

gift

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

zeitschrift für freies theater

Thema: Precarious Performances

„Das Prekäre fungiert also als Schnittstelle von Ästhetik und dem Sozio-Politischen, es zirkuliert in der performativen Schleife zwischen Theater und anderen Realitäten.“ Katharina Pewny

november/dezember 06

Inhalt

editorial

aktuell

- 4 Veranstaltungsankündigungen
- 5 Printspielplan Wien in Gefahr
- 5 European Off Network
- 6 theaterspielplan.at on tour
- 7 Onlineticketing bei theaterspielplan.at

politik

- 8 Kulturrat Österreich
- 10 Pflegefall Salzburger Kulturszene
- 12 Theaterreform Wien
- 14 Kulturfinanzierung des Bundes 2005

diskurs

- 16 Räume
- 18 Von Wien nach Luxemburg
- 20 Freies Theater in den Medien

thema

- 22 Precarious Performances
- 23 Freiheit in Kunst und Kultur I
- 27 Das Prekäre performen
- 30 Ideology performs ...
- 33 Theatre and War in Kosova
- 39 Performing in a precarious reality

debatte

- 43 Roundtable Tanz und Performance

service

- 46 Intern
- 46 News
- 48 Ausschreibungen
- 49 Festivals
- 50 Veranstaltungen

premieren

editorial

Liebe Theaterschaffende, liebe LeserInnen,

Statt der *gift* hat Sie/ euch Anfang September die Zeitung des Kulturrats Österreich zur Nationalratswahl erreicht – eine gemeinsame kulturpolitische Initiative aller IGs mit nicht unbeträchtlicher Wirkung, die jedoch keine Information zum freien Theater ersetzt.

Verspätet willkommen heute also auf dem Weg in kulturpolitisch neue Verhältnisse, in einer neuen Saison, mit einer neuen „Identität“ auch unserer Zeitung!

Das neue Format bedeutet nicht nur eine stilistische Veränderung, sondern auch inhaltlich bekommt die *gift* ein neues – stärker diskursiv ausgerichtetes – Gesicht. Unter den Rubriken *Aktuelles*, *Politik*, *Diskurs*, *Debatte* und *Service* möchten wir die Beiträge übersichtlicher darstellen. Wie gehabt enthält die Zeitung fallweise einen Themenschwerpunkt.

Die aktuelle Nummer dokumentiert die Beiträge des internationalen Symposions *Precarious Performances*, das wir im April in Zusammenarbeit mit dem Festival HÖLLENFAHRT, dem Wiener Mozartjahr 2006 und dem im vergangenen Jahr gegründeten European Off Network EON im Künstlerhaus Wien veranstaltet haben. Insbesondere die Berichte von Jeton Neziraj aus dem Kosovo und Lisa Jacobson und Gil Becher aus Israel haben durch die Konfliktlage im Libanon und die bislang ergebnislosen bilateralen Gespräche zwischen Serbien und Kosovo an Brisanz und Aktualität gewonnen. Seltsam mutet es an, in aktuellen Krisenregionen überhaupt über freies Theater zu sprechen – aber genau in dieser Prekarität gründen dort Lebendigkeit und Kraft des freien Theaters.

Unsere italienischen Partnern ist es gelungen, im kommenden Jahr vom 10. bis 13. Mai in Brescia wieder ein großes *European Off Network Treffen* im Rahmen des *IKOS Festival* auf die Beine zu stellen, zu dem wir schon jetzt alle Interessierten sehr herzlich einladen möchten: Frauen im freien Theater/ Freies Theater in Zeiten des Krieges/ „Entkörperung“ und Re-Empowerment des Körpers im freien Theater/ Nachhaltige Netzwerkarbeit lauten die bislang verabredeten Themen.

Ebenfalls herzlich einladen möchten wir zu unseren kommenden Veranstaltungen: Am 16. November laden wir alle Tanz- und Performanceschaffenden zu einem Gespräch zum Thema Tanzquartier-Kuratorium und Wiederbelebung/ Neuorganisation der Tanz- und Performanceszene ins KosmosTheater ein. In Innsbruck und Dornbirn laden wir am 24. November bzw. am 18. Dezember zu Bundesländertreffen der Theaterschaffenden mit einer Präsentation von www.theaterspielplan.at.

Wir freuen uns über Anregungen zum neuen Format und wünschen eine angeregte Lektüre

... und nicht vergessen: www.theaterspielplan.at reinschauen, mitmachen, dabeisein!

*Für Team und Vorstand
Sabine Kock*

aktuell

Veranstaltungs- ankündigungen

Gespräch zum Kuratorium des TQW Perspektiven in Tanz und Performance

Wir möchten alle Tanz- und Performanceschaffenden herzlich zu einem Frühstücksgespräch zum Thema Tanzquartier-Kuratorium und Wiederbelebung/Neuorganisation der Tanz- und Performanceszene einladen.

Wann: 16. November 2006, 9.00-12.00 Uhr
Wo: KosmosTheater, Siebensterngasse 42, 1070 Wien
Moderation: Helmut Hartmann

Die aktuelle Neubesetzung des Kuratoriums durch die IG Freie Theaterarbeit hat den Widerspruch einiger Tanz- und Performanceschaffender ausgelöst. Hinter der aktuellen Auseinandersetzung steht ein „Innen/Außen-Konflikt“, der strukturell mit der Gründung des Tanzquartiers begonnen hat.

Wir möchten das Arbeitstreffen zum Anlass nehmen, die historische und strukturelle Situation gemeinsam zu überdenken und die Perspektive einer Wiederbelebung/ neuen Selbstorganisation der Tanz- und Performanceschaffenden für die Zukunft zu entwickeln.

Bundesländertreffen in Tirol und Vorarlberg

Auch die kommenden beiden Präsentationen unseres Online-Spielplans www.theaterspielplan.at in Tirol und Vorarlberg möchten wir gemeinsam mit unseren Bundeslandsprechern mit der Gelegenheit verbinden, euch zu einem Bundesländertreffen einzuladen, bei dem wir uns über die kulturpolitische Lage und eure konkreten Arbeitsbedingungen im jeweiligen Bundesland austauschen können.

Tirol: 24. November 2006

16.00 Uhr: Treffen der Theaterschaffenden mit dem IGFT-Bundeslandsprecher Thomas Gassner

19.00-21.00 Uhr: Präsentation von www.theaterspielplan.at mit Sabine Kock (Geschäftsführung IGFT) und Wolfgang Knauff (kulturserver.de). Anschließend besteht die Gelegenheit zur persönlichen Beratung bezüglich weiterer Nutzungsmöglichkeiten und bei Fragen zur Dateneingabe.

(Ort steht noch nicht fest, wird per Mail bekannt gegeben)

Vorarlberg: 18. Dezember 2006

16.00 Uhr: Treffen der Theaterschaffenden mit der IGFT-Bundeslandsprecherin Brigitte Walk

(Ort steht noch nicht fest, wird per Mail bekannt gegeben)

19.00 Uhr: "Vernetzung" - eine Veranstaltung von IGFT & IG Kultur Vorarlberg: Präsentiert werden folgende Projekte:

- www.theaterspielplan.at

- *kultur-online* (Online-Kulturzeitschrift)

- *Grenzüberschreitender Innovationstopf* der IG Kultur Vorarlberg

Spielboden Dornbirn, Färbergasse 15, Dornbirn

Printspielplan Wien in Gefahr European Off Network

Aufruf zur finanziellen Unterstützung des Printspielplans

Nach einem Jahr äußerst positiver Bilanz ist der Printspielplan Wien aktuell in Gefahr:

Die Stadt Wien hat für das Jahr 2006 zunächst einen Druckkostenbeitrag von 60.000 Euro gewährt, die realen Kosten betragen jedoch 95.000 Euro. Das ist der Preis für 10 Ausgaben mit je 100-130 Seiten bei einer Auflage von 10.000 Stück. Die budgetäre Lage der Kulturabteilung erlaubt aktuell keine Nachfinanzierung – so die Aussage der MA7. Fazit: Ein Drittel der Kosten – etwa 30.000 Euro – bleibt offen.

Wir erhalten außerordentlich gute Rückmeldungen für den Printspielplan Wien. Er hat als Marketingprodukt für viele Gruppen und Häuser bereits signifikante Publikums-erweiterungen bewirkt. Gerne würden wir die Auflage auf 15.000 Stück erhöhen, da die Abozahlen bereits auf 7.000 gestiegen sind. Aber wir können das bestehende Defizit weder übernehmen noch budgetär ausgleichen.

Darum bitten wir einerseits euch/Sie als Publikum um eine Spende: wenn alle AbonnentInnen einen Betrag zwischen 5 und 20 Euro spenden, wäre das Defizit getilgt!

Andererseits rufen wir alle Gruppen und Häuser zu einer Kostenbeteiligung von 50 bis 200 Euro für die Ankündigung eurer/Ihrer Produktionen im Printspielplan auf, damit er als synergetisches Marketinginstrument auch weiterhin produziert werden kann.

Politisch ist es angesichts außerordentlicher aktueller Nachförderungen im Bereich größerer Institutionen – etwa die 450.000 Euro fürs Volkstheater – nicht argumentierbar und schon gar nicht nachhaltig, wenn die Stadt dieses kleine aber effektive Marketinginstrument, das bislang singulär im Reformprozess geblieben ist, willentlich einschlafen lässt. (Die benötigte Summe wurde von vornherein kalkuliert und eingereicht). Wir suchen das Gespräch und appellieren an euch: Lassen wir uns/lasst euch den Spielplan, der die freie Szene Wiens signifikant und synergetisch sichtbar macht, nicht nehmen!

IKOS Festival und EON-Meeting im Mai 2007 in Brescia

Im kommenden Jahr findet wieder ein großes europäisches Treffen freier Theaterarbeit statt: Unseren italienischen Partnern und ihren KollegInnen ist es gelungen, Budget für ein großes neues Festival aufzustellen, das unter dem Namen *IKOS (International Kermesse On Stage)* im Mai 2007 erstmalig in Brescia (Norditalien) stattfinden wird.

It's an event that wants to create an "experience place", a creative space where the dynamic and energetic scenery of performing arts in Europe could be shown, with special attention to the new trends of contemporary art.

Sowohl spektakulär erfolgreiche als auch kleine/neue Projekte des internationalen freien Theaters sollen dort gezeigt werden. (Die Ausschreibung für die sogenannte *infinity box* ist im September über unseren Newsletter verteilt worden.)

Im Rahmen dieses Festivals wird von Donnerstag, den 10. Mai bis Sonntag, den 13. Mai 2007 das nächste große Treffen des European Off Networks EON stattfinden, das gemeinsam mit der IGFT im vergangenen Jahr auf unserem European Off Network Treffen im Festspielhaus St. Pölten gegründet wurde.

Vier Themenschwerpunkte mit Vorträgen, Podien und Workshops sind geplant:

- Frauen im freien Theater
- Freies Theater in Zeiten des Krieges
- „Entkörperung“ und Re-Empowerment des Körpers im freien Theater mit besonderem Blick auf die Entwicklung der neuen Medien im Theater
- Netzwerkarbeit – nachhaltig gedacht

250 bis 300 Personen aus ganz Europa werden erwartet. So wie in St. Pölten werden Kost und Logis vom Veranstalter getragen, Reisekosten können in einzelnen Fällen (partiell) ersetzt werden. Wir hoffen auf zahlreiche Beteiligung!

Jetzt anmelden:

Anmeldungen sind ab sofort online auf der Website www.ikosfestival.net möglich. Weitere Infos zum Meeting und Festival gibt es unter eon@ikosfestival.net bzw. im IGFT-Büro.

theaterspielplan.at on tour

Der Online-Theaterspielplan der IGFT wurde nach einer 3monatigen Testphase am 11. September erstmals öffentlich unter großem positivem Echo in den Print- und Webmedien präsentiert.

Andrea Khol moderierte den Saisonöffnungs-Brunch der IGFT im Depot. Sie verdeutlichte die Intention, mit dem Spielplan die Sichtbarkeit und Übersichtlichkeit über die Vielfalt der freien Szene zu stärken und ein österreichweites Portal als Service für Publikum und Fachleute des darstellenden Bereichs aufzubauen. Ein Ziel, an dem die IGFT schon lange und beharrlich – etwa in Form der Kataloge der freien Theater- und Tanzschaffenden oder auch des Printspielplans Wien – arbeitet.

Um Sichtbarmachung der freien Theaterszene in Oberösterreich geht es auch Tanja Brandmayr, die im Rahmen des Saisonöffnungs-Brunches den im Sommer 2006 erschienenen Katalog *Die freien Theater-, Tanz- und Performancegruppen in Linz und OÖ* präsentierte (siehe Seite 48).

Herwig Baumberger, Marketingleiter der Stadtzeitung Falter, informierte über die Kooperation zwischen Falter und IGFT, die ab Herbst den Export der in theaterspielplan.at eingetragenen Daten in den Online-Falter und darüberhinaus zu 15 Kooperationspartnern des Falters liefern wird.

www.theaterspielplan.at kann noch viel mehr, zeigte Wolfgang Knauff, Geschäftsführer unseres Partners Stiftung kulturserver.de. Der Website liegt als Herzstück CultureBase – eine umfassende Kulturdatenbank – zugrunde. CultureBase bietet Kunst- und Kulturschaffenden die Möglichkeit, sich und ihre Arbeit im Netz zu präsentieren. Kostenlos können hier Informationen online eingegeben und bearbeitet werden, etwa durch eine persönliche Webvisitenkarte, die Veröffentlichung von Veranstaltungen und die Präsentation von Projekten, Ensembles und Spielorten. Diese können nicht nur auf theaterspielplan.at weiter genutzt werden. Durch programmierte, einfach zu bedienende Schnittstellen, können die Daten in beliebiger Ausführung auf der eigenen Homepage, in einem Mail-Newsletter oder anderen gewünschten Ausgabeformen wiedergegeben werden. Kulturserver.de entwickelt die Möglichkeiten der Nutzung ständig weiter – die Arbeit an cb-print, der Ausgabemöglichkeit in Form eines einfachen Printfolders, wird in Kürze fertiggestellt und verfügbar sein.

Zusätzlich erhält jeder Nutzer gratis (!) einen Webmail-Account und Webspace für eine werbefreie Homepage, die er mit Hilfe eines Homepagebaukastens online erstellen kann.

Präsentation in den Bundesländern

Im Rahmen des Festivals *Best Off Styria* wurden wir eingeladen, am 13. September theaterspielplan.at in Graz zu präsentieren. Am 27. September wurde theaterspielplan.at in Salzburg präsentiert. Weiter Präsentationen in den Bundesländern sind in Planung (siehe auch Seite 4).

Die positive Resonanz war bisher sehr groß. Sowohl Layout als auch die leicht überschaubare Struktur, die vielfachen Verlinkungen zwischen den einzelnen Unterseiten und die vielen verschiedenen Suchmöglichkeiten wurden äußerst positiv bewertet.

Sehr erfreulich ist auch die Vielzahl der bereits eingegebenen Aufführungen, Ensembles, Spielorte und Produktionen. Möglich ist dies nur durch das Engagement vieler im darstellenden Bereich tätiger Personen, die ihre Daten in die CultureBase Eingabemasken eingeben.

Leider gibt es noch immer keine gesicherte redaktionelle Betreuung von theaterspielplan.at. Trotz vieler Versuche ist es uns noch nicht gelungen, eine kontinuierliche Redaktion zu gewährleisten. Dies ist nur über zusätzliche Subventionen möglich. Wir hoffen, dass auch die Subventionsgeber durch das Webportal überzeugt werden können. Redaktionell betreut wird theaterspielplan.at derzeit durch PraktikantInnen und Arbeitstrainees. Großes Engagement und viel Begeisterung für das Projekt bewiesen in den letzten Monaten Silvia Spechtenhauser und Carolin Vikoler, die die redaktionelle Betreuung von theaterspielplan.at inne hatten. Seit Mitte September ist Julia Ostwald für die Redaktion und als Ansprechperson bei Fragen zuständig.

Sowohl KünstlerInnen als auch VeranstalterInnen tragen inzwischen das Projekt durch Einträge, Verlinkungen auf ihren Homepages und Bewerbung der Seite durch Auflegen und Verteilen von *freecards*. 105.000 *freecards* bewerben seit Sommer 2006 www.theaterspielplan.at. Viele Sommertheater in ganz Österreich bis hin zu ImPulsTanz haben sich an der Verteilung der Karten beteiligt.

Die technischen Möglichkeiten des Portals werden durch Kulturserver.de ständig weiter ausgebaut. So ist es seit kurzem auch möglich, einen Mail-Newsletter zu abonnieren, der über die eingetragenen Veranstaltungen informiert.

(bast)

Onlineticketing bei theaterspielplan.at

Von Anna Kolmanowskaja

Immer mehr Kulturveranstalter wollen ihrem Publikum Wege und Zeit ersparen, indem sie ihm anbieten, Tickets online zu buchen und ggf. selbst auszudrucken. Den Teilnehmern der Theaterplattform *www.theaterspielplan.at* wollen wir ebenfalls diese Möglichkeit bieten. Der neue Service wird von der Stiftung kulturserver.de gGmbH angeboten. Das Ticketingsystem wird von der ReserviX GmbH bereitgestellt, einem langjährigen Kooperationspartner des kulturserver.de. Ausschlaggebend für diese Kooperation waren für kulturserver.de vor allem die folgenden Gründe:

- Das System von ReserviX bietet allen Häusern eine maßgeschneiderte und vor allem preisgünstige Lösung. Ohne Grundgebühr, komplizierte Systemvoraussetzungen oder andere langfristig bindende Merkmale entstehen nur dann Kosten, wenn auch wirklich Tickets verkauft werden.
- Durch die enge Verknüpfung beider Systeme müssen Daten über Veranstaltungen nicht doppelt geführt werden. Während kulturserver.de die Verwaltung und Verbreitung der Veranstaltungsdaten übernimmt, bringt ReserviX die Leistungen für das Ticketing ein. Das Synchronisieren der Daten geschieht für den Nutzer nahezu unbemerkt im Hintergrund. Auf diese Weise entsteht auch ein ständig wachsender „Markt“, auf dem die Tickets angeboten werden.

Veranstalter können ihren Kunden mit diesem Ticketingsystem mehrere Optionen zur Bezahlung (bar an der Kasse, per Überweisung, ect.) und Zustellung des Tickets zur Verfügung stellen. Als neuer Vertriebsweg etabliert sich immer mehr das print@home Verfahren, bei dem die Tickets online bezahlt und gleich ausgedruckt werden – auf weißem Papier. An der Kasse wird das Ticket durch Scannen des Barcodes entwertet, eine doppelte Nutzung ist somit ausgeschlossen. Das Verfahren lohnt sich für alle Beteiligten: der Kunde hat das Ticket gleich in der Tasche und spart sich die Versandkosten, der Veranstalter kann auf den Postweg verzichten und hat dank Kreditkartenzahlung seine Ticketeinnahmen gesichert.

In das webbasierte Ticketingsystem von ReserviX können auch klassische Vertriebswege wie Vorverkaufsstellen, Callcenter und Abendkasse eingebunden werden. Der Vorteil besteht dabei darin, dass über alle Vertriebswege – mit Hilfe eines normalen Internetanschlusses – auf die gleiche Datenbank zugegriffen wird. Der Veranstalter hat somit eine

Echtzeitkontrolle über den Stand seines Vorverkaufs, es ist nicht mehr notwendig, Kontingente zwischen den Verkaufsstellen hin- und her zu schieben. Rechnungen oder Tickets lassen sich gesammelt ausdrucken, darüber hinaus stehen eine Vielzahl von Abrechnungs- und Statistikfunktionen zur Verfügung.

Freie Theater können ihren Bedürfnissen entsprechend unterschiedliche Buchungsarten mit oder ohne Saalplan einstellen wie Einzelplatzreservierung, Bestplatz-Reservierung, Reihenreservierung, ect. Auch eine provisorische Reservierung ist möglich, die nach Ablauf einer Frist verfällt. Das Ticketlayout kann mit Hilfe eines im System integrierten Ticketingeditors individuell gestaltet werden.

Datensicherheit und Verfügbarkeit des Systems hat oberste Priorität. Alle sensiblen Daten werden SSL-verschlüsselt, Raid-Systeme mit gespiegelten Festplatten sorgen dafür, dass selbst beim Ausfall einer Festplatte der Ticketverkauf normal weiterläuft. Zusätzlich werden alle Daten regelmäßig auf einem externen Server gesichert. Mit dem Offline-Modul von ReserviX kann man aber auch ohne Internet-Anbindung Tickets verkaufen, z. B. an der Abendkasse.

Für die Teilnehmer am Theaterportal *www.theaterspielplan.at* ergeben sich bei der Einbindung des Onlineticketings entscheidende Vorteile. Wie bereits beschrieben ist das System sehr günstig. Die sehr moderate Systemgebühr wird nur pro verkauftem Ticket erhoben. Für die Vorverkaufsstellen ist die Nutzung des Systems unentgeltlich. Außerdem wird keine zusätzliche Hard- oder Software benötigt, so werden bis zu 90 % Fixkosten gespart. Theatermanager sparen viel Arbeit und Zeit – sie brauchen ihre Termine nur einmal bei theaterspielplan.at einzugeben. Entscheiden sie sich dann für Onlineticketing, werden vom kulturserver.de die entsprechenden Termini in Echtzeit übertragen, so dass die Kunden im Ticketsystem von ReserviX die entsprechenden Buchungen vornehmen können. Die gepflegten Daten samt Ticketinglinks können dann auch für andere Webangebote, insbesondere für die eigene Webseite verwendet werden.

Nicht zuletzt dank seiner schnellen und intuitiven Bedienung und Flexibilität erfreut sich das ReserviX Ticketingsystem immer größerer Beliebtheit. Es werden für jedes Theater Lösungen angeboten, die ideal auf seine Bedürfnisse zugeschnitten sind. Zusätzlich erhalten Theaterveranstalter auf Wunsch Schulungen vor Ort und Mitarbeiter von kulturserver.de stehen bereit, Nachfragen der Theaterschaffenden zu beantworten.

Weitere Informationen zu dem Ticketingsystem finden Sie auf der Demoseite: <http://ticket-to-go.com>

politik

Kulturrat Österreich

Kulturpolitik – Diskurs – Vernetzung

Anfang September 2006 startete der Kulturrat Österreich im Wiener Diskurszentrum Depot ein kulturpolitisches Aktionsprogramm als gemeinsame Initiative der Interessenvertretungen von Kunst-, Kultur- und Medieninitiativen. Ein breites Spektrum von Themen, Positionen und Forderungen wird dabei dem in Wahlzeiten besonders spürbaren Mangel an politischen Entwürfen entgegengehalten. Im Zentrum steht die Publikation „Kulturrat Österreich. Kulturpolitik-Diskurs-Vernetzung“, deren Inhalte Ausgangspunkte für eine Reihe von Diskussions-Veranstaltungen in Österreich bilden und bildeten: Am 26. September war der Kulturrat zu Gast im Schauspielhaus Wien zum Thema: „Runter von der Bühne. Konfrontation mit Rassismus und Fremdenfeindlichkeit“, am Tag darauf in Linz zur Kultur (Förder) Politik, am 7. November findet in Salzburg eine Diskussion zur Prekarisierung im Kulturbetrieb statt, am 25. November folgt in Innsbruck ein Podium zum Thema „Frauen im Kulturbetrieb“. Weitere Veranstaltungen zum den Themen Grundeinkommen, ORF/Medienpolitik und Künstlersozialversicherung sind in Planung. (Alle Termine und Berichte: www.kulturrat.at/termine)

Kulturpolitik, so war insbesondere in Vorwahlzeiten den Medien immer öfter zu entnehmen, sei kein Thema, mit dem Quoten zu erzielen sind. Mit Stellungnahmen zu künstlerischen und kulturellen Themen, wird auch die Politik nicht müde zu betonen, ließe sich nicht punkten, somit habe auch die Kulturpolitik keine Priorität. Keine Nachfrage im medialen Info-Boulevard – kein Angebot im politischen Programm, oder umgekehrt? Das mag insofern erstaunen, als etwa noch im Zuge der österreichischen EU-Ratspräsidentschaft in der ersten Jahreshälfte 2006 sehr wohl mehrmals davon die Rede war, dass man den kulturellen Wurzeln Europas nachspüren

müsse, um auf dieser Grundlage eine gemeinsame Identität zu schaffen. Der Sound of Europe sorgte in Österreich allerdings bestenfalls für nationale Walzerstimmung und ließ denn auch keinen Platz für Diskussionen über Kunst und Mobilität im Zeitalter der Globalisierung, über Freiheit und Selbstbestimmung oder gar ökonomische Bedingungen der Kulturarbeit.

Damit angesichts solcher Aussagen der Widerspruch nicht endgültig verstummt, wurde es dringend erforderlich, kritische Standpunkte zu neuem Leben zu erwecken – und zwar in dem Sinne, dass sie auch Anstoß für politisches Handeln sind. Die Zeitung „Kulturrat Österreich. Kulturpolitik-Diskurs-Vernetzung“ ist ein Versuch des Kulturrat Österreich, den sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen – sei es in Österreich, Europa oder in einem globalen Zusammenhang – Rechnung zu tragen und dazu Stellung zu beziehen. Auch hier zu Lande ist der internationale Trend zum Primat des Neoliberalismus zu erkennen, das die Menschen zunehmend ihrer sozialen Sicherheiten beraubt, während die Nationalstaaten zeitgleich vorgeben, mit einer Politik der Abwehr gegen diffuse Bedrohungen von außen – der Kampf gegen den Terrorismus ist hier nur ein Beispiel unter vielen – für Sicherheit zu sorgen. Auch Kunst und Kultur sind in dieses Spannungsfeld geraten. Der Anspruch auf die Freiheit künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit gerät immer stärker unter den Druck des Überwachungs- und Kontrollparadigmas einer Ordnungspolitik, die neue autoritäre Züge trägt. Parallel dazu ist ein Rückzug der öffentlichen Verantwortung aus der Sicherstellung der Rahmenbedingungen zu konstatieren.

