



Diskurs!

Die Rückeroberung der Kritikfähigkeit

politik

Mission Impossible 5

Innensicht einer Komparsin

Bundestheaterkrise

Strukturwandel notwendig

international

Französischer Streiksommer

Proteste der Intermittents

Syrian Theater

Exiled Scene(s)

diskurs

Arbeit, Muße, Faulheit

Philosophie Pur

Schnittstelle Performance

Bernadette Anzengruber

Inhalt

1 editorial

politik

2 kurz & knapp

- 4 **Bundestheaterkrise: Tiefgreifender Strukturwandel im gesamten darstellenden Bereich notwendig** *Pressemitteilung IG Freie Theaterarbeit, 24. Juli 2014*
- 5 **Macht|Schule|Theater Offener Brief an die Bundesministerin für Bildung und Frauen, Gabriele Heinisch-Hosek** *IG Freie Theaterarbeit, 24. Juli 2014*
- 8 **„Wir sollten uns öfters auf einen Wein, einen Kaffee, ein Bier treffen“** *Katharina Dilena*
- 9 **Ärgern bringt nichts ... aber reden vielleicht!** *Ursula Bleyer*

international

- 11 **Festival en grève** *Französischer Streiksommer* *Thomas Hahn*
- 16 **Von der Randnotiz zum Publikumsmagneten** *Edinburgh Fringe Festival hautnah* *Stephan Lack*
- 19 **Exiled Scene(s): Anchors and Movements of Syrian Theater since 2011** *Jumana Al-Yasiri*

diskurs

- 25 **Diskurstheater als Ausweg aus der Krise des Diskurses?** *Thomas Jelineks Future Horizon* *Su Tiqqun*
- 30 **Arbeit, Muße, Faulheit ... und am Anfang war das Wort, was sonst?** *Alexander Tschernek im Interview mit Sabine Kock*
- 38 **Junge Kunst Parcours** *Ein junges Veranstaltungsformat an der Schnittstelle von darstellender und bildender Kunst* *Jasmine Falmbigl und Raffaella Gras*
- 40 **Das Ergebnis ist nicht unbedingt eine Live Performance** *Bernadette Anzengruber im Interview mit Elisabeth Schäfer*

info

- 49 **Auch Theater kann schon „BIO“ sein** *Eva Jankovsky*
- 50 **intern**
szene
festivals
- 51 **ausschreibungen**
- 52 **impressum**
- 53 **premierer**

kurzrubriken

- 29 **bilderrahmen** *Andreas Brandl*
- 34 **zeitfenster** *Reform Art Orchestra*
- 35 **rezension** *Thomas Desi: ZOON Musiktheater 1994–2013. Vom Projekt zum Produkt als Prozess*
- 44 **rezension** *Regula Valérie Burri (u.a.):*
Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste
- 48 **sandkasten** *Karin Schäfer*

editorial

Liebe Leser_innen,

die Welt steht Kopf. Das freie Theater versucht Statements gegen die allseitige Lähmung und stellt die Frage des eigenen Ortes im Protest. Noch im Juni trafen in Schweden Theaterschaffende aus aller Welt im offenen Format des EON-Meetings *Unlimited* zusammen – auch aus Israel und der Arabischen Welt. Kurz darauf brach der Krieg in Gaza erneut aus. Am 18. und 19. Oktober werden in der Brunnenpassage in Wien die *Gaza Monologe* zu Gast sein – ein Projekt auf der Basis von Gesprächen, die Ali Abu Jaseen und seine Kolleg_innen nach der letzten Eskalation 2008/2009 dort mit Kindern geführt haben. Bereits 2008 konnten Ali und Kolleg_innen nicht auf unsere Konferenz *Theater in Times of War* nach Wien kommen, die Grenzen waren schon dicht. Auch diesmal bleibt den Projektinitiator_innen die Mitreise versagt. Der Nestroyhof widmete im September dem Konflikt einen offenen Tag – mit einer Videoinstallation von David Maayan, mit einer subtilen Lesung im Keller, gerichtet an sieben israelische Mädchen – *Sag ihr ...* – und einer komplex gebauten Podiumsdiskussion zur Frage der europäischen Position und Verantwortung.

Die vorliegende *gift* enthält eine Keynote Speech von Jumana Al-Yasiri zur Situation des Theaters in Syrien bzw. im Exil und greift neben kulturpolitischen Themen im Land die erneut heftigen und jedoch bislang weniger erfolgreichen Proteste im Vergleich zum Jahr 2004 in Frankreich auf – aus Paris Thomas Hahn. Dem Superlativ und gleichzeitig Moloch

Edinburgh Fringe Festival hat sich Stephan Lack ausgesetzt. Vor Ort beschäftigt nicht nur die Causa Burgtheater weiter Medien und Gemüter; in der *gift* ärgert sich zu Recht eine Künstlerin über die Arbeitsbedingungen beim Filmdreh zu *Mission Impossible 5* und eine wachsende Zahl Wackerer setzt sich für den Erhalt des Radiokulturhauses ein. Im Fall des TTIP bleibt der Protest wie die Sachlage komplex, am 11. Oktober findet auch in Wien ein internationaler Aktionstag statt.

Erstaunlich konzis verhandelt diese Ausgabe im *diskurs* in verschiedenen Variationen die Schnittstelle zwischen Performance, bildender Kunst und Philosophie: Alexander Tschernek, Bernadette Anzengruber, Thomas Jelinek geben sich die Ehre – und der Junge Kunst Parcours ergänzt das Feld. Aktionistisch bzw. aktiv vernetzend hat auch die IGFT selbst ihren vorläufig letzten Tour-Termin in Graz aufgemacht – Katharina Dilena berichtet über erste Impulse.

Im *sandkasten* spielt Karin Schäfer – wir gratulieren nochmals herzlichst zu 25 Jahre Einbildungskraft im Figurentheater! Und allen großartigen Frauen in der Drachengasse! Das *zeitfenster* ist diesmal dem Reform Art Orchestra gewidmet – eine seit 50 Jahren existentiell lebendige Angelegenheit – und die Fotos dieser Ausgabe stammen von Andreas Brandl.

Eine andre Welt ist möglich – nicht nur im Theater!!

Sabine Kock

politik

kurz & knapp

Jungwild-Preis – Ende gut ...

Der Konflikt um den Jungwild-Preis hat nach mehreren produktiven Gesprächen Ende August ein gutes Ende gefunden: Die Gruppe Jawui erhält das Jungwild-Preisgeld in Höhe von 5.333 Euro und zwar zu 100 % bei Probenbeginn und wird ihr Stück 2015 präsentieren. Und: die Bedingungen für den Preis selbst wurden bereits geändert: künftig wird die erste Vorstellung, die die Preisträger_innen auf den beteiligten Festivals spielen, bezahlt. Die Konditionen für weitere Aufführungen werden mit den Veranstalter_innen im Einzelnen ausverhandelt. Die Festivals werden künftig transparent auf die mit dem Preis verbundenen Vertragsbedingungen hinweisen. In den Gesprächen wurden allseitig Probleme in der Kommunikation konstatiert. Alle Beteiligten haben an einer einvernehmlichen Lösung gearbeitet, mit dem Ziel, den zunehmend prekären Arbeitsbedingungen im freien Sektor entgegenzuwirken und dabei professionelle Mindeststandards zu setzen.

Die IG Freie Theaterarbeit hält fest: Der Jungwild-Preis ist eine wichtige und engagierte Initiative zur Unterstüt-

zung und Sichtbarmachung junger Theaterschaffender und die im Jungwild-Preis verbundenen Institutionen leisten in höchstem Maß engagierte Arbeit. Die Kritik war konkret. Weder der Preis an sich noch die daran beteiligten Festivals, Theater oder Personen sollten in irgendeiner Form diskreditiert werden.

Macht | Schule | Theater

Vor dem Sommer mehrten sich Gerüchte, dass das jährlich mit 400.000 Euro plus Overheads dotierte Vorzeigeprojekt Macht | Schule | Theater vor dem Ausstünde – konkret mit der neuen Ressortaufteilung weder in der Kunst noch in der Bildung ein Budget gefunden hätte und als Querschnittmaterie im Einsparungspotential verlorengegangen sei. Nun ist klar: Das Projekt wird – von Kulturkontakt betreut – weiter in einer minimalistischen Version stattfinden: für jährlich 26 Projekte stehen je 6.000 Euro für eine künstlerische Arbeit mit je zwei Schulen zur Verfügung. Derzeit ist noch unklar, was als ‚Produkt‘ verlangt ist: eine Workshopreihe? ein ‚abgespecktes‘ work in progress? Oder

genügt eine Theaterbesichtigung als „Einblick in künstlerische Prozesse“? Klar ist: Eine Produktion mit professionellen Arbeitsbedingungen über den Zeitraum von mehreren Monaten ist dafür nicht zu leisten. Damit wird ein in dieser Form in Österreich einzigartiges Format für eine professionelle Zusammenarbeit zwischen Bildung und Kunst klein gespart. Leidtragende sind alle und insbesondere die Bundesländer verlieren hier ein engagiertes Förderinstrument zu professionellen Konditionen. Begonnen hat Macht | Schule | Theater mit einer Förderung von 25.000 Euro pro Projekt. Dann wurde der Fokus verbreitert auf drei Kategorien mit Förderhöhen von 25.000, 15.000 und 7.000 Euro.

Staatsoper und Volksoper stellen sich auch an

Der bis Ende 2015 interimistische Geschäftsführer der Bundestheater-Holding, Günter Rhomberg, ließ aufhorchen mit seiner Budget-Analyse: Das Burgtheater habe über die Verhältnisse gelebt. Mit 48,6 Mio. Euro Basisabgeltung ließe sich sicher hervorragendes Theater

machen. Aber Staatsoper und Volksoper bräuchten eine Erhöhung ihrer Basisabgeltung. Wir finden: mit 150 Mio. Euro ist die Ausstattung der Bundestheaterholding durchaus solide. Im Vergleich dazu betragen die Aufwendungen für alle Projekte (ca. 80-100) und Spielorte der freien Szene insgesamt etwa 2 Mio.

Keine Bundesförderung mehr für brut wien?

Wieder hat sich der Bund aus einem Wiener Haus zurückgezogen. Medienberichten zufolge streicht der Bund seine Beteiligung in Höhe von 200.000 Euro/Jahr für das brut Wien. Das wird dem Haus einschneidend beim Koproduktions- und Gastspielbudget fehlen und geht zu Lasten der Künstler_innen. Wir wünschen der neuen Intendanz und Geschäftsführung Verve für die anstehenden Verhandlungen und Erfolg für die anstehenden Verhandlungen!

Was passiert mit dem Jugendstiltheater?

In letzter Zeit mehrten sich Gerüchte um eine chinesische Investorgruppe, die auch das Gebäude des Jugendstiltheaters pachten und in ein chinesisches

Kulturinstitut verwandeln möchte. Es gibt aber Bedarf für die freie Szene an diesem seit 2010 leer stehenden tollen Ort mit herausragender Akustik als Aufführungsstätte – und als unkuratiertem Koproduktionshaus in Wien.

Interkulttheater Wien geschlossen

Ganz heimlich still und leise hat wieder ein Theaterort in Wien zugesperrt. Die Subventionskürzungen ließen Aret Güzel Aleksanyan sagen: Ich will nicht mehr weiter machen. Mit Ende September ist das Theater geschlossen worden. Die Produktion *Derwisch erzählt* wird weiterhin in der Tribüne im Cafe Landtmann gezeigt.

Die Zukunft des Jugendstiltheaters ist offen, der Kampf um das Theater des Augenblicks wurde 2010 verloren, Hubsi Kramar hatte für das 3raum-anatomietheater stets nur die Zwischennutzung im Kopf und schloss es 2012, nun verschwindet das Interkulttheater. Die Szene dreht sich weiter – die Erinnerung an die Orte kann uns niemand nehmen.

Betteln für den Landtag

Rund 100 Menschen beteiligten sich an der politischen Kundgebung gegen

Bettelverbote, die Radio FRO und zahlreiche Unterstützer_innen an der Linzer Landstraße am 30. Juni abhielten. Mit kreativem Aktionismus wurden die Landtags-Abgeordneten von SPÖ, ÖVP und FPÖ aufgefordert, nicht wie geplant der Verschärfung der bestehenden Bettelverbote zuzustimmen. Gemeinsam wurden 264,62 Euro zusammengetragen, um die Abgeordneten der Landtagsfraktionen (mit Ausnahme der Grünen) auf Nachschulungen in Sachen Umgang mit Armut und Menschenrechte schicken zu können.

Dennoch wurde die Verschärfung beschlossen, also Schulung jetzt erst recht!

Tanzfonds Erbe verlängert

Die Förderinitiative der Kulturstiftung des Bundes sichert die künstlerische Auseinandersetzung mit der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts für weitere vier Jahre mit 2,16 Mio. Euro. Die Fördergelder werden an Choreograf_innen, Tanzinstitutionen und Theater vergeben, die sich in künstlerischen Projekten dem Tanz des 20. Jahrhunderts widmen.

Die geförderten Produktionen der vergangenen zwei Jahre sind auf www.tanzfonds.de zugänglich. ||

Bundestheaterkrise: Tiefgreifender Strukturwandel im gesamten darstellenden Bereich notwendig

Pressemitteilung IG Freie Theaterarbeit, 24. Juli 2014

Professionelle Arbeitsbedingungen für professionelle Theaterarbeit fordert die IG Freie Theaterarbeit seit ihrem Bestehen – insbesondere auch als Anwendungsprinzip in der Kulturförderung. Aber die professionelle Bezahlung von freien darstellenden Künstler_innen und Gruppen wie die Ausstattung von Spielorten der freien Szene in Österreich sind nach wie vor umfassend prekär.

Allein der jährliche Mehrbedarf des Burgtheaters für Indexanpassungen und Einhaltung der Kollektivverträge übersteigt mit ca. drei Mio. Euro den jährlichen Gesamtförderumfang des Bundes für ca. 80-100 freie Projekte und Institutionen.

Der aktuelle Rechnungshofbericht legt offen, dass Holding und Kulturpolitik die Krise der Bundestheater wesentlich mit verursacht haben. Der Bedarf an mehr Budget wächst in den großen Häusern jedoch real weiter.

In ganz Europa finden derzeit Ein- und Umbrüche im Sinn einer grundlegenden Transformation des über 200 Jahre gewachsenen darstellenden Sektors statt. Es ist also höchste Zeit auch in Österreich kulturpolitisch nicht nur die Bundestheater, sondern den gesamten darstellenden Bereich in Österreich auf in die Zukunft gewandte neue Füße zu stellen.

Außerordentliche Zuwendungen wie die vom Bund gewährten 4,5 Mio. Euro an das angeschlagene Burgtheater und 4,9 Mio. Euro von der Stadt Wien an die Vereinigten Bühnen Wien tragen aktuell signifikant dazu bei, dass die Schere zwischen freier Szene und Großinstitutionen immer weiter aufklafft, ohne dass eine Strukturreform des Sektors in Sicht ist. In beiden Fällen haben die Beträge einen höheren Gesamtvolumen als alle Zuwendungen für freie Gruppen insgesamt

im freien Sektor, wo an immer mehr Orten Theaterschaffende zu immer prekäreren Bedingungen arbeiten und selten sozial- und arbeitsrechtliche Standards überhaupt eingehalten werden können.

Der freie Sektor hat eine Gesamtreichweite von beinahe 50 %, erreicht ein wesentlich diverseres Publikum als die großen Bühnen und erhält bundesweit nicht einmal 10 % der Mittel. Ein grundlegendes Umdenken und konkret veränderte Praxis sind jetzt – in dieser Legislaturperiode – notwendig, damit freies Theaterschaffen künftig nachhaltig als innovative und diverse Kraft zur Erneuerung der Performing Arts mitwirken kann.

Grundlegendes Umdenken und Handeln ist jetzt notwendig, damit engagierte freie Künstler_innen nicht entmutigt aufgeben und abwandern, sondern auch in Zukunft dazu beitragen können, die Entwicklung der darstellenden Künste nachhaltig attraktiv zu halten. Eine grundlegende Neupositionierung ist notwendig, um mit der Begeisterung für das Theater auch neue Publikumsschichten zu erschließen.

Die IG Freie Theaterarbeit fordert die substantielle Aufwertung des freien Theaterbereichs – für freie Gruppen und Institutionen.

Die Arbeit der Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen muss endlich nicht nur symbolisch, sondern auch budgetär professionell gewürdigt werden.

Umdenken jetzt!

Professioneller Lohn für professionelle Arbeit!

Zur Info: Richtgagen für den freien darstellenden Bereich online auf unserer Homepage. ||

Infos

Richtgagen für den Freien Darstellenden Bereich in Österreich

<http://igft-ftp.culturebase.org/Richtgagen.pdf>

Macht | Schule | Theater

Offener Brief an die Bundesministerin für Bildung und Frauen,
Gabriele Heinisch-Hosek

IG Freie Theaterarbeit, 24. Juli 2014

Sehr geehrte Frau Ministerin Heinisch-Hosek!

Mit Besorgnis nehmen wir wahr, dass dieses Jahr bislang weder eine öffentliche Abschlussveranstaltung noch eine Neuausschreibung des Projektes Macht|Schule|Theater stattgefunden hat. Das nach der erfolgreichen und von allen Seiten mit Begeisterung aufgenommenen Produktion *Koma* von Volker Schmidt und Georg Staudinger in Koproduktion mit dem Dschungel Wien im Gymnasium Rahlgasse Wien, ins Leben gerufene Projekt ermöglichte in den vergangenen Jahren in einem bemerkenswerten Umfang eine Zusammenarbeit von Künstler_innen, Theaterhäusern und Schulen zu professionellen Bedingungen im Rahmen von jährlich insgesamt 400.000 Euro Projektgeldern, ausgeschüttet an jeweils 26 Projekte (Finanzierungsrahmen zuletzt für volle Produktion 25.000 Euro / kleinere Produktion 15.000 Euro / Arbeitsprozess 6.000 Euro).

Das Projekt hat bis jetzt einer beachtlichen Zahl von Schüler_innen, Lehrer_innen und Künstler_innen die einmalige Erfahrung der Teilhabe an einer gemeinsamen hochwertigen Kunstproduktion ermöglicht, darüber hinaus ungeahnte Vernetzungen geschaffen und damit nachhaltig zum Bildungsauftrag der Vermittlung von zeitgenössischer Kunst und Kultur in Österreich beigetragen. Für Künstler_innen hat es ein neues Tätigkeitsfeld zu professionellen Arbeitsbedingungen und neuartiger, nachhaltiger

Zusammenarbeit im Schulbereich für darstellende Kunst eröffnet. Macht|Schule|Theater ist insgesamt ein von allen Seiten begrüßtes, nachhaltiges Best Practice Projekt mit Alleinstellungsmerkmal in Österreich.

Durch die neue Ressortaufteilung sind Kunst und Bildung in der aktuellen Regierung in getrennten Ressorts. Wir sind in großer Sorge, dass im Zuge dieser neuen Ressortaufteilung dieses einzigartige Projekt aus Gründen der Zuständigkeit, respektive Budgetrason, sterben gelassen wird – oder künftig nicht mehr im bisherigen Umfang professioneller Rahmenbedingungen stattfinden kann.

Viele der Beteiligten haben zur einzigartigen Qualität und Reichweite des Projekts öffentlich wie privat Stellung bezogen, es hat Beteiligte und Öffentlichkeit begeistert und ist durch seine flächendeckende Struktur in allen Bundesländern als einzigartige Initiative präsent.

