

# gift

P.b.b.  
Verlagspostamt 1060 Wien  
ZuL.Nr. 09Z038334M

# zeitschrift für freies theater

*Aus der Perspektive der Wünsche leidet die Realität gewissermaßen  
unter Wirklichkeitsverlust.*

*Christian Schulte*

03/2010

# Inhalt

## editorial

## aktuell

- 4 Die Generalversammlung und der Ausblick  
 5 Herbstpläne – Infotour durch die Bundesländer

## politik

- 6 Zwischenbilanz des IMAG-Prozess  
*Pressemitteilung des Kulturrat Österreich*  
 7 Offenes Ende oder (K)ein Trauerspiel?  
*Pressemitteilung der IGFT*  
 8 Lange Nacht der Bühnen in Linz  
*Tanja Brandmayr*  
 10 Empfehlungen des Kuratoriums für Off-Theater und  
 Tanz – Einreichtermin Januar 2010  
 12 Kulturbudget und Politik Wien  
*Barbara Stüwe-Eßl*  
 15 Aus der Perspektive von 44 % der Wiener Bevöl-  
 kerung – Transkulturelle Theateroffensive  
*Carolin Vikoler*

## diskurs

- 19 Von offenen Häusern, Gastfreundschaft, nieder-  
 schwelligten Einladungen und hohen Ansprüchen  
*Gesprächsrunde zu Spielorten in Wien*

- 28 Radikalisierte Ausdrucksmittel – aktionstheater  
 ensemble  
*Jürgen Schremser und Martin Ojster*  
 31 Dialektik der Aufklärung – Produktive Einbildungs-  
 kraft und deren (un)möglicher Ort als Produktivkraft  
 der Gesellschaft?  
*Sabine Kock*  
 37 Kritische Theorie als Gegenproduktion. Zum Projekt  
 Alexander Kluges  
*Christian Schulte*

## vernetzung

- 45 Das war KiosK 59  
*Gina Battistich*  
 46 European Off Network Treffen in Istanbul  
*Barbara Stüwe-Eßl*

## service

- 48 Intern  
 48 Aus der Szene  
 49 Publikationen  
 49 Ausschreibungen  
 50 Festivals  
 51 impressum

## premieren

# editorial

## *Liebe LeserInnen,*

Die Saison ist mit einer konstruktiven Generalversammlung und einem Podiumsgespräch an einem Achtelfinale-Abend der WM zu Ende gegangen, die IG Freie Theaterarbeit hat drei neue Vorständinnen, einen neuen Bundeslandsprecher und eine neue Rechnungsprüferin, die alle herzlichst begrüßt seien – mehr dazu unter Aktuelles.

Der IMAG Prozess (Acht Interministerielle Arbeitsgruppen und 35 Sitzungen) wurde mit einer Präsentation der bisherigen Ergebnisse durch Ministerin Schmied und Minister Hundstorfer in die Sommerpause geschickt, in der zwei Gesetzesvorlagen engagiert erarbeitet und begutachtet werden – wir dokumentieren etwas erschöpft, aber mittendrin in weiteren Aushandlungen die Presseaussendung des Kulturrat Österreich und der IGFT im Kulturpolitikteil. Tanja Brandmayr versucht im Anschluss eine kurze Bestandsaufnahme für Linz nach dem Kulturhauptstadtjahr, an die sich ein Artikel von Barbara Stüwe-Eßl zur Wiener Kulturpolitik anschließt – ebenfalls eine Bestandsaufnahme als Voraufakt zur Wienwahl.

Ein Thema, das auf dem Symposium *wien denkt weiter* vernachlässigt wurde – Diversität und Migration im Theaterbereich – wird im folgenden Artikel behandelt. Carolin Vikoler stellt die iodo-Studie zur transkulturellen Theateroffensive vor.

Der Diskursteil wird eröffnet mit einem Rundgespräch zur Frage der ‚Häuserlandschaft‘ in Wien. Es diskutieren in dieser ersten Runde, der weitere folgen sollen: Anne Wieder-

hold, Tilman Fromelt und Slaviša Nestorovic (Brunnenpassage), Aslı Kışlal und Carolin Vikoler (daskunst/Theater des Augenblicks), Ali M. Abdullah und Harald Posch (Garage X) und Walter Heun (TQW). Danach präsentiert das aktionstheater ensemble sein Konzept.

Im Anschluss daran folgen zwei harte Theorie-Artikel: Mein Beitrag zur EON-Konferenz in Istanbul zum Herzstück der kritischen Theorie, Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* und Christian Schultes Hommage an Alexander Kluge unter dem Titel *Kritische Theorie als Gegenproduktion. Zum Projekt Alexander Kluges*.

Im Vernetzungsteil wirft Gina Battistich einen erfreulichen (Rück-)Blick auf das Lowbudget Kioskfestival im WUK, während der abschließende Bericht zum internationalen EON-Treffen im Mai in Istanbul nicht an Kritik spart.

Wir verabschieden uns mit einer Ankündigung in die Sommerpause: Im Herbst wird das Team der IG Freie Theaterarbeit durch alle Bundesländer touren und die bisherigen Ergebnisse der Arbeit in den interministeriellen Arbeitsgruppen, sowie eine über Sommer erarbeitete Broschüre zum Thema Mindestgagen vorstellen, mit der wir die aufrechte Forderung nach professionellen Arbeitsbedingungen im Freien Theaterbereich in den Bundesländern deponieren werden.

Bis dahin allen einen erholsamen und produktiven Sommer, Meer, Wind, Sonne ...

*Sabine Kock*

# aktuell

## Die Generalversammlung und der Ausblick

Die GV hat stattgefunden am 28. Juni in den neu gestalteten Räumlichkeiten der IG Architektur. An diesem Tag fand ein Austauschtreffen der BundeslandsprecherInnen statt; im Rahmen der GV berichteten sie über die Lage, Aktualitäten und Problemfelder in ihrem jeweiligen Land. Diese wichtigen, interessanten Gespräche werden weitergeführt im Herbst bei unserer Bundesländertour (s. unten) und weiteren Treffen.

Bei der anschließenden Vorstandswahl stellten Eri Bakali, Bert Gstettner und Claudia Mayer ihren Sitz zur Verfügung und folgende Mitglieder wurden neu in den Vorstand gewählt: Katharina Dilena, Aslı Kışlal, Claudia Seigmann:

### **Katharina Dilena**

Studium Kunstgeschichte/ Spanisch, danach Kulturmanagement am IKM Wien. Arbeitserfahrungen im Museumsbereich, bei Artist in Residence-Projekten, im Tanz (Int. Bühnenwerkstatt Graz) sowie als Journalistin (KORSO); ehrenamtliche Tätigkeit bei AFS-Austauschprogramme für interkulturelles Lernen. 2008 Gründungsmitglied von tanzplatzgraz, 2009 Gründungsmitglied der IG Tanz Steiermark. Seit 2009 Geschäftsführerin von Das andere Theater (Karenzvertretung). Veranstalterin der Sommertanzwochen im TTZ Graz und des Festivals Sprungbrett Tanz. Meine Motivation für die Arbeit im Vorstand der IGFT gründet auf der Überzeugung, dass zivilgesellschaftliches Engagement für unser Zusammenleben von wesentlicher Bedeutung ist. Außerdem möchte ich die Vernetzung der Bundesländer stärken und neue Kontakte und Erfahrungen wieder in die Steiermark zurückfließen lassen.

### **Aslı Kışlal**

In meinen sozialkritischen Theaterarbeiten bei daskunst geht es darum ästhetische Ausdrucksformen für unsere sich schnell verändernde Gesellschaft weiter zu entwickeln. Nicht, woher jemand kommt, ist für daskunst interessant, das verflüchtigt sich, sondern die mit den Wegen verbundenen Geschichten – wir wollen auf jeden Fall von Geschichten und Menschen in unseren künstlerischen Arbeiten erzählen. Seit Oktober 2009 programmiere ich den Spielplan im Theater des Augenblicks. Da daskunst ein hervorragendes Beispiel für das prekäre Arbeiten im Kunstbereich ist, möchte ich im Rahmen der IGFT versuchen meine Energie in die Verbesserung der Situation zu stecken. Die für die kommenden Jahre angekündigten Sparmaßnahmen zwingen uns Koalitionen in der Szene zu bilden, um sie zu stärken!

### **Claudia Seigmann**

Geboren 1968 in Salzburg. Lebt in Linz und arbeitet in Österreich/Deutschland/Schweiz. Seit 1998 Konzeption und Realisierung interdisziplinärer, sitespezifischer Theaterprojekte in Wien/Salzburg/Linz. 2004 – 2006 Dramaturgie und Schauspiel für die *Trilogie der exzessiven Frauen* von theaternyx. Seit 2003 zeitgenössische Kunstprojekte und soziale Skulpturen, die Migrant/innen, Jugendliche und professionelle Künstler/innen zusammenführen. Nach ihrer langjährigen Vorstandstätigkeit für „FIFTITU% – Frauen in Kunst und Kultur OÖ“ freut sie sich darauf, sich im Vorstand der IGFT noch konkreter für die Anliegen Freier Theaterschaf-

fender einzusetzen.

Nuray Ammicht legte ihre Funktion als Rechnungsprüferin der IGFT zurück und Maria Haneder-Kulterer wurde an ihrer statt gewählt:

### **Maria Haneder-Kulterer**

im Waldviertel aufgewachsen, lebe ich nun nach vielen Jahren in Wien mit meiner Familie in Korneuburg. Nach meinem Studium der Katholischen Theologie und einer Ausbildung zur PR-Beraterin am Institut für Publizistik in Wien arbeitete ich im damaligen Theater Gruppe 80. Seit 1999 betreue ich Freie Theatergruppen mit Produktionsleitung, PR und Marketing (u. a.: sireneOperntheater, Theater Tanto, teatro, multikids Festival, Theater Foxfire sowie diverse kleinere Projekte); 2006 gründete ich mein Büro für Kulturmanagement (*www.culture-management.at*). 2004/2005 koordinierte ich für die IGFT das erste EON Treffen im Festspielhaus St. Pölten.

Nach meiner Babypause mit meinem vierten Kind der IG wieder näher rücken!

Am 27. Mai fand in Tirol eine Wahl für eineN neueN BundeslandsprecherIn beim Treffen der Mitglieder statt. Robert Renk legte seine Funktion zurück und die Mitglieder wählten Florian Hackspiel:

### **Florian Hackspiel**

Schauspielstudium an der Kunstuniversität Graz, seitdem freischaffender Schauspieler und Regisseur. 07/08 Ausbildung zum Nada Brahma Stimmanalytiker; Gründer des Theater Melone/Innsbruck. Bisherige Schauspielengagements: Schauspielhaus Graz, Drachengasse Wien, Dschungel Wien, TAG Wien, Phönix Linz, Landestheater Linz, sommer.theater.hall, Theater praesent Innsbruck, Junges Schauspiel Ensemble München. Als Theaterautor schrieb er bislang zwei Stücke. 06 Arthur-Haidl-Preis der Stadt Innsbruck. Als Bundeslandsprecher von Tirol möchte ich neben der Beratungsfunktion für freischaffende KünstlerInnen v. a. die Szene innerhalb Tirols (im Sinne der Vernetzungsarbeit) stärken und als „Ganzes“ besser nach außen kommunizieren, da so viel in Tirol passiert. Längerfristiges Ziel: groß angelegte Sponsoringkultur in Tirol zu kommunizieren.

Damit sind folgende Positionen neu besetzt bzw. verlängert: Vorstand: Katharina Dilena, Corinne Eckenstein, Thomas Hinterberger, Tristan Jorde, Aslı Kışlal, Sabine Muhar, Ger-

not Plass, Claudia Seigmann

RechnungsprüferInnen:

Maria Haneder-Kulterer, Raimund Minichbauer

BundeslandsprecherInnen:

Burgenland: Peter Hauptmann

Kärnten: Felix Strasser

Niederösterreich: Didi Jäger

Oberösterreich: Thomas Hinterberger

Salzburg: Christa Hassfurther

Steiermark: Katharina Dilena

Tirol: Florian Hackspiel

Vorarlberg: Aleksandra Vohl

Vielen Dank an Bert Gstettner, Eri Bakali, Claudia Mayer, Nuray Ammicht und Robert Renk für ihre Mitarbeit bei den verschiedensten IG-Agenden.

---

## Herbstpläne – Infotour durch die Bundesländer

Als Reaktion auf den bisherigen Arbeitsprozess in den interministeriellen Arbeitsgruppen (IMAGS), die im Anschluss an die GV bei der Abendveranstaltung mit dem Publikum diskutiert wurden, plant die IGFT für Herbst 2010 eine Informationstour durch die österreichischen Bundesländer, deren Veranstaltungsformate gemeinsam mit den jeweiligen BundeslandsprecherInnen in den kommenden Monaten entwickelt werden. Gleichzeitig werden wir vor Ort für kulturpolitische Gespräche ebenso zur Verfügung stehen wie für individuelle Beratungen.

Auf der Tour soll als weiteres Tool kulturpolitischer Lobbyarbeit eine Mindestgagenbroschüre vorgestellt und beworben werden, die Tristan Jorde und Sabine Kock über den Sommer erarbeiten.

Wir freuen uns über eure/Ihre Anregungen zu Veranstaltungsformaten, Podien, Themen ...

Rückmeldungen unter: [office@freietheater.at](mailto:office@freietheater.at)

# politik

**Im Folgenden dokumentieren wir die Zwischenbilanz des Kulturrat Österreich und der IGFT zu den Ergebnissen der vom bmukk im April 2009 initiierten interministeriellen Arbeitsgruppen zur Verbesserung der sozialen Lage der KünstlerInnen.**

## Erste Schritte gesetzt. Große Würfe stehen noch an.

*Pressemitteilung des Kulturrat Österreich*

Seit 15 Monaten sind interministerielle Arbeitsgruppen (IMAGs) zu acht verschiedenen Themen mit der Entwicklung von Maßnahmen zur Verbesserung der sozialen Lage der KünstlerInnen beschäftigt. Interessenvertretungen sind in den Arbeitsprozess miteinbezogen. Erste Gesetzesnovellen stehen nun bevor.

In einem Pressegespräch zog der Kulturrat Österreich am 22. Juni 2010 entlang der bisher auf die Agenda gesetzten Themen Bilanz zum bisherigen Arbeitsprozess: Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) hat mit dem Einrichten dieser IMAGs einen wichtigen Stein ins Rollen gebracht und damit auf die desaströsen Ergebnisse der 2008 veröffentlichten Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen reagiert. Interessenvertretungen hatten in verschiedenen Sitzungen die Gelegenheit Problembewusstsein zu schaffen und Forderungen zu deponieren – wobei diese von schlichten Vorschlägen zur Verbesserung der Verwaltungspraxis über Gesetzesänderungen bis hin zu tatsächlichen Umbauten der an Erwerbsarbeit geknüpften Architektur von sozialen und Existenzsicherungs-Systemen reichten.

Während zuletzt die MinisterInnen Schmied (Kunst/Kultur) und Hundstorfer (Arbeit/Soziales) in drei Punkten die Präsentation von Gesetzesnovellen bereits in diesen Tagen angekündigt haben, ist die Aussicht auf Konkretes in den meisten anderen Bereichen noch sehr fern. Geplant sind: 1. Servicezentren für Sozialversicherungsangelegenheiten von

KünstlerInnen. 2. Die Möglichkeit die selbständige künstlerische Tätigkeit ruhend zu melden, um währenddessen Arbeitslosengeld beziehen zu können (erworbene Ansprüche vorausgesetzt!). 3. Eine Novelle des von 1922 stammenden SchauspielerInnengesetzes (wobei – soweit der frustrierende aktuelle Stand der Dinge – FilmschauspielerInnen auch weiterhin aus dem Geltungsbereich ausgeschlossen sein sollen).

Zu den außerdem auf der Agenda stehenden Arbeitsfeldern der IMAGs wie UrheberInnenrechte, Frauen in der Kunst, Mobilitätsbarrieren, Steuern und Arbeitslosenversicherung ist von konkreten Maßnahmen und IMAG-Ergebnissen keine Spur. Und die in der Kunstförderung präsentierten Veränderungen waren im Wesentlichen bereits als Vorhaben im Regierungsprogramm zu finden.

Die IMAGs sind auf dem richtigen Weg. Die großen Würfe, die im Stande sind, die soziale und ökonomische Lage sowie die Arbeitsbedingungen und -möglichkeiten für Kunst- und Kulturschaffende in Österreich grundlegend zu verbessern, stehen noch aus. Doch die Tätigkeit der IMAGs ist auf die gesamte Legislaturperiode hin angelegt. An Vorschlägen und Forderungen haben die Interessenvertretungen umfangreiche Pakete angebracht. Die Problemlagen sind weitgehend erörtert. Nun liegt es an den politischen EntscheidungsträgerInnen, die Arbeit Verbesserung der sozialen Lage der KünstlerInnen ernst zu nehmen und entsprechende Maßnahmen zu setzen.

Die tatsächlichen Erfolge dieser IMAGs werden an den Ergebnissen der nächsten Studie zur sozialen und ökonomischen Lage der KünstlerInnen zu messen sein. Und eine solche sollte seriöserweise Teil des Arbeitsprozesses noch in dieser Legislaturperiode sein. Der letzte Untersuchungszeitraum war bereits 2007.

Presseunterlagen Kulturrat Österreich, 22.6.2010  
[http://kulturrat.at/agenda/sozialrechte/forderungen/pk\\_kulturrat\\_2206\\_unterlagen.pdf](http://kulturrat.at/agenda/sozialrechte/forderungen/pk_kulturrat_2206_unterlagen.pdf)

Interministerielle Arbeitsgruppen (Übersicht, Texte und Linksammlung)  
<http://www.kulturrat.at/agenda/imag>  
<http://www.igbildendekunst.at/politik/brennpunkte/imag.htm>

Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich  
[http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie\\_soz\\_lage\\_kuenstler.xml](http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soz_lage_kuenstler.xml)

Kulturrat Österreich: Forderungen alvg  
<http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/massnahmenAMS>

Forderungen Bundesvernetzung Frauen in Kunst und Kultur  
<http://frauenkultur.at/>

Broschüre *Selbstständig | Unselbstständig | Erwerbslos*  
<http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS>

## Offenes Ende oder (K)ein Trauerspiel?

Pressemitteilung der IGFT

### Vorspiel auf dem Theater

Im Februar 2009 hat die IG Freie Theaterarbeit in der Broschüre *Prekäre Freiheiten* die Problemlagen Freier Theaterarbeit in Österreich skizziert und als Bedingung für mögliche Verbesserungen vehement die Einrichtung eines interministeriellen ExpertInnengremiums gefordert. Die Broschüre endete mit der Vision einer 'Sozialversicherung unter einem Dach' für KünstlerInnen und eine der darin aufgestellten Forderungen war eine Novellierung des 1922 implementierten Schauspielergesetzes.

### 1. Akt - Entfaltung des Themas

Im April 2009 begann tatsächlich ein umfassender vom bmukk initiiertes, interministerieller Arbeitsgruppenprozess zur Verbesserung der sozialen Lage der KünstlerInnen.

Dabei gab es neben den allgemeinen Themen zwei von vornherein umsetzungsorientierte Arbeitsgruppen: eine zur Vision einer 'Sozialversicherung unter einem Dach', eine zur Novellierung des Schauspielergesetzes – allein soweit ein messbarer Erfolg unserer kulturpolitischen Arbeit.

### 2. Akt - Schürung des Knotens

Obwohl die Vision einer 'Sozialversicherung unter einem Dach' im Verlauf der Arbeitsgespräche sich als nicht umsetzbar erwies, sind in dieser von Sektionschef Walter Pöltner

(bmask) geleiteten Arbeitsgruppe zwei zwar kleine, aber signifikante Vorschläge für eine bessere Vereinbarkeit selbstständiger und unselbstständiger künstlerischer Tätigkeit entwickelt worden – eines der Hauptprobleme (nicht nur) in der Freien Theaterarbeit:

Selbstständig tätige KünstlerInnen haben oft keinen Zugang zum Arbeitslosengeld, auch wenn sie theoretisch durch Anstellungen Ansprüche erworben haben – KünstlerInnen mit selbstständigen Einkünften unterhalb der Mindestgrenze fallen andererseits um die Möglichkeit von Zuschüssen durch den Künstlersozialversicherungsfonds (KSVF) um.

Das soll sich künftig ändern: Ein bei der SVA angesiedeltes Servicezentrum soll eine zentrale Anlauf-, Beratungs- und Informationsstelle für KünstlerInnen anbieten. Gleichzeitig sollen KünstlerInnen künftig unter dem Jahr ihre selbstständige Tätigkeit 'ruhend stellen' können. Damit verbunden ist die Möglichkeit einer Anspruchsberechtigung auf Arbeitslosengeldbezüge, die im jetzigen System systematisch ausgeschlossen wird.

### 3. Akt - Dramatischer Höhepunkt

49,7 % der RespondentInnen der Studie zur Sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich arbeiten in der Sparte der darstellenden Kunst ausschließlich selbstständig, 50,3 % selbstständig und angestellt und nur mehr 2,4 % ausschließlich angestellt, 75,5 % der RespondentInnen in der darstellenden Kunst in Österreich haben keine Integration ins ALVG, also auch keinen Zugang zur Möglichkeit des Bezugs von Arbeits-

losengeld. Dabei schreibt das Schauspielergesetz Anstellungen vor und für die JuristInnen der AK und der Gewerkschaft ist klar: Wer auf der Bühne steht, muss in jedem Fall angestellt werden.

Inwieweit und für wen das künftig gelten soll, sollte mit der aufwändigen Novellierung des Schauspielergesetzes geklärt werden.

Gelungen in diesem in sich ausgezeichneten, von Sektionsleiterin Gerda Ercher (bm:ask) geleiteten Arbeitsprozess ist eine Adaptierung der Arbeitsbestimmungen auf der Bühne an sozialrechtliche Standards, nationale und europäische Rahmengesetzgebungen und andere juristische Normen - es wird ein modernes Schauspielgesetz geben.

#### 4. Akt - Retardierendes Moment

Doch am Ende des aufwändigen Prozesses durch alle Paragraphen des Gesetzes stehen wir wieder am Anfang: der umstrittene Geltungsbereich des Schauspielgesetzes konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden: Wer ein 'Theaterunternehmer' (§1) ist und darum anstellen muss, bleibt weiter offen in zweierlei Hinsicht: Auch bei klarer Rechtslage umgehen kleine Theater, Mittelbühnen, große Festspiele und das breite Feld der Sommertheater das Anstellungsgebot aus Kostengründen und werden dafür selten belangt, da Fördergeber aller Ebenen, Politik und VeranstalterInnen bislang gemeinsam einen juristischen Graubereich fest- und fortschrieben. Ob und wie das künftig anders werden kann, klärt auch die Novellierung nicht. Die Freien Gruppen aber, die die oft nicht hierarchisch und mit einem kreativen Eigenanteil aller Beteiligten überwiegend selbstständig arbeiten, haben nicht einmal das Minimalziel der Rechtsicherheit ihrer Arbeitsverhältnisse zugesichert bekommen, geschweige denn ist eine Veränderung der Förderpolitik in mittelfristiger Sicht, die Kostenwahrheit der Anträge, eine Bindung der Fördermittel an rechtskonforme Arbeitsverhältnisse bzw. Anstellungen auch in diesem Bereich möglich machen würde. Die FilmschauspielerInnen wurden vorläufig von vornherein kategorisch aus dem Geltungsbereich des Gesetzes ausgeschlossen. So unterschiedlich die Produktionsbedingungen auch sind, alle teilen die Unsicherheit, was bei einer Prüfung seitens der Gebietskrankenkasse passiert.

Zurück an den Start?

#### 5. Akt - Tragödienschluss oder offenes Ende?

Wir fordern:

- Endlich Rechtssicherheit für alle Beschäftigungsverhältnisse im performativen Bereich!
- Grundlegendes Umdenken in der Förderpolitik: Förderungen müssen die Einhaltung von arbeitsrechtlichen Bestimmungen erlauben!
- Einbeziehen der FilmschauspielerInnen in den Geltungsbereich des Gesetzes.

Darüber hinaus gibt es noch viel zu sagen bzw. zu fordern zum gesamten IMAG Prozess – zentral für Tanz, Theater und Performance:

- Eine signifikante Mittelserhöhung im Bereich der Mobilität ist notwendig, damit die eingesetzten Projektmittel im darstellenden Bereich nachhaltig genutzt werden können
- und damit die Freie darstellende Kunst in Österreich endlich sichtbar wird
- Fensterformate an den großen Häusern sollen die gläserne Decke durchbrechen.
- Mobilität muss möglich sein, auch für KünstlerInnen aus nicht EU-Staaten: wir fordern eine Rücknahme der rigiden Aufenthalts- und Niederlassungsbestimmungen für KünstlerInnen, ForscherInnen und für jeden Menschen.

#### Materialien zur Presseaussendung der IGFT

Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig: *Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbericht.* Wien Oktober 2008, hier zitiert Abb. 34, S. 58. Unter: [http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie\\_soz\\_lage\\_kuenstler.xml](http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soz_lage_kuenstler.xml)

Schauspielergesetz, nach Jusline, [http://www.jusline.at/Schauspielergesetz\\_%28SchauspG%29\\_Langversion.html](http://www.jusline.at/Schauspielergesetz_%28SchauspG%29_Langversion.html)

Sabine Kock: *Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich.* Hg. IG Freie Theaterarbeit, Wien 2009  
[http://culturebase.org/home/igft-ftp/Prekaere-Freiheiten\\_IGFT.pdf](http://culturebase.org/home/igft-ftp/Prekaere-Freiheiten_IGFT.pdf)

#### Weiterführende Artikel zum Thema

Sabine Kock: *Die Katze beißt sich in den Schwanz. Zur Novellierung des Schauspielergesetzes und der Frage von Anstellungen und Selbstständigkeit,* gift 02/10  
[http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42457&id\\_text=5](http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42457&id_text=5)

Kulturrat Österreich: *Stichwort: „Sozialversicherung unter einem Dach“. Zwischenbericht zu den interministeriellen Verhandlungen,* gift 02/10  
[http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42457&id\\_text=4](http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42457&id_text=4)



# Lange Nacht der Bühnen in Linz

**Kulturhauptstadt – ein Jahr danach**

*Von Tanja Brandmayr*

Vorangestellt sei, nach einem kurzen Rundruf anlässlich dieses Berichtes für die GV der IGFT, ein Zitat der Bühne04: „Die Freie Theaterszene in Linz und OÖ ist erfreulich heterogen und überrascht immer wieder mit neuen Ideen, Konstellationen, Formen und Inhalten. Das öffentliche Interesse ist groß, das Publikum ist neugierig und schätzt die Freien Kräfte. Hoffentlich ist auch die Politik bereit, neben ihren großen Flaggsschiffen und Aushängeschildern weiterhin in die gute Entwicklung der lokalen und regionalen Freien Szene zu investieren.“

Dem kann in Feststellung und Wunsch grundsätzlich nur zugestimmt werden (wenngleich unten dann das große kulturpolitische Aber kommt). Quasi als Beweis, was Lebendigkeit, Ideen, Konstellationen, eine Programmierung generell anbelangt, kann auf eine enorme Breite von Formen/Inhalten verwiesen werden, die unlängst in OÖ bei der ersten Langen Nacht der Bühnen ein enormes Publikumsinteresse einfahren konnte – und das vor allem wegen der Beteiligung der Freien Gruppen. Als Kritikpunkt kann aber gleich angeführt werden, dass es hier im Lande jeden Beweis nach wie vor braucht. Hinzugefügt soll werden, dass vor allem Gruppen, die das Jahr ganz kontinuierlich, impulshaft oder außergewöhnlich bespielt haben, innerhalb dieses Schauformats nicht vorgekommen sind – dies aber nur als allgemeine Feststellung und niemandes Vergehen.

Nun zu einigen Linzer und Oberösterreichischen Spezifika, vor und nach Linz09:

Ganz generell sollte in OÖ mal verstärkt über Strukturen und übers Geld geredet werden, was international vergleichbar, was Usus, was absolute Notwendigkeit ist, um Freies Bühnenschauschaffen überhaupt zu ermöglichen. Auch auf Seiten so mancher lokaler Förderstellen wäre mehr Information übers Geld ganz dringend notwendig, um Zahlenmaterial zu haben, wie und mit welchen Mitteln Freies Theater und Freie Bühne sonst regulär gefördert werden. Denn diesbezüglich ist Linz eher, wie sollen wir es nennen, Substandard? ... Denn soviel haben wir von Linz09 doch gelernt, dass Finanzierungen in diesen Niederungen des Bühnenschaffens nichts anderes erwarten lassen können als irgendetwas, was Linz09 als so etwas wie ein Theaterentwicklungsland gehandelt hat (ein leichter Zynismus, vor allem hinsichtlich dieser unglaublichen Unverhältnismäßigkeit der verteilten finanziellen Mittel bei Linz09).

