gift
zeitschrift für freies theater
02/2016

WAS TUN

politik

Politisches Handeln
Im Zeichen der Post-Politik

Freedom not Frontex
Karneval und Widerstand in Berlin

festival

Eine neue Hochkultur definieren
Tomas Zierhofer-Kin im Gespräch

Innsbruck International Biennale
Interview mit der Kuratorin

szene

Für eine neue Kulturpolitik
Berichte aus Kärnten und Vorarlberg

Unterwerfung
Houellebecq in Wien und Hamburg

Inhalt

1 **editorial**

politik

2 **JETZT IN AKTION!** Politisches Handeln im Zeichen der Post-Politik *Ingolfur Blühdorn*
12 **Probiert mal, was passiert, wenn ihr Gleichheit genießt** Theater, Banausie, Politisierung *Kai van Eikels*
18 **Freedom not Frontex!** Karneval und Widerstand in Berlin *Jonathan Achtsnit*

festival

20 **Eine neue Hochkultur definieren** Tomas Zierhofer-Kin im Gespräch mit Uwe Mattheiß
24 **Bewegung vom Kopf zur Gemeinschaft** Beim Festival imagetanz 2016 im brut in Wien war die Publikums-Partizipation das große Leitmotiv *Helmut Ploebst*
26 **Innsbruck International. Biennial of the Arts** Die Kuratorin Tereza Kotyk im Gespräch
30 **Im Festival-Olymp** Ausblick auf die Wiener Festwochen 2016 *Stephan Lack*
34 **[Trans] Asia Express: Nächste Haltestelle Phnom Penh** *Jürgen Bauer und Stephan Lack*

special

38 **Bahö oder: Wer hat ein Ohr für die Arbeitsbedingungen freier Theaterleute, wenn die Welt aus dem Lot geraten ist?** *Sabine Kock*

szene

42 Vorarlberg **Kulturenquete. Kulturstrategie. Kulturhauptstadt?** *Barbara Herold*
48 **Kultur muss wachsen / naj raste kultura** Kärnten pflanzt Kultur pflanzt Kärnten
49 Kärnten **LANDHAUS-MANIFEST 2016**
56 **Unterwerfung des Theaters** Houellebecq-Inszenierungen in Wien und Hamburg *Jürgen Bauer*
58 **Zeitgenössischer Tanz in Kärnten** Zunehmend geschätzt – gut vernetzt – unvermindert prekär *Ingrid Türk-Chlapek*
62 **Repräsentation und Selbstrepräsentation** Postmigrantisches Theater und Widerständigkeit *Azadeh Sharifi*
68 **Der Dramaturg als Eindringling, Usurpator** *Jürgen Bauer*
73 **In memoriam Dieter Haspel**

info

74 **kulturpolitik**

rubriken

37 **buchtipp** Nicht-Besucherforschung
46 **bilderrahmen** Markus Mittringer
65 **rezension** Auf einen Blick. EU-Regionalförderungen für Kunst und Kultur
71 **sandkasten** Silke Grabinger
72 **zeitfenster** BEZAHLT WIRD NICHT ! ... Über das Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken Wien *Gabriele C. Pfeiffer*

editorial

Liebe Leser_innen

Was an der Kunst politisch ist

Die Kriege, die die europäische Wohlstandszone über Jahrzehnte an ihre Ränder und die Ränder ihrer Wahrnehmung verbannt hat, kehren in der Gestalt von Millionen Menschen auf der Flucht in die Zentren zurück. Die öffentliche Sprache enthumanisiert sie als Flut, Strom, macht sie zum Naturereignis, das es abzuwehren gelte. Zugleich droht Europa als das Projekt transnationaler Einigung, das zwar unendlich langsam, aber letztlich unumkehrbar in die richtige Richtung vorzudringen schien, gleich entlang mehrerer Linien auseinander zu brechen. Die Tendenzen der Renationalisierung, seien es die rechten Regierungen von Polen und Ungarn, die alten und neuen rechten Parteien in nahezu allen Parlamenten oder der Mob auf den Straßen Sachsens, sie alle machen ein gesellschaftliches Feld zur Kampfzone, in dessen Praxis sie real kaum vertreten sind – der Kultur. Ihr emanzipatorischer Gehalt wird repressiv umgedeutet zur Sinnstiftung ethnisch homogener nationaler Kollektive, die es auch in der von den Rechten verklärten Vergangenheit so nicht gegeben hat. Für diejenigen, die tatsächlich in diesem Feld arbeiten, wirft das neue Fragen auf: welche Entwürfe, welche Bande der Solidarität lassen sich in der gesellschaftlichen Diversität der Gegenwart den rückwärts gewandten Narrativen des Nationalen entgegensetzen? „Was tun?“, fragt dementsprechend auch das Theater. Es ist diesmal keine nur rhetorische Frage. Es reicht nicht mehr aus, privilegiert den Zugang zu Öffentlichkeit zu nutzen, den das Theater immer noch hat. Was bewirkt der Vortrag der schärfsten Protestnote, wenn sie unten im Saal ohnehin nur Zustimmung findet? Aber es gibt die Beispiele, wie die besondere Produktivität der Theaterpraxis sich auch in andere Formen von Öffentlichkeit übertragen lässt – Jonathan Achtsnit berichtet darüber (S. 18). Der in Wien lehrende Soziologe Ingolfur Blühdorn dagegen plädiert gegen die neue Aktionsbereitschaft für eine Entschleunigung. Der besondere Erfahrungsraum des Theaters soll die Widersprüche eines nichtnachhaltigen Gesellschaftssystems sichtbar machen, aber auch aushalten (S. 2). Kai van Eikels entwirft die Theatersituation als diejenige, die nicht nur Ungleichheit kritisiert, sondern einübt, „wie man Gleichheit genießt“ (S. 12). Der designierte Intendant der Wiener Festwochen Tomas Zierhofer-Kin sucht eine neue Definition von Hochkultur, die „keine Codes verwendet, die den Zugang im Sinne von gesellschaftlicher Klasse etc. beschränken“ (S. 20). Einen Ausblick auf das Festwochenprogramm dieses Jahres gibt Stephan Lack (S. 30). Transnationale Perspektiven der Kunst stehen im Mittelpunkt der Arbeit von Tereza Kotyk und der von ihr begründeten Biennale „Innsbruck International“ (S. 26) und mit „[Trans] Asia Portraits“ in einem Sonderformat des Impulstanz Festivals (S. 34). Die Szene in Kärnten meldet sich mit starker Stimme zu Wort. Ihr Manifest fordert die Regierenden auf, sich in der kulturpolitischen Praxis der zweisprachigen Realität des Landes zu stellen, ebenso wie der wachsenden Bedeutung der Freien in der Kulturarbeit (S. 48). In einem Special blickt Sabine Kock zurück auf dreizehn Jahre als Geschäftsführerin der IG Freie Theaterarbeit und den Kampf freier Theaterleute für professionelle Bezahlung professioneller Arbeit (S. 38). Ihr an dieser Stelle noch einmal großen Dank.

Sabine Mitterecker

politik

JETZT IN AKTION!

Politisches Handeln im Zeichen der Post-Politik

Ingolfur Blühdorn

Im Theater eröffnen sich zuweilen Denk- und Kommunikationsräume, die über die Möglichkeiten der universitären Sozialwissenschaften und der Politik hinausgehen. Ganz im Gegensatz zum Wissenschafts- und Politikbetrieb gibt es nämlich im Theater derzeit ein auffällig großes Bedürfnis nach Politisierung und „gesellschaftskritischen" Fragestellungen. Das zeigt auch das Programm der Jubiläumskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft.

Der Titel der Tagung *Was Tun. Politisches Handeln Jetzt* formuliert zunächst eine Frage: *Was tun?*, die zugleich auch die Antwort ist: *Was Tun!* Der zweite Teil des Titels benennt, worüber das Theater, diese Konferenz, nachdenken soll und will: *Politisches Handeln Jetzt*, und verlangt gleichzeitig, jede weitere Verzögerung zugunsten sofortiger Aktion zu vermeiden: *Politisches Handeln Jetzt!* Das Theater, die Kunst, die Künstler, so heißt es im Programmheft, wollen „konkret interventionistisch" sein; diese gesamte Veranstaltung soll „handlungsorientiert" sein und „zu eigenem Tun anregen".

Diese Entschlossenheit zu handeln ist angesichts der vielfältigen Krisen und Notstände sicher löblich. Zweifellos, wir müssen was tun! Gleichzeitig scheint mir dieser Handlungsdrang aber bedenklich, denn gerade in einer Situation, in der wir die normative Ordnung, die uns in Europa und weit darüber hinaus lange Halt und Orientierung gegeben hat, vor unseren Augen zerfallen sehen, während neue Populismen, Nationalismen und religiöse Fundamentalismen allerorten die seltsamsten Blüten treiben, ist möglicherweise nicht Handeln sogar noch dringender als Handeln. *Nicht Handeln* darf dann natürlich nicht bedeuten, überhaupt gar nichts zu tun, sondern dass wir uns zunächst gründlich mit den *Möglichkeiten, Bedingungen* und *Grenzen* politischen Handelns auseinandersetzen. Das Projekt bleibt also *Kritik*, aber Kritik nicht im aktivistisch-normativen, sondern im Kantischen Sinne; *Aufklärung*, aber nicht im idealistischen, sondern im Luhmannschen Sinne[1].

So jedenfalls verstehe ich meine eigene Arbeit als kritischer Sozialwissenschaftler, der sich vor allem mit politischer Partizipation und Demokratie einerseits und Umwelt- und Nachhaltigkeitspolitik andererseits befasst, zwei Themenbereichen also, in denen es an aktionistischen Mobilisierungsrufen und praktischen Handlungsanweisungen wahrlich nicht fehlt, sehr wohl aber an nennenswerten gesellschaftlichen Veränderungen. Und gerade weil in diesen beiden Bereichen die Aufrufe und Empfehlungen zum Handeln so unerschöpflich, die praktischen Erfolge aber so marginal sind, habe ich mich (zumindest für den Moment) darauf verlegt, die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen politischen Handelns – und zwar insbesondere hinsichtlich seiner normativen Grundlagen – zu erkunden. Und genau das ist auch mein Ziel in diesem Beitrag.

Wenn es um politisches Handeln im Zeichen der *Post-Politik* gehen soll, dann ist die nähere Beschäftigung mit diesem Phänomen Post-Politik ein zentraler Punkt. Diesem Phänomen werde ich mich gleich zuwenden, nicht zuletzt,

weil ich glaube, dass der Begriff Post-Politik oftmals sehr unbedacht verwendet wird. Zuvor will ich aber noch kurz beim *politischen Handeln jetzt* bleiben, um die Besonderheit unserer gegenwärtigen Situation herauszuarbeiten, die man als einen *doppelten Handlungsnotstand* bezeichnen kann.[2]

Der doppelte Handlungsnotstand

Angesichts der Klimakrise, der Flüchtlingskrise, der Überschuldung öffentlicher Haushalte, der sich immer weiter verschärfenden sozialen Ungleichheit, der Krise des Kapitalismus, der Hilflosigkeit der Politik, des um sich greifenden Rechtspopulismus, des schleichenden Zusammenbruchs des europäischen Projektes, neuer religiöser und säkularer Fundamentalismen, der Anfeindungen der Demokratie, der terroristischen Bedrohung unserer Freiheit, unserer Werte … entfaltet sich in der Tat ein enormer Handlungsdruck. Wenn immer es uns gelingt – oder passiert, dass wir für einen Moment aus unseren hochentwickelten Zerstreuungs-, Ablenkungs- und Betäubungspraktiken ausbrechen, wird unerbittlich klar: Die wirtschaftliche, soziale, politische und normative Ordnung, an der wir uns mit aller Kraft festzuhalten versuchen, ist nicht zu halten. Sie ist nicht nur, was längst praktisch überall Konsens ist, wirtschaftlich, ökologisch und sozial *nicht nachhaltig*, sondern sie ist *nicht zu halten*.

Vor diesem Hintergrund erscheint *politisches Handeln jetzt* als ein kategorischer Imperativ. Entsprechende Anweisungen gibt es, wie gesagt, in unbegrenztem Ausmaß – von Politikberater_innen, Wissenschaftler_innen, Technologieexpert_innen, Bewegungsaktivist_innen etc. Und selbst wenn es (noch) keinen klaren Plan gibt, so schafft Handeln doch immerhin Zuversicht. Es signalisiert das Vorhandensein von Optionen sowie die Fähigkeit und den Willen zu entscheiden, zu gestalten. Und es schafft gegenüber denen, die *Zeit verlieren*, indem sie entweder gar nichts tun, oder *nur* reflektieren, das Gefühl moralischer Überlegenheit: Wer irgend-*was tut, jetzt,* muss sich nicht vorwerfen (lassen), der stetigen Verschärfung der vielfältigen Krisen tatenlos zuzusehen.

In den frühen 1990er Jahren, als die Welt zwar längst postmodern, die Krisenlage aber noch weniger vielschichtig war, schrieb Ulrich Beck, mit der ökologischen Krise hätten sich moderne Gesellschaften „einen neuen inhaltlichen Sinnhorizont“ geschaffen.[3] Die ökologische Frage sei für die „postmoderne, abgeschlaffte, gesättigte, sinnleere, fatalistische Gänseleber-Kultur“ eine Art „Himmelsgeschenk“, weil sie nämlich jenseits von Religion und transzendentaler Vernunft „neue Fraglosigkeiten – Rigiditäten“ schaffe, die der zermürbenden postmodernen „Dauer- und Selbstbefragung endlich ein Ende bereiten“. Jetzt könne nicht nur wieder gehandelt werden, sondern es *müsse* „gehandelt werden, und zwar sofort, überall, von allen, unter allen Umständen“. Die ökologische Krise, sagte Beck, ließe die Option der „Ökologiedienstverweigerung“ einfach nicht mehr zu. Sie katapultiere die Gesellschaft in eine neue, eine *zweite*, eine *reflexive Moderne*.

Unter den heutigen Bedingungen der multiplen Krise scheint das noch viel mehr zu gelten als vor 25 oder 30 Jahren. Denn was Ulrich Beck seinerzeit als *Risikogesellschaft* beschrieb, die man mit den Mitteln einer *reflexiven Modernisierung* bändigen könne, um in einer *zweiten Moderne* dann endlich all die emanzipatorischen Versprechen umzusetzen, die die bisherige *erste* oder *lineare* Moderne noch nicht einlösen konnte, hat sich inzwischen in die noch sehr viel schwierigere Konstellation des *Anthropozäns* weiter entwickelt. Im Anthropozän – das wird als das unterscheidende Merkmal dieser neuen erdgeschichtlichen Epoche jenseits des Holozäns beschrieben – ist die menschliche Aktivität zu einem bestimmenden Faktor der Entwicklung unseres Planeten geworden, und zwar dergestalt, dass sich die Probleme der

Risikogesellschaft inzwischen zu einem umfassenden *planetarischen Notstand* ausgewachsen haben.[4] Angesichts dieses planetarischen Notstands ist Handeln wohl noch dringender geboten als je zuvor! Das Anthropozän ist die *Menschenzeit*.[5] Menschen haben die Aufgabe des planetarischen Managements übernommen. Allerdings gibt es im Anthropozän – das ist sein zweites wichtiges unterscheidendes Merkmal – für politisches Handeln endgültig keinen verlässlichen normativen Bezugspunkt mehr, nicht einmal mehr einen ökologischen, weil nämlich der modernistische Dualismus von Natur und Gesellschaft, Natur und Kultur, Subjektivität und Objektivität obsolet geworden ist.

Was immer wir bisher als kategorischen Imperativ betrachtet haben, zuletzt eben die kategorischen Imperative der Ökologiekrise oder des Klimawandels, verliert im Anthropozän den Status der normativen Verbindlichkeit. Ulrich Becks „Himmelsgeschenk" wird jetzt plötzlich wertlos; seine *zweite* oder *reflexive* Moderne wird von einer neuen, einer *dritten* Moderne abgelöst.[6] Das genau ist die besondere Situation, mit der – und in der – wir uns arrangieren müssen. Was bedeutet das für politisches Handeln? Wie soll – und kann – politisches Handeln aussehen, wenn sich in dieser dritten Moderne der ökologisch-soziale Notstand des Planeten und der normative Notstand des Post-Ökologismus[7] zu einem doppelten Handlungsnotstand addieren?

Orientierungssuche

In guter kritischer Tradition halten wir einstweilen an den normativen Ansprüchen und Erwartungen fest, die bis in die zweite, reflexive Moderne hinein Gültigkeit beanspruchten: Politisches Handeln sollte *emanzipatorisch* sein, auf das gerichtet, was in der bestehenden Ordnung noch nicht verwirklicht oder noch ausgeschlossen ist. Es müsse darauf zielen, die Subjektivitäten und Identitäten, individuell und kollektiv, zur Geltung zu bringen, denen bisher ihre Freiheit und Selbstbestimmung noch verwehrt waren. In der post-marxistischen und post-faschistischen Tradition galt zweitens der Grundsatz, dass politisches Handeln die etablierte Ordnung, die bestehenden Herrschaftsstrukturen, kontinuierlich kritisch herausfordern müsse, dass politisches Handeln sich niemals von der bestehenden Ordnung vereinnahmen und instrumentalisieren lassen dürfe. Insbesondere müsse es sich mit allen Mitteln seiner kapitalistischen Inwertsetzung versperren und stattdessen – ebenso wie die authentische Kunst – stets darauf gerichtet sein, gerade das *Gegenstück* zur herrschenden Logik der Verdinglichung, Objektivierung, Kommodifizierung, Ungleichheit, Unterdrückung und Ausbeutung zum Erscheinen zu bringen: die alternative, sozial und ökologisch befreite und versöhnte Gesellschaft. Politisch war der Name für dieses Gegenstück *wahre Demokratie*, die Herrschaft des dann nicht mehr nur seinem Anspruch nach autonomen Subjekts. *Demokratisierung* war das emanzipatorisch-politische Projekt. Die politische Führerschaft für dieses Projekt übernahm mit den neuen sozialen Bewegungen der 1970er Jahre die so genannte *Zivilgesellschaft*. Sie wurde zur Speerspitze der egalitären, redistributiven und ökologischen Demokratisierung.

Doch erstens hat sich das (Selbst-)Verständnis von Zivilgesellschaft seither erheblich verändert und parallel dazu das Verhältnis der Zivilgesellschaft zur Demokratie. Erinnert sei hier nur an die rechtspopulistischen Bewegungen, die sich in vielen Ländern rasch ausbreiten. Zweitens hat sich auch das Verhältnis der Zivilgesellschaft zur bestehenden gesellschaftlichen Ordnung verändert: Der aktivierende Staat sieht in der Zivilgesellschaft kaum mehr eine Bedrohung, sondern vielmehr eine unverzichtbare Ressource. Und drittens hat sich sowohl das Verständnis von Demokratie selbst, als auch das Verhältnis zwischen der Demokratie und der bestehenden Ordnung verändert: Der Neoliberalismus hat die Demokratie längst für seine anti-egalitäre Agenda vereinnahmt, und illiberale Verständnisse von Demokratie gewinnen an Boden.

Vor diesem Hintergrund haben sich die Rolle, die Qualität, die Realität von politischem Handeln grundlegend gewandelt: Politisches Handeln wirkt zahnlos, gleichgeschaltet, neutralisiert. Tatsächlich stellt sich die Frage, ob es überhaupt noch Formen von politischem Handeln gibt, die die bestehende Ordnung wirklich herausfordern und über sie hinaus weisen. Selbst die vermeintlich radikalste Herausforderung dieser Ordnung, der Terrorismus, ist offensichtlicher denn je eine Art Rettungsring – böswillig könnte man sagen: „ein Himmelsgeschenk", das diese Ordnung umso dringender braucht, je mehr ihre wirtschaftlichen, sozialen, ökologischen und politischen Schieflagen die Revision demokratischer Er-

rungenschaften erforderlich machen, die aber ihrerseits doch ein Quantum demokratischer Legitimierung benötigt. So wird es gerade angesichts der Notstandsrhetorik zum Zwang, vom schnellen *Was tun* Abstand zu nehmen – zumindest, wenn es weiterhin das oberste Gebot sein soll, sich niemals von einer Ordnung vereinnahmen zu lassen, die in sozialer und ökologischer Hinsicht gleichermaßen zerstörerisch ist. Zumindest wird es jetzt mehr denn je zum Zwang, politischem Handeln die Reflexion über seine gesellschaftlichen Rahmenbedingungen vorauszuschalten, die im rasenden Zerstreuungs-, Ablenkungs- und Betäubungsbetrieb systematisch ausgeblendet wird. Das bringt mich zum Phänomen der *Post-Politik*.

Post-Politik

Dieser Begriff, Postpolitik, bezeichnet für die Mehrheit seiner Benutzer_innen einen Zustand, in dem die wesentlichen Parameter, die das gesellschaftliche Leben bestimmen, nicht mehr politisch ausgehandelt werden, sondern als unverhandelbare Systemimperative und Alternativlosigkeiten dargestellt werden.[8] Hier wird nicht nur das demokratische Grundprinzip der Freiheit, Selbstbestimmung und Volkssouveränität ausgesetzt, sondern noch grundlegender der Gestaltungsanspruch der Politik überhaupt deutlich reduziert. Die Bedeutung der Politik schnurrt hier nämlich zusammen auf das möglichst effektive Management des vermeintlich oder tatsächlich Unabänderlichen. Zur Erklärung dieses Zustands wird zumeist auf die Globalisierung verwiesen, in deren Vollzug sich die gesellschaftlichen Funktionssysteme, allen voran das ökonomische, weit über nationalstaatliche Grenzen hinaus ausgedehnt und sich damit jeder wirksamen politischen Kontrolle entzogen haben. Ganz wesentlich wird die Post-Politik aber auch als das Ergebnis strategischer *Entpolitisierung* erklärt, die von anti-demokratischen Eliten betrieben werde, um antiegalitäre und exklusive Interessen gegen emanzipatorische Forderungen nach demokratischer Rechtfertigung abzuschirmen. Dieses Verständnis von Post-Politik ist keineswegs falsch. Und in dem Maße, wie diese Analyse zutrifft, ist dann auch klar, worauf politisches Handeln zielen muss: auf die Machtstrukturen, die diese Entpolitisierung ermöglichen, und auf die Repolitisierung der vermeintlich nicht mehr verhandelbaren Inhalte. Aber diese Analyse erfasst bestenfalls die halbe Wahrheit.

Ein komplexeres Verständnis von Post-Politik und der *postpolitischen Konstellation* ergibt sich, wenn wir ihre zweite wesentliche Ursache, die Entpolitisierung, ins Verhältnis zu ihrem Gegenstück, zur Politisierung, setzen. Politisierung war und ist das Instrument, mit dem emanzipatorische Bewegungen etablierte normative und institutionelle Ordnungen aufzubrechen versuchen, um Freiräume für Werte, Identitäten und Lebensformen zu schaffen, die sich bisher nicht entfalten konnten. Politisierung macht Anspruch auf Entscheid- und Gestaltbarkeit. Sie stellt die etablierte Ordnung in Frage, tut das aber stets innerhalb eines Rahmens, der selbst nicht zur Diskussion steht, sondern die legitimierende und Autorität verschaffende Norm angibt, an deren Maßstab politisiert, d. h. in Frage gestellt wird. Für die neuen sozialen Bewegungen seit den 1970er Jahren – aber letztlich für alle emanzipatorischen Bewegungen seit der französischen Revolution überhaupt – war diese ihrerseits nicht zur Diskussion stehende Bezugsgröße die aufklärerische Norm des *autonomen Subjekts:* die unantastbare Würde des Menschen, die als universell vorgestellten Menschenrechte, oder auch kategorische ökologische Imperative, die der Norm des autonomen Subjekts einbeschrieben seien.

Wenn nun aber dieser vorpolitische normative Bezugspunkt nicht unpolitisch bleibt, sondern selbst zum Gegenstand der Politisierung wird, dann entfaltet sich schnell ein Wirbelsturm der Unsicherheit. Die entfesselte Politisierung führt dann in den Worten des bereits zitierten Ulrich Beck in „Unlebbarkeiten der Individualisierung“ und in die „Unlebbarkeit der Moderne“ überhaupt. Und hier genau liegt der Zusammenhang zwischen der emanzipatorischen Politisierung auf der einen Seite und der Post-Politik und dem sich ausbreitenden *anti-political sentiment*[9] auf der anderen: Die Politisierung und Ausdifferenzierung gelebter Ideale von Subjektivität, Identität, Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung gehörte nämlich zum Kernprogramm der emanzipatorischen Bewegungen. Und diese Politisierung und Subjektivierung aller Referenznormen führte nicht nur, wie von konservativer Seite[10] bereits in den 1970er Jahren geargwöhnt worden war, unvermeidlich zu *government overload* und *ungovernability*, sondern sie schlägt – und zwar *in emanzipatorischer*

Absicht – in Entpolitisierungsbestrebungen um. Denn angesichts der stetig wachsenden Komplexität von Problem- und Interessenkonstellationen, der fortschreitenden Pluralisierung von gesellschaftlichen Werten, der Hybridisierung und Dynamisierung von Identitäten, und der entsprechend zunehmenden Gefahr der demokratischen Selbstlähmung verspricht Entpolitisierung, dass sich zumindest ein gewisses Maß an politischer Handlungsfähigkeit, Legitimität und Autorität sichern oder zurück gewinnen lasse. Und das scheint umso dringlicher, je mehr sich die latenten Krisen zu akuten Notständen zuspitzen.

Entpolitisierung ist mithin, *zumindest auch*, eine Strategie, um das emanzipatorische Projekt zu sichern, wenn es in Gefahr ist, seine eigenen normativen Grundlagen zu zersetzen. Sie soll im Interesse der selbstbestimmten Bürger_innen, im Interesse der politischen Gestaltung, *die Sache,* das wahre Gemeinwohl, in den Mittelpunkt rücken, die für die richtige Entscheidung erforderliche Fachkompetenz garantieren, und Reibungsverluste wie die auszehrende Wirkung reiner Machtstreitigkeiten minimieren. Die postpolitische Konstellation ist entsprechend also keineswegs bloß das Machwerk einer anti-demokratischen, ihre eigenen Privilegien sichernden Elite, sondern – zumindest auch – selbst die *Verlängerung der emanzipatorischen Agenda*. So schwierig es auch sein mag: Politisches Handeln muss das reflektieren! Wie brisant diese Sachlage tatsächlich ist, wird noch klarer, wenn wir sie noch einmal aus der Perspektive der emanzipatorischen Zentralkategorie, der Norm des *autonomen Subjekts*, durchdenken.

Emanzipation zweiter Ordnung

Diese protestantisch-aufklärerische Norm ist, wie gesagt, der Dreh- und Angelpunkt des emanzipatorischen Projekts. Besonders nachdrücklich ist diese Norm des halb individualistisch, halb kollektiv, auf jeden Fall aber als *autonom* gedachten Subjekts zuletzt von den neuen sozialen Bewegungen der 1970er und 1980er Jahre artikuliert worden, die dieser Norm auch zu der breiten gesellschaftlichen Verankerung verholfen haben, die sie heute hat. Ulrich Beck hat insofern ganz zu Recht von einer *Renaissance der politischen Subjektivität* gesprochen.

Nun blieb aber dieses Ideal des autonomen Subjekts, dieses normative Herzstück sowohl der Moderne als auch des emanzipatorisch-demokratischen Projekts, vom Prozess der fortschreitenden Modernisierung nicht selbst unberührt. Modernisierung bedeutete nicht einfach nur die schrittweise Durchsetzung dieser für sich selbst unveränderlichen Norm, sondern auch deren kontinuierliche Weiterentwicklung. Unter anderem hat die *individuelle* Dimension des autonomen Subjekts gegenüber der *kollektiven* erheblich an Bedeutung gewonnen. Zweitens wird die *Autonomie* des Subjekts heute immer weniger als Unterschiedenheit und Unabhängigkeit *von* Markt und Konsum verstanden, und immer mehr als Freiheit und Selbstbestimmtheit *im* Markt und Konsum. Drittens hat das solchermaßen individualisierte und in den Markt integrierte Subjekt gewissermaßen seinen Aggregatzustand verändert: Im Zuge der fortlaufenden Modernisierung wurde nämlich das Ideal der verfestigten und gefestigten Identität abgelöst, oder zumindest ergänzt, durch das Ideal des vielschichtigen, flexiblen, flüchtigen, also eben gerade nicht mit sich identischen Ichs. Der Arbeitsmarkt, der berufliche Erfolg, das Management des privaten Lebens erfordern Flexibilität, Vielseitigkeit, Innovationsbereitschaft und Außenorientierung. Die noch von den sozialen Bewegungen emphatisch eingeforderte Idealvorstellung des Subjekts ist da mit all ihren Implikationen von Konsequenz, Selbstdisziplin, Prinzipientreue, Innerlichkeit und Gemeinwohlorientierung zur unangenehmen Belastung geworden.