Macht|Schule|Theater ist ein großartiges und im besten Sinn erprobtes Stück Zukunft des Bildungsauftrages in Österreich.

Mit der Bitte um Aufklärung zum Stand des Projekts appellieren wir im Namen aller von Macht|Schule|Theater Begeisterten dringend, das Projekt fortzuführen zu den bestehenden professionellen Konditionen für die involvierten Künstler_innen. ||

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

© Andreas Brandl:
GartenLaubenfest
Odeion 2011



„Wir sollten uns öfters auf einen Wein, einen Kaffee, ein Bier treffen“

Katharina Dilena



Auch in diesem Jahr bot Peter Faßhuber im Rahmen von bestOFFstyria in Graz wieder ein Forum, um wichtige kulturpolitische Themen und Anliegen auf den Tisch zu bringen. Und so legte die IG Freie Theaterarbeit in Kooperation mit Das andere Theater unter dem Titel *3 Mal ist nicht genug! Zur Nachhaltigkeit von Freier Produktion* einen Tourstopp in der Steiermark ein. Vertreter_innen aus allen Bereichen des Theater-Ökosystems fanden sich so zahlreich ein, dass sofort klar war: Das Thema Nachhaltigkeit im freien Theater brennt allen unter den Nägeln.

© Carolin Vikoler

Veranstalter_innen aus ganz Österreich (nur OÖ fehlte) und lokale Theaterschaffende, Interessenvertreter_innen, Vertreter_innen der Politik und Kulturbeamte von Stadt und Land diskutieren und analysierten die fehlende Nachhaltigkeit. Und nach Ende der offiziellen Diskussion war der Bedarf nach Gesprächen und Vernetzung groß. Beim Mittagessen und anschließendem Kaffee wurden bereits erste Ideen gesponnen.

Doch noch kurz zur Veranstaltung selbst. Der Artikel in der letzten *gift* diente als Grundlage für eine Analyse: die Förderstruktur in Österreich ist weitgehend auf die Förderung von Premieren, nicht auf Wiederaufnahmen oder Gastspiele ausgerichtet, Ensembles können sich oft keine Produktionsleitung für die Organisation einer Gastspielreihe leisten bzw. sind organisatorisch ohnehin schon am Limit, und Theaterhäuser und Kulturzentren sind finanziell nicht ausreichend ausgestattet, um Gastspiele oder Wiederaufnahmen mit zu unterstützen.

Das Argument Doppelförderung dient Fördergebern leider oft dazu, um nicht Gruppen und Veranstalter fördern zu müssen. Dabei wäre gerade diese beidseitige Stärkung enorm wichtig und international state of the art. Die Vertreter_innen von Land Steiermark und Stadt Graz versicherten, dass dieser „Tatbestand“ eigentlich nur bei der zweimaligen Abrechnung ein und desselben Beleges bestünde – Doppelförderung an sich gebe es gar nicht. Eine klare Darstellung des Projekts könnte Missverständnissen vorbeugen.

Bezüglich der Förderstruktur kam der Wunsch auf, die Bereitschaft, Nachhaltigkeit von Produktionen zu fördern – konkret Wiederaufnahmen und Gastspiele als förderungswürdige Tätigkeiten anzuerkennen – in den Fördervereinbarungen zu verschriftlichen. In anderen Ländern (Niederlande) bringt die Förderung eine Verpflichtung zu Gastspielen mit sich – ist so etwas in Österreich auch denkbar? Dafür müssten aber die Veranstalter entsprechend ausgerüstet sein und ihr Publikum für die eingeladenen Produktionen begeistern

Ärgern bringt nichts ... aber reden vielleicht!

Ursula Bleyer

„Nachtdreh! Hab gut vorgeschlafen. Heute Abend beginnen für mich nämlich die Dreharbeiten mit den Stars aus Hollywood.“ Tagebucheintrag vom 24.8.2014

Vor genau einem Monat wurde ich als Komparsin zur Kostümprobe in den 3. Bezirk bestellt. Ich sollte mein Ballkleid und ein paar Accessoires mitbringen, da ich als Ballgast zu *Mission Impossible 5* gecastet worden war. Super! Tatsächlich sah alles anders aus ...

Nachdem wir eine Geheimhaltungserklärung unterschrieben hatten, bekamen wir unsere Gehaltszettel, die nach Drehschluss unseren Aufenthalt bestätigen und unsere Gage sichern sollten. „Bitte die grünen Durchschläge unbedingt aufbewahren! Mit denen bekommt ihr euer Geld!“ hieß es von der Agentur Austrocast.

Statt meines Kleides trug ich jedoch Zivil und froh in der Kälte, weil uns die zuständige Leitung nicht informiert hatte, dass auch Szenenänderungen bzw. Außendreh möglich wären. Die Ballszene wurde verschoben. Essen gab es zwar genug, aber größtenteils keine Tische dazu. Viele mussten auf Ablageflächen oder am Boden sitzend essen. Nach 12 Stunden, um 6 Uhr früh, völlig fertig verließ ich das Set. Da war ich schon sehr froh, als am Morgen eine angemessene Entschädigung von 81 Euro auf meinem grünen Gehaltszettel aufschien, unterschrieben von der Produktion und mir.

Die folgende Nacht war etwas wärmer. Wir waren zwar auch als Zivilist_innen nach draußen beordert, aber diesmal mit Ankündigung, daher konnten wir uns angemessen warm anziehen. Allerdings war ich wieder nicht dafür anwesend, wofür ich gecastet worden war. Aber nicht nur das: Bei der Kostümprobe hatten die Maskenbildner_innen gebeten, uns vorzuschminken und, falls nicht vorhanden, mit passenden Schuhen und / oder Nagellack etc. das Kostüm zu vervollständigen. Es wären über 200

können. Den Budgettopf Touring gibt es zwar beim Bund, aber er kommt noch zu wenig bei den Künstler_innen an. Zudem konstatiert die Runde: In den Regionen und Städten Österreichs werden Gastspielorte immer weniger, engagierte Personen geben auf, Strukturen brechen weg, Budgets stagnieren (Posthof, Spielboden, ...). In Innsbruck wurde gerade ein Haus hingestellt, das Freie Theater Innsbruck, das gerne Gruppen einlädt, aber weder Gagen noch Fahrtkosten oder Übernachtung übernehmen kann. Alexia Getzinger von der Theateragenda berichtet, dass seit Bestehen der Gastspielförderung in der Steiermark der Bedarf nicht steigt sondern eher stagniert. Ein Bekenntnis der Politik zur Pflege der Kulturorte am Land wäre wünschenswert.

Ein Fazit der Anwesenden: Es braucht Touring-Netzwerke in Österreich – wie z. B. die Theaterallianz – die Veranstalter vernetzen und auch finanziell unterstützen und den Gruppen als gebündelter Ansprechpartner dienen.

Das Schlusswort der Diskussion von Peter Faßhuber eröffnete gleichzeitig das Weiterdenken: Unser Feld ist vielleicht noch eines der wenigen Gallischen Dörfer gegen die McDonaldisierung der Gesellschaft.

Losgetreten hat die Diskussion so einiges: In der Steiermark sollen noch im Herbst regionale Veranstalter_innen an einen Tisch geholt werden, um ein Netzwerk aufzubauen. Und auch Österreich weit gibt es schon geborene Ideen, ein Gastspiel-Netzwerk aufzubauen. Daran und an weiteren Ideen wird in der Generalversammlung der IG Freie Theaterarbeit am 30.9. (nach Drucklegung) weiter geplant.

Lasst uns also weiterdenken, Konzepte entwickeln und gemeinsam Umsetzen. Die Zeit ist reif! ||

Katharina Dilena

war 4 Jahre lang Geschäftsführerin von Das andere Theater und ist Vorstandsmitglied der IGFT. 2013 verbrachte sie im Rahmen eines Stipendiums des bm:ukk 6 Monate am Dancehouse Melbourne, Australien. Derzeit ist sie für Das andere Theater und SMartAt tätig.

Kompars_innen vorzubereiten und wir würden ihnen dadurch Zeit ersparen.

Ich kaufte neue Schuhe (15 Euro), den passenden Nagellack zum Kleid (7 Euro), den passenden Schmuck (5 Euro), lies das Kleid reinigen, weil es verdreckt war (35 Euro), schminkte mich jeden Tag vor wie erbeten und glättete, damit meine Frisur wieder identisch hergestellt werden konnte, jeden Tag meine Haare. Den Besuch beim Friseur spare ich hier aus, obwohl auch er einen Teil meines Kostüms darstellt. Schließlich will man in einem Hollywoodfilm dementsprechend auftreten.

Ich hatte also nicht nur Zeit, sondern auch Geld investiert, um anderen ihren Job zu vereinfachen und meinen Einsatz den Umständen entsprechend bestmöglich anzupassen.

Umso schockierter war ich über die Ansage am Morgen des zweiten Nachtdrehs, als es von der Agentur Austrocast wortwörtlich hieß: „Bitte ignoriert, was auf den Verträgen steht, ihr bekommt wie üblich 30 Euro für 10 Stunden und 5 Euro pro Überstunde.“

In diesem Moment gingen bei mir die Wogen hoch. Ich sollte für 12 Stunden Arbeit 50 % meines Verdienstes an die Agentur abtreten? Ich hatte über 40 Euro investiert, bin den Mitarbeiter_innen entgegen gekommen und habe viel Zeit in die Vorbereitungen gesteckt, den Tag verschlafen, um die Nacht zu überstehen – für einen Hungerlohn? Bekommen denn nicht alle Menschen, die nachts arbeiten, mehr Geld? Warum war es so wichtig den grünen Durchschlag zu behalten, wenn das, was drauf steht, überhaupt nicht mit der Summe übereinstimmt, die wir am Ende bekommen sollten?

Dritter Drehtag: die Stimmung ist angeheizt – ein paar andere Kompars_innen und ich wollen Antworten auf unsere Fragen. Die meisten sind leider zu sehr mit ihrem Auftritt be-

schäftigt. Es heißt, das Thema würde besprochen werden. Nichts passiert! Einige Kompars_innen äußern sich dazu mit Sätzen wie: Ja, manchmal gibt es eben Kommunikationsschwierigkeiten. Und ich soll wieder als Zivilistin auf das Set. Ich stehe auf, nehme meine Sachen und gehe. Ich bin die Einzige an diesem Abend!

Je länger ich über die Sache nachdachte, desto mehr manifestierte sich ein Gedanke in mir: Ich bin es wert!

Ich bin es wert, dass man menschlich mit mir umgeht. Ich bin es wert, dass man mich angemessen bezahlt. Ich bin es wert, dass man meine Fragen beantwortet. Ich bin es wert – weil ich auch andere Wertschätzung entgegen bringe.

Von Seiten der Agentur hieß es später, man müsse von dem Geld, das die Kompars_innen abgeben, unterschiedliche Leistungen zahlen: Organisation, Vermittlung, Betreuung, Steuer, Personal und Miete.

Als ich Fragen stellte (welche Miete, was für Steuern, wie sind wir versichert etc.) hieß es per Facebook nur: „Ursula, du hast doch selbst schon öfters gespielt!? ... na für welche Räumlichkeiten wird wohl Miete bezahlt?? ... Lohnnebenkosten??! ... bei manchen Leuten fragt man sich schon ...“ Ein anderer Kompars postete: „Manche Leute brauchen scheinbar wirklich eine über die Rübe, bis sie manches kapieren ...“ Hierzu äußerte sich niemand von der Agentur.

Müssen wir uns so behandeln lassen, weil wir Fragen stellen? Müssen wir es in Kauf nehmen, einen Job für weniger Geld zu machen, weil 100 andere hinter uns warten? Müssen wir blind alles mitmachen, uns zum Hampelmensch machen, um dann ausgenutzt zu werden? Vielleicht reicht es nicht, sich zu ärgern ... ||

Ursula Bleyer

wohnhaft in Wien, Schauspielerin seit 2011

international

Festival en grève

Französischer Streiksommer

Thomas Hahn

Mit Streiks und anderen Aktionsformen kämpften Frankreichs Bühnenkünstler_innen und -techniker_innen im Sommer um ihre Arbeitslosenversicherung und damit um die Möglichkeit, weiter von ihren Berufen zu leben. Sie stehen im Brennpunkt einer allgemeinen Neuordnung der Arbeitsgesellschaft.

Proteste bei der Eröffnung des Montpellier Danse im Juni 2014
© Thomas Hahn



Es war ein bewegter Festivalsommer in Frankreichs Süden. Ein streikbewegter. Nicht dass alle Festivals ausgefallen wären, aber die Flurschäden waren beträchtlich. Das Theaterfestival *Le printemps des comédiens* in Montpellier sah kaum eine Vorstellung. Noch vor dessen Ende lieferten sich bereits die Direktion von Montpellier Danse und streikwütige *intermittents du spectacle* denkwürdige Grabenkämpfe, die zu Festivalbeginn in Bühnenbesetzungen und Ausfall vieler Vorstellungen mündeten. Dann folgte das Festival de Marseille, das fast komplett den Streiks zum Opfer fiel. Kleine Scharmützel durchzogen das Opern- und Klassikfestival in Aix-en-Provence und natürlich das Festival d'Avignon, dazu viele kleine Theaterfestivals, Straßentheatertreffs usw. Wo

nicht direkt gestreikt wurde, kam es zumindest zu Protestkundgebungen. Auch eine Pina-Bausch-Aufführung im Théâtre de la Ville in Paris wurde durch Bühnenbesetzung in eine Diskussion mit dem Publikum umgewandelt. Transparente vielerorts, Nervosität überall. Schon 2003 hatte es eine solche Bewegung gegeben, die damals sogar noch radikaler ausfiel. Worum ging und geht es? Noch immer um dieselbe Frage. Wie damals kämpfen die Künstler_innen und Techniker_innen, als *intermittents* immer nur mit projektbezogenen Verträgen ausgestattet, um den Erhalt ihres Sonderstatus innerhalb der Arbeitslosenversicherung, die immer mehr als ein Geldgrab und ein unangemessenes Privileg gebrandmarkt wird. Die Materie ist mehr als kompliziert.



Historische Wurzeln, aktuelle Entwicklung

Die Sonderregelung zu Gunsten der *intermittents du spectacle* entstand nach dem Krieg, um Frankreichs Filmindustrie zu unterstützen. Der Politik war klar, dass Schauspieler_innen nicht fest angestellt werden können, die Regisseur_innen aber einen breiten Fundus brauchen, aus dem sie wählen können. Nur so lassen sich Rollen treffend besetzen. Das Wort „intermittent“ bezeichnet das Gegenteil von „permanent“. So weit, so klar. Ab den 1980er Jahren prosperierte die Theater- und Tanzszene, aber auch die TV-Produktion, die Musikindustrie und mehr. Der Traum, Künstler_in zu werden, verbreitete sich zusehends. Die Anzahl der *intermittents* wuchs von etwa 9.000 in den 1960er Jahren auf 250.000, von denen allerdings weniger als die Hälfte Anspruch auf ALG erwirbt.

Dazu gesellte sich gerade im TV-Bereich die Praxis, eigentlich fest angestelltes Personal nur zeitweise zu deklarieren. Die Hälfte der Zeit wird dann zwar gearbeitet, doch die Arbeitslosenversicherung zahlt das Gehalt. Alle wissen es, doch niemand tut etwas dagegen. An den Pranger gestellt werden dagegen kleine Theaterkompanien, die eher administrativ schummeln als finanziell, etwa indem sich Schauspieler_innen und Regisseur_innen selbst bezahlen. Sie sind gleichzeitig Vereinsvorstand und Gehaltsempfänger_innen, was nach den Statuten illegal ist. Geld geht der ALV dadurch nicht verloren, doch ausgerechnet sie werden von den Sozialpartnern der ALV für das Defizit der Sonderkasse Kultur verantwortlich gemacht. In Wahrheit erhalten gerade Bühnenkünstler_innen einen kleinen Ausgleich dafür, dass sie den Großteil ihrer Arbeit, die Proben nämlich (von der Suche nach Engagements ganz zu schweigen), mehrheitlich unbezahlt verrichten. Die zu erfüllenden Bedingungen, um Anspruch auf ALG zu eröffnen, wurden in der Vergangenheit mehrfach verschärft. Immer wieder kam es zu Konflikten.

MEDEF und UNEDIC

Durch die Neuordnung der ALV dürften nun viele Künstler_innen ihren Anspruch auf ALG verlieren und gezwungen sein, andere Jobs anzunehmen oder zu Sozialfällen zu

mutieren. Allerdings kann niemand vorhersagen, in welcher Größenordnung das am Ende wirklich der Fall sein wird. Im ersten Quartal 2014 wurden nun die Vereinbarungen zur ALV zwischen den Sozialpartnern neu verhandelt, und zwar im Rahmen des zuständigen Gremiums UNEDIC, das die ALV-Kasse verwaltet. Es ging wie überall darum, die Ausgaben zu senken, gerade in Zeiten steigender Arbeitslosigkeit. Am Tisch saßen der Arbeitgeberverband MEDEF und mehrere Gewerkschaften. Zur Sprache kam da auch der Sonderstatus der *intermittents*. Die sollen am besten ihre eigene Kasse aufmachen, oder zumindest in die allgemeine ALV überführt werden, ließ der MEDEF schon im Vorfeld verlauten. Beinahe hätte er sein Ziel erreicht. Die *intermittents* werden von keiner der an den Verhandlungen beteiligten Gewerkschaften vertreten, außer ansatzweise von der kommunistischen CGT, die denn auch die Unterschrift verweigerte. Alle anderen unterzeichneten das Papier am 22. März und der Regierung blieb im Grunde keine andere Wahl, als es abzusegnen und damit in Kraft treten zu lassen, und das ausgerechnet direkt vor Beginn des Festival d'Avignon.

Eine Verweigerung hätte das gesamte Gefüge der in Frankreich ohnehin fragilen Sozialpartnerschaften infrage gestellt. Das konnte die Regierung sich nicht leisten, doch gerade darin lag die einzige Hoffnung der *intermittents*. Dass die Regierung das Flehen der Künstler_innen nicht erhörte, verstärkte den Unmut unweigerlich. Die Streiks dienten dazu, eine Drohkulisse für Avignon aufzubauen. In keiner anderen Stadt ist das Festival als Wirtschaftsfaktor von vergleichbarer Bedeutung für Restauration, Handel, Hotels und die Schar der Immobilienbesitzer_innen, die ihre Räumlichkeiten als Theater an Kompanien des Off vermieten.