Andererseits ist vom Kulturhauptstadtjahr fürs Freie Theater strukturell wirklich NICHTS übrig geblieben außer ‚Bewusstsein für Kunst und Kultur‘ und wahrscheinlich di-

verse bereits in Schubladen gut abgelegte Empfehlungen ... Und DAS Patentrezept der Patentrezepte: eine zunehmende ‚Festivalisierung‘ des Kulturschaffens. Was eigentlich insofern recht gut in den Vermarktungsmechanismus von Kultur gesamt passt und diesen recht unhinterfragt fortzusetzen vermag: Indem es zum Beispiel den künstlerischen Beziehungen, die auch vor Ort gepflegt werden wollen, noch mehr ‚Einkäuferkultur‘ entgegenstellt. Eine Kluft, die so betrieben immer unüberbrückbarer wird, weil vor Ort weder freie Strukturen aufgebaut noch erhalten werden. Es steht zu befürchten, dass in diesem Publikumsgedanken verhaftete Formate wie die Lange Nacht zu etwas werden können, innerhalb dessen sich gegen ein paar Kröten ‚die Freie Szene‘ eh so toll verwirklichen kann und nicht das ist, was es eigentlich ist, nämlich eine Werbemaßnahme für Bühnenkunst an sich. Im Bühnenschaffen trifft sich die Festivalisierung strukturell ganz gut damit, dass sowohl das Land OÖ als noch viel mehr die Stadt Linz stark als Veranstalter auftreten (Land OÖ u. a. zunehmend als Veranstalter von Jugendkulturschwerpunkten bzw. Jugendtheaterfestivals). Die Stadt Linz hat als Kulturveranstalter in eigener Sache die Kultur ohnehin fest im Griff, programmatisch bzw. in praktischer Auswirkung. So wird zwar immer behauptet, kein Geld zu haben, in Wahrheit sind diese Gelder aber an die eigene Veranstaltungstätigkeit gebunden. Infolge sind kaum personelle Ressourcen für irgendeine Beurteilung/Bemessung von künstlerischer Arbeit der Freien Gruppen übrig – man möchte ja nicht gleich von völligem Desinteresse ausgehen: Soll zum Beispiel heißen, dass sich bei zeitgenössischen Tanzveranstaltungen seitens der Stadt Linz seit Jahren niemand die Produktionen ansieht, die mit durchschnittlich 1500 Euro pro Produktion ‚gefördert‘ werden. An Jahresförderungen für Tanz- und Bühnenschaffende ist nicht zu denken. Und wenn woanders davon geredet wird, die Gießkanne abzuschaffen, dann geht so eine Diskussion an Linzer Verhältnissen so komplett vorbei, dass es schon fast zum Weinen ist.

Die IGFT-Bundesländertour im Herbst könnte gerade recht kommen, um einerseits die Kunst- und Kulturschaffenden zu informieren, die, wie in OÖ und Linz gerne ganz (vor-) schnell gesagt wird, „in sich zerspragelt“ sind. Ein Beispiel aus der Vergangenheit: Eines der wenigen gemeinsamen, kulturpolitischen Ziele war die Forderung nach ‚einem Haus‘ für die Freie Tanz- und Theaterszene; insgesamt aus dem Nichts zu hoch budgetiert, fehlte der Forderung nach der Proben- und Spielstätte auf allen Seiten die längerfristige Unterstützung. Einstweilen ist viel Wasser den Bach runter geronnen, die Beschäftigung mit der Thematik schon längst in den Hintergrund gerückt. In der Tanzszene geht momentan wohl vor allem deswegen was weiter, weil sie als Proberaumbetrieb und Vernetzungsstelle eine reguläre Einmündung in den allein seligmachenden Spielstättenbetrieb momentan gar nicht andenken will. Dies hat sich schlicht aus einer Notwendigkeit ergeben, jene Tools zur Verfügung zu stellen, die am dringendsten notwendig sind, mit denen organisatorisch/ strukturell weitergearbeitet werden kann, um längerfristig ein Organisationsmodell aufzubauen; und die die kulturpolitischen Bedingungen hier vor Ort so berücksichtigen, dass sie die Kulturpolitik und Kulturverwaltung an einem finanziellen Limit packt, bei dem es auch ohne jedes Engagement schon richtig peinlich wird, diese Tools nicht zu unterstützen.

Alles in allem gibt es in Linz momentan eine merkwürdige Mischung aus gewollter Aktivität und gleichzeitiger

Schon-Im-Ansatz-Gedankenbremse („kein Geld!“), was wohl eine Art posttraumatische Belastungsstörung durch das Kulturhauptstadtjahr ist. Bemerkenswert ist auch, dass es in Linz künstlerisch ungewöhnliche Schnittstellen zu einer Performance- und Installationskunst gibt, die noch richtig fett brach liegt, aber auch an allen Ecken und Enden bereits aufbricht. Für mich persönlich erklärt sich so eine spezielle Ausformung der Kunst aus einem in Linz speziellen Klima eines institutionalisiert, forcierten Freie-Szene-Begriffs an sich, eine Gegebenheit, die sich vor allem als Gegenpart zu dieser kulturpolitischen Dominanz des hauseigenen Veranstaltungsbetriebes entwickeln musste und hält. Dazu passt auch, dass der neue Kulturamtsdirektor vermehrt auf Einbindung der Freien Szene in die Institutionen achten will ... andererseits scheint man sich kulturpolitisch zu bemühen, den Freie-Szene-Begriff nun endgültig als ‚veraltet‘ abzusägen und durch so etwas wie eine geförderte Kreativwirtschaft zu ersetzen, weil es der Stadt Linz an ‚Urbanität‘ fehlt. Tja ... das sind eigentlich alles sehr weit wegführende Dinge, die sicher extra behandelt werden müssten, weil sie in dieser Form der Vermischung wahrscheinlich wirklich Linzer Spezifika sind.

**Tanja Brandmayr** ist Freie Kunst- und Kulturschaffende mit Arbeitsschwerpunkten in Text, Performance und Tanz/Installation in Oberösterreich.

## Empfehlungen des Kuratoriums für Off-Theater und Tanz: Einreichtermin Januar 2010

<b>Projektförderungen Herbst 2010</b>	<b>Projekttitle</b>	<b>Empfehlung</b>
Art*Act Kunstverein/Tanz*Hotel	Artist at Resort	15.000
Club Real	Mythische Gestalten im Alltag Teil 3: Der geliebte Feind	12.000
copypaste	}score}	5.000
dascollective	Harald will nicht süß sein	10.000
dreizurritten	dreizurritten	10.000
Festival 100	KHM 05 Kunstgeschichten	20.000
Gesellschaft für subventionierte Kunst/		
Casa dell Kungfu	Der schwedische Kommissar	23.000
Im_flieger	Div. Herbst-Projekte	10.000
Konfiguration jenseits des Todes	WOLOKOMSKER CHAUSSEE X	10.000
Kunstverein Archipelago	Here comes the crook	10.000
Moving People	Unit (Three in one)	14.000
nada productions	Theater	14.000

Narrenterrasse	Einbau – Komisches Solo	6.500
notfoundyet	Tod im Moor – a Version	10.000
Oper unterwegs	Der Jäger Gracchus	14.000
Quersinn	Hamlet am Meer	10.000
Ragnerhof	Mimamusch	6.500
Ramic, Melika	Zeensucht	12.000
Super 16	Cihangir Insomnia	24.000
tanzpool	tanzwut Festival	20.000
Tanzverein Erdberg	Sättigungsbeilage	20.000
Theater Foxfire	Zazie in der Metro	20.000
theater.wozek	Christiane F – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo	25.000
Theaterverein homunculus	Jenifer	28.000
Totales Theater	Berge in Flammen	30.000
Verein Chimera	re:plug&play	17.000
Verein der Freunde des Schubert Theaters	The MJ Story	14.000
Verein für modernes Tanztheater	Space 2	17.000
Verein Salto	tracing	17.000
Verein zur Förderung der Bewegungsfreiheit	Who shot the princess	24.000
vierhochdrei	splendid isolation	8.000
Wiener Tanz- und Kunstbewegung	Ride The Wave Dude	8.000
Wiener Vorstadttheater	Leonce und Lena	15.000
Werk 89	Dirty Rich	14.000

<b>1-Jahresförderung</b>		<b>2011</b>
artificial horizon		40.000
God´s Entertainment		30.000
insert		50.000
Konfiguration jenseits des Todes		35.000
L.E.O.		20.000
M.A.P		55.000
music/ensemble_online (Phace)		30.000
progetto semiserio		50.000
Tanztheaterverein Divers		55.000
Verein Chimera		50.000
Verein für modernes Tanztheater		55.000
Vienna Body Archives		30.000

<b>2-Jahresförderung</b>	<b>2011</b>	<b>2012</b>
Dans.Kias	55.000	55.000
Im_flieger	60.000	60.000
Sirene Operntheater	100.000	100.000
Theater Foxfire	60.000	60.000
theater.wozek	55.000	55.000
Verein Salto	80.000	80.000
Wiener Tanz- und Kunstbewegung	60.000	60.000
WUK	130.000	130.000

# Kulturbudget und Politik Wien

Von Barbara Stüwe-Eßl

In Börsen-Crash- und Banken-Subventionierungs-Zeiten muss bei Staats-, Landes- und Gemeindebudgets eingespart werden, auch im Kulturbereich – in Wien werden wir wahrscheinlich erst nach den Wahlen mit unerfreulichen Spar-Budgets konfrontiert werden. So wichtig gewachsene Strukturen und deren Erhalt sind, so wichtig ist auch die Ermöglichung zeitgenössischer Kunst unter wenigstens durchschnittlichen Einkommensbedingungen für KünstlerInnen, inklusive ihrer sozialen Absicherung. Diese Förderebene greift durchgängig zu kurz. Kulturpolitische Konzepte mit zentralem Fokus auf eine finanzielle Vergrößerung der Produktivmittel fehlen nach wie vor. Die finanzielle Absicherung von Strukturen bindet zunehmend mehr Gelder – die Investition in künstlerische Produktivkraft durch die öffentliche Hand sinkt demgegenüber monetär von Jahr zu Jahr mehr ab. Es bleibt uns daher auch in Krisenzeiten, in denen alle solidarisch in die sauren Äpfel zu beißen haben, nicht erspart, einmal mehr das leidige Thema Geld und eine passendere Verteilung desselben zu beanspruchen.

## Wert von Kultur im gesamtgesellschaftlichen Kontext

Bei der Konferenz *wien denkt weiter* am 16. Juni 2010 berichtete Kulturstadtrat Mailath-Pokorny stolz vom 2-3 %-igen Anteil des Kulturbudgets am Gesamtbudget der Stadt Wien. 2009 waren es mit 230 Mio. Euro immerhin 2,1 % des Gesamtbudgets. Im Vergleich mit dem Bund, bei dem die Nettokulturausgaben anteilig zu den Gesamtausgaben wahrscheinlich auch heuer wieder unter einem Prozent liegen, ist das eindeutig großzügig.<sup>1</sup> In Anbetracht der Bindung der Bundesmittel durch die Bundestheaterholding ist das Wiener Budget, zumindest im darstellenden Bereich hinsichtlich einer Verteilungsgerechtigkeit zwischen Großbühnen und mittleren bis kleinen FördernehmerInnen der darstellenden Kunst, eindeutig besser positioniert als der Bund.

## Vorwahlzeiten in Wien – Denken erlaubt

Andreas Mailath-Pokorny lud am 16. Juni zum Kongress *wien denkt weiter*, Diskussionsgrundlage bildete das gleichnamige Thesenpapier. Es ist Resultat eines zweijährigen

Thinktanks, der für und mit Kulturstadtrat Mailath-Pokorny über die kulturelle Zukunft Wiens nachdachte. Vor kurzem wurde es im Rahmen des Weblogs [www.wien-denkt-weiter.at](http://www.wien-denkt-weiter.at) veröffentlicht und zur Diskussion freigegeben. Beim Kongress wurde das Angedachte präsentiert und eineinhalb Stunden lang an vier Themen-Tischen (Das Ende der Repräsentationskultur – Zugang, Bildung, Vermittlung, Integration – Qualität & Gerechtigkeit – Brutplätze: das Neue vor Ort fördern!) diskutiert. Das Format Open Space der Themen-Tische konnte die zeitliche Kürze nicht wettmachen, sinnvolle Ergebnisse waren rein vom Setting her nicht zu erwarten. Als Endergebnis des Prozesses wird ein „Katalog an Leitlinien und Maßnahmen, die die Kulturpolitik der Stadt Wien in Zukunft prägen sollen“ versprochen. Ob das Diskutierte wirklich aufgenommen und in den Leitkatalog einbezogen oder vorgezirkelte Positionen einmal mehr abgenickt werden, wird sich zeigen. Wie sich all das realpolitisch auswirkt, ist dann noch einmal eine ganz andere Frage.

Interessant ist die Herangehensweise einen konventionellen Thinktank-Prozess, der in einen Kongress mit integriertem Open-Space-Element, unter Nutzung der Möglichkeiten von Web 2.0 mündet und in dieser Form auf gelenkte, aber doch viel Beteiligung hofft. Das alles kann noch besser geübt werden, wie Christian Henner-Fehr in seinem Kulturmanagement-Weblog beschreibt: „Dienen meine Beiträge der ‚Behübschung‘ oder werden sie wirklich ernst genommen? Wenn sie ernst genommen werden, hätten die Verantwortlichen vorab kommunizieren müssen, was mit den Inhalten passiert.“<sup>2</sup> Lorenz Seidler kritisiert die Herangehensweise dieser Website in seinem „Esel“-Blog<sup>3</sup> ebenfalls: „Deren Bemühungen waren bislang – auf gut Wienerisch – eher ‚batschert‘. Userkommentare posten zu dürfen, sind kein ernst zu nehmendes Mitspracherecht [...] Allerdings: Die Veröffentlichungspolitik öffnet sich!“

Obwohl das Thema transkulturelle Theaterarbeit im Thesenpapier groß geschrieben wurde, scheint diese wiederum eine Alibi-Erwähnung zu sein, was sich schon daran zeigt, dass niemand mit so genanntem Migrationshintergrund sichtbar beteiligt war. Die Gelegenheit die AutorInnen der Studie *Transkulturelle Theaterarbeit* (siehe Seite 15) in den förderpolitischen Denkprozess mit einzubeziehen, wurde bislang verpasst.

## Vom Reißbrett in die Umsetzungs-Realität

Die Wiener Theaterreform, die eine inhaltlich kontroverse Auseinandersetzung vieler Köpfe mit dem Thema Förderverteilung war und viele gute Ideen mit sich brachte, verhartet in Bezug auf die Freisetzung künstlerischer Produktivmittel, so bizarr sich das anhört, noch immer im Sprung. Die Forderung, nicht nur Freie Gruppen in den Reformprozess mit einzubeziehen, ging bezüglich der Mittel- und Kleinbühnen auf – zumindest theoretisch. Einem Pool an SubventionsnehmerInnen, die im Zuge der Reform unter dem Label Freie Szene zusammengefasst wurden, stehen Mittel in Höhe von wahrscheinlich derzeit 25 Mio. Euro zur Verfügung. Diese werden innerhalb der drei Fördersäulen Konzeptförderung (ca. 14,2 Mio. Euro), Projektförderung (2,5 Mio. Euro) und Standort- und Strukturförderung (8 Mio. Euro<sup>4</sup>) vergeben.

## Vom Kleinen zum Großen – Projektförderung

Mittelfristig war im Rahmen der Theaterreform daran gedacht, die Projektförderung von 2,5 Mio. Euro auf 4 Mio. Euro zu erhöhen. Trotz einer signifikanten Erhöhung des Wiener Kulturbudgets um 45 % seit dem Jahr 2001<sup>5</sup>, wurde die Projektförderung und damit das Förderinstrument, das am direktesten mit künstlerischen Produktivmitteln und am wenigstens mit Strukturmitteln verbunden ist, finanziell bis heute nicht aufgewertet. In einem Gespräch zwischen VertreterInnen der Stadt Wien und der IGFT wurde zumindest versichert, dass die Förderhöhe von 2,5 Mio. Euro im Jahr 2011 unangetastet bleiben soll.

Im Jänner 2010 wurden 291 Förderanträge mit einem Volumen von 16,5 Mio. Euro eingereicht. Es liegt auf der Hand, dass die Summe der förderwürdigen Projekte deutlich über den 2,5 Mio. Euro liegt. Eine anteilige Erhöhung dieser Fördersäule ist auch in Bezug auf neu entstandene Spielstätten (Kabelwerk, Nestroyhof – Hamakom, Garage X), die wie viele andere Spielstätten in Wien auch, auf das Budget freier Projekte aus der Projektförderung angewiesen sind, dringend notwendig.

## Konzeptförderung

Für das zweite Förderstandbein der Stadt Wien, die Konzeptförderung, wurden – für den Zeitraum Mitte 2009 bis Ende 2013 – 31 Projekte empfohlen. Andreas Mailath-Pokorny versprach eine 6 %-ige Erhöhung der Fördermittel von 13,3

auf 14 Mio. Euro<sup>6</sup>. Gefördert wird in diesem Rahmen eine bunte Mischung Freier Szene von Klein- bis Mittelbühnen (Tanzquartier Wien, brut, Rabenhof, TAG, Theater am Petersplatz, Odeon, Drachengasse, KosmosTheater, Nestroyhof – Hamakom bis hin zum Lilarum), Festivals (ImPulsTanz und Szene Bunte Wähne) und 15 Freie Gruppen und Ensembles. Innerhalb der Konzeptförderung werden die Förderbeträge für vier Jahre festgeschrieben, FördernehmerInnen erhalten – wie auch im übrigen Kulturbereich gängige Praxis – eine gleichbleibende Subvention, als gäbe es keine allgemeinen Teuerungen und Inflationsraten<sup>7</sup> – Indexanpassung findet nicht statt. (siehe dazu das Interview auf Seite 19). Die 6 %ige Erhöhung würde die Inflationsrate der letzten vier Jahre nicht abdecken, wurde aber, abgesehen davon, ohnehin nicht gleichmäßig vergeben.

## Standort- und Strukturförderung

Wie viele der in der Projekt- und Konzeptförderung eingereichten Projekte Subventionen aus der Standort- und Strukturförderung erhalten und wie viele Vorhaben in keiner der beiden beschriebenen Kategorien eingereicht, aber hier gefördert werden, kann nur geraten werden. Adi Hirschal, Das Wiener Kindertheater, Paulus Mankers Alma Projekt, das Schauspielhaus, der Dschungel Wien, das Gloria Theater, das Interthalia Theater, der budgetär wohl größte Brocken Kammeroper, das Metropol, Scala sowie einige Proberäume werden unter diesem Fördertitel mit ca. 8 Mio. Euro gefördert. Dieser Topf birgt in sich auch die vielen Ausnahmen der Theaterreform.

## Außerhalb der Reform

Die großen Bühnen, wie die Vereinigten Bühnen Wien (Theater an der Wien, Raimund Theater, Ronacher), das Theater an der Josefstadt, die Volksoper und das Volkstheater, aber auch die Wiener Festwochen, bleiben wasserdichte Zellen, sind vom Prozess der Theaterreform ausgeklammert und offensichtlich nicht reform- und evaluationsbedürftig – obwohl die Gläsernen Decken zu diesen Theatern auch im Lauf der Theaterreform nicht verschwunden sind.

All das wäre kein Problem, wenn die Projektförderung, aber auch die Konzeptförderung der Freien Gruppen in Wien in einer finanziellen Größenordnung läge, die es den KünstlerInnen erlaubt, nicht nur zu produzieren, sondern auch von ihrer künstlerischen Arbeit leben zu können – oder um

## *Im Zuge der Theaterreform wurde die Fördervergabe neu geordnet, klar überblickbar ist sie immer noch nicht.*

es einmal unangenehm plakativ zu formulieren – über dem Existenzminimum leben zu können, wenigstens so viel wie eine Bürokratie zu verdienen ...

Die Mittelerhöhungen im darstellenden Kunstbereich gingen hauptsächlich in große Häuser und werden dort wie beinahe überall von Strukturkosten aufgeessen, die kontinuierlich steigen. Steigende Mieten müssen bedient werden, Arbeitsleistungen von KünstlerInnen führen hingegen nicht unmittelbar zu Hausschließungen und sind ergo politisch leichter einfrier- oder kürzbar.

Außerhalb der theaterreformierten Freien Szene dürften die budgetären Verhandlungen leichter durchführbar sein. Von der enormen Gesamtförderung in Höhe von 37,3 Mio. bis 40 Mio. Euro für die Vereinigten Bühnen Wien kostet die erst 2006 gegründete Oper im Theater an der Wien die Stadt Wien laut Kontrollamtsbericht<sup>8</sup> 18,92 Mio. Euro, der Rest fließt in Musicals, die außerhalb Österreichs ohne Subventionen kostendeckend bzw. gewinnbringend realisiert werden. Mit dem hier investierten Geld hätte eine großzügige, heutigen Publikumsbedürfnissen besser entsprechende Theaterreform

wunderbar durchgeführt werden können. Gegen die nächsten Finanz-Begehrlichkeiten in Form einer neuerlich anstehenden Sanierung des Ronachers oder der Abdeckung von befürchteten Riesenverlusten der Holding, wird sich die Wiener Kulturpolitik einmal mehr nicht zur Wehr setzen.

### **Epilog**

Im Zuge der Theaterreform wurde die Fördervergabe neu geordnet, klar überblickbar ist sie immer noch nicht. Nach wie vor gibt es für jede Regel einige Ausnahmen. Wie behäbig und eingefahren viele Strukturen sind, wie schwierig es ist, sie zu verändern, zeigt die 2003 begonnene Theaterreform deutlich. Vieles wurde umgesetzt, einiges ist zurück in seine ursprüngliche Form geschlüpft, einiges blieb bis heute erstarrt und unangetastet. Im, vom Fördervolumen her, Kleinen hat sich bereits etwas verändert. Vielleicht landet die Reform im Sprung eines Tages doch noch mitten in den Großbühnen? Spannend bleibt es jedenfalls.

---

**Barbara Stüwe-Eßl** ist Kulturmanagerin, Theaterwissenschaftlerin und Mitarbeiterin in der IGFT.

<sup>1</sup> Der Anteil des Kulturbudgets an den Gesamtausgaben ist von 0,86 % im Jahr 1997 auf 0,66 % im Jahr 2006 gesunken. Weitere erhellende Vergleichszahlen des Instituts für Kulturmanagement ab dem Jahr 2006 liegen bedauerlicherweise nicht vor, da diese Publikationsserie des IKM eingestellt wurde.

Berichte 2002 bis 2006: <http://www.mdw.ac.at/ikm/?PageId=1854>

<sup>2</sup> Christian Henner-Fehrs Kulturmanagement Blog: <http://kulturmanagement.wordpress.com/?s=wien+denkt+weiter>

<sup>3</sup> Lorenz Seidlers Esel-Blog: <http://blog.esel.at/esel-mehl-wien-denkt-weiter>

<sup>4</sup> Diese 8 Mio. sind kolportiert, schriftlich gibt es weder konkrete Zahlen über das Gesamtvolumen, noch wer die FörderempfängerInnen sind.

<sup>5</sup> 2001 betrug das Wiener Kulturbudget 167,3 Mio. Euro, für das Jahr 2010 wurden 236,6 Mio. Euro veranschlagt (siehe: <http://www.wien.gv.at/rk/msg/2009/1124/019.html>).

<sup>6</sup> Real wurden laut Gemeinderatbeschlüssen nicht ganz 14,2 Mio. Euro daraus.

<sup>7</sup> Die jährliche Inflationsrate von 2001 bis 2009 liegt im Schnitt bei 2 % (siehe: <http://wko.statistik/prognose/inflation.pdf>).

<sup>8</sup> Der Bericht wurde im April 2008 herausgegeben und bezog sich auf die Gebarung im Zeitraum 2004 bis einschließlich 2007; siehe: <http://www.kontrollamt.wien.at/berichte/2007/lang/6-14-KA-IV-GU-9-2-8.pdf>

# Aus der Perspektive von 44 % der Wiener Bevölkerung

## Vorschlag zu einer transkulturellen Theateroffensive

Von Carolin Vikoler

Die Studie *Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive – zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität* erstellt vom Verein Iodo, durch das Projektteam Ülkü Akbaba, Ljubomir Bratic, Sarah Galehr, Andreas Görd und Gabriele C. Pfeiffer, wurde am 23. Juni von Iodo, der IG Kultur Wien und der IG Kultur Österreich präsentiert.

### Demokratiepolitische Untiefen und Rassismus in Österreich

Motivation und Ausgangslage für die Studie waren die Feststellung, dass bei der Stadt Wien ein Mangel an Überlegungen und Konzepten vorherrscht, wie Theater von, mit und für MigrantInnen gefördert werden kann. Die Studie ist mit 218 Seiten sehr ausführlich ausgefallen, beinhaltet neben wissenschaftlichen Begriffserklärungen, die Analyse des (kultur-)politischen, rassistischen Ist-Zustandes, die Auswertung von Interviews mit ExpertInnen aus der Kunst- und Kulturszene, internationale Best Practice Beispiele und über 50 Seiten Perspektiven und Vorschläge für die Zukunft mit einer transkulturellen Theateroffensive.

Der Kunst- und Kulturbereich kann nicht losgelöst von der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der Wahrnehmung von Normalität betrachtet werden. Die öffentliche Repräsentation Österreichs hat sich kaum verändert im Gegensatz zur sich rasant verändernden Bevölkerungszusammensetzung: 33 % der Gesamtbevölkerung und 62 % der Neugeborenen hatten, laut Statistik Austria 2008, einen Migrationshintergrund; im Moment wird 44 % der Wiener Bevölkerung Migrationshintergrund zugeschrieben (irgendwann wird sich dieser Begriff ja hoffentlich erledigen, aber als wissenschaftlich eingesetzter Hilfsbegriff ist er gegenwärtig scheinbar manchmal noch unumgänglich). Österreich bekennt sich im Gegensatz etwa zu Deutschland nicht dazu, ein Einwanderungsland geworden zu sein, obwohl wissenschaftlich längst festgehalten (Münz/Fassmann: Einwanderungsland wider Willen, 1996).

„Je mehr MigrantInnen aus den Orten der öffentlichen Repräsentation abgedrängt oder gar nicht erst zugelassen werden, [...] desto mehr werden Unterschichtungsprozesse gefördert. [...] Die MigrantInnen haben in der Mainstreamöffentlichkeit keine eigene Stimme, keine anerkannten legitimen RepräsentantInnen, um sich gegen solche [rassistischen] Diskurse effektiv zur Wehr setzen zu können.“ (S. 26)<sup>1</sup>

Der politische Befund fällt vernichtend aus: „Die poli-

tische Entwicklung der letzten Jahre und Jahrzehnte deutet darauf hin, dass die Mentalität der Abschottung gegenüber dem Fremden in Österreich stetig an Boden gewinnt. [...] Es wäre eine Politik der Weltoffenheit erforderlich, die sich um offensive Signale in der Öffentlichkeit bemüht.“ (S. 85)

– Eigentlich könnte man visionieren, dass nach dem Tod des Gründers und „König der Könige“ (Falter) hinter der Kronenzeitung eine neue Blattlinie nach links und in eine kosmopolitische Richtung entsteht, was die so genannte österreichische Seele verändern könnte – oder würden dann fast alle AbonnentInnen ihre lebenslange Zugehörigkeit kündigen? –

Gerade aufgrund des politischen Klimas fänden die StudienautorInnen es bemerkenswert, wenn sich die Kulturpolitik gegen das rassistische, indifferente, ratlose Klima stellen würde – mit weitreichenden Auswirkungen auf die öffentliche Wahrnehmung. Aber die Studie hält fest, dass die Konzepte fehlen bzw. die Umsetzung: „Kulturpolitisch gab es in Österreich bis Anfang der 1990er Jahre keine maßgeblichen Bemühungen, Migrantinnen und Migranten als Akteurinnen und Akteure oder als Konsumentinnen und Konsumenten von Kunst und Kultur wahrzunehmen.“ (S. 37) Anfang der 90er schuf Bildungsminister Scholten erstmals einen Subventionstopf für multikulturelle Projekte, seitdem ist nicht viel passiert. Die Institutionen verändern sich sehr langsam. „Althergebrachte Strukturen sind oft nicht in der Lage, passende Angebote und Förderungen für MigrantInnen bereitzustellen.“ (S. 38) Weder auf der Produktionsseite noch für vielfältigeres Publikum.

### Kulturpolitische Bekenntnisse in political Correctness ohne Folgen

An Lippenbekenntnissen darf es im Moment nicht fehlen: „Der Antirassismuskurs ist bereits so weit in die Sphäre der Kunst- und Kulturschaffenden eingedrungen, dass es

## *Was wäre, wenn man alle Wiener Kulturinstitutionen verpflichtet, sich zumindest ein Jahr lang mit dem Thema Migration zu befassen?*

*Thesenpapier wien denkt weiter*

zur Legitimation jeglicher Aktionen fast unumgänglich ist, auch die diskriminierte Gruppe der MigrantInnen zumindest symbolisch zu berücksichtigen. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, dass die Theaterreform festschreibt, dass etwas im interkulturellen Bereich unternommen werden muss. Ein Verzicht auf diese Aussage wäre ein unverzeihlicher Fauxpas. Die Konsequenzen aus dieser Aussage sind jedoch bislang noch nicht unverzichtbar.“ (S. 47) So taucht das Thema Migration auch im Thesenpapier von Andreas Mailath-Pokornys Zukunftsseite „Wien denkt weiter“ (2010) auf: „Was wäre, wenn man alle Wiener Kulturinstitutionen verpflichtet, sich zumindest ein Jahr lang mit dem Thema Migration zu befassen?“ (Thesenpapier S. 15) – ganz unverbindlich formuliert.

