gift

zeitschrift für freies theater

03/2018

Inhalt

1 **Inhalt**

2 **Editorial**

forum

3 **"Von Heavy Metal zu Freiem Theater"**
30 Jahre IGFT in der Erinnerung von Gernot Plass

6 **“Selbstermächtigung und die Politisierung des eigenen Lebens”**
Eine These zur Frage des utopischen Potentials künstlerischer Arbeit, von Michael Hirsch

10 **“Counteracting Movements”**
Precarious Labour and Civil Action in the Viennese Art Scene

17 **Teil 3 der Serie: Wiener Perspektive**
Ein Bericht zu den derzeitigen Vorgängen in den Arbeitsgruppen der Wiener Perspektive

20 **Offener Brief: “Geförderte Räume als Artist Commons"**
Von der Arbeitsgruppe Spaces, Wiener Perspektive

profil

21 **„Gemeinsam agieren, statt auseinanderdividieren lassen“**
Über die neue Leiterin des WERK X-Petersplatz, Cornelia Anhaus. Von Veronika Krenn

24 **“Herbarien der politischen Lust”**
Der Künstler Otmar Wagner und sein Performance-Zyklus WUNDE WELT, von Noah Holtwiesche

28 **Otmar Wagner im Interview mit Ulrike Kuner**

32 **Teil 3 der Serie: Kunst bezahlen**
Im Gespräch mit der Wiener Companie makemake

panorama

36 **“Unter dem Pflug der Zeit”**
Eine Theaterarbeit im Kosovo, von Andreas Pronegg

44 **“Topografie des Freien Theaters”**
4 Tage ästhetische, kulturpolitische und ökonomische Diskurse im Rahmen des Impulse Festivals, von Kolja Burgschuld

48 **“Manifesta 12”**
Studien einer Stadt, von Christian Keller.

55 **“I wanna dance with somebody”**
Eine Festival-Rückschau in thematischen Blöcken auf ImPulsTanz 2018, von Jürgen Bauer und Stephan Lack

59 **Philosophy Residency INDIEN**
baseCollective Residenzprogramm für artistic research // arts-based-philosophy, von Arno Böhler & Susanne Valerie Granzer

prospekt

65 **Mitteilung: Rückzug des IGFT Vorstandsmitglieds Sabine Mitterecker**

66 **Performancepreis H13**

67 **Hermann Nitsch: Ein achtzigjähriges Feiern der Schöpfung**

68 **Theaterfestival "Hin & Weg"**

70 **25 Jahre teatro caprile**

72 **ARASH// Theater gegen das Vergessen #neveragainisnow**

72 **Akademie für Digitalität und Theater**

73 **Buchrezension**
„Bodies of Evidence. Ethics, Aesthetics, and Politics of Movement, von Christian Keller

75 **Premieren**

77 **Impressum**

Titelbild: Kosovo
© www.stralli.org

editorial

Ein Heft, prall gefüllt mit den Erlebnissen und Eindrücken eines langen warmen Sommers. Fast ist es eine Art ‚Reiseheft' geworden, mit Ein- und Ausblicken in die unterschiedlichsten Arbeiten, Ereignisse, Erfahrungen quer durch Europa und bis Indien. Immer wieder sehr interessant – und erfreulich! –, mitzubekommen, wie und wo Künstler_innen aus Österreich aktiv sind und sich in künstlerische Prozesse einbringen.

Zum Saisonstart möchten wir noch einmal auf unser verbessertes Service- und Beratungsangebot hinweisen. Immer montags von 17 – 19 h organisieren wir eine Info-Veranstaltung zu den wichtigsten Fragen des freien Arbeitens – wie etwa „Frisch im Beruf", „Sozialversicherung", „Wie gründe ich einen Verein", „Förderungen und Anträge" - etc. Begleitend zu den Einzelberatungen sind diese Veranstaltungen auch immer eine gute Möglichkeit, Leute aus der Szene kennenzulernen und vom Austausch zu profitieren. Parallel dazu bieten wir außerdem Expert_innenworkshops an, so etwa zu Fragen rund um Anstellungs-/Beschäftigungsverhältnisse oder Pensionsversicherungen.
Alle Termine immer aktuell im Newsletter oder unter *www.freietheater.at.*

Und wir stellen auch fest, dass die Anzahl der Beratungen sprunghaft angestiegen ist. Ein Grund hierfür ist sicherlich den verschärften Kontrollen von Vereinen geschuldet; wir spüren aber auch den großen Wunsch nach mehr Selbständigkeit und Professionalisierung der Akteur_innen. Verträge werden nicht mehr einfach so unterschrieben, Gagen / Honorare nicht mehr einfach so akzeptiert; die Konditionen, unter welchen die Künstler_innen arbeiten wollen (oder sollen), werden gerade heiß diskutiert. Wir tragen diese Themen für Euch weiter, holen Expertenmeinungen ein, formulieren klare und umsetzbare Ziele (Stichwort etwa: Honoraruntergrenzen) und bringen diese in den direkten Austausch mit den verantwortlichen Kulturpolitiker_innen ein.

An dieser Stelle wieder die Aufforderung: Meldet Euch, wenn Ihr Handlungsbedarf seht oder sich Themen aufdrängen. Dafür sind wir da: Eure Anliegen weiterzutragen, auch Lösungen zu entwickeln. Das (Über)leben in der freien Szene ist nicht einfach, aber gemeinsam, Schritt für Schritt, schaffen wir auch hierfür entsprechende Rahmenbedingungen.
In diesem Sinne: Los geht's!

Ulrike Kuner und das Team der IG Freie Theater

194/88 24. Aug. 1988

REPUBLIK ÖSTERREICH
Sicherheitsdirektion für Wien
Zl.: I - SD - 973 - BVP/86

Wien, am 23.8.1988
Sachbearbeiter:
ORev. EBNER, 7536

Verein: "Interessengemeinschaft für Freie Theaterarbeit"

An den Verein z.H.Hrn. Horst FORESTER

in 1070 Wien, Seidengasse 13

B E S C H E I D

Die Bildung ~~Die Umbildung~~ ~~Die Sitzverlegung~~ ~~Die Namensänderung~~

des Vereines nach Inhalt der vorgelegten Statuten wird gemäß den §§ 4 und 7 des Vereinsgesetzes 1951, BGBl.Nr. 233, in der derzeit geltenden Fassung, nicht untersagt.

Eine Begründung entfällt, da vollinhaltlich im Sinne der Anzeige entschieden wurde. Ein Exemplar der Statuten wird rückgemittelt.

Gegen diesen Bescheid steht die binnen zwei Wochen nach Zustellung bei der Sicherheitsdirektion für Wien, 1., Schottenring 7 - 9, schriftlich oder telegraphisch einzubringende Berufung offen, welche einen begründeten Berufungsantrag enthalten muß.

Für den Sicherheitsdirektor:

gez.: Dr. B e r g e r
Hofrat

H I N W E I S E

Gebühren (Bundes-Stempelmarken):
Verlängerung der Frist zur Aufnahme der Vereinstätigkeit:

	1 x S 120,-- Ansuchen
	1 x S 60,-- (unaufgeklebt)
Statutenänderung:	1 x S 120,-- Anzeige
freiwillige Auflösung:	1 x S 120,-- Anzeige
Amtsbestätigung:	1 x S 120,-- Ansuchen
	1 x S 120,-- (unaufgeklebt)
	1 x S 20,-- (unaufgeklebt)
Bestandsbescheinigung:	1 x S 120,-- Ansuchen
	1 x S 120,-- (unaufgeklebt)
	1 x S 20,-- (unaufgeklebt)

Beilagen: Jedes vorgelegte Statutenexemplar bzw. Protokoll (Auszug) ist als Beilage mit S 30,-- je Bogen (= 2 Blätter DIN A 4) höchstens jedoch mit S 100,-- zu versehen.
Wahlanzeigen sowie Versammlungsanzeigen sind gebührenfrei.

Weitere Hinweise auf der Rückseite !

VON HEAVY METAL ZU FREIEM THEATER

30 JAHRE IGFT

in der Erinnerung von Gernot Plass

Eins vor weg: Ich war nicht dabei. 1988? Wo war ich da? In einem Proberaum vielleicht? Theater? Nein – eher „heavy metal“. Bierdunst, Kellermief und kalte Zigaretten. Kilometerweit ging diese Gründung einer organisierten Interessensgemeinschaft freier Theaterschaffender an mir vorbei. Es war schließlich das Jahr 1988. Damals war für uns Junge „Theater“ noch etwas für unsre Großeltern. „Dieses Riesending da, auf der Ringstraße - Ja!“ Doch „freies Theater“? Interessen? Bitte wie?

Und dann saß ich zufällig - eine Freundin meiner Mutter hatte mich mitgenommen, im Serapionstheater. Damals noch am Wallensteinplatz. Dann nicht mehr ganz so zufällig im Ensembletheater am Petersplatz (die spielten dort einen gewissen Wolfi Bauer), dann hörte ich vom „Theater zum Fürchten“. Dann Hubsi Kramar. Und ich war verloren. Mir war sofort klar: Vergiss´ heavy metal – Freies Theater! Wo proben die eigentlich? Wo kann man das lernen? Schon stand ich vor den Toren der Schauspielschulen (von denen eines sich öffnete), und gleich hernach im Büro der damals noch relativ jungen IGFT. - Das Büro war damals in der Pfeilgasse. Ich läutete, der Türsummer öffnete und schon schwappte ich hinein mit meinen hundert Fragen. „Wie krieg ich Leute? Geld? Wer gibt mir einen Job? Wo kann ich produzieren?“ Ach ja! Interessen! Gemeinschaftlich! Freies Theater! „Liebe IGFT!“ fragte ich die IGFT „Wie schreib´ ich einen Antrag? Und an wen? An den Zilk? Den Mayer? Wie heißt der Neue?“ „Häupl“ sagte die IGFT aus dem Munde der immer sanften Bärbl Stüwe-Eßl. „Anträge aber gehen an die Magistratsabteilung am Friedrich-Schmidt-Platz.“ Ich: „Ihr würdet mir da helfen?“ IGFT: „Klar! Wir sind genau für solche wie dich da. Das hier ist übrigens eine Kalkulationstabelle. Die brauchst du!“

Schon hatte ich meine ersten 50.000 Schilling Anfängerförderung und schon kam die Mailath´sche Theaterreform, und die betraf zentral meine Interessen, die ich kurz zuvor mit der Bezahlung eines Mitgliedsbeitrags vergemeinschaftlicht hatte. Und schon war ich kulturpolitisiert und saß plötzlich im Vorstand der IGFT. Mit – wow! - mit Hubsi Kramar, Peter Hauptmann, Thomas Hinterberger (damals schon) und all den anderen. Die Büros waren mittlerweile in die Gumpendorfer Straße übersiedelt. Juliane Alton, damals noch Geschäftsführerin, zog nach Vorarlberg und die Neue, Sabine Kock, quer von der Uni und ihren Genderstudien zu uns eingestiegen, fragte - „Erklär mir mal, wie das so läuft im Freien Theater!“

10 Jahre weiter. Viel gelernt. Viel erfahren. Hat mich immer auf eine Art und Weise stolz gemacht, im Vorstand der IGFT zu sein. Habe mich bis zum Obfrau-Stellvertreter hinaufgearbeitet. Und heute bin ich noch Rechnungsprüfer, zusammen übrigens mit Marcile Dossenbach. Und *die* war 1988 sehr wohl dabei. Die war *und* ist einer dieser Gründungsfelsen, auf deren jahrelanger Unterstützung und beharrlicher Arbeit diese Institution gebaut ist, sich weiterentwickelt und ausdifferenziert hat.

1988 ist inzwischen eine gefühlte Ewigkeit her: Die Hawlicek Hilde! Eine gestandene Gewerkschafterin damals auf dem Kulturministerin-Posten! Erst unterschätzt, doch dann: das Bundes-Kulturfördergesetz! Und der Beschluss zusammen mit der Pasterk, eine standesmäßige Vertretung der freien Theater, kommunal und bundesweit, öffentlich zu fördern, also sich die sprichwörtliche Laus in den eigenen Pelz zu setzen! Und sie dafür zu bezahlen, dass sie sie

zwickt. Tja - diese Sozialdemokratie war damals noch eine andere. Klar: Österreich tut auch heute noch viel für Kunst und Kultur. Wien besonders. Und ja, das ist vor allem sozialdemokratische Legislatur. Sicher. Verglichen mit Berlin, einer dreimal so großen Stadt, hat Wien ein dreimal so großes Kunst- und Kulturbudget. Dieses Argument wurde uns auch oft und immer wieder entgegengehalten. Aber die Realeinkommen und vor allem die reellen Förderungen der freien Künstler_innen im dramatischen Bereich waren gedeckelt und Gießkannen-mäßig zerteilt. Der kleine Projektförderungs-Ansatz jahrzehntelang eingefroren - also entlang der stetig steigenden Teuerung dramatisch zurückgegangen. Das Arbeitsamt, die Sozialversicherungen – Hand in Hand mit dem Gesetzgeber – griffen immer ungenierter durch. „Alle Schauspieler_innen sind anzumelden und zu versichern!“ sagte der Gesetzgeber. Und die öffentliche Hand sagte „Hier sind 12.000 Euro!“. In der IGFT habe ich gelernt, dass der Staat zwei Gesichter hat: Ein gönnerhaftes und ein unerbittliches. Die Fortschritte waren, verglichen mit den tatsächlichen und auch den klimatischen Rückschritten, klein, selten, immer mühsam und mit manchmal jahrelangem gremialen Wundsitzen bezahlt. Ich sage nur: „Interministerielle Arbeitsgruppen“. Ein Format, das man sich ausgedacht hat, um jegliche noch so bescheidene und plausible Forderung nach einer Besserung zu bürokratischem Granulat zu mahlen. Hinterher kamen wir dann darauf: es ist nichts passiert, aber sie haben uns zwei Jahre lang hingehalten, uns löffelweise mit Hoffnung gefüttert, damit wir stillhalten, und haben damit sämtliche Ressourcen gebunden. Der Prozess war jedoch nicht in einem Gesetz abzuschließen, weil irgendein Hinterbänkler in der Wirtschaftskammer nicht zustimmen konnte. Pech gehabt!

Damals kam wieder (ein)mal und verständlicherweise die alte Diskussion im Vorstand auf, was die IGFT eigentlich sei? Ein „kompetenter Sachpartner und Zuarbeiter der Politik?“ Eine Telefonnummer, die man wählen konnte, wenn man mit „der Szene“ sprechen wollte (was man ohnehin nicht oft tat)? Oder eine Widerstandszelle, eine Kleingewerkschaft, ein Organisationsknoten für öffentliche Agitation. Wir haben mal zu siebent (!) das Arbeitsamt besetzt. Das mit der Volkstheaterbesetzung und das mit dem Wien-weiten Aufführungsstreik klappte nicht so besonders gut, da sich Solidarität in prekären Milieus, in denen jede_r um das eigene Überleben kämpft, nicht ganz so leicht herstellen lässt.

Aber über eines waren wir uns im Vorstand immer einig: Wir verteilen gerecht die seit ihrer Einführung genau so gedeckelte IG-Netz-Förderung an anspruchsberechtigte Mitglieder und - wir helfen. Wir beraten. Wir informieren!

Ich sitze auch heute noch viel in Proberäumen. Meine Produktionsverhältnisse haben sich seither sicherlich gebessert. Ich bin mir aber bis heute noch sehr wohl bewusst, dass alle Vorteile, die ich heute in Anspruch nehme, das Ergebnis von vielen, langen, mühsamen, kostenreichen Kämpfen sind, die mutige und beherzte Kolleg_innen zu einer Zeit schon auf dem Schirm hatten und an die Tore der Politik herantrugen, da ich noch heavy metal spielte. Die Menschen, die diese Institution vorausdachten, gründeten, förderten, ihre Agenda setzten. Mit Kompetenz, Humor und politischer Wachheit. Vielleicht bin ich gerade deswegen stolz, immer noch ein einfaches Mitglied zu sein. Auch wenn ich 1988 nicht dabei war.

Gernot Plass

geboren 1966 in Wien, ist Schauspieler, Autor, Regisseur, Musiker und Komponist. Er absolvierte ein Musik- sowie Schauspielstudium am Konservatorium der Stadt Wien. Es folgten Engagements im In- und Ausland (u.a. Stadttheater Klagenfurt, Stadttheater Ulm, steirischer herbst). Vorstandsmitglied der IG Freie Theater, Gründungsmitglied des urtheater. Inszenierungen u. a. am Theater Baden-Baden, Theater Phönix Linz sowie für die Landesbühne Niedersachsen Nord. Gernot Plass ist Gründungsmitglied des TAG und seit der Spielzeit 2013/14 dessen künstlerischer Leiter. Für seine Inszenierungen (RICHARD 2, DER PROZESS, HAMLET SEIN, MOORLAND, HEINRICH 4, FAUST-THEATER, (EIN) KÄTHCHEN.TRAUM) war er bereits zwei Mal für den Nestroy-Preis nominiert. Seit Herbst 2018 Gast-Dozent an der Privatuniversität für Musik und Kunst (MUK) Abteilung Schauspiel.

Selbstermächtigung und die Politisierung des eigenen Lebens

Eine These zur Frage des utopischen Potentials künstlerischer Arbeit

Michael Hirsch

Im Rahmen der Diskursreihe *Work, Art & a good life* im Im_flieger stellte der deutsche Politikwissenschaftler und Philosoph Michael Hirsch seine Thesen zur Frage des utopischen Potentials künstlerischer Arbeit vor. Dringlicher Anlass dieser Diskursreihe sind die noch immer prekären Arbeitsbedingungen von freischaffenden Tanz- und Performancekünstler_innen in Österreich und die daraus resultierende Altersarmut. Bisher gab es zwei Begegnungen, in denen Fragestellungen und Modellen nachgegangen wurde, wie künstlerische Arbeit ein neues Wertschöpfungs-Paradigma der post-industriellen Welt mit gesamtgesellschaftlichem Potential bereitstellen könnte: *Work, Art & a good life #1* im April, mit Vortrag von und Workshop mit Michael Hirsch in einem Zusammentreffen mit Vertreter_innen der Arbeitsgruppe SALARY LEVEL/ offene Plattform WIENER PERSPEKTIVE, die eine Untersuchung der aktuellen Einkommensverhältnisse der Wiener Tanz- und Performance-Schaffenden präsentierten; und im Juni 2018 *Work, Art & a good life #2* als Teil der *Stffwchsl Werkstatt #3* im Rahmen von SOHO Ottakring. Der folgende Text besteht aus einer Weiterentwicklung der bei diesen Gelegenheiten diskutierten und erarbeiteten Thesen.

> „Paradise
> is exactly like
> where you are right now,
> only much
> better“ [1]

1.

Die hier präsentierten Gedanken folgen einer zeitgenössisch anverwandelten klassisch-avantgardistischen Doktrin von ‚Kunst' bzw. ästhetischer Erfahrung als einer anderen Lebensweise. Als gleichermaßen individueller wie sozialer Praxis der Verwandlung des Alltags. Es geht dabei um die konkrete Form, in die wir die Frage einbringen, wie wir eigentlich miteinander leben wollen.

Wir behalten den empathischen Begriff von Autonomie bei, brechen ihn aber, und nehmen die konkreten kulturellen wie sozialen Abhängigkeiten von anderen in den Blick, die unsere Lebensweise ausmachen. Zwischen dem Postulat

[1] *Laurie Anderson, Language is a Virus*

radikaler Autonomie und politischem Engagement gibt es dann keinen Widerspruch mehr. Wir fragen danach, was wir eigentlich tun, als Künstler_innen, Autor_innen und Kulturarbeiter_innen. Wie und unter welchen Bedingungen wir es tun, (im materiellen wie symbolischen Sinne) wofür und mit wem. Und wie wir uns als Künstler_innen und Intellektuelle selbst organisieren können, um unsere ästhetischen und theoretischen ebenso wie unsere politischen und individuellen Interessen vertreten zu können.

Zum herrschenden Betrieb (gleich ob zu dem der Kunst, der Kritik oder der Wissenschaft) wird dabei eine markante Distanz bezogen. Darin liegt eine gleichsam reservierte Beteiligung an den verschiedenen Feldern. Sie segelt unter der Flagge einer Utopie der Nichtidentität oder Nichtzugehörigkeit. Man könnte auch sagen der Nichtprofessionalität. Professionalität ist ein anderer Name für die maskuline, implizit herrschaftsaffine Bedeutungsökonomie der kulturellen Sparten, in denen wir uns bewegen.

Von da aus gibt es zwei Richtungen des Fragens und des Handelns:

- In der einen Richtung geht es darum zu verstehen, welche ästhetischen und poetischen, welche mimetischen Erfahrungs- und Verhaltensweisen dem entsprechen. Dabei geht es um rezeptive (eher ‚passive') wie produktive (eher ‚aktive') Verhaltensweisen gleichermaßen. Welche individuellen und sozialen Praktiken und Übungen, welche Gewohnheiten und Rituale entsprechen dem? Welche Erfindung neuer und welche Verdeutlichung und Stärkung bekannter, älterer Lebensmöglichkeiten und Subjektivierungsweisen?
- In der anderen Richtung geht es darum zu fragen, welche *politischen* Folgerungen für die Einrichtung sozialer Institutionen, Felder und Regelsysteme sich daraus ergeben. Wodurch wird es eher möglich, dass möglichst viele Menschen in ihrem Alltag an solchen Erfahrungs- und Verhaltensweisen teilhaben können? Welche Rechte, welche sozialen und kulturellen Güter brauchen sie dafür?

2.

Soll weiterhin die ‚Unangepasstheit', die Offenheit und ästhetisch-ethische Sensibilität des Menschen auf bestimmte Lebensphasen (Kinder und Jugendliche) und soziale Kategorien oder Minderheiten (Künstler_innen, Homosexuelle, Verrückte, Frauen usw.) beschränkt bleiben? - Mit allen Klischeebildern, allen Stereotypien, die daran haften...

Das entspräche der Freudschen, für die bürgerliche Gesellschaft, ihre Normalitätsannahmen und ihre Kulturvorstellungen bis in die Gegenwart konstitutiven Orthodoxie.[2]

Oder soll sie zu einem Allgemeingut werden, indem dann herrschende Kategorien und Kategoriensysteme aufgesprengt werden?

Meine These ist: Die aufgeklärte zeitgenössische Künstlerin und der prekär beschäftigte Intellektuelle sind Modelle für das Problem der sich selbst ermächtigenden und mit anderen frei austauschenden, von ihnen abhängigen, sich um sich selbst wie um die anderen sorgenden Existenzweise jenseits einer autonomen Persönlichkeit.

3.

Ein möglicher Ausgangspunkt sind die geheimnisvollen, immer wieder von allen möglichen Seiten aufgenommenen Andeutungen von Deleuze in dem kleinen Text *Die Immanenz: ein Leben....*

Wie bei vielen Gedanken von Deleuze geht es um eine Philosophie des Werdens und des Ereignisses, um ein „transzendentales Feld", das sich von der Erfahrung unterscheidet, „sofern es nicht auf ein Objekt verweist und nicht einem Subjekt zugehört". Deleuze war zeitlebens einem Vitalismus der anderen Art auf der Spur, einem reinen, „a-subjektive[n] Bewusstseinsstrom", einer „qualitative[n] Dauer des ichlosen Bewusstseins".[3]

Diese Gedanken haben immer noch nichts von ihrer Faszination und ihrem Geheimnis verloren. Sie haben neue Begriffe hervorgebracht, wie zum Beispiel die ‚Singularitäten'. Bis heute weiß niemand so ganz genau, was damit eigentlich gemeint ist.

Ein heutiges Denken der Befreiung wird sich immer wieder auf Deleuzes bizarr-geheimnisvolles Denken beziehen, welches die Singularitäten immer wieder auf im Werden befindliche Ereignisse und Intensitäten verweist: auf eine Öffnung der Einzelnen und ihres Unbewussten, ihres Begehrens auf eine Vielzahl oder Vielheit von Feldern und Erfahrungsmöglichkeiten.

---

[2] *So auch bei Didier Eribon, Gesellschaft als Urteil. Klassen, Identitäten, Wege, Berlin 2017, S. 40*

[3] *Gilles Deleuze, Die Immanenz: ein Leben..., in: Friedrich Balke/Josef Vogl (Hrsg.): Gilles Deleuze, Fluchtlinien der Philosophie, München 1996, S. 29-33 (29)*

Die Philosophie und die Biopolitik der Befreiung, der Erzeugung neuer Lebensmöglichkeiten, zielt auf ein radikal emanzipatorisches Werden ab: einer Intensität und Mannigfaltigkeit, die nach Deleuze reine Virtualität ist – einer allgemeinen Intensität und Mannigfaltigkeit des Lebens, an dem die Einzelnen *teilhaben*. So wie ich als Einzelner am allgemeinen Erotismus des Lebens teilhabe. Vom Immanenzdenken Deleuzes aus gesehen wird man also unseren Eigensinn, unsere Verweigerung gegenüber den professionellen Betriebssystemen als Künstler_in, Autor_in, Kulturarbeiter_in, nicht für eine bloß subjektive Schrulle oder Eitelkeit halten, von Jemandem, der sich für etwas Besonderes hält, sondern ganz im Gegenteil für eine Singularität, eine Teilhabe an einem subjektlosen Bewusstseinsstrom, an einem allgemeinen Vermögen.

4.

Ist Kunst ebenso wie Philosophie oder andere kulturelle Disziplinen jenseits des Archivs des schon Gedachten und Geschriebenen, jenseits des schon Gemachten, Gezeigten und Ausgestellten, noch eine geeignete Form, um das emanzipatorische Begehren als Werk zu repräsentieren bzw. zu erfüllen?

Wir leben längst jenseits des modernistischen Paradigmas der Produktion, des Werkes und des Autors. Alle Materialien für die Befreiung der Einzelnen sind da. Was wir Heutigen tun müssen bzw. tun können, ist ‚lediglich' die Relektüre, das Re-enactment, die Wiederholung, die Intensivierung und Aktualisierung, d.h. *der richtige Gebrauch* der großen modernistischen Traditionen. Das bedeutet, dass wir Intellektuellen im kulturellen Feld uns anders verstehen müssen; dass wir die Kritik an den Institutionen Kunst, Philosophie, Wissenschaft usw. *ungleich radikaler* konzipieren und vor allem praktizieren müssen. Dies kann man zwar auch als Einzelner tun, letztlich aber braucht es dafür einen sozialen Konsens unter den Teilnehmer_innen der Kultur (den Verbünden und Zusammenschlüssen von Singularitäten). Es braucht dafür eine Politik der Freundschaft. Nur so entkommen wir den perfiden Formen der Re-Territorialisierung und Vereinnahmung emanzipatorischer Lebensweisen durch die herrschenden Professionssysteme.

Falls es uns tatsächlich um die Erfindung neuer Lebensmöglichkeiten und Formen der Subjektivierung geht, dann geht es darum, den Habitus der Theorie wie der Kunst, die Lebensweise der Teilnehmer_innen an diesen Feldern tatsächlich radikal zu verändern. Das wäre dann die Aufgabe der Gegenwart. Sich den realen Experimenten des ‚Werdens' widmen, zusammen mit anderen; das eigene Leben, die eigene Lebensweise ungleich radikaler zu politisieren als dies bisher auf der immanenten Ebene der Kunstwerke und Texte geschehen ist.

Dann rückt die Kategorie des Alltags in seiner Konkretheit in unseren Blick. Das zu Gestaltende ist *der Alltag*, sind *die Lebensformen*.

5.

Sind ‚Kunst', aber auch Literatur und Philosophie, als je besondere und gemeinsame Praxis, eine Antwort auf das Problem des Lebens und der Erfindung neuer Lebensmöglichkeiten?

Ich möchte diese Frage bejahen. Das entspräche auch dem emanzipatorischen Schema bei Marx und den Neomarxisten der 1960er und 1970er Jahre. Die „freie Entwicklung der Individualitäten" (Marx) – ermöglicht durch eine fortschreitende Befreiung aller von der Lohnarbeit – öffnet die Einzelnen zu einem nicht mehr auf das instrumentelle Lohnarbeits-Ich und die Maximierung seiner Arbeitskraft bezogenen Dasein. Sie öffnet sie eben zu einer freien Modalität der Erfahrung und des Lebens, welches üblicherweise in den Künsten dargestellt wird. Die Kunst als Betrieb und Institution ist dafür aber (ebenso wie die Wissenschaft) kein adäquates Medium mehr. Sondern die emanzipatorische Biopolitik der Erfindung neuer Lebensmöglichkeiten visiert die radikale Veränderung des Lebens im Alltag selbst an. Man könnte sagen: die Veränderung des Normalen und Gewöhnlichen.

6.

Kunst, Literatur und Philosophie sind anti-professionelle Figuren der Selbstermächtigung

Die Aufgabe lautet: Im Schreiben und Kunst-Machen lernen sich selbst zu ermächtigen: ohne Auftrag und Amt leben, in einer freien Mitteilung, einem freien Austausch mit anderen. ‚Kunst': Freie Tätigkeit – freier Austausch – (gemeinsames) Erscheinen.