Die Gründe der Empörung

Wenn Künstler_innen sich entschließen, ihre eigenen Produktionen oder die von Kolleg_innen zu sabotieren, handelt es sich um eine Verzweiflungstat. Die Schlacht ist zu dem Zeitpunkt schon verloren. Der Straßentheaterregisseur Frank Halimi trat gar in den Hungerstreik. Das bewegte Kulturministerin Aurélie Filippetti zwar, aber mehr die Frau in ihr als

77 Wenn Künstler_innen sich entschließen, ihre eigenen Produktionen oder die von Kolleg_innen zu sabotieren, handelt es sich um eine Verzweiflungstat. 77

Fotos von links nach rechts: Im Foyer des Théâtre de la Ville, Paris: Verhinderung einer Aufführung von Tanztheater Wuppertal/Pina Bausch. Bühnenbesetzung verhindert Premiere von Angelin Preljocaj bei Montpellier Danse. Proteste bei der Eröffnung des Montpellier Danse, Ende Juni 2014 © Thomas Hahn

die Politikerin. Am Lauf der Dinge konnte sie nichts ändern. Wollte sie es überhaupt? Auf dem Festival Furies (Straßenkunst und Zirkus) in Chalons-en-Champagne wurde sie im Juni von nackten Künstler_innen vor laufenden Kameras zur Rede gestellt. Ihre Taktik: Die Probleme einfach weglächeln. Später kündigten die *intermittents* den festivalfreien Sommer für die Regierungsmannschaft an: Sollte irgendwo eines ihrer Mitglieder im Publikum sitzen, würden sie die Aufführung verhindern. Frust und Empörung rühren auch daher, dass die prekär beschäftigten, ob aus künstlerischen oder anderen Berufen, längst die einzigen sind, die sich in der Materie wirklich auskennen und als solche ein Reformprojekt ausgearbeitet haben, das Missbräuche bekämpft, die wirklich Bedürftigen unterstützt und die finanzielle Bilanz wesentlich verbessert. Doch die *Coordination des intermittents et précaires* bemühte sich mehr als zehn Jahre lang vergeblich um Gehör für ihre Vorschläge. Das fand sie allein bei einer überparteilichen Parlamentariergruppe, die sich ebenso ergebnislos für ihre Belange einsetzte. Im Kulturbereich sind sich Arbeitgeber_innen und Angestellte ausnahmslos einig in der Ablehnung der Vereinbarung. Aber was hilft es? Alle wussten, wo das Übel liegt, ohne es bei der Wurzel zu packen. Selbst ein Herr namens François Rebsamen meldete sich öffentlich zu Wort und verurteilte das Papier. Dann wurde er überraschend zum Arbeitsminister ernannt und vertrat nur zwei Wochen später die entgegengesetzte Position. Die Künstler_innen fühlten sich einmal mehr veräppelt. Schließlich explodierte die Situation anlässlich der Verhandlungen 2014 erneut.

Die Taktik der Regierung

Um die Gemüter zu beruhigen und sich relative Ruhe für den Festivalommer zu erkaufen, machte die Hollande-Regierung schließlich folgende Vorschläge: Ernennung eines Vermittlers und einer dreiköpfigen Expert_innenkommission, die sich ausdrücklich auch mit den Reformvorschlägen der *Coordination des intermittents et précaires* auseinandersetzen und Vorschläge für eine grundlegende Reform erarbeiten soll; Übernahme entstehender ALG-Einbußen aus dem Staatsbudget; Verzicht auf Kürzung des Kulturetats.

Doch das beeindruckte die *intermittents* kaum, und zwar aus manchem Grund. Dass Kommissionen Berichte vorlegen, die dann in irgendeiner Schublade verschwinden, ist ein Vorgang, den man in Frankreich zur Genüge kennt. Der Ausgleich von Einbußen durch den Staat dürfte spätestens mit der Abwahl von Staatspräsident Hollande und der PS-Regierung 2017 beendet sein und vergisst, dass es der *Coordination* längst nicht nur um die Belange der Kulturarbeiter_innen geht, sondern um die prekär Beschäftigten insgesamt.

Gesellschaft am Scheideweg

Was die *Coordination* zusätzlich auf die Palme bringt, ist die Einführung eines neuen Berechnungssystems der ALG-Ansprüche aller Arbeitslosen, das aus dem Zusammenspiel von Ein- und Auszahlungen eine wahre Lotterie macht und viel zu kompliziert ist, um hier erklärt werden zu können.

Außerdem fragen sie, wie man überhaupt verlangen kann, dass eine ALV eine ausgeglichene Bilanz ausweist. Denn das würde bedeuten, dass Arbeitslose umso niedrigeres ALG kassieren, je höher die Arbeitslosenquote ist. Sie würden praktisch dafür bestraft, dass sie entlassen wurden. Steigt die Arbeitslosigkeit massiv, ist der Zusammenhalt der Gesellschaft gefährdet. Die Weimarer Republik lässt grüßen.

Letztendlich profiliert sich hier ein Projekt zur Umstrukturierung der gesamten Wirtschaft, weg von festen Angestelltenverhältnissen zu hyperkapitalistischem Hire-and-Fire ohne soziale Absicherung und Solidargemeinschaft. Da ist jeder seine eigene Ich-AG. Schon heute sind in Frankreich gerade noch 15 % aller Neueinstellungen unbefristet. Die Zeitarbeitsgesellschaft nimmt klare Konturen an. Am Ende sollen alle so hyperflexibel anstellbar sein wie heute bereits die *intermittents du spectacle*, doch deren Modell der ALV wird als zu teuer angesehen. ||

Thomas Hahn

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



© Andreas Brandl:
The Medium
Inszenierung von Renate Ourth, Odeion 2011
Am Bild: Gertraud Steinkogler-Wurzinger



Von der Randnotiz zum Publikumsmagneten

Edinburgh Fringe Festival hautnah

Stephan Lack

Jeden August bricht es wieder aus, das Festivalchaos in Schottlands Hauptstadt: neben dem renommierten Edinburgh International Festival ziehen auch das International Book Festival, sowie das Art Festival jährlich Horden von Besucher_innen an, ebenso die populäre Militärmusikparade Military Tattoo, die es allein auf über 200.000 Zuschauer_innen bringt. Der Platzhirsch unter den Publikumsmagneten ist und bleibt aber das Edinburgh Fringe Festival, in dessen Rahmen heuer rund zwei Mio. Tickets verkauft wurden. Einige wenige davon gingen dieses Jahr an Stephan Lack.

Eggs of Blessing versus *Simply Soweto Encha*: die zierlichen taiwanesischen Tänzerinnen haben es mit ihrer traditionellen Performance schwer sich gegen die Mitstampfchoreografie der südafrikanischen Motown-Sängertruppe durchzusetzen. Kaum fünf Meter voneinander entfernt stehen die beiden Gruppen im Zentrum der Edinburgher Altstadt. Gerade noch verteilen die Produktionsmitglieder ihre Flyer an vorbeiziehende Passant_innen, keine fünf Minuten später haben sich bereits neue Künstler_innen die provisorischen Miniaturbühnen erobert, um wiederum ihre täglichen Aufführungen bestmöglich anzupreisen – strikt nach zugewiesenem Time Slot durch die Festivalleitung.

Zeitgleich werden andere Stücke beworben, Cheerleader_innen, Superheld_innen, Steampunks oder Zombies mischen sich unter die Leute.

Dass sich die Menschentrauben vor den Straßenbühnen in den allermeisten Fällen von dem kurzen Vorgeschmack auf die Stücke begeistert zeigen, ist noch lange kein Garant für ausverkaufte Vorstellungen. Zu groß ist das Angebot, zu leicht lassen sich potentielle Zuschauer_innen wieder durch die Konkurrenz ablenken oder einfangen.

Im hektischen Durcheinander entlang der Royal Mile, die vom Edinburgh Castle zum Holyrood Palace, dem offiziellen Sitz der Queen, reicht, fällt nur auf, wer sich von der Masse an Dargebotenen abzuheben weiß: sei es durch außergewöhnliches Talent, ohrenbetäubende Lautstärke, schrägen Humor oder erotische Unterwäsche.

Um anschließend nicht in Vergessenheit zu geraten, bringen freiwillige und bezahlte Helfer_innen Millionen von Flyer in Umlauf, sodass man meinen müsste, der ganze Wald von Birnam falle der jährlichen Papierwerbeproduktion des Festivals zum Opfer.

Festival der Superlative

Innerhalb weniger Stunden führt mich meine theatrale Reise von politischen Unruhen in einer britischen Hafenstadt über die Kriege der Zulus und Traditionen der Maori wieder zurück nach Edinburgh, wo sich eine rechte und eine linke Socke – die Stars des Scottish Falsetto Sock Puppet Theatre – lautstark über das bevorstehende Unabhängigkeitsreferendum streiten.

Dass das hochgelobte *Generation of Z*, eine Live-Zombieapokalypse aus Neuseeland (das diesjährige Schwerpunktland des Festivals) ausverkauft ist, ist verkraftbar. Meine Zeit ist ohnehin viel zu kurz bemessen.

Fünf Tage Fringe – das ist ein Gefühl als wäre man in der Hölle der theatralen Überforderung in jeglichem Sinne angekommen. Besuche des nicht minder attraktiven International Festivals gar nicht erst mitgerechnet – ein schwacher Trost immerhin, dass zumindest einige der dort gezeigten Produktionen schon in Österreich zu sehen waren oder noch zu sehen sein werden, beispielsweise das intelligente *Ganesh Versus the Third Reich* des australischen Back to Back Theatre Ensembles oder Luk Percevals Weltkriegsprojekt *FRONT* nach Remarque. Diesmal aber nur Fringe, der ehemals kleine Ableger, der dem Mutterfestival aber schon lange in jeglichen Dimensionen die Show stiehlt.

Den bislang ungebrochenen Rekord an besuchten Fringe-Vorstellungen stellte 2010 ein gewisser Matthew Somerville aus Birmingham auf, der innerhalb seines 27-tägigen Aufenthalts einen Marathon von 136 Shows absolvierte – eine logistische Großtat, die der Webdesigner und Festivaldebutant selbst wieder relativierte, in dem er vorrechnete, er habe damit nur 5,54 % aller angebotenen Veranstaltungen



© Konstanze Lack

gesehen. Kein Wunder: allein in der Assembly – einer der vier großen Venues, der kleinen Theaterstädte mit mehreren Bühnen und reichhaltigem kulinarischen Angebot – werden jährlich doppelt so viele Stücke zur Aufführung gebracht, wie im gesamten International Festival. 2014 gab es in Edinburgh knapp 300 verschiedene Veranstaltungsorte, in denen über 3.000 verschiedene Theater-, Konzert und Comedyshows gezeigt wurden. Kein anderer der zahlreichen Fringe-Ableger weltweit, noch sonst ein anderes Theaterfestival reicht nur ansatzweise an diese Superlativen heran.

Hochoffiziell inoffiziell

„Get unbored“ lautet die diesjährige Festivalparole, ein zutreffender Slogan, bezogen auf eine riesige Unterhaltungsmaschinerie, die rund um die Uhr unzählige Angebote ausspuckt: an einem regulären Festivals tag wird bedeutend mehr Theater gegeben als in Wien innerhalb einer ganzen Woche.

Als das Edinburgh Fringe Festival (oder liebevoll *Ed-fringe*) 1947 zum ersten Mal stattfand, war es im Grunde nicht mehr als ein ungeplantes Nebenprodukt des im gleichen Jahr gegründeten Edinburgh International Festivals, zu denen Produktionen prominenter (Musik-)Theaterensembles und -häuser eingeladen wurden. Einige lokale und nationale Theaterkompanien beschlossen trotz fehlender Einladung durch die Festivalleitung auf eigene Faust an dem Ereignis teil zu nehmen. Als Aufführungsorte ihrer Stücke nutzten sie jene Theaterräumlichkeiten, die vom offiziellen Festival nicht benötigt wurden. Später, mit permanenter Expansion des so entstandenen Fringe, wurden alsbald Pubs, Schulen oder Kirchen zu temporären Bühnen umfunktioniert. Man könnte

sagen, das Festival verliebte sich mehr und mehr der Stadt ein. Die anfangs noch autark agierenden Gruppen schlossen sich Ende der 50er Jahre organisatorisch zusammen und boten einen einheitlichen Ticketverkauf – die eigentliche Geburtsstunde dieses Festivals am Rande des Internationalen Festivals. Von dieser ursprünglichen Randexistenz, aus der sich übrigens auch der Name *Fringe* ableitet, ist freilich nichts mehr zu spüren. Vielmehr hat man als Besucher fast durchgehend den Eindruck, direkt im Kern des Geschehens, im schlagenden Herzen der Theaterstadt Edinburgh zu stehen, ganz gleich, wo man sich gerade aufhält. Vor jeder Vorstellung bilden sich lange Warteschlangen, der Großteil meiner Stückauswahl ist bis auf den letzten Platz besetzt. Und selbst wenig zentral stattfindende Produktionen zu frühmorgendlichen Zeiten ziehen immerhin noch erstaunlich viele Zuschauer_innen an. Ohne ein Heer an unter oder unbezahlten Mitarbeiter_innen, zumeist Student_innen aus Edinburgh und Umgebung, wäre dieser Ansturm kaum bewältigbar. Schwer zu sagen, bei wem der höhere Anteil an (Selbst-)Ausbeutung liegt: bei den organisatorischen Helfer_innen oder doch bei den teilnehmenden Künstler_innen.

Künstlerprekariat und Free Fringe

Bekanntlich wird das Festival von keiner zentralen Stelle disponiert, prinzipiell steht es jeder / jedem frei, daran teilzunehmen. Voraussetzung dafür ist allein das notwendige Kapital. Neben der vollständigen Eigenfinanzierung der Show belaufen sich die Kosten für Spielortmieten, Werbemittel, Kost und (rudimentärste) Logie auf durchschnittlich £ 5.000 pro Künstler_in. Die eigentliche Stückauswahl treffen schließlich

” Der niederschwellige Zugang, das eigene Werk auf eine Fringe-Bühnen zu bringen, ist für die Künstler_innen Segen und Fluch zugleich. “

die einzelnen Venue Manager_innen. Durch ihre Zusage oder Absage an die Künstler_innen sind sie es, die das Festival programmieren.

Den Künstler_innen bleibt, was nach Einnahmenteilung mit dem jeweiligen Veranstalter vom Kartenverkauf übrig ist – bei Ticketpreisen von etwas über £ 10 bestenfalls ein Nullsummenspiel. Bei dem sogenannten Free Fringe (ein Festival im Festival) gibt es gar kein Eintrittsgeld, die Künstler_innen spielen gratis oder gegen eine kleine Spende für ihr Publikum. Im Gegenzug werden ihnen Bühnen in einigen Pubs unentgeltlich zu Verfügung gestellt, für die Lokalbetreiber_innen eine gute Möglichkeit, die Konsumation zu steigern.

Eine finanzielle Förderung durch die Festivalleitung gibt es keine. Allerdings ist deren Expertise und Beratung oft unbezahlbar, Festivalinstitutionen wie das Arts Industrie Office versorgen die Teilnehmer_innen zudem mit wichtigen Kontakten und übernehmen einen Großteil der Presse- und Marketingarbeit für die einzelnen Produktionen. Wer jedoch kein Talent zum Netzwerken mitbringt, wird es schwer haben, Kritiker_innen und potentielle Produzent_innen anzu-

locken. Und natürlich einen starken Magen, zumal sich die Edinburgher Pubs als wichtige Drehscheibe für geschäftliche Anbahnungen aufdrängen.

Der niederschwellige Zugang, das eigene Werk auf eine Fringe-Bühnen zu bringen, ist für die Künstler_innen Segen und Fluch zugleich; das finanzielle Risiko für die unzähligen wenig bis gar nicht etablierten unter ihnen ist nicht gering, Aufmerksamkeit wird durch Tausende geteilt. Nur einem Bruchteil von ihnen winkt einer der begehrten (aber im Verhältnis gering dotierten) Festivalpreise. Nichtsdestotrotz verfügt Fringe über den Ruf eines Karrieresprungbretts. Nicht zuletzt verdienten Tom Stoppard, Rowan Atkinson oder Jude Law hier ihre Sporen, von hier eroberten die Besentrommler von Stomp die Bühnen.

Ob Amateur_innen (wie die etlichen Universitätstheatergruppen) oder Stars, diese Frage scheint für das Fringe-Publikum in der Tat nebensächlich – die Hauptrolle spielt ohnehin das Festival selbst, das den Edinburgher August mit schier unendlich pulsierende Energie erfüllt. ||

Stephan Lack

ist Autor aus Wien

Literatur

www.edfringe.com/uploads/docs/participants/Fringe_Guide_to_Selling_a_Show.pdf
Mark Fisher: *The Edinburgh Fringe Survival Guide*, Methuen Drama 2012



Exiled Scene(s): Anchors and Movements of Syrian Theater since 2011

Jumana Al-Yasiri

Can You Look At the Camera? May 2012 Director: Omar Abu Saada Text: Mouhammad AL-Attar Production: Dossan Art Centre South Korea

Jumana Al-Yasiri was invited as key note speaker at the ietm spring meeting in Montpellier to reflect the situation and theater activities in Syria.

At this very moment, as we speak about economic, social and cultural transformations affecting our modern society, the amateur theater named after the refugee camp Al Marj, is performing for the second time the interactive theater piece *Our Tent* in the arts club Basma wa Zaitounah (A smile and an olive), in the Shatila camp outside Beirut, Lebanon. Shatila is a very important place for the collective memory of the region. Built as a Palestinian refugee camp in 1949, it was the site of one of the bloodiest massacres ever perpetrated against Palestinian civilians during the Civil War in Lebanon in September 1982. Currently, Syrian refugees outnumber Palestinians in Shatila.

Raafat Al Zakout, Syrian actor and director, now living in Beirut, wrote in Facebook about the performance: „Today I attended the show *Our Tent* and witnessed the power of theater and its capability in generating enormous creative energy. Today I was touched. I was laughing and reflecting. I saw people, who don't want to withdraw and give up. I saw hope. That is exactly where we should invest our energy.“

Syrian theater continues to exist, in spite of disaster, and certainly in resistance to disaster. It is probably going through the most decisive turning point since being created in mid 19th century by sheikh Abou Khalil al-Kabbani, exiled in Egypt in 1884. Today Syrians cannot move freely within the region, confronted by the same restrictions as two other major Arab diasporas: Palestinians and Iraqis. Nowadays, Syrian drama is being written in Beirut, Amman, London, Paris, Munich, Berlin, Brussels, in the refugee camps in Turkey but also in Damascus, or even Raqqa. Since the suppression of the

uprising of the Syrian people on the 15th of March 2011 – the number of exile locations grew, as did the number of places inside the country to where opposition artists are constricted: They remain in the capital Damascus, where – at least up until three years ago – cultural production of the country is concentrated, as well as in the so-called “free zones” (free from the control of the regime), most of which fell into the hands of even the most radical Islamist fundamentalists.

The Revolution

The Syrian revolution turned into a political and humanitarian catastrophe. It turned into a civil war influenced by political Islam, which took over most of the popular Arab uprisings and thus diverting focus from the real demands of these movements: individual freedom, democracy, rule of law, effective and fair solutions to stop the degradation of national and socio-economic systems. This revolution, long-awaited since Arab socialism and Pan-Arab nationalism of the 1960-70s proved to be failures, today divides Syrian society into several groups: supporters of the dictatorship, in power for more than four decades, pacifist activists, armed rebels, and the so-called “silent majority”, whose silence is enforced by repression by the ultra-violent regime and the threat of a long civil war, like the one that destroyed Lebanon between 1975 and 1990, or the ongoing tragedy in Iraq.

Syria, as a modern nation, was founded after the First World War, when the Ottoman Empire collapsed and the re-

gion was divided between the French and British mandates. It became independent in 1946. On the 8th of March 1963 the Baath Party overthrew the government and has been governing the country until now. In 1970 a new coup d'état brought Hafez al-Assad to power, who, until his death in 2000, ruled Syria with an iron hand relying on the Baath Party and the army mainly composed of the Alawaite community. In June 2000 the Syrian Parliament by a constitutional amendment, lowered the minimum age for the presidency of the Republic in order to enable Bachar al-Assad to take over his father's post. He came to power with some promises of economic and social reforms, and the Syrian population saw in this young ophthalmologist, educated in the West, a reformer who would democratize the country. The regime seemed to become more liberal, hundreds of political prisoners were released, forums brought together intellectuals to talk about democratization and the end of the state of emergency, which had been in force since 1963. Then the young president put an abrupt end to what was called the „Damascus Spring“, and many intellectuals were again arrested.