So hat sich also das gesellschaftliche Verständnis von Autonomie, Subjektivität und Identität, das der normative Referenzpunkt des emanzipatorisch-demokratischen Projektes ist und im normativen Zentrum politischen Handelns stehen soll, im Zuge der fortschreitenden Modernisierung grundlegend verändert. Sowohl die post-marxistische als auch die bürgerliche Tradition diagnostizieren hier vor allem *Entfremdung* und *Verfall*. Angesichts der sich neu eröffnenden Freiheiten und Möglichkeiten muss man aber wohl eher von *Emanzipation* aus zu eng gewordenen Zwängen sprechen. Ich nenne das *Emanzipation zweiter Ordnung.*[11] In ihrem Vollzug wird die inzwischen hegemonial gewordene Norm des freien und selbstbestimmten Individuums so neu interpretiert, dass eine Befreiung von restringierenden Elementen früherer Subjektivitäts-, Identitäts- und Autonomieverständnisse voll-

zogen wird. Wenn wir Immanuel Kants berühmten *Auszug der Bürger aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit* als die Emanzipation erster Ordnung bezeichnen wollen, dann könnte diese Emanzipation zweiter Ordnung als der *Auszug der Bürger_innen aus der Kantischen Norm des autonomen Subjekts* verstanden werden, d. h. als der Auszug aus den kategorischen Imperativen der Vernunft und der Abschied von den der Vernunft inhärenten Prinzipien der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. In jedem Falle aber wäre all dies eine *emanzipatorische Verlängerung* des Kantischen Auszugs aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit. Es wäre der Auszug aus Becks zweiter Moderne, die ja ein neuerlicher Anlauf sein sollte, die Versprechen der Aufklärung einzulösen – genau die Versprechen, deren Implikationen nunmehr vor allem als *Zumutungen* wahrgenommen und als Ballast abgeworfen werden. Kaum auszudenken, was das für politisches Handeln bedeuten würde, das ja stets emanzipatorisch sein soll und ausgerichtet auf das Ideal der wahren Demokratie.

Peak Democracy

Tatsächlich führt die Emanzipation zweiter Ordnung moderne Gesellschaften an einen Wendepunkt, an dem der Grenznutzen von *mehr Demokratie* in dem Sinne, wie die neuen sozialen Bewegungen sie noch verstanden hatten, minimal oder sogar negativ wird: Ich bezeichne diesen Punkt als *peak democracy*. Mehr Demokratie wird zur Belastung, zum Beispiel weil unter Bedingungen der Beschleunigung und Komplexität die Ressourcen der Menschen vom Management des persönlichen Lebens meist bereits so vollständig ausgeschöpft werden, dass für öffentliche Angelegenheiten schlicht keine Kapazitäten mehr frei sind. Zweitens, scheinen sich viele der drängendsten Probleme – und Bedingungen des erfüllten Lebens – auf nicht-demokratische Weise deutlich besser, bzw. auf demokratische Weise überhaupt nicht mehr, lösen zu lassen: die Wirtschaft ankurbeln, die Umwelt schonen, bezahlbare Konsumgüter bereitstellen, Terror abwehren usf. Drittens, und vielleicht am allerwichtigsten: Wenn die Grenzen des Wachstums überdeutlich hervortreten und schon der bloße Statuserhalt, geschweige denn weitere Wohlstandsgewinne, nur noch durch Wohlstandsverminderung an anderer Stelle erreicht werden können, werden die Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit nicht nur für die Eliten zur Belastung, sondern überall dort, wo es Erreichtes zu verteidigen gilt und sozialer Abstieg droht. Die derzeitige Flüchtlingskrise zeigt das in aller Deutlichkeit. Tatsächlich beobachten wir statt des Kantischen und noch von Beck in Aussicht gestellten Kosmopolitanismus heute allenthalben den Versuch, durch Grenzziehung, Abspaltung und Alleingänge wenigstens ein gewisses Maß an Sicherheit und Schutz im Wirbelwind des entfesselten Liberalismus und Kapitalismus zu erreichen. Diese Sicherheit liegt freilich nur noch darin, dass man sich von der Verkleinerung, vom Ballastabwerfen, wenigstens kurzfristig einen Wettbewerbsvorteil für die nächste Etappe des Exklusionskampfes verspricht.

Das traditionelle Versprechen, dass wir *gemeinsam stark* seien, verkehrt sich somit in die Hoffnung, dass wir in der kleineren Gruppe oder sogar alleine stärker oder am stärksten seien. Das Prinzip der *Inklusion* verwandelt sich in das der *Exklusion* – wohlgemerkt im Zeichen der Emanzipation. Die Theorie der Emanzipation zweiter Ordnung führt uns also an einen Punkt, an dem deutlich wird, dass die Wiederbelebung der sogenannten *echten Demokratie*, die *Rückeroberung* der Demokratie aus den Fängen antiegalitärer Eliten, wie sie dem überwiegenden Teil der sich als emanzipatorisch-kritisch verstehenden Linken vorschwebt, nicht nur ein soziologisch zunehmend unplausibles, sondern auch ein normativ zunehmend zweifelhaftes Projekt ist. Genau genommen muss politisches Handeln, das dieser Agenda folgt, möglicherweise in genau dem Maße, wie es sich weigert zur Kenntnis zu nehmen, dass die postdemokratische Konstellation sich im Zuge des *emanzipatorischen Fortschrittes* herausbildet, als *reaktionär* bezeichnet werden.

Das postdemokratische Paradox

Nun ist es allerdings so, dass die Emanzipation zweiter Ordnung zwar der Demokratie, wie die neuen sozialen Bewegungen der 1980er Jahre sie noch verstanden hatten, den normativen Boden entzieht, aber gleichzeitig entfaltet sie auch – eben als Emanzipationsprozess – die Freiheits-, Selbstbestimmungs-, Selbstverwirklichungs- und Zentralitäts-

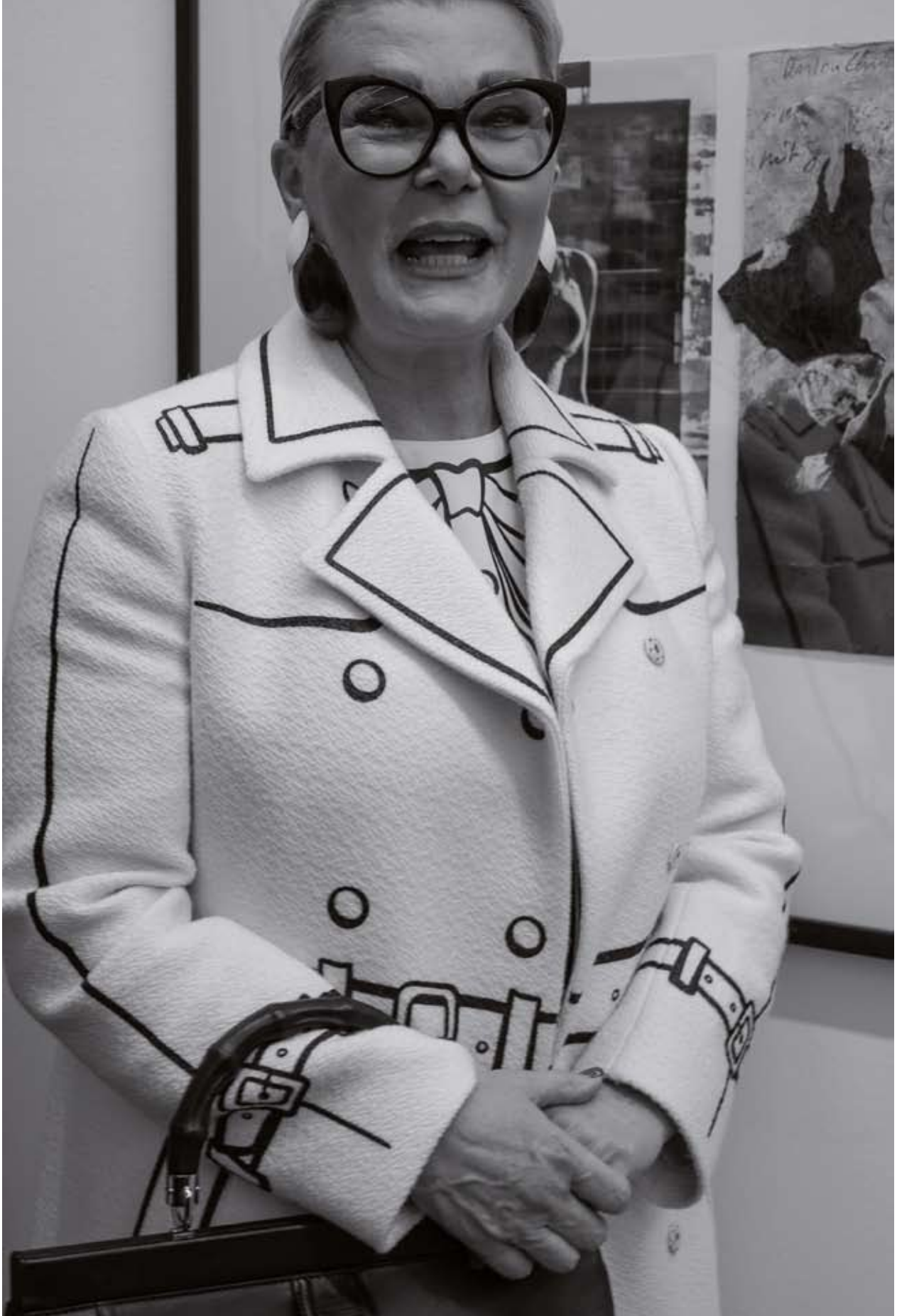
ansprüche moderner Individuen immer weiter. So wachsen zwar ständig die Zweifel an der Demokratie und das *antidemokratische Gefühl*[12], aber gleichzeitig verlangen moderne Bürger_innen doch immer selbstbewusster und kompromissloser nach demokratischer Partizipation, Repräsentation, Legitimation und Responsivität. Ich bezeichne das als das postdemokratische Paradox. Dieses postdemokratische Paradox ist dafür verantwortlich, dass wir im Moment entgegen populärer Abgesänge auf die Demokratie keineswegs deren Ende oder Tod beobachten, sondern vielmehr eine grundlegende Transformation der Demokratie.

Populäre Sprüche wie *Hier darf jeder machen, was ich will*! oder *Hier kann jeder meine Meinung sagen!* bringen diese Transformation auf den Punkt. Hier sprechen Demokrat_innen, die sich aus den Verbindlichkeiten, die mit dem traditionellen Verständnis von demokratischer Bürgerschaft oder gar kosmopolitischer Weltbürgerschaft einhergehen, befreit haben, und sich unbedingter denn je als Mittelpunkt *ihrer* Welt verstehen. Sie schaffen sich Kommunikations- und Handlungsformen, in denen die widersprüchlichen Bedürfnislagen der postdemokratischen Konstellation be- und verarbeitet werden können. Ihr Dilemma, und das moderner Konsument_innendemokratien überhaupt, liegt darin, dass sie einerseits demokratische Normen und ihr demokratisches Selbstverständnis aufrecht zu erhalten versuchen, andererseits aber gleichzeitig eine Politik betreiben, die sich der Emanzipation zweiter Ordnung und der postdemokratischen Wende entsprechend, von eben diesen demokratischen Normen abwendet, zugunsten einer Agenda der Entpolitisierung, Individualisierung, ökonomischen Effizienz, materiellen Ungleichheit und sozialen Exklusion. Zur Bewältigung dieses Dilemmas entwickeln sie Kommunikations- und Handlungsformen, mit denen demokratisch-egalitäre Werte artikuliert und erlebbar gemacht werden können, ohne dass dabei die gleichermaßen gültigen postdemokratisch-exklusiven Wertpräferenzen in Frage gestellt werden müssen. Diese Kommunikations- und Handlungsformen sind meines Erachtens das Kernstück und unterscheidende Merkmal unserer heutigen liberalen Demokratien. Ich bezeichne sie als *Diskurse der Simulation* und entsprechend die derzeitige Erscheinungsform der liberalen Demokratie als *simulative Demokratie*.

Kollektives Theater

Von großer Bedeutung ist dabei, dass diese simulative Demokratie auf gar keinen Fall bloß als ein Projekt von neoliberalen Eliten verstanden werden darf, die zum Zwecke der Manipulation, Täuschung und Kontrolle der Massen, der berühmten 99 %, politische Scheinveranstaltungen inszenieren. Simulative Demokratie entsteht vielmehr, wie ich zu zeigen versucht habe, im Zuge der Emanzipation zweiter Ordnung, und muss daher, so irritierend das ist, als *emanzipatorische Errungenschaft* verstanden werden! Wenn Begriffe wie Täuschung und Illusionierung hier überhaupt angemessen sind, könnten die Simulationsdiskurse allenfalls als Praktiken der *kollektiven Selbstillusionierung* begriffen werden, an denen sich eine Vielfalt gesellschaftlicher Akteur_innen bereitwillig und engagiert beteiligt; konkreter: die Allianz all derer, die im Sinne der Emanzipation zweiter Ordnung ein gemeinsames Interesse daran haben, die bestehende, offensichtlich nicht nachhaltige – nicht haltbare – Ordnung der stetig zunehmenden Ausgrenzung und Ungleichheit dennoch aufrecht zu erhalten. Gleichzeitig wollen sie sich aber versichern, dass die Werte der Gleichheit, der sozialen Gerechtigkeit und ökologischen Integrität unverminderte Gültigkeit behalten. Völlig abwegig ist daher auch die Vorstellung, emanzipatorische Werte, Demokratie, Politik würden hier *bloß noch* inszeniert; die wahre Demokratie sei zur simulativen Demokratie *verkommen*. Solche Behauptungen sind in dem Maße falsch (oder selbst simulativ), in dem sie implizieren, die authentische Alternative sei überhaupt noch eine Option und ein politisches Projekt.

Jenseits der rein kommunikativen Themenparks ist das unspezifische und immer wohlmeinende *Was tun* die Grundform der Simulation. Gerade indem es, wie immer andeutungsweise, in der Aktion die etablierte Ordnung herausfordert und die Alternative erlebbar macht, stabilisiert politisches Handeln *jetzt* genau das, worauf es sich *kritisch* bezieht. Nicht nur Politik wird hier zum Theater; nicht nur Politiker_innen werden zu Politikdarsteller_innen, sondern die Darstellung, das Zum-Erscheinen-Bringen und Erlebbar-Machen von egalitären Werten, von Demokratie, des Politischen, ist ein breit angelegtes gesellschaftliches Projekt. Und im gleichen Maße, wie das Bewusstsein der Nicht-Haltbarkeit



der bestehenden Ordnung einerseits und der entschiedene Verteidigungskonsens andererseits sich verfestigen, steigt das Bedürfnis nach Arenen, in denen die Kritik, die Alternative, kommuniziert und erlebbar gemacht werden kann. Hier liegt wohl auch die Erklärung für die eingangs festgestellte auffällige Nachfrage nach politisierter, engagierter Kunst.

Aber jenseits des gesellschaftskritischen Theaters ist das *commitment* zum Status Quo unerschütterlich. Am allerdeutlichsten wird das bei der kollektiven Neuvereidigung, die auf jeden terroristischen Anschlag folgt: *Wir stehen fest zusammen*, bekennen wir dann ritualisiert, *und werden unsere Freiheit, unsere Werte, mit Entschiedenheit und allen zur Verfügung stehenden Mitteln verteidigen.* Das ist ein klares Bekenntnis zur Ordnung der Nichtnachhaltigkeit, der fortschreitenden Zerstörung und Exklusion. Es ist obszön – und alternativlos? Kurz darauf berichten die Medien dann vom Mut und der Standhaftigkeit der aufrichtigen Bürger_innen, die sich nicht einschüchtern lassen und ihre Geschäftigkeit in den Einkaufsstraßen unerschrocken fortgesetzt hätten. Die gegenüberliegende Zeitungsseite informiert derweil, welche Artikel beim Discounter *Jetzt in Aktion!* sind. Wenn Theater, Kunst und Sozialwissenschaft auch im Zeichen der Post-Politik daran festhalten wollen, sich nicht als Ressource vereinnahmen zu lassen, dann muss *Was tun. Politisches Handeln jetzt* vor allem bedeuten, diese Widersprüche sichtbar zu machen. ||

Der Text ist eine durchgesehene Fassung des Eröffnungsvortrages der Jubiläumskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft, gehalten am 29. Januar 2016 im Deutschen Theater Berlin.

[1] Luhmann, Niklas (1970): *Soziologische Aufklärung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

[2] Blühdorn, Ingolfur (2015): „A Much-needed Renewal of Environmentalism? Eco-politics in the Anthropocene". In: Hamilton, Clive; Gemenne, François; Bonneuil, Christophe (Eds.): *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch.* London: Routledge, 156-167.

[3] Beck, Ulrich (1993): *Die Erfindung des Politischen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[4] Crutzen, Paul J. (2006): *The "anthropocene".* Berlin (u.a.): Springer.

[5] Schwägerl, Christian (2010): *Menschenzeit: Zerstören oder gestalten? Die entscheidende Epoche unseres Planeten.* München: Riemann.

[6] Zu den drei Phasen der Moderne vgl. Kapitel 1 in: Blühdorn, Ingolfur (2013): *Simulative Demokratie: neue Politik nach der postdemokratischen Wende.* Berlin: Suhrkamp.

[7] Blühdorn, Ingolfur (2000): *Post-ecologist Politics.* London; New York: Routlegde.

[8] Swyngedouw, Erik; Wilson, Japhy (Eds.) (2014): *The Post-Political and Its Discontents: Spaces of Depoliticization, Spectres of Radical Politics.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

[9] Mair, Peter (2006): *Ruling the void: The hollowing of western democracy.* New Left Review, 42, 25-51.

[10] Crozier, Michel; Huntington, Samuel P.; Watanuki, Joji (1975): *The Crisis of Democracy: Report on the Governability of Democracies to the Trilateral Comission.* Triangle Papers Vol. 8. New York: New York University Press.

[11] Blühdorn, Ingolfur (2013): *Simulative Demokratie: neue Politik nach der postdemokratischen Wende.* Berlin: Suhrkamp, 114-166.

[12] Rancière, Jacques (2011): *Der Hass der Demokratie.* Berlin: August.

Ingolfur Blühdorn

Professor für Soziale Nachhaltigkeit an der Wirtschaftsuniversität Wien, leitet dort das Institut für Gesellschaftswandel und Nachhaltigkeit (IGN).

Probiert mal, was passiert, wenn ihr Gleichheit genießt

Theater, Banausie, Politisierung

Kai van Eikels

1.

Man kann die Frage stellen, ob Kunst sozial, politisch engagiert sein oder einem als zweckfrei behaupteten Ästhetischen die Treue halten soll. Ich argwöhne jedoch, dass im Bann dieses Entweder-Oder Debatten weder zu mehr Qualität nach den Kriterien des Engagierten führen noch nach denen des Ästhetischen, und werde daher diese Frage durch eine andere ersetzen: Wie kann und soll Kunst mit dem Genießen umgehen, das Konzepte des Ästhetischen in eine bestimmte Form gebracht sehen will, das aber auch in partizipatorischen und interventionistischen künstlerischen Arbeiten ja keineswegs formlos bleibt?

Kunst-Machen, Kunst-Rezipieren, An-Kunst-Partizipieren oder In-Kunst-verwickelt-Werden sind alle daran beteiligt, ein Genießen zu organisieren. Und statt der Behauptung zu vertrauen, irgendwer von uns könne per Dekret Zweckdienlichkeit oder -freiheit über das Beziehungsgeflecht namens Kunst verhängen, sollten wir uns eher für die Effektivität dieses Genießens interessieren. Denn was immer jemand von irgendeiner der Positionen – des Machenden, Rezipierenden, Partizipierenden oder Verwickelten – aus tut oder lässt, wird nie mehr als eine Wendung innerhalb einer kollektiv bestimmten Dynamik ergeben.

Um zu erfahren, wie Effekte des Genießens, das Kunst organisiert, das Soziale und Politische erreichen, braucht es zunächst Anerkennung für die zerstreute Vielheit dessen, was angelegentlich von Kunstveranstaltungen passiert: Kann sein, dass eine Rezipientin den Duft, der ihr aus einem Werk anweht, für die Blume nimmt. Die Wiener Dame, die Christoph Schlingensief bei seiner Container-Aktion *Bitte liebt Österreich!* auf dem Höhepunkt ihrer Wut mit überschnappender Stimme „Sie ... Künstler!“ titulierte, vergaß zwar genau das, was das Herausgebrüllte benannte: dass das Schild auf dem Containerdach mit der Parole „Ausländer raus!“ die Arbeit eines Künstlers war und eine angemessene Rezeption womöglich in einem Reflexionsprozess über die Dialektik einer Kunst bestanden hätte, die den Zynismus dessen wiederholen muss, was zu erfolgreich und darin zugleich zu unerträglich ist, um ihm mit sachlichem Widerspruch zu begegnen. Doch ihre Banausie leuchtet bis heute, und was sie uns zu sagen hat, hängt davon ab, welche Achtung wir haben für die irregulären Übersetzungen entlang der Grenze zwischen ästhetischem Genießen und dem Genuss, den wir aus sozialen und politischen Handlungen ziehen.

Anstatt Leute notorisch dafür zu schmähen, dass sie Fiktion mit Realität, Indirektes mit Direktem, Zeigen mit Vollziehen verwechseln, sollten wir Kriterien zu einer Differenzierung dieses Verwechselns entwickeln – Kriterien, um eine Banausie, in der ein Subjekt sich verschließt und verhärtet, von einer Banausie zu unterscheiden, die öffnet, etwas auslöst, Subjektivität investiert.

Ein Reflexionsprozess kommt niemals von sich aus zum Abschluss; das einzige Einverständnis der Reflexion mit dem Endlichen ist die Erschöpfung. Strategien des Handelns enthalten stets Techniken, aus dieser Unabschließbarkeit sich ins Aktuelle von Praxis sozusagen fallen zu lassen. Mit aktiver Banausie geht es darum, das Außerordentliche eines Genießens, das eine gewisse Gleichgültigkeit gegen seinen Gegenstand bewahrt, der bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu entwenden, die der Kunst als Preis für ihren besonderen Wert einen abgesonderten Platz anweist. Darum, diesen Mehrwert des Ästhetischen – der, wie Diedrich Diederichsen mal treffend gesagt hat, kein „surplus value“ ist, sondern „added value“, ein supplementärer Wert, der ökonomische und soziale Werte umwertet – für etwas weniger Gediegenes als subjektive Bereicherung durch Erfahrung zu verwenden.

2.

Und vielleicht geht es sogar darum, im Herzen der Sensibilisierung, die Kunst schon dadurch befördert, dass man sich überhaupt mit ihr abgibt, etwas von jener Gleichgültigkeit, jener Ignoranz, jenem Unwissen freizusetzen, das die Angehörigen der herrschenden Schichten denen voraushaben, die sie beherrschen. Die wildeste Aktionskunst schafft nicht den Moment aus der Welt, in dem ich zwischen all den Brüllenden, Rennenden, Machenden dastehe wie jemand, der „I don't give a fuck" sagen könnte – es aber nicht sagen muss, denn die Situation enthält bereits eine Anerkennung für diesen Moment, für diese Abwendung vom Objekt einer dringlichen Sorge. Meine Wendung ins Subjektive (oder durchs Subjektive woandershin) ist hier nichts, was mich von allen anderen abtrennt. Eher kann ich davon ausgehen, dass die anderen und ich nicht zuletzt dank dieser Gleichgültigkeit eine Art von Zusammen unterhalten haben werden.

Politischer Aktivismus könnte von oder besser mit Kunst lernen, an vorderster Front, da, wo die Überzeugung, genau das tun zu müssen, sich zu unbestreitbarer Gewissheit verdichtet, jene Langeweile zu empfinden, von der Walter Benjamin einmal sagte, sie sei die Schwelle zu großen Taten. Ihr Unbesorgtes markiert die Schwelle zu etwas, dessen Größe die Notwendigkeit des aktuell Getanen befragt: Stellen der empathische Reflex oder dessen Resonanzen in Wut über Ungerechtigkeit gute politische Motive dar, um aktiv zu werden? Und sind sie als Motive auch formende Kräfte, die meine Aktivität und die vieler anderer so zu organisieren vermögen, dass sie gut zusammenwirken?

Ich habe letztes Jahr im September an einem Treffen in Hamburg auf Kampnagel teilgenommen, das unter dem Titel „The Art of Being Many" vier Tage lang Künstler_innen und politische Aktivist_innen zusammenbrachte. Das Konzept unterstellte, Leute, die politisch(e) Kunst machen, und Leute, die sich in politischen Bewegungen engagieren, hätten ein gemeinsames Anliegen, das „Wie" ihres Vorgehens zu erörtern und experimentell Optionen zu erkunden, wie man sich zu kollektiven Aktionszusammenhängen koordiniert. Die Initiatorin Sibylle Peters hielt es für hilfreich, diesen Experimenten einen Theaterraum zur Verfügung zu stellen. Denn auf einer von allen betretenen Bühne würde – so die Annahme – das ‚als ob' des Spielens eine geschützte Raumzeit aufspannen. Das überließ es den Teilnehmenden, nach Belieben Themen einzusetzen, in der Absicht, die Aufmerksamkeit auf die Form zu lenken.

Eben an diesem Punkt schieden sich aber die Gemüter. Die auf einmal eindeutig zu ‚Aktivist_innen' Gewordenen hielten den Organisator_innen und ihren ‚Künstler'-Partner_innen in den Panels beharrlich vor, ohne einen urgent cause sei das Versammeln sinnlos, alles Gesagte und Getane bloß Fake. Es gelang bis zum Schluss keine Verständigung darüber, inwiefern das ‚als ob' etwas anderes meinen kann als das Faken einer Realität. Im Grunde hätte dort etwas umgekehrt Entsprechendes zu jener Abkürzung der Kunsterfahrung ins Wirkliche passieren sollen, als die ich die Banausie bezeichnet habe: ein Umweg der politischen Aktion durch die Kunst. Doch bietet das Theater einer solchen Erörterung einen geeigneten Ort?

Das Theater ist, in baulicher und institutioneller Massivität, vor allem ein abgesonderter Ort. Darin koinzidieren sein Vermögen und sein Unvermögen. Die Zuschauenden kehren, wie Canetti in *Masse und Macht* schreibt, der Polis den Rücken zu, und diese Abkehr ist die Bedingung ihrer Versammlung zum Publikum. Politisch ambitionierte Theatermacher_innen unternehmen immer wieder Anstrengungen, im Bereich ihres ummauerten und institutionalisierten ‚als ob' die Dringlichkeit des urgent cause zu rekonstruieren. Theater

lehnt sich damit quasi gegen seine eigene Disposition auf, es faket die Dringlichkeit eines aktivistischen Verhältnisses zur Sache. Letztlich verzichtet es damit auf das Beste, das Kunst dem Aktivismus mitzuteilen wüsste: eine Freiheit, die aus der Form kommt. Der Umweg über ein ‚als ob' vermittelt einen Zugang zum Agieren, der, obwohl Agieren Reagieren heißt, sich die Form des Agierens nicht aufdrängen lässt von den Umständen, die drängen – und in deren Drängen meist bereits Kalküle einer Ausbeutung dessen mitwirken, was zu unternehmen wäre, um Abhilfe zu schaffen.

Sofern draußen politische Veränderungen geschehen oder geschehen können, befindet Theater sich in einer misslichen Position, und das eben deshalb, weil es nie gelungen ist, dem Theater die Macht des Abgesonderten auszutreiben und die durch Jahrtausende mitgeschleifte Heiligkeit loszuwerden. Theaterbetrieb versucht sich ins Politische einzukaufen, mittels einer manchmal schon verzweifelt anmutenden Rhetorik, wenn man etwa lauthals versichert, „eine Debatte anstoßen" zu wollen, aber zu den Debatten, die über die besagte Sache längst vielerorts stattfinden, nichts Eigenes beizutragen hat. Die Botschaft lautet: Macht es doch hier bei uns, im Theater! Darauf gilt es zurückzufragen: Warum ausgerechnet dort? Falls Theater Aktion treffen soll, müsste es auf diese Frage überzeugende Antworten geben.

3.

Der abgesonderte Ort des Theaters könnte indes gelegen kommen in einem Moment, da ‚draußen' nicht klar ist, was in einer Sache ein politisches Handeln wäre. Nach einer Phase, in der mit dem Arabischen Frühling, den Occupy-Protesten und Anti-Austeritäts-Bewegungen sich der Aufbruch in eine wiedergefundene Entschiedenheit politischen Kämpfens abzuzeichnen schien, erfasst meine Aufmerksamkeit gegenwärtig eine Situation, die geprägt ist durch immer verwickeltere Kriege und Bürgerkriege, durch Allianzen, die beinahe noch grässlicher sind als die Verfeindungen, durch Verbrechen und Grausamkeiten bis zum Völkermord und durch Fluchtbewegungen, die den Widerstand nationalstaatlicher Gewalt zur Abschottung von Grenzen unter großem Leid überwinden.

Es erscheint mir schwierig, diese Gegenwart des vielen gleichzeitig Passierenden, überwiegend Schlimmen zu politisieren. Das Politische wird aufgesogen vom Diplomatischen, von einer staatsstrategischen Vernunft des ‚Ohne einen Deal mit Putin, der Assad kurzfristig im Amt lässt, wird es keine Beendigung des Krieges in Syrien geben' und dergleichen. Oder man konstruiert eine vereinseitigte Sicht, die Parteinahme erlaubt um den Preis einer Ausblendung von unpassenden Informationen oder der Leugnung ihrer Wahrheit.