Die Notwendigkeit von Kunst ebenso wie von Philosophie oder Theorie als speziellen Diskursen und Werkkomplexen liegt in der Notwendigkeit der Formalisierung und Versammlung, der Visibilisierung. Der Formzwang dient der sozial sichtbaren Darstellung von Gedanken, Ideen, Intensitäten, Erfahrungen. Sie liegt gleichsam in der Ent-Verflüchtigung, im Ent-Beliebigen des Flüchtigen und Beliebigen.

7.

Die materiellen Bedürfnisse der Existenzsicherung von Künstler_innen und anderen Intellektuellen sind im Rahmen eines emanzipatorischen Konzepts der Republik identisch mit denjenigen aller anderen Bürger_innen. So wie auch virtuell die kulturellen Bedürfnisse.

Das Allgemeine ist hier der gemeinsame Wunsch nach einem sozial-staatlichen Schutz vor Verletzbarkeit (welche uns der Herrschaft von Kapital und Staat unterwirft), als Bedingung eines guten Lebens für alle. Es geht darum, in Würde leben und alt werden zu können. Es geht darum, das Prekäre als Konstante zu verstehen und nicht als Übergang. Das Spezifikum der künstlerischen und gedanklichen Selbstermächtigung ist: Im Namen und unterm Dach von ‚Kunst' und ‚Theorie' sind die größten Freiheiten des Gedankens, der Rede, des (gemeinsamen) Erscheinens, der Bewegung, und des Zugangs zu partiell geschlossenen sozialen Bereichen möglich. Wir machen also von einem Privileg Gebrauch, und fordern dafür Lebens-Mittel und institutionelle Räume, nicht weil dies ein Privileg einiger Weniger sein soll. Sondern weil wir hoffen, dass sich dieses ästhetisch-theoretische Prinzip der Selbstermächtigung verallgemeinert, um einer ganz anderen Gesellschaft mit einer ganz anderen Lebensweise Platz zu machen. Insofern ist die konkrete Lebenspraxis von Künstler_innen und Intellektuellen ein allgemeines *Modell*.

Das ist das Prinzip der Avantgarde: des Vorangehens, in der Auffassung von Kunst und Theorie, wie sie hier vertreten und beschworen werden. Das meint auch Adorno, wenn er 1962 in seinem Vortrag *Fortschritt* Peter Altenberg zitiert:

„Der ‚Einzige' sein ist wertlos, eine armselige Spielerei des Schicksals mit einem Individuum. Der ‚Erste' sein ist alles! ... Er weiß, die ganze Menschheit kommt hinter ihm! Er ist nur vorausgeschickt! ... Alle Menschen werden einst ganz fein, ganz zart, ganz liebevoll sein."[4]

Mehr Informationen zu den erwähnten Vorträgen, Workshops und Arbeitsgruppen finden Sie unter: www.imflieger.net und www.stffwchsl.net.

© Mehmet Emir
aufgenommen bei Work, Art & a good life #2
Stoffwechselwerkstatt / Festival SOHO in Ottakring

PD Dr. Michael Hirsch (*1966)

lebt als freier Autor und Dozent in München. Privatdozent für Politische Theorie und Ideengeschichte an der Universität Siegen.
Jüngere Buchveröffentlichungen: Logik der Unterscheidung. 10 Thesen zu Kunst und Politik (2015); Die Überwindung der Arbeitsgesellschaft. Eine politische Philosophie der Arbeit (2016); Symbolische Gewalt. Politik, Macht und Staat bei Pierre Bourdieu (2017, Mitherausgeber), Es gibt ein richtiges Leben im falschen. Philosophische Aphorismen (2018, im Erscheinen).

[4] *Theodor W. Adorno, Fortschritt, in Gesammelte Schriften 10.2., hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, S. 617-638 (626f.)*

Counteracting Movements

Precarious Labour and Civil Action in the Viennese Art Scene

Guy Cools and Pascal Gielen

Using the example of how the independent performance scene in Vienna has reacted to a top-down policy of the city to close its main venues, we discuss the sequence of civil action: how the Viennese Freie Szene tries to organize itself in the Wiener Perspektive, a form of commons, in order to counteract its own growing precarization.

Precarization

Since the 2008 financial crisis, the lives and careers of the individual freelance artists who constitute the independent arts scene in Vienna have become increasingly precarious in at least four ways: economically, socially, mentally, and politically.

Firstly, on an economic level, and especially in the creative sector, growing competition is forcing many freelancers to take on jobs that pay below cost price or offer no more than purely symbolic compensation. In addition, artists incur more and more debts. Freelancers take big financial risks by taking out insufficient or no health insurance at all and postponing saving for their pension for as long as possible. In doing so, they effectively take out a mortgage on their future economic situation.

Secondly, on a social level, the inherent flexibility and mobility of freelance work takes its toll on freelancers' social and private lives. As Richard Sennett states, freelancers and project-based workers are often forced to travel frequently and relocate many times in their careers (Sennett, 1998). This means that they have less time to engage in profound friendships or invest in family relationships. Professional networks may increase in volume, but at the same time the quality of such relationships decreases. Finally, the sense of competition among freelancers and team members is also not conducive to establishing trusting relationships.

Thirdly, on a mental level, our own research has detected growing signs of stress, and an increase in occurrences of burnout and depression (Gielen and Volont, 2014). The combination of economic insecurity and social deprivation, outlined above, causes a growing number of artists to seek psychological support and engage in a range of therapeutic coaching methods.

> "Commons attempt to solve practical, everyday problems through mutual agreement and the division of tasks."

Finally, on a political level, freelancers and project-based workers are underrepresented politically. They rarely voice their ideological preferences so as not to jeopardize job offers or commissions. Virtually no artists or creative workers are organized in unions, which are almost a taboo.

This multiple precarization generally leads to (a heightened sense of) insecurity. Freelance artists are never sure where their next commission will come from, they do not know whether they can confide in their competitors, and they can rely far less on the structural solidarity that was once safeguarded by the welfare state. This mounting insecurity is closely related to the hyper-individualization that drives repressive liberalism (Garcia Diaz & Gielen, 2017).

Counteracting in a Civil Sequence

When Tanzquartier, brut and WUK – the main institutions which are supposed to host the Viennese Freie Szene – closed temporarily, this resulted in the Freie Szene organizing itself in what it called the Wiener Perspektive. The initiative of the

Wiener Perspektive can be considered an example of civil action which follows a so-called 'civil sequence' (Gielen and Lijster, 2017). A civil sequence always begins with an emotion (Manuel Castells, 2015). In the example of the Viennese case, this emotion was a very concrete sense of frustration about the fact that cultural institutions were closing. But this discomfort could have also been channelled in different ways. Artists might have left the city to find better places to live and work, staging an individual 'exodus' that would have had little to do with public or political action. In order to 'enter' civil society, artists need to specifically address a collective and generate local public support. The initial emotion must be recognized as a shared emotion or irritation, and discussion groups play a pivotal role in this. Civil action is only possible if personal discomfort transcends the private sphere and the subject matter is 'de-privatized'. Such a step into the civil space, however, requires an important skill: the ability to (self) rationalize, that is, to articulate an initial intuition or basic emotion. It is the cognitive competence of analysing one's own feelings and pointing out possible causes. Rationalization, and especially self-rationalization, therefore precedes communication, although the causes of certain emotions might be further clarified in dialogue with others. This again underpins the importance of the informal discussion groups

© Kati Göttfried

within the Wiener Perspektive, where freelancers can step out of their structural and marked competitive isolation.

Following the processes of rationalization, communication and de-privatization, organizational skills are required to initiate and sustain civil action. Self-organization is necessary to write an opinion piece, for example, or to encourage others to do the same. Protesting in the streets or resolving to fight against a prevailing local cultural policy also requires at least a modicum of (self)organization. What this means is that political action derives its basic energy from very direct, mundane and mostly local human experiences. The chances of success and continuity for the Wiener Perspektive therefore depend on finding the right balance between rationalizing and organizing on the one hand, and maintaining the energy that is released by a basic emotion on the other hand. As organizations 'scale up' their activities, for instance from a local arts scene at a municipal level to state funding systems on a national level, this balance becomes even more important. Each step up the ladder demands more rationalization and organization, and as a result the initial drive and emotion can evaporate, particularly if campaigners lose track of the local problems that started it all. But to achieve structural change, organizations and campaigners need to act on this more abstract systemic level. Political activism is often caught in the tension between 'local' emotions and motivations on the one hand, and global issues and political mechanisms on the other. The latter are often articulated within a public sphere where visionary ideas and utopias as well as concrete new cultural policies are discussed rather abstractly. However, ideas alone cannot produce real social change. This requires action. The Viennese example shows creatives taking the initiative to develop alternative social structures and forms of self-organization.

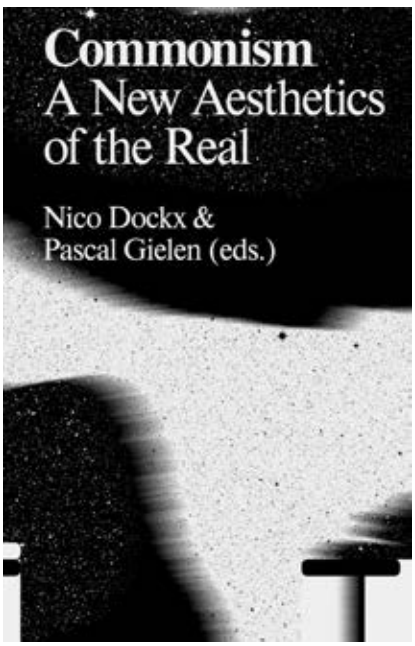
As self-organization is again usually initiated locally, it risks becoming stranded in what Nick Srnicek and Alex Williams (2015) call 'folk politics'. The term describes a situation where social or labour problems are addressed only for a relatively small and often closed community (such as in this case the Viennese Freie Szene), without effecting any kind of larger systemic change. Political activism can only be successful if it achieves structural change. Alternative social, political, and economic models must therefore be distributed and shared, and this requires a common space in which the effectiveness of alternative forms of self-organization can be demonstrated. This necessitates the preferably free or very cheap sharing of information and knowledge, of materials and logistics, as well as of business models and new solidarity structures. Political activism that deals with fundamental and deeply embedded problems needs to influence institutional bodies to have any effect. The process of sharing, or *commoning,* can force governments into an alternative legislative organization. It is only when actions take place on a political and legislative level that sustainable reform may take place and social and economic problems can be addressed in a sustainable way.

Before looking in more detail at how this commoning is set up in the Viennese performance scene, we may provisionally conclude that the scene became involved in political activism via a chain of successive, distinctive operations. We also noted that their activities will need to continuously consider all the previous stages in the sequence in order not to become alienated from their original source of energy. Analytically, the succession of processes in the civil sequence looks like this: (1) emotion – (2) (self-)rationalization – (3) communication – (4) de-privatization (or going public), (5) (self-)organization, and, finally, (6) 'commoning'.

Commoning practices

The form of organization of the Wiener Perspektive is a commons, which means that information and (re)sources are freely accessible to everyone, and members actively participate on a voluntarily and unpaid basis in all activities and initiatives. The organization also consciously refuses any interference from the city government. Its aim is to explicitly and implicitly address and counteract precarization, on all four levels described above.

Economic precarization is the first priority. One working group focuses on the working conditions of local freelance artists and members, creating an inventory of their actual situation as well as looking for innovative visions and models in other cities and countries. There is also a growing consensus that unsustainable conditions, such as salaries or performance and co-productions fees that fall below a certain minimum, should be collectively refused. Initiatives such as the Dutch Fair Practice Code or the Belgian Guidelines for the Performing Artist, which ask organizations and individual artists to respect certain minimum conditions, are considered role models.



Precarization on a social level endangers the long-term functioning and survival of initiatives such as Wiener Perspektive. To survive professionally and economically, most of its members must travel and work abroad on a regular basis and for longer periods, which interrupts the continuity of their participation in the movement. The only way to counteract this is to trust in a spontaneous relay system where individuals pass on and take over responsibilities and initiatives.

While individual members' health (both physical and mental) has not yet been declared a formal topic for discussion, there is an implicit understanding that the sharing of information and regular support do create an adequate social environment in which such issues might be addressed or, preferably, prevented. The Wiener Perspektive thus campaigns not only for transparency and accessibility in relation to work- and performance spaces, but also for alternative spaces where artists can meet, connect and share experiences, independently from institutions. Sociological research shows that social interactions have a positive impact on mental and even physical health. People with good social networks appear to be less at risk of burn-out and are shown to recover more quickly after an illness (Gielen et. al., 2014).

The working group that analyses artists' working conditions also aims to critically evaluate existing social security systems, proposing changes and improvements. There is a shared conviction that such systems should be studied at both the local and European level, showing, as mentioned previously, that the members are committed to 'scaling up' their activities and organizing themselves.

On a political level, the Wiener Perspektive was created first and foremost out of a need and desire for a new model of political representation, which was complimentary to the already existing organizations. After its inaugural press conference, the Wiener Perspektive began a dialogue and negotiations with MA7, the city of Vienna's cultural department. However, the transcripts of these meetings show that a more long-term commitment and vision for these dialogues is required if they are to result in any concrete political changes.

One of the challenges of organizing a commons such as the Wiener Perspektive is the diversity of its members (Ostrom, 1990), which is exacerbated by the pressing needs of their individual precariousness. Other challenges include: how to grow into an organization without making the same mistakes as other institutions, how to agree on a common agenda and prioritize concrete action points, and how to handle the dialogue with other institutions and with political representatives. The municipal government of Vienna lags behind those of Napoli or Bologna, where official regulations and laws are developed to protect and to develop their commons. On the contrary, it was the lack of transparency in how the city's cultural assets and resources are managed that led to the countermovement being launched in the first place.

It seems obvious that creative professionals in Vienna and the precariat in general need new forms of collective protection. It is probably one of the reasons why more and more artists literally 'commonize' their activities. They form collectives in which they share materials and studio space as well as social contacts, thereby cutting costs. In some cases, this leads to more complex systems of solidarity in which participants provide informal forms of social security. What these commoning initiatives have in common is that they set up alternative exchange systems (such as sharing economies) and solidarity structures in which, under certain conditions, goods and services are exchanged for free or at a lower cost than in a free market economy.

Parallel to the Wiener Perspektive initiative, which tries to bring together the whole scene, a plethora of smaller initiatives aims to offer solutions for specific problems and address certain topics.

Arbeitsplatz, supported by a small grant from the city, is a collective of several emerging artists and companies who collectively rent studio space and offices to share amongst each other and everyone else in the scene at extremely affordable prices. "With Arbeitsplatz we are proposing a way to challenge the current formats and conditions of work through a decisive act of collective will, uniting around a structural and social, rather than an artistic or aesthetic goal. With this collaborative model of space 'owning' we hope to allow for optimal distribution of space resources." (1) To make this process of co-renting viable, all overhead costs – from cleaning to administration – are redistributed on a voluntary basis amongst all users.

Das Fundus (2), an initiative by emerging theatre director Julian Vogel, is a digital information platform that collates opportunities for support for artists, ranging from funding and residencies to the sharing of equipment or space.

Choreographer Sabine Holzer created *Basic Income Dance*, a choreographic score that "can be performed by everyone who wishes to dedicate some gestures, reflections and discussions to a resource-oriented, sustainable redistribution of income and wealth." (3)

Negotiations is an artistic project by the Swedish, Vienna-based choreographer Alexander Gottfarb. It thematizes the notion that dance is work by offering a free, year-long performance, which takes place every day from 10am to 6pm in an empty shop, reclaiming a private, commercial space as a temporary 'commons'. The project researches and questions its own sustainability by trying to offer a regular, monthly income to a pool of professional dancers from different generations over a longer period than the usual short-term project contracts.

Despite their diversity, what all these Viennese initiatives have in common is that they are located in the civil domain, meaning they initiate a civil action that is neither supported by government regulations, nor is it of commercial interests to a free market (Gielen and Dietachmair, 2017). The commoning practices they develop trickle down from the studio or home where they make free knowledge and free

Negotiations © Kati Göttfried

creative tools available. Such practices generate knowledge by launching debates and analyses of their situation from economic, political, social, and ecological perspectives. In addition, they sometimes even penetrate the market by introducing alternative economies or by proposing alternative regulations and cultural policies.

Commoning artistic undertakings such as those in Vienna freely mix formal and informal relations, public and private, politics and labour. Just as in mixed farms or the traditional circus, family relations and friendships are combined with professional roles, and artistic and civil activities merge into each other to the point that they can no longer be distinguished. While many services are exchanged for free, others are strictly regulated and formalized in contracts. Precisely because of this heterogeneity, our hypothesis is that commons as an organizational form may be more suited to the creative labour model. In contrast with traditional unions, they respond to the different layers of precarization that were outlined previously.

> ” Nothing about us, without us! “

Commons attempt to solve practical, everyday problems through mutual agreement and the division of tasks. To illustrate this with a concrete example: When one artist ‘works the market’, another artist within the same organization has time and space to experiment and develop new work, being temporarily exempt from earning money through a system of reciprocity. It is evident that social relations and the collectivization of activities make it possible to establish more sustainable practices. In any case, the collective labour model provides better opportunities and more security than the dominant freelance model in the creative industries. After all, the latter, post-Fordist labour model only pays for production time, while other things necessary to produce, such as education or reflection time, are the personal responsibility of the creative worker and have to be fitted into their private time. By contrast, a collective and heterogeneous commoning labour model also takes into account those aspects of work that fall outside direct professional labour and production.

The potential advantages of heterogeneous and collective organizational models do not cancel out their problems (Gielen, 2018). The typical heterogeneity and hybridity of such organizations carries the risks of dysfunctions familiar from traditional mixed (family) businesses, including nepotism and fraudulent tendencies. Moreover, they are often not only threatened from the inside, but from the outside as well. Self-organizing makes it easy for (neoliberal) governments to relieve themselves of public responsibilities that were originally theirs. Governments may find it easy to ignore their cultural and educational responsibilities, if these tasks are already spontaneously taken care of by volunteer initiatives. Less government involvement also means that it becomes more difficult to develop a broader support base in the public sphere. Commons organizations – especially in the field of the arts, as in Vienna – are therefore at risk of becoming relatively closed peer communities of insiders or ‘connoisseurs’. In addition, commercial parties can then pass on labour costs to these commons, reaping the lucrative benefits. Commons organizations have always run the risk of attracting ‘free riders’ (Ostrom, 1990), individuals or organizations trying to walk away with profits without proportionally investing in the commons. Further research is required to reveal the advantages and pitfalls of the collective creative labour models trialled in Vienna. What, for example, are the legal and political conditions that are needed to ensure the optimal development and structural survival of the commons as a form of organization?

No one can predict whether the commons in Vienna will continue and prosper, and it would be beyond the scope of this essay to propose a cultural policy tailored to such new commoning organizations. We do know, however, that a commons-friendly cultural policy will be a bottom-up policy. The hierarchies and rules bestowed by social democracy and neoliberalism will no longer apply. Cultural politics following the commons idea would mean commoners making their own laws and determining their own logistical and financial structures, as they are already doing in Vienna. Hence the phrase: “Nothing about us, without us!”

Commoners’ work and daily life is inevitably political: they must constantly think about and shape how they live, individually and together. Cultural governance would ideally

be no more than 'inductive', meaning that it can only reject or confirm the legality of the regulations that the cultural field has already invented for itself. Politicians and administrators just need to give freedom and space for self-development, self-organization and self-regulation. Such a politics requires a fundamental shift from repressive liberal politics and its management of distrust to a 'commonist' politics of openness and trust. (3 722)

Dr. Guy Cools

is a dance dramaturge. Recent positions include Associate Professor at the Fontys School of Fine and Performing Arts in Tilburg, and Postdoctoral Researcher at Ghent University. He has worked as a dance critic and curator and now mainly dedicates himself to production dramaturgy. His most recent publications include The Ethics of Art: ecological turns in the performing arts, co-edited with Pascal Gielen (Valiz, 2014); In-between Dance Cultures: on the migratory artistic identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan (Valiz, 2015) and Imaginative Bodies, dialogues in performance practices (Valiz, 2016). Cools lives in Vienna and is a member of the Wiener Perspektive.

Dr. Pascal Gielen

is full professor of sociology of art and politics at the Antwerp Research Institute for the Arts (Antwerp University) where he leads the Culture Commons Quest Office (CCQO). Gielen is editor of the international book series Antennae - Arts in Society. His many publications are translated into English, Korean, Polish, Portuguese, Russian, Spanish and Turkish. Gielen's research focuses on creative labour, the institutional context of the arts, and on cultural politics.

Notes:

1. From the Funding Application of Arbeitsplatz, 2018-2022, p. 3.
2. www.dasfundus.net
3. From the program notes.

Bibliography:

- Garcia Diaz, L. and Gielen, P. (2017), 'Precarity as an Artistic Laboratory for Counter-Hegemonic Labour Organization', Frame. Journal of Literary Studies, 30 (2): 41-59.
- Gielen, P. (2018) 'Safeguearding creativity: an artistic biotope and its institutional insecurities in a global market oriented Europe', In: Watanabe, Y. (ed.) Handbook of Cultural Security. Edward Elgar Publishing: Camberley: 398-416.
- Gielen, P. and Dietachmair, P. (2017) 'Public, Civil and Civic Spaces', In: Dietachmair, P. and Gielen, P. (eds.), The Art of Civil Action. Political Space and Cultural Dissent. Valiz: Amsterdam, 11-33.
- Gielen, P. and Lijster, T. (2017) 'The Civil Potency of a Singular Experience', In: Dietachmair, P. and Gielen, P. (eds.), The Art of Civil Action. Political Space and Cultural Dissent. Valiz: Amsterdam, 39-63.
- Gielen, P. and Volont, L. (2014) Sustainable Creativity in the Post-Fordist Condition. Groningen: University of Groningen (internal report).
- Gielen, P. Elkhuizen, S., Van den Hoogen, Q., Otte, H. & Lijster, T. (2014) Culture: The Substructure for a European Common. Flanders Arts Institute: Brussels.
- Ostrom, E. (1990) Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action. Cambridge University Press: Cambridge.
- Sennett, R. (1998), The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism, W.W. Norton & Company: London.
- Srnicek, N.& Williams, A.(2015), Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work. Verso: London.

Teil 3 der Serie:

Wiener Perspektive

Ein Bericht zu den derzeitigen Vorgängen in den Arbeitsgruppen der Wiener Perspektive

Wiener Perspektive ist eine selbstverwaltete Initiative und offene Plattform von und für Künstler_innen, die im Frühjahr 2017 von einer Gruppe freischaffender Choreograf_innen, Performer_innen, Tänzer_innen, Theatermacher_innen, Dramaturg_innen und Künstler_innen gegründet wurde und inzwischen von mehr als 250 Personen unterstützt und getragen wird. Die Wiener Perspektive und die IG Freie Theater teilen die Hauptanliegen und bringen als Kooperationspartner_innen bei Sachthemen sowie bei der Herstellung von Statistiken gemeinsam weitere politische bzw. strukturelle Entscheidungen voran.

Nach Teil 2, in dem wir Paradoxien vorgestellt haben, die momentan in den Arbeitsrealitäten freischaffende_r Künstler_innen bestehen, wollen wir an dieser Stelle einen Bericht zu den derzeitigen Vorgängen der unterschiedlichen Arbeitsgruppen präsentieren. Im Zusammenhang mit dem in dieser gift-Ausgabe abgedruckten, offenen Brief der Arbeitsgruppe: *Spaces* vertieft dieser Artikel somit einige Fragestellungen und Missstände, die in Teil 2 angeführt worden sind und denen wir mit den Arbeitsgruppen *Training & Education, Funding* und *Salary* entgegenwirken wollen. Keiner der geschilderten Prozesse ist abgeschlossen. Wiener Perspektive vertritt niemanden, sondern versteht sich als (solidarischer) Aktions- und Resonanzraum der freien Szenen der darstellenden Künste aus dem heraus (politisches) Handeln entstehen kann. Dies ist eine Einladung zur aktiven Beteiligung an der Veränderung unserer Arbeitsbedingungen.

Wir freuen uns auch über Anregungen oder Kritik unter: *wienerperspektive@gmail.com*

Arbeitsgruppe: Training & Education

Die *Training & Education Gruppe* möchte die derzeitigen Bildungs- und Lernbedingungen im Bereich Performance in Österreich aufzeigen und sucht dazu den Dialog mit Praktizierenden, Institutionen und aktuellen Bildungsprojekten. Durch die Lektüre von bestehender Literatur, Teilnahme an Seminaren und Residenzen sowie Begegnungen mit Kolleg_innen, versuchen wir unser individuelles und (gruppen-) kollektives Wissensspektrum zu dem Thema und dessen Methoden zu erweitern.

Im Laufe der Sommermonate 2018 erarbeitete die *Training & Education Gruppe* unter dem Projekttitel *ViennaSchoolOff 1* einen Interview-Fragenkatalog sowie Spielstrukturen zum Thema „Lernen und Verlernen". Der Hauptfokus dieses Katalogs liegt auf den Fragen: Was ist dir/uns in Bezug auf Lernen wichtig? Wie können wir Bildungsmöglichkeiten und den gegenseitigen Wissensaustausch im Feld Tanz und Performance in Österreich verbessern?

Durch den spielerischen Ansatz der Interviews wollen wir bereits im Prozess des Befragens einen Peer-to-Peer-Austausch anregen. Der nächste Schritt ist das Durchführen von spielerischen Interviews mit in Wien basierten Performer__innen, Tänzer_innen und Tanz-Studierenden.

Ein erstes spielerisches Interview konnte die *Training & Education Gruppe* am 28. Juli 2018 im Rahmen des *IDOCDE*

(International Documentation in Contemporary Dance Education) Symposiums „You are Here" bei ImPulsTanz Wien umsetzen. Das dort vorgestellte Interview-Spiel beschäftigte sich im Besonderen mit nonverbalen Anleitungen und dem spielerischen Generieren von Fragen. Die *Training & Education Gruppe* entwickelt dieses Spiel während einer einwöchigen (unbezahlten) Residenz, die von IDOCDE/ImPulsTanz gehostet wurde. Der Entwicklungsprozess wurde von Friederike Lampert und Anouk Llaurens als Mentorinnen begleitet.

Am 1. Dezember 2018 lädt die *Training & Education Gruppe* außerdem zu einem offenen Austausch im Tanzquartier Wien ein.

Arbeitsgruppe: Funding

Die Arbeitsgruppe ‚*Funding*' hat sich im Juni und Juli 2018 zweimal zu einem ersten Austausch getroffen. An beiden Treffen wurde anhand persönlicher Erfahrungen ein Spektrum an Anliegen diskutiert und skizziert:

- die Wirksamkeit der derzeitigen Förderinstrumente
- die Entwicklung von zusätzlichen Förderkategorien (Recherche/Entwicklung, Produktionseinheiten, Standort, Fellowships),
- Jurys, Kriterien, Besetzung, Transparenz
- Entwicklungen und Wachstum jenseits der Konzeptförderung
- Neu und weniger neu: jüngere und ältere Kunstschaffende in Wien
- Förderung jenseits der MA7 und des Bundes (Beispiel FWF)
- Austausch, Vermittlung zu den existierenden Förderungskategorien, evtl. Entwicklung eigener Grundsätze (Peer-2-Peer)
- Koproduktionshäuser, Evaluierung der Theaterreform 2003: Kuratierung und die Gießkanne

Anhand dieses Spektrums an Themen versucht die Arbeitsgruppe ‚Funding' in naher Zukunft eine Momentaufnahme der derzeitigen Subventionskategorien in Wien zu erarbeiten um spezifische Forderungen und Anregungen zur Weiterentwicklung mit der MA7, dem Bund, den Tanz-, Theater –und Performanceschaffenden, wie möglichen Jurys, zu teilen.

Es ist zu gegebenem Zeitpunkt jedenfalls schon festzustellen, dass eine Notwendigkeit der erweiterten Förderung jenseits der Produktion von Stücken existiert: z.B. Recherche und künstlerische Entwicklung, Stipendien und Fellowships, sowie die Förderung von Produktionsstrukturen. Weiters versucht die Arbeitsgruppe ‚Funding' für die Tanz-. Theater- und Performanceschaffenden Finanzierungsmöglichkeiten vor der Projektförderung und nach der Konzeptförderung zu erarbeiten: Einerseits sollten die Summen der Konzeptförderung erhöht werden, um Wachstum und Professionalisierung zu ermöglichen, andererseits eine künstlerische Entwicklung jenseits größerer Summen für mid-career Tanz-, Theater -und Performanceschaffenden ermöglicht werden (Stipendien und Fellowships). Ebenfalls zu diskutieren wäre eine Einstiegsförderung vor der Projektförderung, sowie die Erweiterung der 1 und 2-Jahresförderungen, Stichwort: Mehr Jahresförderungen für eine größere Zahl an Tanz-, Theater -und Performanceschaffenden.

Last but not least muss eine Evaluierung der Theaterreform in Angriff genommen werden: Was waren die Anregungen und Projektionen der frühen 00er Jahre und wo stehen wir heute? Funktioniert die Koproduktion? Und warum sind wir teilweise zur Gießkanne zurückgekehrt? Unsere Gruppe freut sich über mehr Mitdiskutierende. Bei Interesse bitte ein Email an philipp.gehmacher@gmail.com

Arbeitsgruppe: Salary

The idea to raise the salary levels in the free performing arts scene is an idea shared by many. Why hasn't it been done already?