Im Theaterreform-Paper zu Freiem Theater in Wien, in dessen Nachfolge und Erweiterung sich die vorliegende Studie sieht, sprechen sich die AutorInnen unkonkret für kulturelle Vielfalt aus, ebenso wird in der ersten Empfehlung zur Konzeptförderung eine Auslobung in der Höhe von 300.000.- EUR für interkulturelle Projekte empfohlen. Aber laut Studie sind weitere vier Jahre vergangen, „ohne dass sich die Förderungslogik signifikant zugunsten der MigrantInnen geändert hätte. Die Stadt Wien investiert nach wie vor nicht in strategischer Form in ihre Zukunft entlang der Richtlinien, die im Rahmen der Theaterreformdiskussion entwickelt wurden.“ (S. 40)

Die breitere Diskussion inter- und transkultureller Theaterkonzepte fehlt den StudienautorInnen, auch die Abgrenzung von der Sozialpolitik und des Integrationsdiskurses. Die Förderung ethnisch konnotierter Veranstaltungen würden sie bei der MA 17 ansiedeln (vgl. S. 43). „Multikulti-Kleinkunst hat im Bereich der Präsentation und Selbstbestärkung ihre Berechtigung, aber sie trägt nichts zur Überwindung der sozialen Grenzen zwischen den gesellschaftlichen Gruppen bei. Wenn überhaupt, dann wirkt sie im Gegenteil tendenziell exotisierend.“ (S. 44) – bei der MA 7 sei die Investition in künstlerische Qualität anzusiedeln, mit einer transkulturellen Perspektive, die für die AutorInnen die „wünschenswerte Transformation“ und den „gegenseitigen Austausch“ garantieren, da Transkulturalität „per definitionem von einem gemeinsam zu entwickelnden neuen egalibertären kulturellen (künstlerischen wie medialen) Feld ausgeht“, sowie Vermischungen und Fusionen stattfinden und ethnische Zuschreibungen verwischt werden (S. 11). Denn diese kulturellen Pro-

dukte sollen sich an MigrantInnen wie Mehrheitsbevölkerung richten und die Unterscheidung verunmöglichen.

Außerdem gelte es aus der Marginalisierung zu entkommen, den Mainstream mitzubestimmen durch flächendeckende Partizipation, nicht nur in Klischeerollen besetzt zu werden oder auf das Thema Migration beschränkt zu sein. Das ständige Hervorheben der Serie *Jägerstraße* im Vindobona durch den Kulturstadtrat als interkulturelles Vorzeigebispiel, das aber die Beteiligten mit schlecht geprobtten Szenen als Laien dastehen lässt und mit Klischees nur so um sich wirft, ist diesbezüglich kein Fortschritt.

Stattdessen müssten Normalität und herkömmliche Rollenbilder in Frage gestellt werden, denn die Intention von Personen mit Migrationshintergrund kann nicht darin bestehen „sich von der Gesellschaft abzusondern, sondern sich vielmehr mit allen Eigenarten als Teil der Gesellschaft hineinzureklamieren“ (S. 112).

Gegen die Tendenz, dass „in der österreichischen Theaterlandschaft noch immer und gegen alle Bevölkerungsentwicklung eine traditionsfixierte Reinheit der deutschen Sprache hochgehalten“ wird, gilt es weiter zu arbeiten, wie es in der Freien Theaterszene bzw. abseits des Sprechtheaters immer wieder – mehr als von der Iodo-Studie, die sich teils auf Material von 2006 bezieht, wahrgenommen – passiert, damit „die mangelnde Beherrschung der Mehrheitssprache in Österreich“ nicht länger „als Problem vorgeschoben wird, um MigrantInnen auszugrenzen.“ (S. 100) Denn das „was im Mainstream, d. h. v. a. mittels Medien- und Kulturinstrumentarien, ausverhandelt wird, ist das, was die Meinung der Bevölkerung bildet.“ (S. 110) Dafür ist der Zugang in die großen Institutionen wie ORF, Burgtheater, Volkstheater, Max Reinhardt Seminar etc. offensiv zu fördern.

Die Perspektive dieser Studie ist nicht, Menschen als ‚Bereicherung‘ zu sehen, sondern es geht um die Selbstartikulation und den darin enthaltenen emanzipatorischen Charakter (vgl. S. 17). Daher verschriftlicht die Studie auch ganz klar den Aufruf an KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen – mit Migrationshintergrund - zu Lobbying-Arbeit und aktiv zu werden mit Allianzenbildung und Empowerment (S. 97).

Es geht nicht in erster Linie um „die Veränderung in der Einstellung der Mehrheit. Vielmehr wird eine solche Einstellungsänderung erst in zweiter Ebene effektiv erreicht,



indem vorher die Strukturen so geändert werden, dass MigrantInnen in Positionen der Kompetenz kommen und diese aufgrund entsprechender Ausbildung auch halten können.“ (S. 36) Eine ernst zu nehmende Kulturpolitik – neben anderen gesellschaftlichen Organen – muss die strukturellen Bedingungen dafür verbessern.

### Vergleiche mit London und Amsterdam

Die angeführten Beispiele aus Amsterdam sind insofern unverhältnismäßig, da die Fördersummen im Vergleich zu Wien hoch sind: So kann das 30 Jahre bestehende Cosmic theatre in Amsterdam, das sich mit der Avantgarde-Gruppe Made in da Shade fusioniert hat und in der Eigendefinition ein Stadttheater nennt für alle Menschen, die in Amsterdam wohnen und damit selbstverständlich multikulturelle Aspekte aufweist, auf 1,6 Mio EUR pro Jahr mit zusätzlichen Produktionskostenzuschüssen zurückgreifen (vgl. S. 117). De Nieuw Amsterdam begann auch in einem Migrationskontext, um gegenwärtig Theater für das Hier und Jetzt zu machen, und baut auf eine 4-Jahressubvention mit 10 Angestellten; RAST besitzt vier ausfinanzierte Positionen, Likeminds erhält 100.000.- EUR öffentliche und 100.000.- EUR private Förderung etc.

„Das Modell Amsterdam erscheint den AutorInnen dieser Studie auch deswegen wegweisend, weil Amsterdam schon über die Phase des Multikulturalismus als Pflege der Kulturen und über die Phase der Diversität als Sorge um die Nützlichkeit von Kulturen hinausgewachsen ist. In Holland existiert eine lange Geschichte der Normalisierung des Zusammenspiels verschiedener kultureller Einflüsse. Derzeit ist zwar eine Angleichung an europaweit geführte Diskurse zu beobachten“ (S. 124), was sich in der Verschärfung der Fremdengesetze, im Ausgang der aktuellen Wahlen etc. zeigt.

Einerseits kann man diese Beispiele nicht mit Wien vergleichen aufgrund der Fördersummen, andererseits gibt es in langjähriger liberaler Tradition mehr Partizipation von Menschen mit Migrationshintergrund bei den gut subventionierten Theatern in Amsterdam. „Umso mehr ist die Politik in Österreich gefordert, Impulse zu setzen, welche die Begründung einer kunstfreundlich-liberalen Tradition in kritischer Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte fördern.“ (S. 124)

Ebenso wenig sind die Verhältnisse in London, in einer Stadt, die auch mehr auf Innovation statt auf Klassik setzt, mit Wien zu vergleichen. „In der Klassik kommen Migran-

tInnen nicht vor.“ (S. 114) Das sind kulturpolitische Entscheidungen.

### Vorschläge und neue Finanzierungsquellen für die Zukunft

Die aus dieser Status Quo Analyse destillierten Vorschläge „zur systematischen Öffnung des Kunst- und Kulturbereichs für MigrantInnen im Allgemeinen und zur Umsetzung einer transkulturellen Theateroffensive im Besonderen“ (S. 199) sind 50 Seiten lang – entgegen jeglichen politischen Trends längerfristig gedacht und von aktuell praktizierten Fördervorgängen weit entfernt – aber wieso nicht Visionen immer wieder denken und fordern:

Die ersten drei Jahre soll ein solides Fundament geschaffen werden, das das vorhandene Potential der in Österreich lebenden KünstlerInnen und Kulturschaffenden mit Migrationshintergrund „in Richtung Qualität“ (S. 199) entwickeln soll mithilfe von: Nachwuchsarbeit, Stipendien, Bevorzugung überethnischer und transnationaler Projekte, formaler Ausbildungsveranstaltungen und ExpertInnen zur formalen und fachlichen Projektberatung. Ebenso soll gesamtgesellschaftlich die Arbeit an einer neuen Wir-Konstruktion, die Öffnung des Kunst- und Kulturbereichs (!) durch Auflagen an die SubventionsnehmerInnen für ein MigrantInnen-Mainstreaming „das solange notwendig ist, bis sich in der Gesellschaft die neuen Wir-Konstruktionen über alle ethnizierenden Grenzen hinweg durchgesetzt haben“ (S. 202), die Loslösung von der Sozialpolitik und des Integrationsdiskurses stattfinden.

Für das Ganze soll sich eine Forschungsgruppe nach alternativen Finanzierungsquellen und Umwegrentabilitäten umsehen ...

„Sobald Projekte in ansprechender Qualität und Personen mit entsprechender Ausbildung vorhanden sind und der Boden entsprechend diskursiv vorbereitet ist, kann in einer zweiten Phase die tatsächliche Umsetzung einer transkulturellen Theateroffensive betrieben werden.“ (S. 202)

Der Prozess soll mit einer öffentlichen Ankündigung des Kulturstadtrates beginnen, gefolgt von einem Architekturwettbewerb „für 2 neue multifunktionale Theaterzentren, eines im 10. oder 5. und eines in den gürtelnahen Vierteln im 15. oder 16. Bezirk“ (S. 203), einer Budgetumwidmung für transkulturelle Projekte, Einführung von ExpertInnen-Beiräten, zusätzlich eines/r IntendantIn – der/die transkulturelle

*Gegen die Tendenz, dass in der österreichischen Theaterlandschaft noch immer und gegen alle Bevölkerungsentwicklung eine traditionsfixierte Reinheit der deutschen Sprache hochgehalten wird, gilt es weiter zu arbeiten.*

Theateroffensive inhaltlich und öffentlichwirksam begleitet – unterstützt von einer Stabsstelle mit folgenden Aufgaben: organisatorisch-fördertechnische Projektberatung, Öffentlichkeitsarbeit, inhaltlich-fachliches Projektcoaching, Koordination der Maßnahmen zur Nachwuchsförderung, Organisation von transnationalen Theater-Seminaren, Dokumentation und Historisierung, wissenschaftliche Begleitung und Politikberatung, MigrantInnen-Mainstreaming, Beispielbarmachung von leerstehenden Räumlichkeiten, Finanzakquisition und Ressourcenmanagement, Vorbereitung und Organisation der transkulturellen Theatersession. (S. 203)

Sind die neuen Kulturzentren fertiggestellt, sollen diese mit „aufsehenerregenden Produktionen und transnationalen Kooperationen beispielbar“ (S. 204) sein. Und natürlich muss dieser ganze Prozess von einer Evaluation begleitet werden.

Die Studie sieht die Vorschläge auch als „Ausgleich für die Diskriminierungen in den letzten Jahren“ (S. 204) und versucht es der zukünftigen Kulturpolitik argumentativ zu erleichtern, hier Akzente zu setzen: „Anders als z. B. zur Frage des Wahlrechts oder des Zugangs zum Arbeitsmarkt geht es im Bereich der Kunst- und Kulturförderungen nicht ‚ans Eingemachte‘ des Nationalstaates. Hier könnte der Staat relativ großzügig agieren, ohne allzubedeutende interne Widersprüche im hegemonialen Arrangement zu entfachen. [...] Diese kann, ohne sich selbst zu sehr herauszufordern, den eigenen antirassistischen Ansprüchen gerecht werden, indem sie inter-/ und transkulturelle Projekte fördert.“ (S. 53f) Denn aufgrund der statistischen Zahlen liege es im Eigeninteresse der Politik „insbesondere der Politikbereiche Bildung, Kunst, Kultur und Medien, Empowerment und Gleichstellungsmaßnahmen im Sinne von positiver Diskriminierung von MigrantInnen zu fördern.“ (S. 36)

Unbestritten muss sich schnellstens etwas ändern in Österreich, in der öffentlichen Repräsentation, in der Selbstwahrnehmung einer unveränderlichen nationalen Identität, beim Alltagsrassismus und Bildungsrückstand bestimmter sozialer (nicht kultureller!) Schichten, beim Abbau konservativer Weltanschauungen verschiedenster Gruppen etc. – dabei kann Kunst eine Vorreiterrolle spielen, ermöglicht von einer mutigen Kulturpolitik. Ob die vorliegende Studie dazu beiträgt oder mit ihren Vorschlägen übers Ziel hinausgeschossen ist, ist nicht so wichtig, wie dass die Analyse des Ist-Zustandes aufzeigt, wie wichtig jetzt der Kampf um die Stadt ist mit 100% der potentiellen Stimmen – nicht mit nur 60% der Stimmen – die motiviert sind und werden mitzudenken, mitzureden, mitzuhandeln, mitzuproduzieren – und die (Kultur-)Politik herauszufordern.

---

**Carolin Vikoler:** Mitglied beim Theaterensemble daskunst, Theaterwissenschaftlerin, Mitarbeiterin der IGTF

<sup>1</sup> Diese und alle weiteren im Text genannten Seitenzahlen beziehen sich auf: *Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zur Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik. Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität.* Hg. v. iodo. Wien 2009. Zum Downloaden: [www.iodo.at/studie.htm](http://www.iodo.at/studie.htm)

Lackenbucher, Günther/ Mattheiß, Uwe/ Thier Anna: *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.* Wien 2003.

Rainer Fassmann, Heinz Münz: *Österreich – Einwanderungsland wider Willen.* In: Trautl Brandstaller (Hg.): *Österreich 2 1/2: Anstöße zur Strukturreform.* Wien: Deuticke 1996, S. 255-282.

<http://www.wien.gv.at/statistik/daten/abschnitt-bevstruktur.html>

Thesenpapier *Wien denkt weiter:* <http://wien-denkt-weiter.at/kultur-fur-wien>

# diskurs

## Von offenen Häusern, Gastfreundschaft, niederschweligen Einladungen und hohen Ansprüchen

### Ein Gesprächsrunde

Die Landschaft der ‚Häuser‘: Orte, Konzepte, Besetzungen im Freien Theater in Wien hat sich in den vergangenen Jahren verändert. Die IG Freie Theaterarbeit möchte in einer Reihe von Gesprächen das Thema Spielorte/Strukturen in den kommenden Ausgaben der *gift* genauer in den Fokus nehmen. Die Reihe beginnt mit einem Gespräch zu neuen Räumen, Konzepten, Personen und Ideen mit Ali M. Abdullah, Harald Posch (Garage X), Aslı Kışlal, Carolin Vikoler (daskunst, Theater des Augenblicks) Anne Wiederhold, Tilman Fromelt, Slaviša Nestorovic (Brunnenpassage), Walter Heun (Tanzquartier/TQW). Moderation Sabine Kock.

### Brunnenpassage – KunstSozialRaum am Brunnenmarkt

Sabine Kock: Anne, was war die Idee für die Eröffnung der Brunnenpassage und wie hat sich das Konzept in der Realität entwickelt?

Anne Wiederhold: Die Idee der Brunnenpassage ist, dass wir Menschen rund um den Brunnenmarkt einladen möchten, in Kunstwelten einzutauchen. Das ist eine multikulturelle Gegend und viele Menschen, die dort aufgewachsen sind und dort leben, waren noch nie in ihrem Leben im Museumsquartier oder im Burgtheater; neben finanziellen Barrieren, gibt es Berührungsängste, Schwellenängste. Viele haben, wenn überhaupt, eher Zugang zu ihren traditionellen, volkstümlichen Kulturen, zeitgenössische Kunst ist ihnen oft komplett verschlossen. Und das in einer Weltkulturmetropole mit einer unglaublichen Vielfalt an Menschen. Wir möchten gleichzeitig zeigen, dass Vielfalt eine Bereicherung ist. Kunst ist eine riesige Chance als Tool für einen sozialen Wandel, d. h. die künstlerische Arbeit hat eine sehr politische Komponente, da sie eine ganze Gesellschaft zu verändern mag.

Sabine Kock: Was ist euer programmatisches Profil auch im Vergleich dazu, wie ihr es euch dachtet, als ihr angefangen habt?

Anne Wiederhold: Das Einzigartige an unserem Konzept in Wien, ev. sogar in Österreich ist, dass wir die Menschen einladen, selbst künstlerisch tätig zu werden. Unsere Programme sind größtenteils partizipativ. Dabei ist das Produkt, das dabei ästhetisch herauskommt, interessant. Viele Menschen haben existenzielle Sorgen in ihrem Leben, aber wenn sie mit Kunst und Kultur in Kontakt kommen, bricht etwas aus ihnen heraus – kommt ihre Stimme zum Vorschein. Wir möchten hohe Qualität mitten an den Brunnenmarkt bringen. Der Ort ist ein wichtiger Teil des Konzeptes, dass wir mitten bei den Menschen sind, dass wir transparente, gläserne Wände haben. Wir haben einen hohen Anteil an aktiv mitwirkenden BesucherInnen.

Ein Teil der Angebote ist ganz niederschwellig. Man kann einfach kommen und mitmachen. Es gibt auch Formate, die eigentlichen Herzstücke, die nachhaltig aufgebaut sind. Wie etwa die DJane-Klasse, bei der wir 20 junge Frauen, zwischen 16 und 30 Jahren, ein halbes Jahr begleiten, damit

sie Basics des DJane-Handwerks erlernen. Einerseits ist es ein sehr männerdominiertes Metier und andererseits haben viele Frauen aus anderen Kulturkreisen noch gar keinen Zugang – in unserem Projekt sind konkret einige muslimische Frauen. Sie haben schon zu Beginn ihrer Ausbildung bereits große Erfolge gehabt, im Club Ost, im Café Drechsler und Leopold aufgelegt, sind bei der Festwochen-Eröffnung zur After-Show-Party ins Rathaus eingeladen worden und werden am Donauinselfest auflegen. Das finde ich ein sehr schönes Statement, dass es gelingt, die Frauen in die Mitte der Gesellschaft einzuladen, dass sie dort die Musik machen und den Ton angeben. Da ist unser Konzept wirklich aufgegangen.

### **daskunst im irgendwo**

Sabine Kock: Wie ist das bei daskunst, warum habt ihr euch zu dem Kraftakt entschlossen, einen Ort zu bespielen und damit auch programmieren zu wollen? Was für ein Publikum kommt zu euch? Wie ist die Lage?

Aslı Kışlal: Zuerst zur Frage Theater des Augenblicks. Nach einer Probe am Samstag Abend habe ich mit Gül Gürses telefoniert und sie meinte: das Theater des Augenblicks stirbt. Meinen ersten Workshop vor 15 Jahren und die Endproben für mein erstes Stück von daskunst habe ich im Theater des Augenblicks gemacht. Nach dem Anruf von Gül Gürses, haben wir überlegt, wie man das retten kann, was das überhaupt kostet. Dann haben wir mit ihr gesprochen – Gül wollte noch drei Tage warten - über Nacht ein Konzept geschrieben, bei der MA7 angerufen. Von der Stadt Wien wurde unser Konzept akzeptiert, sie fänden es toll und wir sollten das machen, allerdings gäbe es erst ab 2010 vielleicht wieder einen Miet-Zuschuss. Das ganze Ensemble hat daraufhin spontan für eine Produktion auf die Honorare verzichtet und wir haben von dem Geld die Miete für das Theater des Augenblicks gezahlt. Mit einer neuen Produktion, vier Wiederaufnahmen und ca. 30 Vorstellungen von Oktober bis Mitte Dezember 2009 haben wir das alles gemacht, ohne Geld und die Miete draufzahlend, manchmal auch mit freiem Eintritt. Wir stehen an der Kasse, hinter der Bar, putzen ... ca. 20 Menschen ar-

beiten ehrenamtlich. Nach drei Monaten waren wir alle pleite. Wir bekommen jetzt einen Mietzuschuss von der MA7. Nach vielem Hin und Her von Gül Gürses, bei dem sie uns einmal versprach, dass wir den Mietvertrag bekommen, dann das Theater wieder zurück wollte, wurden wir im April 2010 von Gül Gürses gekündigt. Wir hatten unser Programm aber schon bis Mitte Juli geplant. Die aktuelle Situation ist so, dass wir Mitte Juli ausziehen ...

Sabine Kock: ... wenn nicht noch ein Wunder passiert?

Aslı Kışlal: Wir sind in der Hoffnung, dass wir vielleicht noch dorthin zurück kommen. Das Programm, mit dem wir gerade angefangen haben, *daskunst im augenblick*, werden wir als *daskunst im irgendwo* weiter führen, für das wir bereits ein Konzept im Kopf haben.

Sabine Kock: Wie war das für euch, plötzlich nicht nur euch selber zu programmieren, sondern ein ganzes Haus? Kommt viel Publikum in die Edelhoftgasse und wer kommt?

Aslı Kışlal: Das Theater des Augenblicks sollte ein offenes Haus sein, in dem man nicht ein bestimmtes Genre oder für ein bestimmtes Publikum produzieren muss, um reinzukommen. Es sollte ein Ort für junge Menschen und KünstlerInnen sein, die ihre Produkte zeigen wollen, auch Leute die keine Unterstützung haben. Wir hatten auch young-artists-in-residence-Konzepte im Kopf, bei denen junge Leute mit Licht und Technik in einem echten Theaterraum ihre Konzepte zu Ende bringen können.

Am Anfang hat jeder zu uns gesagt, im 18. Bezirk, das ist doch am A. der Welt; aber es hat hervorragend funktioniert.

Sabine Kock: Du hast gesagt, ihr arbeitet ehrenamtlich, obwohl ihr eine der zwei Strukturen innerhalb der Konzeptförderung, gemeinsam mit der Brunnenpassage seid, die interkulturell arbeiten.

Aslı Kışlal: Ja, wir machen mit 55.000 Euro und 30 Leuten drei Stücke im Jahr.

*... dass es gelingt, die Frauen in die Mitte der Gesellschaft einzuladen, dass sie dort die Musik machen und den Ton angeben.*

Anne Wiederhold

## Entwicklung von Formaten in der Garage X

Sabine Kock: Mit welcher Vision hat Garage X angefangen und wie positioniert ihr euch in der Theaterlandschaft? Habt ihr einen Teil eures vorherigen Formats drama X mit in die Vision für das Haus eingebracht?

Harald Posch: Das Konzept, nicht-konventionelle Theaterstücke zu spielen, sondern eigene Formate aus Stoffen, die aus Romanen, Dokumentationen oder Zeitungen kommen, zu entwickeln, haben wir stark mitgenommen.

Ali M. Abdullah: Wir haben natürlich auch durch den Vorgänger Drama X die Chance gehabt, uns ein Publikum zu erarbeiten, mit dem wir zuletzt eine Projektserie machten, wo wir sechs Wochen lang 40 ausverkaufte Vorstellungen hatten. Wir wussten, dass das Publikum vom Ensembletheater nicht sehr zahlreich ist und wahrscheinlich auch eher nicht kompatibel mit unserem Konzept. Wir wussten, dass wir unser Publikum erweitern müssen, aber wir hatten ein Publikum. Und natürlich haben wir viele MitarbeiterInnen mitgenommen, SchauspielerInnen, RegisseurInnen, KünstlerInnen.

Harald Posch: Wir versuchen das Haus auch ein bisschen politischer zu positionieren als ein Schauspielhaus und dabei nicht ganz so niederschwellig wie der Rabenhof. Politisches Theater wollen wir machen – das ist ein Anspruch.

Sabine Kock: Was für einen Politikbegriff habt ihr da? Ich sehe bei euch, dass sehr viel junges Publikum kommt. Dass ihr Themen nach der Art der Interpretation auch grenzwertig antastet.

Harald Posch: Gewertet oder nicht gewertet?

Sabine Kock: Ich habe z. B. nach wie vor keine Einschätzung, wie ich zur Koka Hola Company stehe. Ich finde es großartig das Thema Porno mit Interesse anzutasten und gleichzeitig dachte ich jetzt beim Wiedersehen, was ist das für eine machistische Geschichte.

Harald Posch: Das ist genau die Frage, die der Abend behandelt. Da muss man den Herrn Falbakken dazu befragen, der das in seinem Roman thematisiert. Das Thema ist grenzwertig, genau deswegen nehmen wir es und lassen es diskutieren. So wie die Idee, mal den Koran zu inszenieren. Der Impuls ist, Themen hineinzuworfen in die Diskussion oder zu intervenieren

und zu sagen, die sind diskussionswürdig und sollen auch am Theater diskutiert werden.

Ali M. Abdullah: Für das letzte Projekt mit Drama X haben wir ein halbes Jahr nach einem Theaterort gesucht. Wir wollten nicht mehr in eine Halle gehen und das ganze Geld für eine Infrastruktur ausgeben, sondern wir wollten das für KünstlerInnen ausgeben und haben gesagt, wir gehen in ein Theater, damit wir unsere ganze Projektreihe machen können. Wir haben keines gefunden (für sechs Wochen Programm), weil alle ihr eigenes Programm fahren müssen – sonst ist deren Profil kaputt. Aus dem entstand die Überlegung von uns, dass es nur noch auf dem Level ungefähr oder niedriger weiter geht oder wir gehen einen Schritt weiter hin zum eigenen Haus.

Wir haben uns für ein Theater X beworben im Rahmen der Konzeptförderung, weil wir das für absurd hielten, uns für ein konkretes Theater zu bewerben, wo Leute drinnen sind. Und dann gab es ein Gespräch mit der konkreten Frage, ob wir das Theater am Petersplatz übernehmen wollen. Wir wussten da noch nicht, dass das Theater so kaputt ist und hatten noch einen langen Weg, um uns den Umbau, die Sanierung leisten zu können. Es ist noch immer nicht ganz fertig, nicht schalldicht, kolladiert usw.

Harald Posch: Wir haben uns das Haus nicht ausgesucht. Es war das einzige Haus, das frei wurde. Rein architektonisch und von den Räumlichkeiten ist es eigentlich einen Tick zu klein für uns. Wir hatten vorher schon Kooperationen, die überregional sind, mit dem Hamburger Thalia Theater, mit Kampnagel, dem Forum Freies Theater ... die haben andere Räumlichkeiten. Wenn von dort RegisseurInnen kommen, fragen die, wie bringe ich meine Bühne unter? Das wird jetzt langsam zum Problem. Wir konnten zwar erweitern und haben jetzt eine zweite Spielstätte, das ist alles sehr positiv, aber wir stoßen schon jetzt an Grenzen.

Sabine Kock: Was ich bei euch sehe und nicht nur bei euch, sondern im Theater an der Gumpendorferstraße (TAG), im Schauspielhaus, auch im Dschungel in der Eröffnungsphase, ihr habt sehr viel auf den Markt geschickt, ein großes Anlaufprogramm, das natürlich auch sehr aufreibend ist.

Ali M. Abdullah: Das hat verschiedene Gründe. Der eine ist, dass man sich erst mal ein Publikum erarbeiten muss, das in verschiedenen Schichten ist. Man weiß noch nicht, welche Sachen funktionieren. Man probiert ein paar aus und es werden immer mehr. Dann hatten wir noch ein paar Stücke von uns, die wir schon immer mal wieder zeigen wollten.

Harald Posch: Wir wollten die Freie Szene rein nehmen und im ersten Jahr den Ort beleben. Wir haben festgestellt, dass es gar nicht so einfach ist, unser Publikum in diese Ecke des ersten Bezirkes zu bekommen. Da sind nur hochpreisige Restaurants in der Gegend.

Ali M. Abdullah: Wir haben am Anfang einen Sozialmarkt installiert mit dem Wiener Hilfswerk gemeinsam. Wir wollten ein Gegenstatement geben, aber das ist gar nicht so leicht möglich im ersten Bezirk.

Harald Posch: Dabei hätten wir gerne einen Aufmarsch inszeniert.

### **Die neue Gastfreundschaft oder das TQW von hinten betreten**

Sabine Kock: Das Aufmachen für die Szene ist ein gutes Stichwort. Ich war neulich bei Anna Mendelssohns *Cry me a river* im TQW und war überrascht, dass es am Abend eine persönliche Begrüßung, ein Statement für die Produktion von dir gab. Du hast erzählt, dass du das für jede Produktion machst und dass das Haus sich bemüht, gastfreundlich zu sein. Als großer Dampfer der Freien Szene, auch im budgetären Vergleich, welche Möglichkeiten habt ihr am TQW?

