharakter der Arbeit“ spricht und bestand darauf, dass dieser Doppelcharakter der Angelpunkt des Verständnisses der politischen Ökonomie ist und somit jener des Kapitalismus: die „abstrakte Arbeit“ auf der einen Seite, auf der anderen die „gesellschaftlich nützliche Arbeit“. Abstrakte Arbeit bezieht sich auf die Abstraktion, die der Markt dem Akt der Schöpfung auferlegt, – er (der Akt der Schöpfung) wird aller Konkretheit entleert, von all seinen spezifischen

Charakteristika wird er abstrahiert, sodass *eine* Arbeit genau wie die *andere* Arbeit ist. Das ist entfremdete Arbeit; sie ist entfremdet, oder abstrahiert, oder getrennt von den Menschen, die sie ausführen.

Konkrete oder nützliche Arbeit bezieht sich auf die kreative Aktivität, die in jeder Gesellschaft existiert und potentiell unentfremdet, frei von Fremdbestimmung, ist.

Unser Nein öffnet die Tür zur Welt des kreativen Tuns, das nicht auf kapitalistischem Wert basiert. Eine Welt des kreativen Tuns, das nach Selbstbestimmung ausgerichtet ist. Wo ist diese Welt? Die orthodoxe marxistische Theorie erklärt uns, dass sie in der Zukunft läge – nach der Revolution. Aber das ist nicht wahr. Sie existiert hier und jetzt. In den Brüchen, den Rissen, im Schatten, immer am Rande des Unmöglichen. Ihr Herzstück ist das kreative Tun, das *in*, *gegen* und *jenseits* der abstrakten Arbeit existiert.

- Es existiert *in* der abstrakten Arbeit in der täglichen Aktivität von uns allen, die wir unsere Arbeitskraft verkaufen, um zu überleben.

- Es existiert *gegen* die abstrakte Arbeit in der konstanten Revolte, ob in der Erwerbsarbeit oder in deren Verweigerung.

- Es existiert *jenseits* der abstrakten Arbeit in den Versuchen von Millionen und Abermillionen von Menschen auf der ganzen Welt ihr Leben individuell oder kollektiv dem zu widmen, was sie für notwendig und wünschenswert erachten.

Unsere Welt ist jene des Suchens. Ein unaufhörliches Suchen nach Ausdruck, in dem kritische Theorien, Kunst und Poesie Teil dieses sind.

Preguntando caminar – asking we walk.

Literaturhinweis:

John Holloway: Die Welt verändern ohne die Macht zu übernehmen.
Westfälisches Dampfboot, Münster 2002

Eine Einladung, vorbeizuschauen

Im kommenden Jahr feiert das Theater im Künstlerhaus seinen 35. Geburtstag – und ist damit gerade mal so jung wie dessen beide neuen Leiter, die in den kommenden vier Jahren die Geschicke des ehemaligen „Französischen Saals“ lenken werden.

Von Angela Heide

1973 wurde der ehemalige Ausstellungssaal zu einem Theaterraum mit einer Publikumskapazität von maximal 186 Sitzplätzen umgewandelt, ab 1974 arbeiteten hier die 1958 gegründeten „Komödianten“ unter Leitung des Schauspielers und Regisseurs Conny Hannes Meyer, die seit 1963 in einem Spielraum am Börseplatz tätig gewesen waren. Man bezeichnete damals das neue „freie“ Theater als „gesellschaftskritisch“ mit „Experimentalcharakter“, wobei sich der Spielplan Mitte der 1970er-Jahre aus antifaschistischen Stücken mit Schwerpunkt auf Bertolt Brecht zusammensetzte.

Knapp zehn Jahre später löste sich die Gruppe im Zuge einer künstlerischen wie finanziellen Krise auf, nachdem ein bereits zuvor abgespalteter Teil die Gruppe 80 gegründet hatte (– seit zwei Jahren ebenfalls eines der neuen Wiener „Koproduktionshäuser“). Das Künstlerhaustheater wurde unter die Verwaltung der Stadt Wien gestellt und sollte von nun an allen interessierten Theatern sowie nicht institutionell produzierenden Theaterschaffenden, also Burgtheater und Staatsoper ebenso wie „freien Gruppen“ zur Verfügung gestellt werden. Da jedoch keinerlei konzeptionelle oder inhaltliche Planung hinter der Vermietung der Räume stand, war es nahezu unmöglich, eine stringente Programmierung und damit auch eine in der Öffentlichkeit wahrnehmbare Neupositionierung des Theaters im Künstlerhaus zu bewirken. Die Krise spitzte sich in den Jahren 1985, als die damalige Arbeitsgemeinschaft „IG-Freie Gruppen“ die Räume sechs Tage lang besetzte und eine Umwidmung als autonome Produktionsstätte für freie Theaterarbeit forderte, und zwei Jahre später nach der stark kritisierten Ausrichtung des „freien Theaterfestivals“ *heftiger herbst* durch die Stadt Wien weiter zu. Ein in diesen Monaten entstandener Theaterverbund, „Politische Bühne Wien“, dem u. a. Theater m.b.H., Jura-Soyfer-Theater, Fo-Theater und Neue Wiener Volkskomödie angehörten, erstellte ein unabhängiges Nutzungskonzept für den Standort und damit ein frühes Modell eines „Koproduktionshauses“, wie es 2003 – nun seitens der Stadt Wien im Zuge der „Wiener Theaterreform“ – gefordert werden sollte: Das Haus sollte mit einer Basisjahressubvention von 1,2 bis 1,5 Millionen Schilling (also ca. 88.000–110.000 Euro) für Organisation und Betriebskosten unterstützt werden. Die Produktionen

selbst – herausgebracht hätte man je 1–2 Arbeiten der beteiligten Koproduktionspartner pro Spieljahr – sollten durch die Produktionsförderungen der einzelnen beteiligten Gruppen gesichert werden. Inhaltlich wollte man an der Linie eines politisch-kritischen Theaters fortsetzen und v. a. Stücke österreichischer Gegenwartsdramatiker herausbringen. Durch die gemeinsame Leitung und Nutzung des Hauses wollte man sowohl die künstlerische Bandbreite der Wiener freien Theaterszene garantieren wie eine stringente ästhetische Linie in das Künstlerhaustheater bringen. Das Konzept wurde vonseiten der Stadt Wien mit der Begründung, man fürchte „gruppenspezifische Prozesse“, abgelehnt. Darüber hinaus waren, so eines der weiteren Argumente der Stadt gegen das vorgelegte Papier, nicht alle in Wien tätigen freien Gruppen vertreten, etwa das ebenfalls am Künstlerhaustheater interessierte Wiener Ensemble, v. a. aber der Tanz.¹

Schließlich entschied man sich für eine zentrale Verwaltung durch die Stadt, gründete dafür den „Theaterverein Wien“² und setzte ab Ende der 1980er-Jahre Christian Pronay als Koordinator des Hauses ein. Dieser blieb in den folgenden 17 Jahren der von der Stadt Wien bestellte Leiter des – im Verbund mit dem ehemaligen Theater im Konzerthauskeller³ – neuen „dietheater“-Komplexes, dessen Finanzierung u. a. aus dem Topf für „freies Theater“, also für nicht institutionell tätige bzw. nicht städtisch verwaltete Bühnen und Ensembles garantiert wurde.⁴

Im Zuge der von der Stadt Wien in Auftrag gegebenen Studie *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst*, an der u. a. eine damalige Mitarbeiterin des dietheater-Verbundes beteiligt war,⁵ wurde das Haus als eines der neuen Wiener Koproduktionshäuser im Bereich „freies Theater“ gefordert.⁶

Wie problematisch es seit der Übernahme des Hauses durch die Stadt Wien sein musste, eine Spielstätte im Sinne der jeweils aktuellen kulturpolitischen Interessen zu führen und zugleich mehr als nur institutionalisierter „Abspielort“ für Produktionen nicht institutionell produzierender Kunst- und Kulturschaffender zu sein, musste von Anfang an wohl auch den beiden deutschen Dramaturgen Thomas Frank und Haiko Pfohl bewusst sein, die Ende 2006 ihr Konzept für eine

ästhetische wie organisatorische Erneuerung des Komplexes einreichten, selbst wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch kaum mit der Geschichte des Hauses und dessen enger Verbindung einerseits zur Entwicklung des privaten bzw. „freien“ Theaters in Wien und andererseits mit der Institutionalisierungsgeschichte einer Reihe ehemals privat geführter Kunst- und Kulturorganisationen (in) der Stadt vertraut sein mochten.

Wenn die beiden mit einem wesentlichen Bonus in das Intendantenrennen des Jahres 2006 gingen, dann war es, ganz im Sinne der Forderungen der „Wiener Theaterreform“, die Liste bundesdeutscher Theater und Festivals, an und mit denen sie bis dahin gearbeitet hatten – zum Großteil Institutionen, die von der Wiener Theaterjury⁷ dezidiert als „Vorbilder“ zur Einrichtung von Koproduktionshäusern „gemäß dem ‚Leitbild zur Wiener Theaterreform‘ bezeichnet“⁸ worden waren: „Es fehlen maßgeblich Institutionen, wie sie in anderen Ländern längst existieren. Zum Beispiel: Mousonturm in Frankfurt a. M., Hebbel am Ufer und Sophiensaele in Berlin, [...] Gessnerallee in Zürich, Kampnagel in Hamburg. Diese Einrichtungen ermöglichen und fördern ‚junge‘ Arbeiten, beherbergen Truppen temporär, laden internationale Gastspiele ein und schaffen Labormöglichkeiten für Künstler und Künstlerinnen.“⁹ In ihrem Gespräch mit der *gift – Zeitschrift für freies theater* im Jänner 2007 verwiesen die beiden nunmehr offiziell nominierten neuen theater-Leiter auf ihre entsprechende biografische Provenienz: „Künstlerhaus Mousonturm [...], Sophiensaele“¹⁰ – Thomas Frank, „Theater am Halleschen Ufer [...], HAU – Hebbel am Ufer und [...] Theaterhaus Gessnerallee“¹¹ – Haiko Pfof. Pfof konnte darüber hinaus auch über Festivalerfahrungen und hier auf eine enge Zusammenarbeit mit einem Mitglied der Wiener Theaterjury verweisen: „2003 bin ich zum Festival Theaterformen in Hannover/Braunschweig als Dramaturg und Assistent der künstlerischen Leitung unter Veronica Kaup-Hasler gewechselt. [...] Im Anschluss bin ich mit der Übernahme der Intendanz des Steirischen Herbstes durch Veronica Kaup-Hasler als freier Programmdramaturg mit nach Graz gegangen [...]“¹²

Die Besetzung der beiden 1972 geborenen „Theatervernetzer“¹³ bedeutete so auf ideale Weise eine Engführung der kulturpolitischen Forderungen der Stadt Wien, wie sie in den *Reformvorschlägen* (2003) und im *Gutachten* der Theaterjury (2004) publiziert worden waren. Auch die beiden Leiter des nunmehr als „brut“ geführten Theaterverbundes betonen immer wieder in den von ihnen gegebenen Interviews – so etwa auch in ihrem zweiten Gespräch mit der *gift* anlässlich der Eröffnung des Hauses – diesen bewussten Weg zwischen „hinaus“ und „hinein“, auf dem sie immer wieder „Brücken schlagen“ wollen zwischen Produktionen im brut

und an anderen, internationalen Spielorten. „Für einige Produktionen im brut haben wir tatsächlich schon Brücken schlagen können.“ Unter anderem konnte die Beteiligung am Nachwuchsnetzwerk „Freischwimmer“¹⁴ initiiert werden, an dem auch die Sophiensaele Berlin, die Gessnerallee Zürich, das Forum Freies Theater Düsseldorf sowie der Hamburger Kampnagel beteiligt sind¹⁵. „Diese Form von Netzwerkarbeit sehe ich auch als inhaltliche Arbeit, ein Abgleichen von Positionen“,¹⁶ erläutert Frank gegenüber der *gift* die Bedeutung der Netzwerkarbeit für die beiden Theaterleiter, und Pfof ergänzt: „Wir sitzen ja nicht auf unserer kleinen Insel. Diese Form von Arbeit ist nicht abgeschlossen, wir wollen auch eine Bewegung herstellen. Sowohl rein wie auch raus.“ Das „Hereinholen“ von KünstlerInnen wie Publikum, das „Einladen ins Haus“ betont auch die neue Pressesprecherin des Hauses, Karin Berndl: „Das wird ja zum Beispiel auch durch die neuerliche Öffnung des Hauses – etwa durch die Bar als Austausch- und Kommunikationsraum oder die neuen, wesentlich geringeren Einheitspreise – markiert. Das ist eine explizite Einladung, einmal ‚vorbeizuschauen‘ und zu schauen, was da in nächster Zeit bei uns passiert.“

Da es unterschiedliche Variationen an „Anteilnahme“ und „Beteiligung“ gebe,¹⁷ sei es wesentlich, dies auch transparent zu kommunizieren. Daraus entstanden ist das Label „brutproduktion“, unter dem von brut stärker betreute Produktionen laufen, während andere Arbeiten wie etwa die im Dezember 2007 gezeigte Produktion *Kong, Blondes, Tall Buildings* des Wiener toxic-dreams-Ensembles nicht dazu zählen.¹⁸ Wie die Zusammenarbeit in konkreten Konstellationen aussehe, gehe dabei stark „von den KünstlerInnen aus“, erklärt Pfof. Und mit dem Label „brutproduktion“ transportiere man dies eben verstärkt auch nach außen: „Das sind Produktionen, die wir quasi von der Wiege bis zu Bahre begleiten, auch schon bei der Antragsstellung dabei sind, eine Produktionsleitung anbieten und dann bis hin zur Vermarktung dabei sind. Bei toxic dreams ist es z. B. aber eher eine ‚Kooperation‘, die spielen hier und wir stellen das Haus zur Verfügung, sind aber kein aktiver Produzent.“

Im Falle der Weiterarbeit an der bereits im Rahmen von imagnetanz 2006 in Wien gezeigten Produktion *insert.eins/eskapade* unter dem Titel *und* der jungen Wiener Choreografin Doris Uhlich, die im brut im Künstlerhaus im November 2007 ebenfalls unter dem Label „brutproduktion“ lief, umfasse der Begriff auch eine explizite finanzielle Unterstützungen. „Im konkreten Fall hätte die Wiederaufnahme ohne finanzielle Beteiligung des brut nicht stattfinden können“, erklärt Haiko Pfof. Und Thomas Frank ergänzt, dass man bei dieser Arbeit darüber hinaus auch der Künstlerin die Möglichkeit

*Zeig' mir einmal einen internationalen (Ko-)Produzenten,
der im Dezember eines Jahres noch nicht den Spielplan
für das kommende Jahr dicht hat.*

geben konnte, über einen längeren Zeitraum „während der Schließtage im Theatersaal zu proben“.

Wieder ein anderes Beispiel greift im Gespräch mit der *gift* sein Kollege auf, wenn er auf die Jänner-Produktion von SV Damenkraft hinweist. „Da gehen wir tatsächlich auch viel zu den Proben, bringen uns ein und wollen gute Produktionsmöglichkeiten anbieten.“ Vor allem wolle man ganz „im Sinne der ‚Theaterreform‘“ versuchen, „bessere Strukturen und eine bessere Infrastruktur“ anzubieten. Diese „geldwerten Leistungen“, die man – sei es persönlich, mit dem Team des Hauses oder über die Netzwerke – anbiete, seien aber „oft nicht so gut auszuweisen, wie wenn wir nur Bargeld auf den Tisch legen. Wir wollen, auch in nachhaltiger Hinsicht, die Produktionen längerfristig begleiten.“

Das betreffe nicht zuletzt auch den Medienauftritt des Hauses und der damit vertretenen KünstlerInnen, ergänzt Karin Berndl. „Denn der Auftritt bei uns bietet ja auch eine Marke. brut kann in diesem Sinne auch als Marke auftreten, die wiederum für die Medienarbeit viel leisten kann.“

Doch natürlich baut man Netzwerke nicht so einfach von einem Tag auf den anderen auf, das braucht neben viel Arbeit auch Zeit und Vertrauen, und es ist daher nicht von ungefähr, dass man sich mit Pfof und Frank zwei geübte „Networker“ in die Theaterlandschaft der Stadt Wien geholt hat. „Ich halte es für notwendig, dass die Künstler auch mal aus der Stadt rauskommen“, erklärte Frank in einem Interview mit dem *Falter* anlässlich der brut-Eröffnung.¹⁹ Im Gespräch mit der *gift* setzt er im Detail fort, dass es dabei v. a. darum gehe, nicht nur organisatorisch, bei der Raumvergabe oder in Hinblick auf die Verteilung von Koproduktionsgeldern tätig zu sein, sondern vor allem „inhaltlich zu programmieren, zu bündeln. Das ist eine Arbeitsweise, die uns im Moment viel Spaß macht: über den Spielplan nachzudenken“, wobei es den beiden neuen Theaterintendanten (in) der Stadt Wien auch darum gehe, diese Verbindungslinien und Gedankenachsen transparent zu machen, eine „Nachvollziehbarkeit“ zu garantieren, „was wir da machen – und zwar nicht nur für ein Fachpublikum“.