Since the theater reform (2003) the payment levels as well as the subsidy levels have stagnated. Small improvements have been achieved in a few cases but, in general, there is a

consensus that €500/a week brutto is fair payment – even though it is not. It is up to us, as makers of our own work, to adjust the amount of time we work to the money we have and especially to the amount of time we ask from our co-workers to spend for the money we propose. In short: work for what you earn and don't ask anyone to work for free.

We can only explain and make policy makers understand the real cost of our work if we understand what our work costs. It is by far the best argument for an increase of subsidies and grants.

This proposed change will not happen overnight. First, we need to find an agreed payment level for the free scene. A level which will grant us stability in our present work life but that can also help us to put resources aside for pensions and times of unemployment.

The legal argument:
According to the Austrian Theater Law (Theatergesetz) stage workers (dancers, performers and actors) should be employed. At the time of writing, the "Wienergebietskrankenkasse" is controlling many of the arts associations in the city of Vienna to review if the working conditions they are providing are lawful. If it is found the association should have been employing and it hasn't been, employer fees of up to 5 years can be demanded by the state retroactively. If there is a good moment to reduce illegal contracts and work-forms, the moment is now.

The improvement arguments:
Through employment you gain access to unemployment money in times you are not working. This can help to even out the irregular income situation many free scene artists are experiencing. The costs are covered by the employer's fees (Dienstgeberabgaben).

The extremely low payment level towards the retirement fund will result in our whole sector either ending up poor after 65 and/or being forced to continue working until we die. Currently, if you don´t reach the minimum pension level on your own, the State pays the rest. However, if you have any assets or extra income, you are not entitled to receive these payments. With a higher input towards the retirement fond (earlier in our careers and with the costs being part of an employment package), we can guarantee a liveable retirement situation for the older part of our community.

The value argument:
The salary costs are by far the biggest part of any budget for any free-scene-arts association. If we can prove what our labour work costs, we could provide a very strong argument for an increase of funding for our sector. The fund giving bodies, e.g. the MA7 and the BKA, are still not aware of what our work costs. With clear, regulated payment levels we can easily provide that information.

The solidarity argument:
The present system does not provide any social security for artists, especially those who are living in more precarious situations, e.g. people of older age, with an illness, of poor socioeconomic backgrounds, or people with families.

You can do what you want with your own time, but as soon as you engage someone else you shouldn't ask him or her to work for free or under bad conditions. If you do so, not only are you exploiting your colleague, but you are also contributing to a culture in which it is ok to work for too little money. If you offer or accept too little money for your work, others will be forced to do the same. Only through standing together in solidarity we can work towards a future with better working conditions.

The Vision
Our long-term vision is a new employment system that reflects our real working conditions, a system that can grow out of this first initiative for a lowest payment level. This new framework should create a real social security for artists acknowledging the way we work and the fact that our working life alternately consists of periods of high and such of low intensity. None of the current systems seems fit to mirror our working realities. Altough many details need to be discussed to create a functioning work model but, we are convinced that finding a common agreement around a lowest payment level is the first crucial step.

Offener Brief

"Geförderte Räume als Artist Commons"

Von der Arbeitsgruppe Spaces, Wiener Perspektive

Liebe Künstlerische Leiter_innen, liebe Indentant_innen, liebe Museumsdirektor_innen, liebe Festivaldirektor_innen, liebe Raumbetreiber_innen

Wir, die darstellenden Künstler_innen von Wiener Perspektive wenden uns an Sie als Direktor_in einer von der Stadt Wien geförderten Institution. Sie sind die/der temporäre Leiter_in dieser Institution. Bei ihnen wird interessante und aufregende Kunst produziert, in einem von der Stadt Wien und dem Bund geförderten Umfang.
Wir haben ein Anliegen und eine Frage: Gibt es Räume, die über das gesamte Jahr gesehen in ihrem Haus temporär leer stehen, weil eine Ausstellung umgebaut wird, Proben ausfallen, Arbeiten verschoben werden, Lagerräume oder Werkstätten interimistisch freistehen oder Sie einfach Ferien haben und die Gewerke ruhen?
Um genau diese Zwischenräume geht es uns! Um Zwischenräume in geförderten Institutionen, die vielleicht manches Mal gar nicht im Bewusstsein sind, nicht auffallen oder die wie selbstverständlich zu bestimmten Zeiten leer stehen.
Wir, Künstler_innen der freien Szene in Wien, haben eine massive Not an Räumen und Ressourcen und sehen in diesem Modell die Möglichkeit, bereits geförderte und temporär nicht genutzte Räume als Common Goods zu definieren und diese temporär für unsere Arbeiten als Proben-, Arbeits- oder gar Präsentationsräume zur Verfügung zu stellen.
Wir wenden uns an Ihre Institution, weil wir den Eindruck haben, Sie könnten dieser Diskussion um das Allgemeingut offen gegenüberstehen und über eine Antwort, wie Sie über unseren Vorschlag, mit vorhandenen Ressourcen anders umzugehen, denken.
Wir würden uns über ein persönliches Gespräch freuen und eine Antwort, wie Sie über unseren Vorschlag mit vorhandenen Ressourcen anders umzugehen denken. Gibt es Zeiträume, in denen Sie uns bestimmte Räume zur Verfügung stellen könnten?
Wir sehen darin eine politische Setzung: Bereits geförderte Institutionen als Gemeingut zu begreifen. Wenn Sie unserem Vorschlag nachkommen, führen wir Ihre Institution als Teil der *Artist Commons* an und nennen Sie als Raummäzen_in.
Unsere Arbeitsbedingungen in der freien Szenen und die dortige mangelhafte Finanzierung fordern uns heraus, andere Zugänge zu arbeitsnotwendigen Ressourcen zu entwickeln, damit wir unsere Kunst in dieser Stadt produzieren können.
Wir laden Sie ein, unsere Initiative der *Artist Commons* zu unterstützen und, wenn Sie über ein Wochenende, eine Woche oder gar einen Monat lang ungenutzte Raumressourcen verfügen, uns diese unentgeltlich zur Verfügung zu stellen.

Mit herzlichen Grüßen,
die Arbeitsgruppe Spaces der Wiener Perspektive
wienerperspektive@gmail.com

Cornelia Anhaus:

"Gemeinsam agieren, statt auseinanderdividieren lassen"

Über die neue Leiterin des WERK X-Petersplatz

Veronika Krenn

Im Dezember vergangenen Jahres wurde Cornelia Anhaus unter 38 Bewerber_innen zur Leiterin des WERK X-Petersplatz erkoren. Die Neu-Leiterin erzählt, bei tropischem Augustwetter in ihrem Büro im ersten Wiener Gemeindebezirk, von ihren Plänen für das von der Kulturpolitik - unter kritischer Beschau - neu positionierte Theater am Petersplatz. Bis in den Herbst 2017 prägte die Pinzgauerin, 1977 in Neukirchen am Großvenediger geboren, das Programm der ARGEkultur Salzburg, sowohl des „Open Mind Festivals" als auch des Medienkunstfestivals „digital spring". Nicht nur Unterhaltung, sondern „nachhaltige" Themen aufs Tapet zu bringen und einen Austausch mit NGOs und Stadtpolitik anzuregen, war ihr dort wichtig.

Cornelia Anhaus © Robert Liersch

Vielfältige Szene mit diverser Formensprache

Menschen im Großstadtdschungel, gebeutelt von Sinnkrisen – Eröffnung feiert das Theater am Petersplatz zur ersten Spielzeit von Cornelia Anhaus am 20. September mit „Unerträglich lange Umarmung". Das Theater wird zu diesem Zeitpunkt, nach einer „Minimal-Sanierung", in neuem Glanz erstrahlen. Mit der österreichischen Erstaufführung des Stücks von Iwan Wyrypajew eröffnet die Regisseurin Lina Hölscher. Man schaffe damit eine Kontinuität zur bislang letzten Spielzeit des Hauses, freut sich die junge Theaterleiterin. Denn 2017, als das Theater noch unter dem Namen „Eldorado" unter der Leitung des Werk X lief, inszenierte die Regisseurin schon „Mutterseele. Dieses Leben wollt ich nicht" von Thomas Perle.

„Es existiert eine sehr vielfältige Szene in Wien", zeigt Anhaus sich nach ihrem ersten halben Jahr mit Gesprächseinladungen an die freie Szene optimistisch gestimmt, „mit vielen unterschiedlichen Herangehensweisen und Blickrichtungen. Hier ist es insgesamt multikultureller. Es gibt viel für mich zu entdecken." Bis Februar inszenieren in ihrer ersten Spielzeit sieben Theaterschaffende „aus unterschiedlichsten Perspektiven gesellschaftspolitisch relevante, progressive und innovative Kunst". Nach der Eröffnung folgen noch drei Uraufführungen und fünf Wienpremieren – darunter Uraufführungen aus anderen Bundesländern und eine Produktion aus Deutschland.

Vieles stamme „aus der Feder von jungen Autoren und Autorinnen". So überzeugte Ursula Leitner mit der Idee zu

einer Stückentwicklung zum Thema Burschenschaften, bei der dokumentarisches Material in die Erzählung einer fiktionalen Geschichte einfließen solle. Im November feiert „Zum wilden Mann“ seine Uraufführung. Das Stück wird unter Einbeziehung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes entwickelt. Autobiografisch ist die Uraufführung von Alireza Daryanavards „Ein Staatenloser“, das von Zensur und den Lebens- und Arbeitsbedingungen iranischer Theaterschaffender erzählt. Das „theater der sprachfehler“ zeigt drei Teile einer Tetralogie von Christian Kühne, in der Menschen sich im Labyrinth der Sprache verlieren. In der Inszenierung von Andreas Jähnert sind „Der Christuskomplex“, „Brücken ins Schwarze“ und „Rost“ zu sehen. Zur Finanzierung dieser drei Wien-Premieren mussten „Alternativtöpfe“ ausgeschöpft werden, erzählt Anhaus, etwa die Tourneeförderung des BKA, damit diese Produktionen gezeigt werden können.

Smarte Technologien und Feminismus

Experimentierfreudig, an der Schnittstelle von Musik, Bildender Kunst und Medien angesiedelt, ist die Arbeit von Mimu Merz, „Instant Choir 2.0 – in jedem Mädchen ein Hafen“, die am 8. November 2018 uraufgeführt wird. In dieser Arbeit wird das Publikum via Smartphone zum Protagonisten. Heutige Technologien, so Anhaus, müssten sich auch in der Kunst und im Theater wiederfinden „ob das jetzt ein Livestream ist oder mit Apps und Smartphones gearbeitet wird“. Sie freut sich über solche fruchtbaren Symbiosen aus diversen künstlerischen Bereichen, zumal mit Autor Florian Gantner auch Literatur einen Stellenwert erhält.

Aus einer profeministischen, männlichen Perspektive erzählt Chili Tomasson, der Sänger der Band „Chili and the Cinema Electric“, am 24. Jänner 2019 in seiner ersten Bühnenperformance von Feminismus und Linksradikalität. Die Texte für seine lyrische Musik-Performance „Carrying a gun“ entwickelt er gemeinsam mit seinen Performern. Fragt man die neue Theaterleiterin, wie wichtig Feminismus für sie selbst sei, konstatiert sie nüchtern: „Ich kann es mir gar nicht leisten, keine Feministin zu sein." Die finale Produktion der ersten Spielzeit am 2. Februar ist Ben Pascals „Ansichtsache“, ein Stück über Sex, Pornografie und Gewalt.

Organisationsstruktur und Kritik an kulturpolitischen Entscheidungen

Das WERK X-Petersplatz ist in einen Spielstättenverbund mit dem Werk X Meidling eingebettet. „Wir teilen die Webseite, haben einen gemeinsamen Spielplan und eine Ticketing-Verwaltung“, erklärt Anhaus. „Für das Publikum ist es manchmal nicht so leicht zu unterscheiden, wo etwas gespielt wird, das muss bedacht werden.“ Synergien sollen bestmöglich genutzt werden, etwa was Marketing, Buchhaltung und Publikumsdienst anlange. „Ich finde es sinnvoller, das Budget in die Kunst und in die Produktionen zu stecken, statt einen eigenen Apparat für die Verwaltung z. B. aufzublasen.“

Der Bestellung von Cornelia Anhaus vorangegangen war der Rückzug von Ulrike Kuner, die für die IG Freie Theaterarbeit Mitglied der Findungsjury zur „Kuratorischen Leitung/Geschäftsführung der Theater Petersplatz GmbH“ gewesen war. Die IGFT hatte ein Koproduktionshaus gefordert, um bessere Bedingungen und faire Bezahlung für Theaterschaffende zu ermöglichen. Ausgeschrieben wurde allerdings ein „Kooperationshaus“, das keine Koproduktionsbeiträge für die Szene leisten kann. Nachdem die Finanz- und Organisationsstruktur des Hauses bekannt geworden war, beschloss der IGFT-Vorstand, nicht an der Bestellungsjury teilzunehmen.

Von den Turbulenzen rund um die Neuausrichtung des WERK X-Petersplatz habe Anhaus „nur am Rande mitbekommen“. Eine Gruppe der freien Szene beklagte im Gespräch mit derStandard etwa, dass Geld, das Kunstschaffenden zur Verfügung stehen könnte, in Leitungsgagen gesteckt würde. Es fiel auch der Satz: „Schließt das Haus und gebt das Geld den Künstler_innen!“, den Anhaus etwas zu kurz gedacht findet, alleine schon, weil es sich um einen alternativen Theaterort im ersten Bezirk handelt, der nicht etwa einem profitorientierten Unternehmen weichen sollte. Au-

ßerdem seien natürlich faire Kriterien der Verteilung nötig. Ihr Umgang ist ein verantwortungsvoller: „Ein Haus zu leiten und zu öffnen bedeutet immer auch, darauf zu achten, das unterschiedlichste künstlerische Perspektiven zur Geltung kommen und auch der Nachwuchs gefördert wird. Dennoch ist die Diskussion über Verteilungspolitik wichtig und notwendig."

Sie selbst erhalte aber bisher im direkten Gespräch nur positives Feedback. An zwei Terminen hatte sie eine Einladung an Theaterschaffende ausgesprochen: „Dabei ist mir fast die Tür eingerannt worden", schmunzelt sie. Ihr Wunsch wäre allerdings auch, dass das Haus am Petersplatz koproduzieren könnte. Es sei bitter, Produktionen nicht einmal mit einem minimalen Geldbetrag unterstützen zu können. „Derzeit läuft es so, dass ich nur geldwerte Leistungen beitragen kann - etwa für dramaturgische Beratung, Marketing oder Technikstunden. Bei manchen Gruppen ist es aber so, dass ihnen vielleicht noch dreitausend Euro fehlen würden, um etwas umzusetzen, aber bei uns gibt es keine Honorare, weil wir nur als Kooperationshaus finanziert sind." Es gäbe aber - vor allem für freies zeitgenössisches Sprechtheater - wenige Häuser in Wien, die koproduzieren. Wobei diese Häuser eher Performanceschaffenden offenstehen, „das fehlt hier, die Möglichkeit wenigstens minimal zu unterstützen, das würde der Szene guttun". Sie könne zwar bei der Entwicklung der Stücke zur Seite stehen, „im Endeffekt eine Art Coaching mit Feedback bis zur Einreichung", aber manchmal wundere man sich, warum ein Projekt nicht gefördert werde. „So ein Mini-Backup wäre hilfreich", meint sie. Schwierig seien natürlich auch die Einreichfristen, merkt Anhaus an, „wenn jemand erst im Mai erfährt, ob er für ein Projekt im Herbst Geld bekommt - in den seltensten Fällen, das ist eigentlich ein Luxus - kann ich dann nicht sagen, dass ich da auch noch was frei habe." Erschwerend kommt hinzu, dass ja auch das künstlerische Personal für die Spielzeit noch frei sein sollte.

„Ohne irres Engagement wäre freies Theater nicht möglich"

Cornelia Anhaus, die Politikwissenschaft und Journalistik studierte, schnupperte erstmals Theaterluft bei dem engagierten Lehrer Charly Rabanser im Oberpinzgau. Dieser war Mitbegründer eines Theatervereins in ihrem Heimatort. 1992 sei er einer der ersten gewesen, der für eine Theaterarbeit vom Lehrberuf freigestellt worden war. „Dadurch bin ich geprägt: Die Jugend ist damals kulturell begeistert worden, selber Theaterstücke zu schreiben und diese auch aufzuführen", erinnert sie sich. Später war Anhaus dann im Mehrspartenbereich tätig, denn „Mischformen interessieren mich sehr". In Salzburg punktete sie mit engagierten politischen Produktionen, bevor es sie Anfang dieses Jahres nach Wien zog.

„Ohne irres Engagement wäre freies Theater nicht möglich", sagt Anhaus, „bei 30.000 bis 40.000 Euro als gläserner Förderdeckel des Kuratoriums für Produktionen. Bei einer Arbeit mit zehn Darstellern und Darstellerinnen auf der Bühne ist das z. B. schon schwer umzusetzen." Es könnten Spielserien am Stück, von sechs bis zehn Spieltagen, pro Produktion gezeigt werden, eine Zwischenlagerung des Bühnenbildes sei nicht möglich. Andere Produktionen, die eine Wiederaufnahmeförderung erhielten, könnten nur vier bis sechs Mal gezeigt werden.

So muss die Theaterleiterin durchaus kreativ ihren Spielplan mit Produktionen bestücken, die aus verschiedenen Fördertöpfen gespeist werden. Auf die Fördersituation angesprochen spricht Cornelia Anhaus kluge Worte gelassen aus: „Vielleicht wäre es manchen lieber, dass wir uns untereinander die Schädel einschlagen, anstatt mehr Geld von der Politik einzufordern. Deshalb ist es wichtig, dass wir uns rechtzeitig zusammenschließen und gemeinsam agieren, anstatt uns auseinanderdividieren zu lassen."

Veronika Krenn

Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Publizistik- und Kommunikation und nach einer Zeit der praktischen Arbeit im Theaterbereich (Regie-Assistentin, Dramaturgie, Presse) und eigenen Arbeiten, seit einigen Jahren als freie Autorin hauptsächlich im Bereich Theater, Tanz und Kultur tätig.

Herbarien der politischen Lust

Der Künstler Otmar Wagner und sein Performance-Zyklus WUNDE WELT

Noah Holtwiesche

> „Kunst ist Kunst,
> oder sie ist Scheiße“
>
> *Cándido Portinari*

„... Wo ist da die Grenze? ... Schutz der europäischen Außengrenze ... Schweinefleisch, Schweinefleisch ... hat es über die Grenze, nach Europa geschafft ... Obergrenze ... unsere Kultur und unser Dasein... Wolle mer se rein lasse? ... Sei die Grenze! ... Defend Europe! ... An seine Grenzen gehen und im Ernstfall unsere Grenzen schützen ...“

Die politischen Konflikte unserer Zeit sind ein dichtes Gestrüpp, dessen dornige Auswüchse in den hintersten Ecken unseres Lebens wuchern. Wir stolpern und straucheln durch dieses gigantische Dickicht, den Kopf stets erhoben, weil wir hinter dem Horizont irgendwo noch eine Lichtung vermuten, von der aus sich klar sehen ließe. Aber sobald wir uns aus einer Ranke befreit haben, verfangen wir uns sogleich in der nächsten Dornenschlinge.

Foto während der Videoaufnahmen zu WUNDE WELT #Ende, April 2018. Die Observer / Kommentatoren (von links nach rechts) sind : Johannes Maile, Irene Coticchio, Elisabeth Tambwe, Heiko Senst. In der Mitte ein 3D-Abbild von Otmar Wagner

In seinem Performance-Zyklus *WUNDE WELT* wendet sich der in Wien lebende Performance-Künstler Otmar Wagner diesen dornigen Auswüchsen des Politischen zu, in die wir uns in unserem Alltag so sehr verfangen. Sein Blick verliert sich nicht am Horizont, er sucht keinen neutralen Standpunkt jenseits des Dickichts, sondern richtet sich auf diese seltsamen Triebe des Politischen vor seinen Füßen. Er sammelt sie auf und studiert ihren Wuchs, ihre Verästelungen, Verwachsungen und Verbindungen. So entsteht vor den Augen der Zuseher_innen ein performatives Herbarium des Wildwuchses unserer politischen Wirklichkeit.

Late Night Show und Body Art

Die Performances von *WUNDE WELT* präsentieren sich den Zuseher_innen als wilde Assoziationstrips durch dieses gigantische Archiv unser Verstricktheit. In *WUNDE WELT #1-3* sitzt Wagner zumeist an einem Schreibtisch, lässt Assoziationsketten sich entfalten und nimmt Einspielungen von Ton- und Bildmaterial selbst vor. Während diese Performances zwischen Late Night Show und Nachrichtensendung lavieren, verbringt Wagner in *WUNDE WELT #Ende: Ich.Europa* die Performance stumm auf einem Drehteller, inmitten des Publikums stehend. Dieses wird von außen durch eine rasende Diskursmaschine aus Bildern und Stimmen bestürmt, die sich dem ausgestellten, stummen Körper anhaften und diesen so zur allegorischen Verkörperung unserer politischen Verstricktheit werden lassen, zu Europa. In *WUNDE WELT #3* und *#Ende* hat diese Allegorie Europa ihren Auftritt zum Schluss, wenn Otmar Wagner goldene Sheriffsterne in seine blau bemalte Haut sticht: Er lässt sich die Europaflagge unter die Haut gehen: Europa – Wunde unserer Welt.

Die Wunde Europa bildet den gemeinsamen Bezugspunkt für die verwegenen und schrägen Assoziationen, für die verschlungenen Verbindungslinien und Konstellationen, die sich während Wagners Performances entfalten. In *WUNDE WELT #2: Kakophonie der Kolonialisierung* spannt sich so eine Assoziationskette vom Faschingskostüm seines Sohnes (Indianer) zum Freibier (in jeder Performance wird ein Themenbier ausgeschenkt) über folgende Stationen: Kritik am Cowboy und Indianer-Spiel als abzulehnende Form kultureller Aneignung (Kolonialismus an *people of color*), Fernsehkarneval („Mainz bleibt Mainz, wie es singt und lacht"), der singende Dachdecker Ernst Neger mit seinem Hit „Heile, heile Gänsje" über die zerbombte Stadt („ … Es is bald widder gut … / Heile heile Mausespeck /In hunnerd Jahr is alles weg"), rassistische Firmenlogos (wie die des Dachdeckers: schwarzes Männchen mit dicken Lippen und Ohrringen), Blackfacing in der LGBTQ-Community (nicht *pc*), Kannibalenkostümen (Baströckchen, Knochen im Haar, in Wien billiger als im Internet), Ausstellung eines Ashanti-Dorfes im Wiener Tiergarten (1896), FC Dornbirn, Sponsor Mohrenbräu — und damit zu einem abermals rassistischen Firmenlogo.

Was sich in diesen Assoziationstrips vor den Zuseher_innen ausbreitet, was vor ihren Augen aus kleinen Details, Anekdoten und Samples immer deutli-

Otmar Wagner und sein Gast Armin Chodzinski meditieren, lesen und performen 'Business Punk'.
Ausschnitt aus: OBSZÖN oder OKZIDENT KAPITAL VOODOO, WUK Wien, 2010

cher sich abzeichnet, ist schon lange kein *Sittengemälde* unserer Zeit mehr, eher eine performative Kartographie der Lust am Politischen. Es ist diese untergründige Lust, dieses verstohlene Genießen, das in politischen Äußerungen vibriert, so nüchtern sie auch daher kommen mögen. Diese Lust ist es, in der wir uns immer wieder verfangen. Sie ist es auch, die auch ein ums andere Mal den Topos der Grenze umspielt und sich in den eingangs zitierten Äußerungen aus *WUNDE WELT #3: Ästhetik der Absperrung* niederschlägt , das im November 2017 im WUK zu sehen war.

Kunst ist Leben, Kunst isst Politik

In *WUNDE WELT* werden die Auswüchse der Lust, die politischen Äußerungen anhaften, zu Gegenständen einer ästhetischen Betrachtung, indem Otmar Wagner sie aus den Diskursen des Politischen und der Lebenswelt herausschneidet und konserviert. In den isolierten Präparaten tritt so das libidinöse Engagement hervor. In *WUNDE WELT #1: Imperative der Identität* triggert Wagner mit einem Fußschalter immer wieder einen entrüsteten Ausruf: „Das sind unsere Steuergelder!“ Der befürchtete Verlust von Steuern wird hier, wie jeder *Ver-Lust*, unversehens zu einem *Lust-Gewinn*, sobald er Anlass gibt für Erregung und Empörung. Durch das Verfahren der Fragmentierung gelangen solche Partikel des Politischen innerhalb der Kunst zu neuer Geltung. So lässt Wagner in *Ästhetik der Absperrung* verschiedene Grenzanlagen Revue passieren und beurteilt sie nach ästhetischen Gesichtspunkten. Dieses Vorgehen ist inspiriert von Joseph Beuys, der 1964 eine Erhöhung der Berliner Mauer um 5cm empfahl („Bessere Proportionen!“), aber auch in Reaktion auf aktuelle Äußerungen von Grenz-Geilheit (Donald Trump: „We will begin working on an impenetrable, physical, tall, powerful, beautiful southern border wall“). Die Fragmentierung erlaubt es auch, Assoziationsketten fortzuführen, die quer zu den üblichen Diskursverläufen des Politischen verlaufen und einen ästhetischen Wider-Sinn freilegen, einen Eigen-Sinn der Kunst, der den üblichen Versuchen, den politischen Konflikten einen Sinn abzugewinnen, zuwiderläuft.

Wagner selbst hält „das Insistieren der Kunst auf ihren Kunstcharakter meist für politisch brisanter als eine Kunst, die sich bemüht, als ‚Politische Kunst‘ politisch zu sein.“ Entsprechend begegnet Otmar Wagner der Absorbierung der Kunst durch die Politik, der so viele zeitgenössische Künstler_innen bereitwillig u.a. auch deswegen nachgeben, weil sie ihnen Relevanz und Legitimation verspricht, mit einer umgekehrten Strategie: Er löst einzelne Aussagen aus den Diskursen heraus und arrangiert diese Partikel der politischen Lust auf dem Spielfeld der Kunst unter ästhetischen Gesichtspunkten. Dabei verlieren diese Partikel keinesfalls ihre politische Kraft, eher deckt der Kunstkontext das unbewusste Verfangensein der Subjekte auf, die uns im politischen Nahkampf so oft entgeht.

Abdriften als Form – die Essay-Performance

An die Stelle politischer Positionierung rückt in *WUNDE WELT* ein lustvolles

Projekt 'AUFRÄUMEN! 4 Abende über Arbeit' von Otmar Wagner und Lars Moritz, WUK Wien, 2013.
Links: Special Guest Rolf Schwendter hinter einer Wand aus analogen Dropbox-Ordnern.
Rechts: Special Guest Simon Mayer gibt einen 'Work-out'-Workshop.

Dérive dank dem Trümmerfeld politischer Frontverläufe. Dieses assoziative Verfahren begreift Otmar Wagner als eine eigenständige künstlerische Form, die er *Essay Performance* nennt. In Absetzung zur *Lecture Performance*, die sich seit einigen Jahren größerer Beliebtheit erfreut, wird deutlich, worauf es Wagner ankommt: *Lecture* bezeichnet ein akademisches Lehrformat der Wissensvermittlung, eine *Vor-Lesung*, die stets darauf hinausläuft, dem Publikum eine *Lektion* zu erteilen. *Essay* hingegen kommt von *versuchen* (frz. *essayer*). Ein Essay erprobt neue Sichtweisen, statt bereits bekanntes Wissen zu vermitteln, ist eher eine Expedition auf unbekanntem Terrain, auf dem das Subjekt als suchendes nicht umhin kann, sich zu exponieren.

Die verschiedenen Essay Performances Wagners, darunter Arbeiten wie KOLLAPS KUNST MORALVERKEHR (2012), HIC SALTA! Eine Sprungforschung (2013-2015) OBSZÖN oder OKZIDENT KAPITAL VOODOO (2010), SYSTEME, BIER UND SCHNAPS (2009/10) und ORGIE EUROPA (2003-06) oder eben der *WUNDE WELT*-Zyklus, kennzeichnen, dass sich die Fragen angesichts der enormen Verdichtung des szenischen Materials durch Assoziationen, überraschende Querverbindungen und seitliche Bewegungen des Abdriftens, verlieren, insofern sie schon einen Sinn in Aussicht stellen. Es entstehen, wie Wagner selbst in „Die Grenzfrequenz des Denkens“, einem Text über seine eigene Arbeit, schreibt, „essayistische Streifzüge, bei denen im besten Fall eine mögliche These abhandenkommt zugunsten immer wieder überraschender Assoziationsketten - in denen zusammengedacht und zusammengebracht wird, was scheinbar nicht zusammengehört.“

Wunde Welt ist ein multimediales Détournement, kein synthetisches Gesamtkunstwerk. Die Performances sind offene Assemblagen, in denen die hergenommenen Dinge in einen ästhetischen Zusammenhang überführt werden, ohne den Bezug zu ihrem lebensweltlichen Zusammenhang zu verlieren. Diese performativen Assemblagen bestehen darin, Sachen in ihrer Eigenart in einen Kunstkontext zu absorbieren. Ein performatives Cut-up, das die unterschiedlichsten Materialien integriert: Bücher, Fotos, Spielzeug, Evergreens, Zitate, Tonschnipsel, Karten, Videos, Diagramme, Bier …

In *WUNDE WELT* ist Otmar Wagner nicht der Königssohn, der mit seinem Schwert das dornige Dickicht der politischen Lust durchschneidet. Auch er vermag nicht, uns aus dem Schlaf der Vernunft, aus diesem Alptraum, wach zu küssen. Vielleicht können wir nicht aufwachen, weil sich durch den Wunsch aufzuwachen der Traum fortsetzt. Jeder Versuch, die Lust im Politischen hinter sich zu lassen, lässt neue, unerkannte Lustquellen strömen. *WUNDE WELT* setzt dieser politischen Lust eine andere, verquere und sublimierte Lust entgegen. Mit dieser bringt sich die Kunst zur Geltung: Sie lässt uns nicht in der Immanenz der Katastrophe, die unsere politische Situation ist, zurück.