Walter Heun: Ich liebe diese Form von Ironie in Wien, im Fall des TQWs von einem großen Dampfer zu sprechen. Diese Teilung zwischen Freier Szene und festen Häusern macht man in Tanz und Performance schon lange nicht mehr. Es geht um ästhetische und inhaltliche Kategorien und nicht so sehr darum, unter welchen Produktionsbedingungen Dinge entstehen. Es gibt international im Bereich der Freien Szene „Schlachtschiffe“ wie Alain Platel und die Ballets C de la B, die allein als Compagnie schon einen größeren Etat haben als das TQW. Insofern hinkt der Vergleich ein bisschen. Wenn ich die Stellung des TQW im internationalen Kontext betrachte, dann müsste ich das mit dem Burgtheater vergleichen und in diesem Vergleich arbeiten wir mit einem ganz kleinen Etat – nur mal um die Dimensionen gerade zu rücken.

Die Sache mit der Ansprache: Eigentlich ging es uns darum, für dieses Haus, das international einen sehr guten Ruf genießt, in Wien noch Publikumsschichten zu erschließen. Es international mit einem eigenwilligen und künstlerisch hohen Profil weiterhin zu halten und andererseits dieses Anpassungsproblem in Wien zu weiteren Publikumsschichten, in den Griff zu kriegen. Wir haben uns am Anfang mit den

Begriffen Kontinuität und Erneuerung dem Haus angenähert und gesagt, wir wollen das Haus wie einen Ort begreifen, den wir von hinten betreten, dann moderat weiter zu entwickeln, zu prüfen, was funktioniert noch, was können wir in die Zukunft weiter entwickeln. Zum Beispiel gab es ein schönes Format - das Stückwerk - wo KünstlerInnen sich recht informell bewerben konnten, ohne Exposés zu schreiben, sondern indem sie einfach ins Studio kommen, man miteinander spricht und Vertrauen für ein erstes Stück gibt. Das Format haben wir weiterentwickelt zum Werkstück, für das wir letztes Jahr Dominik Grünbühel und Charlotta Ruth eingeladen haben. Das Ergebnis ist wunderbar geworden und wir sind froh, dass auf dieser Ebene auch künstlerische Erfolge zu verbuchen sind.

Der Begriff der Gastfreundschaft ist uns wichtig, dieses Haus, das sich immer als offenes Haus positioniert hat, auch als gastfreundlichen Ort zu positionieren. Da ist es wichtig, das Publikum abzuholen, und nicht zu sagen, wir sind die, die die Kunstentwicklung vorantreiben und wenn ihr nicht mehr versteht, worum es geht, dann ist es euer Problem und nicht unseres. Gleichzeitig verstehen wir den Begriff Gastfreundschaft als ständiges Neuverhandeln der Institution TQW und der Bezüge und set ups innerhalb derer Begegnung möglich wird.

Sabine Kock: Dabei ist einer der Schätze des TQW, dass es den Auftrag und ein entsprechendes Budget hat, theoretische Arbeit zu leisten. Wollt ihr euch da auf Themen konzentrieren, sodass ein Zyklus entsteht?

Walter Heun: Es gibt sehr unterschiedliche Herangehensweisen. Die eine ist die von *scores*. Die Szene hat ja bisher sehr dichotomisch über Tanz und Performance nachgedacht. Es gab – lapidar formuliert – zwei Lager. Das eine waren die AnhängerInnen der sog. Konzeptkunst – alle, die Bewegung in Form eines wie auch immer choreographierten Vokabulars benutzen, lediglich Formen generieren, vielleicht kunsthandwerklich interessant sind, aber nicht wirklich Kunst betreiben. Und das andere Lager betrachtet das Nachdenken über die Möglichkeiten von Tanz und Performance als ‚Nichttanz‘ oder ‚Antitanz‘. Das ist eine Auseinandersetzung, die uns nicht sehr interessiert. Deswegen haben wir versucht uns über das Choreographische an/mit Tanz und Performance auseinanderzusetzen. Langfristig ist die Vision, nicht mehr ideologisch und dichotomisch über die Tanzkunst nachzudenken, sondern sich über das Phänomen des Choreografischen in die Auseinandersetzung mit den Künsten zu begeben. Dabei könnten z. B. die Möglichkeiten des Theaters durchaus selbstverständ-

*Wenn ich die Stellung des TQW im internationalen Kontext betrachte, dann müsste ich das mit dem Burgtheater vergleichen und in diesem Vergleich arbeiten wir mit einem ganz kleinen Etat.*

Walter Heun

lich, aber reflektiert genutzt werden. Sei es z. B. der Umgang mit Licht: Mir ist aufgefallen, dass viele Produktionen in Wien nur noch quasi im Arbeitslicht stattfinden, der „white-wash“ ist ein beherrschendes theatrales Mittel, das womöglich aus der Negation des Aspektes von Spektakel im Theater herrührt. In den 80er Jahren gab es einen umgekehrten Code, der blaues Gegenlicht und Gassenlicht, damit der Körper irgendwie körperlicher erscheint, zum vorherrschenden ästhetischen Tool machte. Meine Wunschvorstellung wäre die, dass man sich einfach selbstverständlich der Mittel des Theaters bedient und trotzdem kluge, investigative und innovative Arbeit macht.

Sabine Kock: Ist ‚Narrativ‘ dabei eine Kategorie, die aktuell diskutiert wird?

Walter Heun: Das ist ein historisches Thema, mit dem sich der Tanz immer beschäftigen musste, aber eigentlich seit Merce Cunningham erledigt. Damals ging es um die Autonomie des Tanzes und ganz bewusst um die Negation der Narration, wie sie beispielsweise in Arbeiten von Martha Graham präsent war, und die Forderung nach Eigenständigkeit der Kunstform Tanz. Mittlerweile hat sich in der künstlerischen Praxis die Kategorisierung in verschiedene Sparten oder Disziplinen aufgelöst und es ist für die KünstlerInnen nicht mehr relevant, ob das etwas nun Tanz, Performance, Sprechtheater oder sonst was ist, weil die Kunst sich selbstverständlich aller Medien und Mittel bedient. Über den Begriff des „Transdisziplinären“, der das „Interdisziplinäre“ abgelöst hat, wird versucht zu beschreiben, dass die Idee der Grenzüberschreitung für die künstlerische Praxis nicht mehr entscheidend ist, da ohnehin ohne disziplinäre Grenzen in allen Künsten gearbeitet wird.

Sabine Kock: Es ging nicht darum zu fragen, ob diskutiert wird, eine Geschichte zu erzählen, sondern überhaupt, ob es eine mögliche Intention bleibt, dass etwas erzählt wird, über das Medium des Körpers ...

Walter Heun: Ich denke dieses Grundbedürfnis, im Theater etwas erzählt zu bekommen, hat mit der Form unseres Bildungssystems zu tun. Diese ist maßgeblich durch literarische Ansätze geprägt, d. h. wir lesen unheimlich viel in der

Schule, wir kombinieren Buchstaben zu Wörtern, Wörter zu Sätzen und beschäftigen uns damit bis zu 13 Jahre in der Schulausbildung. Dann gehen wir auch so an die anderen Dinge des Lebens heran. Bei Tanz und Performance ist die Herangehensweise anders. Es ist ein gesamthaftes Wahrnehmen. Das Betrachten von Tanz erfordert eine komplexe Form der Wahrnehmung, bei der zeitlich-räumliche Vorgänge von verschiedensten Menschen, Dingen, Sprache, medialen Informationen etc. auf der Bühne erfasst werden müssen, die nicht linear angeordnet sind wie Sprache. D. h. es geht um ein gleichzeitiges Perzipieren von verschiedensten Formen der Zeichensetzung und Geschehnisse. Das ist eine Form der Wahrnehmung, bei der unsere Westliche Kultur viel größere Probleme hat als eine Östliche.

Sabine Kock: Gilt das nicht für den gesamten Bereich des Theaters überhaupt? Ich denke da etwa an Fischer-Lichtes Versuch, mit dem ‚Ereignischarakter‘ des Bühnengeschehens eine Art Reinvention der Singularität des Lifecharakters von Tanz, Theater, Performance und auch Musik zu starten?

Walter Heun: Es gibt ein Grundbedürfnis an Spektakel, es gibt ein Grundbedürfnis an Virtuosität und wenn das nicht erfüllt wird, ist erstmal ein Frustrationsgrad da. Wenn man den Leuten, die zum ersten Mal in eine Vorstellung kommen, eine Einführung gibt und zeigt, wir schaffen eine künstlerische Konfrontation, aber wir lassen sie dabei nicht alleine und nehmen sie ernst, dann ist die Niederschwelligkeit durchaus gegeben, auch wenn man einen hohen Kunstanpruch hat.

Sabine Kock: Zum Begriff der Narration fällt mir ein, Tilman du hast mal erzählt, ihr wolltet ein Erzählformat ausprobieren.

### **Erzählen, Nachbarschaft und Kunst**

Tilman Fromelt: Ja, die Auseinandersetzung mit dem Erzählen findet in der Brunnenpassage in unterschiedlichen Formaten statt. Viele von uns haben eine Vergangenheit im Sprechtheater. Trotzdem hatten wir das Gefühl, für den Ort, die

Brunnenpassage, und unseren Versuch, Leute anzusprechen, die den Zugang nicht haben, ist das Sprechtheater nicht der einfachste Weg. Zum Erzählen sind wir zufällig gekommen und das hat auch funktioniert. Weiterhin probieren wir unterschiedlichste Formate aus. Einerseits geht es um das Storytelling, also einen Ort zu schaffen, wo man KünstlerInnen sehen kann. Dann gibt es offene Sessions, wie eine Jamsession. Die Leute sitzen auf einer Ebene und erzählen. Jede Session ist vollkommen anders. Es gab Sessions, die sehr durch traditionelle Geschichten, andere die durch Alltagsgeschichten dominiert waren. Es gibt ein Format, bei dem DramaturgInnen herum gehen und den Leuten zehn Jahreszahlen nennen und sie fragen, ob es da eine Jahreszahl gibt, mit der sie Eigenes verbinden. In der ersten Runde kommt vielleicht, da habe ich mein zweites Auto gekauft, dann redet man über das zweite Auto und kriegt mit, die Person hat aber auch das Erdbeben in Istanbul erlebt. Später gehen wir dann mit einer kleinen Gruppe von ZuschauerInnen vom Friseursalon zur Tierarztpraxis bis ins Kaffeehaus und lassen uns von den Leuten vor Ort die Geschichten erzählen.

Sabine Kock: Wie arbeitet ihr grundsätzlich? Ihr seid ein professionelles, internationales Team, seid zu verschiedenen Bedingungen angestellt, Leute kommen, fühlen sich als Nachbarschaft oder als Teil der Brunnenpassage euch mehr oder weniger verbunden – wie ist das generell?

Anne Wiederhold: Das Wort Nachbarschaft passt wunderbar. Viele Leute von uns im Team wohnen in unmittelbarer Nähe, was sehr hilfreich ist, weil man die Menschen täglich auch sonst erlebt.

Tilman Fromelt: Ein Teil unseres Publikums nimmt das, was wir machen nicht unbedingt als Kunstprojekte wahr. Beim Storytelling-Projekt gibt es einige, die gerne eine Geschichte erzählen, aber sie sind sehr fokussiert auf sich und die Geschichte, die sie erzählen werden. Das allein macht das Projekt noch nicht zum Kunstprojekt. Zum Kunstprojekt wird es, indem wir diese Tour gehen, dieses Ordnen nach Zahlen, dass wir Tourenpläne weitergeben – also durch den ganzen Rahmen, durch das Konzept. Wenn es dann aber losgeht und sie fragen, was ist jetzt, wie geht das weiter und sie gehen

weiter mit, dann fangen sie an mehr und mehr den Rahmen zu erkennen.

Slaviša Nestorovic: Es gibt zwei Komponenten in unserer Arbeit, die ich als essenziell bezeichnen würde: Das kommunikative Element, das wir forcieren, dadurch, dass es eine gemeinschaftliche Austauschebene gibt. Und im Rahmen der Kommunikation wird Gelegenheit zur Selbstdarstellung gegeben. Egal, ob es quasi in einem Einzelmoment oder wie beim Singen im Rahmen eines gemeinsamen Tuns geschieht. Dabei ist oft unsere Rolle, dass wir MittlerInnen zwischen den Menschen sind.

Sabine Kock: Als kleiner Ort habt ihr außerordentlich große KooperationspartnerInnen gewonnen, die euch eine große Sichtbarkeit geben. Ist das gut, oder gibt es da auch Schwierigkeiten?

Anne Wiederhold: Es läuft gut und ist für alle Beteiligten ein Gewinn. Die Wiener Festwochen oder das Konzerthaus bitten uns um Zusammenarbeit, weil sie sagen, dass wir die Kontakte haben und wissen, wie man die Leute erreichen kann. Unser Hauptziel ist aber das Publikum vor Ort, die Bewerbung findet hauptsächlich vor Ort statt. Es geht dann aber in die „Mitte der Gesellschaft“.

### **Sparstifte / Budgetäre Grenzen und Alternativen**

Sabine Kock: Ich wollte jetzt auch die budgetären Schwierigkeiten erfragen. Vom TQW habe ich gehört, dass du gerade die noch einmal erhöhten, unglaublich hohen Raummieten der Halle E und G zur Disposition stellst. Andererseits habe ich auch gehört, du stellst die wunderbar fixierten Gagen in Frage und führst stattdessen Einzelverhandlungen mit den KünstlerInnen, was mich in Bezug auf den Erhalt von (Mindest)Standards mit Sorge erfüllt.

Walter Heun: Das muss man noch mal relativieren. Es geht mir nicht prinzipiell darum die Mietkosten der Halle E und G in Frage zu stellen. Die Betreiber sind durch einen politischen Beschluss dazu verpflichtet, die Räume gewinnbringend einzusetzen. Ich komme aber neu ins TQW und stelle fest, dass

*Seit sechs Jahren machen wir eine von der Stadt anerkannte, professionelle Theaterarbeit. In der Öffentlichkeit wird es als Laienarbeit mit Migrationshintergrund dargestellt.*

*Aslı Kızıllal*



über 10 Jahre hinweg die anfangs als üppig empfundene Subvention von 2,9 Millionen mittlerweile 475.000 Euro weniger wert ist, in Bezug auf die Inflationsraten der letzten Jahre. Die Auswirkungen dieser Mittelverknappung schlagen sich 1:1 im künstlerischen Etat nieder. Die Fixkosten steigen, die Personalkosten steigen, auch wenn wir versuchen da durchaus auf die Bremse zu steigen. Wir sind verpflichtet steigende Mieten zu bezahlen und bekommen dafür keine Kompensation von anderer Stelle. Der künstlerische Spielraum wird von daher immer enger. Ich bin froh, dass es uns gelungen ist, bei den in Wien ansässigen KünstlerInnen, der internationalen Szene, die hier lebt und arbeitet, das Gagen- und Koproduktionsniveau - im Gesamtfeld betrachtet - durchaus halten zu können. Ich halte nur nichts davon, jedem Projekt genau die gleiche Summe zu geben, nur nach der Maßgabe, wie viele Leute auf der Bühne stehen. Jedes Projekt hat unterschiedliche finanzielle Anforderungen und jedeR KünstlerIn braucht unterschiedliche Leistungen von uns. Deswegen habe ich die vorherige Struktur aufgehoben. Das ist für manche KünstlerInnen gefühlt erstmal positiv und für manche nicht so toll. Insgesamt versuchen wir individueller auf die Notwendigkeiten zu reagieren. Bislang ist es uns gelungen das Niveau zu halten, ich kann es nur nicht garantieren und habe mir erlaubt der Stadt darzustellen, dass es verschiedenen Szenarien gibt, wie sich diese Sparnotwendigkeiten niederschlagen können, wenn keine Etataufstockung erfolgt. Alle diese Szenarien halte ich für fatal und es wird sich zeigen, ob die Stadt bereit ist, das TQW als eines der ersten Häuser in Europa in dieser Form aufrecht zu erhalten, oder ob auf lange Sicht so etwas wie eine Bespielungsbühne daraus wird, wo Künstler auf Einnahmenteilung spielen müssen. Dies ist eine politische Entscheidung und ich hoffe sehr auf die Weitsicht der Verantwortlichen.

Sabine Kock: Was für Kunst und zu welchen Konditionen kann Kunst in der Garage X stattfinden? Es gibt eine große Diversität an Spielorten, es gibt seit der sogenannten Theaterreform mehr Spielorte in Wien als davor. Unsere kritische These ist: Es wird an immer mehr Orten produziert, von denen viele nur eine Standortförderung haben. Fazit: Es wird an vielen Orten zu immer prekäreren Bedingungen produziert. Harald wie geht es euch in dieser ‚Landschaft‘?

Harald Posch: Wir haben für uns selbst die Gehälter unserer Vorgänger halbiert, um mehr für den Produktionsbereich zu haben. Wir haben insgesamt nur zwei Leute im Büro, dann sind da die gesamten Fixkosten für das Haus. Es bleiben uns 12 – 15 % des Budgets tatsächlich für den operativen Bereich

übrig. Die Stadt Wien hat uns ein wenig aufgestockt, das ist an eine absolute Summe gebunden, da gibt es keine Indexbindung. Es ist dort schwierig, wo das bmukk sich komplett zurückzieht, wie bei allen Sprechtheatern dieser Größenordnung und uns die Festwochen ausgelassen haben. Das heißt im Endeffekt, dass wir bei Eigenproduktionen anstellen, aber auf einem sehr schlechten Niveau. Wir produzieren um ein Volumen von weit über 1 Million Euro und haben nicht mal 700.000 Euro. Den Rest nur über Arbeit, über schlechte Bezahlung zu kompensieren, ist katastrophal und à la longue nicht mehr so weiter führbar.

Ali M. Abdullah: Ihr habt diese Broschüre rausgegeben *Prekäre Freiheiten*. Es ist genau das eingetreten, dass wir zwei zu Ausbeutern der andern werden und uns selber natürlich weiterhin ausbeuten und jetzt werden wir sehen, wie lange das hält. Es kann auch sein, dass wir die Qualität einfach nicht halten können, weil wir nicht ständig auf diesem Niedriglohn-niveau weiterarbeiten können. Die Leute machen das einmal für uns günstig, beim zweiten Mal wird es schon schwierig und beim dritten Mal funktioniert es nicht mehr. Es kann sein, dass die Politik das nicht merkt, weil der Laden immer noch läuft, aber das Niveau können wir vielleicht nicht halten.

Aslı Kışlal: Bei daskunst ist es so, dass wir einen heimlichen Sponsor haben: das Arbeitsamt. Ich habe schon seit Jahren die Idee mit denen mal offen zu sprechen. Team 4 sagt immer: Oh nein, nicht schon wieder wer von daskunst. Ich werde irgendwann mit ihnen sprechen, es nicht ‚arbeitslos‘ zu nennen, sondern ‚künstlerische Unterstützung‘ und das Geld einfach zu geben.

Sabine Kock: Bei daskunst ist die Diskrepanz besonders groß, ihr seid kulturpolitisch gehyped, dazu stehen eure Arbeitsbedingungen, eure ehrenamtlichen Tätigkeiten in keinem Verhältnis.

### **Kunstrezeption: Rassismus in der öffentlichen Wahrnehmung**

Aslı Kışlal: Vor 20 Jahren als ich einen anderen Job mit Kultur und Kunst für Jugendliche angefangen hatte, wurde mir gesagt: arbeite nie ehrenamtlich, denn so bestimmst du deinen Preis, denn, wenn du es ohnehin machst, warum sollen sie dir was zahlen. Seit sechs Jahren machen wir eine von der Stadt anerkannte, professionelle Theaterarbeit. In der Öffentlichkeit wird es als Laienarbeit mit Migrationshintergrund dargestellt,

*Ein Burgschauspieler wird in der Kritik bei uns, selbst vom Falter, anders besprochen als ein „Off-Schauspieler“, der in derselben Inszenierung spielt, der dieselbe Ausbildung am Reinhardt Seminar hat.*

Ali M. Abdullah

gerade wieder im Falter. Ich frage mich, warum das so ist. Es ist unerträglich rückschrittlich. Ich habe auch in Deutschland als Künstlerin gearbeitet, da habe ich eine ganz andere Diskussion geführt: Neben meinem Namen stand (TR) und ich habe mich gefragt, ob der türkische Staat mich hierher geschickt hat - bin ich die Quotentürkin? Hier klebt es an einem und im Falter stand vor 4 Jahren „weil es sich um eine multinationale Gruppe handelt, sind es hauptsächlich Laien mit Migrationshintergrund“. Wir haben uns aufgeregt, daraufhin haben sie das „weil“ weggelassen und uns den Stempel „Laientheatergruppe mit Migrationshintergrund“ gegeben. Als wir uns gestern wieder beschwert haben, hieß es: „das war nicht böse gemeint, ich dachte es sei so. Was wäre ihnen lieber? Profis mit Migrationshintergrund?“

Slaviša Nestorovic: Der Migrationshintergrund sollte keine Rolle spielen.

Aslı Kışlal: Was heißt Migrationshintergrund?

Slaviša Nestorovic: Das signalisiert Rassismus, der dahinter steht. Man sollte erwarten, dass im Kunst- und Kulturbereich eine andere Haltung, ein anderer Diskurs passiert, dass das im Falter auch noch passiert, zeigt wie verbreitet der Rassismus durch alle Institutionen und Schichten ist.

Walter Heun: Du sagst, im Tanz würde nicht passieren, dass drüber geschrieben wird, wo die Leute herkommen. Das Kunstschaffen in der internationalen Vernetzung ist so etwas wie ein ‚Europa in der Seele‘, weil KünstlerInnen die europäische Integration in der künstlerischen Praxis jeden Tag durchleben und eigentlich nicht mehr in nationalen Gegenüberstellungen denken. Es war durchaus spannend zu beobachten, als wir gemeinsam mit der Brunnenpassage mit Michikazu Matsune ein Demonstrationsprojekt im öffentlichen Raum gemacht haben, wie in den unterschiedlichen Bezirken mit der bunt gemischten Gruppe umgegangen wird und wie dann am Schluss vor dem Stephansdom als erstes eine offizielle Intervention kommt, die Probleme mit dem Inhalt eines Plakats hatte, das mit dem Migrationskontext zu tun hat. Es scheint ein sehr heißes Thema hier zu sein.

Aslı Kışlal: Man nennt das Problematik, da fängt es schon an – man stempelt etwas negativ ab und nennt es dann problematisch.

### **Prekariat versus inhaltliche Freiheit**

Sabine Kock: Ich bleibe jetzt hartnäckig noch einmal bei der Frage nach den Schwierigkeiten. Wo kommt ihr konzeptionell an die Grenzen, also nicht nur budgetär?

Harald Posch: Die Größe der Bühne, des Hauses ist ein Problem, natürlich das Budget auch. Es gibt keine Budgets für internationalen aber auch nationalen Austausch. Im Außenministerium – und nicht im Kulturministerium – ist das Budget schon zu Beginn des Jahres für die großen Institutionen wie etwa die Wiener Symphoniker vergeben. Das ist für uns schwierig, weil wir viele Leute von außen einladen und umgekehrt natürlich auch.

Sabine Kock: Habt ihr ein Koproduktionsbudget oder was man so nennen könnte?

Harald Posch: Nein, wir produzieren zu den machbarsten Bedingungen. Wir suchen natürlich Koproduktionen, weil es für uns günstiger ist, wir die eigenen Produktionen rausbringen und Impulse reinholen wollen. Das klingt jetzt alles gut, aber am Ende, das haben wir uns ausgerechnet, haben wir als Garage X weniger operatives Geld als wir als Freie Gruppe hatten. Der Rest geht in die Mieten und wir haben zum Unterschied ein Büro.

Ali M. Abdullah: Was ich in Wien immer noch problematisch empfinde, dass es hier eine Kunst-Zwei-Klassen-Gesellschaft gibt, die aufrecht erhalten werden muss, damit diese gläserne Decke ja nicht durchstoßen wird. Hier gibt es Theater, die mit Migrationshintergrund Laien sind, selbst das TQW wird als Off-Bühne tituliert. Und dann gibt es Burgtheater, Volkstheater und Josefstadt. Zwischen diesen Häusern gibt es keine Verbindung, keinen Austausch. Das wird ganz strikt getrennt. Ein Schauspieler, der bei uns gespielt hat, wird in der Josefstadt belächelt, dass er bei uns spielt und ein Burgschauspieler wird

in der Kritik bei uns, selbst vom Falter, anders besprochen als ein „Off-Schauspieler“, der in derselben Inszenierung spielt, der dieselbe Ausbildung am Reinhardt Seminar hat. Das ist ein Zustand, der das ganze Kulturschaffen in dieser Stadt unheimlich erschwert. Weil nicht darauf geschaut wird, was letztendlich für Produkte auf der Bühne zu sehen sind. Das sind Zustände, bei denen alle mitspielen von den KritikerInnen, über die PolitikerInnen bis hin zu den GeldgeberInnen. Das alles macht uns Schwierigkeiten.

Aslı Kışlal: Aber, Wien behauptet eine Kulturstadt zu sein.

Slaviša Nestorovic: Ein schönes Äquivalent ist der Umgang mit Titeln, du kannst die gleiche Sache machen, aber mit akademischem Titel wirst du besser bezahlt.

Ali M. Abdullah: Wir haben eine ganz absurde Situation erlebt, wir hatten Gespräche mit Stadttheatern in Deutschland, wir waren beim Thalia-Theater in Hamburg eingeladen, wir hatten mit dem Nationaltheater Luxemburg Kooperationsgespräche, aber es gelingt uns bislang nicht mit dem Volkstheater ein Gespräch zu führen. Die Dramaturgie schickt uns eine Assistentin, die ehemals bei uns Assistentin war, zum Gespräch ...

Sabine Kock: Ich wollte euch ohnehin fragen, wie positioniert ihr euch, wo liegt die Konkurrenz – eigentlich seid ihr der ‚kleine Bruder‘ vom brut, budgetär gemeint. Ich dachte eigentlich, die Konkurrenz liegt da.

Harald Posch: Wir versuchen am Sprechtheater neue Felder zu suchen, zu finden und zu besetzen und dementsprechend RegisseurInnen zu suchen. Dementsprechend sehen wir uns lieber als Konkurrenz zum Volkstheater, als zu Bühnen, die vergleichbar sind. Andreas Beck macht sehr AutorInnenkonzentriertes Theater, der Rabenhof macht das niederschwelligere, politische Theater, brut macht hauptsächlich performative Produktionen. Von daher ist unsere Position relativ klar. Wir suchen die Konkurrenz letztendlich im Akademietheater, im Volkstheater - mit der Josefstadt müssen wir nicht konkurrieren.

Sabine Kock: Sagt mir zum Abschluss des Gesprächs noch kurz und prägnant, wo ihr an die Grenzen eurer Visionen kommt.

Anne Wiederhold: Finanziell kommen wir als Modellprojekt derzeit noch ganz schnell an Grenzen. Wir sind für die Geldgeber nicht so leicht einordbar, obwohl alle uns rückmelden, dass wir eine Querschnittsarbeit aufbauen, die dringend gebraucht wird. Ich würde gerne sehr viel mehr Zeit für die künstlerische Leitung haben und nicht die ganze Zeit Anträge schreiben müssen.

Aslı Kışlal: Wir suchen jemanden, der für uns Öffentlichkeitsarbeit macht und Sponsoring.

Sabine Kock: Ich sehe bei euch eine unheimliche Professionalisierung und Spielfreude, einen intensiven Arbeitsprozess im Ensemble.

Carolin Vikoler: Projektideen haben wir genug. Es geht jetzt darum, dass wir wieder in die Aktive gehen und nicht warten, haben wir das Haus jetzt und das Hin und Her abwarten.

Walter Heun: In Berlin gab es letztes Jahr eine Diskussion zum Thema Politik im Freien Theater. Da wurde gejammert, dass das Prekariat jetzt in der Gesellschaft um sich greift. Da konnte ich immer nur sagen „Willkommen in der Realität“. Im Kunst- und Kulturbereich ist jede Menge Arbeit vorhanden, es ist nur eine finanzielle Grundsituation da, die bezahltes Arbeiten irgendwo jenseits der Armutsgrenze und vielleicht in der Nähe eines Durchschnittsgehalts in Österreich gar nicht erlaubt. Wobei die Situation im TQW eine andere ist, als die bei anderen in dieser Runde. Im TQW geht es eher um die Positionierung des Hauses. Wir müssen und wollen mit sozialversicherungsrechtlichen Standards arbeiten und offizielle Anstellungsverhältnisse schaffen. Wenn wir das nicht schaffen, wer soll es dann schaffen, auch das gilt es aufrecht zu erhalten. Meine Vision ist die internationale Position des TQW weiter auszubauen, über die nächsten Jahre hinweg den Diskurs in Europa noch viel stärker anzureizen.