Auf die Frage, auf welche Weise man unabhängig produzierende Wiener Theaterschaffende in das eigene internationale Netzwerk einbringen werde, erklärt Haiko Pfof, dass es das „Wichtigste am Programm“ sei, „von den lokalen Positionen“ auszugehen.²⁰ Das habe man u. a. bereits im November anlässlich der Produktion *und* von Doris Uhlich versucht, die „von uns wieder aufgenommen wurde, um diese lokale Position in den Kontext mit bekannteren [internationalen] Positionen“ zu stellen, „was wiederum eine größere Aufmerksamkeit auf die lokalen KünstlerInnen hervorruft“.²¹ Aus den Themen, die man innerhalb der künstlerischen Szene Wiens fände, entstünden inhaltliche Schwerpunkte wie etwa „Jung bleibt Alt“,²² „Roböxotica“ und „Apparat Film“ im November und Dezember 2007 oder zu Beginn des Jahres 2008 der Schwerpunkt „Lust am Verrat: Stellungswechsel in Feminismus, Performance und Film“, im Rahmen dessen die „queere Burlesque“ *Oranding the Dominant* von SV Damenkraft in Kooperation mit der Sängerin Gustav und einem Mitglied der Bremer Sissy Boyz herausgebracht werde, die, wie im Dezember die Produktion *Im Ungargassenland*, von einer Romanvorlage ausgehe. War es bei der Musiktheaterperformance von ZOON Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, den Thomas Desi für seine „Recherche [und] Auseinandersetzung mit der Illusionsmaschine des Kinos“ (Thomas Frank) wählte, steht im Jänner Virginia Woolfes *Orlando* im Zentrum der musikalisch-burlesken Revue im brut im Konzerthaus. „Dazu wird es auch den Themenschwerpunkt geben, bei dem wir u. a. mit der Universität Wien arbeiten und ein Wochenende lang unterschiedliche Positionen vorstellen mit Lectures, Performances und anderen Diskursformaten.“ (Haiko Pfof)

Die Themenschwerpunkte können dabei sehr unterschiedlich ausfallen und haben, so Frank und Pfof, keinen gesamt-konzeptionellen Rahmen, der sich über eine gesamte Spielzeit ziehe. Die zum Teil über mehrere Formate, manchmal auch nur über wenige Produktionen gespannten Themenblöcke entstünden direkt aus der Prozessarbeit mit den KünstlerInnen: „Wir gehen da sehr entschieden so vor, dass wir nicht von uns aus Themen vorgeben, zu denen sich dann

Produktionen verhalten müssen, sondern die Themen entstehen aus der künstlerischen Arbeit und der Auseinandersetzung mit den lokalen wie internationalen KünstlerInnen. Und darüber soll auch die Kontextualisierung entstehen. Stichwort Vermittlungsarbeit. Wir versuchen also nicht in einer Art ‚Powermarketing‘ die Produktionen zu ‚verkaufen‘, sondern inhaltliche Vernetzungen zustande zu bringen, die dann auch wieder den lokalen KünstlerInnen nützen. D. h. wir versuchen, eine Art Diskursivität zu schaffen, die auch wieder für die Wiener Positionen was bringt,“ erläutert Thomas Frank ausführlicher gegenüber der *gift*. Gemeinsam habe man sich „in den letzten Monaten viel angeschaut“ und sei, „ziemlich aktiv durch diese Stadt gelaufen. Aber es sind auch viele gekommen, die hier was machen wollen.“ Man bringe aber auch Künstler ins Haus, „die von sich aus wahrscheinlich nie einen Fuß ins dietheater gesetzt hätten“. ²³ Und Haiko Pfof betont: „Es passiert in Wien sehr viel und sehr Spannendes, und ich denke, dass das Programm im Moment sehr stark Wien-lastig ist. [...] Da waren auch sehr viele Entdeckungen.“ Allein bei der Eröffnung habe man „ca. 40 kurze Präsentationen“ angeboten, „bei denen über 80 % aus Wien“ waren und von denen man vor dem Beginn der Arbeit in Wien niemand kannte.

Diese Entdeckungen mache man freilich auch abseits klassischer Theater“formate“. ²⁴ „Wir sind an den Inhalten, weniger an klassischen ‚Genres‘ interessiert“, erklärt Thomas Frank, „und das soll sich ebenfalls über den Spielplan vermitteln. Man muss dafür nicht unbedingt in einem bestimmten ‚Diskurs‘ spezialisiert sein, sondern wir laden ein, sich da anders zu vernetzen.“

Bereits bei den Eröffnungsproduktionen wurde auch bewiesen, dass man sich nicht nur gegen klassische „Genre“-Zuschreibungen verwehre, sondern sich auch neuen Räumen und Raumdiskursen gegenüber öffne. „Wir haben ja einige Positionen in diesen Monaten, die aus dem klassischen Theaterraum hinausgehen und sich auch über eine andere Realität weiten können“, beschreibt Pfof das Anliegen der zwei Theaterleiter für die kommenden Arbeitsjahre.

Diese Öffnung in viele unterschiedliche Richtungen impliziere auch eine längerfristige Planungszeit. „Wir sind zurzeit bei einer Vorlaufzeit von einem Dreivierteljahr, d. h. wir sind schon an der Planung für die zweite Jahreshälfte 2008“, erklärt Frank. Gerade die internationalen Begegnungen und Koproduktionen hingen direkt mit den Förderungen in Wien zusammen, und im internationalen Vergleich sei es eigentlich eine relativ kurze Planungszeit. Dennoch lägen vonseiten der lokalen Fördergeber im Moment teilweise noch nicht einmal Entscheidungen für programmierte Positionen im Februar und März 2008 vor. Das sei, erläutert Frank in Bezug auf die be-

reits zum Teil akuten Planungsschwierigkeiten, „tatsächlich nicht nur für die Programmierung, sondern auch in Hinblick auf den Aufbau von internationalen Koproduktionen problematisch, da diese im Grunde damit unmöglich werden. Zeig’ mir einmal einen internationalen (Ko-)Produzenten, der im Dezember eines Jahres noch nicht den Spielplan für das kommende Jahr dicht hat.“

Die lange Schließzeit habe sich insofern als positiv erwiesen. „Einige [der eingereichten] Produktionen konnten so das brut schon als Spielort in den Einreichungen angeben“, berichtet Pfof. „Einige Sachen sind jetzt über diese längere Schließzeit entstanden. Was von den Einreichungen in der Mai-Runde 2007, die für das erste Halbjahr 2008 geplant sind, tatsächlich realisiert werden kann, wissen wir aber zurzeit noch nicht, da wir noch immer auf die Ausschüttung warten. Da wird es sicher noch einige Verschiebungen geben.“

Aber „so ein Programm, wie es jetzt, sowohl was die Eröffnungstage wie auch das Programm der Monate November und Dezember 2007 betrifft, vorliegt, wird es sicher ab 2008 nicht mehr geben. Das hatte ja beinahe Festivalformat, um das Haus vorzustellen und natürlich auch in Hinblick auf die KünstlerInnen, denen diese Fülle zugute kommt. Wir können in dieser massiven Form, allein von den Ressourcen her, nicht weiterarbeiten.“

Schließlich gehöre aber nicht nur der Wunsch, die alten und neuen Netzwerke weiter aufzubauen und an deren nachhaltiger Wirkkraft zu arbeiten, zu den längerfristigen Zielen der neuen Theaterleitung: „Das gilt auch für den Aufbau eines Publikums“, erklärt Karin Berndl am Ende des Gesprächs. „Das wird aber sicher auch noch eine Durststrecke werden.“

Das Gespräch zwischen Angela Heide, Thomas Frank, Haiko Pfof und Karin Berndl fand am 29. Oktober 2007 in den Räumen von brut im Künstlerhaus, Wien, statt.

Far A Day Cage: *Nothing Company*; brut im Künstlerhaus, 05.-09.12.2007, 20 Uhr (brutproduktion); Zoon/Thomas Desi: *Im Ungargassenland*; brut im Konzerthaus und im öffentlichen Raum, 08./09., 11.-16.12.2007, 20 Uhr (brutproduktion); toxic dreams: *Kongs, Blondes, Tall Buildings*; brut im Künstlerhaus, 12./13., 16., 18.-20.12.2007, 20 Uhr; 14./15.12.2007, 19.30 Uhr; norton.commander.productions: *FilmKampfMaschine*; brut im Konzerthaus, 14./15.12.2007, 21 Uhr (brutproduktion); Volker Gerling: *Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt*; brut im Konzerthaus, 17.12.2007, 20 Uhr; God’s Entertainment: *Auf dem Weg nach Europa – Try out*; brut im Konzerthaus, 21.12.2007, 22 Uhr (brutproduktion); im Rahmen von „Freischwimmer 2008“; SV Damenkraft/Gustav/Sissy Boyz: *Oranding the Dominant*; Programmschwerpunkt Jänner 2008

Details zu diesen Produktionen sowie zu allen weiteren Programmen des brut im Dezember 2007 und Jänner 2008 siehe www.brut-wien.at

¹ Das Tanztheater homunculus hielt damals mehrfach fest, dass das „Künstlerhaustheater für Tanzvorführungen auf Grund der variablen Bühne“ die Voraussetzung für eine Nutzung durch Gruppen aus dem Bereich Tanz auf ideale Weise erfülle. Vgl. dazu u. a. Sigrid Löffler: Der Kampf um das Künstlerhaus. In: Profil, 08.02.1988.

² Vgl. Vereinsregisterauszug, ZVR-Zahl 557350339: Der Theaterverein Wien wurde am 31.01.1989 gegründet, Geschäftsführer bis März 2010 ist Christian Pronay.

³ Zum Theater im Konzerthaus vgl. u. a. www.kintheatop.at.

⁴ Pronay war darüber hinaus laut einem Bericht in *Nextroom* auch Geschäftsführer jener GmbH, die mit dem Bau eines Wiener „Kindertheaterhauses“ beauftragt wurde, vgl. www.nextroom.at/building_article.php?building_id=422&article_id=1718. Ein Bericht des Kontrollamtes verweist darauf, dass die Stadt Wien dem Theaterverein Wien in den Jahren 2001 bis 2004 „neben Bau- und Investitionskostenzuschüssen von rd. 0,30 Mio. Euro Subventionen für den laufenden Betrieb von rd. 2,80 Mio. Euro, mit denen insgesamt 1.543 Vorstellungen und 542 Produktionen und Festivals dargeboten wurden“ gewährte. Und weiter: „Zusätzlich zur Förderung für die eigentliche künstlerische Tätigkeit des Theatervereines Wien erhielt dieser Subventionen und Ausfallhaftungen für die Gründung der Tanzquartier-Wien GmbH und der Theaterhaus für Kinder-Kindertheater GmbH.“ Vgl. <http://www.kontrollamt.wien.at/berichte/2006/lang/2-15-KA-I-7-2-6.pdf>. Zur Zeit wird der ehemalige dietheater-Leiter auf der offiziellen Website der Stadt Wien als Mitarbeiter der Kulturabteilung der Stadt im Ressort „Sonderprojekte“ gelistet. Vgl. www.wien.gv.at.

⁵ Thier war damit auch Mitglied des Theaterverein Wien. Vgl. „Mein Chef ist Christian Pronay“ in: www.anschlaege.at/2006/0202text2.html.

⁶ „Die Defizite im Wiener Freien Theater stellen sich nicht nur auf der Ebene der Verteilung von Fördermitteln dar, sie sind im wesentlichen auch struktureller Art. Es fehlen Spielorte, an denen es möglich ist, die Aktivitäten im Freien Theater zu bündeln, ihre Produktion in einer den künstlerischen Zielen angemessenen Weise zu qualifizieren und daraus ein für ein potentielles Publikum attraktives Programm zu gestalten. An Häusern, die lediglich als Abspielstätten für Freie Produktionen konzipiert sind und die keine budgetären Möglichkeiten haben, um gezielt Koproduktionen zu initiieren, ist das kaum möglich. Ein Haus [!] wie dietheater Wien beispielsweise bewältigten [!] im vergangenen Jahr über 100 verschiedene Produktionen an über 360 Aufführungstagen. Ein markanter Spielplan ist unter diesen Bedingungen nicht herzustellen.“ In: Günther Lackenbacher/Anna Thier/Uwe Mattheiß: Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst. Wien [Kulturamt der Stadt Wien] 2003, S. 7. Online unter: <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/reformvorschlaege.pdf>.

⁷ Andrea Amort/Karin Cerny/Wolfgang Greisenegger/Karin Kathrein/Veronica Kaup-Hasler/Christian Meyer/Dietmar N. Schmidt: Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung). Wien 2004. Online unter: www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf.

⁸ Ebda., S. 18.

⁹ Ebda.

¹⁰ gift – zeitschrift für freies theater (Jänner 2007), S. 11f.

¹¹ Ebda., S. 12.

¹² Ebda.

¹³ Vgl. Ronald Pohl: Die spinnen, die Theatervernetzer! In: Der Standard, 08.11.2007.

¹⁴ Zur Plattform für junges Theater vgl. www.freischwimmer-festival.com.

¹⁵ Für den Bereich „Klub- und Jugendprogramm“ des Kampnagl Hamburg ist seit dieser Spielzeit auch eine ehemalige Mitarbeiterin des dietheater Wien zuständig, die dort u. a. 2006 im Rahmen der Reihe *Spiel:Platz* einige Produktionen präsentierte, die dem Publikum nun auch im brut wiederbegegnen, u. a. *ELAK-GALA*, *Top oder Flop* und die ersten *Taugshows* von monochrom. Vgl. dazu u. a. auch www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung2006.pdf: Die im Konzerthaus realisierte Reihe *Spiel:Platz* wurde vom Theaterverein Wien/Nadine Jessen bei der Stadt Wien eingereicht und laut Förderempfehlung der damaligen Kuratoren für den Einreichtermin 15. Jänner 2006 für eine Projektförderung von 40.000 Euro (zusätzlich zur Jahresförderung des dietheaters) empfohlen. Ebenfalls auf die Vernetzung mit dietheater/Theaterverein/Nadine Jessen scheint auch die Zusammenarbeit des brut-Teams mit dem Wiener Kollektiv God's Entertainment zurückzugehen, das u. a. anlässlich der Eröffnung der Kampnagl-Saison 2007/08 im September in Hamburg zu sehen war, im November mit der Live-Art-Installation *Die Geburt des Brut* zum Wiener Eröffnungsprogramm zählte, im November ihre Videodokumentation *Long Night of the Old Stagers/Die lange Nacht der Alten* im brut präsentierte, im Dezember im Forum Freies Theater Düsseldorf seinen *Fight Club* zeigt und im Jänner 2008 mit *Auf dem Weg nach Europa – Try out* neuerlich im brut, bereits im Rahmen von „Freischwimmer 2008“ und als ausgewiesene „brutproduktion“, zu sehen sein wird. Vgl. dazu u. a. <http://gods-entertainment.org/news/view/id/42>, www.freischwimmer-festival.com/kalender.php.

¹⁶ Matthias Lilienthal, der Intendant des Berliner HAU, an dem Haiko Pfof 2005 tätig gewesen war, bestätigte gegenüber dem *Falter*, in der neuen Leitung des brut neben den Wiener Festwochen „einen Partner [zu haben], „mit dem man kontinuierlich etwas entwickeln kann“. In: *Falter* 45/07, S. 24.

¹⁷ Ebda., S. 24f.

¹⁸ Vgl. dazu ebda., S. 24: „Etwas enttäuscht ist auch Kornelia Kilga von der Gruppe Toxic Dreams [!], die im brut ihre neue Performance [...] zeigt: „Für uns hat sich im Vergleich zu dietheater bis dato nichts verbessert.““

¹⁹ Ebda.

²⁰ Vgl. dazu auch Thomas Frank im Gespräch mit dem *Falter*: „Wir schauen, womit sich die Künstler auseinandersetzen, und überlegen uns dann, wie wir das sinnvoll präsentieren und in einen internationalen Kontext stellen können.“ In: *Falter* 45/07, S. 25.

²¹ Vgl. dazu Haiko Pfof im Interview mit corpus: „Gerade gestern hat eine Kollegin aus London ein E-Mail geschrieben und gefragt: Wer ist Doris Uhlich eigentlich.“ In: www.corpusweb.net.

²² Interessanterweise findet man bei genauere Recherche auf der Website des Kampnagl ähnliche Themenschwerpunkte wie im aktuellen brut-Programm, etwa die Reihe „Für immer jung“, die sich im Wesentlichen mit der Reihe „Alt und Jung“ des brut (November 2007) überschneidet und u. a. ebenfalls Martin Nachbars Produktion *Repeater* präsentiert, die daneben auch an den Sophiensaelen Berlin, im Forum Freies Theater Düsseldorf, am Mousonturm in Frankfurt am Main sowie in Gent und Leuven gezeigt wird. Produktionen aus Wien finden sich, bis auf die Arbeiten von God's Entertainment (vgl. dazu Fußnote 15), derzeit noch nicht auf den Spielplänen der internationalen Koproduktionspartner.

²³ *Falter* 45/07, S. 25.

²⁴ Vgl. dazu auch Haiko Pfof: „Wir sind ein Raum für interdisziplinäre darstellende Kunst.“ In: www.corpusweb.net.