Noah Holtwiesche

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Theaterforschung und Performance Studies an der Universität Hamburg. Die Arbeiten von Otmar Wagner inspirieren ihn schon seit seinem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen.

Otmar Wagner im Interview mit Ulrike Kuner

UK: Während der Vorbereitung war interessant zu erkennen, dass es gar nicht so viel Material über Dich gibt. Für mich bist Du ein bisschen wie ein Schatz, der noch nicht vom Veranstalter gehoben ist. Aber was bedeutet eigentlich Theater oder Performance für Dich? Wenn Du in ein paar Worten erklären müsstest, warum Du Performances machst, was würdest Du sagen?

OW: Ich glaube, dass ich tatsächlich nicht sehr präsent bin. Das liegt daran, dass ich keine Strategien entwickelt habe, was 'Aufmerksamkeitsökonomie' betrifft.

Ich kümmere mich sehr wenig um meine öffentliche Präsenz, um Selbstvermarktung, weil ich es zeitlich einfach nicht schaffe, und ehrlich gesagt interessiert es mich auch nicht sonderlich. Ich bin so jemand, der sich, was das betrifft, eher zurückzieht. Für mich ist die künstlerische Arbeit wesentlich, nicht die Dokumentation oder die Selbstrepräsentation.

Deshalb habe ich relativ wenig Bild- und Videomaterial, das gut verwertbar ist. Das hat aber auch mit meinem Selbstverständnis als Performancekünstler zu tun. Ich insistiere darauf, dass die performativen, theatral performativen Arbeiten, was auch immer, im Hier und Jetzt stattfinden, und nicht im Hinblick auf eine mögliche mediale Weiterverwertung. Meine Projekte funktionieren atmosphärisch in spezifischen Raumsituationen, für das anwesende Publikum, aber nicht als Video.

Ich sage den Kuratoren immer, kommt nach Wien und schaut es euch an. Die kommen aber nicht, sondern wollen Videos haben, und das ist ein Problem.

Als ich noch in Berlin gearbeitet habe, war es so, dass sehr viele Künstlerkollegen immer wieder auf meine Arbeit rekurriert haben, auf welche Weise auch immer. Es gibt ja Künstler, die zwar wichtig sind für andere Künstler, diese auch teilweise beeinflussen, dabei aber eher im Hintergrund bleiben. Ich zähle mich zu dieser Kategorie.

UK: Interessant, weil ich einige Leute kenne, die durch Zufall auf Performances oder Produktionen von Dir gestoßen sind und meinten, sie hätten selten erlebt von einer dramaturgischen Handlung so mitgenommen zu werden. Und gleichzeitig sind Deine Arbeiten ja hochpolitisch. Woher kommt dieser politische Wille?

Otmar Wagner © Kristina Zátrochová

Das Verrückte daran ist ja, dass ich mich überhaupt nicht als politischen Künstler begreife. Es gibt diese Anekdote von Eduardo Galeano über den Maler Candido Portinari, der wegen seines politischen Engagements in der Kommunistischen Partei Brasiliens ins Exil gehen musste. Als er mal nach seiner Meinung zum sozialistischen Realismus gefragt wurde, meinte er: „Ich weiß nicht recht“. Und dann:„Ich weiß nur eins: Kunst ist Kunst oder sie ist scheiße“. Das ist der Punkt: wenn ich Kunst mache, mache ich Kunst und keine Politik, keine politische Agitation. Als Künstler ist der Wert, den ich schöpfen kann, der Eigensinn. In der Kunst habe ich den Freiraum, der es mir ermöglicht, über mein Sein in der Welt nachzudenken. Das heißt - da ich so oder so politisches Subjekt bin -, dass ich auch über Politik nachdenke, aber nicht als 'politischer Künstler'. Ich lasse mich durch nichts und niemanden vereinnahmen. Nur so kann ich mit politischen Themen in der eigensinnigen Art und Weise, wie ich das in meinen Arbeiten betreibe, umgehen. Vor ein paar Jahren hab ich das mal etwas provokanter formuliert, nämlich dass ich das Insistieren der Kunst auf ihren Kunstcharakter für politisch brisanter halte als eine Kunst, die sich bemüht als politische Kunst politisch zu sein.

Natürlich rege ich mich über bestimmte moralische, philosophische, soziologische Setzungen auf - und auch über politische. Das fließt direkt in die Arbeit mit ein. Ich habe mir eine Form geschaffen, in der das möglich ist: die Essay-Performance. Mit dieser Form und diesem Begriff experimentiere ich schon seit Jahren, auch bewusst in Abgrenzung zur sogenannten 'Lecture-Performance'.

UK: Kannst Du ganz kurz beschreiben, was Du unter Essay-Performance verstehst?

OW: Den Begriff hab ich von Chris Marker, dem Begründer des "Essayfilms" auf den Performancebereich übertragen. Ich war schwer beeindruckt von so Filmen wie 'Sans Soleil', weil solche filmischen Erzählungen eine ganz eigene Logik und Poesie ins Spiel bringen. Sloterdijk hat mal gesagt, dass der Essayist ein Navigator in unsicherem Gewässer sei, und der Essay eine seitliche Suchbewegung, und ich versuche diese seitlichen Such- oder Denkbewegungen zu machen, und zwar extrem assoziativ.

Das ist auch der Unterschied zur 'Lecture-Performance', die ja mit dem Habitus des 'Vortragenden', des 'Besserwissenden' spielt. Ich versuche mit meinen Assoziations-Trips, dem Publikum eher Angebote zu machen, Denk- und Assoziationsangebote, ich will sie mitnehmen auf diese Trips. Der große Vorteil der Essay-Performance ist, dass sie mir erlaubt, ziemlich frei zu denken und zusammenzudenken, was scheinbar nicht zusammengehört. Sie erlaubt mir Gedanken-Sprünge. Ich kann vom Hölzchen zum Stöckchen kommen und wieder zurück. Ich kann Banalitäten des Alltags mit großen philosophischen Themen verknüpfen, den Kotzhügel des Münchner Oktoberfestes mit der Systemtheorie von Niklas Luhmann, den Selfie-Toaster mit der Selbstausbeutung im Spätkapitalismus, das 'Nick-Negerle' mit 'Fremde sind wir uns selbst' von Julia Kristeva, die Karl-May-Festspiele in Bad Segeberg mit dem 'Frikadellenkrieg' in Dänemark. Das sind aber jetzt nur stark vereinfachte Beispiele.

Vor ein paar Tagen lese ich in der österreichischen Presse die Schlagzeile: "Rechts abbiegen bei Rot: Hofer startet Pilotversuch". Dazu ein Bild, Hofer mit erhobenem Zeigefinger und mit Pfeilschild nach rechts. Natürlich ist das verkehrstechnisch totaler Unsinn, genauso wie 140 km/h auf der Autobahn statt 130 km/h, das braucht kein Mensch. Aber dabei geht es ja nicht um verkehrspolitische Konzepte, sondern um Symbolpolitik: Abbiegen bei Rot und zwar ganz schnell nach rechts, das ist eine politische Botschaft. So banales Zeug sammel ich dann, und vielleicht fließt es in diesem Fall in meine nächste Essay-Performance über Rechtsradikalismus ein.

UK: Kommt in Deinem Verständnis der Begriff der Dramaturgie noch vor, wenn Du Deine Performances entwickelst?

OW: Unbedingt. Im Groben gibt es zwei Phasen: In der ersten Phase, der Recherche, ergibt sich eine unglaubliche Anhäufung von Material. Auf meinen assoziativen Streifzügen und seitlichen Suchbewegungen lasse ich erstmal so wenig wie möglich aus. Wenn ich z. B im Netz oder in der Bibliothek nach Sachen recherchiere und dabei zufällig, das ist ja der 'Serendipity-Effekt', auf etwas stoße, was eigentlich Quatsch ist, thematisch gesehen, dramaturgisch gesehen, aber mich trotzdem gefühlsmäßig in dem Zusammenhang interessiert, ohne dass ich in dem Moment eigentlich benennen könnte, warum, dann heb ich das auf.

Das hat vielleicht damit zu tun, dass ich im Grunde genommen ein 'Bastler' bin. Claude Lévi-Strauss hat das in 'Das wilde Denken' sehr schön beschrieben: im Gegensatz zum Ingenieur, der konstruiert, sprich dramaturgisch das Gerüst baut, ist der Bastler jemand, der nach dem Prinzip 'das kann man immer noch brauchen' erstmal sammelt und aufhebt.

Manchmal verfluche ich das auch, und am Ende wird dann eh nur ein Bruchteil davon gebraucht.

In der zweiten Phase beginnt die Mühsal, das ganze Material und das ganze assoziative Geflecht, das sich darin aufspannt, in eine dramaturgische Struktur zu bringen. Im Detail ist das extrem schwierig, da muss ich mir dann immer so große Papierboards machen, wo ich alles in verschiedenen Varianten miteinander in Beziehung bringe, denn es gibt ja unendlich viele unterschiedliche Anschlüsse. Inzwischen vertraue ich da aber meinem Gespür für dramaturgisch sinnvolle Assoziationsketten und eine innere Logik. Wobei ich sagen muss, dass ich da auch bestimmte Instrumentarien entwickelt habe, sozusagen Kompositionsverfahren, wie z.B. motivische Wiederholungen und Spiegelungen. Die Themen werden nicht sukzessive abgehandelt, sondern in kurzen und langen Bögen miteinander verschränkt. Damit das nicht außer Kontrolle gerät, entwerfe ich immer einen klaren 'Überbau', eine sehr strenge Gesamtstruktur.

UK: Wenn wir schon bei den Assoziationsräumen sind, dürfen wir noch einmal inhaltlich kurz zurück gehen zu „Wunde Welt“? Da beschäftigst Du Dich sehr mit den Fragen nach unserer Identität und unserer Herkunft. Ist es wichtig, dass sich das Theater mit solchen Themen auseinandersetzt? Du hast da ja auch einen sehr schönen griechischen Tempel gebaut, wobei da die Identität der Überbau ist. In Deinem Tempel kommen so Schlagworte vor wie Leiblichkeit, Karriere, Familie, Konsum, Heimat, Kultur, Selfie…

OW: Da hab ich auf ein Modell des Psychologen Hilarion Petzold, die '5 Säulen der Identität', zu-rückgegriffen. Bei mir

wurden daraus dann sieben Begriffs-Säulen... Natürlich gleiche ich meine Themen, in diesem Fall die Frage nach Heimat und Identität, sehr stark mit meinem Leben, meinen Erfahrungen ab. Aufgewachsen bin in einer extrem katholischen Dorfgemeinschaft, nördlich von Aschaffenburg, witzigerweise historisch gesehen Durchzugsgebiet und Grenzland. Die Verhältnisse waren extrem klar: Was wie zu sein hat, was man tut und was man lässt, und natürlich war ich Ministrant und in der Blaskapelle. In so einem Identitätsraum aufzuwachsen, in dem so gut wie gar nichts in Frage gestellt wurde, war für mich extrem schwierig, da musste ich raus. Dann rettet man sich in die Stadt und blöderweise in die experimentelle Kunst (Lachen), aber die Auseinandersetzung damit bleibt.

In meinen Arbeiten geht es mir aber überhaupt nicht um autobiographische Aspekte, sondern was sie mir über die Systemzusammenhänge erzählen. Zum Beispiel: mein Vater hat als Nebenerwerb eine Hühneraufzucht gehabt, Kleinstbetrieb, 6.000 Küken. Sie wurden aufgezogen, bis sie legereif wurden, dann wurden sie verkauft und in sogenannte 'Legebatterien' gestopft, und wir Kinder mussten da natürlich mithelfen. Jetzt kann ich natürlich sagen, oh je, das war alles so furchtbar, Massentierhaltung, Stall ausmisten ohne Atemschutz, Eltern missbrauchen ihre Kinder als Arbeitskräfte. Ich kann das zu einem persönlichen Problem machen - oder ich kann sagen: Natürlich war das ein Problem, aber das war ein gesellschaftliches Problem. Das sah so aus in den 70er Jahren auf dem Land. Da hat man das ganz selbstverständlich so gemacht, es gab auch keine Diskussion um Kinderarbeit, schon gar nicht bei den Bauern. Sich selber auch als kleines Teilchen dieser gesellschaftlichen Prozesse zu begreifen – das ist extrem wichtig. Ich meine damit kritische Distanz, auch zu sich selbst. Das erst ermöglicht Humor, sonst dreht man ja durch.

Mein Onkel hatte eine 'Äppelwoi'-Kelterei, Schnapsbrennerei und Gaststätte. Ich sollte das alle übernehmen. In diesem Karriereprogramm war auch die Heirat mit einer entfernten Cousine vorgesehen, mit Hotelfachschulabschluss. Als ich dann doch lieber studiert, Kunst gemacht und mich mit Gelegenheitsjobs durchgewurschtelt habe, meinte der Onkel mal beiläufig: „Aus dir wird nie mehr was“. Was der Onkel nicht wusste: auch das ist Karriere. Niklas Luhmann sagt: "Wenn wir heute überlegen, was eigentlich die Individuen mit der Gesellschaft verbindet, kommen wir meines Erachtens auf das Konzept der Karriere. Wir machen Karrieren, gute oder schlechte, aufwärts oder abwärts, stagnierende, rasche... Und Karrieren sind immer so, dass das, was wir erreicht haben, bewertet wird in Bezug auf das, was wir damit anfangen können." Auch wenn wir nichts damit anfangen können.

UK: Ganz praktisch schließt sich an die Karriere die Frage zu Förderung, zu Projektanträgen an. Wie geht es Dir damit? Wir als IGFT arbeiten an diesem Thema ja schon länger. Warum muss man das Projekt so genau beschreiben? Man könnte ja auch mal Vertrauen haben...

OW: Genau das wäre extrem wichtig. Ich würde oft 10.000 – 20.000 Euro brauchen, aber nicht als Projektförderung, sondern als Jahresförderung, weil ich kein Produkt entwickeln will, sondern einen Prozess gefördert haben möchte. Das habe ich mal so als Antrag eingereicht, der wurde natürlich abgelehnt. Ich weiß nicht, wie man das kommunizieren kann, wie man sich dafür stark machen kann, dass der Prozess, das Labor sehr viel stärkeres Gewicht kriegen muss. Niemand fragt sich, wie die Sachen überhaupt entstehen. Derzeit stellt mir z.B. das seeLab einen Arbeitsraum zur Verfügung - ohne das wäre ich arbeitstechnisch und finanziell ruiniert. Aber niemand fragt danach.

Andererseits: Wenn die einen eine ‚Carte Blanche‘ für einen offenen künstlerischen Prozess kriegen, die anderen keine Förderung für ein klares Projektkonzept - wie kann ein Kuratorium das legitimieren? Das ist schwer. Wie kann man so was lösen? Die zweckfreie Vergabe von Geldern an Künstler wäre unbedingt wichtig. Solche Wettbewerbssysteme wie Förderungseinreichungen kann man auf Dauer nicht mehr aufrechterhalten.

UK: Was würdest Du jungen Künstler_innen mit auf dem Weg geben?

OW: Das habe ich mich auch gefragt, damit bin ich noch nicht ganz durch. Auf jeden Fall eine kritische Distanz zur Welt, und zu sich selber. Ich würde sehr stark auf den Punkt Hinterfragung von gesellschaftlichen Prozessen kommen, z.B. das ganze visionäre Gequatsche über 'Digitalisierung'. Das hat mit künstlerischer Produktion noch gar nichts zu tun, aber mit der Frage „Wie geh ich durch die Welt, was mach ich, und was lass ich mit mir machen“.

Teil 3 der Serie: Kunst bezahlen

Im Gespräch mit der Wiener Companie makemake

> „Unsicherheiten und Terminkollisionen aushalten, Nerven bewahren, gute Kommunikation und schnelles Internet“

Über Förderungszusprüche, die Frage nach dem eigentlichen Hauptberuf und den Ausblick auf eine (auch familiäre) Zukunft, in der Pensions- und Krankenversicherungsvorsorge nicht gewährleistet scheint.

Atlas der abgelegenen Inseln © Victor Marin Roman

ATTUN

Foto oben: Wildefrauen © Bettina Frenzel
Foto unten: Mameloschn © Bettina Frenzel

Ihr arbeitet schon seit 2011 als Companie – wie funktioniert das?
Wir sind ein Team von Künstler_innen aus den Bereichen Theater, Bildende Kunst, Musik, Performance, Figurenspiel und Tanz und erarbeiten in unterschiedlichen Konstellationen Produktionen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Wir finden im genreübergreifenden Bereich des Musiktheaters häufig unsere Inhalte und gehen der Frage nach, wie zeitgenössisches Theater generationenübergreifend aussehen kann.

Wie seid ihr organisiert?
Bis Ende 2017 haben wir in einem großen Kollektiv mit acht Personen gearbeitet, was jedoch viele Ressourcen gefressen hat, die wir mit unseren Mitteln schwer zu stemmen vermochten. Wir haben uns umstrukturiert und sind nun ein Kernteam mit fünf Personen (Julia Haas, Nanna Neudeck, Sara Ostertag, Martina Rösler, Michèle Rohrbach).

Die meiste organisatorische Vereinsarbeit erledigt die Produktionsleitung, und das immer noch im eigenen Wohnzimmer als Büro. Der Plan ist, dass wir pro Projekt eine zusätzliche Produktionsleitung ins Boot holen. Was jedoch aus finanziellen Gründen leider nicht immer machbar ist. Große Projekte wie Koproduktionen mit dem Vorarlberger Landestheater oder im kommenden Frühjahr mit der Kopergietery (Gent, Belgien) haben einen sehr langen und intensiven Vorlauf, wo das gesamte Kernteam lange Zeit viel Arbeit reinsteckt.

Woher habt ihr euer Geld, wie finanziert ihr euch?
Von der MA7 bekamen wir ab 2011 drei aufeinanderfolgende Projektförderungen, 2013 eine Jahresförderung und darauf folgend eine vierjährige Konzeptförderung, welche Ende 2017 auslief und leider nicht verlängert wurde. Dazu kommen immer wieder Projektförderungen vom Bund, sowie kleinere Unterstützungen von SKE bzw. Kompositionsförderungen. Momentan haben wir wieder eine Projektförderung und eine Jahresförderung für 2019. Die für nächstes Jahr geplanten Projekte sind allesamt richtige Koproduktionen - eine nationale (KosmosTheater Wien) und zwei internationale Koproduktionen (Oldenburgisches Staatstheater und Kopergietery in Belgien). Bei vielen Häusern sind die Koproduktionsbedingungen auf minimale Beiträge gesunken und beschränken sich oft auf Technik und Raumnutzung sowie Öffentlichkeitsarbeit. Insofern sind es keine echten Koproduktionen mehr, sondern genau genommen maximal Kooperationen.

Durch die geringen Ticketpreise ist es im Bereich Theater für junges Publikum schwer möglich rein aus Subventionen und Kartenerlösen heraus zu produzieren. Beziehungsweise ist es machbar, solange ein bestimmter, sehr kleiner, Produktionsrahmen nicht überschritten wird und niedrige Gagen angesetzt werden.

Auch können wir uns in den wenigsten Fällen den Aufwand der Vorbereitungs- oder Nachbereitungszeit, wie auch die Vereinsarbeit vergüten. Wir zahlen uns meistens pro Produktion. In der Kalkulation gibt es den Posten „Vereinsarbeit für Kernteam“, es muss aber wohl nicht näher erklärt werden, dass dieser Posten als erstes wegschmilzt, wenn Geld woanders fehlt.

Von Seiten der Fördergeber wird Wert auf das erstmalige Zeigen einer Produktion gelegt und auf entsprechend viele Vorstellungen. Wiederaufnahmen sind sehr schwer finanzierbar. Leider haben wir auch zu wenig Zeit, um uns intensiver um Gastspiele und Touring zu kümmern.

Die Herausforderung bei einer Jahresförderung von 65.000 (Jahr 2014-17) oder auch 80.000 (Jahr 2019) ist, dass es zu groß ist um klein zu denken, aber auch zu wenig um professionelles kontinuierliches Arbeiten zu gewährleisten. Professionelles Arbeiten bedingt gewisse Strukturen, die wir uns nicht leisten können (z.B. eigener Proberaum, Büro, Lager). Unnötiger Mehraufwand und unzählige unbezahlte Stunden sind die Folge.

Wie lebt es sich als selbständige_r Künstler_in?
makemake ist bei allen nur ein Teil des Jahreseinkommens. Alle arbeiten zusätzlich in anderen Konstellationen in der freien Szene, im Vermittlungsbereich, beim Film oder am Stadttheater. Wenn wir aber unser Jahreseinkommen betrachten, leben wir praktisch an der Armutsgrenze.

Was ist da die größte Herausforderung im täglichen Leben?
Unsicherheiten und Terminkollisionen aushalten, Nerven bewahren, gute Kommunikation und schnelles Internet. Trotz vieler (administrativer) Hürden und prekärer Arbeitsbedingungen die Lust an der Kunst behalten. Deswegen machen wir das ja alles.

Wieviel müsst ihr für Versicherungen etc. aufwenden?
Fast alle sind beim Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF) und zahlen somit geringere Beträge an die SVA oder sind durch Teilzeit-Anstellungen bei der GKK versichert. Hier kommt es leider vermehrt zu Doppelversicherungen, da das selbständige Einkommen doch oft über der SVA Grenze liegt. Eine große Unsicherheit rufen derzeit auch die Prüfungen der Werkvertragssituationen durch die SVA/WGKK hervor.

Was tut ihr für eure Rente?
Aufgrund der eher niedrigen Pflichtversicherungsbeiträge ist uns allen bewusst, dass später für uns nicht sehr viel rausspringen wird. Dieser Gedanke ist vor allem auch hinsichtlich einer eigenen Familie schwierig. Für eine private Pensionsvorsorge bleibt unterm Strich eigentlich kein Geld übrig. Renten-, arbeitslosen- und krankenversicherungstechnisch ist es unumgänglich, in Zukunft anzustellen. Nicht nur, aber hauptsächlich dafür würden wir ein eklatant größeres Budget benötigen.

Was empfehlt ihr anderen Künstler_innen?
Offenheit und Ausschau halten nach Möglichkeiten, hartnäckig bleiben und auf sein Gespür vertrauen.

www.makemake.at

Wildefrauen © Bettina Frenzel

Der STELLA 2018-Darstellende.Kunst.Preis für junges Publikum in der Kategorie "Herausragende Produktion für Kinder" geht an "Von den wilden Frauen"

Kommende Vorstellungen:

VON DEN WILDEN FRAUEN beim STELLA 2018 in St.Pölten
Bühne im Hof am 19.10.2018

BEGEHREN Koproduktion
mit dem KosmosTheater Wien, Premiere am 04.12.2018

MUTTERSPRACHE MAMELOSCHN
WA im KosmosTheater 10. - 12.01.2019

VON DEN WILDEN FRAUEN
WA im Dschungel Wien 23.-27.01.2019

UNTER DEM PFLUG DER ZEIT

Eine Theaterarbeit im Kosovo

Andreas Pronegg

Die künstlerische Zusammenarbeit im Kosovo entstand aus Freundschaften. Alban Beqiraj arbeitete 2015, als ich ihn kennen lernte, im Wiener Kabinettheater. Durch die Vermittlung von Julia Reichert, der Prinzipalin des Theaters, und der dort tätigen Schauspielerin Katarína Csányiová trafen wir uns nach den Vorstellungen oder auch außerhalb der Probenzeiten und tauschten uns über unsere unterschiedlichen Lebenserfahrungen aus. Alban erzählte mir von seiner Flucht als zwölfjähriger Junge 1998 aus dem Kosovo über Montenegro in die Schweiz, dass er nach dem Kosovo-Krieg in Prishtina bereits Theaterregie und Philosophie studiert hatte und jetzt in Wien Theaterwissenschaft und weiterhin Philosophie studiere, und dass er im Kosovo ein eigenes Theater aufbauen möchte. Meine einzige Balkan-Erfahrung war eine Theaterarbeit mit dem theatercombinat wien und dem Nationaltheater von Montenegro 2003 in Podgorica, wo wir an Heiner Müllers „Mauser“ und Marquis des Sades „120 Tage von Sodom“ in einer aufgelassenen Schwimmhalle gearbeitet hatten. Meine Kenntnisse über den serbisch-kosovarischen Konflikt und den daraus folgenden Krieg 1998/1999 beschränkten sich also auf diese Theaterarbeit und auf Medienberichte.

Alban und seine Freundin Rajmonda Ahmetaj heirateten im August 2016 im Kosovo, genauer gesagt in einem kleinen Dorf namens Strellc, das zu Füßen der Verwunschenen Berge liegt, ein Gebirgsmassiv, das sich von Montenegro über den Kosovo bis nach Albanien erstreckt. Als Gast des Kabinettheaters und des Hochzeitspaares fuhr ich mit dem gesamten Team per Bus 16 Stunden von Wien in die kosovarische Hauptstadt Prishtina, wo die Gruppe im Theater Dodona ein Gastspiel gab, das von der Österreichischen Botschaft Prishtina und dem BKA unterstützt wurde. Nach den zwei Vorstellungen fuhren wir mit Rajmonda und Alban weiter nach Gjakova, eine Stadt mit 40 000 Einwohnern im Südwesten des Kosovo, die zu jugoslawischer Zeit als Textilzentrum bekannt war. Jetzt stehen die zahllosen Baumwoll- und Industriefabriken leer und verfallen. Durch Spenden wie zum Beispiel von Nicole Kidman oder Madeleine Albright konnte nach dem Krieg die Altstadt samt Bazar wieder aufgebaut werden. Dort trafen wir den Musikprofessor Behar Arllati, der am nächsten Tag mit seiner Band bei der Hochzeit von Rajmonda und Alban spielen sollte. Arllati, der in Gjakova während der Bombardierung durch das US-Militär in einem serbischen Gefängnis gesessen hatte, arbeitet seit Jahrzehnten an einer einzigartigen Musiksammlung. Er durchstöbert Archive und besucht Bauerndörfer und Berghirten, wo er alte Tonaufnahmen erwirbt. Oder er lässt sich Lieder, die nur mündlich existieren, vorsingen, nimmt sie auf oder notiert sie. Arllati meinte, dass es nur mehr eine Handvoll Hirten gäbe, welche die uralten Epen noch auswendig können und sich singend auf der Gusla, einem traditionellen Streichinstrument, stundenlang begleiten. Auf meine Frage, wie lang das kürzeste Epos dauere, antwortete er: „Ungefähr zehn Stunden.“ Darauf ich: „Dann lasst uns doch über ein zehnstündiges Musiktheater-Projekt hier im Kosovo nachdenken.“

Am nächsten Tag fuhren wir weiter nach Strellc zur Hochzeitsfeier. Die Strecke beträgt lediglich 25 Kilometer und ist normalerweise in einer dreiviertel Stunde zu bewältigen. Nicht aber in der „Schatzi-Zeit“. So nennen die Kosovaren den Sommer von Mitte Juli bis Ende August, wenn die Diaspora aus Österreich, Deutschland und der Schweiz dort Urlaub macht und ihre Hochzeiten feiert. Dann staut sich alles auf den engen Straßen, und man ist zu Fuß schneller unterwegs. Vor dem neu gebauten Haus der Familie Beqiraj endlich am frühen Nachmittag angekommen, war bereits ein Großteil der Festgemeinschaft versammelt. Riesige Trommeln wurden in einem Atem beraubenden Takt geschlagen, der peitschende Rhythmus ludt trotz der enormen Hitze zum Tanzen ein, die uns fremd tönenden Schalmeien versetzten unsere achtköpfige Reisegruppe bereits beim Aussteigen in ein erwartungsvolles Delirium, und aus dem nebenan liegenden Maisfeld wurde zur Begrüßung eine Maschinengewehr-Salve abgefeuert. Die Tradition

gebietet es, dass wir uns in einer Reihe aufstellten, die älteste Person voran, um dann einzeln von den ebenfalls in einer Reihe stehenden Familienmitgliedern begrüßt und eingeladen zu werden. Früher hatten die Hochzeiten und Begräbnisse mehrere Tage lang gedauert, mittlerweile beschränken sie sich auf einen Tag. An diesem Nachmittag hatten wir auch kurz die Gelegenheit, das nebenan stehende Haus der Familie Beqiraj zu besichtigen. Es ist eine alte Kulla. So nennt man auf dem Westbalkan die wehrhaften Wohntürme aus Stein, die aus zwei oder drei Stockwerken bestehen, mit engen Fenstern, die Schießscharten gleichen, wobei noch der umliegende Garten und die Stallungen mit einer Steinmauer vor dem feindlichen Außen geschützt werden. In diesen Kullas hatten Familienangehörige, die von der Blutrache bedroht wurden, einen sicheren Aufenthaltsort finden können. Im Erdgeschoss hatten die Tiere gelebt, im ersten Stock hatte das Familienleben stattgefunden, und der zweite Stock war den Männern vorenthalten gewesen, mit einem besonderen Raum, der Oda, wo männliche Gäste empfangen und alle Entscheidungen über Ehen, Blutfehden und Politik getroffen worden waren.