Was ich hier bloß sehr grob umreiße, unterrichtet davon, dass Sachverhalte nicht an sich politisch sind. Politisch, das meint eine Form, in die Sachverhalte insofern eingehen, als bestimmte Haltungen möglich sind und dabei die Perspektive eines Handelns aufscheint, das um seiner selbst willen vorzuziehen wäre – für das ich mich entscheide, nicht weil es bestimmte Resultate garantiert, sondern weil ich dieses Handeln als solches für richtig halte. Und indem ich meine Entscheidung in der wie immer schwankenden Überzeugung treffe, mich für ein Richtiges zu entscheiden, verbindet sich mit dem Entscheiden selbst und dem so entschiedenen Handeln ein Genießen, ein Glück. Etwas zu politisieren findet an der informatorischen Situation immer auch einen Widerstand, und im guten Falle wächst die Differenziertheit der Haltungen und die Trefflichkeit der Entscheidungen durch die Auseinandersetzung mit dem, was in ihnen schief bleibt.

Demokratische Politik ist immer Politik mit schlechter Haltung. Als politisch Entscheidender und Handelnder stehe ich niemals ganz gerade und aufrecht, komme nirgends kosmisch ausbalanciert mit meiner Mitte zur Deckung. In

» Statt den Terror der täglichen Nachrichten auf der Bühne zu verdoppeln, könnte Theater etwas dafür tun, Frieden genießbar zu machen. «

dem Maße, wie ich empfindlich bleibe für die Torsionen, die Drehungen und Wendungen der Vorgänge in dieser Welt, brauche ich eine gewisse Geschmeidigkeit – die der Lässigkeit (das Wort gesagt in Nähe auch zu: Nachlässigkeit) näher steht als dem, was uns eine überkommene Rhetorik immer noch als das Feste, Standhafte, Charakterstarke präsentiert, als ginge es vor allem darum, sämtlichen Verlockungen des Falschen zu widerstehen. Die für politisches Handeln wichtige Differenz liegt heute keineswegs zwischen den starken, opferbereiten Charakteren und den weichen, schwächlichen, den vom Mainstream-Kulturpessimismus so gern gegeißelten Egoist_innen und Narzisst_innen. Sie liegt zwischen denen, die das Schiefe ihrer Haltungen bloß wie eine Krankheit erleiden, und denen, die gelernt haben, dieses Schiefe für das Handeln zu verwenden.

Mein Vorschlag lautet, in einer zeitgemäßen Wiederaufnahme von Brechts Lehrstück-Experimenten Theater zu Ausbildungsstätten einer solchen Geschmeidigkeit zu machen, zu Instituten, an denen Menschen sich in Politisierung üben: darin, an einem einstweilen abgesonderten Ort dem, was drum herum passiert, eine Form zu geben, die etwas um seiner selbst willen Vorzuziehendes und d. h. als Entscheidung und als Handlung zu Genießendes ermittelt.

Um es auf eine knappe, halbwegs konkrete Empfehlung zusammenzuziehen: Statt den Terror der täglichen Nachrichten auf der Bühne zu verdoppeln, könnte Theater etwas dafür tun, Frieden genießbar zu machen. Während staatliche Diplomatie und NGO-Initiativen darin übereinkommen, in Frieden bloß die Abwesenheit von allzu viel Krieg im Land zu sehen, bleibt die Genießbarkeit von Frieden für uns, die wir in einer der sogenannten friedlichen Zonen des Planeten leben, weithin erst zu entdecken.

Statt die vielen Ungleichheiten einer in der Tat in Vielem ungleichen Gesellschaft anzuprangern und kurzatmige imaginäre Gemeinschaften moralischer Empörung zu fabrizieren, könnte Theater mit uns üben, wie man Gleichheit genießt. Das können wir nämlich ebenfalls kaum. Wir genießen – als Staatsbürger_innen und als Zuschauer_innen oder Partizipierende der meisten Kunstveranstaltungen – Ungleichheit in ihren zahlreichen schillernden Facetten. Wir genießen das eigene Unterworfensein, die Beweglichkeit desjenigen, der die Verantwortung des Herren los ist. Wir genießen das unverdiente Privileg derjenigen, denen es besser geht, gewürzt durch das schlechte Gewissen deshalb. Wir genießen, dass gemäß unbefragten Kriterien immer nur sehr Wenige in etwas sehr gut sind – und wir sofort aufhören, es sehr gut zu nennen, sobald Viele es hinkriegen. Wie aber genießen wir Gleichheit?

Wenn ich von Geschmeidigkeit spreche, dann auch um anzudeuten, dass es mir dabei nicht um Umerziehung zu tun ist. Dafür, die Menschen erst zu optimieren, ist es in jeder politischen Gegenwart zu spät. Die Kunst des Kollektiven, von der ich etwas halte, operiert mit einer Umstülpung des Prothetischen. Sie stellt Hände bereit, Interfaces zwischen Subjekt und Welt, die jedoch nicht dazu dienen, Subjektivität nach außen zu verlängern. Umgekehrt tragen sie Formen des Handelns an das Subjekt heran und sagen: Probier mal, was passiert, wenn du das hier genießt! ||

Keynote gehalten bei „MOBILIZE! Theater trifft Aktion", einer Konferenz des Schauspiel Dortmund und der Heinrich-Böll-Stiftung im November 2015. Gekürzte und überarbeitete Fassung. Die vollständige Rede: https://vimeo.com/146176031

Kai van Eikels

Philosoph, Theater- und Literaturwissenschaftler, lehrt und forscht am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und publizierte u. a. *Die Kunst des Kollektiven – Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie.* Mehr Texte von Kai van Eikels: *www.kunstdeskollektiven.wordpress.com*

Freedom not Frontex!

Karneval und Widerstand in Berlin

Jonathan Achtsnit

Anlässlich des globalen Tages gegen Rassismus fand im Herzen Berlins am 20. März eine künstlerische Demonstration von Geflüchteten statt. Unterstützt wurde der *Carnival Al-Lajiín_Al_Lajiàt* von vielen Berliner Bühnen. Treibt der Anspruch, politisches Theater zu machen, die Künstler_innen auf die Straßen?

Hello, come out. Be heard, be seen.
Welcome to Carnival Al-Lajiín!

Mehrere tausend Menschen versammeln sich trotz Nieselregens an einem trüben Sonntagmittag im März am Platz der Luftbrücke in Berlin. Dieser Ort ist symbolisch aufgeladen: nicht einmal 100 Meter entfernt befindet sich in der Ankunftshalle des ehemaligen Flughafens Berlin Tempelhof das größte Flüchtlingslager Berlins. Momentan leben auf diesem Gelände rund 2.800 Geflüchtete, in den nächsten Monaten soll Platz für weitere 1.200 gemacht werden. Gegen diese Ghettoisierung – und gegen die Verschärfung des Asylpaketes II und den Aufwind rechtspopulistischer Politik in ganz Deutschland – soll an diesem Tag demonstriert werden.

Der *Carnival Al-Lajiìn_Al-Lajiàt* (arabisch: von dem Geflüchteten_der Geflüchteten) ist eine künstlerische Demonstration. Das bunte Treiben am Platz der Luftbrücke verschafft der Bezeichnung Karneval alle Ehre. Teilnehmer_innen basteln in Vorbereitung auf die Demonstration Papiermasken, verzieren sie mit farbigen Federn, Perlen und Bändern. Sie lassen sich ihre Gesichter mit Farbe bemalen; besprühen orangene, von den Organisator_innen bereitgestellte Schirme mit Parolen wie „freedom“, „no borders“. Eine Trommelgruppe hält die Menschen bei Laune, einige tanzen sogar im Regen. Acht große Trucks stehen daneben bereits in den Startlöchern. Mit Plakaten versehen und farbigen Papierstreifen geschmückt fungieren sie als Bühnen. Bevor die Demonstration beginnt, wird ein 30 Meter langes Transparent mit dem Wort *Grenze* in verschiedenen Sprachen – Arabisch, Farsi, Deutsch – über die Köpfe der Teilnehmer_innen gespannt. Sie alle stecken nun wortwörtlich unter einer Decke. Als Startsignal wird es zerrissen und die rund 3.000 Demonstrant_innen setzen sich in Bewegung. Auf dem Marsch zum Spreewaldplatz begegnen sie überdimensionalen Puppen aus Pappmaschee, Straßengaukler_innen auf Stelzen, Parcourläufer_innen. Auf halbem Weg hält die Demonstration an und 30 Storyteller schwärmen von den Trucks aus, stellen sich auf Holzkisten und erzählen Geschichten über Flucht, Emanzipation und Rassismus im eigenen Alltag in Berlin. Auf Arabisch, Englisch und Deutsch. Die Menge lauscht gebannt, um sich kurz darauf wieder tanzend in Bewegung zu setzen.

Das Spektakel ist eine Mischung aus inszenierten Performances und dem losen Treiben der Teilnehmenden. Die Grenze zwischen Zuschauenden und Spieler_innen ist in permanenter Auflösung begriffen. Es gibt keine gerichtete Aufmerksamkeit, das kreative Chaos regiert diesen Karneval.

Gesellschaftliche Zustände auf den Kopf stellen

Der Carnival Al_Lajiìn_Al-Lajiàt knüpft an die ursprüngliche widerständige Tradition des Karnevals an mit dem Ziel der Demaskierung und Umkehrung gesellschaftlicher Verhältnisse. Ahmed Shah, einer der Initiator_innen der Demonstration, bezieht sich auf Michail Bachtin, einen russischen Philosophen und Literaturkritiker, wenn er sagt: „The carnivalesque promotes a culture of laughter from below directed at those in power and privilege. It is an underground, non official culture, with a rebelious popular tradition that makes grotesque fun of, inverts, subverts and usurps all that is established.“ Stefan Fischer-Fels, Intendant des GRIPS Theater, fügt hinzu: „Es ist nicht das Entscheidende für die Theater, Menschenfreundlichkeit und Solidarität von der Bühne herunter zu predigen, sondern sie als Teil der Zivilgesellschaft in die Öffentlichkeit zu tragen“.

Damit beschreibt Fischer-Fels einen entscheidenden Anspruch an die Wirksamkeit von Theater, seine Aufgabe, seine politische Agenda. Diese sei nicht die Arbeit einiger weniger

Kulturschaffenden, die in ihren elitären Kunsthochburgen ästhetische Antworten auf realpolitische Probleme entwerfen. Wenn Theaterkunst politisch sein will, müsse sie abseits des Bühnenbetriebs wirken. Sie müsse den Versuch starten, eine Öffentlichkeit zu erreichen, die sie sonst nicht erreichen kann. Doch welche Rahmenbedingungen und Ressourcen braucht sie dafür?

Subkultur versus Hochkultur

Zunächst ausreichende finanzielle Mittel: der *Carnival Al-Lajiin_Al-Lajiàt* wurde durch den Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung gefördert, sowie von vielen Theaterinstitutionen in Berlin, wie dem Maxim Gorki Theater, dem GRIPS Theater, der Schaubühne und dem Deutschen Theater. Verantwortlich für dieses Großaufgebot kultureller Player war ein Aufruf des Refugee Club Impulse (RCI), ein Projekt, das zunächst durch Sozialarbeiter_innen einer Flüchtlingsunterkunft ins Leben gerufen wurde, sich aber schnell als selbstverwaltete Theatergruppe etablierte und mit bestehenden Theater- und Kulturinstitutionen vernetzte. Der RCI versteht sich als sogenannte „Bottom-Up"-Bewegung. In der künstlerischen Arbeit stehen postmigrantische Themen, Fluchtgeschichten und Forderungen nach einer breiteren Basis an Grundrechten für Geflüchtete und Asylwerber_innen. Gemeinsam mit My right is your right (MRIYR), einem Bündnis von Geflüchteten, Berliner Theatern und Aktivist_innen, bereitete die Gruppe den Karneval seit dem Frühjahr 2015 vor. Die Idee hatte der RCI, gemeinsam mit MRIYR gelang es, die großen Theaterhäuser nach und nach einzubinden, die nicht nur mitgestalteten und konzipierten, sondern auch ihre Strukturen zur Verfügung stellten.

Das „Politische" im Theaterbetrieb

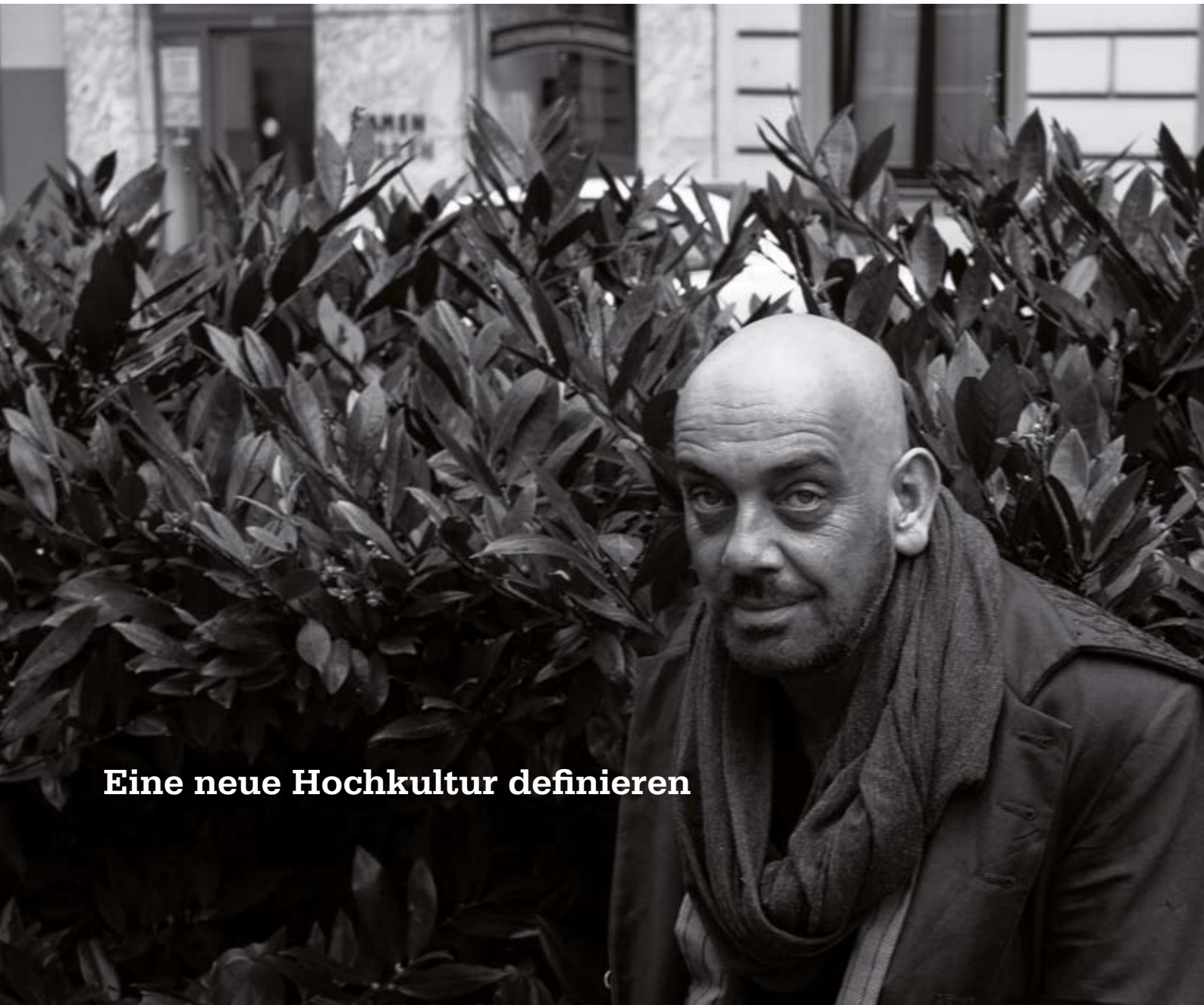
Dank Spendenaufrufen nach den Aufführungen in einzelnen Theatern konnte Samee Ullah, Mitglied des Refugee Club Impulse, ohne Arbeitserlaubnis in Deutschland, ein volles Gehalt als Organisator der Demonstration ausgezahlt werden. Doch dabei blieb es nicht. Die Theater stellten darüber hinaus Räume zur Verfügung, auch Schlafplätze wurden eingerichtet, Deutschkurse abgehalten und auch damit verbundene theaterpädagogische Kooperationen mit Willkommensklassen initiiert. Florian Borchmeyer, leitender Dramaturg an der Schaubühne, beschreibt die Rolle der Theaterinstitutionen „als Plattform, von der aus Geflüchtete mit ihren Themen als Agierende, als Selbsttätige, als Künstler_innen in die Breite wirken können". Wenn Theaterkunst politisch sein will, dann dürfe sie nicht nur über die Lebensrealitäten unterdrückter Individuen sprechen. Sie muss ihnen Strukturen zur Verfügung stellen.

Zurück auf die Straßen Berlins, wo die Demonstrant_innen des *Carnival Al-Lajiin_Al-Lajiàt* an ihrem Ziel angekommen sind: dem Spreewaldplatz in Kreuzberg. Aus den Lautsprechern der Trucks tönt eine Soundperformance: Das Grundgesetz, vorgetragen als „Adhan", arabisch für Gebetsruf. Es ist mittlerweile dunkel geworden. Ullah und Shah fassen noch einmal die Forderungen der Demonstration zusammen: „Freedom of movement, Freedom of education, Freedom to work und Freedom to live in dignity." Dann gehen die Scheinwerfer auf den Bühnen aus und die Demonstrant_innen verlassen den Platz. Wenn Theater politisch sein will, dann muss es auf die Straße. ||

Jonathan Achtsnit

Freiberuflicher Regisseur und Theaterpädagoge in Berlin und Wien

festival



Eine neue Hochkultur definieren

Tomas Zierhofer-Kin (*1968) studierte zunächst Gesang am Salzburger Mozarteum, 1993 bis 2002 kuratierte er gemeinsam mit Thomas Hinterhäuser „Zeitfluss“, ein Festival ausschließlich zeitgenössischer Musik im Rahmen der Salzburger Festspiele. Ab 2005 richtete er das niederösterreichische Donaufestival mit Performance in der darstellenden Kunst und einer Auseinandersetzung mit Populärmusik jenseits eines Mainstreams neu aus. Vom 29. April bis zum 7. Mai zeigt er heuer sein letztes Programm in Krems. Ab 2017 leitet Zierhofer-Kin für fünf Spielzeiten die Wiener Festwochen.

gift: Als du 2005 die Leitung des niederösterreichischen Donaufestivals übernommen hattest, lag euer Ausgangspunkt gleich in doppelter Weise an der Peripherie. Jenseits der Metropole habt ihr begonnen, Kunst zu präsentieren, die nicht oder noch nicht im Mainstream angekommen war. Woher nahmt ihr den Optimismus, dass es – mittlerweile seit mehr als einem Jahrzehnt – möglich sein wird, aktuelle Kunst dort erfolgreich zu präsentieren, wo sie eigentlich keiner vermutet?
Zierhofer-Kin: Damals hatte Niederösterreich noch das Image in der Wiener Szene, man bekomme dort alles, was man in Wien sowieso hat, nur um ein paar Klassen schlechter. Es ging also darum, etwas zu entwickeln, was es in Wien nicht gab, und das um Klassen besser! Der Grund des anfänglichen Optimismus lag schlicht darin, dass wir ein Vakuum füllten und ein neues Festivalmodell entwickelten, von dem wir annahmen, dass es ein Publikum findet. Dann ist die Peripherie nicht das große Thema, ganz im Gegenteil: abseits, an der Peripherie, entsteht Konzentration und schneller das Gefühl von Community.

gift: Wenn in Niederösterreich über Kultur gesprochen wird, regiert oft der betriebswirtschaftliche Jargon. Lässt sich die „Marke“, die du und dein Team „neu positioniert“ haben, einfach weiterführen?
Zierhofer-Kin: Einfach weiterführen sollte man nie etwas. Ich denke aber, dass die Positionierung zu einem ungewöhnlichen, national wie international wahrgenommenen und beachteten zeitgenössischen Kunstfestival eine gute Basis dafür ist, das Donaufestival weiterzuentwickeln. Das Festival ist, denke ich mal, heute so aufgestellt, dass es möglich ist, in viele Richtungen weiterzugehen, ohne einen Kurswechsel zu vollziehen. Schließlich ging es ja

hauptsächlich darum, neue künstlerische, performative Formen und Inhalte in einen Kontext zu stellen, der pop- und subkulturell sozialisierte Menschen anspricht; also ein Festival, das genreübergreifend agiert und dabei nicht bildungsbürgerlich konnotiert ist.

gift: Avancierter Pop oft mit einem starken Konnex zur bildenden Kunst ist ein Schwerpunkt im Donaufestival. Vieles, das unser Hören verändert und unser Lebensgefühl inspiriert hat, nahm seinen Ausgang im Kunstumfeld – von der Warhol-Factory bis zur Galerieszene in den späten 70ern. Auf welche Weise ist die Verbindung Pop und Kunst auch in der Gegenwart noch produktiv?
Zierhofer-Kin: Popkultur ist einfach eine gesellschaftliche, mediale und politische Realität, an der Kunst, was auch immer das sein mag, nicht vorbeikommt. Wir haben mit unserer von Houellebecq entlehnten Parole zum ersten Donaufestival-Jahr „Ausweitung der Kampfzonen" den Mainstream der Massenkultur als die neue Reibefläche aktueller Kunst dargestellt. Subkultur und Underground waren ja auch die wichtigsten Avantgarden der so genannten Populärkultur. Ich würde heute noch weiter gehen und sagen, dass diese Auseinandersetzung ein vehement politischer Akt in der Kunst ist. Andererseits verschwinden die Grenzen immer mehr und viele Künstler_innen agieren im Bereich der Populärkultur, jonglieren mit ihren Bildern, Sprachen und Codes.

gift: Performance ist das andere große Thema. Seit den 90er Jahren hat Theater begonnen, Zeitgenossenschaft immer weniger über neue Texte zu definieren, sondern in der Reflexion über die Theatersituation und die eigenen Darstellungsmittel. Ist Performance noch ein Ferment für die kritische Selbstbetrachtung des Theaters oder ist da einfach eine neue „Sparte" entstanden?
Zierhofer-Kin: Ich denke, dass etwas Neues entstanden ist und dass noch etwas viel Neueres entstehen wird! Es haben sich ja massive gesellschaftspolitische Paradigmenwechsel vollzogen und das herkömmliche Theater hat sich – bis auf wenige Ausnahmen – eigentlich kaum entwickelt. Wenn wir heute Artauds Attacken auf das bürgerliche Theater lesen, dann glauben wir, er spräche von dem, was uns heute umgibt. Die Textlastigkeit, die Idee der Repräsentation, des Vorspielens und eine längst von bildender Kunst überholte Idee einer Werkdefinition im Theater (das Stück) sind alles Parameter, die nach Reform schreien. Der Sehnsucht nach einem anderen Umgang mit diesen Mitteln und Inhalten ging Performance – aus der Idee der bildenden Kunst kommend oder aber von neuen Tanzformen inspiriert – nach und hat da auch ihr Wirkungsfeld gefunden.

gift: Muss Theater nicht doch irgendwann wieder die alten Fragen stellen? Ein über Jahre erfolgreicher Performancekünstler berichtete vor kurzem verwundert, er sei in New York gewesen, er sei in London gewesen, und dort spielten „alle wieder Stücke". Was ändert sich am „Stücke spielen", wenn es mit dem akkumulierten Wissen aus einem Jahrzehnt Performancepraxis betrieben wird?
Zierhofer-Kin: Das Theater, wie auch immer sich das darstellt, wird sich immer dieselben existentiellen Fragen stellen müssen. Die Frage ist, wie wir heute mit der Idee von Narration umgehen; die kann längst auch im Erzeugen von Zuständen, Situationen aufgehen, sozusagen auch auf einer Ebene wirken, die nicht rein rational fassbar ist. Wenn wir alte Stücke spielen, dann müssen wir uns überlegen, wie wir sie heute erzählen, für eine Gesellschaft, die längst nicht mehr dieselbe ist, wie in ihrer Entstehungszeit. Schlingensiefs *Hamlet* und Schleefs *Sportstück* waren dafür schon ganz gute Beispiele. Es wird noch mehr kommen!

gift: Mit den Wiener Festwochen ab 2017 verlässt du die komfortable Randlage eines Fringe-Festivals und findest dich mitten in den Widersprüchen einer Institution der Hochkultur wieder. Die ist ja immer zweierlei. Seit der Französischen Revolution fragt Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, was von deren Idealen geblieben ist: Wie halten wir's mit Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit? Auf der anderen Seite ist

„ ... die sich einem neuen – postkolonialen – Denken verpflichtet fühlt. “

Hochkultur auch immer in treulichem Abbild bürgerlicher Ökonomie das Spiel der feinen Leute. Wie kann man dem exklusiven Charakter bürgerlicher Hochkultur begegnen, ohne ihren ästhetischen und politischen Horizont einzuebnen?
Zierhofer-Kin: Hochkultur hat für mich einen zutiefst kolonialen Beigeschmack! Und außerdem trägt der Begriff etwas ungemein Museales in sich. Hochkultur macht Kunst klein, raubt ihr die anarchische Wirkung, nimmt ihr das Dionysische, die Qualität des Nicht-Normativen. Ich denke vielmehr, dass wir an einer Umwertung des Begriffs von seiner inhaltlichen Seite arbeiten müssen und dann eine neue Hochkultur definieren müssen, die sich einem neuen – postkolonialen – Denken verpflichtet fühlt. Kunst wird nie ein niederschwelliges Feld sein, es geht nur darum, keine Codes zu verwenden, die den Zugang im Sinne von gesellschaftlicher Klasse etc. beschränken.

gift: Zumindest im Theater sind die Festwochen bisher fester Bestandteil einer sehr eigenwilligen Form von Arbeitsteilung. Die großen Repertoiretheater interessieren sich kaum für das, was im Theater jenseits Stadt- oder Landesgrenzen geschieht. Die Festwochen boten dagegen immer eine Art Fenster zur Welt. Was allerdings bedeutet, das die Welt anderswo stattfindet – im Grunde die Perspektive einer Selbstkolonisierung. Was sind deine Ansätze, den Verkehr auf dieser Einbahnstraße auch in andere Richtung zu öffnen?
Zierhofer-Kin: Es geht mir bei diesen Fragen ganz grundsätzlich darum, darüber nachzudenken, wie ein großes Kunstfestival in einer großen europäischen Stadt im 21. Jahrhundert auszusehen hat. Einerseits will ich die Festwochen mehr mit der Stadt Wien, den gesellschaftspolitischen Gegebenheiten, mit den Ängsten, Sorgen, Hoffnungen und Utopien ihrer Menschen in Diskurs bringen; die Stadt selbst sozusagen zum Thema machen. Andererseits sehe ich die Festwochen als eine Institution neuer Machart, die ein Kraftfeld in einem internationalen Netzwerk erzeugt, von dem auch Impulse ausgehen. Es muss ein reger, kreativer wie geistiger, auch postkolonial gedachter weltweiter Austausch zu den globalen überlebenswichtigen Themen initiiert werden, der sich dann mit den konkreten soziokulturellen Gegebenheiten der Stadt in Verbindung bringen lässt. Es wird also um ein Senden und Empfangen gehen, von Ideen wie Produktionen. Dass ich mir von den Festwochen mehr Impulse und Eigeninitiativen wie -produktionen wünsche, ist ganz klar.

gift: Andere europäische Festivals, etwa die Gegenstücke der Festwochen in Belgien oder den Niederlanden, waren immer sehr geschickt darin, lokalen Künstler_innen produktive Impulse zu geben und sie in eine Situation hineinwachsen zu lassen, in der sie auch international rezipiert werden können. In Wien dagegen ist Bewegung auf dieser vertikalen Achse praktisch nicht vorhanden. Einmal Keller, immer Keller, einmal Burgtheater, immer Burgtheater. Was können die Festwochen künftig daran ändern?
Zierhofer-Kin: Die Stadt zum Thema zu machen und sich dabei als internationaler Knotenpunkt von Netzwerken zu begreifen, hat natürlich auch Auswirkungen auf die vor Ort tätigen Künstler_innen. Sie sollen die Festwochen auch als ihre Plattform wahrnehmen können. Der fünfwöchige Ausnahmezustand soll auch eine Plattform des Vernetzens werden, des Diskurses über Länder- und Kontingentgrenzen, aber auch über Grenzen von Kulturen und Genres. Wenn wir es schaffen, auch ein Motor dafür zu werden, dass das Kochen im eigenen Saft aufhört und internationale Begegnungen auf Augenhöhe stattfinden, die auch dazu führen, dass in der Stadt lebende und arbeitende Künstler_innen weltweite Podien erklimmen, dann würde mich das glücklich machen. ||

Das Gespräch führte Uwe Mattheiß

Uwe Mattheiß

Journalist und Dramaturg, verfasste 2003 gemeinsam mit Anna Thier und Günter Lackenbucher die Studie *Freies Theater in Wien.*

Bewegung vom Kopf zur Gemeinschaft

Beim Festival imagetanz 2016 im brut in Wien war die Publikums-Partizipation das große Leitmotiv.