Ein Unikat der freien Theaterszene

Zum Konzept des Ersten Wiener Lesetheaters und zweiten Stegreiftheaters

Von Rolf Schwendter

Das Erste Wiener Lesetheater und zweite Stegreiftheater wurde 1990 gegründet. Und zwar nicht nur, wie es ein schier unausrottbarer Mythos behauptet, von mir (Rolf Schwendter), sondern auch von den Autoren und Autorinnen Manfred Chobot, Brigitte Gutenbrunner, Evelyn Holloway und Günther Nennung, vom Volkskundler Hansjörg Liebscher und vom Schauspieler Ottwald John. Die erste Leseaufführung fand am 20. September 1990 statt – gelesen wurde Georg Kaisers expressionistisches Stationendrama *Von Morgen bis Mitternachts* mit Bruno Thost in der Hauptrolle. Zwischenzeitlich haben etwa 1300 Leseaufführungen des Ersten Wiener Lesetheaters stattgefunden.

Die Wahl von Georg Kaiser war als exemplarisch zu verstehen: Primär sollte es darum gehen, Autoren, Autorinnen, bzw. Texte zur Leseaufführung zu bringen, die auf den mehr oder weniger etablierten Bühnen vernachlässigt zu werden pflegten (bzw. pflegen). Pragmatisch, wie auch freie Theaterarbeit, in Maßen, zu sein hat, legten wir fest, dass ein Stück (bzw. ein anderer Text) mindestens 3 Jahre lang nicht auf einem Wiener Theater gespielt worden sein darf. Im großen und ganzen haben wir das bislang durchgehalten, obwohl eine Minderheit von Ausnahmen empirisch nachweisbar sein wird.

Darüber hinaus lag (und liegt) es selbstredend in unserem Interesse, Texte von zeitgenössischen österreichischen Autorinnen und Autoren zur Leseaufführung zu bringen. Dies wird bei unseren jährlichen Fragebogenversendungen zur je unmittelbaren Zukunft des Ersten Wiener Lesetheaters und zweiten Stegreiftheaters vehement eingefordert, und entspricht auch der Wirklichkeit: rund ein Viertel des Repertoires bestand (und besteht) aus dieser Textkategorie. So konnten wir legitimerweise festhalten, wir spielten alles „von Aischylos bis zum computergenerierten Stück“ (wen es interessieren sollte: es handelte sich um Mark Adrians Stück *Syspot*).

Im Laufe dieser 17 Jahre haben zwischenzeitlich über 1200 Personen mitgewirkt (zumeist als Lesende, gelegentlich auch als Musizierende). Naheliegenderweise gibt es, wie in jedem größeren Ensemble, ein Kommen und Gehen, doch im Durchschnitt ist davon auszugehen, dass dem Ersten Wiener Lesetheater und zweiten Stegreiftheater ein Pool von rund 300 potentiell mitlesenden Personen zur Verfügung steht (rein statistisch dürften es eher einige mehr sein, doch ist eine endlose

Ausweitung weder beabsichtigt, noch vorgesehen). Diese sind (und auch das hat sich eher naturwüchsig so ergeben) zu je einem Drittel Schauspielende, Schreibende – und alle übrigen – worunter sich nicht nur die „Laien“ befinden, sondern auch unter anderem Sprecherzieher, Musizierende, Lehrende – also Personengruppen, zu deren Professionalität es gehört, laut, gut und öffentlich zu lesen.

Als Konzept des Ersten Wiener Lesetheaters und zweiten Stegreiftheaters hat sich weiters im Laufe der Entwicklung desselben ergeben:

Wir wissen es alle: Nur mit Schwierigkeiten kann Theater als basisdemokratische Anstalt entworfen werden. Innerhalb dieser Begrenzungen jedoch geben wir uns große Mühe, die Willensbildung im Ersten Wiener Lesetheater und zweiten Stegreiftheater so basisdemokratisch wie möglich zu gestalten. Über die Honorarhöhe beschließt die (jährliche) Generalversammlung. Das jährliche (honorierte) Repertoire wird durch eine allsommerliche Fragebogenaktion des lese-theaterinternen Beirats bestimmt. (Beirat heißt bei uns: jede Person, die mindestens 2 Leseaufführungen verantwortet, oder mindestens vierzimal mitgelesen hat.) An den gesamten Verteiler (also auch an das „Publikum“) geht zum Jahresende ein Fragebogen raus, auf dessen Ergebnisse Rücksicht zu nehmen wir bestrebt sind. Es gibt zwar ein Leitungsgremium („Dreiergremium“) – muss es ja auch in einem Verein geben –, das in Notfällen eine Art Vetorecht hat, von dem es allerdings so gut wie nie Gebrauch macht.

Jede Leseaufführung wird von einer Person verantwortet, es kann auch ein Team sein, oder durch Mitverantwortende ergänzt. Die „Verantwortung“ muss sich als eine Art Projektmanagement vorgestellt werden: sie umfasst die traditionellen Funktionen von Dramaturgie, Regie, Öffentlichkeitsarbeit, aber auch die Suche nach den jeweiligen Spielorten. Daraus entsteht jenes Dezentralitätsprinzip, ohne das es nicht möglich wäre, 100-120 Leseaufführungen im Jahr durchzuführen – und wir kommen, Jahr für Jahr, locker auf 30-50 Verantwortliche, bzw. Mitverantwortliche.

Eine naheliegende und anregende Folge dieses Dezentralitätsprinzips besteht in der stilistischen Vielfalt von Lesetheaterformen. Es gibt Anhänger und Anhängerinnen eines eher „oratorischen“ Lesetheaters (die Lesespielenden sitzen lesend an ihrem Platz), und eines eher „aktionistischen“ Le-

setheaters (Bewegung und Ortswechsel mit dem Text in der Hand). Es gibt (hier zähle ich mich selbst dazu) Verfechter der „spontanen Leseaufführung“ (ohne Proben, daher auch „zweites Stegreiftheater“, fast wie im wirklichen Leben), und solche eines geprobteten Lesetheaters. Manche mögen die Besetzung so klein, wie irgend möglich, andere so groß und ausdifferenziert, wie irgend möglich. (Entsprechend variierte die Anzahl der Mitwirkenden in unserer bisherigen Geschichte pro Leseprojekt zwischen 1 und 72 Personen; der Durchschnitt lag um die 10).

Wir haben keinen eigenen Spielort – ich weiß, diesbezüglich dürfen wir uns im Rahmen freier Theaterarbeit hinten anstellen. Auch wenn wir Jahr für Jahr jeweils ungefähr 50 Orte bespielen (zumeist unentgeltlich nutzbare Räume in Gaststätten und Cafés, aber auch das Literaturhaus, Kulturzentren, Galerien, manchmal auch Freiluftorte), bleibt es ein fortwirkendes Problem, den jeweils geeigneten Ort für das jeweils projektierte Stück (bzw. Text) zu finden. Nicht immer gelingen den Verantwortlichen solche schönen Übereinstimmungen wie das Naturhistorische Museum für Gert Jonkes *Insektarium*, das Großkatzenhaus des Schönbrunner Tiergartens für Aristophanes' *Die Vögel*, der Narrenturm für *Endstation Sehnsucht* oder *Marat/Sade*, der Stock-im-Eisen-Platz für Kempowskis *Haben Sie Hitler gesehen?*, die „Wirtshaus“-Ausstellung im Wien-Museum für eine *Wirtshaus-Leseaufführung*, um nur wenig zu nennen.

Irritierend mag zuweilen wirken, dass unsere Werbung den Hinweis zu enthalten pflegt, dass grundsätzlich eine jede interessierte Person beim Ersten Wiener Lesetheater und zweiten Stegreiftheater mitlesen kann, sofern sie sich bei uns anmeldet. Das geschieht denn auch: doch zum einen kann die Wartezeit bis zur ersten Rollenansfrage erheblich sein, zum anderen besteht endlich die Möglichkeit, alle die kleinen Rollen bei z.B. Nestroy oder Karl Kraus zu besetzen, die ansonsten wegzufallen neigen. Der Rest ist Lernen durch Praxis (zuweilen hat auch ein Schauspieler sprechtechnische Unterweisung angeboten). Einstige „Laien“, die zum zweihundertsten Male mitlesen, sind indes von den „gelernten“ Schauspielenden kaum noch zu unterscheiden.

Die erwähnte Dezentralisierung wird wenigstens zum Teil dadurch kompensiert, dass es eine Reihe „zusammenfassender“ Veranstaltungen gibt, welche im Jahreslauf abgehalten

zu werden neigen. Der *Osterspaziergang* am Ostermontag. Die *Jahresendlesung* vor Weihnachten. Die *Poet-Night* im Herbst (bei der alle Mitwirkenden, die das mögen, eigene Texte lesen). An den Montagabenden im Sommer das *Sommerprogramm im Garten des Weinhaus Sittl*; die *Schrebergartenlesung* zum Sommeranfang. Immer mal ein Jubiläum, immer mal ein Benefiz. Wieder war es nicht so geplant, aber doch hat es sich ergeben, dass das Erste Wiener Lesetheater und zweite Stegreiftheater dadurch Konturen gewonnen hat.

Zu unserem Konzept gehört auch die eindeutige Priorität, so wenig von dem wenigen Geld, das wir zur Verfügung haben, für Verwaltung auszugeben, und so viel wie möglich für Honorare. Im Zentrum unserer Informationsarbeit steht unsere Monatszeitschrift *Lesezeichen*; diese gibt es sowohl printmedial als auch elektronisch (Auflage ca. jeweils 1.200). Die Herstellung wie die Aussendung des *Lesezeichen* erfolgt unentgeltlich: für diejenigen Leute, die dies gerne tun, ist der monatliche Aussendungstermin gleichzeitig eine Möglichkeit, soziale Kontakte innerhalb des Ersten Wiener Lesetheaters und zweiten Stegreiftheaters auszuweiten.

Dazu zählt auch unser Grundsatz, bei eigenständigen Veranstaltungen des Ersten Wiener Lesetheaters und zweiten Stegreiftheaters keinen Eintritt einzuheben. (Bei Gastspielen, wo der Veranstalter Eintritt nimmt, ist uns dies kein Problem.) Unser Publikum umfasst auch viele arme Leute, die durch Eintritt ausgegrenzt wären, zum anderen aber auch klassisches (Keller-)Theaterpublikum. Wir nehmen Spenden: Ich bin mir nicht zu gut, mit dem Brotkörberl eigenhändig herumzugehen und Spenden einzusammeln (statt Mitgliedsbeiträgen gibt es noch eine zusätzliche Spendenaktion mit Erlagschein, zum Jahreswechsel).

Eine jede Leseaufführung wird als einmaliges Projekt geplant (und finanziert). Dies schließt nicht aus, dass die Verantwortlichen sich um Wiederholungen kümmern. (Manche Leseaufführungen, wie z.B. das Dialekt-Programm *Tiafe Texte* oder Theodor Kramer *Vom schwarzen Wein* liefen an die 10 Mal.)

Einer der unbestreitbaren Vorzüge des Ersten Wiener Lesetheaters und zweiten Stegreiftheaters besteht in seinen Möglichkeiten zu flexiblem Handeln und zu weitgehenden Kooperationen. Bei Bedarf haben wir schon innerhalb einer

Woche eine („neue“) Leseaufführung auf die Beine gestellt; es gab Jahre, in welchen wir mit an die 50 Partnerschaften zusammenarbeiteten. Diese reichen von Bibliotheken zu Schulen und Jugendverbänden, von Kulturinstituten zu Einheiten politischer Parteien, von kleinen Theatern zu literarischen Verbänden (wie, längerfristig, der Grazer AutorenAutorinnen-Versammlung). Auf Grund des Dezentralitätsgrundsatzes wäre dies auch noch ausbaufähig.

Solcherart nähert sich im Ersten Wiener Lesetheater und zweiten Stegreiftheater das Theater eher der Literatur, ja der Volksbildung an, als etwa (wie viele andere Theatergruppen) der Pantomime oder dem Tanz. Angesichts der medialen Wirkung von Bildern und Musik entsteht als Reaktion eine in manchem konsumasketische Wendung zum Wort, das uns als rettenswert erscheint. Demgemäß wählen wir selten, aber doch, auch dokumentarische Texte (etwa die Bettlerdebatte im Landtag).

Als wir 1990 das Ersten Wiener Lesetheater und zweite Stegreiftheater gründeten, erschien uns diese Theaterform so kreativ, flexibel, (relativ) leicht handhabbar und kostengünstig, dass es uns nicht gewundert hätte, wenn in den folgenden Jahren weitere Lesetheater entstanden wären. Darum beeilten wir uns, unsere Priorität als „Ersten ...“ festzuhalten. Diese Entwicklung ist nicht eingetreten: wir sind ein Unikat geblieben.

Rolf Schwendter: Lesetheater. Wien 2002, ISBN 3-901233-20-2.

Erstes Wiener Lesetheater und zweites Stegreiftheater
c/o Eva Fillipp, Neulerchenfelder Str. 37/29, 1160 Wien
c/o Susanne Schwarz-Aschner, Beduzziweg 15/C, 1230 Wien
c/o Rolf Schwendter, Hasnerstr. 6/33, 1160 Wien
mail@lesetheater.at

www.lesetheater.at

stück für stück: Zeigen durch Verdecken

Astrid Griesbach und Katrin Schurich im Gespräch mit Angela Heide über ihre Arbeiten beim *Quick'n'dirty-Festival* im TAG

Von 16. bis 18. November brachte das TAG, Theater an der Gumpendorfer Straße, unter dem Titel *Quick'n'dirty-Festival: Das Wüste lebt* eine „dreitägige spannungsgeladene Theateroase – mitten in der Wüste der Langeweilen“ (www.dastag.at). Im Zentrum der an diesen drei Tagen in unterschiedlicher Abfolge gezeigten jeweils drei knapp einstündigen Performan- ceblöcke stand das Thema „Langeweile“, zu dem insgesamt sechs 30- bis 45-minütige Arbeiten der österreichischen und deutschen RegisseurInnen Paola Aguilera, Anselm Lippens und Katrin Schurich sowie Jan Baake, Astrid Griesbach und Markus Weckesser präsentiert wurden.

Im Anschluss an den ersten Tag des Festivals trafen sich auf Einladung von *gift* und Angela Heide die deutsche Regisseurin und Theaterleiterin Astrid Griesbach und die Wiener Schauspielerin und Regisseurin Katrin Schurich auf ein *Quick'n'dirty*-Gespräch, um über das Festival, ihren Zugang zum Thema und die gemeinsame Arbeit am TAG zu sprechen:

Angela Heide (A. H.): Wie kam es zu eurer Teilnahme an diesem Festival?

hat mich das TAG wieder gefragt, und ich dachte mir, dass ich es jetzt doch einmal mache.

Katrin Schurich (K. S.): Ich bin schon einmal vom TAG für ein Format dieser Art angefragt worden und habe damals ganz spontan zugesagt – und dann wieder abgesagt, weil ich mir gedacht habe, dass das nicht zu mir passt. Ich arbeite prinzipiell eher textorientiert, d. h. ich suche mir Stücke, die ich gut finde, die mich inspirieren, und gehe dann eigentlich eher vom Stück aus; ich reibe mich gerne an Literatur. Jetzt

Astrid Griesbach (A. G.): Bei mir war er so, dass ich bereits bei meinem ersten Gespräch mit dem TAG anlässlich der Planung unserer Koproduktion *Große Vögel, kleine Vögel* gefragt wurde, ob ich Interesse an so einem Format hätte. Ich habe eigentlich sofort ja gesagt, a) weil es gerade überhaupt nicht meiner sonstigen Arbeitsweise entspricht, und b) weil es mich schon bei diesem ersten Gespräch sehr gereizt hat,

Ich arbeite prinzipiell eher textorientiert, ich reibe mich gerne an Literatur.

Katrin Schurich

etwas ganz Schnelles, ja „Tagespolitisches“ zu machen und mich zu fragen, was passiert, wenn ich die Zeitung aufschlage, ein Thema finde und dann damit etwas mache. Im ersten Gespräch, das ich mit Gernot Plass und Ferdinand Urbach geführt habe, wurde mir noch kein Thema vorgegeben, das Überthema Langeweile kam dann erst später.

Bei mir geht es in der künstlerischen Arbeit eher um das „Umspülen“ eines Themas, es geht bei mir, im Gegensatz zu dem, was du gerade beschrieben hast, weniger um Texte bzw. um die Auseinandersetzung mit einem konkreten Text. Ich gehe eher mit einem Thema um, das ich verrücken kann, damit umgehen kann, und ich brauche dazu immer auch ein Team, das es 50-mal durch unterschiedliche Kanäle jagt, um letztlich zur Essenz zu kommen. Aber dafür braucht man auch Zeit. Und so ein Format wie *quick'n'dirty* ist da eine große Herausforderung: Wir haben ganz, ganz wenig Zeit, was machen wir da ... Dazu kam, dass ich aufgrund anderer Produktionen in Deutschland wirklich nur noch ganz wenig Zeit hatte.