Während des Rundganges durch die Kulla und den Garten erzählte uns Alban, dass er selbst bis zum Kosovo-Krieg in diesem Haus aufgewachsen sei, und dass zwischenzeitlich 35 Menschen hier gelebt hätten. Jetzt stehe es leer, und er würde diese Anlage langfristig gerne zu einem internationalen Kunstzentrum umbauen, das Proberäume, Schlafzimmer und eine Bibliothek beherberge. Und ja, man könne um die Kulla herum auch einen interkonfessionellen Friedhof anlegen, das wäre auch ein wichtiges religiöses und politisches Zeichen für diesen jungen Staat.

Nach der Hochzeitsfeier und einer anschließenden Reise nach Skopje, Sofia und Belgrad wieder in Wien angekommen, begann ich mich genauer mit der Geschichte des Kosovo auseinanderzusetzen. Alban schickte mir unentwegt Materialien zu einigen berühmten Albanienforschern, wie zum Beispiel zu Franz Baron Nopcsa, oder zu aktuellen Historikern wie Oliver Schmitt. Ein wichtiger Hinweis von ihm war auch

Fotos: © www.stralli.org

das Buch „Behind Stone Walls“ von Berit Backer, einer Anthropologin aus Norwegen, in dem sie die Isolation und Unterwerfung der Frauen in der albanischen Gesellschaft und in der Kulla beschreibt. Backer kam 1975 nach Isniq, einem Nachbardorf von Strellc, aus dem Albans Frau Rajmonda stammt. Berit Backer wurde 1993 unter noch heute ungeklärten Umständen von einem jungen Albaner ermordet. Neben den politischen Gräben und sprachlichen Minenfeldern in diesem Teil des Balkans entdeckte ich mit der Zeit den iso-polyphonen Gesang, der durch die Abkapselung Albaniens unter der Herrschaft von Enver Hoxha gepflegt und tradiert wurde, und junge Musikgruppen wie zum Beispiel „Catch Pop String Strong“. Ein noch unbekannter, fremder Raum tat sich mir auf, und ich hatte Lust, gemeinsam mit Alban, Rajmonda und Katarína dieses Land künstlerisch zu entdecken.

Da Alban weiterhin im Kabinetttheater arbeitete, konnten wir uns immer wieder in Wien treffen und austauschen. Er bereitete für Dezember 2016 seine erste Inszenierung im Nationaltheater Kosovo vor, basierend auf einem Text, den Idlir Azizaj verfasst hat, ein albanischer Schriftsteller und Übersetzer, der in Paris lebt und bekannt wurde für seine Ulysses-Übersetzung von James Joyce ins Albanische. Gleichzeitig verfolgten wir die Idee eines zehnstündigen Musiktheater-Projektes in Gjakova. Dafür war es notwendig, immer wieder in den Kosovo zu reisen, um das Vorhaben zu kommunizieren, um interessierte Künstler_innen zu treffen, und nicht zuletzt, um einen geeigneten Ort und Geldgeber für das Projekt zu finden.

Katarína und mir fiel auf, dass es eine Flugverbindung von Bratislava ins südserbische Niš gibt. Von Niš fährt ein Bus in drei Stunden nach Prishtina. Das hatte auch den Vorteil, dass wir bei unserer Reise beide Seiten des politischen Konfliktes kennen lernen konnten. Wir verbrachten also immer zumindest eine Nacht in Niš, bevor wir nach Prishtina bzw. nach Wien weiter reisten. Bei unserer ersten Fahrt gab es am Busbahnhof von Niš „offiziell“ noch kein Ticket nach Prishtina zu kaufen. Doch mit Geduld, einigen Gesprächen und Bus-Wechsel kamen wir an unser Ziel. Dabei half auch, dass Katarína als Slowakin sich in Serbien verständigen kann. Und da die Slowakei wie andere vier EU-Staaten die Unabhängigkeit des Kosovo nicht anerkennt, war klar, dass es von Vorteil wäre, wenn sie in Serbien die Kommunikation übernehmen würde, und ich ab der kosovarischen Grenze und bei den kosovarischen Behörden die „Habsburger“-Trumpfkarte bediente, denn in jedem noch so kleinen Ort gibt es heute einen Habsburger-Platz. Mittlerweile verkehren täglich zwei Busse zwischen Niš und Gra anica, der serbischen Enklave nahe Prishtina, und auch an der Grenze hat sich der Konflikt in den letzten Jahren spürbar entspannt, so dass man manchmal bereits nach einer zehnminütigen Grenzkontrolle die Weiterfahrt antreten kann.

Anfang 2017 meinte Alban zu mir, dass er die Möglichkeit habe, beim kosovarischen Kulturministerium für eine finanzielle Unterstützung einer Theaterproduktion anzusuchen, bei der ich als Ko-Regisseur mitwirken solle, was mir die Gelegenheit vor Ort bieten würde, in Kontakt mit der dortigen Kunstszene zu kommen. Da er bereits an einer Übersetzung von Heiner Müllers „MedeaMaterial“ arbeitete und da er ohnehin vorhatte, einen Band mit Müller-Übersetzungen auf Albanisch heraus zu bringen, schlug ich ihm „Quartett“ vor. Da ich es ablehnte, im Theater von Gjakova das zehnstündige Musik-Theater-Festival abzuhalten, zeigte uns im Juni 2017 Behar Arllati auf einer organisierten Tour durch Gjakova unzählige leere Fabriken. Wir entschieden uns für die „elektromotori gorenje“. In dieser hatte die slowenische

„Von Niš fährt ein Bus in drei Stunden nach Prishtina. Das hatte auch den Vorteil, dass wir bei unserer Reise beide Seiten des politischen Konfliktes kennen lernen konnten.“

Firma Gorenje bis zur Schließung in den 1990er Jahren durch Miloševi alle Motoren ihrer Produktpalette für den gesamten jugoslawischen Raum und für Süditalien produziert. Die Maschinen waren nicht nur alle noch vorhanden, sie waren auch einsatzbereit. Teilweise hingen die blauen Arbeitsmäntel noch an den Haken, und die Fabrik hatte circa 20 unterschiedlich große Hallen und riesige Außenflächen, so dass es möglich erschien, mehrere Programmpunkte und mehrere Zeitabschnitte in der Geschichte des Westbalkans während dieser zehn Stunden gleichzeitig auftauchen und erklingen zu lassen, während die Besucher_innen durch die Hallen ziehen.

Ende Oktober 2017 begannen die Proben für „Quartett“ im Theater Dodona, das mit dem Nationaltheater und dem Theater Oda das dritte von drei Theatern in Prishtina ist. Eine Off-Szene, wie wir sie zum Beispiel aus den österreichischen Landes- oder Bezirkshauptstädten kennen, existiert im Kosovo nicht. Zwar suchen immer wieder Schauspieler_innen um Projekte beim Kulturministerium an, das meiste Geld geht aber an das Nationaltheater in Prishtina und an die Hauptbühnen in den verschiedenen Regionen (wie z.B. Gjakova oder Prizren). Vereinzelt werden Projektanträge für das Theater Dodona oder das Theater Oda vergeben, die Aufführungen müssen aber in diesen Theatern stattfinden. Außerhalb dieser - unter der offiziellen Kulturverwaltung stehenden - Häuser wird kein Geld vergeben, was die Gründung von freien Gruppen erschwert. Durch die Universität Prishtina, an der Schauspiel und Regie gelehrt wird, und auch durch die Filmakademie drängen jedes Jahr mehr junge Schauspieler_innen auf den Markt, die kaum Betätigungsfelder vorfinden. Dennoch hält sich die Begeisterung in Grenzen, wenn ich in Gesprächen mit jungen Theaterleuten auf die Gründung einer freien Gruppe dränge, die doch eine dieser massenweise leer stehenden Fabriken oder Verwaltungsgebäude nützen und dort „frei“ von herkömmlichen Theaterbauten und Vorstellungsweisen etwas ausprobieren könnte. Die Gründe dafür sind vielfältig.

Knapp die Hälfte der Bevölkerung im Kosovo lebt in absoluter Armut, die Jugendarbeitslosigkeit beträgt ca. 70%. Junge Schauspieler_innen versuchen also, möglichst viele kleinere Jobs zu machen, die sich über den ganzen Tag verteilen, während er_sie sich gleichzeitig um die Familie kümmern muss, wodurch für das gemeinsame Proben nur wenige enge Zeitfenster bleiben, und die sind bei jeder_m anders verteilt. Eine Interessenvertretung für die am Theater Tätigen ist im Kosovo den meisten unbekannt und auch unvorstellbar. Der Paternalismus aus ottomanischer Zeit, aber auch der internationale der vergangenen 20 Jahre und die Verweigerung der Reisemöglichkeit in den Schengen-Raum führen auch bei jungen Menschen zu der Einschätzung, Opfer einer fatalen politischen Entwicklung zu sein. Noch dazu, wenn die allgegenwärtige Korruption und die organisierte Kriminalität die

staatliche Verwaltung und Politik täglich korrumpieren und rechtsfreie Räume hinterlassen, die Angst vor Obrigkeiten und vor Verantwortung produzieren. Das öffentliche Bildungssystem liegt am Boden, wer Geld hat, schickt die Kinder auf Privatschulen. Es wird geschätzt, dass mehr als 35% aller Jugendlichen im Alter zwischen 15 und 24 Jahren weder eine Bildungseinrichtung besuchen noch einer Ausbildung oder Beschäftigung nachgehen. Und wenn man versucht, für die Gründung einer Gruppe bei privaten Wirtschaftsunternehmen ein Sponsoring zu lukrieren, so wird man meist gar nicht angehört, und wenn doch, mit Bier- und Getränkelieferungen abgespeist. Das Theater, wie es ist, interessiert kaum jemanden im Kosovo.

Auch uns wurde während der „Quartett"-Proben bald klar, dass man den Zwängen dieser schlecht organisierten kleinen Theaterhäuser kaum etwas entgegen setzen kann. Das Dodona wurde monatelang um ca. 60 000.- Euro saniert und hätte Ende September fertig sein sollen. Als ich Ende Oktober ankam, waren die Sanierungsarbeiten immer noch im Gange. Wir wurden jede Woche damit vertröstet, dass es nächste Woche eröffnet wird. Als ich Anfang Dezember wieder abfuhr, war es immer noch nicht fertig gestellt. Aber man konnte sehen, dass der alte, doppelt geschichtete und hervorragende Bühnenboden aus der Jugoslawien-Zeit jetzt rausgerissen und durch grau angestrichene billige Spanplatten ersetzt wurde, die sofort splittern. So wurde bei der Renovierung mit fast allen Bühnenelementen verfahren. Von der Presse interessiert diese „Privatsanierung" niemanden. Die Premieren werden ungefähr eine Woche vor Ende der Probenzeit, von der niemand weiß, wie lange sie genau dauern wird, festgelegt, und die Einladungen dazu meist auf Facebook zwei Tage vorher ausgesendet, manchmal auch erst ein paar Stunden vor Beginn, der sich auch gern um eine halbe Stunde verzögert. Das hat den Vorteil, dass man, ähnlich wie im DDR-Theater, monatelang ohne Zeitdruck probieren kann. Wenn man den Eindruck hat, man ist soweit, setzt man eben die Veröffentlichung an. Das ist

> „Eine Off-Szene, wie wir sie zum Beispiel aus den österreichischen Landes- oder Bezirkshauptstädten kennen, existiert im Kosovo nicht."

im Kosovo auch deshalb möglich, weil niemand um Stück-Rechte anfragt oder ansucht – man spielt das gewünschte Stück eben. Da wir aber für „Quartett" mit dem Henschel-Verlag einen Vertrag hatten, war es für uns bindend, bis spätestens Mitte Februar 2018 eine Veröffentlichung zu präsentieren, da ansonsten die Rechte wieder verfallen wären. Dieses für unsere Freunde im Kosovo erstaunliche und unbekannte Prozedere empfand ich wiederum für unsere Produktion von Vorteil, da dadurch ein Datum feststand, an dem die Spieler_innen den dichten und fremden Text können mussten. Nach einer dritten, zehntägigen Probenphase gab es am 14. Februar 2018 die erste Aufführung von „Quartett" auf Albanisch. Ein paar Monate später wurde der Text in der kosovarischen Literaturzeitschrift „Jeta e Re" veröffentlicht.

Alban und ich nützten die Probenzeit auch, um mit Schauspieler_innen Leseproben abzuhalten, Veranstaltungen zu besuchen und vor allem, um die Übersetzung zu präzisieren und fertig zu stellen. Für das Theater-Musik-Festival nahmen wir als Titel eine Textpassage aus „Quartett": Unter dem Pflug der Zeit. Und nachdem im Spätherbst 2017 alle kosovarischen Regionalwahlen endlich gültig waren (es gab Stichwahlen, danach Anfechtungen und neue Stimmauszählungen) und alle Bürgermeister_innen feststanden, fuhren wir nach Gjakova, um dem neuen Bürgermeister „Unter dem Pflug der Zeit" in der elektromotori gorenje zu präsentieren. Er zeigte sich begeistert und meinte, er werde uns mit seinen Kontakten zum Kulturministerium und mit all seinen Privatsponsoren unterstützen. Wir müssten aber noch bis Jänner alle Einreichungen erledigen – was wir sofort taten. Danach warteten wir monatelang auf eine Antwort seinerseits. Wenn Alban beim Bürgermeister anrief oder sogar nach Gjakova fuhr, um persönlich mit jemandem aus seinem Büro zu sprechen, so wusste diese Person über nichts Bescheid, und er wurde wiederum auf nächste Woche vertröstet.

Eine große Hilfe schon während der „Quartett"-Arbeit und vor allem bei der Realisierung der ersten Ausgabe unseres Festivals am 7. Juli 2018 war die Österreichische Botschaft Prishtina. Frau Michlits, Frau Hamza und Frau Fischer unterstützten uns zusammen

mit Botschafter Pfandler nicht nur finanziell, sondern bei allen erdenklichen Hürden. Sie machten uns ihrerseits Mut und bahnten uns auch neue Wege. So wiesen sie uns auf den von der EU im Kosovo geförderten Projekttopf „culture for change“ hin, den quendra multimedia und das Goethe-Institut verwalten. Dieser Topf, der auf drei Jahre angesetzt ist, unterstützt kulturelle Aktivitäten und Bildungseinrichtungen wie z.B. Bibliotheken in ländlichen Regionen. Die Jury wählt ca. 40 Projekte aus fast 200 Einreichungen pro Jahr aus, bei einem Gesamtetat von jährlich 230 000.- Euro. Zumindest 10% der ausgewählten Projekte gehen im Sinne der ethnischen Vielfalt Kosovos an serbische Projekteinreichungen. Der kosovarische Dramatiker und Direktor von qendra multimedia, Jeton Neziraj, der diesen Topf auch initiiert hat, teilte uns in einem Gespräch mit, dass für „culture for change“ unser Projekt in jeder Region realisiert werden könne, außer in der Hauptstadt Prishtina. Wir müssten es also nicht, wie bei unserer Bewerbung angegeben, in Gjakova abhalten.

Nachdem wir - nach unzähligen weiteren Anfragen - Ende Mai 2018 vom Bürgermeister von Gjakova endlich mitgeteilt bekommen hatten, dass wir bei einem Jugendtopf für unser Projekt nun neuerlich anzusuchen hätten, entschlossen wir uns, aufgrund der zeitlich nicht mehr möglichen Realisierbarkeit des Projektes und der unkooperativen Haltung der dortigen Politik das Theater-Musik-Projekt zu modifizieren. Wir entsannen uns auf die alte Kulla der Familie Beqiraj, die uns dann das Haus samt Garten und Stallung großzügigerweise für unsere erste Ausgabe des Festivals zur Verfügung stellte, und nahmen für den ersten Schritt des Umbaus in ein internationales Kunstzentrum einen Satz von Heiner Müller als Motto: Damit etwas kommt, muss etwas gehen.

Wir entschlossen uns also, am 7. Juli 2018 die alte Kulla teilweise zu zerstören. Von 18 Uhr bis 24 Uhr sollten Wände eingerissen und um Mitternacht das Dach abgedeckt werden, um den Sternenhimmel zu sehen. Musikprofessor Behar Arllati kam mit sechs Studierenden der Musikschule Gjakova angereist, Idlir Azizaj brachte vergessene und neue albanische Texte mit, dazu Übersetzungen von Beckett, Lukrez oder Yates. Zehn kosovarische Schauspieler_innen und fünf aus Deutschland, Slowakei, Italien und Österreich reisten in das 800 Einwohner_innen-Dorf Strellc. Weiters kamen sieben bildende Künstler_innen aus Österreich, Kosovo und Albanien, und auch Kulla-Bauarbeiter, kosovarische Volkstänzer_innen und Dokumentarfilmer versammelten sich vor Ort. Gesamt waren an diesem Abend 40 Personen aktiv beteiligt, die beginnend mit dem Gesang von Cornelius Cardews „The Great Learning“ über Videoprojektionen, Performances, Zertrümmerungen der Kulla bis zum Aufbau von Skulpturen unterschiedliche Aktionen setzten. Selbst die Dorfbewohner_innen brachten sich ein in dem sie uns mit Essen und Trinken, Umbau- und Aufräumarbeiten unterstützten.

In dieses abgeschiedene Dorf, das für Gäste aus Prishtina kaum zu finden ist, kamen 200 Besucher_innen, und zum Abschluss, als wir in der sechsten Stunde die ersten Dachziegel abdeckten, sangen sie mit uns gemeinsam ein altes albanisches Liebeslied.

Derzeit findet gerade die Aufarbeitung der unterschiedlichen Erfahrungen aller an diesem Projekt Beteiligten statt. Alban und Rajmonda kamen Anfang September 2018 nach Innsbruck zum VORBRENNER ins Freie Theater und berichteten unter dem Titel „Medea oder Die Kunst des Exils“ über künstlerische Produktionsbedingungen im Kosovo. Dabei wurde auch eine filmische Dokumentation mit Ausschnitten aus den Proben und der Aufführung gezeigt. Nächsten Sommer soll die zweite Ausgabe des Festivals erfolgen, die in Kooperation unter anderem mit dem Architekturfestival Prishtina, österreichischen Technik-Universitäten und internationalen Künstler_innen stattfinden soll. Ein erster Schritt ist gesetzt.

Für Informationen und Anfragen: www.stralli.org

Andreas Pronegg (Aut)

geb.1969. Neben Landschaftsinstallationen und Inszenierungen von Ortschaften unter Beteiligung der Einwohner_innen erarbeitet er seine theatralen Entwürfe in mehrjährigen Arbeitsprozessen und in Auseinandersetzung mit den jeweiligen Architekturen und Landschaften. Mitbegründer der Theaterformationen: Pandora, Das Labor, VORBRENNER (Innsbruck); theatercombinat wien, KJDT und transit (Wien); stralli (Kosovo).

Topografie des Freien Theaters

4 Tage ästhetische, kulturpolitische und ökonomische Diskurse im Rahmen des Impulse Festivals

Kolja Burgschuld

Fotos: © Robin Junicke

In welchen lokalen, überregionalen oder internationalen Kontexten entstehen zeitgenössische Arbeiten zwischen öffentlichem Raum und lokaler Stadtgesellschaft, Gastspielreisen und internationalen Koproduktionen? Im Rahmen des Impulse Theater Festivals standen vier Tage lang ästhetische, kulturpolitische und ökonomische Diskurse rund um die Verortung des Freien Theaters im Zentrum.

2018 fand das Impulse Theater Festival erstmals unter der neuen Leitung von Haiko Pfost in Köln, Düsseldorf und Mülheim statt. Das neu geschaffene Diskurs-Format der Impulse-Akademie versammelte abseits des Showcases – dieses Jahr u.a. mit Beiträgen aus Österreich von Florentina Holzinger und Roland Rauschmeier/Alex Bailey – Vertreter_innen aus Theorie und Praxis zu Gesprächen, Diskussionen und Erkundungen im Kölner Stadtraum. Unter dem Akademie-Titel „Zwischen Dorfplatz und Weltmarkt“ entführte jeder der vier Tage die Teilnehmer_innen mit einer Exkursion in zunächst unbekanntes Terrain, um über den Blick auf kunstferne Lebens- und Arbeitsbereiche die eigenen Strukturen in einem neuen Licht zu sehen: Ein Besuch beim Set der „Lindenstraße“ zeigte, wie Regionalität hier seit über 30 Jahren kulturindustriell hergestellt wird, indem eine Geisterstadt neben der Autobahn den Fernsehzuschauer_innen eine Münchner Gasse vorgaukelt; die Exkursion zum deutschen Fußball-Drittligisten SC Fortuna Köln veranschaulichte, wie überregionaler oder internationaler Wettbewerb im Fußball für Erfolg und Wachstum steht, während die Geschichten der

Vereine bis heute stark von lokalen Identitäten geprägt sind; der Kölner Hafen, zweitgrößter Binnenhafen Deutschlands, ließ dagegen über den Container als Medium der Globalisierung und standardisierte Formen des Warentransfers, über lokale Produktion und internationale Distribution nachdenken. Die Rabtaldirndln, Otmar Wagner und sputnic lieferten dazu akustische Interventionen, die sich mit dem jeweiligen Ort auseinandersetzten.

„Rabtal, Rabtal, wirf die Gläser an die Wand, Rabtal ist schon weltbekannt, ha ha ha ha ha“
Die Rabtaldirndl

„The touring circus is changing because many more artists try to reconnect to their local communities and audiences. Some prefer, with justification, the right to stay local and to focus on developing work which serves a communal or glocal goal.“ Cis Biernckx, ehemaliger künstlerischer Leiter u.a. von deSingel in Antwerpen und der Beurschouwbourg in Brüssel, skizzierte in einer Keynote zunächst die Internationalisierung der Szene seit den 80er Jahren, die den Künstler_innen Bekanntheit und Einkommen sicherte. Er koppelt diese – so banal wie folgerichtig – nicht nur an aufkommende Strukturen in Kulturpolitik, -praxis und -theorie, sondern auch an technologische Entwicklungen der Kommunikations- und Mobilitätwege. Einen gewissen Rückbezug auf das Lokale in der Gegenwart sieht er auch aus einer politischen Haltung heraus begründet, für die ein Zitat der jungen flämischen Choreografin Sarah Vanhee an anderer Stelle einstand: „The danger lies in the increasing pressure on the kind of work that can be produced. There is a limit to what can travel, who can travel, how work can be made so that it can be repeated.” Und weiter: „I think it makes us incredibly weaker, because it turns us into (…) detached cosmopolitans.”

Exemplarisch belegten u.a. Arbeiten von Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), Corsin Gaudenz und Antje Schupp aktuelle künstlerische Positionen in diesem Feld. Während

Gaudenz für „Dorf Theater“ zwei Jahre in den Bergen der Zentralschweiz die lokalen Traditionen von dörflichen Laienspielgruppen im Stile eines Ethnografen erforschte, arbeitete Schupp im Rahmen der Koproduktion „PINK MON Y“ interkontinental zwischen der Schweiz und Südafrika zum Thema kapitalistischer Verwertung queeren Lifestyles. Rimini Protokoll konzipierte mit „Hausbesuch Europa“ wiederum ein Format, das enorme Mobilität und Serialität mit lokalen Bezügen kombiniert – in der Hoffnung, ein großes Publikum zu erreichen und neoliberale Ökonomien dennoch zu unterlaufen.

„Gute Kunst setzt sich durch, weil man gut nennt, was sich durchsetzt“
Otmar Wagner / Thomas Kapielski

Welches Verständnis von Kunst und Freier Szene liegt kulturpolitischem Handeln zugrunde, wenn Städte und Länder ihre kulturellen Identitäten als ökonomisch bedeutsames Standortmerkmal begreifen? Sind die freien darstellenden Künste Teil kultureller Nahversorgung oder internationalen Standortmarketings? Welchen oftmals paradoxen Einfluss haben diese Agenden auf reale Produktionszusammenhänge?

Die Stadtforscherin Hilke Berger reflektierte in ihrer Keynote über die Beziehung von Theater und Stadt und skizzierte das Modell eines Theaters für die Stadt, die sie als fragmentiert, pluralistisch und heterogen beschreibt. Ein solches Theater könne nicht auf eine kollektive Identität, die Idee einer Nationalkultur durch ein Nationaltheater, ausgerichtet sein. Stadt, als „soziale Figuration der Menschen, die in ihr leben“, müsse auf Transkulturalität, Teilhabe und Ortsspefizik ausgerichtet sein: „Expert_innen für diese Ansprüche gibt es schon lange, und zwar vor allem in der freien Szene.“ Ihre These geht sogar so weit, Teilhabe und Ortsspezifik als Grundstein für die Entwicklung der freien darstellenden Kunst zu bezeichnen. International zu gastieren und lokal verankert zu sein müsse dabei jedoch

kein Widerspruch sein. Für diesen „Balanceakt zwischen internationaler Verwertbarkeit und lokaler Verortung“ brauche es jedoch eine sichere finanzielle Basis, „die weit über die Förderung von Einzelprojekten hinausgeht“.

Otmar Wagner zog in seiner Tonspur, der die Teilnehmer_innen auf dem Rasen des SC Fortuna Köln lauschten, derweil Parallelen zwischen Sport und Kunst. Von Thomas Kapielski hörte man da, dass Sport und Kunst keinesfalls Spaß, sondern Anstrengung und damit Brüder der Arbeit seien. Doch im Gegensatz zur zweckgebundenen Arbeit verdanke der Mensch seine Kultur nur der zweckfreien und damit schöpferischen Anstrengung. Wagner selbst sieht in aktuellen kulturpolitischen Entwicklungen jedoch „keine Zeit für eine Ideologie oder Utopie einer Kunst, deren Mehrwert gerade in ihrer Marginalität liegt. Antiutilitaristisch, verschwenderisch, eigensinnig, ohne statistisch erfassbaren Mehrwert“ – und legt damit den Finger in die Wunde einer ökonomischen Verwertungslogik.

„Finde etwas, das 1600 Menschen in Braunschweig interessiert“
Anja Dirks

„Art is not able to interrupt the economy without interrupting art as an economic activity“, sagt der Soziologe und Kurator Kuba Szreder. „Aus Ideen werden Märkte“, sagt die Deutsche Bank. Kann das Freie Theater unter dem ökonomischen Druck, international konkurrenzfähig zu sein, eine widerständige künstlerische Praxis bleiben? Wie lässt sich die Marktökonomie des Freien Theaters beschreiben?

Lukas Franke und Bojana Kunst näherten sich in ihren Workshops politischen und ökonomischen Fragestellungen in Bezug auf das Lokale und das Globale. So hinterfragte Franke in seinem Workshop überhaupt den Antagonismus zwischen Dorf und Welt, lege dieser doch nahe, dass Authentizität stets im Lokalen zu finden sei: „Werden auf dem Dorfplatz nicht schon lange Waren aus dem Weltmarkt gehandelt?“ Ist das Global Village in der Kunst längst Realität?

„Think Local, Sell Global?“ war schließlich der Titel einer Gesprächsrunde rund um die Fragen ökonomischer Zwänge. Der Initiator der Vierten Welt in Berlin, Dirk Cieslak, skizzierte ein Konzept eines Freien Theaters, das Produktionsweisen abseits der Projektarbeit sucht. Das Projekt sei „eine zutiefst neoliberale Idee, eine ganz bestimmte Produktionsweise, die sich gegen die Kunst selbst richtet“, ist er überzeugt. Das Projekt – ursprünglich als oppositionelle Praxis zum Stadttheatersystem konzipiert – korrumpiert von einer neoliberalen Verwertungsökonomie? Die geringe Nachhaltigkeit der deutschsprachigen Förderungs- und Präsentationsstrukturen, die auf die Produktion, jedoch nicht auf die Distribution, also u.a. längere Spielserien und regionales Touring von Produktionen ausgelegt seien, wurden u.a. auch durch Anja Dirks, Leiterin des regional stark verankerten Festivals Belluard Bollwerk International in Fribourg, bemängelt. Inwieweit diese durch fehlgeleitete kulturpolitische Agenden verschuldet und von Häusern und Festivals bisweilen mitgetragen werde, wurde kontrovers diskutiert.