*Ich selbst betrachte es als großen Moment der Freiheit,  
es gibt keine Tradition in dem Sinne mehr, gegen die man sich mit einer  
Antithese positionieren müsste.*

*Walter Heun*

Ich finde es im Moment künstlerisch eine ganz spannende Situation, dass eine vermeintliche Orientierungslosigkeit in der Kunst konstatiert wird, weil man sämtliche Mittel und Rezeptionsprozesse hinterfragt hat, die in der darstellenden Kunst existieren. Ich selbst betrachte es als großen Moment der Freiheit, es gibt keine Tradition in dem Sinne mehr, gegen die man sich mit einer Antithese positionieren müsste. Von da her gibt es alle Freiheiten in der künstlerischen Praxis Neues zu entwickeln. Es gibt verschiedenste performative Konzepte, die durchaus ihre Berechtigung haben, von interaktiven, über eher installative bis zu gängigen theatralischen Situationen. Die künstlerische Perspektive ist sehr gut. Die Einschränkung sehe ich durchaus beim Budget. Wobei meine Forderung nicht ist, das Budget zu erhöhen. Die Politik muss lediglich das, was dem TQW durch Nicht-Anpassung der öffentlichen Investition in den künstlerischen Betrieb des Hauses an den Index bereits seit Jahren entzogen wurde, endlich ausgleichen. Man muss sich auch klar sein, wir leben in Zeiten, in denen wir trotz der prekären Situationen der KünstlerInnenschaft auch noch die Banken- und Wirtschaftskrise mitfinanzieren. Insofern ist die Gesamtsituation, in der wir uns befinden ohnehin perfide, dass wir über marginale Beträge reden, die in einer normalen Finanzsituation nicht mal eine Sekunde Bedenkzeit bräuchten.

**Anne Wiederhold**, Schauspielerin, Kulturmanagerin, Leiterin der Brunnenpassage

**Tilman Fromelt**, Schauspieler, Kulturmanager, Projektleiter der Erzählkunstformate der Brunnenpassage

**Slaviša Nestorovic**: Musiker, Kulturmanager, Projektleiter des Brunnenchor der Brunnenpassage

**AslıKıslal**: einewienerregisseurinmitgrossersehnsuchtnachmeer,dieversuchthirenmigrationshintergrundloszuwerden,damitsie"theaterohneadjektive"machenkann.

**Harald Posch**: seit 2009 künstlerischer Leiter der GARAGE X Theater Petersplatz; Regisseur, Autor, Schauspieler; Begründer von DRAMA X (ab 2004) gemeinsam mit Ali M. Abdullah bzw. Habsburg Recycling (ab 1989) gemeinsam mit Thomas Gratzler.

**Walter Heun** arbeitet seit 1984 im zeitgenössischen Tanz, ist seit 1990 mit Joint Adventures (Mit-)Begründer wichtiger künstlerischer und strukturfördernder Initiativen und Projekte wie u. a. Tanztendenz München, BRDance, der Tanzwerkstatt Europa, der Tanzplattform Deutschland, des Nationalen Performance Netzes, Access To Dance und ist seit Herbst 2009 künstlerischer Leiter des TQW.

**Ali M. Abdullah**: Regisseur (Schauspiel Bonn, Bayrisches Staatsschauspiel, Schauspiel Frankfurt, Schauspielhaus Graz, Theater Aachen, Theater Trier, Bonner Biennale, Theatre National du Luxembourg), 2004 Gründung von DRAMA-X in Wien, 2008 Ernennung zur neuen Leitung des ehemaligen Ensembletheaters.

**Sabine Kock**: freut sich über journalistische Seitensprünge für die IG, arbeitet auch für den Kulturrat Österreich und versucht daneben, den Horizont ihrer theoretischen Arbeit nicht völlig aus den Augen zu verlieren.

---

## Radikalisierte Ausdrucksmittel

### Das aktionstheater ensemble spielt Kopf und Körper frei

*Von Jürgen Schremser und Martin Ojster*

Theatralische Gegenwartsbezüge müssen sich nicht auf kulturphilosophische Beiträge in Programmheften und Videospieldarstellungen auf der Bühne beschränken. Wer je ein Stück des aktionstheater ensemble gesehen hat, weiß, dass es möglich ist, gegenwärtiges Theater mit einer eigenen Sprache zu machen, die mehr kann, als den publizierten Zeitgeist noch einmal zu kommentieren. Ohne seine zeitkritische Haltung als Tabubruch zu plakatieren, versucht das aktionstheater ensemble die Bühne zu einem Ort verdichteter Selbst- und Welterfahrung zu machen.

#### Neue szenische Kommunikation

aktionstheater-Leiter Martin Gruber hat das von ihm 1989 in Dornbirn ins Leben gerufene künstlerische Unternehmen jenseits von Bildungstheater und pseudodokumentarischer Sozialkritik angesiedelt. In langjähriger Zusammenarbeit

mit seinem Dramaturgen Martin Ojster hält Gruber an der kontinuierlichen Fortentwicklung theatraler Erzählmittel für Gegenwartsstoffe fest. Bereits in den ersten Spieljahren, als griechische Klassiker und Büchnerdramen, also tradiertes Kulturgut, zur Aufführung gelangten, wurde eine neue szenische Kommunikation in Gang gesetzt. Der Sprechtext wurde einer

## *Der Sprechtext wurde einer Ausdruckskonzeption untergeordnet, bei der Sprachverlust und gestisches Vokabular zunehmend an Bedeutung gewannen.*

Ausdrucks-konzeption untergeordnet, bei der Sprachverlust und gestisches Vokabular zunehmend an Bedeutung gewannen. Immer mehr Raum erhielt dabei ein präziser, mittlerweile allenthalben versuchter, Einsatz von Bewegungscho-reographie und ritualisierten Handlungsverläufen. Bei der Rollenbesetzung wurden kulturell tradierte Zuschreibungen und Bildungserwartungen enttäuscht und zugleich ihre Frag-würdigkeit exponiert; so etwa durch die Besetzung des weisen Nathan mit einer türkisch sprechenden Frau.

In konsequenter Fortsetzung dieser Arbeit gelangen dem aktionstheater ensemble Produktionen, in denen das Sprechtheater eine szenische wie inhaltliche Erweiterung erfuhrt. Immer mehr drängten dabei Stoffe einer postindus-triellen und postnationalen Bewusstseins- und Gemütslage an die szenische Oberfläche.

Während die Thematik von Identitätsversicherung und -verlust bereits in den Klassikerbearbeitungen zentral wurde, gewann sie durch die Dynamik eines ökonomisch aggressiven Neoliberalismus neue Dimensionen. Die Untiefen einer „ver-wilderten Selbstbehauptung“ (Adorno) kehren beim aktions-theater sowohl in politischer wie individueller Gestalt wieder, als kulturelle Hegemonie der „Supermacht“ (*Die Perser*) oder als narzistische Revue bestätigungshungriger Künstler (*Revue, Revue. Kunst ist sinnlos*). Die Utopie einer Welt- und Selbst-beherrschaft im Zeichen des merkantilen Erfolgs wird durch Grubers Inszenierungen in ihre äußersten Extreme geführt. Bereits mit *Peachums Traum* von Wolfgang Herrmann, einer Neufassung von *The Beggars Opera*, gelang dem aktionsthe-ater ensemble ein böser Blick auf die schöne neue Welt der Selbstvermarktung. Prostitution wurde zur Grundmetapher einer Inszenierung, die Selbstausbeutung und verdrängte Sterblichkeit in kühle Bilder einer geschlechtslosen nahen Zukunft setzte.

In den letzten Jahren entstanden die Textvorlagen auch vermehrt über die Zusammenarbeit von Regisseur und Dra-maturg mit Gegenwarts-AutorenInnen: So die unendliche (Wirtschafts-)Wachstumsfarce *Platzen Plötzlich* von und mit Gert Jonke (2008), das Fußballdrama *Schwalbenkönig* von Franzobel, das Kärntner Ortstafelstück *URT* von Andreas Staudinger (2007), die Auseinandersetzung mit den Alt-68ern in Stephan Eibel Erzbergs *Bei den Fischers, Welche Krise, eine hypertrophe Theater-Rock-Maschine* von Wolfgang

Mörth (2009), oder zuletzt *Ulysses. Roadmovie* mit dem Bachmann Preisträger und radikalen Wortpoeten Christian Uetz (2010).

### **Kreative West-Ost-Achse**

Für Gruber war es von Anfang an wichtig, das aktionstheater nicht nur in den künstlerischen Formen, sondern auch geo-graphisch grenzüberschreitend anzusiedeln. 1990 wurde ein Wiener Büro eröffnet. Seither feiern die Produktionen des En-sembles, das sich zum jeweiligen Stück neu zusammensetzt, sowohl in Vorarlberg als auch in Wien Premieren. Die beiden Standbeine im Westen und Osten Österreichs sind auch finan-ziell relevant, zumal das aktionstheater sowohl von der Stadt Wien als auch vom Land Vorarlberg, der Stadt Bregenz, der Stadt Dornbirn und dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur mit Fördermitteln unterstützt wird. Jährlich werden daher bis zu acht neue Theaterprojekte und Einzel-projekte wie der *Salon d'amour* produziert und zahlreiche Gastspiele bei internationalen Theaterfestivals durchgeführt. Obwohl sich das aktionstheater ensemble als kreatives Un-ternehmen weder in Wien noch in Vorarlberg an eine feste Spielstätte band, wurden programmatische Schienen gelegt und Koproduktionen mit etablierten Kulturveranstaltungen – wie etwa dem Bregenzer Frühling – eingerichtet. Das ak-tionstheater ensemble lässt sich schwer in ein Theater-Eck stellen, auch nicht in jenes der chronisch unterernährten, dafür umso rebellischeren Freien Gruppen, und Gruber, der als Regisseur die Qualität einer nicht hierarchisierten En-semblearbeit schätzt, hält wenig von der selbstmitleidigen Fixierung Freier Gruppen auf die Subventionsfrage. Die öffentliche Förderung von Kunst ist für ihn eine politische Grundsatzentscheidung, die nicht an Private delegiert werden kann und öffentlich einzufordern ist. Das würde allerdings auch die Verabschiedung diverser Klischees über die ökonomischen Bedingungen künstlerischer Kreativität erfordern: In der aktionstheater-Produktion *Revue, Revue, Kunst ist sinnlos* (2005) ließ Gruber vom SPÖ-Politiker Broukal und der Grünen-Politikerin Lunacek einen bissigen Text auf die romantische KünstlerInnenidee vom hungernden verkannten Genie vortragen.

## Packende Erzählrhythmen

Für das aktionstheater ensemble ist es nach wie vor zentral, das Sprechtheater in jene Räume zu führen, in denen die Sprachlichkeit an den Körper zurückgebunden bleibt und umgekehrt die nonverbalen Ausdrucksträger den Code der Kultur prägen. So schrieb Margarete Affenzeller von der Tageszeitung Der Standard: „... Gruber ist einer der besten Zeichenmaler der österreichischen Off-Szene. Sein inszenatorisches Denken entspringt einer semiotischen Wundertüte, die der Trägheit des Theaters eine aufregende Leichtigkeit zurückerstattet ... und geht dabei weiter im Erproben einer eigenständigen Theatersprache, die nicht abgöttisch Trends imitiert, sondern sich als eigenständig behauptet“.

Es gilt, „die Geschichten in den Köpfen des Publikums zu erreichen, dessen subjektiven Erlebens- und Assoziationsraum ins Spiel zu bringen“ (Gruber). Diese Rückkoppelung in die Lebenswelt eines Publikums, das seine Geschichten zudem aus unterschiedlichsten Medien und Erzählweisen bezieht, ist für Grubers Theaterarbeit ein wesentliches Korrektiv. Schöngeistigkeit und moralische Unterweisung waren nie die Sache dieses Regisseurs. Martin Gruber möchte das Menschenmögliche sichtbar machen, gerade auch in solchen Konstellationen, die uns aufgrund ihrer Weiträumigkeit und Abstraktheit zusehends unanschaulich werden: politische Macht und Ohnmacht. Das ästhetische Schlüsselwort für die Dramatisierung solcher Themen bleibt Verdichtung. Für diesen Ansatz spricht, dass soziale Beziehungen und Rollenmuster ihrerseits in massenmedial stilisierter und konsumgestylter Form in Erscheinung treten. Was als Norm gilt, zeigt sich erst über die Teilnahme an symbolvermittelten und symbolträchtigen Handlungen. An diesen Verstehenszusammenhängen setzt auch das aktionstheater ensemble an, allerdings ohne die Wortsprache zum zentralen Bühnenereignis zu machen. Die Stücke weisen vielmehr drastisch auf, welches Maß an Realitätsverweigerung und ideologischer Deformierung gerade mit verbalen Mitteln erreicht werden kann. Um solchen Vorgängen Gestalt zu geben, gelangen mit Erfolg auch andere Ausdrucksträger und Erzählmittel zum Einsatz. In den letzten Jahren wurde die szenische Wirkung von aktionstheater-Stücken durch Filmsequenzen, Live-Bands oder/und die Bühnenmusik von zeitgenössischen Komponisten erweitert. Zuletzt in der zeitgenössischen Oper *Paradiesseits* (2009) über Liebe und Sex im Altersheim, in der Zusammenarbeit mit

der kongenialen Musik-Formation 78plus bei *Welche Krise, eine hypertrophe Theater-Rock-Maschine* (2009) und den französischen Filmemachern Pablo Leiva und Edward Chapon bei der hochgelobten Uraufführung *Ulysses. Roadmovie* (2010). Da das aktionstheater ensemble an keine thematische Festlegung gebunden ist, bezieht es seine Stoffe sowohl aus den zeitlosen Humanitätswürfen der Klassik wie aus der massenmedialen und politischen Repräsentation sozialer Konflikte. Die Figuren der jüngsten aktionstheater-Stücke sind daher auch wie besessen von der Not und Gier, ihre Individualität in einem Gegenüber zu verankern, das sich entweder als ideologisches Trugbild oder als sozialer Spiegel der eigenen Leere erweist. Gruber liegt dabei nichts ferner als selber alternative Gesellschaftsentwürfe oder versöhnliche Schlussbilder anzubieten. Die Leistung der Stücke besteht in dem, was sie an Angst- und Wunschkraft gestisch und mimisch freilegen. Es sind gerade die emotionalen, durch nonverbale Medien verstärkten Untertöne einer existenziellen Ortlosigkeit, welche in aktionstheater-Produktionen die Wahrnehmung für den Schein der Normalität schärfen.

Danach gefragt, wie es denn zu erklären sei, dass das aktionstheater ensemble immer mehr Publikumszuspruch findet meinte Martin Gruber: „Es geht darum, wo man die Leute in ihren Sehnsüchten und ihrer Wahrnehmungslust abholt. Der Film schafft Kurzweil nicht einfach durch kurzweilige Stoffe, sondern durch effiziente dramatische Mittel der Montage und Einstellungswechsel. Ich sehe das Theater herausgefordert, ähnlich packende Erzählrhythmen zu schaffen. Wir versuchen das durch Authentizität, Verdichtung und Überzeichnung, durch ein Ernstnehmen nonverbaler Ausdrucksträger. Dass wir uns deutlich von der gepflegten Langeweile einer bildungsbürgerlichen Schönsprache abheben, wird, denke ich, honoriert.“

---

Weitere Informationen: [www.aktionstheater.at](http://www.aktionstheater.at)

**Jürgen Schremser:** Philosophische Beratung.

**Martin Ojster:** Dramaturg und Produktionsleiter.

## Zwei Beiträge zur Kritischen Theorie

Inspiziert von Jürgen Habermas Konzept des ‚kommunikativen Handelns‘ hat Ilkay Sevgi für das internationale EON-Treffen in Istanbul (s. Artikel S. xy) ein theoretisches Panel zum Verhältnis von kritischer Theorie und Kunst programmiert.

Eröffnet wurde das Panel mit einem Vortrag von Sabine Kock zur zentralen Denkfigur in Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* unter der Frage, inwieweit Kunst eine gesellschaftliche Produktivkraft sein kann. Veysi Kondu (Bilgi University/Istanbul) machte in seinem Beitrag deutlich, wie visionär Habermas Konzept des kommunikativen Handelns aus Sicht eines türkischen Intellektuellen für die Entwicklung einer funktionierenden Demokratie ist. Pieter

Duvenage (Monash University/Johannesburg) widmete sich in seinem Vortrag der produktiven Rezeption der kritischen Theorie unter der zentralen Frage des Verhältnisses von Politik und Ästhetik. Christian Schulte stellt Alexander Kluge, als Theoretiker und Künstler einzigartiger Querdenker. Im Folgenden dokumentieren wir die deutschsprachigen Versionen der Beiträge von Sabine Kock und Christian Schulte – beim letzteren handelt es sich aus Zeitgründen, um die redaktionell NICHT bearbeitete Version – der redigierte Text mit bibliographischen Angaben wird in Kürze unter [www.freietheater.at](http://www.freietheater.at) online gestellt. Wir danken Christian Schulte sehr herzlich für die (Vor-)Abdruckgenehmigung!

## Dialektik der Aufklärung<sup>1</sup> – Produktive Einbildungskraft und deren (un)möglicher Ort als Produktivkraft der Gesellschaft?

Von Sabine Kock

*...das Denken ist immer schon schuldig, die Dialektik der Aufklärung kann erst nach der Katastrophe geschrieben werden<sup>2</sup>.*

Alexander García Düttmann

Die Arbeiten der Frankfurter Schule umfassen ein weites Feld soziologischer, ästhetischer und erkenntnistheoretischer Untersuchungen. Den ersten, bis heute maßgeblich gebliebenen Versuch einer Gesamtdarstellung der Fragestellungen, Diskurse und relevanten Denktraditionen für die so genannte ‚erste‘ Generation der Frankfurter Schule hat Martin Jay in seiner aufregenden Arbeit *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*<sup>3</sup> unternommen. Eine soeben erschienene Publikation von Emil Walter-Busch *Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik*<sup>4</sup> zeigt die Aktualität des Interesses zumindest im deutschsprachigen Kontext.

Hier und heute findet das Gegenteil einer Überblicksdarstellung statt – ich möchte mich beschränken auf einen kleinen Ausschnitt eines einzigen Textes: die *Dialektik der Aufklärung* – und da wir hier zwar auf einer akademischen Konferenz sind, eigentlich jedoch die Kunst im Zentrum steht, möchte ich in meiner Darstellung die Grundthematik des Werks mit dem Fokus auf die Frage eines möglichen oder unmöglichen (gesellschaftlichen) Ortes von Kunst verbinden. Die *Dialektik der Aufklärung* gilt bis heute als Schlüsseltext in der Wahrnehmung der Kritischen Theorie – als ein Schlüsseltext mit einer starken auratischen Wirkung, der gleichzeitig die Frankfurter Schule polarisierte und in der Folge zu einem Bruch in der Denktradition zwischen deren erster und zweiter Generation führte. Die besonderen Umstände der Entstehung des Textes im Exil während der Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten und die gemeinsame Autorschaft von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben dazu ebenso beigetragen wie die irritierende, radikale Form des Textes sowie deren erkenntnistheoretischer Hintergrund: die Autoren

– und da wir hier zwar auf einer akademischen Konferenz sind, eigentlich jedoch die Kunst im Zentrum steht, möchte ich in meiner Darstellung die Grundthematik des Werks mit dem Fokus auf die Frage eines möglichen oder unmöglichen (gesellschaftlichen) Ortes von Kunst verbinden. Die *Dialektik der Aufklärung* gilt bis heute als Schlüsseltext in der Wahrnehmung der Kritischen Theorie – als ein Schlüsseltext mit einer starken auratischen Wirkung, der gleichzeitig die Frankfurter Schule polarisierte und in der Folge zu einem Bruch in der Denktradition zwischen deren erster und zweiter Generation führte. Die besonderen Umstände der Entstehung des Textes im Exil während der Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten und die gemeinsame Autorschaft von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben dazu ebenso beigetragen wie die irritierende, radikale Form des Textes sowie deren erkenntnistheoretischer Hintergrund: die Autoren

berufen sich emphatisch auf einen nicht reduktionistischen Rationalitätsbegriff, für den das Moment einer produktiven theoretischen Einbildungskraft als konstituierend geltend gemacht wird.

Die *Dialektik der Aufklärung* führte einerseits ein ‚Schattendasein‘ in der Rezeption, dokumentiert etwa bei Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr *Vierzig Jahre Flaschenpost: „Dialektik der Aufklärung“ 1947 bis 1987*<sup>5</sup>. Die Radikalität der in ihr zusammen getragenen Argumentationen galt und gilt als Insiderdiskurs, der ‚außen‘ nicht wahrgenommen wurde bzw. durch verkürzte und verfremdete Wiedergabe der Argumentation populär wurde, dabei aber grundlegende Vulgarisierungen und Entstellungen erfuhr. Andererseits wurde und wird der Text und sein Status als uneingeholter Meilenstein Kritischer Theorie bis heute vehement diskutiert und es wird z. B. im Umfeld dekonstruktiver Diskurse immer wieder versucht, an die *Dialektik der Aufklärung* anzuschließen bzw. sich an ihr abzuarbeiten.

Dabei irritiert die z. T. apodiktische Form der Kulturkritik von Adorno und Horkheimer – beispielsweise deren aus heutiger Perspektive nicht nachvollziehbare Ablehnung gegen sämtliche Formen des Jazz ebenso wie ihre Kritik an Charlie Chaplin und überhaupt der gesamten Filmindustrie, gipfelnd in ihrer kategorialen Ablehnung gegen die Entwicklung von Walt Disneys Trickfilmwerken. Diese zeithistorisch geprägte Ablehnung soll hier nicht übersehen bzw. verschwiegen werden – sie markiert für mich den Abstand in der Rezeption, gleichzeitig wird dadurch die erkenntnistheoretische und formale Radikalität der *Dialektik der Aufklärung* nicht infrage gestellt, die Adorno später in der *Negativen Dialektik* in seinem folgenreichen Satz noch einmal generell einzuholen versucht hat, der auch für die hier vorliegenden Ausführungen eine zentrale Setzung darstellt: *alle Kultur nach Auschwitz ist Müll*<sup>6</sup>.

### **Produktive Einbildungskraft als erkenntnistheoretischer Fluchtpunkt?**

Alexander García Düttmann benennt die dem Werk zu Grunde liegende Denkfigur als die einer *Verschuldung des Denkens*, die gleichzeitig den Impuls zur Entstehung der *Dialektik der Aufklärung* gegeben hat. Diese Figur erschöpft sich nicht in

einem in sich komplexen, aber einheitlichen Charakter. Sie besteht vielmehr aus einer Reihe historischer wie für die aktuelle Verfasstheit der Gesellschaft aus Sicht der Verfasser nach wie vor zutreffender, unzureichender Denkbewegungen, deren Verhängnis im komplexen Moment gleichzeitiger Ausblendung und Vereinnahmung liegt. Der zentrale Ursprung der Verschuldung liegt darin begründet, dass eine bestimmte zur Erkenntnis notwendige Denkbewegung jeweils nicht erfolgt und der jeweilige Gegenstand bzw. die Wirklichkeit mit dieser Form des Denkens nicht erfasst werden kann, weil das Denken erkenntnistheoretisch vor den Gegenständen (und der Wirklichkeit) zum Stillstand kommt. So bleibt deren wahrer Charakter der Erkenntnis verborgen. Die Ursache für die von Adorno und Horkheimer begründete These einer *Dialektik der Aufklärung* wird in der Folgeargumentation nicht mit der einfachen Bewegung eines *Rückfalls von Aufklärung in Mythologie* (DdA 19) benannt, sondern dialektisch mit der *in Furcht vor der Wahrheit erstarrenden Aufklärung* (DdA 19) begründet, wobei die Autoren sehr wohl ein aufklärendes Denken für *unabtrennbar* von der *Freiheit der Gesellschaft* halten (DdA 18).

Eine Verschuldung des Denkens wird dabei nach der Entfaltung des Begriffs der Aufklärung für so disparate Problemhorizonte wie *Odyssee oder Mythos und Aufklärung* (DdA 67ff), *Juliette oder Aufklärung und Moral* (DdA 104ff), *Kulturindustrie* (DdA 144ff) und *Elemente des Antisemitismus* (DdA 197ff) tragend – wobei die folgenden Ausführungen sich auf die Denkfiguren des ersten Kapitels konzentrieren.

Aphoristisch präzise entwickeln Horkheimer und Adorno in der Vorrede den ideologisch, sprachlich und gedanklich prekären Ausgangspunkt ihres Vorhabens, der als Versuch der Möglichkeit eines Fluchtpunkts ihrer Autorschaft beschrieben werden kann:

*Wenn die Öffentlichkeit einen Zustand erreicht hat, in dem unentrinnbar der Gedanke zur Ware und die Sprache zu deren Anpreisung wird, so muss der Versuch, solcher Depravation auf die Spur zu kommen, den geltenden sprachlichen und gedanklichen Anforderungen Gefolgschaft versagen, ehe deren welthistorische Konsequenzen ihn vollends vereiteln.* (DdA 17)

Die zitierte Passage nimmt die als total gesetzte Vereinnahmung der Gesellschaft durch die Kulturindustrie vorweg, die die Autoren später im entsprechenden Kapitel entfalten

*Der zentrale Ursprung der Verschuldung liegt darin begründet, dass eine bestimmte zur Erkenntnis notwendige Denkbewegung jeweils nicht erfolgt.*



## *Adornos Texte zur Ästhetik haben etwas von Kunstwerken und sind insofern von Interpretationen nicht einzuholen oder zu überbieten.*

Albrecht Wellmer

(DdA 144ff). Gleichzeitig bedingt die welthistorische Situation des nationalsozialistischen Krieges eine historische Singularität wie erkenntnistheoretische Notwendigkeit ihres Anliegens, im gleichzeitig atopischen wie utopischen Versuch, schreibend der Vereinnahmung zu entkommen. Der Ort ihrer Autorschaft ist gekennzeichnet vom Dilemma bzw. der Paradoxie eines erkenntnistheoretisch wie praktisch gleichzeitig mitten Darin Seins – sie selbst sind Flüchtlinge des NS-Regimes zuerst noch in Europa und dann im kapitalistischen Gesellschaftsgefüge der USA – wie sich außerhalb Stellsens im Versuch einer Perspektive außerhalb des realpolitischen, gedanklichen Wahns des NS-Regimes, in das sie schreibend einzugreifen hoffen.

Sie beschreiben das reflexive Dilemma der Verschuldung des Denkens dabei als grundlegenden Tatbestand der Verfasstheit historischer wie zeitgenössischer Gesellschaftsformen, gleichzeitig bildet dieses (hier hermeneutisch zu fassende) Dilemma auch den Ausgangspunkt bzw. eine nicht zu umgehende axiomatische Bedingung für ihre eigene gemeinsame Autorschaft:

*Bei der Selbstbesinnung über seine eigene Schuld sieht sich das Denken daher nicht bloß des zustimmenden Gebrauchs des wissenschaftlichen und alltäglichen, sondern ebenso sehr jener oppositionellen Begriffssprache beraubt. Kein Ausdruck bietet sich mehr an, der nicht zum Einverständnis mit herrschenden Denkrichtungen hinstrebte, und was die abgegriffene Sprache nicht selbstständig leistet, wird von den gesellschaftlichen Maschinerien präzis nachgeholt.* (DdA 18)

Jean Améry steht einem solchen 'Dialogangebot' fassungslos gegenüber und fällt ein hartes Urteil über die *Dialektik der Aufklärung: Enormitäten, übelste Obskuratismen, nämlich eine Feindschaft gegen Logik und Vernunft selbst*<sup>7</sup>.

Albrecht Wellmer hingegen würdigt in seinem Beitrag zur Adornokonferenz 1983 die partiell nicht in diskursiver Analyse aufzulösende Textform Adornos. Beschrieb er zunächst die ästhetische Grundsituation bei Adorno als Aporie einer diskursiven und nicht diskursiven Erkenntnis, beschließt Wellmer seine Ausführungen mit der Bemerkung: *Adornos Texte zur Ästhetik haben etwas von Kunstwerken*

*und sind insofern von Interpretationen nicht einzuholen oder zu überbieten*<sup>8</sup>.

Jürgen Habermas verweist hingegen kategorial kritisch darauf, dass der von den Autoren für sich reklamierte Fluchtpunkt aus seiner Sicht vom erkenntnistheoretischen Standpunkt des Denkens selbst aus nicht bestehen kann:

*Aufgabe der Kritik ist es, bis ins Denken selbst hinein Herrschaft als unverzöhlte Natur zu erkennen. Aber wenn selbst das Denken der Idee der Versöhnung mächtig wäre, diese sich nicht von außen geben lassen müsste, wie sollte es diskursiv, in seinem eigenen Element und nicht bloß intuitiv, in stummem ‚Eingedenken‘, die mimetischen Impulse in Einsichten verwandeln, wenn doch Denken stets identifizierendes Denken ist.*<sup>9</sup>

Die disparate Perspektive der drei Kommentare scheint unvermittelbar, sie ist es jedoch über ein ihrer Argumentation inhärentes, nicht genanntes, aber zugrundeliegendes Drittes: Der verschiedene Standpunkt der Autoren beruht auf deren divergenter Haltung (bzw. kategorialer Bewertung) zum Vermögen der Einbildungskraft im Kontext der Verstandeskkräfte und in der Folge in Bezug auf Adorno und Horkheimer für deren mögliche produktive Geltungskraft für ihre Ausführungen.