Despite a certain economic liberalization, intervention of the State is very strong, also in the artistic and cultural sectors – through the monopoly of the Syrian Ministry of Culture and affiliated agencies. As for the sector of the performing arts, the Directorate of Theaters and Music is responsible for both private and public production, controlling all performances throughout the country by way of funding, infrastructure or censorship. This obviously isn't true for the “free zones”, where cultural activities are organized mostly to contribute to the social and cultural reconstruction of the country and to bring hope to the people who lost so much, if not everything.

In March 2011 it was an act of transgression of public space which provoked a revolt in the city of Daraa in the south of the country. The young adults of the city, taken by enthusiasm for what was happening in Tunisia, Egypt, Libya, Yemen, plastered the city walls with posters announcing Bachar al-Assad's hour had come. For six months, protests

in the form of shows – music, song, performances, lighting, posters and even role playing – swarming through the streets with a great deal of hope and unprecedented creativity. In the meantime, the repression of the regime became more violent: shooting and arresting people, torturing not only adults, but also children, bombing cities. These first waves of violence prompted the diaspora of 2,5 million refugees (the biggest since the beginning of the 20th century) not counting the numerous dead and missing people.

The majority of the Syrian refugees – nearly 2 million – moved to neighboring countries such as Lebanon, Jordan, Turkey, and Iraq, strongly concentrated in Lebanon. A few thousand are in Europe – in Sweden, Germany, and Bulgaria; nearly five hundred in France, and a bit more than a hundred in the United States. In the last three years most of Syrian creation has been produced in this enlarging diaspora – also in theater, transforming the world into a battlefield and splitting apart the art scene already deeply wounded by the storms of history.

The Theater Scene

Today we can note the following general trends in Syrian theater:

- » The repertoire of the National Theater, which depends on the Syrian Ministry of Culture, functions as giving the illusion of stability: during the last three years, 69 plays, 39 shows for children, and 6 big cultural events have been presented on the national scene, a lot for a country at war;
- » Activities and shows of the Higher Institute of Dramatic Arts in Damascus (HIDAD), where classes are held and where the number of students has not declined despite the shooting and difficult access due to numerous checkpoints dividing the city for better control. It continues to be one of the few creative spaces, escaping from the absolute control of the regime;

” Syrian theater continues to exist, in spite of disaster, and certainly in resistance to disaster. “



Our Tent

» Independent companies do exist, such as Theater Laboratory in Damascus led by Osama Ghanam, professor at the HIDAD. These companies, whose members stayed in Syria, support the popular uprising, but cannot express their views in their works. They work on the repertoire of the Euro-American theater, or write their own texts that don't touch on current events, at least not directly. These companies boycott state funding, they need nevertheless the infrastructure (theaters, technical equipment, ...) and the permission to show their performances. They are mainly, not very openly, supported by international NGOs, as today it is extremely difficult to receive funds from abroad in Syria without causing suspicion.

To contribute to the maintenance of theatrical activity inside the country, Marie Elias, critic, professor, translator of the Syrian theater, and co-author of the only dictionary of theater terms that exists in Arabic, created an association in Beirut called *Citizens, Artists*, which supports local theater through micro financing, organizing writing workshops in Syria and Lebanon, as well as through presenting opportunities for distribution abroad. The association is supported by – amongst others – the Tamasi programme, the British Council, and Et-tijahat, a Syrian association directed from Beirut. During the last ten years, Marie Elias was also behind the development of the interactive theater in Syria, which today plays a crucial role in the most destroyed places and refugee camps in the neighboring countries.

Boal in Syria

We started this presentation by mentioning the spectacle *Our Tent* of Al Marj's troupe playing at this very moment in the Shatila camp in Beirut. It is a piece of interactive theater, which proves to be a tool for training, awareness and reflection. This practice originated from the work of the Brazilian Augusto Boal and was adapted to a Syrian context. In colla-

boration with European and national partners, Marie Elias introduced this practice with an initial goal of integrating it into the poorest rural areas and schools. This initiative was carried out in consultation with the Syrian Ministry of Education and Pedagogy. Nowadays, many theater practitioners have been trained in these methods. They are working with survivors, refugees and displaced persons, and in areas which fell under the control of extremist groups. Whether to give hope or to keep alive the true values of the revolution, they pass these methods on to the local people, sometimes identifying new talents, offering the opportunity to reshape themselves, outside the vicious circle of violence. Here, because of the need to respond to the historical urgency and try to minimize the burdens of disaster, theater and humanitarian action are closely interrelated. Artists involved in these initiatives encourage their public to reinvent themselves through drama and storytelling.

Contemporary work

Professional Syrian theater produced in exile is where playwriting contributes to the representation of history. This is a new form of documentary theater that not only transcribes the news, but also reflects on the particular esthetic and cultural changes that accompany current transformations in the region: through texts, images, videos, sounds, and the use of language resembling that used in everyday life and social networks. This is especially true for Syrian playwright Mohammad al-Attar, now based in Beirut for two years, whose name has become known on the international contemporary arts scene. Al-Attar now deeply involved in artistic projects with a humanitarian focus, remains an author for a theater strongly rooted in the modern history of Syria, despite the fact that the reception of this theater has changed since 2011. The works of Mohamad al-Attar, Modar Hajji, Abdullah al-Kafri, Wael Ali are now seen mostly by non-Syrian audiences. These authors and practitioners are themselves heirs of the





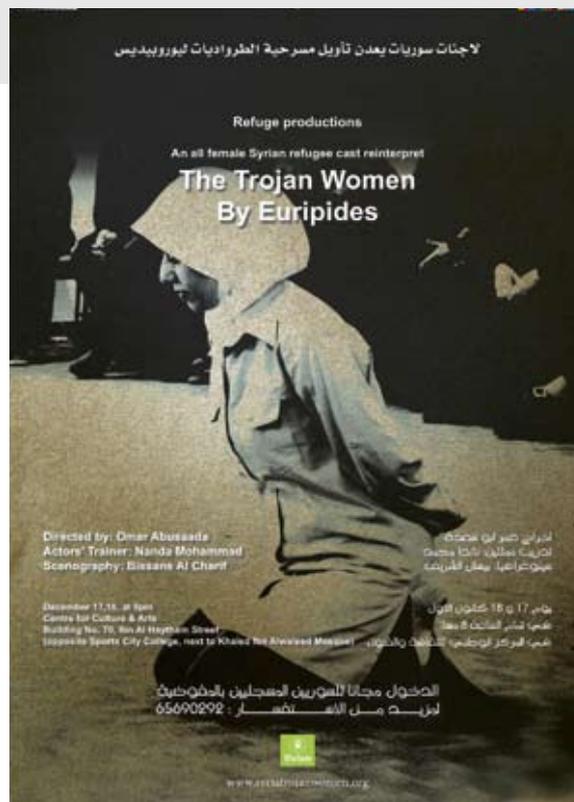
77 Today, contemporary work of Arab artists, especially Syrian artists, generate interest on a global level. 44

actors of the independent scene, which was booming in the Middle East in the 1990s and which embodied an act of political and cultural resistance by its sheer existence against the authorities' will.

Today, contemporary work of Arab artists, especially Syrian artists, generate interest on a global level, as is shown by its strong presence in social networks, media and cultural events, as well as in the acceleration of translation from and into Arabic. This repositioning on the world map of artistic creation concerns not only the theater. The Sundance Film Festival in Utah in the United States celebrated Syrian documentary cinema in its 2014 edition. The Grand Jury Prize for the World Documentary Cinema was given to the film *Return to Homs*, directed by Talal Derki and produced by ProAction company which launched the first international documentary film festival in Syria in 2008, called Dox Box. The Grand Jury Prize at the World Short Documentary film was given to *Of Gods and Dogs*, directed by Syrian collective Abounaddara. Apart from the recognition of artistic qualities of these two films, these awards can be seen as a political statement.

I would like to conclude by a question posed in 2011 by the Nigerian curator Okwui Enwezor, in the editorial of the sixth edition of the Biennial Meeting Points organized by the Young Arab Theater Fund: „In what ways are modes of contemporary representation advancing concepts of artistic and civic reflection that address the present interregnum?“ I think our gathering here at the IETM resonates with the problem that goes beyond all national, geographic and political borders. I invite you to take these questions with you, and perhaps even to question the notion of *contemporary* in our current times. ||

¹ This is an abstract. The French original is available under: http://ietm.org/sites/default/files/texte_ietm.pdf

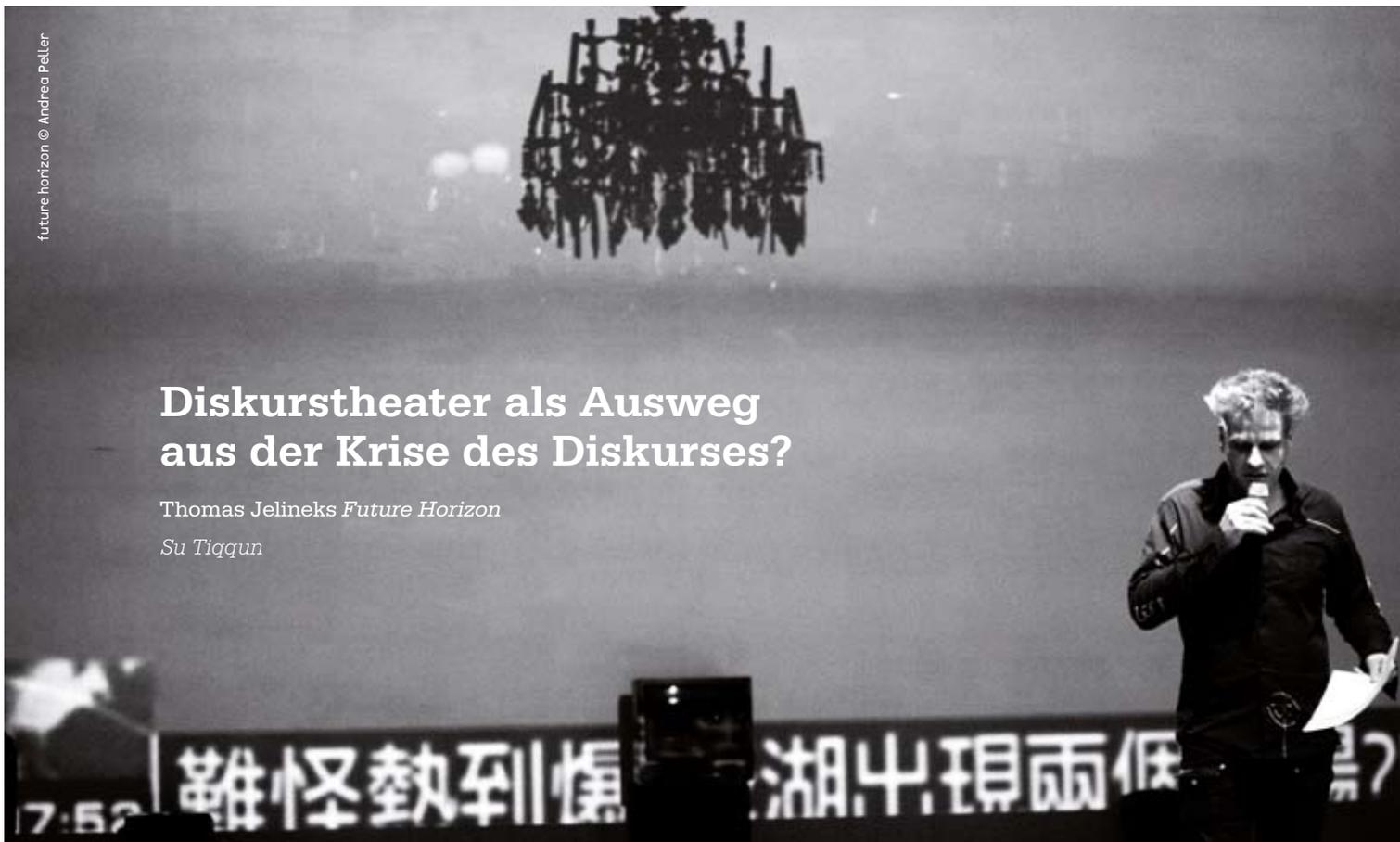


Trojan Women

Jumana Al-Yasiri

Independent curator and researcher, holds a BA in Theater Studies from the Higher Institute of Dramatic Arts in Damascus, and an MA in Comparative Literature from the University Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Among her numerous local, regional and international collaborations, she was appointed curator for the urban and world music program of Damascus Arab Capital of Culture 2008; and she has held the post of Grants Manager at the Young Arab Theater Fund since 2011. She is currently based in Paris, where she is a PhD candidate in History and Semiology of Texts and Images at the University Paris 7 Denis-Diderot. She is also co-translating three plays of Mohammad al-Attar, to be brought to the stage by French theater director Leyla-Claire Rabih in 2015, under the title *Chronicles of an Orphan Revolution: A Syrian Trilogy*.

diskurs



Bereits vor der Jahrtausendwende bescheinigte man den Diskursen, dass sie ihren eigentlichen Auftrag nicht mehr erfüllen: das *Differential ihres Sinns*, der Anstieg reziprok gewonnener Einsichten sei „irgendwo abgebrochen, ohne daß wir wüßten, wo“¹. Die Komplikationen, an denen die Diskurse scheitern bzw. in Sackgassen münden, hätten zugenommen. Sinnsetzungen würden von Behauptungen überblendet. Die *Großen Kriege* hätten der hin- und hergleitenden Rede (parole) das Wort abgeschnitten. Und nun spricht sie zerhackt, die Sprache (langage), die den semantischen Wandel ausbaden muss und damit zum Selbstzweck eines polymorphen, perversen Interesses geworden ist, um sich ihrer Artikulierbarkeit zu versichern.

77 Jelineks Diskurstheater steht und fällt mit der intellektuellen Ausstattung des Publikums, das gar nicht merkt, dass es „mitspielt“. 44

future horizon © Andrea Peller



Die *Irreduzibilität der Bruchlinien*, an denen Sinnumschreibungen sich hoch hangeln, hat auch zum Bruch mit der triadischen Theaterstruktur Autor_in – Regisseur_in – Schauspieler_in geführt. Längst stehen Laien auf der Bühne, informelle Kollektive zusammen mit Tänzer_innen, bildenden Künstler_innen, Zeitzug_innen etc. Sie sind Autor_innen, Regisseur_innen und Darsteller_innen in einer Person bzw. Produktionskooperative. Gleichzeitig werden die Dinge, die Themen, die Stoffe in einen Bereich der Präsenz und Gegenwartigkeit gerückt, den die Bedeutung nicht mehr erreicht. Das Wohin? und Warum? entgleitet uns. Der Grunddiskurs, die Frage nach dem Sinn menschlichen Tuns, ist dem In- und Abbild des Authentischen gewichen. Das performative Theater erprobt eine neue Art von Behauptung im Rahmen der Selbstbehauptung – es zelebriert eine ostentative, sich verflüchtigende, schwebende Wahrheit, die die Realität innovativ auflädt, ohne sie kontextuell zu erfassen. Die Kritik an den Verhältnissen hadert als systemimmanente Selbstentlastungsinstanz auf Larmoyanzniveau weiter. Sie hat ihren Biss an eine Vielzahl von Projektformaten abgegeben, die die Gegenwart als unabänderlichen Horizont kaum in Frage stellen.

An diesem Punkt setzt Diskurstheater an. Es plädiert dafür, „den Unschuldsraum als Tummelplatz postmoderner Spielangebote, der nur jenen anderen Raum verdecke, den die sich immer weiter öffnende Schere zwischen Arm und Reich öffne“² zu verlassen, um „das Theater wieder zu einer kritikfähigen Kunst in der spätkapitalistischen Öffentlichkeit zu machen“. So formuliert es nicht nur Bernd Stegemann in seinem Großessay *Kritik des Theaters*, so definiert auch der Liquid Loft – All-in-One Theatertransformator Thomas Jelinek seinen Anspruch an das freie Theater. Seine LABfactory setzte sich jüngst mit einer *Future-Horizon*-Versuchsordnung zum Ziel, „die Möglichkeiten des kollektiven Körpers und die Rolle des zukünftigen Individuums in einer installativen Landschaft aus Momentaufnahmen und transdisziplinären Versuchsordnungen zu versammeln.“ (Thomas Jelinek)

Als Flugbegleiter des Abends hatte der Dramaturg Jelinek nicht vor, in der schwarzen Kellerhalle des TQ Wien eine Zukunft zu veranschaulichen, die unsere Kapazitäten

ausblendet. Es ging um gemeinsame Sinnsetzung oder Sinnverlust. Jede_r, ob mit oder ohne Mission, wirkte in der ersten Reihe mit, auf einer Bühne, die fast den gesamten Raum einnahm. Jeder vervollständigte den kollektiven Coup: Staging ohne Guckkastendistanz. Theater ohne Vorgaben. Diskurs ohne Manipulation. Jelineks Verdienst dabei: die Aufhebung der Unterscheidung in aktive Schauspieler_innen und passive Konsument_innen, während das „Spiel“ läuft.

Das auf Platz 1 situierte Diskurstheater seines „Erfinders“³ René Polleschs, dessen diskursiv sprechender Bühnenrenner von den Schauspieler_innen eine rasende Abstraktion vom eigenen Ich abverlangt, ohne die Trennung Zuschauer_in – Akteur_in aufzuheben, überlässt die Leistungserbringung den Schauspieler_innen. Thomas Jelinek stürzt alle Mitwirkenden vollkommen auf sich gestellt in mehrere Diskurse gleichzeitig. Polleschs Diskurstheater scheint auf der Erfolgslandebahn eines Boulevardtheaters zu verenden. Jelineks Ergebnis kann niemals besser als die mentale Ausstattung der Beteiligten sein. Die ihrer Zuschauer_innenfunktion entledigten Besucher_innen agieren, ohne darauf vorbereitet zu sein. Aber: Jelinek führt den Diskurs nicht vor, er lässt ihn los. Performative Erkundungen verfeinern den Verlauf. Das Resultat hinterlässt eine kollektive Erfahrung.

Um das zu veranschaulichen ein ironischer Blick auf den Ablauf: nach der Soirée Future Fractal im TQW flimmerte über Live-Stream-Bildschirme eine Review, die im Fast Forward Verfahren die verwirrende Dynamik menschlicher Aktivität wiedergab. Aus der Perspektive eines nicht näher deklinierten Himmels waren alle Teilnehmer_innen zu sehen, die zwischen acht Tischen hin und herliefen, sich setzten, etwas notierten, besprachen, wieder aufstanden, sich gruppierten, auseinander liefen und ständig eine leere Zone überrannten, in der sich nichts sammelte, kein Müll, aber auch kein ersichtlicher Sinn. Am Schluss der Soirée wurde ein Pyramidlein hoch gehalten in die leere Mitte des Raumes, in dem 200 Leute drei Stunden lang Utopien durchspielten. Das Pyramidlein enthielt eine Botschaft, die per Losverfahren aus einer Salatschüssel gezogen wurde, in der hauptsächlich esoterische Kalendersprüche landeten. Amor fatti – liebe dein



Schicksal – diese Aussage zog das große Los, um die kommenden 1.000 Jahre in einer schwarzen Plastikpyramide zu überstehen, die von einem 3d-Drucker ausgespuckt wurde und im Mumok verbleiben sollte (das hofften zumindest die Medien-Moderator_innen Jan Lauth, Tina Muliar und der Regisseur des Abends).