Helmut Ploebst

Gegenwarten geizen damit, sich durchschauen zu lassen. Und sie lassen ihre Bewohner_innen niemals aus den Augen. Das Heute der 2010er Jahre versteckt seinen Geiz hinter Spiegelungen von Öffnungen, Öffentlichkeit und Veröffentlichung. Es tarnt sich hinter dem Spionspiegel herrschaftsdefiniert einseitiger Transparenz, rafft zusammen, was es unter dem Vorwand des Teilens nur kriegen kann, absorbiert den Begriff vom Realen in seinem spekulativen virtuellen Relativismus. Diese Gegenwart beherrscht die Kunst der Verblendung jener, deren auf „Online" fixierte Augen sie mit heißen Lippen aussaugt, so perfekt, dass sich gerade das Falsche besonders richtig anfühlt.

Das ist eine beispiellose Revolution. Sie nährt sich von Stimmungen und Daten, die dadurch entstehen, dass ihre Kinder begonnen haben, sich im Revolutionsmedium Internet selbst zu verzerren und zu verzehren. Was könnte das noch überbieten? Oder, mit Korrekturlinse anvisiert, noch unterbieten? Es wäre verführerisch, zu glauben, man könnte sich der Psychopolitik dieser Gegenwart durch Immunisierung entziehen. Die Künstlerinnen und Künstler bei imagetanz 2016 im brut scheinen von einer solchen Immunisierbarkeit nicht überzeugt zu sein. Das 1989 von Christian Pronay gegründete Festival, das vergangenen März erstmals von Jacopo Lanteri kuratiert worden ist, hatte das Motto „You are enough". Es erinnert an den gleichnamigen Song der Band Sleeping at Last, in dem es heißt: „When we grew up, / Our shadows grew up too. / ... / The tragic flaw is that they hide the truth / That you're enough." Enthält diese Zusicherung bereits eine Möglichkeit, sich den dichter werdenden Schatten virtueller Kontrollregimes zu entziehen?

Auf jeden Fall ist Lanteris Motto eine freundliche Geste der Einladung an einen gemeinschaftlich gedachten, analogen Ort: ins Theater. Wer hätte gedacht, dass die Liveness der performativen Künste per se so schnell zum Mittel des Widerstands werden könnte? – Komm als das, was du bist, denn du „selbst" bist genug. Die Gegenwart produziert allerdings nicht nur Simulakren, sondern auch ein komplexes Kulturpublikum, das gerne direkt verschiedene Formen von Gemeinschaft erfährt. Dieses Bedürfnis haben viele Tanz-, Theater- und Performanceschaffende vor einigen Jahren registriert und ihren Fokus vermehrt auf partizipative Formate gerichtet.

Damit werden die performative Kunst zum sozialen Medium und das Publikum zum Werkstoff. Dieser ist so ephemer wie alle Werkstoffe von Tanz, Theater und Performance: ihre Bewegungen und Handlungen, die Situationen und Repräsentationen, die Prozesse und Intensitäten, das Licht und die Musik, das Gesprochene, das Eingeblendete und das Weggelassene. Auch ihre *Stoffe* im Sinn von Themen und Inhalten.

Bei imagetanz erschien diesmal der erst ansatzweise durchgearbeitete Werkstoff Publikum in Verdichtung – schon zu Festivalbeginn bei der Show des Berliner Social Muscle Club. Das erinnert daran, dass es bei Yvonne Rainer in deren Solo *Trio A* vor genau 50 Jahren noch um „The Mind is a Muscle" ging. Hier handelt es sich nicht um eine Zufallserscheinung, sondern um den praktischen Hinweis darauf, dass das Interesse am Körper und dessen Stofflichkeit tatsächlich vom Kopf zum Gemeinschaftlichen gewandert ist. Wandert ein solches Interesse jetzt aus dem virtuellen Schatten in neu gefasste analoge Orte? Gut die Hälfte der Arbeiten bei imagetanz jedenfalls deuten in diese Richtung. Aus der Selbstfindung der Sixties ist jetzt eine Gemeinschaftssuche geworden, soviel scheint klar zu sein.

Beim Social Muscle Club konnte gegeben und genommen werden: Das Publikum saß auf Bänken an langen Bierzelttischen. Alle konnten auf Zettel schreiben, was man sich wünschte und auch, was man anzubieten hatte. Zwischen verschiedenen Bietrunden gab es drei performative Einlagen (von Frans Poelstra, Nicholas Hoffmann und Ewa Bankowska). In einem nächsten imagetanz-Programmpunkt holte der junge deutsche Bildhauer und Choreograf Julian Weber für seinen *salon #*

under construction das Publikum als Zeuge und Mitspieler eines zweitägigen Prozesses, währenddessen einige junge Leute ein paar Tonskulpturen fertigten. Es gab auch Getränke und Musik.

In der Präsentation junger Performance unter dem übergreifenden Titel *Handle with care Spezial* ließ die Isländerin Andrea Gunnlaugsdottir ihre Zuschauer_innen sich als Raumelemente in Michikazu Matsunes Studio verteilen, um dann zwischen ihnen zu tanzen. Und die jungen Wiener Künstlerinnen Tiina Sööt und Dorothea Zeyringer probierten bei ihrer Werkpräsentation in Anne Jurens Studio zusammen mit den Besucher_innen verschiedene Spiele durch.

Juren selbst lud ihr Publikum einzeln zu je 45-minütigen One-to-One-„Colloquia" zu sich ins Studio. Bei Gunilla Heilborn konnte ein Gruppenworkshop gebucht werden. Davor zeigte die schwedische Choreografin ihr Solostück *The Knowledge*, in das die Menschen auf der Tribüne mit zwei, drei kurzen Fragen eingebunden wurden. An einem Abend war das Publikum eingeladen, ein Experiment zu wagen: Yoga-Warm-up vor dem Besuch eines Stücks: das war Claire Lefèvres und Matan Levkowichs klassisch frontales Solo *Function Man*.

Junge Wiener Künstler_innen wurden übrigens auch von Superamas vorgestellt, die mit ihrer Initiative „Huggy Bears" Starthilfe für Newcomer_innen anbieten. Der Projekttitel ist zwar ironisch gemeint, vermittelt aber trotzdem den Eindruck, dass jetzt junge Kunst nicht kämpferisch, sondern eher kuschelig unterwegs sein will. Den Abschluss von imagetanz 2016 machte die Wiener Gruppe Nesterval mit *Der letzte Ball*, für den sich das Publikum in Abendkleidung und Tiermasken begeistert in ein Geschehen warf, das eine einzige Einbindung war: mit Quadrillen-Kurs, Gruppenbildung, Schnitzeljagd und morbidem Agatha-Christie-Flair.

Es gab zwar auch Frontalarbeiten zu sehen – etwa die von Mirjam Sögner, Annelie Andre, María Jerez und Silke Grabinger, respektive die fabelhafte Konzertperformance der italienischen Gruppe Dewey Dell –, aber das Statement dieses Festivals war eindeutig: Die Idee von Live is life erweitert ihr Möglichkeitsspektrum immer noch. ||

gift abonnieren

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

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

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

Helmut Ploebst

Studium der Publizistik / Kommunikationswissenschaft und Kunstgeschichte, heute arbeitet er als freier Journalist und ist Autor für zahlreiche Zeitschriften, darunter *Ballett International*, *Tanz aktuell*, *DU* und diverse österreichische und deutsche Zeitungen.

Innsbruck International. Biennial of the Arts, gegründet 2013, fand in seiner zweiten erweiterten Ausgabe von 10. bis 20. März in Innsbruck statt – international und national erfolgreiche Künstler_innen unterschiedlicher Sparten stellten im Kontext der Befragung von Autor_innenschaft, Individualität und (Selbst-) Inszenierung aktuelle Positionen ihrer Arbeit vor. Das Motto für dieses Jahr lautete „Je,.../I,.../Ich,...“. Amanda Callies sprach mit der Gründerin und Kuratorin Tereza Kotyk.

gift: Du hast in Innsbruck und zuvor in England hauptsächlich Ausstellungen kuratiert. Was hat dich bewogen, dies alles nun in einem Festivalformat zu bündeln? Wie kam's zur Gründung der Biennale?
Kotyk: Ich arbeite immer aus einer unabhängigen, persönlichen Initiative heraus. Nach meiner Zeit in England (Cornerhouse Manchester) und der Rückkehr nach Tirol wurde mir klar, dass kuratorische Producer-Arbeit, wie ich sie verstehe, nur möglich ist, wenn ich sie selbst auch definiere, sprich: wenn es so einen Job real nicht gibt, muss ich ihn mir schaffen. Da war England eine gute Lehrzeit für mich, vor allem, was „strukturfreies" Arbeiten anbelangt. Aus meinem Lagerraum in Innsbruck ist zunächst ein off-space entstanden: The Soap Room, der nach wie vor Ausstellungsort und Festivalzentrum ist.

Innsbruck Contemporary (IC), die Vereinigung der Kunstinstitutionen in Innsbruck, hatte ein Performance-Festival veranstaltet, performic, das allerdings nicht kuratiert war. Potenzial war da in der Stadt und die Politik nicht abgeneigt. Ich habe die Initiative ergriffen und mit Franziska Heubacher zusammen Innsbruck International aus performic heraus entwickelt – mit dem Pilotprojekt wollten wir über den Tellerrand des Gewohnten schauen. 2013 konnten wir schon lokale Kooperationspartner_innen gewinnen und ein dreitägiges kleines Festival mit internationalen Künstler_innen auf die Beine stellen. Mit 1.300 Besucher_innen und durchwegs positiver Medien- und Publikumsresonanz war die erste Runde ein guter Testlauf. Das hat uns ermutigt, Innsbruck International weiter zu entwickeln, eine Biennale mit Zukunftsperspektive aufzubauen. 2016, also um ein Jahr zeitversetzt, aber mit immerhin verdreifachtem Budget, sind wir diesem Ziel einen Schritt näher gerückt. Und ja, wir gehen davon aus, dass es eine Biennale 2018 geben wird.

gift: Wie positioniert ihr euch im Vergleich zu anderen Festivals in Österreich?
Kotyk: Wir programmieren im 2-Jahrestakt – und können daher längerfristiger planen als jedes Festival. In Wien hat nach uns eine Biennale gestartet, die aber im Gegensatz zu uns stark institutionell verankert ist und nicht wie Innsbruck International frei kuratiert wird – und vor allem nicht dezentral an mehreren Orten stattfindet. Das besondere hier in Innsbruck ist, wie der gesamte Stadtraum mit einbezogen ist. Die Orte, die wir bespielen, erfahren dadurch eine neue Positionierung und Belebung, die sich weit über das Festival hinaus in sie einschreibt. Derartige Nachhaltigkeit ist wohl das Alleinstellungsmerkmal der Biennale.

gift: Ein Grund für den biennalen Rhythmus mag sein, dass zwei kleine Budgets nicht mehr ganz so klein sind, wenn man sie aufeinanderlegt. Aber welche Gründe sprechen inhaltlich dafür?
Kotyk: Wenn ich mehr Budget bündeln kann, kann ich mich international freier und in einer ganz anderen Qualität einbringen, hole international richtungsweisende Positionen eher in die Stadt und speise die Biennale nachhaltiger in ein internationales Feld ein. Da ist auch der Zeitfaktor wichtig, Vorbereitungen haben einen anderen Atem und damit eventuell auch eine andere Sorgfalt und andere Möglichkeiten, international renommierte Künstler_innen nach Innsbruck zu holen.

gift: Wenn eure Zuschauer_innen nun bis 2018 warten müssen, birgt das nicht die Gefahr, einmal gewonnenes Publikum bis zur nächsten Ausgabe wieder zu verlieren und so kaum Stammpublikum aufzubauen?
Kotyk: Im Vergleich von 2013 zu 2016 haben wir deutlich

Publikum dazugewonnen, vor allem bei den Jungen ist das Interesse enorm gewachsen. Es entsteht ein Ehrgeiz, sich zeitgenössische Kunst erfahrbar zu machen, die Nachfrage der drei unterschiedlichen geführten Touren (bei 12 Veranstaltungsorten) war sehr groß. Durch die Wahl der Orte, die meistens nicht so bekannt sind oder sonst nicht öffentlich zugänglich – wie z. B. die Einsiedelei im Kapuzinerkloster oder das Apothekenmuseum – wecken wir Neugierde und versuchen mit zeitgenössischen, künstlerischen Arbeiten historische Orte in die Gegenwart zu übersetzen. Das spricht Einheimische, Tourist_innen, junge Menschen gleichermaßen an. Und wir holen unser Publikum ab – mit historischen Führungen zur Geschichte des Ortes und kunstvermittelnd mit Führungen und Informationen zu den Künstler_innen. Die Arbeiten sind so ausgewählt, dass sie sich in die Geschichte der Orte einfügen, sie aufgreifen, widerspiegeln: in der Einsiedelei z. B., in die sich Maximilian III immer wieder zurückzog, um „bei sich" zu sein, griff der Künstler und Filmemacher Guillermo Tellechea das Ende der 70er Jahre von Gérard Courant entwickelte Format Cinématon – ein Archiv der Kunstmomente im Super-8-Film-Format – wieder auf. In einem einzigen Take gibt die gefilmte Person für genau 3 min. 20 sek. ihr „ICH" preis. So blickt die Musikerin Lissie Rettenwandner ihrem Publikum unverwandt ins Gesicht, während Händl Klaus, die Ruhe der Zurückgezogenheit genießend, lesend im Bett zu sehen ist. Ein weiteres Beispiel ist die Arbeit von Matt Stokes im Musikpavillon: in einer 6-Kanal-Video-Installation wurden 6 Extreme-Metal-Sänger eine Metal-Komposition performend wie beim Chorsingen im Halbkreis projiziert – als Fortschreibung auf die ursprüngliche Nutzung des Pavillons.

gift: Wie steht es um die Finanzierung in Zeiten, wo die (Kultur-)budgets bestenfalls stagnieren?
Kotyk: Wir sind derzeit im Gespräch mit den Subventionsgeber_innen, da „nach der Biennale" ja „vor der Biennale" bedeutet und wir die Förderung der nächsten Ausgabe von Innsbruck International (2018) sofort angehen müssen. Die Künstler_innen müssen zum Beispiel bis spätestens Sommer 2016 feststehen. Da seitens der Politik aber Interesse an der Fortsetzung und Weiterentwicklung der Biennale besteht, haken wir konkret nach und ein.

gift: Du hast parallel zu den Festivalvorbereitungen an deinem ersten Spielfilm gearbeitet (Titel: *Home is Here* / Kinostart Herbst 2016). Auch das Festivalprogramm war – mit Schwerpunktsetzungen in der bildenden Kunst – interdisziplinär ausgelegt. Was macht es für dich interessant, Kunst spartenübergreifend konzentriert auf 10 Tage zu präsentieren?
Kotyk: Im Spektrum der zeitgenössischen Kunst ist ein Zusammenspiel der einzelnen Disziplinen bildende Kunst, Sound, Film, Theater, Performance etc. ohnehin State of the Art. Was nun die Konzentration auf 10 Tage betrifft, konfrontiere ich in einer Bündelung das Publikum mit unterschiedlichen ästhetischen, künstlerischen Ansätzen. Daraus ergeben sich möglicherweise Synergien, individuelle Lesarten, aber auch produktive Überforderung und in seiner Gesamtheit verweisen einzelne Werke aufeinander und schaffen möglicherweise neue Zugänge. Ich denke in der Kategorie der Gesamterzählung.

gift: Wie sieht es mit der Einbindung einer lokalen Kunst-, Performance-, Theaterszene aus?
Kotyk: Da wir bewusst außerhalb vorhandener Strukturen arbeiten, entwickeln sich Kooperationen mit der lokalen Szene immer aus den künstlerischen Arbeiten heraus. Wir haben diesmal z. B. das Künstlerhaus Büchsenhausen als Kooperationspartner ins Boot geholt, weil wir nicht nur Muntean / Rosenblum im Künstlerhaus ausstellen konnten, sondern auch die Laborsituation des Künstlerhauses genutzt haben, um dort den Workshop Lessons for Art & Life mit der Künst-

lerin Catherine Bertola und internationalen Kurator_innen zu halten. Die Biennale versteht sich auch als lokale Plattform, die einerseits ortsansässige Künstler_innen einbindet und andererseits (Nachwuchs-)Kurator_innen aus- und weiterbildet. Zusätzlich hat sich die Biennale zur Aufgabe gemacht, Tiroler Kulturschaffende auszuzeichnen, sie in einen internationalen Kontext zu setzen und damit in ihrer Weiterentwicklung und Profilierung zu unterstützen. Dies wird in einem Anerkennungspreis, dem Innsbruck International Special Recognition, deutlich gemacht. Mit dem Preis ist die Produktion einer neuen Arbeit und eine Ausstellung verbunden. 2016 ist Heidrun Sandbichler erste Trägerin der Innsbruck International Special Recognition. Sie hatte an drei verschiedenen Orten Präsentationen ihrer Arbeiten, im historischen und internationalen Kontext. ||

Tereza Kotyk

Studium der Kunstgeschichte, Medienwissenschaften/Kamera und Gender Studies an den Universitäten Wien, Innsbruck und Dijon (F). Drehbuchlehrgang im Programm von Witcraft Szenario/Wien und Babylon/London. Kotyk hat als Kuratorin für die Galerie im Taxispalais/Innsbruck, Achtung Kunst/Schwaz und Cornerhouse/Manchester (UK) gearbeitet. Sie lebt und arbeitet als Autorin, Filmemacherin und Kulturproduzentin in Innsbruck und Wien. www.thesoaproom.com

Amanda Callies

studierte Empirische Kulturwissenschaften, Gender Studies und Theaterwissenschaft, lebt in Amsterdam und Innsbruck.

Im Festival-Olymp

Stephan Lack

Im letzten Jahr der Intendanz Markus Hinterhäusers übernimmt Marina Davydova – Theaterjournalistin, Kritikerin, sowie künstlerische Leiterin des NET Festivals in Moskau – die Leitung des diesjährigen Schauspielprogramms der Wiener Festwochen. Ihre Programmierung zeichnet sich vor allem durch eine ausbalancierte Mischung aus bekannten Künstler_innen und Festwochen-Neulingen aus. Stephan Lack fasst zusammen, worauf man gespannt sein darf.

„...it might even start to get hot", sagt die Stimme im Kopf. Sogleich beginnt sich rund herum die Hitze des Regenswaldes auszubreiten. Die Stimme, die diese akustische Imagination heraufbeschwört, gehört Schauspieler und Regisseur Simon McBurney, Mastermind der Theatercompany Complicite. Auf einer fast leeren Bühne umkreist er eine kopfähnliche Skulptur auf einer Stange und atmet ihr sanft ins Ohr. Sogleich glaubt auch das Publikum die heiße Luft am eigenen Ohr spüren zu können. Der Trick: ein ausgeklügeltes Spiel mit Mikrofonen und Kopfhörern. Der britische Theatermagier setzt wie schon in den vergangenen Festwochengastspielen *The Noise of Time, A Disappearing Number* oder *Master and Margarita* auf technische Perfektion, diesmal im auditiven Bereich. *The Encounter* heißt seine aktuelle Produktion, die die Zuschauer_innen (in dem Fall eher Zuhörer_innen) in die Klangwelt von Petru Popescus Roman *Amazonas* eintauchen lässt. Mit diesem Konzept gehört sie zweifellos zu den außergewöhnlichsten Produktionen des kommenden Festivals, wenn auch nicht zu den gewagtesten – sind McBurneys Arbeiten doch immer einer konventionellen Erzähltradition verpflichtet.

Neue Gesichter für Wien

Mehr inhaltliches Experiment versprechen da schon die Produktionen jener Künstler_innen, die zum ersten Mal bei den Festwochen zu Gast sind – beispielsweise Dimitri Papaioannou mit seinem Stück *Primal Matter*. Die Arbeiten des griechischen Choreografen und Regisseurs, der hierzulande noch relativ unbekannt ist, gelten laut Marina Davydova als absolute Highlights. Oder die der italienischen Performancekünstlerin Silvia Calderoni, deren poppiges Solo MDLSX (in Anlehnung an Jeffrey Eugenides Roman *Middlesex*) zwischen DJ-Act, VJ-Set und Coming-Out-Monolog angelegt ist. Lautstärkenmäßig ruhiger die Performance *By heart* von und mit Tiago Rodrigues, in welcher der portugiesische Künstler zehn Zuschauer_innen auf die Bühne einlädt, um mit ihnen Shakespeares Sonett Nr. 30 einzustudieren. Publikumspartizipation ganz anderer Art wird vom russisch-brasilianischen Künstler Fyodor Pavlov-Andreevich für *Fyodor's Performance Carousel* eingefordert: damit sich das titelgebende Karussell auf dem neun Performance-Künstler_innen agieren, überhaupt in Bewegung setzt, müssen Freiwillige erst einmal kräftig in die Pedale der angeschlossenen Heimtrainingsgeräte treten. Und für die Installation *Les thermes* lädt das Künstlerkollektiv France Distraction Besucher_innen dazu ein, ein Bad in 25.000 schwarzen Bällen zu nehmen und die darauf gedruckten philosophischen Zitate in entspannter Spa-Atmosphäre auf sich wirken zu lassen; die beiden Künstler Halory Goerger und Antoine Defoort landeten schon 2014 mit *Germinal* einen sympathisch-ironischen Überraschungshit der Festwochen.

Ebenfalls an der Schnittstelle von Performance und Installation arbeitet das dänisch-österreichische Performance-Duo SIGNA, das in ihrem ersten Wien-Projekt *Wir Hunde – Us Dogs* über die ihnen typische Aneignung eines Raumes (in dem Fall die Faßziehergasse 5) eine geschlossene Welt erschafft, die von einer Trans-Species aus humanoiden Hunden (oder doch tierischen Menschen?) bevölkert wird.

Theater ums Eck

2016 scheint somit das Performance-stärkste und ambitionierteste Jahr unter Festwochenintendant Markus Hinterhäuser zu werden. Zu verdanken ist das vor allem der diesjährigen Schauspieldirektorin Marina Davydova. Anders als ihre Vorgängerin Frie Leysen habe sie selbst nie das Gefühl gehabt, zu wenig Autonomie in der Programmgestaltung gehabt zu haben, erklärt sie im Gespräch mit Stephan Lack. Durch das Budget wären allerdings schmerzliche Einschränkungen notwendig geworden.

Neben Publikumslieblingen wie Christoph Marthaler und Frank Castorf finden sich im Programm vermehrt Produktionen aus Ost- und Südosteuropa. Wieder dabei sind der kroatische Regisseur Oliver Frljić und der Ungar Kornél Mundruczó, beide haben sich auf eine kompromisslose Analyse von Gewaltmechanismen innerhalb der Gesellschaft spezialisiert. Auch Inszenierungen aus Polen, Rumänien, Litauen oder Mazedonien sind im Festival vertreten. Als regionalen Schwerpunkt will Davydova das jedoch nicht verstanden wissen. Gleichzeitig ist sie sich sicher, dass die Auseinandersetzung mit bestimmten Regionen für ein österreichisches Publikum lohnend sein kann. Etwa mit der ukrainischen Frauenband Dakh Daughters, angesiedelt zwischen Kabarett und Politperformance: „Man kann nicht behaupten, Dakh Daughters könne es nur in der Ukraine geben, aber es gibt etwas, das man durch ihre Performance über die Ukraine spüren und verstehen kann."

Genauso spannend sei es, eben einmal ums Eck zu denken und sich intensiv mit Theater aus den nächsten Nachbarländern zu beschäftigen. Obgleich sie es ablehnt, in nationalen Grenzen zu denken; diese hätten in der Theaterwelt nichts verloren. Prinzipiell unterscheide sie nur zwischen zeitgenössischen Theaterformen und all dem, was sie als Theaterroutine bezeichnet: „Die Aufgabe des Theaters besteht darin, sich mit der Gegenwart zu befassen oder besser: die Gegenwart durch genaue Analyse fassbar zu machen."

Spannendes, provokantes Theater ließe sich ohnehin überall entdecken – fände man es allerdings an ungewöhnlichen Orten wie Skopje oder Teheran, wäre der Reiz natürlich ungleich größer, die Produktion an ein großes europäisches Festival zu bringen.

Thema Russland

Sie habe bewusst keinen russischen Akzent im Festivalprogramm setzen wollen, betont Marina Davydova. Tatsächlich beschränkt sich ihre russische Auswahl auf zwei Einladungen: einerseits die Moskauer Inszenierung von Wildes *Ein idealer Gatte* von Konstantin Bogomolov, der schon bei den Festwochen 2014 mit *Stavangera (Pulp People)* schwarzhumoriges Highspeedtheater ablieferte. Andererseits Tschechows *Drei Schwestern*, inszeniert von Timofej Kuljabin. Der Regiejungstar verdankt die internationale Aufmerksamkeit rund um seine Person nicht zuletzt einem innerrussischen Theaterskandal durch seine *Tannhäuser*-Inszenierung aus dem Jahr 2014 an der Nowosibirsker Oper. Kuljabin inszenierte die Wartburg nicht als Sänger- sondern als Filmfest, auf dem der depressive Filmemacher Heinrich Tannhäuser mit seinem Film *Venusgrotte* über die Jugendjahre von Jesus provoziert. In dieser Interpretation witterten die russischen Behörden nichts we-

niger als „eine mutwillige öffentliche Schändung religiöser und liturgischer Literatur und religiöser Kultobjekte“. Und so wurde sie nach massiven Protesten der russisch-orthodoxen Kirchenvertretung kurzerhand abgesetzt – ein beispielloses kulturpolitisches Ereignis, auch im an Kunstzensur nicht gerade armen Russland.

Das thematisch „russischste“ Stück des Festivals wird allerdings von einem alten Festwochen-Zugpferd beigesteuert: Frank Castorf adaptiert mit *Tschewengur. Die Wanderung mit offenem Herzen* Platonows revolutionsdystopischen Roman. Dass das diesjährige Eröffnungsstück des Schauspielprogramms keine Castorf-Uraufführung ist, mag nicht zuletzt der letztjährigen Enttäuschung vieler Castorfianer über die krankheitsbedingte Absage der Folgevorstellungen der furiosen *Brüder Karamasow* Inszenierung geschuldet sein. Mit einer bereits erprobten Gastspielproduktion befinden sich die Festwochen nun hoffentlich auf der sicheren Seite für die fünf Spieltermine. „Eine großartige Erschöpfungszumutung“, urteilen die *Stuttgarter Nachrichten* und die *FAZ* hält fest, Castorf habe mit „Platonows Schlüsselwerk einen echten Trüffel ausgegraben“. *Tschewengur* dürfte somit selbst für Castorf-Verhältnisse inhaltlich ausufernd ausfallen.

Göttertreffen

Apropos Überforderung: kein anderes Stück wird 2016 diesem Wort mehr gerecht als Jan Fabres Monumentalwerk *Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy*. Gemeinsam mit seinem Antwerpener Troubleyn-Theater hat der Theaterberserker eine 24-stündige Tour-de-Force von dionysischen Ausmaßen auf die Beine gestellt, ein überbordendes Gipfeltreffen an Figuren der griechischen Mythologie und Tragödie, inklusive Übernachtungsmöglichkeit und Verpflegung (von Speis und Trank bis hin zur Zahnbürste). Diesem Vorhaben ist eine einjährige Probenzeit vorausgegangen, dessen Ergebnis die *ZEIT* folgendermaßen beschreibt: „Keine Postdramatik, kein Mitmachtheater, sondern ein konzentriertes, episches Überwältigungskonstrukt.“

Wer jedoch der Meinung ist, es reiche aus, sich Anfang und Ende anzusehen, sei gewarnt: womöglich verpasst man damit die Stückhighlights um drei Uhr nachts.

Alles in allem klingt das diesjährige Festwochenprogramm spannend und fordernd. Gute Ausdauer und Kondition sind jedenfalls gefragt. ||

Stephan Lack

ist Autor aus Wien.

[Trans] Asia Express: Nächste Haltestelle Phnom Penh

Jürgen Bauer und Stephan Lack

Asiatische Gesellschaften befinden sich im permanenten Umbruch. Für westliche Beobachter_innen sind die rasanten Entwicklungen oft nur schwer nachvollziehbar. Einen Einblick fernab kultureller Klischees bot im Februar das von ImPulsTanz in Kooperation mit dem Weltmuseum und dem 21er Haus veranstaltete Festival [Trans] Asia Portraits. Jürgen Bauer und Stephan Lack berichten von strafenden Göttinnen und kambodschanischen Hip-Hopperinnen.

Chinoiserie: Die Begeisterung Europas für asiatische Kunst brach sich schon im 18. Jahrhundert Bahn. Anfangs noch an China orientiert, wurden später auch andere Länder zu Sehnsuchtsorten. Edmund de Waal etwa berichtet in seinem Buch *Der Hase mit den Bernsteinaugen* über die Netsuke-Sammlung seiner Familie, kleiner Schnitzereien aus Japan. Eines ihrer Zentren fand die Chinoiserie in Wien, war doch schon Maria Theresia bekannte Liebhaberin dieser Kunst. Die Porzellanmanufaktur Augarten bietet noch heute eine große Sammlung an Chinoiserie zum Kauf an. Dabei fußt diese Begeisterung im Exotismus der Zeit, der noch bis in die Gegenwart nachwirkt. Alle Kunstströmungen wurden davon erfasst. Im Bereich des Theaters hat sich etwa der aus Singapur stammende Ong Keng Sen kritisch mit Chinoiserie auseinandergesetzt. In seiner gleichnamigen Inszenierung verband er 2004 am Wiener Schauspielhaus die historische Faszination mit dem aktuellen Asia-Kult, der ebenfalls Klischees und Oberflächlichkeiten produziert. Frie Leysen, die als Schauspieldirektorin der Festwochen einen Schwerpunkt auf asiatisches Theater setzte, meinte dazu: „I'm surprised to see how Asian art projects look alike in the eyes of Westerners." Das zeigt sich besonders auf dem Gebiet des Tanzes.