A. H.: Wie seid ihr mit der konkreten Themenstellung bei der Entwicklung eurer Arbeiten umgegangen?

K. S.: Das Überthema, das wir bekommen haben, war „Langeweile“, und Ferdinand Urbach hat uns allen einen Text gegeben, der sich mit der aktuellen Verortung des Kapitalismus beschäftigt. Die Langeweile ist ja irgendwie dessen Kehrseite: Wir müssen immer mehr konsumieren, damit wir uns nicht langweilen ...

A. G.: ... wir handeln und rackern uns zu Tode, weil wir die Langeweile und die eigene Leere nicht ertragen können und sie mit ständigen Aktivitäten füllen müssen.

So ein umfassendes Thema ist wie ein Flussdelta, bei dem man gar nicht mehr weiß, wo das Meer beginnt, das einen verschlingt. Für mich kam insofern der große Impuls durch die Bühne, wobei ich das Glück hatte, die ganzen zwei Tage lang auf der Bühne zu arbeiten. Ich konnte gar nicht anders, als mich diesem Raum auszuliefern und zu fragen, was passiert, wenn wir uns diesem Raum hingeben und die Geschichte daraus erschließen. Das war eine wunderbare Erfahrung, mich einmal zur Gänze dem Raum hinzugeben, was ich sonst nie machen würde, nie dazu die Gelegenheit habe und auch sonst nie so rangehe.

K. S.: Bei mir war es etwas anders. Ich hatte eigentlich anfangs große Probleme mit dem Raum, in dem wir unsererseits insgesamt nur eineinhalb Tage geprobt haben. Der Grund lag in persönlichen schlechten künstlerischen Erfahrungen, die ich mit einem ähnlichen Raum gehabt hatte, und auch in der Tatsache, dass mir der Raum eigentlich zu glatt war. Ich habe normaler Weise Bühnen, die alles andere sind, nur nicht glatt. Dann habe ich angefangen, über das gestellte Thema nachzudenken, und es hat mich wirklich zu interessieren begonnen und gepackt, wenn auch nicht auf der kapitalismuskritischen Ebene. Ich habe Langeweile eher als Moment der Freiheit, als Zeit der Träume zu verstehen begonnen, in der man Dinge tut, die man gerne tut, aber ohne Geld dafür zu bekommen. Die weitere Arbeit, vor allem auch die Proben mit den SchauspielerInnen, hat dann sehr großen Spaß gemacht, war sehr persönlich – und ich habe diese Arbeit, im Nachhinein betrachtet, doch sehr genossen.

A. G.: Das ist mir an allen Arbeiten aufgefallen, dass sie sich beim Herangehen an das Thema sehr auf das Private und Persönliche konzentriert haben. Vielleicht hat das damit zu

*Bei mir geht es in der künstlerischen Arbeit eher um das
„Umspülen“ eines Themas, weniger um die
Auseinandersetzung mit einem konkreten Text.*

Astrid Griesbach

tun, dass man ein so umfassendes Thema eigentlich nur über diese kleinen, zwischenmenschlichen Ebenen und über die Kommunikation abhandeln kann.

K. S.: Das Thema ist überwältigend, so weit und breit, dass es eine schwierige Frage war, wie man da eigentlich hineingreifen kann.

A. G.: Egal, was wir tun, was wir lesen – das, was um uns passiert, ist nicht mehr fassbar. Und wir versuchen immer irgendwo für uns so einen Zipfel von scheinbar Realität zu erhaschen, über den man dann die Welt „erklären“ kann. Ein Ausgangspunkt bei unserer Arbeit, den ich ebenfalls bei dir entdeckt habe, war insofern auch die Frage nach dem halb Zeigen und Verdecken: Man hat im Raum immer auch mit Sachen hantiert, die eigentlich in den Köpfen der Zuschauer waren, hat eher verdeckt. Spannend dabei war auch, was man nicht sieht, was sich hinter den Wänden, hinter den Figuren verbirgt oder auch: das Zeigen durch Verdecken.

K. S.: Ja, das war auch bei mir ein Punkt, dass man das eigentlich als Mauer benutzt und sich dahinter die Räume verbergen, in die man nicht hineinkommt – oder nicht hineinwill.

A. G.: Was mich auch sehr erstaunt hat war, dass man in dieser Kürze doch zu einem Ergebnis kommt. Wenn man so wenig Zeit hat, dann HAT man sie auch. Das war für mich eine wirklich essenzielle Erkenntnis.

K. S.: Bei uns war der Prozess sehr vielfältig und vorerst geprägt durch eine große Nervosität aufgrund der so kurzen Probenzeit. Wir hatten ja, da wir eigentlich nur „stückeln“ konnten, nur drei ganze Probenstage, davor nur wenige Treffen, um über das Thema zu reden und Texte zu suchen. Aber den ersten Text habe ich tatsächlich erst zur ersten szenischen Probe mitgebracht. Es kann ja auch sein, dass so ein Stress unproduktiv wird. Und es war daher für mich, obwohl ich die beiden SchauspielerInnen gut kenne, trotzdem überraschend, wie gut es ging und wie produktiv wir trotz des enormen Drucks arbeiten konnten. Und schließlich habe ich, da ich selbst auf der Bühne gestanden bin, auch viel aus der Hand gegeben. Diesen „kreativen Zwang“ in solchen Situationen finde ich schon sehr spannend.

A. G.: Ich habe meinerseits niemanden gekannt, weder die SchauspielerInnen noch die Bühnenbildnerin. Wir haben eigentlich gleich am ersten Tag richtig „losgelegt“ und viel improvisiert – und auch schon die Kostüme ausgesucht und

danach gefragt: Wer sucht was aus ... will in was spielen. Und die sind es dann auch bis zum Schluss geblieben. Es gab so ein paar Allegorien am Anfang, aber nicht mehr ... und es ist viel an Material von den SchauspielerInnen gekommen, während ich meinerseits Impulse geben konnte.

A. H.: Wie habt ihr die Intention des TAG, dieses Festival und Format zu initiieren, wahrgenommen?

K. S.: Es ging doch sehr stark darum, mit je drei KollegInnen aus Deutschland und Österreich Zugänge zu mischen. Ich habe diese Begegnungen auch heute als total fein und anregend empfunden.

A. G.: Der heutige Tag war wie so eine Art Weihnachtspaket, bei dem man die unterschiedlichen Zugänge „aufgeschnürt“ bekam. Einen Blickwinkel nach dem anderen, die alle sehr verschieden waren. Wir hatten ja alle die gleiche Ausgangssituation. Und da zu sehen, dass jede/r doch in eine andere Richtung „tickt“, das empfand ich als überaus spannend ...

K. S.: ... ja, das war sehr anregend. Ich habe es für mich als Experiment genommen und würde wahrscheinlich noch einmal bei so einem Format zusagen – aber eher wieder mit KollegInnen, die ich gut kenne.

A. G.: Ich hätte es, glaube ich, meinerseits schwieriger gefunden, die Arbeit mit KollegInnen zu machen, die ich gut kenne. Wenn man einander gut kennt, hat man doch einiges im Gepäck miteinander, andere Erwartungshaltungen. Bei der konkreten Arbeit im TAG war hingegen eigentlich alles „weißes Papier“, auf dem man skizziert hat und wo man gar nicht weiß, ob es funktionieren würde, wenn man es ausmalt. Und es war für mich wirklich was Schönes, dass sich alle so offen darauf eingelassen haben.

K. S.: Wenn man mit jemandem arbeitet, der das nicht will oder kann, dann wird ein Format wie dieses eher scheitern.

A. G.: Obwohl, wenn man 12 Wochen hat, muss es nicht besser sein, als wenn man nur 4 Wochen oder 2 Tage hat. Dieses Moment: Ich sage was und habe auch sofort eine Reaktion, das ist spannend, weil das das Theater zurzeit eigentlich nicht mehr oder ganz selten wirklich kann. Das ist etwas, was eigentlich verloren geht. Man kann mit so einem Format relativ zügig auf etwas reagieren, das jetzt, in diesem Augenblick „brennt“.

A. H.: Dennoch war die Vorgabe eines Themas wesentlich ...

diskurs

K. S.: ... ja, um diese verschiedenen Sichtweisen zu einem konkreten Thema zu bündeln ...

A. G.: ... und im Endeffekt hat es auch was von einem „Trainingsmoment“: Wie findet man sich in so einer kurzen Zeit zu einem konkreten Thema. Ich finde das spannender als „Fastfoodtheater“, „Theatersport“ auf Zuruf ... Hier sind es drei Tage mit sechs RegisseurInnen, da kann man ein Thema schon sehr unterschiedlich umpulven.

A. H.: Was ist euch an der jeweiligen Arbeit der anderen besonders aufgefallen?

K. S.: Ich mag an deiner Arbeit vor allem dieses spielerische Moment.

A. G.: Mich hat vor allem die Szene mit dem von dir gesprochene Text über die See fasziniert, die fand ich toll. Was mich da wirklich gepackt hat, war dieses Kraftfeld. Der Text stand einfach so da, fast wie eine Explosion. Da stand so eine junge Frau in einer gelben Hose, die so ein Leuchten hat und dieser stürmischen See gegenübersteht und der jeder Sturm recht ist und die mir deutlich macht: und noch Windstärke 20 mehr vertrage ich auch noch ... Woher hattest du diesen Text?

K. S.: Das sind eigentlich wirklich nur kleinste Schnipselchen aus einem Text von Fernando Pessoa, der für mich ein Herzenstext ist und in dem es u. a. „Anrufungen an das Postschiff“ gibt, ein Text, den ich wirklich liebe. Aber wir haben bei den Proben gemerkt, dass wir da nur Auszüge nehmen können, quasi ein Rufen, da es sonst zu poetisch geworden wäre, was der Intention der Arbeit nicht entsprochen hätte.

A. G.: ... diese Kraft, die verbinde ich mit dir.

K. S.: Ja, das suche ich auch am Theater, deshalb habe ich auch versucht, das Thema Langeweile in diese Freiheit zu drehen. Das ist für mich schon essenziell, dass Theater ein Ort der Freiheit ist, und das finde ich auch in deinen Arbeiten, die sehr „versponnen“ sind ...

A. G.: ... „verrückt“ halt. Ich mag es, etwas zu verrücken – aus dem Zentrum heraus zu rücken, um es neu zu sehen, das ist „ver-rückt“, nicht als pathologischer Begriff. Es geht mir tatsächlich darum, etwas wegzurücken, auch die Sichtachsen zu ändern, und das heißt ja auch, den eigenen Standpunkt zu verändern. Das bringt oft auch alles durcheinander, und das fehlt mir ganz oft, nicht nur am Theater, auch in der Ge-

sellschaft. Wir leben in einer Zeit, die so viele Schichten hat, die nicht mehr durchschaubar sind, dass man immer nach so kleinen Geländern sucht, an denen man sich im Alltag anhalten kann. Dadurch aber verfestigt sich alles immer mehr, und es wird komischerweise immer enger, umso weiter es werden könnte – aus Angst, in der Weite kaputtzugehen. Man beschränkt sich im Herzen auf immer kleinere Kästchen, um Schnipsel hineinzulegen, und alle Leute irgendwie ein- und zuzuordnen. Und gegen dieses Einordnen ist das Theater doch ein ganz wichtiges Moment. Umso toller ist so eine Chance, an ein Thema mit unterschiedlichen Ansichten heranzugehen. Da werden zum Teil Kategorisierungen von Theater einfach außer Kraft gesetzt, und du musst was ganz Neues aufstellen. Sobald das geschieht, beginnt das Verrücken, Verschwinden, und man muss die Dinge neu ordnen. Das passiert immer weniger. Insofern sind solche Abende, bei denen man so „reinluken“ kann, wunderbar. – Obwohl ich vorher nicht dachte, dass es geht. Das Projekt war so letztlich auch eine Art Beweis, dass das möglich ist, auch keine Angst zu haben vor sowas ...

K. S.: ... beziehungsweise auch das Zutrauen in die eigenen Möglichkeiten; das man sagt, man kann auch in der Kürze der Zeit versuchen, was Persönliches zu sagen. Das ist für mich immer auch so eine essenzielle Vorgabe, dass es, ja, schon auch sehr persönlich wird.

A. G.: Und dass man sich an diesen wenigen Tagen so aufeinander einlässt, was auch nicht mehr üblich ist, das ist ein fast anarchistischer Vorgang – als Arbeitsprinzip, als Vorgabe, um zu einem Ergebnis zu kommen. Sich so aufeinander einzulassen, ist fast schon so was wie Utopie. Dazu sind solche Festivals einfach super.

Die Produktion *Große Vögel, kleine Vögel* in der Regie von Astrid Griesbach wurde am TAG von 22. bis 29. Oktober 2007 gezeigt; das *Quick'n'dirty-Festival* lief von 16. bis 18. November 2007.

Zur Zeit ist Anne Tismer zu Gast am TAG mit zwei ihrer aktuellen Produktionen, *Gutes tun 1,3* und *20. November* von Lars Norén, der auch Regie führt.

Der Messias in einer Inszenierung Astrid Griesbach hatte am 24. November im Theater Erfurt Premiere.

Katrin Schurich ist ab 28. Jänner 2008 im 3raum-Anatomietheater in der Produktion *Wir machen weiter mit Sex und Gewalt* des Erfolgstheater zu sehen.

www.dastag.at | www.theater-erfurt.de | www.3raum.or.at
www.artminutes.com

Performance, Politik, Gender

Materialienband zum internationalen Künstlerinnenfestival *her position in transition* erschienen

Von Susa Karr

Performance schafft Realität. Sie bietet ein Stück Welt an, so, dass alle daran teilhaben können. Sie stellt ein Stück Wissen von anderen Teilen der Welt zur Verfügung, macht sie anschaulich, hörbar, begreifbar.

Das genau taten die Künstlerinnen des internationalen Festivals *her position in transition* im letzten Frühjahr in Wien. Ein Materialienband zu dieser Veranstaltung ist soeben erschienen, und in angemessenem Rahmen im Parlament vorgestellt worden.

Wie das Festival kombiniert auch das Buch performatives und theoretisches Material, Interviews mit Künstlerinnen und wissenschaftliche Texte. Im Sinne von Sprechen als Performance, und Performance als Wissensvermittlung eine schlüssige Kombination. „Performance, Politik, Gender“ versteht sich aber nicht nur als Begleitveröffentlichung, sondern bietet sich als Fortsetzung der Debatte um gender-relevante Themen im Bereich der Theater- und Performance-Wissenschaften an.

Mit der Entstehung der Performance Studies wurden die Ansprüche der diesbezüglichen Forschung hinterfragt und erweitert, indem sie die bisherigen Forschungsobjekte in den Stand von Forscherinnen erhob, und gleichzeitig die bisherigen ForscherInnen selbst beforschte. Das Einzugsgebiet des Forschungsmaterials wurde gewissermaßen vergrößert und dadurch konnten auch künstlerischen Praktiken, die über den Eurozentrismus hinausweisen, ins Zentrum der Aufmerksamkeit/der Betrachtung rücken und als künstlerisch relevant anerkannt werden.

So findet eine Art Demokratisierung und Erweiterung der „alten Theaterwissenschaft“ statt, die sich um die Auflösung der klassischen Hierarchien verdient macht. Damit Hand in Hand geht die Dekonstruktion von Normativität bisheriger Dominanzkulturen, die – wenig überraschend – als weiß und männlich in diesem Kontext hinreichend charakterisiert sein mögen.

Dass Politik hierbei als großes Thema Einzug findet, kann niemanden überraschen, schließlich hat die Gender-Frage auch hier viel in Bewegung gesetzt und tut es noch – und gemäß der Prämisse, dass Kunst – und in diesem Fall die Performance-Kunst – Realität schafft, indem sie ihre Standpunkte und Anschauungen in der Welt positioniert – stehen die theatralen/performativen Darbietungen in direktem Zusammenhang mit der Schaffung politischer Realitäten.

Natürlich ist hierbei niemand so naiv, zu glauben, eine gelungene Performance hier und eine radikale Aktion da veränderten die Welt auf einen Schlag. Was allerdings schon angenommen wird, und das zu Recht und durchaus logisch argumentierbar, ist die Veränderbarkeit von politischen/gesellschaftlichen etc. Zuständen durch Fokussierung, durch Sichtbarmachen, durch Problematisieren und daran anschließenden konsequenten Reaktionen. Das Teilen eines Wissens um die Welt ermöglicht Handeln. Im gegebenen Fall, bei der Teilnahme von Künstlerinnen aus den verschiedensten Ecken der Welt an einem internationalen Festival, ergibt sich so ein buntes Muster, das teils Gemeinsames, teils Unterschiedliches offenbart, immer wieder aber Frauen als Künstlerinnen ins

Natürlich ist hierbei niemand so naiv, zu glauben, eine gelungene Performance hier und eine radikale Aktion da veränderten die Welt auf einen Schlag.

Das Teilen eines Wissens um die Welt ermöglicht Handeln.

Zentrum stellt: deren Erfahrungen und Ansichten, Körperwahrnehmungen und Bewegungen, Pointen und Bedenken. Sie erklären die Welt, in der sie leben und bringen sie so den Bewohnerinnen anderer Teile der Welt nahe. „Transkulturation“ heißt das Zauberwort, das diese Verfügbarmachung von Wissen unterschiedlichen Kulturen bezeichnet.