Jelineks Diskurstheater steht und fällt mit der intellektuellen Ausstattung des Publikums, das gar nicht merkt, dass es „mitspielt“. Es braucht auch nicht dazu aufgefordert werden wie bei einer Fernsehshow. Der Raum und sein Angebot werden vom Publikum einfach „mitgenommen“. In acht simulativen Versuchsanordnungen vermittelten sich urbane, medienvisuelle und politisch-soziale Utopien, die dank perfekter technischer Begleitung in einem diskursivem Rausch auf- bzw. untergingen. Der diskursive Aufbruch wurde von den jeweiligen Fragestellungen überwältigt. Das Cit Collective Leopoldau verdeutlichte die Problematik hintertriebener Mitsprache in Stadtplanungsverfahren anhand eines Virtual Game. Es wurde viel Fachdeutsch verschossen, das Szenario selbst könnte zu einem Protestcluster gerinnen.

Das Fazit des Ökonomie-Labors, das sich mit einem Glücksministerium der Eigentumsfrage stellte, war möglicherweise ein Versehen: „Setzen wir uns einfach Ziele und achten nicht auf die Folgen.“ Vorsicht. Die komplexen Folgen haben wir schon bzw. sie uns. Das finale Statement der Moderation am Tisch Politics und Aktion brachte die Kluft zwischen Wollen und Können auf den wunden Punkt: „Der Versuch, unsere Komfortzonen kraft einer politisch sinnvollen Utopie zu verlassen, wird scheitern, solange wir uns auf Begriffe ohne Anschauungen beschränken bzw. unseren Anschauungen die Begriffe fehlen.“ Und der unsichtbare Tisch, die Leere – sie wurde zwar nicht ausgelöscht, man hat sich ihrer aber auch nicht bemächtigt. Sie blieb leer. Machen wir uns nichts vor. Scheitern ist die Klippe des Erfolgs. Und dem Chor, der lupenreinen, korsischen Gesang über das Tohuwabohu von Rede und Gegenrede hinaus zum Klingen brachte, gelang es zu guter Letzt, das sinkende Abendland zu retten – mit Sinnlichkeit und Schmerz in den vokalen Nüstern. Großartig. Wirklich?

Jelineks Diskurstheater evaluiert eine Chance, das eigene, argumentative Rüstzeug in ein Mindrecycling zu transponieren und das Coming Out des / der Zuschauer_in zur vollends involvierten Theaterfigur, ohne Theatralik zu erproben. Es kreiert eine hochkomplexe Theaterform, um den Grad der Desorientierung des partizipierenden Subjekts in einer Art level boarding zu enthüllen, indem die versammelten Subjekte diskursiv ihrer mitgebrachten Übereinkunft mit sich selbst benennen werden. Von einer bizarren Situation angeregt, die performativ angereichert wird, kann das Subjekt Annahmen, die es für vernünftig hielt, aktiv überarbeiten. Das Differential des Sinns setzt sich so wie von selbst in Gang. Konstruktionen, die als normal empfunden wurden, Konstruktionen, die wir als Herrschaftsdiskurs verinnerlicht haben, werden so perforiert.

Das Diskursive wird bei Jelinek performativ verwoben. Dramaturgisch geht diese Verknüpfung über die Theaterformate hinaus, die sich auf die Gegenwart beschränken. Es geht ihm um die Überprüfung von Dystopien, um das Bestehende mit eben jener überhistorischen Idee zu konfrontieren, die für tot erklärt wurde und ohne die es kein Theater im kritischen Sinne geben kann. Das haben Thomas Jelinek und seine Mitstreiter_innen im visionär-künstlerischen Blick.

Aber kann die Analogie von performativer Theaterkunst und diskursiver Teilhabe tatsächlich zu einer Bühnentauglichen Ästhetik gelangen, die uns die Kritikfähigkeit zurückgibt? ||

¹ Jean-Luc Nancy. *Weltenwechsel*. In: *Lettre Internationale* 044, 1999, S. 5.

² Frank M. Raddatz. *Erobert Euer Grab! Die Zukunft des Theaters nach der Rückkehr aus der Zukunft*. In: *Lettre-online*, Nr. 104, 2014.

³ Frank M. Raddatz. *Postdramatischer Turn*. In: *Lettre* 100, 2013, S. 153.

Su Tiqqun

Publizistin, namensmarodierende Dichterin und tatsächlich freischaffend, lebt in Berlin





bilderrahmen

Andreas Brandl

FOTO FLAUSEN

Fast im Verborgenen, unbemerkt, bewegt sich Andreas Brandl in seinem Umfeld. Behutsam nimmt er die Menschen um sich wahr. Betrachtet sie durch die Linse. Wartet, um im richtigen Moment auf den Auslöser zu drücken. Im Moment unverstellter Menschlichkeit. Es sind die Emotionen und Gefühlsregungen, die sich in den Gesichtern und Gestiken der Menschen abzeichnen und den Künstler interessieren. Menschsein in allen Facetten kommen im Spiel auf der Bühne aus den Tiefen der Menschen hervor. Akzentuiert durch das Licht ergeben sich eindrucksvolle Bilder, die nur darauf warten vom Salzburger Fotografen aufgefangen und festgehalten zu werden.

www.flausen.at

© Andreas Brandl:
Gletscher
Theater Ecce,
Odeion 2011

Arbeit, Muße, Faulheit ... und am Anfang war das Wort, was sonst?



Alexander Tschernek im Gespräch mit Sabine Kock über sein neues Projekt *Arbeit Muße Faulheit* in der Reihe *Philosophie Pur*.

© Luzio Heu

gift: Deine letzte *Philosophie Pur*-Lesungsreihe trägt den Titel *Geist und Geld und Gutesleben*. Wie bist du auf genau diese Dreiheit von Begriffen gekommen, die ja im philosophischen Kontext Reibungsflächen erzeugen und eher nicht zusammen gedacht, sondern konträr diskutiert werden?

Alexander Tschernek: Das kommt zuerst aus ganz praktischen, konkreten Überlegungen und Erlebnissen und dann aus einer allgemein heftigen Erkenntnissehnsucht. Es war mir bewusst, dass diese Themen philosophisch nicht unbedingt zusammen gedacht werden, aber ich wollte eine Verbindung

schaffen: Geist ist ohnehin zentral, Geldfragen sind mit und nach der Finanzkrise geradezu allgegenwärtig, auf individueller wie gesellschaftlicher Ebene – aber gut leben, glücklich und zufrieden sein ist etwas, was man konkret immer wieder erringen muss und erringen kann. Ich will mein Leben doch nicht in erster Linie vom Geld abhängig machen. Also: Geist in erster Linie, Geld in zweiter Linie und ich weiß nicht, ob das dann schon These, Antithese, Synthese ist: aber am Ende muss auf jeden Fall „Gutesleben“ rauskommen. Ein gutes Leben ist doch ein schönes Ziel, und eine Orientierung zu finden, das war mein Ansatzpunkt, weil ich mich in diesem zuweilen heiklen Bereich auch oft frage: Was soll ich denken und wie mich verhalten? Und dann bin ich auf Texte z. B. von Aristoteles gestoßen, die so aktuell klingen, als ob sie für einen heutigen Lebensratgeber geschrieben wären, das war total erstaunlich – so modern, reine große Freude!

gift: Das ist genau meine nächste Frage: Wie ist die Textauswahl zustande gekommen? Wie hast du gesucht? Was hast du gefunden?

Tschernek: Ich habe mittlerweile als Autodidakt eine kleine philosophische Bibliothek bei mir zu Hause zusammen gesammelt, da habe ich angefangen zu suchen. Das ist ein wunderschöner Akt, Bücher im Regal zu entdecken und wiederzuentdecken, zum richtigen Zeitpunkt fallen sie einem fast entgegen. Dann habe ich auch mein philosophisches Profi-Umfeld gefragt, ob sie mir Empfehlungen aussprechen können – die Mitwirkenden im Philosophicum Basel und Ursula Baatz, die Regie geführt hat bei der CD-Produktion zum Projekt. Ja und dann ist mein Bücherregal gleich mal um ein paar Meter gewachsen – es gibt so viel zum Thema Geld und Philosophie. Hannah Arendt und Marx waren fix im Programm, aber z. B. Aristoteles und Platon waren mir ganz neu in diesem Kontext. Simmel hätte ich noch lesen wollen, Adam Smith und und und. Die Hauptarbeit ist dann natürlich die dramaturgische Arbeit, das heißt erst mal lesen, lesen und wieder lesen ...

gift: Kleiner Neid ...

Tschernek: ...und dann aber auch herausfinden, was spricht mich ‚im Herzen‘ an, ganz wichtig, welchem Gedanken fühle ich mich existentiell nah?

gift: Hast du einen Lieblingstext?

Tschernek: Ja – und das hat auch mit diesen Regalspaziergängen zu tun. Ich habe am Rande des Max Ophüls Festivals in Saarbrücken ein Buch von Sören Kierkegaard in einem Antiquariat entdeckt mit dem unwiderstehlichen Titel *Zur Selbstprüfung. Der Gegenwart anbefohlen* – das stand einige Zeit ungelesen in meinem Regal und dann finde ich genau dort eine Auslegung zu einem Gleichnis aus dem Matthäusevangelium, das mir in der Recherche begegnete und für mich eigentlich die zentrale Bedeutung bekam: „Du kannst nicht zwei Herren dienen – Gott und dem Mammon“! Kierkegaard beschreibt und erläutert da zwar die radikale Forderung des jesuanischen Christentums, aber man muss es gar nicht explizit religiös nehmen: Vor allem geht es in dem Gleichnis dann darum, keine Angst, keine Sorge zu haben. Das hat mich sofort überzeugt, da war ich „angekommen“.

gift: Im Zusammenhang mit dieser Reihe gab es Lesungen in kleineren Formaten, dann im Frühjahr die großen im von der Schließung bedrohten Radiokulturhaus. Dann wurden die Live-Mitschnitte auf Ö1 gesendet und außerdem hast du mit dem ORF eine Hörbuch-CD produziert. Wie erlebst du diese verschiedenen Formate?

Tschernek: Mein Ausgangspunkt für alles, was ich tue, also auch für die Formate, ist das Wort, der Logos. Der verweist in einen größeren Raum und Hintergrund, das ist eigentlich die Kraft, aus der sich dann meine Phantasie unterschiedliche Formen sucht, dem jeweiligen Anlass entsprechend. Und weil ich so gerne mit dem Wort lebe, in der Sprache lebe, auch mit Schweigen, ist das meine geradezu unerschöpfliche Quelle. Es geht in der Lesereihe um das ‚Pure‘, deshalb freut es mich, wenn es große wie kleinere Veranstaltungen und Wirkungsfelder gibt.

gift: In welchem Verhältnis stehen dabei Text / Content / Gedankenwelt und Performance?

Tschernek: Es geht immer darum, dem performativen Akt, der dem Sprechen innewohnt, Ausdruck zu verleihen. Und was das Tolle an der Performance im Vergleich zum Theaterspielen, eine Rolle spielen, ist, dass du noch mehr in der Gegenwart gefordert bist, weil für mich zum schauspielerischen Handwerk unbedingt eine spezifische Professiona-

lität in Bezug auf die Gegenwart gehört. Du hängst dich in gewissem Sinne weiter aus dem Fenster, wenn du performst und hast nicht die Sicherheit einer Rolle. Als ich mit der Reihe *Philosophie Pur* angefangen habe, habe ich die Lesungen als „Philosophische Performance im Permanenten Provisorium“ angekündigt. Aber es waren zu Beginn eigentlich ‚nur‘ Lesungen. Inzwischen habe ich unter anderem mit dem Kammerorchester Basel in Zusammenarbeit mit dem Philosophicum – ein freies Institut, das der Philosoph Stefan Brotbeck in Basel vor drei Jahren gegründet hat und wo ich die Ehre habe, zu den Mitwirkenden zu zählen – heftig schöne Performance-Erfahrungen gemacht. An Silvester haben wir zum Thema ‚Zeit‘ einen Abend gestaltet, ein Quartett hat die Zeitschwelle musikalisch erhellt und ich war der Silvester-Entertainer und habe eigene und fremde Texte zum Thema Zeit zum Besten gegeben, das war ein Ritt, Unterhaltsames und Anspruchsvolles unter einen Hut zu bringen...

gift: Ich hab dich das erste mal live erlebt in einer Galerie im 7. Bezirk in der Performance eines philosophischen Textes von Heidegger *Das Nichts nichtet*. Die Präsenz der Gedankenbewegung von Heidegger in der Performance war unerwartet und stark.

Tschernek: Ja, da geht es genau um den Versuch die Gegenwart hereinzuholen, nicht pädagogisch, sondern in einem radikal künstlerischen Ansatz, als Wagnis, gleichzeitig in der ‚Purheit‘ des Textes. Der Sprung in die Gegenwart der Performance ist auch immer ein Sprung in das Irrationale – das, was sich nicht vorhersagen, berechnen lässt. Und das ist mir wichtig, mit meiner Kunst da immer wieder hineinzuspringen, in die aktuelle Erkenntnis.

gift: Dein neues Projekt – gleichzeitig eines, das du wieder aufgreifst – heißt *Arbeit, Muße, Faulheit!* – wieder drei Begriffe und offensichtlich besteht ein Bezug zwischen den beiden Themenreihen ...

Tschernek: Die ‚Dreiklänge‘ helfen mit das Thema zu fokussieren – und klar – die Begriffsfelder berühren sich in vielen Punkten: Arbeiten, um Sicherheit zu haben, um Geld zu haben: Wie kann ich den Arbeitsbegriff fassen? Arbeit macht mir grundsätzlich Freude. Wie kann ich den Begriff positiv

aufgreifen und weiterentwickeln in Bezug auf die politischen und gesellschaftlichen Herausforderungen unserer Zeit? Hannah Arendt durchleuchtet das großartig in *Vita activa* und konstatiert für mich höchst gültig „Wir leben in einer Gesellschaft, die von den Fesseln der Arbeit befreit werden soll. Und wir kennen kaum noch die höheren und sinnvolleren Tätigkeiten, um derentwillen eine Befreiung sich lohnen würde.“ Das ruft mich, nach den eigenen inneren Motivationen zu suchen – letztlich natürlich, um den Systemwechsel und einen Wandel gestalten zu können.

gift: Die Reihe wird eingeleitet mit drei grundsätzlichen Fragen: Was ist Arbeit? Warum arbeite ich? Wie werde ich glücklich(er)? Mir begegnet das Thema beruflich zentral in der Frage der fragilen und oft prekären Arbeitsverhältnisse und Existenzsituationen von Künstler_innen. Wie ist deine Perspektive darauf?

Tschernek: Klar, es gibt so viele – nicht nur Künstler_innen – bei denen aus Idealismus und Gestaltungswunsch heraus Selbstausbeutung geschieht; da gilt es, denke ich, einen Schutz zu entwickeln, einerseits von Seiten der Politik aber andererseits will ich persönlich-privat Verantwortung übernehmen und das nicht delegieren. Ich will mich unabhängig machen, das heißt aber auch, dass ich sehr konsequent den Freiheitsgedanken in mir nähren und wach halten und meine Unabhängigkeit wirklich vorleben muss. Das ist alles ein ganz dynamischer, mich komplett bewegender Prozess. Da steht nichts still.

gift: Und du selbst? Es sieht aus, als ob du gerade einen guten Bogen, einen guten Flow hast: du warst unter anderem auf der Bühne die drei Ehemänner von Anne Bennent, bei Maria Hoppel drei Grafen im *Käthchen von Heilbronn*, hast im Hannah Arendt Film mitgespielt, standst in Daniel Hoesls neuem Film vor der Kamera, du arbeitest hauptsächlich in Wien und in Basel ... wie geht es dir?

Tschernek: Wenn es mir gut geht, dann sprudelt es wie bei einem Dampfdrucktopf, so dass ich manchmal gar nicht weiß, wie ich das alles umsetzen soll – ich setze eh viel um.

gift: Du sagst über dich selbst: du bist seit vielen Jahren sprachforschend in der Kunst unterwegs, in Theatern, Opern,



Hörspielen, Filmen, in Moderation und freier Rede ... die lebendige Rede als Bogen über die verschiedenen Formate deiner Arbeit – wo darin ist dein Ort?

Tschernek: Mein Ort ist die Stimme und das ist auch meine Begabung. Angefangen habe ich als Solist im Tölzer Knabenchor, das stand am Anfang meiner Laufbahn. Also der Klang ist wichtig. Dazwischen bewegt sich mein Schaffen: zwischen „Die Welt ist Klang“ (auch ein wichtiges Buch für mich) und „Am Anfang war das Wort“. Von dort nährt sich meine Profession des Schauspielens, das ist, was ich gelernt habe und was mein Handwerk ist. Es ist ein Luxus, der Vision und der Freude folgen zu können. Das habe ich mir in den Jahren im freien Schaffen errungen. Und allgemein komme ich immer mit der Faustformel weiter: ein Drittel Arbeit, ein Drittel Muße und ein Drittel Faulheit. Kann ich sehr empfehlen.

gift: An welchen Ideen arbeitest du gerade, welche Visionen sind die nächsten?

Tschernek: Seit ca. 2008 brüte ich intensiv über einer Filmkunstforschung namens Phi-Film – mit Atzgerei Productions habe ich eine Episode mit einem Text von Hannah Arendt gedreht, *Arbeitstag*, der wird bald veröffentlicht und damit habe ich bei den „Neuen Filmformaten“ Förderung für die nächste Forschungsetappe bekommen – das wird dann ein „PlatonPopSong“. Singen und Tanzen und Vermittlung von Erkenntnisfreuden – wie immer... ||

Infos

Die nächsten Termine für die Philosophische Lesereihe:
Philosophie Pur: Arbeit – Muße – Faulheit!
 18./25. November & 2. Dezember 2014 im Radiokulturhaus Wien

Alexander Tschernek

Künstlerische Ausbildung als Solist des Tölzer Knabenchores und an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Seit Jahren sprachforschend in der Kunst unterwegs: in Theatern und Opern, Hörspielen, Filmen, in Moderationen und freier Rede. Veranstaltet die Lesungsreihe Philosophie Pur und ist Mitwirkender am Philosophicum zu Basel.
www.tschernek.at



Reform Art Orchestra

Reform Art Unit *1969

Sabine Kock

Das zeitfenster fällt diesmal aus dem Rahmen: im Blick steht keine Person, sondern das Reform Art Orchestra – ein offener Zusammenschluss von improvisierenden Musiker_innen, Performer_innen, bildenden Künstler_innen ... die als Gesamtkunstwerk unwiderstehlich lebendig und gleichzeitig zeithistorisch legendär auftreten – so am 13. September 2014 im Porgy & Bess in Wien.