Asketisch, spirituell und transzendental?

Sein Tanz hätte etwas „Asketisches, Spirituelles", hieß es in der *Presse* über den Choreografen Akram Khan. Von „fernöstlicher Spiritualität" schrieb die *Welt* bei Sidi Larbi Cherkaoui. Das Beijing Dance Theater schließlich, das im Februar in St. Pölten gastierte, wurde in der *Presse* als „spirituell und transzendental" beschrieben. Gegen solche Zuschreibungen kämpft der chinesische Künstler Choy Ka Fai mit seiner Reihe *SoftMachine*, mit der er schon im Sommer bei ImPulsTanz gastierte und die er nun bei [Trans] Asia Portraits fortsetzte. Ausgangspunkt seines Projektes über die Vielfalt asiatischen Tanzes war ein Werbetrailer des Londoner Tanztheaters Sadlers Wells für die Serie „Out of Asia"[1]. In diesem Trailer sagt Akram Khan über die asiatische Tanzszene: „There is an inherent sense of spirituality, an inherent sense of devotion." Nicht nur diese Aussage irritierte Choy Ka Fai, auch dass von zehn präsentierten Künstler_innen nur zwei tatsächlich aus Asien stammten, hätte ihn „entsetzt und fasziniert zugleich". Khan habe einmal behauptet, der Körper eines Asiaten sei von Natur aus spirituell, und diese Aussage habe seinen Widerspruch herausgefordert: „Der Körper eines Asiaten? Was genau meint er damit? Immerhin gibt es mehr als 48 Länder in Asien!" Um solchen Verallgemeinerungen und Stereotypen entgegenzuwirken, interviewte er in Japan, China, Indonesien, Indien und Singapur Tanzschaffende. Die Interviews präsentierte er bereits im Sommer 2015 im Rahmen von ImPulsTanz im Weltmuseum, wo er auch Performances von und zu Künstler_innen aus Indonesien, Japan und Indien zeigte. Bei [Trans] Asia Portraits kam nun *Softmachine: Xiaoke x Zihan* zur Aufführung, das sich zeitgenössischem Tanz in China widmet.

Aufbegehren gegen das System

Akteur_innen dieser Performance sind das Künstler_innenpaar XiaoKe und Zhou ZiHan aus Shanghai, die sich an den künstlerischen Produktionsbedingungen in der Volksrepublik abarbeiten. Dass ihre Widerstandsfähigkeit dabei immer wieder ins Wanken gerät, hebt den Abend über eine plakative Dissident_innenstory hinaus. Spannungsreich changieren die beiden zwischen Ungläubigkeit, Resignation und Aufbegehren gegen das System. Zu Beginn kriecht XiaoKe im wahrsten Sinne des Wortes durch ein Verhör ähnliches Frage-Antwort-Spiel mit einem Regimevertreter, während sie sich im zweiten Teil quer durch die Tanzstile bewegt, die sich in ihren Körper eingeschrieben haben: Folkore, Propaganda und zeitgenössischer Tanz. Warum sie ihre Choreografie im Vergleich zum eingereichten Video so stark verändert habe, wird sie im dritten Teil von einem imaginären Kurator gefragt. XiaoKes Antwort fällt lapidar aus: Veränderung sei eben Wesen der Kunst. Diese Aussage könnte auch als Motto des einwöchigen Festivals dienen. Kurator Michael Stolhofer hält das Brennglas auf Projekte, in denen sich gesellschaftlicher Wandel in der künstlerischen Praxis widerspiegelt. In der leerstehenden Haupthalle des 21er Hauses sind Beiträge der bildenden Kunst ebenso zu sehen wie Performances, im Blickle Kino zeigt ein von Cis Bierinckx kuratiertes Filmprogramm unterschiedliche Positionen asiatischen Kinos.

Der strafende Blick der Göttin Kali

An der Eingangstür beginnt die Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart, Klischees und Vorurteilen. Der strafende Blick Kalis macht deutlich: die hinduistische Göttin von Tod, Zerstörung und Erneuerung möchte man nicht als (Tanz-)Kritikerin haben. Allerdings ist Kali selbst nur zu Gast als Ausstellungsstück, gemeinsam mit einer ebenfalls Autobus hohen Plastik der Göttin Durga. Die Tonskulpturen der Göttinnen entstanden in traditionsbewussten Werkstätten in Kolkata nur aus einem einzigen Grund: um sie im Rahmen des Durga Puja Fests dem Ganges zu übergeben. Vor dieser Zerstörung sind die beschriebenen Exemplare bewahrt worden und haben ihren Eingang in die Sammlung des Weltmuseums gefunden, das die Exponate nun bei [Trans] Asia Portraits zeigt. Mit strengem Blick wachen sie über jene acht kambodschanische Tänzerinnen, die der belgische Künstler Michael Laub in seiner Video-Arbeit *Dance Portraits – Cambodia* präsentiert.

Kambodschanischer Hip-Hop und ein Line-Dance-Weltrekord

Hatte Laub bisher Theatermenschen auf die Bühne gebeten, um über sich selbst Auskunft zu geben – unter anderem am Burgtheater Wien –, so zeigt er hier wortlose Tänzerinnen verschiedenster Genres. Auf einem Screen eine professionelle Hochzeitstänzerin, auf dem anderen eine Hip-Hopperin. Nachdem zahlreiche Kambodschaner_innen vor den Roten Khmer nach Amerika fliehen mussten, lernten sie in den heruntergekommenen Gegenden von Los Angeles Hip-Hop und Rap kennen und brachten beides zurück in ihre Heimat. Ebenfalls ein Import aus Amerika: Der Madison, eine Form des Line Dance, die in Kambodscha so beliebt ist, dass 2015 sogar der Weltrekord gebrochen werden konnte,

wovon ein YouTube-Video amüsantes Zeugnis gibt.[2] Weiters zu sehen: eine Tänzerin aus der muslimischen Minderheit und eine Performerin, die immer wieder einen Rice-Picking-Dance vollführt. Unterbrochen werden diese im quietschbunten Pop-Ambiente inszenierten Auftritte von einer traditionellen Apsara-Tänzerin, deren Bewegungen laut Laub in allen anderen Videos wiederzuerkennen sind. Auch wenn Laub die Tänzerinnen auf den Screens isoliert und von jeglichem politischen und sozialen Rahmen befreit, bildet die Zusammenschau doch die tänzerische Vielfalt eines Landes ab. Irritierend an der Arbeit bleibt jedoch der Fakt, dass Michael Laub ganz unverfroren einen westlichen, faszinierten Blick auf diese Tanzvielfalt wirft. Auch die Geschlechterdarstellung verwundert: Es sind tatsächlich nur Tänzerinnen, die präsentiert werden. Nur zwei Männer sind auf den Screens zu sehen: Links und rechts der Installation wachen sie als Bodyguards über die Frauen, ganz wie in den zahlreichen Nachtclubs Phnom Penhs üblich. Diese starre Trennung der Geschlechter wird jedoch nicht thematisiert, sie bleibt als Setzung seltsam unkommentiert.

Transsexueller Ödipus und chinesische Militär-Diva

Das irritiert umso mehr, als das Festival sonst einen Schwerpunkt auf die Genderthematik, auf Homo- und Transsexualität legt. Vor allem das Filmprogramm bietet hier einen breiten Zugang. Dokumentar- und Spielfilme aus China, Japan, Indien und Vietnam zeigen den Kampf um Anerkennung und Respekt trans- und homosexueller Menschen in oftmals feindseligen Umgebungen. Zwei Arbeiten stechen hier besonders hervor: Zhang Yuan schafft in *金星小姐 (Miss Jin Xing)* ein ästhetisch forderndes, zersplittertes Portrait von Jin Xing, Chinas berühmtester Transsexueller. Interviews zeichnen die Wandlung vom Oberst der chinesischen Armee zur Diva, Tänzerin und Moderatorin einer eigenen Talkshow nach. In nur 28 Minuten Spieldauer entsteht kein fertiges Bild, eher eine Skizze. Einen beinahe schon historischen Zugang bietet Toshio Matsumotos *薔薇の葬列 / Funeral Parade of Roses* aus dem Jahr 1969. Aber wie aktuell, wie heutig wirkt dieser avantgardistische Film, der das Ödipus-Thema in die Schwulen- und Transsexuellenszene Tokios in den 1960er Jahren verlegt. Die weiteren Filme fallen hier ästhetisch zwar etwas ab, bieten aber dennoch einen tiefgehenden Einblick in Gesellschaften zwischen Tradition und Moderne.

Auf der Suche nach einer neuen Sprache

Weg vom Feld der Politik und der Gesellschaftskritik, zurück zur Auseinandersetzung mit der Art und Weise, wie sich eine Tanztradition in Körper einschreibt, führt die Performance *Across, not Over*. Zusammen mit der zeitgenössischen Choreografin Preethi Athreya zerlegt der klassisch ausgebildete Kathak-Tänzer Vikram Iyengar seinen Tanz in kleinste Einheiten, verdeutlicht subtile Bewegungen und schlägt im kühlen Bühnensetting einen Bogen in die Gegenwart: In seinem Solo taucht der Kathak nur in kleinen Dosen auf, sein Körper ist auf der Suche nach einer neuen Sprache. Diese Suche begleitete das gesamte Festival. Abseits von Exotismus und Eurozentrismus wurde ein vielseitiger, fordernder Blick gewagt, der ungewohnte Einsichten ermöglichte. Der *Chinoiserie* wurde ein realistischer Blick entgegengesetzt. ||

[1] *https://www.youtube.com/watch?v=9G6Nx3qw9Fw*
[2] *https://www.youtube.com/watch?v=ImAKDEvaZpA*

Stephan Lack

ist Autor aus Wien.

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien.

buchtipp

Nicht-Besucherforschung. Oder: Wer weshalb nicht ins Theater geht.

Trotz der seit den späten 1970er Jahren artikulierten Forderung und eines spätestens im 21. Jahrhundert parteiübergreifenden Konsens einer ‚Kultur für alle' herrschen soziale Unterschiede, was den Besuch von Theatern, Museen oder Konzerthäusern betrifft. Weshalb nutzt nur ein kleiner Teil der Bevölkerung regelmäßig solche Kulturangebote? Das Buch ‚Nicht-Besucherforschung' lenkt erstmals interdisziplinär den Blick auf diejenigen, die nicht kommen. Gründe für das Interesse an diesem potenziellen Publikum sind vielfältig. Häufig ergeben sie sich zwangsläufig aus ökonomischem Interesse. Weiter gehen kulturpolitische Rechtfertigungen, welche demokratische Prinzipien und die in den Menschenrechten verankerte Garantie der kulturellen Teilhabe zur Voraussetzung jedes staatlichen kulturpolitischen Handeln machen.

Der empirisch-quantitative Blick auf die Nicht-Besucher_innen von Kulturveranstaltungen macht die soziale Ungleichheit der kulturellen Teilhabe deutlich. Eine Sekundäranalyse zahlreicher bestehender Studien zeigt eine Dreiteilung der Gesellschaft: Etwa 10% gehören zum Kernpublikum und weitere 40% stellen als Gelegenheitsbesucher_innen das potenziell erreichbare Publikum dar. 50% besuchen aber so gut wie gar keine Theater, Museen oder Konzerthäuser. Auffällig ist in beiden äußeren Gruppen der hohe Stellenwert der formalen Bildung. Im Kernpublikum sind hohe Bildungsabschlüsse über-, bei den Nicht-Besucher_innen unterrepräsentiert. Verschiedene besuchsverhindernde Barrieren wie zu teure Eintrittspreise oder fehlende Begleitung werden auf ihre Wirksamkeit hin analysiert.

Den am Theaterpublikum interessierten Leser_innen zeigt ein eigenes Kapitel, wie Gelegenheitsbesucher_innen ihre seltenen Theaterbesuche erleben, wie sie das Publikum wahrnehmen, welche Strategien der Rezeption sie einsetzen und was sie vom Theater an sich so halten. ||

Thomas Renz: *Nicht-Besucherforschung – Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development.* Bielefeld: transcript 2015.

Thomas Renz

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Er lehrt und forscht zu Kulturmanagement und Kulturpolitik.

special

Bahö oder:

Wer hat ein Ohr für die Arbeitsbedingungen freier Theaterleute, wenn die Welt aus dem Lot geraten ist?

Sabine Kock

Nach den Anschlägen von Paris und Brüssel ist die Lebensrealität verändert. Ein gewaltsamer Tod bleibt nicht medialer Schreck aus Konflikten und Kriegswelten einer anderen Gegenwart, eines Außerhalb, sondern ist ins Realitätsprinzip von Europa eingebrochen. Was tun jetzt? Welche Handlungen sind möglich, welche notwendig, welche unnötig geworden?

Die Schwerkraft der Verhältnisse ändert sich. Merkwürdige Rückkoppelungen der Brüchigkeit und Fragilität haben eine Resonanz in das tägliche Leben – ein anderer Druck prägt plötzlich die Wirklichkeit. Das Attentat auf die Charlie Hebdo Redaktion zielte direkt auf die Freiheit von Kunst und Kultur. Avancierte Kunst, Kultur und Zivilgesellschaft behaupten seitdem das Recht auf genau diese Freiheit und eine kämpferische Unvoreingenommenheit auf das Leben.

Hurra wir leben?! Oder wie das ietm schreibt: *let art not terror capture your imagination …*

Was wiegt angesichts dieser Veränderungen der lange Atem im Bemühen um eine avancierte und engagierte Kulturpolitik, um Partizipation, Gendersensibilität und interkulturelle Kompetenz, die Lokalität der Verhältnisse? Was wiegen überhaupt die sublimen, subversiven Universen der Freien Szenen in diesen Zeiten, in denen selbst die hochsubventionierte Kultur um ihr Durchkommen strampelt und das Thema Kultur überhaupt um eine öffentliche Wahrnehmung?

Diese Welt der Freien Szene und das Engagement darin haben mein berufliches Leben der letzten 13 Jahre bestimmt: Eine Freundin überließ mir ein blasses Fax mit der Ausschreibung der damaligen Geschäftsführung. Eine Regisseurin meinte, es sei kein gut bezahlter Job – aber politisch nicht uninteressant – die Mehrzahl der IG-Leitungen seien Frauen. Nika Sommereggers Bearbeitung von Ruth Klügers Buch *Weiter leben. Eine Jugend* und Eva Brenners theatrale Auseinandersetzung mit ihrem Großvater, *Auf der Suche nach Jakob,* waren zuvor meine ersten Eindrücke und gleichzeitig auch Begegnungen in der Freien Szene. Auf der Begrüßungsfeier stellte sich heraus, dass Hagnot Elischka im Kieler Schauspielhaus mehr als ein Jahrzehnt zuvor den Schön in Wedekinds *Lulu* gespielt hatte in einer Inszenierung, für die wir – eine Gruppe Studierende der Kieler Universität – unter dem Titel *Das Fleisch hat seinen eigenen Geist* ein engagiertes Programmheft zusammengestellt hatten. Wäre da nicht schon früh eine damals unartikulierte In-Fragestellung der bürgerlichen Institution Theater gewesen, wäre ich unschwer in die Spur einer ‚klassischen' Dramaturgin gedriftet – ich habe nicht daran gedacht.

Der Beginn meiner Arbeit in der IG im Herbst 2003 war hingegen ein beherzter Kopfsprung aus dem Wissensmanagement an der Uni Wien in die Untiefen des Kulturpolitischen in Gestalt der Wiener Theaterreform. Kulturstadtrat Mailath-Pokorny hatte eine Recherche zur Situation des Freien Theaters in Wien in Auftrag gegeben. Nicht nur freie Theatergruppen, sondern Häuser der Freien Szene wurden damals in den Prozess der Reform einbezogen – das war umfassend gedacht und klug (alles andere wäre ein viel zu kleinteiliger Blick auf die Szene gewesen). In letzter Konsequenz liegt in dieser grundlegenden Entscheidung jedoch möglicherweise die Tatsache begründet, dass von da bis heute 2016 die Aufwendungen für Projektförderungen in Wien und der Anteil der freien Gruppen an den Konzeptförderungen bei jeweils ca. zweieinhalb Mio Euro beinahe stagniert, während die Förderungen insgesamt auch im freien Bereich seitdem signifikant gestiegen sind.*1* Marie Ringler, damals Kultursprecherin der Grünen, kritisierte, wo ohnehin viel Geld ist, kommt gern und leichter mehr dazu – ein Bauchgefühl-Satz, den bis heute geführte Erhebungen mehr als bestätigen. Die prozentual größten ‚Gewinner' der Theaterreform sind die Vereinigten Bühnen. Das für zweimal ca. 25 Mio zum Musicalhaus adaptierte Ronacher ist ein Stachel im Fleisch der IGs, für ein Musicalhaus ist es einfach zu klein, um budgetär rentabel zu arbeiten. Jährlich fließen dort 18 Mio öffentlicher Förderungen in eine Sparte, die an beinahe allen anderen Orten Europas kommerziell und Kosten deckend arbeitet bzw. Zuwendungen allenfalls aus der Tourismusförderung erhält. Wien ist anders.

Dennoch muss festgehalten werden: der aufwändige Prozess der Wiener Theaterreform unter Einbindung aller Parteien, Gremien, Künstler_innen und der Interessenvertretung war ernstgemeint und demokratiepolitisch Best Practice, nur konnten die so gewonnenen Erkenntnisse und Entscheidungen oft politisch nicht umgesetzt werden, die Mitsprechenden wurden zunehmend wieder marginalisiert bzw. in handverlesene Gesprächszirkel transformiert.

Gleichzeitig formierte sich die Szene unter Moderation der IG bewegt im OFF-Forum. Barbara Stüwe-Eßl und ich haben manch lange Abende an Gruppenprozessen teilgenommen, über Presseaussendungen gebrütet. Bei der Gelegenheit Hochachtung an das gesamte Team der IG, für das unausgesprochen immer galt und gilt, im Ernstfall, bei Dringlichkeiten und Dingen außer der Ordnung präsent zu sein. Darauf war und ist Verlass und das ist ziemlich bemerkenswert!!!

In dieser ersten Zeit in der IG übten wir einige Spielarten ziviler Widerstandsformen – besetzten mit Hubsi Kramar, damals im Vorstand der IG, das AMS Wien und ver-

suchten es unter dem Motto *Künstler_innen gehen baden* auch am Bundes AMS, mit der Forderung, dass die Wiener Einrichtung Künstlerservice eine österreichweit zugängliche Organisationseinheit innerhalb des AMS mit Fachreferent_innen wird. Daraus ist nichts geworden, stattdessen wurde das Agendum ausgelagert und als Projekt extern vergeben an Team 4[2], das mittlerweile für Künstler_innen in Wien eine wichtige Anlaufstelle geworden ist, jedoch strukturell unter zwei Pferdefüßen leidet: Nur Wiener_innen können dort betreut werden; der Rest der Republik liegt brach. Und: das Team 4 gilt der Struktur nach als zeitlich begrenzte Maßnahme, in der Künstler_innen nur unter besonderen Bedingungen länger als ein Jahr bleiben können – und leider nicht als interne dritte Säule des Arbeitsamtes[3] mit einer kontinuierlichen Begleitung und Betreuung ein Künstler_innen-Leben lang.

Aus dieser Zeit datiert ein Traum – ich würde mich bei einer Aktion vom Dach des Volkstheaters abseilen. Ist so nicht geschehen, aber Hubsi Kramars praktischer Hinweis sei hiermit weitergegeben: Zu jeder Besetzung gehört ein ordentliches Seil, um Dinge, Menschen und anderes ggfs. jenseits offizieller Eingänge rein oder raus befördern zu können.

Gleichzeitig startete 2003 der Zusammenschluss der IGs zum Kulturrat Österreich, den es unter der Rechten Regierung in dieser Form nicht mehr gab. Was als informelle Gesprächsebene mit den Institutionen noch ohne Pouvoir begann, mauserte sich zu einer zentralen Stimme als kulturpolitischer Verhandlungspartner. Unter der Ägide von Kulturministerin Claudia Schmied wurde die langjährige Forderung nach einer Studie *Zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich*[4] umgesetzt. Deren erwartungsgemäß dramatische Ergebnisse mündeten in einem mehrjährigen, international beachteten Prozess interministerieller Arbeitsgruppen – kurz IMAG genannt. Als Vorsitzende des Kulturrats wurde ich – sozusagen unfreiwillig – Expertin en detail in Fragen der Sozialversicherung, Arbeitsrecht, Mobilität, Förderungen, Steuern, Urheberrechte, Frauen in der Kunst und der historisch überfälligen Novellierung des Schauspielergesetzes und habe an über 70 Sitzungen teilgenommen – mit Freude vielfach im charmanten, gut eingespielten Doppel mit der Schauspielerin und damaligen IG-Vorständin Sabine Muhar.[5] Die Rolle der IGFT in diesem Prozess war überhaupt stark und auch, wenn der Output insgesamt mehr als bescheiden geblieben ist[6], darf allein der Prozess der strukturierten Sammlung und Erhebung der Problemlagen und die Erfahrung des Miteinander-Arbeitens für eine nachhaltige Zukunft von Kunst und Kultur nicht unterschätzt werden.

Wieder: da wo der demokratiepolitische Anspruch der Partizipation ernst genommen wurde und das gemeinsame Interesse an sachlicher Expertise höher lag als die gewertete Verortung der Beteiligten, waren echte Schritte möglich, auch wenn selbst deren Ergebnisse, wie etwa die Ruhendmeldung für Künstler_innen, gegenüber dem Anspruch einer Erweiterung des Modells auf alle Neuen Selbstständigen, bis heute kleinteilig und kompliziert geblieben ist.

Auf den Bundesländertouren der IG Freie Theaterarbeit wurde viel diskutiert, öffentlich und im exquisiten Gesprächsformat gestritten, und vermittelt. 2010 hatten wir die *Richtgagenbroschüre* im Gepäck, 2014 haben Carolin Vikoler und ich nachgehakt, wie es um eine professionelle Bezahlung freier Theaterschaffender, um Räume, Probenmöglichkeiten und ihre soziale Einbindung bestellt ist. Freie Theaterschaffende erhalten im Vergleich zu den großen Institutionen variierend in den Bundesländern zwischen 2 % und 20 % der Förderungen, ihre Arbeit hat jedoch eine Reichweite von über 40 %[7]. Die angemessene Bezahlung bleibt ein großes Thema. Selbst die höchsten Förderungen im Bereich der Wiener Konzeptförderung erlauben nur bedingt die Einhaltung sozial- und arbeitsrechtlicher Normen, konstatierte mehrfach die Jury in ihren Gutachten.

Ein grundlegendes Umdenken und Neubedenken des gesamten Sektors ist notwendig. Ich sehe im Moment ein historisches Zeitfenster in doppelter Hinsicht, auf Bundesebene mit der Neubesetzung der Theatersektion mit einer Person, die aufgeschlossen und kooperativ am IMAG Prozess beteiligt war und sich den offenen Fragen und Problemen des Sektors stellt. Gleichzeitig gibt es einen großen Anreiz, es der Koalition der Freien in Berlin nachzutun, der es als neuartiges Bündnis in einem dreijährigen Überzeugungsprozess und mit Kampagnen gelungen ist, die Förderungen für die Freie Szene spartenübergreifend und nachhaltig um 10 Mio zu erhöhen. Ausstehend ist schon viele Jahre ein Gesamt-Österreichisches Theatertreffen als Arbeits-, Austausch- und Vernetzungsformat – und Initialpunkt einer Vision für ein Theater des 21. Jahrhunderts.[8]

Diskussion, Diskurs, Moderation und sehr verschiedene Formatentwicklungen haben insgesamt die Arbeit in der IG

Freie Theaterarbeit geprägt und machen sie spannend – ein schönes Resultat ist die Zeitschrift *gift:* aus einem einfachen Mitgliederblatt hat die Redaktion in den letzten zehn Jahren sowohl inhaltlich als auch vom Format ein vollgültiges Fachmagazin entwickelt.

Besonders glückliche Momente in der Arbeit der IG bleiben die der internationalen Zusammenarbeit: Die spontane Gründung des European Off Networks EON 2005 in St. Pölten und daraus gewachsene Partnerschaften wie kollegiale Freundschaften mit bemerkenswerten, mutigen, sensiblen Menschen aus über 25 Ländern: ein ohne kontinuierliche Förderung lebendig wachsendes Netzwerk *(www.eonnetwork.eu)* mit immer wieder überraschenden Kooperationsprojekten und Formaten für gemeinsame Treffen – zuletzt zum Mitsommer 2014 auf dem *EON Unlimited* in Umea / Nordschweden. Ein Herzstück meiner Arbeit darin war 2008 das Wiener Treffen zu *theater in times of war*[9] mit 40 Theaterschaffenden aus Kriegs-, Krisen- und Konfliktgebieten unter dem Konzept eines ‚third space' – eines Raums außerhalb der (geografischen Realität) der Krise. Interkulturelle Kontexte bestimmen seitdem und durch die engagierte Arbeit von Asli Kislal stärker den Horizont der IG Freie Theaterarbeit. Ich bin seit zwei Jahren auch in Brüssel Teil einer internationalen Arbeitsgruppe zu Arts Rights and Justice und möchte dieses Engagement auch in meinem neuen Wirken weiterführen.

Hier schließt sich der Kreis: Auf ganz andere praktische Art wird das Engagement für die Lebensrealität von Künstler_innen, Kulturschaffenden und darüber hinaus auch in der Zukunft meine Arbeit ausmachen. 2011 habe ich auf einem Podium des ietm in Schweden SMart kennengelernt und bin seitdem dabei, das Projekt in Österreich aufzubauen: ein solidarisches Dach für Künstler_innen, dessen Arbeit da anfängt, wo die Möglichkeiten der IGs aufhören: vom praktischen Übernehmen des leidigen ‚Papierkrams' bis hin zur faktischen Anstellung unter dem Dach der solidarökonomischen Genossenschaft, die allen gemeinsam gehört, den Künstler_innen wie denen, die dort arbeiten.

Da bin ich in Zukunft zu finden. Ich danke dem IG-Team für die einzigartige, überaus große Kollegialität, Chapeau der Regisseurin und IG-Vorständin Sabine Mitterecker, die mich seit letztem Herbst überaus profund vertritt und diesen weichen Übergang möglich gemacht hat, allen über die Zeit gewählten Vorständ_innen für 13 Jahre streitbare, konstruktiv nachhaltige Zusammenarbeit, den Bundeslandsprecher_innen für das mich / uns immer wieder von Neuem so offen in ihren Fokus Einbeziehen, sooo vielen Theaterleuten für einzigartige Begegnungen, Gespräche, kollegiale Freundschaften und vieles mehr und den Kolleg_innen in Institutionen und Organisationen und außerhalb für über die Zeit – nachhaltig – gewachsenes Vertrauen.

Toi toi toi – und alle guten Wünsche der zukünftigen Geschäftsführung Kathrin Bieligk mit auf den Weg. ||

---

[1] vgl. Christian Schober, Andrea Schmidt, Selma Sprajcer (2012): *Tanz- und Theaterszene in Wien. Zahlen, Daten, Fakten unter besonderer Berücksichtigung der Effekte der Wiener Theaterreform 2003.* WU Vienna University of Economics and Business Vienna. Studie im Auftrag der MA 7, online unter: *http://epub.wu.ac.at/3634/*

[2] vgl. Maria Anna Kollmann: Betreuung arbeitsloser KünstlerInnen durch das AMS. Ein Rückblick. In: Kulturrat Österreich: *Infobroschüre: Selbstständig – Unselbstständig – Erwerbslos.* Februar 2012, online unter: *http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS*

[3] In Deutschland ist die ZAV-Künstlervermittlung die dritte Säule des Arbeitsamtes

[4] Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig: *Zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich,* 2008. Studie im Auftrag des BMUKK, online unter: *www.kunstkultur.bka.gv.at/Docs/kuku/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf*

[5] Vgl. Sabine Kock, *Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich,* IG Freie Theaterarbeit (Hg.) Wien, 2009, online unter: *http://culturebase.org/home/igft-ftp/Prekaere_Freiheiten_IGFT.pdf*

[6] Kulturrat Österreich: *42 Monate IMAG – eine Bilanz,* online unter: *http://kulturrat.at/agenda/imag/42monate_IMAG_kulturrat.pdf*

[7] Schober, Schmidt, Sprajcer (2012): *Tanz- und Theaterszene in Wien, NPO-Studie*, S. 8.

[8] Ein Vorbild für ein solches Format sind die fulminanten Bundeskongresse des BUFT.

[9] Sabine Kock, Irena Ristic, Sean Aita, Dorinda Hulton, *Theater in Times of War.* Hg. IGFT & HOP.LA! (Belgrad, Wien 2009)

Sabine Kock

lebt und arbeitet seit 2000 als Kulturmanagerin und Wissenschafterin in Wien und führt gemeinsam mit der langjährigen IG-Kollegin Andrea Wälzl die Geschäfte der 2015 gegründeten Genossenschaft SMartAt e.Gen.