Im künstlerischen wie im gesellschaftlichen Bereich werden Frauen in ihrer Relevanz immer sichtbarer. Zahlreich sind die deutlichen Absagen an fremdbestimmte Rollenzuweisungen. Im Theater-, Performance- und Filmbereich gibt es eine ständig wachsende Anzahl von Produktionen von Künstlerinnen. Sie wählen und besetzen ihre Positionen, nehmen sich, mit großer Vehemenz, aus den oft vorgegebenen Rollen heraus.

„Performance, Politik, Gender“ versammelt vielfältige Themen, wie etwa Globalisierung, und Deregulierung, gekoppelt mit der märchenhaften Konstruktion vom Markt als geschlechtsneutraler Zone. Oder Migration als Konsequenz kolonialistischer Repressalien, die gleichzeitig eine Wanderung kultureller Geschichte(n) nach sich ziehen.

In der Weigerung, zwischen Herkunft und Assimilation zu wählen, erscheint Differenz als Quelle der Kraft. Entsprechend kann die Präsentation unterschiedlichster Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen in diesem Buch als Beispiel jenes Reichtums dienen, der entsteht, wenn scheinbar Unzusammenhängendes, miteinander in Beziehung gesetzt, ein farbenfrohes Bild entstehen lässt, doch auch mit eingewebten Schatten.

Warum dieses Buch außerdem ein Desiderat ist: es gibt im Deutschen Sprachraum derzeit kaum wissenschaftliche Foren der Auseinandersetzung mit den performativen Künsten. Nach einem Hoch der „Gender Studies“ in den Kulturwissenschaften sind derzeit die Veröffentlichungen zur Thematik geschlechtsspezifischer Fragestellungen spärlich gesät. Hier nun wird die tatsächliche Fülle dargestellt: reich an Material und Zugangsweisen, gut lesbar, teils unterhaltsam, teils berührend, teils erschreckend.

Aus dem erwähnten Manko der feministisch-politikwissenschaftlichen Analyse gewinnt diese Sammlung an Relevanz und Aktualität, sie bietet kunst-, sozial- und politikwissenschaftliche Ansätze der Transformation zum Aufsprengen von Clichés. Sie fordert und fördert eigenes Sprechen, eigene Worte, eigene Werte, und erinnert somit jede einzelne daran, die Großveranstaltung Welt mitzuformen.

Performance, Politik, Gender

Materialienband zum internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“

hg. von Margit Niederhuber, Katharina Pewny und Birgit Sauer

Löcker Wien 2007

298 Seiten

ISBN 978-3-85409-473-9

Performing Arts Enterprises

Ausloten neuer Arbeitsfelder zwischen Sozialer Praxis und Kunst

Am 5. Oktober fand im Tanz Atelier Wien unter der Diskussionsleitung von Eva Brenner (Projekttheater FLEISCHEREI) ein Offener Diskurs zum Thema *Ausloten neuer Arbeitsfelder zwischen Sozialer Praxis und Kunst* statt, dessen Inhalte von den InitiatorInnen für die *gift* zusammengefasst wurden.

Vor knapp sechs Monaten haben sich vier freie Theater- und Tanzschaffende zu einer neuen Plattform – Performing Arts Enterprises (paeA) – zusammen getan, um neuartige Wege der Vernetzung, Kooperation und kulturpolitischen Debatte zu finden. Nicht zufällig sind alle Beteiligten – aus ihrer individuellen Sicht – „Opfer“ der sogenannten „Wiener Theaterreform“ und haben von Anbeginn Kritik an Konzeption wie auch Procedere der Reform, die nun offiziell bereits als gescheitert gilt, geübt. Um der Kritik und dem allgemeinen Wehklagen jedoch produktive Alternativen entgegenzusetzen, will paeA in den kommenden Monaten den Dialog mit KünstlerInnen anderer Disziplinen, mit NGOs, WissenschaftlerInnen und AktivistInnen neuer Arbeitskonzepte herstellen.

Das Team hat sich auf die Suche nach neuen Schnittstellen zwischen Kunst und sozialer Praxis gemacht, die positive Beispiele aus der Vergangenheit aufnimmt und um aktuelle Konzepte bereichert. Es geht um den Protest gegen Entwicklungen wachsender Monopolisierung und Festivalisierung von Kunst und Kultur, die jegliche kreative Arbeit einem (industriellen) Verwertungszusammenhang unterwerfen wollen. Diesen Prozessen der Enteignung und Entdemokratisierung soll mit sanften – aber umso nachhaltigeren – Mitteln der Kampf angesagt werden.

Der Offene Diskurs 1 eröffnete den Reigen mit PionierInnen der „Neuen Arbeit/Neuen Kultur“ (angelehnt an den Philosophen Frithjof Bergmann). Zuerst soll die Lage veränderter Arbeitsbedingungen (für Kulturschaffende im freien Bereich besonders Prekariate), sondiert werden, Kritikpunkte zusammengetragen und theoretische wie praktische Grundlagen für alternative Kooperationsmodelle geschaffen werden – und zwar mit größtmöglicher ökonomischer Unabhängigkeit sowie künstlerischer und kulturpolitischer Autonomie.

In einem Umfeld abnehmender Solidarität, überholter Förderkonzepte schrumpfender Ressourcen und paralysierten Interessenvertretungen wollen freie KünstlerInnen ihr Schicksal und ihre Arbeit wieder selbst in die Hände nehmen!

Ein Motto im regionalen anstatt globalisierten Fokus, woran sich paeA orientiert ist: „think global – act local!“

Franz Nahrada

Soziologe, Bildungswissenschaftler, Pionier emanzipatorischer Arbeits- und Vernetzungskonzepte, Aktivist der „Neuen Arbeit“ und Hotelmanager in Wien – stellt „Videobridge“ vor und erläutert diverse alternative Jugend- und Bildungsalternativen im regionalen Raum im In- und Ausland.

Franz Nahrada erzählt von einer Initiative in Kirchbach, Steiermark, wo einige inspirierte Menschen ein altes Gerichtsgebäude aus eigenen Mitteln und durch die Aufnahme von Krediten kauften und renovierten. Sie bauten Seminarräume, Büros, einen Hörsaal, sogar ein kleines Hotel in das Gebäude. Mit relativ wenigen Mitteln – Internet, Kamera, Mischpult, Beamer – und mit Hilfe von Leuten, die diese Medien beherrschen, entstand so etwas wie eine Uni im Dorf. Lokale Diskussionen wurden angeregt. Es gelang, alle 14 Tage Vorlesungen von der Grazer Uni mittels Konferenzschaltung in den Kirchbacher Hörsaal zu übertragen, wobei sich die in Graz Vortragenden auch allen Fragen aus Kirchbach stellen, die in diesem Lebensraum auftauchen.

Für Franz Nahrada ist diese Initiative exemplarisch: die Kraft der Netzwerke kann für lokale Entwicklung nutzbar gemacht werden. Die Welt ist voller Wissen, das sich in lokalen Lebensräumen entfalten kann. Die Frage ist aber: Welches Wissen wird gebraucht? Die Fragen, aber auch Antworten, kommen – wenn noch mehr Gemeinden sich einklinken und eine „Gemeinschaft der Beamer“ entsteht – von vielen „kleinsten Universitäten der Welt“. Kultur als geteilte Gemeinsamkeit, der lokale Raum wird zu einem Zugangs- und Lernort, der es ermöglicht, im Idealfall global dabei zu sein. Wie schaffen wir ein Kulturgut, das keine Ware ist, jedem gehört?

Die Authentizität der lokalen Gemeinschaft in Verbindung mit dieser Vernetzung schafft Patterns, Muster, die lebensfreundlich sind, eine Bereicherung darstellen. In der Diskussion weist Franz auf Marshall Mac Luhan hin, den Erfinder des Terminus „globales Dorf“, und auf dessen oft missverstandene Unterscheidung zwischen Industriegesellschaft und Automation. „Hier kann das Empire geschlagen werden, wenn wir es aus-kooperieren!“

Florence Holzer

Ingenieurin, Mentorin der „Neuen Arbeit“ (nach Frithjof Bergmann) referiert über Theorie und Praxis der „Neuen Arbeit/Neuen Kultur“ und berichtet über das von ihr und einer Gruppe interdisziplinärer Professionalisten geplante „Zentrum für Neue Arbeit“ im Raum Neulengbach (NÖ).

Florence Holzer stellte sehr früh fest, dass die konsequente Verfolgung alternativer, d. h. Basis orientierter Lebensformen in dieser Gesellschaft sehr schwierig ist. Sie studierte Bautechnik und stieß auf die Theorien von Frithjof Bergman. Er spricht von der „Armut der Begierde“, wir spüren nicht mehr, was wir brauchen. Florence baut zur Zeit mit ca. 30 Gleichgesinnten ein „Zentrum für neue Arbeit“ auf, das mit breiter öffentlicher (lokal/regional/EU) und privater Förderung im Raum Neulengbach/NÖ entstehen soll. Unter einem Dach sollen Büros, Seminarräume, ein Konferenzzentrum, gemeinsame Koch- und Essräume, alternative Schul- und Kinderbetreuungseinrichtungen, biologische Landwirtschafts- und handwerkliche Projekte, Kleinbetriebe, Wohneinheiten, Kultur- und Freizeitangebote zusammen gebracht werden. Ziel ist neben der Schaffung von Arbeitsplätzen die regionale Verankerung und Vernetzung alternativer und nachhaltiger Wohn-, Lebens- und Arbeitszusammenhänge.

In der Diskussion wird eine Verbindung hergestellt mit ähnlichen Projekten aus den 70er und frühen 80er Jahren. Wir vergleichen das politische Klima damals und heute und die technischen Möglichkeiten. Florence erwähnt z.B. die Breakdance-Szene und deren neu entwickelte internationale „Hospitality“, unterstützt durch die leichtere Vernetzung durch das Internet.

Ulrich Beckefeld

Architekt, stellt „osa – office for subversive architecture“ vor, eine transeuropäische Arbeitsgemeinschaft, die sich mit der experimentellen Gestaltung und/oder Transformation von Raum unabhängig von Maßstab und Definition, sowie der Subversion festgetretener Sichtweisen beschäftigt. Seine Mitglieder definieren sich als „Raumpfleger“.

In dieses Projekt sind acht ArchitektInnen involviert, die sich zum Teil während des Studiums in Darmstadt kennen gelernt haben, jetzt aber in Darmstadt, München, London, Rotterdam, Frankfurt, Berlin, Wien und Graz leben. osa besteht seit knapp 10 Jahren, wobei alle acht Involvierten in dieser Zeit nur zwei mal im gleichen Raum anwesend waren; die Kommunikation erfolgt über die neuen Medien. Die Subteams, die an einem Projekt arbeiten, bestehen meist aus drei osa-Mitgliedern, die sich je nach Anlass, Interesse, zeitlichen und finanziellen Möglichkeiten zusammenfinden. Realisiert werden 1 bis 2 Projekte pro Jahr.

Die finanzielle Basis der Mitglieder sind bisher ihre eigenen Architekturprojekte, mittlerweile wird es jedoch denkbar, nur mehr von den künstlerischen Projekten zu leben. Es ist aber unabdingbar, dass man aus einer sicheren Position heraus agiert, das Wichtigste ist, nicht erpressbar zu erscheinen!

osa ist permanent „in der Krise“, die permanente Krise ist zu akzeptieren, denn Projektarbeit heißt immer die Reduzierung von Komplexität, es gilt sich zu entscheiden ... man kann an der Annäherung arbeiten, aber nicht an der perfekten Erfüllung divergierender Ansprüche ...

Projekte: „intact“ – „die emotionale Mitte“ – „... nicht wirklich“ – „Schaulager“ – Stadt des Kindes Wien 2005 – „Anwohnerpark“ – Kunstwerk Köln 2006 – „zum Geburtstag gibt's Torte“. – www.osa-online.net

dialog

Durchbrochene Linien

Zeitgenössisches Theater in der Slowakei

Die Theaterlandschaft der Slowakei ist noch ein relativ unerforschtes Gebiet auf der europäischen Landkarte. Wir legen mit diesem Band das erste Buch in deutscher Sprache vor, das sich vor allem mit den aktuellen Entwicklungen der Theaterszene dieses Landes beschäftigt.

(Aus dem Vorwort zu *Durchbrochene Linien*, 2007)

Mit dem im Verlag des Theaters der Zeit herausgebrachten Band *Durchbrochene Linien* haben die HerausgeberInnen Johannes C. Hoflehner, Martina Vannayová und Marianne Vejtisek eine Sammlung von Aufsätzen und Stückauszügen zum zeitgenössischen Theater in der Slowakei vorgelegt.

Die knapp 200-seitige Publikation bietet neben historischen und aktuellen Abrissen zum Theater in der Slowakei seit Mitte des 19. Jahrhunderts, vor allem aber seit 1989 Beiträge zum slowakischen Theater im Kontext der aktuellen kulturpolitischen Situation, zur neueren slowakischen Dramatik sowie zum zeitgenössischen slowakischen Tanz und präsentiert AutorInnen in der Slowakei. Der zweite Teil des Bandes umfasst elf Stückauszüge in deutscher Sprache inklusive kurzen einführenden Inhaltsangaben und Besetzungshinweisen, unter anderem von Anna Grusková, Viliam Klimáček, Miloš Karásek und Peter Pavlac.

Aus Anlass des Erscheinens dieses für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Theater, Tanz und Performance in der Slowakei spannenden Bandes sprach Angela Heide mit zwei der HerausgeberInnen: dem Intendanten des Theater Forum Schwechat, Johannes C. Hoflehner, und der im Auftrag der Stadt Wien tätigen Kuratorin für freies Theater, Marianne Vejtisek.

Die *gift* bietet auf den folgenden Seiten einen kurzen Auszug des Gesprächs:

Angela Heide (A.H.): Wie kam es zur Idee, einen Sammelband zur aktuellen Situation des Theaters in der Slowakei zu publizieren?

Johannes C. Hoflehner (J. H.): Ich empfinde die Lage des Theater Forum Schwechat auch als politischen Auftrag. Tatsächlich sind wir, ich habe es für das heutige Gespräch noch einmal recherchiert, das östlichst gelegene Sprechtheater im deutschsprachigen Raum und so auch das der Slowakei am nächsten gelegene. Aus dieser geografischen Nähe entstand in den letzten Jahren auch ein künstlerisches wie persönliches Interesse, sich ausführlicher mit der aktuellen Theatersituation in der Slowakei zu beschäftigen.

Als ich 2001 die Leitung des Theaters übernahm, begann ich sofort damit, Kontakte über die Grenze hinweg zu knüpfen. Das war tatsächlich gar nicht so leicht, da die Sprachbarriere doch recht groß war. Im Rahmen der *Europäischen Theaterwochen* haben wir in Schwechat vorerst nur nonverbale Theaterformen (Tanz, Pantomime, Musiktheater) gezeigt. 2005 habe ich dann im Zuge der weiteren Recherchearbeit begonnen, Slowakisch zu lernen. Ich habe dann bald schon umgekehrt begonnen, Produktionen aus der Slowakei im Rahmen der *Europäischen Theaterwoche* (2001–2003) des Theater Forum Schwechat nach Österreich einzuladen. Gemeinsam mit Marianne Vejtisek, die ich aus meiner Zeit im

Beirat der Stadt Wien kenne und mit der ich seit 2003 immer wieder als Dramaturgin zusammenarbeite, habe ich dann in einem weiteren Schritt den Kontakt zum Divadelný Ústav, dem Theaterinstitut Bratislava aufgenommen und begonnen, auch theoretisch zur Situation in der Slowakei zu arbeiten. Es war ein logischer Schritt für uns, diese Erfahrungs- und Rechercheergebnisse im Rahmen einer Publikation zu verdichten. Und es war für mich eine schöne Überraschung, dass Theater der Zeit sofort Interesse daran gezeigt hat und uns von Anfang an bei der Arbeit unterstützt hat. Da die finanziellen Mittel des Verlages nicht ausreichten, haben wir den Band dann auch mit Mitteln des Theater Forum Schwechat herausgebracht. Und parallel dazu haben wir im Mai 2007 das *Slowakische Dramatikertreffen* in Schwechat organisiert.

Marianne Vejtisek (M. V.): Das war eine Art Zwischenschritt, eine „Kombination“. Wir haben in Bratislava entdeckt, dass es sehr viele AutorInnen und DramatikerInnen in der Slowakei und auch sehr viele Treffen und einen aktiven Austausch innerhalb der Slowakei gibt, nicht jedoch mit bzw. in Österreich. Und so war es für uns wichtig, diese AutorInnen auch in Zusammenhang mit der Vorbereitung der Publikation nach Österreich zu bringen. Denn überraschenderweise sind bislang nahezu alle Anthologien, die seit ca. 1989/99 zum zeitgenössischen Slowakischen Theater herausgegeben wurden, in Englisch.

A. H.: Wie sieht in Ihren Augen das Interesse in Wien bzw. in Österreich aus?

J. H.: Da gibt es leider noch nicht besonders viele Kontakte und wenig Interesse. In der modernen Werbesprache würde man sagen: Die Slowakei ist einfach nicht „sexy“ genug. Aber man muss einmal einen Anfang setzen, und das haben wir gemacht; auch was die Wahl und Präsentation von aktuellen Themen, Stücken und den Diskurs darüber betrifft.