Wellmer reklamiert für Adornos Texte zur Ästhetik mit deren Bezeichnung als Kunstwerke das Vermögen der Einbildungskraft als relevante Kategorie ihrer Verfasstheit mit konstitutiven Folgen für die Rezeption (es besteht eine Unmöglichkeit, sie in der formallogischen Interpretation einzuholen), während Habermas' Argument einer die Einbildungskraft als transzendentes Produktivvermögen ausschließenden Logik des Verstandesbegriffs folgt und so kategorial keine Möglichkeit erkennt, die *mimetischen Impulse in Einsichten* [zu] *verwandeln*. Das Urteil von Améry ist überhaupt apodiktisch.

Adorno und Horkheimer definieren mit der *theoretischen Einbildungskraft* ein für ihre Argumentation entscheidendes Moment für einen erkenntnistheoretisch möglichen Fluchtpunkt und eröffnen ex negativo die dialektische Figur ihres Denkens:

*Wie Prohibition seit jeher dem giftigeren Produkt Eingang verschaffte, arbeitete die Absperrung der theoretischen*

*Einbildungskraft dem politischen Wahne vor.* (DdA 18)

Der doppelte Horizont dieser gedanklichen Figur liegt der Argumentation der *Dialektik der Aufklärung* zugrunde: Das Denken selbst enthält nach Adorno und Horkheimer ein die Rationalität des Verstandes wie die Psyche erkenntnistheoretisch irritierendes jedoch kostbares Moment [produktiver] theoretischer Einbildungskraft, vor dem sich in verschiedener historischer Konstellation und aufgrund verschiedener psychischer Konstitution der Verstand ‚zurückzieht‘ bzw. keinen Zugang findet. Genau diese *Absperrung der theoretischen Einbildungskraft* bewirkt jedoch umgekehrt, wie Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* zeigen, eine Offenheit des Verstandes für zeithistorisch symptomatische irrationale Verblendungen.

### Mythos und Aufklärung

Das Verhältnis von Mythos und Aufklärung bezeichnet die erste dieser komplexen Figuren.

Bereits in der Vorrede werfen Adorno und Horkheimer die These einer chiasmatischen Figur dieses Verhältnisses auf bzw. einer spezifischen Form von Wechselwirkung, wenn sie sagen *schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück* (DdA 21).

Die Figur beschreibt in ihren zwei Teilen gleichzeitig die Hauptthesen der beiden Exkurse, aus denen das erste Kapitel besteht.

Der *Mythos ist Aufklärung*, weil das Bewusstsein des Menschen – noch unentfremdet von seiner Natur – doch die Wahrheit dieser Natur zu begreifen im Stande ist, wenn auch als unentfremdeten Zustand der angstlosen Versorgung mit Nahrung aus der umgebenden Natur (Zustand des Glücks vor dem Beginn des Tausches) und in einer noch nicht repressiv der Ratio unterworfenen Triebnatur.

Die Reise des Odysseus wird in der *Dialektik der Aufklärung* als paradigmatische Geschichte der Herstellung und gleichzeitigen Zurichtung des modernen Subjekts beschrieben.<sup>10</sup>

Odysseus wagt noch, sich Elementen des Urzustands auszusetzen, doch bereits mit der *List* (resp. Logik) des Aufgeklärten, wenn er sich an den Mast seines Schiffes fesseln lässt, um den Gesang der Sirenen hören zu können, ohne ihm dabei mit Leib und Leben zu verfallen.

*Odysseus erkennt die archaische Übermacht des Liedes an, indem er, technisch aufgeklärt, sich fesseln lässt.* (DdA 83)

Dies erhält in der Argumentation von Horkheimer und Adorno gleichzeitig einen zusätzlichen zweiten Bedeutungshorizont, der auch für die Grundfrage einer erkenntnistheoretischen (Un)möglichkeit von Kunst relevant scheint:

*Die Bande, mit denen er sich unwiderruflich an die Praxis gefesselt hat, halten zugleich die Sirenen aus der Praxis fern: ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst.* (DdA 57)

Das aufgeklärte Subjekt verfällt nicht mehr der Wirkungsmacht des Mythos (es agiert beherrscht), damit wird gleichzeitig dieser der Möglichkeit seines Wirkens als (gesellschaftliche) Praxis beraubt. Kunst – degradiert beschrieben als Kontemplation – enthält wiederum die Doppelbewegung einer gesellschaftlichen Vereinnahmung im Kontext der aufgeklärten Gesellschaft, die sie ‚benutzbar‘ macht für ihre Zwecke und dabei ihren eigentlichen Charakter als Produktivkraft kategorial ausgrenzt.<sup>11</sup> Andersherum liegt darin unausgesprochen auch ein utopischer Verweis – die Hoffnung auf Kunst als Produktivkraft einer künftigen gesellschaftlichen Praxis.

*Kunst* verzichtet darauf, als Erkenntnis zu gelten, indem das ihr innewohnende Moment produktiver Einbildungskraft nicht zu den Erkenntnisvermögen des Verstandes gerechnet wird. Diese These hat sowohl eine produktionsästhetische wie rezeptionsästhetische Dimension. Interessant an ihr ist dabei, dass die Autoren der Kunst selbst den aktiven Part einer Selbstbeschränkung zuschreiben – sie reklamiert ihre Geltung als potentielles, gesellschaftlich produktives Erkenntnisvermögen nicht ein, bleibt so fern von gesellschaftlicher Praxis – und wird in der Folge als außerordentliches, aber nicht wirksames Moment *von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust*. (DdA 56) Dadurch entsteht eine

*... die Hoffnung auf Kunst als Produktivkraft einer künftigen gesellschaftlichen Praxis.*

semantische Paradoxie: Die Kunst erhält hier implizit genau jenen Subjektcharakter (potentiell) zugeschrieben, der ihr in der gesellschaftlichen Wirklichkeit fehlt. Mit dem Beisatz *wie die Lust* verweisen die Autoren dabei auf die Parallele zur historischen Ausgrenzung der (Trieb)Natur des Menschen.

Adorno und Horkheimer formulieren die dialektische Figur der Selbstbeschränkung der Kunst als Verzicht auf einen ihr erkenntnistheoretisch zustehenden Geltungsanspruch gesellschaftlicher Praxis, dabei koppeln die Autoren ihre Argumentation mit dem marxistischen Horizont ihrer später im Kapitel *Kulturindustrien* entwickelten Gesellschaftskritik. Sie ignorieren dabei jedoch, dass erst die historische Differenzierung der Geltungssphären [gesellschaftlicher Institutionen und Diskurse] und die damit verbundene produktive wie rezeptionsästhetische Beschränkung des Geltungsanspruchs von Kunst in der Periode der Aufklärung historisch deren ‚Befreiung‘ ermöglichte.

Martin Jay diskutiert dieses Problem geltungspartikularer Sphären in seinem Aufsatz *Habermas and Modernism* unter der Frage, inwieweit Jürgen Habermas mit seiner weiterentwickelten Trilogie gesellschaftlicher Geltungssphären für den Bereich der ästhetisch expressiven Rationalität genügend Definitionsstärke entwickelt und kommt zu dem Schluss, dass dies auch Habermas nicht gelingt:

*It is difficult enough to grasp what a mediated relationship among cognitive-instrumental, moral-practical and aesthetic-expressive rationalities would look like, even if they all might be simultaneously reintegrated with the life-world. It is even harder if the rational status of the third remains somewhat of a mystery. Habermas has devoted an enormous amount of intellectual energy in the effort to define and defend a communicative concept of rational action. But he has recognized, although many of his critics have been slow to acknowledge it, that its full realization alone cannot provide us with the substantive visions of the good life which will make discussion worthwhile. If the aesthetic is to come to the rescue, without, however, leading to an Adornesque strategy of hibernation, Habermas will need to expand his still rudimentary treatment of it.<sup>12</sup>*

Wichtig ist hierbei der Hinweis, dass die verschiedenen Sphären in Habermas Konzept in der Lebenswelt zusammengeführt werden sollen bzw. zusammenwirken sollen.

Nach Jay versucht Habermas dabei den Charakter der Kunst als potentielle Produktivkraft aufzuheben, ohne diese jedoch hinreichend innerhalb seines Rationalitätskonzeptes zu spezifizieren. ‚Aufheben‘ ist hier im Hegelschen Doppelsinn mehrfach konnotiert als: bewahren und gleichzeitig tran-

szendieren – was hier praktisch bedeutet: diskursiv an die Erfordernisse der gegenwärtigen Welt zu adaptieren.

Die Frage müsste also lauten, ob – bzw. gegebenenfalls wie – Kunst einen Anspruch darauf einlösen kann, gesellschaftliche Produktivkraft zu werden innerhalb eines gesellschaftlich differenzierten Gefüges von Geltungsansprüchen oder andersherum, welche Wirkungsmöglichkeit ein gesamtgesellschaftlicher Anspruch von Kunst als Produktivkraft innerhalb der existierenden Differenzierung von Geltungssphären hat bzw. welche Konsequenzen sich hieraus ergeben.

Innerhalb der Argumentation der *Dialektik der Aufklärung* ist der Blick auf den Status von Kunst in der entsprechenden Passage des ersten Kapitels zunächst ein Seitenstrang zur Hauptargumentation. Die zentrale Figur der Hauptargumentation beschreibt das Verhältnis von Mythos und Aufklärung:

*Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in die bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben.* (DdA 31)

Was bereits für die Figur des Odysseus paradigmatisch für das Subjekt in der Genese der Aufklärung erfahrbar wurde, wird hier allgemein formuliert. Das aufgeklärte Subjekt begreift sich nicht mehr als Teil der Natur, sondern sieht diese als (äußeres) Objekt seines Erkenntnisinteresses bzw. seines praktischen oder ökonomischen Begehrens. Der Preis ist *Entfremdung* von seiner inneren Natur bzw. vom Bewusstsein dieser Teilhabe, darin liegt die zentrale Figur des Ausschluss im dialektischen Verhältnis von Mythos und Aufklärung begründet und gleichzeitig wird damit die Figur des mehrfach behaupteten totalitären Gestus der Aufklärung angelegt (etwa DdA 47).

Zu den Begriffen Macht und Herrschaft (über die Natur) kommt noch ein weiterer hinzu, der im bisherigen Blickwinkel bislang ausgespart blieb – der Begriff der Arbeit.

*In einer homerischen Erzählung ist die Verschlingung von Mythos, Herrschaft und Arbeit aufbewahrt* (DdA 55). Mit der Aufnahme dieses Begriffes ist die volle Komplexität des Argumentationshorizontes der ersten dialektischen Figur im Rahmen der *Dialektik der Aufklärung* entfaltet. *Arbeit* ist einerseits die Arbeit der Aufklärung und Ablösung des Subjekts vom *sich Verlieren im Vergangenen* (DdA 55) wie Ablösung von der Teilhabe an seiner unentfremdeten Natur. Gleichzeitig weist der Terminus der *Arbeit* prospektiv auf die Zentralität dieser Kategorie für die lange vor der Aufklärung schon aufkommenden Gesellschaftsformen einer grundlegenden Ökonomisierung der Lebensverhältnisse bis in die

## *Im Liberalismus galt der Arme für faul, heute wird er automatisch verdächtig.*

Horkeimer/Adorno

Gegenwart hinein. Unter diesem Aspekt erhält das Bild des gefesselten Odysseus retrospektiv eine neue kritische Konnotation:

*Die Wehrlosigkeit des Odysseus gegenüber der Meeresbrandung klingt wie die Legitimation der Bereicherung des Reisenden am Eingeborenen. Das hat die bürgerliche Ökonomik späterhin festgehalten im Begriff des Risikos: die Möglichkeit des Untergangs soll den Profit moralisch begründen.* (DdA 85)

Ist es historisch zuerst der über den konkreten Lebensbedarf hinausgehende und expandierende Handel, der den Grundgestus der Ökonomisierung und die Ausbeutung der jeweils anderen bzw. später Kolonisierten begründet, wird mit der oben implizit schon mitschwingenden Konnotation eines Begriffs entfremdeter Arbeit der gesamte Argumentationshorizont des marxistischen Entfremdungsbegriffs der Subjekte durch Arbeit virulent, die vom Mehrwert und der Produktivkraft der Vermarktung ihrer selbst als Arbeitskraft ausgeschlossen werden.

### **Ausblick**

In dieser Form des Kulturmonopols sind die KünstlerInnen zwar im demokratischen Sinn frei, sie werden nicht verfolgt, ihre Kunst wird nicht verbannt oder verbrannt, aber die Gesetze des Marktes regeln auch die Inklusion und Exklusion der Produzierenden und bringen diejenigen in die Position von AußenseiterInnen *in ökonomischer Ohnmacht* und stigmatisieren sie in der Folge in der Rolle des *Eigenbrötlers* (DdA 158), die den Gesetzen des Marktes Widerstand entgegenzusetzen oder sich nicht in die gänzlich ökonomisierte Form der Produktion einfügen mögen.

Für das Publikum gilt, dass die Produktionen der Kulturindustrie ihm die Illusion vermittelt, es selbst könnte der Star auf der Leinwand sein, dabei wird ihm implizit gleichzeitig Botschaften der Unmöglichkeit respektive Unwahrscheinlichkeit eines solchen Übergangs vermittelt, indem die geschilderten Ereignisse – etwa die Hochzeit in der Hollywoodproduktion – trotz und wegen ihres illusionären Wirklichkeitscharakters, ebengrade nicht diejenige der Zuschauenden sein könnte. So entsteht eine subtile Zuschauerbindung durch einen paradoxen Akt gleichzeitiger Inklusion in die vermeintlich gleichartige Welt, in die jeder und jede (gleichberechtigt) aufgenommen werden könnte, während

in Wirklichkeit die Botschaft die Exklusion des Publikums meint, zudem die Ersetzbarkeit der Bühnenstars durch einen stereotypisierten Schönheitsbegriff gefördert wird und durch eine darüber hinaus gehende Reduktion der Menschen auf ihren eigenen Warencharakter als ersetzbare Produktivkräfte der Kulturindustrie. *Sie sind so sehr bloßes Material, dass die Verfügenden\* einen in ihren Himmel aufnehmen und wieder fortwerfen können\*\*: mit seinem Recht und seiner Arbeit kann er vertrocknen*<sup>13</sup>. Im Zusammenhang mit dieser Abwertung des Einzelnen kommt es zu einer generellen ideologischen Umkehrung der realen Verhältnisse: *Die Arbeiter, die eigentlichen Ernährer, werden, so will es der ideologische Schein, von den Wirtschaftsführern, den Ernährten\*\*, ernährt. Die Stellung des Einzelnen wird damit prekär. Im Liberalismus galt der Arme für faul, heute wird er automatisch verdächtig.* (DdA 177)

Das ist ein hartes und unabdingbares Urteil und es gilt diesem grundlegenden und in einem Kantischen Sinne kritischen Horizont die produktive Widerständigkeit heutiger ‚prekärer‘ Kunstproduktion entgegenzusetzen. Eine naive Utopie und erkenntnistheoretische Unmöglichkeit?

Ich hoffe mit meinen Ausführungen einen kleinen Beitrag, bzw. einen erkenntnistheoretisch produktiven Ausgangspunkt für unsere existentiell motivierten und notwendig gleichzeitig praktischen Diskussionen der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft beizutragen.

---

**Sabine Kock** hier Philosophin.

<sup>1</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (1944/1947). Max Horkheimer. *Gesammelte Schriften* Bd. 5. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt/M 1987.

<sup>2</sup> Alexander García Düttmann: *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno*. Frankfurt/M 1991, S. 74.

<sup>3</sup> Martin Jay: *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Boston, Toronto 1973.

<sup>4</sup> Emil Walter-Busch: *Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie*. München 2010.

<sup>5</sup> Willem van Reijen, Gunzelin Schmid Noerr (Hg.): *Vierzig Jahre Flaschenpost: „Dialektik der Aufklärung“ 1947 bis 1987*. Frankfurt/M 1987.

<sup>6</sup> Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*.

*Gesammelte Schriften* Bd. 6. Hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. Frankfurt/M 1973, S. 359.

<sup>7</sup> Jean Améry: *Aufklärung als philosophia perennis*. In: *Die Zeit* 22.5. 1977.

<sup>8</sup> Albrecht Wellmer: *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität*. In: *Adorno Konferenz 1983*. Hg. v. Ludwig von Friedenburg, Jürgen Habermas. Frankfurt/M 1983, S.138-177, hier S.173.

<sup>9</sup> Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Bd. I/II. Frankfurt/M 1988 (zuerst:1981) S. 514.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Jan Philipp Reemtsma: "Adorno liest die Odyssee nicht als literarische Repräsentanz mythischer Vorstellungen, sondern als eine

literarische Form, in welcher der Selbstbehauptungskampf des rationalen Einzelnen gegen die mythischen Mächte inszeniert wird." Ders.: *Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze*. In: Axel Honneth (Hg.) *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. Frankfurt/M 2005, S. 318-362, hier S. 321.

<sup>11</sup> Die Argumentation zeigt ein in dieser Figur konträres Verständnis der Autoren zum Kantischen Konzept eines *interesselosen Wohlgefallen*.

<sup>12</sup> Martin Jay: *Habermas and Modernism*. In: *Fin de Siècle Socialism and other essays*. New York and London 1988, S. 123-136, hier S.136.

<sup>13</sup> DdA 173 \*die Verfügenden/ 1944 das Monopol \*\* können /1944 kann.

## Kritische Theorie als Gegenproduktion. Zum Projekt Alexander Kluges

Von Christian Schulte

Ich möchte Ihnen einen Angehörigen der Frankfurter Schule vorstellen, der zur selben Generation gehört wie Jürgen Habermas, der sich aber darüber hinaus in so ziemlich jeder Hinsicht von diesem unterscheidet. Alexander Kluge ist denn auch kein reiner Theoretiker, sondern ein multimedialer Künstler, dessen Texte, Filme und Fernsehmagazine eher an die klassischeren Positionen der Kritischen Theorie, wie sie von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno vertreten wurden, anknüpfen. Als „Erzähler der kritischen Theorie“ macht Kluge gewissermaßen die Probe darauf, ob und inwiefern Gesellschaftstheorie und künstlerische Praxis miteinander kommunizieren können.

Einige Daten: Kluge, geboren 1932 in Halberstadt, promovierter Jurist, war ab 1956 Justiziar des Instituts für Sozialforschung an der Universität Frankfurt am Main und beriet Adorno und Max Horkheimer in Rechtsfragen. 1960 debütierte er – nach einem Volontariat bei Fritz Lang – mit dem Kurzfilm *Brutalität in Stein*, 1962 als Schriftsteller mit dem Prosaband *Lebensläufe* und als Medienpolitiker mit der Proklamation des *Oberhausener Manifests*, in dem 26 Nachwuchsregisseure den erstarrten Strukturen der bundesdeutschen Filmpolitik den Kampf ansagten. Seither galt Kluge als Vordenker eines deutschen Autorenfilms, als juristisch geschulter Lobbyist, der sich für eine andere Filmförderung und Ausbildungsstätten für Film einsetzte. 1972 erschien das Buch *Öffentlichkeit und Erfahrung*, ein Basistext der Neuen Linken, in dem Kluge gemeinsam mit dem Sozialphilosophen Oskar Negt das Konzept einer kritischen Gegenöffentlichkeit vortrug. Nach der Einführung des dualen Rundfunksystems gelang es Kluge Mitte der 80er Jahre in den Programmen der privaten Anbieter RTL und SAT.1 unabhängige Programmfenster zu besetzen, in denen seit 1988 wöchentlich seine Kulturmagazine ausgestrahlt werden.

Ich werde Ihnen im Folgenden einige zentrale Aspekte aus Kluges Film- und Realismustheorie vorstellen, die sich zum Modell einer kommunizierenden Gegenöffentlichkeit zusammenschließen.

In seinem filmtheoretischen Essay *Die Utopie Film* aus dem Jahre 1964 schreibt Kluge: „Der Film muß (...) die kritische Haltung des Zuschauers, den Anspruch des Zuschauers, als ein aufgeklärter Mensch behandelt zu werden, vorwegnehmen.“

Die Vorwegnahme der kritischen Haltung des Zuschauers meint nichts anderes, als daß der Zuschauer – wie im Epischen Theater Brechts – in jedem Augenblick selbständig bleiben soll und daß seine Wahrnehmung durch keinerlei dramaturgische Manipulation (Spannungsdramaturgie, unsichtbarer Schnitt etc.) zu beeinträchtigen sei. Kluge begreift dementsprechend die „analytisch funktionierende Kamera“ und die Montagetechnik als taugliche Instrumente der Erkenntnis von Wirklichkeitszusammenhängen, als eine Apparatur, die weit mehr vermag, als Illusionswirkungen hervorzurufen und ein durch die Konventionen des Mainstream-Kinos in den

Wahrnehmungsgewohnheiten verankertes Bild der Wirklichkeit immer wieder aufs neue nur zu bestätigen – Wirkungen, die den Zuschauer in Unmündigkeit und Passivität gefangen halten. Kluge geht es vielmehr darum, die Möglichkeiten des Films auszuloten bei der Schaffung einer komplexeren Wahrnehmung sowohl der äußeren Realität als auch der im Zuschauer vorhandenen Ausdruckspotentiale. Der Zuschauer wird daher nicht als konsumierender Rezipient definiert, sondern als gleichwertiger Faktor eines an Brecht und Benjamin geschulten „Partizipations-Dispositiv[s]“, als eine Art Bündnispartner.

Wenn später im Zusammenhang mit seinen Fernseharbeiten von der „Hebammenkunst“ des Interviewers Kluge gesprochen wurde, so charakterisiert diese Analogie auch bereits die Rolle, die innerhalb seiner Theorie des Autorenfilms dem Autor zukommt. Auf der Mikro- wie auf der Makroebene, in den kleinsten Montageeinheiten, über ganze Sequenzen oder über die Gesamtlänge eines ganzen Films stellt der Filmautor sein Verhältnis zur Wirklichkeit öffentlich aus und läßt es in den Köpfen der Zuschauer zirkulieren, so daß diese unabhängig überprüfen können, was mit ihrer eigenen Erfahrung zu tun hat und was nicht. Das Kriterium jener „kritischen Haltung“ ist denn auch vor allem *Aufmerksamkeit*, keinesfalls aber ein Standpunktdenken, das sich im Besitz der Wahrheit wähnte. Entgegen der geläufigen Auffassung von Kritik als einer Bewertungspraxis, die sich urteilend über den zu kritisierenden Gegenstand stellt, begreift Kluge Kritik im ursprünglichen Sinne des griechischen Wortes *krinein* als Unterscheidungspraxis, als die Produktion von massenhaftem Unterscheidungsvermögen. Die dem Film implementierte kritische Haltung ist somit das genaue Gegenteil eines Bescheidwissens, es handelt sich vielmehr um den Versuch, einen „Dialog zwischen dem Zuschauer und dem Autor“ zu initiieren, denn „der Film realisiert sich für mich im Kopf des Zuschauers, nicht auf der Leinwand. Er darf auf der Leinwand zum Beispiel porös, schwach, brüchig sein; dann wird der Zuschauer aktiv, dann kann seine Phantasie eindringen.“ Der Film ist für Kluge nur eine dem technischen Entwicklungsstand entsprechende Apparatur zur Projektion

von Gegenbildern, die dem modernen Menschen die Verge-wisserung seiner selbst und d. h. auch eine Orientierung in der ihn umgebenden *babylonischen* Wirklichkeit ermöglichen kann. Darin läge der zeitbedingte Gebrauchswert der technischen Apparatur, während, wie es in den *Kommentaren zum antagonistischen Realismusbegriff* heißt, der „Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewußtsein“, also die „lebendige Arbeit“ der menschlichen Vorstellungskraft das eigentliche Massenmedium sei.

Kluges Begriff des Films führt also stets – gewissermaßen als anthropologisches Sinnmoment – die Rede von menschlichen Eigenschaften mit, die auf die historische Wirklichkeit und d. h. auch auf die im Kino gezeigten Bilder reagieren, und die ihm letztlich wichtiger sind als diese Bilder selbst.

„Es gibt nichts in der Geschichte des Kinos, das sich Menschen nicht auch, ohne Filme gesehen zu haben, vorstellen könnten. Aber dadurch, daß solche Erfahrungen in Form öffentlicher Bilder an einem bestimmten Ort („Lichtspielhaus“) zu sehen sind, während ich bemerke, daß noch andere als ich Zuschauer sind, erhalten die Erfahrungen ein anderes Selbstbewußtsein, eine zusätzliche Sprache, zusätzlich zu der täglich entmutigten meines bloßen Inneren. [...] Nichts davon ähnelt *mehr* dem Prinzip des Dialogs, der Entstehung des Gedankens, als diese Wechselbilder, dieser ‚innere Film‘: ich spüre etwas, mache mir eine Perspektive, indem ich es vom Standpunkt eines anderen Menschen ansehe, und ich könnte es jetzt (obwohl nur *meine* Nerven *genau* sagen können, *was* ich fühle) sogar Dritten mitteilen.“

Diese semantische Neubestimmung des Filmbegriffs findet sich nicht allein in den theoretischen Kommentaren des Regisseurs, sondern auch – als selbstreflexiver Gestus – in den Filmen selbst, z.B. im Prolog zu *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973): der Film setzt ein mit einer Großaufnahme der Protagonistin Roswitha Bronski, aus dem *off* spricht der Regisseur den Kommentar: „Roswitha fühlt in sich eine ungeheure Kraft, aber sie weiß aus Filmen, daß es diese Kraft auch wirklich gibt.“ Nach einem kurzen Dialogstück aus dem Film

*„Alles, was Menschen in Bewegung setzt,  
muß durch ihren Kopf hindurch; aber welche Gestalt es in diesem  
Kopf annimmt, hängt sehr von den Umständen ab.“*

*Engels nach Kluge*

*Tschapajew*, eine Referenz an die uneingelösten Versprechen der frühen Filmgeschichte, wird eine Schrifttafel mit einem Zitat von Friedrich Engels eingeblendet: „Alles, was Menschen in Bewegung setzt, muß durch ihren Kopf hindurch; aber welche Gestalt es in diesem Kopf annimmt, hängt sehr von den Umständen ab.“

Dieser Filmbeginn *liest* sich wie ein poetologischer Kommentar zur Funktionsweise des Films: Filme können Menschen stärken oder schwächen, sie können ein Mehr an Selbstbewußtsein produzieren oder aber es mindern – darauf zielte der Appell an die Verantwortung des Regisseurs für sein Medium. Kluges Option ist klar: seine Filme sollen eine Kraftreserve bilden, die dazu beiträgt, im Zuschauer ein Bewußtsein und ein Gefühl für die eigenen Ausdrucks- und Handlungsmöglichkeiten zu erzeugen. Um dies zu vermögen, dürfen sie sich nicht hermetisch gegen die Erfahrungen des Zuschauers abschließen, dürfen sie weder vor den harten Fakten der Wirklichkeit ausweichen noch dürfen sie die *normative Kraft des Faktischen* wie ein Schicksal behandeln.

Kluge begreift die Wirklichkeit als eine „geschichtliche Fiktion“, die als solche auch darzustellen sei. Auch wenn sie den Einzelnen „real, als Schicksal“ trifft, ist sie „kein Schicksal, sondern gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen, die eigentlich die ganze Zeit über etwas ganz anderes wollten und wollen. Insofern ist sie in mehrfacher Hinsicht gleichzeitig wirklich und unwirklich. Wirklich und unwirklich in jeder ihrer einzelnen Seiten: kollektive Wünsche der Menschen, Arbeitskraft, Produktionsverhältnisse, Hexenverfolgung, Geschichte der Kriege, Lebensläufe der Einzelnen.“

Für „wirklich und unwirklich“ haben sich im Verlauf der Filmgeschichte – in dem Maße, in dem das Medium unter industrielle Kuratel gestellt wurde – eigene Zuständigkeiten, Ressorts ausgebildet: die hermetischen Fiktionen des Spielfilms mit ihrer linearen Erzählweise, der Ideologie des *happy ends*, der *special effects* und einer den Zuschauer psychisch beanspruchenden Spannungsdramaturgie antworten auf das subjektive Bedürfnis nach jenem Sinn, den die Wirklichkeit

nicht bereithält – eine kompensatorische Antwort, die die Erfahrungen des Zuschauers in reinem Amüsement zum Verschwinden bringt. „In dieser Umformung alles Realen in spannende Handlung liegt der im Zuschauer vorproduzierte Schematismus aller Spielfilmgenres.“ Auf der anderen Seite verhält sich Kluge zufolge aber auch der Dokumentarfilm, sobald er beansprucht, ein objektives Bild der Wirklichkeit zu geben, ebenso ideologisch. Denn aufgrund seiner Fokussierung der Fakten blendet er die subjektive Seite der menschlichen Bedürfnisstruktur, die Wünsche aus. Dabei verdankt auch er seine Entstehung letztlich subjektiven Entscheidungen, die im „Kopf des Filmemachers“ getroffen werden und die weite „Tatsachenzusammenhänge“ ausgrenzen. „Der naive Umgang mit Dokumentation“, schreibt Kluge, „ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.“ In diesen Schematismen, den Einteilungen des Films in Genres, reproduzieren sich Trennungen, die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit selbst wirksam sind. Davon handelt das mit Oscar Negt geschriebene Buch *Öffentlichkeit und Erfahrung* von 1972; es beginnt mit den Sätzen: „Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender öffentlicher Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat. Die im Lebens- und Produktionszusammenhang wirklich produzierten kollektiven gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.“

Mit dem Begriff der Erfahrung stellen Negt/Kluge das idealtypische Konstrukt einer universalen, von kritischem Rasonement getragenen bürgerlichen Öffentlichkeit (Jürgen Habermas) gewissermaßen vom Kopf auf die Füße. Ihr Entwurf einer Gegenöffentlichkeit geht von der Beobachtung aus, daß die gesellschaftliche Realität gar „nichts Einheitliches“ ist, sondern sich aus vielen disparaten „Einzelöffentlichkeiten“ zusammensetzt, deren lebendige Substanz, die „wirklichen Erfahrungen der Menschen“ von den Repräsentationsformen,

dem „Blockierungszusammenhang“ der bürgerlichen Öffentlichkeit ausgegrenzt wird. „Öffentlichkeit“ im Sinne Negts/Kluges „besitzt dann Gebrauchswerteigenschaften, wenn sich in ihr die gesellschaftliche Erfahrung organisiert.“ Dies wäre aber nur möglich, wenn die in den Intimbereichen der Privatsphäre angesiedelte sinnliche Erfahrung substantiell in den Produktionsprozeß öffentlicher, d. h. kollektiver Erfahrung einfließen könnten.