Vorarlberg

Kulturenquete. Kulturstrategie. Kulturhauptstadt?

Barbara Herold

Strategiepapier

Ende Februar 2015 fand in Vorarlberg eine eintägige Kulturenquete mit dem Titel *Vermessung einer Kulturlandschaft* statt, an der fast 350 Personen aus Kunst- und Kultur teilnahmen. Bei der Veranstaltung ging es um eine Bestandsaufnahme in den verschiedenen Sparten sowie eine Betrachtung der Vorarlberger Kulturlandschaft aus einer Innen- und einer Außensicht. Die Option einer allfälligen Bewerbung für eine Kulturhauptstadt 2024 war zwar nicht der Anlass für die Enquete, aber einer der impulsgebenden Gedanken.

Nach einem ersten Resumee galten folgende Handlungsfelder als am dringlichsten zu ‚beackern': Generationenübergang, Internationalisierung, mehr Angebot für, von und mit Menschen mit Migrationsgeschichte. Die prekären Verhältnisse und die in den letzten Jahre immer weiter auseinander klaffende Schere zwischen Institutionen und freier professioneller Szene waren Thema. (Seit 2009 stiegen die Ausgaben für die professionelle Freie Szene um 11%, das Landestheater verbuchte ein Plus von 70%.)

Natürlich gab es auch kritische Stimmen zur Veranstaltung. Die Frage nach dem konkreten Nutzen wurde gestellt, das affirmative ‚Abfeiern' von Bewährtem und die Vorarlberger Selbstgenügsamkeit kritisiert. Dennoch kann man das verbindende Moment der Veranstaltung nicht leugnen. Gemeinsames Zuhören, Nachdenken und Kritisch-Sein haben einen Prozess gestartet, der auf mehreren Ebenen andauert. Es wurde schon lange nicht mehr so viel über den Kulturbegriff und die Herausforderungen für Kunst und Kultur in einer sich massiv verändernden Gesellschaft nachgedacht.

Die Kulturabteilung des Landes unter Winfried Nußbaummüller hat umgehend die nächste Aufgabe in Angriff genommen: Im Sommer 2015 wurde eine neunköpfige Strategiegruppe ins Leben gerufen, zu der ich als einzige Kulturproduzentin eingeladen war. Mitglieder waren weiters Winfried Nußbaummüller (Vorstand der Abteilung Kultur), Eva Häfele (freischaffende Sozialwissenschaftlerin), Manfred Hellrigl (Büro für Zukunftsfragen), Thomas Hirtenfelder (freischaffender Kunst- und Kulturwissenschaftler), Barbara Neyer und Susanne Fink (aus der Kulturabteilung), Peter Niedermair (Herausgeber Zeitschrift *Kultur*).

Der Rohentwurf eines Strategiepapiers wurde Ende Februar an die Kulturschaffenden im Land mit der Bitte um Feedback verschickt, das wiederum Eingang in die am 1. April präsentierte Endfassung fand.

Herausforderungen und Handlungsfelder für die Zukunft

Im großen Kapitel ‚Befund' werden zunächst die Herausforderungen einer Gesellschaft im Umbruch skizziert, und die Notwendigkeit, darauf rechtzeitig und sinnvoll zu reagieren.

Es wird auf die Rollenbilder von Kunst und Kultur eingegangen und ein weit gefasster Kulturbegriff definiert. Es folgen ein historischer Abriss der Kulturpolitik des Landes sowie eine schwerpunktartige Analyse des Istzustandes. Großen Raum nehmen dabei die Darstellung der juristischen und administrativen Grundlagen der Kulturförderung ein.

Mit den Kapiteln ‚Herausforderungen' und ‚Handlungsfelder' beginnt für die meisten der wahrscheinlich interes-

santere Teil, in der Erwartung zu lesen, was konkret-genau-am-besten-gleich-ab-morgen umgesetzt wird. Möglicherweise hätten sich viele Kulturschaffende entschiedenere oder auch andere Schwerpunktsetzungen gewünscht. Flexibel zu bleiben ist eine Maxime der Kulturabteilung.

„Vielfalt gewährleisten, Zugänge ermöglichen" als wesentliches Ziel des Landes – analog zum schwarz-grünen Regierungsprogramm – wird detailliert ausgeführt. Hier werden die Bedeutung und Wertigkeit von Kulturvermittlung festgehalten und die Notwendigkeit betont, bestehende Angebote und Akzente mindestens beizubehalten. Auch die Angebote von ‚freien' Kulturschaffenden werden dezidiert angesprochen. Beim Thema ‚Vielfalt' geht es auch um mehr Transkulturalität, und: „Der Wunsch nach kultureller Vielfalt bringt automatisch die Frage nach den Herausforderungen einer interkulturell geprägten Gesellschaft mit sich. Angesichts der aktuellen Flüchtlingssituation sind Konzepte der Kultur gefragt." (Rohfassung S. 56, Endfassung S.58) Projekte diesbezüglich zu planen, zu entwerfen, ist mit Sicherheit ein gutes Argument bei Förderansuchen.

Als ‚Balanceakte' werden stetig wiederkehrende Konfliktfelder behandelt: Neues vs. Bewährtes, Grundversorgung vs. Spitzenförderung, Quantität vs. Qualität, etc.:

„Ziel der Förderinstrumente des Landes ist ein umfassendes kulturelles Angebot. Es gilt, gleichzeitig breit gestreut die Grundversorgung und herausragende Leistungen mit überregionaler Strahlkraft zu ermöglichen. Von der Basis bis zur Spitze der Förderpyramide ist dabei nicht nur die Publikumsreichweite eines Projektes entscheidend. In Bezug auf eine Förderpraxis, die sich den Landeseinrichtungen ebenso wie Nischenaktivitäten und der Kulturarbeit kleiner Initiativen verpflichtet sieht, ist das vorrangige Kriterium einer positiven Beurteilung die Qualität." (End S.59)

Die Gießkanne einmal wörtlich

Das Dauerthema ‚Gießkannenprinzip' wird erörtert und der Blickwinkel erweitert:

„Interpretiert man das Prinzip der Gießkanne als ein Gleichviel von Fördergeldern, bedeutet dies bei stagnierenden Budgets letztlich ein Gleichwenig. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, die Metapher der Gießkanne wörtlich zu nehmen. Tipps aus der Gartenfibel für eine erfolgreiche Bewässerung sind etwa: gleichmäßig feuchthalten, kräftig angießen, Staunässe vermeiden, den Boden benetzen, nicht in der Mittagshitze gießen. Auch die Fachbegriffe aus der Düngung bieten Assoziationsmöglichkeiten: Es gibt Langzeitdünger, Zugaben beim Gießwasser, Spezialdünger für bestimmte Sorten, Kopfdüngung während des Wachstums, aber auch die Gefahr von Nährstoffmangel oder Überdüngung. Der Einsatz der Gießkanne kann variabel sein. Er kann flächig erfolgen oder mit speziellen Brauseköpfen kann man empfindlichen Pflanzen eine exklusive Einzel-Bewässerung gönnen oder jungen Keimlingen viel Wasser zukommen lassen, damit sie ausreichend Wurzeln bilden." (End S. 59)

In diesem Zusammenhang wird festgehalten, dass es im Verhältnis zur Bevölkerungszahl des Landes (380.000) ein mehr als reichhaltiges Kulturangebot gibt. 300-400 Veranstaltungen werden im monatlichen Terminkalender der Kulturzeitschrift aufgelistet. Die Wachstumslogik hat auch die Kultur erfasst, den Status quo zu wahren wird als Stagnation empfunden. Zu viele Veranstaltungen konkurrieren miteinander und bedeuten noch mehr Rivalität an den Fördertöpfen. Die Kulturbudgets ziehen schon lange nicht mehr mit. Da in Vorarlberg Jahresförderungen meistens fortgeschrieben werden, eine Indexierung aber generell abgelehnt wird, reduzieren sich die Budgets jedes Jahr. Dazu kommt, dass es teilweise

einen historisch gewachsenen Förderautomatismus gibt, der in Hinblick auf Fülle und Nachwuchs sinnvollerweise überprüft werden muss.

„Festzuhalten ist, dass aufgrund der Wertschätzung für das künstlerische Schaffen – auch in Bezug auf tradierte Formate – tatsächlich selten Kürzungen ausgesprochen werden. Umso schwerer haben es im Gegenzug bei gleichbleibenden Budgets die Erstansuchenden. Indem sie ihre Ansprüche geltend machen, wird das etablierte Fördergefüge hinterfragt und herausgefordert, sich argumentativ zu positionieren." (End S. 62)

Ein für die Darstellende Kunst relevanter ‚Balanceakt' ist das Verhältnis der Freien Szene zu den Institutionen. Hier wird zwar nichts versprochen, aber immerhin Wachsamkeit vermittelt. „Gleichermaßen gibt es das Bewusstsein dafür, dass das Wachstum der landeseigenen Einrichtungen in Relation zur Szene der Freien gesehen werden muss. Die Qualität und Dichte des alternativen Angebots, das Große im Kleinen, ist zu wahren." (End S. 62) Ein Exkurs über die Bezeichnung ‚Freie Szene' bemüht sich um eine Begriffsklärung:

„Die Bezeichnung ist nur im deutschsprachigen Raum zu finden. In den 70er-Jahren meinte sie zunächst ausschließlich das alternative Theater im Vergleich zu den großen Bühnen etablierter bürgerlicher Hochkultur. Inhaltlich verstand man darunter engagierte, kritische Kunst verbunden mit sozialem und politischem Antrieb. Beabsichtigt waren demokratische Modelle, die sich von den unbeweglichen, hierarchischen Institutionen unterschieden. Die Vision war ‚Kultur für alle'. Im weiteren Sinne fällt heute jede Einrichtung darunter, die nicht aufgrund eines öffentlichen Auftrags der Gemeinde, der Stadt, des Landes oder des Bundes agiert. Im engeren Sinne versteht man unter freier Szene ein professionelles Kunst- und Kulturschaffen von Personen oder Gruppen, das vorwiegend auf freiberuflicher Ebene organisiert ist. Dieser Auslegung nach gehört das kulturelle Engagement im Amateurbereich nicht dazu." (End S. 63)

Nicht-professionelles Kulturschaffen gehört demzufolge nicht dazu, das über zuständige Verbände aber mitgefördert wir. Zur prekären Lage der Künstler_innen hätten wir uns alle eine konkretere Aussage gewünscht, aber auf Grund der angespannten budgetären Situation ist nicht mehr möglich:

„Das Land bekennt sich zur freien Szene. Die prekären Verhältnisse im freiberuflichen Kulturbereich sind bekannt, die Forderungen nach fairer Bezahlung werden hier, ebenso wie in allen anderen Arbeitsbereichen, als relevant erachtet. Wichtig für die Beurteilung von Förderanträgen ist eine gesamtheitliche Betrachtung eines Projektes. Das schließt die Berücksichtigung der Qualifikationen und der Art des Engagements der handelnden Akteure mit ein." (End S. 64)

Innovation und Erneuerung

Die Kulturstrategie endet mit dem Kapitel ‚Handlungsfelder', die unter den Stichpunkten ‚Zusammenarbeiten', ‚Impulse setzen' und ‚Grenzen überschreiten' zusammengefasst sind (End S. 68ff). Erfreulich ist, dass ein Touringtopf für Musik- oder Theaterproduktionen eingerichtet werden soll zum Zwecke der Internationalisierung. Betreffs Generationenübergang wird festgehalten, dass es wichtig ist, sowohl auf Angebots- als auch Rezipient_innenseite einer Überalterung vorzubeugen, jetzt muss dem nur noch fördertechnisch Rechnung getragen werden.

„Jugend und Erneuerung. Es braucht das junge Kulturschaffen, damit Kultur ihre Erneuerungskraft entfalten kann. Eine Voraussetzung dafür ist die Einsicht in die Notwendigkeit eines solidarisch gestalteten Generationenvertrages. Es ist wichtig, das qualitätsvolle Kultur- und Kunstschaffen junger Menschen vorausschauend und explizit zu fördern. (....) Kunst und Kultur erlauben den Freiraum zur Reflexion. Damit werden Innovation und Erneuerung möglich. Die Innovation ist jedoch schwer kalkulier- und erst recht nicht steuerbar. Der Auftrag lautet hier, gegebenenfalls nach neuen Lösungen zu suchen und dafür Freiräume bereitzuhalten, die auch ein Scheitern erlauben." (End S. 71)

Das Strategiepapier endet mit einem Verweis auf das Thema Kulturhauptstadt, dem von Seiten der Kulturabteilung mit großer Skepsis begegnet wird. Zur zurückhaltenden Position hat die Initiative der vier Städte Dornbirn, Feldkirch, Bregenz und Hohenems geführt, die einen intensiven Evaluierungsprozess gestartet haben, ob eine Bewerbung zur ECoC 2024 für Vorarlberg, die Region Rheintal oder sogar grenzüberschreitend in der östlichen Bodenseeregion sinnvoll sein kann. Mehrere Arbeitstreffen und Symposien mit nationalen und internationalen Referent_innen, Workshops mit Repräsentant_innen der einheimischen Szene haben bereits stattgefunden. Ob man sich bewerben wird, ist noch lange nicht entschieden, der Prozess zur Entscheidungsfindung und der intensive Diskurs werden jedenfalls als fruchtbar und wertvoll empfunden. Die Erkenntnisse aus dem ECoC-Prozess weisen bisher viele Parallelen mit dem Strategiepapier des Landes auf. Es werden hier wie dort ähnliche Ziele und Notwendigkeiten einer zukunftsfähigen Kulturpolitik formuliert.

Wünschenswert ist jedenfalls, dass Kunst und Kultur in Vorarlberg von allen strategischen Überlegungen, die derzeit ventiliert werden, tatsächlich profitieren werden. ||

Strategiepapier:
www.vorarlberg.at/pdf/kulturstrategieweb.pdf

Videomitschnitt der Enquete:
www.vorarlberg.at/vorarlberg/tourismus_kultur/kultur/aktuelles/weitereinformationen/neuvermessungdervorarlber/videos/videos.htm

Barbara Herold

arbeitet seit 1991 als freischaffende Regisseurin in Deutschland und Österreich u. a. am KosmosTheater Wien und bei walktanztheater. 2009 gründete sie den Theaterverein *dieheroldfliri.at*. Zahlreiche Gastspiele in D, A und FL.

bilderrahmen

Markus Mittringer

Geb. 1965, lebt als Text- und Bildautor in Wien
© Markus Mittringer

Cover, o.T. 2016
S. 6, o.T. 2015
S. 10, o.T. 2015
S. 14–15, o.T. 2016
S. 21–21, o.T. 2016
S. 26, o.T. 2016
S. 33, o.T. 2015
S. 38, o.T. 2016
S. 47, o. T. 2016
S. 54–55, o.T. 2015
S. 60–61, o.T. 2015
S. 66–67, o.T. 2010
S. 70, o.T. 2014
S. 77, o.T. 2014

Kultur muss wachsen/naj raste kultura

Kärnten pflanzt Kultur pflanzt Kärnten

Das Land Kärnten hat das Jahr 2016 zum Jahr der freien Kulturinitiativen ausgerufen und die Interessensvertretung der freien und zeitgenössischen Kulturinitiativen in Kärnten/Koroška (IG KIKK) bei der Ausrichtung eines Symposions unterstützt.

Am 1. und 2. April bot die Kärntner Freie Szene ein beeindruckendes künstlerisches und diskursives Programm. Dabei wurde die Kärntner Kulturpolitik kritisch unter die Lupe genommen und sowohl im Festvortrag Franz Schuhs, *Kultur und Kulturpolitik – Szenen eines Dauerkonflikts*, als auch in Expert_innen-Gesprächen mit deutsch- (Martin Fritz) und slowenisch-sprachiger (Andreas Krištof) Moderation Lösungsansätze, Alternativen, Denkanstöße diskutiert und in den Dialog eingebracht. Nach einigem konfrontativen Ringen in der Abschlussdiskussion *Kärnten pflanzt Kultur pflanzt Kärnten* fanden Kulturpolitiker_innen des Landes (SPÖ, ÖVP und Grüne) und Vertreter_innen der Freien Szene schließlich doch noch zu konstruktiven, gemeinsamen Zukunftsvorhaben: mehr Austausch untereinander (Gesprächseinladungen von beiden Seiten) und der kulturpolitische Vorsatz für eine 10%ige Erhöhung des (allerdings im Jahr 2015 bereits empfindlich gekürzten) Kulturbudgets des Landes, die der Freien Szene gewidmet sein soll. Bereits 2015 identifizierte die Basisdatenerhebung der IG KIKK (siehe auch *gift* 2/2015) die Freie Szene als größten kulturellen Player Kärntens.

Verbal würdigten die Vertreter_innen der Kärntner Politik die Freie Kärntner Szene in höchsten Tönen, zukünftig geht es darum, dass diese Würdigung auch budgetär ihren Ausdruck findet. Ulrike Böker hat das sehr schön auf den Punkt gebracht: „Budget ist die in Zahlen gegossene Wertehaltung eines Landes, einer Gemeinde."

Das Landhaus-Manifest der IG KIKK, verfasst von Dietmar Pickl, ins Slowenische übersetzt von Emil Krištof, wurde am 2. April im Rahmen des Symposions von Maximilian Achatz, Katrin Ackerl Konstantin, Simone Dueller, Dietmar Pickl, Rozka Tratar und Florian Zambrano vorgetragen:

LANDHAUS-MANIFEST 2016

Kunst kann die Welt nicht verändern.
Nicht direkt.
Aber:
Umetnost izostri pogled na stvari.
Lahko preusmeri zorni kot.
Poglobi spoznavanje.

Kunst kann den Blick auf die Welt schärfen.

Die Sichtweise korrigieren.
Einsichten verschieben.
Somit:
Kunst ist ihrem Wesen nach Ansichtssache von Welt.
Kar pomeni:
Umetnost lahko spremeni svet.
Was heißt:
Kunst kann die Welt verändern.

Die Freie Szene in Kärnten / Koroška kann sich sehen lassen.
Sie zeigt Vielfalt, Unverwechselbarkeit.
Keine Sparte fehlt. Selbst solche, die von der Hoch- und Repräsentationskultur ausgesperrt worden sind, wie die Sparte Tanz im Stadttheater Klagenfurt.
Die Freie Szene füllt Nischen der Kunst- und Kulturarbeit und beackert Experimentierfelder.
Sie ist frei von weltanschaulicher Bindung.
Ideologischer Vorgabe.
Dogmatischer Beschränkung.
Politischer Rücksichtnahme.
Inhaltlicher Tabuisierung.
Sie steht nicht im Dienst ökonomischer, parteipolitischer oder konfessioneller Interessen.
Naj raste kultura.

Die Frage ist: Kann sich Kärnten aber eine solche Freie Szene leisten? Will die Kulturpolitik soviel ungebundene, weil *Freie* Szene zulassen?
So ist die Frage allerdings falsch gestellt. Sie muss lauten:
Kann es sich Kärnten leisten, die Freie Szene ungenutzt zu lassen?
Der Preis, der dafür zu bezahlen wäre, ist ein hoher.
Denn:
Die Freie Szene arbeitet in einfachen Strukturen.
Ohne überschüssigen Verwaltungsapparat.
Mit flachen Hierarchien.
Mit hochmotivierten Akteur_innen.
Sie funktioniert ohne Funktionär_innen.
Ist kritische Instanz.

Und damit ein Exerzierfeld für demokratische Prozesse.
Die Freie Szene ist außerdem kostengünstig.
Eine Okkasion.
Ein Glücksfall für die Kulturpolitik.
Svobodno kulturno ustvarjanje osrečuje in obogateva.
Avtonomno kulturno ustvarjanje je velika sreča za koroško deželo.

Hat diese das erkannt?
Das Jahr 2016 wurde zum Jahr der freien Kulturinitiativen erklärt.
Denn in der Freien Szene Kärntens sind Preziosen verborgen.
100 zeitgenössische Kulturinitiativen stehen 10.000 traditionellen Vereinen gegenüber.
Vereinen, deren Aufgabe vornehmlich die Bewahrung, Konservierung und Verfestigung von *Bekanntem* ist.
Die Projektion der Vergangenheit in die Zukunft gehört zum Markenzeichen aller Traditionspflege.
Kritik wird als Störung erlebt. Als Bedrohung.

Kulturinitiativen sprechen *Unbekanntes* an, legen Verborgenes frei, nicht im Sinn von Archäologie, als Ausgraben, vielmehr im Sinne von Ent-decken:
Neue Wirklichkeiten schaffen.
Kritik als Unterscheidung.
Als Bereicherung. Nicht als Bedrohung.
Als Widerspruch.
Mit Stéphan Hessel gesprochen:
„Neues schaffen, heißt Widerstand leisten. Widerstand leisten, heißt Neues schaffen."
„V mojih mislih je upor. V mojem srcu je upor." Pa je napisal koroški avtor Andrej Kokot.
Tudi kultura naj se upre.

In den vergangenen 17 Jahren hingen die Kulturinitiativen am Subventionstropf der Öffentlichkeit, entweder zum Absterben verurteilt – die Liste der Verstorbenen ist lang – oder zur Landesflucht gezwungen.
Exitus oder Exodus.
Die verbliebene Szene wurde gerade so weit gefördert, dass ihr Überleben einigermaßen gewährleistet war, im Vertrauen auf die Selbst- und Fremdausbeutung der Kulturarbeiter_innen.
Brosamen vom Tisch des Kulturbudgets, aufgebröselt unter den Bittsteller_innen.
Als Feigenblatt für versäumte Förderung.

Kulturarbeit ist jedoch *Arbeit* mit Mitteln der Kunst.
Kulturarbeit ist keine Freizeitbeschäftigung.
Ist nicht Hobby.
Kulturarbeit ist keine Bastelstunde.
Kulturarbeit ist negotium. Arbeit.
Und nicht Muße.

Solche Arbeit der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen braucht es mehr als Hilfeleistungen, was die Bedeutung von *Subvention* ist.
Es bedarf der *Investition* in die lebendige Arbeit der Kulturinitiativen.
Im Vertrauen auf die Kreativität der Freien Szene.

Die Kulturarbeiter_innen aller Sparten kennen die derzeitigen Probleme.
Und deren Behebung.
Die finanziellen Ressourcen sind prekär.
Eine Verdopplung der Förderungen sollte Selbst- und Fremdausbeutung verringern helfen.
Finanzielle Zusagen müssen zeitgerecht erfolgen.
Mehrjahresverträge befördern langfristige Projekte.
Und ermöglichen Interdisziplinarität und Interkulturalität.
Garantieren längerfristiges Binden von Mitarbeiter_innen.
Investitionen in die Arbeit der Kulturinitiativen verbessern deren Infrastruktur.
Und schaffen Arbeitsplätze.

Kultur muss wachsen!
Naj raste kultura!

Investirajmo v kulturo,
ker je politično, socialno in ekonomsko smiselno in potrebno.

Demnach:
Investitionen machen kulturpolitisch Sinn.
Investitionen machen sozialpolitisch Sinn.
Investitionen machen wirtschaftspolitisch Sinn.
Und:
Sie belasten den Landeshaushalt minimal.
In kaum wahrnehmbarer Größe.
Denn:
Die Freie Szene arbeitet kostengünstig
und ist viel wert.

Sie zeigt zudem, was Überwinden von Grenzen im Denken bedeutet:
Bereicherung, Erweiterung, Vertiefung, Wachsen, Wachsein.
Innerhalb der Kunstsparten.
Innerhalb unterschiedlicher Kulturräume.
Innerhalb der zweisprachigen Regionen im Grenzland Kärnten.

Najboljši primer brez- in čezmejnega ustvarjanja so slovenska kulturna društva.
Približno štirideset odstotkov kulturnih iniciativ na Koroškem je na dvojezičnem območju: Rož, Podjuna, Zila. Rosental, Jauntal, Gailtal.
Koroška deželna vlada jim pod pretvezo, da narodne skupine prejemajo podporo s strani urada zveznega kanclerja, ne namenja enake subvencije kot ostalim društvam.
Finančna podpora mestnemu gledališču v Celovcu znaša 27.000,- evrov – na dan.
Približno dvojna vsota je namenjena vsem slovenskim društvom – na leto.
Drobtine. Nespodobno.

Bestes Beispiel dieser grenzenlosen Arbeit sind die slowenischen Kulturinitiativen.
Annähernd 40 % der Kärntner Kulturinitiativen liegen im zweisprachigen Gebiet: Rosental, Jauntal, Gailtal. Rož, Podjuna, Zila.
Mit dem Verweis auf die Volksgruppenförderung im Bundeskanzleramt werden ihnen die landesüblichen Subventionen vorenthalten, respektive im kaum wahrnehmbaren Bereich gewährt.
Die Subvention des Stadttheaters Klagenfurt beträgt pro Tag ungefähr 27.000 Euro.
Ungefähr das Doppelte bekommen die slowenischen Vereine insgesamt. Allerdings pro Jahr.
Peanuts. Skandalös.

Das muss sich ändern.

Kultur muss wachsen!
Naj uspeva kultura!

Politiker_innen sind Saisonarbeiter_innen.
Eine gewisse Zeit zuständig für ihre Bereiche.
Politiker_innen hinterlassen Spuren ihres Wirkens.
Spuren, an denen sie gemessen werden.
Was Politiker_innen mit Kopf und Herz wollen, setzen sie um.

Die IG KIKK bietet ihnen ihre Partnerschaft an.
Als Kunst-und Kulturpartnerschaft.
Als Sozialpartnerschaft.
Als Handlungspartnerschaft.
Als konstruktive Gegnerschaft.
Bis auf Widerruf.

Der Boden ist bereitet.
Pflanzen und Pflanzer_innen sind ausreichend vorhanden.
Neue Kreationen warten.
Kulturinitiativen brauchen ein genügend großes Wasserreservoir.
In dem nichts versickert.
Den Dünger besorgen sie selbst.
Kultur muss wachsen.
Kulturinitiativen müssen wachsen.
Naj rastejo kulturne iniciative.
Naj raste kultura.

Kunst kann die Welt nicht verändern.
Nicht direkt.
Aber:
Kunst kann den Blick auf die Welt schärfen.
Die Sichtweise korrigieren.
Einsichten verschieben.
Somit:
Kunst ist ihrem Wesen nach Ansichtssache von Welt.
Was heißt:

Kunst kann die Welt verändern.

Es ist festzuhalten, dass dieses Landhaus-Manifest – trotz seines hohen Wertes – nicht Teil einer allfälligen Konkursmasse im Insolvenzverfahren sein wird.

http://igkikk.at/

Unterwerfung des Theaters

Jürgen Bauer

Ich hätte doch versuchen sollen zu beten

Dresden, Berlin, Hamburg, Wien: Alle Theater reißen sich um Houellebecqs *Unterwerfung*. Der französische Autor entwirft darin ein Zukunftsszenario, in dem eine islamische Partei im Jahr 2022 die Macht in Frankreich übernimmt und sich die Intelligenzia ohne Widersprüche in das neue System fügt. Dieser Inhalt ist nach den Diskussionen um das Buch hinlänglich bekannt. Doch auch abseits der skandalträchtigen Oberfläche spricht Houellebecq spannende Themen an. Der Roman beginnt mit einem Zitat des Romanciers Joris-Karl Huysman: „Ich hätte doch versuchen sollen zu beten." Mit diesem Satz ist sofort auch der Grundkonflikt beschrieben: das Schwanken zwischen Atheismus und Religiosität, Liberalität und Unterwerfung. Houellebecq macht es seinen Leser_innen jedoch nicht einfach. Wie immer bei ihm kann das alles so und so gelesen werden: als rechte Fieberphantasie oder als Satire auf eine ebensolche. Auch die Hauptfigur bietet keine einfache Identifikationsmöglichkeit: Antriebslos, einsam und sexuell frustriert beobachtet François die Vorgänge mit einer Mischung aus Faszination und Abscheu. Den distanzierten Blick seines Ich-Erzählers, der an einer Stelle sagt: „Ich war politisiert wie ein Handtuch", zwingt Houellebecq auch seinen Leser_innen auf. Wie gehen die Aufführungen in Hamburg und Wien mit der geschickten Gratwanderung des Autors um, durch die die Intention des Werkes nie genau festzulegen ist? Welche Umsetzungen, welche Bilder finden sie für die Lakonie und den Zynismus des Textes?

Der Autor als Bühnenfigur

Was beide Inszenierungen eint: ihre Fokussierung auf den Autor. Edgar Selge sieht in Hamburg aus wie Houellebecq. Sein erster Satz lautet: „Das ist er, Houellebecq", womit er die Stimme meint, die via Plattenspieler Chansons singt. In Wien hängt die Houellebecq-Karikatur über der Bühne, die am 7. Januar 2015 das Charlie Hebdo-Cover zierte, dem Tag, an dem die Redaktion der Zeitschrift von islamistischen Attentätern angegriffen wurde. In diesem Maß wird wohl nur noch Elfriede Jelinek als Figur auf die Bühne gezerrt, wenn ihre Texte inszeniert werden. Die Inszenierungen selbst jedoch könnten unterschiedlicher nicht sein.