M. V.: Was die Themen angeht, so ist uns aufgefallen, dass vonseiten der slowakischen AutorInnen eher von der „sanften Revolution“, eigentlich nie von der „Wende“ gesprochen wird. Die Themen, die in den aktuellen Stücken aufgegriffen werden, haben natürlich sehr stark mit den politischen, sozialen und persönlichen Veränderung seit 1989 zu tun. Vor 1989 war das Individuum Teil der Masse, das hat sich seither radikal „verwestlicht“, und das heißt auch, dass vor allem das Individuum ein starkes Thema innerhalb der zeitgenössischen Dramen der Slowakei ist. Plötzlich war, wie das ja immer der Fall ist, wenn sich ein übergeordnetes Sozialsystem auflöst, das Individuum

auf sich gestellt – und dieses Thema kommt tatsächlich sehr stark in den von uns gelesenen und gesehenen Stücken vor. Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass sich bei der Suche nach neuen Identifikationsmöglichkeiten eine starke Konzentration auf religiöse Motive bemerkbar macht. Die Texte greifen zum Teil explizit mystische Aspekte auf, wobei sich dann sehr oft die Ebenen zwischen „Realität“ und „mystischem Raum“ überlappen, die Grenzen verschwimmen.

J. H.: Eine der im Band vertretenen Autorinnen, Anna Grusková, hat uns zur speziellen Situation des Slowakei auch erzählt, dass die tschechische Kultur historisch immer als eine vorwiegend „urbane“, die slowakische hingegen als eine eher „ländliche“ wahrgenommen und rezipiert wurde ...

M. V.: ... wobei das aber immer auch sehr bewusst politisch gesteuert wurde. Auf der anderen Seite haben sich aus diesen Zuschreibungsmechanismen heraus zum Beispiel gerade am Land in der Slowakei häufig kleinere Gruppen und Studientheater angesiedelt, nicht zuletzt, weil in den nicht urbanen, ländlichen Räumen auch eine größere Freiheit der Meinungsäußerung bestand, man weniger beobachtet wurde. Aber das merkt man in den Stücken, die wir im Band präsentieren, nicht unbedingt, zumal diese zum Großteil aus den letzten Jahren stammen.

A. H.: Wie sieht das Verhältnis zwischen „etabliertem“ und „freiem“ Theatern aus?

J. H.: So etwas, wie wir es hier unter „freier Szene“ verstehen, gibt es eigentlich in der Form nicht.

M. V.: Und die meisten Ensembles haben auch ein Haus ...

J. H.: ... es gibt schon Gruppen ohne Haus, aber die meisten sind doch zumindest an eine Institution angegliedert, und sei es ein Vereinshaus oder ein Kulturzentrum. Was interessant für uns war und was sicher auch als ein Spezifikum des slowakischen Theaters bezeichnet werden kann, ist die Tatsache, dass es eher Autoren sind, die Theater gründen. Es ist oft nicht klar, was zuerst war: das Schreiben oder die Gründung eines Theaters. Das hat auch mit einer anderen Theatertradition zu tun, die weniger der „Klassikerpflege“ verbunden ist. D. h. man schreibt eher gleich ein neues Stück als die zigte Shakespeare-Inszenierung herauszubringen.

A. H.: Können Sie etwas zum Publikumsinteresse für freies Theater in der Slowakei sagen?

M. V.: Wir waren z. B. einmal in einer Aufführung – keiner Premiere – des von Viliam Klimacék geleiteten GUnaGU, einem kleinen, stark abfallenden Theaterraum in einem Souterrain mitten in der Stadt, gegenüber dem Rathaus. Und was sich da abgespielt hat, war eigentlich kaum zu beschreiben. Die ZuschauerInnen saßen beinahe übereinander, Sitzreihen wurden dazwischengeschoben, und es war, was uns besonders erstaunt hat, ein extrem gemischtes Publikum.

J. H.: Das ist uns auch bei anderen Aufführungen aufgefallen, wie zum Beispiel bei der Produktion *Das stille Haus* im Tresor des Theater Astorka Korzo '90. Das konkrete Stück ist im Grunde ein klassisches Kammerstück für ältere Schauspieler, und da hat es uns eigentlich schon auch gewundert, wie gemischt bzw. wie jung teilweise das Publikum war und wie sehr doch die gemeinsame Erfahrung, vor allem der Jahre vor 1989, die Rezeption auch sehr aktueller Stücke beeinflusst. Da ist doch eine große gemeinsame Tradition, auf der auch in der aktuellen ästhetischen Auseinandersetzung aufgebaut werden kann.

M. V.: Dazu muss man sagen, dass die Stücke, von denen wir sprechen, keine explizit „experimentellen“ Arbeiten sind. Zum Beispiel wird kaum mit „neuen Medien“ oder Film gearbeitet, dafür sind eher Live-Musik oder Revue-Elemente stärker präsent. Das sind eher klassische Sprechtheaterstücke.

J. H.: Es gibt auch eine sehr aktive Tanz- und Performanceszene, zu der ich ebenfalls erste Kontakte aufbauen konnte. Die ist in der Slowakei eher noch eine Randerscheinung, es gibt hier aber sehr wohl bestehende Netzwerke und den Versuch, auch international Kontakte zu knüpfen, das Tanzquartier in Wien hat da jedoch zum Beispiel wenig Interesse gezeigt, wie wir von einer Performerin in Bratislava, die sich darum bemüht hat, erfahren haben.

A. H.: Sie haben eingangs erwähnt, dass Stücke und Anthologien bis vor einigen Jahren ausschließlich in englischer Sprache publiziert wurden. Gibt es dafür produktionsrelevante Gründe, wurden z. B. slowakische Gegenwartsstücke eher im englischsprachigen Raum wahrgenommen und gespielt?

M. V.: Ich denke, da lag eher die Hoffnung und eine, wie sich herausgestellt hat, auch falsche Annahme dahinter, dass man mit englischen Übersetzungen mehr „internationale“ Präsenz erreichen würde. Das hat sich aber nicht bestätigt, und slowakische Gegenwartsstücke werden gesamteuropäisch ebenso wenig gespielt wie in Österreich oder Deutschland.

J. H.: Wenn es einen aktiveren künstlerischen Austausch gibt, dann immer eher noch zwischen den Ländern des ehemaligen Ostblocks. Ich denke aber, dass sich da, nicht zuletzt aufgrund der Gespräche und des Austauschs in den letzten Jahren im Rahmen unseres Projektes, doch auch etwas im Verständnis geändert hat.

M. V.: Auch, dass wir vermitteln konnten, dass es doch einen sehr großen deutschsprachigen Markt gibt, der vielleicht näher liegt als ein englisch- oder französischsprachiger ...

A. H.: Wie problematisch ist die Frage der Übersetzung? Gibt es gute, professionelle TheaterübersetzerInnen in der Slowakei bzw. in Österreich?

J. H.: Das Problem ist tatsächlich ein massives. Es gibt kaum deutschsprachige ÜbersetzerInnen für Dramen aus dem slowakischen Sprachraum. Wenn es Übersetzungen gibt bzw. diese in Auftrag gegeben werden, dann häufig an theater-, respektive literaturferne slowakische Exilanten. Und das heißt, dass es sprachlich dann immer noch viel nachzubessern und zu korrigieren gibt. Wir haben auch für die Stückauszüge, die wir in unserem Band präsentieren, zumeist eine Grobübersetzung gehabt, die wir dann noch einmal überarbeiten mussten.

Zu meiner konkreten Arbeit kann ich sagen: Wir schauen uns die Stücke in der Slowakei an und zeigen sie – etwa im Rahmen der Theatertreffen im Theater Forum Schwechat – in slowakischer Sprache mit deutschen Übersetzungen. Für die Publikation der Texte in deutscher Sprache haben wir einen jungen österreichischen Theaterverlag in Tulln gewinnen können, der alle Stücke, die wir im Theater Forum Schwechat bzw. in Auszügen im vorliegenden Band präsentiert haben, nun in vollständigen deutschen Übersetzungen herausbringt.

A. H.: Wie werden Ihre Bemühungen um eine stärkere Wahrnehmung des slowakischen Gegenwartstheaters, wie wird der von Ihnen im Rahmen des Festivals *Roter Oktober* im Wiener Nestroyhof präsentierte Band aufgenommen?

J. H.: Um es ehrlich zu sagen: Die Publikation wird mehr oder minder verschwiegen, sowohl in den Printmedien wie im Radio und im Fernsehen. Aber auch für die in Schwechat gezeigten slowakischen Produktionen selbst gab es kein Interesse. Eigentlich war der Verlag Theater der Zeit das einzige Medium, dass sofort an dem Band und an unserer Arbeit interessiert war.

A. H.: Abschließend würde ich noch gerne die Frage der Förderungen im Bereich zeitgenössisches Theater, Tanz und Performance in der Slowakei aufgreifen. Haben Sie dazu auch recherchiert?

J. H.: Die staatlichen Theater werden natürlich gefördert, aber es ist sicher noch sehr zentralistisch organisiert und nicht wirklich transparent. Es gibt auch in der Slowakei größere Netzwerke, die sich auf die staatlich-städtischen Förderungen auswirken. Aber insgesamt ist das sicher noch eines der Themen, zu dem man in den kommenden Jahren weiterarbeiten müsste.

www.forumschwechat.com

www.theatre.sk

www.kakanien.ac.at

www.artminutes.com

Johannes C. Hoflehner, Martina Vannayová, Marianne Vejtisek (Hg.):
Durchbrochene Linien. Zeitgenössisches Theater in der Slowakei.

Berlin: Theater der Zeit 2007 (Recherchen 40),

204 Seiten; 14 Euro,

ISBN 978-3-934344-88-4.

Mit Beiträgen von Eva Gajdošová, Zora Jaurová, Juraj Šebesta, Jan Šimko, Sona Šimkova und Vladimír Štefko, sowie Stückauszügen von Jana Bodnarova, Karol Horak, Eva Maliti-Franova, Viliam Klimacek, Silvester Lavrik, Blaho Uhlar u. a. m.

Vgl. auch Divadelný Ústav Bratislava/The Theatre Institute (Hg.): Slowakische Gegenwartstücke. Bratislava: Divadelný Ústav Bratislava 2007.

Eine Langversion des Gesprächs ist ab Mitte Dezember auf der internationalen Plattform für Mittelosteuropaforschung, *Kakanien revisited* einzusehen.

Die Schweden Wochen

Von Mira Luna

Die Schweden Wochen – von vielen liebevoll als „IKEA Wochen“ ironisiert – hielten von 14.-30. November 2007 in diversen Wiener Kulturinstitutionen Einzug. Erstmals in Österreich wurde eine Plattform für Schwedische Kunst geschaffen, die in all ihren Facetten präsentiert und wunderbar mit dem Besuch des schwedischen Königspaars abgerundet wurde.

Tanz- und Theaterproduktionen, Ausstellungen, Filmvorführungen, Lesungen, Weihnachtsbacken, Feste, Feste und Feste – das Programm für (nicht nur) junges Publikum konnte sich sehen, fühlen, hören, riechen und sogar schmecken lassen.

Internationales Symposium „Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht“

Ein besonderer Höhepunkt der Schweden Wochen war ein zweitägiges Internationales Symposium, das am 20. und 21. November in der Ovalhalle des Museumsquartiers stattfand.

Als Referenz zum Eröffnungstag – dem Internationalen Tag der Kinderrechte – lautete das Motto „Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht“.

Kunst-, Kultur-, Medien- und Politikmensen aus Schweden und Österreich kamen zusammen, um sich in Podiumsreferaten zu begegnen, von ihren Erfahrungen zu berichten und zuzugeben, dass die Schweden einfach weiter sind als wir.

In der Eröffnung betonte die Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur, Claudia Schmied, wie wichtig es ihr sei, eine Verbindung zwischen Bildung, Kunst und Kultur zu schaffen und kündigte in diesem Zusammenhang eine Studie von Michael Wimmer, die im Dezember 2007 präsentiert werden wird, an. Der Wiener Gemeinderat Jürgen Wutzelhofer unterstrich, dass die Teilhabe an Kunst und Kultur die Teilhabe an unserer Gesellschaft ist. Diese darf nicht vom Einkommen abhängig sein – politisch muss dafür gesorgt sein, dass er auch für Kinder und Jugendliche so niedrigschwellig wie nur möglich gestaltet wird. Als gelungene Beispiele wies er auf das Lesofantenfestival und das Kinderfilmfestival hin.

Welchen Stellenwert Kunst und Kultur für Kinder und Jugendliche hat, ist abhängig davon, welchen Stellenwert Kinder und Jugendliche in der Gesellschaft haben.

Auf dem Programm standen Ausführungen von schwedischen und österreichischen PraktikerInnen aus den Bereichen Musik, Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Film, Literatur, Kultur- und Gesellschaftspolitik, dazwischen jeweils zehn Minuten Pause und leider viel zu wenig Zeit für Fragen aus dem Publikum.

Im Bereich Darstellende Kunst kamen Stephan Rabl und Anna Takanen – SchauspielerIn, RegisseurIn und künstlerische Leiterin des Stadttheaters in Göteborg – zu Wort. In Schweden entwickelte sich erstmals in den 60er Jahren ein Theaterschaffen für Kinder, wobei es hauptsächlich Weihnachtsgeschichten und Märchen waren, die in Szenen gesetzt wurden. In den 70ern fand ein Umdenken statt – Theater sollte aus der Perspektive von Kindern gestaltet und diese mehr ernst genommen werden. Bedeutende Regisseure und starke Schauspieler griffen Tabuthemen wie Alkoholprobleme, Schizophrenie, Tod, Sucht, Scheidung oder Kinderarmut auf, was zunächst auf heftige Kritik von Seiten der Erwachsenen stieß. Man könne doch Kinder nicht mit solchen Themen konfrontieren! Man konnte/kann schon, denn schließlich werden sie im „wirklichen“ Leben und anderen Medien sehr wohl damit konfrontiert. In der Erarbeitung von Stücken sind schwedische Kinder und Jugendliche oft als Referenzgruppe in der Themenerarbeitung miteingebunden. Anna Takanen erzählte von einer Probensituation, in der sie von ihrer schizophränen Mutter geschlagen worden war. Ein Mädchen hatte dazu nur gemeint: „Wenn die Mutter wirklich schizophran ist, dann würde sie dich mit einem Messer attackieren! Das war vorher viel zu harmlos!“ Kinder bekommen mehr mit und wissen mehr als wir Erwachsene ihnen zugestehen.

Anna Takanen lobte vor allem die TheaterpädagogInnen und LehrerInnen, die für sie in der Auseinandersetzung der Kinder mit Kunst wahre HeldInnen seien. Durch diese „Werkzeuge“ werde zwischen den Machern und dem Publikum, die dadurch selbst zu Machern werden, vermittelt. Ihr Rat: „work with teachers“ in einer interaktiven und respektvollen Art und Weise. Für eine Weiterentwicklung in jeder Kunstszene brauche es stets ein Umdenken in der Gesellschaft. Österreich hinkt da zwar noch ein bisschen nach, aber ganz so schlimm ist es nicht. In den letzten zehn Jahren hat sich Theater für junges Publikum dank der Festivals und des internationalen Aus-

tauschs gewandelt. Stephan Rabl stellte Fragen in den Raum wie: Was bedeutet es, Theater für ein Publikum zu machen, das während der Vorstellungen etwas zu sagen hat, das direkt agiert und das ernst genommen werden will? Was dürfen Kinder sehen? Wie viel Konfrontation halten sie aus? Welche Themen betreffen und treffen junge Menschen heutzutage? Man müsse sich mit den kritischen Stimmen der jungen Menschen mehr auseinandersetzen, um ihre Sichtweisen besser verstehen zu können. Theater ist längst nicht mehr nur Theater, denn durch den Einfluss anderer Künste gibt es Musik-, Tanz- und Medientheater und genauso wie es die Vernetzung der einzelnen Künste braucht, braucht es Vernetzungen von KünstlerInnen und Vernetzungen von Institutionen. Diese sollten sich in ihrer Arbeit ernst genommen fühlen und nicht denken, dass sie „nur“ Theater für das „Publikum von morgen“ machen, denn es ist ein Publikum von heute mit anderen Bedürfnissen, gleichen Rechten. Anders als in Schweden ist es in Österreich leider immer noch so, dass es keine wirklichen Ausbildungsmöglichkeiten gibt, sei es an Schauspielschulen selbst oder im Bereich der Theaterpädagogik.

Theater und Pädagogik wurde noch in einem anderen Kontext aufgegriffen, als es um die Vermittlung von Kunst und Kultur im schulischen Bereich ging. Die Kinder müssten in den österreichischen Schulen mehr Zugang zu Kreativität haben, vor allem zu ihrer eigenen, denn die Förderung von Kreativität bedeutet die Förderung von Selbstbewusstsein und die Förderung von Toleranz. Ach ja, apropos Förderung! Dass es „meistens am Geld hapert“ kann nicht der Punkt sein. Neben LehrerInnen, die Mut zur Eigeninitiative machten, brachte Asa Lind – nicht „nur“ schwedische Journalistin sondern „auch“ Kinderbuchautorin – einen kleinen, kostengünstigen Vorschlag ein, indem sie sagte: „Und wenn Sie am nächsten Tag müde sind und Ihr Kind Sie fragt, warum Sie die Augen kaum aufbekommen, dann sagen Sie ihm, dass Sie die ganze Nacht nicht geschlafen haben, weil Sie ein ganz spannendes Buch gelesen haben.“ Kostet nichts und bringt doch so viel.