Weitere Informationen und Videodokumentationen auf www.impulsefestival.de

Kolja Burgschuld

lebt in Wien und ist seit 2016 Mitglied des Kuratoriums für Theater, Tanz und Performance der Stadt Wien. 2011-2014 war er Geschäftsführer des Dachverbands der darstellenden Kunst für junges Publikum in Österreich und Leiter des STELLA-Festivals in St. Pölten, Bregenz und Graz. 2014-2016 war er Mitglied des Leitungsteams am DSCHUNGEL WIEN. Er arbeite für internationale Festivals in Österreich, Deutschland, Kroatien, Rumänien, Schweden, Dänemark und Japan. Für das Impulse Theater Festival kuratierte er 2018 das Diskursprogramm.

Manifesta 12

Studien einer Stadt

Christian Keller

Das Handwerk des Schreibenden scheint im Angesicht von Reiseberichten offenbar immer nach gegebenen Betrachtungsmöglichkeiten der Schauplätze zu suchen, ob eine Verwurzelung im kartographischen Wesen einer Stadt oder im Sinne eines erhöhten Aussichtspunktes – eines Ausblicks und Überblicks über eine Stadt von einem naheliegenden Hügel oder Berg aus. Auch Jorge Luis Borges spricht auf den ersten Seiten seines *Handwerk des Dichters* von einem Überblicken, einer Betrachtung der Welt, im Zusammenhang mit dem erhöhten Aussichtspunkt. Er zitiert hierzu besonders zwei Zeilen von John Keats: „Then felt I like some watcher of the skies“ und „Silent upon a peak in Darien“. Ob auf einer Anhöhe stehend oder den Blick in den Himmeln bergend, Borges poetisiert den Begriff der Betrachtung dermaßen zu einem offenbarenden Blick, einer Schau über die Weiten. Jedoch scheint sich Borges Begriff von Schau und Anschauung nicht besonders für die Geschichtlichkeit und Vielschichtigkeit dieser Sphären zu interessieren, sondern nur für deren Anmut, unter der ein Betrachtender zum Schweigen gebracht wird. Das zeigt sich zumindest, wenn er nur wenige Zeilen später den Maler James McNeill Whistler und seine Aussage „Art happens“ zitiert. Borges Begriff der Betrachtung, und durchaus auch sein Begriff der Kunstbetrachtung, scheint so immer

Matilde Cassani - Tutto © Christian Keller

Foto links: Pizzo Sella (Bauleiche) © Christian Keller
Foto rechts oben: Pizzo Sella (Bauleiche) © Christian Keller

wieder einzig das von ihm formulierte „Ephemere“ und „Mysteriöse“ anzusprechen. Und so sagt er auch selbst, dass die Poetik der Betrachtung ohne Zeugnisse von Umgebungseinflüssen und politischen Zeitumständen auskomme.

Im Anblick meines Versuches, einigen Gedanken zur diesjährigen Manifesta in Palermo schriftlich Ausdruck zu verleihen, und diese Gedanken mit der Betrachtung der Stadt vom Blickwinkel eines Hügels aus zu beginnen, könnten jedoch Borges Betrachtungsbegriff und seine Kunstauffassung nicht unzutreffender sein. Denn weder ist es der Blick, der in wohlwollendem Schweigen über die Anmut einer Stadt hinüberzieht, noch die Kunst, die sich spontan ereignet und eröffnet, wenn man von der sozialgeschichtlichen und städtebaulichen Auseinandersetzung ausgeht, die die Manifesta 12 in Palermo betrieben hat. Vielmehr geht es darum, dass sich die Betrachtung in einen ganz spezifischen Hügel hineinschreibt, den Monte Gallo, und man diese Landzunge im Norden Palermos erst durchdringen muss, man den geschichtlichen Einschneidungen geduldig folgen muss, um den Ursprung einer von der Manifesta initiierten Kulturanalyse finden zu können.

Die genannte Analyse hat vor allem das von Rem Kohlhaas gegründete Architekturbüro OMA (Office for Metropolitan Architecture) übernommen. Den Auftrag dazu bekam es schon zwei Jahre vor Beginn der Manifesta, und mit genügend Vorlauf hat so eine Auseinandersetzung mit der Stadt begonnen, die sich vor allem auf die städtebaulichen Entwicklungen seit den 1950er Jahren stützte. Denn Palermo erfuhr in den Jahren zwischen 1950 und 1980 einen sprunghaften Bebauungsanstieg, was nicht nur zur Auflösung vieler Grünflächen in der Stadt führte und unter dem Begriff „Sacco di Palermo“ bekannt wurde, sondern auch die Erschließung einer der umliegenden Anhöhen durch Häuserbauten zur Folge hatte – konkret: des Pizzo Sella.

Die Spitze des Berges

Da die Jahre nach dem zweiten Weltkrieg vor allem eines in der Geschichte Palermos sahen, den rasanten Anstieg des

Richard Vijgen - Connected by Air © Richard Vijgen

Einflussbereiches der Cosa Nostra, bestritten Korruptionsgeschäfte im Städtebauwesen nur einen kleinen Anteil an all den mafiösen Vergehen. Dennoch hinterließen gerade diese Machenschaften unumstößliche Zeugnisse der Vergangenheit. Der Pizzo Sella wurde in diesem Sinne zum Aushängeschild: Zwischen 1978 und 1983 unterteilte man die Naturreservate dort in über eine Million Quadratmeter Bebauungsfläche und verkaufte diese als Teil einer exklusiven Wohngegend. So begann ein Prozess, der die Naturreservate des Monte Gallo illegal zerstörte und in kürzester Zeit 170 Häuser gen Himmel strecken sah. Allerdings wurde dieser Prozess vom Staat nicht allzu lange toleriert, und nur 59 der 170 Bauten konnten fertig gestellt werden.

Die Hügellandschaft im Norden Palermos ist so zu einer von Bauskeletten gekennzeichneten Ansicht geworden, die auch heute noch besteht. Unter der von OMA angeführten Stadtinvestigation hat daraufhin das aus Brüssel stammende Architekturkollektiv Rotor auf der Spitze des Hügels, in einer dieser Bauleichen, das Observatorium *Da quassù è tutta un'altra cosa* geschaffen, und dermaßen viele dieser Variablen der Sozialgeschichte Palermos vereint, die sich tatsächlich in die Landschaft eingeschrieben haben.

Als Manifesta Besucher_in kann man den Ausführungen der Kollektivmitglieder folgen, indem man Teil einer exklusiven Führung wird, da sich der Zugang zu der Felsspitze, die als einziger Ort Palermos einen Blick auf Sonnenaufgang wie Sonnenuntergang gewährt, noch immer als bürokratisch schwieriger erweist als gedacht. Zwar ist das Gebiet des Pizzo Sella, des höchsten Punktes, Staats- und Stadteigentum, doch der einzige Zufahrtsweg ist weiterhin in privater Hand. Um Zugang zu einem von Borges so verklärten Aussichtspunkt zu erhalten, muss man somit erst die Hürde der politischen Zeitgeschichte nehmen, die sich im Sinne juristischer Streitigkeiten noch auf das Heute erstreckt.

An dem Tag, da ich einer Führung auf die Palermo gegen das Innenland abschließenden Anhöhen folgen darf, ist auch der Künstler und Architekt Roberto Collovà, der haupt-

Michael Wang - The Drowned World © Wolfgang Träger

sächlich an verschiedenen Universitäten in Europa lehrt, Teil der Gruppe. Während wir im höchsten Stockwerk des wändelosen Hauses stehen – welches nun wie ein samoanisches Fale nicht nur zu einem Symbol der kulturellen Identität Palermos geworden ist, sondern auch zu einem Versammlungsort, an dem die Erinnerung und Geschichte tatsächlich begangenen werden kann – und wir mit unseren Blicken in die Komplexität der dargebotenen Stadt eindringen wollen, erklärt Collovà, dass Palermo eine Erwerbung von Landmasse ähnlich wie Manhattan erfuhr: ganze Häuserzüge wurden in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts niedergerissen und ihr Schutt, Schmutz und Müll diente als Grundlage für die Erschließung des Meeres durch Neubauten. La sacco di Palermo, die kulturhistorische Plünderung Palermos, erstreckte sich somit auch auf das Element Wasser. (Randbemerkung: Das Kollektiv Rotor reinigte und entkleidete einige der Häuser – in ihrer Begrifflichkeit der Dekonstruktion von Architektur – und hinterließ, außer ein paar Wänden und absichernden Geländern, nur den Inhalt eines hartgewordenen Zementsackes, der nun wie eine Abdruck-Skulptur von Rachel Whiteread einen zentralen Platz auf einer der Aussichtsplattformen einnimmt. Es könnte keine passendere, sprachverspielte Metapher des „Sacco di Palermo“ gegeben.) Collovà hat auch seinerseits diesen Plünderungsvorgang aus seiner vermeintlichen Unsichtbarkeit, unter der Wasseroberfläche, geborgen. Er hat ein Modell der gewonnenen Landmasse erstellt und mit Photographien, die auf den ersten Blick nicht mehr als das Ende der Strandpromenade und den Anfang des Meeres zeigen, die Ausdehnung Palermos dokumentiert.

In beiderlei Hinsicht vereint so die Begehung des Observatoriums auf dem Pizzo Sella eine analytische Betrachtung, der eben keine besonders spontane oder anmutige Ersterscheinung innewohnt. Bei den architekturgeschichtlich, sozialgeschichtlich und aktivistisch angestellten Analyseprozessen handelt es sich damit auch um kein Erblicken, sondern um ein Einblicken, ein den verschobenen und verschütteten Linien Nachspüren.

Die Palazzi

Die erwähnten Werke von Collovà sind Teil der Ausstellungen im Palazzo Costantino im Stadtzentrum, den auch ich zwei Tage später besuchen sollte. Am Tag meines Besuches sollte

auch methaphorisch getreu reelles Regenwasser, das durch die löchrigen Decken des Palazzo gedrungen war, knöcheltief stehen, während über den Köpfen der Besucher_innen Collovàs Modell der städtebaulichen Meereserschließung schwebt.

Im Palazzo Costantino, der im zweiten Weltkrieg von deutschen Streitkräften besetzt und deutlich beschädigt worden war, tragen die noch erhaltenen Decken der oberen Etage zwar Stuck und Fresken von Gioacchino Martorana; wenn man jedoch den Palazzo im Zuge der Manifesta betritt, sieht man auch an diesem Ort nichts von jenem an Borges erinnernden Offenbaren von Kunst. Kein anmutender Anblick des Dekorationsschimmers eines *La Nascita di Venere* motivtragenden Majolikabodens. Im Gegenteil, der Aufgang zu den höheren Ebenen ist einem sogar untersagt. Verhangen mit dem barockroten Vorhang von Matilde Cassani, der den schwarzen Schriftzug „Tutto“ trägt, scheinen die konkreten Manifesta-Exponate sprichwörtlich alles zu sein, was es zu sehen gibt – das Kunsthandwerk der Altmeister Giuseppe Velasco, Elia Interguglielmi und Gaspare Fumagalli bleibt verborgen.

Die italienische Künstlerin Cassani ist in diesem Fall auch ein wunderbares Beispiel der Zeitbezüglichkeiten, denn sie vermeidet es gerade mit ihren bestickten Stoffbahnen, die den nächstgelegenen Platz Quattro Canti säumen, Insignien tragende Banner zu kreieren. Sie schafft eben keine Signifikanz im anmutigen, ikonentreuen Sinne. Die Abbildungen sind hingegen Konglomerate von verschiedensten spirituellen Ursprüngen, die hier vollkommen säkularisiert werden. Sie sind in diesem Sinne vielmehr Analyse und vielmehr Schlussfolgerung, als bloß mystifizierte Artefakte.

Überhaupt sind in den ausgehöhlten Palazzi, die von der Manifesta als Ausstellungsäle genutzt werden, eindeutig die akribischen Analyseverfahren vorherrschend. Angefangen mit Richard Vijgens *Connected by Air*.

Vijgens ist gerade im Bezug auf die eingangs von Borges zitierte Keats Zeile „then felt I like some watcher of the skies“ bemerkenswert. Denn bei der Installation des holländischen Künstlers werden Wireless Signale, Satellitenlaufbahnen, Flugverkehr, Atmosphärzusammensetzungen und Luftströme in einer Echtzeit-Datenvisualisierung an der Decke des Palazzo Ajutamicristo verbunden, und machen so einen tatsächlichen Einblick in die Vielschichtigkeiten des scheinbar leeren Himmels über Palermo möglich. Vijgens Gebrauch einer Studie der „contemporary information culture“ verfolgt aber nicht nur einen zeitgenössischen Analysezweck, sondern bezieht sich in seiner Positionierung explizit auf die Perspektivtechniken des *di sotto in su* und der *quadratura*, welche die Architekturdimensionen illusionistisch zu vergrößern und zur Außenwelt zu öffnen vermögen. Ganz im Sinne der Maltechniken des 17ten und 18ten Jahrhunderts wird dermaßen die Wahrnehmung eines sphärischen, mehrschichtigen Raumes in die Zweidimensionalität der Decke überführt und erfahrbar gemacht.

Als Verbindung und Datenträger von Menschen, Materie und Information zeigt sich jedoch allem voran das Projekt Forensic Oceanography des Londoner Kollektivs Forensic Architecture (dieses Jahr sogar für den Turner Prize nominiert: Verleihung am 4. Dezember 2018), welches einen ganzen Saal des Palazzo Forcella de Seta ausfüllt. Unter dem Titel *Liquid Violence* vereint das Kollektiv dabei gleich drei forensische Untersuchungen, die im Mittelmeerraum Italiens angestellt wurden. Politische Grenzentscheidungen und Einwanderungsquoten werden dabei in den dokumentierten Rettungsversuchen von Flüchtlingsbooten deutlich: Einerseits zeichnet sich die streng durchgreifende Grenzschließung durch unterbesetzte staatliche Streit- und Hilfskräfte ab, und andererseits die Kriminalisierung der Rettungsaktivitäten durch NGOs. Die Grenzgewalt betont dadurch nicht nur die empathischen Züge der Mitmenschlichkeit, sondern vielmehr die Konsequenzen der vermeintlich rational gefällten Entscheidungen in Rom, Brüssel und den Innenlandstaaten Europas. Ebenso akribisch wie dort Quoten und politische Statements festgehalten werden, untersucht Forensic Oceonography anhand von Video Footage, graphischer Animation und Logbucheinträgen die dramatischen Vorgänge auf See.

> „Um Zugang zu einem von Borges so verklärten Aussichtspunkt zu erhalten, muss man somit erst die Hürde der politischen Zeitgeschichte nehmen...“

Aber auch die Filmarbeiten Palermitanischer Filmschaffender unter der Leitung von Laura Poitras oder Cristina

Lucas *Unending Lightning* in der Casa del Mutilato (einem imposanten Bau des faschistischen Mussolini-Regimes, das hier den Kriegsinvaliden ein feierliches Symbol der Militärverherrlichung errichten wolte), lassen der forensischen Analyse nahe Techniken erblicken und unterlaufen die feudalen und faschistischen Repräsentationsstrukturen der Architektur.

Und selbst Kunstwerke, die nur eingeladen wurden und nicht im Zuge der Manifesta entstanden sind, wie etwa John Gerrards Videoarbeiten *Untitled (near Parndorf) Austria 2018* und *Farm (Council Bluffs, Iowa)* oder Lydia Ourahmanes *The Third Choir*, tragen eindeutig die Handschrift geopolitischer Untersuchungen (Randbemerkung: Ourahmane war 2018 auch schon im Kevin Space in Wien mit einer Soloausstellung vertreten).

Der Garten

Gerahmt werden all diese, sich in Ausstellungssälen befindenden Exponate, wiederum von den Umweltanalysen. Denn so ist, abgesehen von der anfangs erwähnten Auseinandersetzung Rotors mit dem Pizzo Sella, ein weiterer historisch integrativer Schritt der Manifesta der Fokus auf die Gartenkultur Palermos. Allen voran der Orto Botanico vereint all die Einflüsse und Importe. Deswegen findet sich in seiner Form auch ein weiterer Ausstellungsort. Bemerkenswert ist dabei vor allem Michael Wangs environmental installation *The Drowned World*, bei der die Entstehung von Leben und das Wechselverhältnis von Endprodukt und natürlichem Vorkommnis kontrastiert werden. Auf einer Leiter stehend kann man über die Mauer hinweg die Überreste eines an den botanischen Garten angrenzenden Gasometers erblicken, welcher im Prozess ist, wieder von Pflanzen vereinnahmt zu werden. Diese Pflanzen sind jenen wiederum verwandt, aus denen überhaupt erst die Kohle gewonnen wurde, die man zur Nutzung des Gasometers verbrannte. Wang weist so auf einen Zyklus von Leben und Sterben hin, den er in einem kleinen, grünlich leuchtenden Wasserbecken künstlerisch vereint, das mit Cyanobakterien gefüllt ist – jenen altertümlichen Organismen, die es vor über zwei Millionen Jahren vermochten eine Photosynthese zu betreiben, die die Erdatmosphäre zwar mit Sauerstoff anreicherte, aber dadurch auch vielen bis dato existenten Lebensformen die Überlebensgrundlage nahm.

Das Wechselverhältnis von Natur und menschlichem Bestehen, von der Vereinnahmung und von der Abgrenzung, und von Außen- und Innenraum wurde, meiner Meinung nach, wohl jedoch mit am Besten anhand von Renato Leottas Rauminstallation *Notte die San Lorenzo* im Palazzo Butera illustriert. Während die zuvor erwähnten versteckten Deckenmalereien im Palazzo Costantino eine mystifizierende Ansicht auf ein Draußen geben, ist Leottas Installation wiederum ein tatsächlich aufzeichnender Beweis einer Naturgegebenheit: vom Künstler gefertigte Tonkacheln, die vor ihrem Brennvorgang auf der Fläche eines Zitronengartens ausgebreitet lagen, decken nun die gesamte Bodenfläche des großen Saals ab. Mit erinnerungsvollen Anklängen an Kate Newbys Installation 2018 in der Kunsthalle Wien wird so die Halle des Palazzo Butera mit den Abdrücken der von Wind und Reife zu Fall gebrachten Zitronen in Dialog gesetzt. Fast schon ironisch liest sich Leottas Arbeit damit als zeitgenössische Antwort auf die Deckenmalerei und Bodenverzierungen des Settecento. Noch dabei, dass in diesem Raum die Decke aufgebrochen ist und man direkt in den hölzernen Dachstuhl blicken kann. Die feudale Ergötzung wird dermaßen mit einer sämtlich bodenständigen Antwort bedacht, die sich, anstatt der Mystifikation und Glorifizierung, einer Analysetechnik bedient, bei der die Natur maßgeblich mit eigener Hand gezeichnet hat.

Wenn man zum Abschluss somit eines formulieren kann, dann dies: Die Manifesta 12 vermag mit ihrer Herangehensweise den zeitgenössischen Tendenzen der Kulturanalyse und des artistic research nicht nur gekonnt nachzuspüren, sondern diese für sich zu nutzen, um die komplexe Geschichtlichkeit einer Stadt hervorzuheben. Dies beweisen schon allein die Gespräche, die ich persönlich mit Palermitanern führen durfte. Während mir der Pizzo Sella in seiner vorbildlichen und bildenden Eigenschaft, ein Verständnis für die Stadt

zu schaffen, stetig in Erinnerung geblieben ist, konnten meine Gesprächspartner_innen kaum glauben, dass dieser Ort für einen Touristen etwas Anderes sei als ein zu verschweigender Schandfleck. Gerade darin eröffnet sich das Potenzial dieses Kunstfestivals; dass es vermag, die Betrachtungsmöglichkeiten der Schauplätze neu zu definieren und ihnen einen Ausblick auf ein zukünftiges Handeln zu verleihen. So wird eine Anschauung Palermos geschaffen, die auch Leoluca Orlando so vehement durchzusetzen versucht: Palermo hat im populären Gemeingeist lange hauptsächlich Cosa Nostra bedeutet, ja, aber was es jetzt alles sein kann, sollte anhand seiner geschichtlichen und räumlichen Möglichkeiten erforscht und ausgewiesen werden. Palermo muss nicht länger in seiner Geschichtlichkeit gefangen bleiben, sondern kann diese als Ausblicks-, als Ausgangspunkt entfalten.

Die Manifesta 12 in Palermo öffnete am 6. Juni 2018 und schließt am 4. November 2018.
https://manifesta.org/

Christian Keller

ist Redaktionsmitglied des gift Magazins, Tanz- und Performancekritiker für tanznetz.de und freischaffender Übersetzer.
Außerdem ist er Doktorand der Kulturwissenschaften an den Universitäten King's College London und Humboldt Universität zu Berlin.

Foto oben: Renato Leotta - Notte di San Lorenzo © Sebastiano Pellion Di Persano
Foto unten: Renato Leotta - Notte di San Lorenzo © Renato Leotta

Cie. Marie Chouinard "Radical vitality, solos and duets",
Dancers: Sebastien Cossette-Masse, Sacha Ouellette-Deguire
© Sylvie-Ann Paré

I wanna dance with somebody

Eine Festival-Rückschau in thematischen Blöcken auf ImPulsTanz 2018

Jürgen Bauer und Stephan Lack

Eine Herkules-Aufgabe: 42 Companies zeigten heuer bei ImPulsTanz weit über 100 Vorstellungen, bei der Workshop Reihe im Arsenal wurden 233 Kurse angeboten, mehr als 120.000 Besucher_innen konnten bei Aufführungen und Workshops gezählt werden. Trotz eines im Vergleich zu den Vorjahren leicht reduzierten Programms bot das sommerliche Festival dennoch einen fast überfordernden Spielbetrieb auf großen und kleinen Bühnen überall in der Stadt. Ein klassischer Rückblick scheint allein ob der Menge des Gebotenen unmöglich. An dieser Stelle wird deswegen eine Festival-Rückschau in thematischen Blöcken versucht.

Die Best-Off-Albums der Tanzszene

Es ist ein Trend der letzten Jahre: Wiederaufnahmen und Re-enactments bahnbrechender Tanzwerke der Vergangenheit. Je mehr Geschichte der zeitgenössische Tanz auf dem Buckel hat und je etablierter und älter die Avantgarde Künstler_innen der 80er und 90er Jahre werden, desto bestimmender wird der Blick zurück auf das eigene Oeuvre. Die gegenwartssüchtige Performance- und Tanzszene hat in den letzten Jahren also eine lebendige Historie bekommen, junge Tänzer_innen ebenso wie junge Zuseher_innen werden so mit den Bühnenwerken konfrontiert, es entsteht im besten Fall eine spannende Auseinandersetzung zwischen Heute und Gestern, ein Knistern zwischen den Zeiten, im schlechten Fall bloß ein nostalgisches Zurückblicken auf wilde Zeiten. Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaeker – sie alle haben diesen Trend befeuert. ImPulsTanz hat hierfür die Schiene „Classics“ eingeführt, die Neueinstudierungen ikonischer Tanzwerke kennzeichnet. Heuer hat etwa Meg Stuart ihr famoses Sturm- und Regenstück „Blessed“ wieder auf die Bühne gebracht, das auch schon elf Jahre alt ist. Doch neben diesem Trend zu Wiederaufnahmen war heuer auch ein anderer Zugang zum künstlerischen Archiv feststellbar. Sowohl Meg Stuart als auch Marie Chouinard zeigten Abende mit neuen Zusammenstellungen aus Solos und Duetten der eigenen Choreographinnen-Geschichte. Dabei lauteten die Titel der Abende auch noch beinahe gleich. Chouinard nannte ihren Versuch „Radical Vitality, Solos and Duets“, Meg Stuart beschränkte sich auf „Solos and duets“. Es scheint, als hätten zwei Begriffe aus der Musikwelt auf den Tanz übergegriffen: Best-Off und Sampling. Tänzerisches Material wird aufgegriffen und in einen neuen Kontext gestellt. Doch entsteht hier mehr als nur eine Readers-Digest Version einer Choreograph_innen-Handschrift? Marie Chouinard versucht erst gar nicht, einen einheitlichen Stil zu beweisen; völlig unterschiedlich sind die gezeigten Kurzszenen, das Verbindende ist nur der Blick auf den Körper, das Spielerisch-Leichte der Herangehensweise. Und doch entsteht an dem Abend ein Werk, das auch für jene funktioniert, die – wie der Autor dieser Zeilen – wenige der Ursprungswerke kennt.

Desolate Körperlichkeiten, Traumatisierte, Traumwandler

Während sich in Chouinards knapp dreistündiger Retrospektive 40 Jahre Tanzgeschichte in über 30 Szenen großflächig entfalten können, konzentriert sich Meg Stuart auf lediglich fünf Soli und Duette. Womöglich mag man in der thematischen Auswahl der einzelnen Teile so etwas wie einen übergeordneten dramaturgischen Bogen entdecken; die Starchoreographin, die Anfang des Jahres in Venedig mit dem Goldenen Löwen für ihr Lebenswerk ausgezeichnet wurde, erweist sich einmal mehr als meisterliche Inszenatorin desolater Körperlichkeit. Angefangen mit der Solopartie aus dem 1995 entstandenen „No One is Watching“ bis hin zu dem furiosen Damenwrestling-Pas-de-deux der aktuellen Produk-

Ivo Dimchev "Avoiding deLIFEath" © Karolina Miernik

tion „Until Our Hearts Stop“ – der vom britischen Guardian „a Bauschian take of intimacy“ attestiert wurde – tauchen alle Teile in jene Welt der Traumatisierten und Traumwandelnden ab, in deren Augenwinkel sich bereits der nächste Abgrund, die nächste Ekstase verbirgt. Ein „Tanzkonzert über Beziehungen und Abhängigkeiten“, wie Stuart es selbst bezeichnet; dieser Konzertcharakter wird dabei durch die drei Live-Musiker auf der Bühne unterstützt. Auffällig ist, dass sowohl Stuart als auch Chouinard mit dem eigenen Oeuvre tatsächlich wie mit Musik umgehen – ein spannender Weg der Auseinandersetzung, den man heuer bei ImPulsTanz nachvollziehen konnte.

80 Jahre Tanzgeschichte

Zwar nicht in der „Classic“-Schiene vertreten, aber in diesem Zusammenhang doch erwähnenswert, ist die heuer gezeigte Arbeit von Anne Teresa De Keersmaeker: obwohl es sich bei ihren vertanzten Bach-Cellosuiten um keine Retrospektive handelte, fühlte sich auch „Mitten wir im Leben sind/Bach-6Cellosuiten“ über weite Strecken wie ein heimliches Keersmaeker-Best-Off an. Das mag einerseits daran liegen, dass Keersmaeker schon in vorangegangenen Projekten tief in den Kosmos Bach eingetaucht ist; zum anderen daran, dass dessen musikalische Struktur mit Keersmaekers choreographischer Formensprache perfekt zu korrespondieren scheint. Die Karrieren von Chouinard, Stuart und Keersmaeker erstrecken sich bereits über mehrere Jahrzehnte; man könnte der ImPulsTanz-Leitung demnach gratulieren, dass sie wesentliche choreographische Entwicklungen von insgesamt mehr als 80 Jahren zeitgenössischer Tanzgeschichte in nur drei Produktionen vereinen konnte. Eine Randnotiz, einen nicht ganz ernst gemeinten Kommentar zur zukünftigen Tanzentwicklung lieferte im Gegenzug „Tanzdoktor“ Choy Ka Fai. Mit Hilfe einer eigens entwickelten künstlichen Intelligenz sollten in seiner „Dance Clinic“ – einer Art Tanzverbesserungsanstalt – Tänzer_innen der letzte Rest menschlichen Makels ausgetrieben und technologische Perfektion eingeimpft werden. So wurde etwa „Patientin“ Florentina Holzinger (in dieser Festivalsaison im Übrigen stark präsent, etwa mit der Wiederaufnahme ihres „Apollon“) auf das Gefahrpotential hin behandelt, dass ihre Kunst zuweilen in Pornografie kippt. Die beste Pointe des Abends: Piktogramme des jeweiligen Bewegungsrepertoires zeitgenössischer Starchoreograph_innen von Forsythe über Bausch bis Cherkaoui – stark vereinfacht, dafür mit beträchtlichem Wiedererkennungswert.

Was ist heute noch jung?