Gesellschaftspanorama und große Ich-Show

In Wien sieht sie aus wie Castorf light. Oder Warlikowski. Irgendetwas, wo Glaskuben auf der Bühne stehen und Videokameras bedient werden. Die Figuren erinnern an chic-abgefuckte Berliner WG-Bewohner_innen, die zwischen nackten Betonwänden die Sätze Houellebecqs fast beiläufig und um Lässigkeit bemüht sprechen. Ali M. Abdullah und Dramaturgin Hannah Lioba Egenolf fächern den Roman dialogisch auf, stellen nicht nur François auf die Bühne, sondern auch zahlreiche Nebenfiguren und erweitern das Figurenpanorama des Buches sogar noch um sechs junge Studierende des diverCITYLAB. Die Ich-Form des Buches wird zum Gesellschaftspanorama erweitert. Abdullah bezeichnet den Roman im Programmheft als „einen der spannendsten, die es zurzeit gibt", dementsprechend wenig wurde auch gekürzt. Ganze drei Stunden dauert die Aufführung, kaum ein Handlungsstrang fehlt. Das Theater stellt sich hier ganz in den Dienst des Romans. In Hamburg dauert die Aufführung zwei Stunden vierzig, auch hier hat man wenig gekürzt und dennoch ist der Ansatz ein gänzlich anderer. Karin Beier und Dramaturgin Rita Thiele setzen den Roman als große Solo-Show für Edgar Selge um. Die Ich-Perspektive wird konsequent und radikal übernommen, der Text verwandelt sich in den Stand-Up Bericht eines scheiternden Intellektuellen. Die Handlung findet nur in François' Kopf statt, alle anderen Figuren werden durch seine Linse portraitiert und von ihm gesprochen. Diese Zuspitzung zeigt sich auch im Bühnenbild. Olaf Altmann hat eine schwarze Wand gebaut, in die ein überdimensionales Kreuz geschnitten ist, das durch ein Rad im Kreis gedreht wird: Mal steht es gerade, mal kopfüber. Die

Mit seinem Roman *Unterwerfung* ist Michel Houellebecq der Bühnen-Hit der Saison gelungen. Jürgen Bauer geht in seinem Vergleich der Inszenierungen aus Hamburg und Wien der Frage nach: Welche theatrale Form finden die Bühnen für dieses provokante Werk?

Frage der Religion ist so schon als Bild präsent, findet seine Entsprechung aber auch in der Textfassung, die dem Ringen mit dem christlichen Glauben erstaunlich viel Platz einräumt. Wie schon in Wien endet auch die Hamburger Aufführung mit der Imagination des Übertritts zum Islam und dem Satz: „Ich hätte nichts zu bereuen."

Nach mir die Sintflut

Die Wirkung der beiden Aufführungen ist gänzlich unterschiedlich. Die Hamburger Aufführung ist großartig gespielt, vor allem aber konzeptionell wunderbar gedacht: Dem bürgerlichen Publikum im großen Saal wird ein Paradebürger aus den eigenen Reihen vorgeführt, der kalt und zynisch über die Vorgänge Auskunft gibt. Das führt zu einem Erkennen, zu spannenden Rückkopplungen zwischen Bühne und Publikumsraum, zu einer Spannung, die den ganzen Abend anhält. Im Roman benennt François seinen Geisteszustand mit „Hinter mir die Sintflut", fragt sich aber was wäre, wenn die Sintflut schon vor seinem Ableben einträfe. In Hamburg schaut ein bürgerliches Publikum mit wohligem Schrecken auf eine Zeit nach der Sintflut, die sie selbst vielleicht nicht mehr erleben wird. Und dennoch bleibt ein Unbehagen zurück: In vielen Szenen trimmt Selge die Houellebecq-Phrasen auf Pointe, sucht und findet den schnellen Lacher. Doch gerade dieses Unbehagen passt zum Text und ist eine schöne Entsprechung für dessen Doppeldeutigkeit. Das gilt auch für die Bühne: Ist das überdimensionale Kreuz zu Beginn fast platt, wird es im Laufe des Abends faszinierend genutzt. Selge predigt davor, erklettert es, nutzt es als Ruheort und Kampfarena. Die Auseinandersetzung mit Religion wird zum physisch spürbaren Bild. Am Ende fährt das Kreuz nach hinten weg und verschleierte Frauen huschen über die Bühne: Der Islam ist nur Stellvertreter für andere Kämpfe, für einen tiefergehenden Wunsch nach Spiritualität. Karin Beier braucht nur wenige theatrale Mittel, um diese Botschaft herauszuarbeiten.

Postmigrantische Gesellschaft und Bürgertum

In Wien kämpft Abdullah mit härteren Bandagen. Doch Video, Bühne und Musik nützen erstmals nichts: Durch die Aufteilung des Textes auf mehrere Figuren wird deutlich, dass die Sprache keine dramatische ist. Vieles klingt seltsam gestelzt und unnatürlich auch deshalb, weil die sprachliche Umsetzung zu wünschen übrig lässt. Im coolen Rahmen entsteht erstmals Langeweile. Dass hier ein Ringen mit Religion stattfindet wird nur behauptet, nicht gezeigt. Jene Episode, in der François in die Abtei von Ligugé geht, um sich mit der eigenen Religiosität auseinanderzusetzen, wird zur schnell heruntergespulten Nummer im Jugendclub. Abdullah sagt: „Houellebecq beschreibt ein zum Scheitern verurteiltes Europa." Doch für den Spott, den der Autor für dieses Europa übrig hat, findet die Aufführung keine theatrale Entsprechung, dementsprechend wenig gelacht wird in Wien. Doch auch ihren Schmerz nimmt man den Figuren nicht ab, dafür sind sie einfach zu lässig. Das verunsicherte Bürgertum der Romanhandlung kommt weder auf der Bühne noch im Publikumsraum vor, die Lücke wird aber auch nicht durch etwas anderes gefüllt. Dabei gäbe es durch die Besetzung die ideale Möglichkeit dazu. Die Studierenden des diverCITYLAB, das nach eigener Aussage versucht, „dem Gegenwartstheater ein neues, unserer postmigrantischen Gesellschaft angemessenes Gesicht zu geben", könnten der männlichen, weißen, bürgerlichen Perspektive des Romans ein anderes Bild von Welt entgegensetzen, ein vielfältigeres, jüngeres, realistischeres. Allerdings bleibt es beim Konjunktiv, denn inszenatorisch wird mit den Jugendlichen nicht viel gemacht, sie dürfen etwas Party feiern und hin und wieder kurze Erzähltexte sprechen. Reibungsfläche für oder Widerstand gegen den Houellebecq-Text bieten sie nicht. So fehlt im Werk X gerade jene Spannung zwischen Bühne und Publikumsraum, die die Aufführung in Hamburg so spannend macht. ||

Jürgen Bauer

ist Autor und Theaterwissenschafter aus Wien

Zeitgenössischer Tanz in Kärnten

Zunehmend geschätzt – gut vernetzt – unvermindert prekär

Ingrid Türk-Chlapek

Dass die Stadt Berlin in den Jahren 2016 und 2017 deutlich mehr Geld an Kulturschaffende ausschütten wird, fand einen beinahe ungläubigen Widerhall in den österreichischen Medien. Die Stadt an der Spree dürfte sich zu einem noch pulsierenderen Schmelztiegel entwickeln und jede Menge Kreative, darunter viele freie Tanzschaffende aus strukturschwachen Regionen anziehen. Möglicherweise auch aus Kärnten, denn hier kämpft die aufstrebende zeitgenössische Tanz- und Performanceszene nach wie vor ums Eingemachte.

Kärnten ist kein ausgewiesenes Tanzland. Kulturelle Identität wird primär aus Chorgesang, Literatur und Malerei gezogen. Mit den Federn des Körpers und der Bewegung schmückt sich vor allem der Sport. Der Bühnentanz fristet ein vergleichsweise bescheidenes Dasein. Seit dem 18. Jahrhundert war dieser weitgehend dem Stadttheater Klagenfurt vorbehalten. Die Auflösung des hauseigenen Ballettensembles im Jahr 1992 aufgrund von Sparmaßnahmen des damaligen Intendanten Dietmar Pflegerl erschütterte die Community nachhaltig. Das Stadttheater vernachlässigt seither das tanzinteressierte Publikum.

An zeitgenössischen Tanzströmungen, die seit den 1980er Jahren in Europa und US-Amerika Furore machten, dockte man in Kärnten mangels formal-inhaltlicher Vertrautheit nur zögerlich an. Zeitgenössischer Tanz gilt hier bis heute als schwer zugänglich. Dass sich die Gattung aufgrund ihrer Flüchtigkeit, die einem traditionell geschlossenen Werkbegriff zuwiderläuft, ständig aufs Neue aushandeln muss, und so ästhetische, soziale und gesellschaftspolitische Kompetenzen schärft, wird nach wie vor zu wenig wahrgenommen.

Allen Hindernissen zum Trotz blieb man auch hierzulande nicht untätig. Als unbestrittene Urgesteine der zeitgenössischen Tanzlandschaft gelten die Choreografin Bernadette Prix-Penasso, die zuletzt das 30-jährige Jubiläum ihrer Tanzschule feierte, Zdravko Haderlap mit seinem inzwischen aufgelösten, legendär-provokanten Tanztheater/Plesni teater Ikarus sowie die ehemalige Kulturinitiative Atik. Im übrigen tröpfelten zwei Jahrzehnte lang singulär Aktivitäten, ohne die Sparte mangels angemessener Strukturen nachhaltig vor Ort verankern zu können.

Vor allem das tanzinteressierte Publikum litt am mageren Angebot. Im Gegensatz zur gängigen Meinung, wonach sich Tanz als non-verbales Medium universell-erklärungsfrei erschließt, benötigt nämlich der zeitgenössische Tanz – wie zeitgenössische Kunst insgesamt – Hintergrundinformation und viele Aufführungsbesuche, um offen rezipiert zu werden. Während Tanzmetropolen abstrakte Formate und Konzepttanz forcieren, befremden in Kärnten nach wie vor die Erzähllücken anti-illusionistischer, postdramatischer Tanzstücke. Diese Leerstellen selbstbewusst mit Assoziationen zu füllen und so autonom Deutungshoheit zu übernehmen, will schließlich geübt sein. Als Ende der Nullerjahre endlich mehr Kontinuität in die heimische, Freie Szene Eingang hielt, profitierten die Tanzschaffenden von einem unbedarft-neugierigen Gegenüber, das etwa in Künstler_innengesprächen einen frischen, konstruktiven Austausch suchte und sucht.

Überraschenderweise steigerte sich besagte Kontinuität trotz Wirtschaftskrise zu einem Tanzboom, vielfach von engagierten Einzelpersönlichkeiten bzw. -initiativen getragen. Einige Tanzschaffende erkoren sich Kärnten zur Wahlheimat. Die junge exzellent ausgebildete Generation von Abgewanderten zeigt ihre Arbeiten zumindest temporär als Gastspiel. Etliche unter ihnen würden übrigens sofort zurückkehren, gäbe es bessere Möglichkeiten, sich im künstlerischen Feld seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Fachkräfte aus Journalismus, Organisation und Kuratierung stärken den Tanz wiederum kraft ihrer Expertise. Selbst Kulturämter unterstützen die Sparte punktuell als Veranstalter.

Seit 2007 bietet die Stadt Villach ein- bis zweimal pro Jahr zeitgenössisches Tanztheater für Erwachsene sowie Tanz-

> „ ... auf kulturpolitischer Ebene sind nachhaltige Lösungen gefordert. “

produktionen für Kinder und Jugendliche im Congress Center. Seit 2008 arbeitet die Choreografin Andrea K. Schlehwein in Millstatt und realisiert gemeinsam mit Eleonore Schäfer im Schnitt zwei (!) Eigenproduktionen pro Jahr. 2010 startet das Center for Choreography (CCB) im Kulturni dom Bleiburg/Pliberk unter der Schirmherrschaft von Johann Kresnik und etabliert die Lange Nacht des Tanzes in Bleiburg/Pliberk und Gmünd. Sowohl Schlehwein als auch das CCB bieten ein vielfältiges Jahresprogramm aus Gastspielen, Residenzen, Workshops, Ausstellungen, Filmabenden und Diskurs. 2011 gründet Valentin „Knuffelbunt“ Alfery die urbane Tanzkompanie Hungry Sharks in Klagenfurt. 2012 findet das erste internationale HipHop- und Breakdance-Festival in Feldkirchen statt. 2013 vollzieht das alteingesessene Villacher Festival Spectrum eine Kehrtwende zu Performances im öffentlichen Raum. Im selben Jahr geht der monatliche Tanznewsletter „Tanzamt Klagenfurt“ online. Seit 2014 läuft die zeitgenössische Tanzreihe der Stadt Klagenfurt in der Stadtgalerie und der Theater Halle 11. Seit 2015 kämpft die Kulturinitiative TanzRaumK für Räumlichkeiten in Klagenfurt. Ab 2016 richtet die Theater Halle 11 ein eigenes zeitgenössisches Tanzfestival aus. Daneben arbeiten etliche Tanz-Pendlerinnen konstant vor Ort, beispielsweise die Choreografin Martina Seidl mit ihrer Mixed-Ability-Produktion *Zeit für Sternschnuppen* in Šentjakob v Rožu/St. Jakob im Rosental oder Leonie Humitsch, die zuletzt in Spittal mit dem Tanzstück *imprinting* über Abwanderung und Heimweh berührte.

Beim vorjährigen Förderungskahlschlag in Stadt und Land sind die meisten Tanzschaffenden mit einem blauen Auge davon gekommen. Ein Dasein am Limit zermürbt auf Dauer, selbst wenn das Gesprächsklima, die Kooperationen und der Publikumszuspruch mehr als ermutigend sind. Im Rahmen des jährlichen fachlichen Austausches, dem Klagenfurter Tanzkultur-Labor, unterstützt von der IG KIKK und der IG Freie Theaterarbeit, ließ die Szene 2015 erstmals mit einem gemeinsamen Statement zur drückenden Lage aufhorchen. Denn auf kulturpolitischer Ebene sind nachhaltige Lösungen gefordert: Erhöhung der Tanzsubventionen, Wiedereinführung von Mehrjahresverträgen für Tanzschaffende, optionale Förderung von Kulturinitiativen oder von Einzelpersonen im Tanzbereich, Installierung eines Tanzbeirates, jährlicher Kulturförderpreis für Tanz und Performance, Finanzierung eines Tanzraumes in Klagenfurt, professionelle Tanzausbildung am Konservatorium, zeitgenössische Tanzproduktionen am Stadttheater Klagenfurt, das Einbinden von Tanz in das öffentliche Leitbild des Landes und, und, und.

In diesem Sinne: Bewegt euch. ||

Originaltext für *Die Brücke,* Nr. 173-174, Februar/März 2016, S. 26-27.

Ingrid Türk-Chlapek

Theater- und Tanzwissenschafterin, freie Journalistin *(Kleine Zeitung, www.tanz.at, www.tanznetz.de)*, freie Kuratorin der zeitgenössischen Tanzreihe der Stadt Klagenfurt und des Tanzfestivals in der Theater Halle 11, künstlerische Leiterin der Kulturinitiative „Tanzamt Klagenfurt“.

Repräsentation und Selbstrepräsentation

Postmigrantisches Theater und Widerständigkeit

Azadeh Sharifi

1. Von Wellness-Oase und kolonialer Expedition im Theater

„Erinnerung ist keine Wellness-Oase, aber trotzdem eine Reise wert.“[1] So beschreibt Simone Dede Ayivi ihre Performance *Performing Back*, in der sie sich auf eine „Expedition“ in die deutsche Kolonialgeschichte begibt. Eine Reise, die sie nur auf einer Theaterbühne machen kann, weil die deutsche Gesellschaft offensichtlich immer noch nicht bereit ist, deutschen Kolonialismus aufzuarbeiten. In ihrer Performance, die 2014 in den Sophiensälen Berlin Premiere hatte, verhandelt sie multimedial die deutsche Vergangenheit und die sich daraus ergebenden heutigen Gegebenheiten aus Schwarzer Perspektive. So wird u. a. mit einem Video gearbeitet, in dem der Treptower Park, in dem 1896 die sogenannte „Erste deutsche Colonial-Ausstellung“ stattfand, zu sehen ist. Im Park, heute ein beliebter Freizeitort, gibt es keinen Hinweis auf seine koloniale Vergangenheit. Nichts erinnert mehr daran, dass die sogenannte Völkerschau Menschen aus den kolonisierten afrikanischen Ländern zu Objekten degradierte, um den Voyeurismus der deutschen Bevölkerung zu befriedigen. Die deutschen Kolonialherren hingegen sind sehr wohl als Steinstatuen präsent. Im Video läuft die Künstlerin zu den Stellen, wo die Völkerschau stattgefunden haben könnte und beginnt die „Kolonialherren-Statue“ mit rot-weißem Absperrband einzuzäunen. Sie wird von einem Wachmann aufgehalten, das ist lediglich zu hören, hier springt die Handlung auf die Bühne, in der das Einzäunen der Glorifizierungsobjekte fortgeführt wird.

Simone Dede Ayivi bleibt in ihrer Performance allein, aber es gelingt ihr, die wichtigen, in der öffentlichen Debatte immer wieder überhörten und übersehenen Perspektiven und Positionen auf die Bühne zu bringen: von einem Kassettenrecorder sind verschiedene Stimmen von Schwarzen Aktivist_innen zu hören, die sich zur kolonialen Geschichte und der postkolonialen Gegenwart aber auch zu utopischen Vorstellungen einer Rassismus freien Zukunftsgesellschaft äußern.

Simone Dede Ayivi ist eine der vielen jungen Künstler_innen of Color, die sich in den letzten Jahren im deutschsprachigen Theater einmischen und den künstlerischen Diskurs mitgestalten.

„Der People of Color-Begriff entstammt der Selbstbenennungspraxis rassistisch unterdrückter Menschen. Er wurde im Laufe der 1960er Jahre durch die ‚Black Power‘-Bewegung in den USA als politischer Begriff geprägt, um die Gemeinsamkeiten zwischen Communitys mit unterschiedlichen kulturellen und historischen Hintergründen zu benennen. Dadurch sollte eine solidarische Perspektive quer zu den rassistischen Einteilungen in unterschiedliche Ethnien und ‚Rassen‘ eröffnet werden, die antirassistische Allianzen befördert.“[2]

Sie sind aber nicht aus dem Nichts aufgetaucht. Vor ihnen haben andere Künstler_innen of Color Theater gemacht. Nur sind sie nicht als Theatermacher_innen wahr- und ernst genommen worden. Aufgrund ihres so genannten Migrationshintergrunds fanden ihre theatralen Arbeiten über Jahrzehnte in Nischen und Soziokultur-Zentren statt. Erst mit der Eröffnung des Ballhaus Naunynstraße im Jahr 2008 und seinem Label „Postmigrantisches Theater“, eine Selbstbezeichnung und Selbstdefinition der Theaterarbeit, erkämpften sich die Künstler_innen of Color eine überregionale Anerkennung. 2016 wird der 10. Geburtstag des „Postmigrantischen Theaters“ gefeiert.

2. Postmigrantisches Theater – eine Begriffserklärung

Postmigrantisch ist eine Selbstbezeichnung und ein Label. Als das Ballhaus Naunynstraße gegründet wurde, war die Diskussion rund um „Migration und Integration“, kaum anders als

jetzt, höchst undifferenziert und sogar rassistisch. Der Begriff „Mensch mit Migrationshintergrund“ ist in Deutschland beispielsweise zur gleichen Zeit – Anfang der 2000 Jahre – eingeführt worden wie das neue Einbürgerungsgesetz, wonach neben dem Abstammungsprinzip auch das Geburtsprinzip gilt (in Österreich dagegen gilt nach wie vor das Abstammungsprinzip, wonach Bevölkerungsmitglieder in den Status als Nicht-Österreicher_innen hineingeboren werden, Anm. Red.). Die Unterscheidung zwischen Deutschen mit und ohne Migrationshintergrund ist eine Fortführung einer hegemonial umkämpften kulturellen Fixierung ethnisierter und rassistisch diskriminierter Personen, die weiterhin als Nachfolgegeneration einer migrierten Gruppe konstruiert werden.

Für die Künstler_innen des Ballhaus Naunynstraße war klar, dass sie mit ihrer künstlerischen Arbeit in diesen Diskurs eingreifen und sich gleichzeitig davon abgrenzen wollen. Postmigrantisch knüpfte quasi an den Diskurs an und öffnete ein neue „Schublade“: postmigrantisch befreit sich von Zuschreibungen und Festlegungen und schafft einen neuen, unbelegten Assoziations- und Denkraum, den die Künstler_innen selbst gestalten konnten.

Die Bezeichnung ist, wie Shermin Langhoff in Interviews immer wieder betont, der amerikanischen Literaturwissenschaft entlehnt. In der Analyse von Texten der in Deutschland geborenen Schriftsteller_innen mit ‚Migrationshintergrund‘ wurde der Begriff Postmigration verwendet, um darauf hinzuweisen, dass sich deren literarische Arbeiten einer Begrenzung auf und einer Analyse durch den sogenannten Migrationshintergrund verweigern. Langhoff sagt: „Es scheint mir einleuchtend, dass wir die Geschichten der zweiten und dritten Generation anders bezeichnen. Die stehen im Kontext der Migration, werden aber von denen erzählt, die selber gar nicht mehr gewandert sind. Eben postmigrantisch.“[3]

Postmigration ist nicht nur im zeitlichen, periodischen Sinn zu verstehen, sondern als Analogie zu den bekannten ‚Post‘-Strömungen des 20. Jahrhunderts (Postmoderne, Post-Strukturalismus, Postkolonialismus, Post-Fordismus etc.). Es ist ein diskurstheoretischer Begriff, der sich mit dem Phänomen Migration kritisch und reflexiv auseinandersetzt.

Im theatralen Raum wird über Subjekte und Migrationsgesellschaft verhandelt. Jenseits von konstruierten und realen Zugehörigkeiten werden Narrative und Ästhetiken geschaffen, die sich an postkolonialen Diskursen orientierend mit Fragen rund um Repräsentation beschäftigen. Stuart Hall beschreibt Repräsentation als ein System – „racialized regime of representation“ –, das eine besondere Verschränkung von Mechanismen kultureller Dominanz und rassistischer Exklusion benennt, in dem aber auch die Präsenz von widerständigen Subjektivierungen verortet wird. Im hegemonialen Theaterdiskurs um Identitätspolitik als Differenz und Alienität werden die Subjekte und damit Körper auf (aber auch hinter der Bühne) ge-andert wahrgenommen. In dieser ge-anderten Position können sie nur ge-anderte theatrale Bilder produzieren. Das postmigrantische Theater durchbricht diese Anderung und schafft Widerständigkeit von Subalternität, in denen sich Strategien der Selbstermächtigung manifestieren. Durch postmigrantisches Theater kann eine Selbst-Repräsentation stattfinden, deren kritische und differenzierte Betrachtung es aus einem historischen Kontext noch theaterwissenschaftlich zu analysieren gilt.

3. Postmigrantisches Theater in Europa: Ein Widerstand wird Mainstream

Nun ist Shermin Langhoff, seit 2013 Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters, die erste Intendantin of Color. Nicht nur, dass das Gorki gleich im ersten Jahr der Intendanz Langhoff / Jens Hillje zum Theater des Jahres gewählt wurde (Kritiker_innenumfrage *theater heute*, Anm. Red.), es ist tatsächlich zum Ort

> Wenn also wichtige Diskurse auf den Bühnen möglich sind, dann nur weil es eine Ermächtigung und Selbstermächtigung der Künstler_innen of Color gegeben hat.

eines ‚Mainstreamings' von postmigrantischen Perspektiven und Positionen in einem deutschen Stadttheater geworden.

Wagner Carvalho ist seit 2013 der künstlerische Leiter des Ballhaus Naunynstraße und hat einen Fokus im postmigrantischen Theater auf Schwarze und Panafrikanische Perspektiven gelegt. Das Label „postmigrantisches Theater" hat sich mittlerweile über Deutschland hinaus nicht nur in den deutschsprachigen Ländern etabliert, sondern ist in vielen europäischen Ländern wie Schweden, England oder Frankreich verbreitet.

Wenn also, wie eingangs dargelegt, wichtige Diskurse auf den Bühnen möglich sind, dann nur weil es eine Ermächtigung und Selbstermächtigung der Künstler_innen of Color gegeben hat. So war in den letzten Jahren eben nicht nur Theater aus postmigrantischen Perspektiven auf den Bühnen zu sehen, sondern immer wieder ein grundsätzliches Infragestellen von institutionalisiertem und strukturellem Diskriminieren, das sich in Form von Sexismus, Rassismus, Islamophobie, Ableismus, heteronormativen Setzungen zeigt. Öffentliche Diskurse über Personalpolitik im Theater, die unter anderem durch den öffentlichen Brief des Schauspielers Murali Perumal ausgelöst wurden oder durch diskursive Treffen wie „Vernetzt Euch – Strategien und Visionen für eine diskrimierungskritische Kunst" vom Bündnis kritischer Kulturpraktiker_innen hinterfragt und weitergedacht werden, haben in die Kunst-Strukturen eingegriffen und diese durch widerständige Formen verändert. Aber auch Proteste und Interventionen gegen koloniale, rassistische Sprache wie sie durch PAMOJA, die Bewegung der jungen Afrikanischen Diaspora in Österreich, und der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) bei den Wiener Festwochen 2014 formuliert wurden, führen zu einem konstruktiven Weiterdenken von theatraler Arbeit in Migrations- und Diversitätsgesellschaften.

Bei der derzeitigen politischen Destabilisierung der Demokratien durch nationalistisch-völkische Bewegungen in vielen europäischen Ländern bleibt zu hoffen, dass die künstlerischen und politischen Produktionen und Interventionen einen nachhaltigen und strukturverändernden Effekt nicht nur auf das zeitgenössische Theater, sondern auch auf die Gesellschaften und ihre Subjekte haben. ||

---

[1] Mit dem Zitat bezieht sich Simone Dede Ayivi auf Susan Arndt: *101 wichtigsten Fragen – Rassismus.* München: C.H. Beck 2012.

[2] Ha, Kien Nghi: People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe. In: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai, Sheila Mysorekar (Hg.Innen): *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland.* Unrast Verlag: Münster 2007.

[3] „Minus + Minus = Plus", Matthias Dell im Interview mit Shermin Langhoff, 30.07.2009, *www.freitag.de/autoren/mdell/minus-minus-plus* (letzter Zugriff 16.3.2016)

Azadeh Sharifi

Studium der Germanistik, Philosophie und Jura in Heidelberg. 2011 promovierte sie am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim über *Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln.*

EU-Förderungen – (auch) für Kunst und Kultur

Kunst und Kultur liefern wesentliche Beiträge zu regionaler Entwicklung – sie fördern den sozialen Zusammenhalt, steigern die Attraktivität einer Region und die Lebensqualität. In den Programmen der EU-Regionalförderungen finden sich auf den ersten Blick jedoch wenige Ansatzpunkte zur Förderung dieses Bereichs.

Die österreichische kulturdokumentation versucht in der online verfügbaren Publikation *Auf einen Blick* hier Lücken zu schließen, indem sie die förderfähigen Aspekte von Kunst- und Kulturprojekten bei den einzelnen Programmen der EU-Regionalförderung hervorhebt. Die Fördermöglichkeit lohnt sich für Produzierende, immerhin ist in diesen Töpfen viel Geld vorhanden: „Für die Förderperiode 2014 bis 2020 sind neue Ziele, Strategien und Förderprogramme in Kraft getreten. In ganz Europa stehen 352 Mrd. EUR für die Regionalförderung zur Verfügung, davon sind 52 Mrd. für Maßnahmen in Österreich reserviert." (S. 9) Die Autorinnen Veronika Ratzenböck, Xenia Kopf und Anja Lungstraß haben bereits in ihrer 2011 verfassten Studie *Der Kreativ-Motor für regionale Entwicklung. Kunst- und Kulturprojekte und die EU-Strukturförderung in Österreich* auf noch unerschlossenes Potential für den Kunstbetrieb bei EU-Förderungen verwiesen. *Auf einen Blick* geht einen Schritt weiter.