Welchen Stellenwert Kunst und Kultur für Kinder und Jugendliche hat, ist abhängig davon, welchen Stellenwert Kinder und Jugendliche in der Gesellschaft haben. Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht – das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht. Das betrifft jeden – in Österreich wie in Schweden.

clownin auf Reisen

Wien – Andorra – Rio de Janeiro: Weltweit haben sich in den letzten Jahren drei Clownfrauen-Festivals etabliert. Eine Reise zu ähnlichen Motiven, anderen Traditionen und völlig verschiedenen Umgebungsbedingungen.

Von Pamela Schartner & Gaby Pflügl

Nach dem Erfolg des ersten österreichischen Clownfrauenfestivals *clownin* im Dezember 2006 im KosmosTheater in Wien waren wir – wie schon 2005 – als Veranstalterinnen zum Clownfrauenfestival *Festival internacional de pallasses* im Mai 2007 nach Andorra eingeladen. Das Festival hat dort bereits zum 4. Mal unter der künstlerischen Leitung von Pepa Plana stattgefunden, die bei unserem Festival als Clownfrau mit ihrem Stück *L'Atzar* zu sehen war.

Festival internacional de pallasses

An sieben Festivaltagen konnte man neben 14 regulären Vorstellungen im kommunalen Theater und einem eigens errichteten Zelt (statt der im Umbau befindlichen üblichen Veranstaltungsräume) auch die Nachtvorstellungen *nits golfes* genießen, die jeweils um Mitternacht begannen, wo im Schnitt fünf Clownfrauen(gruppen) aus aller Welt Ausschnitte aus ihren Stücken zeigten.

Erstmals wurden diese Kurz-Stücke mit einem Publikumspreis prämiert. Das Publikum, das zeitweise bis 4 Uhr früh ausharrte, kürte unter diesen Darbietungen Alba Sarraute aus Katalonien zur Siegerin und verlieh ihr einen goldenen Clownsuh. Das Hauptprogramm bot Stücke von Gardi Hutter (CH), tris (A), Laura Herts (USA/F), Bodo Productions (I/F/DMK), Marina Barbera (ARG) und das wunderbare Stück *Malas Prontas* von Pe de Vento (BRA).

Auch die Veranstalterinnen des dritten Clownfrauenfestivals in Rio de Janeiro, As Marias da Graça, vier Clownfrauen aus Brasilien, mit denen wir dort erste Kontakte knüpften, zeigten bei den *nits golfes* Ausschnitte. Sie luden uns in der Folge von 21. bis 30. September 2007 zum *Festival Esse Monte de Mulher Palhaca – Festival Internacional de Comicidade Feminina* nach Rio ein, das – ebenfalls biennial – nach 2005 zum 2. Mal stattfand.

Ermöglicht wurde unsere Reise nach Rio durch die Übernahme der Reisekosten durch die österreichische Botschaft in Brasilien, so konnten wir in Rio unser Clownfrauenfestival vorstellen, über die österreichischen Künstlerinnen berichten und weitere Kontakte knüpfen.

Esse Monte de Mulher Palhaca

Nach einem 12 Stunden Flug wurden wir in Rio bei strahlendem Sonnenschein herzlich empfangen. Das Festival fand im SESC Copacabana statt, SESC (Serviço Social do Comércio) ist eine überregionale Wohlfahrtsorganisation in Brasilien und in den Bereichen Erziehung, Gesundheit, Freizeit und Kultur tätig. Im 13-stöckigen Veranstaltungsgebäude befanden sich ein großer Theatersaal mit ca. 180 Sitzplätzen, wo die Festival-Shows gezeigt wurden, ein kleiner Theatersaal mit ca. 60 Sitzplätzen und mehrere multifunktionale Räume für Workshops oder Diskussionen, des weiteren ein Internetraum und ab dem 6. Stockwerk wurde das Veranstaltungszentrum als Hotel genutzt, wo auch alle Festivalteilnehmerinnen gewohnt haben. Diese räumliche Nähe förderte den Austausch zwischen den Künstlerinnen ganz besonders, da schon beim Frühstück die ersten Diskussionen und Nachforschungen beginnen konnten.

Eröffnet wurde das Festival am 21. September mit einer Show von Samantha Schmütz (BRA), die Ansprache der Festivalleiterinnen auf Portugiesisch war schon ein Vorgeschmack auf die Sprachbarriere in Brasilien. Die Festivalsprache war ausschließlich portugiesisch, Übersetzungen waren – auch bei den Diskussionen – nicht vorgesehen. Privat gefundene DolmetscherInnen konnten dieses Problem zumindest teilweise beheben.

Die Aufführungen wurden vorwiegend von südamerikanischen Künstlerinnen bestritten, aber auch aus Europa und den USA gab es Stücke zu sehen. Die Vernetzung zwischen den Festivals funktioniert gut und erzeugt internationale Auftrittsmöglichkeiten für die Künstlerinnen.

Formal war die ganze Bandbreite von Comedy (großartig: As Olivias aus São Paulo) bis zu klassischer Clownerie (großes Theater: As Marias da Graça) vertreten. Insgesamt wurden 19 Shows gezeigt, es gab zwei Cabaré-Abende mit gemischtem Programm und eine wunderschöne Buchpräsentation (Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil), zu der sich nochmals alle teilnehmenden Clownfrauen auf der Bühne versammelten und die Ankunft des Buches bespielten und besangen.

Den theoretischen Rahmen bildeten zwei Podiumsdiskussionen: Zum Auftritt von Frauen im Zirkus (in- und außerhalb der Arena) diskutierten drei Brasilianerinnen, Ermínia Silva (Historikerin und vierte Generation im Zirkus), Verônica Tamoki (Akrobatin und Jongleurin), Sonia Gray (Zirkusdirektorin, Schauspielerin, Akrobatin) und Alice Viveiros de Castro (Schauspielerin, Theaterdirektorin und Zirkusexpertin).

Der zweite runde Tisch zum Thema „Geschlecht und Humor“ war internationaler besetzt, es diskutierten die Clownfrau Lila Monti aus Argentinien, die Autorin, Schauspielerin und Theaterdirektorin Regiana Antonioni und die Historikerin Cláudia Mesquita aus Brasilien.

Diese Diskussion drehte sich um die Frage, ob es einen spezifisch weiblichen Humor gibt, oder ob Humor universell und geschlechtsunabhängig ist. Kritisiert wurde in diesem Zusammenhang, dass weibliche Clowns in ihrer Stückwahl auffällig häufig auf weibliche Klischees – etwa Putzfrau oder Prinzessin – zurückgreifen.

Wir stießen mit unserem österreichischen Festival natürlich auf großes Interesse, viele hatten schon davon gehört und nutzen die Gelegenheit, direkt mit uns in Kontakt zu treten. Besonders spannend war der Kontakt mit der argentinischen Clownfrau Lila Monti, die in Buenos Aires ein Festival plant. Durch den Erfahrungsaustausch unter Festivalveranstalterinnen entstanden neue Konzepte und Ideen, ein weiteres Clownfrauenfestival ist in den Niederlanden geplant.

Unterschiedliche Festivalkonzepte kennen zu lernen und auch deren Realisierung mitzuerleben, bringt für uns als Veranstalterinnen einen großen Vorteil. So konnten wir feststellen, dass sich unser Konzept sowohl von dem des andorranischen als auch des brasilianischen Festivals in den Auswahlkriterien und Breite der gezeigten Stücke unterscheidet.

Die Festivals in Andorra (veranstaltet von SpanierInnen) und Brasilien können auf eine viel längere Clown- und Zirkustradition zurückgreifen, die Vernetzung mit den dortigen Clown- und Zirkusfestivals ist stärker ausgeprägt, was aber auch bedeutet, dass der Fokus nicht wie bei uns auf dem darstellenden Gehalt der Stücke liegt, sondern auch artistische Nummern und Straßenclownerie beinhaltet. Sehr bereichernd sind die Workshops, die einen internationalen Austausch von Clownfrauen verschiedener Clownschole ermöglichen.

Wiener Humor

Erfreulich ist für uns und die Teilnehmerinnen an unserem Festival die Tatsache, dass das österreichische Festival international auf so breite Resonanz und großes Interesse stößt und natürlich auch in Österreich so gut angenommen wurde (100%ige Auslastung), leider wird das Festival von der Stadt Wien aber weiterhin nicht gefördert. Das bringt uns in die schwierige Lage, diesem immensen Erfolg ein zweites Clownfrauenfestival auf höchstem Niveau folgen zu lassen, das nicht auf der (Selbst-)Ausbeutung der Künstlerinnen beruht.

Das neue Kuratorium fühlt sich – entgegen den Gepflogenheiten der früheren Kuratoren – nicht mehr für die Festivalförderung zuständig, dem wurde jedoch vom Kulturrat auf unsere Nachfrage hin schriftlich widersprochen: „Eine Förderentscheidung wird auch in Ihrem Fall vom Kuratorium für Off-Theater und Tanz der Stadt Wien getroffen. Wenn die Kuratoren keine Förderung empfehlen, gibt es auch von unserer Seite keine weitere Möglichkeit.“

Diese Förderpraktiken werden verhindern, dass Wien sich dauerhaft als dritte Stadt weltweit als Austragungsort eines Clownfrauenfestivals etablieren kann. Der Gedanke, ausschließlich Einzelprojekte zu fördern, ist zwar nachvollziehbar, nicht bedacht wird dabei aber der Mehrwert einer Auftrittsmöglichkeit in einem internationalen Kontext vor anderen Festival-VeranstalterInnen. Wenn man somit dieses Festival nicht fördert, nimmt man den freien Gruppen die Möglichkeit sich in diesem öffentlichkeitswirksamen Rahmen zu präsentieren (alle relevanten inländischen und zum Teil auch ausländische Medien haben über das Festival berichtet, Einladungen zu anderen Festivals sind erfolgt, Folgeauftritte konnten erreicht werden, etc.). Während die Festivals in Andorra und Rio sowohl staatlich als auch durch Großsponsoren aus der Wirtschaft unterstützt werden, können wir von so einer Situation nur träumen.

Und um den Humor nicht zu verlieren, findet das nächste Clownfrauenfestival trotz allem vom 28. November bis 6. Dezember 2008 im KosmosTheater in Wien statt.

Kontakt, Infos, Bilder von den drei Clownfrauenfestivals:
www.clownin.at

Während die Festivals in Andorra und Rio sowohl staatlich als auch durch Großsponsoren aus der Wirtschaft unterstützt werden, können wir von so einer Situation nur träumen.

Kulturexport in die Türkei

daskunst beim 12. Uluslarasi Ankara Tiyatro Festivali

Von Asli Kislal & Carolin Vikoler

„Eine große Gruppe ist noch unterwegs – wir fangen erst in 10 Minuten an.“

daskunst ist von 16. bis 30. November 2007 in Ankara zum 12. Internationalen Theaterfestival eingeladen, gemeinsam mit Theatergruppen aus der Türkei, Amerika, Spanien, Aserbaidschan, Holland, ... Die Reise haben wir uns mit dem in Villach gewonnenen Publikumspreis, dem Spectrum Award, finanziert.

Es ist unser zweiter Aufführungstag. Wegen des großen Publikumsinteresses sollen und wollen wir nochmals spielen. Eine Sympathisantengruppe bosnischer Muslime wollte die zweite Vorstellung kaufen, was für uns einen gewissen Reiz besaß, denn wir zeigen unser Antikriegsstück *No Man's Land* in der aufgeheizten Türkei, wo gerade überall in den Medien Parolen vorherrschen wie „Krieg für Frieden!“ und von zahllosen Häusern die türkischen Fahnen hängen.

Nun warten die Menschen im Publikum und wir auf die „muslimischen Brüder“. Endlich kommt das Zeichen, ca. 20 Männer betreten den Raum. Wir wollen mit der ersten Szene im Dunkeln beginnen, da verlassen die 20 Männer, auf die wir gewartet haben, einzeln den Saal. Stillschweigender Protest?

Draußen fallen Slogans, die wir zunächst nicht verstehen. Am Vortag hatte sich schon eine kleine Gruppe dieser Bruderschaft unser Stück angeschaut und da wir mit *No Man's Land* den Balkankonflikt thematisieren, hatten sie eigentlich angenommen, dass wir die Brutalität gegen „unsere muslimischen Brüder“ darstellen und so die Menschen für den nächsten Krieg radikalisieren. Auf unserer Seite macht sich zunächst Unruhe breit, aber als wir die Hintergründe erfahren, sind wir sehr zufrieden, was unser Stück auszulösen vermag.

Herzlich werden wir im öteki tiyatro (Das andere Theater) empfangen, Überstunden sind überhaupt kein Thema, an allen Ecken wird uns geholfen von Kimiz, Murat etc. Das Theater, das zwischenzeitlich mal ein Puff war, besitzt einen eigenen Charme. Immer wieder wandert es mit den politischen Stücken, die dort gezeigt werden, auf die Gefahr zu, vor Gericht gestellt zu werden.

Daniela und Caro hatten Asli vor dem Abflug noch gebeten, keine zu offenen und ehrlichen politischen Aussagen in der Türkei zu machen, damit alle daskunstlerInnen wieder

zurückkehren dürfen. Und Asli darauf: „Wie schade, dass man überlegen muss, was man sagen darf ...“

Im türkischen Fernsehen hält sich Asli dann tatsächlich zurück. Denn sie bekommt in einer Sendung die Gelegenheit, nach Erdogans flammender Rede für „die Gemeinschaft des Türkentums“ von unserer interkulturellen Truppe zu erzählen, in der es nicht wichtig ist, aus welcher Kultur, Religion, Nation, ... man stammt, sondern wir arbeiten mit Respekt gegenüber allen miteinander und sind eine Familie geworden, in der das Mensch-Sein wichtig ist. Und in *No Man's Land* stellen wir die Sinnlosigkeit des Krieges dar ... Ups, war das jetzt gefährlich? Auf jeden Fall kamen wir alle wieder zurück und sind auch fast alle froh, wieder hier zu sein. Nur das billige, gute Essen und die Herzlichkeit der Menschen fehlen uns – teilweise.

Uns Mädels wollte Mann ins Auto einpacken am Abend, als wir einmal ohne unsere Männer Wasser einkaufen gingen, und einer unserer Schauspieler musste sein T-Shirt bedecken, das Che Guevara in der Planet-der-Affen-Version zeigt, denn es seien keine politischen Zeichen am Mausoleum von Atatürk erlaubt. Stunden zuvor hatte genau dort der oberste Militärgeneral Stillschweigen über alle weiteren Schachzüge des türkischen Militärs angekündigt.

Und was sagt daskunst dazu: „Wer hat mit dem Krieg angefangen? Es war doch genug Platz für alle da. – Warum musstet ihr so ein blühendes Land kaputt machen?“ (*No Man's Land* – Tanovic / daskunst)

daskunst begeisterte wieder mal – neben einem Theaterpublikum – auch die Menschen, die normalerweise einen großen Bogen um diese Kunstform machen: beide Male besucht unser Festival-Chauffeur Yavuz mit seiner Familie die Vorstellung und am Flughafen gibt es Tränen beiderseits. Aber wir kommen wieder – nächstes Jahr werden wir in Istanbul auftreten, falls wir das Gastspiel nicht wieder aus eigener Tasche bezahlen müssen.

Bis dahin werden wir weiter nach einer Antwort auf unsere Frage suchen, ob sich das Sicherheits- und Wohlstandssystem, das wir in Österreich genießen, mit der lebendigen, energievollen Mentalität der Türkei wirklich ausschließt.

www.daskunst.at

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Gerhard Schrenk, Wien; Lieve De Pourco, Wien; Satu Herrala, Wien; Anna Hein, Wien; Zoltàn Dani, Basel/Wien; Christian Strasser (Erfolgstheater), Wien; Florian Hackspiel (Theater Melone), Innsbruck; Peer Rohrsdorf (Act & Fun), Wien; Judit Keri, Wien; Viola Novak, Wien; Mag. Lydia Veigl, Wien; Jeannette Skrbensky-Meisl (Art for Charity), Wien; Rainer Dobernig, Wien; Georg Steuer (progetto semiserio), Wien; Kristina Krenn (acT.gen), Waldegg; Ursula Scheidle, Wien; Frans Poelstra (united sorry), Wien.

Theater), Monika Klengel (Theater im Bahnhof), Manfred Weissensteiner (Theater am Ortweinplatz) und Hanni Westphal (Mezzanin Theater) ausgezeichnet. Auch Marcile Dossenbach, Gründungsmitglied und langjährig Obfrau der IG Freie Theaterarbeit, erhielt das Bundesehrenzeichen.

Im Festspielhaus St. Pölten wurden am 24. November die Niederösterreichischen Kulturpreise 2007 vergeben. In der Sparte darstellende Kunst erhielt Piero Brodin den Würdigungspreis, die Anerkennungspreise gingen an Helga David und Heinrich Brossmann.