Allein ein Blick in die alljährlich erscheinenden Finanzierungsberichte der Kunstsektion deckt auf, dass die Strukturförderung seit dem Jahr 2000 dramatische Rückgänge erfahren hat. Die Regierung unter VP-Bundeskanzler Wolfgang Schüssel hat unter Einbeziehung der rechtsextremen FPÖ strukturelle Grundlagen einer kritischen und non-konformen

Kultur- und Medienarbeit gezielt zerschlagen und zugleich versucht, sich die Künstlerinnen und Künstler durch ein gänzlich untaugliches Sozialsystem und unzureichend dotierte Projektförderungen gefügig zu machen. Wer damit nicht zufrieden ist, soll eben ein Unternehmen gründen, eine Ich-AG, für die der neue Wirtschaftszweig der Creative Industries angeblich paradiesische Möglichkeiten eröffnet.

Um diesem Mythos und vielen anderen Legenden eine klare Absage zu erteilen, hat der Kulturrat Österreich zahlreiche Personen eingeladen, mit der Erfahrung aus ihren künstlerischen Tätigkeiten, kulturpolitischen Engagements sowie ihrer langjährigen Arbeit in Interessenvertretungen zu dieser Zeitung beizutragen. Im Wissen, dass die letzten Publikationen mit programmatischen Überlegungen und Forderungen zur Kunst-, Kultur- und Medienentwicklung schon bald 10 Jahre zurück liegen, ja einzelne Projekte, wie das 1998 von der damaligen Bundesregierung veröffentlichte „Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik“, seither überhaupt in den Schubladen verschwunden sind, haben sie alle diese Einladung gern und mit großer Zustimmung angenommen. Daraus ist eine Sammlung von Texten entstanden, die Kulturpolitik als eine wichtige Querschnittsmaterie ins Blickfeld rückt, die neue Inhalte in die politische Debatte einbringen kann. Im Mittelpunkt stehen, nach einem Abriss des vergangenen Jahrzehnts im Koordinatensystem einer neoliberalen und kulturkonservativen Politik, vor allem Themenschwerpunkte wie die allgemeine Budgetsituation und die Transparenz der Kulturförderverwaltung, die soziale Absicherung von Kunst- und Kulturschaffenden, ORF und öffentlich-rechtlicher Auftrag, die Bedeutung freier und selbstbestimmter Medienkultur, Migration und Grundrechte sowie die drohende Verarmung der Informations- und Wissensgesellschaft durch eine allmähliche Verengung des Zugangs zu Kultur und Bildung.

Gekürzte Version des Editorials der Zeitung „Kulturrat Österreich. Kulturpolitik-Diskurs-Vernetzung“; nachzulesen unter: www.kulturrat.at/debatte/zeitung

Der Kulturrat Österreich fordert:

Politik und Realität

- Ministerium für Kunst, Kultur und Medien statt Kunstkanzleramt
- Erhöhung des Budgets für zeitgenössische Kunst auf 0,5 % des Staatshaushaltes
- Umsetzung der UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt und Ausrichtung des kulturpolitischen Handelns an ihren Inhalten
- Mehr Transparenz und Zuverlässigkeit in der Kunst-/Kulturförderung und -verwaltung

Existenz und Überleben

- Stopp der Rückzahlungsforderungen durch den Künstler-Sozialversicherungsfonds und sozialpolitische Sofortmaßnahmen für Kunst-, Kultur- und Medienschaffende
- Existenzsicherung muss von Erwerbsarbeit entkoppelt werden – bedingungsloses Grundeinkommen für alle
- Gleiche soziale Rechte für alle unabhängig von Staatszugehörigkeit.

Gleiche Rechte für alle!

- Sofortige Aufhebung des Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetzes und der Zurückstufungen des aufenthaltsrechtlichen Status von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen – Bleibe-recht für alle
- Neuformulierung von Förder-Vergaberichtlinien unter Berücksichtigung antidiskriminierender Kriterien
- Offensive Förderung von marginalisierten oder unterrepräsentierten Teilen der Gesellschaft auch aus den Kunst- und Kulturbudgets

Urheberrecht, Commons und Copyright

- Wahrung und angemessene Verwertung der Rechte von UrheberInnen und Einführung eines Urhebervertragsrechts
- Sofortige Abschaffung der EU-Richtlinien-widrigen *cessio legis* und Reform des Filmurheberrechts
- Förderung der aktuellen Kunst durch Einnahmen aus der Nutzung freier Werke („Mozartgroschen“)
- Sicherung des freien Zugangs zu Wissen und Information sowie Gewährleistung des Rechts auf Privatkopie

Medienkultur

- Erfüllung des Kultur- und Bildungsauftrags im Radio-, TV- und Online-Angebot der öffentlich-rechtlichen Medienanstalt ORF
- Ausbau der finanziellen Ausstattung und Infrastruktur für eine selbstbestimmte Medienkultur
- Öffentliche Förderung von Informations- und Kommunikations-technologien zur nicht-kommerziellen Nutzung für Kunst, Kultur und Bildung
- Entflechtung der Medienkartelle und keine weiteren Machtbefugnisse für die Komm-Austria

Pflegefall Salzburger Kulturszene

Von Barbara Stüwe-Eßl

Am 27.9.2006 lud die IG Freie Theaterarbeit in Kooperation mit dem Dachverband Salzburger Kulturstätten zu einem Pressegespräch ins Salzburger Das Kino.

Anlass für dieses Gespräch war die Ankündigung von LH-Stv. und Landeskulturrat Dr. Raus, dass das Salzburger Kulturbudget von 40 Mio. Euro im Jahr 2007 um 10 % gekürzt werden müsse. Kürzungen werden vor allem bei den Ermessensausgaben, aus denen u.a. die Förderungen für freie Theater- und Tanzschaffende ohne Haus bestritten werden, erfolgen. Bereits 2005 und 2006 musste das Land Salzburg Budgetkürzungen vornehmen. Der IGFT gelang es, Dr. Raus davon zu überzeugen, für diese Jahre die Subventionen für Freie ohne Haus immerhin am gleichen Stand zu halten. Die Situation der Freien wird von Jahr zu Jahr prekärer; die Abwanderung von KünstlerInnen hat bereits begonnen.

Walter Anichhofer (Salzburger Bundeslandsprecher der IGFT) erhob – unterstützt von Thomas Randisek (Geschäftsführer des Dachverband Salzburger Kulturstätten) – die Subventionsflüsse von Stadt und Land Salzburg für freie Theater- und Tanzschaffende ohne eigene Spielstätte. Er kam zu folgenden Ergebnissen:

Förderungen freie Theater & Tanz/Land Salzburg

Jahr	Betrag
2000	208.354 Euro
2001	107.991 Euro
2002	144.200 Euro
2003	140.200 Euro
2004	147.249 Euro
2005	149.000 Euro

Im Jahr 2001 fand gegenüber dem Jahr 2000 eine fast 50%ige Kürzung des Gesamtbudgets für freie Gruppen ohne Spielstätte statt: 2000 wurden 208.354 Euro, 2001 nur noch 107.991 Euro an Subventionen für diese gewährt. Dieser Tiefstand wurde ab 2002 wieder ein wenig abgefedert; mit 144.200 Euro im Jahr 2002, 140.200 Euro im Jahr 2003 und 147.249 Euro im Jahr 2004 wurde der grobe Einschnitt in der freien Theaterszene Salzburgs von 2001 nur geringfügig zurückgenommen. Die Zahlen sprechen ein deutliches Bild: Das Land Salzburg investierte 2005 in die Theaterszene insgesamt 6,2 Mio. Euro,

nur 149.000 Euro davon kamen freien Theater- und Tanzensembles (ohne eigene Spielstätte) zugute! Die IGFT fordert vom Land eine Anhebung auf das Niveau von 2000 plus 10 % Inflationsabgeltung auf 230.000 Euro für freie Theater- und Tanzschaffende ohne Spielort.

Dringend notwendig sind Strukturförderungen des Landes Salzburg, wie etwa die Umsetzung einer Gastspiel- und Touringförderung für freie darstellende KünstlerInnen, wie sie die Stadt Salzburg erfolgreich praktiziert – jedoch nicht durch Verlagerungen vom Produktionsbudget der Freien, sondern in Form von zusätzlichen Fördermitteln.

Gemeinsam mit dem Dachverband der Salzburger Kulturstätten fordert die IGFT im kommenden Budget 2007 dezidiert eine Anhebung der Jahresförderungen für zeitgenössische Kunstproduktion und Kulturdistribution sowie eine deutliche Anhebung der Förderungen für freie Theater- und Tanzgruppen. Ein weiterer positiver Schritt wäre die Installation eines Produktionspreises mit Vergabe durch eine Jury. Dieser darf jedoch nicht auf Kosten von finanziellen Umschichtungen aus dem ohnehin schon mager subventionierten freien Bereich erfolgen.

Der Dachverband Salzburger Kulturstätten erhob Zahlen, aus denen hervorgeht, dass der Subventions-Anteil für die freie Kultur im Kultur-Budget des Landes Salzburg in den Jahren 2003 bis 2006 von 33,9 auf 26,7 % gesunken ist. Statt 5,2 Mio. Euro (2003) gibt es für die gesamte freie Kultur nur noch 3,8 Mio. Euro (Voranschlag 2006). Im selben Zeitraum ist der Subventions-Anteil der so genannten „Großen 8“ (Festspiele, Landestheater, Mozarteum Orchester, Musikschulwerk, SMCA, MdM, Freilichtmuseum und Burgen und Schlösser) von 66,1 auf 73,3 % gestiegen.

Stadt Salzburg

Förderungen freie Theater & Tanz/Stadt Salzburg:

Jahr	Betrag
2000	141.711 Euro
2001	157.337 Euro
2002	171.300 Euro
2003	155.200 Euro
2004	202.900 Euro
2005	191.400 Euro

Die Stadt Salzburg ist bemüht die Budgets zu halten bzw. auszubauen, Schwankungen liegen an zugesagten, dann aber doch nicht beanspruchten Subventionen bzw. an kurzfristig

freigewordenen Geldern aus anderen Förderbereichen. Der Ausbau von Förderungen gelang etwa mit der Gastspiel- und Touringförderung, die jährlich von ca. 3 Gruppen genutzt werden kann. Diese seit 2004 praktizierte Förderschiene sollte jedoch noch auf Tanz- und Performanceschaffende ausgebaut werden. Wünschenswert ist, dass das Land Salzburg dieses Best-Practice-Modell aufnimmt, jedoch nicht durch Verlagerungen vom Produktionsbudget der Freien, sondern in Form von zusätzlichen Fördermitteln.

Projektförderungen für freie Gruppen ohne Haus durch die Stadt lagen 2005 zwischen 1.200 und 5.000 Euro, in einem Fall sogar bei 10.000 Euro. Jahresförderungen lagen zwischen 15.000 und 25.000 Euro, sieht man von einer minimalen Jahresförderung in der Höhe von 4.000 Euro ab. Würden Land Salzburg und Bund einen entsprechenden Anteil dazugeben, könnte mit den Beträgen einigermaßen gearbeitet werden. Ausgezeichnete Öffentlichkeitsarbeit, verbunden mit Schaltungen in Medien, Touring und Gastspiele, soziale Absicherung, der Arbeit entsprechender Verdienst, ausschließlich von dieser Tätigkeit leben zu können ... sind damit jedoch nicht gewährleistet; Inflationsraten und sinkende Kaufkraft durch die Euro-Umstellung sind nicht ausgeglichen.

tanz_house festival

Im Rahmen des Pressegesprächs präsentierte Elfriede Eberhard das Festival tanz_house als Positivbeispiel von Strukturförderung. Das Festival fand im Oktober in Zusammenarbeit mit der ARGEkultur Salzburg und der Szene Salzburg statt und ist primär eine Leistungsschau und Plattform für die professionellen Salzburger Tanzschaffenden. Es setzt sich mit theoretischen und praktischen Fragestellungen und Entwicklungen auseinander und erzielt dadurch einen wesentlichen Stellenwert sowohl in der lokalen, als auch in der nationalen und internationalen zeitgenössischen Tanzlandschaft. Das tanz_house festival hat in seiner Struktur als Basis den Verein tanz_house, eine Gruppe von freischaffenden ChoreografInnen und TänzerInnen, die sich zusammengeschlossen haben, um ihre Produktionen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, eine Auftrittsplattform für ihre Produktionen zu erhalten und sich die dafür notwendigen Produktionsbedingungen zu sichern.

Parallel zur gut funktionierenden Struktur des Vereines tanz_house Salzburg entwickelten sich erkennbare Defizite, die innerhalb der bestehenden tanz_house Struktur nicht abgefangen werden können. Das neue Konzept Tanzbüro wurde entwickelt, um diesen Defiziten entgegenzuwirken. Tanzbüro

soll Knotenpunkt zwischen Tanz-/Kunstschaffenden, kulturellen Einrichtungen und Institutionen, Wirtschaftsbetrieben und sonstigen kunst- und kulturinteressierten Menschen werden. Die Fortentwicklung einer freischaffenden Tanz- und Choreografenszene muss gewährleistet werden. Das Konzept richtet sich gegen Abwanderungstendenzen und Stagnation, sieht die Stärkung und Stützung der bestehenden heimischen Tanz-Szene vor, setzt sich ein für den Subventionsbedarf der heimischen freien Tanzschaffenden und soll sich verstärkt um den Nachwuchs kümmern. Neue Formate und Arbeitsplattformen sollen nachhaltig geschaffen, bestehende ausgebaut und weiterentwickelt werden. Eine Förderung des Konzeptes wurde für das Jahr 2006 von Stadt und Land Salzburg abgelehnt. Das Konzept wird in einer überarbeiteten Form nun nochmals dem Kulturausschuss vorgelegt. Da die Budgetklausuren erst beginnen, liegt hier noch kein Ergebnis vor. Bislang wurde daher in dieser Form noch nicht operativ, sondern nur konzeptiv gearbeitet.

Kleines Theater Salzburg

Strukturförderung bedeutet auch der Weiterbestand des Kleinen Theaters – eines Theaterraums in Salzburg, der nicht angemietet werden muss. Stadt und Land Salzburg haben Anfang September eine Förderzusage in der Höhe von je 50.000 Euro für 2007 und damit ein eindeutiges Signal für den Weiterbestand des Hauses gegeben.

Der Förderbedarf für einen Ganzjahresbetrieb mit der dafür benötigten minimalen Infrastruktur liegt bei 140.000 Euro – ein Betrag, der von rund 20 freien Theater-, Amateur- und Schultheatergruppen, die für das gemeinsame Ziel Kleines Theater stehen, in ihrem Konzept kalkuliert wurde. Mit Peter Blaikner, Gerda Gratzner, Edi Jäger, Carolin Richards und Markus Steinwender engagieren sich hier allesamt bekannte Persönlichkeiten der Salzburger Theaterszene. Ihr Konzept gewährleistet professionelle Aufführungsbedingungen für Gastspiele, Eigenproduktionen sowie Probemöglichkeiten für die Salzburger Theaterszene und schafft Raum für das kulturelle Engagement vieler Schul-, Jugend-, und Amateurtheatergruppen.

Für ein Theater mit Jahresbetrieb ist es – wie für jedes Unternehmen – unbedingt notwendig, die hauptberuflich tätigen OrganisatorInnen im Betrieb anzustellen. Stadt und Land Salzburg haben ihren Beitrag hierzu geleistet, die fehlenden Euro 40.000.- für einen reibungslosen Ganzjahresbetrieb müssen nun von der dritten Gebietskörperschaft, dem Bund, zur Verfügung gestellt werden. Hinzu kommen noch

einmalige Investitionen in der Höhe von rund Euro 30.000.- zur Verbesserung der technischen Ausstattung – ein Betrag, der wiederum indirekt den freien Gruppen zu Gute kommt; durch die Ausstattung eines Theaterraumes, der professionelle Produktionen ermöglicht.

Engagierte Kulturpolitik sollte sich um finanzielle Lösungen bemühen, die zeitgenössische künstlerische Tätigkeit existenzsichernd ermöglicht und erleichtert. Dringend notwendig sind kluge kulturpolitische Pläne für die Absicherung von zeitgenössischer Kunstproduktion – bei im besten Fall erwartbaren stagnierenden Budgets und den wachsenden finanziellen Notwendigkeiten großer Strukturen für Kulturbudgets. Die Frage, die gelöst sein will lautet: Wie kann zeitgenössische Kunst/ wie können zeitgenössische KünstlerInnen in Zukunft so gefördert werden, dass diese auch von ihrer Kunstproduktion leben können?

Das bisherige Kuratorium hat angeblich mit August seine Arbeit beendet und wickelt derzeit mit der Stadt Wien noch Übergaben ab. Für derzeit gezeigte Projekte gibt es niemanden, der sie für zukünftige Förderungen evaluiert. Über ein neues Gremium wird anscheinend ohne öffentliche Ausschreibung intern entschieden. Wer im Rennen ist und wer intern den Entscheidungsprozess steuert, ist nach außen hin nicht sichtbar. Ob ein öffentlich zugänglicher Abschlussbericht des Kuratoriums über ihre dreijährige Arbeit erstellt wird, ist ebenso nicht bekannt.

Auch weitere drei Monate nach dem letzten Bericht ziehen sich also die bereits mehrfach benannten Problematiken in den aktuellen Entscheidungsprozessen fort: Die Besetzung eines neuen Kuratoriums verläuft unter Ausschluss der Öffentlichkeit und lässt jegliche öffentliche Transparenz der Entscheidungsprozesse vermissen. Seit nunmehr drei Jahren kann die Stadt Wien die selbst gesetzten Entscheidungsfristen nicht einhalten, stattdessen überschreiten die Entscheidungszeiträume zunehmend die avisierten Fristen. Dringend bedarf es eines Überdenkens der Förderzyklen bzw. eines internen Monitorings, warum die Managementprozesse in der Kulturabteilung sich immer wieder grundlegend verzögern. Die Ausschreibung des dietheaters ohne Benennung des künftigen Budgets entspricht nicht dem internationalen Standard und wird von vielen (auch potentiellen BewerberInnen) als unseriös empfunden.

- Die Mehrheit der Theaterschaffenden fordert weiterhin ein plurales Gremium statt eines Kuratoriums aus drei Personen im Bereich der Projektförderung.
- Das Bedürfnis der Theaterschaffenden nach synergetischen Arbeitsstrukturen und öffentlich verwalteten Proberäumen ist nach wie vor groß – seit Beginn der Reform wurde diese zentrale Frage jedoch als nachrangig zurückgestellt.
- Mindestens drei Häuser müssen künftig ein eigenes Budget für (Ko-)produktionen erhalten, um die Arbeitsbedingungen in der freien Theaterarbeit strukturell zu stärken. (So wurde am Anfang der Reform nachhaltig argumentiert.)
- Das dietheater als künftiges Koproduktionshaus ist als Standort bei den Theaterschaffenden umstritten. Es braucht eine signifikant erhöhte und international kompatible Budgetierung, um seinen künftigen Aufgaben gerecht zu werden.
- Nach wie vor bedarf es dringend einer Evaluation des Reformprozesses und der darin initiierten Maßnahmen, um zu

Theaterreform Wien

Warten auf Godot

Hinter den Kulissen geschehen derzeit wichtige Weichenstellungen und werden zentrale Entscheidungen getroffen: Wer wird künftige Leitung von Schauspielhaus und dietheater, wie wird das dietheater budgetiert? Wie verhält sich der Bund, den niemanden in die Jury nominiert hat? (Wie intensiv) wurde er eingeladen? Was geschieht mit dem Kuratorium? Wann endlich werden Personen für das Nachfolgegremium benannt?

Nach außen hin stagniert die Reform. Ein trauriger Höhepunkt war die Verzögerung der Entscheidung über die April-Einreichungen, die erst fünf Monate später am 15. September öffentlich wurde. (Damit übertrifft die Stadt Wien bei weitem die in der kritischen IKM Studie bemängelte Förderpraxis des BKA.) Das von der Theaterjury vorgeschlagene zusätzliche Instrument der Auslobungen, um Akzente im Bereich Interkulturalität, Tanz, Nachwuchs und Theorie zu setzen, scheint nach einem Zyklus wieder verschwunden. Schon bei der letzten Förderentscheidung schienen Projektförderungen und Auslobungen aufgrund budgetärer Enge inhaltlich vermischt. In der aktuellen Förderentscheidung stehen bunt gereiht Projekte und lassen keine eindeutige Zuordnung zu – damit ist für uns aktuell leider keine valide Erhebung der realen Fördersummen für 2006/07 möglich ...

politik

überprüfen, ob diese tatsächlich dem vereinbarten Leitbild dienen. (Wie siehts wirklich aus mit Interkulturalität/ Frauen in Führungspositionen/ Arbeitsbedingungen im Bereich des Theaters für junges Publikum?)

Eventuell stagnieren die anstehenden Entscheidungen bis zum Ende der aktuellen Koalitionsverhandlungen, was in diesem besonderen Fall bei günstigem Ausgang die budgetär optimalste Strategie sein mag.

Weihnachten wissen wir mehr: hoffen wir auf Wunder, warten wir auf Godot ... (sako)

Empfehlungen der Kuratoren: Projekte 2007 und Auslobungen 2006 2. Rate
Einreichtermin 15. April 2006

Bühnencrew EMPEE	Homesick	14.000
daskunst	Kultur mich doch am A... 1. Rate	15.000
Die Schwimmerinnen	Die Dummheit	30.000
Dreizehnterjanuar	Die menschliche Stimme	10.000
Erfolgstheater	Sauerstoff	15.000
Far d Day Cage	Nothing Company	25.000
Förderung postperformativen Brauchtums	Sättigungsbeilage	20.000
Imeka	Feeler, Creative Research	17.000
IODO	interkulturell.at 1. Rate	10.000
Kern, Rotraud	Play (AT)	7.500
Kinoki	Faces and Names	6.000
lady chutney	Queer Orlando	25.000
Lalish Theaterlabor	The beginning of speech	20.000
liquid loft	Bue Moon II.	30.000
Lux Flux	Paul Sernine & Miss Coochie	15.000
new space company	komA	20.000
Oral Office	Antonioni Antonini und die größte ...	20.000
Samaraweerova, Linda	Travel Delights	5.000
Standfest, Christine	Doing Disko: Subjection	15.000
suono	Fuzzed Fiction	15.000
Tanz-,Bewegungs-u.Bildertheater	porno	15.000
the only supernova	Mercury Fur	25.000
theater foxfire	darksite	34.000
ty schnitt	H3:theaterbox (Hamlet II ophelia)	30.000
Uhlich, Doris	insert.zwei (AT)	7.500
VAP-visualartprojektil	WOLV Radio	7.500
verein_x	Palimpsest	20.000
Vienna Magic	Elegy for the Brave Dislocation	20.000
Viennabodyarchive	CORPUS	30.000
Weinhuber, Katharina	Zum Landler	7.500
Weis, Simone	express yourself (Th.pädagogisches Konzept)	5.000

Kulturfinanzierung des Bundes 2005

Erfreuliche Berichtsform – unerfreuliche Ergebnisse

Von Barbara Stüwe-Eßl

Neun Monate nach dem Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes für das Jahr 2004 präsentierte das *Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft* (IKM) am 25. September den Bericht über das Jahr 2005. Wie üblich liefert Peter Tschmuck gut fundiertes, vielschichtiges und übersichtliches sowie leicht lesbares Zahlenmaterial in gut aufbereiteter Form.

So erfreulich die Form der Berichte ist, so frustrierend sind die darin verdeutlichten Analyse-Ergebnisse – zumindest für Menschen, die im freien Kulturbereich, bzw. auch in nicht-staatlichen Kultureinrichtungen tätig sind. Der Themenschwerpunkt darstellende Kunst im Bericht des IKM zum Jahr 2004 verdeutlichte, dass das Fördergefälle von großen zu kleinen Institutionen groß ist. Die kleinen Kulturanbieter sind von der rückläufigen Kulturfinanzierung des Bundes am stärksten betroffen. Die Ergebnisse für das Jahr 2005 bestätigen dies neuerlich. Schlechte Meldungen sind viele zu finden:

Die inflationsbereinigten Brutto-Kulturausgaben des Bundes im Jahr 2005 erreichten mit 665 Mio. Euro den viertniedrigsten Wert seit 1996, was einem Rückgang zum langjährigen Durchschnitt von 2,7 % oder 18,1 Mio. Euro entspricht.

„Insgesamt sind die Theater- und Tanzförderungen des Bundes trotz erhöhter Investitionsausgaben im langjährigen Durchschnitt um real -13,1 % gesunken.“ (Seite 29) Die realen Kulturausgaben weisen, den Durchschnittswerten der Jahre 1996 bis 2004 gegenübergestellt, bei 14 der insgesamt 17 LIKUS-Bereiche Rückgänge aus. Am stärksten ist der Rückgang im Bereich „Theater, Musiktheater, Tanz“. Dies lässt sich mit dem Wegfall der Bundeszahlungen zur Entschuldung des Theaters in der Josefstadt (2000 und 2001) und mit der real sinkenden Basisabgeltung für die Bundestheater, die seit der Ausgliederung nicht mehr valorisiert wurde, erklären. Flossen 2004 noch 77,8 % der Ausgaben dieses Bereichs in den Bundestheaterverband, so sind es 2005 nur noch 75,5 %, der Betrag blieb mit 134 Mio. Euro konstant und ist nach wie vor der größte Posten im Kulturbudget des Bundes.