Hans Echnaton Schano, Teil der Band und von 1966 an Mitglied des Living Theater, beschreibt es so: „Das heute 16-köpfige RAO besteht ja auch aus mehreren kleinen RAUs, die in verschiedenen Formationen, ähnlich den übereinander liegenden und ineinander greifenden Komponenten eines Zodiakus, den Bauplan musikalischen Schaffens neu beschreiben“. Eines dieser Unteruniversen bilden die Vocals von Nigar Hasib und Amin Shamal, die seit ihrer Ankunft aus dem kurdischen Teil des Irak in den 90er Jahren im Lalish Theaterlabor in Wien die Stimme erforschen und dabei eine Kunstsprache erfunden haben, die gleichzeitig wie eine Ursprache und eine Zukunftsvision klingt. Ein anderes Unteruniversum sind Inge Katharina Pechoc und Yedda Chunyu Lin am Piano, die eine spielte vor 50 Jahren das erste frei improvisierte Avantgarde Konzert in Wien, die andere hat als junge Ausnahmepianistin (und Ingenieurin!) aus Taiwan hier Fuß gefasst.

„Im Zentrum dieser Wiener 'Kunst-Melange' steht seit Jahrzehnten die Reform Art Unit, in deren Zentrum wiederum als –aktueller – stabiler Kern Fritz Novotny, Sepp Mitterbauer, Paul Fields und Karl Wilhelm Krbawatz als Suchende stehen, jederzeit offen für neue Töne, außerordentliche Malkunst, ungewöhnliche Lyrik oder experimentelle Filme. Konsequenterweise vergrößert oder reduziert sich die Reform Art Unit laufend um die außergewöhnlichsten und innovativsten Musiker_innen oftmals nur für wenige Konzerte manchmal auch für eine langjährige Zusammenarbeit“¹.

Novotny gründete 1965 das Reform Art Unit als konsequentes Free Jazz Orchester, doch die musikalischen Universen eröffnen einen Bogen von Schönberg und Weberns

atonaler Zwölftonmusik über lyrische Passagen bis hin zu elektrofundierten Soundexperimenten. Giselher Smekal, Rolf Schwendter, Lynda Sharock, Adolf Frohner waren Teil des Universums, das Wien spezifisch verwoben in Spiralen auf weitere Welten und Trabanten verweist – Weltstars wie Carla Bley oder Abdullah Ibrahim gaben sich die Ehre, sogar Don Cherry! Wussten Sie, dass die Gründerin des Living Theater Judith Malina ausgerechnet aus Kiel kam, ihr Vater später Oberrabbiner in New York wurde und einer der Menschen war, die 1943 Jan Karski traf, um die Welt aufzuklären, was in Polen geschah ... Nein, Sie haben Recht – das alles hat überhaupt nichts mehr direkt mit dem Reform Art Orchestra zu tun, aber: eröffnet schon in einer ersten Minute im Gespräch eines der unendlichen Unit Universen ... eine Hommage!



© Winfried Barowsk

Reform Art Orchestra am 13.09.2014 im Porgy & Bess:

- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| » Alaedin Adlernes: | » Sepp Mitterbauer: |
| bassoon | trumpet |
| » Shamal Amin: voice | » Fritz Novotny: soprano |
| » Nikolaus Dolp: drums | saxophone, flute |
| » Paul Fields: violin | » Inge Katharina Pechoc: |
| » Johannes Groysbeck: | piano |
| electric bassguitar | » Rudolf Ruschel: |
| » Nigar Hasib: vocals | trombone |
| » Raoul Herget: tuba | » Hans Echnaton Schano: |
| » Karl Wilhelm Krbavac: | voice |
| viola da gamba | » Monika Stadler: harp |
| » Yedda Chunyu Lin: piano | » Karl Vössner: english horn |

¹ Johann Hödl im Programmheft Porgy& Bess Sept. 2014

Reform Art Unit: *Wiener U-Bahn-Kunst – Subway Performance* (Doppel-CD und Buch, 2011).

Reform Art Orchestra: *the garden – suite for drago PRELOG*, (LP+CD, 2012)

reformARTmusic: *es steht geschrieben – Homage, for Walter Malli* (CD AR 2015, 2012)

Vom Projekt zum Produkt als Prozess

„Das Wesen einer Theateraufführung liegt in der Dimension der Zeit. Sie manifestiert sich zuletzt als Produkt in den Erinnerungsbildern ihres Publikums.“ (S. 5)

Neues Musiktheater jenseits der klassisch-romantischen Oper steht am Programm von ZOON. Thomas Desi, Gründer von ZOON, integriert in die künstlerische Arbeit, die von zeitgenössischer Komposition und dramaturgischen Experimenten gekennzeichnet ist und sich mitunter auch mit theaterarcheologischen Rekonstruktionen – Re-Enactment – auseinandersetzt, Verschiedenstes: Neben Musiker_innen, die auch, aber nicht nur mit ge-läufigen Musikinstrumenten von Klavier bis Schlagwerk, sondern mitunter auch mit Electronic Live Sound oder Electronic Noise arbeiten und Musikensembles, unter denen sich auch einmal ein Schlagquartett finden kann, integriert er Sänger_innen, Sing- und Sprechschauspieler_innen, Performer_innen, Tänzer_innen und immer wieder auch Film und Video.

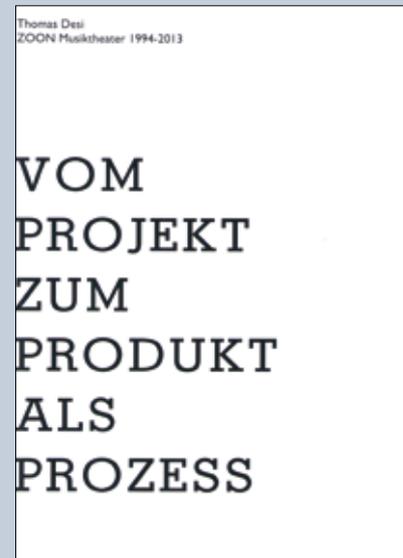
Das ZOON Musiktheater „steht und fällt“ mit seinem Publikum, das von ZOON nicht nur unterhalten werden will, sondern auch inhaltlich gefordert und flexibilisierend aufgefordert ist, „sich kontinuierlich neue Positionen am jeweiligen Spielort zu suchen“.

Für sein Publikum hat ZOON eine Dokumentation der eigenen Arbeiten herausgegeben. Eine Publikation, die genauso wenig glatt gestrickt ist wie ZOON-Produktionen. Eine Publikation, die mehrfach, quer oder zufällig aufgeschlagen gelesen, angesehen, erprobt werden und so mäandernde Wege vom Projekt als Produkt zum Prozess näher bringen will. Als möglicher Orientierungsanker findet sich ganz hinten eine Chronologie der Werke. Der Rest ist gegen das Gewohnte gekämmt, will gefunden, aus immer neuen Positionen angesehen werden.

Der Text tritt hinter das Bild, besser hinter die Bilder von Barbara Pálffy, Marko Lipus, Christof Krumpel u. a. sowie die Illustrationen von Wolfgang Stengel. Der Flüchtigkeit von Inszenierungen kann kein Buch gerecht werden, folgerichtig wird das Momenthafte festgehalten – die Abbilder von Eindrücken, Atmosphären. Details wecken nicht nur Erinnerung, sondern geben den Blick auf 20 Jahre Musiktheaterschaffen frei. Der Anlauf zur ersten Produktion bis hin zur Ermöglichung stärkerer Präsenz im Rahmen einer 4 Jahres-Förderung durch die Stadt Wien wird ebenso spürbar wie die Wanderung durch viele verschiedene Aufführungsorte und somit die Nutzung verschiedenster Raumkonstellationen vom Mozartsaal, über die Alpenmilchzentrale, eine Privatwohnung, bis hin zu verschiedenen Theaterräumen führen sie auch in ein Museum, ein Palais, eine Kirche und schließlich in den Nestroyhof. Daneben Abstecher nach Bregenz, Ossi-

ach, Krems, Dresden und New York. Und dann gibt es doch noch Worte: als theatertheoretische Nebengeräusche, die davon erzählen, dass Musiktheater die Musiker_innen sichtbar macht, das Wesen klang-anarchistischer Geräusche, bunter Schatten oder von Lichtscheren beschreibt. Worte, die sich aber auch mit der Begrifflichkeit von Musiktheater oder dem Geschichten Erzählen am Theater auseinandersetzen oder einfach noch ein wenig mehr über Produktionen, die Ideen und Menschen darin und dahinter erzählen.

(bast)



Desi, Thomas (2014): *ZOON Musiktheater 1994-2013. Vom Projekt zum Produkt als Prozess*. Wien.



© Andreas Brandl:
Behind the Curtain
Abschluss theaterprojekt der
neuen evangelischen Montessori
Mittelschule in Salzburg
Oval, 2011





© Stefan Joham

Junge Kunst Parcours

Ein junges Veranstaltungsformat an der Schnittstelle von darstellender und bildender Kunst

Jasmine Falmbigl und Raffaella Gras

Wer vergangenen Juni zu Gast in der Brotfabrik war, erlebte eine Veranstaltung, die die Grenzen von bildender und darstellender Kunst aufzuheben schien. Da kletterte eine Tänzerin in einer Rauminstallation durch ein Stiegenhaus, Performer_innen arrangierten Reenactments der Fotografien einer laufenden Ausstellung und bildende Künstler_innen reproduzieren live Kunstwerke.

Der Weg ist das Ziel

„Sie können zwischen einem Glitzerband, einem Taschentuch, einem Goldfischli oder einer Kartoffel wählen“ – diese Optionen erwarteten die Gäste des Junge Kunst Parcours 2014, als sie den Hof der Brotfabrik in Wien Favoriten betraten.

Diese vier Symbole repräsentierten die Gruppen, in die das Publikum eingeteilt wurde, um von den Parcours Guides in parallel ablaufenden Parcours durch den Abend geführt zu werden. Jeder und jede Zuseher_in sollte die Möglichkeit haben alle Spielorte zu entdecken.

So gab beispielsweise Loft8 einem Parcours den Startschuss, von da ging's Treppen abwärts, über den Hof, Treppen aufwärts in die Galerie Hilger Next und HilgerBrotKunsthalle, von da einen Stock tiefer zur Galerie Ostlicht, wieder über den Hof die lange Gerade, um Schwung zu holen für den Aufstieg zum Atelier 10, anschließend wieder abwärts, eine letzte scharfe Kurve und dann Richtung Ziellinie in die Expeditihalle von Loft City.

Bei der Ausschreibung, die nach jungen, zeitgenössischen Kunstschaffenden suchte, waren zwei Themen und damit verbunden einige Fragestellungen vorgegeben: Zum einen die Thematik der technischen Reproduzierbarkeit – wie weit müssen Original, Interpretation oder Variante von einander abweichen, um als selbstständig zu gelten? Welche Bedeutung tragen Einmaligkeit und Flüchtigkeit sowie Dauer und Wiederholbarkeit heute in den Bereichen der bildenden und darstellenden Kunst? Zum anderen „Bildkörper – Raumkörper – Textkörper“: Wodurch zeichnet sich das Bildhafte des Körpers ab? Welchen Raum nehmen Bild, Text und Körper ein? In welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Der Körper als Bildfläche für Zeit, Gesellschaft, Objektivierung.

Ready, Set....

Wir suchten nach bestehenden Kollaborationen zwischen bildenden und darstellenden Kunstschaffenden und vermittelten auch Künstler_innen untereinander, die Interesse hatten, eine transdisziplinäre Arbeit zu schaffen, zu bearbeiten oder zu reproduzieren. Schließlich positionierten wir die Arbeiten 52 zeitgenössischer Künstler_innen in den Institutionen der

Brotfabrik. Zu sehen waren u. a. Werke und Installationen von Teresa Hunyadi, Olivia Hild, Melanie Berlinger sowie der Finalist_innen des Kunstpreises Roter Teppich für junge Kunst, und Performances u. a. von Evandro Pedroni, FCKU FSHN, Silke Grabinger sowie von den Künstler_innen des diesjährigen Nachwuchschoreograf_innen-Programms *Werkstück* des Tanzquartier Wien.

Die bildenden Künstler_innen Julia Herfurth und Thomas Lidy reproduzierten vor Ort live jeweils ein Kunstwerk eines anderen Künstlers bzw. einer Künstlerin mit ihrer eigenen Formensprache und erweiterten somit das 2012 entwickelte Format *Reproduktionen*.

Zurück an den Start

Der Junge Kunst Parcours fand 2014 zum zweiten Mal in dieser Form statt. Das Pilotprojekt, aus dem er entstand, nannte sich *Reproduktionen* und ereignete sich im Juni 2012 im Rahmen des Festivals der Bezirke im Kunstraum Zögernitz und in der Kulturkuppel am Yppenplatz. An diesen Abenden setzten sich das erste Mal im Rahmen der Veranstaltung bildende und darstellende Künstler_innen mit der Thematik der technischen Reproduktion in der zeitgenössischen Kunst auseinander: Es wurden Werke live reproduziert und eine Choreografie mehrmals neu interpretiert. Diese Veranstaltungen waren der erfolgreiche Startschuss, der das Interesse des Publikums weckte und uns zur Weiterentwicklung anregte. Im Folgejahr entstand das Konzept für den Junge Kunst Parcours.

Wir haben es uns zum Ziel gemacht, bildende und darstellende Kunst im Rahmen von Veranstaltungen und Workshops zu verbinden und deren Wechselwirkungen zu untersuchen. Das Kern-Team bilden wir zu dritt: Jasmine Falmbigl und Raffaella Gras, Produktion und künstlerische Leitung für die darstellende Kunst, und Kunstpreisinitiator Manuel Gras, Kurator der bildenden Kunst.

Der Fokus beim Junge Kunst Parcours 2013 lag auf der Auswahl von Arbeiten, die sich bereits mit der Thematik der technischen Reproduktion auseinandersetzten. Es wurden 27 Künstler_innen ausgewählt, die ihre Arbeiten in Form von Performances, Bildern, Fotografien und Installationen zeigen

konnten. 2013 zog der Junge Kunst Parcours für einen Tag im Juni, erneut im Rahmen des Festivals der Bezirke, in die Räumlichkeiten des Palais Kabelwerk ein. Das gesamte Haus diente als Spielfläche für bildende und darstellende Kunstschaffende. Das Publikum hatte die Möglichkeit, im Zuge der geführten Parcours alle Performances und Arbeiten zu entdecken. Im Rahmen des Junge Kunst Parcours 2013 wurden u. a. Performances vom Kollektiv kunststoff, Costas Kekis, Bernhard Georg Rusch und Luis Casanova Sorolla gezeigt. Ein Teil der bildenden Künstler_innen wurde aus den Finalist_innen des Kunstpreises Roter Teppich für junge Kunst (u.a. Olga Georgieva, Anemona Crisan, Michail Michailov) und ein Teil aus den Einreichungen ausgewählt.

Die nächste Runde – Das wird 2015

Für das kommende Jahr sind bereits mehrere Side-Projekte geplant, wie die „kleinen“ Parcours durch Galerien oder sogenannte Previews für den Junge Kunst Parcours 2015. Momentan befinden wir uns auf der Suche nach einer geeigneten Spielstätte und nach Sponsoren, die uns beim Junge Kunst Parcours 2015 unterstützen. Der jährliche Wechsel des Veranstaltungsortes bestimmt den Charakter unseres Formates und trägt zur Vielfalt des kulturellen Angebotes des jeweiligen Bezirkes bei. Unser Ziel ist es, eine nachhaltige Plattform für junge bildende und darstellende Künstler_innen zu schaffen, um ihnen die Möglichkeit zu bieten, sich zu präsentieren, auszutauschen und zu vernetzen. ||

Jasmine Falmbigl

Theaterwissenschaftlerin, lebt in Wien, arbeitet im Bereich Kulturmanagement und schreibt derzeit an ihrer Dissertation.

Raffaella Gras

Tänzerin, Choreografin (kunststoff und Kollektiv Sisyphos) und Tanzpädagogin, arbeitet des weiteren im Produktionsbereich u.a. bei Red Carpet Showrooms.



Das Ergebnis ist nicht unbedingt eine Live Performance

© Diego Mosca

Schäfer: Verstehst du deine Arbeit als angesiedelt in der freien Szene? Ist die Bezeichnung „freie Szene“ wichtig für dich?

Anzengruber: Ich komme von der bildenden Kunst, der Ausgangspunkt meiner Arbeit war vor ca. 8 Jahren die abstrakte Grafik. Als Künstlerin bin ich mittlerweile in einer Reihe anderer Medien wie Video, Performance, Installation und Text tätig, wobei mein vorwiegendes Interesse den performativen Elementen des jeweiligen Mediums gilt. Inhaltlich beschäftige ich mich vor allem mit Fragestellungen zu Identität und meine Arbeit ist an der Schnittstelle von bildender Kunst und Philosophie mit Bezugnahme auf Sprechakttheorie, Gender und Queer Theorie sowie Spieltheorie verortbar. Ich halte es jedoch für wichtig, theoretische Konzepte in Greifbares zu übersetzen, Sinn mithilfe meiner Sinne zu schaffen und einer Materialsprache Raum zu geben. Die Form ist immer schon Inhalt.

In der freien Szene verorte ich mich aktuell nur am Rande über meine Beschäftigung mit Live Performance. Ich werde seit einigen Jahren sehr stark als „Performancekünstlerin“ wahrgenommen und dementsprechend für Projekte sowohl im Ausstellungs- als auch Theaterkontext angefragt. Selbst sehe ich meine Arbeit allerdings wesentlich differenzierter, wie gesagt liegt mein hauptsächliches Interesse beim Performativen und der Sprechakttheorie. Meine Auseinandersetzung hiermit bedeutet nicht zwangsläufig, dass am Ende eine Live Performance entsteht. Ich bewege mich jedoch sehr oft in der Publikumsrolle, als Besucherin und Betrachterin in der

freien Szene, was sicherlich wichtig für meine künstlerische Praxis und meine Haltung zum Kunstschaffen ist.

Schäfer: Wenn du in einem Team arbeitest: Wie kommt das Team zustande?

Anzengruber: Mein Team wähle ich sehr sorgfältig. Ich bevorzuge mit Menschen zu arbeiten, die ich lange kenne, denen ich vertraue und mit denen es Gemeinsamkeiten in der Denkweise und Arbeitshaltung gibt. In erster Linie arbeite ich mit Künstler_innen, meist sind es Freund_innen oder ehemalige Studienkolleg_innen. Gerade hierbei ist es allerdings wichtig, Privates und Berufliches voneinander zu trennen, Freundschaft und Job nicht zu vermischen und zu verwechseln, sonst kommt es zu unnötigen Reibungen.

Schäfer: Inwieweit gibt es Hierarchien?

Anzengruber: Hierarchien gibt es immer und überall. Der Anspruch, möglichst hierarchiefrei zu arbeiten ist für mich mittlerweile nicht mehr zielführend. Die Aussage mag provokant wirken, aber ich glaube nicht mehr daran, dass ein möglichst hierarchiefreies Arbeiten das bessere Arbeiten ist. Hierarchien sind nicht immer schlecht, es ist aber wichtig sie auszusprechen und transparent zu halten. Hierarchien haben mit Verantwortung zu tun, die man teilen, übernehmen, abgeben will und kann – oder eben nicht. Wichtig ist, dass Entscheidungen vorab getroffen werden: Ist das Projekt als ein kollektives oder in klaren hierarchischen Strukturen angelegt. Wichtig ist in erster Linie, dass die Arbeitsbedingungen für

Elisabeth Schäfer befragte im Rahmen des Uni-Lehrgangs für Kulturmanagement an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Bernadette Anzengruber zu ihrer Arbeit an den Genre-Schnittstellen und zum Begehren des freien Ausdrucks.

alle Beteiligten angenehm sind und sich niemand übergangen oder ausgenutzt fühlt. Im Kunstbetrieb wird allerdings in erster Linie Wert auf das Produkt gelegt. Den Produktionsbedingungen, unter denen eben dieses Produkt entsteht, wird in der Praxis oft wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Mangelnde Finanzierung und die damit verbundene Unverhältnismäßigkeit von Arbeit und Lohn für alle Beteiligten sind eines der Probleme. Auch ist im Bereich der bildenden Kunst der Begriff Team nicht so stark historisch verankert, wie dies zum Beispiel im Theater oder im Film der Fall ist. Credits werden oft und gerne vergessen oder absichtlich unter den Tisch gekehrt. Das finde ich problematisch und das ist ebenso eine Frage von Hierarchien.