Sprache kommen. Auf amüsante Weise werden historische Salonszenen und -streits neu montiert, komponiert und in lebendigen Skizzen aufgeführt. Die Autoren hierfür gehören zu den aufregendsten und kontroversesten Denkern und Schreibern der Vergangenheit und Gegenwart, von Dostojewskij bis Stoppard, von Diderot bis Bernhard, von Tschechov bis Pelewin oder Houellebecque. Im ersten Jahr werden fünf verschiedene Themen-Salons veranstaltet.

In Ergänzung zu diesen Schwerpunkten werden Vertreter aus Kunst und Wissenschaft im Salon5 zu Gast sein und in Sonderveranstaltungen und Ausstellungen exklusiv Einblick in ihr aktuelles Schaffen geben. So wird zum Beispiel Markus Kupferblum, Musiktheaterregisseur und Gründer des „Totalen Theaters“ in der Sonderreihe „Kupferblum frühstückt“ einen literarisch-musikalischen Brunch anrichten.

News

Preisverleihungen

Bundesministerin Claudia Schmied verlieh am 7. November in der Österreichischen Nationalbibliothek die Bundesehrenzeichen für kulturelle Verdienste an eine Reihe von Kulturschaffenden. Aus dem freien Theaterbereich wurden Andres Dörres (Das andere

Am 15. Jänner 2008 öffnet der Salon5 mit Joey Goebels *Vincent – Torture the Artist* in einer Bühnenfassung von Anna-Maria Krassnigg seine Pforten. Ab diesem Zeitpunkt wird der Salon5 mit wechselnden Programmen aufwarten und überraschen.

Mit dem *Salon* gibt es ab 5. Februar ein Format, in dem, angelehnt an die romantische Tradition öffentlicher Wohnzimmer, die wichtigsten zeitgenössischen wie geschichtlichen Themen zur

Eintritt in den Salon5 gewährt die Salon5-Card in drei verschiedenen Kategorien („Exklusiv“, „Kompakt“ und „Junior“), die ein Jahr lang Kulturgenuss garantiert. Für Mitglieder der IGFT ist die Salon5-Kompakt-Card zu 47 Euro, die Salon5-Junior-Card zu 30 Euro ab sofort erhältlich. Kompakt- und Junior-Card erlauben in der Spielzeit 2008 den Besuch von drei frei wählbaren Vorstellungen aus dem Hauptprogramm, einer

Vorstellung aus dem Sonderprogramm und darüber hinaus den Bezug von Restkarten zum ermäßigten Preis.

Wer den Salon5 schon jetzt näher kennen lernen möchte, kann das tun, indem er sich zu einem der Aperitifs anmeldet, die noch an zwei Terminen im Dezember und einem im Jänner stattfinden.

Informationen und Anmeldung:

Salon 5 im Brick 5

Fünfhausgasse 5, 1150 Wien

Tel: 01/18 90 17 58, 0676/5625502

kommunikation@salon5.at

willkommen@salon5.at

www.salon5.at

DANS.KIAS.DOC

Filmdokumentation schafft Einblicke in die künstlerische Arbeit einer zeitgenössischen Tanzcompany

Mehr als zwei Jahre Arbeit steckte die Wiener Tanzcompany DANS.KIAS in ihre Dokumentation DANS.KIAS.DOC, die letztes Jahr fertiggestellt wurde. Der Film zeigt die künstlerische Arbeit der Company: Anhand von sechs Choreografien kann der Betrachter künstlerische Entwicklungsprozesse, Probensituationen, Ausschnitte aus Performances, Gespräche hinter den Kulissen, Publikumsreaktionen und Tournéemomente mitverfolgen.

Damit gibt es erstmals in Österreich eine Dokumentation über Zeitgenössischen Tanz, die auch einen Blick hinter die Kulissen ermöglicht.

Die Dokumentation kann unter www.dans.kias.doc/dvd bestellt werden.

Szene Bunte Wähne

Das Festival startet mit neuem Leitungsteam in die kommende Saison

Im Rahmen einer Pressekonferenz in St. Pölten präsentierte das niederösterreichische Festival Szene Bunte Wähne die neuen Programmleitlinien und Projektschwerpunkte sowie ein neues Leitungsteam. Nachdem Guido Wirth aufgrund beruflicher Veränderung die Geschäftsführung des Festivals mit Jahresende abgibt, wird diese Position mit dem Finanz- und Kulturmanager Markus Miko neu besetzt. Für die Programminhalte wird – wie schon bisher – die künstlerische Leiterin Johanna Figl verantwortlich zeichnen.

Ausgehend von Erfolgen der Vergangenheit möchte man auch künftig ein zeitgemäßes Kulturprogramm für Kinder und Jugendliche anbieten, das die Bereiche Theater, Tanz und Musik umfasst. Neben dem Herbstfestival in NÖ als bisheriges und auch zukünftiges Kernprojekt stehen das Tanzfestival in Wien, das Kunsthaus Horn Fest sowie der weitere Ausbau von Eigenproduktionen im Fokus. Darüber hinaus soll die intensivere Auseinandersetzung mit aktuellen Jugendthemen auch im Dialog- und Eventbereich zu neuen Impulsen beitragen.

Erfreuliche ist die Bilanz des diesjährigen Szene Bunte Wähne Herbstfestivals: In 11 Tagen konnten über 10.000 BesucherInnen verzeichnet werden. Zahlreiche internationale Gäste zeigten sich von der Qualität der Produktionen beeindruckt und sorgten gemeinsam mit dem heimischen Publikum für ein buntes Theaterfest, das von großer Herzlichkeit und Fröhlichkeit geprägt war.

Das Festival-Team arbeitet bereits mit Hochdruck an den Vorbereitungen des nächsten Höhepunktes: Das Szene Bunte Wähne Tanzfestival in Wien findet von 21. Februar bis 2. März 2008 statt.

Ausschreibungen

IRIDA

Anerkennungspreis Kulturvermittlung in neuen sozialen Kontexten; Einreichfrist: 31.12.2007

KulturKontakt Austria vergibt 2008 erstmals die IRIDA als Anerkennung für neue Ansätze und Vermittlungsaktivitäten an der Schnittstelle von Kultur- und Sozialbereich. 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. Bis 31.12.2007 können Projekte eingereicht werden, die im Zeitraum 1.1.2006 – 31.12.2007 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

<http://www.kulturkontakt.or.at/irida>

danceWEB Europe scholarships

Vienna, July/August 2008;

Deadline for application: 10.01.2008

danceWEB Europe Scholarship Programm 2008, a summer residency for professional dancers and choreographers, will take place July 9 – August 13 in Vienna at ImPulsTanz Festival. The Scholarship Programme offers around 50 young professional dancers and choreographers the possibility to take part in an intense multinational further training programme. The programme focuses on the exchange of ideas and

knowledge, on concentrated further training, on meeting with internationally renowned artists gathering in Vienna at ImPulsTanz with the aim to orient the career of the participants.

Application form and further information:

www.danceWEBEurope.net

stadt potenziale 08

Kunst- und Kulturinnovationsförderung der Stadt Innsbruck
Einreichfrist: 01.02.2008

Die Stadt Innsbruck initiiert mit stadt_potenziale einen Fördertopf, der ab Herbst 2007 jährlich ausgeschrieben wird und speziell an der Impulskraft der freien Kulturszenen ansetzt. Er ist ausgerichtet auf zeitgenössische Kunst- und Kulturarbeit, insbesondere auf experimentelle Projekte, die Kunst als intensive Gesellschaftsforschung mit offenem Ausgang begreifen. Inhaltlich wendet sich die Ausschreibung an Kunst- und Kulturprojekte, die sich mit Urbanität, mit Stadt als kulturellem Raum und mit der Stadt Innsbruck im Speziellen auseinandersetzen. Einreichberechtigt sind KünstlerInnen aus allen künstlerischen Sparten, KulturvermittlerInnen und Gruppierungen der freien Kunst- und Kulturszenen.

stadt_potenziale ist jährlich mit 70.000,- Euro dotiert.

Kontakt und Information:

Kulturamt der Stadt Innsbruck

stadt_potenziale

Herzog-Friedrich-Str. 21/2. Stock,
6020 Innsbruck

Tel. 0512/5360-1650

post.kulturamt@innsbruck.gv.at

KUPF Innovationstopf 2008

Thema: macht:demokratie

Einreichfrist: 10.03.2008

Die KUPF lädt alle Initiativen ein, sich kulturell und künstlerisch mit dem Themenbereich macht:demokratie auseinander zu setzen.

Für den KUPF-Innovationstopf können Projekte eingereicht werden, die in Oberösterreich stattfinden oder einen starken Oberösterreich-Bezug haben. Einreichen können unabhängige Kulturinitiativen, Vereine und Kollektive. Einzelpersonen können im Kollektiv oder in Kooperation mit einer Kulturinitiative/Verein einreichen.

Der KUPF-Innovationstopf ist mit mindestens 75.000 Euro aus Mitteln der Kulturförderung des Landes OÖ dotiert.

Kontakt, Infos:

KUPF - Kulturplattform OÖ

Untere Donaulände 10/1, 4020 Linz

Tel.: 0732/79 42 88 33

it@kupf.at

Detaillierter Ausschreibungstext

auf <http://www.kupf.at>

clownin 2008

internationales clownfrauenfestival

28.11.-06.12.2008, KosmosTheater

Wien;

Einreichfrist: 31.03.2008

Gesucht werden Clowntheaterstücke und -performances für Erwachsene (!), die ausschließlich bzw. vorwiegend von weiblichen Clowns umgesetzt werden. Ausgeschlossen sind rein artistische Darbietungen und Kinderstücke. Es werden ca. 12 abendfüllende Stücke ausgewählt sowie mehrere Kurzstücke (Kurznum-

mern-Abend und Eröffnung). Kuratiert wird das Festival von den beiden Festival-Leiterinnen Pamela Schartner und Gaby Pflügl sowie der Intendantin des KosmosTheater, Barbara Klein.

Detaillierte Ausschreibungsunterlagen inkl. Anmeldeformular (deutsch und englisch): www.clownin.at

Veranstaltungen

DRAMA X 2008

Labor der Niederlagen

01.01.-15.03.2008, U3 Besucherforum (U-Bahn-Station Volkstheater), Wien

3 große Themen zeitgenössisch dramatisiert / 3 Gasteinladungen aus dem deutschsprachigen Raum / 6 RegisseurInnen, 25 SchauspielerInnen, 35 Vorstellungen

Im Kern des Projektes steht die Dramatisierung dreier gesellschaftspolitischer Stoffe auf der Basis eines Filmes, eines Romans und eines religiösen Werks.

Dazu kommen 3 Gasteinladungen an zeitgenössische RegisseurInnen aus dem deutschsprachigen Raum die in einem ähnlichen Themenfeld arbeiten und so den Spielplan auch durch einen Blick von außen ergänzen.

Regisseure: Samuel Schwarz (CH), Ali M. Abdullah (A), Christoph Ernst (D), Andrea Hügli (CH), Angela Richter (D), N.N.

Künstlerische Leitung: Ali M. Abdullah / Harald Posch

Premierendaten und weitere Details:

www.drama-x.net

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: Nicolas Dabelstein, Angela Heide, Sabine Kock,
Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl (Koordination)
Layoutkonzept: Ulf Harr
Satz: Andrea Wälzl

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

freie theater



BUNDESKANZLERAMT KUNST

Premieren

- 01.12.2007
TiyatroBrücke: Nach der Grenze – Vom Fremd sein mit sich selbst und im neuen Land
WUK, Wien, 01/40121-70
- 03.12.2007
Rosengewitter: Rosengewitter unternimmt Rilke
Theater Drachengasse/Bar&Co, Wien, 01/5131444
- 04.12.2007
dramagraz: Warum eine Küche?
ESC, Graz, 0316/262 242
- 04.12.2007
Theater Phönix: Einer weniger
Theater Phönix, Linz, 0732/666500
- 05.12.2007
Theater ohne Furcht und Tadel: Nachtstücke
Jazzcafe Miles Smiles, Wien, 0676/4250985
- 06.12.2007
cieLaroque/helene weinzierl: life is not a picnic
ARGEkultur Salzburg, 0662/848784-0
- 06.12.2007
konnex: Das Tränen-Projekt
Dschungel Wien, 01/5220720-20
- 06.12.2007
Philipp Gehmacher & Meg Stuart: Maybe Forever
Tanzquartier Wien, Halle G, 01/5813591
- 06.12.2007
TAG/pink zebra theatre: Gutes Tun 1,3
TAG – Theater an der Gumpendorferstrasse, Wien, 01/5865222
- 07.12.2007
Zenith Productions: AriirA
3raum-Anatomietheater, Wien, 0650/3233377
- 08.12.2007
Zoon/Thomas Desi: Im Ungargassenland
brut im Konzerthaus und externe Spielstätte, Wien, 01/5870504
- 10.12.2007
Theater KAENDACE: Elling
TTZ – Theater- und Tanz Zentrum Graz im Kristallwerk, 0699/10042281
- 10.12.2007
Theater im Keller: Fuck Machine
Theater im Keller, Graz, 0664/9233306
- 12.12.2007
AMISNUH theaterstudio: ...Meine Welt...
AMISNUH theaterstudio, Wien, 01/7136221
- 12.12.2007
TAG/ Margit Mezgolich: sicht-waisen
TAG – Theater an der Gumpendorferstrasse Wien, 01/5865222
- 12.12.2007
toxic dreams: Kongs, Blondes, Tall Buildings
brut im Künstlerhaus, Wien 01/5870504
- 13.12.2007
Theater Mundwerk: Ein Schaf fürs Leben
Minoriten Theater, Graz, 0316/711133
- 13.12.2007
Theater TANTO: Forschungen eines Hundes
Klangforum Wien, 0699/14001729
- 14.12.2007
Wiener Taschenoper: Eisenhans
Dschungel Wien, 01/5220720-20
- 18.12.2007
Tanz Company Gervasi: Aria
Tanzquartier Wien, Halle G, 01/5813591
- 20.12.2007
Helen Brugat: My Fat Lady
KosmosTheater, Wien, 01/5231226
- 20.12.2007
Theater ISKRA: Wenn ich wieder klein bin
Dschungel Wien, 01/5220720-20
- 28.12.2007
Theater Oberzeiring: Schuld ist das Chamäleon
Th. Oberzeiring, 03571/20043
- 28.12.2007
Theater Spielraum: Lulu
Theater Spielraum, Wien, 01/7130460-60
- 31.12.2007
Schauspielhaus Wien: Die Strudelhofstiege
Schauspielhaus, Wien, 01/3170101-18
- 31.12.2007
Theaterzentrum Deutschlandsberg: Auf hoher See
Neue Schmiede, Deutschlandsberg, 03462/6934
- 03.01.2008
Compagnie Smafu: Remember the Yellow Submarine
Dschungel Wien, 01/5220720-20
- 06.01.2008
ICHDUWIR: Ich spiel mit mir, und dem, und dir!
Theater im Werkraum, Wien, 01/4869646
- 08.01.2008
SV Damenkraft/Gustav/Sissy Boyz: Orlanding the Dominant
brut im Konzerthaus, Wien, 01/5870504
- 09.01.2008
theater rampe stuttgart: Welche Droge passt zu mir
TAG, Wien, 01/5865222
- 10.01.2008
Kabinettd ad.co./Paul Wenninger: tubed
Tanzquartier Wien, Halle G, 01/5813591
- 10.01.2008
TEV Austria: Hero und Zero
Drachengasse/Bar&Co, Wien, 01/5131444
- 10.01.2008
Theater zum Fürchten: Einer flog über das Kuckucksnest
Scala, Wien, 01/5442070
- 11.01.2008
Christoph Bochdansky: Ich habe gerade eine Frau gegessen
Figurentheater LILARUM, Wien, 01/7102666
- 11.01.2008
Thesa & Cakes in Lima: Ein feines Haus
Figurentheater LILARUM, Wien, 01/7102666
- 14.01.2008
Theater Drachengasse: Theater ohne Tiere
Theater Drachengasse, Wien, 01/5131444
- 15.01.2008
iffland & söhne/Anna Maria Krassnigg: Vincent
Salon5, Wien, www.salon5.at
- 16.01.2008
TAG/Fight Club 2: Freiheit oder Wenn ich ein Vöglein wär...
TAG, Wien, 01/5865222
- 17.01.2008
Dschungel Wien: Ein Wort ist ein Wort
Dschungel Wien, 01/5220720-20
- 18.01.2008
Schauspielhaus Wien/Susanne Lietzow: (Wilde) Mann mit traurigen Augen
Schauspielhaus Wien, 01/3170101-18
- 24.01.2008
artificial horizon/Milli Bitterli: my hobby is my destiny & Barbara Kraus: Barbara Kraus macht ihre Lieblingsperformance
brut im Künstlerhaus, Wien, 01/5870504
- 25.01.2008
RoteHaare/Monica Giovinazzi: Die Gabe
Rotehaare Kulturverein, Wien, 0664/4888014
- 28.01.2008
Erfolgstheater: Wir machen weiter mit Sex und Gewalt
3raum – anatomietheater, Wien, 0650/3233377

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