

# gift

Österreichische Post AG  
Info.Mail Entgelt bezahlt

# zeitschrift für freies theater

Thema: Interkulturelles Theater

*„Keine Kultur lebt am Rand, und keine Kultur soll von diesem Gesichtspunkt und unter diesem Blickwinkel betrachtet werden.“*

Nigar Hasib

märz/april 07

## *Inhalt*

### **editorial**

### **aktuell**

- 4 Neues Kuratorium
- 5 Generalversammlung
- 5 EON-Network

### **politik**

- 6 Die Versicherung der „natürlich Begabten“
- 9 Bildet Kunst?

### **diskurs**

- 11 Wir wollen Wien sichtbar machen
- 17 Improvisationstheater

### **thema**

- 21 Internationalität ist keine Interkulturalität
- 24 Geben und Nehmen
- 26 Theater of Empowerment
- 30 Eine Theaterreform ohne MigrantInnen
- 31 Watching: Mama looking for her Cat
- 32 Ich bin mitten drin, weil ich mitten drin bin

### **service**

- 38 Intern
- 38 Szene
- 40 Ausschreibungen
- 41 Festivals
- 44 Premieren

# editorial

## *Liebe LeserInnen,*

noch scheint es angesichts der langen Serie auf der Strecke gebliebener Wahlversprechen nicht opportun, den (politischen) Frühling zu verkünden – doch zeichnet ein deutlicher Gestus von Tauwetter und neuer Offenheit zentrale kulturpolitische Themen. Die Regierung signalisiert momentan ein schnelles Einlenken und gemeinsames Überdenken und Neuformulieren des Künstlersozialversicherungsfonds-Gesetzes in Sachpartnerschaft mit den InteressenvertreterInnen. Zuzana Brejcha fasst die gemeinsame Veranstaltung von IGFT und Kulturrat Österreich im Literaturhaus Wien zusammen, zu der wir Sabine Schlüter, Geschäftsführerin der Künstlersozialkasse in Deutschland und unseren Kollegen Hans Läubli vom VTS aus der Schweiz als externe Gäste eingeladen haben. Cornelia Niedermaier hat im *STANDARD* das bislang in der Zunft als „unsexy“ abqualifizierte Thema zum Gegenstand einer unorthodoxen Serie erhoben (Danke!).

Über eine mögliche generelle Neubestimmung von Politik und Kunst geben Monika Meister, Andrea Braidt und Eva Krivanec in ihrem Artikel „Bildet Kunst?“ Aufschluss, Aufhänger einer gleichnamigen Tagung im TQW, während Gernot Plass grundlegende Überlegungen zur Spezifik des Improtheaters anstellt.

Schwerpunkt-Thema der vorliegenden *gift* ist ein phänomenologischer Blick auf *Interkulturelles Theater*: Tina Leisch und Asli Kislal, Nigar Hasib vom Lalish Theaterlabor, Wolfgang Baier von der Menschenbühne sowie Eva Brenner, Nuray Ammicht und eine offene Gesprächsrunde aus der FLEISCHEREI geben in verschiedenen Formaten Auskunft über ihre Arbeit. Ein Bericht über Martina Winkels Produktion *Watching: Mama looking for her Cat* in Singapur und Wien sowie ein Interview mit dem Leiter des Schauspiel-

hauses, Airan Berg, vervollständigen den Schwerpunkt. Im Hintergrund steht die uneingelöste Frage, wie das freie Theater in diesem – nach dem Leitbild der Wiener Theaterreform deutlich aufgewerteten Bereich – real positioniert ist.

Gleichzeitig hat Nicolas Dabelstein die zukünftigen Leiter des dietheater, Haiko Pfof und Thomas Frank, zu einem Gespräch gebeten.

Thema der kommenden *gift* wird eine Zwischenbilanz der Wiener Theaterreform sein, in diesem Rahmen wird es dann auch eine ausführliche Vorstellung der neuen KuratorInnen der Stadt Wien geben, die wir am 19. März zu einem offenen Gespräch ins TAG - Theater an der Gumpendorferstrasse einladen. Am 23. April stehen auf der diesjährigen Generalversammlung Vorstandsneuwahlen an – wir hoffen auf rege Beteiligung!

Mittlerweile steht auch das Programm für das internationale European Off Network Treffen vom 10. bis 12. Mai in Brescia. Restplätze für SelbstzahlerInnen sind noch zu vergeben.

Leider nichts Neues gibt's beim Thema *spielplan wien*. Bislang ist es nicht gelungen, die nach wie vor fehlenden Mittel für den AbonnentInnenversand aufzutreiben, aber wir bleiben am Ball!

Soweit der kleine Überblick – wir hoffen, dass Ihnen/euch die Lektüre genau soviel Spaß macht wie uns die Produktion der „neuen“ *gift* und wünschen – analog zum unvermutet frühen Frühling – allen einen guten Aufbruch.

*Sabine Kock*

# aktuell

## Neues Kuratorium

**Einladung zum offenen Gespräch mit den KuratorInnen:  
19.03.2007 im TAG - Theater an der Gumpendorferstraße**

Die Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) hat mit 1. Februar 2007 ein neues Kuratorium mit der Aufgabe der Beurteilung von Einreichungen im Bereich Off-Theater und Tanz betraut. Dem neuen Kuratorium gehören Angela Glechner, André Turnheim und Dr. Marianne Vejtisek an. Ihr Arbeitszeitraum begann mit dem Einreichtermin 15. Jänner 2007 und endet mit der Beurteilung der Einreichungen zum 15. Jänner 2009.

Um euch/Ihnen die Möglichkeit zu geben, die neuen KuratorInnen kennenzulernen, laden wir am Montag, den 19. März um 17.00 Uhr alle Interessierten zu einer offenen Gesprächsrunde ins TAG (1060, Gumpendorferstraße 67) ein. Aus Planungsgründen ersuchen wir um Anmeldung (office@freitheater.at oder Tel.: 403 87 94).

### **Kurzbiographien:**

**Angela Glechner** studierte Publizistik und Geschichte in Wien. Sie ist seit 1997 im Kulturbereich, unter anderem in der Produktionsleitung und als Managerin für mehrere Kompanien im zeitgenössischen Tanz, tätig. Zwischen 2000 und 2004 war sie verantwortliche Produktionsleiterin im Tanzquartier Wien und beim KunstenFESTIVALdesArts in Brüssel.

**André Turnheim** studierte Schauspiel und Regie in Graz und Stuttgart. Seinen Abschluss absolvierte er an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart. Turnheim ist in Leipzig und Wien aufgewachsen und lebte in Stuttgart, Köln und London. Er war Leiter des Trash Theater Köln, Hausregisseur am Theater Freiburg und machte Regiearbeiten, unter anderem am Schauspiel Leipzig, Schauspiel Frankfurt und Landestheater Linz sowie seit 2005 auch beim ORF.

**Marianne Vejtisek** studierte Theaterwissenschaft und arbeitete als Dramaturgin am Theater der Jugend sowie als leitende Dramaturgin am Städtischen Kinder- und Jugendtheater in Frankfurt am Main. Sie machte Produktionsdramaturgien für Kinder-, Sprech- und Tanztheater in Österreich und Deutschland und war Spielleiterin in einem Erinnerungstheater. Vejtisek war Mitglied des Sprechtheaterbeirates der Stadt Wien. Beim deutschen Off-Theater Festival Impulse war sie als Expertin für die österreichische Theaterszene tätig.

### **Kontaktadresse:**

Kuratorium für Off-Theater und Tanz im Impuls-Büro  
Museumsquartier, 1070 Wien, Museumsplatz 1  
Telefon: 01/526 52 57  
e-mail: kuratoren@chello.at

### **Neuer Einreichtermin: 15. Mai 2007**

Achtung: Der bisherige Einreichtermin für Förderungen von freien Gruppen im Bereich Off-Theater und Tanz wird von 15. April auf den 15. Mai 2007 verschoben!

Folgende Förderungsarten können bis 15. Mai eingereicht werden:

- Nachwuchsförderungen, Stück-/Projekt-Entwicklungen
- Produktionskostenzuschüsse für Einzelprojekte ab Jänner des Folgejahres

Im September erfolgt die Benachrichtigung über den Förderungsentscheid. Für die Einreichungen zum 15. Jänner 2007 sollen lt. Mitteilung der Stadt Wien die Benachrichtigungen über die Förderentscheidung Mitte April 2007 vorliegen.

Die Einreichunterlagen sind wie bisher in Form von zwei Exemplaren an die Kulturabteilung der Stadt Wien, 1080 Wien, Friedrich-Schmidt-Platz 5 zu richten.

aktuell

## Generalversammlung

am 23.04.2007, FLEISCHEREI, Wien

Die diesjährige Generalversammlung der IGFT findet am Montag, den 23. April 2007, ab 14.00 Uhr, in der FLEISCHEREI, Kirchengasse 44, 1070 Wien, statt.

Statutengemäß wird bei der diesjährigen Generalversammlung der Vorstand der IGFT neu gewählt. In diesem Zusammenhang bitten wir alle, die Interesse an einem Vorstandsmandat haben oder jemanden dafür vorschlagen möchten, sich bei uns zu melden. Wir freuen uns auf zahlreiche Beteiligung! Eine Einladung mit dem genauen Programm und der Tagesordnung erhalten alle Mitglieder rechtzeitig vor dem Termin.

---

## EON-Network

**Nicht versäumen: Treffen in Brescia vom 09.-13.05.2007**

Bald ist es soweit: von 9. bis 13. Mai findet in Brescia/Italien das zweite große Netzwerktreffen des European Off Network statt. Über 200 KünstlerInnen aus 30 verschiedenen Ländern haben sich angemeldet (der Bogen spannt sich von KünstlerInnen aus Israel und Palästina über fast alle europäischen Länder bis hin zu KünstlerInnen aus den USA).

Die Registrierung ist abgeschlossen. InteressentInnen, die die Kosten selbst übernehmen und sich selbst eine Unterkunft organisieren, können jedoch noch teilnehmen. (Informationen dazu siehe [www.ikosfestival.net](http://www.ikosfestival.net)). Arbeitssprache des gesamten Treffens ist Englisch.

### Programm:

*Wednesday, May 9, 2007*

10.30: EON pre-meeting (future of EON)  
17.30: Welcome presentations and contact exchange  
21.00: Infinity box – Performances

*Thursday, May 10, 2007*

10.00: Opening – Michele Losi, Antonella Cirigliano (Italy)  
10.30: Big Questions of independent/fringe/off: theatre, dance and performance)

11.30: Female in Performing Arts, lecture

14.30: Parallel Sessions:

- Female in the Performing Arts
- Actor and multimedia
- Theatre and/in war

17.30: Workshops – Ateliers (Parallel Ateliers)

- Through physical theatre - ARMA Theatre (Israel)
- C. for Children's Theatre Development (Kosovo)
- Al-Bayader Troupe (Palestine)

21.00 Infinity Box – Performances

*Friday, May 11, 2007*

10.30: Theatre in/and war – Zoe Wale (Serbia), lecture

11.30: Actor and Multimedia, lecture

14.30: Parallel Sessions

- Female in the performing arts
- Actor and multimedia
- Multi-professional artist

17.30: Workshops – Ateliers (Parallel Ateliers)

- Through physical theatre - ARMA Theatre (Israel)
- C. for Children's Theatre Development (Kosovo)
- Al-Bayader Troupe (Palestine)
- Mask workshop – Markus Kupferblum (Austria)

21.00: Infinity Box – Performances

*Saturday, May 12, 2007*

10.00: Plenum: Sustaining the EON Network; with Sean Aita (UK9)

14.30: Parallel Sessions

- Theatre in/and war
- Actor and multimedia
- Multi-professional artist

16.30: Open discussion on relationship between independent and institutional theatre

18.30: Workshops – Ateliers (Parallel Ateliers)

- Through physical theatre - ARMA Theatre (Israel)
- C. for Children's Theatre Development (Kosovo)
- Al-Bayader Troupe (Palestine)
- Mask workshop – Markus Kupferblum (Austria)

21.00: Infinity Box – Performances

*Sunday, May 13, 2007*

09.30: Final meeting

10.30: Mask workshop - Markus Kupferblum (Austria)

# politik

## Die Versicherung der „natürlich Begabten“

### 6 Jahre Künstlersozialversicherung - eine Bilanz

von Zuzana Brejcha

*„Künstler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer Musik, darstellende oder bildende Kunst schafft, ausübt oder lehrt. Publizist im Sinne dieses Gesetzes ist, wer als Schriftsteller, Journalist oder in anderer Weise publizistisch tätig ist oder Publizistik lehrt.“*

So lautet § 2 des deutschen Künstlersozialversicherungsgesetzes. In Österreich gibt es kein solches Gesetz, lediglich ein Sozialversicherungsfondsgesetz, und einen Kriterienkatalog, der bei der Definition, wer KünstlerIn ist, helfen soll. Ein solches Kriterium lautet: Das Vorhandensein einer „natürlichen Begabung“.

So lächerlich dieses und andere Kriterien aus dem Katalog lauten, seit dem Inkrafttreten des Gesetzes 2001 wurden im Rahmen des Fonds etwa 25 Mio. Euro ausgeschüttet. Und mehr als 1000 KünstlerInnen sollen den Zuschuss, der ihnen wegen ihrer „natürlichen Begabung“ zuerkannt wurde, wegen des Nichterreichens der Untergrenze („Geringfügigkeit“) bzw. wegen des Überschreitens der Obergrenze wieder zurückzahlen. Über 4 Mio. Euro an Rückzahlungsforderungen stehen an, etwa eine halbe Million wurde von betroffenen KünstlerInnen schon zurückgezahlt.

Am 20. Februar fand im Literaturhaus Wien ein weiteres Treffen der von Kulturrat Österreich und IG Freie Theaterarbeit gegründeten Arbeitsplattform „Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit“ statt, diesmal zum Thema (der in Österreich nicht vorhandenen) Künstlersozialversicherung.

Sabine Schlüter (Geschäftsführung der bundesdeutschen Künstlersozialkasse – KSK) und Hans Läubli (VTS – Vereini-

gte Theaterschaffende Schweiz) berichteten über die Situation in ihren Ländern. Juliane Alton (Kulturwissenschaftlerin) hat für den Kulturrat Österreich in einem internationalen Vergleich die Situation in Deutschland, der Schweiz, Schweden und Frankreich als Arbeitsbericht zusammengefasst und referierte über die Grundzüge der unterschiedlichen Gesetzeslagen. Zur Bewertung der aktuellen Situation in Österreich nahm der Geschäftsführer des KSVF Österreich, Othmar Stoss, teil.

#### **Schweden**

In Schweden sind alle Künstlerinnen krankenversichert, sie können ein Krankengeld beziehen, und auch Selbstständige sind gegen Arbeitslosigkeit versichert.

Dazu gibt es regelmäßige Erhebungen zur sozialen Lage der KünstlerInnen, die dann auch vom Parlament behandelt werden. Das Wohlfahrtssystem wird weitgehend über Steuern finanziert. Das trägt nach Ansicht der Fachleute auch zur Solidarität unter den SteuerzahlerInnen bei und entlastet den Faktor Arbeit.

#### **Frankreich**

In Frankreich, dem „Mutterland des Urheberrechts“ (1849) sind Selbstständige ab einem bestimmten Einkommen pflichtversichert. Die Beiträge setzen sich zusammen aus dem Beitrag der KünstlerInnen und einem „Dienstgeberbeitrag“, der

sich wiederum aus Abgaben auf Honorare und einer 1%igen Abgabe auf Lizenzgebühren zusammensetzt.

Die 1%ige Abgabe ist einerseits sehr niedrig angesetzt, sodass sie nicht wirklich belastet, andererseits trägt sie zum Umverteilungsmechanismus bei – bei Zahlungen ans Ausland bleibt etwas im eigenen Land. Ab dem 4. Krankheitstag gibt es auch ein Krankengeld.

### **Schweiz**

Hans Läubli vom Schweizer Verband VTS berichtete über die traditionell relativ niedrige soziale Sicherheit in der Schweiz. Eine Grundversicherung bindet alle Arbeitenden ein, die im Jahr mehr als etwa 13.000 Euro verdienen. Die Einzahlungen erfolgen in eine Pensionskassa und bewirken eine Pension von etwa 800 Euro. Wer weniger als drei Monate arbeitet, also vorwiegend KünstlerInnen, etwa im Film- und Videobereich, bleibt in der Regel unversichert.

Nach einem langen Kampf und Studien zur sozialen Lage der KünstlerInnen gab es eine Revision des Arbeitslosenversicherungsgesetzes und man erreichte eine geringe Verbesserung der Lage: in künstlerischen Berufen zählen Beschäftigungen im ersten Monat doppelt. Damit soll der Zugang zu einer Versicherung erleichtert werden. Allerdings zahlt keine Versicherung ein Krankengeld.

Derzeit wird in der Schweiz eine Auseinandersetzung darüber geführt, ob der Staat Kunst überhaupt fördern soll.

### **Deutschland**

Die wohl besten und weitreichendsten Erfahrungen haben KünstlerInnen mit der Künstlersozialkasse in Deutschland gemacht.

Wie Sabine Schlüter von der KSK berichtete, gilt dieses Gesetz als eines der am besten vorbereiteten Gesetze überhaupt. Der Errichtung im Jahr 1982 ging ein Bericht über die soziale Lage der KünstlerInnen voraus. Nach einem Auftrag des Parlaments haben zwei Kommissionen an der Gesetzesvorbereitung gearbeitet. Am Ende stand ein umfassendes Gesetz und ein Künstlerkatalog, der laufend ergänzt wird. Die Wirtschaft war zunächst der Meinung, das Gesetz sei verfassungswidrig. Der Europäische Gerichtshof hat die Klage abgelehnt und nun wird das Gesetz von der Wirtschaft weitgehend angenommen.

Jede künstlerische Leistung ist grundsätzlich sozialversicherungspflichtig. Die Künstlersozialkasse hebt die Beiträge ein und leitet sie an die Versicherungskasse des/der KünstlerIn weiter, da es in Deutschland keine Pflichtversicherung,

sondern eine Versicherungspflicht gibt, und man zwischen den Kassen frei wählen kann. Der Versicherungsbeitrag setzt sich wie folgt zusammen: 50 % zahlt der/die KünstlerIn, 20 % zahlt der Bund, und 30 % stammen von Auftraggebern künstlerischer Arbeit. Selbst wenn ein Honorarempfänger nicht sozialversicherungspflichtig ist, muss vom Auftraggeber vom Honorar eine Abgabe gezahlt werden. Der Staat wird als Verwerter künstlerischer Arbeit angenommen – damit begründet sich die Abgabe des Bundes. Als Auftraggeber künstlerischer Arbeit gilt, wer regelmäßig (nicht nur ab und zu) KünstlerInnen Honorare zahlt. Bei strittigen Fällen entscheidet ein Widerspruchsausschuss.

Der/die KünstlerIn selbst ist verpflichtet, das Jahreseinkommen aus selbständiger Tätigkeit einzuschätzen und diese Einschätzung der Kasse mitzuteilen. Der Kunstbegriff orientiert sich nicht an den Werken – es werden also im Unterscheid zu Österreich keine Qualitätsurteile gefällt, die oft fragwürdig sind – sondern an der Ausübung einer künstlerischen Tätigkeit. Bei strittigen Fällen entscheidet das Bundessozialgericht. Nach den letzten Urteilen wurden z.B. Synchronsprecher, Grabredner oder Webdesigner in den Katalog aufgenommen. Die Einnahmen, die zur Aufnahme in die Künstlersozialkasse berechtigen, müssen über 3900 Euro (nach Abzug der Betriebsausgaben) liegen. Allerdings darf man zweimal innerhalb von 6 Jahren diese Untergrenze unterschreiten. BerufsanfängerInnen wird eine Frist von 5 Jahren zur Erreichung der Untergrenze gewährt und als Kriterium für die Aufnahme gelten Anerkennung in Fachkreisen z.B. durch die Mitgliedschaft in einem Fachverband. Gemischte Arbeitsverhältnisse (atypische Beschäftigungen) wie z.B. in der Filmbranche üblich, werden anteilmäßig angerechnet.

Die Verwerter werden regelmäßig kontrolliert, in Zukunft sogar von mehr als 3600 Prüfern der Rentenversicherung. Die strenge Kontrolle sichert die Finanzierung der Künstlersozialversicherung.

KünstlerInnen sind kranken-, pflege- und rentenversichert, die Unfallversicherung wird gerade diskutiert. Über eine etwaige Erwerbsunfähigkeit entscheidet die Rentenversicherung.

### **Podium: „Sechs Jahre Künstlersozialversicherungsfonds – Bilanz eines verfehlten Instruments und Best-Practice-Anregungen“**

Am Abend des 20. Februar schloss ein öffentliches Podium zum Thema „Sechs Jahre Künstlersozialversicherungsfonds – Bilanz eines verfehlten Instruments und Best-Practice-An-



regungen“ die Arbeitsplattform ab. TeilnehmerInnen waren neben den ReferentInnen des Nachmittags Erich Knoth (Schauspieler) und Daniela Koweindl (Kulturrat Österreich) als Moderatorin.

Koweindl hob hervor, dass das Bundesförderungsgesetz den Staat ausdrücklich beauftragt, „Kunst und Kultur zu fördern“. Allerdings bleibt die soziale Lage der KünstlerInnen unerforscht. Seit 10 Jahren gab es keine Erhebungen, und dem 2001 bei der Errichtung des KünstlerSozialversicherungsfonds gefeierten „ersten Schritt“ folgten keine weiteren. Im Gegenteil, die massiven Rückzahlungsforderungen wegen Unterschreitung der Untergrenze führen zu einer weiteren Verschlechterung der sozialen Lage.

Günter Lackenbacher aus dem Büro der Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Claudia Schmied, war während der ganzen Veranstaltung anwesend und erklärte bei seiner Wortmeldung, dass auf jeden Fall auf die Rückzahlungen wegen Unterschreitung der Einkommensgrenze verzichtet wird. Eine generelle Streichung der Untergrenze, wie vom Kulturrat seit Jahren gefordert, muss im Parlament behandelt werden, und hängt auch noch von anderen Kriterien ab, so z.B. gilt die sogenannte Geringfügigkeitsgrenze auch als Grenze zur Versicherungspflicht.

Eine weitere Forderung des Kulturrats Österreich nach einer umfassenden Untersuchung der sozialen Lage der

KünstlerInnen soll in absehbarer Zeit ebenfalls vom Ministerium erfüllt werden.

Wenn man bedenkt, dass von etwa 6000 KünstlerInnen, die seit Bestehen des Fonds einen Zuschuss zur Pensionsversicherung bekommen haben, derzeit – die Abrechnungen sind noch nicht abgeschlossen – an die 900 den Zuschuss wegen des zu geringen Verdienstes zurückzahlen sollen (manche sogar für mehrere Jahre!), bietet sich ein erschreckendes Bild der sozialen Situation von KünstlerInnen. Die neue Ministerin ist hier gefordert, Konzepte zur Verbesserung der Lage zu entwickeln.

In Österreich kann zwar um einen Verzicht auf die Rückforderung angesucht werden, und er wurde auch etwa 70 KünstlerInnen bereits gewährt, allerdings müssen sie ihre gesamten Vermögensverhältnisse offen legen, also eine Eigentumswohnung genauso wie das geerbte Sparbuch der Oma, den Notgroschen oder die Luxuskarosse.

In Deutschland gibt es gar keine Rückzahlungsforderungen. Man erspart sich damit einen unglaublichen Verwaltungsaufwand und den KünstlerInnen viele Demütigungen.

*Die Forderungen des Kulturrat Österreich sind unter [http://kulturrat.at/agenda/sozialrechte/forderungen\\_nachzulesen](http://kulturrat.at/agenda/sozialrechte/forderungen_nachzulesen).*

*Wenn man bedenkt, dass von etwa 6000 KünstlerInnen an die 900 den Zuschuss wegen des zu geringen Verdienstes zurückzahlen sollen, bietet sich ein erschreckendes Bild der sozialen Situation von KünstlerInnen.*



# Bildet Kunst?

## Welches Wissen schafft Kunst? Und kann man von ihr lernen? Überlegungen zur Einrichtung des neuen Ministeriums für Unterricht und Kunst

von Monika Meister, Andrea B. Braidt und Eva Krivanec

Mit der Einrichtung des neuen Ministeriums, das die Bildungs-, Kunst- und Kulturagenden vereint, lässt sich die alte Frage nach dem Zusammenhang von ästhetischer Wahrnehmung und Wissensbildung neu stellen. Gerade angesichts einer globalisierten Wirklichkeit, in der stabile Wertordnungen infrage gestellt werden, ist diesem Zusammenhang verschärfte Aufmerksamkeit zu widmen, wobei auffallend ist, dass in den Bildungsdebatten der vergangenen Jahre das Verhältnis von Bildung und Kunst kaum zur Sprache gekommen ist. Das verwundert umso mehr, als die einzelnen künstlerischen Praxen wesentliche Beiträge zur Bildung zu leisten vermögen.

Verstehen wir Bildung nicht als quantifizierbare Produktivmachung von Humankapital, sondern als Vorgang des Entfaltens menschlicher Fähigkeiten, wird evident, welche Bedeutung den Künsten zukommt. Kunst bildet durch die Schärfung und Sensibilisierung der Sinne ein Differenzierungsvermögen aus, das vielfältige Blicke auf die Wirklichkeit zulässt. Darüber hinaus können die Künste Widerstände produzieren, indem sie Unterbrechungen setzen, Störungen und Irritationen des Geläufigen auslösen; neue Zusammenhänge können hergestellt werden, die „versteinerten Verhältnisse werden zum Tanzen gebracht“ (Karl Marx).

Gerade die performativen Künste – Theater, Performance, Tanz, Installationen – vermögen, durch ihr partizipatives Potenzial, Spielräume für Erkenntnisse zu eröffnen.

Diese theatrale Partizipation, verstanden als eine besondere Wahrnehmungsanordnung, die Akteure und Zuschauende in einer raumzeitlichen Kopräsenz interagieren lässt, hat grundsätzlich experimentellen Charakter. Hier kann ein Lernprozess in Gang gesetzt werden, der über das bereits Gekonnte und Gewusste hinausweist und die Macht des vorherrschenden Wissens in Frage stellt; ein Spiel, das dem ausschließenden Entweder-oder der Wirklichkeit ein inklusives Sowohl-als-auch gegenüberstellt. Dieser Lernprozess gestaltet sich insbesondere in den „performing arts“ durch ein bestimmtes Verhältnis von Text – gefasst als komplexes Zeichengefüge – und Materialität des Körpers, dessen Präsenz nicht auf die Ebene der Bedeutung reduzierbar ist. Was wir durch die ästhetische Erfahrung lernen können, ist also ein kompetenter Umgang mit Komplexitätssteigerung. Die Frage

ist nun, wie man von dieser zunächst abstrakten Bestimmung zu konkreten politischen Umsetzungen findet.

Liest man das schmale Kunst- und Kulturkapitel im gegenwärtigen Regierungsprogramm, so fällt zunächst der Begriff der „kulturellen Partizipation“ auf, einer der wohl ältestgedienten sozialdemokratischen Kampfbegriffe gegen ein elitäres Kunstverständnis. Als erster von zwölf Punkten werden die Förderung der kulturellen Teilhabe und verstärkte Maßnahmen zum Ausbau kultureller Bildung proklamiert. Sollen nicht die alten Kunstvermittlungsprogramme aus den Schubladen gezogen werden, muss sich einerseits der Bildungsbegriff gegenüber der Kunst öffnen, und andererseits die Kunst ihr Lernpotenzial jenseits altbackener Belehrungssattitüden realisieren. Die Dimension ästhetischer Erfahrung lässt sich mit einem rein utilitaristischen Bildungsansatz nicht vereinen. Denn nicht alles Unbekannte, nicht alles Fremde ist im Lernprozess assimilierbar. Immer bleibt, als permanente Herausforderung an das Individuum und an die Gesellschaft, ein nicht integrierbarer Rest. „Lernen, ein Akt des Aufnehmens und zugleich Abstoßens. Ein Akt der Kritik.“ (Bertolt Brecht) Unsere Gesellschaft kann es sich nicht leisten, auf das kreative Potenzial, das sich im Lernprozess der Kunsterfahrung entfaltet, zu verzichten.

Kein umfassendes Bildungskonzept kommt ohne Schiller aus, weil in seinen theoretischen Texten zentrale Begriffe und Felder ästhetischer Wahrnehmung in einen modernen Kontext gestellt werden. Schillers Ausgangspunkt ist die Fassung des Individuums als zerrissen, als ein sich selbst entfremdetes Subjekt, das seine geistig-sinnlichen Anlagen nicht entsprechend entfalten kann. Hier können, so Schiller, die Künste Abhilfe schaffen. Im Spiel wird die fundamentale Ambivalenz des Menschseins erfahrbar, die Wiederherstellbarkeit einer „ursprünglichen Einheit“ wird als Illusion erkannt. Gerade in dieser desillusionierenden, d.h. aufklärerischen Funktion definiert Schiller die Schaubühne als „moralische Anstalt“. Er entwirft mit dem Theater einen Ort, der zur umfassenden Bildung des Geistes, der Sinne und des Herzens beiträgt, kurz, einen Ort zentraler Bedeutung für Gesellschaft und Subjekt, für öffentliches und privates Leben. Das Theater wird mittels seiner die Sinne einbeziehenden affektiven

*Gerade die performativen Künste vermögen  
durch ihr partizipatives Potenzial  
Spielräume für Erkenntnisse zu eröffnen.*

Wirkung zum Bildungsinstrument erster Ordnung. Hier soll der Mensch, der Staatsbürger, zur Humanität erzogen werden, er soll zur Kritik an Machtmissbrauch angeleitet und zum sozialen Handeln angeregt werden.

Was Friedrich Schiller als Funktion des Theaters im gesellschaftlichen und politischen Gefüge des bürgerlichen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts beschreibt, lässt sich mit Elfriede Jelinek in einen zeitgenössischen Kontext übertragen. Für sie ist das Theater der einzige Ort, an dem man die Macht auftreten lassen kann, an dem Strukturen modellhaft ausgestellt und dadurch sinnlich erfahrbar gemacht werden können. „Die Macht wird durch das Machen (und das Gemachte) sozusagen ausgehöhlt. Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur mehr über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.“ (Elfriede Jelinek)

Dieser emanzipatorische Impetus in Jelineks Theaterkonzeption hat einen seiner Bezugspunkte im Theater Bertolt Brechts. Für Brecht ist das pädagogische Potenzial des Theaters wesentlicher Bestandteil seiner radikalen Neubestimmung. Da Brecht Denken und Erkennen als Verhalten zu beschreiben versucht, kann das Theater Modelle bieten, in denen Denken und Handeln experimentell erprobt werden können. Seine zentrale Methode ist die Offenlegung der ästhetischen Verfahrensweisen des Theaters, die Eingriffe ermöglicht, Widersprüche zeigt und ausagiert. Argumente werden in ihrer Widersprüchlichkeit nebeneinander stehen gelassen, und es ist der Zuschauer, der entscheiden muss, welche Haltung er zum Geschehen einnimmt. „Die Kunst soll die Dinge weder als selbstverständlich noch als unbegreiflich darstellen, sondern als begreiflich, aber noch nicht begriffen.“ Und das erfasst exakt die Möglichkeit von Bildung durch Kunst. Dieser über die Kunst vermittelte Erkenntnisprozess ist, und das ist wesentlich, zu verstehen als lustvolle Erfahrung, die

geradezu anthropologisch begründbar ist: nachahmen, (und anderen beim Nachahmen zuschauen), macht Spaß. Und das weiß jedes Kind.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Bildung ist, neben rezeptionsästhetischen Überlegungen zur Produktion, Vermittlung und experimentellen Aneignung von Wissen, vor allem auch eine gesellschaftspolitische Frage: Welches Wissen schafft Kunst? Das ist genau die Frage, die sich ein Ministerium für Bildung, Kunst und Kultur stellen muss. Denn jenes Wissen, das durch Kunst generiert wird, ist mit Hans-Peter Dürr als „Orientierungswissen“ zu bezeichnen, das gerade in unserer Gesellschaft dringend gebraucht wird. Im Gegensatz zum expliziten, pragmatischen und spezialisierten „Verfügungswissen“ (Grundlagenwissen) vermag das Orientierungswissen fragmentierte Wissensbestände zu kontextualisieren und somit unabhängig von möglichen Anwendungen Gestaltungsfreiräume zu schaffen. In dieser Hinsicht scheint es sinnvoll und vielversprechend, Kunst, Kultur und Bildung in einem Ressort zusammenzufassen und damit die Möglichkeit einer programmatischen Perspektive aufzutun: an der Kunst das Bildungspotenzial realisieren und die Bildung als Prozess ästhetischer Erfahrung begreifen.

*Monika Meister ist Professorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien; Andrea B. Braidt und Eva Krivanec sind wissenschaftliche Mitarbeiterinnen am TFM.*

-----  
erschieden im ALBUM/ DER STANDARD, Printausgabe  
20./21.01.2007

# diskurs

## Wir wollen Wien sichtbar machen

*Nicolas Dabelstein im Gespräch mit Thomas Frank und Haiko Pfof, den designierten künstlerischen Leitern des dietheater Wien (dietheater Künstlerhaus, am 19.01.2007)*

*Nicolas Dabelstein (ND): Thomas Frank, Haiko Pfof, erst mal herzlichen Glückwunsch zu eurer Bestellung zu künstlerischen Leitern des dietheaters. Wie ist der Prozess eurer Bestellung genau abgelaufen?*

Thomas Frank (TF): Herzlichen Dank. Anfang November war das erste Hearing, da haben wir unser Konzept gegenüber der von der Stadt bestellten Findungskommission und den Vertretern der MA7 vorgestellt.

Haiko Pfof (HP): Daraus ergab sich ein Vorschlag von zwei Bewerberpaaren für die Endauswahl.

TF: Danach kam es zum zweiten, eher politischen Hearing mit dem Kulturstadtrat und den Kultursprechern der Parteien.

HP: Nach dem politischen Hearing haben wir noch eine Woche auf die Entscheidung gewartet. Dann haben wir die Zusage bekommen und ...

TF: ... sind sofort zur Pressekonferenz zurück nach Wien gekommen.

*ND: Was sagt ihr zum neuen Theater- und Tanz-Kuratorium für die Projekteinreichungen der Stadt Wien. Kennt ihr die schon? Was wisst ihr von ihnen?*

TF: Ja, wir kennen die Mitglieder des Kuratoriums zum Teil aus anderen Arbeitszusammenhängen.

HP: Es kam schon zu einem ersten Kennenlernen und wir werden weitere Gespräche führen. Aber die müssen sich auch erst mal aufstellen. Sie sind ein unabhängig bestelltes Kuratorium. Wir hoffen natürlich, dass wir künftig im Austausch darüber stehen, was sich in der Stadt bewegt.

TF: Unsere Aufgabe wird es zunächst sein, mit dem Kuratorium darüber zu reden an welchen Profilen wir arbeiten. Primär ist es dann aber die Aufgabe der Künstler, das Kuratorium von ihren Konzepten zu überzeugen.

*ND: Was sagt ihr zur Bestellung von Andreas Beck zum Intendanten des Schauspielhauses Wien?*

HP: Seine Intendanz am Schauspielhaus ist eine ganz klare Setzung und gleichzeitig eine logische Fortsetzung seiner bisherigen Arbeit. Ich freue mich sehr für ihn.

TF: Andreas Beck ist ein hervorragender Kenner in seinem Métier. Ich glaube, dass wir uns in Wien sehr gut in diesem neuen Gefüge ergänzen werden.

*ND: Könnt ihr kurz euren bisherigen Werdegang am Theater skizzieren?*

TF: Ich habe nach meinem theaterwissenschaftlichen Abschluss in Leipzig am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main als Assistent der künstlerischen Leitung angefangen. Dort war ich fünf Jahre lang beschäftigt und habe als

Dramaturg relativ eigenständige Projektarbeit, z.B. mit dem produzierenden Nachwuchsfestival „plateaux – internationale Plattform für junge Theaterregie“, gemacht. Ich habe dort Diskursprogramme entwickelt, habe mit anderen Kollegen eine Sommerakademie kuratiert und Hörspielformate im Theater entwickelt. 2005 bin ich von Frankfurt nach Berlin an die Sophiensaele gewechselt und war dort als Programmdramaturg sehr viel mehr mit der Gesamtgestaltung des Spielplans, also mit der Planung, Konzeption und Durchführung von Projekten, beschäftigt.

HP: Ich habe in Berlin Theaterwissenschaft, Religionswissenschaft, Psychologie und Kulturwissenschaft studiert, war dann in Berlin in der freien Szene unterwegs und habe einige Tanz-, Performance- und Theaterprojekte am Theater am Halleschen Ufer gemacht. Ab 2001 war ich Assistent des damaligen Intendanten Tom Stromberg am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, wo wir viele neue Formate entwickelt haben, die es zum Teil heute noch gibt, wie zum Beispiel das „unplugged“-Format mit Barbara Weber. In diesem Zusammenhang gab es auch den Versuch eine kleine Spielstätte, das „Neue Cinema“, anders zu definieren, jenseits vom klassischen Staats- und Stadttheaterbetrieb. 2003 bin ich zum Festival Theaterformen in Hannover/Braunschweig als Dramaturg und Assistent der künstlerischen Leitung unter Veronica Kaup-Hasler gewechselt. Dann bin ich zurück nach Berlin und habe die Eröffnungsveranstaltung der Zwischennutzung des Palastes der Republik geleitet. Im Anschluss bin ich mit der Übernahme der Intendanz des Steirischen Herbstes durch Veronica Kaup-Hasler als freier Programmdramaturg mit nach Graz gegangen, daneben war ich noch Projektentwickler für die Kulturstiftung des Bundes und habe EU-Projekte gemacht. Im Jahr 2005 habe ich am Gesamtprogramm für „Volkspalast – Der Berg“ im Palast der Republik gearbeitet und auch Produktionsdramaturgie für HAU-Hebbel am Ufer und das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich gemacht. 2006 entwickelte ich Formate für den Steirischen Herbst wie die „Campshow Steiermark“ und jetzt betreue ich noch die Internationalen Schillertage in Mannheim als Festival-dramaturg.

*ND: Woher kennt ihr euch? Wie ist euer Kontakt zustande gekommen?*

TF: Im Jahr 2001, beim ersten plateaux-Festival in Frankfurt, hat das Regiekollektiv Rimini-Protokoll seine erste Produktion realisiert: „Kreuzwörterrätsel Boxenstop“. Da ist Haiko aus Hamburg angereist, um sich das anzuschauen ...

HP: ... und war total begeistert! Das ist es!! Wir sind dabei!

(beide lachen)

TF: ... und seitdem kennen wir uns, waren immer in engem Austausch miteinander und verfolgen gegenseitig, was wir tun. Wir hatten dann irgendwann den Wunsch zusammenzuarbeiten.

*ND: Wie ergänzt ihr euch denn konkret?*

HP: Wir kommen aus ganz unterschiedlichen Richtungen. Thomas kommt aus einem Haus mit klassischen Programmaufgaben. Er hat sich stark für Theaterakademien interessiert, Nachwuchsplattformen und internationale Austauschprogramme initiiert. Gerade beim Thema internationale Vernetzung ist er viel stärker involviert.

TF: Haiko hat unheimlich viel Erfahrung und sehr gute Vorschläge für ortsspezifische Arbeiten gemacht, sicherlich gipfelnd im Eröffnungsprogramm für den Palast der Republik in Berlin. Überhaupt die Bespielung von dieser Wahnsinnsimmobilie: das ist ein Ort, in den man nicht einfach mit Theater reingehen und es abspielen kann, sondern mit dem man sich sehr spezifisch auseinandersetzen muss. Haiko hat viel mehr Festivalerfahrung und ist unheimlich gut darin, in Szenen reinzuwirken, also sich eine Stadt und einen Spielort anzuschauen, zu registrieren wer da was tut und wie man damit kreativ umgehen kann. Das schätze ich ungemein an ihm. Da bin ich sehr viel mehr in den Institutionen des freien Theaters verankert, während Haiko in seinem Werdegang schon immer mehr raus gegangen ist.

*ND: Nach euren Stärken werdet ihr euch auch die Arbeit am dietheater teilen? Thomas ist für internationale Vernetzung und Haiko für die Arbeit an spezifischen Orten und mit der Szene zuständig?*

TF: Im Moment machen wir alles zusammen. Wir sind nicht so drauf, dass wir sagen „Das ist dein Aufgabengebiet, das ist mein Aufgabengebiet!“, sondern es geht zunächst darum zu schauen, was hier in Wien notwendig ist.

HP: Aber wir werden in der konkreten Arbeit schon unterschiedliche Projekte betreuen und unterschiedliche Verantwortlichkeiten haben, die eher in die Bereiche gehen, wo jeder individuell seine Stärken hat. Das ist einfach in unserem eigenen Interesse, das heißt aber nicht, dass ich nicht auch mal eine internationale Koproduktion aufsetze.

*ND: Könnt ihr etwas zu eurem Theaterbegriff sagen? Was ist für euch heute relevantes Theater und was ist das Interessante am Theaterschaffen?*

TF: Ich finde es sehr schwierig über einen Theaterbegriff zu reden. Ich beobachte zunehmend, dass man über einzelne künstlerische Ansätze reden muss. Dieses „manifestieren“, im Sinne von „Manifeste schreiben“, ist sehr fragwürdig geworden, letztlich schon in der Theatergeschichte im 20. Jahrhundert, zumindest in der zweiten Hälfte. Der Begriff des „postdramatischen Theaters“ schwirrt sicherlich mit dem, was wir tun, herum. Der ist aber eher ein operativer Begriff und kein scharf definierter. Man kann es damit grob umreißen: Wir sind sehr an interdisziplinären Ansätzen interessiert und an Künstlern, die mit alternativen Strategien ein zeitgenössisches Theater entwickeln, das glaubwürdig vermittelbar ist, jenseits von Repräsentationstheater.

*ND: Welche Inhalte und Ästhetiken interessieren euch da besonders? Wird es ein politisches, gesellschaftskritisches dietheater geben mit euch?*

TF: Das sind zwei Fragen, einmal nach Form, dann nach Inhalt. Formal spielen für uns Strategien von „Storytelling“ eine Rolle, also welche Möglichkeiten Künstler heute erfinden, um Geschichten auf der Bühne glaubwürdig zu erzählen. Mit „Geschichten erzählen“ meinen wir nicht in erster Linie nur über Worte erzählte Geschichten, sondern es können über Körper, über andere Medien erzählte Geschichten sein. Die Frage ist immer, welche Ausdrucksformen gefunden werden. Die Inhalte werden wir stark aus den Interessen der Künstler heraus generieren. Wir gehen nicht mit Spielplanthemen vor und sagen beispielsweise „Diese Saison setzen wir das Prekariat in der modernen Arbeitswelt als Spielplanmotto“ und alle Künstler müssen dazu etwas erfinden. Der Weg wird genau andersherum sein. Wir werden schauen, was von den Künstlern an uns herangetragen wird. Unsere Aufgabe sehen wir darin, es zu sortieren und zu moderieren ...

HP: ... und es dann wiederum in ein Gesamtprogramm einzubetten. Natürlich sind wir zuerst einmal ein Koproduktionshaus, das ist das Entscheidende. Das heißt, die Dinge die an uns herangetragen werden, die wir unterstützen und die wir entwickeln wollen mit den entsprechenden Künstlern, sind zunächst mal der Inhalt unseres Programms. Davon ausgehend wollen wir aber Programmlinien schaffen, die die Anliegen der Künstler inhaltlich sichtbar machen und ihnen eine programmatische Form geben.

*ND: Ihr wollt euch also mit den Künstlern in einen starken inhaltlichen Dialog begeben, versteh' ich das richtig?*

HP: Wenn ein Künstler mit einem Projekt zu uns kommt, wo ich eine Verbindung sehe, zu etwas das ich schon kenne,

dann würde ich diesem neuen Projekt gerne etwas anderes im Programm an die Seite stellen, was die Arbeit, die hier entsteht vielleicht noch mal aus einem anderen Blickwinkel darstellt.

TF: So sehen wir auch Netzwerkarbeit. Wir schauen bei einem Projekt, welche Ressourcen in der Stadt sind, um sie mit anderen Künstlern, die sich vielleicht ähnlich mit einem Thema oder einer Ästhetik auseinandersetzen, in Kontakt zu bringen. Sei es über eine Gastspieleinladung von einem Projekt, das inhaltlich zu einer Produktion, die hier entsteht, gut passt, oder sei es, dass man im Vorfeld bei Produktionsgesprächen auf die Idee kommt: „Du, setz dich doch mal mit dem Künstler in Verbindung, der ist an dem Thema genau dran, vielleicht will er ja bei deinem Projekt mitmachen.“

*ND: Ihr seid neu in Wien, wie nehmt ihr die Stadt war?*

TF: Hier ist aber noch eine größere Aufteilung zwischen Hoch- und Offkultur da ...

HP: ...wenig Durchlässigkeit!

TF: Genau ... wenig Durchlässigkeit zwischen diesen Szenen. Was ich aber auch erlebe, und das macht mich sehr neugierig, ist, dass innerhalb dieser freien Szene das Feld nicht so vor-sortiert ist, wie ich es in Berlin erlebe.

*ND: Habt ihr schon freie Produktionen gesehen, und wenn ja, könnt ihr generell etwas sagen, was ihr dabei so wahrgenommen habt? Was euch besonders aufgefallen ist?*

TF: Wir gehen fast jeden Abend, wenn wir hier sind, ins Theater oder zu anderen Veranstaltungen ...

HP: Es gibt Ansätze aus der bildenden Kunst in der freien Szene hier, die man nicht vermutet hätte, die aus einer ganz anderen Richtung kommen. Wir haben es geahnt, dass es in dieser Stadt solche ästhetischen Ansätze geben muss, weil die bildende Kunst hier sehr stark ist, auch in der Ausbildung. Wir wissen, dass es aus dieser Richtung im Bereich Performance ein starkes Drängen ins Theater gibt, aber wir wussten bisher nicht, wo diese Leute sitzen, wer sich da in den letzten Jahren in Wien formiert hat.

TF: Da geht es zuerst gar nicht so sehr darum zu schauen, was gefällt mir und was gefällt mir nicht. Es geht darum wahrzunehmen, was machen die im Dschungel, was machen die im Schauspielhaus, was machen die im WUK im Moment und wie arbeiten die Kollegen.



HP: Es geht darum von den Kollegen zu lernen, was ist ihr Standing, wie positionieren sie sich, wie wollen sie sich weiterentwickeln. Es geht um einen Gesamteindruck von der Theaterlandschaft in Wien, die ja riesig groß ist. Wir werden weiter gucken, so viel wir können, es wird aber sicherlich noch einige Zeit dauern, bis wir bis ins Detail einen Überblick haben.

*ND: Habt ihr aus der Wiener oder österreichischen Szene international etwas wahrgenommen in letzter Zeit? Gibt es Gruppen, die ihr schon von früher kennt? Gruppen auf die ihr euch freut in der Zusammenarbeit?*

TF: Es ist natürlich so, dass es Wiener oder österreichische Künstler gibt, die wir auf Festivals gesehen haben. Die Arbeit von Sigrid Gareis am Tanzquartier trägt international Früchte. Sie hat einfach eine sehr gezielte Aufbauarbeit im Bereich Tanz/Performance betrieben und sehr konsequente, hervorragende Akzente gesetzt, die international wahrgenommen werden. Und es gibt auch sehr vereinzelt andere Gruppen, die mal auf einem Festival waren oder mal ins HAU nach Berlin eingeladen worden sind. Man muss allerdings generell sagen, dass diese Szene hier innerhalb der europäischen Vernetzungsstrukturen, innerhalb der freien Szene in Europa praktisch nicht vorkommt. Das ist ein Defizit. In diese Strukturen müssen wir die Wiener Szene hineinbringen und damit sind wir von der hiesigen Kulturpolitik auch beauftragt worden.

*ND: Wie soll das konkret aussehen? Was sind in dieser Hinsicht eure Pläne?*

TF: Da gibt es verschiedene Projekte, die wir schon in Angriff genommen haben. Ein Stichwort ist das „Freischwimmer-Festival“ für den Bereich Nachwuchs. Das hat eine klare Form mit fünf Produzenten, die zusammen ein Festival kuratieren. Alle Koproduzenten haben sich sehr gefreut, dass man mit Wien den deutschsprachigen Raum komplettiert. Das ist natürlich eine sehr institutionalisierte Form von Vernetzung. Für mich geht Netzwerkarbeit ansonsten mehr durch künstlerische Ansätze. Man einigt sich mit Produzenten zusammen auf ein Projekt in dessen Mittelpunkt der gemeinsame Glaube an einen künstlerischen Ansatz steht. Dafür finde ich es relativ wichtig, Netzwerke dynamisch und flexibel zu halten.

*ND: Das Budget wurde aufgestockt auf jetzt 1,5 Millionen Euro. Zur Verwirklichung eines programmatischen Anspruchs wird das ja schwer reichen. Wollt ihr da zusätzlich finanzielle Mittel akquirieren?*

TF: Wir können mit dem jetzigen Budget, das uns zur Verfügung gestellt wird, auch wenn es eine Erhöhung des momentanen Budgets ist, keinen Jahresspielplan aufstellen, in-

dem wir die ganzen Programme selbst produzieren. Wir sind wesentlich angewiesen auf die Projektförderungen durch die MA 7. Wir wollen in unserer Eigenschaft als Koproduzenten, als Vermittler zwischen den verschiedenen Interessensgruppen wie dem Kuratorium, der Stadt und unserem Programm auftreten. Natürlich sind wir davon abhängig was gefördert wird und natürlich ist das Kuratorium dabei in einer wichtigen Funktion. Aber von den geförderten Projekten werden wir selbst entscheiden, wen wir bei uns zeigen und wen eben nicht. Wir haben da freie Hand.

HP: Man muss an dieser Stelle klar sagen, dass das uns zur Verfügung gestellte Budget wenig Spielraum für Programmausgaben lässt, wenn man die Infrastruktur des Hauses auf ein professionelles Niveau bringen will. In Berlin oder Zürich ist es selbstverständlich, dass Projektmittel von der Stadt und vom Bund den Häusern zusätzlich zur Verfügung gestellt werden. Dafür müssen wir in Wien auch kämpfen.

TF: Grundsätzlich ist es so, dass der Bund sich sukzessive aus der Förderung für das Theater zurückgezogen hat und die Personalstruktur sukzessive heruntergefahren wurde. Das heißt: das Theater produziert auf ziemlicher Sparflamme. Wir werden investieren müssen in das Haus, in die Struktur, die Technik, wir werden personell aufstocken müssen ...

*ND: Was sind konkret eure Vorhaben?*

TF: Es gibt einzelne Projekte, die einen längeren Vorlauf haben, an denen wir schon arbeiten. Ich habe das „Freischwimmer-Festival“ schon erwähnt. Das ist natürlich eine programmatische Entscheidung, daran als vollwertiger Partner teilzunehmen. Wir arbeiten gerade mit Partnern in Paris und Amsterdam an einem EU-Förderprojekt, das sich an junge Künstler richtet und einen diskursiven Workshop-Charakter hat. Und wir arbeiten an internationalen Koproduktionsnetzwerken im eher avancierteren Bereich. Da gibt es eine Diskussion mit Partnern aus Skandinavien und Osteuropa, Arbeitstitel ist im Moment „translations into theatre“, wobei es um Fragen von Darstellbarkeit auf der Bühne geht. Das soll eine Art Revitalisierung des Theaters als Form nach einer Phase der Dekonstruktion sein, in der es viel um einen post-strukturalistischen, sehr selbstreflexiven Diskurs ging. Wir stellen uns jetzt in diesem Netzwerk gemeinsam die Frage, wie können wir diese Ansätze heute für die Bühne fruchtbar machen, eben für die Ausdrucksformen des Theaters, ohne dass wir einen konservativen Rückschlag erleiden. Das sind programmatische Vorbereitungen an denen wir dran sind. Und wir führen Einzelgespräche mit Künstlern hier vor Ort

diskurs

über Projektentwicklungen, im April ist ja schon die Einreichfrist für die Projekte für 2008.

HP: Es wird sicher auch thematische Schwerpunkte geben, die sich aber aus den Projekten der Künstler ableiten. Es gibt schon Vorschläge von Künstlern, über die wir nachdenken und zu denen wir künstlerische Bezüge finden. Da sind wir gerade dabei einiges weiterzuentwickeln. Wir werden ja frühestens im November mit unserem Programm anfangen können und es ist noch ein gutes Stück Arbeit bis dahin.

*ND: Was passiert zum Thema Tanz im zukünftigen dietheater unter eurer Leitung? Was passiert mit dem „Image Tanzfestival“? Was wird weitergeführt, was verschwindet? Gibt es Theaterformen, die ihr kategorisch für euer Programm ausschließen könnt?*

TF: Kategorisch ausschließen tun wir erst mal gar nichts. Es gibt den Wunsch das „Image Tanzfestival“ weiterzuführen als ein Festival, das eine lange Geschichte hier am Haus und eine gute Positionierung hat. Ein Festival mit einer Kuratorin, die von den Künstlern sehr geschätzt wird. Wir haben bei den Gesprächen mit Tanzschaffenden in der Stadt gemerkt, dass es für die Binnenstruktur hier ganz ganz wichtig ist so eine ...

HP: ... Plattform ...

TF: ... im Bereich Tanz am Start zu haben. Wir werden uns dem Tanz sicherlich nicht verschließen, aber wir schauen anders auf Tanz. Wir werden jetzt nicht einfach einen Tanzschwerpunkt hier am Haus formulieren, sondern wir werden schauen, mit welchen Künstlern wir hier konstruktiv arbeiten können. Wir suchen da eher die Schnittstelle zur Performance.

*ND: Welche Orte wollt ihr bespielen?*

TF: Wir bleiben bei der momentanen Konstellation Konzerthaus und Künstlerhaus. Wir klären gerade die Bedingungen für das „Theater des Augenblicks“. Da gibt es den Wunsch, sowohl von der Stadt als auch von uns, dass es von uns mitbe-

trieben wird. Wir haben auch eine konzeptionelle Aufstellung dafür und müssen jetzt die finanzielle Machbarkeit prüfen. Aber es gibt den Wunsch da einzusteigen.

HP: Es wäre sehr wichtig diesen Ort „Theater des Augenblicks“ zu haben, etwa als Proben-, Residence-, Entwicklungsraum, der auch ein geschützter Raum ist, als Gegenpol zum Künstlerhaus, wo wir zunächst mal einen vitalen Spielbetrieb installieren und dann aufrechterhalten müssen. Nur wir müssen erst einmal überprüfen, ob das finanziell tatsächlich möglich sein wird, aber wünschenswert wäre es auf jeden Fall.

*ND: Was ist mit dem Kabelwerk?*

TF: Wir sind gerne bereit mit der Stadt an Nutzungskonzepten für das Kabelwerk zu arbeiten.

HP: Unsere budgetären Möglichkeiten schließen eine Bespielung des Kabelwerks im Moment aber definitiv aus.

*ND: Was ist mit ortsspezifischen Produktionen außerhalb der beiden festen Bühnen?*

HP: Das ist ein wichtiger Punkt für uns. Wir glauben eher an temporäre Nutzungen als an weitere fixe Spielstätten. Inwiefern wir das finanzieren können, werden wir sehen.

*ND: Wie schaut es mit den Probenräumen aus?*

HP: Das hängt eben vom Gesamtumfeld ab, das wir hier schaffen werden. Bisher haben wir da keine Veränderung vorgesehen, aber wir prüfen auch andere Probenräume. Wir halten es für sinnvoll, dass wir einen größeren Zugriff auf Probenräume haben. Aber das wird von der Gesamtkonstellation mit oder ohne „Theater des Augenblicks“ abhängen.

*ND: Es fehlt ein Treffpunkt der freien Szene in Wien. Wollt ihr das sein? Wie ist da inhaltlich euer Konzept? Wollt ihr da auch baulich etwas verändern im dietheater?*

TF: Wir wollen hier einen Ort kreieren, an dem man sich auch aufhalten will. Unser wunderbares Vorbereitungsbüro, in dem wir gerade sitzen, ist zwar schön für uns, aber angesichts der

*Formal spielen für uns Strategien von „Storytelling“ eine Rolle, also welche Möglichkeiten Künstler heute erfinden, um Geschichten auf der Bühne glaubwürdig zu erzählen.*



Raumknappheit im dietheater werden wir diesen Raum für das Publikum öffnen und einen kommunikativen Ort schaffen.

HP: Dadurch wollen wir natürlich auch einen Diskurs – wenn zunächst auch einen informellen – anregen. Das ist für uns eine absolute Notwendigkeit. Doch auch für diese Pläne ist im Augenblick noch kein Geld aufgestellt, aber dafür werden wir kämpfen und wir hoffen, dass wir das schaffen.

*ND: Wie wollt ihr die Balance zwischen Wiener, österreichischen und internationalen Gruppen handhaben?*

TF: Ich denke, dass wir erst mal die überregionale Aufmerksamkeit auf das Haus lenken müssen. Dann kann man sukzessive ins Gespräch kommen, was man da zusammen tun kann. Was von den Partnern hier gut her passt, wo man eine inhaltliche Vernetzung herstellen kann und wo man österreichische Künstler in überregionale Koproduktionszusammenhänge einspeisen kann. Das geht nicht von heute auf morgen.

*ND: Kontakte sind das eine, aber dann müssen natürlich auch die Produktionen inhaltlich überzeugend sein ...*

HP: Das ist das allerwichtigste! Letztendlich ist das immer das schlagende Argument.

*ND: Habt ihr vor mit den Wiener Festwochen zu kooperieren?*

HP: Wenn sich da inhaltlich etwas ergibt, bzw. wenn Interesse an gleichen Künstlern besteht, sicher. Es ist eine Tradition, dass die Wiener Festwochen dietheater als Spielort nutzen. Es wird sicher darüber Gespräche geben.

*ND: Wird es Diskursformate geben?*

TF: Ja, die wird es auch geben. Wir werden sicherlich daran arbeiten, es so transparent als möglich zu machen, was wir hier tun und das werden wir reflektiert tun. Da werden wir auch mit diskursiven Formaten arbeiten, ich denke, aber, dass sich das relativ dicht entlang der Produktionen bewegen wird. Wir sind beide nicht besonders große Freunde von Diskursen um ihrer selbst willen. Aber wenn man es als eine erweiterte Dramaturgie verstehen kann, die sich auch nach außen öffnet, dann finden wir das sehr gut.

*ND: Was ist euer künstlerisches Ziel am dietheater? Was wollt ihr nach vier Jahren erreicht haben? Was wäre ein Erfolg für euch?*

TF: Ein Erfolg für uns wäre, dass Wien in vier Jahren ein gleichberechtigter Koproduktionsort in einem Gefüge freier Produzenten in Europa ist.

HP: Dass wir geschafft haben Nachwuchs zu fördern und zu generieren. Auch den, den es bisher noch gar nicht gibt! Und außerdem für Wiener Künstler eine Sichtbarkeit zu generieren, die über Wien hinausgeht. Und die Notwendigkeit einer solchen Produktionseinheit für diese Stadt außer Frage zu stellen und damit auch politisch klarzumachen, was es heißt und was für Bedingungen notwendig sind, um heute auf einem internationalen Niveau frei zu produzieren.

TF: Es ist ja so, dass außerhalb des deutschsprachigen Raums Theater fast immer freie Szene ist. Diese Form von Stadt- und Staatstheater, diese Dualität von institutionalisiertem und freiem Theater ist ja ein sehr deutschsprachiges Phänomen. Man kennt im Englischen das Fringe- oder das Off-Theatre, aber wenn man sich das strukturell anschaut, dann muss man sagen, dass auch die Hochkultur im europäischen Ausland zum allergrößten Teil freie Szene ist. Und ästhetisch ist diese Differenzierung zwischen Off- und Hochkultur nicht mehr haltbar. Insofern ist eine Neupositionierung von freier Theaterarbeit an sich im deutschsprachigen Raum notwendig. Auch daran wollen wir hier mitarbeiten.

*ND: Da kann ich euch nur engagierte Künstler wünschen, die kreativ bei eurem Engagement mitziehen ...*

HP & TF: Ja, danke, die brauchen wir unbedingt!

*ND: Ich wünsche euch viel Glück und Erfolg bei eurer Arbeit, auch im Namen der IG! Vielen Dank für das Gespräch.*

-----

Kontakt:  
Haiko Pfof: hp@dietheater.at  
Thomas Frank: tf@dietheater.at

# Improvisationstheater

## nur Theater–Fastfood oder mehr?

von Gernot Plass

Improvisationstheater ist ohne Zweifel ein äußerst schnelllebiges theatrales Erzählformat. Kaum erschaffen, sinkt es bereits zurück in ein allgemeines Vergessen und nur so genannte „Sternstunden“ bleiben eine kurze Zeit lang wenigstens im Gedächtnis ihrer Zeugen. Man mag diesen Umstand beklagen oder ihn besonders charmant finden, Tatsache ist, dass es diese „Eigenart“ mit allen dramatischen Künsten auf der Bühne teilt.

Von einem abgespielten Theaterstück oder von einer Oper bleiben aber wenigstens der Stücktext, das Libretto und die Partitur. Beim Improvisationstheater naturgemäß nicht einmal das. Abgesehen davon, gibt es aber noch einen anderen prinzipiellen Unterschied des Improvisationstheaters nicht nur zum Theater, sondern zu anderen Erzählformaten im allgemeinen. Also auch zu Film, Fernsehen, Roman, Computerspiel.

### Der kleine aber feine Unterschied

Theater- oder Drehbuchautoren finden sich in ihrer Arbeit oft in der Situation figurenperspektivisch denken zu müssen, d.h. sie müssen sich in jede von ihnen geschaffene Figur hineinversetzen. In die Denkungsart, in die Gefühlswelt, in den Charakter der Figur, um ihre nächsten Handlungen und Reaktionen zu entwerfen.

Für einen Schauspieler ist das „tägliches Brot“. Er verkörpert die Figur und er hat stets – sofern er seine Hausaufgaben gemacht hat – ihren Gesichtspunkt, ihre Perspektive vor Augen. Ein Schauspieler braucht also nichts weiter zu tun als im Rahmen seiner Figur logisch zu handeln und Schritt für Schritt auf sein szenisches Ziel zuzugehen.

Er ist aber an Handlungsablauf und an Dialogzeilen gebunden. Er wiederholt Sätze und Handlungen, die vor und nach ihm vielleicht schon viele seiner Kollegen in einer Rolle, in einem Stück wiedergegeben haben und wiedergegeben werden. Und obwohl er in seiner Darstellung und in seiner Interpretation der Rolle einzigartig ist, bleibt er per definitionem stets *reproduzierend*.

Es wird oft behauptet, dass „das improvisierende Spiel auf der Bühne den Schauspieler von der Fremdbestimmung

durch einen Autor emanzipieren, ihn von der Bürde des Reproduzierens befreien und zum produzierenden Künstler macht.“<sup>1</sup> Dieser „Befreiungsakt“ aber konfrontiert ihn nur mit einem alten Dilemma der Freiheit an sich. Nämlich: Die Freiheit „von“ ist nicht dasselbe wie die Freiheit „zu“. In dem Moment also, da der Schauspieler sich der einen Unfreiheit entledigt, wird er sich sogleich der anderen schmerzlich bewusst. Nämlich der Bürde des Dramatikers oder Regisseurs, Geschichten zu erfinden und diese gut zu erzählen.

Und er findet sich des weiteren in einer Situation wieder, in der er neben sich Partner wahrnimmt, die nicht nur die gleiche Bürde tragen wie er selbst, sondern auch im gleichen Moment, wie er an der selben Geschichte arbeiten. Dessen ungeachtet findet dieser Schöpfungsakt noch dazu in der Öffentlichkeit statt, die ihre eigenen Regeln vorgibt und den Einzelnen in seinem Vermögen stark beeinflusst.

*Die Gleichung:  
Schauspielerisches Improvisieren  
auf der Bühne  
ist gleich Schauspielen,  
ist also nicht gültig!*

Improvisationstheater hat ebensoviel mit Schauspiel zu tun, wie mit Stückeschreiben oder Stückeinszenieren. Schauspieler müssen in der Improvisation denken, wie ein Autor oder Regisseur, genauso wie Autoren und Regisseure manchmal figuren- oder schauspieler-spezifisch denken müssen.<sup>2</sup> Viele der Probleme in der Praxis hängen direkt mit dieser „Doppel- und Dreifachbelastung“ zusammen.

Die Tatsache, dass sich in den meisten Improvisationsgruppen hauptsächlich Schauspieler versammeln und nicht auch Autoren, Dramaturgen und Regisseure hat wohl weniger mit einer Dünkelhaftigkeit der letzteren Berufsgruppen dem Improvisationstheater gegenüber zu tun, als vielmehr mit einem (für mich) missverständlichen Denkansatz, was Improvisationstheater im Eigentlichen ist und wie es sich vom herkömmlichen Theater unterscheidet.

Wie beim Theater geht es hauptsächlich um szenisches Geschichtenerzählen. Man benötigt dafür eine Bühne, Scheinwerfer, Musik und nicht zuletzt „Schauspieler“. Also: Figuren und Charaktere treten auf, handeln und geraten mit einander in Konflikt. Ganz im Allgemeinen bedient man sich vieler Prinzipien und Versatzstücke des Theaters. Trotzdem ist es falsch zu behaupten Improvisationstheater sei Theater im herkömmlichen Sinn!<sup>3</sup> Ja man tut dem Improvisationstheater sogar sehr unrecht, es mit dem literarischen Theater zu vergleichen. Es ist nämlich nicht nur die oben erwähnte Doppelbelastung des Spielers, sondern es kommt noch ein entscheidender dritter Aspekt hinzu: *Die Gruppe!*

### Wie ist das gemeint?

Trotz äußerer Ähnlichkeiten, sind beide Formate in ihrer inneren Entstehung grundverschieden. Die Ergebnisse mögen sich in „großen Momenten“ durchaus gleichen. Das Zustandekommen ebendieser, aber ist so unterschiedlich, wie Tag und Nacht.

Der wesentliche Unterschied nicht nur zum Theater, sondern auch zu allen anderen Geschichtenerzählformaten ist: Im Improvisationstheater erzählt man eine Geschichte im Kollektiv, *in der Gruppe!*<sup>4</sup> Es gibt kein einzelnes Superhirn, das die dramaturgische Oberhoheit innehält, kein „episches Ich“, sondern nur ein „episches Wir“.

### Das „epische Wir“

In jedem Moment der Handlung ist eine Idee, die ein Einzelner auf die Bühne bringt, schon wieder „gefährdet“, da der Mitspieler bzw. die Gruppe ihren eigenen Erzählgesetzen folgt. Die folgenden Ideen können – ja sollten sogar – die Geschichte in eine abgewandelte oder sogar völlig andere Richtung treiben, von der der Einzelne nicht einmal geträumt hätte. Ein Umstand, den er akzeptieren muss. Andernfalls er ein Problem mit der Geschichte bekommt und sie kaputt macht. Es ist wie mit jedem Mannschaftssport: Ein falscher Pass, den deine Mitspieler nicht verstehen, zerstört den Spielaufbau.

Diese spezielle Tatsache erfordert natürlich eine spezielle Einstellung zu dieser speziellen Form des Geschichtenerzählens. Der Einzelne muss sich mit seiner eigenen Dramaturgie immer der Gruppendramaturgie unterordnen.

Das heißt: Er muss zum einen akzeptieren, eigene Ideen, die von der Gruppe oder vom Partner nicht verstanden und integriert werden, ohne mit der Wimper zu zucken wegzuschmeißen und andererseits „Gruppenideen“ – und das sind alle(!) Ideen, die nicht von ihm selber kommen – aufzunehmen und weiterzuspinnen. Und das obendrein noch gutge-launt!<sup>5</sup>

In diesem Prinzip liegen alle Schwierigkeiten, aber auch alle Chancen und Qualitäten des Improvisationstheaters! Ein guter Schauspieler zu sein oder ein guter Dramaturg oder Geschichtenerzähler, ist zweifellos hilfreich. Am besten sogar ist man alles in einem. Essentiell aber ist nur diese eine Tatsache: Improvisationstheater ist im Geschichten-Erfinden und -Erzählen *Gruppen- bzw. Ensemble-orientiert!* Eine der entscheidendsten Fähigkeiten des Improvisierens ist jene, die *Gruppen-Intelligenz*<sup>6</sup> zu steigern.

Auf Grund dieses Prinzips lässt sich zusammenfassend sagen:

- Improvisationstheater ist ein eigenständiges Geschichtenerzählformat
- Improvisationstheater ist ein gruppenorientiertes Erzählformat! Ein Erzählformat mit dementsprechend eigenen Gesetzen, eigener Faszination, aber auch eigenen Tücken.

### Der kleine Vorteil

Improvisationstheater beruht auf einer stillschweigenden Übereinkunft zwischen Publikum und Akteuren. Als Spieler weiß man natürlich, dass man – wie geschickt auch immer man agiert – niemals die Strukturiertheit und *Storydichte* eines von einem Autor geschriebenen Stückes oder Drehbuches erreichen wird; man letztlich dem Publikum also immer nur mehr oder weniger starke Stereotypen und Klischees anbieten kann.

Das Publikum auf der anderen Seite wiederum weiß, dass die Handlungen, Ereignisse und Geschichten, deren Zeuge es wird, *improvisiert*<sup>7</sup> sind. Das heißt: jetzt und hier entstehen. Es schöpft ein besonderes Vergnügen aus der unmittelbaren Umsetzung von eigenen Vorschlägen und verzeiht viele Unzulänglichkeiten, Schwächen und Mängel umso leichter.

Der Charme dieser Kunstform verbreitet sich aus der simplen Tatsache, wie schnell und wie scheinbar einfach eine Geschichte entstehen und wie kunstfertig und phantasievoll sie von den Akteuren auf der Bühne ausgebaut und weitergesponnen werden kann. Bewundert wird nicht die Geschichte als solche oder ihre mehr oder weniger unzulängliche Darbietung, bewundert und bestaunt wird die *Fähigkeit zur Geschichte*.

Die trainierte Phantasie.

---

<sup>1</sup> Reinhard Urbach in seinem Artikel: „Theater Orange Reality-Soap oder Theaterwirklichkeit“. Bühne 2/2001

<sup>2</sup> Es erübrigt sich zu erwähnen, daß beide Gruppen von einander lernen könnten, vor allem für ihr eigenes Metier: Ein Autor, der von Schauspiel eine Idee hat, schreibt bessere Dialoge. Ein Schauspieler, der von Dramaturgie etwas versteht, ist klarer und schneller in seiner Arbeit.

<sup>3</sup> Der Einwand, daß das ursprüngliche Theater nur aus Improvisationen bestand, ist natürlich gültig. Allerdings greift er zu kurz, weil es keine lebendige Tradition des Improvisationstheaters gibt und Theater immer in seinem Handlungsablauf festgelegt war, ob wir nun zu den mittelalterlichen Mysterienspielen oder sogar zu der griech. Klassik zurückgehen. Theatermittel, wie Stegreif oder das „ex tempore“ bilden da keine Ausnahmen der Regel, da sie die Geschichten nicht erzählen, sondern höchstens additiv ausschmücken.

<sup>4</sup> Natürlich gibt es auch vor allem beim Drehbuchschreiben Autorenkollektive. Diese haben aber im Unterschied zum Improvisationstheater immer die Möglichkeit der Diskussion und der Überarbeitung.

<sup>5</sup> Die fast schon buddhistische Gelassenheit, die diese Tatsache erfordert, ist nicht jedermanns Sache und meistens auch Ergebnis eines langwierigen, schmerzhaften Gruppenprozesses.

<sup>6</sup> Einige Improgruppen haben diesem „Gruppengeist“ sogar einen Namen gegeben („Harold“) und Aufführungsformate entwickelt, die ihm huldigen. Eine „kleine Gottheit“, die zufriedengestellt werden möchte und die sich rächt, wenn man sie nicht respektiert.

<sup>7</sup> Im besten Fall kann es diesen Umstand nur schwer glauben.

# thema

## Interkulturelles Theater

*Wen kümmert's wer spricht*

Vor einigen Monaten wies ein engagierter kroatischer Guide eine multikulturelle Touristengruppe an der Strudlhofgasse 13 im neunten Wiener Gemeindebezirk nicht nur auf die Jugendstilbalkone, sondern auch auf eine kleine Tafel mit der Aufschrift „*Hier lebte der Burgschauspieler Raoul Aslan*“ hin, und meinte dazu: *Raoul Aslan wurde in Saloniki geboren und war armenisch-italienischer Herkunft; er war einer der berühmtesten Burgschauspieler. Erst wenn es wieder selbstverständlich ist, dass derart multikulturelle Persönlichkeiten eine führende Rolle im Wiener Kulturleben einnehmen, wird Wien wieder eine weltoffene Stadt im Umgang mit „dem Fremden“. Dies können wir uns alle nur erhoffen.*

Wien ist eine multikulturelle und multilinguale Stadt und ist es immer gewesen. In der Welt der „großen Kunst“ ist weltoffene Internationalität längst Standard, wie auch das historische Beispiel beweist, doch gilt sie nur für die Eliten.

Jüngst hat sich die Wiener Theaterreform auf die Fahnen geschrieben, im Kulturleben der Stadt neue Publikumschichten zu erschließen und wenig oder kaum repräsentierte Gruppen stärker mitdenken und fördern zu wollen. Mit einer speziellen Auslobung für den Bereich „Interkulturalität“ sollte hier ein Schwerpunkt initiiert werden und noch im letzten Jahr hieß es, das Ensembletheater am Petersplatz bekäme ab 2007 eine Co-Leitung und einen neuen Auftrag für interkulturelle Projekte. Der Auslobungsschwerpunkt scheint im budgetären Sande zu verlaufen, vom Ensembletheater gibt es keine aktuellen Meldungen.

Im folgenden Schwerpunkt *Interkulturelles Theater* stellen Wiener Theaterschaffende ihren Zugang zu Interkulturalität dar. Analog zum Thema ist die Form der Darstellung

in diesem Schwerpunkt eine überwiegend dialogische, das gesprochene Wort überwiegt und die Beiträge sind phänomenologische Einsichten in verschiedene Arbeitspraxen, keine theoretischen Abhandlungen.

Asli Kislal und Tina Leisch sprechen mit Carolin Vikoler über ihre letzten Produktionen *no mans land* und *Liebesforschung*, Nigar Hasib stellt den interkulturellen Ansatz des Lalish Theaterlabors vor, Wolfgang Baier von der Menschenbühne, die nicht mehr produzieren kann, wirft einen kritischen Blick auf die Wiener Theaterreform. Eva Brenner, Nuray Ammicht und viele andere sprechen über die aktuellen interkulturellen Projekte in der FLEISCHEREI. Martina Winkels spektakuläre, aber kaum wahrgenommene Inszenierung *Watching: Mama looking for her Cat*, im Dezember 2006 zeitgleich aufgeführt in Singapur und Wien, weist auf einen ganz eigenen Zugang zur theatralen Welt anderer komplexer Kulturen. Den Abschluss bildet ein Interview mit dem gegenwärtigen Leiter des Schauspielhauses, Airan Berg, als ein Plädoyer, seine Arbeit und die Ausrichtung des Hauses in den vergangenen sechs Jahren wesentlich als interkulturelle Offenheit zu begreifen.

## Internationalität ist noch lange keine Interkulturalität

*Asli Kislal und Tina Leisch zu ihrer Theaterarbeit und der Situation interkulturellen Theaters in Wien. Streiflichter eines Gesprächs*

*aufgezeichnet von Carolin Vikoler*

***Tina Leisch: Die Situation von interkulturellem Theater in Wien ist erbärmlich.***

Asli Kislal: Ja, erbärmlich ist ein gutes Wort. Dafür, wie viele „Ausländer“ wir in Wien und Österreich haben, ist sehr wenig da. Die Maße stimmen einfach nicht. Ein großer Teil des Volkes wird nicht ernst und wahr genommen im Kunstbereich.

TL: Das sieht man auch am Theaterpublikum – ein mehrheitsösterreichisches, bildungsbürgerliches Publikum – leider auch bei einem großen Teil der freien Szene. Und wer macht Theater? Die Wiener Tradition des Arbeitertheaters der 20er und 30er Jahre ist verloren gegangen. Es gibt kein Theater von unten, was heute natürlich MigrantInnentheater heißen müsste – Theater von und mit und für MigrantInnen.

AK: Warum sollen MigrantInnen ins Theater gehen, was sehen sie da – ich rede jetzt komischerweise von „sie“ – etwas, was mich eigentlich gar nicht anspricht. Theater sollte ein Spiegelbild von der Gesellschaft sein und einen Schritt voraus, nicht ein begrenztes Bild von einem elitären Zuschauer und Theater.

TL: Die Arbeit des Interkulttheaters war wichtig. Hier wurde MigrantInnen muttersprachliches Theater auch aus ihrem Kulturkreis präsentiert.

AK: Das sollte ein erster Schritt sein, sich weiter zu etablieren, und nicht ghettoisiert an einer Ecke zu bleiben.

TL: Aber unter interkulturellem Theater verstehe ich, dass sich eine Lebenssituation, in der ein Drittel oder Viertel der Bevölkerung mehrere Sprachen spricht, mehrere kulturelle Backgrounds hat, auch am Theater niederschlägt – mit den Konflikten. Dass diese Leute als SchauspielerInnen auftreten und es normal ist, wenn Menschen mit Akzent auf einer österreichischen Bühne eine Rolle spielen, dass sich verschiedene kulturelle Darstellungstraditionen mischen.

***Burgtheater’i isgal edip Bürgteata yaparsak istedigimiz gibi konusabiliriz.***

AK: Das erste Stück, welches daskunst auf der Bühne verwirklichte, *Dirty Dishes*, wurde an einem anderen Theater mit fast nur Österreichern gespielt, die das Ausländersein reduzierten auf „Ich gehen – du wissen“ und das als Kunst verkauften. Das finde ich lächerlich und erniedrigend.

TL: Es ist heute noch so, dass jemand, der nicht Bühnendeutsch à la Reinhardt-Seminar spricht, sondern einen starken Akzent hat, kaum Rollen kriegt. Die tägliche Vielsprachigkeit, die man etwa in der Straßenbahn hört, wird überhaupt nicht wahrgenommen und repräsentiert. Bei unserem letzten Stück, *Liebesforschung*, das dreisprachig war, haben wir zu zeigen versucht, wie das alltäglich ist: da reden zwei miteinander und dann wird übersetzt – und jemand fragt, worum geht’s. Und ein bisschen was kriegt man mit und ein bisschen was nicht.

AK: Wenn man zwei Worte von der Bühne nicht versteht, fühlt man sich ausgeschlossen. Denn selbst wenn das österreichische bürgerliche Publikum in der deutschen Sprache nicht alles bei Schiller versteht, dann hat man die Gemütlichkeit, wenigstens die Worte zu erkennen. Wenn aber auf Serbo-Kroatisch gesprochen wird, dann kommt es zu einer Paniksituation statt der Akzeptanz, dass wir in einer interkulturellen Gesellschaft leben.

***Du sollst dich europäisch bewegen***

AK: Als ich in der Schauspielschule die einzige Türkin war, wusste ich z.B. zuerst nicht, dass man die Vokale manchmal kurz, manchmal lang ausspricht. Einige wollten mich da nicht, weil ich eine schlechte Werbung für die Schule sei, ich hätte nicht einmal europäische Bewegungen. Zum Glück hatte ich innovative Lehrer, die ein Talent gesehen haben.



TL: Theater macht dort Sinn, wo Leute etwas zu vermitteln haben, egal wo sie ausgebildet wurden. Und bei deinen Sachen, die ich gesehen habe, wird unmittelbar klar: das sind Leute, die haben was zu sagen und denen ist wichtig, wenn ich da bin, kommunizieren die mit mir.

## *Die Deutsche muss für die MigrantInnen in Österreich Theater machen*

AK: Das ist jetzt auch eine Kritik an z.B. der türkischen Community: Warum müssen andere Leute über uns Theater machen? Das Fernsehen hat es eher geschafft, Menschen wie z.B. Arabella – was immer man von ihr halten mag – in anderen Farben, aus anderen Kulturen, so zu präsentieren, dass es „normal“ ist. Oder auf MTV. Warum schafft es das Theater nicht um Gottes willen! Diese elitäre Kunst herabzuholen, wäre schön.

TL: Wobei ich jetzt kein MigrantInnentheater mache, sondern interkulturelle Projekte. Mich interessiert es, Dinge zu verknüpfen, die ich mag, und wenn meine FreundInnen KurdInnen sind und ich ein Jelinek Stück mache, dann spielen halt alte KurdInnen Jelinek. Da findet eine kulturelle Übersetzung statt: Wir haben einen hochartifizialen Jelinek-Text zurückübersetzt in eine fast triviale Sprache, um den Text zu verstehen. Es geht um den Akt des Begreifens und nicht das universelle Verständnis – um eine Begegnung. Ich bin keine politische Missionarin, aber warum soll ich in meiner Theaterarbeit etwas anderes machen als in meinem Alltag.

AK: Wir haben einen ziemlich ähnlichen Ansatz. Das Ziel ist auch schon der Probenprozess: wenn ich mit Jugendlichen arbeite, mit neuen Schauspielern, mit Leuten, die noch nie im Theater waren, dann sollen die als Schauspieler auf der Bühne stehen und nicht alleine gelassen werden mit einem Medium, von dem sie keine Ahnung haben.

## *daskunst: Wir sind gegen Ausländer... theater*

AK: Im Moment ist es „in“ mit Ausländern zu arbeiten, worin eine Gefahr steckt: jeder hat so seinen eigenen Ausländer auf der Bühne, ohne mit ihm wirklich zu arbeiten, damit man auch an den Geldtopf der Stadt kommt. Dieses Ausländertheater ist eine Erniedrigung. daskunst beispielsweise macht Theater aus und für verschiedene Kulturen – auch für eine österreichische – u.v.a. für Menschen, die gerne Geschichten erzählt bekommen. Ausländer ... ich sag's jetzt mal einfach so, diese Begriffe hasse ich eigentlich – jedes Jahr ist irgendwas „in“ und das muss man halt political correct sagen – „MigrantInnen“ oder „Ausländer“ – scheißegal, wir werden trotzdem als Ausländer gesehen, etwa wenn ich aus dem Flugzeug steige. Das macht ein bisschen verbissen, aber es gibt mir auch ziemlich viel Stoff, den ich auf die Schippe nehmen kann.

TL: Es geht aber nicht nur um MigrantInnen, sondern das verbindet sich mit einer Klassenfrage. Bei amerikanischen, englischen oder deutschen AusländerInnen funktioniert das ganz anders. Der Rassismus, der gegen eine fremde Kultur gerichtet ist, in der man vielleicht anders lebt, dient dazu, Klassenverhältnisse aufrecht zu erhalten. Leute aus den ehemaligen GastarbeiterInnenländern sind jetzt sozusagen das unterste Segment einer Klassengesellschaft.

## *Interkulturalität vs Internationalität*

TL: Beispielsweise im Tanzquartier werden mit viel Geld ständig interkulturelle Sachen gemacht, sind dann aber international ...

AK: ... elitär ...

TL: ... eine internationale Kulturelite. Aber Kultur kann auch als Vorwand dienen, Leute zu diskriminieren, unten zu halten, in den schlechten Jobs, in den beschissenen Wohnungen, in den schlechten Ausbildungsstätten, ...



AK: ... sie als Sündenböcke für Politik dienen zu lassen. Ein Drittel der Bevölkerung sind schon sozusagen MigrantInnen, warum gibt es z.B. keine türkischen Politiker oder Schriftsteller aus Österreich? In Deutschland hat man's geschafft oder in England. Was heißt Integration? Wen will man wohin integrieren? Eine Integration ist für mich eine Verschmelzung und um darauf hinzuarbeiten, muss man alte Konzepte ändern, damit es nicht zu einer Ghettoisierung kommt.

## *Moschee oder Anpassung – oder Theater*

TL: In einer Kirche oder Moschee werden absolute Wahrheiten gepredigt. Aber auf einer Bühne können offene Fragen verhandelt werden – was an diesen Traditionen bewahrenswert ist und was mit Integration gemeint ist. Bei *Liebesforschung* war genau das die Herausforderung: Ich als eine aus Deutschland stammende Internationalistin dachte, wir müssen was machen mit Fremdenrecht, Diskriminierung, Nationalstaaten-Festung Europa, ... Und die Roma selbst wollten vielmehr die reaktionären Strukturen innerhalb der Roma-Community auf die Bühne stellen. Kann es mein Job sein zu zeigen, wie ein Mädchen zwangsverheiratet wird? Ja, denn genau darum geht's! Einen Raum zu eröffnen, wo man sich diesen tatsächlichen Konflikt zwischen den patriarchalen Traditionen und der Assimilation genauer anschaut. Und ihre internen Fragen in einem österreichischen Theater vor einem großen Publikum verhandelt zu sehen, war für die Roma entscheidend: wir dürfen uns auch mal als Scheißkerle präsentieren.

AK: Wenn wir uns nicht mehr als Nationen, sondern endlich mal als Menschen sehen würden, dann wäre vielleicht – sehr utopisch – das ganze Problem gelöst.

## *Zukunft?*

TL: Als Konsequenz meiner Arbeit in der Justizanstalt Gerasdorf mit männlichen – vor allem türkischen und ein

paar Roma-Jugendlichen werde ich jetzt in der Justizanstalt Schwarzau ein Theaterstück mit Frauen machen. Was toll ist, die Burschen aus Gerasdorf dürfen da mitspielen, also sie kommen einmal in der Woche ins Frauengefängnis. Und ich werde die Arbeit mit der Kamera dokumentieren.

AK: Das nächste Stück von daskunst fragt danach, was ist normal / abnormal? und heißt *Kultur mich doch am Arsch!* Gefragt wird nach Integration, nicht nur in Verbindung mit Ausländern, sondern wie funktioniert die grundsätzliche Integration in die Gesellschaft, was ist ver-rückt? Im Vergleich zu *No Man's Land* wird es diesmal eine skurrile Komödie, damit z.B. eine Arbeiterschicht nach acht Stunden Arbeit wieder was zum Lachen kriegt und glücklich rausgeht.

TL: Mein Wunsch an die Politik wäre, dass es interkulturelle Quoten gibt, an den Hochschulen, Ausbildungsstätten, ... – wenn ein Viertel der ÖsterreicherInnen MigrantInnen sind, dann sollten sie auch die Möglichkeit haben aufzusteigen – und nicht nur in Ausnahmefällen. Und warum gibt es im Burgtheater nicht Stücke, die auch für MigrantInnen interessant sind ...

AK: ... oder von und mit KünstlerInnen mit Migrationshintergrund gemacht wurden?

TL: Avantgarde soll nicht sein, noch einen abgedrehteren postdramatischen Witz mit weniger Psychologie zu machen, denn das bringt auf der Ebene der Wirkung rein gar nichts. Es geht um den gesellschaftlichen Impact.

AK: Hier braucht es auch die Politik, um etwas zu verändern. Weil es brodel, unten brodel't – es gibt wahnsinnig viele Talente, Menschen, die etwas tun wollen – und es soll sich keine Parallelgesellschaft bilden.

-----  
Anmerkung: Die Sätze von Asli Kislal wurden in eine Standardsprache verschriftlicht – die von Tina Leisch auch.

# Geben und Nehmen

## Aufbruch zu neuer interkultureller Performancearbeit im Lalish Theaterlabor

von Nigar Hasib

Keine Kultur lebt am Rand, und keine Kultur soll von diesem Gesichtspunkt und unter diesem Blickwinkel betrachtet werden. Kulturelle Hindernisse können nur dann überwunden werden, wenn es darum geht, durch einen Austausch, der auf einer wirklich menschlich offenen Ebene basiert, eine lebendige Begegnung zwischen den Kulturen herzustellen. Dieser Austausch soll nicht auf der Übernahme von Elementen aus fremden Kulturen und Theatertraditionen basieren, sondern sich auf der Ebene der menschlichen Kommunikation an sich ereignen. Diese beruht auf dem Prinzip der Wechselseitigkeit und kann nie einseitig funktionieren, es muss gleichzeitig Raum für das Nehmen und das Geben, für mehr gegenseitigen Respekt geschaffen werden.

Interkulturalismus kann nicht wirken und bedeutsam sein, wenn er nicht tief in die gesellschaftliche Struktur einzudringen vermag. In diesem Kontext versteht sich, dass es in Sachen der Kultur, Religion wie auch der Kunst, keine „einfacheren“ Völker gibt, sondern höchstens Völker, die eine einfachere Technologie haben als die anderen. Das Fantasie- und Gefühlsleben der Menschen in bezug auf Religion, Kunst und Kultur ist immer und überall reich und komplex vorhanden (so auch Victor Turner) deshalb ist Austausch und Kommunikation immer auf der Ebene der Gleichberechtigung anzusiedeln. Wenn der Interkulturalismus neue Dimensionen und Dynamik gewinnen soll, lässt sich die Frage nach Funktion und Bedeutung einer interkulturellen Arbeit, besonders im Theater, nicht allgemein beantworten.

Wir im Lalish Theaterlabor/Forschungszentrum für Theater und Performance-Kultur verstehen unsere Forschungsarbeit als anderen Weg der interkulturellen Arbeit im Theater, der die soziokulturellen Hintergründe der multikulturellen MitarbeiterInnen beim Arbeitsprozess, neben Technik und Ästhetik, berücksichtigt. Das heißt, das Lalish Theaterlabor versucht in diesem Bereich das erstarrte Konzept und den maschinellen Rationalismus des Euro-Zentralismus zu über-

schreiten und zu dekonstruieren. Interkulturalismus im Lalish Theaterlabor bedeutet nicht, dass Künstler aus verschiedenen Kulturen einander in einem Theaterhaus und Theaterprojekt bloß begegnen. Interkulturalismus wird somit nicht im engen klassischen Sinn verstanden, der nur Materialsammlung für eine bestimmte Aufführung zum Ziel hat, auch nicht in dem Sinn, wo Ländernamen der Performer zum bloßen Dekor im Programmheft verkommen. Sondern Interkulturalismus bedeutet für uns, die fremde Welt in der eigenen Welt wiederzufinden (so auch Eva Wallensteiner), richtiges Geben und Nehmen. Wir sind der Ansicht, dass wir auf der Suche nach der Natur der Anderen zuerst uns begegnen würden, und auf der Suche nach sich selbst, würden wir schließlich die Natur der Anderen finden. Wir begreifen die Anderen, weil wir in ihnen begriffen werden. D.h., dass interkultureller Austausch in unserer Forschungsarbeit auf dem Konzept der „Selbstentdeckung“ basiert.

Interkulturalität entsteht dort, wo ein richtiges Treffen zwischen den Individuen aus unterschiedlichen Kulturen stattfindet. Wo Individuen ihre eigene Kultur voll bewusst präsentieren können, so dass sie verständlich ist, so dass sie hörbar, fühlbar, tastbar und sehbar wird. Interkulturalität kann ohne das Wissen über die eigene Identität nicht entstehen und nicht funktionieren. Die interkulturelle Zusammenarbeit schärft das Bewusstsein für das Eigene, so wie die Bereitschaft zum „Aufeinandertreffen“ und „gegenseitigen Austausch: Geben und Nehmen“ ermöglicht. Die Wahrnehmung der Anderen erleichtert uns den Weg zur „Sich-Erforschung“ und folglich den Weg der „Sich-Äußerung“. Gerade aus diesem Gesichtspunkt stellen wir bei unserer jährlichen Forschungsarbeit die persönlichen Erfahrungen und die Erlebniswelt, der aus verschiedenen Kulturen kommenden Feiernden, in den Mittelpunkt der Erforschung. Das Individuum und seine Individualität stehen im Zentrum der Arbeit. Daher, wenn ein Feiernder nicht mehr bei einem Forschungsprojekt

*„Mein Theater ist ein Fluss,  
der durch Welten fließt“*

*Shamal Amin*

ist, kann sein Platz von keinem anderen ersetzt werden. Diese Person ist mit allen seinen Sinnen, Erinnerungen, Gedächtnissen, Geschichten, Emotionen, mit seinem ganzen Körper und seiner ganzen Stimme anwesend, und er bringt dadurch eine Handlung zum Ausdruck, eine andere Person kann dies nicht nachspielen, sie muss neue Handlungen schaffen, die aus ihr und von ihr selbst entspringen werden.

Für das Lalish Theaterlabor bedeutet Interkulturalismus also nicht nur einen Austausch zwischen Kulturen, der von Individuen oder Gruppen durchgeführt wird oder sich international – also im Gegensatz zum staatlich kontrollierten Austausch zwischen Nationen – geriert. Es ist vor allem Selbstentdeckung wie Überwindung und Auflösung der Dualitäten Hier/Dort, Innen/Außen, Wir/die Anderen, Hochkultur/einfache Kultur, was es auch in Kontrast zu einem Kulturbegriff bringt, der eine bloße Unterschiedenheit zum Begriff des Nationalismus statuiert wie im Sinne Richard Schechners. Damit ist der Versuch gegeben, den eurozentristischen Kulturbegriff zu hinterfragen und die wechselseitigen kulturellen Beziehungen als Schwerpunkt zu fokussieren.

Die Gründung des Lalish Theaterlabor/Forschungszentrum für Theater und Performance-Kultur im Jahre 1998 in Wien von Shamal Amin und mir erfolgte nach unseren langjährigen, experimentellen Forschungsprojekten, von 1985 bis 1991 im Orient am „Kultur-Physischen Konzept“, von 1992 bis 1998 in Österreich und ganz Europa am Konzept „Erforschung performativer Kultur und ihrer Techniken“.

Diese Gründung war ein methodisches Bedürfnis, ein Aufbau neuer Weltanschauung und neuer Beziehung zu Menschen und zur Welt, und gleichzeitig ein Versuch die Grundstruktur des westlichen Theaterkonzeptes, im engen und im weiteren Sinn, in Frage zu stellen. Die Ablehnung der „Autorenschaft“, und die Dekonstruierung der heiligen Begriffe wie „Regisseur“, „Schauspieler“ und „Aufführung“ gelten als Über-

gang zur Entwicklung neuer Wege, sowohl für Performance, als auch für interkulturelle Arbeit. Die Begrifflichkeiten wie „Teilnehmender Beobachter“, „Feiernde“, „Performative Treffen“ anstatt „Regisseur“, „Schauspieler“, „Aufführung“ sind keine rein linguistischen Wechselspiele, sondern eng mit der Arbeitsstruktur und dem Forschungsprozess verbunden.

Lalish Forschungsprojekte wurden in Österreich, Deutschland, Holland, England, Frankreich, Schweiz, Schweden, Dänemark, Polen, Griechenland, Kosovo, Ägypten, Tunesien und Japan durchgeführt und von verschiedenen Institutionen, internationalen KünstlerInnen, TheaterwissenschaftlerInnen und -Anthropologen als anderer Weg zu interkultureller und experimenteller, ritueller Performancearbeit betrachtet.

*Mag. Dr. phil Nigar Hasib*

*Performerin und künstlerische Leiterin des Lalish Theaterlabors*

# Theater of Empowerment

## Experimente Soziotheatraler & Interkultureller Arbeit in Wien migration Mondays : KITCHEN STORIES & FLEISCHEREI\_mobil!

Die FLEISCHEREI ist ein neuer Lern- und Handlungsraum für Theater und soziale Aktion im „künstlerischen Nahformat“ – eine Schnittstelle zwischen künstlerischer Arbeit, wissenschaftlicher Recherche und neuen sozialen Bewegungen mitten im 7. Wiener Gemeindebezirk. Mit der Eröffnung des Aktionsraums FLEISCHEREI, ein Ladenlokal aus dem 19. Jahrhundert mit großen Schaufenstern zur Straße, begann 2004 die Phase 2 des Theaters, das anhand brisanter Themen und neuer Texte zeitgemäße soziotheatrale Modelle in den Innenstadtbezirken Wiens entwickelt. Das Konzept des „Theater of Empowerment“ beruht auf einem „erweiterten Theaterbegriff“ und fokussiert Prozesshaftigkeit, Forschung und Entwicklung zur Schaffung bedürfnisorientierter kommunaler Begegnungsorte für ein neues, nicht-Theater-gewohntes Publikum – das Publikum der 90%, die nicht (mehr) ins Theater gehen.

Im Frühjahr 2007 kuratiert die österreichisch-türkische Schauspielerin und Sängerin Nuray Ammicht die neue Staffel der Kultserie „migration Mondays : KITCHEN STORIES“ – theatrale Cooking-Shows Montagabends in der FLEISCHEREI – mit Fokus auf Türkei, türkische Migration und Minderheiten. Zeitgleich erarbeiten die zwei österreichisch-türkischen Theatermacherinnen Asli Kislal (daskunst) und Emel Heinreich unter dem Titel *Help yourself, marry me!* (ein Projekt von FLEISCHEREI\_mobil) eine interkulturelle Hochzeit als performatives Ritual mit türkischen Jugendlichen der zweiten und dritten Generation. Das Projekt wird zur Zeit im Jugendzentrum VZA (Verein Zentrum Aichholzgasse) geprobt und am 16. März im Ragnarhof, 1160 Wien, uraufgeführt.

*Seit mehreren Jahrzehnten leben MitbürgerInnen türkischer Herkunft in Wien. Sie gründen Familien, beteiligen sich am Wirtschaftsleben, sind politisch und künstlerisch aktiv, leben zum Teil fast schon in eigenen „Vierteln“ ...*

*Wie gut kennen wir sie? Was wissen wir über die Türkei und ihre Menschen? Was kennen wir von der türkischen Kultur, außer den herkömmlichen Klischees – den Kebab oder den Bauchtanz?*

Nuray Ammicht

### Von Exhibition zu Präsentation zu Interaktion

*Ensemblesgespräch über neue österreichisch-türkische Kooperationen vom 18.02.2007*

*aufgezeichnet und redigiert von Eva Brenner*

Asli Kislal (AK): Jahrelang habe ich in Deutschland im Theater dagegen gekämpft, dass neben meinem Namen „(TR)“ steht – gleiche Intensionen sehe ich auch hier. Da frage ich mich immer, ob der türkische Staat mich hierher geschickt hat. Also bin ich angestellt als Alibi-Türkin, oder weil ich meine Sache gut mache? Unter interkulturellem Arbeiten verstehe ich etwas anderes.

Andreas Pamperl (AP): Der interkulturelle Aspekt ist Teil unseres Konzepts – eines „anderen Theaters“, von dem Eugenio Barba spricht oder auch Jerzy Grotowski, d.h. eines nicht Euro-zentrischen Theaters, das dialogisiert mit anderen Kulturen. Ein Theater, das sich aus dem Experiment und Prozessen anstatt Produkten speist und neue Arbeitsformen erfindet.

Eva Brenner (EB): „Alibi“ würde heißen, wir beuten die interkulturellen MitarbeiterInnen aus, um aus ihrer Arbeit, ihrer Aura, Profit für uns zu schlagen, würde heißen, die Interkulturalität nur als Label oder Schutzschild vor uns her zu schieben, weil das gerade „in“ ist. Das passiert wohl häufig im hochkulturellen Betrieb, aber ich vertraue darauf, dass auf längere Sicht die Unterschiede zwischen authentischer Arbeit und Alibi erkennbar sind!

AK: Seitdem die Stadt Wien interkulturelle Projekte unterstützt, springen alle auf den Zug auf. Wer macht warum diese Projekte? Wie kann man die ehrlich gemeinten unterstützen?

EB: Unsere Arbeit hatte immer schon einen interkulturellen Charakter, aufgrund der Zusammensetzung des Ensembles und der Themenstellungen. Seit dem Umzug in die FLEISCHEREI und der Orientierung auf soziotheatrale Arbeit mit Schwerpunkt „Migration“ ist dieser aber noch mehr ins Zentrum gerückt. Die Thematik der Türkei hat sich angeboten,

weil die türkische die zweitgrößte migrantische Gruppe in Wien nach dem 2. Weltkrieg ist und unser Zusammenleben in der Stadt wesentlich mitprägt. Türken sind oft Sündenböcke der Politik oder der gesellschaftlichen Debatte. Zudem steht die „Türkei“ im Brennpunkt der EU-Debatten.

AK: Ich suche nicht nach Identität – mich interessiert die Zukunft, nicht dass ich zufällig in der Türkei geboren bin. Viel Stoff für meine Theaterarbeit bei duskunst oder für das Hochzeitsprojekt schöpfe ich aus meiner täglichen Arbeit mit v.a. türkischen Jugendlichen – und u.a. diese Menschen möchte ich auch ins Theater bringen – als ZuschauerInnen oder auch als SchauspielerInnen.

EB: An diesem Punkt treffen wir uns. Für unsere Arbeit in der FLEISCHEREI ist die Öffnung zu einem neuen Publikum und der autobiografische Zugang entscheidend. Diese „Authentizität“ vermittelt sich meines Erachtens ans Publikum – dass wir kein elitäres und schöngeistiges Theater machen, dass die Menschen da draußen gemeint sind! Für mich hat die Erkenntnis meiner teils jüdisch-polnischen Herkunft, von der ich nichts wusste, zur Sensibilisierung gegenüber Fragen der Migration beigetragen. Wenn wir drei oder vier Generationen in der Geschichte zurückgehen, wären ca. 80 % aller WienerInnen migrantischer Herkunft ...

Werner Rotter (WR): Mir erscheint wichtig, dass wir von einer rein ethnischen Behauptung in unserer Zusammenarbeit mit Menschen/Künstlern anderer Kulturen weg kommen, z.B. in den „migration mondays“-Events. Meine Befürchtung einer Instrumentalisierung ist „jetzt wird jemand aus dem Irak, dem Iran oder der Türkei vorgeführt“. Wir müssen von der „Exhibition“ zur „Präsentation“ kommen, d.h. unsere Gäste sollen sich und ihre Kultur selbst vorstellen und nicht „präsentiert“ werden. Das wird erleichtert von der neuen Raumgestaltung der FLEISCHEREI mit dem Schlachttisch in der Mitte, an dem alle sitzen und somit zu Mitwirkenden werden.

Nuray Ammicht (NA): Ich kuratiere die „migration mondays“ mit Schwerpunkt Türkei. Ihr redet viel von „Ritualen“, aber was bedeuten euch „Rituale“ im Theater heute?

EB: Das Theater ist zur elitären moralischen Anstalt oder zum reinen Kommerz verkommen, die kommunalen und rituellen Ursprünge sind verloren gegangen. Politisches Theater gibt es so gut wie keines mehr. Ich bedaure, dass wir in Mitteleuropa so wenige Rituale haben, das gilt besonders für den deutschsprachigen Raum, wo viel vom Faschismus zerstört wurde.

AP: Mit „Ritual“ meinen wir keineswegs „Tradition“ im rückwärtsgerichteten Sinn, sondern im Sinn von Transformation! Wir stellen die Frage, was ein Ritual – z. B. eine Hochzeit, ein Umzug, eine Tanzstunde, ein Fest – heute bedeuten könnte, wie es hier und heute aussehen und wie wir vergessene Rituale mit neuem Leben erfüllen könnten. Es geht uns also um etwas dezidiert Neues im Theater!

WR: Ein Ziel ist, kapitalistische Mikrorituale – zum Beispiel wann ein Theaterstück beginnt und wann es zu enden hat – zu überwinden! Die Beginnzeit einer „ZIB1“ um exakt 19:30 Uhr hat mit der christlichen Konvention des Abendgebets zu tun ...

EB: Da ist der FLEISCHEREI ja schon einiges gelungen, beispielsweise mit dem Heiner Müller-Marathon 2005: Eine Performance von 240 Stunden sprengt den konventionellen Zeitrahmen und erlaubt andere theatrale Umgangsformen und Rezeptionshaltungen. Die Interkulturalität der Gruppe war prägend, z.B. herrscht in Mexiko ein anderer Zeitbegriff und das drückt sich in der Performance aus.

WR: Was ist euer Konzept für die interkulturelle Hochzeit, die ihr gerade erarbeitet? Was soll damit erreicht werden?

AK: Über einige Zwischenschritte sind wir auf das Thema „Zwangsheirat“ gekommen und haben die Arbeit mit türkischen Jugendlichen begonnen. Zwangsehen sind eine Tatsache, und sowohl Mädchen als auch Jungs sind davon betroffen. Obwohl ich nicht wieder die türkische Kultur als Sündenbock oder böse darstellen will, müssen wir diese Tatsache wahrnehmen und in Frage stellen.

EB: Wie geht ihr an diese Arbeit heran?

AK: Es ist ein sehr sensibler Prozess. Unser Hauptziel ist, dass die Jugendlichen Klischees aufbrechen und Vorurteile neu betrachten. Wir haben zuerst mit Burschen und Mädchen separat geprobt, damit eine intime Atmosphäre erhalten bleibt. Jetzt machen wir Rollenspiele, auch Arbeit mit Rollenwechseln, wo die Burschen die Rollen der Mädchen übernehmen. Dabei entwickelt sich ein wichtiger Erkenntnisprozess, die Männer beginnen, ihren Machismo und die Institution Zwangsheirat zu hinterfragen. Denn auch die jungen Männer sind davon negativ betroffen.

EB: Das deckt sich mit Methoden des experimentellen Theaters, wo es darum geht, gemeinsame Erfahrungen zu ma-



chen. Das ist der kollektive Aspekt einer Ensemblearbeit im Labor.

WR: Für mich steht es in der Tradition des „Lehrstückes“ von Brecht, die einmal prägend war, auch für das „Living Theatre“. Es geht darum, zu performativen Ursprüngen zurückzufinden und gleichzeitig politische Haltungen aufzuzeigen.

AP: Es ist ein Theaterbegriff der „Aufklärung“. Zugleich stelle ich mir die Frage, warum wir unsere Kultur ständig als avanciertere Zivilisation stilisieren? Warum sollte türkisches Theater so aussehen wie westeuropäisches Theater? Genau das Gegenteil ist das interessante!

EB: Das hat mit dem Diskurs der EU und der Europäisierung zu tun und auch das sollten wir im Theater kritisch reflektieren. Im Moment macht die Türkei einen Rückzieher in Sachen EU, weil sie sich schlecht behandelt fühlt. Die prekäre Situation hat sich u.a. in dem Mord an dem türkisch-armenischen Journalisten Hrant Dink gezeigt.

AP: Die EU ist, so wie sie derzeit da steht, einfach eine Festung und ein Gefängnis gleichzeitig! Die Problematik mit dem Fundamentalismus kann nur innenpolitisch bewältigt werden, d.h. unter Einschluss der Türkei. Die Frage ist doch, ob wir die Widersprüche innenpolitisch austragen können, ob uns das als Zivilisation gelingt. Denn außenpolitisch wäre es Krieg.

AK: Die Türkei war eines der ersten Länder im EWR, jahrelang hat man das Land dann hingehalten, als ob über einen EU-Beitritt verhandelt würde. Für mich ist glassklar, er wird nicht statt finden. So hat die Türkei auch neue Lösungen für ihr Selbstbewusstsein gefunden: eine Islam-orientierte Regierung.

WR: Ich spreche sehr ungern von der „Türkei“! Ich habe viel mit Minderheiten – von Kurden bis zu Armeniern oder Aleviten – zu tun, die bis heute unterdrückt werden. Für sie ist der Nationalismus das Hauptproblem!

NA: Der Nationalismus wird in der Türkei schon in der Schule geschürt, z.B. müssen SchülerInnen jeden Tag in der Schule ein nationalistisches Morgengebet aufsagen und Uniformen tragen.

Sun Sun YAP (SY): Das erinnert mich an Singapur – auch wir mussten in der Schule Uniformen tragen und nationale Lieder singen!

AK: Ich weiß nicht, ob so was im jugendlichen Alter zu einer Gehirnwäsche führt, aber in Istanbul in einer jüdischen Schule haben wir jeden Morgen: „Ich bin Türke, ich bin stolz drauf, ich respektiere Ältere, ...“ aufsagen müssen. Wir Kinder haben die Reime aber in unserem Sinne verändert. Mein Türken-Dasein hat sich erst in Österreich verankert, da war ich dann nicht mehr nur Asli, sondern Asli die Türkin und ich äußerte Sätze wie „Ich bin Türkin, aber trotzdem mögen mich die Menschen“!

EB: Produziert der Westen den Fundamentalismus mit?

AK: Der Nationalismus formiert sich hauptsächlich auch im Ausland. Da es von Anfang an keine Akzeptanz als Mitbürger gab, fand eine Ghettoisierung statt und nationalistische und islamische Gruppen wussten diese Lücke zu nutzen und den Leuten mit Religion und Nationalgefühl ein Selbstbewusstsein zu geben. Sie beherrschen Verkaufsstrategien wie die Nützung des Internets oder Ringe mit türkischen Fahnen u.s.w. Die Jugend konnte hier was Neues entdecken: ein stolzer Türke zu sein.

Serena Laker (SL): Wie gehen wir damit im Theater um?

WR: Mich interessiert, was mit der linken Bewegung in der Türkei passiert ist, mit der Arbeiterbewegung. Hast Du aus diesem Bereich Gäste geladen?

NA: Ich sehe meine Arbeit primär künstlerisch und nicht politisch! Das Politische ergibt sich automatisch in der Diskussion. Ich habe z.B. bewusst keine Frau mit Kopftuch zu meinen Cooking-Shows eingeladen, weil mir das Thema zur Zeit zu heikel ist.

AK: Zentral ist, dass die Themen nicht a priori gewichtet werden, dass wir sie nicht von oben herab behandeln. Die Frage ist, wie wir mehr Menschen ins Theater bringen, als hier in der – noch immer – „geschützten Werkstatt“ der FLEISCHEREI.

AP: Also, ich bin froh, dass wir mit diesen Experimenten hier in der FLEISCHEREI beginnen und nicht auf dem Meisemarkt! Denn dort wären unsere sozialen und politischen Aktions-Erfahrungen zu gering. Wir setzen uns alle zum ersten Mal mit diesen schwierigen Themen auseinander und müssen lernen, zu verstehen, um was es geht und wie wir damit hantieren im Theater. Gleichgestellt, auf selber Augenhöhe mit den Menschen, um die es geht.

EB: Die quasi „geschützte Werkstatt“ ist dann sinnvoll, wenn sie als Labor dient, um soziotheatrale Projekte zu lancieren. In der nächsten Arbeitsphase werden wir mit diesen Themen in den öffentlichen Raum gehen, in Gasthäuser und Stadtteilzentren der Bezirke, um den Radius zu erweitern. Dabei kommt uns die Zusammenarbeit mit diversen NGOs entgegen, wozu Künstler wie Charles Ofoedu viel beigetragen haben, weil sie neue Kanäle für die FLEISCHEREI eröffnen (Ofoedu inszenierte im Dezember 2006 eine interkulturelle Hochzeit zwischen einem jungen Afrikaner und einer älteren weißen Frau, wobei er die Thematik der „Scheinehe“ behandelte; die Performance zog über 100 Menschen an, darunter mehr als die Hälfte afrikanischer bzw. migrantischer Herkunft).

Naemi Handler (NH): Wie war eure Zusammenarbeit bei der binationalen „Hochzeit“ mit asiatischen MigrantInnen, die du inszeniert hast?

SY: Ich habe mich für eine chinesische Hochzeit entschieden, um dieses schöne Ritual bekannt zu machen. Wir haben über ein Dutzend in Wien lebende asiatische MigrantInnen – von KünstlerInnen bis zu LaiInnen – integriert, die großteils zum ersten Mal auf einer Bühne standen. Für viele war es ein Risiko, wegen ihrer Visa, und sie haben sehr persönlich über ihre Situation gesprochen. Es war eine Art „Initiation“ auf beiden Seiten, wobei viele Zuschauer die asiatische Community in Wien zum ersten Mal wahr genommen haben. Probleme von AsylwerberInnen, die Gefahr von Abschiebungen und die Verschärfung der Fremden Gesetze wurden direkt angesprochen, inmitten von über 150 interkulturellen BesucherInnen in einem gut situierten Lokal des 7. Bezirks.

SL: Ich verstehe die FLEISCHEREI als Raum, der Berührungsgänge vielfältigster Art abbauen hilft. Es ist ein Begeg-

nungsort, um mit dem „Fremden“ umgehen zu lernen, auch mit Friktionen, Klischees und Negativbildern, wie z.B. des Islam. Und um kulturelle Identitäten zu hinterfragen. Das Theater kann da einen wichtigen gesellschaftlichen Beitrag leisten, in dem es Konflikte auf spielerische, sinnliche Art aufbereitet, denen man/frau sich nicht entziehen kann. Das bedeutet für mich „Empowerment“!

AP: Die spezifische Raumgestaltung der FLEISCHEREI, die ständig wechselt, trägt dazu bei, weil sie die Hemmschwelle zur Kunst und zum Theater abbaut. Die Türen sind für alle offen, das Geschehen ist von der Straße einzusehen, jeder kann eintreten. Und wenn man/frau schon mal da ist, wächst auch die Offenheit, sich auf sperrige künstlerische Inhalte und Formen einzulassen.

EB: Für mich ist das wesentlichste Ziel, dieses neue Publikum tatsächlich zu involvieren. Das betrachte ich als persönlichen Auftrag an jede/n von uns. Insofern bleibt das Theater „Handarbeit“ im Sinne von „Eigenversorgung“. Das ist der politisch versöhnliche Aspekt des soziotheatralen „Community buildings“, auch wenn damit (noch) keine Nestroys zu gewinnen sind ...

*An der Diskussion Beteiligte:*

*Nuray Ammicht, Eva Brenner, Naemi Handler, Asli Kislal, Serena Laker, Andreas Pamperl, Werner Rotter, Sun Sun YAP u.a.*

*Weitere Infos:*

*[www.experimentaltheater.com](http://www.experimentaltheater.com)*

*„Viele Jugendliche der zweiten oder dritten Generation waren noch nie im Theater. Wenn man sich jetzt nicht darum kümmert, dieser Bevölkerungsschicht ein adäquates Angebot zu unterbreiten, kann es sein, dass im Kulturland Österreich ein Teil dieser jungen Menschen keinen Zugang zu dieser Kunst finden wird.“*

*Asli Kislal, daskunst mani-fest*



# Eine Theaterreform ohne MigrantInnen

von Christian Baier

„Die Menschenbühne“ musste ihren Betrieb einstellen. 2004 hatte das 1. deutschsprachige MigrantInnen-Theater Wiens bei seinem zeitgenössischen österreichischen DramatikerInnen gewidmeten Theaterfestival eine Subventionskürzung von Euro 11.000,- auf Euro 6.000,- hinnehmen müssen. Nach eineinhalbjähriger Beratung ist das Kuratorium für Off-Theater zur Entscheidung gekommen, ein neues Projekt, das jungen serbischen AutorInnen und dem Thema „Krieg und Mythos“ gewidmet war, nicht zu fördern. Bundeskanzleramt und Austria Kultur Kontakt hatten für dieses Festival Mittel zur Verfügung gestellt.

„Die Menschenbühne“ hat in den letzten 10 Jahren mit geringen öffentlichen Förderungen DarstellerInnen nicht-deutscher Muttersprache die Möglichkeit geboten, in Wien ihren erlernten Beruf auszuüben. 15 Produktionen wurden mit SchauspielerInnen aus 14 Ländern und namhaften RegisseurInnen realisiert. Publikum und Presse zeigten großes Interesse für die Uraufführungen slowakischer, ukrainischer, polnischer, englischer, irischer, rumänischer und österreichischer AutorInnen. Das Kuratorium hatte keines an der Fortführung der künstlerischen Arbeit von und mit MigrantInnen. Eine Begründung für diesen Entscheid gibt es nicht.

Die Wiener Theaterreform hat sich die Förderung der Polykulturalität zu Beginn auf die Fahnen schreiben lassen. Mit einem einschlägigen Zitat der „Menschenbühne“ aus dem „Weißbuch für Kulturarbeit“ macht das Reformpapier auf den Umstand aufmerksam, dass die bislang unterdotierte Kulturarbeit von Zuwanderern einer besonderen Förderung bedarf. Die explizite Auslobung von Fördermitteln für multikulturelle Projekte im Jahr 2004 gab Anlass zur Hoffnung. Ihre reale Umsetzung zieht die Verantwortlichen des fahrlässigen Umgangs mit ihren eigenen Zusagen sowie mit öffentlichen Mitteln und entlarvt ihre medialen Äußerungen einmal mehr als leere Ankündigungspolitik.

Zwar zeigt das Reformpapier Missstände in der bisherigen Förderungspolitik auf, bietet aber außer der Collage von teilweise längst überholten Modellen anderer Länder keine Lösungen für ihre Beseitigung. Immer unverhohlener tritt ein auf wenige Personen zentriertes Entscheidungssystem zutage, das wenig mit weitsichtigen Weichenstellungen, mit objektiven Kriterien oder gar mit der Geschäftsordnung der Gemeinde Wien zu tun hat. Der Willkür ist Tür und Tor geöffnet.

In der Person des amtierenden Stadtrates paart sich die Scheu vor einer fachlichen Auseinandersetzung mit dem Ehrgeiz, als Reform in die Stadtgeschichte einzugehen. Ein eigenes Opernhaus hat er sich schon umstrukturiert, eine neue freie Theaterszene bei einem Marionettenkuratorium in Auftrag gegeben. Dieses hat die Aufgabe übernommen, die Wiener Theaterlandschaft unter dem Schlagwort „Internationalität“ von allem zu „befreien“, aus dem sich nicht Renommee und lokalpolitisches Kapital schlagen lässt.

Schon bei ihrem Amtsantritt zeigten sich die Kuratoren beängstigt naiv über die Vielfalt der freien Theaterszene Wiens. Hier haben sich Menschen in der Abgeschlossenheit einer nahezu „geschützten Werkstätte“ ihr eigenes Weltbild gebastelt. Der eigene Horizont wird anderen verordnet. Der Tellerrand ist zugleich der Rand der Welt. Die anfangs proklamierte „Transparenz der Entscheidungen“ ist einer argumentativen Verschleierung und einer Flucht ins Ominöse gewichen. Die Theaterreform stellt die Einstellung Wiens zu seinen KünstlerInnen und einer zukunftsorientierten Gestaltung der Kunstszenen aus.

Die Wiener Theaterlandschaft hatte ihren internationalen Ruf vor allem ihrer ästhetischen Vielfalt zu verdanken. Diese Pluralität, die die Szene stets im prickelnden Stadium des Experiments hielt, bescherte viele Flops, viele mittelmäßige Produktionen und einige aus der lokalen Theatergeschichte nicht wegzudenkende Sternstunden. Die Chance auf solche Glücksmomente scheint ernsthaft bedroht. Im selben Maße, wie Wien immer mehr zur Gastspielprovinz verkommt, ohne starke und unverwechselbare künstlerische Impulse nach außen zu senden, kündigt sich nun ein Prozess an, der heimische Schaffende ins Exil jenseits der Landesgrenzen treibt. Vielleicht versteht Stadtrat Mailath-Pokorny darunter „Kulturexport“.

Die Lebens- und Schaffensdauer eines Menschen sind begrenzt. Manchmal sind sie begrenzter als seine Leidensfähigkeit. Man muss nicht immer alles austesten ...

*Christian Baier leitete von 1996-2006 „Die Menschenbühne“, war Musiktheaterdramaturg der Wr. Festwochen, Chef dramaturg der Wuppertaler Bühnen, Produktionsdramaturg an der Deutschen Oper Berlin und initiierte internationale OFF-Musiktheaterprojekte. Seit 2006 ist er Chef dramaturg des Musiktheaters Dortmund.*

# Watching: Mama looking for her Cat <sup>1</sup>

Ein Theaterereignis der Gleichzeitigkeit in Wien und Singapur – inszeniert von Martina Winkel

## Kuo Pao Kun – Vater des modernen Theaters in Singapur

Kuo Pao Kun wird oft als „Vater des modernen Theaters“ der südostasiatischen Metropole Singapur bezeichnet, der die meisten Regisseure, die das gegenwärtige lokale Theater prägen, angeregt, gefördert, unterrichtet oder beeinflusst hat.

In China geboren, kam er als einer der vielen chinesischen Immigranten nach Singapur, wo er zum wichtigsten Theatermacher und Impulsgeber der kulturellen Entwicklung des wirtschaftlich hochgepushten „Tiger“-Stadtstaats wurde. Ob als Regisseur, der seine Aufführungen – anfangs oft mit engagierten Amateuren – in einem Workshop-Prozess entwickelte, als Autor, der Stücke mit starkem Lokalbezug schrieb, ob als Gründer des Theater- und Kulturzentrums „The Substation“, als Leiter der vor allem chinesischsprachigen Truppe „The Theatre Practice“ oder als Initiator und Direktor der internationalen Schauspielschule TTRP, immer war Kuo Pao Kun an gesellschaftlicher Auseinandersetzung, konstruktiver Kritik und sozialer Stellungnahme interessiert. Dieser Ansatz brachte ihn auch in Konflikt mit den Vorstellungen der strikt kontrollierenden Regierung und in der Folge für mehrere Jahre in politische Gefangenschaft. Wieder in Freiheit, intensivierte er und seine Frau, die Choreografin und Tänzerin Goh Lai Kuan, mit unvermindertem Impetus die Theaterarbeit, was dem zuvor Verfemten die Nominierung für die Kulturmedaille einbrachte, noch bevor er die aberkannte Staatsbürgerschaft wiedererlangt hatte.

Mit seinem Tod verlor die Theaterszene einen wichtigen Mentor und Vertreter gegenüber der offiziellen Kulturpolitik und eine Integrationsfigur von umfassendem Engagement, differenzierender Toleranz, außergewöhnlicher Integrität und echtem Humanismus. *Legend Alive*, der Titel der alljährlich stattfindenden Veranstaltungsreihe, die den unterschiedlichen Interpretationen des Werks von Kuo Pao Kun gewidmet ist, verweist auf die Bedeutung dieses Theatermachers für das Kulturleben Singapurs.

## Legend Alive Online: Mama Looking for Her Cat

Die Uraufführung des kurzen Stücks, das Kuo Pao Kun mit einer Gruppe von teils professionellen SchauspielerInnen, teils trainierten AmateurInnen in einem intensiven Workshop erarbeitet hatte, rief im Jahr 1988 große Anteilnahme und Diskussionen hervor. Die Bühnensprache der Produktion war weder bloß Englisch noch Mandarin alleine, sondern inkorporierte neben diesen beiden noch andere chinesische Sprachen wie Kantonesisch, Hokkien und Teochew, darüber hinaus auch noch Tamil, und spiegelte damit die Situation des mehrsprachigen Singapurs, dessen Geschichte von unterschiedlichen Ethnien geprägt wurde: von der ursprünglichen malayischen Bevölkerung, von einwandernden Chinesen aus den verschiedenen Provinzen des Reichs, die bereits vor der britischen Kolonialisierung die Hafenstadt zu besiedeln begonnen hatten, dann jenen Chinesen und Tamilen, die sich im 19. Jhd teils als Kaufleute in der Kolonie niederließen, teils von den Briten als Arbeitskraft ins Land geholt wurden, und von den „Westlern“, sowohl Europäern als auch den Amerikanern, die als Expatriats für die großen internationalen und lokalen Firmen arbeiteten, teils bis heute.

Im Zentrum des Stücks stand – als Vertreterin einer bestimmten älteren Generation – eine chinesische Mutter, die auf Grund der Sprachbarriere, die zwischen ihrer Sprache Hokkien und dem als Hoch-Chinesisch eingeführten Mandarin einerseits, sowie der ebenfalls stark forcierten englischen Sprache andererseits, immer mehr in Isolation gerät. Am Ende des langsamen Prozesses der Vereinsamung und des Verstummens wird von den Kindern auch noch die (Ersatz)Beziehung zu ihrer Katze zerstört, die von den entfremdeten Kindern zum Sündenbock gemacht wird.

Die berührende soziale Parabel, zugleich Satire mit komischen Elementen, spiegelt sich nun, beinahe 25 Jahre nach ihrer Entstehung, in einer teilweise doch veränderten Gesellschaft: wohl machen die verschiedenen Sprach- und

<sup>1</sup> Koproduktion zwischen The Theatre Practice, Singpor, Theater ohne Grenzen & Schauspielhaus Wien 07.-10.12.2006, zeitgleich in Singapur und Wien

Regie: Martina Winkel; Besetzung Singapur: Goh Guat Kian, Yeo Yann Yann, Emanorwatty Saleh, Muhd Ghazali Muzakir, Alvin Cham; Bühne: Brian Gothong Tan; Licht: Lim Woan Wen; Sound: George Chua; Kostüme: Jewel Lim; Mitwirkende in Wien: Magdalena Snizek und Alev Irmak

Bevölkerungsgruppen noch immer die spezifische multiethnische Prägung Singapurs aus, doch ist der Anteil einer älteren Bevölkerungsgruppe, die nur einer Sprache mächtig ist, gesunken. Zugleich steigt der Anteil der SeniorInnen insgesamt an, die allerdings wesentlich aktiver in die Gesellschaft eingebunden sind als damals. Neu hinzugekommen ist dafür die Computertechnik und das Medium Internet, das nicht nur eines der Mittel der neuen Theateraufführung war, sondern das Stück auch um inhaltliche Aspekte erweiterte.

Während das Publikum in Singapur Martina Winkels aktuelle Inszenierung von *Watching: Mama looking for her Cat* sah, konnte das Wiener Publikum die Inszenierung per Live Screen verfolgen. Zusätzlich wurden auf Bildschirmen die Uraufführung von Kuo Pao Kun und Interviews mit den SchauspielerInnen gezeigt. Im Schauspielhaus gab es eine kleine Ausstellung von Alltagsdingen aus dem Singapurischen Leben, es wurden Tee, Cookies und Aufgusskaffe gereicht.

Die Schauspielerinnen Magdalena Snizek und Alev Imak wurden mit mehreren Performancesequenzen aus Wien per Webcam direkt in die Singapurische Aufführung eingespeist und wirkten dort wiederum von der Riesenleinwand aus dem Hintergrund direkt in das Bühnengeschehen ein. Wenige Gäste verfolgten diese spektakuläre Gleichzeitigkeit des Ereignisses in seiner Komplexität an Kultur, Politik und Theatergeschichte an zwei so weit auseinander liegenden Orten der Welt. Während in Singapur eine „normale“ Abendvorstellung gespielt wurde, war es in Wien gerade erst Mittag.

Diese Perle performativer interkultureller Begegnung blieb beinahe unsichtbar in der Wiener Wahrnehmung. Umso erfreulicher ist, dass die Inszenierung in Singapur umso mehr wahrgenommen wurde und nominiert ist für den Preis als beste Inszenierung des Jahres.

## Ich bin mitten drin, weil ich mitten drin bin

*Gespräch von Nicolas Dabelstein und Sabine Kock mit Airan Berg, künstlerischer Leiter des Schauspielhauses Wien und künstlerischer Leiter des Bereichs Darstellende Kunst Kulturhauptstadt Linz09; (S-Bar, 15. Februar 2007)*

*ND: Sechs Jahre Airan Berg im Schauspielhaus, wenn du jetzt so zurückblickst, was fällt dir spontan zu dieser Zeit ein?*

AB: Wir haben die Wiener Theaterlandschaft ziemlich aufgemischt und haben ein Haus platziert, das eine sehr selbstständige Handschrift und eine ganz starke Identität gehabt hat. Das Publikum wusste, dass es bei uns immer das Unerwartete bekommen wird. Diversität war und ist unser Inhalt und Motto. Wir haben Vielsprachigkeit auf der Bühne zur Selbstverständlichkeit gemacht. Das finde ich wichtig für eine Stadt, in der so viele Menschen verschiedene Muttersprachen sprechen.

*SK: Der Ansatz war ja relativ neu – bis auf die Endzeit bei Gratzner – das Haus hier auch als Musiktheater zu positionieren ...*

AB: Da muss ich widersprechen, weil ich das Haus nicht als Musiktheater positioniert habe. Für mich hat Theater – und da war die Mischung mit Barrie Kosky ideal – immer mit Musik zu tun. Theater in seinem Ursprung war immer eine Mischung von Sprache, Bewegung, Musik, Chören, Gesang.

Für mich existiert im Theater diese Trennung von Sprech- und Musiktheater nicht. Es ist immer eine Mischung all dieser Formen. Wo die Schwerpunkte liegen, hat dann jeweils mit den Inhalten der Produktionen zu tun.

*ND: Wie war das am Anfang, mit welchen Erwartungshaltungen bist du an die Arbeit herangegangen?*

AB: Wenn man sich die Bewerbungsunterlagen von damals anschaut wird man sehen, dass wir ziemlich genau Punkt für Punkt alles eingelöst haben, was wir versprochen oder was wir uns erträumt haben. Seien es internationale Kooperationen, seien es Gastspiele im Ausland, seien es Arbeiten mit internationalen Künstlern und Künstlerinnen in Wien. Oder die Öffnung des Hauses für alle Menschen – egal aus welcher sozialen Schicht. Da ist die Aktion „Hunger auf Kunst und Kultur“ beispielgebend, wie auch unsere Angebote an sehbehinderte oder gehörlose Menschen.

*ND: Was sagst du zu Kritikern die meinen, die internationalen Künstler seien mit der lokalen Szene zu wenig vernetzt worden?*

## *Wir haben Vielsprachigkeit auf der Bühne zur Selbstverständlichkeit gemacht.*

AB: Die prägenden Regisseure meiner Intendanz, Ong Ken Sen und David Maayan, haben ausschließlich, Barrie Kosky fast ausschließlich mit lokalen KünstlerInnen gearbeitet. So verstehe ich Vernetzung.

ND: *Aber du würdest schon sagen, dass diese Vernetzung mit der Szene passiert ist?*

AB: Absolut. Zuerst waren wir die einzigen die Open Auditions gemacht haben. Wir haben über 800 SchauspielerInnen, SängerInnen, TänzerInnen angeschaut. Viele von ihnen, wie Barbara Horvath, Ruth Brauer, Tania Golden, Barbara Spitz, Hans Piesbergen, waren wichtige Stützen unseres Ensembles und haben sowohl in Wien als auch im Ausland schöne Vorstellungen gespielt. Mit Theater ohne Grenzen haben wir zwei Koproduktionen gemacht.

Obwohl das Schauspielhaus nicht in erster Linie für die Szene verantwortlich ist, habe ich immer wieder versucht, der Szene die Türen zu öffnen: „Drama X“ hat gerade bei uns gastiert, das „ensemble für städtebewohner“ hat hier gespielt, „netzzeit“ gastiert im April bei uns. Anna Maria Krassnigg mit ihren „Iffland und Söhne“ hat sowohl in der Schneiderei als auch im Haus Arbeiten präsentiert. Verschiedene KünstlerInnen aus der freien Szene waren gerne hier und natürlich haben sie auch von der internationalen Vernetzung dieses Hauses profitiert. Leider wurde mein Angebot, die Schneiderei mehr zu nutzen, von der Szene zu wenig wahrgenommen. Ich habe gesagt: Hier ist ein Raum, probiert Sachen aus, macht was ihr wollt – da ist viel zu wenig zurückgekommen.

ND: *Wie siehst du die Nachwuchsförderung unter deiner Leitung im Schauspielhaus?*

AB: Für die *Check out Chekov* und *Shake out Shakespeare*-Reihen in der Schneiderei habe ich bewusst KünstlerInnen eingeladen, die nicht unbedingt TheatermacherInnen sind. Ich wollte damit FilmemacherInnen, MusikerInnen, etc. für das Theater gewinnen. *Onkel Wanja* in der Inszenierung von Tizza Covi und Rainer Frimmel, um ein Beispiel zu nennen, gehört zu den schönsten *Onkel Wanj*as, die ich je in meinem Leben gesehen habe. Das Schauspielhaus hat eine wichtige Koproduktion mit dem Konservatorium Wien Privatuniversität

gemacht, bei der junge SchauspielerInnen und MusikerInnen mit Ong Keng Sen und professionellen KollegInnen gespielt haben. Diese Produktion wurde auch in Luxembourg gezeigt. Gerade erarbeitet David Maayan den *Ubu-Komplex* in Kooperation mit dem Max Reinhardt Seminar, und, und, und ...

ND: *Was bedeutet für dich persönlich so eine Lernerfahrung, ein Haus zu leiten? Du hast einen Hintergrund aus der freien Szene, aus dem etablierten Theater, was hast du in dieser Zeit für dich persönlich aus dieser Funktion gelernt – über dich selber und über das Theater?*

AB: Die Kunst des Verführens ist sehr wichtig; KünstlerInnen zu Projekten zu verführen; Zuschauer zu Vorstellungen. Dann natürlich das Pragmatische, wie man mit Geld umgeht und wie man Geld auftreibt. Ganz wichtig war der Dialog mit dem Publikum. Wie dosieren? Wie kann man das Publikum mit inhaltlichen und ästhetischen Behauptungen über die Jahre einfach noch mehr herausfordern? Damit es nicht bequem wird, es sich nicht wiederholt. Ich hasse Wiederholungen.

ND: *Das Schwerpunkt-Thema der gift, für das wir dieses Gespräch führen, heißt Interkulturalität. Wie würdest du die interkulturelle Theaterszene in Wien im Moment beschreiben? Was braucht es da?*

AB: Ich kann nur für mich sprechen. Ich habe eine Ghetto-Allergie. Minderheitentheater interessiert mich nicht. Ich finde, dass unsere öffentlichen Räume ein Spiegelbild unserer Gesellschaft sein müssen. Ich gehe auf die Straße und ich höre sieben Sprachen. Ich gehe ins Theater und ich höre eine Sprache. Da stimmt was nicht. Da stimmt etwas nicht in der Entwicklung von Theater in Bezug auf unsere Gesellschaft. Ich gehe auf die Straße und ich sehe indische Restaurants, chinesische Restaurants, französische, italienische Restaurants, türkische Restaurants, und ich gehe ins Theater und bekomme immer Schnitzel oder Schweinsbraten. Ich – und viele andere auch – esse gerne Curry, Sushi, Thai, Pizza, Pasta und Schnitzel... Ich esse gerne Schnitzel. Aber ich will nicht immer Schnitzel essen. Kulturelle Vielfalt ist eine Bereicherung. Nicht nur in der Gastronomie. Viele Theater ignorieren diese Entwicklung und spielen ähnliche Stücke in ähnlicher

Ästhetik. Warum soll jemand, der türkischer oder chinesischer Herkunft ist, sich Schiller oder Checkov anschauen. Warum? Dieses Publikum geht lieber ins Schauspielhaus, weil wir hier *Marco Polo Wunderland* spielen, wo es um die Beziehung zwischen Ost und West geht oder in unsere *Mozart alla turca* – Entführung-Fassung aus der türkischen Sicht und teilweise in türkischer Sprache.