Schäfer: Wo wird gespielt? Wie oft wird gespielt?

Anzengruber: Eben hatte ich eine Wiederaufführung einer Performance im brut Wien. Im Ausstellungskontext ist es meist meine Entscheidung, ob ich auf bestehende Arbeiten zurückgreife oder neue Ideen realisiere. Ich werde als Künstlerin angefragt und nicht für eine spezifische Performance. Die Einladungen gelten hier beinahe ausschließlich für einen Abend. Im Bereich der bildenden Kunst ist es meiner Beobachtung nach ein relativ neues Phänomen, dass Performances wieder gezeigt werden können. Das leitet sich aus der Geschichte der Performance im Kontext bildender Kunst ab. Eine starke Abgrenzung zum Theater und der Idee der Wiederaufführbarkeit ist zu spüren. Diese Haltung verändert sich im Moment und macht auch Sinn. Es kann wieder gezeigt und überarbeitet werden, aber der Gedanke ist noch nicht fest verankert. Im Theater ist die Wiederaufführbarkeit hingegen Grundbedingung um überhaupt zu produzieren.

Schäfer: Wo wurden bspw. für deine Produktionen schon Förderungen beantragt? Gibt es überwiegend gute oder schlechte Erfahrungen mit Fördergeber_innen?

Anzengruber: Während meines Studiums haben die ÖH und die Projektfördertöpfe der Akademie der bildenden Künste viele kleinere Projekte möglich gemacht und die Ansuchen haben mich im Schreiben von Förderanträgen routiniert. Seit meinem Diplom vor zwei Jahren reiche ich an den offiziellen Förderstellen mit bisher recht gutem Erfolg ein. Meine Förderansuchen waren vor allem im Bereich bildende Kunst erfolgreich, weniger im Bereich Tanz / Theater. Es gibt viele ungeschriebene Regeln, ich versuche sie aufzuspüren und mich daran zu orientieren. Das scheint ein gutes Rezept zu sein. Koproduktionen sind vorteilhaft, im Moment ist das brut Wien Koproduktionspartner für ein Stück. Im Ausstellungsbereich übernimmt meist die Institution die Produktionskosten und die Ansuchen laufen nicht über Einzelprojekte, sondern Jahresförderungen ab. Mit den Fördergeber_innen habe ich gute Erfahrungen, alles ist sehr strukturiert und angenehm in der Abwicklung, sobald die Zusage erfolgt ist.

In meinem Studium hat eine nicht nur kritische, sondern realistische und alltagspraktische Auseinandersetzung mit der finanziellen Seite des Kunstmachens sehr stark gefehlt, was besonders förderlich ist, prekäre Arbeits- und Lebenssituationen zu unterfüttern. Ich glaube, die wenigsten jungen Künstler_innen haben in großen Summen zu denken gelernt und es fehlt ein Selbstverständnis, gewisse Summen als unterstes Limit für künstlerische Arbeit einzufordern. Stattdessen improvisiert man gerne. Wenn gespart wird, dann oft an den Personalkosten. Eigenhonorare sind in den Förderanträgen ohnehin nicht immer einfach unterzubringen.

Im Zusammenhang mit Performance wird im Bereich Tanz / Theater definitiv realistischer gedacht als dies in der bildenden Kunst der Fall ist (z.B. bezahlte Proben etc.).

Förderungen sind wichtig, es sollte meiner Meinung nach wesentlich mehr davon geben. Denn letztendlich wird sehr viel hochwertige Kunst nicht gefördert, weil die Gelder nicht vorhanden sind. Hier ist ein anderes Verantwortlichkeitsdenken notwendig, wie generell in Bildung, Forschung, Wissenschaft, Kunst. Es wäre auch zu überdenken, ob völlig andere Strategien und Denkstrukturen notwendig wären, um eine tatsächlich freie Kunstproduktion zu ermöglichen. Mittlerweile dreht sich vieles um die Begriffe Konzept und Projekt, es gibt wenig Spielraum für das Experiment und das tatsächliche Forschen, das auch immer ein Scheitern, ein Ruhen, ein Verwerfen und neu Anfangen mit einschließen können muss.

Schäfer: Falls das Geld nicht zusammenkommt: Gibt es einen Plan B? Welche künstlerischen Konsequenzen ergeben sich?

Anzengruber: Mein persönlicher Plan B ist, dass es in Zukunft weniger Plan B geben sollte. Eine Grundhaltung scheint zu sein, dass es immer irgendwie geht, wenn die Euphorie groß genug ist. Aber diese Strategie ist auch eine sehr zielsichere Strategie ins Burnout und in die Frustration. Ich versuche pragmatischer zu werden – wenn nur die Hälfte Geld da ist, dann geht sich auch nur die Hälfte Kunstproduktion aus. Ich versuche, sehr genau zu unterscheiden, wo ich mein Herzblut lasse. Die Kunstwelt ist nicht nur spannend und schön, sondern auch ein unglaublich hartes Business, wenn es um finanzielle Existenzsicherung geht. Sehr viele sehr motivierte, kluge und engagierte Menschen bleiben einfach auf der Strecke, weil ihnen die Luft ausgeht oder die Bedingungen, unter denen eine künstlerische Tätigkeit stattfinden soll, nicht mit einer tatsächlichen Lebensrealität vereinbar sind. Das sind strukturelle Probleme. Ich will mir die Begeisterung am Kunst

machen erhalten für die Zukunft. Das bedeutet für mich auch, dass alles, das nicht das eigentlich Kreative ist sondern der Job, auch wie ein solcher abgewickelt werden sollte.

Schäfer: Worauf gründet sich die persönliche Motivation, in der freien Szene zu arbeiten?

Anzengruber: Die Arbeit macht mich glücklich, sie begeistert mich und in manchen Momenten macht sie mich auch zufrieden – vor allem fordert sie mich heraus und das ist gut, denn mein größtes Grauen ist die Beschaulichkeit und das Mittelmaß. Gleichzeitig gibt es ein sehr hohes Frustrationspotential, Unsicherheiten, Existenzängste. Dass es immer wieder zu Krisen im künstlerischen Prozess kommt, ist für mich mittlerweile normal geworden, das ist anstrengend aber ich empfinde es nicht mehr als bedrohlich. Die Krisen gehen vorbei, sie sind ein Teil des Arbeitsprozesses. Was viel eher das Problem ist, sind die prekären Lebensbedingungen, die mit einer künstlerischen Karriere einhergehen – mehr als Vollzeit zu arbeiten, um geringfügig bezahlt zu werden. Das geht mit Mitte 20, vielleicht auch noch mit Mitte 30, aber irgendwann muss die Perspektive in die Zukunft eine weitreichendere sein als bis Übermorgen. Das bedeutet gleichzeitig auch, dass das Abheben schwieriger wird, permanent Kompromisslösungen getroffen werden müssen. Das geht irgendwann an die Substanz, an die finanzielle, an die gesundheitliche, die psychische und natürlich auch an die kreative. Meine persönliche Motivation, Kunst zu machen, ist wahrscheinlich einerseits, dass ich mich sehr ungerne unterordne, vor allem wenn ich den Eindruck bekomme, dass meine Tätigkeit keine sinnvolle ist. Andererseits ist Kunst zu machen eine ganz bestimmte Form, in der Welt zu sein. Es ist, glaube ich, eine existenzielle Frage. Das hat aber ganz banal mit dem täglichen Leben zu tun und womit man sich im Leben umgeben will.

Schäfer: Wie siehst du die Entwicklungen des Sektors „Performance“ für dich – in Wien und international?

Anzengruber: Das ist eine schwierige Frage. Performance hat während der vergangenen Jahre stark an Bedeutung und Aufmerksamkeit gewonnen. Das macht sehr viel differenziertes Denken in dem Bereich möglich. Ich beobachte aktuell einen großen Performance Hype in Wien. Es wird interessant zu sehen, was mit der Performance nach dem Hype passiert. Wien hat eine spezielle Rolle, es gibt eine große Auseinandersetzung mit dem Aktionismus im Sinne eines Hinter-sich-lassens. Das macht Performance auf andere Weise denkbar, als ich es zum Beispiel in London erlebt habe. In Wien geht es im Moment sehr wenig ums Authentische, was mir sehr lieb ist. Gleichzeitig gibt es wenig Raum, in dem Performance nicht als Spektakel inszeniert wird.

Im Theaterkontext bin ich zumeist mit der Situation konfrontiert, mich mit der Black Box auseinander zu setzen. Die damit einhergehenden, sehr speziellen Bedingungen, die auch Ideologien und Denkmuster in sich eingeschrieben haben, zu durchbrechen, ist nicht immer einfach. Die Produktionsbedingungen sind dafür sehr gute. Im White Cube wiederum ist oft nicht die nötige Infrastruktur vorhanden, die für Performance wichtig wäre. Performance wird oft als Draufgabe verstanden – zur Ausstellungseröffnung zum Beispiel. Wien würde es gut tun, eine Performance Galerie zu haben. Der Kunstraum Niederösterreich geht in diese Richtung. Es wäre schön, wenn es mehr Institutionen gäbe, die dem Medium eine ähnliche Aufmerksamkeit schenken würden.

Was mir generell während der vergangenen Jahre aufgefallen ist im Zusammenhang mit der Verbindung von Performancepraxis und Theorie ist, dass es innerhalb der bildenden Kunst oft einen eigenartigen Minderwertigkeitskomplex gibt, wenn eine künstlerische Arbeit nicht theoretisch legitimierbar ist. Dem Bild als solchem wird wenig vertraut. Interessanterweise sind es eben die Personen, die aus der Theorie (Philosophie, Geisteswissenschaften) kommen, die einer künstlerischen Sprache und Praxis mehr Vertrauen entgegenbringen. ||



Genital Hero E - Ironballs Weight Lifting, 2012 © Diego Mosca

Bernadette Anzengruber

geboren 1980, lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien, der University of Greenwich und der Kingston University, London und war bisher mit ihren Arbeiten national und international bei zahlreichen Ausstellungen und Festivals vertreten. Anzengruber wurde unter anderem mit dem Theodor Körner Förderungspreis, dem Emanuel und Sofie Fohn Stipendium und dem Birgit-Jürgenssen-Preis ausgezeichnet.

Elisabeth Schäfer

Philosophin, Post-doc-Mitarbeiterin im FWF-PEEK-Projekt „Artist Philosophers. Philosophy AS Arts-Based Research“ [AR 275-G21] an der Universität für Angewandte Kunst unter Leitung von Arno Böhler.

Die öffentlichen Räume stehen auf dem Spiel(plan): ein künstlerisches Graduiertenkolleg untersucht ästhetisch-soziale Prozesse von Versammlung und Teilhabe

Und nicht nur die öffentlichen Räume, sondern das gesamte demokratische System überhaupt. Die repräsentative Demokratie befindet sich in einer Glaubwürdigkeitskrise, so konstatieren die Politik- und Sozialwissenschaften seit einigen Jahren für die westlichen Industrienationen. Zugleich scheint angesichts der etwa seit 2011 gehäuft auftretenden Bürger_innen-Bewegungen tatsächlich ein Umbruch vorstatten zu gehen, der über Mitteleuropa und Nordamerika hinausreicht: der „Arabische Frühling“, die Platzbesetzungen in Istanbul, Ägypten, USA, Ukraine, Spanien oder Griechenland und aktuell die Demokratie-Bewegung in Hongkong zeugen von einem neuen Bewusstsein oder zumindest einer veränderten Wahrnehmung der demokratischen Rechte. Die Forderung nach echter Teilhabe an politischen Entscheidungen wird auch mit verstärktem Druck auf die Straße getragen und dort – auf den öffentlichen Plätzen der Städte – mit den unterschiedlichsten Mitteln inszeniert.

Das „erste künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkolleg Deutschlands“ (Klappentext) hat sich unter dem Titel *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste* mit diesen gemeinschaftlichen Interventionen auseinander gesetzt. Dabei hat es die Theorie mit der Praxis verknüpft: fast alle Teilnehmer_innen sind sowohl Wissenschaftler_innen als auch Künstler_innen, setzen sich theoretisch mit Öffentlichkeit und Performativität auseinander und/oder erarbeiten selbst Performances in öffentlichen Räumen.

Im gleichnamigen Buch – mit über 300 Seiten ziemlich umfangreich – ist eine bunte Vielzahl von Artikeln versammelt, die sich einzelnen Teilspekten des Themas widmen.

Spannend ist besonders der Artikel von Hilke Berger, der einen guten Überblick über das Thema bietet, seltsamerweise aber ziemlich weit hinten in dem Buch zu finden ist. Berger, die an einem Dissertationsprojekt mit dem Titel *Kunst macht Gesellschaft* arbeitet, analysiert die Rahmenbedingungen und Strategien von künstlerischen Beteiligungsprojekten im städtischen Raum. Sie gibt zusammengefasst die schwelende Debatte um den Begriff der Partizipation wieder, der sich in einem Spannungsfeld bewegt: zwischen dem gesellschaftlichen Wirkungsanspruch von Kunst und ihrer Instrumentalisierung durch Stadtplanung und -verwaltung. In einem kunsthistorischen Abriss zeichnet sie auch eine zweite

Entwicklungslinie nach, die zeitgenössische, künstlerisch-partizipative Formate hervorgebracht hat: die Verschiebung vom Kunstwerk als Produkt künstlerischen Schaffens hin zu dem Prozess des Entstehens, der seit den 1960er Jahren zunehmend auch kollektiv organisiert ist. Verknüpft mit dem Anspruch der Künstler_innen, gesellschaftlich wirksam zu sein, sind so Strategien der Inszenierung im städtischen Raum entstanden, die sich weder der Kunst noch dem politischen bzw. sozialen Aktivismus eindeutig zuordnen lassen. Berger schlägt abschließend vor, solche interdisziplinär arbeitenden Künstler_innen als „Erfahrungsgestalter_innen von Möglichkeitsräumen“ zu verstehen: „Kunst, die es gestattet, einen Entwurf einer vielleicht (noch) unmöglichen Gesellschaft zu entwerfen, ermöglicht über das Angebot der Beteiligung hinaus, das eigene Ich in Beziehung zu dieser Idee zu setzen. Interessant wird diese Lesart im Hinblick auf das Ziel dieser Erfahrung. Bleibt ein solches Erlebnis am Ort des Geschehens als ein Event in der Gesellschaft des Spektakels oder gelingt es, einen Blickwechsel zu vollziehen, der über einen kurzen Moment des Erlebnisses hinausgeht?“ (S. 313–314)

Die konkreten Manifestationen von Versammlung und Teilhabe, wie gemeinsames Tanzen (K. Evert, S. Matthias), ein Abend im Theater (M. Nachbar), Sammeln und Ordnen (S. Lorey) etc. werden in mehreren Artikeln tiefgehend und meist anhand einer exemplarischen Inszenierung bzw. eines Projektes analysiert.

Margarita Tsomou (S. 113 ff) greift mit der Besetzung des Syntagma-Platzes in Athen 2011 einen Fall heraus, der anschaulich vorführt, wie sich Methoden und Begrifflichkeiten von kunst- und kulturwissenschaftlichen Theorien auf politische Protestkundgebungen anwenden lassen. Sie entwirft ein „politisches Alphabet der Empörten“ (S. 113) bzw. der Platz-Besetzung: „Die ›Empörten‹ sind zuallererst die auf dem Platz Präsenten – eine operative Gemeinschaft, die nicht außerhalb dieser Raum-Zeit-Konstellation existiert.“ (S. 117) Anschließend geht sie der These nach, dass „die ›Empörten‹ als ›Multitude der Differenten‹ sich von alten Protestritualen und damit assoziierten Identifizierungen entfernen, stattdessen neue eigensinnige Gesten und Protestperformativitäten entwerfen und sich damit als Gemeinschaft neu konstituierten – unabhängig von ihren vorherigen sozialen oder politischen Herkünften.“ (Ebd.)

Gesa Ziemer (S. 317 ff) portraitiert in dem abschließenden Artikel die „kollektiven Dynamiken“ rund um das Gängeviertel in Hamburg, der ‚Heimatstadt‘ des Graduiertenkollegs (es ist an der HafenCity Universität Hamburg angesiedelt). 2009 veranlasste hier eine – im Verlauf der Zeit variable – Gruppe von Aktivist_innen durch eine breit kommunizierte Besetzung und Bespielung des Viertels die Stadt Hamburg zum Rückkauf des Geländes von einem holländischen Investor. Ziemer fokussiert dabei das Beziehungsgeflecht der wechselnd tätigen Aktivist_innen.

In Wien spielen sich bekanntlich keine vergleichbaren Szenen ab; als Grund wird immer wieder die Strategie des ‚sozialen Wohnbaus‘ genannt. Dass gerade dieser aber kaum echt partizipativ und mithin intransparent agiert, kritisieren aktivistische Gruppen wie das cit collective² rund um das Gaswerk Leopoldau. Denn auch hierzulande steigt der Flächendruck und wird in Zukunft womöglich auch den Wiener_innen eine intensivere kollektive Einfeldung öffentlicher Räume bescheren.

(xeko)



Burri, Valérie Regula (u.a.): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld: Transcript 2014

¹ www.kunstmachtgesellschaft.net/

² citcollective.wordpress.com



Europäische Theaternacht 15.11.2014

Entdecke dein Theater

Das besondere Theaterfestival Europas, die Europäische Theaternacht, macht am Samstag den 15. November wieder Station in 8 österreichischen Bundesländern. Während der Europäischen Theaternacht öffnen über 60 Theater und Kulturinitiativen des Landes Tür und Tor, um die darstellenden Künste gemeinsam zu feiern. Und das Einzigartige daran? Die Zuschauer_innen entscheiden selbst, wie viel sie zahlen möchten, denn es herrscht das Prinzip: Pay as you wish!

Das Programm ist ab 15. Oktober online auf www.europaeische-theaternacht.at. Unterstützt wird das Festival von öffentlichen Förderstellen wie Bund, Stadt Wien, Bezirken und Bundesländern, daneben sponsern die Österreichischen Lotterien.





sandkasten

Karin Schäfer

geb. 1963 in Wien, studierte Figurentheater in Barcelona, Gründerin und Leiterin des Karin Schäfer Figuren Theaters. Sie ist mit zahlreichen, genreübergreifenden Produktionen international erfolgreich und in mehr als 35 Länder eingeladen worden. Als nächstes reist sie mit *Zheng He*, einem Stück über den großen chinesischen Entdecker, nach Shanghai. Bei der Europäischen Theaternacht am 15.11. in Wien berichtet sie über diese Reise.

gift: Hast du schon als Kind mit Vorliebe deinen Puppen Leben eingehaucht?