Wie es tatsächlich um die Zukunft des Tanzes bestellt ist, das beschäftigte die Nachwusschiene des Festivals, [8:tension] Young Choreographers’ Series, die jedes Jahr acht Tanzschaffende aus aller Welt nach Wien einlädt. Ein Festival innerhalb eines Festivals – diese Idee ist nicht neu, alle großen Festivals hatten vor einiger Zeit ihre Mini-Festivals, die vor allem jungen Theater- und Tanzschaffenden eine Plattform bieten sollten. Allerdings ist deren Blütezeit längst vorbei, sowohl das forum festwochen ff der Wiener Festwochen als auch das Young Directors Project der Salzburger Festspiele wurden längst eingestellt, zu schwierig war in Zeiten von grassierender Festival-Lust und steiler Karrierebögen wohl die Unterscheidung zwischen jungen und etablierten Künstler_innen, zu wenig scharf war das Profil der Reihen. Gerade in der Tanzszene Wiens ist es schwierig, mit einer Nachwuchsschiene ein Alleinstellungsmerkmal zu etablieren, denn auch wenn die [8:tension] Young Choreographers’ Series seit langer Zeit ihren Platz innerhalb von ImPulsTanz hat, mit imagetanz im brut und dem Rakete Festival des Tanzquartiers gibt es jüngere und ältere Formate, die programmatisch ähnlich funktionieren. Die Probleme einer inhaltlichen Fokussierung zeigen sich auch bei ImPulsTanz: 2018 hatten die gezeigten Werke bis auf die etwas willkürliche Zuschreibung „young“ an die Choreograph_innen wenig gemeinsam. Das queere Rollschuhballet von Alex Baczynski-Jenkins und das Sprechtheater über die gegenwärtige soziale Krise in Korea von Jaha Koo etwa verbindet rein gar nichts, das ist ästhetisch zwar eine Stärke, für das Festival aber ein Problem. Zudem war etwa Jaha Koos „Cuckoo“ beim Hamburger Festival Kampnagel ganz regulär im Programm zu sehen. Beim ersten Blick auf das Programm war die Unterscheidung zwischen Hauptprogramm und [8:tension] nicht immer ganz klar, zumal ja auch im Hauptprogramm einige junge Choreograph_innen zu sehen waren. Das alles spricht nicht gegen die gezeigten Werke, hier waren auch 2018 wieder spannende Entdeckungen zu machen, programmatisch könnte man nach all den Jahren des Festivals im Festival aber nachschärfen. Von der „politischen Unruhe, Wut und Verstörung“, die Kuratorin Christine Standfest im Vorfeld für die Programmschiene angekündigt hatte, gab es weniger zu entdecken, als erhofft.

Der Tanz geht ins Museum

Das Hauptprogramm von ImPulsTanz stand heuer im Zeichen der Verbindung von Tanz und Musik. Zentrum hierfür war

das mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, in dem während der Festivalzeit die große Ausstellung „Doppelleben – Bildende Künstler_innen machen Musik“ gezeigt wurde. Schon in früheren Jahren gastierte ImPulsTanz im Museum, man kokettierte mit der eigenen Musealisierung, bot aber auch spannende Anknüpfungspunkte für die geladenen Choreograph_innen, ihre Arbeit in Konfrontation mit anderen Genres sowie Räumen neu zu überprüfen. Heuer war die Ausstellung, die sich mit dem genreübergreifenden Werken zwischen Musik und bildender Kunst beschäftigt, ein idealer Rahmen, gleich auch noch das Genre der Performance mitzudenken. Künstler_innen wie Akemi Takeya oder Ivo Dimchev wagten einen Brückenschlag von Konzert zu Tanz, Clara Furey widmete ihre Performance dem großen Leonard Cohen, Eszter Salamon und Jule Flierl gestalteten ganz unterschiedliche Hommagen an die Exil-Künstlerin Valeska Gert und die österreichischen Lokalheroen von Liquid Loft rund um Chris Haring zeigten mit der Wien Version von „Babylon (Slang)“ in den Hofstallungen ein herausragendes Stück über die Vielfalt der menschlichen Sprachen und Kulturen. Die Werke funktionierten dort am besten, wo man sich tatsächlich auf die veränderten Rahmenbedingungen eines Museums einlassen konnte, wo unter Bezug auf die Archivfunktion des Museums auch an Tanzgeschichte erinnert wurde, wo die Verbindung zwischen Bildender Kunst und Musik als Anregung zu einem eigenen Überspringen der Genregrenzen genutzt wurde.

Die Mischung macht‘s

Wie jedes Jahr wurde auch diesmal Genrevielfalt großgeschrieben: das teilweise etwas in den Kitsch abrutschende Opferstimmen-Sampling-Stück „Unwanted“ von Dorotheé Munyaneza, der vertanzte Neofolklore-Liederabend „Romances inciertos, un autre Orlando“ von François Chaignaud, das Autobiopic-Solo „Staying Alive“ von Mark Tompkins oder aber der Stricknadel-Striptease „The generosity of Dorcas“ Jan Fabres – um nur einige Farben der ästhetischen Palette zu nennen. Große Aufmerksamkeit erhielt schon im Vorfeld das bereits erwähnte „Apollon“ von Florentina Holzinger: ausgehend von einem Balanchine-Bashing (dessen Stravinsky-Ballett „Apollon Musagète“ Pate stand), beuteten Holzinger und ihre sechs nackten Mitstreiter-Musen ihre Körperlichkeit in bester Freakshow-Manier sprichwörtlich bis aufs Blut aus – und sorgten so für Momente wohligen Ekels und dezenten Voyeurismus im „fancy“ (O-Ton Holzinger) Volkstheater.

Foto oben: Dance Clinic © Law Kian Yen
Foto unten: Florentina Holzinger Apollon © Radovan Dranga

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschaftler und Autor aus Wien.

Stephan Lack

ist Autor aus Wien.

Philosophy Residency INDIEN

baseCollective Residenzprogramm für artistic research // arts-based-philosophy

Arno Böhler & Susanne Valerie Granzer

rückblick

lichtblau der indische himmel. lichtblau auch der langgestreckte bergriese vis-à-vis, genannt der fliegende berg. viel grün ringsum. viel, sehr viel grün. der monsun war ausdauernd und kräftig. eine unmenge fremder vögel. ein knallroter direkt vor den augen im baum, ein anderer in schillerndem blau, nicht weit ein winziger gelber. dazu affen. jede menge. ungeniert klauen sie mit lautem getöse früchte von den bäumen, begleitet von einem konzert in der luft aus unbekannten geräuschen. ringsum, im grün der landschaft, große felsbrocken in schwarz und grau mit ihren stummen, uralten geschichten. inmitten dieses beweglichen gemäldes: die kuh lakshmi mit den großen, schönen, dunklen augen indischer kühe und den langen, geschwungenen hörnern. ihr kleines stierkalb springt eben aus dem bild.

Unterwegs: Philosophie als künstlerische Forschung

Als der Philosoph Arno Böhler und die Schauspielerin Susanne Valerie Granzer 1997 baseColletive gründeten, um Schnittstellen von Kunst & Philosophie zu erforschen, waren Ausdrücke wie „artistic research“, „arts-based-philosophy“ und „performance philosophy“ noch kaum im Umlauf. Das hat sich inzwischen radikal geändert. Die Einbindung künstlerischer Methoden, Praktiken und Kompetenzen in philosophische und wissenschaftliche Forschungsprojekte ist heute ein Thema, das in Forschung und Lehre weltweit diskutiert und materiell erprobt wird. Drei Forschungsprojekte, die der Austrian Science Fund (FWF) Arno Böhler in den letzten 15 Jahren zuerkannt hatte, erlaubten es Böhler/Granzer kontinuierlich an der Entwicklung neuer Forschungsformate wie „Philosophy On Stage“ und „Arts-based-Philosophy“ zu arbeiten, die inzwischen ein role model für eine Reihe von Forschungsfestivals und Forschungsprojekten quer durch Europa wurden [„performance philosophy“ (UK), „soundcheck philosophie“ (D), „no paper conference“ (CZE), „Aus der Tonne“ (CH) etc.].

Residenzprogramm „artistic research // arts-based-philosophy“ in Indien (baseCollective)

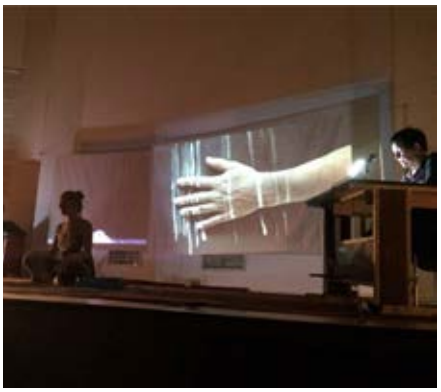
Um ihren Forschungsansatz, Philosophie als künstlerische Forschung zu praktizieren, in einem außereuropäischen Kulturkreis zu erproben, haben sich Böhler/Granzer 2014 nach Indien aufgemacht, um ein Residenzprogramm für artistic research // arts-based-philosophy in Tamil Nadu (Südindien) ins Leben zu rufen, in dem das von ihnen erarbeitete Forschungsformat „Philosophy On Stage“ geographisch de-territorialisiert, interkulturell re-formuliert und somit transformiert re-territorialisiert wird.

In dem seit 2016 jährlich stattfindenden Residenzprogramm wird einem transdisziplinären Team von 6 Forscher_innen aus den Bereichen Kunst, Wissenschaft und Philosophie für 3 Monate ein Residenzaufenthalt in Südindien (Tamil Nadu) ermöglicht, der es ihnen erlaubt, in einer fast schon unwirklich schönen Landschaft ein Forschungsthema mit den Methoden von „artistic-research“ und „arts-based-philosophy“ zu erarbeiten, das in unserem jährlich ausgeschriebenen Call bekanntgegeben wird.

Im ersten Jahr ihres Residenzprogramms 2016/17 war es das Thema „Untimely Thinking“, das unser transdisziplinär und formiertes Forscherkollektiv in Atem hielt.

Reisdenzprogramm baseCollective 2017/18 im Forschungszentrum BASE art philosophy ecology IPL, Tamil Nadu, Südindien

Residenzprogramm baseCollective 2016/17 im Forschungszentrum BASE art philosophy ecology IPL, Tamil Nadu, Südindien
2017/18 widmeten wir uns dem Thema „Stille“, das uns drei Monate lang in den Bergen Tamil Nadus beschäftigte und schließlich in eine Feld-Performance mit dem Titel „into silence“ mündete, die von unserem Forscherteam base-Colletive beim Folk-Art Festival 2018 in Madurai sowie an der Jawaharlal Nehru University (JNU) in Delhi aufgeführt wurde.



Lecture-Performance „into silence“, baseColletive 17/18, Jawaharlal Nehru University (JNU) Delhi, März 2018
In dem diesjährigen Residenzprogramm, das vom 13. Dezember 2018 bis 09. März 2019 stattfinden wird, wird es das Thema „LOVE MATTERS…“ sein, das unser baseCollective untersuchen und ins-Werk-setzen wird. Dieses Residenzprogramm wird erstmals an dem renommierten Center for Art Research Adishakti stattfinden, das unweit von Auroville in einem stillen Hain gelegen ist. Idyllisch, fast unwirklich. Ein Ort der Muße und Kontemplation, in dem sich Philosophie und Kunst musisch paaren.

ResearchLab
In der 1. Phase unseres Residenzprogramms an der Schnittstelle von Kunst und Philosophie steht die Lektüre und Diskussion von Texten im Vordergrund. In ihr geht es darum, das Forschungsthema, das Jahr für Jahr in einem Call ausgeschrieben wird, diskursiv durchzugehen (discurrere heißt wörtlich: durch-laufen, auseinanderlaufen, zerstreuen).

- Im ersten Residenzjahr waren es Texte von Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche und Rags Media Collective zum Denken des Unzeitgemäßen, von denen wir uns für unsere rituelle Feld-Performance „Untimely Thinking“ inspirieren ließen.
- Die gemeinsame Lektüre der Vorträge und Texte von John Cage zu Silence sowie die Konzeptionen von Stille (nirodha) in den Yoga-Sutren von Patañjali waren Ausgangpunkt für unsere Feld-Performance „into silence“, die wir im zweiten Residenzjahr auf zwei Festivals in Madurai und Delhi uraufgeführt hatten.
- Im Kontext des diesjährigen Residenzprogramms LOVE MATTERS… werden wir Badious Lob der Liebe, Rumis Meditationen über die Liebe sowie Abhinavaguptas tantrische Konzeption von Liebe im Tantraloka studieren. Darüber hinaus werden wir Anne Teresa de Keersmaekers Hommage für John Coltrane A Love Supreme als künstlerisches Exempel einer nicht-diskursiven Zugangsart zu unserem diesjährigen Forschungsthema „Liebe“ besprechen.

Bei diesen Lektüren geht es stets darum, die Texte und Kunstwerke einer Doppellektüre (Deleuze) zu unterziehen, in der sie nicht nur in Hinblick auf ihre intellektuelle Bedeutung, sondern auch in Hinblick auf ihre ästhetische Wirkung auf unsere Leiblichkeit untersucht werden.

In der 2. Phase unseres kunst- und philosophiebasierten ReseachLabs loten wir aus, wie sich die gemeinsame Lektüre der Texte und die Analyse von Kunstwerken auf unsere künstlerischen Praktiken auswirken. Musiker_innen antworten jetzt mit ihren musikalischen Mitteln auf die gemeinsame Lektüre der Texte, Philosoph_innen mit ihren begrifflichen Mitteln auf die Musik, auf entstehende Plastiken, Bilder, Performances etc.

Das Ziel dieser zweiten Forschungsphase besteht jedoch nicht einfach darin, ein isoliertes Musikstück, oder eine isolierte visuelle Installation, oder einen isolierten philosophischen Text etc. hervorzubringen, sondern ganz im Sinne von Gilles Deleuze geht es uns in dieser Prozessphase darum, ein intensives Feld zu kreieren, das sich zwischen den einzelnen Beiträgen aus ihrem Wechselverhältnis zu-ein-ander performativ aufbaut.

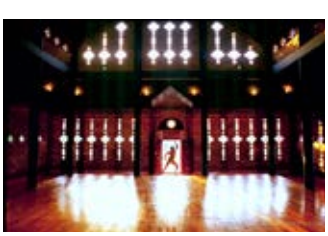
Wenn wir unsere Aufführungen Feld-Performances nennen, dann darum, weil im Fokus unseres Formats „Philosophy On Stage“ nicht der einzelne künstlerische oder philosophische Beitrag steht, sondern der mit dem Publikum gemeinsam geteilte Ort, der in der Aufführung stimuliert, verdichtet, gestaltet, verändert, sprich modelliert wird. Man könnte sagen, dass „Philosophy On Stage“ in seinen Feld-Performances die traditionelle Vorstellung einer Ensemblekunst wiederbeleben und radikalisieren will. In einem gemeinsam geteilten Raum-Gefüge treten die Akteur_innen unseres baseCollectives in Wechselwirkung mit-ein-ander, für-ein-ander, gegen-ein-ander, durch-ein-ander, in-ein-ander, bei-ein-ander, unter-ein-ander auf… — singulär plural (Jean-Luc Nancy).

Dieser Prozess lotet die Resonanz der einzelnen Beiträge unter-ein-ander aus und daraus erhebt sich die Frage, ob sich zwischen den einzelnen künstlerisch-philosophischen Beiträgen besondere Berührungspunkte ergeben. Wo tauchen Fluchtlinien zwischen den einzelnen künstlerisch-philosophischen Positionen auf? Wo bahnen sich Kooperationen an? So kommt es zur Bildung von temporären Ensembles, die gemeinsam künstlerisch-philosophische Darstellungsweisen in Bezug auf unser Forschungsproblem praktisch erproben und riskieren.

In der 3. Phase unseres Resarch-Labs werden die einzelnen Beiträge von den beiden Leiter_innen des Residenzprogramms Arno Böhler & Susanne Valerie Granzer dramaturgisch in eine transdisziplinäre Feld-Performance zusammengeführt, die einen möglichst komplexen, sprich vielfältigen, multi-perspektivischen Blick auf das verhandelte Forschungsthema gewähren soll, der sich unter keine Metaperspektive mehr vereinheitlichen lässt. Ganz im Sinne von Nietzsches Perspektivismus:

„Es gibt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, je mehr Augen, verschiedne Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘ sein.“ (Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Kritische Studienausgabe, Band 5, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin–New York: Walter de Gruyter 1967-1977, S. 365)

In der 4. und letzten Phase unserer Research-Labs werden die Arbeiten im öffentlichen Raum präsentiert.



vorblick

im flachland südindiens, nahe der experimentellen stadt auroville (übersetzt: stadt der morgenröte), liegt ein großer, stiller hain mit einer vielzahl von bäumen. ihre wipfel verschränken sich zu einem riesigen schattendach, das vor der brennenden sonne der ebene schützt. in ihrer kühle liegen zwei typische hunde indiens. keine der üblichen, auf den straßen streunenden. sie gehören zu dem künstlerischen forschungszentrum adishakti, das lange schon theatrale formen der kunst an der schnittstelle zur philosophie erprobt. an einem der tische im schatten sitzt eine intensiv in ein gespräch vertiefte gruppe, eingehüllt in ein feld des austausches reger neugier. keiner ist laut, es herrscht eine art intensiver stille inmitten des sprechens. das gemeinsame thema dreht sich um die bedeutung der liebe in den künsten, der philosophie, den formen des lebens. auf eine formel gebracht: love matters...

Susanne Valerie Granzer

ist Schauspielerin (Basel/Düsseldorf/Frankfurt/Berlin/Wien), Professorin für Rollengestaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien / Max Reinhardt Seminar. Studium der Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Wien. Promotion 1995. Gemeinsam mit dem Philosophen Arno Böhler Gründung der wiener kulturwerkstätte GRENZ_film und der transdisziplinären Forschungsgruppe baseCollective. Zahlreiche Lecture-Performances im In- und Ausland. Mitbegründerin des Festivals „Philosophy On Stage“.
FWF-Forschungsprojekte (Kooperationspartnerin): Materialität und Zeitlichkeit performativer Sprechakte (2005-2007). Korporale Performanz – Generating Bodies (2010-2013), Artist-Philosophers. Philosophy as Arts-Based Research (2014-2017). „Artist-Philosophers. Philosophy AS Arts-based-research" (AR 275-G21).
Veröffentlichungen (u.a.): "Philosophy On Stage. Philosophie als künstlerische Forschung" (Hg). Passagen Verlag: Wien 2018. „Actors and the Art of Performance. Under Exposure", Palgrave Macmillan: London 2016. „Hybrides Begehren. Passagen zwischen Theater und Philosophie", in: Performing Translation, Löcker: Wien 2014. „Kunst_Wissenschaft. Don't Mind the Gap!" Transcript, Bielefeld: 2014. „Schauspieler außer sich. Exponiertheit und performative Kunst." Transcript, Bielefeld: 2011.

http://personal.mdw.ac.at/granzer/wp/

Arno Böhler

lehrt Philosophie an der Universität Wien und der Universität für angewandte Kunst Wien. Gemeinsam mit Susanne Valerie Granzer haben sie ein Residenzprogramme baseColletive für artistic-research und arts-based-philosophy in Südindien ins Leben gerufen, das aus ihrer langjährigen Forschungen an der Schnittstelle von Philosophie und Kunst hervorgegangen ist, in dem Böhler/Granzer Formate wie "Philosophy On Stage", "Arts-based-Philosophie", "Philosophie als künstlerische Forschung" entwickelt haben.
Neueste Bucherscheinung: Arno Böhler, Susanne Valerie Granzer (Hg.): Philosophie als künstlerische Forschung. Philosophy On Stage, Passagen Verlag: Wien 2018.

EMPIRISCH GESEHEN, SIND WIR AUS STERNENSTAUB GEMACHT.

Aus „Die Argonauten“ von Maggie Nelson

ERÖFFNUNGSFEST

Eröffnungsshow – Aktionslabor – Konzert – Party
19. & 20. Okt.

MÜTTER

Eine ekstatisch-matriarchale Kosmologie
Premiere: 30. Okt.

BEGEHREN

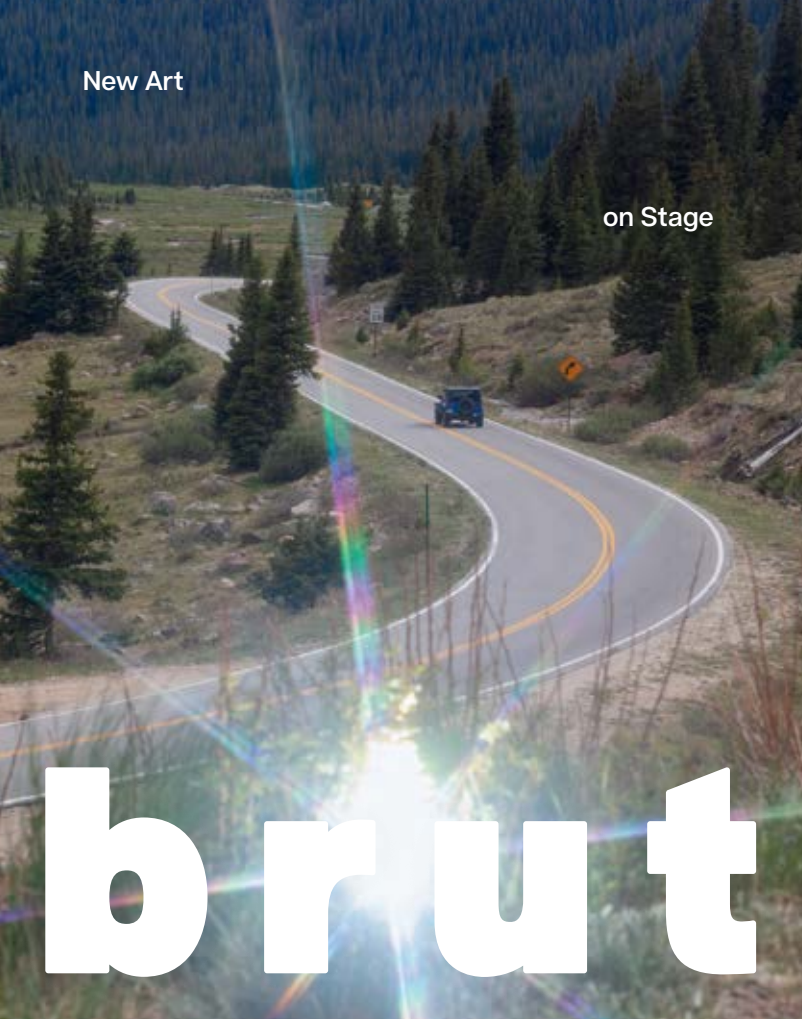
von Gesine Schmidt (ÖEA)
Premiere: 4. Dez.

LES REINES PROCHAINES

Schildkrötenritt
18. & 19. Dez.

KOS
MOS
THEA
TER

KOSMOS THEATER
SIEBENSTERNGASSE 42 | 1070 WIEN
WWW.KOSMOSTHEATER.AT



Neue Saison
ab 11. Oktober 2018

mit

the que_ring drama project
irreality.tv
Nesterval. Ein Abenteuer in der Stadt
Claire Lefèvre
Fanni Futterknecht
Julie Pfleiderer & Ictus Ensemble
Simon Mayer mit Matteo Haitzmann und Sixtus Preiss
Die Rabtaldirndln
und viele mehr

brut-wien.at

Fotografie: David Brandon Geeting

WIEN KULTUR

prospekt

Mitteilung: Rückzug des IGFT Vorstandsmitglieds

Sabine Mitterecker

In der Generalversammlung der IGFT am 14.9.2018 kündigte Sabine Mitterecker ihren Rückzug aus dem Vorstand der IGFT an. Sabine Mitterecker hat seit 2013 als Obfrau und zwischenzeitlich als interimistische Geschäftsführerin wesentlich dazu beigetragen, die kulturpolitische Ausrichtung der IGFT zu schärfen und die Interessen der Akteur_innen der Freien Szene in der Öffentlichkeit und gegenüber den politisch Verantwortlichen in Bund und Ländern wirksam zu vertreten. Wir bedanken uns bei Sabine Mitterecker sehr für ihr Engagement, ihre treffenden Analysen und immer auch für ihre klare und sachliche Position im kulturpolitischen Diskurs.

"Ulrike Kuner ist nun seit einem Jahr unsere neue Geschäftsführerin und gut eingearbeitet, der Dialog mit Kolleg_innen, national wie international, Verwaltung und Politik ist rege und an allen Seiten von gutem Willen geprägt, die Arbeits- und Lebensbedingungen freischaffender darstellender Künstler und Künstlerinnen tatsächlich zu verbessern.

Nach wie vor werde ich mich, auch ohne Funktion, für unsere Anliegen einsetzen, politisch wach sein und immer wieder Stellung beziehen. Ich bedanke mich bei Team und Vorstandskolleg_innen sowie allen Partner_innen für die gute, konstruktive Zusammenarbeit!"

Als Obfrau der IGFT fungiert seit 14.9.2018 Claudia Seigmann, bisherige Obfrau-Stellvertreterin.

Performancepreis H13

2018 wurde erneut der H13 – Niederoesterreich Preis für Performance ausgeschrieben. Zum zwölften Mal fand die Verleihung des Preises, die neben dem Überreichen eines Preisgeldes von € 4.000,- auch die Performance erneut zur Vorstellung bringt (mit einer zusätzlichen Unterstützung von € 2.000,-), am 6. September im Kunstraum Niederoesterrich statt. Die Jury unter Ulrike Rosenbach, Peter Fritzenwallner, Christiane Krejs und Sissi Makovec entschied sich dieses Jahr für das Projekt "Furrious" von Otto Krause und Milan Loviška. Darin untersuchen die beiden in Wien ansässigen Künstler die "furrification" (Pelzifizierung) und "plushification" (Plüschifizierung) von künstlerischen Prozessen und loten "die physischen, spirituellen, sexuellen und psychologischen Grenzen zwischen Mensch und Kreatur am Phänomen der Infantilisierung aus" (laut Jurybegründung).

Krause und Loviška, die seit Jahren in Wien in verschiedensten Konstellationen und Kollaborationen arbeiten und immer wieder im brut, Tanzquartier und WUK zu sehen sind, waren zuletzt mit ihrem gemeinsamen Projekt "Third Life Project" im WUK sehr präsent. In Kooperation mit dem Simula Research Laboratory in Oslo, dem MIH Media Laboratory der Stellenbosch University und der Embedded Systems Group an der Universität Duisburg-Essen untersuchten Krause und Loviška dabei die Wirk- und Einflusskraft von virtuellen Aktionen auf reelle Gegebenheiten und Objekte.

Die preisgekrönte Arbeit "Furrious" ist bis dato nur noch im November in Valletta, Malta, zu sehen.

C.K.

© eSeL.at - Lorenz Seidler

Hermann Nitsch: Ein achtzigjähriges Feiern der Schöpfung

Burgtheater, MUMOK, Theatermuseum – Hermann Nitsch ist heute ein unumstößlicher Geist in den großen Wiener Kulturinstitutionen. Und nicht nur in Wien, sondern bei internationalen Kunstschauen wie der Documenta oder durch Aufnahme in die Sammlungen der drei berühmtesten New Yorker Museen (MOMA, Guggenheim und Metropolitan Museum) wurde Nitsch in den letzten Jahren gewürdigt. Darüber hinaus galten seiner Kunst zuletzt zwei Museumseröffnungen: das "Hermann Nitsch Museum" im Museumszentrum Mistelbach und das "Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch" in Neapel. Und all dies, obwohl seine künstlerischen Beiträge, angeführt unter dem Banner des Wiener Aktionismus, ihm lange Zeit den Titel des Skandalkünstlers eingetragen hatten. Vor allem seine schon 1957 gefasste Idee eines "Orgien-Mysterien-Theaters", die sich bereits 1962, im Austausch mit Foehner und Muehl, in der 1962 in Wien aufgeführten Aktion "Blutorgel" entlud und sich programmatisch der Enthemmung, Verwesung, Blut, Befriedung und Exerzitienrituale verschwor, rief die Proteste bürgerlicher Parteiverbände und Kirchenangehöriger auf den Plan.

Mit seinem ewigen Schrei der Passion, "LE CRI PERMANENT", und den Verweisen zwischen Kreuzestod und Dionysuskult, zwischen Schlachtungszeremonie und Objekterotik erfährt der als "österreichische Caligula" (Brigitte Bardot) betitelte Altmeister des Wiener Aktionismus demnach auch heute noch Kritik von diesen Fraktionen. Allerdings haben sich inzwischen auch andere Stimmen geäußert, wie vereinzelte Gratulant_innen aus der Künstlerschaft, die in einem Der Standard Artikel dennoch darauf aufmerksam machten, dass Frauen oftmals bei seinen Aktionen zu vermissen waren. Ein Umstand, den leider schon das Manifest der "Blutorgel"-Aktionen belegt: "bei welchen wir weder essen noch schlafen noch unseren Körper pflegen – natürlich ohne Frauen".

Vielleicht vereint aber Nitschs Wille, 2020 das berühmt-berüchtigte "Sechs-Tage-Spiel" erneut zur Aufführung zu bringen, eine Revitalisierung im feministischen Sinne. Diese 1998 aufgeführten, mehrtätigen Spiele im niederösterreichischen Schloss Prinzendorf, das in ironischem Sinne 220 Jahre lang gerade Eigentum des Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg war und 1971 von Beate Nitsch erworben wurde, verstehen manche Kunsthistoriker_innen als Anklang eines Gegenentwurfes zum Wagnerischen Gesamtkunstwerk in Bayreuth.

Die Verwurzelung des theoretischen Begriffes des "Orgien-Mysterien-Theater" in der griechischen Tragödie erklärt deshalb auch Nitschs Hang zum musikalischen Verständnis. Denn musikalisch ist sein Werk schon immer geprägt gewesen – ob Eigenkompositionen seit der Erstveröffentlichung des "akustischen abreaktionsspiel" 1971 oder bildnerische Begleitung von musiktheatralischen Werken an der Staatsoper Wien, dem Opernhaus Zürich und der Bayerischen Staatsoper.