Auch im übrigen Förderbereich für darstellende Kunst zeigt sich eine starke Ausgabenkonzentration: mehr als 70 % der Förderausgaben der Abteilung II/2, darstellende Kunst,

gehen an drei Theater (Theater in der Josefstadt, Volkstheater Wien und Theater der Jugend). „Die Kleintheater, freien Gruppen und Theaterschaffenden“ mussten im Vergleich von 1996 bis 2004 einen realen Verlust von 6,6 % hinnehmen, auch wenn 2005 um 0,8 % mehr als noch 2004 in diesem Bereich von der Kunstsektion ausgegeben wurden. Allerdings entfallen auf die einzelnen Fördernehmer im Durchschnitt höhere Subventionen, weil die Anzahl der Förderempfänger im Vergleich zu 1997, als sie noch 131 betrug, 2005 auf 72 zurück ging (-45 %)“ (Seite 29).

Hier zeigt der Bericht seine einzige große Schwäche: Er berücksichtigt die Zahlen in den jeweiligen Kategorien, rechnet jedoch nicht mit Verlagerungen von geförderten Institutionen innerhalb der LIKUS-Kategorien – was natürlich auch zu veränderten Ergebnissen führt. Gerade in der oben beschriebenen Kategorie ist es realiter, bedingt durch Subventionsverschiebungen, nicht zu einer 0,8%igen Erhöhung der Subventionen gekommen:

„Die gesunkene Subventionsgesamtsumme für die Förderkategorie ‚Kleinbühnen, freie Gruppen, einzelne Theaterschaffende‘ enthüllt sich erst nach näherer Betrachtung. Der erste flüchtige Blick zeigt eine kleine Steigerung von 17.655 Euro für diese Förderkategorie. Durch Verschiebungen von Förderempfängern aus anderen Förderkategorien (in welchen sie jahrelang verbucht wurden) entpuppt sich das positive Bild als Negatives: Die Gruppe 80 mutierte durch ihre nur halbjährliche Förderung im Jahr 2005 von einer Groß- zur Kleinbühne, d.h. sie rutschte von der Förder-Kategorie ‚größere Bühnen‘ in die Kategorie ‚Kleinbühnen ...‘; dietheater wurde in der Aufstellung aus der Rubrik ‚Andere Einrichtungen‘ in die der ‚Kleinbühnen ...‘ verlagert, während die NÖ Kulturszene mit der abc-dance company und der Bühne im Hof den umgekehrten Weg gegangen ist.“¹

Gesunken sind auch die Bundeszuschüsse für die Theaterführung an die Länder und Gemeinden und zwar im Vergleich zu 1996-2004 um 11,8 %, was durch den Wegfall von Investitionsförderungen und die – nicht nur im freien Bereich – fehlende Inflationsanpassung erklärbar ist. In kleineren Ausgabenpositionen lässt sich langfristig ein Anstieg feststellen: Prämien für darstellende Kunst (+1,9 %), Laienspielwesen

Die kleinen Kulturanbieter sind von der rückläufigen Kulturfinanzierung des Bundes am stärksten betroffen. Die Ergebnisse für das Jahr 2005 bestätigen dies neuerlich.

(+2,2 %) und Tanzstipendien (+27,0 %).

Viel Geld fließt traditionell in Investitionsförderungen: „Gesondert müssen 2005 die Investitionsförderungen betrachtet werden, die mit rund EUR 5,0 Mio. außerordentlich hoch ausfallen. Das ist auf die Fertigstellung des Bregenzer Festspiel- und Kongresshauses zurückzuführen, dessen Baukosten 2005 vom Bund mit insgesamt EUR 7,0 Mio. gefördert wurden. Dabei werden die Investitionsausgaben anteilmäßig auf die LIKUS-Kategorien „Theater, Musiktheater, Tanz“ und „Großveranstaltungen“ aufgeteilt.“

Erstmals werden in diesem Bericht allgemeine Verwaltungsaufwendungen der Kunstsektion berücksichtigt. Sie waren 2005 außerordentlich hoch. Sie haben sich gegenüber 2004 verdreifacht – rund 58,3 % von 5,3 Millionen Euro in der Kategorie „Sonstiges“ beansprucht der Verwaltungsaufwand.

Unter „Sonstiges“ sind auch die Sozialausgaben (Sozialfonds für Theaterschaffende, SchriftstellerInnen und MusikerInnen und Künstlerhilfe für bildende KünstlerInnen in der Höhe von 1,7 Mio. Euro) und allgemeine Kulturförderungs- und -vermittlungsmaßnahmen (die um das fast 6fache gestiegen sind) aufgelistet. Im Vergleich zum Vorjahr sind die Sozialausgaben um 6,3 % gestiegen. Laut IKM-Studie ergibt sich jedoch im langjährigen Durchschnitt ein realer Rückgang von 64 %. Dies erklärt sich folgendermaßen: Durch einen Überschuss im Künstlersozialversicherungsfonds hat der Bund seit dem Jahr 2003 seinen jährlichen Bundeszuschuss von 3 Millionen Euro aus dem Fonds zurückgezogen.

An dieser Stelle verdeutlicht der Bericht ganz klar, dass die seit Jahren geforderte echte Künstlersozialversicherung, die nicht nur ein Pensionsversicherungszuschuss wie die derzeit praktizierte ist, ermöglichbar und die erniedrigenden und existenzgefährdenden Rückforderungen des KSVF von KünstlerInnen, die unter der Einkommensgrenze liegen, durch weiteres finanzielles Engagement des Bundes in diesem Bereich durchaus vermeidbar sind.

¹ Barbara Stüwe-Eßl: „BKA Kunstbericht 05: Budgetjonglage“, GIFT Mai/Juni 2006, Seite 8).

diskurs

Räume

Von Andreas Hutter und Evelyn Fuchs

Die wichtigste Denkfigur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert ist wohl diejenige vom Verschwinden des Menschen. Es handelt sich dabei nicht um eine bloße philosophische Metapher vom Ende der Geschichte, ihr Erscheinen dokumentiert vielmehr das ganz reale Einwirken mächtiger politischer Kräfte auf unsere Lebenswirklichkeit, die in immer rascherer Folge massive Veränderungen erfährt. Die Verfassung unserer Welt definiert und reglementiert heute sehr genau den Raum, der dem Menschen zur Verfügung steht, und die Zielrichtung geht dahin, ihn vom Subjekt des Raumes in ein bloßes Merkmal des Raumes zu verwandeln.

Das Theater der Gegenwart muss dieser Verfassung der Welt Rechnung tragen, und der Art und Weise, in der diese unsere Wahrnehmung formt, uns selbst formt, uns einen Platz zuweist, Grenzen zieht und machtvoll die Einhaltung dieser Grenzen gebietet. Evelyn Fuchs und Andreas Hutter, zwei Künstler, die für ein Theater der Grenzüberschreitung stehen, haben sich zu einer auf mehrere Jahre angelegten Arbeit zusammgefunden, deren Projekte neue Räume erschließen werden. Neue Räume für politisches Denken, neue Räume für die Wahrnehmung, neue Räume für das Theater.

Am Verschwinden des Menschen arbeiten viele der besten Gehirne und riesige Industrien. Der Konsum ist die Einübung der Masse in diesen Vorgang, jede Ware eine Waffe, jeder Supermarkt ein Trainingscamp. Das erhellt die Notwendigkeit der Kunst als Mittel, Wirklichkeit unmöglich zu machen. Ich sehe da eine Möglichkeit: das Theater zu benutzen, um Phantasieräume zu produzieren, Freiräume für Phantasie – gegen diesen Imperialismus der Besetzung von Phantasie und der Abtötung von Phantasie durch die vorgefabrizierten Klischees und Standards der Medien. Ich meine, das ist eine primäre politische Aufgabe, auch wenn die Inhalte überhaupt nichts mit politischen Gegebenheiten zu tun haben.

Heiner Müller

Neue Räume

Wie richtig der Dichter und Dramatiker Heiner Müller mit seiner Einschätzung lag, zeigt sich heute, denn die Kräfte der globalen Medien- und Wachstumsgesellschaft haben das Theater druckvoll gebeugt und umgeformt, strukturell und betriebswirtschaftlich, aber ganz besonders in seiner Erscheinungsform. Was Müllers Einschätzung noch hinzuzufügen wäre, ist der Druck der Spaßgesellschaft, demzufolge heute alles immer nur lustig und konsumierbar sein muss, Stücke, Schauspieler und Inszenierungen, was weite Teile der Theaterlandschaft in jene zwanghaft humoristische „Kultur light“ hineingetrieben hat, von der man weiß, dass sie funktioniert und die aus Angst vor der Quote immer weiter um sich greift.

Sie funktioniert und ihre wahre Funktion besteht darin, vor dem Druck der am Werk befindlichen Kräfte die Augen zu schließen und das Verschwinden des Menschen zu leugnen. Theater heute muss sich aber seiner Gegenwart als Darstellende Kunst besinnen, wenn es diesem Druck etwas entgegenzusetzen will. Mit seinen Mitteln muss es das Verschwinden des Menschen zeigen, denn dieser Untergang und dieser Überlebenskampf des Menschen sind das Dramatische und einzig die Darstellung dieser Energien öffnet neue Räume. Das gilt nicht nur für die Inhalte der Theaterliteratur, sondern vor allem für die Theaterformen und Spielweisen, die selbst immer der unmittelbarste Ausdruck dieser Vorgänge sind.

*Man kann sehr wohl wetten,
dass der Mensch verschwindet
wie am Meeresufer ein Gesicht
im Sand.*

Michel Foucault

Texträume

Sprachkunstwerke, dramatisch, lyrisch oder episch, die das Verschwinden des Menschen dokumentieren, sind heute als sinnliche Text-Räume zu lesen. Denn verfolgt man die Entwicklung der Literatur, beobachtet man das allmähliche Verschwinden von Handlungsgerüst, Personen, Rollen, Charakteren, Orts- und Zeitangaben und dergleichen mehr Faktoren. Es handelt sich dabei nicht um die Auslöschung dieser Faktoren, sondern um ihr Verschwinden von der Oberfläche der Texte, oder richtiger, um ihre Verwandlung von einem ä-

ßerlichen Merkmal in ein inneres, denn das alles ist noch da, es ist nur transformiert in eine andere Bewusstseins-ebene.

So entstehen Texte, die eher eine Gedanken- und Assoziationswelt zum Ausdruck bringen, eher eine innere Welt als eine Erfahrungswelt oder vielmehr eine ineinander gekippte innere und äußere Welt. Gesucht wird nach einer Möglichkeit in dieser Welt zu sein, gesucht wird nach einem möglichen Ich, der Text sucht mich. Und es ist ihm ein dramatisches Scheitern eingeschrieben, ein Scheitern als Bedingung meiner Existenz und mit diesem eingeschriebenen Scheitern auch der Abdruck einer Erlösungsphantasie. Das tragische Scheitern und der Erlösungsgedanke sind per definitionem zwei Hauptmerkmale des Dramas, aber sie sind nicht mehr an einer Handlung, an einem Schicksal oder einem Helden festgemacht, sondern sie wuchern durch den Text, auf der Suche nach mir.

Bei dieser Art von Dichtung handelt es sich um etwas Begehbare, um eine Textlandschaft, die ich betreten darf, soll und muss, nicht um Sprache als Abbildungsverfahren, das mir wie ein Bild die Welt abbildet oder wie eine Geschichte mir etwas über sie erzählt, sondern um Sprache als Raum, den ich als etwas von mir fremdes erfahren kann, und in dem ich all dem begegnen kann, was ich verloren geglaubt habe, Menschen, Situationen, Konflikten, Handlungen, Gesprächen – nur in einer transformierten Form, nämlich als von mir selbst gedacht und gemacht, denn dieser Raum aus Sprache ist das Zuhause all meiner eigenen Zustände und er zeigt mir dass die Welt nur das sein kann, was in meiner eigenen Wahrnehmung entsteht, und dass ich selbst der Urheber dieser Welt bin.

Und damit zwingen uns diese Texträume auch, uns zu unserer politischen Verantwortung zu bekennen, denn wir können uns nicht zurücklehnen und fremde Vorgänge beobachten, um dann zu unserer Beruhigung Täter- und Opferrollen zu verteilen, sondern wir erfahren uns als den Auslöser unseres eigenen Überlebenskampfes – und diese Dramaturgie erschließt neue Räume, in neuen, älteren und auch in ganz alten Texten, und das ist die Gegenwart des Theaters.

*Alle unsere Maschinen sind Bildschirme,
wir selbst sind Bildschirme
geworden und das Verhältnis der
Menschen zueinander ist das von
Bildschirmen geworden.*

Jean Baudrillard

Szenische Räume

Ästhetik ist nicht die Lehre von den schönen Dingen und Oberflächen, der Begriff bezeichnet viel grundlegender die Lehre von Form und Wahrnehmung. Und das Antlitz der politischen Veränderung der Welt ist immer die ästhetische Veränderung, das zeigt sich in der globalisierten Medienanmutung, in der globalisierten Architektur, in der globalisierten Mode und im globalisierten Schönheitsideal. Und so wie diese ästhetische Monopolisierung zahlreiche andere Formen auslöscht, so hat die entscheidende Veränderung unserer Wahrnehmung eine enorme Beschleunigung bewirkt im Prozess des Verschwindens des Menschen. Das Übermaß der fertigen Bilder, die vom Menschen, seinem Aussehen, seinem Tun, den Möglichkeiten seiner Lebensführung, ja von der ganzen ihn umgebenden Welt in Umlauf sind, hat ein Umkippen der Wahrnehmung bewirkt. Nicht mehr die Bilder folgen der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit folgt den Bildern. Vorproduzierte Ästhetik regiert die Wahrnehmung und so erweist sich die Wirklichkeit als ein Gebilde aus Geboten und Verboten. Das ist die Wirklichkeit.

Die politische Aufgabe des Theaters ist es, dem etwas entgegensetzen: das Unmöglich-Machen von Wirklichkeit ist szenisch gesehen eine ästhetische Transformation: das Verlassen der Bebilderung. Es kann sich auf der Bühne nicht

mehr um die szenische Bebilderung eines Bühnengeschehens handeln, sondern um eine szenographische Verdichtung als Momentaufnahme der Gegenwart und der ihr zugrunde liegenden Regeln und Vorgänge. Eine ästhetische Verdichtung, die den Textraum, seine Inhalte und seine Energien für unsere Wahrnehmung sinnlich erfahrbar macht.

Innere Räume

Auch die Spielweise erfährt diese ästhetische Transformation: das Verlassen eines Theaters der Identifikation, das Verlassen der linearen Erzählform. Um sich nicht der Matrix vorgegebener Rollenbilder, Verhaltensschablonen und Darstellungsmuster zu beugen, wird der Schauspieler mit Stimme und Körper Teil der szenographischen Ästhetik, Teil der Sprache einer Aufführung, Teil der Ausdruckssubstanz. Dies geschieht zu seiner eigenen Befreiung, wie ein Musiker arbeitet er mit Körper und Stimme gemäß der Grammatik des Textraumes, damit auch er und sein Spiel Wirklichkeit unmöglich machen, sein Ziel: neue Räume zu gewinnen im Kampf gegen sein eigenes Verschwinden und uns, die wir ihm zusehen, neue Räume zu erschließen im Kampf gegen unser Verschwinden.

Von Wien nach Luxemburg

Ainhoa Achutegui im Interview über ihre Zeit im WUK und die neue berufliche Herausforderung in Luxemburg

Nach zweijähriger Programmplanung verließ die gebürtige Venezolanerin **Ainhoa Achutegui** das WUK und übernahm in Luxemburg die künstlerische Leitung des renommierten Centre des Arts Pluriels (CAPE). Ihr Nachfolger im WUK ist der in Wien lebende junge deutsche Theaterregisseur **Johannes Maile**, der zuletzt Harold Pinters Stück „One For The Road“ im Flakturm inszenierte. 2007 wird er die Programmverantwortung übernehmen und neue Akzente setzen.

Andrea Wälzl sprach für die *gift* mit Ainhoa Achutegui anlässlich ihres Jobwechsels über ihre Zeit im WUK und ihre neuen Perspektiven in Luxemburg.

Wie war für dich – jetzt im Rückblick gesehen – die Zeit im WUK? Was war für dich besonders spannend, was hättest du dir anders gewünscht?

Die Zeit im WUK war für mich sehr wichtig, weil ich die Chance hatte mit einem wunderbaren Team zu arbeiten. Ich habe in einer für das WUK sehr schwierigen Zeit angefangen, als gerade viele Menschen weggegangen waren und die Stimmung eher gedrückt war. Trotzdem habe ich ein motiviertes Team vorgefunden. Ein Team, das bereit war mit vereinten

Kräften aus der finanziellen Krise heraus zu kommen. Was ich mir anders gewünscht hätte? Natürlich mehr Budget zu haben, um auch ausländische Gruppen einladen und den Wiener Gruppen mehr Service anbieten zu können – zum Beispiel Marketing, spezifische Pressearbeit, Zuschüsse etc. Aber ich weiß, dass das einfach nicht möglich war.

Was war dir persönlich bei deiner Arbeit besonders wichtig, worauf hast du speziell geachtet?

Ich habe immer darauf geachtet, dass junge Frauen gefördert werden. Vielleicht deshalb, weil ich selbst eine junge Frau bin und auch gefördert wurde? Ich weiß es nicht. Es war mir jedenfalls wichtig, junge Frauen wie Linda Samaraweerova oder Saskia Hölbling zu präsentieren, oder auch die Dramatikerinnenreihe, die im Rahmen des WUK Geburtstages stattfand, mit Frauen wie Felicia Zeller – 2005 hatten wir übrigens auch einen Zeller Schwerpunkt –, Anja Hilling, Gerhild Steinbuch und vielen anderen mehr.

Außerdem habe ich mich dafür eingesetzt, dass das WUK wieder zum Tanzhaus wird und Choreografinnen die Chance bietet, in diesem tollen – für Tanz perfekten – Saal ihre Stücke zu zeigen.

Magst du eine Stellungnahme dazu abgeben, dass der Job, den du gemacht hast, in der Neuausschreibung mit 1.500,- Euro brutto dotiert ist? Seitens der IG sehen wir hier schon das Problem der Prekarisierung von Kulturarbeit.

Es stimmt, dass die Jobausschreibung sehr niedrig dotiert ist. Es ist so, dass die WUK-Schulden bis 2008 abbezahlt werden müssen und das WUK daher den Gürtel jetzt sehr eng schnallen muss. Meine Ex-KollegInnen haben im Jahr 2004 sogar auf einen Teil ihres Gehalts verzichten müssen. Nichtsdestotrotz bin und war ich mir der Prekarisierung der Kulturarbeit – vor allem auch meiner eigenen – bewusst und bin auch eine große Prekarisierungs-Widerstandskämpferin – ich bete jeden Tag zum San Precario.

Kannst du etwas über deine neue Arbeit erzählen und vor allem das Theater vorstellen, in dem du nun arbeiten wirst?

Es handelt sich dabei um das Kulturzentrum CAPE: Centre des Arts Pluriels. Es ist ein Zentrum, an dem „plurale“ Kunstformen gezeigt werden. Das bedeutet, dass der Fächer an Kulturangeboten von Oper, Operette, großen Konzerten, Kindertheater, Tanz und Schauspiel bis hin zu Ausstellungen reicht. Es wurde 2000 eröffnet und ist eines der bestfunktionsierenden Häuser in Luxemburg.

Und was ist konkret dein Tätigkeitsbereich?

Meine Position in diesem Haus ist die der künstlerischen Leitung. D.h., dass ich für das gesamte Programm zuständig und verantwortlich bin. Momentan wickle ich das Programm ab, das mein Vorgänger schon geplant hat. Die „Lücken“ in der zweiten Hälfte der 2006/07 Saison – also von Februar bis Juli 2007 –, die er hinterlassen hat, fülle ich mit meiner eigenen Programmgestaltung, z.B. mit dem Projekt *ego-tik* des baskischen Choreographen Asier Zabaleta oder mit einem Konzert der unglaublichen zeitgenössischen Fadosängerin Misia. Ab der Saison 2007/08 wird es sich fast ausschließlich um meine Programmgestaltung handeln.

Um mich zu unterstützen hat das Haus eine „Programmierungskommission“, die mit Experten und Expertinnen aus unterschiedlichen Bereichen besetzt ist, eingerichtet. Diese Programmierungskommission trifft sich alle 2 bis 3 Monate mit der künstlerischen und der kaufmännischen Leitung, um das Programm zu besprechen, Strategien zu definieren und im Team gemeinsame Richtlinien zu setzen.

Hast du schon einen ersten Einblick in die Theaterszene in Luxemburg bekommen; wie ist dort etwa der Stellenwert des freien Theaters?

In Luxemburg gibt es keine Ensembles. Alle Gruppen und Schauspieler sehen sich daher als „frei“. Die großen Theater haben Produktionsmöglichkeiten und/oder Proberäume, die sie den Gruppen zur Verfügung stellen. Viele Orte werden für Theater genutzt, zum Beispiel Hallen, Schulen etc. Gesellschaftlich hat das freie Theater einen hohen Stellenwert.

Siehst du Möglichkeiten der Vernetzung zwischen österreichischen Gruppen und dem Theaterhaus, in dem du arbeiten wirst?

Ja, ich fang schon mit Ali Abdullah in März an, der bei uns drei Monologe zeigen wird. Eines davon ist die Adaptierung des in Wien lebenden luxemburgischen Skandalautors Raoul Biltgen (*perfekt morden*) als Bühnenstück.

Ainhoa, wir danken dir herzlich für das Gespräch und wünschen dir für deine neue Tätigkeit alles Gute!

Kontakt:

Centre des Arts Pluriels Ed. Juncker asbl

Tel.: 268121-302, Fax: 268121-301

Mail: ainhoa.achutegui@cape.lu

www.cape.lu

Freies Theater in den Medien

Im Rahmen des *bestOFFstyria*-Festivals in Graz fand am 14. September 2006 im Festivalzentrum eine Podiumsdiskussion zum Thema: *Die Rolle der Tageszeitungen als Teil eines kulturellen Prozesses – ein Dialog* statt. Zu Gast waren Christoph Heim von der Basler Zeitung, Tim Schleiger von den Stuttgarter Nachrichten und Christian Ude (in Vertretung von Frido Hütter) von der Kleinen Zeitung. Die Kronenzeitung fand es nicht der Mühe wert, dieser Einladung Folge zu leisten. Martina Kolbinger-Reiner vom Mezzanin-Theater war als Vertreterin der freien Theater am Podium, moderiert wurde die Veranstaltung von Juliane Alton.

Einerseits benötigt die freie Theaterszene Ankündigung und rechtzeitige Berichterstattung, um ihr Publikum zu finden, andererseits korrespondiert auch die Anzahl der medialen Erwähnungen mit der Höhe an öffentlichen Förderungen. Und zuletzt kann eine Theatergruppe ihre Produktionen nur anbieten und verkaufen, wenn sie ihren Unterlagen auch Presseberichte beilegen kann.

Im Rahmen der Diskussion wurde eine umfangreiche Recherche von Mag. Caroline Oswald präsentiert, die am Beispiel der Kronenzeitung, der Kleinen Zeitung, der Basler Zeitung und der Stuttgarter Nachrichten aufzeigt, wie viel Raum die jeweiligen Tageszeitungen der Ankündigung und Berichterstattung der regionalen Kulturszene im Theaterbereich widmen. Dabei kamen die Steirischen Tageszeitungen im Vergleich schlecht weg, obwohl laut österreichischem Presseförderungsgesetz ein klarer Auftrag zu Bildung und Kulturvermittlung besteht. Auch dass die Basler Zeitung täglich eine Kulturbeilage bringt, ganz ohne Presseförderung und in den Stuttgarter Nachrichten enorm ausführliche Theater-Rezensionen erscheinen, gibt zu denken.

Die Rolle regionaler Tageszeitungen im Kultur- bzw. Theaterbetrieb im internationalen Vergleich

*von Caroline Oswald
im Auftrag von Das andere Theater – IG Freie Theater
Steiermark*

Eine Recherche an den Beispielen Graz (Kleine Zeitung, Kronen Zeitung), Basel (Basler Zeitung) und Stuttgart (Stuttgarter Zeitung)

Die Bedeutung von regionalen Print-Medien für den kulturellen Prozess ist unbestritten. Rezensionen, Artikel und Vorbereitungen in regionalen Tageszeitungen weisen einen enormen Stellenwert für die freie Kulturszene auf, nicht nur um die Öffentlichkeit auf Theaterproduktionen aufmerksam zu machen sondern auch für die Ermöglichung von Subventionen und Gastspielen.

In Graz machte sich in der freien Theaterszene in den letzten Jahren verstärkt die Unzufriedenheit über eine mediale „Nicht-Präsenz“ bemerkbar. Um dieses subjektive Gefühl auch zahlenmäßig belegen zu können, führte die IG Freie Theater – Das andere Theater eine Recherche über die Rolle regionaler Tageszeitungen im kulturellen Prozess durch. Diese Recherche ist eine aktuelle Bestandsaufnahme über die mediale Situation in Graz und dokumentiert die (fehlende) Auseinandersetzung der Kleinen Zeitung und der Kronen Zeitung mit der freien Theaterszene. Besonders deutlich wurden die Missstände durch den internationalen Vergleich mit Basel (Basler Zeitung) und Stuttgart (Stuttgarter Zeitung).

Die wichtigsten Fragen und Ergebnisse über die Kulturberichterstattung in den ausgewählten Print-Medien im Untersuchungszeitraum März 2006:

Wie viele Premieren wurden mit einer Kritik in der Zeitung versehen?