Schäfer: Nein, eigentlich nicht. Gummihupfen war mein Lieblingsspiel.

gift: Wann war dir klar, dass du beruflich mit Marionetten spielen möchtest und was war Plan B?

Schäfer: Schon zu Beginn meiner Ausbildung war ich sicher, dass ich genau das machen möchte. Es gab nie einen Plan B, vielleicht hat das geholfen, auch in den schwierigsten Zeiten durchzuhalten.

gift: Wie viele Puppen hast du schon gebaut und wo schlafen die alle?

Schäfer: Mehr als 150, wenn man alle Masken, Objekte, beweglichen Bühnenbildteile und Trickfilmfiguren dazu zählt. Die allermeisten davon sind in meiner Werkstatt am Friedrichshof zu finden.

gift: Was war das Verrückteste, das du im Leben getan hast?

Schäfer: Mit 23 Jahren und einem einjährigen Kind ohne Geld und Job nach Barcelona zu ziehen um eine Figurentheaterausbildung anzufangen.

gift: Was sind deine Stärken / Schwächen?

Schäfer: Ich denke sehr visuell, das ist sicher meine Stärke. Worüber ich mich ärgere, ist, wenn ich Dinge, die wirklich wichtig sind, nicht gleich angehe.

gift: Wie gehst du mit künstlerischem Scheitern um?

Schäfer: Es tut weh, führt aber zur Reflexion und letztlich zu wichtigen Entscheidungen und damit zur Weiterentwicklung.

gift: Welche Erfahrungen haben dich geprägt?

Schäfer: Mit 6 und 10 Jahren jeweils ein Jahr in Kairo zu

leben: Mein Vater hat dort für die UNO gearbeitet. Das hat meinen Blick für die Welt ungemein geöffnet.

gift: Kannst du dich an dein erstes Mal im Puppentheater erinnern?

Schäfer: Eigentlich nicht, aber ich erinnere mich sehr deutlich, wie ich selbst das erste Mal auf einer Bühne gestanden bin: um zwei Uhr nachts in einem Jazzclub mit einer Marionette, die Pianist war – und geraucht hat.



© Katharina Ganser

gift: Beruflich langjährig mit dem Partner zusammenarbeiten, wie kann das funktionieren?

Schäfer: Wir haben sehr getrennte Rollen, das hilft. Gleichzeitig tauschen wir uns über sehr vieles aus. Neue Projekte entwickeln und Reisen sind unsere gemeinsame Leidenschaft.

gift: Schlimmstes Verbot, das dir in Kinderjahren auferlegt werden konnte?

Schäfer: In der Klosterschule hat mir mal eine Schwester verboten, so frech zu schauen.

gift: Top 3 der Dinge, die du gar nicht gerne machst, aber nun mal machen musst?

Schäfer: Buchhaltung, Bürokratisches, nicht in der 1. Klasse fliegen können.

gift: Kulinarisches womit man dich jagen kann?

Schäfer: Mit zu großen Portionen und überladenen Tellern! Die Chinesen sagen, man soll 100 verschiedene Sachen am Tag essen – daran halte ich mich, aber natürlich nur wenig von allem.

gift: Hast du einen Tick?

Schäfer: Überall, wo ich hinschaue, nach Mustern suchen.

Katharina Ganser

Auch Theater kann schon „BIO“ sein

Eva Jankovsky



Was wäre, wenn alle Theater- und Kunstschaffenden Österreichs gemeinsam Fördergelder sparen könnten? Ein solidarischer Akt täte der freien Theaterszene Österreichs wieder einmal gut. Umso besser, wenn es nichts kostet und jeder profitiert. Das Zauberwort heißt: „Gemeinsame strategische ökologische Beschaffung“.

Im Zuge meiner Recherchearbeit für die Produktion *sorry, we're fucked oder DU bist die Klimakatastrophe* stieß ich eines Tages auf ein engagiertes Projekt, das irgendwie anders war. Es hörte sich fast zu schön an, um wahr zu sein. Ökologisch konsumieren könne billiger sein als normal einkaufen, war die Message. Und hierbei ging es nicht nur um Lebensmittel, sondern schlichtweg um einfach alles – naja fast alles: vom Laptop bis zum Klopapier und so weiter.

Und das geht so: Sich zur kostenlosen Mitgliedschaft anmelden und losshoppen. Über ein Online-Portal kann man sofort von den Rabatten bei Energie, Telefon, Büromaterial, Lebensmittel und sonstigem Equipment profitieren. Ein äußerst sympathischer Nebeneffekt ist, dass besonderes Augenmerk auf politisch und ökologisch korrekte Beschaffung von Waren und Dienstleistungen gelegt wird, kein Mindestumsatz – kein Kleingedrucktes. Gibt es so etwas überhaupt – noch? Ja! Dank einer Initiative, die es sich zum Ziel gesetzt hat, nicht profitorientierten Vereinen

B2B-Preise zu ermöglichen und so eine große Summe Spenden- bzw. Fördergelder zu sparen – umso mehr als Spenden an gemeinnützige kulturelle Vereine immer noch nicht von der Steuer absetzbar sind!

Projektinitiator Joachim Schreiber ist überzeugt, dass „die Einkaufsgruppe NGO NPO Austria“ zukünftig österreichweit in etwa so viel Geld einzusparen helfen wird, wie „Licht ins Dunkel“ jährlich einnimmt, wenn man nur von Spendengeldern ausgeht und Leistungsträgerbudgets einmal weglässt!“ Im Einzelfall sind schon Einsparungen von bis zu 65 % möglich gewesen.

Wie Amazon – aber pc

Als Mitglied der Einkaufsgruppe erhält man einen Online-Zugang zum Web-Portal, in dem zurzeit mehrere hundert Händler_innen in der Liste der Anbieter_innen aufscheinen und in dem man die Kataloge aller gleichzeitig nach bestimmten Suchbegriffen durch-

intern

forsten kann. Die Einkäufe werden ab dem ersten Umsatz elektronisch aufbereitet, sodass sie für das Controlling bequem im Tabellenformat vorliegen. Der jeweilige Verein entscheidet selbst, welche und wie viele der Mitarbeiter_innen einkaufsberechtigt sein sollen und bestimmt außerdem ein persönliches Maximalbudget sowie seine individuellen Öko-Kriterien. Produkte, die immer wieder eingekauft werden, können „gebookmarked“ und jedes Mal sofort wieder schnell per Mausclick aufgerufen werden. Dennoch hat man parallel dazu den Überblick über sämtliche Anbieter_innen und kann so jeweils den besten Preis finden. Eine Vielzahl der gelisteten Produkte sind fair und ökologisch korrekt produziert, gehandelt und dementsprechend zertifiziert. Zu kaufen gibt es nahezu alles: Fair Trade & Bio Getränke, Lebensmittel, Umweltzeichen-Produkte von Büromaterial bis Reinigungsmittel, CO2-neutrale Drucksorten mit Pflanzenfarben gedruckt, Grünstrom, Mobilfunkanbieter etc. sowie alle Arten von Investitionsgütern. Mehr als zwanzig der höchstrangigen Vereine und Organisationen in Österreich nutzen dieses Portal bereits. Alleine schon der Ökostromtarif von etwas über 4 cent/kWh netto wird bereits für jedes mittelgroße Büro sowie für Veranstaltungsorte erhebliche Einsparungen bringen. ||

Informationen

www.einkaufgruppe.com

Eva Jankovsky

ist künstlerische Leiterin des theater-JA.KOMM und nützt bereits dieses Angebot.

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Astrid Aschenbrenner, Wien; Patrizia Wunderl, Wien; Sophie Resch, Wien; Adama Amadou, Wien; Thomas Bauer, Wien; Daniela Streubl, Wien; Sabine Staudacher, Wien; Arttu Palmino, Wien; Radoslaw Hewelt, Wien; Markus Schöttl, Wien; Johannes Starmühler (Bekannte Lieder), Wien; Ernst Tauchner, Trattenbach; Peter Perktold, Wien; Elisabeth Schrammel, Wien; Karl-Heinz Staudacher, Pöls; Katharina Harsdorf, Wien; Linda Elias, Wien;

szene

Gewinner des bestOFFstyria 2014

Die Rabtaldirdnln sind für die Produktion *Einkochen* mit dem steirischen Theaterland-Preis in Höhe von 7.000 Euro ausgezeichnet worden. Den Preis der Jury in der Höhe von 2.000 Euro erhielt Matthias Ohner für sein Solo in *Jugend ohne Gott*. Veza Maria Fernandez Ramios wurde für *Calamocos* mit dem undotierten Publikumspreis ausgezeichnet. Wir gratulieren!

Frauenpower in der Drachengasse

Eva Langheiter gibt die Staffel an Katrin Schurich weiter, die neben der verbleibenden Co-Leiterin Johanna Franz das Theater Drachengasse zukünftig leiten wird. In einem festlichen Akt im Theater überreichte Stadtrat Mailath-Pokorny am 22.9. Eva Langheiter, die 26 Jahre lang das von Emmy Werner 1981 gegründete Theater geleitet hatte, das Goldene Verdienstkreuz der Stadt Wien.

Garage X am Petersplatz und Kabelwerk Meidling neu

Der bisher unkuratierte Theaterraum Palais Kabelwerk in Meidling und die Garage X am Petersplatz werden unter der Dachmarke Werk X unter der Leitung von Ali M. Abdullah und Harald Posch zusammengeführt. Im Kabelwerk sollen großformatige Eigenproduktionen und internationale Gastspiele stattfinden. Am Petersplatz soll unter dem Titel *Eldorado* ein offen kuratierter Ort für die freie Szene entstehen. Am 17.10. geht's los mit *Mythos Meidling*.

<http://werk-x.at>

festivals

WIEN MODERN #27

29.10. – 21.11., Wien

Mit international renommierten Orchestern und Ensembles wie dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Ensemble PHACE, dem Ensemble Kontrapunkte, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Interface, dem Arditti Quartet, dem Ensemble Platypus und dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg begibt sich WIEN MODERN #27 einmal mehr auf die Suche nach musikalischer Vielfalt, bunt durchmischt von Uraufführungen, Erstaufführungen aber auch altbekannten „Klassikern“ unserer Zeit. Auch die Sitcom-Oper in sieben Teilen *Das Leben am Rande der Milchstraße* wird uraufgeführt.

www.wienmodern.at

4. Freies Theaterfestival

07.-30.11., Innsbruck

„Wir ALLE sind Österreich. Eine Theaterreise in die Provinz“ ist dieses Jahr Thema. Der Negativ-Begriff von Provinz spielt dabei eine große Rolle: Vetterwirtschaft, geografische und gedankliche Abgeschiedenheit, geistiger Kirchturnhorizont, mangelnde Qualifikation, Minderwertigkeitskomplexe und auch Selbstgefälligkeit, Rebellion und Trotz sind nur einige der damit verbundenen Denkweisen und Diskurse. Diese Sichtweise ist eine künstliche Abgrenzung, die Macht in Diskursen erzeugt und Machtmechanismen zwischen Menschen fördert.

www.freies-theaterfestival.at

Open Mind Festival

13.-23.11., Salzburg

2014 legt das Festival den Fokus auf ein zentrales Prinzip des gesellschaftlichen Zusammenlebens: Die Kunst des Scheiterns, „Erfolgreich erfolglos“. Die produktive Unproduktivität des aktiven Resignierens wird durch Theater, Diskussion, Poetry Slam, Lesung, partizipative Performance, Figurentheater, ... zehn Tage lang in der ARGEkultur Salzburg präsentiert. Die Koproduktion *Mein Leben im Busch von Sarajevo* in der Regie von Ed. Hauswirth, die im September in Sarajevo uraufgeführt wurde, hat beim Open Mind Festival Österreichpremiere.

www.argekultur.at/openmindfestival

TanzKosmos 14: egal – equal

25.-29.11., Wien

Eine Koproduktion von tanz_house Salzburg, KosmosTheater Wien und Verein Timbuktu Wien: Das KosmosTheater wird wieder zum TanzKosmos, mit insgesamt zehn Acts. Unter dem Motto *egal – equal* stehen gleichberechtigt nebeneinander – weil's „wurst“ ist! – Männer und Frauen, Heteros, Lesben und Schwule aus Wien oder anderswo, präsentieren Tanz, Akrobatik oder Performance, mit Text oder ohne, als Solo oder gemeinsam, improvisiert oder durchchoreografiert ...

www.tanzhouse.at

ausschreibungen

BKA: Inlands-Tourneekostenzuschuss für Theaterschaffende

Kriterien und Bedingungen: Österreichische Staatsbürgerschaft bzw. ständiger Wohnsitz in Ö; qualifizierte Leistung im Inland, Umfang und Anspruch des Programms mit zeitgenössischen Inhalten, Konzerte/Auftritte in mindestens drei Bundesländern, Professionalität, Wirtschaftlichkeit, Wirksamkeit in der Öffentlichkeit

Ziel und Zweck: Förderung von Tourneen einzelner Kunstschaffender sowie Musik- und Theaterensembles im Inland

Einreich-Termin: Mindestens drei Monate vor Tourneebeginn.

www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8031/default.aspx#a8

Theater Drachengasse: Nachwuchs-Theater-Wettbewerb

Einreichfrist: 11.11.2014

Für immer Peter Pan! Junge Theatermacher_innen sind eingeladen, Konzepte für Kurzprojekte zum Thema einzureichen. Die drei spannendsten Projekte/Gruppen werden drei Wochen im Theater Drachengasse proben und anschließend ihre Arbeiten in einer Spielserie von 16 Tagen präsentieren. Die Gewinner_innen werden über Juryentscheid bzw. Publikumsabstimmung ermittelt. Der Jurypreis beträgt auch heuer 5.000 Euro für die Ausarbeitung des Projektes, der Publikumspreis 1.000 Euro.

www.drachengasse.at

Stadt Klagenfurt: Tanz-Choreografie-Residency, Mai 2015

Einsendungen bis 15.11.2014

Die Kulturabteilung Klagenfurt schreibt erstmals eine einmonatige Residency für zeitgenössischen Tanz im Mai 2015 aus. Einreichen kann jede in Italien, Österreich oder Slowenien lebende Einzelperson am Beginn der beruflichen Praxis, die erste choreografische Projekte realisiert hat.

Neben dem Arbeits- und Probenprozess dient die Residency dem Austausch und der Vernetzung der Künstlerin / des Künstlers mit der lokalen professionellen Tanz- und Performanceszene. Zum Abschluss der Residency werden die Arbeitsergebnisse in der Stadtgalerie Klagenfurt präsentiert.

www.kulturraum-klagenfurt.at

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, Thomas Hahn (Paris), Sabine Kock, Xenia Kopf,
Stephan Lack, Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl, Carolin Vikoler (koordinierende
Redakteurin);
Bildredaktion & Layout: Xenia Kopf

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:

Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung
im Sektor Darstellende Kunst.

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

Geschäftsführung: Sabine Kock

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

Einzelverkaufspreis: Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende

Abo: Euro 20,- / 10,- ermäßigt für Studierende

Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater



WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

Premieren

23.10.
zweite liga für kunst und kultur: Kramer gegen Kramer
Hundsturm Wien, 0660 1466429

23.10.
TheaterFOXFIRE: Schüler, die auf Lehrer starren!
Dschungel Wien, 01 522072020

23.10.
Superamas: SuperamaX
Tanzquartier Wien, 01 5813591

24.10.
Salon5: Der Kalte
Nestroyhof Wien
www.hamakom.at

26.10.
Alexandra Millner: Die gelbe Straße
Kabinetttheater Wien
01 5857405

27.10.
armes theater wien: tape
WUK Wien, 0699 81639394

27.10.
Margit Mezgolic: von den beinen zu kurz
Drachengasse Wien
01 5131444

27.10.
Gerhard Werdeker: Der Mann ohne Eigenschaften
Theater Spielraum Wien
01 713046060

28.10.
Einhorn: Your customized Lovestory
Drachengasse Wien
01 5131444

29.10.
Florentina Holzinger: Recovery
brut Wien, www.brut-wien.at

29.10.
werk89 u Dschungel Wien: Name: Sophie Scholl
Großer Schwurgerichtssaal des Wiener Landesgerichts für Strafsachen, 01 522072020

30.10.
Michael O'Connor: Moving around X
Mo.e Wien, www.moe-vienna.org

3.11.
Bankett: Das Maß der Dinge
Werk X Wien,
01 535320011

6.11.
Theater ASOU: Wahnsinnsfrauen. Eine Begegnung mit Clara Immerwahr-Haber, Virginia Woolf und Camille Claudel
Theater am Lend Graz
0664 8443599

6.11.
Barbara Klein: X-FREUNDE
KosmosTheater Wien, 01 5231226

6.11.
Christa Hassfurther: Don Qu
[theater|objekt] Hallein
0699 170 87 127

7.11.
makemake: Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat
Dschungel Wien, 01 522072020

7.11.
Moki: Der Weiße Planet Moki
Dschungel Wien, 01 522072020

8.11.
Peter Wallgram: Innsbruck, mon amour!
Theater Praesent Innsbruck
0650 6436036
www.freies-theaterfestival.at

9.11.
Fabian Kametz: Triumph der Provinz vs. Drei Schwestern
Westbahntheater Innsbruck
0650 9251255
www.freies-theaterfestival.at

11.11.
das spannerwerk: the game we play
Hundsturm Wien
www.volkstheater.at

11.12.
Plaisiranstalt: Alltag
Dschungel Wien,
01 522072020

12.11.
Die Terpentinen: Miss Brauchtum
Die Bäckerei Innsbruck
0681 81334893
www.freies-theaterfestival.at

12.11.
Simone Kühle: Spiel mit dem Wind
Dschungel Wien, 01 522072020

13.11.
walktanztheater: Trash me up befor you go go
Altes Hallenbad Feldkirch
0676 6098012

13.11.
Ali M. Abdullah: Seelenkalt
Werk X Wien, 01 535320011

13.11.
Theatermenschen: East of Berlin
Tabakfabrik Linz
theatermenschen@gmail.com

15.11.
Kreativkompanie XTHESIS: Emillio & Ellie
Remise Bludenz
www.remise-bludenz.at

17.11.
daskunst: Domestic Extremist
Eldorado Wien,
01 535 32 00 11

18.11.
Senn/Rainalter: Epigonia
Treibhaus Innsbruck
0512 572000
www.freies-theaterfestival.at

20.11.
schallundrauch agency: Mim Zug
Dschungel Wien, 01 522072020

20.11.
Ich bin O.K.: Getrennt – Vereint
Odeon Wien,
01 501653306

24.11.
Rachelle Nkou: Torvald
TAG Wien, 01 5865222

27.11.
Harald Gebhartl: Blues Brothers
Th. Phönix Linz, 0732 666 500

1.12.
Neues Theater Wien: Kalte Stelle Herz
Drachengasse Wien, 01 5131444

4.12.
dyan Theater & Performance: Homebody / Kabul
Theater Spielraum Wien
01 713046060

4.12.
Hans Peter Kellner: Der dressierte Mann
neue buehne villach
04242 287164

13.12.
Gernot Plass: Faust-Theater
TAG Wien, 01 5865222

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at

4 freies THEATERFESTIVAL

innsbruck.tirol

WIR ALLE SIND ÖSTERREICH!

7.-30. NOVEMBER 2014



innsbruckertheaterfestival.at

WWW.FREIES-THEATERFESTIVAL.AT

INNS'
BRUCK



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

BUNDESMINISTERIN
FÜR FRAUEN UND ÖFFENTLICHEN DIENST



Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul. Nr. 09Z038334W