An dieser Stelle wird der innere Zusammenhang zwischen der Öffentlichkeits- und der Filmtheorie Kluges deutlich. Beide enthalten Modelle zur Organisation der menschlichen Subjekteigenschaften und bilden damit eine Art Selbstverständigungsfolie, die Kluges multimedialer Versuchsanordnung (Literatur, Film, Fernsehen, Theorie) zugrunde liegt. Seine Ästhetik ist einem antagonistischen Realismusbegriff verpflichtet bzw. dem „Antirealismus des Gefühls“, der sich gegen die Trennungen (öffentlich – privat, *fact – fiction*) zur Wehr setzt. „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest.“ Und weil Autor und Zuschauer derselben gesellschaftlichen Wirklichkeit angehören, überträgt Kluge dieses Motiv auch auf den Zuschauer: „ich vermute eben im Zuschauer den gleichen antirealistischen Ansatz, der auch mich bewegt, nur würde der Zuschauer das nicht so formulieren.“ Erst von dieser Grundannahme aus erhält die Rede vom Dialog mit dem Zuschauer ihre Konsistenz. Wenn „im menschlichen Kopf [...] Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt“ sind, wenn der „Wunsch [...] die Form“ ist, „in der die Tatsachen aufgenommen werden“, so hat dies für die ästhetischen Verfahrensweisen, die diese Kommunikation organisieren sollen, unweigerlich zur Folge, daß die bereits genannten Genre-Identitäten, die auf Ausgrenzung des jeweils anderen Pols beruhenden Schematismen von Spielfilm und Dokumentarfilm dekonstruiert werden müssen. Dementsprechend entwickelt Kluge in seinen Arbeiten „Mischform[en]“, die sowohl die Inszenierungen der Wirklichkeit (die von keinem gewollten geschichtlichen Fiktionen) als auch die Authentizität der menschlichen Wünsche (die „nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen“ haben) als einen realistischen Zusammenhang darstellen. Zu diesem Zweck schickt er die fiktiven Heldinnen seiner Filme wie Sonden in die soziale Wirklichkeit der sechziger und siebziger Jahre und läßt sie mit *lebendigen Augen* den gesellschaftlichen „Blockierungszusammenhang“ (Häuser-

kampf, Werkschutz, Betriebsgeheimnisse etc.) erkunden. So inszeniert er in seinem Film *Die Patriotin* die fiktive Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert in die reale Szenerie des SPD-Parteitag hinein, wo sie ihr Anliegen, die Geschichte hier und jetzt zu ändern, damit sie ein besseres Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht bekomme, mit naivem Ernst den dort versammelten Delegierten vorträgt. Die Realpolitiker reagieren verständnislos und nehmen ihren doch berechtigten Wunsch nicht ernst. Statt Gehör zu finden, wird sie Zeugin der eingeübten Parteitagsroutine und ihrer Ausschlußmechanismen (Leitanträge etc.), die sich von den Erfahrungen und Bedürfnissen derer, in deren Namen sie stattfinden, längst getrennt haben.

Kluges wechselseitige Überblendung von Dokument und Fiktion schafft einen Perspektivenwechsel, der die Zuordnungen von „wirklich“ und „unwirklich“ neu proportioniert, so daß der – unerwartet mit einer subjektiven Sicht konfrontierte – Zuschauer das ihm aus seiner Medienerfahrung vertraute Informationssignal *ein Parteitag, also ist es dokumentarische Berichterstattung, also handelt es sich um etwas Wirkliches* überprüfen und so den schein-öffentlichen Charakter des Parteitags erkennen kann. Findet hier die „Durchbrechung von Öffentlichkeitsschranken“, von Wahrnehmungskonventionen in der Szene selbst statt, so beziehen Kluges „Mischformen“ ihre spezifische Grammatik aus der Montage. Sie begreift der Regisseur als „eine Theorie des Zusammenhangs.“

Montage ist ein Meßinstrument, das an jeder Schnittstelle aufs Neue Erfahrungscompetenz und Vorstellungskraft des Zuschauers einbezieht. Sie bildet nicht mehr, wie noch bei Eisenstein, Begriffe, sondern Proportionen, subtile Unterscheidungen; sie arbeitet an der Herstellung von Maßverhältnissen: „[...] und dieses Verhältnis steckt im Schnitt, also an der Stelle, an der der Film *nichts* zeigt, während dort, wo er etwas zeigt, das Unwesentliche der Mitteilung sitzt, gewissermaßen die Voraussetzung, daß es mitteilbar ist.“

Spätestens hier wird deutlich, wie wenig Vertrauen Kluge den Bildern entgegenbringt, eine Skepsis, die nicht zuletzt dem starken Einfluß der Adornoschen Ästhetik und deren Affinität zum jüdischen Bilderverbot geschuldet sein dürfte. Kluges Montageverfahren haben seinen Arbeiten denn auch den Ruf des Sperrigen, Spröden, Schwerverständlichen eingetragen – Reaktionen, die deutlich machen, in welchem



Maße die ubiquitären und niemals abreißen den Bilderserien der Bewußtseinsindustrie unseren Erwartungshorizont audiovisuellen Ereignissen gegenüber in die Bereitschaft zu passiver Rezeption verbildet haben. Dies liegt zu einem guten Teil daran, daß uns die genrespezifischen Herstellungsideale (unsichtbarer Schnitt, richtiger Anschluß etc.), die ein in sich stimmiges Voranschreiten der Handlung bzw. einen reibungslosen Programmfluß gewährleisten, zu einer zweiten Natur geworden sind. Kluges Montageform führt exemplarisch vor, daß Film und Fernsehen Konstrukte sind und daß ihre *Rohmaterialien*, Bild, Musik, Sprache, Schrift, keineswegs zwingend auf synthetische, sondern ebenso gut auf analytische Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden können. In Analogie zu Brechts Wort von der „Trennung der Elemente“ bleiben in Kluges Montagen die einzelnen Teile weitgehend autonom; aus ihrer Verknüpfung soll kein Sinn herauspringen, sie werden daher nicht dramaturgisch verbunden, unterstehen nicht mehr dem Sinnzwang. Derart aufgefächert entstehen Freiräume für Assoziationen, in denen sich die Phantasie selbstreguliert bewegen kann.

Kluges *Zusammenhang* setzt sich – vor allem in den späten Essayfilmen aus den disparatsten Bruchstücken zu einer polyphonen Formenwelt zusammen, die allegorisch eine Ahnung von der Vielstimmigkeit der Realität vermittelt. Dazu versammelt er Zitate aus den verschiedensten kulturgeschichtlichen Kontexten, die die Anfänge des eigenen Mediums ebenso vergegenwärtigen wie die verschiedenen Zeiten, denen sie entnommen sind, angeeignete Wirklichkeitspartikel, denen, wie im Falle der verwendeten Musik (z. B. alte Tangos, Operausschnitte), die Spuren ihres Gebrauchs deutlich anzumerken sind und die allesamt erfahrbar machen, daß die Realität ein vielfach übereinander geschriebener Text ist, den es – gewissermaßen in gegenläufiger Richtung – zu lesen gilt. Lesehilfen geben die Filme dabei in Form von Kreisblenden, die das Gezeigte fokussieren, oder durch doppelte Irisblenden, die auf die Begrenztheit unseres Augensinns verweisen.

In diesen Kontext gehören auch intermittierende Bilder einer Regenpfütze, eines Buschs oder des Sternenhimmels, die *per se* dem Sinnzwang enthoben sind, weil sie einer anderen Zeitordnung angehören als die kulturelle Zeichenproduktion.

Im konventionellen Genrefilm hätten sie eine Berechtigung nur als Funktion innerhalb der Diegese – wenn z. B. der im *showdown* erschossene Gangster mit dem Gesicht in der Regenpfütze stirbt, wird diese zugleich zum Sinnbild einer Wertung, zum Attribut sei es des Bösen oder der gerechten Strafe; das Bild des Busches wäre bedeutungsdramaturgisch legitimiert, wenn von dem Busch der Brand ausgeht, der schließlich das ganze Haus vernichtet etc. –, bei Kluge stehen diese Bilder für sich, sie bleiben autonom und verweisen zugleich auf die Möglichkeitsräume, die sich an der Schnittstelle zwischen den Bedeutungsträgern auftun; sie machen bewußt, daß Erfahrung sich erst organisieren kann, wenn die Permanenz des Informations- und Bilderflusses unterbrochen wird, wenn der Film innehält. Kluges Filme sollen dem Zuschauer dabei behilflich sein, den vielfach übereinandergeschriebenen Text der eigenen Wirklichkeit zu entziffern.

„Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte“ – so lautet die Maxime eines Autors, der in allen seinen Arbeiten den Zuschauer/Leser und sein Bedürfnis nach Zusammenhang als eigenständige – und eigensinnige – Produktivkraft begreift. Kluges Filme haben daher stets den Charakter des Vorläufigen, Unabgeschlossenen, Imperfekten; sie sind *cinéma impur*, audiovisuelle Rohbauten, die jeden, der sie betritt, zu architektonischem Probehandeln herausfordern – sie sind ebenso *unendgültig* wie die Kommunikation selbst. Die Rede vom Dialog mit dem Zuschauer bezeichnet diesen offenen Horizont: unter der Rückantwort des Zuschauers ist nicht mehr die apparatbezogene Umkehrung des Verhältnisses von Sender und Empfänger zu verstehen, sondern vielmehr ein multipler Übertragungsprozeß, in dem sich die Perzeptionen im Kinosaal assoziativ mit Erfahrung aufladen und derart angereichert in den ebenso unabschließbaren wie variablen Mitteilungsketten der unmittelbaren Kommunikation vielfältigen. Ein Autorenfilm im Sinne Kluges ist immer das Zeugnis einer Erfahrung, der Zuschauer der Zeuge dieses Zeugnisses, von dessen Erfahrung er wiederum in seiner eigenen Beziehungsarbeit zeugen wird usw. Die Erfahrungsgehalte und Wahrnehmungsformen mäandern in einem unwägbareren Fluß, einer rhizomartigen Struktur von Kommunikation zu Kommunikation.

*Die Frage lautet immer: Wie verhält sich eine bestimmte Tätigkeit, die ein Mensch ausübt, oder eine Situation, in die er hineingerät (etwa im Krieg), zu dem, was er ursprünglich tun wollte.*

*Enzensberger*

Um an möglichst vielen Stellen in Kommunikationsprozesse einfließen zu können, bedient sich Kluge verschiedenster Darstellungsformen. Was Hans Magnus Enzensberger über seine literarischen Arbeiten sagte, gilt auch für die Filme und Fernsehmagazine: „Zum formalen Prinzip des Erzählens ist hier die Katastrophe gemacht worden. Der Text besteht aus zahllosen Splintern und Fragmenten. Alle möglichen Schreibweisen sind vertreten: das Dossier, die Familienchronik, das Interview, die Anekdote, der Lebenslauf, das Sitzungsprotokoll, die klassische Novelle, der Forschungsbericht usw. 'Gelungene', abgerundete Formen kommen nicht vor; so als läse man lauter Exposés, Auszüge, Treatments. Kluges Heldinnen und Helden sind wie aus dem Telefonbuch gegriffen. Eine Liste ihrer Berufe liest sich ungefähr folgendermaßen: Sophist, Lagerarbeiter, Staatsanwalt, Programmabhorcher, Leibwächter, Schönheitskönigin, Mittelwertbildner, Schwester Oberin, Vizeadmiral, Prostituierte, Raketentechniker. Überrepräsentiert sind Forscher aller Art, zum Beispiel Gehirn-, Friedens-, System-, Rasse- und Schwachstellenforscher.“

Liest man Enzensbergers Aufzählung, so wird man sich fragen, was man sich denn unter einem Programmabhorcher oder einem Mittelwertbildner vorzustellen habe. Damit aber ist das Problem schon benannt, denn diese Bezeichnungen markieren einen Abstraktionsgrad, der unsere Phantasie übersteigt. Es sind Chiffren für die Komplexität gesellschaftlicher Verhältnisse, die Kluge auch als babylonische bezeichnet. Er interessiert sich auch weniger für diese Berufe, sondern mehr noch für die Motive, Umstände und Prozesse, die Menschen in solche Funktionen gebracht haben. Die Frage lautet immer: Wie verhält sich eine bestimmte Tätigkeit, die ein Mensch ausübt, oder eine Situation, in die er hineingerät (etwa im Krieg), zu dem, was er ursprünglich tun wollte. Sie zielt also auf das subjektiv-objektive Verhältnis von individuellem Lebenslauf und allgemeiner Geschichte. Um dieses Verhältnis so darzustellen, daß die menschliche Erfahrung, Wahrnehmung und Phantasie auf die Komplexität der Wirklichkeit antworten kann, bedient sich Kluge in seinen künstlerischen und theoretischen Arbeiten ästhetischer Verfahren, die die Vorstellungskraft von Lesern und Zuschauern stärken und ihre Phantasietätigkeit aktivieren sollen. „Mehr als die Chance, sich selbständig zu verhalten, gibt kein Buch“, hieß es im Vorwort der Erstausgabe von „Geschichte und Eigensinn“. Und es ist eben diese Autonomie, die als Bedürfnis des Re-

zipienten unterstellt wird und die herzustellen die offensiv vorgetragene Gebrauchswert-Utopie eines längst nicht mehr zu überschauenden Werkgebildes ausmacht.

Diese multimedialen Montagetexte sind unübersichtlich, verrätselt; sie haben weder Anfang noch Ende, folgen keinem roten Faden, keiner Dramaturgie der Steigerung; die einzelnen Elemente werden in einem weitmaschigen Gewebe assoziativ verknüpft und behalten so ihre Autonomie. Hybride Formen also, die mit den Einteilungen der Kulturindustrie unvereinbar sind. Auf die Frage, warum er auf jeden roten Faden verzichte, antwortet Kluge sinngemäß: Wenn es in der Realität den roten Faden nicht gibt, dann ist die lineare Erzählweise ein Irrtum. "Das alles hat den Charakter einer Baustelle. Es ist grundsätzlich imperfekt." Deshalb verzichtet Kluge darauf, seine Texte nachträglich auszubessern oder die Spielszenen seiner Filme mehrmals zu drehen. Ein Drehbuch im klassischen Sinne gibt es ohnehin nicht. Kluge gibt seinen Darstellern nur den Rahmen vor, eine bestimmte Situation oder einen Rollentypus, den sie dann spontan aus der eigenen Erfahrung und Imagination heraus entwickeln müssen. Die Komik, die etwa bei den Auftritten Alfred Edels entsteht, wenn er den eitlen Hochschulassistenten, einen Werkschützer oder einen Staatsanwalt spielt, ist nicht kalkuliert, sie entsteht eher beiläufig, unwillkürlich.

Die Pointe ist nicht zwingend, die Differenz zwischen Darsteller und Rolle bleibt – in Anlehnung an das epische Theater Brechts – stets erkennbar und soll es auch. Der Darsteller stößt seiner Figur gewissermaßen zu, das Spiel ähnelt einem Unfall, die Rolle ist für den Darsteller der Anlaß eines Selbstversuchs. Die Szenen bleiben in der Schwebelage zwischen Fiktion und Dokument und ziehen damit die Fallhöhe, von der aus eine Darstellung scheitern könnte, weitgehend ein. In dem Film *Die Patriotin* heißt es: "Wenn doch die Fehler das Beste daran sind." Dasselbe gilt für die Interviews, die Kluge in seinen Kulturmagazinen führt. Auch hier werden sogenannte Fehler (Denkpausen oder Versprecher), die im konventionellen Fernsehen als qualitätsmindernd empfunden würden, nicht herausgeschnitten, sondern als authentische Merkmale der Gesprächssituation ausgestellt.

In Abgrenzung vom filmischen *mainstream* sagt Kluge: "Das vollständige Verstehen von Filmen ist Begriffsimperialismus, kolonialisiert die Gegenstände. Wenn ich alles verstan-

## *Wenn es in der Realität den roten Faden nicht gibt, dann ist die lineare Erzählweise ein Irrtum.*

*Kluge nach Schulte*

den habe, ist etwas leergeworden. Wir müssen Filme machen, die im vollen Gegensatz zu dieser Kolonialisierung des Bewußtseins stehen. Ich stoße im Film auf etwas, das mich noch überrascht, mit dem ich umgehen kann, ohne es zu verschlingen. Eine Pfütze, auf die es regnet, verstehe ich nicht. Ich kann sie sehen. Das Wort, daß ich sie verstehe, ist unsinnig. Entspannung heißt, daß ich für einen Moment selber lebe, d. h. die Sinne laufen lassen: einmal nicht Wächter sein, mit der polizeilichen Absicht, daß mir nichts entgeht."

Wie bereits angedeutet, finden sich Inkongruenzen dieser Art bereits in zahlreichen Titeln Kluges, vor allem seiner Prosatexte. Sie lauten etwa: *Blut wie Sprudel*, *Hitler als Mondgänger*, *Ein Leninist des Gefühls*, *Poeten der Organisation*, *Zeit ist nicht gutmütig*, *Das Vertrauen eingekerkerter Kühe*, *Die Lenkung eines Rasse-Projektils*, *Triebwerk-Husten*, *Die Glocke der Zufriedenheit*, *Erfahrenheit der Junifliegen* oder *Brieskes stark erkältetes Radar*. Dieses Verknüpfen disparater Sinnmomente suspendiert die Regeln unserer Verständigung über die Wirklichkeit. Menschliche Eigenschaften werden auf Dinge bezogen und umgekehrt. Wie in der Stummfilmgroteske wird die Illusion unseres sicheren Abstands gegenüber den Dingen revidiert. Kluge bezeichnet dieses Verfahren als "cross-mapping", als eine Technik des (kalkulierten) Irrtums: "Wenn Sie mit der falschen Landkarte eine Gegend durchheilen, oder zwei Landkarten verwechseln, dann kriegen Sie Komik, weil Sie an überraschenden Stellen in die falsche Richtung gehen. (...) Die beharrliche Verfolgung eines Irrtums produziert Komik. Wenn ich Irrtümer doch genauso ernst nehme wie korrekte Einsichten und die Gefühle gewissermaßen notwendig zu 50 Prozent Irrtümer produzieren, und ich sie mit der gleichen Sorgfalt beschreibe, (...) dann entsteht automatisch Komik. Die reicht von Schadenfreude bis zu einem Lustgefühl, daß im Grunde darauf beruht, daß das möglich ist, daß eine Freiheit dadurch entsteht, daß Irrtümer selber nicht sofort schädlich sind."

In diesem Sinne sagt Kluge, seine Dramaturgie folge nicht der Schulstunde, sondern der Schulpause, der Zeitspanne, in der die Sinne sich ebenso frei bewegen können wie

in den Dunkelphasen im Kino. Die Anti-Dramaturgie des Autors vertraut darauf, daß in diesen Lücken die wirklichen Lernprozesse stattfinden, als eine allseitige sinnliche Tätigkeit. Das ist gemeint, wenn seine Film-Figur Leni Peickert Kant gewissermaßen abrüstet, indem sie dessen berühmte Definition der Aufklärung als "Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" in die knappe Formel übersetzt: "Mündig ist der Mensch, wenn er Ausgang hat." Kluge nobilitiert hier das freigesetzte Assoziationsvermögen als Agenten einer Aufklärung, die gar nicht mehr genannt werden muß, wenn Verstand, Sinne und Gefühle kooperieren. Ein Modell für solche Kooperation gibt im Film *Die Macht der Gefühle* etwa die Sequenz *Abbau eines Verbrechens durch Kooperation*, in der ein erschlagener Jugoslawe durch ausdauernde Zuwendung von einer Prostituierten und ihrem Zuhälter, die sich weigern, an den Mord zu glauben, langsam wieder ins Leben zurückgeholt wird. Die Beharrlichkeit, mit der beide etwas Unmögliches versuchen, bezieht ihre Kraft aus einem naiven Realismus, den Kinder an den Tag legen, wenn sie etwas mit aller Macht wollen. Kluges Verständnis von Mündigkeit – im Sinne von Sich-seine Motive-nicht-ausreden-lassen – ist ohne dieses Urvertrauen, diese Kraft des Wünschens nicht zu denken.

"Fakten allein", sagt der Autor, "sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht." Aber "der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden." Die Wünsche und Phantasien, der Eigensinn – Kluge spricht auch vom "Antirealismus des Gefühls" – bezeichnen Protesteigenschaften, sie sind Gegner des Faktischen. Ihr Motiv ist der "Hunger nach Sinn", einem Sinn, den die wirklichen Verhältnisse ebensowenig herausgeben wie die Fotografie einer Fabrik Einblicke in die wirklichen Produktionsverhältnisse erlaubt. Aus der Perspektive der Wünsche leidet die Realität gewissermaßen unter Wirklichkeitsverlust.

Bei Kluges Arbeiten handelt es sich um Modelle einer Gegenöffentlichkeit, einer „Gegenproduktion“. Die offenen, elliptischen Formen seiner Filme und Texte sollen die Aufmerksamkeit der Zuschauer und Leser auf jene lebenswelt-

## "Mündig ist der Mensch, wenn er Ausgang hat."

Leni Peickert Kant

lichen Freiräume lenken, die möglicherweise als Orte einer anderen, bedürfnisorientierten Praxis begriffen und genutzt werden können. Es geht also um das Abrufen bislang ungenutzter Potentiale. Um mit diesen Potentialen kommunizieren zu können, muß die Selbstwahrnehmung des Zuschauers gestärkt werden, müssen die subjektiven Wünsche und die harte gesellschaftliche Wirklichkeit in neue Proportionen übersetzt werden. Um dies zu erreichen verkehrt Kluge die Produktionssideale der klassischen Kinematographie, der den Mainstream dominierenden Dramaturgien beinahe in ihr Gegenteil. Daher bezeichnet Kluge seine Arbeit als Baustelle. Es geht darum, Eindringstellen für die Phantasie zu schaffen. Dies gelingt aber nur, wenn der Autor sich nicht besserwisserisch über seine Rezipienten stellt, sondern im Gegenteil: wenn er die eigene Ratlosigkeit zum erkennbaren Ausgangspunkt seiner Arbeit macht. Diese Arbeit läßt sich charakterisieren als eine Suche nach Auswegen. In *Geschichte und Eigensinn* zitiert Kluge Brecht, und diese Verse sind programmatisch zu nehmen: „Und ginge da ein Wind, so würde ich ein Segel setzen / Wäre da kein Segel, so machte ich eines aus Stecken und Plane.“

Die Lehre, die in diesen Sätzen steckt, könnte heißen: Keine Situation ist so hoffnungslos, dass sich der Versuch, sich aus ihr zu befreien, nicht lohnen würde. Kluge knüpft damit zugleich an den „Möglichkeitssinn“ Robert Musils an, würde aber hinzufügen, dass nicht nur die Welt voller Möglichkeitssinn ist, sondern dass es entscheidend darauf ankommt, dass jeder Einzelne einen Sinn für seine eigenen Möglichkeiten entwickelt, d. h. Eigensinn. Und die Suche nach diesen Möglichkeiten, diesen Freiräumen hat eben nicht nur im Film – sozusagen stellvertretend – stattzufinden, sondern im Leben außerhalb des Kinos. Der Film und die besondere Rezepti-

onssituation im Kino wären in Kluges Verständnis nur Geburtshelfer bei der Suche nach den eigenen Ausdrucks- und Erfahrungspotentialen. Dabei kommt die Projektionstechnik dieser Selbstwahrnehmung insofern entgegen, als es die Hälfte der Zeit im Kino dunkel ist, während der Transportphase, zwischen den einzelnen Bildern, 24 mal in der Sekunde. Sowenig wie das Auge die Bilder als einzelne wahrnimmt, so wenig registriert es die Dunkelphasen dazwischen. Unser Gehirn dagegen, sagt Kluge spekulativ, vermag diese mikrologischen Unterschiede sehr wohl wahrzunehmen. Er folgert daraus, daß der Zuschauer ohnehin die halbe Zeit über, die er im Kino verbringt, bei sich ist, nur eben unbemerkt. Der Film hat dementsprechend das, was während der Projektion sowieso passiert, nur bewußt herauszuarbeiten. D. h. er muß diese Unterbrechungen zum festen Bestandteil der Dramaturgie machen, er muß die Bilder zerstören. Daher der hohe Anteil an Schriftelementen, der kontrapunktische Einsatz der Musik und der Verzicht auf jeden roten Faden. Kino der Erfahrung, das heißt bei Kluge immer auch Entdramatisierung. Also gerade nicht die Steigerung der Handlung durch einen kontinuierlichen Spannungsbogen, sondern das Aussetzen der Handlung, die Abrüstung des Dramatischen. Der Zuschauer soll durch den Film wie durch einen vergrößerten Spiegel blicken und sich dabei selbst entdecken. Wenn dies gelingt, so Kluge, nimmt der Film dem Zuschauer keine Lebenszeit, sondern er verschafft ihm einen Mehrwert an Erfahrung, einen Zeitgewinn – die Zeit, die zur Bildung von Erfahrung notwendig ist.

---

**Christian Schulte** ist Professor für Theater- und Medienkulturen der Neuzeit an der Universität Wien.

# vernetzung

## Das war *KiosK 59*

Von Gina Battistich

Im April 2010 veranstaltete ein selbstverwalteter Bereich des WUK, die ttp WUK, ein dreitägiges Festival. Es gab 26 Installationen und Performances, fünf Workshops, Konzerte und Parties in rund 20 Räumen im WUK sowie in der FH Wiener Wirtschaft und der Volksjurte, einem Zelt im Park vor der Votivkirche. Das Festivalorganisationsteam bestehend aus sieben Freischaffenden KünstlerInnen (Franziska Adensamer, Gina Battistich, Gyöngyver Bulkai, Joachim Kapuy, Judit Keri, Veronika Larsen, Regina Picker) arbeitete ein Jahr darauf hin. Ein Jahr, in dem Netzwerke gespannt wurden und scheinbar Unmögliches möglich gemacht wurde: *KiosK 59 festival tanz theater performance* empfing geschätzte 1400 BesucherInnen.

Geworben wurde mit Hilfe von zugänglichen Kommunikationsmitteln wie Facebook, Twitter, mit Hilfe eines Blogs und eigener Webseite, dem Infoscreen in den Wiener U-Bahnen und nicht zuletzt einem von MX Unlimited produzierten Werbespot, der im Top und Schikaneder Kino, sowie auf Facebook und youtube, gezeigt wurde.

Dass die Medienberichterstattung vollständig ausblieb, steht im Widerspruch zum Erfolg des Festivals. Die Frage nach den möglichen Gründen und Hintergründen lasse ich hier unbeantwortet im Raum stehen. Als Teil des Organisationsteams ist mein Interesse diesen Text zu schreiben viel eher zu beleuchten, was von so einer Veranstaltung vielleicht bleibt, welche Bedeutung sie hat und wie man sie greifbar machen kann. Da zu Beginn vollkommen unklar war, wie viel Budget vorhanden sein würde, wurden größere internationale Kooperationen aufgrund des Organisationsaufwands ausgeschlossen und statt dessen viele kleine Kooperationen eingegangen, PartnerInnen in unmittelbarer Nähe gesucht. Genau diese gesponnen Netzwerke waren ein wesentlicher Bestandteil für den Erfolg des Festivals, das sowohl viel neues Publikum ansprach, als auch als Plattform für KünstlerInnen fungierte. Dass ein Festival von selbst so groß wird und wächst, kann man nicht lenken. Als Statement der Kuratierung/Organisation ist das vielleicht eine überraschende Aussage. Es braucht jedoch eine Art des

offenen Kuratierens, die dieses Wachsen zulässt.

Die Öffnung der ttp WUK nach Außen war einer der wichtigsten (kulturpolitischen) Schritte, die das Festival für die ttp WUK, aber auch für das WUK selbst gesetzt hat. Kooperationen sind für ein Festival in der Größe von *KiosK 59*, das mit einem minimalen Budget agierte, ebenso Notwendigkeit wie Bereicherung und manchmal auch ein Aufeinanderprallen unterschiedlicher Interessen.

Als Partner ist unter anderen VIEW Vision Entwicklung Westgürtel zu nennen. Teil dieser Kooperation mit VIEW aber auch mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften war die Diskussion am letzten Tag des Festivals unter dem Titel *Freies Tanz- und Theaterschaffen im Kontext der Stadt*.

Die als Plenum gestaltete Diskussion lud Freischaffende KünstlerInnen, StadtplanerInnen, StadterneuererInnen und BesucherInnen des Festivals gleichermaßen ein, das Wort zu ergreifen. Gleich zu Beginn offenbarte sich am Thema Kommunikation, wie weit man voneinander entfernt ist. Aber es hat auch gezeigt, wie viel Diskussionsbedarf zwischen KünstlerInnen, StadtplanerInnen und PolitikerInnen besteht und wie viele Ressourcen und Chancen in einer Annäherung liegen. Eine konkrete Fortführung gibt es bereits. *Tischkultur* im Rahmen des *Festivals der Bezirke* hinterfragt für Sonja

Stepanek von der Gebietsbetreuung Stadterneuerung im 6., 7., 8. und 9. Bezirk die Rolle von Publikum, die Raumwahrnehmung und Wahrnehmung von Grenzen. Sie sieht auch die BewohnerInnen als Publikum der Stadt und erhofft sich verschiedene Ebenen der Wahrnehmung durch Kunst im öffentlichen Raum anzuregen. Von VIEW ist eine Abrundung der Diskussionsreihe *Macht Kunst Stadt?* für Herbst geplant.

Dokumentiert wurde *KiosK 59* von den Filmteams der Zukunftsbau GmbH aus Berlin unter der Leitung von Mónica Segura-Márquez und Studierenden der Studienrichtung Theater-, Film-, und Medienwissenschaft im Rahmen der Lehrveranstaltung *Das WUK* von Angela Heide. Die Studierenden begleiteten außerdem Probenprozesse der ttp Gruppen und unterstützten den Ablauf des Festivals wesentlich. Natürlich waren auch das WUK und sämtliche MitarbeiterInnen wichtige PartnerInnen von *KiosK 59*.

Das Festival hat zum einen für das Publikum aber auch für die KünstlerInnen selbst Freiräume geschaffen, Freiräume zu kommen, zu gehen, zu partizipieren, zu agieren. Alle beteiligten KünstlerInnen konnten wählen, wo, wie oft und wie lange sie spielen wollten. Es gab ebenso Raum für spontane, angekündigte oder unangekündigte Aktionen, wodurch das Festival sozusagen im Entstehen begriffen war, während es stattfand. Bei den Personen am Infopoint konnten sich die BesucherInnen über das aktuelle Programm informieren und mussten sich Wege erfragen, denn das Festival öffnete unbekannte Räume im WUK. Zum anderen stellten nicht nur die Open Spaces, die mit der Aufforderung an das Publikum verbunden waren, selbst aktiv zu werden, die Frage nach der

Rolle des Publikums als Akteur. Laufend begegnete man beteiligten KünstlerInnen, KuratorInnen/ OrganisatorInnen des Festivals ebenso als PerformerInnen wie als DJs, auf der Bühne, als auch an der Kassa, am Infopoint wie als Publikum etc. Diese ständigen Rollenverschiebungen ebenso wie die starke Publikumsbewegung erleichterten es, ins Gespräch zu kommen. Was dadurch entstand war nach Aussage vieler BesucherInnen eine deutlich spürbare offene, einladende Atmosphäre. Auch die gemütliche Stimmung im Hof, wo es durchgehend leckeres veganes Essen von der Volkküche gegen freie Spende gab, oder im Foyer, wo sich ein engagiertes Team um die Bar kümmerte, waren als Orte der Kommunikation von Bedeutung.

Da vielleicht die ttp als Veranstalter bei einem Festival für KonsumentInnen nicht wesentlich in den Vordergrund der Wahrnehmung rückt, so ist doch insgesamt eine niederschwellige Hierarchie und die Organisationsstruktur der ttp WUK bzw. der Festivalorganisation auf eine Art greifbar gemacht worden.

Für mich stellt sich auch die Frage, ob die Organisationsweise im Kollektiv als eine Form von Teamarbeit, die Persönlichkeitsentwicklung und soziale Kompetenz fördert, in einer Zeit des Auseinanderdriftens in sozialen Kontakten nicht sogar zukunftsweisend ist. Als Teil des Organisationsteams war es für mich eine wichtige Erfahrung zu sehen, was möglich ist und bewegt werden kann, wenn es Leidenschaften gibt. Das sehe ich als einen bedeutenden Mehrwert und denke, dass das sehr sehr viel ist.

---

**Gina Battistich:** freischaffende Künstlerin, Feldenkrais Praktikerin und Kollektivmitglied in der ttp WUK

---

## European Off Network Treffen in Istanbul

### Chancen des Scheiterns

Von Barbara Stüwe-Eßl

Vom 5. bis 15. Mai fanden das 3. Internationale EON-Treffen und das angeschlossene *Integral Move Festival* in Istanbul statt. Es wäre angenehmer an dieser Stelle über die Schönheit Istanbuls, die gelungenen Aufführungen im Rahmen des Festivals, das wunderbare Ambiente des Archäologischen Museums oder über die gelungenen Vorträge im Rahmen der EON-Konferenz zu schreiben. Stattdessen berichte ich über das Nicht-Gelungene, das – trotz inhärentem Lernfaktor – ohnehin viel zu oft unter den Tisch gekehrt wird.

Finanziell standen das Treffen und das Festival unter keinem guten Stern. Die durch das Kulturbüro Kulturhauptstadt Istanbul 2010 früh zugesagte Finanzierung wurde kurz vor der schriftlichen Unterzeichnung, bedingt durch personelle Umstrukturierungen, doch nicht gewährt. Die Hoffnung, mit privatem Sponsoring einen Teil der Finanzierung abzudecken, ging nicht auf. Das Türkische Kulturministerium bezahlte, ebenso wie Kultureinrichtungen wie das Goethe-Institut, das bmukk oder das Italienische Ministerium, teilweise Flüge und Hotelübernachtungen. Die Stadtverwaltung von Istanbul trug erhebliches Sachsponsorings, in Form von medialer Bewerbung, bei: U.a. wurde während des gesamten Festivals viertelstündlich, auf einer riesengroßen Leinwand am Taksim-Platz, dem meistfrequentierten Platz von Istanbul, ein mehr-minütiger Werbetrailer über das Festival gezeigt. Dieses Werbekonzept ging leider, an BesucherInnenzahlen gemessen, nicht auf.

Die beiden Organisatorinnen Ilkay Sevgi und Derya Yuksek setzten sich mit ganzer Kraft ein. Ilkay Sevgi, begann bereits im Jahr 2007, inspiriert vom zweiten großen EON-Treffen in Brescia (Italien) mit den ersten Vorbereitungen für Istanbul. Wohl bedingt durch die spärlichen finanziellen Mittel blieben die beiden bis zum Schluss die Einzigen für die Organisation Zuständigen und Ausführenden. Das Fehlen von freiwilligen HelferInnen vor Ort konnte nur bedingt durch die enorme Improvisationskraft und Nervenstärke der Beteiligten (z. B. wurde der letzte Aufführungstag kurzfristig abgesagt, um dann ebenso kurzfristig wieder stattzufinden) wettgemacht werden.

Alle am Programm beteiligten KünstlerInnen und Vortragenden leisteten unentgeltliche Arbeit und Beiträge, die bei einigen der KünstlerInnen bis hin zu last-minute Requisiten-Improvisationen bzw. -Einkäufen und der Auseinandersetzung mit technischen Grundgegebenheit (in Ermangelung von zuständigem vor Ort anwesenden Fachkräften) ging. Nicht nur das Festival, auch das EON Treffen war schlecht besucht. Das mag an der mangelnden finanziellen Abfederung der Ausgaben für die teilnehmenden KünstlerInnen (bei den bisherigen Treffen konnten die VeranstalterInnen die Finanzierung von Kost und Logis für alle TeilnehmerInnen, sowie auch teilweise Reisekosten-Unterstützung organisieren) oder am Programm gelegen haben. Das offizielle Meeting-Programm umstoßend, diskutierten die TeilnehmerInnen am letzten Tag der Konferenz, in welche Richtung zukünftige Treffen gehen sollen. Künftig soll mehr gemeinsame Diskussion in Klein-

gruppen und in einem dialogischen Kreis geführt werden, wobei es weniger um Kulturpolitik, sondern mehr um künstlerische Ausdrucksformen gehen soll. Außerdem muss unbedingt im Vorfeld abgeklärt werden, an welchen Themen die KünstlerInnen interessiert sind. Der Wunsch nach budgetär schmäleren Treffen, in einfachen Unterkünften, an Veranstaltungsorten – die ohne lange Anfahrtswege vor Ort erreichbar sind – wurde ebenso laut wie die Notwendigkeit sowohl vor Ort und international mehr KünstlerInnen für die Teilnahme am Treffen zu begeistern.

Ein wichtiger Grundsatz für Kulturarbeit hat sich bestätigt: Bei zu knapper Finanzierung und zu wenigen Auffang-Mechanismen, die die fehlende Finanzierung überbrücken helfen, ist es besser – so schwer das auch fällt – eine Veranstaltung abzusagen oder zumindest rechtzeitig allen Beteiligten deutlich zu kommunizieren, mit welchen Bedingungen zu rechnen ist.

Es ist zu hoffen, dass Ideen wie die Organisation eines EON-Sommercamps, in dem künstlerische Praxis in Workshops ausgetauscht wird, von engagierten Menschen innerhalb des Netzwerks umgesetzt werden und die vielen aktiven Menschen innerhalb von EON weiterhin einen guten Teil ihrer Energien in dieses informelle Netzwerk, dass von den Beiträgen jeder/jedes Einzelnen abhängt, stecken, damit EON wieder kraftvoller wird. In diesem Prozess mitzumachen, dazu sind alle herzlich eingeladen! (Kontakt: b.stuewe-essl@freietheater.at)

Wie gelungen Initiativen sind, wird gelegentlich erst durch Formen des Scheiterns evident. Die neuerliche Schärfung der gemeinsamen Ziele und der begleitenden Umsetzungsmethoden ist für das informelle, grenzüberschreitende Netzwerk – das von regelmäßigen Treffen und daraus entstehenden Kooperationen über Grenzen hinweg lebt – ohne Zweifel eine lohnende Herausforderung. Hinsichtlich guter begleitender Umsetzungsmethoden könnte man durchaus wieder auf Altbewährtes zurückgreifen und davon ausgehend die Instrumente noch verbessern. Gelegenheit dafür wird es spätestens im Rahmen der Vorbereitungen für die nächste geplante EON-Konferenz 2014 in Schweden geben.

---

**Barbara Stüwe-EBl** ist Kulturmanagerin, Theaterwissenschaftlerin und Mitarbeiterin in der IGFT.

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

*[www.freietheater.at/?page=europeanoffnetwork](http://www.freietheater.at/?page=europeanoffnetwork)*

# service

## Intern

### Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Andreas Sauerzapf (Scherzo), Wien; Noah Holtwiesche, Wien; Anita Tauber, Wien; Robert Blöchl (Bloezinger), Wien; Magdalena Chowaniec, Wien; Eva-Maria Lauterbach, Wien; Karin Pettenberger (Modernes Theater Wien), Wien; Hartmut Nolte (Modernes Theater Wien), Wien; Stefanie Seidel, Wien; Sophie Aujesky, Retz; Rosemaria Zöhrer, Doren; Nina Wenko (Assitej Austria), Wien; Sandra Janic, Wien; Florian Kaufmann, Wien; Therese Herberstein, Graz; Julia Kronenberg, Wien; Stefan Raab (Theater Praesent), Innsbruck; Philipp Rudig, Innsbruck; Michaela Senn, Innsbruck; Katharina Welsch (to act), Mieders; Christian Nisslmüller (Element of Art Theater), Wien; Heidrun Neumayer, Wien; Helga Stromberger, Wien; Elisa Satzke, Hinterbrühl.

## Aus der Szene

### Plattform für Kinder- und Jugendtheater/tanz in Wien – KIJT-Forum

Darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche findet in den Kulturseiten so gut wie keine Beachtung. Kontinuierliche Rezensionen erhalten nahezu ausschließlich Produktionen großer Häuser. Das trifft besonders die vielfältige Szene in Wien. Die hier entstandene Plattform Kinder- und Jugendtheater/tanz-Forum (KIJT-Forum) ist Hilfe zur Selbsthilfe. Noch ohne Förderung stehen auch keine BerufskritikerInnen zur Verfügung. Einige haben sich bereit erklärt das Forum durch Feedback zu unterstützen.

Das KIJT-Forum konzentriert sich auf drei Punkte:

Rezensionen: Studentinnen und Studenten der Theaterwissenschaften, Germanistik, Publizistik schreiben über ausgesuchte Produktionen. Begleitet werden sie von ExpertInnen aus der Szene und punktuell von KritikerInnen.

Die unabhängige Meinung der jungen RezensentInnen hat Priorität

Diskurs/Kommentare: Jede/r NutzerIn hat die Möglichkeit Kommentare zu hinterlassen. PädagogInnen

erhalten die Möglichkeit, sich über Inszenierungen zu informieren und auszutauschen, sowie ihre Meinung über Aufführungen weiterzugeben. Auch SchülerInnen sind eingeladen ihre Gedanken, Meinungen, Ideen zu Rezensionen und Aufführungen einzubringen. Ebenso können KünstlerInnen selbst kommentieren oder diskutieren.

Themen: Es sind und werden ausgewählte Texte sowohl zur darstellenden Kunst für junge Menschen als auch zur Theaterpädagogik aus verschiedenen Medien abrufbar sein. Beiträge, die nicht online sind, werden online gestellt. Im Allgemeinen gibt es links zu relevanten Medien und Institutionen, um einen unkomplizierten Zugang für Interessierte zu schaffen.

Das KIJT-Forum ist im Aufbau begriffen und für Anregungen, Themenvorschläge, Vernetzungen offen. Eine Initiative von Marianne Vejtisek und Paul Kossatz.

<http://kijtforum.at>



## Publikationen

### Eine Reise wert

Auf lokale Verankerungen, Zusammenhänge zwischen Politik, Wirtschaft, Alltag, Tourismus und Subventionen richtet sich der kulturwissenschaftliche Blick von Doris Hotz in ihrem neu erschienenen Buch über Festspiele in Niederösterreich. Deren Ursprung liegt in der Sommerfrische und sie stehen in der Nachfolge der Kurtheater. Heute präsentieren sie Ländliches als „Unverdorbenes“, auch im Spannungsfeld zu Wien, woher größtenteils das „vorwiegend theaterunerfahrene“ Publikum kommt. Ihm werden „echte“ Begegnungen mit KünstlerInnen geboten und ein Ambiente, das „eine Reise wert“ ist.

Anfangs recht wissenschaftlich mit Definitionen, Abgrenzungen, Verortung, Methodischem und vielen Anmerkungen, ist das Buch trotzdem gut lesbar – und auch ohne Studium der vielen Fußnoten sehr informativ: Beispielsweise die verschiedenen Förderungen durch Bund, Land, Gemeinden, Sponsoring, Arbeitshilfe und Sachleistungen, die die Autorin jedoch vorstellt, ohne sie weiter zu hinterfragen oder zu kritisieren. Nicht unerwähnt lässt sie allerdings das an den jeweils speziell formulierten Grußworten der Programme der einzelnen Spielorte ablesbare Nahverhältnis zum Landeshauptmann Erwin Pröll.

Der größte Teil der Publikation bietet eine detaillierte, akribisch recherchierte, nicht zuletzt im Vergleich interessant zu lesende Darstellung von 37 niederösterreichischen Festspielen. Ausgehend von organisatorischen Einzelheiten und Ambiente, Regenschutz, gastronomischem Angebot etc. über Gründungsgeschichte/n, IntendantInnen und Repertoire führen die Fakten bis hin zu Eintrittspreisen, Finanzierung und Besonderheiten der einzelnen

Spielorte als Abrundung. Das Kernstück der umfassenden Rechercharbeit waren die „meist konservativ orientierten“ Spielpläne. Regie oder Stars, die oft besonders werbewirksam sind, werden leider nicht angegeben, da die Autorin „vor allem einen Überblick geben“ will, was ihr gut gelungen ist.

Empfehlenswert als Nachschlagewerk für zusätzliche Hintergrundinformation und als Illustration eines Sommers voll genussreicher Besuche der Festspiele in Niederösterreich. (Sabine Prokop)

Doris Hotz: *Festspiele in Niederösterreich 1945 – 2009. Panorama einer Festspiellandschaft*. Wien: Böhlau 2010. ISBN 9783-205-78300-1

## Ausschreibungen

### Nachwuchs-Theater-Wettbewerb: Töchter und Söhne

*Einreichfrist: 1.11.2010*

Ausgehend von Kafkas berühmtem „Brief an den Vater“ soll der Generationskonflikt erforscht werden. Wir laden junge SchauspielerInnen und RegisseurInnen ein, Konzepte für Kurzprojekte zum Thema einzureichen. Die drei spannendsten Einreichungen können drei Wochen im Theater Drachengasse geprobt und anschließend ihre Arbeit präsentieren. Die GewinnerInnen des Wettbewerbs werden über Publikumsabstimmung bzw. Juryentscheid ermittelt. Wir bieten: 5.000 Euro pro realisiertem Projekt, 1.000 Euro Prämie für den/die GewinnerIn des Publikumspreises, 1.000 Euro Prämie für den/die GewinnerIn des Jurypreises, Proberaum für 3 Wochen, Bühne: 3,5 x 5 m, technische Grundausstattung, PR, Werbung, Marketing. Projektbegleitung: Katrin Schurich.

Dramaturgische und organisatorische Betreuung: Beate Platzgummer. Produktionsleitung: Johanna Franz. Technische Leitung: Gordana Crnko.

*www.drachengasse.at/aktuelleproduktionen.asp*

### freeride

*Anmeldefrist: 10.08.2010*

tanzpool etabliert mit freeride im Rahmen des tanzwut Festival von 9. – 20. November 2010 im KosmosTheater die erste unkuratierte Spielserie. Wir er-suchen, die Arbeiten in der Länge von 10 – 30 Minuten zu halten. Wir bieten Grundlicht und eine Bühne mit ca. 10 x 12m mit technischer Betreuung. Anmeldungen bitte mit Titel, Konzeptbeschreibung (max. 1 A4 Seite), Dauer der Performance, Anzahl und Funktion der Mitwirkenden an [tanzpool@gmail.com](mailto:tanzpool@gmail.com)

*– first come, first play –*

### WOLKE 7 / artminutes / red park: Performative Praktiken im Stadtraum Wien

Ziel des Forschungsprojekts ist die Sichtbarmachung und Reflexion historischer wie zeitgenössischer künstlerischer performativer Praktiken im öffentlichen Raum Wien. Ein Schwerpunkt liegt auf der Sammlung und Archivierung der Projekte. Wir laden mittels OPEN CALL dazu ein, bereits realisierte bzw. geplante Arbeiten zu präsentieren.

*www.WOLKE7.at*

## 5. Internationaler Choreographie-Wettbewerb Ludwigshafen 2010 ‚no ballet‘

Anmeldeschluss: 18.7.2010 (Poststempel)

Das konzeptionelle Motto "no ballet" soll die ChoreographInnen zwingen, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren: das Schaffen einer zeitgenössischen und unverwechselbaren Tanz- und Bewegungssprache jenseits etablierter Tanztechniken und Bewegungsrepertoires, ohne aufwendige Bühnenbilder, Kostüme und Lichteffekte. Also Tanz pur. Die Jury besteht aus ChoreographInnen, IntendantInnen, RegisseurInnen, KomponistInnen, MedienkünstlerInnen und TanzkritikerInnen, die rund 20 ChoreographInnen einladen, am 7. und 8. 10. 2010 zu präsentieren. Insgesamt werden Preise im Wert von 16.000 Euro vergeben. Alle TeilnehmerInnen müssen eine professionelle Ausbildung haben. Es gibt keine Altersbeschränkung. Solochoreographien sind nicht zu gelassen.

[www.no-ballet.com](http://www.no-ballet.com)

## Stuttgarter Autorenpreis 2010

Einsendeschluss: 15. September 2010

Mit dem Stuttgarter Autorenpreis 2010 soll ein deutschsprachiges Theaterstück gefördert werden, das das Thema ‚bedingungsloses Grundeinkommen‘ dramatisch umsetzt. Teilnahmeberechtigt sind deutschsprachige Autorinnen und Autoren. Die Entscheidung über die Prämierung fällt die Jury (Preise: 10.000 / 7.500 / 5.000 Euro). Die Preisvergabe wird Mitte November 2010 im Rahmen des Stuttgarter Europa Theater Treffens

(SETT 2010) stattfinden. Teil des Programms wird eine Internationale Koproduktion zum Thema sein.

<http://www.tri-buehne.de/infos/neues>

## Festivals

### ImpulsTanz – Vienna International Dance Festival

15. Juli – 15. August

Tausende TänzerInnen, Choreografinnen und LehrerInnen aus aller Welt, am Puls der Zeit, begegnen sich, arbeiten zusammen, fünf Wochen lang, in einer Stadt – ImpulsTanz. Performances + Research Projekte + Workshops:

[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

### tanz kollektion sommer '10

9. – 17.07.2010, Thalerareal Hard, Vorarlberg

Der Verein netzwerkTanz präsentiert zeitgenössisches Tanzschaffen, die Themenvorgabe 2010 lautet *movie. 70* Mitwirkende aus Österreich und dem angrenzenden Ausland präsentieren am Kurzstückabend KiM ein vielfältiges, von Filmen inspiriertes Programm. Zur KiKo-Kinderkollektion sind Familien eingeladen, aktiv an einem Tanzmärchen teilzunehmen. Im Research-Programm erarbeiten Tanzschaffende unter der Leitung von Jochen Heckmann ein Thema; das Publikum kann den künstlerischen Prozess bis zur Bühnenreife verfolgen.

[www.netzwerkTanz.at/tanzkollektion](http://www.netzwerkTanz.at/tanzkollektion)

## Fringe Hamburg

12. – 25. Juli

Fringe Hamburg richtet sich vorrangig an freie NachwuchskünstlerInnen mit professionellem Anspruch, steht für innovatives Off-Theater und temporäre künstlerische Invasion im öffentlichen Raum. Der Fringe-Idee folgend findet eine Kuratierung der Produktionen nicht statt. Ziel ist es, das Potential der deutschsprachigen Off-Theaterszene unvoreingenommen zu fördern.

[www.fringe-hamburg.de/](http://www.fringe-hamburg.de/)

## steirischer herbst

24.09. – 17.10.2010

„Meister, Trickster, Bricoleure“, das Leitmotiv des internationalen Festivals für zeitgenössische Kunst 2010 spielt mit den unterschiedlichsten Aspekten von Virtuosität: Als Fähigkeit, mit handwerklichem Geschick den Inhalt zu überhöhen oder uns vom Eigentlichen abzulenken, ist sie nicht nur eine Sache der Meister – sie ist auch das wichtigste Instrument aller Taschendiebe und Hütchenspieler. Der Steuerhinterzieher gehört ebenso zur zweideutigen Welt des Virtuosen wie der Bricoleur als Bastler mit allem, was zur Hand ist. Aber auch das Vereinen von Beruf, Leben und Sozialem erfordert eine Virtuosität im permanenten Jonglieren mit disparaten Anforderungen, die keine Ausnahme mehr, sondern tagtäglicher Ausnahmezustand für viele geworden ist.

[www.steirischerherbst.at](http://www.steirischerherbst.at)

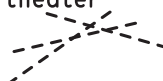
Impressum:  
gift - zeitschrift für freies theater  
ISSN 1992-2973

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

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

Redaktion: Sabine Kock, Xenia Kopf, Barbara Stüwe-Eßl,  
Carolin Vikoler (Koordination)  
Grafikkonzept: Ulf Harr  
Layout: Xenia Kopf

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

freie theater  


  
WIEN  
KULTUR

bm:uk

# Premieren

07.07.2010

**Susanne Draxler: Stegreif reloaded – Jedermann in Wien**  
Tschauner Bühne, Wien  
0699 1 967 20 33

08.07.2010

**Musentempel: Die Odyssee - oder: Alle lieben Odysseus!**  
Parkbad Linz  
0681 104 04 228

09.07.2010

**tanz kollektion sommer'10: KiM – Kurzstücke im Maßanzug**  
Thaler Areal Hard  
0680 201 45 42

09.07.2010

**iftom: Space Variété 2010**  
Theater des Augenblicks, Wien  
[office@fenfire.at](mailto:office@fenfire.at)

14.07.2010

**theaterSPECTACEL Wilhering: Spaß beiseite**  
Stift Wilhering  
0699 10 97 67 39

16.07.2010

**ortszeit: Im Wald**  
Großer Asitz, Leogang  
0699 120 16 227

17.07.2010

**tanz kollektion sommer'10: Performance-Highlights**  
Thaler Areal Hard  
0680 201 45 42

17.07.2010

**Anne Juren/Annie Dorsen: Magical**  
ImPulsTanz im Schauspielhaus, Wien  
01 205 15 65

21.07.2010

**Anna MacRae: With Subtitles**  
ImPulsTanz im MuseumsQuartier  
Halle G, Wien  
01 205 15 65

22.07.2010

**Peter Hohegger: Die Zählung der Widerspenstigen**  
Freiluftbühne am Kirchenplatz  
Parndorf, 02166 21070

23.07.2010

**Teatro: Sommernachtstraum 2010**  
Bettfederfabrik Oberwaltersdorf  
02253 609 609 09

24.07.2010

**Theater Hausruck: €AT**  
ehemalige Polstermöbelfabrik  
HASAG, Attnang-Puchheim,  
0680 12 41 375

27.07.2010

**CABULA6 / Jeremy Xido: The Angola Project II**  
ImPulsTanz im Schauspielhaus,  
Wien  
01 205 15 65

28.07.2010

**Fräulein Julie**  
Pygmalion Theater, Wien  
[www.pygmaliontheater.at](http://www.pygmaliontheater.at)

28.07.2010

**Peter Faßhuber: Geschichten aus dem Wiener Wald**  
Theater Oberzeiring  
03571 200 43

01.08.2010

**arge worte: Der Bär/Der Heiratsantrag**  
Stift Altenburg  
0660 100 22 00

04.08.2010

**theaterSPECTACEL Wilhering: Nicht ganz mein Schatz**  
Scheune des Stiftes Wilhering  
0699 / 10 97 67 39

04.08.2010

**Salzburger Sommertheater: Ben Hur**  
Kleines Theater, Salzburg  
0662 87 21 54

04.08.2010

**Bernd Sracnik: Der Hochzeitstag**  
Theater im Keller, Graz  
0664 97 33 184

05.08.2010

**theater melone: Mein Zoo bin ich**  
Westbahntheater, Innsbruck  
0650 7574194

06.08.2010

**LuxFlux: Filzen**  
WUK Projektraum, Wien  
01 40 121 36

12.08.2010

**Armes Theater Wien: Die Möwe**  
Wiener Volksliedwerk  
0699 816 39394

14.08.2010

**theaterSPECTACEL Wilhering: Der letzte Augenblick**  
Scheune des Stiftes Wilhering  
0699 / 10 97 67 39

18.08.2010

**theater t'eig: Der Kissenmann**  
Theater im Keller, Graz  
0650 2663580

23.08.2010

**Hubsli Kramar: Die Präsidentinnen**  
3raum Anatomietheater, Wien  
0650 323 33 77

24.08.2010

**progetto semiserio: Gain extra inches! Die SPAM Oper**  
Schauspielhaus, Wien  
01 276 50 34

07.09.2010

**COCON: WUT.zur.Heim.AT**  
3raum Anatomietheater, Wien  
0650 323 33 77

10.09.2010

**Circus Elysium: Das Nibelungenlied**  
Fürstenhof im Museumsquartier,  
Dschungel Wien  
01 522 07 20 20

10.09.2010

**ModernesTheaterWien: Die letzte Jungfrau**  
Ost Club, Wien  
0699 1946 4632

10.09.2010

**Töchter der Kunst: Urbaner Spielplatz**  
VHS Hietzing  
0681 10793102

15.09.2010

**Dolores Schmiedinger: Bezahlt wird nicht!**  
KosmosTheater, Wien  
01 523 12 26

16.09.2010

**Theater m.b.H.: Grado**  
Theater Drachengasse, Wien  
01 513 14 44

16.09.2010

**TWOF2 das collectiv: Harald das wilde Schaf**  
Dschungel Wien  
01 522 07 20 20

23.09.2010

**Theater Foxfire: Zazie in der Métro**  
Dschungel Wien  
01 522 07 20 20

24.09.2010

**Christine Gaigg / Philipp Harnoncourt / Bernhard Lang / Winfried Ritsch: Maschinenhalle #1**  
Steirischer Herbst/Helmut-List-Halle  
01 96 0 96

27.09.2010

**Dschungel Wien: Diktator**  
01 522 07 20 20

30.09.2010

**Theater ecce: Harun und das Meer der Geschichten**  
Odeion Salzburg  
0664 57 40 703

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