Die Herausarbeitung der für unseren Bereich förderfähigen Kategorien ist ein Aspekt, wieso man in dieser Studie auf der Suche nach Fördermitteln blättern sollte, ein anderer Aspekt steckt im Titel: übersichtlich werden die Regionalförderungen dargestellt, vom Programm *Alpenrhein – Bodensee – Hochrhein* bis hin zum *Leader Transnational Kultur* und noch weiteren. Die Landkarten bei den Programmen lassen *Auf einen Blick* erkennen, ob ich mich mit einem jeweiligen Förderprogramm genauer befassen sollte. Ein empfohlener Schritt für Schritt Projektablauf und die Darstellung eines Verfahrensablaufs werden mitgeliefert, genauso wie wichtige Tipps und Hinweise, etwa, dass die Projektkosten vorfinanziert werden müssen und erst nach Belegkontrolle ausbezahlt werden oder dass Kosten, die vor der Genehmigung des Projektes entstehen, nicht ersetzt werden. Sowohl erfahrene Einreicher_innen wie Neulinge sind Zielgruppen des Ratgebers. Sehr hilfreich für ein Ansuchen sind sicher auch die Auflistungen von bereits in den jeweiligen Programmen geförderten Projekten

Überhaupt wird in dieser übersichtlich gestalteten Publikation versucht, die Logik europäischer Regionalförderung zu vermitteln. Man kommt nicht umhin für einen konkreten Antrag weiter zu recherchieren, aber in der Publikation finden sich auf jeden Fall wichtige Hinweise, Tipps und weiterführende Kontakte. (cv)

Anja Lungstraß, Veronika Ratzenböck, Xenia Kopf: *Auf einen Blick. EU-Regionalförderungen für Kunst und Kultur. Ein online-Ratgeber für die Förderperiode 2014-2020 aus dem Blickwinkel der Kultur.* Im Auftrag des Bundeskanzleramts Kunst und Kultur, 2015

Download: *www.kulturdokumentation.org*

Der Dramaturg als Eindringling, Usurpator

Jürgen Bauer

Der Dramaturg Michael Eberth ist gerade an Claus Peymanns Wiener Burgtheater beschäftigt, als Thomas Langhoff ihn fragt, ob er als Chefdramaturg zu ihm ans Deutsche Theater kommt. „Lebensfehler" nennt Peymann Eberths Entscheidung für Berlin, und die im Alexander Verlag unter dem Titel *Einheit* publizierten Tagebuchnotizen Eberths legen nahe: Er hatte Recht damit.

Nach diversen Stationen als Dramaturg ist Michael Eberth im angeblichen Theaterolymp angekommen: im Wiener Burgtheater. Dennoch reizt ihn die Vorstellung, mit Thomas Langhoff das Theater einer Stadt zu gestalten, die wenige Jahre nach der Wende voller Unsicherheit nach einer neuen Rolle sucht. Der Zerfall eines ganzen Wertesystems hat auch die Schauspielkunst verunsichert zurückgelassen. Michael Eberth glaubt, diese Krise als Chance für das Theater nutzen zu können, davon geben seine Tagebuchnotizen beredt Auskunft. Doch schon bald zerreibt er sich zwischen den Fronten: Thomas Langhoff, dessen Vater Wolfgang das prestigereiche Haus in der schwierigen Zeit von 1946 bis 1963 geleitet und geprägt hat, denkt nicht daran, Eberths Vorstellungen zu erfüllen; seine Dramaturgie-Kolleg_innen betrachten den Westkollegen mit Skepsis und Ablehnung und auf der Bühne selbst will kaum eine Aufführung seinen hohen Standards entsprechen. Das sorgt natürlich dafür, dass im Buch reichlich Schmutzwäsche gewaschen wird. Warum die Notizen dennoch auch für Leser_innen spannend sind, die daran kein Interesse haben? Weil hier jemand bedingungslos an eine höhere Aufgabe des Theaters glaubt und gleichzeitig in Worte fassen kann, weshalb eine Bühne – trotz bester Intentionen – vor dieser Aufgabe versagt.

Bruchlinien zwischen Ost und West

Michael Eberth will die Verunsicherung nach der Wende nutzen, um schutzlos und ehrlich Selbstbefragung zu betreiben. Dabei geht es ihm nicht in erster Linie um ein Gelingen der Inszenierungen, er beschreibt vielmehr ein Theater, das sich „unter Laborbedingungen" aufreibt und besteht auf dem „Wandel, den wir an der Bruchlinie zwischen Ost und West abzubilden versuchen." Eberth will das DT zur Auseinandersetzung mit dieser Bruchlinie zwingen, doch das Ensemble sucht seiner Meinung nach nur „Zuflucht im Abgelebten." Er schreibt: „Zwei Jahre lang hat es mich fasziniert, die Differenzen, die sich zwischen Ost und West ergeben haben, in den tausend Formen zu betrachten, in denen sie in der täglichen Arbeit eines Theaters erscheinen." Doch immer öfter fühlt er sich alleingelassen und unverstanden. Immer härter werden seine Worte, immer spürbarer seine Verzweiflung: „Arche Noah der Ostkultur" nennt er das DT, und „Stadttheater plus DDR". Bald wird er von den Kolleg_innen angesehen, „als sei ich ein Kinderschänder". In einem Interview sagte Thomas Langhoff über seinen Dramaturgen, dieser sei wie ein „Eindringling, ja Usurpator" betrachtet worden. In seinem Kampf vergreift Eberth sich nicht selten im Ton, etwa wenn er unliebsame Mitarbeiterinnen abschätzig als „Weiber" oder „Amazonen des Post-Sozialismus" bezeichnet, doch meist trifft er mit seinen Bemerkungen einen wunden Punkt.

Vom Westen abgefallen, vom Osten nicht aufgenommen

Sein Leidenspathos ist jedoch nur deshalb erträglich, weil Eberth sich selbst nicht schont. In den Notizen wird die Arroganz des West-Dramaturgen genauso deutlich wie die Verunsicherung der Ost-Schauspieler_innen. Über eine Schauspielerin, die eine Drogenkranke spielen soll, schreibt Eberth: „Am Versagen vor solchen Aufgaben wird das Elend dieser Schauspielerei offenbar: Man faselt vom Realismus, bewegt sich aber in einer geschützten Zone, in der das reale Elend nicht vorkommen darf, weil der Staat behauptete, es mit dem Zaubertrick Sozialismus überwunden zu haben." Eberth gibt seine Ansprüche und Erwartungen nicht auf, hinterfragt jedoch zusehends die eigenen Vorurteile, manchmal mit schmerzender Ehrlichkeit: „allzu stur eingekrampft die eigne Verblendung." Nach und nach entwickelt er sogar Verständnis für die Ost-Schauspieler_innen, denen die Wende den gewohnten Rahmen genommen hat. Ein Angebot, an die einst so geliebte Schaubühne zu wechseln, lässt ihn

zögern. Nicht nur aus ökonomischen Überlegungen bleibt er am Ost-Haus. Er erkennt, dass „ihn die Jahre am DT ein Stück weit umgedreht“ haben, sitzt aber trotzdem zwischen allen Stühlen: „Vom Westen abgefallen, vom Osten nicht aufgenommen.“

Es ist ein Wahnsinn, wie die hier Theater spielen!

Das ist umso ernüchternder, als er zusehends auch von den früheren Theater-Helden enttäuscht und desillusioniert ist. Anlässlich eines schäbigen Pokerspiels um eine Uraufführung zwischen Botho Strauß, Gert Voss, Claus Peymann und Thomas Langhoff schreibt er: „Diese Größten meiner Generation – egozentrische Opportunisten?“ und: „Das Theater geht auch am Verfall der Sitten zugrunde“. Doch auch die neue Generation enttäuscht ihn. Er zitiert ein Gespräch mit Peter Turrini, in dem dieser den damals noch jungen Regisseur Matthias Hartmann als Vorreiter einer Generation bezeichnet, „die nicht mehr aus einer Moral oder geistigen Haltung heraus operiere, sondern alles aus dem Pool der geschauten Bilder schöpft.“ Wenn er Regisseure sieht, die die Form vor den Inhalt stellen, schreibt er: „Für die Generation nach uns sind unsere Traumata nur noch Spielmaterial.“ Nur wenn er aus dem Berliner Druckkochtopf entfliehen kann, findet er beglückende Theatermomente, etwa bei einem Besuch in Omsk, wo er ins Schwärmen über die Ehrlichkeit und Offenheit der Aufführungen des Dramatheaters kommt: „Es ist ein Wahnsinn, wie die hier Theater spielen!“ Ein Gastspiel in Berlin endet dennoch im Desaster.

Internationalisierung des Stadttheaters

Das Gastspiel hatte Eberth eingefädelt, weil er die Berliner Truppe mit anderen Darstellungsweisen konfrontieren wollte. Dieser Aspekt macht die Erinnerungen auch für ein Publikum wichtig, das abseits der Ost-West-Auseinandersetzung nach Denkanstößen sucht: Eberth sieht Entwicklungen voraus, die das Theatersystem bis heute in enormem Ausmaß prägen. So erkennt er früh die Chancen eines internationalen Austausches und stürzt sich begeistert in eine Kooperation mit dem Londoner Royal Court Theater, sieht aber auch die Risiken: „Die Szene internationalisiert sich. Das Stadttheater muss mit den Festivals rivalisieren, die von den Bühnen Europas das Getrüffelte abschöpfen. Die Festivalmacher sind dem Stadttheater entsprungen und tragen ihr Hadern mit einem ‚System‘, das den Glauben an seine Bestimmung verloren hat, durch Übersteigerung aus. Das zwingt die Theater, selbst Getrüffeltes zu produzieren.“ Dennoch sucht er immer wieder nach Neuem, nach frischen Ansätzen. 1996 gelingt ihm schließlich ein wahrer Coup. Er verantwortet die Konzeption der Baracke des Deutschen Theaters (wobei auch andere auf ihrer Rolle hierin bestehen), die unter der Leitung einer jungen Truppe um Thomas Ostermeier bald Furore macht. Das kann seinen Abgang jedoch nicht mehr verhindern. Nüchtern hält er fest: „Ich bin an denen gescheitert. Sie sind an mir gescheitert. Passiert.“

Ausgeglichener, schonender, liebevoller

Erstaunlicherweise findet man zwischen den geschliffen scharf formulierten Notizen zum Theater kaum Persönliches. Die Geburt seines Kindes wird nur gestreift: „Heute um 12: Maries Geburt“. Das Theater frisst alle Aufmerksamkeit. Nur einmal beglaubigt er den beruflichen Zugang durch einen privaten Eintrag. In einer langen Notiz zu seinem Vater, der 1945 als von den Franzosen eingesetzter Bürgermeister durch eine Intrige gestürzt wird, setzt er sich mit der eigenen Herkunft auseinander, findet jedoch keine Antworten auf seine Fragen. Vielleicht, so fragt er sich, verdammt ihn diese Situation dazu, „auch denen, die die Verwandlung nur spielen, die Masken von den Gesichtern zu reißen“. Dieses Herabreißen der Masken ist schmerzhaft, das macht das Buch deutlich. Bei Kertész liest er: „…all dies (hätte) auch irgendwie anders … niedergeschrieben werden können, ausgeglichener, schonender … vielleicht liebevoller.“ Das gilt auch für Eberths Texte. Doch gerade wegen ihrer Schonungslosigkeit sind sie ein lesenswerter Beitrag zur Theatergeschichte. ||

Michael Eberth: *Einheit. Berliner Theatertagebücher 91 – 96.* 2015 Alexander Verlag, Berlin.

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

sandkasten

Silke Grabinger

Performerin, Tänzerin und Choreografin. In ihren Arbeiten und Konzepten verbindet sie urbanen, zeitgenössischen Tanz mit performativer und bildender Kunst. 2012 gründete sie parallel zu SILK Cie. ihre zweite Tanzcompagnie SILK Fluegge mit dem Fokus, Tanz und Performance auch für junges Publikum zu produzieren und wurde für das Stück *BOOOM!!!* 2015 mit dem STELLA Preis ausgezeichnet. Zuletzt war ihr neues Solo *FOR A..* bei imagetanz im brut in Wien zu sehen.

gift: Freie Szene, Cirque du Soleil, ... Welche Vorteile siehst du in der Arbeit in der Freien Szene?
Grabinger: Ich habe mich bewusst für die Freie Szene entschieden, weil ich da wirkliche Risikos eingehen kann.

gift: Du kommst aus dem Breakdance, steckt das B-Girl heute noch in dir? Lebst du Tanzimprovisation noch aus?
Grabinger: Oft ist es die Grundlage vieler meiner Zugänge zu neuem Bewegungsvokabular aber nicht ausschließlich bzw. dadurch, dass im B-Girling alles darauf aufgebaut ist, seinen eigenen individuellen Style zu entwickeln und seine eigenen körperlichen Grenzen bis ans Äußerste zu treiben, spornt mich das auch in meinen Denkmustern an, neue Möglichkeiten und Zugänge zu finden.

© Katharina Ganser

gift: Du kennst eins gegen eins Competition im Battle, wie gehst du heute mit Konkurrenz oder Scheitern um?
Grabinger: Die Wettbewerbsfähigkeit in der Hip Hop Kultur ist ein eigenes Thema. Im B-Girling und B-Boying gibt es, um nur einige Formate zu nennen, die 2 on 2, 3 on 3, Bonnie & Clyde Battles, All Style Battles, Experimental Battles, 7 to Smoke, Crewbattles etc. Man muss sich an die klar festgelegten Regeln halten. Dann versteht man gleich, worum es geht, und die Entscheidung ist von einer Jury abhängig, die mehr oder weniger unparteiisch ist – also wie im richtigen Leben. Nach all den von mir getanzten Battles geht es mir jetzt um andere Dinge, die nicht mit einem Messen und Übertreffen des anderen zu tun haben, sondern um eine klare Selbstpositionierung und eine stetige Weiterentwicklung.

gift: Bist du schon als Kind durch die Welt getanzt?
Grabinger: Ja, laut meiner Mami in ihrem Bauch und dann ab einer sehr intensiven Krabbelphase überall, wo es eine Bühne gab oder ein Micro stand.

gift: Was ist deine Plan-B-Berufsvorstellung?
Grabinger: PLAN B–Z, alles im work in progress Stadium.

gift: Wozu tanzt Silke Grabinger privat?
Grabinger: Dorian Concept, Texta, Leyya, Fuckhead, Namby Pamby Boy, Lilith, ...

gift: Wo bist / fühlst du dich daheim?
Grabinger: Dort wo mein Lebenspartner ist, meine Mum und das Team meiner Compagnies.

gift: Schlimmstes Verbot als Kind?
Grabinger: Kannst du bitte endlich aufhören in der Nacht rum zu räumen? Ich hab schon als Kind die Nacht zum Tag gemacht.

gift: Was ist das Verrückteste, das du je getan hast?
Grabinger: Luftakrobatik frei hängend an einem Helikopter über der Donau in 120 m Höhe. Als Anfang der Performance Klangwolke Linz *Baby Jet* – von Hubert Lepka/ Lawine Torren und dann danach Trainsurfing.

gift: Top 3 der Dinge, die du gar nicht gerne machst, aber nun mal machen musst?
Grabinger: Vormittagsproben, Proben nach dem Frühstück, Proben kurz nach dem Aufstehen.

gift: Was hast du als letztes aufgehört?
Grabinger: Am Bauch zu schlafen.

Interview: Katharina Ganser

BEZAHLT WIRD NICHT ! ...

Über das Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken Wien

Gabriele C. Pfeiffer

Theater für alle ...

lautete die Parole der drei Gründungsmitglieder des Fo-Theater in den Arbeiterbezirken Wien, deren italienisches Vorbild Dario Fo Namensgeber und Programm war. Didi Macher (Schauspielerin am Theater in der Josefstadt), Otto Tausig (Burgtheaterschauspieler) und Ulf Birbaumer (Theaterwissenschafter an der Universität Wien) rechneten in den 1970er Jahren die Staatskasse nach und erkannten: Nur 12 % der Steuerzahler_innen besuchten das Theater. Das musste sich ändern! Das Theater musste zu den Leuten gehen, an ihre Arbeitsplätze (in Betriebe und Fabriken) und an ihre Wohnstätten (zu den Gemeindebauten): ein neuer Name war geboren, das GemeindeHOFtheater. Nach mühsamen Verhandlungen und Geldauftreibereien, was nie mehr aufhören sollte, bis das Theater aufhörte, war es beschlossen: Das GemeindeHOFtheater debütierte am 12. Mai 1980 mit Fos *Bezahlt wird nicht!* und tingelte im Rahmen der Wiener Festwochen umher. Es *brachte* Bewohner_innen, Schaulustigen und Fans 15 Jahre lang Inszenierungen *nahe*, die heikle und tagespolitische Themen auf comoediantische Weise vorstellten und in sommerlichen Nächten zu hitzigen Gesprächen und tatkräftigen Konsequenzen führten. Bei freiem Eintritt!

... im Gemeindehof ...

Bereits am Nachmittag fuhr das Fo-Theater mit seinem Thespiskarren, einem ausrangiertem Bus der Bundesbahn, in einen Gemeindehof ein (die bespielbaren hatte allesamt im Jahr zuvor Otto Tausig akribisch ausgekundschaftet), und schon liefen die Kinder zusammen, „die Kinder waren immer die ersten". Bei Anbruch der Dämmerung war die Pawlatschenbühne aufgebaut, die Schauspieler_innen – teils vom Fernsehen bekannt – in ihren Kostümen und das Publikum dichtgedrängt auf ihren Holzbänken oder Logenplätzen, d. h. an ihren Fenstern. Nun konnten den Zusehenden „Nägel in die Köpfe" gesetzt werden, wie die Theaterprinzipalin Didi Macher frei nach Fos-Partnerin Franca Rame immer wieder beteuert. Das Lachen öffne nicht nur die Herzen, sondern auch das Gehirn, in das Nägel der Vernunft treten. Und gelacht wurde viel. Das Fo-Theater spielte Komödien von Fo und von österreichischen Autor_innen (Artmann, Nöstlinger, Unger, Schneider, Soyfer, Turrini). Spielen, Lachen, Essen und Trinken, ganz im Sinne der Volkstheatertradition, bei der Theater immer in einem Fest ausklingt. Die dezentrale Theater- und Kulturarbeit geisterte durchs Rote Wien und begeisterte Spieler_innen und Publikum. Bis es nichts mehr zu lachen gab.

... bis zum roten Ende

Bröckelnde Hausmauern der Gemeindebauten, stummes Zeugnis der Veränderung in den Innenhöfen und Wohnungen, das Nachlassen sozialdemokratisch bewegter Kulturpolitik und die schwindenden Kräfte der Spieler_innen des Fo-Theaters ließen die Comoediant_innen schließlich aus den architektonisch einladenden Kommunikationsräumen des Gemeindehofs für immer abziehen. Die steuerzahlenden Bewohner_innen gibt es noch und sie gehen nach wie vor nicht in die Theatertempel der *Inneren Stadt*. Die kulturelle Stadtentwicklung bemüht sich nun erneut unter dem Titel „Kultur mit allen" um teilhabende Aktivitäten sowie um den Ausbau von dezentralen Kultur- und Bildungseinrichtungen. Ökonomische Rentabilität ist dabei dennoch meist vorherrschendes Credo. „Wer also macht das nächste Theater dieser Art?", fragt Emmy Werner im Vorwort zum Buch über das Fo-Theater *Kommt herbei! Eintritt frei*, wenn sie meint: „Es würde dringend gebraucht werden angesichts so vieler Flachheit ringsum." ||

Gabriele C. Pfeiffer

Theaterwissenschafterin, derzeit Elise Richter Stelle (FWF) am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Sie ist Autorin der Monographie *Kommt herbei! Eintritt frei. Das Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken.* Mandelbaum 2009.

In Memoriam Dieter Haspel

Dieter Haspel wuchs im niederösterreichischen Gloggnitz auf, absolvierte zunächst eine kaufmännische Lehre und arbeitete als Verkäufer im Lebensmittelhandel. Nachdem er in der Abendschule die Matura nachgeholt hatte, begann er Germanistik und Theaterwissenschaften zu studieren. Bald zog es ihn jedoch in die Praxis, gemeinsam mit Hilde Berger und Götz Fritsch gründete er das Cafétheater, das erstmals 1968 im Café Einfalt in der Wiener Goldschmiedgasse spielte. Zu dieser Zeit war Theater abseits der arrivierten Bühnen selten und außerhalb gewidmeter Theaterräume ein absolutes Novum. Ab 1973 teilte er sich mit Hans Gratzer, dem späteren Leiter des Schauspielhauses, das Kärntnertortheater. Das nun vorübergehend sesshaft gewordene Cafétheater mutierte zum Ensembletheater. Doch auch weiterhin wurden immer wieder alternative Spielorte einbezogen, teils weil zwischendurch Phasen ohne festes Haus dazu zwangen, teils auch aus Lust am Experiment mit großen Stücken.

Zeitgenössische Texte waren Dieter Haspel stets ein besonderes Anliegen, in der damaligen Theaterlandschaft durchaus keine Selbstverständlichkeit. Gespielt wurde neben vielen jungen Autoren wie Wilhelm Pevny, Wolfgang Bauer und Peter Turrini vor allem auch Bertolt Brecht. Mit seinem frechen, politisch klar links positionierten Theater durchbrach Dieter Haspel verstaubte Traditionen und erregte entsprechend große Aufmerksamkeit. 1976 inszenierte er im Rahmen der Festwochen die Uraufführung der *Proletenpassion* von Heinz R. Unger und den Schmetterlingen. Theater mit Wirkung: Die letzte Vorstellung wurde zum Auftakt der sogenannten Arenabesetzung, einem Wendepunkt in der Wiener Stadtgeschichte.

Nach einem kurzen Intermezzo als Oberspielleiter am Landestheater Tübingen kehrte Dieter Haspel nach Wien zurück und bekam 1977 von Ernst Haeusserman das Theater im Konzerthauskeller zur Verfügung gestellt. Auch dieses Haus wurde unter seiner Leitung zu einem Brennpunkt des Wiener Theatergeschehens. 1982 folgte der Wechsel auf den Petersplatz, wo er das zur Mittelbühne aufgestiegene Ensembletheater im Treffpunkt Petersplatz leitete, bis die Spielstätte 2009 von Harald Posch und Ali Abdullah übernommen und zur Garage X umgestaltet wurde.

Während all der Jahre setzte Dieter Haspel wichtige Impulse. Bei ihm begannen Bühnenbildner wie Hans Hoffer und Georg Resetschnig, Schauspielerinnen und Schauspieler wie Erwin Steinhauer, Michaela Scheday, Robert Hunger-Bühler und Lukas Resetarits, auch Regisseure und Theaterleiter wie Thomas Gratzer und Harald Posch. Da dem Ensembletheater oft Stücke angeboten wurden, die ihm zwar interessant, für eine Inszenierung aber zu unausgereift erschienen, erfand er kurzerhand das Autorenfestival. In schnell skizzierten, szenischen Lesungen wurden jeweils mehrere Stücke pro Abend präsentiert und anschließend zur Diskussion gestellt. Ein spannendes Format, das sich seither seinen Platz erobert hat und immer wieder aufgegriffen wird.

2013 nahm Dieter Haspel mit *Das letzte Band* von Samuel Beckett eindrucksvoll Abschied vom Petersplatz. Nach der letzten Vorstellung schenkte ihm Heinz R. Unger zum 70. Geburtstag ein Stück, das er rund 25 Jahre zuvor bei ihm bestellt hatte. *Ein Kellner, ein Dieb, eine Hure* erlebte im Jänner 2015 die Uraufführung im Werkl im Goethehof. Es blieb Dieters letzte Arbeit. Am Morgen des 4. April 2016 erwachte er nicht mehr. Ich denke, dass es ihm trotz schwerer Krankheit bis zuletzt noch gelang, Genuss am Leben zu finden. ||

Herbert Gnauer

info

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Jasmin Schaitl, Wien; Helen Zellweger (Schultz&Schirm Bühnenverlag), Sarah Ellersdorfer (ZEMENTheater), Wien; Ülkü Akbaba (IODO), Wien; Reinhold Gugler, Wien; Silke Grabinger (SILK Verein); Katharina Paul (paul amann werke), Wien; Monica Giovinazzi (Kulturverein Rotehaare), Wien; Rosalie Bärbel Stark (Kompanie Vonnunan), Wien; Tiina Sööt (Sööt/Zeyringer), Wien; Sarah Schachner-Nedherer (KünstlerInnenkollektiv KLAUS), Wien; Herbert Gantschacher (ARBOS-Gesellschaft f. Musik &Theater), Wien; Tamara Hattler (Theater/Musik/Poesie), Wien; Hanna Rohn (uncontrolled pedestrians), Wien; Hannes Muik, Wien; Patrick Rothkegel (Bankett), Wien; Franziska Schindler, Wien; Edith Maria Ronacher (C:HARON), Wien; Christina Nikolaidis-Strommer (Meltring-Dance&Art), Wien; Mike Hellinger, Wien; Elfriede Hauder (amphibien-theater), Wien; Philipp Ehmann, Wien; Sarah Beckmann, Wien; Martin Zehetner, Purgstall; Maartje Pasman, Wien; Sascha Ahrens, Wien; Rüdiger Paul Reiner (Lore&Leo), Villach; Amrei Baumgartl (kult:villach), Villach; Daniela Graf (Special Symbiosis), Maria Saal; Sabine Kranzelbinder (Theater Rakete), Keutschach; Samuel Machto, Wien; Catrin Strasser (Erfolgstheater, DiverCITYLAB), Wien; Friderike Heine (Kompagnie Vonnunan), Wien; Christine Nocker, Wien; Julia Strasser (VADA), Klagenfurt; Alireza Daryanavard, Wien; Roma Hurey, Wien.

kulturpolitik

BKA fördert den zeitgenössischen Zirkus

Die Kampagne der IG Kultur Österreich zur Förderung des zeitgenössischen Zirkus auf Bundesebene war erfolgreich. Förderanträge zu zeitlich begrenzten Projekten des Neuen Zirkus als künstlerische Bühnenform sind möglich, nähere Infos hier:

www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8045/default.aspx#a4

Theaterallianz: Autorenpreis und Erweiterung des Netzwerks

2013 wurde die Theaterallianz gegründet und jährlich mit 90.000 Euro Touringgeld des BKA unterstützt. Das Theater am Lend aus Graz wird zukünftig das Netzwerk erweitern, in dem bisher Schauspielhaus Wien, Theater Kosmos in Bregenz, Schauspielhaus Salzburg, klagenfurter ensemble, Theater Phönix Linz Gastspiele auszutauschen.

Als positives Beispiel der Kooperation zwischen den Bühnen gilt der Autorenpreis, der dieses Jahr erstmals verliehen wird: Thomas Köck erhält für das Siegerstück 9.500 Euro und die Inszenierung tourt durch die beteiligten Häuser.

Studie zur sozialen Lage der Filmschaffenden (Ö) veröffentlicht

So wie zahlreiche Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen arbeiten auch viel zu viele österreichische Filmschaffende

prekär und sind mit geringer Planbarkeit (Zeit und Finanzen), geringer Einkommenssicherheit, beruflicher Diskontinuität und großen Schwierigkeiten, Beruf und Familie zu vereinbaren, konfrontiert. All das und noch viel mehr ist in der von der L&R Sozialforschung erstellten Studie zur sozialen Lage der österreichischen Filmschaffenden nachzulesen:

www.lrsocialresearch.at/sozialforschung/archiv-de/648-Arbeits-+und+Lebenssituation+der+Filmschaffenden+in+%C3%96sterreich

- -

Theaterpreis des Bundes zum ersten Mal verliehen (D)

Zum ersten Mal wurde der Theaterpreis des Bundes (dotiert mit 1 Mio Euro) von Staatsministerin für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters, für eine besondere Leistung kleinerer und mittlerer Theater verliehen. Auch die Freie Szene kam zum Zug: u. a. Heimathafen Neukölln und das FFT Düsseldorf.

Kulturrat Österreich: Unterstützung für Künstler_innen in Notfällen beim KSVF

Seit 2015 gibt es den Unterstützungsfonds für Künstler_innen in Not. Der Kulturrat Österreich ist mit einer Stimme im vierköpfigen Beirat vertreten. Viele Künstler_innen sind noch nicht ausreichend informiert über die Existenz des Unterstützungsfonds bzw. über die konkreten Voraussetzungen (kein Anspruch aus KSVF-Zuschuss nötig! Egal ob selbstständig oder unselbstständig; ein auslösendes Moment ist notwendig) und Abläufe für den Erhalt einer Unterstützung. Aktuell gibt es noch viel weniger Anträge an den Unterstützungsfonds als Notlagen unter Künstler_innen ... gebt die Kunde weiter:

http://kulturrat.at/leitfaden_ksvf_unterstuetzungsfonds_kroe_01.pdf

www.ksvf.at/ein-notfall-was-nun-tun.html

Archiv des Freien Theaters gegründet

„Wir wollen keinen Akten- und Videofriedhof aufbauen. Es soll ein lebendiges Archiv entstehen“, sagte der Hildesheimer Professor für Kulturpolitik Wolfgang Schneider. Was bleibt vom Freien Theater, wenn die letzte Vorstellung gespielt ist?

Mit einer bundesweiten Studie wollen Wissenschaftler_innen aus Hildesheim und Berlin den Grundstein für ein Archiv des Freien Theaters legen. In einem ersten Schritt sammeln die Forscher_innen bereits seit Oktober 2015 Informationen über vorhandene Bestände – von Videomitschnitten über Akten und Programmhefte bis zu Requisiten. Das Archiv soll historische Materialien bewahren und verfügbar machen sowie eine Grundlage für weitere künstlerische Arbeiten bilden.

www.theaterarchiv.org

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

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

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

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

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

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

freie theater

WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

AUF EINEN BLICK

EU-Regionalförderungen für Kunst und Kultur

Alle Informationen zu Kunst- und Kulturprojekten im Rahmen der EU-Regionalförderung finden Sie im **neuen Online-Ratgeber**:

www.kulturdokumentation.org

Autorinnen:
österreichische kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen.

Anja Lungstraß
Veronika Ratzenböck
Xenia Kopf

Auftrag:
Bundeskanzleramt, Sektion Kunst und Kultur

österreichische | **kulturdokumentation.** internationales **archiv für kulturanalysen.**

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KUNST UND KULTUR

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