Auch drei Tage nach dem achtzigsten Geburtstag, am 29. August, wurde mit der 155. Aktion seine "Sinfonie für großes Orchester, Blaskapelle Chor + Aktion" unter Beteiligung von 40 Protagonisten und 165 Musiker_innen als ein hauptsächlich musikalischer Aktionismus im Museum in Mistelbach begangen. In der Zwischenzeit ist Nitsch zudem am 4. Oktober live in concert im MUMOK im Rahmen der Ausstellung "Doppelleben. Bildende Künstler_innen machen Musik" zu sehen und hören. Seine spirituellen Bezüge holen ihn auch dabei wieder - in Form seiner Vorliebe für die Orgel - ein.

C.K.

Theaterfestival "Hin & Weg"

Zeno Stanek, seit 25 Jahren Leiter des Ensembles Brauhaus, hat mit dem neuen Festivalformat "Tage für zeitgenössische Theaterunterhaltung" in der Gemeinde Litschau am Herrensee ein theatrales Spin-Off des nur musikalischen Schrammel. Klang.Festivals konzipiert. Mit 110 Veranstaltungen und der Beteiligung von 180 Künstler_innen präsentierte das Festival von 10. bis 19. August insgesamt ein Programm mit 15 Theaterproduktionen, 13 szenischen Lesungen, sechs Autoren-Lesungen, sechs Hörspielen, elf Workshops und Meisterklassen, sechs Singer-Songwriter-Konzerten, neun sogenannten Küchenlesungen, vier Matineen unter dem Titel "Salon Colette", sechs Gesprächen am Lagerfeuer und einer dramatischen Zugfahrt.

Die Grundidee für diese Fülle an Aufführungen lag dabei darin, "dass der ganze Ort in das Theaterfestival eingebunden ist – sowohl die Menschen als auch die Orte". Stanek und sein Team haben dieser Prämisse folgend Naturschauplätze und Wohnorte bespielt, die sich von der alten Post über Feuerwehrhaus und Waldlichtungen bis hin zum Ufer des Herrensees erstreckten. Ob es sich dabei um die immersiven Formate des Stationentheaters "one to three", das von Studierenden des Max Reinhardt Seminars getragen wurde, handelte oder um Küchenlesungen, bei denen Privatpersonen ihre Häuser und Wohnungen öffneten, um Gäste und Theaterpersönlichkeiten, die ihre Lieblingstheaterstücke in Lesungen zum Besten gaben, mit dreigängigen Menüs zu empfangen. Im Sinne dieses inkludierenden Gedankens ging es darum, Texte, die ausschließlich für die Bühne geschrieben wurden, an sogenannte "Unorte" zu tragen. In den Worten Staneks war es der Impuls, "die Schwellenangst vor dem Theater zu nehmen." Thematisch wurde dabei alles Erdenkliche abgedeckt, von theaterinternen Diskursen, Auseinandersetzungen mit den Geschichten von Weltkriegsdeserteuren und Asylsuchenden sowie Diskussionen zu Ernährungswissenschaften, alternativer Landwirtschaft, behindertengerechten Gesellschaften und Digitalisierung.

Work Meister © Collage HIN und WEG

Foto oben: Eröffnung © Karl Satzinger
Foto unten: One to three © Constantin Widauer

Dennoch wurde auch weiterhin den Wurzeln des Schrammel.Klang.Festivals mit der Singer-Songwriter Konzertreihe im Herrenseetheater gehuldigt, bei der die unterschiedlichsten Künstler_innen, wie etwa Gabriele Muscolino, Sigi Horn, Ernst Molden und dem Nino aus Wien, vertreten waren. Zudem gab es Workshops, bei denen die Gelegenheit gegeben wurde sich selbst einmal auf Dramatisches Schreiben, Songwriting oder Improvisationstheater einzulassen, und eine "Künstler_in residence", bei der u.a. junge Dramatiker_innen vor Ort an Theaterstücken für die nächste Ausgabe des Festivals HIN & WEG arbeiteten.

Das 2. Theaterfestival "HIN & WEG. Tage für zeitgenössische Theaterunterhaltung" findet vom 9. Bis 18. August 2019 wieder in und um Litschau und am Herrensee statt.

C.K.

25 Jahre teatro caprile

Mit diesem Jahr feiert das teatro caprile sein Bestehen in ganz besonderer Form: unter Ehrenschutz des Bundespräsidenten von der Bellen bespielt es mit diesem Jahr bereits in sechsjähriger Folge die Landschaftszüge und Hütten der Bergregion Montafons.

Das 2016 mit dem Innovationspreis für Tourismus und Kultur ausgezeichnete Stück "Auf der Flucht", eine szenische Aufarbeitung alpiner Flucht(versuche) während der Zeit des Nationalsozialismus, erschließt im Rahmen einer Bergwanderung die Biographien von zumeist geflüchteten Wiener Juden wie Jura Soyfer oder Ernst Eisenmayer. Literarische Passagen von u.a. Franz Werfel, Jura Soyfer, Jean Améry dienen dabei als textliche Grundlage, um in Etappen die Originalschauplätze und Interaktionen mit der damaligen, lokalen Bevölkerung sprachlich fassbar zu machen, während die partizipative Geschichtsaufarbeitung im freien Gelände und an Orten wie dem Hotel Madrisa sowie den diversen Alphütten das Gebiet der Bergeswelt als akuten Zeitzeugen kontextualisiert.

Die Theatergruppe, die sich schon 1993 gegründet und in ihren ersten Jahren vor allem auf die Begriffe des absurden Theaters gestützt hatte, entwickelte in den Folgejahren über Gastauftritte in mittelosteuropäischen Ländern eine Ausrichtung, die sich vor allem der zeitgenössischen Dramenliteratur von Autor_innen wie Otto Tolnai, Peter Nádas, Arpád Göncz, György Schwajda, Otto Tolnai und Ingmar Villquist verschrieb. In jüngster Zeit war teatro caprile damit unter anderem als österreichischer Theaterbeitrag zur Kulturhauptstadt Pécs 2010 und zum internationalen Festival des ungarischen Dramas an der Deutschen Bühne in Szekszárd eingeladen. Aber auch beim Literatur- und Theaterfestival in Temesvar 2011 und beim MART Theaterfestival in Belarus waren sie zu sehen. Seitdem hat sich der künstlerische Fokus zunehmend auf Kooperationen mit Historiker_innen und Autor_innen verschoben, um Einblicke in die Geschichte Mittelosteuropas sowie Österreichs theatralisch in partizipativen Formaten umzusetzen. Gerade die eigens benannte "Koffertauglichkeit" liegt den Inszenierungen dabei hilfreich zugrunde, aber auch deren raumbezogene Anwendung als site specific project und environmental performances.

Nächste Auftritte sind Vorstellungen der Inszenierung "1914 bis 1918", welches im Rahmen des Gedenkjahres "österreich 100" in der Museumswelt Frastanz Mitte November und anschließend in Wien und in Istanbul gezeigt wird, sowie "RUDOLF WACKER – EIN KÜNSTLERLEBEN IN DER ERSTEN REPUBLIK" Ende September im vorarlberg museum.

C.K.

Theaterwanderung Auf der Flucht © Stefan Kothne

ARASH// Theater gegen das Vergessen #neveragainisnow

Natalie Ananda Assmann & Aurelia Burckhardt

ARASH// ist ein theatrales Performance-Projekt und wurde im Juni 2018 in den Straßen der Leopoldstadt und am Theater Drachengasse uraufgeführt. Das Projekt bewegt sich an der Schnittstelle von performativer Audio-Kunst, theatraler Erinnerungskultur und politischer Intervention im öffentlichen Raum. Amir Gudarzis Text war Ausgangspunkt ein lebendes Mahnmal anlässlich des Gedenkjahres 38/18 zu zeichnen. Eine der großen Herausforderungen war, die Shoa aus der Sicht eines Geflüchteten von heute zu thematisieren: dokumentarische Fakten treffen auf aktuelle Migrationsdebatten. Die Stadt wurde im Laufe der Proben selbst zur Hauptdarstellerin. 15 Performer_innen waren zwischen der Tempelgasse, der großen Mohrengasse, der Taborstraße und dem Donaukanal unterwegs und so manche Bewohner_innen des Bezirks hatten sich schon während der Probenzeit ihre eigenen kleinen Geschichten gebaut und begonnen ihre selbstgeschriebenen Rollen zu spielen. Welche Magie, Kraft und welchen Widerstand der öffentliche Stadtraum hat, wurde Tag für Tag aufs Neue erfahren.

Derzeit wird an einer Wiederaufnahme gearbeitet, um ARASH auch in anderen Städten greifbar machen zu können: #neveragainisnow.

Arash Donaukanal © Blanka Urbanek

Akademie für Digitalität und Theater

Nach einer gemeinsamen Initiative des Schauspiel Dortmunds, des Landes NRW und der Stadt Dortmund befindet sich nun seit anderthalb Jahren die "Akademie für Digitalität und Theater" in der Planungs- und Gründungsphase. Im Zusammenspiel von wissenschaftlicher Forschung, künstlerischer Praxis und Wirtschaft soll ein Ort geschaffen werden, der Experimente der künstlerischen Auseinandersetzung mit digitalen Technologien erlaubt. Michael Eickhoff, Chefdramaturg am Schauspiel Dortmund, betonte im Interview mit "Politik&Kultur. Zeitung des deutschen Kulturrates" gerade die soziale und politische Frage der digitalen Revolution, die "den schärfsten Einschnitt seit der Erfindung des Buchdrucks" bedeutet. Mit der Akademie wolle man den Versuch unternehmen, "die Digitalisierung stärker in den Reflexionsraum der Kunst zu setzen". Das Profil der Akademie solle auf verschiedenste Berufsbilder zutreffen, ob Maskenbildner_innen, die Fortbildungen im 3D-Druckverfahren erhalten, Licht-, Ton- und Videokünstler_innen, die neue Programmierungsverfahren unter der Weisung von Codern oder Mathematikern erforschen, oder Regisseur_innen, die neue Erzählformate durch die Bereiche KI, VR, AR, Robotik oder Motion Capturing erfahrbar machen könnten.

Insgesamt solle der Fokus der neuen Akademie auf beruflicher Weiterbildung, einer Ausbildung im Rahmen neuer Studiengänge und angewandter Forschungspraxis liegen. Die Vernetzung ist dabei in Kooperation mit dem Deutschen Bühnenverein und der Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft für die Theater in Deutschland schon gegeben. Und ab Februar 2019 sollen die ersten Schritte einer Institutionsgründung bereitet werden. Hierzu hat das Schauspiel Dortmund bereits im März 2018 durch die NRW Kulturministerin eine Förderzusage für die geplante Akademie erhalten, die nun mit einer zweiten Förderung im Rahmen des Programms "Kultur digitial" der Kulturstiftung des Bundes, das sich bundesweit auf 18. Mio Euro beläuft, verstärkt wurde.

Momentan werden zu Akkreditierung der Studiengänge auch die Partnerschaften mit verschiedenen Fachhochschulen, Universitäten und Kunsthochschulen geprüft, darunter die Folkwang Universität der Künste in Essen und die Fachhochschule Dortmund. Das Ziel ist, nicht nur Theatermitarbeiter_innen in Abstimmung mit Theaterleitungen ein Weiterbildungsprofil zu ermöglichen, sondern ebenso ein Labor zu schaffen, bei dem Stipendiat_innen über einen gewissen Zeitraum gefördert werden sollen, um anwendungsbezogene Verfahren im Zusammenspiel mit anderen Forscher_innen erproben zu können. Mit den Worten Eickhoffs: "Digitale Technologien im Theater werden andere Formen des Erzählens, andere Themen und andere Formen der künstlerischen Rezeption nach sich ziehen – à la longue eine andere Kunst".

C.K.

Buchrezension

Bodies of Evidence

Ethics, Aesthetics, and Politics of Movement

Christian Keller

Sandra Noeth und Gurur Ertem sind zwei Persönlichkeiten, die kaum noch präsenter im Kontext des zeitgenössischen Tanzes stehen könnten. Und dennoch beweisen sie mit ihrer neusten Publikation als Herausgeberinnen einmal mehr ihr Bestreben, den Tanz aus einer traditionellen Engstirnigkeit in die zeitgenössischen, akademischen Diskurse der Körpereinschreibungen und –ausdruckweisen zu überführen. Der Tanz, in ihrer Begrifflichkeit, ist als physikalische Realität des Körpers zu betrachten - besser: der Körperlichkeiten. Denn es geht hier kaum um den einen Körper oder den humanistischen Körper. Vielmehr dreht sich alles um eine Pluralität der Körper ebenso wie um die Multiplizität, in der die verschiedensten Körperlichkeiten ihre Anwendung finden. Folglich ist auch der neue, beim Passagen Verlag erschienene Sammelband eine Intersektion von all jenen Körperlichkeiten, die mehr als eine Identität beschreiben. Im Gegenteil, nicht eine Identität ist jemals vorhanden, sondern die Körper wenden sich zu Prismen, die im Licht von sozialen, politischen oder ästhetischen Diskursen eine Machteinschreibung durch die herrschenden Kategorien erfahren, und diese gleichzeitig erst sichtbar zu machen vermögen.

Schon der Auftakt durch Agri Ismaïl bezeugt den Hinweis auf die Einschreibungsfähigkeiten von identitären und kategorischen Mechanismen: Diese ersten Seiten beschreiben, wie die Oberflächen von Landschaften, die Hautflächen von Körpern und selbst die Benutzerflächen von Grenzübergängen kaum den konkreten Einschnitt von absoluten Differenzierungen tragen. Denn all diese Flächen erhielten ihr identitäres Bewusstsein nur durch die Schrift. Die Landschaft werde auf Karten in Länder geteilt, während einzig der Ausweisgebrauch den menschlichen Körper einer identifzierbaren Einordnung unterwerfe. Ebenso verrate die Überquerung einer Grenze, ob zu Fuß oder per Flugzeug, nicht den definierbaren Moment der Grenzüberquerung: ist es die Passkontrolle, die Überquerung in der Luft oder das Betreten der Grenzzonen?

Ismaïls Artikel stellt somit schon die entscheidende Frage: Welche Zuweisung kann ein Körper in diesen Zwischenräumen überhaupt behalten, in denen selbst die Machtmechanismen ein Aussetzen erfahren, das bis heute immer wieder nur politische Zuständigkeiten verschiebt? Denn gerade die Zuständigkeiten erfahren in Momenten wie Flüchtlingskrisen eine erweiterte Brisanz, weil hier verschiedene Beschriftungen ineinander zu greifen beginnen: das einzelne Land, das Konsortium, der Wirtschaftsraum, die internationale Vereinigung – in kurz: wo ist Italien, die Europäische Union, die NATO, the leader of the free world zuständig? Welche Grenze gebührt welchem Eingriffsradius?

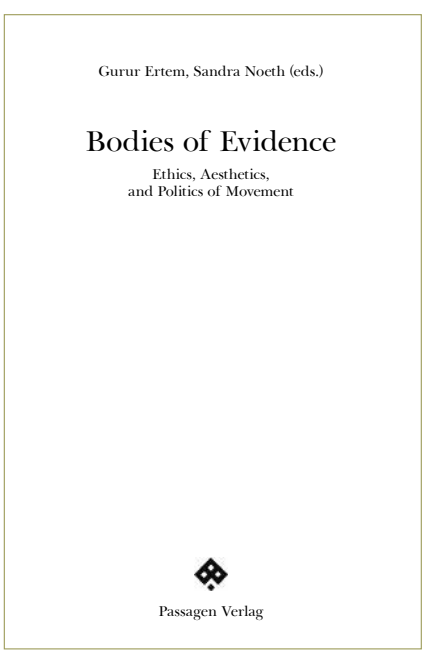
Der Anschluss auf Ismaïls Artikel findet sich in diesem Band kaum passender als mit dem Beitrag von Ayesha Hameed. Sie berichtet davon was passiert, wenn diese Beschriftungen nicht mehr veränderbar sind, wenn plötzlich die applizierte Schrift eine sinnanhaftende Übertragung in den menschlichen Körpern erfährt, wenn die Fingerabdrücke von Asylsuchenden in der Datenflut des Eurodac Systems der Festung Europa nur durch den Akt des Ausradierens des körperlichen Fingerabdruckes gelöscht werden können. Mit Anekdoten von Fährüberquerungen und suchenden Wanderungen, die einem schon einmal vorhanden gewesenen Erinnerungsmoment nachirren, schafft Hameed den Zusammenhang von sich selbst wiedererkennender, körperlicher Beschaffenheit und von außen oktroyierter Identifikationseigenschaft. Sie ergänzt somit ohne weiteres das Kapitel Ismaïls, indem sie dem selbstbestimmten Körper die Geste als erinnernde Beschriftung voranstellt, während der behaftete Körper eine Einschränkung der Handlungsfähigkeit aufgrund der Deutungstragweite seiner Vorschriften erfährt. Der Akt der wiederholten Beschriftungs- und Vorschriftenanerkennung, ob an Grenzen oder in gesellschaftlichen Interaktionen, bedeute dann ein Theater – wie Hameed frei mit Agamben assoziiert – welches die arbiträr gewählten Verallgemeinerun-

gen und Zuschriften mit jeder Performance des Grenzgangs und des sozialen Aufeinandertreffens sinnhaft und sinnlich in die Körper einschreibe.

Doch das Theater liefert auch noch weitere Parabeln, wie Manuel Pelmuş Artikel es deutlich zu machen vermag: Pelmuş verarbeitet in seinem persönlichen Bericht Momente, in denen Grenzen dank der Schengenvereinbarung neue, grenzenlose Erfahrungen ermöglichten und Theater- und Tanzfestivals wiederum Zuschreibungen verwendeten, die den Zuschauerschaften das Vokabular überreichten, mit dem sie den aus verschiedenen Kulturbereichen stammenden Künstlerkörpern stereotype Körpergebaren zuschreiben konnten. Pelmuş greift somit den von Ismaïl vorformulierten Gedanken auf, dass das Grenzüberschreiten scheinbar keine absolute Grenzdefinition wahrnehmbar macht, aber dass dem grenzüberschreitenden Körper eindeutig Zuweisungen eingeschrieben oder abgemahnt werden: "it seemed to me at times that meaning was nowhere and somewhere at the same time. A somewhere defined every time by the geopolitics involved in each curatorial/festival program, and the agenda of each funding organization." Demnach seien Körperzuschreibungen auch arbiträr für das Vorhandensein von Körpern und Körperlichkeiten zuständig. Lina Majdalanies Artikel macht im Anschluss deswegen seinerseits darauf aufmerksam, unter anderem über das dem Tanz entsprungene einhornhafte Phänomen der Ballerina, wie man versuche Zuschreibungen immer wieder durch ein Theater der Gesten, durch ein repetitives Gestenvokabular zu fixieren. So werde Vorbestimmtes zu Ephemerem, und dieses Ephemere wiederum zu Gegenständlichem. So stecke die Performance in der Grenzkontrolle, im gebundenen Verhältnis des Tutus zur Bühne, und der irritationslose Körper stecke im Moment seiner Identifizierbarkeit.

Ertem und Noeths herausgegebener Band macht somit klar, dass das künstlerische Genre des Tanzes nicht nur ein Gegengewicht im politischen Gefüge des Kulturverständnisses und –austausches bildet, sondern dass der Tanz ebenso in seiner theatralischen Gebärde ein identitätsstiftendes Instrument ist: "the ways in which artistic practices contribute to the invention of a people", wie es Noémie Solomon, mit Referenz auf Deleuze, in ihrer Abhandlung über Québécois Choreography beschreibt.

Anhand dieser hier ausgewählten und kurz besprochenen Autor_innen des Buches kann man dermaßen schon wohlwollend das Urteil über Ertem und Noeths Herausgeberschaft fällen: Die Auswahl und Zusammenstellung der Beiträge von "Bodies of Evidence. Ethics, Aesthetics, and Politics of Movement" schafft es, nicht nur versiert Zusammenhänge kontextuell in Abfolge zu stellen, sondern einen narrativen Bogen zu spannen, der es im weiteren Verlauf des Bandes noch vermag, selbst das graphische Schriftbild sinnhaft dem Abgleichen der Körperlichkeiten anzunähern: Ob Interviews zwischen Tony Chakar, Kattrin Deufert, Thomas Plischke und den Herausgeber_innen oder ein dialogisches Textverfahren zwischen Arno Böhler und Susanne Valerie Granzer – das Verschieben der theoretischen, diskursiven und repräsentativen Deutungen zwischen den Sprecher_innen/Beschrifteten führt ein Verschieben der Bedeutungen herbei, da sich ein jeder einer anderen, persönlich eingeschriebenen Körpererfahrung bedient, und dermaßen die Beschriftung mit jedem Körper auch je neue Körperlichkeiten schafft. So schließt sich in diesem Buch abermals gekonnt der Kreis von einer Theorie der Spuren: Es geht um die Relevanz eines bestehenden Beleges, der auf eine Geste verweist, die wiederum dem Beleg vorangegangen sein muss und dennoch nur definiert werden kann im Sinne einer vorangehenden Deutungsherrschaft. Wie es der Titel eben schon verrät: Es handelt von dem Wechselverhältnis von Bodies of evidence und politics of movement.



Passagen Verlag
Erschienen 2018, Aufl. 1
ISBN 9783709203033
235 x 155 mm
280 Seiten
Preis 30,70 EUR

Premieren

15.10.2018
Der Fall Gruber
Franz Froschauer
Stadttheater Wels
07242 235 7040
vas@wels.gv.at

16.10.2018
Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot
Ingrid Lang
Tribüne Linz
Theater Nestroy-hof-Hamakom
www.hamakom.at

17.10.2018
Choros V
Moritz Majce + Sandra Man
WUK performing arts
www.wuk.at

17.10.2018
Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot
Ingrid Lang
Theater Nestroy-hof-Hamakom
www.hamakom.at

17.10.2018
MACBETH. Reine Charaktersache
Gernot Plass
TAG
www.dastag.at

18.10.2018
Vagina Monologues
Kathy Tanner
Ateliertheater
www.ateliertheater.net

19.10.2018
Nachtwache
GALAPREMIERE
irreality.tv
brut im Stadtkino
www.brut-wien.at

19.10.2018
two steps back
Tanzcompany Elio Gervasi
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

19.10.2018
BSTRD
Katerina Andreou
Tanzquartier Wien / Studios
www.tqw.at

20.10.2018
Ein Stück teilen
Kompanie Freispiel
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

20.10.2018
Die verkaufte Großmutter
Theaterwerkstatt Schwechat
Theater Forum Schwechat
01 707 82 72
karten@*forumsch-wechat*.com

21.10.2018
NOT CONFORMED
Ein Performance-Projekt von Monica Giovinazzi
WUK performing arts
www.wuk.at

22.10.2018
DOT and LINE
Sebastian Berger
Kristallwerk Graz
www.kristallwerk.at

22.10.2018
FALLHÖHE
Arne Mannott
Theater Brett
www.theaterbrett.at

22.10.2018
Arbeit, lebensnah
Sandra Schüddekopf
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

23.10.2018
Radio Freedom
ANSICHT, Next Liberty & IYASA
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

25.10.2018
Das Dorf
Nesterval
brut in der Buschenschank
Stift St.Peter
www.brut-wien.at

25.10.2018
All das Schöne
Esther Muschol
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

26.10.2018
ALLTAG
Plaisiranstalt
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

26.10.2018
The Endless Island of Absence
Linda Samaraweerová
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

26.10.2018
La Caresse du Coma
Anne Lise Le Gac
Tanzquartier Wien / Studios
www.tqw.at

27.10.2018
Mawlana
Nawar Bulbul
Lalish Theaterlabor
www.lalishtheater.org

27.10.2018
UNTERM STRICH
Margit Mezgolich
TAG
www.dastag.at

27.10.2018
Negotiations Spezial
cowbirds
Tanzquartier Wien / Neustiftgasse 31
www.tqw.at

30.10.2018
Farbenreich
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

30.10.2018
Die Scheidungsfeier
Anselm Lippgens
Stadttheater Wels
07242 235 7040
vas@wels.gv.at

30.10.2018
MÜTTER
Milena Michalek
Kosmos Theater
www.kosmostheater.at

1.11.2018
Princess
Eisa Jocson
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

2.11.2018
Tour de Rad
OFFTANZ TIROL
Brux
www.brux.at

3.11.2018
Dumpfbacke
Theater foXXfire!
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

4.11.2018
Robin Hood
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

5.11.2018
Fantasmical Anatomy Lesson
Anne Juren
Tanzquartier Wien / Studios
www.tqw.at

5.11.2018
Arme Gerechtigkeit, liegst im Bett und hast kein Kleid!
Korbinian Schmidt + Franz-Xaver Mayr
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

7.11.2018
Die Macht der Lotuslaterne
Taipei-Li-Yuan Peking Opera Theater
Stadttheater Wels
07242 235 7040
vas@wels.gv.at

9.11.2018
Trigger of Happiness
Ana Borralho & João Galante
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

9.11.2018
Die Unbekannte aus der Seine
Kulturinitiative Kürbis
Theater im Kürbis
www.kuerbis.at

10.11.2018
Ein Fall für Miss Marple
Gerald Pichowetz
Gloria Theater
www.kuerbis.at

12.11.2018
Ein Sommernachtstraum
Doris Harder
Stadttheater Wels
07242 235 7040
vas@wels.gv.at

16.11.2018
many
Cie. Willi Donner
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

17.11.2018
The Bruno Kreisky Lookalike
Toxic Dreams
WUK performing arts
www.wuk.at

19.11.2018
Liebesg'schichten und Todessachen
Andy Hallwaxx
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

20.11.2018
Piccole Conversazioni
Ewa Bańkowska
WUK performing arts
www.wuk.at

23.11.2018
Migraaaanten!
Asli Kişlal
Theater Forum Schwechat
01 707 82 72
karten@forumsch-wechat.com

26.11.2018
Gestochen und Weg.
netzzeit + Wien Modern
Dschungel Wien
www.dschungelwien.at

30.11.2018
If What Could Be Is How Why Not
Andrea Maurer
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

30.11.2018
Geächtet
Karin Boyd
Stadttheater Wels
07242 235 7040
vas@wels.gv.at

4.12.2018
Begehren
make make productions
Kosmos Theater
www.kosmostheater.at

5.12.2018
DIBBUK
Milena Michalek
Theater Nestroyhof-Hamakom
www.hamakom.at

5.12.2018
Kirstin Schwab sitzt auf dem Sarg und feiert Geburtstag
Kirstin Schwab
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

6.12.2018
Noir Sans Vous - Dunkel ohne Euch
LADYGLICH
KulturRaum Neruda
www.ladyglich.com

6.12.2018
Rule of Three
Jan Martens
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

13.12.2018
41
Anne Juren
Tanzquartier Wien / Halle G
www.tqw.at

www.theaterspielplan.at

Neue Mitglieder für gift 03/2018:

Gabriela Guadalupe Aldrete Hernandez, Wien; Jörg Bergen, Wien; Christine Bertl, Wien; Benjamin Pascal Blaikner (Theater Transversale, Theater der Mitte), Wien; Raphael Cisar, Wien; Lukasz Czapski, Wien; Rita Dummer (Das SchauSpielWerk), Wien; Veza Maria Fernandez Ramos (tears and drama), Wien; Anna-Sophie Fritz (Einhorn Produktionen), Wien; Beata Gerendas (Ensemble ohne Grenzen), Wien; Elke Hartmann, Innsbruck; Marianne Hollweger, Wien; Sabine Jenichl (kleiner theater, ohnetitel), Salzburg; Lisa Kärcher (DIE 2TE), Wien; Christian Keller, Wien; Sören Kneidl; Wien, Heike Kovacs, Wien; Felix Kreutzer, Wien; Saskia Lermer, Henndorf; Geraldine Massing, Wien; Dimitrij Muraschov, Wien; Marie Nest, Wien; Isabella Ošaben, Korneuburg; Tanja Peinsipp, Wien; Lena Pirklhuber, Wien; Christoph Rothenbuchner, Wien; Albana Sano, Wien; Barbara Schachner (EVOLVE Theater Company), Wien; Manuela Schwärzler, Lochau; Michaela Senn (TON / NOT, Theater praesent), Innsbruck; Teresa Simon, Wien; Sophie Benedikte Stocker (Handicapped Unicorns), Wien; Carina Thesak, Wien; Sara Trawöger, Linz; Christina Ugrinova, Wien; Laura Unger (Performance Brunch), Wien; Veronika Vitovec (tdu Wien – Theater der Unterdrückten), Klosterneuburg; Elizabeth Ward, Wien; Sophie Wegleitner (NESTERVAL/BLOOMBABYBLOOM), Wien; Özlem Yarin, Wien; Kristína Zátrochová, Wien; Alex Franz Zehetbauer, Wien

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

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

Redaktion:
Ulrike Kuner, Christian Keller, Maiko Sakurai, Julia Kronenberg
Layout & Bildredaktion: Julia Tabor www.kokostudio.eu

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

Vorstand: Katharina Dilena, Florian Eisner, Thomas Hinterberger,
Christina Scherrer, Claudia Seigmann (Obfrau)

Einzelverkaufspreis: € 5,- / € 2,50 ermäßigt für Studierende
Abos: € 20,- (Inland) bzw. € 25,- (Ausland) / € 10,- ermäßigt für Studierende
Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater

WIEN KULTUR

Bundeskanzleramt

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

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien