gift

zeitschrift für freies theater

02/2014

in your face

Von Konventionen und Ausnahmezuständen

politik

Mehr Biss & Schärfe
IGFT on Tour im Land

Theater neu denken!
Perspektivenwechsel in Deutschland

diskurs

Blackfacing
Eine Debatte erreicht Wien

Performance
Zwischen Revolution und Museum

szene

Salzburg und Sibiu
Geglückte Kooperation

Bettina Kogler
Performing Arts im WUK

Inhalt

1 **editorial**

politik

2 **kurz & knapp**
4 **Mehr Biss und Schärfe** IG Freie Theaterarbeit on Tour 2014 *Sabine Kock*
12 **Theater braucht Entwicklung und Planung** Kulturpolitische Diskurse in den Darstellenden Künsten *Wolfgang Schneider*

diskurs

16 **Ausnahmezustand Mensch Sein** Brunnenpassage kooperiert mit Volkstheater – Interview mit Anne Wiederhold *Carolin Vikoler*
20 **Ich bestimme, ob es rassistisch ist** Zur Debatte um das Blackfacing im Theater
21 **Die Bequemlichkeit der Definitionshoheit** Man muss kein Neonazi sein, um rassistisch zu handeln *Lara-Sophie Milagro*
34 **„Der Wahnsinn bleibt unzugänglich“** Interview mit Philipp Weiss *Johannes Mattivi*
38 **Revolution im Performancemuseum** *Jürgen Bauer*
40 **Der Sound von Performance** *Stephan Lack*
44 **Im Mekka der Straßenkunst** Frankreich drängt sich in den Straßen *Thomas Hahn*

szene

48 Notizen Internationaler Kooperation: **Theater Ecce Salzburg und das Nationaltheater Radu Stanca in Sibiu / Hermannstadt** *Reinhold Tritscher*
51 **Small is beautiful** Das Kleine Theater in Salzburg feiert sein 30-jähriges Bestehen *Stephan Lack*
54 **„Der kleinste Fisch im Wiener Wasser“** Interview mit Bettina Kogler *Theresa Luise Gindlstrasser*

info

56 **intern**
neubesetzung
preise & jubiläen
57 **ausschreibungen**
58 **festivals**
59 **veranstaltungen**
61 **premieren**

kurzrubriken

9 **zeitfenster** Richard Teschner
15 **rezension** Wolfgang Schneider: Theater entwickeln und planen
31 **sandkasten** Elke Maria Riedmann
33 **bilderrahmen** Reinhard Winkler
55 **rezension** Markus Kupferblum: Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution

Titelbild:
love me gender – sag mir wo die frauen sind. Regie: Brigitta Waschnig. Gruppe: theaternyx Am Bild: Claudia Seigmann. 2007
© Reinhard Winkler

editorial

Liebe Leser_innen,

während der Drucklegung dieser Ausgabe bestimmt die Causa Burgtheater weiterhin die Medienlandschaft. Täglich kommen neue Details ans Tageslicht.

Die Verunsicherung im gesamten Haus ist grundlegend und hoch. Ganz abgesehen von der Frage, ob bzw. wieso Springer bleiben kann, wenn Hartmann gehen muss (Stand 19.3.) und ganz abgesehen von den kolportierten Summen, die da als Regiehonorare, ausgezahlte und der Burgkassa verbliebene Vorabgeltungen etc. über den Tisch gegangen sind oder auch nicht, wird zweierlei deutlich: ein Selbstbedienungsgestus, der zum einen auf die Person verweist, gleichwohl jedoch auch einen geradezu systemischen Charakter offenbart – die Höchstkulturinstitutionen laden offenkundig ein zum schlundhaft/schuldhaften Begehren, nicht nur Grenzen der Moral und Ethik überschreitend.

Gleichzeitig wird etwas Strukturelles deutlich: Die großen ‚Tanker' sind als Strukturen an ihren Grenzen angekommen – Expansion kann nicht mehr unbegrenzt perpetuiert werden. Die Krise – als Anlassfall jetzt auch in Österreich angekommen – evoziert ein grundlegendes Neubedenken der Institution Theater, ihrer Strukturen wie Visionen. 200 Jahre Theatergeschichte stehen vor einer grundlegenden Transformation. Die freie Szene muss in diesem Prozess endlich als ‚Säule des Theaters' nicht nur symbolisch, sondern budgetär neu gewürdigt werden – so, dass professionelle Arbeitsbedingungen und die Einhaltung sozial- und arbeitsrechtlicher Rahmenbestimmungen möglich werden. Dafür versuchen wir auf der aktuellen Tour der IGFT an allen Orten im Land nicht nur Bewusstsein, sondern Voraussetzungen für eine Veränderung der Realitäten zu schaffen.

Wenn hier kein grundsätzliches Umdenken geschieht, jetzt, in dieser Zeit, in dieser Legislaturperiode in Städten, Ländern und beim Bund – und da sind wir angesichts der Ankündigung des Ministers, die engen Grenzen der Künstlersozialversicherung beherzt anzugehen, in einem pragmatischen, umsetzungsorientierten Sinn durchaus hoffnungsfroh ....

Wenn also hier und jetzt kein Umdenken geschieht, verschenkt das Land ein substantielles Stück Zukunft – und nicht nur die Zukunft, die Vision eines Sektors. Die gegenwärtigen, die ‚freien' Künstler_innen sind ein Schatz, den es zu bemerken wie zu wahren gilt – kein Kleinod, das sich das Land dekorativ einfach umhängen kann. Sie brauchen nicht nur symbolische Wertschätzung, sondern auch angemessene Arbeits- und Lebensbedingungen, um ihre Wirkungskraft in kritischer Masse im Land entfalten zu können.

Und dazu gehört auf struktureller Ebene selbstverständlich auch und das darf jetzt nicht im medialen Gemenge untergehen: das Burgtheater und alle anderen großen Häuser sollen ihre Billeteur_innen ebenso wie andere ausgelagerte Berufsgruppen wieder selbst beschäftigen. Und: selbstverständlich sollen Konzerne wie G4S, die sich international Menschenrechtsverletzungen schuldig gemacht haben, nicht mit Mitteln aus Kunst und Kultur finanziert werden. Und: selbstverständlich soll der Staat seine Hoheitsaufgaben wie im Falle des Abschiebegefängnisses Vordernberg nicht an Private wie G4S übergeben. Und: selbstverständlich träumen wir davon und kämpfen politisch dafür, dass die restriktive Asylpolitik im Land und in Europa insgesamt ein Ende findet. Ganz untheatral, ganz real.

Sabine Kock

politik

kurz & knapp

Schandfleck des Jahres: Bundestheater Holding

Zum zweiten Mal wurde am 20.02.2014 der *Schandfleck* des Netzwerks Soziale Verantwortung verliehen: eine Auszeichnung für gesellschaftlich unverantwortliche Unternehmen, Organisationen, Institutionen und Einzelpersonen.

Den Jury-Preis bekam die Bundestheater Holding für das Outsourcing von 400 Platzanweiser_innen an die Sicherheitsfirma G4S zugesprochen. Über den Publikumspreis durfte sich die Andritz Hydro GmbH „freuen", die im vergangenen Jahr den Auftrag zur Turbinenlieferung für das laotische Staudammprojekt Xayaburi bekommen hatte, dessen ökologische und soziale Wirkungen verheerend sind.

Das Burgtheater-Schauspiel dreht sich weiter

Bei Drucklegung wurde die frühere Stellvertreterin von Direktor Klaus Bachler, Karin Bergmann, zur interimistischen Leitung dieses großen Betriebes ernannt, nachdem der neue Kulturminister, Josef Ostermayer, erstmalig in der Geschichte des Burgtheaters den amtierenden Direktor, Matthias Hartmann, fristlos seinen Ämtern enthob, der dagegen klagen möchte. Hartmann hatte zuvor seine Co-Direktorin und frühere kaufmännische Leiterin Silvia Stantejsky fristlos gekündigt, als das Finanzdebakel der Burg öffentlich bekannt wurde. Immer mehr Details der kreativen Buchhaltung in diesem Großkomplex werden bekannt und werfen die Frage auf, wieso eigentlich eine Schlüsselfigur des Ganzen nach wie vor im Amt bleiben darf: die Kontrollfigur im Hintergrund, Georg Springer Bundestheater-Holding-Geschäftsführer und bis vor kurzem Aufsichtsratsvorsitzender.

Abgrund VBW

Thomas Miessgang nimmt sich in *Die Zeit* kein Blatt vor den Mund, die Extra-Finanzspritze von 4,9 Mio für Theater an der Wien, Kammeroper, Raimundtheater und Ronacher kommentiert er mit: „Was, um Himmels willen, treibt die Stadt Wien dazu, Jahr für Jahr viele Millionen in einen gefräßigen Schlund zu stopfen, der als Gegenleistung nur seichteste Unterhaltungsware ausspuckt?" Die Sitzplatzauslastung beim Musical *Natürlich Blond* am Ronacher habe zuletzt bei 60 % gelegen, was ihn von einer „strukturellen Ideenkrise, an der die Vereinigten Bühnen schon seit vielen Jahren laborieren" sprechen lässt.

Kein Glück für Hinterhäuser

Die nächste Schauspieldirektorin verlässt die Wiener Festwochen. „Im besten beiderseitigen Einvernehmen" scheidet Frie Leysen aus Wien. Das Schauspielprogramm soll, so eine weitere Mitteilung der Wiener Festwochen, 2015 von Stefan Schmidtke und 2016 von Marina Davydova kuratiert werden. Stefan Schmidtke ist seit 2011 leitender Dramaturg des Düsseldorfer Schauspielhauses und hat zuvor das Festival Theaterfor-

gift abonnieren

Bestellen Sie ein *gift*-Abo
» 20 Euro für 4 Ausgaben pro Jahr
» 10 Euro für Studierende
» 25 Euro Auslandsabo

Oder werden Sie IGFT-Mitglied
im Mitgliedsbeitrag von 35 Euro ist das *gift*-Abo enthalten

office@freietheater.at
www.freietheater.at
01 / 403 87 94

men geleitet. Marina Davydova ist Theaterwissenschaftlerin, Kritikerin und künstlerische Leiterin des Moskauer Festivals NET- New Europan Theatre.

Stellenwert von Kunst und Kultur in Kärnten

Mit wachsender Sorge beobachten die Kulturschaffenden den Diskussionsprozess um die Weitergabe der Kulturagenden von Wolfgang Waldner voraussichtlich an Christian Benger, für den Kunst und Kultur bisher kaum erwähnenswert war. Die mit diesem Sessel ebenso verbundenen Ressorts Wirtschaft, Landwirtschaft und Tourismus kann Benger besser befüllen. Die Kulturschaffenden und ihre Vertretung in Kärnten, die IG KIKK, fordern ein öffentliches Kandidat_innen-Hearing vor Amtsantritt.

Schweizer Probleme mit Vernetzung

Das Schweizer Ja beim Volksentscheid zur SVP-Initiative gegen Masseneinwanderung bremst Schweizer Kulturinstitutionen in ihrer Arbeit, berichtet die Basellandschaftliche Zeitung.

Das ERASMUS-Programm für Schweizer Studierende wurde ausgesetzt, jetzt legt die EU die Mitgliedschaft der Schweizer_innen in EU-Kulturförderprogrammen, die die internationale Vernetzung in den Bereichen Audiovisuelles und Kultur unterstützen, auf Eis. Man hatte sich zuvor erhofft, im Rahmen von Creative Europe künftig als vollwertiges Mitglied in ein Netzwerk eintreten zu können.

Peymanns Einladungspolitik

Demonstrant_innen stürmten Anfang März ein geplantes Gespräch mit Thilo Sarrazin zu Grenzen der Meinungsfreiheit im Berliner Ensemble, hielten Protestschilder hoch und Sprechchöre erklangen. Die Veranstaltung wurde von der Geschäftsleitung abgebrochen, als es zu Handgreiflichkeiten kam. Claus Peymann rechtfertigt sich in der *Welt*, dass Sarrazin Ängste ausspreche, die „offenbar viele Menschen in Westeuropa und speziell in Deutschland haben" und mit diesen Menschen müsse man die Auseinandersetzung führen.

Kunststiftung NRW streicht Förderung für Impulse-Biennale in Bochum

Schon im vergangenen Jahr wurde das Programm des Nachwuchsfestivals, zu dem Off-Produktionen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz anreisen, zusammengestrichen, weil erhoffte finanzielle Unterstützung ausgeblieben war. Nach fast 25 Jahren wird die Förderung der Impulse nun durch die Landeskulturstiftung beendet. Der künstlerische Leiter, Florian Malzacher, kämpft mit dem angesammelten Fehlbetrag. ||

Mehr Biss und Schärfe

IG Freie Theaterarbeit on Tour 2014

2010 ist das Team der IG Freie Theaterarbeit mit einer Richtgagenbroschüre und der Forderung nach professioneller Entlohnung im freien Theaterbereich durch alle Bundesländer gereist. Vier Jahre später, nach mehrjähriger Arbeit in interministeriellen Arbeitsgruppen, nach z. T. bahnbrechenden Wahlen im Land und in einer neuen Regierungskonstellation machen wir uns erneut auf den Weg. Gemeinsam mit den jeweiligen Bundeslandsprecher_innen finden überall im Land Szenetreffs, öffentliche Diskussionen, Beratungen und Gespräche mit Politiker_innen und Kulturbeamt_innen statt. Bislang gab es solche Formate mit Podien in Wien, Linz, Bregenz und Innsbruck. Termine in St. Pölten und Salzburg fanden nach Redaktionsschluss dieser *gift* statt.

Nach wie vor sind die Fördermargen im freien Theaterbereich beinahe überall prekär und erlauben in vielen Fällen nicht die Einhaltung von arbeits- und sozialrechtlichen Standards. Nach wie vor herrscht Rechtsunsicherheit im gesamten Sektor. Nach wie vor gibt es kein grundlegendes Umdenken in der Förderpolitik. Durch die internationale Finanzkrise und ihre Folgen haben sich überall in Europa die Budget-Situationen verschärft.

Mit dem aktuellen Skandal um das Wiener Burgtheater ist die Krise auch in Österreich angekommen, die als ‚Krise des Stadttheaters' schon mehrere Jahre die deutsche Theaterlandschaft bestimmt. Die großen Institutionen im Sektor stoßen an ihre Grenzen – ein grundlegendes Neubedenken der Zukunft des Theaters scheint unausweichlich.

Die Krise, so die These, ist eigentlich der Beginn einer notwendigen Transformation, es gilt nicht weniger als 200 Jahre Theatergeschichte in Europa unter der Prämisse einer Neubestimmung des gesellschaftlichen Ortes von Theater zu re-formulieren. Sind die derzeitigen Produktionsformen noch angemessen? Wie kann das Theater neues Publikum erreichen?

In Wien wird unter einer andere Prämisse die Causa Vereinigte Bühnen im Zusammenhang mit der hochsubventionierten Förderung von Musical als Teil einer Unterhaltungsindustrie von der kritischen Öffentlichkeit in Frage gestellt, eine Sparte, die andernorts in Europa ökonomisch selbsttragend und rentabel funktioniert – eben als Kulturindustrie.

Wien, 16. Jänner

Das Wiener Podium wurde von Prof. Wolfgang Schneider eröffnet mit dem Anriss einer Buchpräsentation des aktuellen Bandes T*heater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste.*

Im Buch finden sich aufschlussreiche Details über die Strukturkrise des Theaterbetriebs: An deutschen Stadttheatern gehen oft 80-85 % aller Mittel in ‚die Struktur' – d. h. es bleiben nur mehr 15 % ‚eigentliches' künstlerisches Budget. Insgesamt bekommt die freie Szene bundesweit nur ca 1,5 % aller Mittel, wenn alle Häuser mitgerechnet werden, d. h. es herrscht ein Quasimonopol des Stadttheaters vor. Dabei wird im letzten Jahrzehnt mit weniger Personal mehr und immer schneller produziert: 1995/96 57.000 Veranstaltungen und 42.000 Mitarbeiter_innen; 2010/11 67.000 Veranstaltungen und 38.000 Mitarbeiter_innen. Dazu haben in den letzten drei Spielzeiten alle deutschen Theater ca. eine Million Zuschauer_innen verloren. Ein immer wieder genanntes Stichwort im Band ist Überproduktion und die Notwendigkeit einer grundlegenden Entschleunigung im Sektor.

Als Resultat der Krise des Stadttheaters wurden ganz neue Zusammenarbeitsformen zwischen freier Szene und dem Bereich des institutionalisierten Theaters initiiert. In diesem Zusammenhang stellt Schneider drei Initiativprojekte des Bundes vor: *Heimspiel* (Geld für Stadttheater, um neue Publikumsschichten zu erreichen durch Performances im öffentlichen Raum etc.), *Wanderlust* (Gelder für Mobilität

Tourstopp Wien. Bild links: Sabine Kock. Mitte: Klaus Werner-Lobo, Wolfgang Schneider. Rechts: Gernot Plass, Ernst Woller, Kock, Werner-Lobo, Schneider © Sophie Schmeiser

international), *Doppelpass* (Gelder für Kooperationen zwischen freier Szene und Institutionen).

Auf dem anschließenden Podium mit Gernot Plass (künstlerischer Leiter TAG), Wolfgang Schneider (Institut für Kulturpolitik Universität Hildesheim), Klaus Werner-Lobo (Kultursprecher der Grünen Wien), Ernst Woller (Kultursprecher der SPÖ Wien) und Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit) wird festgestellt, dass kulturpolitische Entscheidungen abhängig vom politischen Willen sind, getragen von der Feststellung: grundsätzlich wäre das Geld da – das zeigt die Realisation immer neuer Großprojekte – wenn ein politischer Wille da wäre. Aber an dem scheint es zu fehlen. Während der grüne Kultursprecher Klaus Werner-Lobo konstatiert, dass das Kulturbudget in Wien nach Jahren eines extensiven Wachstums nun stagniert und er auf das Mitdenken und -fordern der Szene angewiesen ist, damit sich etwas bewegt, beruft sich Ernst Woller auf den umfassenden Förderauftrag der Stadt zur Wahrung der Vielfalt, räumt aber auch ein, dass das Wachstum an seine Grenzen gestoßen ist und eventuell der historische Punkt gekommen, über strukturelle Änderungen nachzudenken.

Entgegen allem Willen und allen Maßnahmen der Wiener Theaterreform ist das Budget für freie Gruppen in den Jahren der Reform nicht signifikant gestiegen. Die 2011 erfolgte Evaluation weist für 2004 insgesamt knapp 4,5 Mio Euro für Projektförderungen und mehrjährige Konzeptförderungen aus und für 2010 knapp 5 Mio Euro. Gleichzeitig ist in diesen Jahren das Gesamtbudget für darstellende Kunst in der Stadt von 73 auf über 100 Mio Euro gestiegen.[1] Dieser paradoxe Effekt ist nicht nur bizarr, sondern kontraproduktiv angesichts des von allen Seiten ausgesprochenen Willens, die Situation der freien Theaterarbeit zu verbessern – nach zehn Jahren Wiener Theaterreform arbeiten mehr Menschen an mehr Orten zu prekäreren Bedingungen als zuvor und die über 10 Mio Euro Förderungen mehr im freien Sektor kommen kaum/selten/sehr begrenzt auch bei den Künstler_innen an. Auch hier landet der Großteil in Strukturen. Sollte es – wie über die Medien bereits kolportiert – zu einer künftigen Auslagerung des Musicalbetriebes kommen, ist die Frage, ob ein Neubau im Umfeld des neuen Hauptbahnhofes tatsächlich allein mit Privatinvestment errichtet werden kann (der Stadtrat bezweifelt das in einem späteren Gespräch). Damit ist jedoch das Strukturproblem nicht gelöst: Für das vor zehn Jahren um 46 Mio umgebaute Ronacher wird dann wieder ein Konzept bzw. eine Intendanz gesucht. Um ein Haus zu bedienen, in das schon so viel Geld geflossen ist, perpetuiert man die Situation: dann gibt es noch ein Haus mehr und die strukturelle Schere zwischen Häusern und freien Gruppen klafft weiter auf. Kann es hier überhaupt eine produktive Lösung geben?

Bregenz, 20. Jänner

In Bregenz fand ein öffentlicher Round-Table statt mit Winfried Nußbaummüller, Leiter der Kulturabteilung des Landes, dem Leiter des Theater Kosmos, Augustin Jagg, den Tanz- und

Theaterschaffenden Brigitte Walk, Brigitte Jagg, der Noch-Geschäftsführerin von netzwerkTanz Mirjam Steinbock, dem Kulturamtsleiter der Stadt Feldkirch Harald F. Petermichl, der Geschäftsführerin der IGFT, Sabine Kock, und der Bundeslandsprecherin der IGFT Barbara Herold.

Die Stimmung hat sich grundsätzlich im Land verbessert durch das Bekenntnis von Winfried Nußbaummüller zur freien Szene. Formal gibt es Erhöhungen in Kulturbudget um 9,6%, im freien Theater-Bereich um 11,5 %. Im Land Vorarlberg empfiehlt die Kunstkommission, die sich z. T. aus Künstler_innen selbst zusammensetzt, die Projektförderungen. Insgesamt stehen dafür auf Landesebene durchschnittlich ca. 150.000 Euro zur Verfügung. Die Projektförderung bewegen sich in einer durchschnittlichen Höhe zwischen 2.000 und 9.000 Euro. Diese Margen sind weit von einer professionellen Entlohnung der freien Theaterschaffenden entfernt. Die Jahresförderungen betragen für einige wenige Gruppen um 100.000 Euro. Obwohl sich seit 2010 faktisch nur wenig bei den Förderhöhen der freien Gruppen bewegt hat, wird die Richtgagenbroschüre jedoch als wichtiges Tool gesehen.

Früher gab es Indexanpassungen, jetzt fehlt das Bewusstsein dafür. Es herrscht die Meinung, eine Indexierung nehme einer Kulturpolitik Gestaltungsraum für Entwicklungen. Eine verhängnisvolle Argumentation, die die strukturelle Verarmung des Sektors billigend in Kauf nimmt. In den letzten Jahren hat sich insbesondere die Tanzszene in Vorarlberg erweitert. Junge Nachwuchskünstler_innen erhalten durch netzwerkTanz Möglichkeiten der Entwicklung und bleiben so vermehrt im Land. Das Netzwerk wünscht sich eine Entwicklung weiter in Richtung Nachwuchsförderung, Anerkennung und Vernetzungsmöglichkeiten und ein Bekenntnis für den Tanz im Land. Strukturell braucht es mehr Vernetzung über die Landesgrenzen hinweg – die Auftrittsmöglichkeiten in der Schweiz sind weniger geworden. Auch Touring innerhalb Österreichs ist wichtig, mehr Auftrittsmöglichkeiten bedeuten nachhaltige Nutzung von Produktionsmitteln!

In Vorarlberg ist das Thema der Rückforderungen durch die Gebietskrankenkasse für nicht erfolgte Anstellungen sehr virulent. Die Szene ist von Nachzahlungen betroffen, die das Land zwar in Kooperation mit den jeweiigen Institutionen zu verhindern versucht, die GKK bleibt aber ein harter Gesprächspartner. In diesem Zusammenhang wird die Öffnung der Zugangsmöglichkeiten zum IG-Netz als wichtiges Instrument betont, um künftig mehr Anstellungen leisten zu können.

Der Vorwurf der Quer- bzw. richtigerweise Doppelsubventionierung bei Zusammenarbeiten von Gruppen und Veranstalter_innen ist ein Thema, nicht nur in Vorarlberg. Immer wieder bekommt eine Gruppe keine Mittel mit dem Verweis auf die Förderung für das Haus, in dem sie spielt, oder umgekehrt eine Spielstätte erhält keine Subventionen für eine Einmietung, wenn diese Gruppe schon gefördert ist. Diese Denkauffassung widerspricht eklatant dem sinnvollen und weltweit praktizierten Modus von Koproduktionen im Sektor der Performing Arts. Nußbaummüller definiert: Doppelförderung liegt nur dann vor, wenn die gleiche Leistung zweifach gezahlt wird. Leider werden in der Praxis oft sinnvolle Kooperationen etwa zwischen Häusern und Gruppen als Doppelförderung bezeichnet und damit verhindert. Dagegen ist der Nutzen von Koproduktionen ebenso einsichtig wie diese notwendig und angesichts stagnierender Mittel oft der einzige Weg, um Produktionsformate überhaupt aufstellen zu können. Zudem sind sie DIE gängige Produktionsform international.

„Auch Touring innerhalb Österreichs ist wichtig, mehr Auftrittsmöglichkeiten bedeuten nachhaltige Nutzung von Produktionsmitteln!“

Tourstopps in Bregenz, Innsbruck und Linz
© Carolin Vikoler

Innsbruck, 21. Jänner

In Tirol fand ein öffentlicher Roundtable mit Vertreter_innen des Kulturausschusses Innsbruck (Uschi Schwarzl, Mesut Onay und Angela Eberl) moderiert von Florian Hackspiel (Bundeslandsprecher der IGFT) statt.

Im Land gibt es eine sehr starke Amateurtheaterszene, im Rundgespräch ist es eine grundlegende Forderung, dass die ‚Töpfe‘ für die freie professionelle Szene und Amateurtheater getrennt werden müssen. So besteht insbesondere am Land z. T. immer noch wenig Bewusstsein für freie Theaterarbeit als professioneller Arbeitsform. Auch in Tirol sind die Fördermargen im freien Theater viel zu niedrig, um professionelle Arbeitsbedingungen zu ermöglichen – das betrifft freie Gruppen ebenso wie Häuser der freien Szene. Die dank der Leiterin der Innsbrucker Schauspielschule, Lore Mühlburger, zahlreich anwesenden Studierenden wurden sensibilisiert für die Forderungen: Die freie Szene muss höher dotiert werden, bisher erhält sie insgesamt nur 1 % des Landeskulturbudgets – es braucht dringend eine auch budgetär sichtbare Würdigung des freien Theaters. Die anwesenden Mitglieder des Kulturausschusses der Stadt laden die Künstler_innen ein, ihre Konzepte auch direkt an Vertreter_innen des Ausschusses zu schicken, denn viele Projektinformationen bekommen die Entscheidenden gar nicht. Im Land gibt es zwar einen Beirat, bestehend aus Vertreter_innen der Szene, der etwa Vorschlagsrecht für Stipendien und Preise hat, aber er gibt keine konkreten Empfehlungen für Theaterprojekte ab.

Alternativ zur persönlichen Einladung des Kulturausschusses an die Szene wird ein Gesprächs- und Austausch-Format mit dem Kulturausschuss der Stadt, der Bürgermeisterin, der Szene und Landesvertreter_innen angedacht. Dabei soll auch über einen gemeinsamen Spielplan der Tiroler Gruppen, über Startprobleme im Freien Theater Innsbruck und über Schnittstellen zum Landestheater gesprochen werden.

Linz, 4. Februar

Neue Kooperationen zwischen freier Szene und Institutionen war das Thema der Podiumsdiskussion in Oberösterreich mit Bernhard Baier, Vizebürgermeister und Kulturreferent der Stadt Linz, Susanne Blaimschein, Leiterin des Kunstraum Gothestraße xtd, Sabine Kock, Geschäftsführerin IGFT, Stella Rollig, Künstlerische Leiterin der Museen der Stadt Linz, Markus Zett, freier Theaterschaffender theaternyx*, moderiert von Wiltrud Hackl, freischaffende Journalistin und Autorin.

In Linz gibt es einen Kulturentwicklungsplan (KEP), die Veranstaltung fand statt als Kooperation mit der KEP Plattform. Im Zentrum standen Begriff und der konkrete Vorschlag, Kooperationen zwischen freier Szene und Institutionen einzugehen, der von der Stadt Linz im Rahmen des KEP formuliert wurde. Es geht darum, dieses konkrete Angebot einerseits produktiv zu nutzen, andererseits auch kritisch die damit verbundenen Bedingungen zu hinterfragen. Auf dem Podium wird klar: die Stadt sieht Kooperationen wohl als neues Instrument und Angebot, aber gleichzeitig auch als Möglichkeit, Geld einzusparen. Bernhard Baier ist zum Zeitpunkt der Diskussion erst zwei Monate im Amt. In der Diskussion versuchen die Kunstschaffenden klar zu machen, dass Kooperationen nicht funktionieren können, steht die Logik von Einsparungsmaßnahmen dahinter. Die Visionen sind Kooperationen ‚auf Augenhöhe‘, so dass beide

> „Anders als bei der Bundesland Tour der IG 2010 kann es jetzt nicht mehr nur um Bewusstseinsbildung gehen, sondern um konkretes budgetäres Handeln.“

Partner bereit sind in die Kooperation zu investieren, statt dass die größere Institution sich darauf beschränkt, Raum und Technikstunden bereitzustellen. Markus Zett benennt harte (Geld, Ressourcen, Wissen) und weiche Faktoren (gegenseitiges Interesse, Auseinandersetzung, Wertschätzung) als Voraussetzung gelungener Kooperationen. Susanne Blaimschein bemerkt, dass erst durch Kooperationen größere Ideen möglich werden. Finanziell aufwändigere Projekte können nur so realisiert werden – von daher sind Koproduktionen grundsätzlich kein Mittel für Kostenreduktion. Es muss eine Perspektive für die in der Stadt ansässigen Gruppen und Künstler_innen geschaffen werden, um professionell arbeiten und von dieser Arbeit auch leben zu können. Wenn das nicht geschieht, wandert die Szene ab und Linz verliert an Attraktivität als Standort. Anders als bei der Bundesland Tour der IG 2010 kann es jetzt nicht mehr nur um Bewusstseinsbildung gehen, sondern um konkretes budgetäres Handeln. Es braucht einen finanziellen Mindestlevel von Professionalität für die Kreativität. Mehrere Künstler_innen weisen daraufhin: Kooperationen über Bundeslandgrenzen hinweg rufen aufgrund der niedrigen Budgetmargen im Land Reaktionen wie „Das ist ja Liebhaberei!“ hervor. Große Unzufriedenheit aus der Szene besteht gegenüber dem aktuellen Konzept in der Tabakfabrik, die zu einem creative industries Ort wird, der nach ökonomischen Parametern als wirtschaftlich rentables Unternehmen geführt wird und wieder ist dadurch faktisch die freie Szene weitgehend ausgeschlossen. Wie konnte es geschehen, dass aus einer großen Aufbruchstimmung für das Projekt 2010 eine Situation entstanden ist, in der es nicht gelungen ist, einen offenen Raum für Proben für die freie Szene zu schaffen, obwohl das Haus formal eine Liegenschaft der Stadt ist? Bernhard Baier verweist auf den riesigen Sanierungsbedarf der offenen Hallen, will keine unbegründeten Hoffnungen wecken, aber ist bereit, sich der Sache nochmal grundlegend anzunehmen. Er versteht sich jedoch prinzipiell als Brückenbauer zwischen Institutionen und freier Szene und wird versuchen, die Durchlässigkeit zu den Institutionen zu vergrößern und bei den Finanzen zumindest den Status Quo zu erhalten. To be continued… *(sako, carolin)*

Mit großem Dank an Barbara Herold, Florian Hackspiel, Claudia Seigmann, Tanja Brandmayr, Markus Zett und Barbara Stüwe-Eßl.||

[1] NPO-Studie zur Tanz- und Theaterszene in Wien, 2012

Die nächsten Termine

Burgenland im Rahmen von PannOpticum – Internationales Figurentheaterfestival
18.–22. Juni, Neusiedl am See

Steiermark im Rahmen von bestOffstyria
9.–13. September, Graz

Details folgen.

Richard Teschner

„Der Magier von Gersthof“

Xenia Kopf

Richard Teschners Werdegang liest sich wie eine romantische, alt-österreichische Künstler-Biographie. 1879 in Karlsbad / Karlovy Vary in eine sudetendeutsche Familie geboren, versucht sich der junge Teschner in allerlei Kunst-Techniken. Er entwickelt eine Faszination für das Handwerk, die ihn sein ganzes Leben lang begleiten wird.

Einige Jahre lang ist sein Lebenslauf von der unsteten Suche nach einer künstlerischen und geographischen Heimat geprägt. In Prag ist Teschner als Maler und Grafiker tätig und entwickelt dabei ein zunehmend symbolistisches, (alb-)traumhaftes Figuren-Repertoire. Häufig illustriert er Werke deutschsprachiger Schriftsteller, so z. B. Oskar Wieners *Der Puppenmaler* (1906) – eine frühe Begegnung mit der Marionette, die später zum Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens wird. Denn Teschner lehnt das Sprechtheater als künstlerische Ausdrucksmöglichkeit ab; er nennt es „eine scheußliche Mischung von Naturalismus, falschem Pathos und Gschnas.“[1] Das Marionettentheater betrachtet er als eine wertvolle Alternative, die Sprachgebrauch nicht nötig hat.

© Österreichisches Theatermuseum

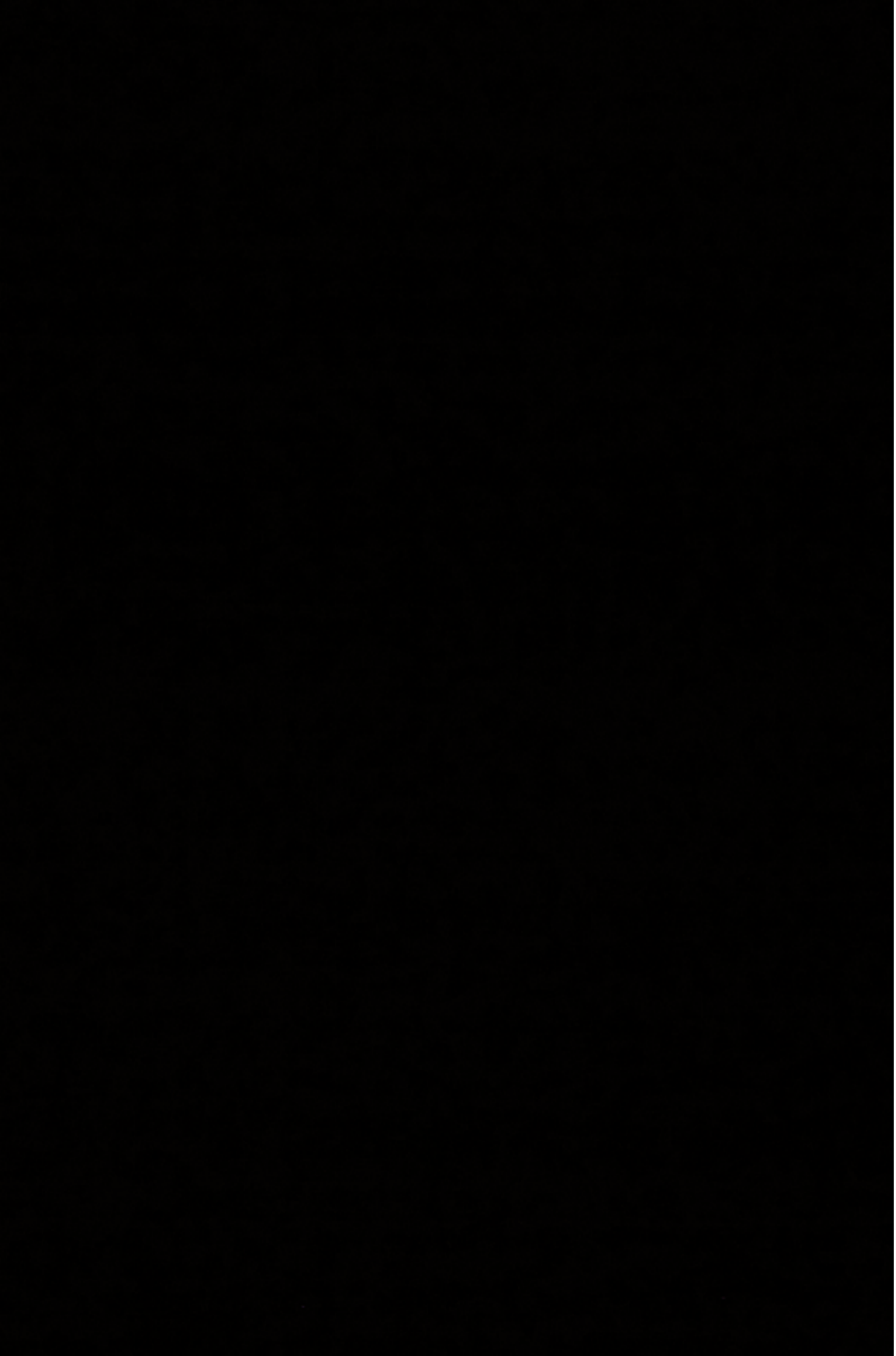
Bevor der spätere „Magier von Gersthof“ endgültig seine künstlerische Heimat findet, verdient er sein Geld einige Jahre mit kunstgewerblichen Arbeiten. 1909 schließlich verlegt Teschner seinen Lebensmittelpunkt nach Wien, wo er u. a. für die Wiener Werkstätte produziert. Die Heirat mit der begüterten Emma Bacher-Paulick 1911 gibt ihm schließlich die Möglichkeit, sich ganz seiner Leidenschaft zu widmen. Er beginnt sich mit dem indonesischen Figurentheater zu beschäftigen und richtet 1912 in der gemeinsamen Wohnung in Gersthof sein erstes Marionettentheater ein, den Goldenen Schrein. Die üppige, vergoldete Guckkasten-Bühne wird ihrem Namen gerecht, sie gleicht einem kleinen Altar. Nachdem sich Teschner in den 1920ern mit dem Film auseinandergesetzt hat, denkt er die Bühne für seine Figuren neu: der Figurenspiegel, eingeweiht 1932, ist eine kreisrunde, konvexe Glasscheibe, eingelassen in Wandvertäfelung aus dunklem Holz. Die üppigen Verzierungen des Schreins sind gänzlich verschwunden. Der Figurenspiegel fungiert wie ein Bullauge, das Einblick in Teschners Phantasiewelt gewährt. Diese Welt gestaltet der Figurenbauer und -spieler, Regisseur, Bühnenbildner und Musikgestalter in persona mit viel Liebe für’s Detail. Nicht nur die Technik der Figuren wird immer weiter verfeinert und perfektioniert, auch die Kostüme und die opulenten, hinterleuchteten Kulissenbilder stellt Teschner selbst her. Fast alle Stücke spielen in märchenhaften Umgebungen, bevölkert mit skurrilen, phantastischen Gestalten – deutlich sind die Einflüsse aus Esoterik, Astrologie und Anthroposophie. Richard Teschner hat aus seinem Erfindungsreichtum ein einzigartiges, mystisches Figurentheater als Gesamtkunstwerk geschaffen.

Weder die Person Richard Teschner noch sein Werk lassen sich ideologisch einordnen. Seltsam ambivalent bleiben zum Beispiel die Reaktionen der Nationalsozialisten: 1934 wird Teschner noch um einen „künstlerischen Plakatentwurf betreffend die rassenhygienische Propaganda des Reichs“[2] angefragt; 1939 wird sein Figurentheater abgelehnt: „Ihr Figurentheater läßt sich in die n.s.Puppenspiele leider nicht einbauen, weil es etwas ganz Einzigartiges, Abseitiges und in seiner Art Höchstentwickeltes [ist], das anderen Richtlinien folgt, als den für die n.s.Erziehung vorgeschriebenen.“[3] Ein Jahr später kauft trotzdem die Nationalbibliothek den Goldenen Schrein an; 1942 wiederum wird Teschners *Weihnachtsspiel* verboten.

Ungeachtet dieser Turbulenzen ist Teschner bis zu seinem Tod 1948 ununterbrochen künstlerisch tätig.

Alle Zitate und Quellen stammen aus der Ausstellung:
Mit diesen meinen zwei Händen. Die Bühnen des Richard Teschner,
zu sehen noch bis 21.4.2014 im Österreichischen Theatermuseum.

[1] Richard Teschner in einem Brief an Paul Brann, 1906
[2] Brief v. Institut für Rassenhygiene d. Universität München, 18.5.1934
[3] Brief v. Karl Hans Strobl, Leiter d. Reichsschrifttumskammer, 17.1.1939



© Reinhard Winkler:
Die Echse
Figurentheater Wels, 2010

Theater braucht Entwicklung und Planung

Kulturpolitische Diskurse in den Darstellenden Künsten

Wolfgang Schneider

© Sophie Schmeiser

Deutschlands Theaterlandschaft ist einmalig. Entstanden durch Fürstenstaat und Bürgergesellschaft, institutionell mitten in der Stadt konstituiert und infrastrukturell mit Ensemble und Repertoire organisiert, als Stadt- und Staatstheater oder als Landesbühne. Vom Gegenspieler zum Kooperationspartner entwickelt sich eine freie Theaterszene, die mittlerweile ebenfalls die Etablierung sucht – in Tanz- und Theaterhäusern sowie Kunst- und Kulturzentren.

Das alles lassen sich vor allem Kommunen und Länder in Deutschland jährlich fast drei Milliarden Euro kosten. Doch immer wieder ist kein Geld vorhanden, um die Preis- und Tarifsteigerungen der Personal intensiven Apparate zu finanzieren. In den Darstellenden Künsten wird fusioniert, Insolvenz angemeldet, im schlimmsten Fall werden Sparten abgewickelt und Theater geschlossen. Die freien Gruppen hangeln sich von Projekt zu Projekt, allen gemein ist die prekäre wirtschaftliche und soziale Lage der Tanz- und Theaterschaffenden und die drohende Altersarmut der Künstler_innen.

Welche Reformen sind überfällig, welche Produktionsformen braucht Theater, welche Neuorientierungen sind notwendig, um die Not zu wenden? Die Debatte um das deutsche Bühnenwesen ist zu konkretisieren. Überlegungen zu einer zukünftigen Theaterlandschaft müssen auf die Agenda der Kulturpolitik. Der Ärger gehört aufgelistet: dass Theater bei vielen Kommunalpolitiker_innen immer erstrangig eine Kostenfrage sei; dass absurde Sparszenarien von Städten in Zeiten der Finanzkrisen immer nur einzig und allein Schließungs- und Zusammenlegungsfantasien zur Folge haben; dass Ignoranz und Hinhaltetaktik kulturpolitische Erosionen und die Entwertung der Kunst widerspiegeln.

Es fehlt der politische Wille

Es fehlt auch an einer Debattenkultur in den Feuilletons. In der Tat macht die Theaterkritik in den Printmedien, Hörfunk

und Fernsehen munter weiter – so als wenn sich nicht die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen permanent ändern würden: Es gilt nach wie vor, Inszenierungen zu rezensieren, es dominiert wie einst und immerdar die klassische Theaterkritik, es fehlt die Theaterpolitik-Kritik. Berlin, Salzburg und Bayreuth sind die Stationen; Kammerspiele, Burg und Schaubühne die Gegenstände; und immer wieder die üblichen Verdächtigen, das gleiche Personal an unterschiedlichen Orten, die Champions League als „closed shop". Das System bleibt meist unhinterfragt. Impulse zur Reform der Strukturen sind im Feuilleton nicht zu erwarten. Das gilt auch noch für einen Großteil der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Umso erfreulicher ist die Tatsache, dass einige Dozent_innen sich an einem Diskurs beteiligt haben, der dem „Theater entwickeln und planen" gewidmet war und im Rahmen einer Ringvorlesung mit Hildesheimer Thesen sich auch in die Theaterpolitik einzumischen wusste. Aus den Vorträgen wurden Beiträge, in der Publikation geht es kompakt um kulturpolitische Perspektiven für die Darstellenden Künste.

„Was uns fehlt", schreibt Heiner Goebbels, Präsident der Hessischen Theaterakademie, Professor an der Universität in Gießen und Intendant der Ruhrtriennale, „sind Häuser, die *frei* sind – aber nicht im doppelten Sinne, sondern genauso ausgestattet wie ein Opernhaus, wie ein Stadt- oder Staatstheater –, Produktionsmöglichkeiten, wie ich sie zum Beispiel glücklicherweise zurzeit bei der Ruhrtriennale vorfinde. Ich schlage vor, in jedem Bundesland erstmal ein Theater umzuwandeln. Wir haben ja 150 Theater und 80 Opernhäuser. Man muss das nur politisch wollen. Nichts muss so bleiben wie es ist." (S. 30)

Sein Kollege Thomas Schmidt von der Hochschule für Musik und Theater in Frankfurt am Main sekundiert diese radikale Ansicht: „Die Kluft zwischen öffentlichen und Freien Theatern muss grundlegend aufgehoben werden, durch gleichberechtigten Zugang zu Ressourcen, durch gleichberechtigte politische Legitimation und durch eine enge Kommunikation und Zusammenarbeit – dies ist für mich die Grundvoraussetzung für die Zukunft der deutschen Theaterlandschaft. Es wäre zu überlegen, ob die Bildung und der damit verbundene Ressourcentausch durch „Hybride" zwischen öffentlichen und Freien Theatern, öffentlichen und freien Orchesterensembles vorangetrieben werden sollte. Dabei muss es aber darum gehen, alle Segmente der freien Szene einzubinden." (S. 212)

Neuerfindung, Neudefinition und Neukonzeption von Theater

Dass Stadttheater auch immer das Theater der Stadt sein sollte, darauf macht Alexander Pinto von der Hafen City Universität in der Freien und Hansestadt Hamburg aufmerksam: „Für die Debatte um die Zukunft der deutschen Theaterlandschaft bietet Martina Löws *Soziologie der Städte* (2008) die Möglichkeit, ‚Strategien zur Veränderung' aufzeigen zu können, die ‚die Bedingungen und Potentiale vor Ort nutzen'. Auf der Grundlage der jeweiligen städtischen Eigenlogik ließe sich das Handlungsfeld Kultur und auch die Theaterstrukturen anhand der Potentiale der jeweiligen Stadt weiterentwickeln. Das offeriert eine Perspektive, die jenseits gängiger politischer Handlungsmuster von Kürzen, Streichen, Umverteilen liegen könnte und einen effektiven Mitteleinsatz bei gleichzeitiger Stärkung des städtischen kulturellen Profils böte." (S. 253)

Die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke der Universität Hildesheim könnte sich aber auch ein ganz anderes Modell in der Theaterlandschaft vorstellen, welches sie mit ihrer Performancegruppe She She Pop lebt, analysiert und reflektiert: „Netzwerke und temporäre Kooperationen fordern von der einzelnen Künstlerin und dem einzelnen Künstler, sich immer wieder neu Arbeit zu suchen und sich beständig selbst zu vermarkten, um sich so die anschließende Arbeitsmöglichkeit und ein neues Netzwerk zu erschließen. Diesen Anforderungen des Theaterbetriebs unterliegt ohne Frage auch das Kollektiv – doch anders als zeitlich begrenzte Organisationsformen eröffnet das kollektive Arbeiten einen Raum kontinuierlich die eigenen Bedingungen und Möglichkeiten des Produzierens zu verhandeln und zu verändern. In diesem Sinne kann ein solches Produzieren, das seine eigenen Bedingungen in Frage stellt, auch als Forschen am Theater und an gesellschaftlichen Strukturen selbst verstanden werden." (S. 271)

Es geht also auch um eine Neuerfindung der Theaterarbeit, es geht um eine Neudefinition von Theater in der Gesellschaft und es geht um eine Neukonzeption der öffent-

lichen Rahmenbedingungen. Dazu äußert sich Henning Fülle, Dramaturg, Dozent und Doktorand aus Berlin: „Partizipatorische Formate, performative Spielformen, genreübergreifende Projekte sowie die Etablierung von diskursiven und festlichen Formen zielen auf eine stärkere Rückbindung der Theater an die Gesellschaft mit ihren aktuell bezogenen Kommunikations- und auch Unterhaltungsbedürfnissen – mit der Perspektive der (Wieder-)Gewinnung einer Funktion als öffentliche Orte der Kultivierung und der künstlerischen Auseinandersetzung in der Gesellschaft. Die Reich- und Tragweite dieser Entwicklungen lassen sich bislang noch nicht verlässlich abschätzen. Die Bewegungen zur Abwehr von haushaltspolitischen und betriebswirtschaftlich inspirierten Existenzbedrohungen von Stadt- und Staatstheatern jenseits der ‚Leuchttürme' scheinen derzeit noch stärker ausgeprägt, als das offensive Momentum zur öffnenden Reformierung von Strukturen und Angebotsspektrum der Theateranstalten. Gleichwohl ist im System Bewegung zu verzeichnen." (S. 295)

Mehr Theater für mehr Menschen

Trotz aller intellektuellen Einsichten gibt es kaum ernsthafte Überlegung, die Theaterlandschaft umzubauen! Natürlich hat das Stadttheater über viele Jahrhunderte eine Institutionalisierung entwickelt, die einmalig ist und im besten Falle Garantie, dass der Lappen jeden Abend hoch geht. Die Länder und Kommunen, die die Bühnen tragen, müssen aber über kurz oder lang darüber nachdenken, ob das noch alles seine Richtigkeit hat. Im Moment verkauft beispielsweise die Landesbühne die Musicalrevue und das Staatstheater den Klassiker, das Stadttheater die Komödie. Ansonsten dümpeln die Theater vor sich hin. Es muss sich etwas ändern, was die Produktionsweise und die Theatervermittlung vor Ort betreffen.

Es wird zukünftig nicht zusätzlich Geld für Theater in Deutschland zur Verfügung stehen. Das ist das größte Problem. Das heißt, die Zuwächse gehen gegen null, die Ausgaben steigen. Die Überlegung muss deshalb sein: Kann man an den jetzigen Strukturen etwas verändern, was tatsächlich allen nutzt, nämlich einem großen kulturpolitischen Ziel? Da geht meiner Meinung nach nichts an der Umverteilung vorbei. Mit den vorhandenen Strukturen geht das nicht, aber mit anderen könnte man das machen. Man könnte an vielen Theatern Kooperationen durchführen, wie es auch schon an vielen Stellen passiert, zum Beispiel mit dem Freien Theater, man müsste die Standesdünkel sein lassen und die Theaterlandschaft als die Summe vielfältigen dramatischen Kunstschaffens denken.

Kann man diese Überlegungen nun kulturpolitisch konturieren? Wichtig wäre in dem Zusammenhang, dass es die Theaterleute selbst in die Hand nehmen müssen, aber die Kulturpolitik den Auftrag hat, das mindestens zu moderieren und den Mut aufzubringen, die Möglichkeit hierfür zu schaffen. Das Ziel einer Theaterentwicklungsplanung könnte also sein: Mehr Theater für mehr Publikum. Das ist ein einfaches Ziel, aber nicht indem man sagt, wir müssen prozentual reduzieren oder wir müssen Sparten schließen. Das Profil könnte die Standortsensibilität werden. Das Theater, das mit der jeweiligen Region oder Stadt zu tun hat, muss dabei im Mittelpunkt stehen, vor Ort recherchieren, suchen, Themen aufspüren und das nutzen, was regional wichtig erscheint. Das muss nicht nur geschehen, um regionales Publikum zu akquirieren, sondern weil man an dieser Stelle einen tieferen Einblick in die Gesellschaft nehmen kann. Das Prinzip dabei muss sein, eine kulturelle Vielfalt zu gewährleisten, nämlich verschiedene Formen und auch verschiedene Strukturen von Theater.

Eine kulturpolitische Aufgabe wäre dann, Theaterförderung auch als Risikoprämie zu verstehen. Das heißt nicht das, was sowieso funktioniert und erfolgreich ist, sondern auch den Prozess und das Scheitern zu belohnen. Diese Förderungskategorie ist völlig vernachlässigt worden. Dass die Freien Theater evaluieren und nachweisen müssen, dass sie tolle Arbeit geleistet haben, und belegen müssen, was alles stattgefunden hat, ist positiv zu werten. Aber warum gilt das nicht für alle Theater? Warum müssen sich nicht auch die Stadt- und Staatstheater regelmäßig befragen lassen, was sie getan haben, um einem neuen Publikum Zugänge zu schaffen oder um beispielsweise Theater und Schule zusammenzubringen? Es muss also vielmehr über das Planen und Entwickeln für das Theater nachgedacht und letztendlich gehandelt werden. ||

Professor Dr. Wolfgang Schneider

ist Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, UNESCO-Chair in Cultural Policy for the Arts in Development und Herausgeber der Publikation *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste* (siehe Rezension rechts).

Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste

Die Krise der deutschen Stadttheaterlandschaft hat eine Diskussion des gesamten Sektors der Darstellenden Kunst in Deutschland notwendig, aber auch möglich gemacht – und genau das wird in diesem Buch versucht: 19 Beiträge für ein grundlegendes Neubedenken der deutschen Theaterlandschaft plus die Einleitung des Herausgebers umfasst der Band – nachhaltiges Resultat einer Ringvorlesung. Er ist gegliedert in drei Themenkomplexe: Theater Reformieren, Vermittlung Entwickeln, Strukturen Planen.

Die Stärke des Bandes liegt in der Vielfalt der Perspektiven; argumentiert, kritisiert, ‚visioniert' wird aus Theaterpraxis ebenso wie im Diskurs darüber, Kulturpolitik wird ergänzt durch Vermittlung und die sehr ernsthaft gestellte Frage nach dem Publikum und dabei erfahren die geneigten Leser_innen – quasi nebenbei – eine Fülle an grundlegenden Fakten zu den Strukturen des Sektors, gleichzeitig aber auch eine Vielfalt an Visionen, konkreten Reformvorschlägen, die in ihrer Heterogenität sämtlichst zeigen: es geht um nicht weniger als eine grundlegende Transformation einer Jahrhunderte lang gewachsenen Institutionenkultur: des Theaters.

Wussten Sie, dass deutsche Stadt- / Landestheater bis zu 85 % ihres Budgets allein für die Aufrechterhaltung des Betriebes erbringen müssen, dass in den letzten zehn Jahren in Deutschland signifikant immer mehr Produktionen in immer weniger Zeit mit immer weniger Mitarbeiter_innen programmiert wurden, während das Theater insgesamt eine Million Zuschauer_innen verlor?

Die Forderung nach einer Umkehr dieses Prozesses und dringenden Entschleunigung der Produktionsmodalitäten, bevor er kollabiert, ist nur ein winziges Detail, gleichzeitig ein Paradigma der an Leitfragen zur Theaterpolitik reichen Bandes, die etwa lauten: Was ist eigentlich ein Erfolg? Wie gehen wir künftig mit dem Publikum um? Was bedeutet Überproduktion für Theater, Orchester, Ensembles und einzelne Künstler_innen? Was können neuartige Netzwerke leisten – und vor allem: Wie kann der Stellenwert des freien Theaters symbolisch wie budgetär neu bedacht und gewürdigt werden?

Diese Frage durchzieht als eine Kernfrage den Band: Günther Heeg beantwortet sie mit: „Die Zukunft des Stadttheaters liegt in einer transkulturellen Theaterlandschaft". Auch Alexander Pinto formuliert einen „notwenigen Perspektivenwechsel in der Theaterdebatte".

Theater entwickeln und planen ist kein einheitliches praktisches Lehrbuch, genau darin liegt die Stärke, ja Sprengkraft des Bandes, er wird einer Vielfalt von aktuellen Denkansätzen gerecht, argumentiert nicht reduktionistisch oder tabuisierend – vielmehr mutig und mit offenem Blick für die Notwendigkeit von Neubedenken, anders Planen, Transformation. Und er ist eine Einladung, an einem solchen Prozess mit- und weiterzudenken

Dazu trägt der Blick des Herausgebers maßgeblich bei. Das Resultat – nicht mehr und nicht weniger als ein State of the Art der aktuellen Theaterdiskussion in Deutschland – eine Empfehlung. *(sako)*

Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste.* Bielefeld: transcript 2013. ISBN 978-3-8376-2572-1.

diskurs

Ausnahmezustand Mensch Sein

Eine Kooperation zwischen Brunnenpassage und Volkstheater Wien

Die Theaterproduktion *Ausnahmezustand Mensch Sein* ist eine Koproduktion zwischen Brunnenpassage und Volkstheater Wien. Nach Shakespeares *Der Sturm* erarbeitet ein internationales Künstler_innen-Team um Regisseur Daniel Wahl die Inszenierung mit 30 Menschen unterschiedlicher Herkunft und Alters. Das Stück von Clemens Mädge wurde am 4. April 2014 in neun Sprachen auf der Bühne des Volkstheaters uraufgeführt. Produktionssponsoring liegt bei der Bank Austria. Begleitet und unterstützt wird die Produktion von Karl Markovics, der immer wieder bei den Proben dabei war und das Team bei der Öffentlichkeitsarbeit unterstützt. *Carolin Vikoler* befragte Anne Wiederhold, die künstlerische Leiterin der Brunnenpassage.

gift: Wie kommt so eine Kooperation mit dem Volkstheater zustande?
Anne Wiederhold: Ich bekam vor etwa zwei Jahren einen Anruf seitens der Bank Austria, die unser Hauptsponsor ist, ob wir Interesse hätten, gemeinsam mit Karl Markovics eine Theaterproduktion auf die Beine zu stellen. Da habe ich natürlich sofort zugesagt! Für uns war von Beginn an klar, dass wir mit dem Stück an ein großes Haus wollen, über Umwege entstand dann die Kooperation mit dem Volkstheater. Die Produktion, Stück- und Regieauswahl und künstlerische Konzeption lag bei uns.

gift: Kann man sich aus der freien Szene kommend sofort ein Projekt auf der Volkstheaterbühne vorstellen, für tausend Zuschauer_innen, die räumlich aus den verschiedensten Blickwinkeln schauen? Wie stellt man dafür ein Team zusammen?
Wiederhold: In der Brunnenpassage haben wir unter anderem als Konzept, große Bühnen zu „stürmen“ und seit 2007 arbeiten wir beispielsweise mit den Wiener Festwochen oder dem Wiener Konzerthaus zusammen. Für dieses Projekt haben wir uns für den Schweizer Regisseur Daniel Wahl entschieden. Er hat viel mit großen Ensembles und auch mit Laien inszeniert, beispielsweise am Schauspielhaus Hamburg gearbeitet und hat Erfahrungen mit großen Stadt- und Staatstheaterbühnen. Er arbeitet oft im Team und brachte Benjamin Brodbeck (musikalische Leitung) und Viva Schudt (Bühne und Kostüm) mit. Wir einigten uns sehr früh auf Shakespeares *Sturm* als Ausgangsbasis, dann kam Clemens Mädge als Autor dazu. Für die Proben mit vielen Menschen war es sehr hilfreich, dass das künstlerische Leitungsteam schon zusammen gearbeitet hat und das Ensemble beim Proben auch teilweise in Untergruppen aufteilen konnte. Dramaturgie macht Vanja Fuchs, die auch schon in Storytelling-Formaten der Brunnenpassage mitarbeitete und eine Anbindung an Wien war uns ganz wichtig.

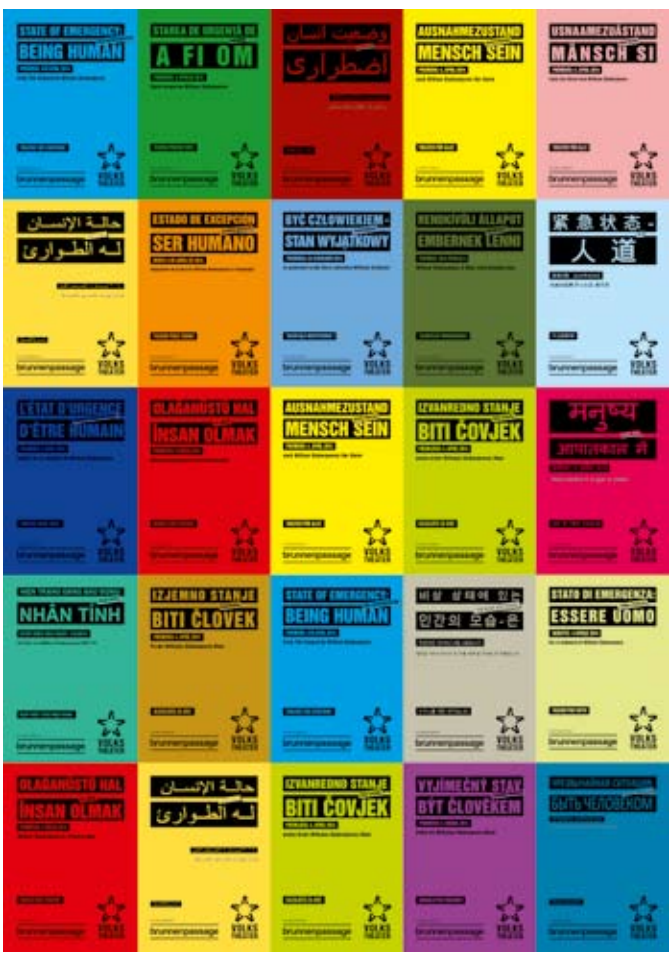
gift: Wie habt ihr die Darsteller_innen ausgewählt und wie werden diese 30 gezahlt?
Wiederhold: Die Spieler_innen wirken mitunter bereits seit Jahren wöchentlich in Musik-, Tanz- und Gesangsprojekten der Brunnenpassage mit. Die meisten sind erstmalig Teil ei-

© Bert Schifferdecker

ner Theaterproduktion. Wir haben kein klassisches Casting gemacht, sondern viele unterschiedliche Menschen, die wir über die Jahre unserer Arbeit kennen gelernt haben, gezielt angesprochen. In der Brunnenpassage ist die Teilnahme immer kostenlos und Menschen nehmen Teil, weil sie Interesse und Lust haben. Die Spieler_innen bekommen eine kleine Aufwandsentschädigung. Das strikte Korsett von Probenzeiten und Anwesenheit ist durch die Freiwilligkeit aufgeweicht und nicht so strikt zu sehen, wie bei einer regulären Theaterproduktion. Dies bedeutet vor allem viel organisatorisches Geschick im Projektteam. An der Klanggestaltung bzw. soundproduction und während des Stücks live an den Turntables sind drei Frauen unseres DJane-Kollektivs Brunnhilde beteiligt.

Das Inszenierungskonzept setzt bewusst nicht auf offensichtliche „Migrationsthemen“ als Träger der Handlung, sondern versucht vielmehr über die gemeinsame künstlerische Auseinandersetzung ein Bewusstsein für gesellschaftlichen Zusammenhalt zu schaffen. Viele verschiedene Sprachen sind auf der Bühne und hinter der Bühne, kein akzentfreies Bühnenhochdeutsch und dennoch keine Rollen-Zuschreibungen, sondern Shakespeare als Ausgangspunkt einer Uraufführung mit der gesamten Bandbreite der Figuren und Existenzen.

© Volkstheater



gift: Wie denkt man sich das Bühnenbild oder die Kostüme? Gibt es dafür Hilfe vom Haus und möchte man das überhaupt?
Wiederhold: Wir haben von Beginn an die Zusammenarbeit mit dem Volkstheater als sehr gelungen empfunden. Das Bühnenkonzept von Viva Schudt ist großartig, das Stück spielt im Wasser, was mit technischen Herausforderungen verbunden ist. Da wir in der Brunnenpassage nicht über größere Werkstätten verfügen, war von Anfang an klar, dass das Bühnenbild in den Werkstätten des Volkstheater gebaut wird. Kostüme (Viva Schudt und Katharina Kappert) ebenso. Wir haben einen Koproduktionsvertrag, der alle Verantwortlichkeiten genau regelt. Proben durften wir im Sommer im Hundsturm, was ideal war, da dort die Originalmaße der Volkstheaterbühne gegeben sind. Wir haben sonst mit reduziertem Bühnenbild in der Brunnenpassage an Wochenenden weitergeprobt und bieten den Darsteller_innen auch wöchentlich Trainings zu Körperarbeit, chorischem Sprechen, Sprechtechniken und Rythmik an. Endproben finden auf der Volkstheaterbühne statt zu dort üblichen Rahmenbedingungen, alles genaustens durchdisponiert, vormittags Probe, abends andere Vorstellungen, teils im Originalbühnenbild, teils reduziert, teils nur Technik, teils mit Spieler_innen.

gift: Worum dreht sich *Ausnahmezustand Mensch Sein*?
Wiederhold: Es ist eine Reise ins zerwühlte Innere, ein wilder Ritt durch die Windungen eines sturmgepeitschten Hirns. Prospero, Herzog von Mailand, ist Dreh- und Angelpunkt

> „Insbesondere der hochsubventionierte Kulturbetrieb erreicht derzeit nur ein relativ kleines Bevölkerungs-Segment. Mehrsprachigkeit auf der Bühne und in der Bewerbung ist für beinahe alle großen Sprechtheater im deutschen Sprachraum neues Terrain.“

des Geschehens auf der Insel. Prosperos Kopf ist also der eigentliche Schauplatz des Stücks. Alle sind ein Teil von Prospero: alle werden zu einem. Es gibt viele Sprechchorpassagen. Und der Eine zerlegt sich in viele Einzelteile um zu überleben. Ein Mensch durchlebt in seinem Inneren alle Ausnahmezustände, die viele verschiedene Menschen erlebt haben. Angelehnt an Shakespeares Vorlage, doch nicht im Sinne einer werk- und wortgetreuen Inszenierung, werden auch individuelle Erfahrungen von Ausnahmezuständen im Mensch Sein auf der Bühne bearbeitet. Musik und Sounds sind in der Inszenierung sehr präsent.

gift: Versteht sich die Brunnenpassage als postmigrantischer Kulturraum?
Wiederhold: Die Brunnenpassage ist ein postmigrantischer Kulturraum, arbeitet jedoch wenig mit der Begrifflichkeit an sich. Wir setzen auf Verbindungen zwischen Menschen, die über Kunstprozesse aktiviert werden, aber ohne Identitäten anrufen zu müssen. Die Idee ist simpel aber wirkmächtig. In der Brunnenpassage spielen Zuordnungen keine Rolle, die Menschen kommen, machen oftmals mit und sind in diesen Momenten Sänger_innen, Tänzer_innen etc. Wir stehen für niederschwelligen Zugang zu Kunst, weil wir vor allem jene besonders ansprechen wollen, die keinen Zugang zu diversen „Hochkultur“-Orten haben. Dies betrifft oftmals Menschen mit Migrationserfahrungen, aber nicht nur. Die Brunnenpassage nimmt sich vielmehr die Menschen rund um den Brunnenmarkt zum Vorbild und möchte, dass sich die Heterogenität auch in den Veranstaltungen wiederfindet. Spezifische aufsuchende Zielgruppenarbeit ist ein großer Teil unserer Arbeit. Unsere partizipativen Produktionen sind konzipiert in Kooperation mit großen Kulturinstitutionen der so genannten Hochkultur. Wir arbeiten seit 2007 täglich und nachhaltig an Theorie und Praxis von Community Art bzw. interkultureller Kunstproduktion, zu Fragen des Migrant Mainstreaming in der Kulturpolitik und an Kunst als Menschenrecht.

Die Bewerbung für *Ausnahmezustand Mensch Sein* findet in 19 Sprachen statt. Dies sind die Sprachen aller Mitwirkenden auf und hinter der Bühne. Die Grafikabteilung des Volkstheaters war durch die vielen Schriftzeichen sehr herausgefordert und somit haben wir einige Drucksorten selbst übersetzt und gelayoutet. Auch die Bewerbung in die Communitys, bei Kulturvereinen, Botschaften und bei migrantischen Medien hat über die Brunnenpassage stattgefunden. Insbesondere der hochsubventionierte Kulturbetrieb erreicht derzeit nur ein relativ kleines Bevölkerungs-Segment. Menschen mit geringen Bildungschancen, Personen mit niedrigem Einkommen sowie Migrant_innen und auch Ältere sind hier unterrepräsentiert. Mehrsprachigkeit auf der Bühne und in der Bewerbung ist für beinahe alle großen Sprechtheater im deutschen Sprachraum neues Terrain. Je mehr Produktionen zwischen lokal verankerten Kunstinstitutionen und großen Bühnen stattfinden, desto mehr wird sich auch die Vielfalt Wiens in der Kulturlandschaft widerspiegeln.

gift: Was sind die Perspektiven für das Postmigrantische in der Stadt auf die Kunst bezogen?
Wiederhold: In der Koproduktion mit dem Volkstheater wird Interaktion in beide Richtungen als Brückenschlag angestrebt: einerseits der Spieler_innen verschiedener Herkunft auf eine zentrale Wiener Bühne, andererseits im Sinne einer Öffnung einer alteingesessenen Institution wie dem Volkstheater für neue Herangehensweisen auf der Bühne und neue Publika. Die Diversität von Wiens Bevölkerung auf der Bühne hör- und sichtbar zu machen, ist eines der Grundanliegen des Projekts, bewusst spielen deshalb „alte und neue Wiener_innen“ verschiedener Hintergründe mit. Ein weiteres Ziel ist es, auch jene Wiener_innen in den Publikumsraum einzuladen, denen die Theater, Museen und Konzerthäuser dieser Stadt meist nur schwer zugänglich sind und die von so genannten Hochkultur-Einrichtungen für gewöhnlich nicht erreicht werden. Beide Institutionen, Brunnenpassage und Volkstheater, erleben in der Zusammenarbeit eine win-win-Situation. ||

Anne Wiederhold

Künstlerische Leitung Brunnenpassage; als Schauspielerin in internationalen Produktionen und Ensembles, vor allem im experimentellen Körpertheater, tätig. 2012/2013 Österr. Expertin in der EU-Arbeitsgruppe „The role of public arts and cultural institutions in the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue“

Ich bestimme, ob es rassistisch ist

Zur Debatte um das Blackfacing im Theater

In Deutschland gibt es seit Januar 2012 eine heftige Debatte um das Blackfacing auf deutschen Bühnen. Ausgelöst durch eine Inszenierung an Dieter Hallervordens Schlossparktheater in Berlin mit Blackfacing und seine problematische Reaktion auf die Kritik. Initiiert hat die Debatte „Bühnenwatch“, ein Zusammenschluss von Aktivist_innen, die sich dem Kampf gegen Rassismus auf Bühnen annimmt. In Österreich existiert noch kaum eine Sensibilisierung für das Thema – es sei denn, Anstößiges wird zuerst von außen bemerkt. So etwa empfanden es amerikanische Medien als „totally inappropriate behavior“, was sich am Opernball ein Moderator von Puls4 erlaubte: Nämlich mit schwarz bemaltem Gesicht an Opernball-Gast Kim Kardashian heranzutreten und sich als ihr Verlobter und Rapper Kanye West auszugegeben. Die künstlerische Leiterin von daskunst und DiverCityLab, Asli Kislal, und der Grüne Kultursprecher Klaus Werner-Lobo arbeiten seit Längerem an einer problematischen Geschichte im Theater Akzent Wien: Plakate mit Blackfacingbewerben eine Aufführung von *Otello darf nicht platzen* mit dem Team um Katja Thost-Hauser und Bruno Thost. Es ist eine Einmietung ins Haus und wurde von diesem leider davor nicht auf Inhalt bzw. Inszenierungsansatz geprüft.

Aktuell protestieren Pamoja, The Movement of the young African Diaspora in Austria, und zahlreiche Vereine gegen die geplante Aufführung des Theaterstücks *Die N...* von Jean Genet in der Fassung von Johan Simons bei den Wiener Festwochen, die nicht ohne Blackfacing und Verwendung des N-Wortes auskommen kann. In München erregt diese Inszenierung schon längstens die Gemüter im Umfeld des Münchner Göthe Protokolls.

Der Grüne Kultursprecher nimmt diese Kritik zum Anlass, im Rahmen der Festwochen gemeinsam mit kritischen Expert_innen ein öffentliches Podium zur Aufklärung und Sensibilisierung zu schaffen.

Wir holen uns für diese Ausgabe „Debatten-Hilfe“ von Lara-Sophie Milagro, die in einem grundsätzlichen Beitrag untersucht, wie die Realität wirklich ausschaut, wer was spielen darf, und werden weiter berichten, welche Schritte die Verantwortlichen bei den Wiener Festwochen, im Kulturamt und im Theater Akzent setzen.

Die Bequemlichkeit der Definitionshoheit

Die Blackfacing Debatte – Man muss kein Neonazi sein, um rassistisch zu handeln

Lara-Sophie Milagro

Der Aufschrei ist groß unter Theatergänger_innen, Intendant_innen, Schauspieler_innen und Journalist_innen: Sie alle nehmen Weltoffenheit und antirassistisches Denken und Handeln für sich in Anspruch und sind nicht gewillt, dieses sorgsam gepflegte Selbstbild so einfach aufzugeben. So war man denn auch zu Beginn der Blackfacing-Debatte vor allem damit beschäftigt, sich gegenseitig von jedwedem Rassismus frei zu sprechen: „Es ist ebenso rassistisch, wenn Weiße keine Schwarzen spielen dürfen – und es ist gerade rassistisch, wenn Schwarze Schwarze spielen", so ein häufiges Argument. Oder: „Das Stück war ja anti-rassistisch, darum kann das darin verwendete Blackfacing ja gar nicht rassistisch sein", als ob der Zweck alle Mittel heiligen würde. Nicht minder ignorant waren die nicht enden wollenden Verweise auf die künstlerische Freiheit, den vermeintlichen („positiven") Rassismus der Protestierenden, die Qualität einzelner Inszenierungen oder die schauspielerischen Fähigkeiten einzelner schwarzer Schauspieler_innen.

1. Theater und Rassismus

Gleichzeitig setzte sich lange kaum einer der Verantwortlichen mit den tatsächlichen Inhalten der Protestierenden auseinander, wie sie zum Beispiel auf den Flugblättern nachzulesen waren, die im Rahmen der Aktion am Deutschen Theater gegen das Blackfacing in dem Stück *Unschuld* (Regie: Michael Thalheimer) verteilt wurden.

Das Einheits-Weiß deutscher Stadttheater

Erstmals entbrannte die Blackfacing-Debatte um Dieter Hallervordens Inszenierung *Ich bin nicht Rappaport*. Darin verkörpert der schwarz angemalte Schauspieler Joachim Bliese eine schwarze Rolle. Von Seiten des Schlosspark-Theaters hieß es damals, man hätte keine afro-deutschen Schauspieler_innen gefunden, weil es in deutschen Theater-Ensembles keine gäbe.

Es ist löblich, dass das Schlosspark Theater dies erkannt hat. Schade nur, dass es daraufhin nicht die nächst liegende Frage stellte: Warum gibt es diese systematische Ausgrenzung von PoC (people of color) an Deutschlands Theatern? Stattdessen wurde ein augenscheinlicher Missstand als Rechtfertigung für die Notwendigkeit einer weiteren Diskriminierung, die des Blackfacing, genutzt. Verkehrte Welt.

Klickt man sich im Internet auf der Homepage deutscher Stadt- und Staatstheater durch die Fotos der Ensemble-Mitglieder so bietet sich einem tatsächlich stets dasselbe, einheitliche Bild: Schauspieler_innen mit stereotyp deutschem Erscheinungsbild, sprich: weißer Hautfarbe. Hin und wieder mal ein Nachname, der nicht urdeutsch klingt, aber zum Glück sieht man es den Träger_innen kaum an. Die wenigen Ausnahmen kann man an einer Hand abzählen.

Die Uneinheitlichkeit der deutschen Gesellschaft

Wir leben in einer multikulturellen Gesellschaft. Es gibt Deutsche mit türkischen, afrikanischen, asiatischen, russischen – kurz: mit jeden nur denkbaren ethnischen und / oder kulturellen Wurzeln. Sie sind Ärztinnen, Schauspieler, Bauarbeiterinnen, Restaurantbesitzer, Studenten, Zahnarzthelfer, Juristinnen, Grafik Designer, Schriftstellerinnen, Politiker und Hartz IV-Empfänger. Das bunte Bild auf den Straßen weicht einem Einheits-Weiß, sobald man ein Sprechtheater

Zeichenkritik von KENDIKE (www.kendike.wordpress.com)
Die TT-Bloggerin Henrike Terheyden fasste jede Inszenierung beim Theatertreffen 2013 in einer Zeichnung zusammen, verweigerte aber eine zu "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" von Sebastian Baumgarten, da diese auf Blackfacing nicht verzichten konnte

betritt. Keine PoC weit und breit, Schwarze schon gar nicht. Allerhöchstens beim Kantinenpersonal, in der Verwaltung oder der Technik. Warum ist das so?

Im Jahre 2012 haben gut 18 % der in Deutschland lebenden Menschen einen multiethnischen Vordergrund. All diese Menschen werden zukünftig immer weniger bereit sein, sich damit zufrieden zu geben, dass ihre Gleichberechtigung gegenüber weißen Deutschen zwar auf dem Papier garantiert, aber in der Realität ein frommer Wunsch ist. Sie werden es nicht mehr hinnehmen, dass die deutsche Mehrheitsgesellschaft ihnen vorzuschreiben versucht, wann sie sich diskriminiert fühlen dürfen und wann nicht. Und dass diese Gesellschaft die Definitionshoheit darüber beansprucht, was Rassismus ist, wie ein Deutscher aussieht und wer die deutsche Kultur auf deutschen Bühnen mit seinem Gesicht zu vertreten hat.

Selbstverständlichkeit in englischsprachigen Ländern

Im Sprechtheater repräsentieren die Darsteller_innen, in einem noch viel höheren Maße als in der Oper oder im Tanz, die Kultur des Landes durch ihr Aussehen, ihre Physiognomie. In der Oper steht die Musik im Vordergrund, beim Tanz der Körper und die Bewegung, beim Schauspiel das Gesicht (als Teil der Gesamterscheinung) und die Sprache. Wen wir in welchem Land in welchen Rollen auf der Bühne sehen, gibt also auch Aufschluss darüber, wen die jeweilige Gesellschaft als geeignet ansieht ihre Kultur in welchen Rollen zu vertreten, was wiederum offenbart, welche Länder PoC als Teil ihrer Kultur betrachten und welche nicht.

In England und Amerika zum Beispiel vertreten PoC ganz selbstverständlich die amerikanische bzw. europäische Kultur. Man findet Menschen jedweder Hautfarbe – in großer Anzahl, nicht nur vereinzelt – in den Ensembles und auf den Bühnen der großen Theater.

Wer welche Rollen spielen kann und darf

Im Unterschied dazu haben in Deutschland Intendant_innen, Regisseur_innen, Schauspielschulen, Vermittlungsagenturen stellvertretend für den (angeblichen) Geschmack eines überwiegend weißen Publikums entschieden, dass schwarze Schauspieler_innen – Deutsche wie Ausländer – aufgrund ihres Aussehens, insbesondere ihrer Hautfarbe (also ihrer sogenannten rassischen Merkmale wegen), nicht geeignet sind für die meisten Stücke der deutschen und europäischen Dramatik. Weiße Darsteller_innen hingegen dürfen alles spielen, einschließlich Kleopatra, Midge *(Ich bin nicht Rappaport)*, schwarze Flüchtlinge *(Unschuld)* sowie ausdrücklich als schwarz deklarierte Rollen *(Clybourne Park)*. Schwarze Schauspieler_innen kommen derweil für reguläre klassische und moderne Rollen nicht in Frage, nicht für das Gretchen oder den Romeo, für Jelineks *Winterreise* oder Borcherts Beckmann, für Polly Peachum ebenso wenig wie für Mackie Messer, Leonce, Lena oder die *Geschlossene Gesellschaft* – man könnte die Liste endlos fortführen. Eine solche systematische Benachteiligung aufgrund vermeintlich „rassischer" Merkmale nennt man Rassismus.

Lange Tradition

In dem Bestreben, rassistisches Denken und Handeln von sich zu weisen, offenbarten diese Rechtfertigungen allerdings eben gerade dies: Rassistisches Denken und Handeln ihrer Absender_innen.

Rassismus erfreut sich, wie auch das Blackfacing, weltweit einer langen Tradition, nur hat er im Laufe der Geschichte immer wieder sein Gesicht verändert. Und so existiert er auch heute noch in mannigfaltigen Formen, trotz Demokratie, Karneval der Kulturen und Minister_innen mit „Migrationshintergrund". Wie auch der Sexismus wird er dadurch aufrecht erhalten, dass eine bestimmte Gruppe, die (weiße) deutsche Mehrheitsgesellschaft nämlich, Schlüsselpositionen in Politik und Gesellschaft weiterhin unter sich aufteilt: Leitungspositionen in der Judikative, Exekutive und Legislative, Vorstandsposten in der Wirtschaft, Intendant_innen-Posten in der Kultur, Hauptrollen auf der Bühne. Auf diese Weise sichert sich dieselbe Gruppe (sicherlich zumeist unbewusst) die Definitionshoheit darüber, was Rassismus und was künstlerische Freiheit ist und wie Blackfacing beurteilt werden sollte. Die Begriffe „Mehrheitsgesellschaft" und „Minderheit" bezeichnen dabei nicht in erster Linie zahlenmäßige Dominanz, sondern Machtverteilung und Repräsentanz. Es ist bundes-

deutsche Realität, dass Menschen mit einer bestimmten Hautfarbe, einem bestimmten kulturellen Hintergrund oder Geschlecht, weniger (Repräsentations-)Macht haben als andere. Das mag im Einzelfall an den minderen Fähigkeiten der Individuen liegen, aber keiner wird ernsthaft behaupten wollen, dass Frauen oder Schwarze von Natur aus weniger begabt und ehrgeizig sind als Weiße oder Männer. Die systematische Ausgrenzung von PoC an deutschen Theatern ist also kein Einzelfall, sondern die Regel. Eine Debatte über Blackfacing ohne eine Debatte über die dort herrschenden diskriminierenden Strukturen ist daher undenkbar, denn das eine bedingt das andere.

Man muss kein Neonazi sein

Der / die humanistisch gebildete, Menschen verschiedenster Herkunft zu seinem Freundeskreis zählende und in Political Correctness ebenso wie in Fremdsprachen bewanderte deutsche Durchschnittsbürger_in unterliegt immer wieder dem grausamen Irrtum, Rassismus sei ein Phänomen, das sich ausschließlich im Denken und Handeln Keulen schwingender Neonazis und rechtsextremer NPD-Volksverhetzer_innen offenbart. Dieser Glaube ist genauso falsch wie fatal; da sich kein zivilisierter Mensch den oben genannten Gruppen zuordnen würde, schon gar nicht als Kunstschaffende_r mit bildungspolitischem Auftrag, können alle folgerichtig niemals Rassist_innen sein. Dem zugrunde liegt der unerschütterliche Glaube, um rassistisch zu denken und zu handeln, bedürfe es eines bösartigen und vor allem bewusst gefassten Entschlusses. Dem ist nicht so.

Rassistische Strukturen werden von denen, die sie geschaffen haben, als normal empfunden, genauso wie die ungleiche Behandlung von Frauen lange Zeit gesellschaftlich sanktioniert war. Das, und nur das, ist der Grund, warum struktureller und institutioneller Rassismus in diesem Land nicht auch konsequent als solcher benannt wird: weil er Normalität ist. Für Schwarze und Weiße gleichermaßen. Dieses kann bewusst oder unbewusst, in bester Absichten oder aus bösartigen Motiven heraus geschehen – im Ergebnis und in der Konsequenz ist und bleibt es für die Betroffenen: Rassismus.

Die Bequemlichkeit der Definitionsmacht

Natürlich braucht ein Umdenken Zeit. Die Demokratie in den Köpfen hinkt der auf dem Papier stets hinterher. Vielen weißen Deutschen wird es einiges abverlangen zu erkennen, dass das, was sie seit jeher als „normal“, als „fremd“ oder „gute alte Tradition“ angesehen haben, nur deshalb diese Bezeichnungen trägt, weil sie sich untereinander darauf geeinigt haben, ohne ihre afro-, türkisch- oder asiatisch-deutschen Mitbürger_innen nach ihrer Meinung zu fragen. Deren Ansichten waren meist irrelevant, da ohne politisches Gewicht. Seit sich jedoch immer mehr PoC organisieren und öffentlich zu Wort melden, muss man sich plötzlich über die Gefühle von Leuten Gedanken machen, deren Nachnamen man noch nicht einmal aussprechen kann – das bedeutet die Aufgabe von Privilegien und das Teilen von (Definitions-)Macht. So wird die Frage, ob Blackfacing rassistisch ist oder nicht, auch in Deutschland zukünftig nicht mehr nur von Weißen entschieden werden, sondern vor allem auch von denen, die durch Blackfacing dargestellt werden (sollen) und darin eine rassistische Diskriminierung erkennen. Weiße Deutsche werden sich daran gewöhnen müssen, dass sie die Uhren nicht mehr zurückdrehen und in eine Zeit zurückkehren können, in der es ihnen möglich war, alles und jede_n einfach so zu bezeichnen und darzustellen wie sie es „schon immer“ getan haben. Sie werden sich ferner daran gewöhnen müssen, sich nicht mehr rassistisch verhalten zu können, ohne dass dies auch rassistisch genannt wird.

2. Theater und Blackfacing

Die immer wieder vorgebrachten Argumente für das Blackfacing folgen derselben Logik wie die Rechtfertigungen rassi-

> „Theatermacher_innen können sich nicht einfach außerhalb einer diskriminierenden Geschichte positionieren, die eine weiße Mehrheitsgesellschaft selbst hervor gebracht hat.“

stischer Strukturen am Theater. In beiden Fällen wird davon ausgegangen, dass die weitgehende Abwesenheit von PoC Schauspieler_innen an deutschen Theatern bzw. ein sogenanntes künstlerisches Mittel – Blackfacing – nicht grundsätzlich rassistisch seien, sondern dass erst der Kontext, in dem sie auftreten, darüber entscheide, ob es sich um Diskriminierung handelt oder nicht. Gemäß dieser Logik gibt es also nichts – kein Symbol, kein Wort, kein künstlerisches Mittel, keine gesellschaftliche Realität – was grundsätzlich als rassistisch bezeichnet werden kann.

„Habt ihr's immer noch nicht kapiert?“

Statt dessen entscheidet wiederum eine weiße Mehrheitsgesellschaft, dass sie einen neuen künstlerischen Kontext geschaffen hat, in welchem, einst ebenfalls von einer weißen Mehrheitsgesellschaft geschaffene, negative Konnotationen nun nicht mehr gelten. Zwar gibt es an deutschen Theatern Blackfacing immer noch und schwarze Schauspieler_innen immer noch nicht, aber der neue künstlerische Kontext verleiht dem Ganzen eine vollkommen neue, ja sogar anti-rassistische Bedeutung. Schwarzen wird dabei wieder einmal die passive Rolle der Duldenden zugebilligt, die die jeweilige Bedeutung der Darstellung ihrer selbst zwar zur Kenntnis nehmen, aber nicht bewerten, ihr also von sich aus keine Bedeutung geben dürfen. Tun sie dies dennoch, werden sie ignoriert, lächerlich gemacht und / oder belehrt: „Habt ihr's immer noch nicht kapiert? Weiße bewerten Blackfacing doch jetzt schon lange nicht mehr als diskriminierend!“

Wer besitzt das (Vor-)Recht festzulegen, was in puncto Blackfacing aktueller Konsens ist? Diejenigen, die dieselbe Hautfarbe haben wie jene, welche die ursprünglich diffamierende Bedeutung etablierten? Diejenigen, die gleichzeitig behaupten, keine schwarzen Darsteller_innen gefunden zu haben? Diejenigen, die gleichzeitig kaum eine_n schwarze_n oder anderen PoC als Darsteller_in ins Ensemble holen? Diejenigen, die gleichzeitig behaupten, an deutschen Theatern gäbe es keinen Rassismus? Oder sind nicht die in erster Linie berechtigt, die dieselbe Hautfarbe haben wie jene, die damals die diffamierende Bedeutung, welche die Weißen dem Blackfacing gaben, aushalten mussten, und die nun wiederum angehalten sind hinzunehmen, dass diese Bedeutung neuerdings (für die Mehrheitsgesellschaft) nicht mehr gilt, auch wenn Schwarze weltweit tagtäglich gegenteilige Erfahrungen machen, nämlich, dass schwarz = minderwertig oder schwarz = fremd sehr wohl noch Konsens ist.

Theatermacher_innen können sich nicht einfach außerhalb einer diskriminierenden Geschichte positionieren, die eine weiße Mehrheitsgesellschaft selbst hervor gebracht hat, die damit verbundenen negativen Gefühle einer ganzen Gruppe von Menschen ignorieren und mit dem Verweis auf künstlerische Freiheit vom Tisch wischen.

Black-Facing als Ausdruck künstlerischer Freiheit?

Für mich als afro-deutsche Zuschauerin sowie für viele andere PoC funktioniert weder ein_e schwarze_r noch ein_e schwarz angemalte_r weiße_r Schauspieler_in als Verfremdungseffekt oder Darstellung des „Fremden an sich“. Für uns sind schwarze Haut und krauses Haar oder schmale, schräg gestellte Augen oder große braune Augen in Kombination mit schwarzem Haar, braunem Teint und vollen Lippen nicht automatisch gleich fremd, weder im nationalstaatlichen noch im zwischenmenschlichen Sinn. Denn WIR sehen so aus und sind weder in Deutschland noch in Europa Fremde.

Die künstlerische Freiheit ist eine zu Recht in Deutschland hochgehaltene Errungenschaft. Nun kollidieren durch den Gesetzgeber garantierte Freiheiten seit jeher mit den von ihm ebenso garantierten Rechten. Oft endet die Freiheit des Einen dort wo das Recht des Anderen beginnt und umgekehrt. Es gilt also Freiheiten und Rechte gegeneinander abzuwägen, zum Beispiel das Recht auf künstlerische Freiheit gegen den ebenfalls im Grundgesetz verankerten Gleichheitsgrundsatz und das darin enthaltene Diskriminierungsverbot. Dieses verbietet die Ungleichbehandlung bzw. Diskriminierung und Herabwürdigung von Personen(-gruppen) aufgrund bestimmter

© Reinhard Winkler:
Siebenundzwanzig.
Eine Geistergeschichte
Am Bild: Claudia Seigmann
und Sebastian Fischer
theaternyx*, 2010

> „Nun ist Schwarz-Sein aber kein Typ, kein Rollenfach, genauso wenig wie Weiß-Sein. Es ist eine Hautfarbe, die in manchen Stücken genutzt wird, um eine bestimmte Bedeutung zu generieren.“

Merkmale – z.B. Hautfarbe, sogenannter ethnischer Zuordnung, nationaler Herkunft oder Zugehörigkeit zu einer nationalen Minderheit. Sowohl Freiheits- als auch Gleichheitsrechte sind weitläufig interpretier- und auslegbar, je nachdem wessen Freiheit bzw. wessen Recht man stärker gewichtet. Sowohl hinsichtlich der (Unter-)Repräsentation schwarzer Schauspieler_innen als auch der Darstellung schwarzer Menschen an deutschen Theatern fällt diese Gewichtung derzeit in Deutschland eindeutig und ausschließlich zugunsten der Freiheiten der Mehrheitsgesellschaft aus. Welche sachliche Rechtfertigung erklärt, dass PoC, gemessen an ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung, an deutschen Theatern praktisch nicht in Erscheinung treten? Welche sachliche Rechtfertigung gibt es dafür, dass Blackfacing als künstlerisches Mittel unerlässlich und unersetzbar ist, auch wenn sich eine ganze Bevölkerungsgruppe erklärtermaßen dadurch herabgewürdigt fühlt? An der öffentlichen Debatte um die Auslegung von Freiheiten und Rechten werden sich PoC künftig immer stärker beteiligen und eventuell zu anderen Ergebnissen kommen als ihre weißen Mitbürger_innen.

Wenn Romeo albern wird

Angesichts der Forderung, schwarze Rollen sollten besser mit Schwarzen als mit schwarz bemalten Weißen besetzt werden, gab Ulf Schmidt auf nachtkritik.de zu bedenken: „Die Konsequenz einer solchen Forderung wäre nämlich auch die Frage, wie denn überhaupt einer einen anderen 'spielen' können soll, wie die Differenz zwischen dem Spielenden und Gespielten, der durch diese Differenz die Möglichkeit hat, szenische Bedeutung zu erzeugen, überhaupt zu rechtfertigen wäre: Wie sollte ein Bürgerlicher einen König, ein Deutscher einen Dänen, wie ein Moderner einen Mittelalterlichen spielen können?“ Und Theaterfreund_innen fragten sich besorgt: Darf jetzt der Romeo nur noch von einem Italiener und keine Frau mehr von einem Mann gespielt werden?

Abgesehen davon, dass Blackfacing-Gegner_innen nicht die Differenz zwischen Spielendem und Gespieltem, sondern ein rassistisch konnotiertes Theater-Mittel kritisiert haben, hat Ulf Schmidt natürlich recht: alle sollten – theoretisch – alles spielen können. Gerade ein, wie auch immer gearteter, Unterschied zwischen Schauspieler_in und Rolle generiert mitunter spannende Bedeutungen. Warum sollten also nicht auch Weiße Schwarze spielen, solange dies ohne die Verwendung rassistischer Stilmittel geschieht. Und natürlich, liebe Theaterfreund_innen, wäre es auch albern, den Romeo künftig nur noch von Italienern spielen zu lassen, mindestens genauso albern, wie ihn fast ausschließlich von weißen Deutschen spielen zu lassen, was gegenwärtig in Deutschland der Fall ist.

Bedeutungs-Festlegung nach Hautfarbe

Doch die Sache ist die: An deutschen Theatern dürfen nicht alle alles spielen. Schwarze kommen für 99 % der Rollen nicht in Frage, schon gar nicht für Rollen, die ausdrücklich als weiß bezeichnet sind. Warum also kocht die Empörung hoch, wenn PoC nicht bereit sind, in einzelnen Produktionen schwarz angemalte Weiße als Darsteller_innen für Schwarze zu akzeptieren, während die Mehrheit der Bevölkerung verständnisvoll nickt, wenn das Schlosspark-Theater verlauten lässt, dass die meisten Rollen im Repertoire der Staatstheater nicht für Schwarze geeignet seien?

Dahinter steht die Behauptung, dass bei einem schwarzen Schauspieler fast immer eine Differenz zwischen ihm und der Rolle besteht und zwar in einem so großen Ausmaß, dass es kaum eine Rolle gibt, die er spielen kann, weil er darin unglaubwürdig wäre. Während ein weißer Schauspieler jedes menschliche Wesen repräsentieren kann (Schwarze inbegriffen), wobei eine etwaige Differenz zu seiner Rolle künstlerisch wertvolle Bedeutung schafft. Weiß steht für die Menschheit schlechthin, schwarz steht nur für schwarz, und manchmal noch nicht einmal das.

Warum legen Regisseur_innen, Intendant_innen, Kritiker_innen und Zuschauer_innen in Deutschland schwarze Haut auf einige wenige Bedeutungen fest, weiße Haut aber

nicht? Das Klischee besteht doch nicht darin, dass Schwarze Flüchtlinge, Drogendealer_innen oder Bedienstete spielen, sondern darin, dass sie fast AUSSCHLIESSLICH diese Rollen spielen. Um noch einmal das Romeo-Beispiel zu bemühen: Warum darf ein weißer Deutscher den Romeo ganz selbstverständlich spielen, ein Afro-Deutscher jedoch nicht bzw. nur als Ausnahme von der Regel? Beide sind keine Italiener. Oder ist es am Ende vollkommen egal, welche Hautfarbe oder Nationalität der Schauspieler des Romeo hat, weil es im Stück (anders als in *Clybourne Park*) gar nicht um Hautfarben geht?

Weiße können alles spielen?

Leider sieht die Realität an deutschen Theatern derzeit so aus: Weiße spielen Rollen, die a) hinsichtlich der Hautfarbe nicht näher definiert sind, die b) ausdrücklich als weiß beschrieben sind und die c) ausdrücklich als schwarz beschrieben sind. Dies geschieht a) ohne jede Begründung b) mit der Begründung des naturalistischen bzw. historischen Korrektheit c) mit der Begründung der künstlerischen Freiheit bzw. einer gewünschten Verfremdung. Wird diese Besetzungspraxis als rassistisch bezeichnet, wird das selbstverständlich abgestritten mit der Begründung, dass es a) ausschließlich darum ginge, wer der / die beste Schauspieler_in ist (Fazit: Schwarze sind IMMER die schlechteren Schauspieler_innen, selbst wenn es darum geht, dass sie sich selber darstellen) b) man keine schwarzen Schauspieler_innen gefunden hätte (Fazit: es gibt keine schwarzen Schauspieler_innen in Deutschland bzw. so wenige, dass man unsagbare Mühen auf sich nehmen muss, um sie zu finden), c) es an den Ensembles keine schwarzen Schauspieler_innen gibt und das Geld fehlt, um sie als Gäste einzustellen, d) es an den Ensembles keine schwarzen Schauspieler_innen gibt, weil es zu wenig Rollen für sie gibt – wobei natürlich, theoretisch, jeder alles spielen können sollte und darf!, e) es rassistisch wäre, wenn Weiße, nur weil sie weiß sind, keine Schwarzen spielen dürften, f) es ebenso rassistisch wäre, ausschließlich Schwarze für als schwarz bezeichnete Rollen zu besetzen, weil man sie dadurch wiederum auf ihre Hautfarbe reduzieren würde, was aber gleichzeitig der Grund ist, warum sie für alle anderen Rollen auch nicht in Frage kommen, was jedoch nicht rassistisch ist, weil es nun mal nicht so viele Rollen für Schwarze gibt, weil sie schwarz sind. Ergebnis: Weiße können alles spielen, Schwarze nicht mal „sich selbst“.

Institutioneller Rassismus gegen PoC

Natürlich bekommen auch weiße Schauspieler_innen aufgrund äußerer Kriterien keine Rollen – zu dick, zu dünn, zu groß, zu klein, zu jung, zu alt oder schlichtweg nicht der Typ. Das Theater sortiert gnadenlos aus, nach Kriterien, die immer dann diskriminierend werden, wenn sie Schauspieler_innen auf reine Äußerlichkeiten reduzieren und einen bestimmten Typ gegenüber anderen systematisch bevorzugen. Jede_r, der / die sich auf diesen Beruf einlässt, muss jedoch damit rechnen, über den Typ definiert zu werden, den Theatermacher_innen in ihm sehen.

Nun ist Schwarz-Sein aber kein Typ, kein Rollenfach, genauso wenig wie Weiß-Sein. Es ist eine Hautfarbe, die in manchen Stücken genutzt wird, um eine bestimmte Bedeutung zu generieren. Im Falle der schwarzen Haut ist es jedoch immer dieselbe, eindimensionale Bedeutung, die fast nie erwünscht ist, außer es soll Exotik oder Fremdheit generiert werden. Die Bedeutung weißer Haut hingegen ist neutral bzw. so mannigfaltig wie die Welt selbst. Auch gibt es keine systematische und tief in der Gesellschaft verankerte Diskriminierungsform, die sich ausschließlich auf Weiße bezieht. Sexismus, Homophobie oder Benachteiligung aufgrund einer körperlichen Konstitution (Gewicht, Größe) oder Einschränkung, trifft PoC genauso wie Weiße. Institutioneller Rassismus in Deutschland hingegen richtet sich ausschließlich gegen PoC. Das heißt, selbst wenn ein Schwarzer von Körperbau und Typ her dem Rollenprofil des „jugendlichen Liebhabers“ entspricht, wird dies überlagert von der Bedeutung, welche die Mehrheitsgesellschaft seiner Hautfarbe zuschreibt. Also

kann er, selbst wenn er alle anderen Kriterien erfüllt, nicht besetzt werden, da Theatermacher_innen und -rezipient_innen nicht den Liebhaber, sondern immer in erster Linie den Schwarzen in ihm sehen (wollen). Fortwährend würde also die Frage im Raum stehen: „Ich verstehe ja, dass der Romeo verliebt ist – aber warum ist er schwarz?“

Warum nicht gleich so

Selbst da, wo ein Regisseur einfach nur das Naheliegende tut und vom Autor ausdrücklich als „weiß“ oder „schwarz“ beschriebene Rollen auch entsprechend besetzt, muss er sich rechtfertigen. Selbstverständlich nur für die schwarzen Darsteller_innen.

So erging es Matthias Fontheim, Intendant des Staatstheaters Mainz und Regisseur der deutschen Uraufführung des Stückes *Die Unerhörten* von Bruce Norris. Fontheim hatte sich dafür entschieden, Weiße von Weißen und Schwarze von Schwarzen verkörpern zu lassen. Nicht, um einen vermeintlichen Realismus zu bedienen und dem Publikum authentische Afrikaner_innen zu präsentieren (alle fünf schwarzen Schauspieler_innen sind übrigens Deutsche). Auch nicht, um schwarze Darsteller_innen wieder einmal zum Sinnbild des Fremden zu machen, sondern im Gegenteil: Er wollte Schwarze wie Weiße in diesem Stück als Abbild unser aller Selbst zeigen. Schwarze sind in *Die Unerhörten* eben nicht die guten, armen, bemitleidenswerten Gebeutelten der Geschichte. Sondern sie sind genauso hilfebedürftig, böse, gut und korrupt wie die weißen Figuren. Gleichzeitig verleugnet Bruce Norris in seinem Stück aber niemals den Rassismus der Weißen gegenüber den Schwarzen und stellt damit die Situation zwischen Afrika und der westlichen Welt genau so dar, wie sie ist: widersprüchlich. Ob die schwarzen Darsteller_innen wirklich Afrikaner_innen und die weißen Darsteller_innen wirklich Amerikaner_innen sind, ist dabei vollkommen irrelevant; dass sie schwarz bzw. weiß sind, allerdings nicht. Denn so wird verdeutlicht: egal ob schwarz oder weiß, es geht um den Missbrauch von Macht und den Wert eines menschlichen Lebens.

Möglichkeiten und Wirklichkeiten der kritischen Reflexion

Nun hatte der Kritikerin Shirin Sojitrawalla die Mainzer Inszenierung nicht gefallen. Legitim. Aber anstatt sich auf Kritik an der Inszenierung oder den schauspielerischen Leistungen zu beschränken, kritisierte sie Fontheims Besetzungsentscheidung und zwar nach Kriterien der Hautfarbe (nein, das ist nicht dasselbe, was Blackfacing Gegner_innen taten, denn sie kritisierten die rassistische Darstellungsform). Interessanterweise tat Frau Sojitrawalla dies aber ausschließlich hinsichtlich der schwarzen Darsteller_innen. Genauso gut hätte sie Fontheim vorwerfen können, dass selbst die Besetzung der weißen Rollen mit Weißen nichts gegen die, ihrer Meinung nach, in der Inszenierung vorherrschende Künstlichkeit auszurichten vermochte.

Wir sind uns wohl alle einig, dass sich ein_e Deutsche_r nicht über seine / ihre Hautfarbe definiert, genauso wenig wie ein_e Amerikaner_in, ein_e Afrikaner_in oder ein Mensch an sich. Deshalb sollte nicht nur dann gegen eine „biologistische“ Besetzung und die „Realismusfalle“ protestiert werden, wenn es um die Privilegien Weißer geht. Dann bitte konsequent. Dann bitte auch mal eine Kritik mit dem Wortlaut: „Inszenierung xy war misslungen, daran konnten auch die weißen Darsteller nichts ändern. Hätte man also auch gleich schwarze Darsteller nehmen können.“ ||

In voller Länge nachzulesen auf *www.nachtkritik.de*

Weitere Links zum Thema

- *buehnenwatch.com*
- *heimatkunde.boell.de/theater-und-diskriminierung*
- *maedchenmannschaft.net/keine-frage-der-haut*

Lara-Sophie Milagro

Berliner Sängerin, Schauspielerin, Dramatikerin und künstlerische Leiterin des 2010 gegründeten Berliner Ensembles Label Noir. *www.labelnoir.net*

sandkasten

Elke Maria Riedmann

geboren 1963 in Vorarlberg, arbeitet als Schauspielerin, Clownfrau, Cliniclown, Theaterpädagogin und Regisseurin. Als nächstes ist sie in *Die Vögel*, einer musikalischen Komödie von Gerold Amann im Rahmen der Burgspiele Schlins, zu sehen. Die Premiere findet am 3. Juli statt, weitere Aufführungen bis 14. Juli 2014.

gift: Kannst du dich an dein erstes Clownerlebnis erinnern?
Riedmann: Nein, aber wir haben als Kinder schon Theatervorstellungen in unserer Garage gegeben, 50 Groschen Eintritt kassiert und lustige Sketche gespielt.

gift: Wieso Clownfrau? Bist du schon immer gerne in komische Rollen geschlüpft?
Riedmann: Ja, schon immer.

gift: Was wolltest du als Kind werden?
Riedmann: Kindergärtnerin.

gift: Trägt jeder einen Clown in sich? ... und wie entdeckt man den?
Riedmann: Ja, jeder und jede kann seine / ihre komische Seite herauslassen und zeigen. Das macht den meisten Leuten selber großen Spaß und entdecken kann man den eigenen Clown natürlich am besten in meinen Clownworkshops.

© Katharina Ganser

gift: Was war deine Lieblingsserie als Kind?
Riedmann: *Bezaubernde Jeannie*.

gift: Magst du Witze?
Riedmann: Ja, am liebsten gute!

gift: Nachteule oder Frühaufsteher?
Riedmann: Frühaufsteherin.

gift: Woraus schöpfst du Inspiration?
Riedmann: Ich beobachte Leute und amüsiere mich über ganz alltägliche Gespräche von ganz gewöhnlichen Menschen.

gift: Was nimmst du von deiner Arbeit als Cliniclown mit?
Riedmann: Sehr viel! Dankbare Blicke. Lächeln, Lachen oder einfach Freude von Kindern und auch von Erwachsenen, Patient_innen und Besucher_innen. Schöne Begegnungen.

gift: Was sind deine Stärken / Schwächen?
Riedmann: Improvisieren. Aus kleinen Dingen viel machen. Einfachheit. Ehrlichkeit. Langsamkeit. Orientierungslosigkeit. Rastlosigkeit.

gift: Kommt privat oft der Clown in dir durch?
Riedmann: Leider viel zu wenig. Ich möchte gerne mehr zum Lachen haben.

gift: Top 3 der Dinge, die du gar nicht gerne machst, aber machen musst?
Riedmann: Putzen, Büroarbeit, Werbung für mich.

gift: Was würdest du machen, wenn du nicht Clownfrau wärst?
Riedmann: Urlaub.

gift: Was kannst du überhaupt nicht leiden?
Riedmann: Wenn sich Leute über Kleinigkeiten aufregen.

gift: Kulinarisches, bei dem du nicht mehr aufhören kannst?
Riedmann: Gebrannte Mandeln.

gift: Wie kann man dich zum Lachen bringen?
Riedmann: Wenn man mich kitzelt.

gift: Lieblingsreiseziel?
Riedmann: Brasilien

Interview: Katharina Ganser

bilderrahmen

Reinhard Winkler

Von den Geschichten bekomme ich bei den Proben kaum etwas mit

Ich hatte meine erste eindrückliche Begegnung mit dem Theater erst in der Abendschule, bezeichnenderweise also am zweiten Bildungsweg. Als Deutsch-Hausübung musste ich eine Kritik zu Ödön von Horvaths *Zur schönen Aussicht* schreiben. Gelesen habe ich zwar immer schon gerne, aber Theaterbesuche haben mich lange überfordert. Im Grunde war diese Deutsch-Hausübung mein erster Auftrag im Theater, der mich nötigte, mich mit dem, was da auf der Bühne passierte, mit der notwendigen Ernsthaftigkeit auseinanderzusetzen.

Nur wenn ich weiß, dass ich auf das Stück mit etwas Eigenem reagieren muss, ist mein Schauen und Zuhören konzentriert genug, um mich auf das synästhetische Erlebnis einer Theatervorführung einlassen zu können.

Noch heute denke ich bei jeder Generalprobe, die ich fotografiere, an die Konzentration des Abendschülers, der sich auf das Bühnengeschehen mit allen Sinnen einzulassen versucht. Wobei die Konzentration des Fotografen im Vergleich zu dem des schreibenden Kritikers doch selektiv ist. Von den Geschichten des Stücks bekomme ich bei den Proben bzw. Aufführungen kaum etwas mit. Was an Text auf der Bühne zu hören ist, höre ich nicht inhaltlich, sondern wie Musik zur Bewegung der Figuren, die auf der Bühne in immer neuen Konstellationen im Licht auftauchen und wieder verschwinden.

Wenn es gut läuft, kann einen das schon euphorisch machen. Ich vergesse dann zwar nicht zu fotografieren, aber ich vergesse, dass ich fotografiere. Dann bin ich mit dem, was ich sehe, im Einklang, sodass alles wie von alleine und intuitiv vor sich geht und der Schluss der Vorstellung ist wie ein Aufwachen. So gehe ich nach einer gelungenen Fotoprobe im Gefühl nach Hause, privilegiert zu sein. Das ist es nämlich: Es ist ein Privileg, mit dem, was man liebt, seinen Lebensunterhalt verdienen zu können.

„Wenn das Bild nicht gut ist, warst du nicht nah genug dran“

... sagte der Fotograf Robert Capa einmal. Ich glaube, der Satz gilt auch in seiner Umkehrung: man kann auch zu nahe dran sein. Selbst wenn ich die Möglichkeit habe, auf der Bühne zu fotografieren, nehme ich sie kaum in Anspruch. Auf der Bühne hab ich das Gefühl, als würde ich ein Motiv von innen heraus fotografieren. Mein Platz ist exakt am Rand des Geschehens, irgendwo an der Grenze zwischen Bühne und Publikum.

Und von hier aus sehe ich meine Arbeit auch weniger künstlerisch als vielmehr zwischen Kunst und Publikum vermittelnd. Ich glaube nicht, dass Theaterfotografie Kunst sein kann, denn das Motiv, das der Theaterfotograf aufnimmt, ist ja selbst schon Bild. Das wäre, als würde ich die Mona Lisa fotografieren und anschließend behaupten, das Foto sei Kunst.

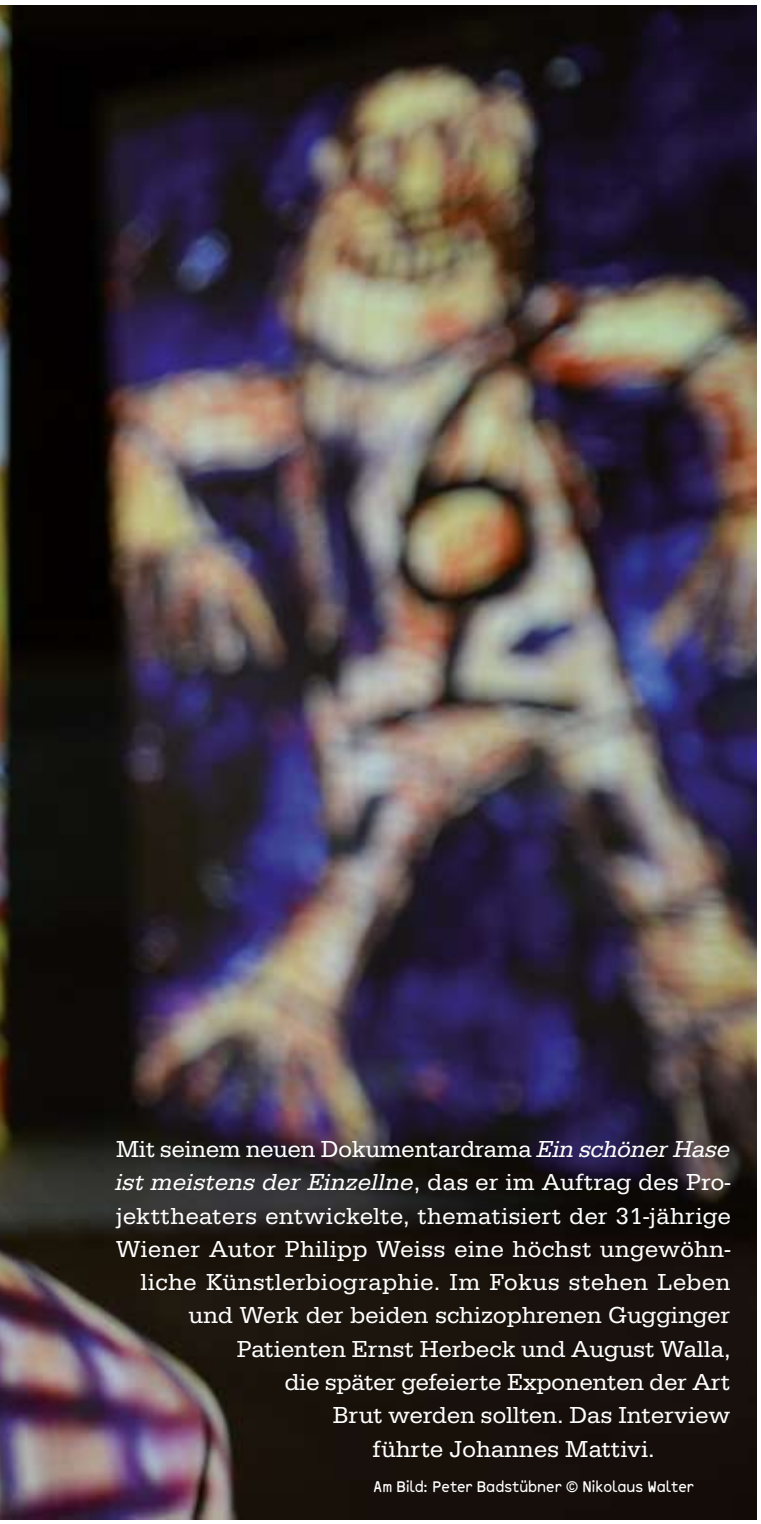
Auch wenn ich den Moment des Auslösens und ebenso den Bildausschnitt bestimme – die Idee des Bildes kommt nicht von mir, sie stammt von einem/einer Regisseur_in. Meine Aufgabe im Theater ist es, die Bildidee der Regie zu rezipieren.

Rezipieren heißt, ich hab' grad im Lexikon nachgeschaut: „aufnehmen“. Das passt gut, weil ich von mir selbst ja auch gerne behaupte, Fotos nicht zu schießen, sondern aufzunehmen.

www.reinhardwinkler.at

© Reinhard Winkler:
bottles and dresses
Tanja Brandmayr, 2013

„Der Wahnsinn bleibt unzugänglich“



Mit seinem neuen Dokumentardrama *Ein schöner Hase ist meistens der Einzellne*, das er im Auftrag des Projekttheaters entwickelte, thematisiert der 31-jährige Wiener Autor Philipp Weiss eine höchst ungewöhnliche Künstlerbiographie. Im Fokus stehen Leben und Werk der beiden schizophrenen Gugginger Patienten Ernst Herbeck und August Walla, die später gefeierte Exponenten der Art Brut werden sollten. Das Interview führte Johannes Mattivi.

Am Bild: Peter Badstübner © Nikolaus Walter

Johannes Mattivi: Herr Weiss, mit Ihrem neuen Stück *Ein schöner Hase ist meistens der Einzellne* wagen Sie sich an eine doppelte Aufgabe heran. Sie nähern sich der Biographie zweier schizophrener Patienten an, befühlen die verschlossene Welt des Wahns, in der beide leben – und das im Spiegel ihrer Umgebung aus Psychiatrie und Zeiterscheinungen der Politik. Zum anderen schildern Sie zwei Künstler und deren Vermarktung als interessante Exoten der Art Brut und der experimentellen Poesie. Wie weit dringt man als Autor in beide Welten ein? Wo liegen die Zugänge und Zugänglichkeiten, wo die Hindernisse?

Philipp Weiss: Zunächst war ich mit einer ungewöhnlichen Aufgabe konfrontiert. Ich sollte – im Auftrag des Projekttheaters – ein Stück schreiben über zwei Menschen, die im Wesentlichen ihr Leben lang geschwiegen haben. Ernst Herbeck wurde mit einer Lippen-Gaumen-Kiefer-Spalte geboren und hatte aufgrund seines Sprachfehlers große kommunikative Hemmungen, August Walla lebte in einem hermetischen, eigenweltlichen Kosmos, zu dem nur seine Mutter wirklich Zugang hatte. Beide waren durch ihr psychotisches Erleben isoliert. Darüber hinaus musste ich bald feststellen, dass ich es allgemein mit etwas Unfassbarem zu tun hatte. Wo ich die beiden auch zu begreifen versuchte, es wollte nicht gelingen. Der Wahnsinn bleibt unzugänglich. Weil er sich, als das Andere der Vernunft, der sprachlichen Ordnung entzieht. Nun macht es den meisten Menschen enorme Angst, dass etwas nicht erklärbar ist und nicht kontrollierbar. Ich habe mir also die Frage gestellt: Wie geht eine Gesellschaft damit um? Sie reagiert im schlimmsten Fall mit Vernichtung, andernfalls mit ebenso gewaltsamer Ausgrenzung, Isolation, Ruhigstellung oder aber mit Verklärung. Die Kunst spielt dabei eine besondere Rolle. Sie macht den Wahnsinn salonfähig, erträglich. Sie weist ihm einen Platz zu. Er kann uns so nicht mehr bedrohen, und so können wir unseren voyeuristischen, angstbesetzten Phantasien freien Lauf lassen.

Mattivi: Ihr Zugang erscheint journalistisch. Sie haben in den Umständen, in der Geschichte, in Akten und Originalaussagen recherchiert. Im Bühnentext und in den Videoeinspielungen wird damit ein Spiegel für die potentiellen Haltungen des Publikums und ein Zeitspiegel der Ereignisse und der historischen Haltungen der wechselhaft agierenden Umgebung entworfen. Die Protagonisten Herbeck und Walla bleiben demgegenüber jedoch verschlossen und rätselhaft. Ist diese Spiegelung der Außenseite, der Zu- und Umschreibungen

durch die Umgebung in Richtung der Protagonisten der einzig gangbare Weg? Oder könnte man unter die Oberfläche, hinter die Mauern der verschlossenen Welt der Schizophrenie von Herbeck und Walla dringen?

Weiss: Das kann man leider nicht. Selbst die nächsten Angehörigen psychotischer Menschen müssen die oft schwer erträgliche Erfahrung machen, dass es da einen kaum überbrückbaren Graben gibt, dass man einander nicht mehr versteht und somit verfehlt. Die Wissenschaft ist bis heute nicht dazu in der Lage, stimmig zu erklären, was eine Psychose eigentlich ist und was jemand erlebt, dem sie widerfährt. Es wäre eine Anmaßung zu behaupten, ich wüsste, wer diese zwei Menschen waren und könnte davon erzählen. Der französische Philosoph Michel Foucault beschrieb die Geschichte des Wahnsinns als eine Geschichte des Verstummens und Schweigens und nannte die Psychiatrie einen Monolog der Vernunft über den Wahnsinn. Doch gibt es mehrere solcher Monologe. Diesen wollte ich also nachgehen. Das Unerhörte dieser beider Leben ist ja, dass sie in verschiedenen Zeiten und verschiedenen Kontexten immer wieder neu erfunden wurden. Vereinnahmt, gedeutet, umgedeutet, erschaffen und verworfen. Als „lebensunwertes Leben“, als Geisteskranke, als Künstler, als Revolutionäre oder zuletzt als Markennamen. Was ein Leben bedeutet, das ist Verhandlungssache. Dazwischen, in den Ritzen und im Schweigen, bleibt irgendwo ein Mensch.

Mattivi: Ist das Sujet, dass Sie sich gewählt haben, nicht eigentlich von Anfang an als Tagebuch eines grandiosen Scheiterns angelegt? Weil man schon gewöhnlichen, „normalen“ Menschen kaum in die Seele blicken kann, umso weniger unheilbar kranken Schizophrenen?

Weiss: Ganz genau. Aber man muss ja allgemein fragen, was man eigentlich tut, wenn man eine Biographie schreibt, ein Leben erzählt. Ist das nicht immer zum Scheitern verurteilt? Menschen und deren Erleben in der Zeit, das sind unfassbar komplexe Phänomene. Und die klassische Biographie stellt dieser Komplexität eine unerhörte Behauptung entgegen. Sie sagt: Es gibt eine große Einheit eines Menschenlebens, es gibt eine Kontinuität und einen Zusammenhang. Das ist aber Fiktion. Das Leben ist vielmehr ein disparates, diskontinuierliches Gefüge, vage zusammengehalten durch unsere Erinnerungen, aber vor allem durch die Geschichten, die wir uns über uns selbst erzählen. Wir arbeiten in jeder Kommunikation an unserem Selbstentwurf, an der Geschichte unseres Lebens. Die glückliche Kindheit, die harte Schulzeit, die erste Liebe, die Reisen, die steile Karriere. Und wir können dann beruhigt sagen: Ich. Nun sind aber Herbeck und Walla zwei Menschen, die zunächst nicht die Möglichkeit hatten, einen solchen Dialog über sich selbst zu führen. Es sind die sie umgebenden Stimmen, die darüber bestimmen, was sie sind. Einzig in ihrem künstlerischen Werk waren sie in der Lage, diesen Zuschreibungen eigene, großartige Entwürfe entgegenzusetzen. Einige von diesen habe ich in mein Stück unverändert aufgenommen.

Mattivi: Ihr Stück stellt den Umgang mit psychisch Kranken konsequent als Umgang mit dem „ganz Anderen“ , dem „Nicht-Menschlichen“ bzw. „Nicht-normal-Menschlichen“ dar. Für die Nazis war das auszumerzendes, lebensunwertes Leben, für die Nazi-Psychiater_innen waren die Patient_innen Versuchskaninchen und Forschungsobjekte für die Pathologie, für die Nachkriegsärzt_innen Experimentierfelder für Elektroschocks, Kaltbäder und später Psychopharmaka. Gibt es da eine etwas schauerliche Kontinuität?

Weiss: Es ging mir darum, über eine Kontinuität der Enteignung zu erzählen, die von der NS-Euthanasie bis in den heutigen Kunstmarkt reicht, wenngleich diese zwei Enden selbstverständlich nicht vergleichbar sind. Es ging mir darum, nach der Lücke zu fragen, die da entsteht zwischen gesellschaftlicher Gewalt, Zusammenbruch des Ichs und schöpferischer Selbstbehauptung.

„ Der Wahnsinn eignet sich als Projektionsfläche wie kaum etwas anderes. “

Mattivi: Wie beurteilen Sie die künstlerische Förderung der Gugginger Patient_innen durch den Arzt Leo Navratil? Ein rein therapeutischer Ansatz oder auch schon ein wenig Spekulation in Richtung Kunstmarkt?

Weiss: Navratil war einer der ersten, die versucht haben, diese Menschen überhaupt zu sehen, wahrzunehmen, in ihrer Besonderheit, und sie in ihrer spezifischen Weltwahrnehmung auch zu unterstützen. Das ist ihm enorm hoch anzurechnen. Selbstverständlich arbeitete Navratil gleichzeitig an seinem Oeuvre, versuchte sich als Psychiater zu profilieren und gefiel sich in der Rolle des Mittlers zwischen Wissenschaft und Kunst. Ohne ihn gäbe es keine Kunst aus Gugging.

Mattivi: Wie beurteilen Sie das Publikum für die Art Brut? Gutmenschen, die sich „behinderte Kunst“ leisten, Exoten-Neugierige in einer psychiatrischen Freak-Show oder ehrlich und ernsthaft Kunstinteressierte?

Weiss: Wie bereits erwähnt, eignet sich der Wahnsinn als Projektionsfläche wie kaum etwas anderes. In einer Gesellschaft, in der die Menschen mit enormem Leistungsdruck, Konkurrenz und äußeren sowie verinnerlichten Zwängen zu kämpfen haben, gibt es eine große Sehnsucht nach dem vermeintlich Rohen, Authentischen, Ursprünglichen und Wilden. Die anarchische Kraft, die man häufig in den Kunstwerken der sogenannten Art Brut zu finden meint, zieht viele Menschen darum sehr an. Das wird auch gezielt für die Vermarktung genutzt. Unabhängig davon sind viele Werke psychiatrieerfahrener Künstler_innen nach heutigem Kunstverständnis schlichtweg großartige Kunst, die ihren Status in der Kunstwelt auch unabhängig von ihrem Entstehungskontext behaupten.

Mattivi: Sie haben viel in Gerichts- und Anstaltsakten, zeitgenössischen Dokumenten und vor Ort in der Psychiatrie Gugging recherchiert. Wird man da irgendwann erschlagen von der Fülle des heterogenen Materials oder ergibt sich ein roter Faden? Und vor allem: Wie klittert man ein Puzzle mit so vielen Teilen zu einem Theaterstück zusammen?

Weiss: Der Rechercheaufwand war tatsächlich sehr groß. Ist aber erst einmal eine ästhetische, formale Idee da, beginnt sich das Material wie von selbst anzuordnen. In diesem Fall war das die Idee der stummen Mitte. Ein Stück, in dem das Schweigen des Randständigen und des Anderen als solches repräsentiert bleibt und nicht ausgelöscht wird. Im Zentrum stehen also zwei stumme Figuren. Meine Arbeit war dann die Komposition verschiedenster Stimmen. Klittern musste ich da nicht. Gerade das Heterogenste schafft die größte Spannung.

Mattivi: Wie geht es nun mit dem Theaterstück weiter?

Weiss: Nach Aufführungen in Feldkirch und Wien ist eine Tournee für 2015 geplant. Auch eine Aufführung in Gugging ist im Gespräch. Das Stück dort zu zeigen wäre sicherlich ein Anlass für eine kontroversielle, spannende Auseinandersetzung. Ich fände das wunderbar! ||

Philipp Weiss

schreibt Prosa und Theaterstücke, studiert Menschen und Zustände, daneben Germanistik und Philosophie an der Universität Wien. 2008 unterrichtete er deutsche Literatur an der Universität in Baku, seit 2013 ist er Hausautor am Schauspielhaus Wien. Beim Ingeborg-Bachmann-Preis 2009 verspeiste er am Schluss seiner Lesung unter dem Titel *Blätterliebe* ein Blatt seines Textes, 2013 wurde er mit dem Theodor Körner Preis für Literatur ausgezeichnet.
www.philippweiss.at

Johannes Mattivi

freier Journalist, Liechtenstein

DeSacre! Christine Gaigg, 2013© eSeL

Revolution im Performance-museum

Jürgen Bauer

Von Lady Gagas Musikvideos bis zu den Protesten im Gezi-Park, überall hinterlässt die altehrwürdige Performancekunst ihre Spuren. Doch was hat Marina Abramović mit Pussy Riot zu tun? Und sind die gegenwärtigen Protestbewegungen wirklich die erste neue Kunstform des 21. Jahrhunderts?

Das Ende der Performancekunst

In der zweiten Staffel der amerikanischen Sitcom *2 Broke Girls* ist es soweit: Marina Abramović, die „Großmutter der Performance" (Abramović über Abramović), hat ihren großen Auftritt. Zwar ist sie persönlich nicht zu sehen, doch um ihre Kunst zu verdeutlichen, erwähnt eine der Hauptfiguren Abramovićs Aktion *Light/Dark*, in der die Künstlerin und ihr Partner Ulay einander bis zur Erschöpfung ohrfeigten. Und prompt beginnen auch die beiden Seriendarstellerinnen, einander spielerisch ins Gesicht zu schlagen. Ist das nun Krönung oder Verarsche der berühmten Performancekünstlerin? In jedem Fall hat die in Belgrad geborene Abramović in den letzten Jahren eine erstaunliche Karriere in der Populärkultur hingelegt. Für die Single *Picasso Baby* seines 2013 erschienen Albums *Magna Carta Holy Grail* lud der Rapper Jay-Z diverse Künstlerinnen und Künstler in die Pace-Gallery in Chelsea, wo er sechs Stunden auf einem kleinen Podest stand und rappte. Die Besucher_innen waren aufgefordert, mit ihm zu interagieren oder zu tanzen und auch sonst alles zu tun und zu lassen, wonach ihnen war. Aus dem Material zu diesen sechs Stunden entstand schließlich das Musikvideo von Mark Romanek. Ein Ausschnitt, in dem Jay-Z mit Marina Abramović tanzt, sorgte dabei für besondere Aufregung. Dabei war die Anwesenheit der Künstlerin nur konsequent, entstand die Aktion doch als Hommage an die Abramović-Retrospektive *The Artist is Present*, die 2010 im MoMA New York stattfand und in der die Künstlerin 736 Stunden lang von Angesicht zu Angesicht mit Besucherinnen und Besuchern an einem Tisch saß. In diversen Foren zum Rap-Video war dennoch vom „Ende der Performancekunst" die Rede. Die Künstlerin selbst meinte schlicht: „Ich hatte keine Ahnung, was ich machen werde. Ich kam nur hier her und habe die Energie gespürt. Ich liebe seine Musik, denn es gibt soziale und politische Inhalte, und es trifft wirklich jeden ins Herz. Wie ein Vulkan." Ob auch Lady Gagas Musik ein solcher Vulkan ist, hat Abramović nicht beantwortet. Auf jeden Fall nahm die Sängerin das Video *The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga*, das Abramovićs geplantes Kunst-Institut unterstützen soll, auf.

Musealisierung der Performance

Auf ihrer Suche nach einem radikalen und avantgardistischen Anstrich hat also endlich auch die Popkultur die Performancekunst für sich entdeckt und zitiert deren berühmt gewordene Codes und Ausdrucksformen. Möglich wurde dies durch die Musealisierung von Performance, die umso erstaunlicher anmutet, galt diese Kunstform doch lange Zeit als letzte Bastion gegen die Festungen der Kunstgeschichte, als flüchtig und kaum einzuordnend. Mit der Umbenennung des media department des MoMA in media and performance depart-

ment hat die Etablierung ein neues Level erreicht. Neben filmischen Aufzeichnungen klassischer Aktionskunst und dem Ankauf der Arbeiten von Performance-Künstler_innen sollen auch Workshops veranstaltet und das Museum so zu einem Zentrum für Performancekunst ausgebaut werden. Gerade die erwähnte Marina Abramović steht am Beginn dieser Entwicklung: „Abramović gilt nicht nur als Erfinderin einer unvorhersehbaren, schockhaften Performance-Kunst, sondern auch als Figur, die diese domestiziert, musealisiert und kommerzialisiert hat", schrieb etwa Michaela Wünsch in der Berliner Gazette. Spätestens mit der schon erwähnten monumentalen Retrospektive war die Musealisierung von Performancekunst dann in aller Munde. In Wien hat sich etwa das Mumok in Kooperation mit dem Tanzquartier in der Ausstellung *Push and Pull* diesem Thema gewidmet. Dabei häufen sich auch die kritischen Stimmen. Thomas Micchelli etwa schrieb in seinem Artikel *The End of Performance Art as we know it*: „By creating a safe environment for a notoriously unsafe art, these measures seem designed to clamp down on the raging ID of Performance Art like an equally monstrous superego."

Die Kuratorin der Revolution

Unumkehrbar aber wurden durch die großflächige Institutionalisierung von Performance die Bilder, Aktionen und Handlungen einer breiten Schicht zugänglich. Wie aus den Kostümabteilungen großer Theater können nun Performanceelemente für den eigenen Zweck ausgeborgt werden. Selbst das MoMA schreibt über das damit verbundene Dilemma: „one could argue that the medium faces a dilemma, particularly as it re-emerges within new contexts and under very different conditions." Dabei hat nicht nur die Popkultur die zur Verfügung gestellten Codes aufgegriffen, sondern auch die Proponent_innen diverser Protestbewegungen am anderen Ende des kulturellen Spektrums. Diesen Aspekt untersucht aktuell etwa die groß angelegte Schau *global aCtIVISm* am ZKM Karlsruhe. Die Ausstellung widmet sich künstlerischen Ausdrucksformen, die politisch inspiriert sind, aber auch jenen politischen Protestbewegungen, die sich auf Performancekunst beziehen. Im *Spiegel* macht Kurator Peter Weibel klar: „Nehmen Sie Erdem Gündüz auf dem Taksim Square in Istanbul, der sich einfach schweigend hingestellt und ausgeharrt hat. Beuys oder Gilbert & George haben so etwas einst im Kunstkontext gemacht – heute entstehen solche Living Sculptures ohne Auftrag im Rahmen von Protesten im öffentlichen Raum." Auch Aktionen zu mehr Bürgerbeteiligung beziehen sich häufig auf die Happening- und Aktionskunst der sechziger Jahre. Fulya Erdemci, Kuratorin der 13. Istanbul Biennale, plante ursprünglich gar, die Biennale zu einem Teil im öffentlichen Raum zu veranstalten. Dabei besteht die auch als „Kuratorin der Revolution" bezeichnete Erdemci in einem *Standard*-Interview auf dem Unterschied von Kunst und Protest: „Manche Leute denken angesichts der Proteste auf den Straßen, Kunst und Aktivismus sei dasselbe – für mich ist das nicht so. Sie können sich sehr nah sein, voneinander lernen und in so drängenden Zeiten wie jetzt die gleichen Ziele verfolgen, aber ihre Prozesse, die Erfahrungen, die sie ermöglichen, und der Einfluss, den sie ausüben, sind völlig unterschiedlich. Die Kunst kann das, was auf der Straße passiert, besser betonen. So kann beides zusammen wirken."

Die erste neue Kunstform des 21. Jahrhunderts

Dieses Zusammenwirken erzeugt dabei besondere Schwingungen, denn längst erfolgt der Austausch nicht mehr nur in eine Richtung. Wo sich Protestbewegungen auf Performancekunst beziehen, bringen auch Künstler_innen Protest auf die Bühne oder ins Museum. In ihrem Werk *DeSacre!* verschränkt etwa die Choreografin Christine Gaigg den Pussy Riot-Skandal mit Nijinskys Choreografie zu *Le Sacre du Printemps*. Und das in Wien ansässige Künstlerinnenkollektiv kunststoff widmete sich mit seiner im Tanzquartier gezeigten Arbeit *Krawalle und Hiebe* der Frage nach den Perspektiven des Widerstands in der Protestkultur. Sind Protestbewegungen also wirklich die „erste neue Kunstform des 21. Jahrhunderts", wie Peter Weibel meint? In jedem Fall muss die Kunst aufpassen, zwischen diversen Bürgerbühnen und Protestchören ihre ureigene Funktion der Reflexion nicht zu vergessen, andererseits besteht für Protestbewegungen die Gefahr, durch den Einsatz künstlerischer Mittel an Dringlichkeit zu verlieren und zur Installation zu werden, bei der sich das Publikum so schnell zerstreut, wie Ausstellungsbesucher_innen nach einer Vernissage. Doch wie schon Marina Abramović meinte: „Performance art never dies. It's like a phoenix, always giving birth out of its own ashes." ||

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Der Sound von Performance

Stephan Lack

Performancekunst ist schon seit geraumer Zeit in der Mitte des Kinder- und Jugendtheaters angekommen – Grund genug für den Dschungel Wien ihr einen frühjährlichen Themenschwerpunkt zu widmen: wie vielfältig zeitgenössische Performance für junges Publikum ausfallen kann und wie schwierig die Festlegung dieser Kunstform eigentlich ist, diesen Fragen will man unter dem Motto „Achtung, Performance!" zu Leibe rücken.

Im Dschungel läuten die Kuhglocken. Dem disharmonischen Bimmeln des Almauftriebs entspringt nach kurzer Zeit ein einzelner Ton, dann noch einer, bis sich schließlich hörbar eine bekannte Melodie herausbildet: ein Lied aus der Feder des Komponisten Richard Rodgers, der in den 40ern und 50ern zusammen mit Liedtexter Oscar Hammerstein legendär kitschige Musicalhits am Fließband produzierte. Einer ihrer größten Erfolge – *The Sound of Music* – prägt das Bild von Österreich in der Welt maßgeblich bis heute mit.

Mit ihrem – schon im Titel nicht ganz ernst gemeinten – Performancestück *Da Saund of Music* wandelte das Künstlerkollektiv schallundrauch agency bereits letztes Jahr auf den Spuren der Trappfamilie, entlarvte Klischees und dekonstruierte launig den Heimatbegriff; im Nachfolgeprojekt *Da Saund of Music – Hidden Tracks* lud es nun das junge Publikum in ein Heimatmuseum der etwas anderen Art ein – inklusive erwünschter Interaktion mit den großteils lebendigen Ausstellungsobjekten. Die Premiere im Jänner war der Startschuss zu einem Performance-Schwerpunkt in den Monaten Jänner/Februar und April /Mai.

Neue Impulse

In den Jahren der Theatersozialisierung des Autors dieses Beitrags (Jahrgang 1981) schien die narrative Welt des Kindertheaters noch intakt zu sein: Handlungsbögen mit klassischen Konfliktmustern, die Entwicklung von Figuren, das Erzählen von Geschichten – all diese dramaturgischen Ingredienzien wurden nicht selten in einer Aufdringlichkeit durchexerziert, als könne den heranwachsenden Zuschauer_innen nichts zugemutet werden, das von der an Film- und Fernsehen geschulte Sehgewohnheit abweicht – selbst wenn von „Sehkonvention" bei dieser Altersgruppe vielleicht noch gar keine Rede sein kann. Seitdem hat sich im Kinder- und Jugendtheatersektor natürlich sehr viel verändert, Tanz- und Performance-Künstler_innen (vor allem aus der freien Szene) haben ihn zunehmend für sich entdeckt und seine Theaterästhetik nachhaltig erweitert. Dennoch ist das Spiel mit der Postdramatik im Kinder- und Jugendtheater ein relativ frisches Phänomen. Vor allem in den letzten zehn Jahren hat sich das Interesse vieler Künstler_innen an Arbeiten für junges Publikum noch einmal gesteigert. Constanze Macras' Dorky Park inszenierte 2008 beispielsweise im Hebbel am Ufer mit *Hell on Earth* am Schnittpunkt zum Jugendtheater, Künstler wie Karl Wozek oder Frans Poelstra entwickeln Arbeiten, die auch jugendliche Zuschauer_innen erreichen. Und unter jenen Gruppen, die ausschließlich für Kinder- und Jugendtheater produzieren, ließ sich eine starke Professionalisierung beobachten. Vorbei scheinen Zeiten, in denen sich die Auffassung von Kindertheater darauf reduzierte, einen Kinderbuchklassiker nach dem anderen Werk getreu auf die Bühne zu bringen. Stattdessen dominieren Inszenierungen, die einem jungen Publikum ein intuitiveres Verständnis von Kunst zutrauen. „Performancekünstler inszenieren postdramatisch, das heißt sie lösen Dialoge, Geschichten und klassische Konfliktmuster auf. Sie fordern den Zuschauer auf, als Mitspieler aktiv in die Produktion einzutreten, und verlassen dazu gern auch mal den Bühnenraum", fasst der Theaterkritiker Christian Rakow die Methodik zusammen.

Ein Podium für Performance

Zurück zum Dschungel – rein naturalistisches Sprechtheater sucht man hier ohnehin vergebens. Dennoch erwies sich die Produktion der schallundrauch agency zu Beginn des Schwerpunkts „Performancekunst für junges Publikum" als besonders geschickt gewählt: durch den Ausstellungscharakter und die damit verbundene Bezugnahme auf die Performance-Ursprünge in der Bildenden Kunst, sowie der konsequenten Weiterentwicklung ihrer eigenen Theaterästhetik ist es der agency gelungen, die thematische Auseinandersetzung elegant ins Rollen zu bringen[1]. Ob es sich bei den *Hidden Tracks* tatsächlich

um Performance im eigentlichen Sinne handelt, sei dahingestellt. Performative Elemente finden sich schließlich in etlichen Stücken wieder, ohne dass gleich von einer reinen Performance die Rede sein kann. Wie lässt sich Performance im Theater also überhaupt definieren?

Dieser Grundsatzfrage versuchte man auch in einer Podiumsdiskussion nachzugehen. Die Problematik daran: allein der Versuch einer Grenzziehung zwischen Genres oder Altersstufen erweist sich bereits als schwierig – von einer Einteilung in Formen und Ästhetiken ganz zu schweigen. Dementsprechend schwer fiel es den Diskutant_innen, eine allgemeingültige Definition von Performance im Theater zu finden. Ein möglicher Grund dafür könnte auch dem Umstand geschuldet sein, dass sich Künstler_innen im Besonderen gegen Schubladisierungen verwehren, wodurch ein Diskurs darüber, was als Performance anzusehen ist und was nicht, schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt ist.

Schon leichter die zweite zentrale Frage der Veranstaltung – ist Performance eine geeignete Kunstform für junges Publikum? –, die sich mit einem schlichten „Ja" beantwortet ließ.

Das aktive Publikum

Eine weitere dringliche Frage hätte den zeitlichen Rahmen der Podiumsdiskussion zwar gesprengt, soll aber an dieser Stelle nachgereicht werden: Welche Rolle spielen die Zuschauer_innen einer Performance im Gegensatz zum traditionellen Sprechtheater?

Die deutsche Philosophin Sybille Krämer spricht in diesem Zusammenhang von einem antimedialen Effekt der Performance-Kunst, der sich gegen das Medium Theater und dessen Gepflogenheiten richten würde. Verkürzt gesagt wäre nicht länger das Theater das Medium, durch das die Künstler_innen sprechen, vielmehr würden die Zuschauer_innen selbst zu diesem Medium. Das hieße auch, dass ihre Verantwortung dem Gelingen einer Performance gegenüber von essentieller Bedeutung ist. Folgt man Krämer in ihrer Argumentation, wäre die Gefahr, dass eine Performance scheitert, bei einem adoleszenten Publikum ungleich höher. Die Offenheit, die dem Publikum entgegengebracht wird, birgt ein Risiko: „Je offensiver die Performer mit dem tatsächlich anwesenden Publikum interagieren, desto mehr müssen sie klare Verhaltensregeln vorgeben", formuliert es Rakow. Im Falle von *Da Saund of Music – Hidden Tracks* wurden einfach die Regeln einer Theatervorstellung mit den Verhaltensregeln eines Museumsbesuchs ersetzt – ästhetische Freiheit bedeutet also auch, neue Grenzen zu ziehen. Fortsetzung folgt ...

Die kompakte Performance-Werkschau im Dschungel, deren erster Teil im Februar zu Ende gegangen ist, wird in den Monaten April/Mai fortgesetzt. Weitere Uraufführungen stehen auf dem Programm: Der Schauplatz für *Schneewittchen Backstage* (TWOF2 + dascollectiv) – die Weiterentwicklung der überdimensionalen Glaskugelinstallation *Ein Souvenir für Schneewittchen* – ist eine spezielle Vitrine im Hof des Museumsquartiers, während *Die Wetterküche im Labor* (Lottaleben) die Zuschauer_innen ins Forschungslabor entführt, um Phänomenen rund ums Wetter nachzuspüren.

Doch egal ob Installation oder (natur)wissenschaftlicher Ansatz: Performances für junges Publikum bedeuten im Regelfall keinen radikalen Bruch mit dem Medium Theater. Sie mögen sich in Einzelfällen zwar über Konventionen des Sprechtheaters hinweg- und theatrale Verhaltensregeln außer Kraft setzen (oder diese zumindest untermi-

© schallundrauch agency

nieren). Dennoch zeigen die aktuellen Produktionen, dass sie nicht auf narrative Strukturen und die Etablierungen klarer Spielsituationen verzichten, sich aus diversen Genres und Ästhetiken bedienen – und dass die Übergänge zu Tanz- und Sprechtheater fließend sind. Die Schwerpunktveranstaltungen im Dschungel beweisen einmal mehr, dass gute Inszenierungen auch gar keinen so eindeutigen Stempel benötigen, um ein junges Publikum zu überzeugen. ||

[1] Ebensogut könnte die Inszenierung auch als ironischer Kommentar auf aktuelle Tendenzen der Performativen Künste hin zu einer zunehmenden Musealisierung gelesen werden. Vgl. den Artikel *Revolution im Performancemuseum* von Jürgen Bauer in der vorliegenden *gift*.

Literatur

Christian Rakow: *Das Offene und seine Grenzen – Tanz- und Performance im Kinder- und Jugendtheater*. Goethe-Institut e. V. 2010 (Online-Artikel, abrufbar unter: *www.goethe.de/kue/the/tst/de6116937.htm*)

Sybille Krämer (Hg._in): *Performativität und Medialität*. [Paderborn]; München: Fink 2004.

Stephan Lack

ist Autor aus Wien.

© Reinhard Winkler:
Die Regeln der Lebenskunst in der modernen Gesellschaft
Jean-Luc Lagarce, Landestheater Linz, 2012
Am Bild: Katharina Hofmann

Im Mekka der Straßenkunst

Frankreich drängt sich in den Straßen

Thomas Hahn

Générik Vapeur & Xarxa Teatre, Aurillac 2009 © Thomas Hahn

Der Geist der Ursprünge – und was davon geblieben ist

Was uns heute als gewissermaßen postmoderne Straßenkunst vertraut ist, entstand im Frankreich der 1970er Jahre aus dem Willen, dem offiziellen Kulturbetrieb ein lebendiges, volksnahes Modell entgegenzusetzen. Lebendig, anarchisch, frech wie Jérôme Savary mit dem Grand Magic Circus. In den 80er und 90er Jahren entwickelten sich aus der Idee der simplen Parade hochspezialisierte künstlerische Ansätze bis hin zu Großformaten wie jenen der Kompanien Générik Vapeur, Compagnie Off, Transe Express, Cacahuète, Ilotopie, Kumulus, 26000 Couverts, Jo Bithume, Royal de Luxe oder Oposito, um nur einige der größten zu nennen. Man kämpfte um künstlerische Anerkennung und damit verbundene Budgetlinien aus dem Kulturetat und das durchaus erfolgreich. Heute erhält die Szene 10 Mio Euro pro Jahr aus dem Kulturetat, das entspricht 1,5 % der Gelder für die aufführenden Künste. Es war die Gründerzeit, noch im Schwung der trente glorieuses, der drei Nachkriegsjahrzehnte ohne Sorgen um das Wirtschaftswachstum. Die damals gegründeten Kompanien feiern inzwischen ihr fünfundzwanzig- oder gar dreißigjähriges Bestehen und beginnen, die Überlieferung ihres autodidaktisch erworbenen Know-hows zu strukturieren. Dabei geht es nicht nur um Künstlerisches, sondern auch um Fragen rund um das Ausüben einer leitenden Funktion innerhalb einer Kompanie. Inzwischen ist viel Geld im Spiel und aus der Sponti-Szene ist eine Branche der Kulturindustrie geworden, äußerst vielfältig aber auch gespalten in kleine, eher mittellose Einheiten, die sich im Vergleich mit den etablierten Kompanien als eine Art Proletariat empfinden und mit dem Vorwurf, es habe sich eine Nomenklatur herausgebildet, nicht gerade sparsam umgehen. Genauso stark wird die Festivalitis kritisiert, vor der es dennoch kein Entrinnen gibt. Wenn Staat, Gebietskörperschaften und Gemeinden Geld auf den Tisch

> „Während der vier Festivaltage drängen sich die Kompanien in den Straßen praktisch ebenso eng wie die Besucher_innen.“

legen, erwarten die Lokalpolitiker_innen ein Freudenfest für die Wähler_innenschar oder einen Reibach für das örtliche Gewerbe. Am besten beides.

Während sich das künstlerische Angebot ab den 80er Jahren stark erweiterte, entstanden spezialisierte Festivals wie jenes in Aurillac, gegründet von dem Pionier Michel Crespin und Chalon dans la rue in Chalon-sur-Saône, gegründet von Pierre Layac und Pierre Quentin. Beide haben inzwischen neue Direktoren, Pedro Garcia in Chalon und in Aurillac Jean-Marie Songy, der gleichzeitig auch das Festival Furies in Châlons-en-Champagne leitet, wo sich Straßenkunst und Zirkus die Waage halten. In der Tat vermischen sich Straßenkunst und Zirkus, aber auch Performance immer mehr, und immer häufiger stehen auch Aufführungen im Theater auf dem Programm. Immer weniger Festivals folgen denn auch dem ursprünglichen Prinzip, dass Straßenkunst per se keinen Eintritt kostet. Die Festivals in Aurillac und Chalon zählen zu den Flaggschiffen.

Aurillac

Das dortige Festival begann 1986 unter dem Namen Eclat mit sechs Kompanien im In und einer einzigen im Off[1]. Heute sind es jedes Jahr etwa 20 im In und über 500 im Off. Die 30.000 Einwohner_innen wachsen während des Festivals auf weit über 100.000. Hotelzimmer in der Stadt oder in den umliegenden Orten sollte man, wie natürlich auch in Chalon, etwa ein Jahr im Voraus reservieren. Auch Privatunterkünfte sind begehrt. Doch das Gros der Besucher_innen und Künstler_innen nächtigt ohnehin auf Campingplätzen oder gleich im Auto, es sei denn man feiert durch und schläft sich am Flussufer aus. Eine soziologische Studie hat ergeben, dass es vielen Jugendlichen ohnehin mehr um das Erlebnis und den sozialen Freiraum geht, als um künstlerische Erlebnisse. Das Ambiente ist insgesamt eher mit einem Rockfestival zu vergleichen, Tendenz Punk. Dementsprechend fließt reichlich Alkohol und in den Zügen, die am Sonntag die Besucher_innenscharen heimbringen, herrscht Ausnahmezustand. Während der vier Festivaltage drängen sich die Kompanien in den Straßen praktisch ebenso eng wie die Besucher_innen. Dass man sich dabei akustisch und manchmal sogar räumlich in die Quere kommt, ist inbegriffen. Eher lustige Begegnungen ergeben sich, wenn zwei mobile Aufführungen aufeinandertreffen. Und von denen gibt es eine Menge. Offiziell sprechen Veranstalter_innen und das Milieu nicht vom „Off“, sondern von compagnies de passage, was bedeuten soll, dass diese Truppen irgendwie unangemeldet vorbeikommen. Doch das Gegenteil ist der Fall. Wenn sie kommen, bleiben sie in der Regel die gesamten vier Tage, im Gegensatz zu den meisten, die sich im In präsentieren. Der Eintrag im Tagesprogramm ist kostenlos. Ein Eintrag im Katalog ist dagegen kostenpflichtig. Dafür enthält dieser die Kontaktdaten und Schlüsselinformationen zu jeder Kompanie.

Das Programm wird jeden Tag neu in der Festivalzeitung veröffentlicht. Will man sich auf ein bestimmtes Genre wie Clown, textfreie Aufführungen oder Choreografisches konzentrieren, hilft die Einteilung. Hat man beim Morgenkaffee herausgewuselt, wann und an welchem der etwa hundert Orte des Off etwas besonders Interessantes zu laufen scheint, gilt es im Lauf des Tages, sich von einem Aufführungsort zum anderen durchzuschlagen. Und es geschieht nicht selten, dass die Zuschauer_innenmenge eine der engen Straßen praktisch unpassierbar macht. Wir sind schließlich in einer Art größerem Bergdorf in der Auvergne, von Kühen und erloschenen Vulkanen umgeben. Inzwischen gibt es auch Apps für i-phone oder Android, die durchaus handlicher sein können als die Programmzeitung. Der Anmeldeschluss für die compagnies de passage ist Ende März. Doch man sollte sich beeilen, da Aurillac nach dem Prinzip „wer zuerst kommt, spielt zuerst“ verfährt. Dass die Kompanien auf eigene Kosten anreisen und sich verpflegen und dabei nur auf ein spärliches Hutgeld zäh-

len können, macht ihnen ebenso zu schaffen wie die nicht ganz seltenen Annullierungen aufgrund von Wolkenbrüchen. Es war ein Akt des Willens, das Festival ausgerechnet in Frankreichs statistisch kältester und regenreichster Stadt anzusiedeln. Es war halt eine Zeit, in der alles möglich schien. Und Aurillac ist nicht umsonst Frankreichs Zentrum der Regenschirmindustrie. Auch der dort mit Fördergeldern errichtete lieu de fabrique, der Fabrikationsort für Straßenkunst, heißt, wie soll es anders sein, „Le Parapluie". Doch von ihm können sich nur jene Kompanien schützen lassen, die hoch subventioniert für das In kreieren.

Chalon-sur-Saône

Die Stadt Chalon an der Saône liegt in der Bourgogne und ist mit 45.000 Einwohner_innen schon etwas größer als Aurillac. Nicht so das Festival, vor allem was das Off betrifft. Die erste Ausgabe zählte 1987 15 Kompanien im In, eine Zahl, die sich nur unwesentlich erhöht hat und bei etwa 20 stagniert, nach einem Höhepunkt von etwa 30 pro Ausgabe zu Beginn der Nuller-Jahre. Im Off ist Raum für 150–200 Kompanien, die sich etwa 60 Aufführungsorte teilen. Da ist, räumlich und zeitlich, deutlich mehr Luft zwischen den Auftritten, und das ist so gewollt. Denn das Festival selektiert. Hier muss man sich auch als compagnie de passage bewerben, und zwar jeweils bis Ende Februar. Die Kompanien loben denn auch die etwas humaneren Dimensionen, im Vergleich zu Aurillac. Aber auch hier spielen die Kompanien auf eigene Rechnung und stellen am Ende, während der größte Teil des Publikums schon zur nächsten Aufführung trabt, den Hut auf. Etwa 50.000 Besucher_innen sollen sich hier pro Tag vergnügen. Dazu kommen auch hier die Programmgestalter_innen aus Nah und Fern, sodass immer wieder auch Kompanien, die wiederholt hier und anderswo im In auftreten, auch „de passage" präsent sind. Es lohnt sich für alle, und deshalb unterstützt die Stadt das Festival mit 1,4 Mio Euro pro Jahr und das Kulturministerium in Paris mit 370.000 Euro. Doch die Besucher_innen bringen laut Schätzungen drei bis fünf Mio Euro in die Stadt.

Strukturen

Das Beispiel von Aurillac und Chalon fand bis vor einigen Jahren ständig neue Nachahmer. Straßenkunst soll heute in Frankreich auf etwa 250 Festivals pro Jahr vertreten sein. Eine genaue Zählung ist bei diesen Dimensionen kaum möglich. Doch da die Kassen überall weniger gefüllt sind als vor zehn Jahren und da nicht jedes Festival zehntausende von Besucher_innen anziehen kann, dürfte die Zahl aktuell leicht sinken.

Die Strukturen des Sektors sind dagegen fest etabliert. Die Szene hat längst ihren eigenen Verband gegründet, die Fédération des arts de la rue, die sich gegenüber den Politiker_innen Gehör verschafft. Seit 2005 ist Kunst im öffentlichen Raum auch ein Studiengang an der Sorbonne. Inzwischen zählt Frankreich zwölf Pôle Arts de la rue, deren Lieu de Fabrique Residenzen anbieten. Und das bedeutet, paradoxer Weise, ein Dach über dem Kopf zu haben, während man an der Szenographie einer Freiluftaufführung arbeitet. Doch genau das erlaubt, schon im Winter die Premieren des Sommers zu entwickeln. Das Dokumentationszentrum Hors les murs in Paris, Herausgeber der Zeitschrift Stradda, ist das Bindeglied zwischen nationaler und europäischer Kulturpolitik in Sachen Straßenkunst, Forschung und Kreation. Chalon dans la rue ist, wie auch das Festival La Strada in Graz, Mitglied des internationalen Netzwerks für Kunst im öffentlichen Raum, in-situ. ||

[1] vgl. *gift* 04/2013, in der Thomas Hahn über das Festival d'Avignon im Wandel schreibt, in dem mehr Brücken zwischen dem In, das ausgewählt und eingeladen wird, und dem Off, in dem sich die große Mehrheit der Kompanien vier Wochen lang für viel Geld in einem Theater einmietet, entstehen sollen.

Infos

Die Ausgabe 2014 von Chalon dans la rue wird vom 23. bis 27. Juli stattfinden. Aurillac folgt vom 20. bis 23. August.

www.aurillac.net
www.chalondanslarue.com
www.federationartsdelarue.org
www.horslesmurs.org
www.in-situ.info

Thomas Hahn

Studium der Romanistik und Theaterwissenschaft in Hamburg und Paris, lebt seit 1990 in Paris, Redaktionsmitglied der französischen Zeitschriften *Cassandre*, *Danser* und *Stradda*, und Korrespondent der Zeitschrift *tanz*.

© Reinhard Winkler:
Bremsstorming
Ingrid Schiller, 2012

Notizen Internationaler Kooperation:

Theater Ecce Salzburg und das Nationaltheater Radu Stanca in Sibiu / Hermannstadt

Reinhold Tritscher

Gegen die Liebe © Andi Hauch

Glückliche Konstellation

Eine Kooperation mit der deutschen Abteilung des Nationaltheaters Radu Stanca in Sibiu / Hermannstadt in Rumänien ist gerade höchst erfreulich im Laufen: 2013 hatten wir unter dem Titel *borderlines* zu einem kleinen Festival im Odeïon Kulturforum Salzburg eingeladen, dabei zeigten Künstler_innen des Radu Stanca ihre Version der *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*. Als Folge wurde ich zum Internationalen Theaterfestival Sibiu / Hermannstadt eingeladen. Über 300 Veranstaltungen aus 70 Ländern erwarteten mich auf dem drittgrößten europäischen Theaterfestival, darunter überraschend viel Zeitgenössisches, was mich persönlich erstaunte.

Nach einer Vorstellung des Radu Stanca von *Gegen die Demokratie* lernte ich den katalanischen Autor Esteve Soler kennen. Soler, der an der Sala Beckett in Barcelona Szenisches Schreiben lehrt, erzählte mir, dass das Stück Teil einer Trilogie sei und versprach mir die anderen beiden Teile zu übermitteln. Dann genossen wir den Kaffee in der warmen Sommersonne in einem der zahlreichen sympathischen Gastronomiebetriebe der seit 2007 herrlich renovierten siebenbürgischen Altstadt und redeten über Gott und die Welt und spanischen Fußball. Sibiu / Hermannstadt mit seiner deutschsprachigen Minderheit und monarchistischen Vergangenheit lässt viele Parallelen zu meiner Heimatstadt Salzburg erkennen und ist eine für rumänische Verhältnisse sehr reiche Stadt. Das verdankt es nicht zuletzt dem Kulturhauptstadtjahr 2007, das viele Infrastrukturprojekte auf den Weg gebracht und den Tourismus angekurbelt hat. Hier wirkt das Projekt Kulturhauptstadt aus meiner Sicht sehr spürbar, nachhaltig weiter.

Mit vielen neuen Eindrücken war ich nach wenigen Tagen wieder zuhause und fand die Texte Solers in meiner Mailbox. Nach der Lektüre war klar, dass ich auf jeden Fall versuchen würde, die *Against Trilogie* in seiner Gesamtheit umzusetzen. Soler erzählte mir später, dass ihm das schon bei unserem Kaffeeplausch klar war. Mir eigentlich auch. Inhaltlich gemeinsam ist den insgesamt 21 burlesken, grotesken, absurden, oft schwarzhumorigen Miniaturen von Alltagssituationen ihr Antreten laut Esteve Soler „gegen den Verlust an Humanität in unseren modernen Gesellschaften“.

Mit Anna Neamtu, der Leiterin der Deutschen Abteilung des Radu Stanca, hatte ich vereinbart, über ein Kooperationsprojekt nachzudenken. Bald kam auch die Einladung zu einer Inszenierung Anfang 2014. Mit der *Against Trilogie* lag ein geradezu idealer Stoff für eine Kooperation vor. Durch die glückliche Konstellation, dass ich neben meiner Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Theater ecce, eines seit 18 Jahren bestehenden freien Theaters, vor drei Jahren auch die Leitung des Odeïon Kulturforum Salzburg übernommen hatte, war ich in der Lage einen weiteren Partner und gleichzeitig Aufführungsort in Österreich mit ins Boot zu holen. Das Odeïon in Salzburg ist ein von der Familie Porsche errichtetes Veranstaltungshaus mit bis zu 350 Sitzplätzen am Rande der Stadt Salzburg.

Anfang Jänner bis Mitte Februar inszenierte ich in Sibiu / Hermannstadt *Gegen den Fortschritt* als Produktion des Radu Stanca mit Premiere am 11. Februar. Den Bühnenbildner Alois Ellmauer, die Kostümbildnerin Elisabeth Strauß und die Videokünstlerin Sina Moser hatte ich quasi „mitgebracht“. Die ursprüngliche Idee, mit einem gemischten Ensemble zu arbeiten, hatten wir fallengelassen, weil es in der Kurzfristigkeit nicht möglich war, die Struktur einer freien Gruppe und eines Repertoirebetriebes sinnvoll zusammen zu bringen. Schauspieler_innen und Musiker stammten also sämtlich aus dem Ensemble des Radu Stanca. Zeitgleich war es uns gelungen *Gegen die Liebe* in Salzburg mit demselben Ausstattungsteam in der Regie der jungen Nachwuchsregisseurin Marie Hoppe zu produzieren und zur deutschsprachigen Erstaufführung vorzubereiten. Mitte Februar reisten

wir mit *Gegen die Demokratie* und *Gegen den Fortschritt* im Gepäck nach Salzburg. Hier feierten wir mit allen drei Stücken an einem fünfstündigen Abend unter Anwesenheit des Autors eine fulminante, medial viel beachtete und hoch gelobte Premiere. Die Stücke wurden zwei Wochen lang einzeln und noch ein weiteres Mal als Gesamttrilogie im Odeïon gezeigt. Als vorläufigen Abschluss des Projektes werden wir die *Against Trilogie* am 12. Juni am Internationalen Theaterfestival Sibiu aufführen.

Anders verläuft es bei der Kooperation mit dem russischen Nationaltheater Lessja Ukrainka in Kiew, bei dem wir ebenfalls im Februar 2014 ein erfolgreiches Gastspiel absolvierten. Dieser Austausch liegt zurzeit aufgrund der politischen Verhältnisse aber auch unserer Kapazitäten auf Eis, soll aber nach Möglichkeit rasch fortgesetzt werden.

Neue Eindrücke

Meine Eindrücke über die Arbeit in Rumänien zu schildern, würde den Rahmen dieses kurzen Berichtes sprengen. Nur soviel: Mein Rumänienbild hat sich sehr stark verändert, meine Ablehnung gegen die völlig einseitige Berichterstattung in fast allen westlichen Medien, die reduziert ist auf „Autoschieber_innen, Bettler_innenbanden und Korruption“, hat sich geradezu in Abscheu verwandelt. Weitere Vermutungen und Ahnungen, die in fünf Wochen Arbeit am Theater und Leben in Hermannstadt aufgetaucht sind, brauchen wohl noch einer weiteren Überprüfung, um öffentlich geäußert zu werden. Klar ersichtlich ist auf den ersten Blick eine große Kluft zwischen Reich und Arm und die starke Anwesenheit internationaler Konzerne, so sitzt etwa im Direktorium eines kanadischen Konzerns, der ein höchst umstrittenes Goldbergbauprojekt in Rosia Montana errichten will, Ex-Kanzler Alfred Gusenbauer – er soll sich dort um „Corporate Governance“ kümmern.

Aber zurück zu unserem Projekt. Die Realisierung der Trilogie wurde durch mehrere Glücksfälle begünstigt. Ich hatte schon vor einigen Jahren mit zwei Schauspielern der deutschen Abteilung des Radu Stanca intensiv zusammengearbeitet. Dadurch war es leichter in Rumänien „anzudocken“. Auch standen wir uns in inhaltlichen Fragen grundsätzlich von Anfang an relativ nahe. Mit dem Odeïon stand ein passender Aufführungsraum in Österreich zur Verfügung. Durch die unkomplizierte Vorgehensweise der Kulturabteilung der Stadt Salzburg war es sehr rasch möglich *Gegen die Liebe* als Kooperation eines weiteren freien Projektes und des Theater ecce zu realisieren. Trotz allem ist die Teilnahme am Festival im Juni finanziell noch nicht gesichert. Es laufen derzeit Ansuchen bei diversen Förderstellen und Stiftungen.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass ich eine derartige Zusammenarbeit nur dann für sinnvoll erachte, wenn man sich inhaltlich grundsätzlich einig ist und ein ähnliches Anliegen hat. Dann kann die Arbeit für beide Seiten sehr bereichernd sein. Keine Illusionen sollte man sich allerdings bezüglich der Finanzierung machen. Die Produktionsbudgets sind hüben wie drüben am Limit. Zusätzliches Geld sollte man sich also aus Kooperationen mit osteuropäischen Theatern erstmal nicht erwarten, es sei denn man lukriert Drittmittel aus EU Töpfen oder diversen Stiftungen. Das ist auch unser nächster Schritt im Aufbau der Zusammenarbeit. Außerdem sollte man die Kosten für den Austausch der Produktionen nicht unterschätzen. Allerdings überwiegt für mich die Tatsache, dass wir durch das Zusammenlegen unserer Ressourcen ein Projekt verwirklichen konnten, das für jeden einzelnen Partner nur unter großer Kraftanstrengung möglich gewesen wäre. Derzeit planen wir den nächsten Schritt in der Kooperation mit der deutschen Abteilung des Nationaltheaters Radu Stanca, die wir für drei Jahre vereinbart haben. ||

Infos

www.sibfest.ro
www.theater-ecce.com
www.odeion.at

Reinhold Tritscher

Künstlerische Leitung Theater ecce

Small is beautiful

Das Kleine Theater in Salzburg feiert sein 30-jähriges Bestehen

Stephan Lack

Tränen lachen - Karl Valentin. Am Bild: Edi Jäger, Anita Köchl © Christian Hartmann, München

Im Salzburger Stadtteil Schallmoos, aufgereiht am Abhang des Kapuzinerbergs, befinden sich gleich mehrere Kulturstätten sozusagen Tür an Tür. Neben dem Rockhouse, der Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD) und dem im KultURwirtshaus Urbankeller beheimateten Jazzclub Life Salzburg ist vor allem auch das Kleine Theater. Haus der freien Szene eine Institution, die nunmehr seit drei Jahrzehnten Besucher_innen anlockt. Anfangs Ensembletheater, dann Kleinkunstbühne und Plattform für Theaterschaffende – im Laufe der Geschichte des Hauses hat sich die Ausrichtung des Kleinen Theaters immer wieder geändert. Heute gilt das Haus als einer der zentralen Spielorte der freien Theaterszene in Salzburg.

Dass das hauseigene Steinbier im Urbankeller richtig temperiert ist, liegt schon lange nicht mehr am Pinzgauer Gletschereis. Früher dienten die beiden Gewölbe in der Schallmooser Hauptstraße 50 den großen Salzburger Brauereien als Kühlhallen zur Bierlagerung, der Turm in der Mitte als sogenannter Eisturm. Während im Wirtshaus auch heute noch das Hauptaugenmerk auf besagtem Getränk liegt, steht im benachbarten Gewölbe das Theater im Mittelpunkt, genauer gesagt das „Kleine“ Theater – ein Attribut, das sich auf die räumlichen Gegebenheiten beziehen mag (an die 150 Zuschauer_innen finden hier Platz), nicht jedoch auf die Programmvielfalt. Von Schauspiel, Kinder- und Jugendtheater bis hin zu Kleinkunst und Kabarett reicht die Bandbreite der hier gezeigten Produktionen. Freilich determiniert die Spielraumgröße die Stückauswahl, kleine Formen wie Kammerspiel und Kabarett dominieren, Stücke in großer Besetzung sind nicht möglich. Die Qualität der Aufführungen liegt aber eben auch immer ein Stück weit in diesem intimen Rahmen.

v. l. n. r.:
Macht | schule | theater: My heart is my castle © Dusana Baltic
Richards · Paumgartner ·Köchl: Eifersucht © Kleines Theater. Haus der freien Szene
Anita Köchl & Edi Jäger: Loriots Meisterwerke © Christian Hartmann, München

Von Apple zu Neustart

1984 gründete Regisseur, Autor und Dozent Claus Tröger das Kleine Theater Schallmoos. Die anfängliche Amateurbühne mit dem Namen Apple Star avancierte in einigen Jahren zum professionellen Ensemblehaus mit Schwerpunkt auf zeitgenössischem Sprechtheater, in den 90ern konnte mit dem Theater Metropolis sogar ein zusätzlicher Spielort in Betrieb genommen werden. Die Zweitbühne musste Tröger jedoch 1998 wieder aufgeben, wenig später ging auch das Kleine Theater in Konkurs. Nur der privaten Rettungsinitiative von Theatereigentümerin Richarda Sunkler war es zu verdanken, dass das Theater eine Neueröffnung erlebte, diesmal als Gastspielhaus. Gemeinsam mit Programmleiter Ferdinand Jansky versuchte Sunkler ehrenamtlich und unterfinanziert den Theaterbetrieb aufrecht zu erhalten. Als das nach fünf Jahren aufgrund fehlender Subventionserhöhungen nicht mehr möglich zu sein schien, zog sich Jansky zurück und dem Theater drohte neuerlich das Aus. Für den Erhalt der Institution setzten sich nun auch jene Künstler_innen ein, die das Haus seit 2000 mit eigenen Produktionen bespielt hatten: Peter Blaikner, Gerda Gratzer, Edi Jäger, Caroline Richards und Markus Steinwender formierten sich zu dem Verein Zentrum für Theater und Kultur und forderten Stadt und Land auf, das Theater am Leben zu erhalten. Ihr Einsatz wurde belohnt, ein einmaliges Renovierungsbudget wurde bewilligt, am 1.1.2007 konnte die Wiedereröffnung des Theaters unter neuer Leitung stattfinden.Zwar stand die Politik der Neuübernahme durch ein Künstler_innenkollektiv anfangs eher skeptisch gegenüber, dennoch räumte der Salzburger Bürgermeister dem Verein eine Probezeit von zwei Jahren ein. Diese Bewährungsfrist bestand das frischgebackene Leitungsteam mit Bravour; nach Ablauf der zwei Jahre wurden die Fördermittel langfristig erhöht. Heute beläuft sich die Höhe der Subventionen auf rund 90.000 Euro von Stadt und 57.000 Euro vom Land Salzburg. Das Theater muss ohne Bundesgelder auskommen – für Vorstandsmitglied Peter Blaikner ein Zeichen dafür, dass sich der Bund für die freie Theaterszene außerhalb Wiens nicht zuständig fühlt. Der Erhalt der Spielstätte funktioniert unter diesen Bedingungen nur durch Einhaltung eines eisernen Sparprogramms, neben Produktionskosten müssen vor allem die Personalkosten niedrig gehalten werden; so war bis vor Kurzem nur ein Techniker allein für sämtliche Vorstellungen im Haus zuständig, dessen krankheitbedingter Ausfall das ganze Theater lahmzulegen vermochte.

Für das ehrenamtlich arbeitende Leitungsteam (im Augenblick noch bestehend aus Blaikner, Jäger und Richards) bedeutete die Übernahme trotz aller finanziellen Schwierigkeiten vor allem auch einen Zugewinn an Unabhängigkeit, zumal die Künstler_innen ihre Produktionen nun am eigenen Haus realisieren konnten, ohne länger als Bittsteller_innen auftreten zu müssen. Zudem konnte mit der Betriebsgesellschaft Juvax 2009 ein Partner gewonnen werden, der die strukturelle Weiterentwicklung des Hauses, etwa durch die stärkere Vernetzung mit dem Urbankeller, im Sinne der Tradition des Hauses vorantreibt.

Haus der freien Szene

Dem Ansatz von Sunkler und Jansky sind die derzeitigen künstlerischen Leiter_innen im Kern treu geblieben, haben ihn aber um wichtige Aspekte erweitert – so fungiert das Haus weiterhin als (Gast-)Spielort für professionelle freie Gruppen, versteht sich aber zusätzlich noch als Kooperationspartner für die Theatermacher_innen. Umso wichtiger ist es dem Theater,

aktiv an der Gestaltung der Salzburger Theaterszene mitzuwirken, Netzwerke auszubauen und Impulse zu setzen. Das Ausmaß der Zusammenarbeit kann von organisatorischen Aspekten wie Bewerbung und Betreuung bis hin zu Beratung in Fragestellungen der Dramaturgie und Stückauswahl reichen. Die Partnerschaft spiegelt sich auch in der Einnahmenteilung wider: 70 % des Kartenverkaufs gehen an die jeweiligen Theaterschaffenden, 30 % an das Kleine Theater.

Ausgewogenheit in der Spielplangestaltung ist das Zauberwort. „Komödie UND politisches Theater, Kinder- & Jugendtheater UND Theater für Erwachsene, Schauspiel UND Lesung, Kabarett UND Musik, Sprechtheater UND Performance“ möchte das Theater seinem Publikum bieten. Zwar existiert ein deutlicher Überhang von Komödie und Kabarett, der der Publikumsnachfrage geschuldet ist (das Einzugsgebiet reicht über das Salzburger Land hinaus bis nach Bayern), Peter Blaikner sieht darin aber die Herausforderung „die Unterhaltungssucht des Publikums auf hohem Niveau zu stillen“, wie er im Gespräch erklärt. Dass Komödie das Steckenpferd des Hauses ist, beweist ein Blick auf den Spielplan im heurigen März: Stücke zu Loriot, Gerhard Polt, Karl Valentin finden sich ebenso im Programm, wie gehobene Beziehungskomödien oder eine Dramatisierung des *braven Soldaten Schwejks*.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auch auf dem Bereich des Kinder- und Jugendtheaters, beispielsweise die prämierten Schauspielproduktionen von Caroline Richards oder ihre Zusammenarbeit mit Schüler_innen innerhalb der bundesweiten Theaterinitiative Macht/schule/theater.

Kleines Theater, großes Sparen

Noch sind sie nicht zu spüren, jene drastischen Budgetkürzungen der Salzburger Landesregierung im Bereich Kunst und Kultur[1], die letzten Herbst zu massiven Protesten der Kulturschaffenden geführt haben, inklusive mehrerer Bürger_inneninitiativen, Unterschriftensammlungen und Arbeitskreise. Das mag einerseits der Tatsache geschuldet sein, dass freie Theaterschaffende (und damit auch das Kleine Theater) ohnehin mit einem permanenten Sparkurs im Rücken produzieren müssen. Zwar werden somit die geplanten Veranstaltungen zum 30-jährigen Bestehen des Hauses im November nicht überschattet, die weitere Zukunft der freien Szene bleibt jedoch unsicher, zumal laut Blaikner der gemeinsame Protest trotz spartenübergreifender Vernetzung und Streuung bislang nicht in eine politisch wirksame Form des gemeinsamen Widerstandes umgewandelt werden konnte. Bleibt zu hoffen, dass langjährige Institutionen wie das Kleine Theater von dem befürchteten kulturpolitischen Kahlschlag unangetastet bleiben. ||

[1] Vgl. auch *gift* 1/2014.

Infos

www.kleinestheater.at

Stephan Lack

ist Autor aus Wien.

„Der kleinste Fisch im Wiener Wasser“

Theresa Luise Gindlstrasser

Im September 2013 hat Bettina Kogler die künstlerische Leitung von WUK Theater / Tanz, nunmehr WUK performing arts, von Johannes Maile übernommen. Zusammen mit Helma Bittermann (Marketing) stellt Kogler nun also das Personal dieser Sparte. Ein Porträt.

© Daniel Eberharter

Im aktuellen WUK Programm heißt es: Wurst und Käse. Gelungener Wortwitz. Und außerdem, gelungenes Statement. Was ist die Kunst für uns? Ist die wie Wurst und Käse? Ist die wie Wodka und Kaviar? Ist die Luxusgut und Lebensressource?

In jedem Fall will Bettina Kogler die Programmierung im WUK immer wieder auf die Erfüllung unserer Bedürfnisse hin befragen. Was hier passiert soll Bedeutung für den/die Einzelne/n haben und sich nicht in einem Insider Diskurs erschöpfen. Viel Selbstironie und viel Selbstüberprüfung soll ihre Handschrift charakterisieren.

Kogler übernahm 2003, nach einem Publizistik- und Kommunikationswissenschafts- sowie einem Ethnologie-Studium und der Tätigkeit als freie Produktionsleiterin, die künstlerische Leitung des imagetanz Festivals. Mitten in der „großen Zeit des Tanzquartier Wien“ reüssierte Kogler in der Etablierung dieses Festivals, das im März 2014 zum 25. Mal stattfand. Hier bemühte sie sich um Förderung des Nachwuchses auch im Sinne einer Professionalisierung der freien Gruppen. Ab Herbst 2007 wurde sie Kuratorin im brut Wien und betreute weiterhin das Festival. Nach dem Wechsel ans WUK sagt sie: „Fühlt sich gut an!“.

Obgleich die Möglichkeiten im Vergleich zum brut hier eingeschränkter sind (budgetär und räumlich gesehen) bedeuten die ein bis zwei Premieren im Monat dennoch keinen Wenigeraufwand an Arbeit. Kogler ist zuständig für Programmauswahl, Produktion, Organisation, dramaturgische Begleitung, Kommunikation der technischen Anforderungen, Geschäftsführung, Rechnungskontrolle und Abendprogramm. Was sie jedoch am „kleinsten Fisch im Wiener Wasser“ im Vergleich zu den anderen Fischen so sehr schätzt, ist genau diese enge Zusammenarbeit mit den Kunstschaffenden. Aus dem Konzept für WUK performing arts hebt sie dementsprechend vor allem den Punkt 2. Dramaturgische Betreuung besonders hervor. (Außerdem: 1. Homebase für Neues und Etabliertes, 3. Längere Spielzeiten, 4. Wiederaufnahmen und 5. Internationale Vernetzung). Alle Schritte der Produktion werden bei Bedarf von Kogler mitbetreut, von der ersten Antragstellung bis hin zum internationalen Touring. Auf dass sich alle hier fühlen wie der Fisch im Wasser! Außerdem: 6. Werkstätten im Werkstätten- und Kulturhaus – Versuchsanstalt. Unter dem Titel *Werkstätten Serie* soll erstmals im Herbst 2014 im Rahmen einer 10-tägigen Residency in Kooperation mit der Kunsthalle Exnergasse zum Thema Performance und Objekt experimentiert werden. Diese Reihe wird sich mit dem Handwerkszeug der Performance Kunst auseinander setzen und soll auf eine Präsentation des Forschungsstandes hinauslaufen.

Bei der Programmauswahl muss Kogler sehr genaue Entscheidungen treffen. Die Black Box im WUK teilt sie sich mit der Sparte Musik und hat den Raum jeweils nur für 2 Wochen

> „Ich verstehe performing arts als Schirmbegriff, der die Sparten Choreografie, Tanz, Theater und Performance großzügig umfasst. Er stellt die obsolete Spartentrennung hintan. Gleichzeitig ist die Umbenennung von WUK Theater / Tanz in WUK performing arts, die ich vorgenommen habe, ein Absage an Projekte, die sich dem „Tanz-Tanz“ oder auch einem klar textbasierten Sprechtheater verschrieben haben.“ Bettina Kogler

im Monat zur Verfügung. Trotz langjähriger Beobachtung und Zusammenarbeit mit verschiedenen Kunstschaffenden ist dies ein durchaus intuitiver Prozess. Was ist denn nun Wurst und Käse? Und was ist Kraut und was ist Rübe? Was Luxusgut und Lebensressource?

Kogler interessiert sich sehr für die künstlerische Entwicklung von Einzelnen oder Gruppen; dementsprechend war als einer der ersten Programmpunkte *An object with a sharp beginning* von Fanni Futterknecht zu sehen. Mit dieser Filmvorführung soll die Performance *This is not a romantic project* (war letzten Winter im WUK zu sehen) fortgeführt werden. Gruselig!

Auch Doris Uhlich hatte ihren Auftritt im WUK. Zu sehen war eine Wiederaufnahme von *more than naked*, das im Sommer bei ImpulsTanz Premiere hatte. Danach gab es eine Party, Nacktsein erlaubt. Was folgt ist: Milan Loviška & Otto Krause, God`s Entertainment, Deborah Hazler, Julius Deutschbauer, Andrea Maurer und und und.

Der Satz „Wurst und Käse“ lässt sich im Kontext der Umbenennung von WUK Theater/Tanz auf WUK performing arts auch nochmal anders verstehen. Olles Spartendenken is hier nich. (Schon beim Eröffnungsabend Dark Start am 29. 11. 2013 wurde auf Kooperationen mit Bildenden Kunstschaffenden geachtet.) Und Leberkäse heißt woanders Wurstkäse und Käsewurst ist eine hervorragende Erfindung – von Käsleberkäse ganz zu schweigen. Die Aufhebung der Grenzziehungen bei gleichzeitiger Beibehaltung der Gegensätze. Oder so. Wurst. Und Käse. ||

Theresa Luise Gindlstrasser

lebt und arbeitet in Wien. Macht dort Philosophie und performative Kunst.

rezension

Momente der ausgleichenden Gerechtigkeit

Markus Kupferblum hat eine Liebeserklärung an das Theater geschrieben – und nebenbei ein Buch über die Comedia dell'Arte. Er erzählt uns über das „Versuchslabor des Lebens“, das nichts Geringeres befragt als das Menschsein bzw. das Verstehen des Menschen, diesem den Spiegel vorhält und das grundlegende Spiel der Menschen von Liebe und Macht erzählt.

Am Beginn dieser Leidenschaft für das Theater, die man in jedem Wort von *Die Geburt der Neugier* liest, steht wohl das Gespräch mit Peter Brook in seiner Küche mit dem 22-jährigen Kupferblum. Die schaurigen Tuschezeichnungen der Grafikerin und Malerin Linde Waber erweitern das sinnliche Erlebnis dieses Buchs.

Ganz existentiell nähert sich Kupferblum den Themen der Commedia dell'Arte, die sie vom Karneval übernahm: die Maskierung um verbotene Dinge zu tun ohne bestraft zu werden, wie die Verführung verheirateter Frauen, den Flirt mit unbekannten Männern, das Spiel eines anderen zu spielen, um so Informationen zu sammeln oder jemanden zu beeindrucken, man behauptet zu sein, was man sich gerade wünscht, die Phantasie hat keine Grenzen.

Sozialgeschichtliches erfährt man in diesem Buch über den Karneval oder die Kurtisanen in Venedig, man liest über das Wesen der Komödie, auch Theaterrechtliches Wissen enthält das Buch, etwa über den ersten erhaltenen Vertrag der Theatergeschichte kann man lesen – eigentlich eine gute Vor-

lage, was enthalten sein sollte (S. 21) oder den Ursprung des Urheberrechts. Wichtige Grundregeln des Theaters sind auch gleich erklärt: Denn der Ursprung der Commedia dell'Arte lässt sich laut Kupferblum doch festmachen, es ging natürlich um den finanziellen Erfolg und so engagierte ein Erzähler einen Bauern, der ihm dauernd die Show stahl und damit das Publikum begeisterte und mehr zahlen ließ. So dreht sich die Welt des Theaters auch immer ums Geld, es wird nie gerecht geteilt, eine gute Idee immer gestohlen, sex sells und weitere solche Grundregeln erzählt uns das Buch. Der Humor darf natürlich nicht fehlen.

Wie die Commedia dell'Arte schon Shakespeare zu vielen Drameninhalten inspirierte, zeigt uns Kupferblum, wieso wir diese Theaterform, die zwischen 1500 und 1793 ihre Blütezeit erlebte, auch heute interessant finden können. Er entstaubt die Charaktere, befreit sie von Postkartenklischees und zeigt die archetypische Abbildung der menschlichen Gesellschaft in der Commedia dell'Arte: „die Gebrauchtwarenhändler, die ‚Bobos', die Zocker, die Blender, die Intellektuellen, die Helden der Bahnhofskneipen, die Banker, die Künstler, die Politiker und Intendanten, die modisch gekleideten Damen und Herren, die jungen, schlauen Mädchen und die aufschneiderischen Burschen. Ihre Unvollkommenheit macht sie liebenswert und alle haben die gleiche Lebensangst, alle fürchten sich vor dem Scheitern und wollen die anderen beeindrucken. Sie sind listig und unaufrichtig, unbeständig und einfallsreich, nur um letztenendes in dieser Welt ihren Platz zu finden, ihre Leidenschaft und vielleicht auch ihre große Liebe." (S. 37)

Dabei vergisst Kupferblum auch nicht auf die Ergänzung, dass in „unserer heutigen Gesellschaft [...] sämtliche Charaktere in beiden Geschlechtern vorhanden" sind (S. 38), denn die Frauen haben sich ähnliche gesellschaftliche Positionen erarbeitet und in diesen meist die schlechten Eigenschaften der Männer übernommen, was sie für den Autor wiederum

als Commedia-Figuren qualifiziert.
Das Publikum zu fesseln war überlebenswichtig, die verwendeten Mittel waren die Überzeichnung in der Darstellung der Menschen, der radikalen Konflikte und unbarmherzigen Kämpfe – durch Unterhaltung. Bezahlt wurde auf der Straße im Nachhinein.

Der Reiz einer gut konstruierten Szene besteht darin, dass ein niedriger Charakter versucht, die Hierarchie umzudrehen [...] Es ist die Utopie der Freiheit von Abhängigkeiten, ein ewiggültiger Klassenkampf zwischen Chef und Angestellten [...] eine zarte Vorahnung der Revolution." (41) Durch die Commedia dell'Arte fand der Karneval öfter im Jahr statt, im Sinne der Umkehrung der sozialen Hierarchie.

Der Diener Arlecchino, den uns Kupferblum auch z. B. bei Nestroy und Woody Allen zeigt, ist die Vertrauens- und Identifikationsfigur des Publikums, der tut, was jede_r Zuschauer_in gerne täte, beispielsweise der Chefin, dem Theaterindendanten, der Einwanderungsbehörde oder Monsanto schnell mal den Stuhl unter den vier Buchstaben wegzuziehen. Momente der Hoffnung, Vergeltung, des Triumphs und der Schadenfreude bekommen wir in der Commedia dell'Arte präsentiert und immer Momente der kurzen ausgleichenden Gerechtigkeit.

Neben der Entstehung der Commedia dell'Arte erzählt Kupferblum von ihren grundlegenden Regeln, ihren Charakteren, dem schauspielerischen Handwerk, der Dramaturgie der Stücke und vieles mehr und versucht uns so dieses politische Volkstheater näher zu bringen als ein Genre, in dem das Projekt um Humanität, Gleichheit und Freiheit eingeschrieben ist.

Liebe, Feuer und Mut ziehen sich als Motive durch dieses Buch über Theater von Markus Kupferblum. Die Auswirkungen des Theaters reichen für den Theatermacher hin bis zu: „[...] Und ein furchtloses Volk tritt für seine Rechte ein und macht notfalls auch Revolution." (S. 41) *(carolin)*

Markus Kupferblum: *Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution. Die Commedia dell'Arte als politisches Volkstheater.* Wien: facultas 2013. ISBN 978-3-7089-0753-6.

info

intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Ursula Gaisböck, Wien; Martina Rösler (make make production) , Wien; Veronika Glatzner, Wien; Katharina Quintero Herrera, Wien; Brigitte Moscon (make make production), Wien; Clemens Lindenberg, Wien; Janina Sollmann (schallundrauch agency), Wien; Corinna Gruber, Wien; Gisela Salcher, Wien; Elisabeth Kofler, Wien; Simon Christian Wiedlack, Wien; Eva Humpelstetter, Wien; Melika Ramic (motschnik), Wels; Anita Gritsch, Wien; Dagmar Dachauer, Leonding; Martina Maggale (id/l), Wien; Andreas Stockinger, Wien; Chris Gutmann, Wien; Stella Reinhold, Wien; Ivo Gurschler (nadalokal), Wien; Martan Heyman Lerkowich, Wien; Helge Stradner, Graz; Maria Draxler (Vienna Theater Art); Hilde Böhm, Salzburg; Stefan Ebner (KopFiNdeRwaNd), Feldkirchen; Birgit Kellner (make make production), Wien; Pal Szepesi, Wien; Ann Birgit Höller, Wien; Ning Teng, Wien; Sarah Prehsler, Wien; Tina Leutenegger, Wien.

neubesetzung

Neues Leitungsteam des Freien Theaters Innsbruck

Gründungsobmann und Koordinator Stefan Raab übergibt die Leitung des Hauses mit April an Carmen Sulzenbacher als neue Koordinatorin und Nicolas Dabelstein als neuen Obmann des Vereins. Die beiden kündigen an, die Spielstätte zu einem Haus für Nachwuchskünstler_innen machen zu wollen, der Innsbrucker Schauspielschule viel Platz einzuräumen und für Auseinandersetzung zu sorgen.

www.freiestheater.at

preise & jubiläen

Walter Heun: Chevalier des Arts et des Lettres

Am 12. März wurde dem künstlerischen Leiter des Tanzquartier Wien vom französischen Consul Général Emmanuel Cohet der Orden Chevalier des Arts et des Lettres für seine besonderen Verdienste zur Verbreitung französischer Künstler_innen, insbesondere auf dem Gebiet des zeitgenössischen Tanzes und der Performance in der Résidence de France in München verliehen.

MIA Award für Asli Kislal

Der Preis heißt „Migrantinnen Award für Integration von Migrantinnen in Österreich“. Im Rahmen einer hochkarätigen Gala erhalten Frauen in den Kategorien Wissenschaft & Forschung, Wirtschaft, Humanitäres & gesellschaftliches Engagement, Kunst & Kultur, Sport sowie Journalismus Auszeichnungen. Die künstlerische Leiterin von daskunst und DiverCityLab, Asli Kislal, bezeichnete den Preis aufgrund der Begrifflichkeiten und Vorannahmen bei der Ausschreibung immer als „Tschuschenstempel“. Jetzt hat sie ihn selbst erhalten in der Kategorie Kunst & Kultur, nutzte das öffentliche Forum bei der Preisverleihung aber für ein kritisches Statement zu aktuellen Blackface-Skandalen in Wien, was die „Feiergäste“ etwas irritiert höflich klatschen ließ, und fragte im ZIB 2 Interview „Wie lange bleibe ich noch Migrantin?“

25 Jahre aktionstheater ensemble

Radikal ist das Kalkül, feinfühlig die Ausführung. Am Ende geht es immer um intensive Präsenz, die die herkömmliche Repräsentanz um jenes Grad der Dringlichkeit übersteigt, die der Hunger nach Anerkennung mit sich bringt: das Ringen um Identität.

http://aktionstheater.at

---

25 Jahre editta braun company

27 abendfüllende Produktionen, 14 Kurzstücke, sechs Filme, vierhundert Performances in dreißig Ländern – am 26. und 27. Februar wurde in der ARGEkultur kräftig das Jubiläum gefeiert.

www.editta-braun.com

ausschreibungen

exil-Dramatiker_innenpreis 2014
Einreichfrist: 30.04.2014

Seit 1997 gibt es auf Initiative des Vereins exil die Literaturpreise „schreiben zwischen den kulturen". Aus dem Projekt sind so prominente Autor_innen wie Julya Rabinowich, Seher Çakir oder Dimitré Dinev hervorgegangen. Seit 2007 beteiligen sich die Wiener Wortstaetten an den exil-Literaturpreisen mit dem von ihnen gestifteten Dramatiker_innenpreis (2.000 Euro). Gesucht werden abendfüllende, noch nicht uraufgeführte Theaterstücke. Der Preis soll vor allem Autor_innen, die mit einer anderen Muttersprache aufgewachsen sind und in deutscher Sprache schreiben, ermutigen, sich mit ihrer Lebenssituation literarisch auseinanderzusetzen.

www.wortstaetten.at

Festival der Regionen 2015: Schichtwechsel – Hackeln in Ebensee
Einreichfrist: 16.05.2014

Das nächste Festival der Regionen wird von 19.–28. Juni 2015 in der Salzkammergut-Gemeinde Ebensee stattfinden. „Schichtwechsel" und „Hackeln" sind die Mottos des Festivals in Ebensee. Umgangssprachlich steht der Begriff hackeln für „arbeiten", „malochen". Das Thema kreist um alle möglichen Facetten des Arbeitens in ihren sinnreichen wie absurden Reflexionen und Ausformungen. Das Festival der Regionen will sich hineinarbeiten in die Region, gesellschaftliche, urbane, kulturelle Themen aufgreifen und sie in Form künstlerischer Interventionen abhandeln.

www.fdr.at/?page_id=355

KosmosTheater: Dramatikerinnen Wettbewerb – Mutterland
Einreichfrist: 30.06.2014

Das KosmosTheater schreibt auf Initiative von Regisseurin Elisabeth Augustin einen Dramatikerinnen-Wettbewerb zum Thema *Mutterland* aus. Die Ausschreibung richtet sich an in Österreich geborene oder vorwiegend in Österreich lebende Autorinnen. Pro Autorin darf maximal ein Theatertext in deutscher Sprache (auch Dialekt) eingereicht werden. Zugelassen sind dialogische Fragmente, Szenen, Kurzstücke oder Textflächen. Eine Fachjury wählt die besten neun Kurzstücke aus, die zu einem Theaterabend montiert und am KosmosTheater uraufgeführt werden. Jede Gewinnerin erhält ein Preisgeld von 500 Euro (inkl. Tantiemen).

www.kosmostheater.at

festivals

crossbreeds 2014
2.–8. Juni, Wien

Die Herausforderung des postmodernen Menschen ist, die Anzahl von möglichen Situationen und ihre unterschiedlichen Zeiteinteilungen zu bewältigen. Er bewegt sich dabei ständig zwischen internalisierten Rhythmen und Routinen und der flexiblen und reflexiven Schaffung individueller Zeitstrukturen. Willkommen in der Zeitkollage!

CROSSBREEDS – Plattform für künstlerische Positionen im Dazwischen fördert seit 2007 alle zwei Jahre Recherche, Produktion und Veröffentlichung von transdisziplinären künstlerischen Arbeiten und die Vernetzung.

www.imflieger.net

Grenzenlos-Festival
4.–5. Juni, Augsburg

Das Grenzenlos-Festival findet zum 4. Mal statt, Straßenkünstler_innen aus den Bereichen Comedy, Musik, Jonglage, Artistik, Stelzentheater und Feuershow können erlebt werden, dazu gibt es viele Konzerte.
www.grenzenlos-festival.de

tanz ist: Internationales Tanzfestival
5.–14. Juni, Dornbirn

1994 – 2014: 20 Jahre tanz ist. *Charisma* lautet das Motto. Beim Tanzen kaum den Boden berühren am Spielboden.

www.tanzist.at/festival/2014

PannOpticum 2014 Internationales Figurentheaterfestival
19.–22. Juni, Neusiedl am See

Zum sechsten Mal präsentiert Karin Schäfer Produktionen aus aller Welt, diesmal mit Beiträgen aus Österreich, Deutschland, Belgien, Italien, Frankreich, Russland und Israel. Neben dem Abendprogramm sind am verlängerten Wochenende auch Familienvorstellungen zu sehen. Zum Abschluss wird beim Fest der Figur das ganze haus im puls zur Bühne. In der Filmschau [*short:cuts] Kunst und Figur im Kurzfilm* werden die Bezüge zwischen visuellem Theater und der Welt des Films aufgezeigt. Die begleitenden Ausstellung ist heuer dem 25-jährigen Bühnenjubiläum der Intendantin Karin Schäfer gewidmet.

www.figurentheater.at

Festspiele Stockerau
1.Juli – 9.August

Die Festspiele Stockerau feiern 2014 ihr 50-jähriges Jubiläum und stehen heuer ganz im Zeichen der Theaterproduktion *Einer flog über das Kuckucksnest* von Dale Wasserman nach dem Bestseller von Ken Kesey in der Regie von Zeno Stanek. Das Rahmenprogramm *querfeld* bietet Sommernachtskonzerte auf der Festspielbühne.

www.festspiele-stockerau.at

ARENA ... der jungen Künste.
24. internationale Woche des jungen Theaters
1.–6. Juli, Erlangen

Mensch... Wo bist du? Was macht einen Menschen aus? Sein Auto, sein Haus, sein Job, seine Kleidung? Oder sein Charakter, seine Gefühle und seine Ideen? Haben wir den Menschen als Individuum in unserer heutigen technologischen Welt schon verloren? Das Festival möchte den Menschen in all den Facetten seines Seins aufspüren und ihm eine Bühne bieten. Wortwörtlich. Theater, Tanz, Performances, Installationen oder Videokunst – alle menschlichen Ausdrucksformen sind zu sehen.

http://2014.arena-festival.org

veranstaltungen

ietm springmeeting
April 16th–19th, Montpellier

Trans-formations, Trans-borders, Transgenders. Trans- (latin): across, beyond, on the opposite side: Europe is going through a difficult period. Bad ideas are invading our society. The time is ripe to concentrate on this debate. After the challenge of "Tomorrow" launched in Athens, and from the other side of the European South, let's pursue this federating movement and contribute to an alternative to the dangerous appeal of nationalism. How can we develop networks based on more collaboration and solidarity? How can we better support the development and international mobility of contemporary artistic and cultural tendencies?

http://ietm.org/montpellier

Unlimited! EON Meeting 2014
June 5th–8th UMEÅ, Sweden

The European Off Network is an informal international network of independent performing artists, programmers and cultural organisations with the common interest of sharing professional experience and practice, and to improve the conditions for collaborative work and exchange within the field of independent performing arts.

Unlimited! EON meeting welcomes professional artists, programmers and cultural organisations within the independent sector of performing arts. Unlimited! will explore the theme "Creating through a norm critical perspective" by sharing, exploring and evolving experiences and ideas about methods and practices for creating without limitations by means of nationality, diversity, age, gender, body and mind. Unlimited! is set up on the principles of Open Source, with methods and formats based on collaboration, transparency and rapid prototyping, open to contribution from all participants and using the outcome for development of new ideas and sustainable artistic development.

www.teatercentrum.se/unlimited

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

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

Redaktion:
Jürgen Bauer, Katharina Ganser, Sabine Kock, Xenia Kopf, Stephan Lack, Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl, Carolin Vikoler (koordinierende Redakteurin);
Bildredaktion & Layout: Xenia Kopf

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

Geschäftsführung: Sabine Kock
Vorstand: Katharina Dilena, Jury Everhartz, Thomas Hinterberger, Alexandra Hutter, Tristan Jorde, Asli Kislal, Sabine Mitterecker, Claudia Seigmann

Einzelverkaufspreis: Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
Abo: Euro 20,- / 10,- ermäßigt für Studierende
Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater

WIEN KULTUR

bm:uk

Premieren

10.04.
Theatercombinat: what about catastrophes?
TQW Wien, *01 522 07 20 20*

10.04.
Markus Steinwender: Warum fuchteln die Franzosen mit ihren Armen?
kleines theater Salzburg
0662 87 21 54

10.04.
Stephan Kasimir: Am Beispiel der Butter
Theater Kosmos Bregenz
www.theaterkosmos.at

10.04.
Holger Schober: Robin Hood
Dschungel Wien
01 522 07 20 20

11.04.
Phil Hayes / Maria Jerez / Thomas Kasebacher: Legends & Rumours
brut wien, *01 587 05 04*

15.04.
Michael Gruner: Sonia Mushkat
Nestroyhof Hamakom Wien
01 890 88 36

18.04.
Melika Ramic: reinräumraus
Dschungel Wien
01 522 07 20 20

23.04.
The loose Collective: The Game Game
TQW Wien, *01 522 07 20 20*

24.04.
Flo Staffelmayr: Nur Mut?!
Szene bunte wähne, Macht | schule | theater, Foyer des BG/BRG Wolkersdorf,
02982 20 20 20

24.04.
Arbos: Talking Gloves
Macht | schule | theater, Kolpingsaal Lienz
0664 89 16 491

25.04.
Robert Koukal: Die Kuh in der Straßenbahn
Offenes Haus Oberwart
03352 38 555

25.04.
Caroline Richards: My heart is my castle
Macht | schule | theater, kleines theater Salzburg
0662 872154

25.04.
Sascha und Clemens Lukas Luderer: Die Konsumoper
Macht | schule | theater, neue buehne villach
04242 28 71 64

25.04.
Thomas Gassner: Im Auge des Sturms
Macht | schule | theater, Westbahntheater Innsbruck
0660 148 64 10

25.04.
Theater im Bahnhof / Gaststubentheater Gößnitz: Operation Wolfshaut – Eine Rekonstruktion
Gasthaus Schlingerhof Wien
0316 76 36 20

26.04.
Mezzanin Theater: Ohne Luftlöcher
Macht | schule | theater, Theo Studiobühne Oberzeiring
03571 200 43

29.04.
Die Rabtaldirndln: Einkochen
brut wien, *01 587 05 04*

29.04.
Simon Mayer: SunBengSitting
brutstätte, Zieglergasse 25
01 587 05 04

30.04.
toxic dreams: Sweet Lies
Garage X Wien
01 535 32 00 11

03.05.
Theater StromBomBoli: Du Opfer!
Macht | schule | theater, Kulturlabor Stromboli
05223 53 731

05.05.
Karin Schäfer Figurentheater: It's in your hands..!
Macht | schule | theater, haus im puls Neusiedl am See,
0676 933 09 79

05.05.
Karin Gschiel: Hertzschlag
Macht | schule | theater, Theater am Ortweinplatz Graz
0316 84609420

06.05.
Doris Uhlich: Verfassung
brut wien
01 587 05 04

06.05.
Wiener Wortstätten: It's my life – Family & Crime
Dschungel Wien
01 522 07 20 20

08.05.
Heidelinde Leutgöb: Happy Planet
Theater Phönix Linz
0732 666 500

12.05.
Alexander Medem: Stalins Heiliger
Theater Drachengasse Wien
01 513 14 44

13.05.
theater.wozek: verwirrungen
Macht | schule | theater, Werftbühne Korneuburg,
01 69 81 254

14.05.
KONSESchauspielensemble: Amber Hall - das Böse bleibt
neue buehne villach
04242 287164

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at

UNLIMITED!

CREATING THROUGH A NORM CRITICAL PERSPECTIVE

EUROPEAN OFF NETWORK MEETING

JUNE 5-8 UMEÅ 2014

SWEDEN

REGISTRATION OPEN NOW

TEATERCENTRUM.SE/UNLIMITED

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