Im gesamten März 06 wurden in der Kleinen Zeitung 16 %, in der Basler Zeitung 28 %, in der Kronen Zeitung 50 % und in der Stuttgarter Zeitung 81 % der Premieren rezensiert. Die Basler Zeitung legt im Gegensatz zu den drei anderen Print-Medien viel Wert auf Vorberichterstattung, wodurch zwar nur 28 % der Premieren rezensiert, jedoch über 50 % der Premieren berichtet wurde. Dennoch ist die Stuttgarter Zeitung bei der ersten Fragestellung unangefochten an vorderster Stelle.

Wie viele Tage nach der Premiere erschien die Kritik?

Während die Zeiträume in der Kronen Zeitung (2 Tage), Stuttgarter Zeitung und Basler Zeitung relativ ähnlich sind (2-3 Tage), zeigt sich hier sehr deutlich, dass die Kleine Zeitung am längsten braucht bis eine Kritik erscheint (9 Tage).

Die Größe der Rezensionen und die Gesamtwortanzahl über die freie Theaterszene

Besonders große Differenzen zwischen den einheimischen und internationalen Beispielen lassen sich bezüglich der Wortanzahl, die den einzelnen Kritiken und der gesamten Berichterstattung über die freie Theaterszene gewidmet werden, erkennen.

Die Stuttgarter Zeitung und die Basler Zeitung verwendeten im Durchschnitt mehr als doppelt so viele Wörter (ca. 330 Wörter) für eine Kritik als die Kleine Zeitung und die Kronen Zeitung. Am wenigsten Wörter vergibt die Kleine Zeitung für eine Kritik über die freie Szene (94 Wörter).

Die Gesamtwortanzahl über die freie Theaterszene im März 2006 beträgt in der Kleinen Zeitung 1.619 Wörter, in der Kronen Zeitung 2.462. In Basel haben im März 10 Premieren weniger als in Graz stattgefunden, trotzdem ist die Wortanzahl doppelt so hoch wie in den österreichischen Print-Medien (Basler Zeitung 4.849 Wörter). Die Stuttgarter Zeitung liegt mit 13.498 Wörtern über die freie Theaterszene uneinholbar weit vorne.

Die Städte Stuttgart, Basel und Graz sind aufgrund ihrer ähnlichen Strukturen in Bezug auf institutionelle Theaterhäuser und ihrer jeweiligen Vielfalt innerhalb der freien Theaterszene sehr gut miteinander vergleichbar. Auffällig ist, dass Stuttgart trotz seiner relativ geringen Einwohnerzahl, im Gegensatz zu anderen deutschen Städten, eine sehr große Bandbreite innerhalb der freien Theaterszene aufweist, die auch mit fast 10 Millionen Euro von der Stadt Stuttgart subventioniert wird (Vergleich Graz: 800.000 Euro).

Die Stuttgarter Zeitung zeichnet sich durch eine äußerst hohe Qualität in der Berichterstattung (Rezensionen)

aus. Aber auch die Basler Zeitung weist im Vergleich zu den heimischen Medien besondere Merkmale auf: Die tägliche Kulturbeilage enthält nicht nur Rezensionen, die im Schnitt einen Umfang von 300 Wörtern aufweisen, sondern auch umfassende Vorberichte, wodurch sich für die Basler Kulturszene häufig eine doppelte Berichterstattung ergibt.

In Graz zeigte sich, dass die Kronen Zeitung bei jeder Fragestellung, die den März 2006 betroffen hat, vor der Kleinen Zeitung liegt und das, obwohl die Kronen Zeitung der Kultur nur eine Seite täglich zu Verfügung stellt.

LITERATUR

Oswald, Caroline: Theater ein politisches Bildungssystem? Am Beispiel der freien Theaterszene Graz. Diplomarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz 2006.

Ursprung, Eva: Kulturjournalismus in der Steiermark. Eine Erhebung von Eva Ursprung, Juni – September 2005 im Auftrag der IG Kultur Steiermark. Graz: o.V. 2005.

Reus, Gunter: Ressort: Feuilleton – Kulturjournalismus für Massenmedien: <http://66.102.9.104/search?q=cache:hp00aTX-AWgJ:www.uni-leipzig.de/~fsrkmw/index.php%3Fname%3DDownloads%26req%3Dgetit%26lid%3D34+Gunter+Reus+Kulturjournalismus+f%3C3%BCr+Massenmedien&hl=de&gl=at&ct=clnk&cd=1&client=firefox-a> (29.08.2006)

Bundeszentrale für politische Bildung: http://www.bpb.de/popup/popup_druckversion.html?guid=TOH44K&page=0 (29.08.2006)
http://www.baselland.ch/docs/ekd/kulturelles/geld/12_2005_Geld_Fakten.pdf (29.08.2006)

<http://www.onlinereports.ch/2005/BaZKulturboykottEnde.htm> (29.08.2006)

http://www.bpb.de/popup/popup_druckversion.html?guid=TOH44K&page=0 (29.08.2006)

http://www.theaterhaus.com/theaterhaus/medallgemein/TP05_heft.pdf (29.08.2006)

thema

Precarious Performances

Am 28. April 2006 fand im Künstlerhaus Wien – als Schnittstellenveranstaltung des Performance/Theater/Tanz Festivals HÖLLENFAHRT, eines Keypersons-Treffen des europäischen Netzwerks freier Theaterarbeit EON sowie WienMozart 2006 – das Symposium *Precarious Performances* statt. Idee und Konzept stammen von der IG Freie Theaterarbeit. Etwa 50 TeilnehmerInnen aus 15 Ländern besuchten die Veranstaltung.

Freie Theaterarbeit ist prekär in einem mehrfachen Sinn. Die Arbeit bietet kaum soziale Absicherung und ein kontinuierliches Auskommen. Aber auch der künstlerische Prozess selbst, Formen, Themen und politischer Rahmen können von Prekarität gekennzeichnet sein.

Im Folgenden dokumentieren wir die Beiträge des Symposiums, zum Teil in überarbeiteter Form, zum Teil als Abdruck der Redebeiträge.

Während der Eingangsbeitrag von *Sabine Kock* erkenntnistheoretisch und historisch die Frage nach dem prekären Erbe der „Freiheit auf dem Theater“ in der Folge des Autonomiekonzepts der europäischen Aufklärung stellt, folgt *Marty Hubers* Beitrag mit einem dezidierten Appell an eine partizipative und emanzipative Kulturpolitik, die entgegen kurzschlüssigen Identitätslogiken die Vielheit subjektiver (insbesonderer queerer, weiblicher, migrantischer) Lebensentwürfe fördert und ihnen Gelegenheit zu einer öffentlichen Sichtbarkeit gibt.

Katharina Pewnys Beitrag bildet insofern das Zentrum des Symposiums, als sie in ihrem Habilitationskonzept nach Darstellungsformen des Prekären als disziplinübergreifende Rahmenkategorie im gegenwärtigen Theater forscht. Als prekär bestimmt sie in ihrem Konzept Genderkonflikte,

Traumatisierungen und die zunehmende Prekrisierung von Existenzen im Kontext der Arbeitswelt.

Jeton Neziraj begann den Nachmittag mit einer Darstellung seines Theaterprojekts mit Angehörigen von kosovarischen und serbischen Missed Persons – also den KontrahentInnen einer aktuellen Krisenregion. Obwohl das Projekt und die MitarbeiterInnen extrem angefeindet und bedroht wurden, konnten in fünfzig Dörfern Aufführungen stattfinden. Zum Teil verließen für diese Aufführungen Witwen von Vermissten erstmalig nach Jahren einer absoluten Isolation ihre Häuser, in denen sie sich zur Wahrung der Ehre der Vermissten ohne jeden Außenkontakt zurückgezogen hatten.

Lisa Jacobson und *Gil Becher* berichten aus dem Künstlerdorf Ein Hod in Israel, wie sie in ihrer sehr radikalen Theaterarbeit aus der Tradition von Buffo und DADA groteske Überzeichnungen und Überformungen von gegenwärtigen Lebensrealitäten zum Thema machen und damit den Ernst der politischen Hintergrundsituation mit komischen Brechungen und Verzerrungen zu enttabuisieren versuchen. Interessant ist die Kernaussage ihres Beitrages, dass Israel als junges Land noch weitgehend ohne kulturelle Traditionen ist (und von daher KünstlerInnen um mögliche Traditionsbildungen kritisch ringen). Ihre Lebens- und Arbeitssituation hat sich durch den gegenwärtigen Konflikt dramatisch verändert, da sie in der Nähe von Haifa direkt am Rand der betroffenen Krisenregion leben.

Heike Depenbrock und *Wolfgang Struck* schlossen mit einem brisanten Beitrag zur derzeit inflationären performativen Annäherung an Nazigrößen. Leider kann ihr Beitrag in der vorliegenden *gift* (noch) nicht dokumentiert werden. In der Folge würden wir gern eine englisch-/deutschsprachige Veröffentlichung verwirklichen, in die auch die abschließende Diskussion aller TeilnehmerInnen einbezogen werden soll.

Freiheit in Kunst und Kultur I

Prekäres Erbe der „Freiheit auf dem Theater“

Von Sabine Kock

Aus Anlass seines Jubiläums zeigte die ARD vor einem Jahr eine (recht schlechte) Dokumentation über das Leben von Friedrich Schiller, der Fahnenflucht aus dem Regiment beging, um schreiben zu können. Melodramatisch ausgespielt wird darin die permanente Existenznot des Dichters, der noch am Mannheimer Hof von Gläubigern gepeinigt und gezeichnet von Kälte, Nässe und völliger Überarbeitung in psychisch und physisch grenzwertigem Zustand auf dem unbeheizten Dachboden eines kleinen Gasthofs haust, während *Die Räuber* schon weit über die Landesgrenzen hinaus gefeiert werden und der Dichter bereits als „das“ junge Genie der Zeit gilt. Nur Protektion und Fürsprache retten seine Existenz. Hofdichter wird auf Intervention der Landesfürstin nicht Schiller, sondern der „geschmäcklerische“ Iffland – Schiller ist in Form und Inhalt zu provokant – ein politischer Kopf.

Erst ein Mäzen aus Leipzig sichert später seine materielle Existenz, die großzügige Zuwendung des Herzogs von Augustenburg ermöglicht Teile seiner bis heute maßgeblichen theoretischen Überlegungen zum Theater.

Der – zugegeben auf eine einfühlende Emotionalität zugeschnittene – Beitrag zeichnet die historische Situation des Theaters im „Mitteleuropa“ zur Zeit der Aufklärung:

Der Dichter war nicht nur materiell abhängig von der Gunst, einen Gönner zu finden, auch politisch bewegte er sich in brisantem Feld – je mehr Verständnis, desto mehr Protektion konnte er genießen. Ich sage an dieser Stelle bewusst „er“, denn die einzige Frau, die sich in dieser Zeit als professionelle Stückeschreiberin ernähren konnte und zu einigem Ruhm gelangte, war die „Neuberin“, Margarethe Neuber, Zeitgenossin Goethes, eine Komödienschreiberin im Sinne Gottscheds mit ihrer Truppe.

„Freiheit auf dem Theater“ war während der Aufklärung eine Zulassung der Mäzene, Höfe und des zunehmend aufgeklärten Publikumsgeschmacks – faktisch begründet sie sich wesentlich in einem neuartig differenzierten Rezeptionsverhalten innerhalb des später so genannten „Autonomiekonzepts“: Heute wird Autonomie konnotiert als Unabhängigkeit im Sinne der Eigenständigkeit, Abgrenzung, der politischen Autonomie oder auch der autonomen politischen Bewegung; autonom bedeutet hier: nicht fremdbestimmt handeln. Für

das Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist diese „Autonomie“ jedoch mehrschichtiges Phänomen einer neuen Differenzierung in der Wahrnehmung: nur weil die Sphäre der Politik als getrennt wahrgenommen wird von der des Theaters, werden die (kritischen) Inhalte des Theaters als „Theater und nicht Politik“ rezipiert. Das heißt: nur weil Schillers Räuber als theatrales Phänomen galten (eine historisch neue Sicht der Dinge), bestand zwar dennoch genügend aber doch nur eine bedingte Sorge, dass der Dichter damit zur Revolution aufruft: er macht Theater.

Erkenntnistheoretisch hat Immanuel Kant dieses Phänomen als „He-Autonomie“ der Kunst gefasst¹: Sie ist nicht frei wie die (politische) Idee der Freiheit, sondern frei im Modus des „als ob“ (Kant), des ästhetischen Spiels – und dieses wird bei Kant und Schiller eben rezeptionsästhetisch gefasst als Freiheit im Kunstgenuss: Was nehme ich wahr, wenn ich Kunst anschau?

Liegt Kunst in oder neben der Vernunft?

Dabei bestimmt seit der Aufklärung eine Kontroverse die theoretische Diskussion, die folgeschwer auch in gegenwärtige Kunstdiskurse ragt: Was ist die Kunst – bzw. was leistet die Einbildungskraft, wenn wir Kunst sehen?

Ist ästhetische Erfahrung ein eigengesetzliches Geschehen neben der Vernunft?² Oder ist ästhetische Erfahrung ein Phänomen innerhalb der Vernunft, das die Vernunft durch seinen besonderen Charakter insgesamt „transzendiert“, und damit „Medium zur Auflösung der außerästhetisch herrschenden Vernunft, die Instanz einer erfahrend vollzogenen Vernunftkritik“³ sein kann.

Der historische Diskurs enthält bereits eine prekäre Spaltung. Die Kunst ist nur frei im Modus des „als ob“, sie spielt nur Freiheit im „Freien Spiel der Kräfte“ – und da ist nun die Frage, von welchem Horizont aus und in der Folge: wie das bewertet wird: Als eine notwendige Abspaltung (Autonomie), um der Kunst im eigenen Modus Gehör zu verschaffen, als souveräne Überwindung von Vernunft oder als Illusion und Verklärung einer Freiheit die „nur spielt“.

Der Blickwinkel der Autonomie bedeutet: Kunst ist weder theoretisch noch praktisch allgemeingültig. Denn in der Folge ihres autonomen Konzepts bleibt die Geltung des ästhetischen Erfahrenen zugleich notwendig partikular für unsere anderen Welterfahrungen. Vom Horizont der Souveränität bedeutet die Erfahrung von Kunst hingegen die Möglichkeit einer grundsätzlichen Überwindung einer eingegengten Vernunft.

Ihren letzten verdichtenden Kreuzungspunkt erfährt die historische Antinomie bei Adorno und verschärft sich dort um die Dimension des prekären Nachgedenkens der nationalsozialistischen Vergangenheit. Nach Adorno ist verkürzt alle Kunst und Kultur nach Auschwitz „Dreck“, sie wird obsolet angesichts der Wirklichkeit des Grauens, ist zudem den unentrinnbaren Verdinglichungsimplikationen einer verkürzenden und vereinnahmenden Rationalität ausgesetzt, die in der Argumentation von Adorno und Horkheimer⁴ als „globale“ Kulturkritik der europäischen Aufklärung angelegt ist:

„Was die eisernen Faschisten heuchlerisch anpreisen und die anpassungsfähigen Experten der Humanität naiv durchsetzen: die rastlose Selbstzerstörung der Aufklärung *** zwingt das Denken dazu, sich auch die letzte Arglosigkeit gegenüber den Gewohnheiten und Richtungen des Zeitgeistes zu verbieten. Wenn die Öffentlichkeit einen Zustand erreicht hat, in dem unentrinnbar der Gedanke zur Ware und die Sprache zu deren Anpreisung wird, so muß der Versuch, solcher Depravation auf die Spur zu kommen, den geltenden sprachlichen und gedanklichen Anforderungen Gefolgschaft versagen, ehe deren welthistorische Konsequenzen ihn vollends vereiteln.“⁵

Dass die Autoren dieses Manuskript 1944 fertig stellen, als das reale Ende des Nationalsozialismus von Europa aus noch nicht abzusehen war und dass sie es zusammen schrieben, verstärkt bis heute die Aura des Textes, der nicht nur durch seine radikale Argumentation besticht – sondern auch durch das wirkungsästhetische Moment einer textuellen Verweigerungsgeste:

Der Text (be-)schreibt nicht nur die Geschichte des Umschlags von Rationalität in einen neuen Mythos und damit die Geschichte der Deformation der modernen Subjekte in der Engführung auf die Realität des Nationalsozialismus. Gleichzeitig vermittelt er gerade in der Verweigerung eines rational, argumentativen Einvernehmens eine andere Form der Dialogizität mit den Lesenden⁶. Albrecht Wellmer zeigt das Bemühen, die partiell nicht in diskursiver Analyse aufzulösende Textform Adornos zu würdigen: Er schließt seine Ausführungen mit der interessanten These: „Adornos Texte zur Ästhetik haben etwas von Kunstwerken und sind insofern von Interpretationen nicht einzuholen oder zu überbieten“⁷.

Was jedoch hat das mit dem Theater und der prekären Freiheit auf dem Theater und mit uns heute zu tun?

Im Alltagsdiskurs wird es kaum bewusst, nichts desto trotz aber hat eine (ideologische) Festlegung auf je eine der bei-

den historischen Denklinien Souveränität oder Autonomie weit reichende Konsequenzen für die Gegenwart: sie bilden heute einen bedauerlichen Hintergrund der „Lagerbildung“ in der zu weiten Teilen kurzschlüssig kontroversen Debatte Moderne versus Postmoderne:

Die polemische Argumentation gegen die vermeintliche „postmoderne Beliebigkeit“ ist nämlich nichts anderes als eine gegenwärtige Fortführung des (historischen) Vorwurfs gegen das Kunstkonzept der Autonomie: Ihre Eigengesetzlichkeit mache die Kunst zum losgelösten „Ding“, und damit gleichzeitig zur Ware im Kontext kulturindustrieller Vereinnahmung. Unberücksichtigt bleibt beim Rekurs auf den Begriff der „Beliebigkeit“, dass hierbei auch eine neuartige „Gleichwertigkeit“ der Sätze, Wörter oder Zeichen als antihierarchisches Prinzip postuliert wird. Dies rekurriert auf den französischen Begriff der *égalité* und hat seinen Ursprung (etwa bei Derrida) in einer radikalen neuartigen politischen Sensibilität, die das genaue Gegenteil der polemischen Interpretation „alles ist egal“ meint. Vielmehr geht es um eine neue kritische Sensibilität gegenüber grundlegenden Fragen des Vermögens der Sprache, des Denkens, der Ideenbildung sowie künstlerischer Ausdrucksformen und eine grundlegend kritische Haltung gegenüber vermeintlich „schlüssigen“ im Sinne von in sich funktionierenden Systemen.

Gegen die Verfechter des Modernekonzeptes wird hingegen der Vorwurf erhoben, sie strapazieren die Kunst mit der Frage nach ihrer (gesellschaftlichen) Relevanz, die angesichts politischer und gesellschaftlicher Dissoziationsprozesse obsolet erscheint.

In dieser historisch begründeten und aktuell weitreichenden Kontroverse tut sich ein weiterer Abgrund auf: es gibt keine Egalität der Geschlechter, sondern historische Ungleichheit und aus ihr resultierend eine zusätzliche Ambivalenz weiblicher Autorposition. Nach Sigrid Weigel gestaltet sich die Positionsbestimmung der Frau als Autorin innerhalb der „Dialektik der Aufklärung“ bereits als Paradoxon bzw. „unmögliche Dialektik“, wie sie 1989 im Rückgriff auf den Medusamythos entwickelt:

„Wird das Gesicht der Medusa als erstarrt und stumm dargestellt, so ist zwar von ihm der Schrecken abzulesen, der die Erstarrung ausgelöst hat, sie selbst aber kann ihn nicht ausdrücken, – nicht anders jedenfalls als in der Erstarrung. [...] Medusa aber, wenn sie zu reden begönne, müßte aus ihrer erstarrten Position – [...] heraustreten und in die Position jener überwechseln, die an ihrer Bändigung und Domestizierung beteiligt waren. Denn eine Stimme der Medusa als Medusa gibt es nicht – es sei denn, ihre andere lautlose Sprache. Wenn sie aber zu reden beginnt, um ihrem Schrecken Ausdruck zu

Das „wir“ definiert nicht einen Geschlechterdiskurs, sondern destruiert ihn und verweist dabei auf die kulturelle Konstruktion des eurozentristischen, aufgeklärten, freien, modernen Subjekts.

verleihen oder gar sich mitzuteilen, muß sie ihren Ort verlassen, ist sie nicht mehr jene Medusa.“⁸

Historisch waren die Frauen über viele Jahrhunderte in der Position der (symbolisch, politisch etc.) „Anderen“. Ihre Ermächtigung, nun selbst Autorpositionen zu besetzen, bedeutet nach Weigel gleichzeitig den notwendigen Übertritt in den Diskurs der (öffentlichen, männlich besetzen etc.) „herrschenden“ Sprache. Und auch die von Weigel so gefasste Grundparadoxie einer weiblichen Autorposition überhaupt verschärft sich im thematischen Rückbezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit – denn es kann hierzu keine neutrale Position geben. Wir alle sind verstrickt in das Dilemma:

Ohne die Möglichkeit zur Umkehr in die literarische Tradition einer fixen Figurenperspektive oder in eine entschlüsselbare oder gar hierarchisch organisierte Montageform gestaltet Elfriede Jelinek ihren dramatischen Text *Wolken. Heim*. (1990).

Im Gestus einer Hölderlinschen Hymne beginnt *Wolken. Heim*. in der Eingangspassage als ein Text, in dem – aus weiblicher Perspektive – so etwas wie ein Wunder geschieht: Die Passage kündigt von nicht weniger als der Tatsache, dass das stets ortlose, verborgen bleibende weibliche Subjekt seine Stimme gefunden hat:

„Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb. Und dann stehen wir plötzlich in der Mitte. Heilige, die im Dunkeln leuchten. Wir sind immer fassungslos, wenn auch nur einer uns im Gedächtnis behält über eine Zeit hinaus. An den Wegrändern sprechen sie seit Jahren heimlich über uns. Das bilden wir uns nicht ein!“⁹

Voll Spannung eröffnet sich die Frage, was passiert, wenn die Frau sich endlich als konsistente Person in der Welt findet und nicht mehr als eine, die qua Geschlecht notwendig und immer vom Ort des „Anderen der Vernunft“ aus, oder im Status der verdrängten Natur argumentiert.

Dreißig Seiten später ist klar: Authentizität einer weiblichen Stimme kann es nicht geben. Auch die Sprache der Frau besteht aus eben jenem kulturellen Erbe, das – der Figur von Adorno/Horkheimer folgend – die rastlose Selbstzerstörung der Aufklärung herbeiführt. Mit einer weiblichen „Stimme“ (d.i.: eine Sprecherin) rekonstruiert und konstruiert Jelinek die sprachliche Teilhabe an genau jenem (kollektiven) kulturellen Erbe als textuelle Bewusstseins- und Erinnerungsstruktur, die letztendlich dem Nationalsozialismus Vorschub leisteten und heute nicht nur in der Argumentation der neuen Rechten wieder auftauchen, sondern auch in ganz anderen Diskursen, wie etwa auf der Suche nach matriarchalen Strukturen.

Die kollektive, zumindest unterbewusste Verstrickung in eine Bewusstseinslage, in der sich totale Amnesie als Folge einer gelungenen Verdrängung mit zunehmend offensiver Beschwörung national konnotierter Kulturelemente mischt, macht keinesfalls an der Geschlechtergrenze halt, ist vielmehr kollektives Bewusstsein einer Männer wie Frauen umfassenden Generation, die im Text offensiv als „Erben der Täter“ auftreten. Entgegen dem suggestiven Gestus des Textes geht es also keinesfalls um ein Erringen einer authentischen (weiblichen) Stimme. Jelineks Text ist zu einem wesentlichen Teil Zitat: „Die verwendeten Texte sind unter anderem von Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF aus den Jahren von 1973–77.“¹⁰

Die Zitate sind authentisch als sexistische, rassistische, antisemitische, als „völkische Stimme“ der „Väter“ deutschen Kulturerbes. Die Möglichkeit der Konstituierung einer unverschuldeten, „authentischen“ weiblichen Stimme wird hierdurch generell ausgeschlossen – bzw. erweist sich als „naive“ (verdrängende) Reproduktion der alten (Sprach-)Muster. Das „wir“ definiert nicht einen Geschlechterdiskurs, sondern destruiert ihn und verweist dabei auf die kulturelle Konstruktion des eurozentristischen, aufgeklärten, freien, modernen Subjekts.

In *Bambiland* verschärft Jelinek diese Grundanlage um die Dimension des Krieges als Gegenwart: Kultur als Unterhaltungsdiskurs in Zeiten realer Kriege wird hier Thema. Der mächtige Topos der heil(ig)en Familie wird destruiert und gleichzeitig die abgeschirmte Wirklichkeit bürgerlicher Existenz theatral verschränkt mit dem jüngsten Krieg im Irak. Wir leben in Zeiten des Krieges, unmittelbar und unwiderruflich ist unsere bürgerliche Gegenwart zu denken auf dieser Realität – und abwesend anwesender Krieg als äußeres Ereignis wie psychotische Innenwelt der (verdrängenden bürgerlichen) Individuen bestimmt auch die Grundkonstellation von Kunstpraxis.

Wo steht das Theater heute zwischen Amüsementbetrieb, (hoch)kultureller Erblast als sicherer Tourismusschiene und zunehmend fragmentarisierter bzw. dekontextualisierter Eventkultur – oder ökonomisch gesprochen: Das Produkt Theater zwischen öffentlicher Subvention, frei schwebendem Nichts und totaler Vermarktung?

Was bedeutet angesichts der zunehmenden Segmentierung von Lebenssphären kritische Öffentlichkeit auf dem Theater oder gar ein „radikaler Gegenentwurf“?

Wenn also heute ein Bühnengeschehen real wird, so ist dessen „Hintergrund“ durchzogen von grundlegenden Prekaritäten.