Ich glaube, Theater müssen ihrem Publikum das Gefühl geben, dass sie es ehrlich mit ihnen meinen. Und dass wir ihre Themen, Sorgen, Identität ernst nehmen.

*ND: Gerade auch, wo Wien so eine internationale Stadt ist ...*

*AB: Absolut! Und auch in ihrer Geschichte immer war. Wenn man zum Beispiel David Maayans *Familiäntisch* anschaut. Die Mitwirkenden sind Menschen, die in Wien leben. Der Regisseur kam von außen, aus Israel, und er arbeitete mit Menschen aus Singapur, der Schweiz, Serbien, Zimbabwe und Österreich. Alle leben hier und bringen ihre Sprachen, ihre Familiengeschichten und ihre Erlebnisse mit der Stadt im Spiel ein. Das reflektiert diese Stadt viel mehr als eine reine deutschsprachige Sicht. Und wenn das Publikum hinterher sagt „so habe ich die Stadt noch nie gesehen“, dann haben wir doch etwas ganz Fantastisches erreicht.*

*Letztendlich geht es ums Schauen. Neu sehen lernen. Neues erkennen. Das alte kennen wir schon genug. Bestätigungen am Theater mag ich nicht.*

*SK: In Bezug auf die Publikumsstrukturen habt ihr das Haus mit einem bestimmten Stammpublikum vorgefunden. Was ist in diesen sechs Jahren passiert mit dem Publikum?*

*AB: Wir haben bei null angefangen. Wir haben keine Adressdatei vorgefunden und unser Zugang war ja komplett anders. Daher mussten wir unser Publikum durch die Qualität und Identität unserer Arbeit ins Haus verführen. Da waren uns*

*auch sicherlich die hervorragenden und konsequenten Kampagnen von Jung von Matt eine große Hilfe.*

*Wir haben nie auf ein bestimmtes Publikum gezielt. Verschiedene Schwerpunkte haben unterschiedliche Menschen an das Haus gelockt. Ich glaube, der Zuschauerraum muss immer gut gemischt sein. Theater funktioniert nur, wenn nicht nur eine Publikumsschicht oder eine Altersgruppe im Zuschauerraum sitzt. Dann kann eine Stimmung und eine Reibung entstehen.*

*ND: Sind eigentlich die meisten Projekte, wo du sagst „spezifisch für einen Ort etwas entwickeln“, hier für das Schauspielhaus entstanden oder hätten diese Regisseure das genauso in Singapur oder woanders gemacht? Siehst du wirklich, dass hier etwas Spezifisches entstanden ist ...*

*AB: Ich würde sagen, dass 90 % der Arbeit, die wir gemacht haben, nur in Wien hätte stattfinden können. Barrie Koskys *Medea* hat mit Operettenmusik in einem Wiener Salon gespielt, mit einer Medea, die Kroatisch spricht. *Chinoiserie* von Ong Ken Sen, über die europäische Sehnsucht nach dem Exotischen, in einem Theater in der Porzellangasse, wo die zweitgrößte europäische Porzellanfabrik war. Oder Roman Paskas *Beethoven in Camera*, eine psychoanalytische Studie einer Wiener Künstlerikone, inspiriert von Beethovens Heiligenstädter Testament, in einem Theater entlang der D-Linie zwischen Heiligenstadt und dem Freud-Museum ... Oder Maayans *Familiäntisch*, wenn das nicht alles mit Wien zu tun hat?*

*ND: Also ist „Fremdheit“ für dich schon auch so eine inhaltliche Überschrift über diese Zeit am Schauspielhaus. Du hast ja immer in verschiedenen Kulturen zwischen den USA, Israel und Österreich gelebt. „Fremdsein“ ist ja für dich auch etwas Vertrautes.*

*AB: Ich würde unseren Spielplan nie auf ein Thema reduzieren wollen. Unser Spielplan und die einzelnen Produktionen*

*Fremdsein ist jedem vertraut.  
Auch innerhalb der eigenen Kultur.*



waren immer vielschichtig. Fremdsein ist jedem vertraut. Auch innerhalb der eigenen Kultur.

*ND: Inwieweit haben deine jüdischen Wurzeln eine Rolle für deine Theaterarbeit in Wien gespielt? Welche familiären Wurzeln hast du in Wien?*

AB: Das kann ich nur mit Humor beantworten. Da wir von manchen Wiener Kollegen „liebevoll“ als das jüdische Revue-theater bezeichnet wurden, spielen wir sowohl am Anfang als auch am Ende meiner Intendanz Stücke des berühmten griechischen Dichters Oi-ripides.

*ND: Aber gibt es für dich Themen, die sich aufgrund deines persönlichen Interesses durchgezogen haben über diese sechs Jahre?*

AB: Vielfalt ist für mich sehr wichtig. Etablierte Räume schaffen für das, was am Rand ist.

*ND: Wie schaut es mit deinen eigenen künstlerischen Aspirationen aus? Ihr seid zusammen künstlerisch gestartet, ihr habt beide Projekte geleitet, Barrie Kosky und du. Dann hast du dich irgendwann nur auf die künstlerische Leitung fokussiert, er hat die Produktionen gemacht, ist irgendwann ausgestiegen. Wie hat deine Arbeit als Künstlerischer Leiter konkret ausgesehen? Ist deine eigene künstlerische Vision dabei auf der Strecke geblieben?*

AB: Absolut nicht! Sonst hätte ich diese Entscheidung nicht getroffen. Mein Anspruch, wie ein internationales Haus zu führen ist, war mit dem Zeitaufwand und der nötigen Konzentration für eigene Produktionen nicht vereinbar.

Ich habe erkannt, dass das, was ich wirklich sehr gut kann, ist, Menschen zu vernetzen, Leute mit anderen zusammenzubringen, Dinge ins Leben zu rufen, Koproduktionen aufzubauen. Weil ich das immer aus dem Blickwinkel eines Künstlers und nicht eines Managers tue. Das heißt, da ich die Prozesse der RegisseurInnen kenne, kann ich ihnen auch ein guter Partner

sein. Ich glaube, dass die KünstlerInnen das sehr geschätzt haben, weil sie einen echten Partner hier vorgefunden haben. Ich war bei jeder Produktion in den letzten 14 Tagen bei den Endproben. Mir macht das viel Spaß und es hat die Qualität der Aufführungen und des Hauses dadurch gesteigert.

*ND: Haben sich die Regisseure und Schauspieler nicht von dir bevormundet gefühlt, wenn du 14 Tage bei den Endproben dabei warst?*

AB: Die klugen und selbstsicheren RegisseurInnen und DarstellerInnen fühlen sich bestimmt nicht bevormundet. Ich sitze ja auch nicht 10 Stunden täglich in der Probe, sondern bin bei Durchläufen dabei. Ich schau „von außen“ auf den Probenprozess, stelle Fragen aus der oft so wichtigen Distanz. Das betrachte ich als eine meiner wichtigsten Aufgaben als künstlerischer Leiter des Hauses.

*SK: Was für ein Budget würdest du dir nach deinen Erfahrungen wünschen für das Schauspielhaus?*

AB: Wir haben, wenn wir unsere Bilanzen anschauen, aus den ca. 1,5 Millionen Euro Subvention von der Stadt Wien und dem Bund jedes Jahr zwischen 1,9 und 2,2 Millionen Budget gemacht – durch Koproduktionen, Kooperationen, Einnahmen, Einnahmen und Sponsoren – was sehr viel ist. Um das künstlerische Niveau und die fantastischen MitarbeiterInnen zu halten, braucht ein Haus in dieser Größenordnung und Liga eine Subvention von mindestens 2,5 Millionen Euro.

*SK: Das ist wenig – ich hätte jetzt eher 3 Millionen erwartet.*

AB: Aber aus 2,5 können wir dann bis 3,5 machen. Unsere Koproduktionspartner sind zum Teil Häuser mit 7 bzw. 10 Millionen Euro Subvention. Die waren immer verblüfft, wie viel wir mit so wenig machen.

Teil unserer Arbeit ist es auch zu zaubern und kreativ mit den Verhältnissen umzugehen. Und wir haben hier sehr gut

*Vielfalt ist für mich sehr wichtig.  
Etablierte Räume schaffen für das, was am Rand ist.*



*Die Leute sitzen zusammen, essen zusammen,  
das Publikum bleibt nach der Vorstellung sitzen  
und geht nicht nach Hause, weil es miteinander reden will.  
Was willst du danach noch machen?*

gewirtschaftet. Ich hatte großes Glück, zuerst mit Susanne Moser und jetzt mit Viktoria Salcher als kaufmännische Geschäftsführerinnen zu arbeiten.

*ND: Was waren für dich prägende Entdeckungen, künstlerisch und menschlich, am Schauspielhaus?*

AB: Ich habe mich vor allem gefreut, dass der Grundgedanke des Hauses beim Publikum so ein großer Erfolg war. Die Offenheit und Lust Wiens sich mit „anderen Welten“ oder anderen (Theater-)Sprachen auseinanderzusetzen, hat mir viel Kraft und Zuversicht gegeben. Und natürlich hat es mich auch beglückt, dass sich in Wien völlig unbekannte KünstlerInnen beim Publikum durchgesetzt haben. Barrie Kosky zum Beispiel, den vorher niemand kannte, inszeniert jetzt an großen deutschen Opernhäusern. Ong Keng Sen inszeniert auf der ganzen Welt. Susanne Moser ist die kaufmännische Leiterin der Komischen Oper in Berlin geworden. Alles Zeichen für die Qualität unserer Arbeit.

Eine große positive Überraschung war *Der Familientisch*, dass das so aufgegangen ist! Wir spielen es wieder im Juni, als Wiederaufnahme und Kooperation mit den Wiener Festwochen, und es ist jetzt schon fast ausverkauft. Wir hätten es monatelang spielen können ... Da haben wir so einen utopischen Punkt gefunden, wo Menschen aus verschiedenen Kulturen und mit verschiedenen Sprachen, sowohl in den Straßen Wiens als auch im Theater spielen. Die Leute sitzen zusammen, essen zusammen, das Publikum bleibt nach der Vorstellung sitzen und geht nicht nach Hause, weil es miteinander reden will. Was willst du danach noch machen?

*ND: Gibt es Niederlagen wo du sagst, das ist künstlerisch gescheitert?*

AB: Scheitern ist doch ein Großteil unseres Berufs. Die Qualität eines Hauses zeigt sich nicht nur im Erfolg, sondern auch wie es mit dem eigenen Scheitern umgeht. Ich finde, auch bei

Produktionen, in denen wir gescheitert sind, haben wir, bis auf eine einzige Ausnahme, immer etwas riskiert oder uns komplexer Themen angenommen, wo ein Scheitern immer möglich ist.

*SK: Dein Vertrag war exklusiv im Gegensatz zu anderen sehr streng auf diese einmalige Verlängerung ausgelegt. Wie siehst du das in Bezug auf die Entwicklungsmöglichkeit und auf die Kontinuität und Identitätsbildung eines Hauses?*

AB: Ich denke, dass die Grundvoraussetzung, dass Häuser nicht 20 Jahre lang von den gleichen Menschen geleitet werden, prinzipiell gut ist, weil es Bewegung in einer Szene bedeutet und auch Entwicklung in eine Szene bringt. Zwei mal drei Jahre ist aber zu kurz, weil es oft zwei Jahre braucht, bis es überhaupt läuft. Prinzipiell könnte man das etwas weniger streng auslegen. Ich finde es jetzt aber mit zwei mal vier Jahren auf jeden Fall besser. Mit meiner Erfahrung aus den letzten sechs Jahren würde ich heute wahrscheinlich einen Fünfjahres-Vertrag und dann noch eine Option auf drei oder vier Jahre Verlängerung bevorzugen. Aber länger als zehn Jahre sollte man ein Haus in dieser Größenordnung nicht leiten.

*ND: Also erfüllt dich dein Erfolg in der Leitung des Schauspielhauses über sechs Jahre schon mit einer großen Genugtuung, weil du es den Zweiflern und Kritikern gezeigt hast?*

AB: Zweifel und Kritik gehört dazu, da darf man sich nicht beeinflussen lassen. Das ist Teil des Spiels mit einem Anteil Projektion und einem Anteil Neid, wenn einer was bekommt und ein anderer nicht. Ich mache das nicht der Genugtuung wegen. Mich erfüllt es mit Freude, dass das, was ich mir vorgenommen habe, aufgegangen ist. Ich freue mich nicht nur für mich, sondern auch für die KünstlerInnen, die da sind. Sie sind gerne hier, das ist das Wichtigste. Auch die Menschen im Schauspielhaus-Team arbeiten gerne hier, und die Begegnung

aller mit dem Publikum war und ist für uns eine erfüllende Erfahrung.

*ND: Man merkt, wenn man dich so reden hört, du bist noch mitten drin in der Tätigkeit – gehst du jetzt mit Wehmut und bleibt irgendetwas unerfüllt für dich?*

AB: Ich bin mitten drin, weil ich mitten drin bin. Ich habe hier bis 30. Juni noch viel zu tun. Man geht mit einem lachenden und einem weinenden Auge, weil das Team hier fantastisch ist. Wir haben mit der S-Bar ein tolles Lokal eröffnet, das ein Kommunikationsraum geworden ist. Den Theaterraum haben wir so gestaltet, dass er wirklich einladend ist. Wir haben viel erreicht und natürlich verlässt man so einen Ort nicht indem man sagt: „Juhu, endlich bin ich hier weg“. Jede Premiere ist schon eine Art Derniere, weil es die letzten Premieren sind. Jede Derniere ist tatsächlich die Derniere, weil es keine Möglichkeit der Wiederaufnahme gibt.

Aber parallel dazu laufen schon andere Pläne, über die ich mich freue. Denn ich habe eine tolle neue Aufgabe. Trotzdem heißt es Abschied nehmen. Wir haben hier über sechs Jahre – mit „wir“ meine ich das ganze Team, denn ohne dem Team würde es gar nicht gehen – etwas sehr Spezielles gebaut, und davon muss ich Abschied nehmen. Natürlich ist da auch eine gewisse Traurigkeit, die mitspielt. Alles in allem eine Mischung aus Euphorie, Traurigkeit und Stolz. Als Team genießen wir es auch. Wir müssen uns nichts mehr beweisen.

*ND: Du hast vorhin gesagt, was kann man da eigentlich noch machen, was kann jetzt noch kommen? Also, was kann jetzt noch kommen?*

AB: Linz!

*SK&ND: Ja dann, vielen Dank für das Gespräch und viel Glück und Erfolg für deine Arbeit in Linz und alles was danach kommt.*

# service

## Intern

### Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Ewa Bankowska, Wien; Jeremy Xido (Cabula6), Wien; Franziska King, Wien; Bettina Reifschneider, Wien; Carolin Vikoler, Wien; Eva Schäffer (Komödianten St. Leonhard), Graz; Stephanie Lang, Wien; Veronika Pernthaner (Theater Abtenau), Hallein; Sagia Bassaid, Wien; Daniela Hoppaus, Wien; Nanina Kotlowski, Wien; Andreas Moritz, Wien; Iris Heitzinger, Waizenkirchen;

---

## Szene

### TQW-Kuratorium

*Marty Huber und Silvia Both, TQW-Kuratorinnen:*

Liebe KollegInnen,

Unsere Anliegen, für die wir in unserer Funktion als Kuratorinnen eintreten werden, sind grundsätzlich PRO KünstlerInnen und im Sinne der zeitgenössischen Tanz- und Performanceszene orientiert und ausgerichtet.

Unser Bestreben ist, die Transparenz unserer Tätigkeit zu gewährleisten. Dazu wird es einen offenen Arbeitskreis ca.

einmal im Monat geben und Informationen werden unsererseits laufend an den IG- Vorstand weitergeleitet.

### Themen unseres Katalogs:

#### Nutzung der Proberäume im TQW

- Auf Grund der prekären Proberaum-situation treten wir für eine Öffnung der Proberäume und dadurch bedingte erweiterte Nutzungsmöglichkeit der Proberäume durch die Szene ein.
- Eine Nutzung durch subventionierte KünstlerInnen, durch im TQW Auf-führende, als auch durch alle anderen KünstlerInnen der Szene.
- Die Preisgestaltung der Proberäume muss bei einem subventionierten Haus abgestimmt auf die finanzielle Situation der KünstlerInnen gestaffelt gestaltet werden.

#### Nutzung der Halle G / Studios TQW als Aufführungsort

Eine Spielmöglichkeit für die Entwicklung der heimischen Szene. Ohne die künstlerische Programmgestaltung einer Intendanz beeinflussen zu wollen, soll eine Regelung PRO heimische Szene zur Haltung des Hauses werden. Das betrifft Aufführungsmöglichkeiten und Anzahl der Spieltage.

#### Weitere Themen

- Nachwuchsförderung
- Training für NachwuchstänzerInnen und Profis

- Evaluierung der Angebote des TQW für die Szene (Labore, Carte Blanche, ...)
- Transparenz
- Ausschreibungprofil und Bestellung der neuen Intendanz TQW

Wir wünschen, im Sinne eines reflektierten und konstruktiven kulturpolitischen Bewußtseins der KünstlerInnen, reges Interesse und zahlreiche Teilnahme bei den Arbeitskreisen. Die nächsten Termine sind am 15.03.2007 (9.30 Uhr) im tanzpool, 1060, Leharg. 1 sowie am 22.03. (9.30 Uhr) im WUK, Im\_flieger, 1090, Währingerstr. 59

### Zur Information: Auszug aus den Richtlinien des TQW-Kuratoriums

Punkt 1.: Das Kuratorium setzt sich aus fünf Fachleuten des Bereichs zeitgenössischer Tanz und Performance zusammen, wobei je zwei von der Kulturabteilung der Stadt Wien und der IG Freie Theaterarbeit zu benennen sind. Das fünfte Mitglied wird im Einvernehmen zwischen Kulturamt der Stadt Wien und IG Freie Theaterarbeit nominiert. [...]

Punkt 2.: Das Kuratorium wirkt bei der Bestellung der künstlerischen Leitung der Tanzquartier -Wien GmbH in der Weise mit, dass es die eingelangten Bewerbungen begutachtet, Hearings durchführt und einen gereihten Drei-

ervorschlag erstellt, aus dem der/die amtsführende Stadtrat/Stadträtin für Kultur den/die künstlerische/n Leiter/in ernannt.

Punkt 3. : Im laufenden Betrieb obliegt dem Kuratorium die Begleitung der künstlerischen Arbeit. Das Kuratorium tagt jährlich ein- bis zweimal und gibt der Geschäftsführung und der Eigentümerin ein feedback, indem es seine Beobachtungen mitteilt, aber auch Anregungen und Kritikpunkte formuliert.

*Silvia Both und Marty Huber*

---

### **Kleines Theater Salzburg**

*Weiterbestand durch Initiative freier Theaterschaffender ermöglicht*

Vor mehr als einem Jahr stand das Kleine Theater vor dem Aus. Der langjährige ehrenamtliche Leiter Ferdinand Jansky gab bekannt, das Theater mit dem vorhandenen Schmalspurbudget und ohne personelle Ressourcen nicht weiter zu führen. Ein Signal ging an die freie Theaterszene: Soll das Haus, das als einziger Spielort der freien Theaterszene zur Verfügung stehen könnte, sterben?

Das Stammpublikum reagierte mit Solidaritätserklärungen, freie Theaterschaffende mit Initiative und Engagement und nicht zuletzt die Kulturpolitiker der Stadt und des Landes Salzburg mit einer Aufstockung der Subventionen. Eine ebensolche Aufstockung der Subvention durch den Bund ist für den Weiterbestand des Kleinen Theaters erforderlich.

Aus ersten informativen Gedankenaustausch-Treffen kristallisierte sich allmählich eine Gruppe heraus, die sich den neuen Anforderungen konkret stellte und sich an die Umsetzung gro-

ßer Pläne machte. Es entwickelte sich das künstlerische Leitungsteam, das als Vorstand des Vereines Kleines Theater agiert: Peter Blaikner, Caroline Richards, Markus Steinwender, Edi Jäger und Gerda Gratzner. Seit Jänner 2007 ist Isabel Wielebnowski verantwortlich für die organisatorischen Belange des Hauses.

Die Profilierung des Kleines Theaters ist ein Prozess, der sich nach den Bedürfnissen der heimischen Salzburger freien Theaterszene, einem anspruchsvollen künstlerischen Programm und der optimalen Nutzung der zur Verfügung stehenden Mittel richtet. Den freien Theaterschaffenden steht nicht nur eine Aufführungsstätte für ihre eigenen Stücke zur Verfügung. Sie haben auch die Möglichkeit, ihre Produktionen über eine längere Zeit auf den Spielplan zu setzen und dadurch neues Zielpublikum anzusprechen.

Das neue Team will dem Kleinen Theater eine attraktive Identität geben, den Spielort in Salzburg unverwechselbar machen, ein breites Publikum gewinnen und es für das dargebotene Programm begeistern. Wesentlich bleibt dabei der Humor in all seinen Facetten sowie die Vielfalt, Qualität und Originalität des Spielplanes.

Das Kabarett wird weiterhin in einer eigenen Programmschiene vertreten sein (Kabaretttage vom 10. – 17. März). Weiters sind im März und April Produktionen von Edi Jäger und der Gruppe Stimmos, dem Theater Yby, dem FrauenTrio „Die Muhtanten“, Tanja Simma & Caroline Richards und dem Theater Laetitia zu sehen. Auch für Kinder gibt es künftig viele Einladungen – unter anderem mit zwei Produktionen der Gruppe Theaterachse, die im Rahmen des Welttages für Kinder- und Jugendtheater am 20. März 2007 in Zusammenarbeit mit der Assitej Austria auf dem Programm stehen.

*Gerda Gratzner*

### **Bericht vom Klimawandel**

*Editta Braun zu Gast beim Sib-Alterafestival in Sibirien*

Es hatte diesen Herbst noch nicht geschneit – obwohl schon Mitte November. Auch hier sei der Klimawandel massiv zu spüren, wir missen Schnee und Kälte, obwohl diese Ende des Winters zur unerträglichen Last werden, meint Ludmila Ivashina, die Programmchefin der internationalen Schiene des *Sib-Alterafestivals*.

Die Hauptstadt Sibiriens erschließt sich meinen ersten visuellen Eindrücken so janusköpfig, wie ich Novosibirsk überhaupt erleben werde: offen und verschlossen zugleich die Menschen, je nachdem in welchem sozialen Bereich man sich bewegt, heiter und düster wie das Klima, eng und großzügig weit wie die Architektur, zerstört und intakt wie die Ufer des riesigen Flusses Ob, der die Stadt durchzieht. Den Jet-Leg mit einem drei-Stunden-Schlaf überbrückt: die Leninstatue steht jetzt im Schneegestöber, der Welt größtes Opernhaus, das Nationaltheater überzuckert und die Temperatur sinkt stetig.

So wie die meisten Menschen des Riesenreiches, muss auch Ludmila Ivashina mehrere Jobs gleichzeitig unter einen Hut bringen, um einigermaßen gut über die Runden zu kommen – so wie das gesamte Organisationsteam des internationalen Musik-, Theater- und Tanzfestivals. Ludmila kuratiert Ausstellungen sibirischer, zeitgenössischer bildender Künstler in ganz Europa, unsere ÜbersetzerInnen, persönlichen BetreuerInnen sind hochgebildete, junge Leute, die in Alaska ihr Englisch, in Frankfurt ihr Deutsch perfektionieren. So überbordend ist auch unser Festivalzeitplan: zahlreiche Publikumsdiskussionen auf hohem intellektuellem Niveau, Ausstellungen im Kunstcafé, Workshops für gute zeitgenössische TänzerInnen

und auch AmateurInnen zeugen von einer neugierigen, gut informierten und selbstbewussten Künstler-Gemeinschaft, von deren Offenheit und Freundlichkeit in Europas Großstädten nur geträumt werden kann.

Der Blick über den europäischen Tellerrand hinaus ist mir einmal mehr Inspiration, Denkanstoß und Befriedigung. Begegnung mit KünstlerInnen, Diskussionen über politische Verhältnisse: Novosibirsk ist mal sehr nahe und scheint an Europa anzuschließen und dann wieder sehr fern, irgendwo mitten in Sibirien. Beides ist gut so.

*Editta Braun*

*Koordinaten:*

*6th International Sib-Altera-Festival  
19.–26. November 2006*

*Novosibirsk: Hauptstadt Sibiriens, ca.  
5 Mio. Einwohner*

*A: editta braun company mit „Luvos,  
vol. 2“ (perf: Barbara Motschiunik,  
Ulrike Hager, Magdalena Caprdova,  
Lisa Hinterreithner, Anna Müller),  
ch: Editta Braun, komp: Thierry Za-  
boitzeff, light: Thomas Hinterberger)*

Internationales Forum: 06.-20.05.2007  
Leistungen: Die ausgewählten Teilneh-  
merInnen erhalten ein Stipendium, das  
die Reisekosten, Unterkunft im Hotel  
mit Frühstück, sämtliche Kosten für die  
Teilnahme an den Workshops und am  
Teilnehmerprogramm, Eintrittskarten  
für die Theatervorstellungen und ein  
Tagegeld umfasst. Insgesamt 43 Stipen-  
dien werden vergeben.

Programm: Teilnahme an einem der  
vier parallel angebotenen Workshops;  
Besuch aller zum Theatertreffen einge-  
ladenen Aufführungen sowie der Veran-  
staltungen des Stückemarktes; Vorträge  
und Diskussionen; Teilnahme an der  
Theatermachersmesse, Partys, Premie-  
renfeiern, Publikumsgespräche.

Workshops „Das Politische Theater“: 4  
Workshops zur politischen Dimension  
gegenwärtiger Theaterarbeit.

Bedingungen: TheatermacherInnen, die  
sich bewerben, sollten nicht älter als  
35 Jahre sein, dauerhaft professionell  
künstlerisch im Bereich Schauspiel ar-  
beiten und über den gesamten Zeitraum  
vom 6.-20.05.2007 teilnehmen können.  
Bewerbungsunterlagen: Künstlerischer  
Lebenslauf, Kritiken, Berichte u.ä., Alter,  
Beruf, Anschrift; Text über die Motiva-  
tion, am Internationalen Forum teilzu-  
nehmen; Angabe, welchen Workshop  
man belegen möchte; Empfehlungss-  
chreiben.

*Informationen, Kontakt, Bewerbung:*

*Internationales Forum*

*Leitung: Uwe Gössel*

*Schaperstraße 24, D-10719 Berlin*

*e-mail: internationales-forum@berli-  
nerfestspiele.de*

*Tel. +49 (0) 30 25 489 112*

*www.berlinerfestspiele.de*

*www.theatertreffen-berlin.de*

*www.internationales-forum.de*

## **Freischwimmer 2008**

*Plattform für junges Theater*

*Bewerbungsfrist: 15.04.2007*

veranstaltet von sophiensaelen (Berlin),  
Kampnagel (Hamburg), Forum Freies  
Theater (Düsseldorf), Theaterhaus Gess-  
nerallee (Zürich), dietheater-Nachfolge  
(Wien)

Das besondere Interesse gilt Pro-  
jekten, deren Grundlagen aus Bezügen  
zwischen künstlerischen, wissenschaft-  
lichen und alltagsbezogenen Erfah-  
rungen, Kenntnissen und Praktiken  
individuell entwickelt werden und die  
dabei das weite Feld möglicher Ver-  
knüpfungen zwischen Theater und Mu-  
sik, Performance, Tanz, Bildender Kunst,  
Film und Neuen Medien wahrnehmen  
und berücksichtigen. Freischwimmer  
sucht Projekte, die auf pointierte Wei-  
se diese inhaltlichen und ästhetischen  
Spielräume erkunden und ausloten und  
dabei die konkreten Produktionsbedin-  
gungen und die thematische Orientie-  
rung als produktive Herausforderung für  
sich zu nutzen wissen.

Am Ende ist kein Titel zu gewin-  
nen. Statt dessen bietet sich jungen  
Theaterkünstlern die Gelegenheit, ihre  
Positionen selbständig zu erarbeiten und  
für sich zu behaupten, indem sie diese in  
Form eines konzeptionellen wie insze-  
natorischen Konzentrats realisieren und  
dabei an fünf relevanten Theaterhäusern  
für zeitgenössisches freies Theater dem  
Publikum präsentieren.

Die Ausschreibung beinhaltet:

- die freie Entwicklung und Umsetzung  
einer Theaterproduktion
- Proben an einem der beteiligten Pro-  
duktionshäuser
- ein festgelegtes, einheitliches Produk-  
tionsbudget
- Aufführungen im Rahmen der Frei-  
schwimmer-Festivals von Februar bis  
Mai 2008 an allen 5 teilnehmenden  
Theatern

## Ausschreibungen

### **Internationales Forum beim Theater- treffen 2007 – Berliner Festspiele**

*Bewerbungsfrist: 18.03.2007*

Zweiwöchiges, international ausge-  
schriebenes Programm für professionelle  
TheatermacherInnen, die künstlerisch  
im Bereich Schauspiel arbeiten. Ziel ist  
die gezielte Förderung junger Theater-  
macherInnen beim Theatertreffen der  
Berliner Festspiele.

Motto des Internationalen Forums 2007:

„Das Politische Theater“.

Zeiten: Theatertreffen: 04.-20.05.2007



service

Anforderungen:

- Einreichung eines Kurzkonzpts zu einem Projekt zum Thema „Rausch“.
- Für alle ausgewählten Inszenierungen wird ein Raumkonzept entwickelt, das eine gemeinsame Tournee ermöglicht
- Teilnahme von professionellen Theatermachern, die nicht (wesentlich) älter als 30 Jahre sein sollten.
- Materialien und Informationen über bisher durchgeführte Projekte und Produktionen
- ausgefülltes Teilnahmeformular
- Verpflichtende Teilnahme der „Finalisten“ an einem Vorbereitungstreffen

*Bewerbungsadresse Wien:*

*dietheater Wien, Haiko Pfof, „Freischwimmer“, Karlsplatz 5, 1010 Wien  
hp@dietheater.at*

*Ausführlicher Ausschreibungstext  
und Teilnahmeformular:*

*www.freitheater.at/Schwarzes Brett/  
Ausschreibungen*

Einreichunterlagen:

- Aktuelle Informationen über die einreichende Theaterformation
- Informationen zu den angemeldeten Produktionen
- Kurzbeschreibung der Produktionen inkl. Gastspielkosten
- Presserezensionen
- Fotos und Videomaterial
- Ausführlicher Technikplan
- Mitteilungen aller Auftrittstermine und Auftrittsorte bis 30. Mai 2007

*Bewerbungen:*

*theaterland steiermark*

*Festivalveranstaltungs GmbH.*

*z.H. Peter Faßhuber*

*Hauptstrasse 7a, 8762 Oberzeiring*

*Tel: 03571/20043 oder 0664/8347407*

*e-mail: office@theaterland.at*

*www.theaterland.at*

**Tikun Olam**

*Das Festival des Internationalen  
Jüdischen Theaters*

*18.-24.03.2007, Wien*

Tikun Olam, das siebentägige Festival des Internationalen Jüdischen Theaters – präsentiert vom Jüdischen Theater Austria – wird ein umfangreiches Programm mit Performances aus aller Welt sowie spannenden Diskussionen, Workshops und Vorträgen an unterschiedlichen Spielstätten in Wien präsentieren.

Tikun Olam bedeutet die Aufforderung zur Heilung von Zerbrochenem, zu einem positiven Neubeginn aus den Erfahrungen der Vergangenheit. Theaterschaffende aus Wien, Prag, New York, Moskau, Tel Aviv, Straßburg und Johannesburg werden markante Standpunkte für die Erneuerung einer blühenden und interaktiven europäisch-jüdischen Kultur und für den Dialog und friedvollen Austausch zwischen Juden und Nichtjuden einnehmen. Als erfrischende und provokante Beispiele gegenwärtiger jüdischer Theaterkunst stellen die ausgewählten Produktionen ihre individuelle Interpretation zum uralten Aufruf Tikun Olam vor.

Tikun Olam – also die Heilung von Zerbrochenem – ist seit der Gründung des Jüdischen Theaters Austria im Jahr 1999 ein zentrales Anliegen des Theatervereins. Deshalb ist es dem Jüdischen Theater Austria auch ein großes Anliegen, unter diesem thematischen Fokus die Lebendigkeit und die Vielfältigkeit des internationalen jüdischen Theaters vorstellen zu können.

Internationales Jüdisches Theater lässt sich als Welttheater verstehen, als Interpretation interkultureller und im speziellen jüdischer Erfahrung. Jüdische KünstlerInnen aus aller Welt bringen sprachliche Vielfalt auf die Bühne und somit auch zahlreiche unterschiedliche kulturelle Sichtweisen. Die Themen reichen von Kunst über soziale Kritik und

---

## Festivals

**imagnetanz**

*06.-24.03.2007, dietheater Wien*

*... echt modern und schneller als der  
Horizont!*

imagnetanz zeigt eine Reihe von Nachwuchs-ChoreografInnen und -PerformerInnen und kommt seinem Ruf nach, Brutstätte und Nistplatz für die junge österreichische Choreografenszene zu sein. Den KünstlerInnen sind formal ästhetische Körperübungen nicht genug. Sie arbeiten sich entlang des hochgradig politisch gewordenen Körperbegriffs. Kunstutopisten und TanzrebellInnen finden hier ihren Platz. Interessant wird es dort, wo der Tanz auf die Gesellschaft trifft und Ideologien hinterfragt.

(Bettina Kogler, Programm imagnetanz)

*Infos, Programm:*

*www.dietheater.at*

---

**theaterlandPREIS des steirischen Off  
– Theaters 2007**

*Bewerbungsfrist: 30.04.2007*

Vom 11.-15. September 2007 findet wieder das Theatertreffen der steirischen Off-Theaterszene in Graz statt, im Rahmen dessen die beste steirische Theaterproduktion der Saison 2006/2007 gekürt wird. Sechs steirische Off-Theater werden dazu eingeladen.

Der theaterlandPREIS ist mit 7.000,- Euro dotiert. Um eine Teilnahme am Theatertreffen können sich ausschließlich steirische, frei arbeitende Theater mit ihren Produktionen aus der Saison 2006/2007 bewerben. Die Bewerbung ist auch mit mehreren Produktionen möglich.

Die Auswahl erfolgt durch die Festivalleitung in Absprache mit einer Jury.



Politik bis zu Religion und umspannen zeitlich einen Bogen, der sich mit historischen Fragen ebenso beschäftigt wie mit Zukunftsperspektiven.

Vielfältig sind auch die Formen künstlerischen Ausdrucks, die sich zwischen Tradition und Avantgarde bewegen, sprachorientierte Arbeiten ebenso einschließen wie Bewegungstheater oder Musik. Gemeinsam ist dieser breiten Palette internationaler Theaterkunst das Hinterfragen der Rolle und Bedeutung jüdischer kultureller Identität in der heutigen Welt.

### **Weltkongress Jüdischer Theater**

*20.-23.03.2007, Wien*

Das Jüdische Theater Austria wird als Gastgeber den Weltkongress der Association for Jewish Theatre präsentieren, der erstmals in Europa und außerhalb Nordamerikas stattfindet. Erwartet werden mehr als 100 TeilnehmerInnen aus aller Welt. Was den Kongress in Wien besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass das Kongressprogramm ebenfalls zum ersten Mal zu einem großen Teil der Öffentlichkeit zugänglich sein wird und gemeinsam mit dem Tikun Olam Festival ein umfangreiches Programm mit Vorträgen, Diskussionen, Performances und Workshops bietet.

Die Association for Jewish Theatre (AJT) wurde 1987 in Nordamerika gegründet, um die Entwicklung und Produktion jüdischer Theaterarbeit zu fördern sowie in internationalem Rahmen jüdische Kultur und Werte zu vermitteln. Die Mitglieder setzen sich aus professionellen Theaterschaffenden aus aller Welt zusammen.

Für die AJT ist Österreich als Veranstaltungsort von großer Bedeutung, weil viele der Mitglieder ihre familiären Wurzeln in Europa oder sogar in Wien haben und somit auch persönliche Gründe für ihr Kommen eine Rolle

spielen. Zudem stellt der reichhaltige geschichtliche Kontext europäisch-jüdischen Lebens und seiner Kultur bis 1938 einen wichtigen Diskussionsansatz für Fragen, die in die Zukunft blicken.

*Infos, Programm:*

*www.jta.at*

*www.tikunolam.at*

---

### **Impro Cup 2007:**

**Berlin – München – Graz**

*22.-24.03.2007, Orpheum Graz*

Nach fünf Jahren heuer wieder: Drei Abende feinstes Improvisationstheater – das TiB misst sich mit den besten deutschen Improgruppen.

Zum Aufwärmen an den ersten beiden Abenden vor der Halbzeit steht Theatersport auf dem Programm. Anschließend zeigen „Isar 148“ aus München und „Die Gorillas“ aus Berlin jeweils ihren schräg-individuellen Impro-Blick auf die Stadt Graz. Der dritte und letzte Abend gehört ganz dem Finalmatch München – Berlin – Graz – und dem nicht nur über das Ergebnis entscheidenden, sondern auch die Themen vorgebenden Publikum.

*Infos, Programm:*

*www.theater-im-bahnhof.com*

---

### **per.form>d<ance#7**

**7. Salzburger Performance Tage**

*03.-05.04.2007*

Die Performancereihe ist heuer erstmals eine Kooperation von tanzimpulse Salzburg mit der Szene Salzburg. Die Performances sind daher im republic aber auch im tanz\_house Studio (ARGEkultur) zu sehen. Neben Tanzperformances stehen

auch Programmpunkte mit rein performativem Charakter auf hohem Niveau auf dem Programm.

Tanz- und Bewegungskunst von höchster Qualität zeigen u.a. Willi Dörner, cieLaroque/Helene Weinzierl, Yuko Kaseki & Marc A. Bodenbach, Adriana Cubides & Raul Maia, Juraj Korec, SEAD Salzburg sowie das Ensemble Blaue Hunde/Wolf Junger und das Theater ecce unter Reinhold Tritscher.

*Infos, Programm:*

*www.tanzimpulse.at*

---

### **tanz schritt weise**

*22.04.2007, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz*

*tanz schritt weise* findet heuer bereits zum 5. Mal statt und präsentiert eine komprimierte Gegenüberstellung der Tanz-Szene Zagrebs und der von Graz. Die freie zeitgenössische Tanzszene entwickelt sich in Zagreb seit der Jahrtausendwende explosionsartig. Fünf etwa halbstündige, künstlerisch sehr divergierende Programme – drei aus Zagreb, zwei aus der Gastgeberstadt – werden zu sehen sein; beginnend zur jeweils vollen Stunde. Zu (kulturpolitisch) kritischem wie geselligem Gespräch – auch mit den KünstlerInnen (kulinarisch unterstützt durch ein Buffet) werden die Pausen Gelegenheit bieten.

*Infos, Programm:*

*www.minoritenkulturgraz.at*

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

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

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

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

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

freie theater



BUNDESKANZLERAMT KUNST

# Premieren

01.03.2007  
**Philipp Gehmacher: like there's no tomorrow**  
Tanzquartier Wien/Halle G,  
01/581 35 91

01.03.2007  
**Westbahntheater: Miles G.**  
Westbahntheater, Innsbruck,  
0512/57 20 97

01.03.2007  
**Hubertus Zorell: Faust**  
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

02.03.2007  
**Edi Jäger & StimmLos: Der Fall Qualfinger**  
Kleines Theater, Salzburg,  
0662/872 154

02.03.2007  
**Lalish Theaterlabor: no shadow II**  
Lalish Theaterlabor, Wien,  
01/478 06 09

02.03.2007  
**theater transit: Emigranten**  
Gasthaus zur Post, Ottensheim  
(OÖ), 0650 7784783

03.03.2007  
**TAG/Margit Mezgolich: Durst**  
TAG – Theater an der Gumpendorfer Strasse, Wien,  
01/586 52 22

03.03.2007  
**die theaterachse: Das lilabunte Zeitschwein**  
Kleines Theater, Salzburg,  
0662/872 154

07.03.2007  
**Theater Spielraum/Gerhard Werdeker: Woyzek**  
Theater Spielraum, Wien,  
01/713 04 60-60

08.03.2007  
**Dschungel Wien/Volker Schmidt: FSK 16**  
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

08.03.2007  
**KosmosTheater & Verein Impulsein: Wie man wird, was man ist**  
KosmosTheater, Wien,  
01/523 12 26

09.03.2007  
**neuebuehnevillach: Shining City**  
neuebuehnevillach, 04242/22 583

11.03.2007  
**Schauspielhaus Wien & Grand Hotel Wien: Der Ubu-Komplex**  
Treffpunkt bei Haas&Haas, Ringstraßen Galerien, Wien,  
01/317 01 01-18

15.03.2007  
**Theater Forum Schwechat/Susanne Lietzow: Wir sind so frei**  
Theater Forum Schwechat,  
01/ 707 82 72

15.03.2007  
**Theater ISKRA: Vermutungen über Aischa**  
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

15.03.2007  
**Toihaus: Tanzcafé Harmonie**  
Toihaus, theater am mirabellplatz, Salzburg, 0662/874 439-0

16.03.2007  
**FLEISCHEREI: Help yourself, marry me!**  
Ragnerhof, Wien, 01/524 07 38

16.03.2007  
**Loser Kulturverein: Der herzengute Unwirsch**  
Schloss Potzneusiedl, (Burgenland), 0676/ 53 70 226

16.03.2007  
**Markus Kupferblum/Totales Theater: Die verlassene Dido**  
Theater im Nestroyhof, Wien,  
01/710 76 06

17.03.2007  
**Amelin & Suchy: Versuppung & Eintopfung**  
dieStudios, Wien, 01/587 05 04

17.03.2007  
**Theater zum Fürchten: Der Parasit**  
Stadttheater Mödling,  
02236/42 999

17.03.2007  
**Werkraumtheater: FAUST 2 Version 1.0**  
TTZ-Kristallwerk, Graz,  
0676/789 78 99

18.03.2007  
**Theater ASOU: BitterZart**  
Scherbenkeller, 8020 Graz,  
0699/184 328 37

19.03.2007  
**Theater Drachengasse: Bandscheibenvorfall**  
Theater Drachengasse, Wien,  
01/513 14 44

21.03.2007  
**Robert Wolf : Wach auf mein Engel**  
Nice little theatre Lechthaler-Belic, Graz, 0316/830 255

23.03.2007  
**Theater der Figur: König Ubu**  
Altes Hallenbad, Feldkirch  
05525/625 75

24.03.2007  
**editta braun company: Matches of Time**  
Posthof, Linz, [www.posthof.at](http://www.posthof.at)

25.03.2007  
**Pete Belcher: Dreierlei**  
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

28.03.2007  
**Ensemble Theater: Das Fräulein Pollinger**  
Ensemble Theater, Wien,  
01/535 32 00

28.03.2007  
**THEO: Konfusionen**  
Theater Oberzeiring,  
03571/20043, 0664/8347407

29.03.2007  
**Wilde Mischung: Phönix und IT meets me**  
WUK, Wien, 01/401 21 70

04.04.2007  
**Chris Haring/Liquid Loft: Posing Project A/The Art of Wow**  
Tanzquartier Wien/Halle G,  
01/581 35 91

11.04.2007  
**TaO! & Theater Mundwerk: Kabale und Liebe**  
Theater am Ortweinplatz, Graz,  
0316/846 094

11.04.2007  
**Theater Rabenhof/maschek: Beim Gusenbauer**  
Rabenhof, Wien, 01/712 82 82

12.04.2007  
**his majesty's players: komödie der irrungen**  
Theater Phönix, Linz, 0732/666 500, [www.hmplayers.net](http://www.hmplayers.net)

12.04.2007  
**Richard Weihs: Wiener Wahn**  
Weinhaus Sittl, Wien,  
01/586 33 95

14.04.2007  
**TAG/D. Csapo: China Shipping**  
TAG – Theater an der Gumpendorfer Strasse, Wien,  
01/586 52 22

17.04.2007  
**Freigangproduktionen: Dummheiten**  
J.v.Gott-Pflegezentrum Kainbach bei Graz, 0316/301 081 667

17.04.2007  
**Nicole Delle Karth: Verstehen?! Hannah Arendt im Trialog**  
3raum-anatomietheater, Wien,  
01/587 05 04

19.04.2007  
**Erinnerungstheater Wien: Transit – risikodensicherheit**  
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

20.04.2007  
**Theater im Bahnhof: Gries Connection**  
Treffpunkt: TIB, Graz,  
0316/763 620

25.04.2007  
**Theater Konträr: Die PräsidentInnen**  
TTZ-Kristallwerk, Graz  
0316/830 274

26.04.2007  
**WUK Theater u.a.: Mercury Fur**  
WUK-Saal, Wien, 01/401 21 70

26.04.2007  
**Compagnie Luna: Der Tag an dem Dada in seinem Kopf stieg**  
WUK-Projektraum, Wien,  
01/401 21 70

*Weitere Programm-Infos online auf [www.theaterspielplan.at](http://www.theaterspielplan.at) sowie für Wiener Produktionen im Printformat [spielplan.wien](http://spielplan.wien)*