(Wie) kann die Bühne Kunst sein/bleiben/werden angesichts dieser grundlegenden Verhängnisse?

Wie steht sie zur Narration: wird Wesentliches „erzählt“ durch Darstellung oder Aussparung? Was kann heute überhaupt unbefangen erzählt werden, bzw. wie ist Unbefangenheit (die Staunen erzeugt) möglich, ohne verhängnisvoll zu sein?

Was kann Sprache sein?

Und bedeutet die grundlegende Irritation auch eine Neubestimmung des Verhältnisses von Theorie und Praxis?

Das ist die prekäre Spannung unter der nicht nur das (freie) Theater heute steht.

Bei aller Irritation ist dabei in beiden Jelinek Texten eine Textbotschaft doch direkt auszumachen: Die Geste des Ankommens, von „Heimat“ bis zu nationalem Kulturkonsens ist nicht nur affirmativ, sondern mündet in Revisionismus, Ausgrenzung und Radikalerem, wenn mit ihr versucht wird, jüngere Geschichte „vom Leibe zu halten“¹¹.

¹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974

² Christoph Menke: Die Souveränität in der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main 1991, S. 9

³ Ebenda, S. 10

⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Max Horkheimer, Gesammelte Schriften Bd. 5. Hrsg. von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main 1987 (zuerst: 1947)

⁵ Ebenda, Vorrede, S. 16-17. In der Fassung von 1944: „Was die rohen Advokaten der totalitären Ordnung in ihren Propagandareden heuchlerisch anpreisen und die versierten Anwälte der Opfer in ihren respektiven Sparten der Kulturindustrie naiv praktizieren: das Ende der Aufklärung durch eigene Mittel“.

⁶ Dabei geht es hier nicht um Intersubjektivität im Rekurs auf einen kommunizierbaren Wahrheitsbegriff wie etwa Habermas ihn im Moment des kommunikativen Handelns formuliert. Vgl. Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. I/II. Frankfurt am Main 1988 (zuerst: 1981). Zu Adorno/Horkheimer insbesondere Bd. 1 Kap. IV, S. 505-514: „Aufgabe der Kritik ist es, bis ins Denken selbst hinein Herrschaft als unversöhnte Natur zu erkennen. Aber wenn selbst das Denken der Idee der Versöhnung mächtig wäre, diese sich nicht von außen geben lassen müsste, wie sollte es diskursiv, in seinem eigenen Element und nicht bloß intuitiv, in stummem > Eingedenken<, die mimetischen Impulse in Einsichten verwandeln, wenn doch Denken stets identifizierendes Denken ist [...]?“ S. 514

⁷ Albrecht Wellmer: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. In: Adorno Konferenz 1983. Hrsg. von Ludwig von Friedenburg, Jürgen Habermas. Frankfurt/M 1993, S.138-177, hier S.173.

⁸ Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg 1989 (zuerst: Dülmen-Hiddingsel 1987), S.7

⁹ Elfriede Jelinek: Wolken.Heim. (zuerst 1990) zitiert nach Steidl, Göttingen 1993, mit der gesprochenen Version von Barbara Nüsse

¹⁰ Ebenda Impressum

¹¹ Die Passage über Jelinek stammt aus einem Artikel, der in der Zeitschrift *Kulturrisse Public Art Policies* 0105 unter dem Titel „Die öffentliche Stimme im Zeichen des dekonstruktiven Subjekts“ veröffentlicht wurde.

Der politisch, praktische Teil II dieses Beitrags kann nachgelesen werden in der aktuellen Zeitung des Kulturrats Österreich (Print oder www.kulturrat.at) unter dem Titel: Freiheit auf dem Theater: eine prekäre Angelegenheit.

Sabine Kock

Kulturarbeiterin, Theoretikerin und Univ.-Dozentin in Wien. Sie studierte nach einer Schauspielausbildung Philosophie, Theater-, Literatur- und Medienwissenschaften in Kiel und Tübingen, koordinierte das Curriculum Genderstudies an der Universität Wien bis 2003 und ist seitdem Geschäftsführerin der IG Freie Theaterarbeit sowie derzeit Vorsitzende des Kulturrats Österreich. Schwerpunkte: Erkenntnistheorie, Ästhetik, Gender

Das Prekäre performen

oder: wie eine politische Kategorie zu einer theatralen wird

Von Katharina Pewny

1. Das Prekäre als ästhetische Voraussetzung politischer Performing Arts

Ich skizziere im Folgenden die Bedeutungsfelder des „Prekären“ und den Rahmen meines Forschungsprojektes mit dem Titel *Performing the Precarious. Theorizing and Analyzing the Performing Arts in the New Millennium*.¹ Anschließend stelle ich Thesen zu Performances des Prekären in Christina Rasts Inszenierung von Dea Lohers Kurzgeschichte *Die Schere* und in Emre Koyuncuoglus Tanz/Performance *Home sweet home* vor.

„Prekär“ bedeutet (Fremdwörterduden S. 620, Mannheim/Wien/Zürich 1982): „Heikel, schwierig, widerruflich (lat.-frz)“, ein Precarium war das geliehene Land, das Wohnrecht auf Zeit, das jederzeit reversibel ist. Das Prekäre umfasst demnach etymologisch das Ungesicherte, das sich jederzeit verändern kann.

Mein Forschungsprojekt mit dem Arbeitstitel *Performing the Precarious* hat Analysen von dreizehn (Theater-, Tanz- und Performance-)Aufführungen, die seit der Jahrtausendwende in Deutschland, Österreich und der Schweiz zirkulieren, zum Gegenstand. Es ist an der Schnittstelle von Ästhetik und dem Sozio-Politischen angesiedelt und unternimmt die Transformation einer politischen Kategorie – des Prekären in eine ästhetische.

Das Prekäre fungiert also als Schnittstelle von Ästhetik und dem Sozio-Politischen, es zirkuliert in der performativen Schleife zwischen Theater und anderen Realitäten, die der Theateranthropologe Richard Schechner seit seinen frühen Schriften als „infinite loop“ bezeichnete (ders.: *Performance Theory*. 2002).

2. Das prekäre Leben – philosophische Deutungen des Prekären

Das „Prekäre“ hakt sich – „den Dämonen gleich, die nicht erlöst sind“ (Formulierung nach Sigmund Freud) – an bestimmten Phänomenen fest. In Judith Butlers Lektüre von Emmanuel Levinas erscheint es als „Verletzbarkeit des bloßen Lebens“ (Judith Butler: *Precarious Lives*. London/ New York 2004, Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen*, München 1987). Levinas und Butler beziehen sich auf den Holo-

caust beziehungsweise auf 9/11 und fragen nach möglichen ethischen Positionen angesichts von Tod und Destruktivität. Butler nennt ihr Buch „*Precarious lives*“ – precarious im Sinne von verwundbar, heikel, jederzeit widerrufbar (s.o.)“. Das Wissen um die Verletzbarkeit des „bloßen Lebens“ – übrigens eines der drei Motti der kommenden Documenta – speist wesentliche Aufführungen der Performing Arts, auf die ich mich beziehe. Das Prekäre als Verletzbarkeit des „nackten Lebens“ (Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002) ist anschlussfähig an Debatten um die Präsenz des Holocaust in den Performing Arts. Es betont Menschlichkeit – und das Überleben – als Angewiesenheit auf Andere. Das Prekäre befindet sich daher an der Schnittstelle von Subjekt zu Subjekt. Meine Lektüre des Prekären überträgt diese Facette auf die Performing Arts als Situation der Anerkennung: Als Situation „vis a vis“, die der Anwesenheit von mindestens Zwei, der PerformerInnen und Zusehenden nämlich, bedarf. Das Prekäre ist demnach ein Beschreibungsmodus für theatrale Wahrnehmungssituationen.

Mit welchen Mitteln wird also das Prekäre als Wissen um die Verletzlichkeit des bloßen Lebens in den Performing Arts konkret hergestellt? Während in Elfriede Jelineks Theaterstücken der Einsatz der Körper als Träger des Prekären augenfällig ist, ist beispielsweise in Christoph Marthalers *Schutz vor der Zukunft* zur Gegenwart des Holocaust (Wiener Festwochen 2005 und 2006) die Verkehrung der hinteren Bühnenwand in die vierte Wand bedeutsam. Doch an dieser Stelle möchte ich nicht bei den „Größen“ des deutschsprachigen Sprechtheaters verweilen, sondern zunächst auf die „Ränder“ blicken und mit der Besprechung einer türkischen Produktion fortfahren:

Das „Prekäre“ hakt sich – „den Dämonen gleich, die nicht erlöst sind“ – an bestimmten Phänomenen fest.

3. Emre Koyuncuoglus *Home sweet home*: Prekäre Bewegungen

Die Performance *Home sweet home* der Choreografin und Regisseurin Emre Koyuncuoglu wurde in den letzten Jahren in Diyarbakir, Istanbul, Brüssel, Berlin und Hamburg gezeigt. Wie auch andere Performances des 14. Istanbul Theaterfestivals (2004) performt *Home sweet home* Differenzen von und Übergängen zwischen Menschen unterschiedlicher Generationen, Herkünfte, zwischen Islamismus und Moderne, zwischen den als traditionell geltenden Aspekten des türkischen Nationalstaates und einem möglichen Beitritt zur Europäischen Union. Dem entsprechend verbinden Emre Koyuncuoglus Arbeiten Theater der Abbildung und Narrativität mit Theater der Präsenz und Nicht-Narrativität.² *Home sweet home* ist nach dem Prinzip der Mimesis – der Nachahmung, die gleichzeitig Neuschöpfung ist – aufgebaut. Dieses Prinzip wird auf mehrere Weisen wirksam, deren eine ich beschreiben möchte: Über Tonband ist die Erzählung einer Frau zu hören, die ihren hungerstreikenden (kurdischen) Bruder in einem türkischen Gefängnis besucht. Auf der Bühne ist eine Tänzerin zu sehen, die im Liegen auf einer Mumie tanzt. Sie macht sich ihr ähnlich, schmiegt sich an sie an und formt ihre Bewegungen und ihren Körper an der „Mumie“ – an dem Verworfenen, dem Toten. Das Ähnlich-Machen, die Mimesis also, ist eine theatrale Strategie, wie sie häufiger im Umgang mit dem angesichts der Prekarität des Lebens Verworfenen zu sehen ist: Zum Beispiel auch in dem (Nach-)Kriegsstück Marinko Slakeskis *Das Leben mit dem Wurm* (Theater mbH 2000).

4. Prekäre Ökonomien – sozialwissenschaftliche Deutungen des Prekären

Prekarität bezeichnet in sozialwissenschaftlichen und Neoliberalismus-kritischen Debatten – zum Beispiel in der Mayday-Bewegung, oder für die spanischen „Precarias a la deriva“ ungesicherte Arbeitsverhältnisse und damit einen sozial unsicheren Status. „Prekäre Arbeit“ wird in einzelnen Performances explizit abgehandelt, beispielsweise in Jochen Rollers *Perform performing* (Kampnagel 2004), der den unsicheren Status des Tänzers tanzt, oder in Rimini Protokolls *Sabenation* zu dem Bankrott der belgischen Fluglinie Sabena Airlines, deren Angestellte teils arbeitslos werden und bleiben, teils sich freiberuflich über Wasser halten und teils wechselnde „Jobs“ (zum Beispiel Gurken verkaufen) ausüben. Die Verlagerung sozialer Anforderungen und Zwänge in die einzelnen Sub-

jekte (was der Soziologe Michel Foucault Gouvernementalität nennt) wird in zahlreichen Aufführungen ironisch gezeigt, zum Beispiel in She She Pops neuer Performance *Glück für alle* (2006), in der *Show des Scheiterns* (Kampnagel Hamburg 2006), oder in Tino Sehgal's *Diese Beschäftigung* (Kunsthalle Hamburg 2005/06). Das Prekäre als „unsicherer, jederzeit widerrufbarer Status“ (siehe oben) betrifft demnach nicht bloß die ökonomische Ordnung, sondern die ganze Person und ihre Verortung in der Welt.

5. Dea Lohers Die Schere – das Trauma des Prekären

Christina Rast inszenierte 2004 am Züricher Schauspielhaus *Die Schere* nach einer Kurzgeschichte von Dea Loher (Andreas Kriegenburg hatte sie bereits 2001 im Auftrag des Wiener Burgtheater als einleitenden Monolog der Doppelinszenierung *Dantons Tod/Der Auftrag* inszeniert). *Die Schere* ist eine von sieben kurzen Theatertexten Lohers in „Magazin des Glücks“, die sie 2002 veröffentlichte. Rasts Inszenierung wurde 2004 vom Hamburger Thalia Theater übernommen und im Folgejahr ob des großen Erfolges wieder aufgenommen, im November 2005 erhielt Paula Dombrowski u.a. ob ihrer schauspielerischen Leistungen in *Die Schere* den Boy Gobert-Preis für Nachwuchsschauspieler.

Die Geschichte spielt an einem „Freitagmorgen“, in dessen Verlauf – auf 45 theatrale Minuten zusammengepackt – drei Leben (die von Vater, Mutter und Kind) aufgerollt werden. Im Laufe des Tages ersticht sich das Kind selbst – eine klassische Tragödie, wie auch Loher selbst sagt: „Nicht Sozialeportage, sondern Tragödie“ (Groß 1998/ 22).

Dea Lohers Kurzgeschichte, nur sieben gedruckte Seiten lang, wird auf der Bühne im exakten Wortlaut erzählt. Die Präzision der Erzählung ist durch ihre unbewegte/unbewegliche Mimik, Gestik und Haltung unterstrichen. Die „Erzählenszenen“ – wie ich sie nenne – sind in der Inszenierung kontrastiert mit Bewegungsszenen, die dem Kind, dem Vater und der Mutter gewidmet sind. Die Veränderung von Paula Dombrowskis Stimme von klarer, gleichmäßiger Artikulation in den Erzählenszenen zu Verstummen, Hecheln und Kreischen in den Bewegungsszenen unterstreicht ihre Differenz. Die monotone Modulation der Erzählenszenen, ihre starre Körperhaltung und die teils sehr raumgreifenden, teils flüssigen, teils sehr abgehackten Körperbewegungen der Bewegungsszenen bilden einen deutlichen Gegensatz, der den Rhythmus der Inszenierung organisiert. Im Laufe der Aufführung nähern sich die Szenentypen einander an, um am Ende fließend ineinander über zu gehen. Das Auseinanderklaffen von Bewegung und

Die ökonomische Schere im gesellschaftlichen Gefüge wird zwischen Bühne und Zuseherraum installiert und ruft die Angst der Zusehenden vor Arbeitslosigkeit auf, um sie sogleich wieder davon zu entlasten.

Rede, die körperliche Starre der Erzählszenen und die ruckartigen Bewegungen in den Bewegungsszenen, die Verzerrung der Größenrelationen (die Sonnenbrille und die Schere sind überdimensional groß), und „Nicht-Erzählbare der Geschichte“ inszenieren eine posttraumatische Anordnung.³

Christina Rasts Inszenierung von *Die Schere* konstruiert das Prekäre als heikle, vorläufige, widerrufbare Position in der ökonomischen Ordnung und als Instabilität des Lebens: als traumatischen Effekt der Übertragung von Destruktivität im Kontext von Erwerbslosigkeit und Sucht auf Kinder. Auffällig ist, dass die Destruktivität des Kindestodes (theatral meist an Müttern abgehandelt, siehe Medea und Gretchen) an der väterlichen Position abgehandelt wird. Damit steht Männlichkeit zur Debatte: Die „Schere“ als ökonomische Schere im sozialen Gefüge trennt Konzepte bürgerlicher Männlichkeit (der Familienernährer) von den „Anderen“, (Ex-)Fernfahrer, Arbeitslosen, Trinkern und performt die Konstruktion der „Anderen“, wie die Bühnenfigur des „Vaters“. Die ökonomische Schere im gesellschaftlichen Gefüge wird zwischen Bühne und Zuseherraum installiert und ruft die Angst der Zusehenden vor Arbeitslosigkeit auf, um sie sogleich wieder davon zu entlasten: bürgerliche Identitätskonzepte werden aufgerufen, verunsichert und re-etabliert.

Theater erweist sich gegenwärtig angesichts politischer und sozialer Veränderungen als Ort der Verhandlung gesellschaftlicher Entwürfe. Theaterwissenschaft kann in diesem Zusammenhang ästhetische und politische Lesarten verbinden.

¹ Dieses Forschungsprojekt wird von den Archiven von Bildwechsel – Dachverband für Frauen Medien Kultur (Hamburg) und von der Akademie der Wissenschaften (Wien) unterstützt. An dieser Stelle möchte ich mich bei beiden Institutionen für ihre Unterstützung ausdrücklich bedanken.

² Ihre neueste Arbeit bewegt sich weg von theatraler Abbildung in Richtung eines Theater der Präsenz: Das „East mediterranean Art project: corporeal/ body memory“, zur Zeit in Vorbereitung, ist ein transnationales Performance-Projekt mit Menschen aus Ägypten, Jordanien, Syrien, Palästina und der Türkei, das das Körpergedächtnis im Kontext von Terror und dem Kampf um das physische Überleben zum Material und Subjekt der Performances hat.

³ Viele aktuelle Traumatheorien nennen die genannten Elemente, die auch als PTSD (posttraumatic stress disorder/ posttraumatische Belastungsstörung) bezeichnet werden.

Katharina Pewny (Mag. Dr.)

Theater-, Tanz und Performancetheoretikerin, Univ.-Dozentin, Dramaturgin und Coach, dzt. wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg. Lehre, Forschung und Publikationen zu Zusammenhängen von Politik und Theater
Buchpublikation: Ihre Welt bedeuten. Feminismus – Theater – Repräsentation.

“Queer,” a long-term curse word for gay, lesbian and transgendered people in the Anglo-American context, became a word of appropriation and occupying space for a political fight in (at least) two directions.

Ideology performs ...

Performativity and the Making of PubliCity

By Marty Huber

First, I would like to thank the organizers for the invitation to this day of discussion and input and I am looking forward to listening to all the colleagues from different contexts. I would like to start with the personal, which is always already political, and give some remarks on myself. Living and working on a queer life, it became more and more important to open my own perception to differing kinds of political struggles. Coming out of the closet into a lesbian life, it inevitably became obvious that referring to a so-called “identity” set borders to myself and to other identifications. White, western feminist scholars – whose work was and is very important – laid out a framework based on essentialist (female) bodies, but to quote Judith Butler’s “Gender Trouble”: “The deconstruction of identity is not the deconstruction of politics.” So, another step to take was to come out as „queer.“ To understand or to recall the performativity of the term “queer,” I will take a little detour to show the possibilities of performative interventions into threats and terminology: “Queer,” a long-term curse word for gay, lesbian and transgendered people in the Anglo-American context, became a word of appropriation and occupying space for a political fight in (at least) two directions. On the one hand, there is the threat that „queer“ poses to heteronormativity and to tendencies within the gay and lesbian community to fix our own identities. But the term didn’t stay within its cultural and linguistic context, it began to travel and live a nomadic life, carrying problems and possibilities within. For German-speaking countries, I want to note the following: “Queer” as a term is used in scholarly and also in activist fields, but never had the history of a curse word in German language. The appropriation of this swearword does

not function as it does in English-speaking countries. It is almost beyond one’s imagination to be able to study, for example at the University of Vienna, “Perverted studies,” “Warm studies” or do a Master’s in “Theory on the other side of the bank.” Well, it doesn’t matter anyway because there is no queer theory department in Austria and gender studies are still struggling to become recognized and part of the theoretical canon. On the other hand, the term “queer” has undergone its own performative changes in German-speaking contexts. “Queer” is also quoted as “que(e)r,” referring to the German term “quer” (with one “e”) which means across, against the mainstream, and at best, it also means transversal.

We reach a critical point, then, if we combine or queer my remarks here with Austin’s speech act theory.¹ Just briefly, and not to bore you with something you might have heard a hundred times, Austin states in his speech act theory that when we speak we act, but all action will only have effects and consequences if we are in a powerful position. The easiest, and probably most frequently cited, example is the wedding ceremony: Two people (preferable a man and a woman) standing in front of a priest or a justice of the peace say “I do,” and then they are declared husband and wife. If I would do the same here and now with Katharina and designate you as witnesses, it would not have any effect what so ever. The ones who can really act through speaking seem to be a very distinct group of persons in certain powerful positions. This power is gained and reproduced through repetition. Judith Butler stated in her book “Gender Trouble” the very similar mechanism of heterocentric binarism:

“... gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.” (p. 140)²

But Butler draws a line out of Minotaurus's labyrinth holding on to Ariadne's thread. Revealing the constructedness of gender binarism opens the door for other acts of signification and/or for concussive actions to take place. It should be clear that this is not an easy stake, something one could handle by changing clothes, or from a male to female appearance.

So, let's come to the battlefield of re-appropriation of public spheres and how different groups can gain visibility: Let's see where we are: In a globalized world, the global village, where information is rushing over the planet in seconds. So where are we, if we want to think globally and act locally? First – thinking about the issue of the public city – where and who is the precarious body? Who is passing? And who can't and who does not want to?

It does not make sense at all to state "the most precarious body" in the Austrian public sphere, so I would like to set the record straight: One of a beloved self-identification of contemporary artists is the one of being the avantgarde of precarity. Well, that is not the truth if one can look over more than one's own field of engagement and occupation. The so called "Wohlfahrtsgesellschaft" welfare society (which means having social security, work, access to health care, education, etc...) was never in any case accessible for all the people who live in this country. And the main critique here is that most of the people living in countries of the South were always living precarious lives.

For me as a white, queer woman it would be (and is) easy to pass in/through public spheres, to hide the queerness, and to just be excluded based on my gender. But let's take a look at other parts of the Austrian population struggling for recognition beyond racist perceptions:

More less exactly seven years a(nother) asylum seeker died during his deportation flight on May 1st, 1999. He was suffocated in his airplane seat because his mouth and upper body were constricted with masking tape. The three temporarily suspended policemen are still working in their jobs. In the aftermath of this, the black community organized demonstrations, but the state's and police's response was a major raid called „Operation Spring,“ during which about 100 black men under the suspicion of drug dealing were imprisoned. I cannot go into the details due to time constraints here, but the whole case became a huge juridical scandal. For those interested, there is a documentary film called "Operation Spring".

After getting in a fight with his boss, Seibane Wague was seized by the police and by paramedics, put under heavy drugs and killed on the night of 14th of July 2003. He died because 7 police officers and paramedics stood on his body while he was forced to lie face down on the ground in the Stadtpark.

On April 7th 2006, Bakary J., resisted deportation by telling the pilot that he was not going voluntarily. He was brought to a remote training area of special police forces and beaten up heavily by the attending police officers.

And to come back to the case of marriages: Because of the implementation of a rigid residence law for migrants bicultural marriages are torn apart and partners are deported. So, even the above quoted effects of marriage are not valid for everyone. What the speech act theory and also the writing of Judith Butler leave out is the body itself. The examples of reactionary policies against migrants show the simple provocation through existence of the migrants bodies. The appearance of the body in public space itself is a bodily act. Transcending Austin's starting point: "How we do things with words", my further thoughts – referring to Spivak's ³ "Can the subaltern speak?" – circle around the question how the public body can act within a racist, sexist and homophobic structure. Again, the simple presence of certain bodies in certain positions (public, work, etc...) can cause provocation and repression. Public space is divided into restrictive and non-restrictive areas, and this has effects on migrants, people of color, women, queers, homeless, punks, social misfits etc ...

Let me move from the personal, the theoretical, the political to artistic/activist production of meanings through concrete examples of interventions.

I would like to introduce the project *Cartographic Interventions* from *maiz*, an organization by and for migrant women, developed by Rubia Salgado and Erika Doucette, who I really owe a lot of insight through their political and artistic work. *Cartographic Interventions* was produced together with migrant women in Linz. The city map of Linz was being deconstructed and newly set together. The analysis of restrictive town areas address questions, such as: Where do I feel safe? Which buildings am I hesitant to enter/do I feel welcome to enter? Then the women designed, or better to say intervened into, the existing maps and rewrote the city layout. These maps were exhibited in art galleries where the participants presented their works. This moment of self-representation was a significant moment of self-empowerment. The workshops and following exhibitions also took place in Steyr, Munich and London.

maiz is not an unknown player in political and artistic interventions. Sick of being seen as guest workers who will go back to their countries after all, they designed stickers in the shape of hearts, saying: "Austria, we love you. We will never leave you!" The presentation of these stickers took place during an official award ceremony from the City Council of Linz. I would also like to just mention the project "(Equal) Privileges

for everyone” (Gleiche Privilegien für Alle) or the public performance entitled *Every divorce starts with a marriage – go, marry a migrant woman!* as two other significant examples.

The founders of *maiz* – three women from Brazil – managed to shake the field of cultural work effectively. Through installing a political anti-racism instead of a moralistic one, claiming feminist politics, they left and are still leaving major marks in leftist, emancipatory Austrian activist and art work. They stirred up all the multicultural, we-are-all-human and we-love-you-if-you-dance-samba-in-hot-bikinis crap, through denying the repetition of folkloristic expectations from the majority. To disobey the exotic carnivalization is an important posture, an attitude that questions other mainstream formats of playing on public grounds. The carnival itself has its certain function as a valve to stabilize the structure of society. That is the reason why I became more and more critical in looking at, for example Christopher Street Day Parades and so-called gay pride festivities. Although I am aware that in European countries, such as Poland and Serbia, many activists still struggle to hold the parades that have been severely and violently attacked by politicians, churches and right wing radicals, the parades in Western countries have become commercial events with an exotic and sexualized character. In this case, I may not conceal the role of the gay and lesbian communities which, following their desire for recognition and visibility, are rebuilding and appropriating the mechanism of “othering.” Becoming an accomplice in these processes is a trap that has to be taken seriously. In 1999, my colleagues and I from the lesbian counseling center Rosa Lila Tip planned an intervention at the gay pride parade. Our motto was: “Put the sister in the closet – the lesbian freak show is in town.” And there we were: the bearded lady, the virago, the lady devoid of a lower body, the twelve breasted seducer, and so on. Gathering all lesbian clichés, the ones with too much bodily hair and too much testosterone with their manly appearance, the one having no interest in sex at all and her opposite sister ha-

ving too much sex. We wanted to be a threat especially to the (female) audience, waiting for the sexy, sweaty gay dancers on the trucks moving their hips to the beat. In this case, we had a little present for the onlookers: Candies wrapped in paper saying “Eat me and you will become a lesbian!” We wanted to exhibit the situation and our emotions referring to our experiences with the parades: The feeling of being a watched exotic animal in the zoo. The freak shows, or sideshows have a long tradition within the circus, one wonderful example of appropriation of these freak shows is the “Circus Amok” with the amazing bearded lady Jennifer Miller from NYC.

Finally let’s shift our focus to another strategy of artistic intervention: As a scholar and practitioner of the theater methods from Augusto Boal, namely the “Theater of the Oppressed,” I have had different experiences in succeeding and failing. But working with these methods, such as the invisible theater or the panel theater, gave me the opportunity to experiment with the possibilities of intervening in the public sphere.

With the Boal theater group *seitenweXel* (which means “change of sides”) we developed a panel theater piece called *Migration here and now*. The story of the ten minutes piece is easily told: We played a panel discussion on migration with only white members of the majority. The characters were a right wing politician, an overly objective scientist, a member of a charity organization, and last but not least, a very lively journalist who chaired the discussion. The place for the “real” migrant on the podium remained empty due to early deportation. This was the position where the audience members could take place and practice interventions, ideas, strategies, and so on. Not that we wanted to find the solution, but to develop together a bunch of possibilities even the most absurd ones. It was interesting that the panel discussion set up was the most criticized aspect of the piece. The participants recognized early on that if you want to change the situation, you have to change the structure.

We wanted to be a threat especially to the (female) audience, waiting for the sexy, sweaty gay dancers on the trucks moving their hips to the beat. In this case, we had a little present for the onlookers: Candies wrapped in paper saying “Eat me and you will become a lesbian!”

An example of invisible theater was a piece developed together with Erika Doucette, Grace Latigo and Alexandra Gross: One of us showed up at a public space (in front of a catholic church after Sunday mass) to collect signatures to support a new organization called OBÖM (Organisation zur Beglückung österreichischer Männer) which means organization for the joy of Austrian men. The aim of the organization was to help Austrian men who are busy with their careers and have no time to look for a partner. The woman from OBÖM pretended to bring women from the eastern block countries to Austria, women that are white, clean, speak perfect German, etc ... It was not a problem to gain the support of the men standing on the plaza in front of the church. So it was time to intervene: One member of our group was playing the more or less interested bypasser who initiated a discussion and asked questions. Then the second circle of interventionists started to interfere, naming the problem of trafficking women, held in households, working for someone they don't know and surely don't love. We managed to involve other people in the discussion and the theme of trafficking in women became the topic of discussion on the plaza.

So I would like to finish with the title of my speech: Ideology performs ... with its own performativity and its constant re-making of the city. Usually we play within, unconsciously rebuilding repressive structures. Sometimes we resist and perform/act queer/quer against the norms.

At last a quote from the Brazilian anthropofagy movement: The lion is made of assimilated sheep.

¹ Austin, John L. (1975): *How to Do Things with Words*. Zur Theorie der Sprechakte. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam 1979

² Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Thinking Gender. New York & London: Routledge, 1990.

³ Gayatri Chakravorty Spivak (1988): „Can the Subaltern Speak?“ In: C. Nelson / L. Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago.

Marty Huber

ist Dramaturgin, Performancetheoretikerin und queere Aktivistin. Sie studierte Theaterwissenschaft in Wien und Performancetheorien in New York und Los Angeles. Zur Zeit ist sie Dramaturgin des dreijährigen Performance- und Netzprojektes „Multiple Choice“ von Fabian Chyle in Stuttgart. Zahlreiche Publikationen in feministischen, queeren Zeitschriften, zu Tanz, Performance, Kulturpolitik. Seit Oktober 2005 ist sie Sprecherin der IG Kultur Österreich.

Theatre and War in Kosova

VOICES: An Interactive Theatre Initiative Addressing the Issue of the Missing in Kosova

By Jeton Neziraj

Full-scale armed conflict began in Kosova in 1998. The Yugoslav National Army, Serbian Police, and Serbian paramilitary organizations carried out acts of deportation, killing and forced disappearance against the ethnic Albanian population. “Forced disappearance” means that groups or individuals are arrested and taken away, with no information being given as to their whereabouts or condition. Many of these detainees were then killed and buried in secret locations, leaving their families with no knowledge of their fate. The ethnic Albanian armed groups have also been linked to acts of forced disappearance against Serb civilians. In total, 5287 people were reported missing as a result of the Kosova conflict and related events.

Although almost seven years have passed, there are still over 2400 Kosovars who are considered missing since the war. This is one of the essential challenges of Kosova society today, a challenge which doubtlessly will accompany the communities that live in Kosova – the Albanian majority and also the minorities – in the coming fragile future.

The fate of these people is unclear. An “official” answer about their fate is hard to get. Many people believe that they are still alive and kept in prisons or secret camps in Serbia, Kosova or elsewhere, but there are also people who think that they all are dead. Those, who have already lost hope that their loved ones are alive, make an effort to find their remains so they can at least bury them. Those, who still believe that they are alive, continue to live with the agony of waiting and with the strong belief that they will all one day return. The stories of all those involved in this drama are shocking. Many mysteries that have provoked the curiosity of the families of the missing throughout all these years after the war are also shocking. Such mysteries gave the chance to speculators and extortionists to benefit from the tragedy of the families of the missing.

Last year, the Center for Children’s Theatre Development (CCTD) and the UN Office on Missing Persons and Forensics (OMPF) worked together on an interactive theatre initiative addressing the issue of the missing in Kosova. The two common projects, *The Longest Winter* and *Voices*, did not intend to give “the right direction” to people’s beliefs, nor to create and promote an idea or a certain vision. The essential idea was to hear the voice of the families of the

missing and to preserve their feelings, ideas and beliefs. The future of Kosova is strongly connected with the suffering of these families; therefore, the aim of these two projects was to strengthen their voice, to articulate their demands and to distribute them for all the citizens of Kosova and people all around the world.

In this time, when theatre in Kosova is facing a major aesthetical crisis and the gap between the theatre and the audience is greater than ever, these two projects served as a very powerful tool to explore more deeply the issue of the missing. As happens all too infrequently in this region, theatre served a very human and a very sad purpose. The results of this work are extremely encouraging – they passed beyond our initial expectations.

Work with children and young people

How do these people benefit from this theatre project?

Well ... it gives them the chance to speak openly!

But, so what if they speak? They've been speaking about this issue for seven years now.

Maybe this will help them understand that they're not the only ones who have been hurt and that ...

But this won't ease their pain.

But most of them never had the chance to express their opinion publicly. It's good to hear their voice and to show them that they are important for this process ... And, all that they say will be published in a book.

And then what? What's the use of this book to them?

Well, the book will be distributed in many places ... People all over the world will understand their grief, they will learn about their challenges.

The whole world already knows, they need something concrete – investigations with results. They want to know about the fate of their loved ones.

This is an imaginary dialogue that reflects in general our aim and the reason why this project had to be done, and it also reflects the radical opinions of those who didn't realize how anyone could benefit from this project, or people who wanted to see only "concrete" results come out of it. But, definitely, as we originally thought, the project was very beneficial, because the problems of the families of the missing since the war in Kosova are not strictly what some people have always thought: "to find out about the fate of their loved ones." The issue of the missing includes many other problems that concern the families of the missing. In this initiative, theatre served as

a magnifying glass to go deeper inside an individual, inside these families, in order to understand the other side of this problem, which is the psycho-emotional processes they all go through, the challenges and the dilemmas that resonate inside them, and to give them the chance to tell their stories.

One of the conditions of cooperation that OMPF proposed in working with CCTD was the involvement of the Serbian community in the project. I must emphasize that since the end of the war in 1999 until 2005 there had been no serious initiative that would connect Serbs and Albanians in the field of art, especially not in theatre. The challenge was even greater, because the cooperation was supposed to be built upon an issue that is still considered very sensitive. Yet, embracing the essential principle that the role of theatre in a society is to go beyond current processes to prepare society for facing problems that are not easy to face, we decided to get involved in this initiative. Of course, the perspective taken by this initiative did not have a direct political connotation; nevertheless, it aimed to shed light upon the emotional and mental state and process of the families of the missing and to strengthen their role in the society.

The first project that was realized by CCTD and OMPF was *The Longest Winter*, a theatre performance that addressed the issue of the missing and was used as a catalyst for educational discussions with children and young people of both the Albanian and the Serbian communities. *The Longest Winter*, as a play, was inspired by materials collected from discussions with children and small pieces that they wrote in an earlier stage of this project, called *Collecting Stories*. The children and young people that we targeted during this phase were very young during the war. We worked with them because we wanted to send a message to adults, that the role of children and young people is very important in social processes, even in the issue of the missing. After each performance OMPF employees and the actors from the production would talk with the children, about the issues in the play, about the position of children and young people in this whole issue, and about their roles inside their families. Also, the staff of OMPF answered questions that the children asked about the number of the missing, about the identification of bodies, DNA testing and similar questions.

"This is what we're trying to say also ..."

From our experience with *The Longest Winter*, we decided to work again with OMPF on another common project, but this time our target was the families of the missing – the adults.

I must emphasize that since the end of the war in 1999 until 2005 there had been no serious initiative that would connect Serbs and Albanians in the field of art, especially not in theatre.

The Longest Winter, as a concept, was built upon “standard” theatrical communication. The performance had a normal structure and the only interaction with the audience took place when the show ended, when the discussions with the children started. After many debates, we agreed that this second project of ours should be more interactive and that it should offer the audience the chance to see themselves inside the creative process. Forum Theatre and the concept of interactivity seemed to us a very efficient means to achieve our aims and one worth exploring. To create a clearer idea about Forum Theatre, we organized a special session with families of the missing and representatives of their family associations. The fate of our project depended on the success or failure of that session. We chose two scenes from *The Longest Winter* and presented them. The result of this “experiment” was amazing. We were surprised by the desire of the families to tell their stories, to make remarks or suggestions about the scenes, to alter the scene, to correct the actions of the characters, and to make the dramaturgical motivations more convincing. The first scene that we presented was the scene in which the “Antagonist” shows a woman a document to prove that her husband is alive and that he is being kept in a hidden prison. He demands 10 000 euros if she wishes to have her husband back alive. People in the audience were shocked and confused at the same time. They were shocked by the content of the scene and confused because they didn’t expect something like this, something that was so similar and close to their requests and their needs. “This is what we’re trying to say also,” said one man when the scene ended. The debate about the problem presented in the scene was very productive. According to them (the families of the missing) the situation shown in the scene was very common in their everyday life. They said that through scenes such as this people could easily understand that there are those who extort them and use their grief for

personal benefit. An explanation like this one was a strong argument about the role of theatre: “look what happens in the scene, and then decide for yourself which side you would take ...”; or, even more directly, “look how this woman is deceived in front of your eyes, and learn that you shouldn’t be defrauded like she was!” The presentation of these two scenes strengthened our conviction that this form of theatre – where the actor is very close to the audience and where the audience can say, “No, I think this should be different ...” – is very efficient and serves our mission.

The second project was called *Voices*. Two playwrights (one Albanian and one Serb) were assigned to write short scenes based on the real stories of the families of the missing. Also, we visited family associations and asked them for their opinions. I must mention that the Albanian family associations were very doubtful about involving the Serb families of the missing in the same project, and the same doubts were also found in the Serb family associations. However, we had predicted such refusals, but they were not in keeping with the nature and the aim of our project. Actually, this feeling led to political problems. For example, there were voices that thought the involvement of the Serbs in the project was same as “equalizing the victim of the crime with its perpetrator”. But, the angle from which we observed the problem was more human than political; therefore, our arguments were accepted as honest by families of both communities.

Forum Theatre

The Albanian playwright wrote four scenes that were then prepared for three weeks by the company of Albanian actors. These scenes were dedicated exclusively to the Albanian families of the missing. The Serbian playwright also wrote four

scenes for the Serbian families of the missing, and the scenes were prepared by the Serbian company, in parallel with the Albanian crew. One director worked with both companies. The reason why we didn't use the same scenes for both communities is that in either community there are small differences in the same phenomenon. Most of the missing Albanians were taken during the war, usually in big groups and organized by Serbian military and paramilitary forces. Serbs, however, went missing individually, and most of the cases happened after the war. In this way, we wished to build the trust of the family members, and at the same time show them that this is not a political pamphlet, but rather a serious effort to understand and respect their grief and to sincerely "reproduce" their experience.

The scenes prepared for the *Voices* project were presented in different parts of Kosova, mostly in rural regions. The audience atmosphere at the beginning of the sessions was always one of nervousness. The audience, although previously informed, always found it hard to accept the nature of the project. Thus, there was always room for scepticism and disbelief. Of course, we should here mention the fact that almost 90 % of them were experiencing theatre for the first time. The session would begin with a general explanation of the project and of this specific form of theatre. Then, we would give information about the content of the scenes, in order to help the audience develop their ideas about the problem in the scene. The unfinished ending of the scene, the unresolved problem, the "behaviour" of the characters, the words and phrases, the actors' movements, and intervention of the moderator, became a base from which to open the debate.

The problems subject to discussion often expanded beyond the context of the problems presented in the scene. In different regions people face different problems, and therefore the debate was often oriented towards these specific problems.

Among many issues discussed in these forums was that of the position of women in Kosova society. The victims of the war in Kosova were mainly men. They are the majority of the missing in Kosova. In traditional Kosovar mentality (in the Albanian community as well as in the Serbian community – typical for rural regions) men are considered as the breadwinner of family, someone the family cannot exist without. This concept has caused considerable trauma in many families in which men were killed or went missing during the war. In such situations women have found it easier to isolate themselves from society. Isolation is a defence mechanism for repairing against the damage and the pain caused by the absence of the men, but also a defence mechanism against the reactions of people from the outside. During the sessions many women showed that they cannot leave their village, that they are not allowed to travel on the bus alone, etc ... Isolation is seen as preventing immorality, preserving honour, and as signifying respect for the dead or missing husband. "By staying at home you prove 'loyalty' and grief for your husband."

One of the scenes dealt with this specific problem: the woman's position and her role in the family after the disappearance of her husband. This was undoubtedly the scene that incited the most debates. Many of them understood the absurdity of this mentality, but at the same time they felt powerless to oppose this moral "norm" set up by the society, as they called it. A woman in one session, although she talked about the women in the scene, accepted that she was herself in the same situation. She had been offered a job, and her missing husband's family made her refuse it. About ten members of her family live on only 60 euros per month. She could not predict the consequences if she accepted the job offer and opposed the will of her husband's family, but she was convinced that something bad would happen. In another session, a 30 year-old woman said that she agreed not to get

One of the scenes dealt with this specific problem: the woman's position and her role in the family after the disappearance of her husband. This was undoubtedly the scene that incited the most debates.

married because she didn't know what might have happened to her missing father. This was the example that proved the emotional process that many of these families go through during this period. According to some very old traditions, this girl decided not to marry until she finds out what happened to her father. She felt proud about her choice. In this way, she believed that she was honouring the memory of her father. Giving up on her happiness was a sacrifice she believed she was making for her father.

Towns and regions were facing different kinds of specific problems. In the town of Klina we faced a very tense atmosphere and crisis that required the intervention of police investigations. Klina is a small town that was considerably damaged during the war and one of the towns with the greatest number of missing persons. The presentation in Klina was extraordinary and maybe the most successful. One of the main problems there was the continuous action of extortionists that were taking money from the families of the missing, in return for information about their disappeared loved one (information they never received). The stories were shocking. The most tragic part of these stories was that the families of the missing believed that their loved ones were still alive and that they were being held in hidden prisons in Serbia. The names of the extortionists were kept silent because nobody dared to report them to the police. They were convinced that if the extortionists were reported to the police, that they would take revenge by doing harm to their loved ones in the hidden prisons in Serbia. The extortionists were protected by the families of the missing because they were considered the only "connection" with their missing. Although none of the missing have returned alive and none of the promises made by extortionists were kept, people continue to live by believing and hoping. At the end of this session, when we were preparing to finish the debate, a woman that hadn't yet said a word, stood up and said, "I don't want to be silent anymore. I've been silent for seven years now. I want to speak. Let them kill me, I don't care..." and then she started naming people who were involved in extortion of the families of the missing. Her story was shocking and her action was very brave – too brave, given the circumstances.

In Lybeniq, a village not too far from Peja, we had around 30 women in the audience. The situation we encountered there was really sad. One of the women had lost four sons, having buried two of them earlier and the other two only ten days before. Other women had also buried their husbands or sons, and there were women who still had family members missing. Some of the women there weren't convinced about the reliability of DNA testing. They didn't accept this form of

identification, and argued this point naively: "How can they know he's my son when they haven't found any piece of his clothes or any other sign ... Nothing, nothing." One woman that had buried four of her sons continued to believe that those were someone else's bodies and not those of her sons. "Until I die, I will never accept that those bodies that I buried were my sons". The problem in Lybeniq was very specific, and it turned out that one of our scenes was very close with the problems they had in that village. The woman from our scene did not agree to give the blood sample for DNA testing because she believed her husband was still alive. In the end of the session, a girl said, "I've never seen theatre before. I liked it a lot and I think it's very important for the people here. It can make them think again about DNA testing and about many problems that were presented in the scene. I would like to watch a theatre performance again. I want to remember my father."

The fundamental issues and problems that the families of the missing talked about in these sessions were:

- social problems
- dissatisfaction with the work of institutions
- the atmosphere within the family, and the relations between different age groups and sexes
- the position of women who have lost their husbands
- disengagement from mechanisms for investigating the whereabouts of the missing
- the reliability or unreliability of DNA testing
- arguments and counter arguments on where the missing are and whether or not they are alive
- hidden prisons where the missing "are being held"
- extortion
- interethnic problems
- the emotional state of people ("how do I feel now")
- stories about the war and personal stories
- detailed descriptions of the missing
- general reflections on the situations presented in the scenes by the actors

These and many other issues were the subject of the debates in these 17 organized sessions. The audience was seemingly "hungry" to tell of their experiences. Sometimes these were long stories and it seemed like they could talk for hours: "No, wait, I'll have to tell my story ..."; "Can I say something?"; "Can I speak?"; "I'd like to tell you something ...". These were the most common words that came from the audience. A session usually lasted for two or three hours, and we were always the ones to end it, not them.

The span of the results of this project covers many areas. The benefits we could name are:

- The chance given to these people to talk in public about what they feel and think (“I don’t want to be silent anymore. I’ve been silent for seven years ...”)
- By sharing their own experiences and by talking about their grief they experienced a catharsis ... (“We want to express our pain. We want to talk. When I meet people that don’t respect my suffering, that don’t have patience to listen to my pain, then the pain just grows.”)
- Their coming to the sessions and the fact they had to face other people can be understood as a form of breaking the isolation that they have been living in for years ...
- Families have understood that their suffering and grief have not been forgotten, and that there are people outside their community that can sympathize with their pain.
- Through theatre, they saw their experiences played out by someone else. In this way, two important elements were brought into focus: “recognition” and “memory”. Their recognition as victims and the recognition of their terrible experiences. And, also, recognition of the “victimization” of others: “This happened to you and to others as well; others are suffering in the same way.” Also, the sessions helped and activated their memories: “You are a victim because this thing has happened to you, and now it is being reproduced by the actors. You used to be these people; you suffered like the characters in the scene, and you had to face these situations ...!”
- The project, in an indirect way, aimed to mobilize Kosovo society towards more active engagement in the process of finding the missing, and at the same time to show solidarity and to share their pain by offering support and encouragement for the future.

Of course, these and other observations of this project could be elaborated broadly, and a thorough study would bring to the surface other “invisible” benefits that we haven’t analyzed as much as we could.

In the end, our effort and our engagement in these two projects were rewarded with the words of a woman whose husband and four sons were missing: “It’s six years now that I haven’t left my house, and today I felt very good watching your play.” Such impressions were found in other members of the audience, too. And, surprisingly, both companies, the Albanian and the Serbian, after these 17 presentations were over, felt the need to continue with this activity, because these people still needed our help and support. The practical help and similar activities are very helpful for the families of the missing. We hope that this working model that we applied will inspire others to work with families of the missing in the future.

To conclude, we would say that although in the beginning of these projects some things were unclear, now one thing is for certain: theatre can be a strong mechanism for exploring the most sensitive issues of the society. Mankind needs theatre.

Jeton Neziraj
is playwright from Kosova. He has run different theater workshops locally and internationally; he was key-speaker in different international conferences and meetings. Currently he is the Executive Director of MULTIMEDIA / Center for Children’s Theatre Development in Prishtina.
jeton@cctdkosova.com
www.cctdkosova.com

Performing in a precarious reality

Creating Theatre in a country which is socially and politically „on the edge“

By Lisa Jacobson

Forward

The 20th century will be remembered as the most murderous century, with the idea of world wars, and as a result many lost lives, alienation and destruction of mother earth by nuclear bombs. Politics and borders today, all over the world, are still in constant change creating many lost identities. The control of the mass media has turned the world into „the global village“, nuclear energy and weapons result in being the greatest threat to our world. The search for power has brought more corruption, pollution, death, poverty and destruction to the globe and its inhabitants. In Israel, we live in a constant situation of „between wars“, shattered economy, unemployment, religion and class differences which increase the cultural-economic gap; we are witnesses to causeless hatred and loss of human values.

In Europe we see similar developments due to a mass of immigrants moving to European countries, changing undoubtedly the demographic map and creating the same problems of native-born against immigrants, right against left etc... which creates constant cultural changes.

Apart from the great contribution of Freud and his colleagues to the studies and research of psychology in the 20th century, and due to the social political circumstances I have mentioned before, it is no wonder that the theatre of the 20th century will be remembered in the West as the century of the psychological theatre. The actors have developed a phenomenal great skill in acting from the neck up. This has been increased by the television and cinema cameras with great close-ups on the actors' facial and vocal expressions. But the expression of the body, the joy of play, of the moving actor on stage, was lost.

We can see a comeback of the physical theatre starting to spread around the world beginning in the last 30 years. In our opinion a lot of this new movement should be credited to the world-wide profound influence of the theatre master, Monsieur Jacques Lecoq, who opened his Paris centered theatre school in 1956. His physical style of performance has been revolutionizing the theatre stages. Colleagues and stu-

dents of him, such as Steven Berkoff, Arianne Mnouchkin, Peter Brook, Dario Fo, Philippe Gaulier, Lassad, Theatre de Complicite, Mummenschanz, Footsbarn, ARMA theatre, and many other ex-international students who went back to their countries of origin, created theatre companies and productions, founded new movement and acting schools and have been spreading the idea and techniques of physical theatre, new relations of the actor with the space and architecture around him, the return to playing with masks and archetypal characters, the joy of poetic clown work and the poetic-grotesque sense and criticism of the bouffon and above all collaborative work and the meaning of the word „play“.

In 1978 professor Arie Sachs published his book „The prankster's decline“, which discusses the decline of the character of the fool in the 16-17th century from playing its role in society, due to the fast growing urban and industrial societies and loss of religious control and power which was functioning as „social glue“.

I believe professor Sachs missed the beginning of the revival or neo-renaissance of the character of the fool, playing a new role on the theatre stages in diverse forms - such as clown, bouffon, stand-up comedy in clubs and the new street theatre festivals - which we can see as the new carnivals, and perhaps some of the new fringe or contemporary theatre and independent theatre companies.

We feel that people are in search again for that good old social glue, since the 20th century turned into such a fast tempo video-clip-style-life, exaggerated permissiveness in politics, in education, it seems like society is losing its respect to having even a bit of tradition and human values. The fool is needed to provoke and awaken society - and try to show us the existence of the other side of the coin ...

Performing in a precarious reality

The state of Israel, which is celebrating its 58th anniversary in a few days, is a state still in political and social formation. Jews, secular Jews, Arab Muslims, Arab Christians, Druze, Bahai, Cherkessk, Russians, Ethiopians and immigrants from around the world, are the citizens of this young country. What is Israeli culture? It's hard to define a culture which is still in formation.

The mainstream theatre scene in Israel today is mainly repertory theatre, commercial theatre and entertainment. Television is ever so popular with reality shows, so this process has been leading towards decadence and degeneration of the theatre.

In our theatrical work we choose not to ignore the precarious political and social reality we live in, in the state of Israel. Therefore we choose to create theatre that will make the audience active and participating in one way or another, in the theatrical experience, like in a tribal ritual. The work of ARMA Theatre Company (which means Earth, Wind, Water, Fire) is influenced by ideas of the DADA movement (we live in a village founded by Marcel Janco - one of the DADA founders), by Antonin Artaud and most of the actors training is based on the physical theatre methods of Jacques Lecoq.

We aim for collaborative work processes, with a diverse range of artists. We are inspired by the spirit of the bouffon and the idea that theatre has an important role in society, as a critic, who reminds society of its misbehavior. Whether the production is an intimate indoors show or a large scale site-specific bouffon spectacle, our aim is to convey a message of criticism.

We are not interested in making nice or decorative theatre; this is a way to resist through fantasy and humor. We therefore are not always very „popular“, and we find it many times difficult to sell our shows.

Just like the fools, we are in the margins of society, we are not supported by government money on a regular base, and perhaps one of the reasons is that we don't really care or believe in the system, a certain kind of anarchism. It's a conflict because it seems hypocritical to criticize the system and use its money to make a living from.... We criticize, we break taboos, some of our work is very grotesque, very straight forward with our social-political ideas.

The genres of work we use are mostly never realistic, we hardly ever use the theatrical space in its conventional concepts, we break the fourth wall, meaning the audience has to change its habits of theatre viewing – from being a passive audience to being an active audience – which is for many a first time experience. But mostly the new cultural experience is welcomed by the spectators who are moved by the experience and remember it long after the show is over. Being an independent theatre company in Israel, with social-political issues on our artistic agenda, is a rare phenomenon.

The political situation in Israel is one that is always on the edge. The political and social issues strongly affect our theatrical creation.

After the assassination of prime-minister Yitzhak Rabin in 1995, we produced a show for the Israeli fringe theatre festival called *Azazel*, at Chan-El-Omdan, the old Arab quarter of Acco, in the north of Israel. The show's main theme was the scapegoat and political assassinations in a universal point of view. We wanted to discuss these issues in a way that would sweep people into a fantastic theatrical experience – to take them into an imaginary or ancient world, to feel a total theatre experience and be a part of the show. Therefore the spectators had an active role in the play. The genre of work was site-specific in a large ancient inn with an inside court-yard. The characters were grotesque bouffons, made up in a collaborative work with the directors and actors, following a story that was inspired by biblical rituals of the scapegoat and some materials from the biblical external books (which were not chosen into the canon of the Jewish library).

The process of work took several months, in which the last month was working at the chosen site. We were the only theatre company actually living in the Arab quarter for such a period of time, as the other productions – mainly from Tel-Aviv – arrived 2 or 3 days before the festival. In that time we met local people, worked with them and got to know them better. Sometimes we also had some kids throwing stones at us... You get that feeling of wanting to present your work on the one hand, on the other hand, even if you stay there for a month and meet friends who we know till today, in certain cities and villages of Israel we are the outsiders. There is always that gap between Arabs and Jews. In the Israeli theatre scene we are outsiders as well, the genres of work we choose, the unconventional theatrical spaces we choose.

In the show the spectators have to walk and follow the theatrical actions in a few different spaces within this big inn (the French use the term „Parcours“ for this kind of show). And there again the professional criticism we got in the press was not about the acting or the visualization of ideas, but how difficult it was for the critic, his legs and his back to not sit down in a red velvet chair for the show. The choice of making a site-specific production with 17 people working on a production is in itself an „on the edge choice“.

Where could this production possibly go afterwards? Israel has one fringe festival which we were in. The popularity

Performing in one of the main Piazzas of the Arab part of Acco, while having a dozen snipers on the roofs of the buildings around the Piazza, was a hard experience. The feeling was like performing in the middle of war.

of Israel went drastically down with the rise of Bibi Netanyahu as the new Prime Minister, and as a Belgian theatre agent said to us: „Israel? Not at all a popular country to sell now to any theatre festival in Europe.“ When will it ever be good to sell Israel anywhere? When will the Israeli artists stop being regarded as the ones in charge of government decisions...?

But we encounter discrimination and prejudice from within as well. For example, a representative of the Ministry of Foreign Affairs' culture department, who at this time was a religious man, left the show in rage because we dared to use the bible as a source of inspiration and the grotesque world that the bouffonnesque characters presented was sacrilege to him. There was no real nudity, but bouffon costumes imitating distorted nudity, and that was too much for him. Orthodox and extra religious Jews are not a part of our fan club...

Another piece of work we would like to talk about is *Government of Fools*, which was presented at the Acco Fringe Festival in 2001. After the assassination of Rabin in 1995, for the next 6 years the government was changed 4 times. What kind of normal life can people lead with this kind of instability? We put together a show which criticized the absurdity of politicians and their corruption. Our aim is to provoke people to think about what's happening and not necessarily accept every politician's word as a word of god. We don't want to repeat reality on stage – we have enough of it. It's terrible enough being exposed to it through the news broadcast on television or really on the streets. The chosen genre was again the bouffon. Its ability to create a fantastic world, rich with metaphors that can be funny and cruel at the same time, is an imprinting way to pass on harsh ideas not in a heavy way. The alienation from the everyday reality is necessary to be able to mock and criticize our own contemporary reality. This kind of show is inspired by the ancient rituals of the „mock-king“.

Some more instability in our lives is created with the very complex long conflict with the Palestinians. The second Intifada, the Palestinian uprising, had erupted and the state of Israel was under many terror attacks, as a part of the routine life. There were violent riots in the Israel-Arab cities as well, as part of their identification with their brother Palestinians. 13 Israeli-Arabs were killed in these riots. The grounds of performance in the outdoors of the city of Acco were still very tense. Performing in one of the main Piazzas of the Arab part of Acco, while having a dozen snipers on the roofs of the buildings around the Piazza, was a hard experience. One of the main ideas of this festival was creating a co-existence in the city. But having all these soldiers around does not create a good ambiance of co-existence. The feeling was like performing in the middle of war.

There are many ways of expressing theatrical ideas on stage. In a performance of our project *Made In Israel*, which we performed in the Eclat Festival in Aurillac, France, we wanted to convey our difficulty in the everyday life, which we have from the terror and suicide attacks. Personally, I refuse to travel on busses ever since the bus suicide bombings started. In our show, we made a Card-board replicas of a bus, blew it up and asked people in the audience to play dead people, because we don't have enough for the television cameras. Then the TV camera-man said „cut“ and we helped everyone up, back on their feet, thanked them and said how good they had played their role. It was actually like filming something for television or cinema, with a lot of humor, in spite of the shocking idea.

That same year a theatre production named *Rust* for the Acco Festival used the real front of a number five bus which was blown-up on Dizengoff street in Tel-Aviv, as their stage design. The heavy ambiance was there the whole show,

physically in the theatre. So the question is, do we choose to bring the horrible reality on stage or through humor and criticism convey the message? It's not a judgmental question – it's a matter of artistic and personal choices.

The precarious reality in Israel dictates a new kind of work contract between festival organizers and artists. A new clause added to the contract says that the festival can cancel the festival or performance at any given moment, due to „force major“ reasons – meaning a terror attack or bombing, and the festival will not pay the artists fee which was agreed upon and will have no further commitments towards the artists. For artists like us, who choose many times to work outdoors, where the danger is bigger, this creates a problem. You can work on a production for several months, with the idea that one day before the premiere it would be cancelled with no compensation for your work. This happened to us in 1994 in Tel-Aviv after a suicide terror attack, on the same street where the performance should be presented. So we create theatre under conditions that do not allow us to be sure of financial income – its part of the risks we take into consideration in this country.

It was very exciting for us to arrive in Vienna, at the same day of the Israeli Holocaust Memorial Day for the 6 million Jews who were murdered by the Nazis in World War 2. Personally, I had family here in Vienna, and this is a very exciting situation for me.

As second and third generations to Holocaust survivors, the Holocaust theme is still relevant to us, as it should be to the whole world. But, as theatre artists, we are not interested in bringing the Holocaust theme on stage; we prefer to discuss the vanity of war in a universal point of view.

Our project *Point of Departure* is an interdisciplinary theatre project with dance, physical theatre and plastic arts forming the show. It was produced at the 100th anniversary

of Gertrude Kraus, an Austrian born artist who brought the spirit of expressionistic dance to Israel in the late 1930'. This productions' main theme is the vanity of war and death caused by it. This was so often the work theme of Gertrude Kraus who began creating in between the two world wars. Deborah Gzesh of the Tschik-Tschak Festival offered us to bring this project to Vienna. The idea was to perform it in the Nestroyhof, which was a Jewish theatre till 1938. From the first time we heard this idea till this very moment, we are overwhelmed by the idea of symbolically bringing back a Jewish theatre to this place. It's even more exciting as Israeli – to do this project at the Nestroyhof – because in spite of all the racism, hatred and well planned genocide, the Jewish people have their own state today. We do not agree or justify many of the political decisions of the Israeli governments, we believe Israel has made plenty of mistakes in its attitude towards Palestinians and the Israeli-Arabs, but, with all the bubbling formation of culture and differences between us and even other Jews, it's the only place where we – as Jews – feel at home and not as outsiders. And how symbolic it is that the day we go back to Israel is its Independence Day...

I would like to end my lecture with a joke. As Freud said, there's a bit of truth in every joke...: In the 1930', people said: „Jews – go to Palestine!“ Today people are saying: „Jews – get out of Palestine! What short memory these people have...

Lisa Jacobson
ARMA Theatre
Ein-Hod Artists' village, Israel
arma@netvision.net.il

debatte

Roundtable Tanz und Performance

Seit ca. einem Jahr existiert unter dem Label *Roundtable Tanz und Performance* eine österreichweite Plattform von VeranstalterInnen, Tanz- und Performanceschaffenden und Interessierten. Sieben Arbeitsgruppen wurden im Rahmen des Roundtables gegründet mit dem Ziel, gemeinsam eine umfassende Bestandsaufnahme, Problemerkennung, politische Forderungen und Visionen zum Thema Tanz und Performance zu entwickeln.

Im Folgenden stellen drei im Rahmen des Roundtables gegründeten AGs – nämlich die *AG Nachwuchs und Touring*, die *AG Ausbildung* sowie die *AG Infrastruktur* – ihre mittlerweile erarbeiteten Grundsatzpapiere vor.

Während zu Beginn viele Tanz- und Performanceschaffende an der Plattform und den AGs teilnahmen, wird die Arbeit aktuell zunehmend von VeranstalterInnen und OrganisatorInnen und damit auch deren Perspektive getragen, während KünstlerInnen sich zum Teil dadurch dominiert oder ausgegrenzt fühlen. Diesem Strukturproblem möchte der Roundtable Tanz und Performance durch nochmalige Einladung an alle Tanz- und Performanceschaffenden Rechnung tragen, sich aktiv am Gestaltungsprozess zu beteiligen. Einsteigen kann Frau/Mann jederzeit.

Kontakt, Termine:

Eine Mailing-Liste informiert regelmäßig über die Termine der Treffen - Eintragungen in die Liste über b.stuewe-essl@freietheater.at.

Der nächste Roundtable findet am 31. Jänner 2007 um 17.00 Uhr im 3raum Anatomietheater, 1030 Wien, statt.

Arbeitsgruppen Nachwuchs und Touring

Als Ergebnis der Treffen seit Beginn der Roundtable-Aktivitäten (September 2005), entwickelte sich in einer konzentrierten Aktion der Arbeitsgruppen Nachwuchs und Touring die Initiative *TIGA (TANZ IN GANZ AUSTRIA)*.

TIGA basiert auf der manifesten Interessensbekundung maßgeblicher in Österreich wirkender Initiativen, Institutionen und KünstlerInnen im Bereich Tanz & Performance. Bisher getragen von: CCL – choreographic centre linz/Esther Linley, D.ID/Liz King, dietheater/Bettina Kogler, donaufestival/Thomas Zierhofer-Kin, Festspielhaus St. Pölten/Bernd Bienert, Galerie St. Barbara Hall i.T./Maria Crepaz, IG Freie Theaterarbeit, IG Kultur Österreich, ImPulsTanz/Karl Regeburger, Kulturquell Feldkirch/Rose Breuss, Kuratorium für Off-Theater und Tanz, Minoriten Graz/Eveline Koberg, Posthof Linz/Willi Steiner, republic/next step Salzburg/Michael Stolhofer, SEAD/Susan Quinn, Spielboden Dornbirn/Günter Marinelli, steirischer herbst/Veronica Kaup-Hasler, Tanzhouse Studio/ARGE Salzburg/Editta Braun, Tanzquartier Wien/Sigrid Gareis, Im_flieger/Anita Kaya.

TIGA will den Stellenwert von Tanz & Performance österreichweit heben, bessere Bedingungen für KünstlerInnen wie VeranstalterInnen herstellen, bereits vorhandene Ressourcen potenzieren und vernetzen, KünstlerInnen ermöglichen, an mehreren Orten zu arbeiten und aufzuführen, kleine Veranstaltungsorte stärken, nationalen und regionalen Austausch von KünstlerInnen und Communities und die Wahrnehmung und Präsenz von Tanz und Performance in Österreich wie auch im internationalen Kontext steigern.

Um diese Ziele verwirklichen zu können, sollen Gastspiel- und Koproduktionsförderung, bundesweite disziplinäre und interdisziplinäre Residencies, dramaturgisches Coaching/

Mentorshipmodelle verstärkt bzw. eingeführt werden und die Schnittstelle von Theorie und Praxis und bundesweite Unterrichtstätigkeit / Wissenstransfer (Workshops, Lectures etc.) ausgeweitet werden.

Grundvoraussetzung für eine *TIGA*-Förderung ist, dass mindestens drei ProjektteilnehmerInnen (davon zwei VeranstalterInnen) aus zwei Bundesländern beteiligt sind. Sonderregelung Nachwuchsförderung: mindestens zwei ProjektteilnehmerInnen (KünstlerInnen und/oder Institutionen) aus zwei Bundesländern.

Die Finanzierung von *TIGA* soll von der BKA Kunstsektion getragen werden, zusätzlich ergänzt von den jeweiligen Landeskulturämtern bzw. Stadtmagistraten und den jeweiligen Veranstaltern.

Die laufende Projektabwicklung/-koordination wird an eine bestehende Struktur im Tanz- und Performance- bzw. Kulturbereich angebunden.

Hinsichtlich des Vergabemodus ist eine *TIGA* Jury angedacht, die aus mindestens 3 ExpertInnen aus den Bereichen Fachpresse / Theorie, BKA und KünstlerInnen besteht.

Arbeitsgruppe Ausbildung

Silvia Both/tanzpool; Helmut Fixl/labor G/H; Kordula Fritze/Künstlerin; Lisa Hinterreithner/TQW; Margit Lanzinger/SEAD; Esther Linley/IDA, CCL, X.IDA; Sebastian Prantl/Tanz Atelier Wien; Katrin Roschangar/TQW; Rio Rutzinger/ImPulsTanz; Anna Schrefl/wienerwerk; Nikolaus Selimov/homunculus

Am Papier also beschäftigten sich im letzten Jahr elf InteressentInnen im Rahmen dieser Arbeitsgruppe mit dem Thema Ausbildung. Faktisch waren wir nie mehr als vier auf einmal. So kam es, dass unsere Sitzungen eher von Tätigkeitsberichten und nur vorsichtigen Meinungskundgebungen geprägt waren. Diese Meetings waren in dem Sinn nicht sehr progressiv, hatten aber als Informationsaustausch durchaus Mehrwert als z.B. das Abrufen einer Website und trugen zumindest zu einer besser informierten Basis für eine Diskussion bei.

In diesem Rahmen wurden mögliche Modelle einer Zusammenarbeit der drei international präsenten existierenden österreichischen Schulen (SEAD, IDA und Konservatorium Wien) besprochen, z.B. gegenseitige Einladung der Abschlussarbeiten, 1-3monatiger StudentInnenaustausch incl. Coachings; in diesem Rahmen wurde aber auch klar, dass jede dieser Institutionen u.a. völlig unterschiedliche Finanzierungsthemen haben und generell eher an Profilierung durch Abgrenzung denn an Vernetzung interessiert sind. Was ja alles völlig legitim ist und sich in Maßen wohl sogar positiv für die StudentInnen auswirkt, eine Arbeitsgruppe in dieser Besetzung aber recht unerquicklich macht.

Um den ohnehin schon recht heterogenen Prozess noch etwas aufzureißen, organisierten Lisa Hinterreithner und Rio Rutzinger im Rahmen der Arbeitsgruppe am 13. Juni 2006 das ExpertInnengespräch „I Still Haven't Found What I'm Looking For – Tanzausbildung heute“. Dabei diskutierten u.a. Milli Bitterli, Christine Gaigg, Nicole Haitzinger, Adrian Heathfield, Lia Rodrigues, Christine Standfest und Harmen Tromp über Utopien, die Notwendigkeit der Ausbildung auf die Entwicklungen in Tanz und Performance als Bühnenkunst stärker zu reagieren, IkonInnen, Selbsterziehung vs. Reproduktion. Es wurde, immer noch recht vorsichtig aber konstruktiv und respektvoll, viel angerissen und so möglicherweise der Grundstein einer neuen, interessensgleicheren Arbeitsgruppe Ausbildung gelegt.

Als Fazit kann vielleicht festgehalten werden, dass das Thema Ausbildung in unserem Wunsch, den Bund mehr für den Tanz zu gewinnen, natürlich zentral wichtig ist, da Ausbildung nun mal Bundessache ist, das international renommierte SEAD z.B. davon aber nahezu nichts bemerkt. Neben der zeitgenössischen und moralischen Stärkung der beiden Privatuniversitäten (förderungsmäßig daher eher Landes- bzw. Stadtsache) bleibt aber v. a. ein offener, engagierter, ehrlicher Diskurs der Szene über dieses Thema für eine so dringend notwendige Weiterentwicklung auf diesem Sektor unerlässlich.

Arbeitsgruppe Infrastruktur

(Stand: 25.09.2006)

Da das Thema Infrastruktur mehr als andere die Kenntnis einer Stadt und ihrer Verhältnisse voraussetzt, hat sich die Gruppe zunächst auf die Analyse Wiens beschränkt. Es umfasst jene Strukturen und Bedingungen, die künstlerisches Arbeiten in materieller, institutioneller und personeller Hinsicht ermöglichen. Die Mittel für Infrastruktur sind eindeutig abzugrenzen von Produktionsmitteln.

Auffallend ist die nahezu ausbleibende Beteiligung von KünstlerInnen in dieser Arbeitsgruppe, als auch in allen anderen Arbeitsgruppen.

Die Gruppe hat versucht Defizite zu benennen, diese nach ihrer Dringlichkeit zu hierarchisieren, sowie Lösungsansätze zu formulieren. Für die inhaltliche Entwicklung und Ausarbeitung konkreter Lösungsansätze ist jedoch ein breiter partnerschaftlicher Dialog mit und die Reflexion von KünstlerInnen notwendig. Dieser soll aktiv gesucht werden.

Prinzipiell wird die Zusammenarbeit mit der Stadt angestrebt und nicht erwartet, dass die vollständige Summe der Dinge „von selbst“ umgesetzt wird.

Das größte Defizit besteht an konkreten Arbeits- und Proberäumen. Nahezu alle existierenden Orte sind private und nicht für eine breite KünstlerInnenschaft zugänglich. Probenräume, die von öffentlicher Hand vergeben werden (wie beispielsweise Ateliers für bildende KünstlerInnen) fehlen, wie auch die immer wieder diskutierte Möglichkeit, den existierenden Leerstand in der Stadt zentral zu verwalten, bzw. kurzfristig an KünstlerInnen zu vergeben, bisher nicht umgesetzt wurde. Ebenso ließe sich ein Teil der hohen Anzahl von Aufführungsstätten (Klein- und Mittelbühnen) zusätzlich als Probenräume mitbenutzen.

In der jüngsten Vergangenheit hat sich aus verschiedenen Gründen die Anzahl der Veranstaltungsorte für Tanz verringert, obwohl gerade diese Sparte im zeitgenössischen darstellenden Kunst-Geschehen der Stadt Wien am innovativsten und erfolgreichsten ist.

Das hängt zum Teil mit den geringen Etats der Häuser zusammen. Kaum ein Haus verfügt über einen tatsächlichen Koproduktionsetat. Es existiert z.Zt. die Hoffnung, dass die

derzeit in Wien ausgeschriebenen Häuser über höhere operative Mittel verfügen und Tanz auch als Teil ihres Produktionsauftrags begreifen werden.

Generell besteht ein Mangel an kompetenten Produktionsleitungen und Produktionsmanagement sowie am Wissenstransfer im Bereich dieser Tätigkeiten. Erstrebenswert sind „Produktionsunits“, die einerseits verantwortlich wären für die konkrete Produktions- und Managementbegleitung verschiedener KünstlerInnen und andererseits Anlaufstelle für beispielsweise NachwuchskünstlerInnen wären, die in diesem Bereich über wenig Kenntnisse verfügen. Darüber hinaus sollte es solche Units geben, die KünstlerInnen und Veranstalter vermitteln könnten.

Hier schließt sich das Problem der Vermittlung, resp. der Promotion der gesamten österreichischen Tanzszene an. Denkbar wäre die Erstellung einer Publikation.

Außerdem fehlt ein Archiv, das die Kunstform Tanz in all seinen Ausprägungen kontinuierlich dokumentieren und für Zukunft und Forschung sichern würde.

Ein weiteres Defizit besteht in der Notwendigkeit von Orten, an denen Forschung und Theorie im Bereich Tanz möglich sind.

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Andrea Winter, Wien; Reinhard Kräuter, Wien; Erwin Kisser (event theater company), Wien; Katharina Kolar (MOKI Theater für Kinder, Theater in Arbeit), Wien; Eva Platzer, Wien; John F. Kutil, Wien; Clélia Colonna (Eject), Wien; Elisabeth Seethaler (Tinte & Kaffee), Wien; Michael Czernin, Wien; Katharina Schrott, Seekirchen; Eva Maria Neubauer, Wien; Stephan Werner (Stuthe. Studierende-Theater), Wien; Andrea Biasutti (School), Wien; susanne Pöchacker (impro-x), Wien; Rotraud Kern, Wien.

News

5 Jahre Tanzquartier Wien

2001 wurde das Tanzquartier Wien als erste Bühne Österreichs, die sich ausschließlich mit den Sparten zeitgenössischer Tanz und Performance beschäftigt, gegründet. In kurzer Zeit hat sich das Tanzquartier Wien zu einem Veranstaltungshaus entwickelt, das in Europa modellhaft ist.

Die Vielfalt des Programms, das neben Bühnenveranstaltungen und Projekten im öffentlichen Raum auch ein umfangreiches Research-, Theorie-, Trainings- und Workshopprogramm bietet, hat nicht nur die heimische Szene belebt, sondern auch Wien als Stadt des zeitgenössischen Tanzes international einen hervorragenden Ruf verschafft. Offen für das Experiment, die Diskussion und das künstlerische Risiko gilt das Tanzquartier Wien als eine der spannendsten Bühnen der Stadt. Erfreulicherweise konnte es vor allem auch ein junges Publikum für sich gewinnen.

Das EU-Projekt IDEE (Initiatives in Dance through European Exchange), das im letzten Jahres vom TQW initiiert wurde, führt die Pionierarbeit des Hauses auf internationaler Ebene weiter, indem es Tanzhäuser europaweit vernetzt und den Austausch von Künstlerinnen und Künstlern fördert. So ist das Haus bereits heute weder aus dem Kulturleben Wiens noch aus der internationalen Tanz- und Performancelandschaft wegzudenken.

Unter dem Motto *Give Me Five* wird im Herbst dieses Jahres das fünfjährige Bestehen mit diversen Veranstaltungen gefeiert.

(Presstext TQW)

www.tqw.at

Ein CORPUS als Kunst-Site

Tanz steht im Mittelpunkt eines neuen, in Wien gegründeten Internetmagazins

Mit CORPUS (www.corpusweb.net) ging am 25. Oktober eine neue, in Wien produzierte Website online, die sich mit zeitgenössischen Formen von Tanz, Choreografie und Performance sowie angrenzenden Sparten befassen und davon ausgehend Körperdiskurse analysieren und entwickeln wird.

Damit wird dem langgehegten Wunsch von KünstlerInnen und Publikum – hier und im gesamten deutschsprachigen Raum – nach einem qualitativ hochwertigen Tanzmedium entsprochen. *tanz.at* fristet in Österreich ein Nischendasein. In ganz Deutschland existieren nur noch zwei nennenswerte Printmedien, *ballettanz* und *tanz-journal*, zwei Websites ohne Diskursanspruch, und auch der groß angelegte *Tanzplan Deutschland* finanziert lediglich ein Info-Portal.

Im übrigen Europa denken wir an *Performance Research* (GB), *Sarma* (BE), *Maska* (SI) oder *Frakcija* (HR), wenn es um zeitgemäße Diskurse geht. Wenn nun gerade in Wien versucht wird, dieser prekären Situation entgegenzuwirken, um so besser für die gesamte österreichische Tanzcommunity – von den KünstlerInnen über die Veranstal-

terInnen bis zur Kulturpolitik. CORPUS wurde, angeregt vom Off-Tanz- und Theaterkuratorium, in einem zweijährigen Entwicklungsprozess von einer achtköpfigen Arbeitsgruppe (s.u.) konzipiert und als Basismodul zur Online-reife gebracht. Und das mit einer Minimalfinanzierung von insgesamt 25.000 Euro durch die MA 7, Kosten für das Webdesign inklusive.

Tanz, Choreografie und Performance produzieren ein unüberschätzbares Potential an Reflexionen zur Körperästhetik in Kunst und Alltag, zur Körperpolitik und Gesellschaftskritik. Der zeitgenössische Tanz verhandelt eine Gegenwart, in der die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper zu einem zentralen wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und politischen Thema geworden ist. Pharmaindustrie, Neurowissenschaften, Wellnesswirtschaft, Pornobusiness und die Körperspektakel in Medien, Sport und Politik prägen den Alltag wie nie zuvor.

Wie tragen darstellende Künste und ihre Umfelder zu anderen Sichtweisen auf den Körper bei? Was ist die Position von Tanz, Choreografie und Performance, die den Körper nicht als Marionette behandeln, sondern als unbegrenzbares System im Zusammenhang mit seiner sozialen Umgebung?

In seinem Debut am 25. Oktober wird CORPUS keineswegs versuchen, alarmistisch alle diese Fragen anzureißen. Vielmehr soll sich die Diskussion in einem Themenschwerpunkt „Der verstellte Körper“ entzünden. Es wird erste Interviews, Portraits, Besprechungen geben und ein Gespräch über Tanz mit dem Philosophen Jean-Luc Nancy, dessen Buch „Corpus“ der Website ihren Namen geliehen hat. Bücher werden vorgestellt, Kuratierungen und Pädagogiken reflektiert, Körpertechniken beschrieben, und es findet eine erste Künstler-Residency statt.

Veranstaltungstipps, eine KünstlerInnen- und Adressen-Database, Links und ein Black Board ergänzen das Angebot. Zu den GastautorInnen zählen Rainer Nägele und Pirkko Husemann. CORPUS setzt sich aus einem Redaktions- und einem Serviceteil zusammen, wird ein Forum unterhalten und auch eine Nachwuchswerkstatt betreuen.

Das Experiment mit der publizistischen Form und einer flexiblen Struktur sind von besonderer Bedeutung für die Redaktion. Publizistische und künstlerische Praxis stehen gleichwertig nebeneinander, sodass CORPUS auch ein Ort für künstlerische Formulierungen wird. Im Unterschied zu einem Printmedium entwickelt sich diese Website nicht linear – von Ausgabe zu Ausgabe –, sondern gewinnt durch Akkumulierung und zunehmende innere Vernetzung an Komplexität. Das Redaktionskollektiv besteht gegenwärtig aus Angela Glechner, Nicole Haitzinger, Jack Hauser, Judith Helmer, Krassimira Kruschkova, Sylvia Marz-Wagner, Helmut Ploebst, Katrin Roschangar und Martina Ruh-sam.

Von ihrem Sitz in Wien aus will die Redaktion, sobald sie finanziell dazu in der Lage ist, die Website zweisprachig deutsch/englisch zu führen, temporäre Partnerredaktionen initiieren, um einen tanzpublizistischen Knotenpunkt in Wien zu schaffen und Aktivitäten aus der heimischen Tanzcommunity besser vermitteln zu können. (CORPUSred.)

Infos, Kontakt:

*CORPUS – internet magazin für tanz•choreografie•performance
Verein ViennaBodyArchive,
Mühlgasse 20/10, 1040 Wien
www.corpusweb.net
redaktion@corpusweb.net*

„Stadtinitiative“ wird „Off Theater“

Die Stadtinitiative Wien in der Kirchengasse hat sich nach ihrer Renovierung umbenannt und bietet nun unter dem Namen „Off Theater“ u.a. den freien Gruppen „Märchenbühne Der Apfelbaum“, „bernhard ensemble“, „Spielzeit“ und „Popcorn Theater“ eine neue Heimat.

Den Gruppen stehen Proberäume sowie zwei Aufführungsräume für je 100 Zuschauer zur Verfügung. Koproduktionen sollen hauptsächlich mit unsubventionierten Gruppen stattfinden, um auch diesen zu ermöglichen, „frei, unabhängig, sozial und abseits des verschwenderisch subventionierten Mainstreams“ zu arbeiten.

In der kommenden Saison stehen Schauspiel-, Tanz- und Märchenproduktionen sowie Konzerte auf dem Programm.

*Weitere Infos, Programm:
www.off-theater.at*

BEST OFF STYRIA 2.6

TheaterlandPREIS geht zum 3. Mal in Folge an das Theater im Bahnhof
Die theaterlandJURY – bestehend aus den Dramaturginnen Anja Dirks (Theaterhaus Gessnerallee Zürich) und Eva-maria Stuetting (Kampnagel Hamburg), dem belgischen Regisseur Marcel Cremer und dem Villacher Regisseur und Theaterwissenschaftler Alfred Meschnigg – vergab Mitte September den diesjährigen theaterlandPREIS für die herausragende Produktion aus dem Bereich des freien steirischen Theaters an das **Theater im Bahnhof** für die Produktion *Nicht einmal Hundescheiße* (Regie: Helmut Köpping). Der mit 2.000,- Euro dotierte „Preis der Jury“ für eine besondere Leistung geht an das **Theater Mundwerk** für die Produktion *Spoon-face Steinberg*.

Auszeichnung

Am 16. Oktober erhielt **Marie Thérèse Escribano** das Silberne Ehrenzeichen der Stadt Wien von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny für ihr Lebenswerk verliehen.

Seit Mitte der 70er Jahren schreibt Escribano ihre eigenen Programme, in denen sie sich politischen und sozialen Themen widmet. Sie erzählt und singt, man kann das, was sie macht, in keine Schublade stecken – es ist kein Kabarett, aber sie bedient sich mitunter kabarettistischer Mittel. Manchmal ist sie auch NUR Sängerin: singt Lieder der Spanischen Juden, Schlager, Tangos und hat damit auch schon zahlreiche CDs produziert. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit praktiziert sie ein unkonventionelles und erfolgreiches Stimmunterrichtssystem, dass sie „StimmBEFREIUNG“ nennt.

Die Laudatio anlässlich der Preisverleihung hielt der bekannte Chirurg Dr. Johannes Poigenfürst, der die Karriere Escribanos von Anbeginn an begleitet hat und ihr bis heute ein guter Freund geblieben ist.

Bestandsaufnahme Oberösterreich

Die Freien Theater-, Tanz- und Performancegruppen in Linz und OÖ
Mit dem im Sommer 2006 erschienenen Katalog „Die Freien Theater-, Tanz- und Performancegruppen in Linz und OÖ“ wurde erstmals eine Basisarchivierung und künstlerische Bestandsaufnahme der freien darstellenden KünstlerInnen in Linz und OÖ vorgenommen.

Das Handbuch präsentiert die in diesem Bereich arbeitenden Personen und Gruppen mit ihren unterschiedlichen künstlerischen Ansatzpunkten und Arbeitsweisen, Werkverzeichnissen und Kontaktdaten. Ergänzt wird die Datensammlung durch das Kapitel „Diskurssplitter“ mit Beiträgen von Tanja

Brandmayr, Pold Ginner, Hannes Plank, Ingrid Schiller und Claudia Seigmann & Markus Zeindlinger sowie einem Kapitel, das sich dem Thema „Spielstätten und Probemöglichkeiten in Linz“ und dem Verein Gaffa widmet.

Konzept, Datenerhebung, redaktionelle Arbeit, Projektabwicklung:
Tanja Brandmayr (Hg.)

2006 edition pro mente, Linz

Bestellungen unter Tel.: 0732/776119

Preis: EUR 9,-

ISBN 3-901409-75-0

Ausschreibungen**2. Szene Bunte Wähne Choreographie Wettbewerb**

Einreichung bis 15.12.2006

Ziel des Wettbewerbs ist es, einen Beitrag auszuwählen, dessen ChoreografIn ein Produktionsbudget erhält, um ihn zu einer abendfüllenden Produktion für Kinder oder Jugendliche auszuarbeiten. Zur Ausarbeitung wird ein Coach auf einem von der Jury bestimmten Gebiet zur Seite gestellt. Die fertige Produktion wird beim darauf folgenden Szene Bunte Wähne Tanzfestival präsentiert.

Die TeilnehmerInnen müssen mit einer Idee zu einer abendfüllenden Produktion in den Wettbewerb gehen. Die Produktionen müssen in Hinblick auf das von den ChoreographInnen angegebene Alter gearbeitet sein.

Infos/ Anmeldungen:

Johanna Figl

Tel.: 0676/84 64 16 13

j.figl@sbw.at

www.sbw.at

10. Heidelberger Theaterpreis: Theaterstage der Freien Gruppen 2007

Bewerbungsfrist: 31.12.2006

Vom 26. April bis 06. Mai 2007 hebt sich zum zehnten Mal der Vorhang für das jährliche Festival „Theaterstage der Freien Gruppen“. Ensembles aus dem gesamten deutschsprachigen Raum treten den Wettbewerb um den Heidelberger Theaterpreis und den Wanderpokal „Heidelberger Puck“ an. Dieser Preis ist mit insgesamt EUR 1.500,- und 9 Auftrittstagen im TiKK dotiert. Mit dem Heidelberger Theaterpreis werden Produktionen ausgezeichnet, die durch ein hohes Maß an Innovation und Ideenreichtum dazu angetan sind, dem freien Schauspiel neue Impulse zu geben. Vergeben werden drei Jury-Preise sowie ein Publikumspreis.

Bewerben können sich alle Freien Sprechtheater-Produktionen für Erwachsene. Kinder-, Jugend-, Tanz-, Performance- und Figurentheater-Produktionen können für das Rahmenprogramm des Festivals – nicht für den Wettbewerb – bei der Auswahl berücksichtigt werden.

Bewerbungen und Informationen:

Freier Theaterverein Heidelberg e. V.

c/o Matthias Paul

Am Karlstor 1, D-69117 Heidelberg

Tel.: +49 (0)6221/978 928

tikk@karlstorbahnhof.de

www.karlstorbahnhof.de

www.theaterverein-hd.de

Libretto-Wettbewerb

Einreichfrist: 23.05.2006

Die Gruppe netzzeit schreibt zusammen mit dem Luzerner Theater und Opera Genesis ROH2, London, einen Libretto-Wettbewerb aus.

Einzureichen sind Libretti, die auf Haruki Murakamis Kurzgeschichten *Der Bäckereiüberfall* und *Der zweite*

Bäckereiüberfall basieren, nach dessen Durchführung und Auswertung eine von Misato Mochizuki komponierte Oper entstehen wird. Uraufführung und Erstaufführungen sind 2009 in Österreich, England und der Schweiz geplant. Vergeben werden durch eine Jury drei Preise für die erstgereichten Libretti in Höhe von EUR 6.000, EUR 3.000 und EUR 2.000.

Weitere Infos:
www.operalibretto.org

Festivals

DRAMA X HERBSTAUSFLUG

5 Dokumentarfilme – 5 Regisseure
Oktober 2006 – Februar 2007, Wien
Nachdem DRAMA X sich in den letzten drei Jahren mit den Möglichkeiten politisch-gesellschaftlicher Intervention mittels zeitgenössischer Dramatik auseinandergesetzt hat, wird diese Idee mit dem neuen Projekt, *DRAMA X HERBSTAUSFLUG*, weiter entwickelt: Anstelle des Dramatikers rücken dabei jeweils ein Dokumentarfilmer und ein Bühnenregisseur ins Zentrum inhaltlich-dramatischer Arbeit und so werden unter dem Titel *NEW NEW WEST* aus 5 Dokumentarfilmen 5 Theaterabende erstellt.

In Anlehnung an das Dokumentarische Theater des vergangenen Jahrhunderts und seines Wiederauflebens in jüngster Zeit lädt DRAMA X mit dem *HERBSTAUSFLUG* 5 renommierte RegisseurInnen der jüngeren Generation ein, je einen Dokumentarfilm aus einer themenspezifischen Vorauswahl für die Bühne zu dramatisieren und im Anschluss in ca. 4wöchigen Abständen an jeweils einer anderen Wiener Bühne zu inszenieren.

Den Anfang macht das Rabenhoftheater, an welchem Ende Oktober die Bearbeitungen der ersten 3 Dokumentarfilme in einer Länge von je ca. 60 min. auf die Bühne gebracht werden. Ende November folgt dann am Ensembletheater Stück/Film 2-4 und vor Weihnachten wird am TAG in der Gumpendorferstraße Stück/Film 3-5 zu sehen sein. Abgeschlossen wird das Projekt durch eine Gesamtschau aller 5 Inszenierungen, die Anfang Februar in einer einzigen Nacht am Schauspielhaus Wien gezeigt wird.

Das Programm wird auch heuer ergänzt durch Gesprächsveranstaltungen und Filmvorführungen, die Gelegenheit zum Austausch zwischen Theater- und Filmemachern, Autoren und Publikum bieten.

Folgende Filme werden inszeniert:
My Life as a Terrorist; Inszenierung: Ali M. Abdullah
Mardi Gras – Made in China; Inszenierung: Philine Velhagen und Barbara Kock
Darwins Nightmare; Inszenierung: Marlon Metzen
Urgences; Inszenierung: Georg Staudacher
ENRON the smartest guys in the room; Inszenierung: Christoph Ernst

Weitere Infos, Programm:
Tel./ Fax: 01/212 53 77
Mail: office@drama-x.net
www.drama-x.net

DSCHUNGEL WIEN MODERN 2006

Ein Festival für junges Publikum
04.-19.11.2006, Dschungel Wien

In seinem dritten Jahr ist DSCHUNGEL WIEN MODERN bereits zu einem Fixstern im Wiener Kulturleben geworden. Das Festival präsentiert innovative künstlerische Arbeiten aus den Bereichen Musiktheater, Medientheater

und Performance für junge Menschen – von den Aller kleinsten bis zu jungen und nicht mehr ganz jungen Erwachsenen.

In seiner Ausgabe 2006 präsentiert DSCHUNGEL WIEN MODERN fünf österreichische und vier internationale Projekte, von denen sieben erstmals in Österreich gezeigt oder uraufgeführt werden. Ein weites Spektrum zeitgenössischer Theaterarbeit mit Musik – von William Shakespeare bis Gertrude Stein, von Franz Schubert bis Sofia Gubaidulina, von Rap bis Noise und DJ bis VJ ...

Weitere Infos, Programm:
Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien, Tel.: 01/522 07 20-20
www.wienmodern.at
www.dschungelwien.at

euro-scene Leipzig

16. Festival zeitgenössischen europäischen Theaters
07.-12.11.2006, Leipzig (D)

Die *euro-scene Leipzig* findet vom 07. bis 12. November zum 16. Mal statt. Unter dem Motto „Konsonanzen – Dissonanzen“ wird das Festival zeitgenössischen europäischen Theaters die Rolle der Musik in Theater und Tanz näher beleuchten. Das äußerst vielfältige Spektrum der Gastspiele reicht von experimentellen Musik-Performances über szenische Konzerte bis hin zum opulent rauschhaften Tanz-Musik-Theater. Dabei sind vor allem Stücke mit Live-Musik der verschiedensten Stilrichtungen zu erleben, die auch den klassischen Musikbegriff à la Bach der Stadt Leipzig bereichern wollen.

Das Festival zeigt insgesamt 12 Gastspiele aus 11 Ländern in 22 Vorstellungen und 9 Spielstätten und wird von einem umfangreiches Rahmenprogramm mit Filmen und Gesprächsrunden flankiert. Außerdem veranstaltet das Inter-

ationale Theaterinstitut (ITI) Berlin seine Jahrestagung und öffentliche Veranstaltungen innerhalb der euro-scene Leipzig. Dazu gehört eine Podiumsdiskussion über die Musik auf der Theaterbühne, an der bekannte Fachleute, u. a. Nike Wagner, künstlerische Leiterin des Kunstfestes Weimar, teilnehmen.

Weitere Infos, Programm:

*euro-scene Leipzig
Gottschedstraße 16,
D-04109 Leipzig
Tel.: +49 (0)341/212 67 66,
info@euro-scene.de
www.euro-scene.de*

*Infos zum Kartenverkauf:
www.euro-scene.de/tickets*

*Alle Veranstaltungen innerhalb des
Rahmenprogramms: Eintritt frei*

21. Lesofantenfest

*11.-29.11.2006, Büchereien Wien und
Dschungel Wien*

Das 21. Lesofantenfest ist die größte Kreativitäts- und Leseanimationsveranstaltung der Büchereien Wien für Kinder von 2 bis 12 Jahren und zeigt, wie unterschiedlich und spannend Literatur Kindern vermittelt werden kann.

Das Lesofantenfest bringt an über 17 Programmtagen rund 60 Veranstaltungen für Kinder. Etwa 20 Theaterproduktionen aus dem In- und Ausland, Clowntheater, Puppen- und Objekttheater – darunter auch Welturaufführungen und Österreichpremierer – stehen auf dem Programm. Zu den jeweiligen Tagesthemen finden beim Lesofantenfest 2006 auch Workshops statt.

Veranstaltungsorte sind die Hauptbücherei am Gürtel (1070 Wien), die Bücherei Penzing (1140 Wien), das Haus der Begegnung (1220 Wien) und die Bücherei Philadelphiabrücke im EKZ Arcade (1120 Wien) sowie der Dschungel Wien.

Weitere Infos, Programm:

Büchereien Wien – Lesofantenfest

Tel.: 01/4000-84500

Mail: kirango@buechereien.wien.at

www.buechereien.wien.at

CLOWNIN

Erstes österreichisches Clownfrauen-Festival

01.-09.12.2006, KosmosTheater, Wien
CLOWNIN – neben dem „Festival Internacional de Pallasses“, das biennial in Andorra stattfindet, das einzige Clownfrauenfestival in Europa – präsentiert erstmals internationales Clowntheater für erwachsenes Publikum in großer Bandbreite.

Von 01. bis 09. Dezember stehen Stars wie die Engländerin Nola Rae, die erstmals in Österreich auftritt, sowie renommierte österreichische Clowninnen mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen auf dem Festivalprogramm. So sind u.a. Produktionen vom Clownfrauentrio „tris“ aus Tirol, von „mad‘ms factory“ mit Tini Trampler und Martha Laschkolnig und der „Comicompany & Co“ zu sehen. Petra Riffel zeigt ihr neues Soloprogramm und die Gruppe „Les Anges Perdus“ mit Camilla Högström, Helga Hutter und Verena Vondrak ist mit der Welturaufführung des Stücks *Die 3 Musketiere* zu Gast.

Abgerundet wird das Programm mit einem Diskursnachmittag am 08. Dezember mit Vorträgen und Diskussionen.

Weitere Infos, Programm:

*KosmosTheater, Siebensterngasse 42,
1070 Wien, Tel.: 01/523 12 26,*

www.kosmostheater.at

www.clownin.at

Veranstaltungen

PERSONALE

*Wiener ChoreografInnen im
Gespräch mit Peter Stamer;
dietheater Wien*

Bis Ende Februar 07 lädt Peter Stamer in Wien ansässige ChoreografInnen in das dietheater_konzerthaus zum Zweiergespräch ein. Die vierzehntägig angesetzte Reihe bietet Wiener TanzkünstlerInnen eine dialogische Plattform, in einem gemeinsam eingerichteten performativen Setting über ihre Arbeitsansätze, Konzepte, Motivationen zu sprechen. Wo kommen sie künstlerisch, biografisch her, woran arbeiten sie momentan, was sind ihre Pläne für die Zukunft?

Jedes Gespräch selbst soll als Diskursperformance das, worüber gesprochen wird, gleichzeitig auf der Bühne zeigen und den Kontext mitliefern, der sonst nur theoretisch vermittelt wird: nicht nur über die eigene Kunst soll gesprochen, sondern das Gespräch selbst wird als performative Kunstform etabliert. Diese Gespräche verstehen sich als Beitrag zu einem lokalen Archiv zeitgenössischer Strategien von Tanz- und Performancekunst.

Folgende Termine stehen bis Ende des Jahres noch auf dem Programm:

01. Nov. 2006: Saskia Hölbling

15. Nov. 2006: Christine Gaigg

29. Nov. 2006: Daniel Aschwanden

13. Dez. 2006: Milli Bitterli

Weitere Infos:

www.dietheater.at

Impressum: gift

Herausgeberin, Verlegerin, Medieninhaberin:
Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B, A-1030 Wien

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

Redaktion: 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

01.11.2006
NIE: My life with the dogs (12+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

02.11.2006
Kultur im Gugg: Wien ist nicht Tschikago
Kultur im Gugg, Braunau/Inn, 07722/656 92

02.11.2006
Theater Ge(h)zeiten/Company Substance: Mia.madre.mio
TTZ – Theater- und Tanz Zentrum Graz im Kristallwerk, 0650/3295640

03.11.2006
Freigangproduktionen: Vom Straßenrand
Im Scherbenkeller, Graz, 0699/114 398 12

03.11.2006
Martina Haager & homunculus: Friedenszelt - Wera Goldmann
KosmosTheater, Wien, 01/523 12 26

03.11.2006
MEZZANIN Theater: Viel Lärm um Musik (5+)
Minoriten Theater, Graz, 0316/711 133-31

04.11.2006
Act & Fun: Rotes Eis
Blackbox | Act & Fun, Wien, 0650/228 83 86

04.11.2006
Figurentheater LILARUM: Katzen reimen sich auf Spatzen (4+)
Figurentheater LILARUM, Wien, 01/710 26 66

04.11.2006
Theater zum Fürchten: Beute
Stadttheater Mödling, 02236/42 999

06.11.2006
Theater SHOWinisten/ Hubsli Kramar: Die 20 Hüte des G. W. Bush
3raum – SOFA, Wien, 0650/323 33 77

07.11.2006
TaO!: Schwestern
Theater am Ortweinplatz, Graz, 0316/846 094-15

07.11.2006
Theater im Keller: Untertagblues
Theater im Keller, Graz, 0664/92 33306

07.11.2006
toxic dreams: Vanja 1 - Ein Trip ins Land des Realismus
dietheater Künstlerhaus, Wien, 01/587 05 04

08.11.2006
Casa del Kung Fu Allstars: Crackhouse of Horrors
Rabenhof Theater, Wien, 01/712 82 82

08.11.2006
Natascha Gundacker: Agathe Notnagl fühlt sich verfolgt – Hinter mir die Sintflut!
Andino, Wien, 01/587 61 25

08.11.2006
Theater Kaendace & Klagenfurt-er Ensemble: Wozzek oder Das Leben liebt die Klinge
Freie Bühne Kärnten im Artecielo, Klagenfurt, 0463/310 300

09.11.2006
Theater ASOU: Kaiser Tunix
FRida&freD/ Grazer Kindermuseum, 0316/872 7700

10.11.2006
Theaterblau & Windhund-records: Ti Weld is runt (7+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

11.11.2006
Theater zum Fürchten: 12th Night – Was ihr wollt
Scala, Wien, 01/544 20 70

11.11.2006
TWW: 8 Frauen
TWW – Theater im Stadl, Guntersdorf, 02951/2909

13.11.2006
Theater Drachengasse: Der dritte Sektor
Theater Drachengasse, Wien, 01/513 14 44

15.11.2006
fuzzed fiction: fuzzed fiction (10+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

15.11.2006
Miki Malör: Die Frau, die hundert Kuchen aß
KosmosTheater, Wien, 01/523 12 26

16.11.2006
Schauspielhaus Wien & Het Toneelhuis Antwerpen: Quartett
Schauspielhaus, Wien, 01/317 01 01-11

16.11.2006
Theater Kosmos: Herbst und Winter
Theater Kosmos, Bregenz, 05574/440 34

17.11.2006
Dreizehnterjanuar: Herbeck ich bin ernst
Schauspielhaus / Schneiderei, Wien, 01/317 01 01-11

17.11.2006
Dschungel Wien: Überraschung (2+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

17.11.2006
Theater im Kürbis: Stigma
Theater im Kürbis, Wies, 03465/7038

18.11.2006
TAG: Die nächste Unschuld
TAG, Wien, 01/586 52 22

20.11.2006
Theater Spielraum: Farm der Tiere
Theater Spielraum, Wien, 01/713 04 60-60

21.11.2006
Romani Dori/Initiat. Minderheiten/ Jugendstiltheater/dietheater: Liebesforschung/ Rodimos e kamlipesko / Istraživanje ljubavi
dietheater Künstlerhaus, Wien, 0699/81 84 85 91

22.11.2006
Kabinettheater: Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa
Kabinettheater, Wien, 01/310 64 78

22.11.2006
Theater im Park – kultur.konstruktiv: Die Altruisten
Ensembletheater am Petersplatz, Wien, 01/535 20 39

23.11.2006
Rose Breuss: Nicht im Traum – Kleist'sche Bewegungsbilder
Tanzquartier Wien, 01/581 35 91

24.11.2006
Gruppe Independence: The bug – Shut up and suck it
Off, Wien, 0699/10 26 10 87

25.11.2006
Schauspielschule Krauss: Fenn
3raum, Wien, 0650/323 33 77

25.11.2006
walk-tanztheater: Theaterprojekt Peter Bichsel. Geschichten.
Pfortnerhaus Feldkirch, 05522/304 12 72

30.11.2006
Dschungel Wien & Theater im Hof, Bozen: Die Seiltänzerin (6+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

30.11.2006
Theater ecce: Feuervogel
OVAL – Die Bühne im Europark, Salzburg, 0662/442 021 31

02.12.2006
Theater zum Fürchten: Hysteria
Stadttheater Mödling, 02236/429 99

04.12.2006
Hubsli Kramar/3 raum: Die Walzermembrane
3raum Anatomietheater, Wien 0650/323 33 77

07.12.2006
Cie. Willi Dorner: Inbetween
Tanzquartier Wien, 01/581 35 91

07.12.2006
Ensembletheater: Eifersucht – ein Drama für 3 Faxmaschinen
Ensembletheater am Petersplatz, Wien, 01/535 20 39

08.12.2006
Wiener Taschenoper: Das tapferere Schneiderlein (5+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

11.12.2006
Akemi Takeya/ IMEKA: Feeler
dietheater Künstlerhaus, Wien, 01/587 05 04

12.12.2006
Heilwig Pfanzelter: Oh du liebe Weihnachtszeit ...
Ensembletheater, Wien, 01/533 20 39

14.12.2006
TTT & Dschungel Wien: Antonioni Antonini u.d. größte Schau der Welt (5+)
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

20.12.2006
Theater im Bahnhof: Die Arland Mysteries – Wohnen zwischen Hysterie und Paranoia
Probephöhne/Schauspielhaus Graz, 0316/76 36 20

27.12.2006
THEO: Das kleine Ich bin Ich
Theater Oberzeiring, 03571/20043

30.12.2006
Theater zum Fürchten: The Devil is an Ass – Der Teufel ist ein Dilettant
Scala, Wien, 01/544 20 70

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at sowie für Wiener Produktionen im [spielplan freies theater tanz performance](http://spielplan.freies.theater.tanz.performance)