

Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben ...



aus E. Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*

diskurs

Weibliche Doppelspitze

Kathrin Röggla im Gespräch

Schutzbefohlene performen

Die schweigende Mehrheit

szene

ImPulsTanz Festival

Die Stadt in Bewegung

Entdeckungsreise ohne Ende

Corinne Eckenstein und Lilly Axster

international

Frankreich

Zeitgenössischer Zirkus

Kosovo und Serbien

Romeo und Julia

Inhalt

1 editorial

politik

- 2 **Forderungen der IG Freie Theaterarbeit an die Kulturpolitik**
- 4 **Arbeitsdemonstration** *Daniel Aschwanden*
- 10 **Eine andere Kulturpolitik ist nötig!** Solidarischer Schulterschluss der freien Wiener Kunst- und Kulturszene
Carolin Vikoler
- 11 **„Was tun?“** Vertragsverhältnisse im (freien) Theaterbereich in Österreich
- 12 **Kulturpolitik ob der Enns** *Klemens Pils!*
- 14 **Ein Kuss unter Fremden. 1. Versuch** Neue Wege zu mehr Gastspielen in der Steiermark *Barbara Stüwe-Eßl*
- 18 **Kulturhoroskop** Die IG Kultur Österreich fragt nach der zukünftigen kulturpolitischen Agenda *Clara Toth*

diskurs

- 20 **Wider den postdramatischen Unfug** Rezension von Bernd Stegemanns' *Lob des Realismus* *Tristan Jorde*
- 22 **Kathrin Röggla** Die neugewählte Vizepräsidentin der Akademie der Künste Berlin im Interview mit
Sabine Mitterecker
- 26 **Transkulturalität für alle!** Portrait der Brunnenpassage Wien *Xenia Kopf*
- 33 **Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene** *Tina Leisch*

szene

- 38 **20 Jahre Tanz und Theater für junges Publikum** Die designierte Dschungel-Intendantin Corinne Eckenstein und die Theatermacherin Lilly Axster im Gespräch mit *Silvia Kargl*
- 42 **Festival setzt Tanzimpulse** Tanzfestivals gibt es viele, aber wenige setzen eine Stadt so in Bewegung wie ImPulsTanz in Wien. Eine Erfolgsgeschichte. *Uwe Mattheiß*
- 45 **Wissen, warum alle im Glashaus sitzen** Christine Standfest, Yosi Wanunu und Jack Hauser in der Performance *if* von „das Schaufenster“ Hannes Wurm *Helmut Ploebst*
- 48 **Nach dem Festival ist vor dem Festival** Die ersten Musiktheatertage Wien *Anne Aschenbrenner*

international

- 52 **Der zeitgenössische Zirkus in Frankreich** Ganz groß: Le Plus Petit Cirque du Monde *Thomas Hahn*
- 58 **Romeo und Julia** Zwischen Kosovo und Serbien *Ledio Albani*

info

- 62 **intern**
- 62 **service**
- 63 **wir gratulieren!**
- 63 **veranstaltungen**
- 65 **premieren**

rubriken

- 37 **bilderrahmen** Karolina Miernik
- 50 **sandkasten** Ed Hauswirth
- 60 **zeitfenster** Dramatisches Zentrum Wien
- 51 **rezension** Stop Teaching!

editorial

Liebe Leser_innen

Wir müssen reden

In der heißen Phase des Wiener Wahlkampfs kam das Thema Kultur kaum vor. Das wird sich ändern. Die weltoffene, vielfältige und zukunftsorientierte Stadt, für die die Wiener_innen – beziehungsweise diejenigen unter ihnen, die an der Wahl teilnehmen durften – überraschend deutlich votiert haben, geschieht nicht einfach so. Sie muss gestaltet werden.

Kulturelle Diversität, Vielfalt der Lebensstile, Internationalität sind kein Schönwetterprogramm. Sie erfordern vielfältige und vielfach auch neuartige Formen der Selbstverständigung und des öffentlichen Aushandelns. Die Stadt, die die Mehrheit der Wähler_innen will, braucht sie, wie sie bezahlbaren Wohnraum und regelmäßige U-Bahnintervalle braucht. Die Stadt wächst und verändert sich, sie braucht mehr Kultur und eine andere Kultur. Kultur für alle und Kultur mit allen.

Das ist die kulturpolitische Tagesordnung für die kommenden fünf Jahre. Aber wir müssen darüber diskutieren, wer diese Arbeit künftig leistet und in welchen Institutionen und Praxisformen das geschehen kann. Das ist ein Plädoyer für mehr öffentliche Kulturfinanzierung selbst in Zeiten ungewisser Haushaltslagen, aber auch für neue Gewichtungen und Schwerpunktsetzungen innerhalb des Kulturbudgets.

Es sind einmal mehr die Freien, die bei dem, was die Stadt jetzt braucht, einen Vorsprung an Wissen und Praxis haben. Sie arbeiten in künstlerischen Projekten mit Menschen, die sich gerade mit Leib und Leben nach Österreich gerettet haben – inklusiv und auf Augenhöhe (vgl. Tina Leisch, S. 33). Freie adressieren neue Publikumsschichten, entwickeln neue Rezeptionsformate, entwickeln neue Spielorte im städtischen

Raum. Was die Freien in Wien anreißen, ist oft modellhaft, bleibt aber singulär, weil es am Budget fehlt, die Dinge im Sinne einer „guten Praxis“ weiter zu entwickeln.

Bei der Frage, was das andere, bessere Wien gegenüber dem neidigen, ängstlichen und fremdenfeindlichen ausmacht, fallen Beobachtern nicht nur Freud, Schnitzel und Mozart, sondern eben auch die „freie Theater- und Tanzszene“ ein (vgl. Gerfried Sperl: *Wien ist wieder zurück in den US-Schlagzeilen* in *Der Standard* 4.10.2015).

Es ist an der Zeit, die Finanzierungssituation der Freien mit ihrer gewachsenen symbolischen Bedeutung stärker in Einklang zu bringen und die Arbeit freier Künstler_innen in Zukunft angemessen zu entlohnen.

Die neue Wiener Stadtgeografie erteilt zwei Lehren: Blaue Flecken auf der politischen Landkarte sind weitgehend identisch mit den weißen Flecken auf der kulturellen. Hier wäre künftig anzusetzen, aber dafür braucht es Budgets, nicht nur gute Worte.

Auch in den Wahlsprengeln der feinen Leute in den Vororten sind die Freiheitlichen zur starken und bisweilen stärksten Partei geworden. „Rohe Bürgerlichkeit“ beginnt den gesellschaftlichen Konsens aufzukündigen. Etablierte Institutionen bürgerlicher Kultur verlieren ihre Kraft, zum sozialen Frieden beizutragen, so wie das Bildungsbürgertum langsam schwindet und die großen Repertoiretheater in der Perspektive von Jahrzehnten stetig Publikum verlieren.

Die Orte gesellschaftlicher Selbstverständigung werden künftig woanders liegen. Die freie Szene wird dabei eine entscheidende Rolle spielen. Die Weichen hierzu werden jetzt gestellt.

Sabine Mittrecker

politik



Die IG Freie Theaterarbeit IGFT fordert im Dialog mit der Kulturpolitik

Richtgagen für Kulturschaffende – Erhöhung der Fördermittel für die freie Szene

Kunst ist keine private Liebhaberei, sondern gesellschaftlich notwendige und relevante Arbeit. Und die muss angemessen entlohnt werden. Die IGFT fordert als ersten Schritt die Verdoppelung der über mehr als ein Jahrzehnt stagnierenden Mittel für freie Gruppen in der Projektförderung und der Konzeptförderung. Die zusätzlichen Mittel sollen ausdrücklich der Verbesserung der sozialen Lage von Künstler_innen und Kulturschaffenden gewidmet werden und die Einhaltung von Richtgagen und aller sozialrechtlichen Vorschriften sicherstellen.

Eine tatsächliche Stärkung der Eigenständigkeit der freien Szene durch bessere Arbeits-, Auftritt- und Entwicklungsmöglichkeiten

Eine eigene Förderschiene für „Startup“-Produzent_innen

Über erste Nachwuchsförderungen hinaus brauchen aufstrebende Künstler_innen in der freien Szene Gelegenheit, ihre Arbeit zu professionalisieren, sich international zu positionieren oder sich in der Begleitung selbstgewählter Mentor_innen weiterzuentwickeln.

Die Förderung langfristiger Karrieren von Künstler_innen in der freien Szene

Die freie Szene ist keine Durchgangsstation in den etablierten Theaterbetrieb, sondern eine eigenständige Produktionsweise, die das Repertoiretheater in der Zukunft vermehrt ersetzen wird. Die Förderung muss verstärkt auf die längerfristige Entwicklung von Künstler_innen und die nachhaltige Verbesserung der Rahmenbedingungen ihrer Arbeit zielen. Die Biografie von Künstler_innen in der freien Szene muss tatsächlich eine unter professionellen Arbeitsbedingungen lebbare sein.

Eine Förderung von Arbeitsmodellen, die Künstler_innen der freien Szene mehr Vorstellungen in längeren Spielserien, mehr Gastspiele, eine überregionale und internationale Positionierung und höhere Mobilität ermöglichen

Die freie Szene braucht frei zugängliche, nicht kuratierte Spiel- und Veranstaltungsorte

Gender Mainstreaming — Migrant Mainstreaming

Die Förderungen der Stadt Wien müssen

durch aktive Maßnahmen den Zugang zum kulturellen Feld auf allen Hierarchieebenen ermöglichen – ungeachtet von Herkunft, Alter und Geschlecht.

Das gegenwärtige Kulturangebot reproduziert noch immer sehr subtil gesellschaftliche Schranken. Dagegen muss die Beteiligung von Menschen mit Migrationshintergrund in allen Bereichen des Kulturbetriebes durchgesetzt werden. Das betrifft nicht nur Publikum mit Migrationshintergrund, sondern auch geeignete Maßnahmen zur Förderung von Künstler_innen mit Migrationshintergrund.

Zahlen aus einer Erhebung der IG Freie Theaterarbeit das Jahr 2013 betreffend:

83 an der Befragung teilnehmende freie Gruppen haben mit 318 Produktionen unter Beteiligung von 1.852 Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen in 1.970 Vorstellungen (durchschnittlich 5,41 Aufführungen/Tag) international 347.308 Besucher_innen erreicht.

Das Fördervolumen der durch diese Erhebung erfassten freien Gruppen durch die Stadt Wien (inklusive anderer Kulturabteilungen wie der Alltagskultur und der Bezirksförderung) betrug 4,07 Mio Euro. Davon wurden 3,98 Mio Euro über die darstellende Kunstabteilung der Stadt Wien vergeben (29

Ein- oder Mehrjahresförderungen, 33 projektbezogene Förderungen). Die Vereinigten Bühnen Wien (Raimundtheater, Ronacher und Theater an der Wien) erreichten in der Saison 2012/2013 mit 555 Vorstellungen (durchschnittlich 1,52 Aufführungen / Tag) 466.549 Besucher_innen, ihr gemeinsames Fördervolumen durch die Stadt Wien betrug 2012 36,35 Mio Euro (2013: 37,24 Mio Euro) ohne Bauinvestitionen.

Insgesamt hatte die Stadt Wien im Jahr 2014 ein Gesamtbudget in Höhe von 12,3 Mrd Euro zur Verfügung. 293 Mio Euro (oder 2,37 %) vergab sie für Kunst und Kultur, davon 91 Mio Euro für die darstellende Kunst (laut Kunst- und Kulturbericht, ohne Großveranstaltungen wie Wiener Festwochen). Darin enthalten sind freie Gruppen mit 2,6 Mio Euro Projektförderung und 2,63 Mio Euro aus der Konzeptförderung. Das entspricht 5,7 % des Gesamtfördervolumens im Bereich der darstellenden Kunst und 0,04 % vom Gesamtbudget der Stadt Wien.¹

Tatsache ist, dass richtungsweisende Entwicklungen und Impulse zur Weiterentwicklung des Kunst- und Kulturschaffens maßgeblich von Künstlern und Künstlerinnen abseits der großen Tanker kommen und die

freie Szene eine zentrale Säule im Kulturangebot Wiens als weltoffener Stadt ist. Tatsache ist aber auch, dass die Förderausschüttung das in keinster Weise abbildet.

Eine Studie zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler aus dem Jahr 2008 hält fest:

„Das mittlere Äquivalenzeinkommen der Kunstschaffenden liegt im Erhebungsjahr mit rund 1.000 Euro pro Monat nur knapp über der Armutgefährdungsgrenze (2006: 893 Euro monatlich), und deutlich unter dem mittleren Äquivalenzeinkommen der österreichischen Gesamtbevölkerung (2006: monatlich 1.488 Euro). Unterhalb der Armutgefährdungsgrenze leben 37 % der Kunstschaffenden – dieser Anteil beträgt in der Gesamtbevölkerung 13 % und unter allen Erwerbstätigen 7 %.“² Die Situation hat sich durch die Auswirkungen der Krisenjahre bis heute eher noch verschlechtert. ||

¹ IG Freie Theaterarbeit: Wir sind viele & divers – so wie unser Publikum. In: *gift – zeitschrift für freies theater* 03/2015, S. 10-13.

² Susanne Schelepa, Petra Wetzels, Gerhard Wohlfahrt: *Zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich*. Studie im Auftrag des BMUKK. Wien 2008.



Arbeitsdemonstration

Daniel Aschwanden

7. September 2015 Alle Fotos © Daniel Aschwanden

Hinter der performativen Intervention vom 7. September 2015 (08.30 - 17.30 Uhr) vor der Wiener Kulturabteilung stand neben dem Anliegen der politischen Aktion für eine andere Kulturpolitik der Ansatz, künstlerische Arbeit sich selbst darstellen zu lassen. Die Arbeit demonstrierte (für) sich selbst.

Es war eine ortsspezifische Performance, die stattfand. Das Konzept band die Performance der Stadt an diesem Ort mit ein, den Mittelstreifen, der den mehrspurig rauschenden Verkehr trennt, umfasste explizite Gäste, oder solche, die zufällig vorbeikamen. Das waren öfter Menschen, welche den schmalen Streifen als Zwischenstation beim Überqueren der Fahrbahnen benutzten, wie etwa ein Herr in Anzug und Krawatte, der neugierig nachfragte, warum wir uns hier versammelten, und klar machte, er habe nichts mit Politik zu tun, oder eine Autofahrerin, die von der roten Ampel weiter vorne genau neben uns zum Stehen gebracht wurde und das Fenster herabfahren ließ, um nachzufragen, worum es hier gehe. Die Performance schloss die grauen Wolken an diesem Tag ein, ebenso wie die kurzen Momente, als die Sonne flüchtige Schatten auf den Asphalt zeichnete.

Politisches Handeln fußt in einem ästhetischen, könnte die Formel heißen. Der Versuch einer politischen Artikulation als ästhetischer, non linear aufgesetzt und eher das Politische in die eigene Praxis miteinschließend, als sich der Praxis des Politischen zu unterwerfen. Aber nicht verleugnend, dass es darum ging, Zeichen zu setzen, sowohl für die eigene Praxis als auch generell die Praxis freien Kunstschaffens, Zeichen des Protestes gegen die eigene Dezimierung und diejenige von Kolleg_innen, Zeichen für einen Dialog auf Augenhöhe.

Dialog nahm tatsächlich die meiste Zeit der insgesamt acht Stunden dauernden Aktion ein und wirkte erst einmal unabhängig von einem unmittelbar messbaren politischen Impact aufbauend und ermutigend. So machte sich die Arbeit des Dialogs öffentlich, genauer des künstlerischen und politischen Dialogs. Ein verbaler Austausch auf der Basis



Irmgard Almer, Elisabeth Mayerhofer, Julia Danzinger, Rebecca Eder

des sich körperlich Aussetzens – ein Dialog, welcher Künstlerkolleg_innen ebenso performen ließ, wie den Adressaten, Kulturstadtrat Mailath-Pokorny stellvertretend für das politische Establishment und die ausführenden Beamt_innen der Administration. Der Kulturstadtrat zeigte spontan genügend Souveränität, sich der Situation zu stellen und setzte sich dazu. Im folgenden Gespräch zeigte sich allerdings deutlich, dass Einigkeit in der Verständigung nicht ganz einfach herzustellen war. Die Müdigkeit und Nervosität des wahlkämpfenden Politikers angesichts des ungewissen Ausgangs der kommenden Wahlen warfen kurzzeitig rhetorische Schatten, die allerdings aufgelöst werden konnten.

Jedoch alleine über das Faktum des ausständigen Dialogs, der von mir und der gerade anwesenden Irmgard Almer (IG Kultur Wien) moniert wurde, war schwerlich ein Einverständnis zu finden, da Mailath-Pokorny die Ansicht vertrat,

es gäbe diesen Dialog, er rede ja mit allen. Kategorien wie „Reden auf Augenhöhe“, „direkter Dialog mit den Betroffenen“ sind offenbar schwer zu fassen für einen Politiker, der diese Agenden nach Möglichkeit an Referent_innen delegiert. Immerhin konnten wir uns als Ergebnis eines Streitgesprächs (im besten Sinn) darauf einigen, dass Formen des institutionalisierten gemeinsamen Sprechens gefunden werden sollten. Es würden, auch das ist ein Anliegen des Politikers, konkrete Themen so vorbereitet, dass ein zentriertes, konstruktives Sprechen möglich wäre. Letztlich kann es aber nicht ausschließlich um das Sprechen per se gehen, sondern darum, das Sprechen als Basis für konkretes Handeln zu nutzen, um es nicht zu einer Pose verkommen zu lassen. Sprechen also um Inhalte auszuarbeiten, die dann auch zum Besten für alle Beteiligten und die Stadt umgesetzt werden könn(t)en.



links: Jack Hauser,
rechts: Marie-
Christin Rissinger



Der Forderung Mailath-Pokornys, doch konkreter zu werden, kam ich gerne nach, indem ich diejenige nach einer grundsätzlichen Aufwertung des freien Schaffens in der Stadt nannte, dessen Verortung in neuen noch zu schaffenden multifunktionalen und transdisziplinär beispielbaren Infrastrukturen, die eine neue Dezentralität im Kontext urbaner Entwicklung schaffen könnten. Ich fragte, wie sich denn die von ihm selbst etwa anlässlich der Biennale Eröffnung genannten gesellschaftlich bedeutsamen Schwerpunkte „Urbanisierung“, Digitalisierung der Gesellschaft“ und „neue Biotechnologien“ in seiner Kulturpolitik abbildeten. Weiters wies ich auf die Tatsache hin, dass mittlerweile Szeneschaffende das Pensionsalter erreichen, ohne dass seitens der Kulturpolitik darauf im geringsten eingegangen werde. Da die meiste Energie in die Auseinandersetzung über die Koordinaten einer wünschenswerten zukünftigen Kommunikation zwischen Kulturpolitik und Schaffenden floss, blieb allerdings keine Zeit mehr, darauf einzugehen.

Die Sprache der Politiker_innen – aber was ist UNSERE Sprache, die der Künstler_innen? Und welche Sprache sprechen die Vertreter_innen in den IG's? Wie sieht es mit diesen Ebenen der Kommunikation aus? Wer ist handelndes WIR?

Die letzten Jahre waren durch eine zunehmende Vereinzelung auf allen Ebenen, auch derjenigen der Schaffenden, gezeichnet. Wie sollten also unter diesen Umständen gemeinsame Anliegen entwickelt, formuliert und als qualitätsvolle Forderungen via Interessenvertretungen an die Politik gestellt werden?

Sind wir Künstler_innen nicht tatsächlich zu Modellen der Superindividualisierung geworden? Konzentriert arbeitende, sich konkurrierende ICH-AGs, die letztlich kaum miteinander kommunizier(t)en, sich kaum für ein größeres Ganzes einsetz(t)en, kaum kollaborier(t)en? Und sind nicht unsere Interessenvertretungen zu Selbstläufern geworden, die mit schwindender Legitimation als integrierte Teile eines abstrakter werdenden Systems funktionierten, eher auf die eigene Selbstreproduktion bedacht, wie die größeren politischen Institutionen auch, und ebenso in einem Stillstand im Selbstzweck verharrend? Müssten wir nicht ebenso lernen, die Kommunikation zwischen uns Künstler_innen zu etablieren, wie diejenige zu den Interessenvertretungen und diejenige zur Politik?

Die Pressekonferenz *Eine andere Kulturpolitik ist nötig!* im WUK ließ aufhorchen, verbreitete dank der vielen



v.l.n.r.: Irmgard Almer, Kulturstadtrat Mailath-Pokorny, Silvester Kreil und Claudia Bosse, Barbara Stüwe-EBl

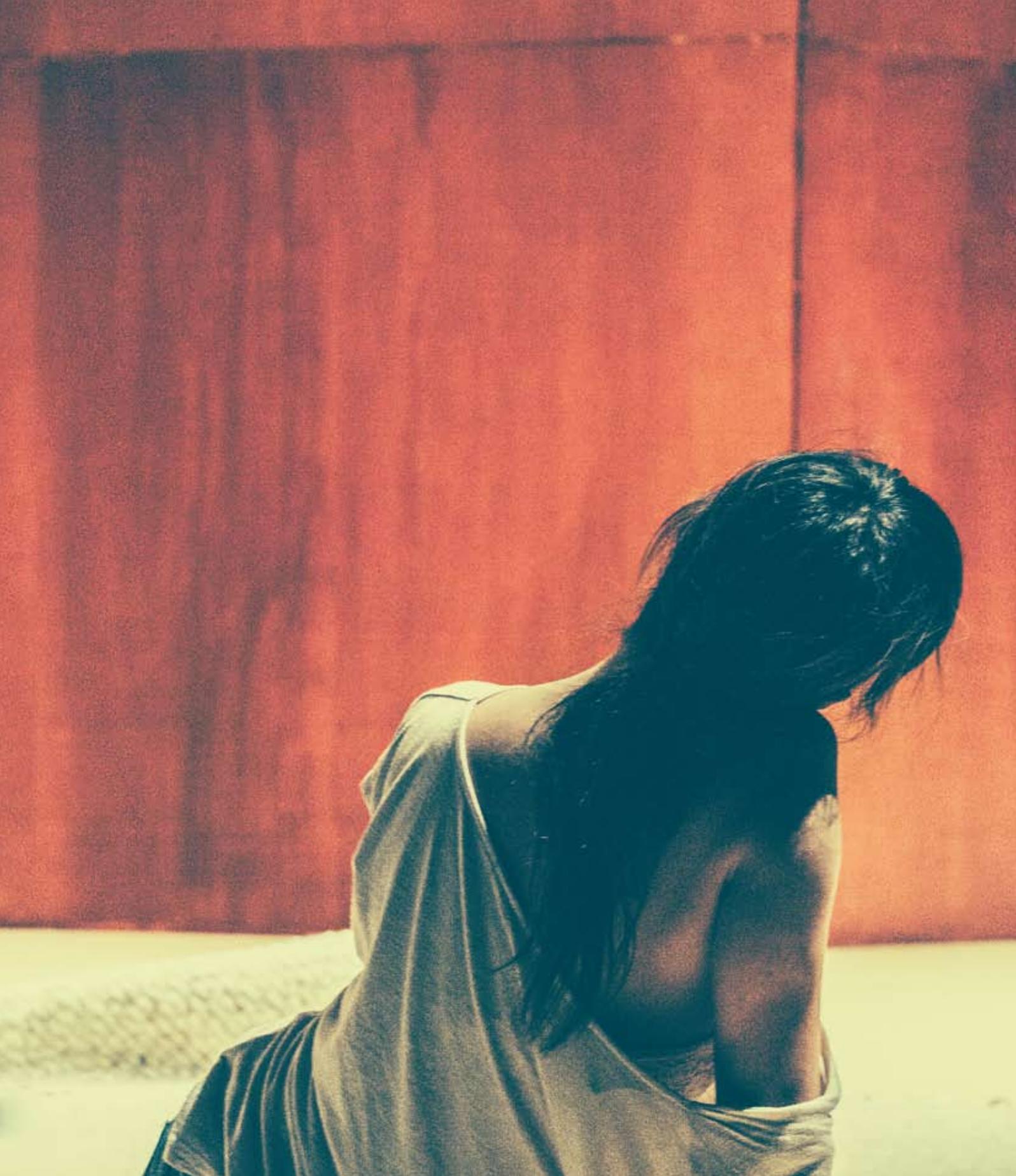
Schaffenden und interessierter Journalist_innen ein Gefühl eines möglichen neuen Aufbruchs. Lässt sich die positiv gestimmte Feststellung des Journalisten und Bloggers Robert Misik: „Wir sind im Zeitalter des Postindividualismus angekommen“, aus dem Kontext des vielfältigen Engagements spontaner Hilfsgruppen, die gerade in Österreich in der Flüchtlingsfrage aktiv wurden, auch auf die Szene des nicht-institutionellen Kunstschaffens anwenden? Gibt es auch in diesem, unserem Feld einen „gesellschaftlichen Aufbruch, nicht bloß als parteipolitische (oder vertretungspolitische) Sache, sondern vor allem „vom solidarischen Zusammentun“ geprägt? Was fehlt, damit wir sagen könnten „Es fühlt sich gut an“? ||



Daniel Aschwanden

Performer, Choreograf und urban practitioner, „Bilderwerfer“ in den 90ern an der Nahtstelle von Kunst und Sozialem, seit 2009 Gastdozent an der Universität für Angewandte Kunst, 2010–12 Aufbau und Leitung des Zwischennutzungsprojekts aspern Seestadt PUBLIK

<http://art-urban.org>





© Karolina Miernik:
Maybe the way you made Love
twenty years ago is the answer? (I)
Christine Gaigg
ImPulsTanz 2015

Eine andere Kulturpolitik ist nötig!

Solidarischer Schulterschluss der freien Wiener Kunst- und Kulturszene

Carolin Vikoler



Der Saisonauftakt der freien Wiener Kunst- und Kulturszene startete mit einem kräftigen Zeichen der Solidarität und dem Ausdruck der Unzufriedenheit mit der Kulturpolitik im Vorfeld der Wien-Wahlen. Eine Versammlung mit erfreulich großem Zulauf und ebensolchem Medienecho fand am

1. September im WUK statt. Zahlreiche Interessengemeinschaften und ihre Mitglieder, Architekt_innen, Vertreter_innen des Künstlerhauses und von Kunstschulen präsentierten gemeinsam das Draft des Manifests *Lasst uns arbeiten!* – einsehbar unter www.igkulturwien.net/istnoetig. Eine der Kernforderungen lautet:

„Aufgabe der Stadtpolitik muss es sein, die Herstellung von pluralen Öffentlichkeiten und Räumen, die Platz für Diversität bieten, zu unterstützen und die Leistungen der Kunst- und Kulturschaffenden als Beitrag zum Zusammenleben anzuerkennen. Wir – Kunst- und Kulturschaffende – entwickeln hierfür künstlerische, urbanistische und gesellschaftspolitische Ansätze. Wir bringen kritische Sichtweisen, Sensitivität und neue Ideen ein, tragen zu Kommunikation und Miteinander in der Gesellschaft bei und unterstützen uns und andere im Realisieren und Umsetzen von Ideen und Konzepten.

Wir ermöglichen soziokulturellen Austausch, der eine solidarische, anti-rassistische und vielfältige Stadt befördert.“

Das bedeutet in der Praxis oftmals ein Leben unter der Armutsgrenze, ohne soziale Absicherung, und befördert ein Klima der Konkurrenz gerade in einer Szene, die an der Weiterentwicklung gesellschaftlicher Ideen und Strukturen mitdenkt. Daher fordern wir von einer anderen Kulturpolitik den Rahmen für verbesserte Arbeitsbedingungen.

Lasst uns arbeiten!

Helga Köcher vom Netzwerk eop initiierte im Vorfeld den Soli-Akt, die IG Kultur Wien und das WUK organisierten federführend das Zusammenkommen der Initiativen an einem Tisch, um gemeinsam Stärke zu demonstrieren. Der Tenor dieser PK: Wir sollten nicht um die Brösel streiten, während der Kuchen an uns vorbei getragen wird! Die freie Kunstszene möchte natürlich auch ein Stück vom Kuchen, immerhin bedeutet es einen hohen Kalorienverbrauch, Motor des kreativen und gesellschaftspolitischen Fortschritts zu sein.

„Endlich mal Geld für die lebenden Künstler_innen“, wünscht sich die Projektionskünstlerin Julia Starsky, „nicht für die im Museum.“ Die Praxis aber bringt Lorenz Seidler alias esel.at pikant auf den Punkt: „Bitte, kannst du es noch gratis machen?“ Nein! Wir müssen mehr Bewusstsein dafür entwickeln, dass diese gelebte Normalität in unserer Szene mehr als absurd ist. Es kann nicht sein, dass die Summen realistisch kalkulierter Budgets auf Anraten der MA 7 verringert werden für die Vorlage im Gemeinderat, denn:

Kunst ist Arbeit!

„Ihr wisst, es gibt nicht mehr Geld, also verlangt bitte gar nicht mehr“, hört die Szene von Förderstellen. Angesichts von Milliarden für die Banken und Millionen für die Vereinigten Bühnen Wiens ist das schlicht und einfach Hohn. Die freie Theaterszene verlangt 2,5 Mio Euro mehr an Projektgeldern zur sozialen Absicherung und Verbesserung der Arbeitsbedingungen!

Die IG Freie Theater und der Stadtrat sind Verbündete im Kampf der finanziellen Verteilung in dieser Stadt. Wir unsererseits bekennen uns zu dieser strategischen Zusammenarbeit im Verhandlungsprozess um mehr Geld für die Kunst- und Kulturszene: Eine andere Kulturpolitik ist nötig!

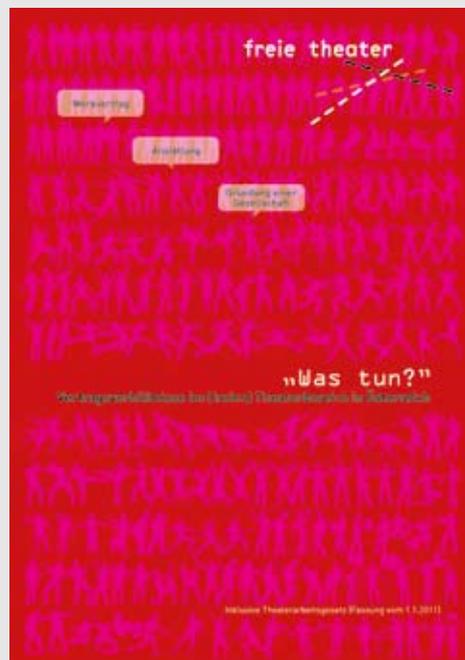
Wenige Tage vor der Pressekonferenz war der LKW im Burgenland mit 71 toten Flüchtlingen gefunden worden, wodurch das aktuelle Flüchtlingsthema emotional in Österreich angekommen ist. Auch bei dieser PK rückten die eigenen Bedürfnisse angesichts des Wahnsinns in der Welt immer wieder in den Hintergrund. So hatte ein Journalist, der vielleicht einen größeren Aufhänger für seine Berichterstattung suchte (Storys autonomer Kulturinstitutionen in den Medien gut zu platzieren, ist nach wie vor schwierig) nach: „Es ist nicht das heutige Thema, aber aus Interesse: Welche Projekte plant ihr zur Flüchtlingsthematik?“

Danach konnte er sich nicht mehr retten vor durchgeführten und geplanten Projekten, von denen anwesende Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen aus allen Ecken des Saales erzählten – ohne viel Scheinwerferlicht, einfach so. In solchen Augenblicken ist man so richtig stolz auf diese Szene – zumindest ging es mir so. So tolle Menschen! Gabi Gerbatsits von der IG Kultur Österreich brachte die ganze Thematik des Vormittags nochmals auf den Punkt: „Eigentlich ist das die falsche Frage. Die richtige Frage lautet: Was machen die Vereinigten Bühnen zur Flüchtlingsthematik!“ Genau! So ein schönes Gesamtbild!

Die PK am 1. September war der Auftakt für zahlreiche Folgeveranstaltungen, die bis Redaktionsschluss und den Wien-Wahlen stattfanden. Daniel Aschwanden etwa berichtet in diesem Heft von seiner „Arbeitsdemonstration“ vor der MA 7 am Mittelstreifen auf der Landesgerichtsstraße und fragt nach unseren Handlungsmöglichkeiten und nach Kommunikation gegen Vereinzelung in der Szene. ||

Carolin Vikoler

Theaterwissenschaftlerin, Mitarbeiterin der IGFT und Mitglied des Theaterensembles daskunst



„WAS TUN?“ Vertragsverhältnisse im (freien) Theaterbereich in Österreich

Broschürenpräsentation & Informationstag

am 18. November 2015 im Café Spektakel
1050 Wien, Hamburgerstraße 14

14.00–17.00 Uhr: Informationstag
Sozialversicherung, Anstellung ja oder nein, wie funktioniert eine Koproduktion ... Für alle Fragen, Anregungen und Ideen – auch für unsere Arbeit als deine Standesvertretung – stehen Expert_innen der IG Freien Theaterarbeit in Einzelgesprächen zur Verfügung.

17.00–18.30 Uhr: Präsentation der Broschüre mit Randolph Destaller (Jurist und Schauspieler), Sabine Kock (IGFT), Sabine Muhar (Schauspielerin) und Walter Neubauer (bmask, Sektion Arbeitsrecht)

Ab 18.30 Uhr DJ-line

Als neues Mitglied bezahlst du den Beitrag für 2016 und wir laden dich ein, alle Vorteile ab sofort auch 2015 unentgeltlich zu nutzen! Die neue Broschüre gibt's gratis dazu.

Kulturpolitik ob der Enns

Klemens Pils

Oberösterreich hat Ende September gewählt. Im Vorfeld der Wahl versuchte die Kulturplattform OÖ (KUPF) die tatsächlichen kulturpolitischen Standpunkte der Parteien zu erforschen und Positionierungen zu erzwingen.

FAQ

Fünfzehn Fragen zur oberösterreichischen Kulturpolitik wurden zusammengestellt und den antretenden Parteien vorgelegt (nur auf die Christen haben wir vergessen, ups). Von einem verklausuliertem „Was macht ihr eigentlich?“ bis zu „Was wollt ihr eigentlich?“ ist alles darin versteckt, Standpunkte zu mehrjährigen Förderverträgen, Freien Medien und Regionalentwicklung werden abgeklopft. Die Beantwortung der Fragen erstreckt sich meist über mehrere A4-Seiten und ist somit für den Abdruck an dieser Stelle untauglich. Connaisseurs seien auf die KUPF-Website verwiesen, auf der sich die vollständigen Antworten finden, hier bieten wir eine Zusammenfassung der zentralen Aussagen.

Erfolge und Aussichten

Es sagt viel aus, dass die ÖVP zuallererst das Musiktheater, die Grünen das novellierte Kulturfördergesetz und die SPÖ den parteieigenen Kulturverein als größte Erfolge der letzten Legislaturperiode herausstreichen. Erfrischend ehrlich die FPÖ: Kulturpolitik versteht sie als „Erhalt der Volkskultur sowie die Förderung von Brauchtumsveranstaltungen und Heimatvereinen“ – wobei die FPÖ bei der Beantwortung der Fragen überhaupt durch eine lobenswerte Knappheit und Unverblümtheit heraussticht und sich, das muss man ohne Zynismus anerkennen, der blumigen Wahlkampfsprache der anderen Parteien entzieht. Bei der VP hingegen ist eine gewisse Affinität zur eigenen Macht nicht zu leugnen: Es gäbe in OÖ keine kulturpolitischen Versäumnisse, sondern allenfalls noch nicht erreichte Ziele! Darth Vader könnte es nicht besser formulieren.

Geld oder Leben

Des Pudels Kern ist natürlich die Sache mit dem Cash. Das wissen auch Parteien im Wahlkampf: Fast alle versichern der KUPF, das Budget für Zeitkultur eh erhöhen zu wollen – wobei die ÖVP dies ausdrücklich von der Konjunkturlage abhängig macht. Ausnahme sind die Freiheitlichen, die das oberösterreichische Kulturbudget für „ausreichend dotiert“ halten. Die Grünen preschen am weitesten vor, sie wollen erhöhte Strukturfinanzierungen für die freie Szene dezidiert zum Thema allfälliger Koalitionsverhandlungen machen.

Wobei Geld nicht gleich Geld ist: Während die ÖVP wenig Freude mit hauptberuflichen freien Kulturarbeiter_innen bzw. deren öffentlicher Finanzierung hat und die FPÖ diesen empfiehlt, gegebenenfalls „einer anderen Beschäftigung nachzugehen“, wollen SP, Grüne, KP ausreichende Basisfinanzierung für die Anstellung dieser Menschen ermöglichen. Die Neos umschiffen diese Frage, flechten dafür aber in die Debatte rund ums Budget Reizworte wie „Evaluation“, „Förderoptimierung“ und „Zielvereinbarungen“ ein und bemängeln fehlende steuerliche Absetzmöglichkeiten für Mäzen_innen.

Wenn es um Geld für migrantische Kulturarbeit geht, bemühen sich alle um humanen Anstrich, sogar die ÖVP will hier Schwerpunkte setzen. Während die Neos in diesem Kontext die „Integration“ von Zuwander_innen durch „Feste der Kulturen“ fördern wollen, setzen Grüne, KP und SP auf interkulturelle Konzepte – wobei die KPÖ dezidiert von politischem Antirassismus spricht. Die FPÖ wünscht sich hingegen die Integration von Migrant_innen in hiesige Heimat- und Brauchtumsvereine.

Freie Medienszene

Die Freien Medien (unter diesem Label firmieren vor allem die vier freien Radios in OÖ sowie der Linzer Fernsehsender Dorf-TV) waren der KUPF sogar zwei Fragen wert. An ihrer Sinnhaftigkeit zweifelt zumindest offiziell niemand mehr – sehr wohl aber an der KUPF'schen Suggestivdiagnose vom Rückzug der etablierten Medien aus der Kulturberichterstattung: FPÖ und SPÖ bezweifeln diese ausdrücklich. Die FPÖ lehnt eine Erhöhung der Mittel ab, die ÖVP sieht wohl keinen großen Bedarf, signalisiert aber anstandshalber eine gewisse Diskussionsbereitschaft. Euphorisch Grüne und Rote, die sich klar für eine Erhöhung der Mittel in der nächsten Le-

gislaturperiode einsetzen wollen. Am interessantesten auch hier eindeutig die Neos: Sie gestehen, noch keine Position zu den Freien Medien in OÖ zu haben, verweisen aber auf das eigene Rundfunk-Verständnis. So wollen die Neos etwa den ORF als Sender abschaffen („vertikal desintegrieren“), ihn aber als Produzenten von „public values“ erhalten – diese öffentlichen Inhalte sollen dann von privaten Sendern ausgestrahlt werden. Privaten Medienanbietern wollen die Neos durch Abschaffung der Werbeabgabe unter die Arme greifen – für die werbefreien Bürger_innen-Radios bliebe dies freilich zwecklos.

Aus- und Einblicke

Insgesamt trafen viele Antworten vom Schmalz des Wahlkampfes! Der/die gelernte Kulturarbeiter_in ahnt: Nach der Wahl schaut's anders aus. Dennoch ermöglicht die Lektüre der Antworten tiefe Einblicke in das kulturpolitische Verständnis der jeweiligen Player. Zwischen den Zeilen und manchmal auch ganz brachial bricht Ideologie hervor, durchaus den Erwartungen entsprechend. Der große Nutzen derartiger Frage-Antwort-Spiele liegt wohl im Prozess an sich: Parteien werden gezwungen, politisch Stellung zu beziehen. Man wird sie zur rechten Zeit an ihre Versprechungen erinnern müssen.

Alle Fragen und Antworten online unter kupf.at/wahl2015. ||

Das Land Oberösterreich

verfügt über eine große Vielzahl an unabhängigen Kulturinitiativen. Die KUPF – Kulturplattform OÖ ist eine gemeinsame Interessenvertretung von über 140 dieser Initiativen. Die KUPF vertritt ländliche Kulturvereine wie urbane Clubs, hippe Kunstkollektive und Alt-68er-Veranstalter_innen. Sie ist eine kulturpolitische NGO mit dem klaren Ziel, die Rahmenbedingungen für freie, initiative Kulturarbeit in OÖ gemeinsam mit deren Protagonist_innen abzusichern und beständig zu verbessern.

Klemens Pils

Kultur- & Textarbeiter, Soziologe. Derzeit tätig als Mitarbeiter der KUPF – Kulturplattform OÖ.

OÖ WAHL 2015

Die KUPF fragt nach,
die Parteien antworten

"Die Kulturförderung der Länder ist im Wesentlichen darauf ausgerichtet, dass sie projektbezogen gewährt wird." [ÖVP]

"Wir treten natürlich für eine Erhöhung der Mittel ein!" [Grüne]

"Für die FPÖ sind der Erhalt der Volkskultur sowie die Förderung von Brauchtumsveranstaltungen und Heimatvereinen die Hauptaufgabe." [FPÖ]

"Fortschrittliche Kulturpolitik kann man nur machen, wenn man versteht, dass Kultur kritisch sein muss." [SPÖ]

"Friede den Hütten, Krieg den Palästen!" [KPÖ]

"Wir haben die Ablösung des Sektionschef der Kultursektion gefordert und durchgesetzt." [Neos]

www.kupf.at

Ein Kuss unter Fremden. 1. Versuch

Neue Wege zu mehr Gastspielen in der Steiermark

Barbara Stüwe-Eßl

bestOFFstyria, das steirische Festival der freien Theater, zeigte auch 2015 wieder viele gelungene Theaterarbeiten. Integrierter jährlicher Fixpunkt ist die Suche nach Strukturverbesserungsmöglichkeiten für im darstellenden Kunstfeld Tätige, in Kooperation von theaterland steiermark und Das andere Theater (IG Freie Theater Steiermark) – 2015 auch in Zusammenarbeit mit der TAG theateragenda und der Steirischen Gesellschaft für Kulturpolitik.

3x ist nicht genug – die im Jahr 2014 stattgefundene Auseinandersetzung mit Touring – wurde 2015 mit dem Symposium *Ein Kuss unter Fremden. 1. Versuch* fortgesetzt. Mit Fokus auf den Informationsfluss zu Gemeinden, fand eine intensive Auseinandersetzung zur Verbesserung der Steirischen Gastspielmöglichkeiten unter Kulturpolitiker_innen, -referent_innen und -veranstalter_innen mit freien Theaterschaffenden statt. Auf der Suche nach Best-Practice-Modellen, beim Spinnen an Utopien und gemeinsamen Überlegen, wie konkrete Schritte auf dem Weg dorthin gesetzt werden können, aber auch beim individuellen Speak-Dating bot das eintägige Symposium viel Gelegenheit zur aktiven Vernetzung.

Einstiegsmöglichkeiten ins Thema gaben:

- » Juliane Alton – als Moderatorin mit viel Backgrounderfahrung hinsichtlich der Gegebenheiten und Notwendigkeiten sowohl für Veranstalter_innen als auch freie Produzent_innen,
- » Peter Faßhuber – mit praktischen Erfahrungen als Produzierender und Veranstalter im THEO Theater Oberzeiring und im Festivalverband theaterland steiermark und
- » Rita Schreiner – als Kulturamtsleiterin von Hartberg informierte sie über die Hartberger Theater- und Musikprogrammsschiene, deren Zustandekommen, Vorlaufzeiten und Grundverankerung in einem Theaterabosystem.
- » In Vertretung von Alexia Schrempf präsentierte Monika Klengel (in ihrer Funktion als Beiratsmitglied der Gastspielförderung) die Gastspielunterstützungsmöglichkeiten der TAG theateragenda. Diese, vom Land Steiermark finanzierte Initiative, bietet mit einem jährlichen Gesamtumfang von 30.000 Euro in der Steiermark verorteten freien Theatergruppen und Veranstalter_innen finanzielle Unterstützung. Die Fördermodule

sind regionale Gastspielförderung (Veranstalter_innen können um 75 % des Fehlbetrags zwischen Einnahmen und Ausgaben eines Gastspiels ansuchen), nationale und internationale Gastspielförderung für steirische Künstler_innen (vor allem Fahrt- und Transportkosten).

Als schon sehr konkreten Schritt hin zu einem verbesserten Informationsfluss erstellten und präsentierten Christina Moser und Katharina Dilena von Das andere Theater die Theatermappe, in der 32 gastspielfähige Produktionen von 14 professionellen, freien steirischen Theatern präsentiert werden.

Bewusst wurde das Format der modifizierbaren Mappe, die nach Bedarf aktualisier- und erweiterbar ist, gewählt. In praktischer und übersichtlicher Form finden sich auf jedem Blatt an zentraler Stelle Grundinformationen zu Zielgruppen (z. B. bei Produktionen für junges Publikum mit dem Hinweis versehen, ab welchem Alter diese empfohlen werden), Stückinhalt, Produzent_innen und deren Kontaktdaten, technical riders, Aufbauzeit, Anzahl und Zusammensetzung der Gastspiel-Crew und natürlich Angaben zu Bühnenerfordernissen. Zusätzlich werden eine Bewertung des Aufwandes in Punkten (zwischen 1 und 5) vorgenommen und Links sowie QR-Codes zum Video-Trailer der jeweiligen Produktion angeboten. Unter www.dasanderetheater.at werden die Seiten der Gastspielmappe demnächst auch online nachschlagbar sein.

Das bestOFFstyria-Festival selbst ist eine optimale Gelegenheit für Veranstalter_innen, sich ein Bild über die steirischen touringfähigen Produktionen zu machen.

In diesem Jahr wurde der Jurypreis gesplittet und ging „im Sinne einer Anerkennung für den Mut radikaler ästhetischer Entscheidungen“ an Alex Deutinger & Alexander Gottfarb mit *Chivalry is dead* und Zweite Liga für Kunst und Kultur für *Kramer gegen Kramer*, den Publikumspreis erhielt das Spielraum Ensemble für die spartenübergreifende Produktion *Ein Sommernachtstraum* und der THEATER-

landPREIS ging heuer an das Theater im Bahnhof mit der Produktion *Aufräumen*. Eröffnet wurde mit der sehr erfolgreich tourenden Produktion *sunbengsitting* von Simon Mayer, womit der Kreis zum Küssen unter Fremden wieder geschlossen wurde. ||

www.dasanderetheater.at
www.theaterland.at
www.theateragenda.at

Einschnitte bei mehr-jährigen Förderverträgen

Im Juli beschloss der steiermärkische Landtag die auf Basis der Empfehlungen des Kulturkuratoriums von LR Buchmann eingebrachten mehrjährigen Förderverträge 2016-18. Die Bilanz darüber fällt äußerst durchwachsen aus. Während Theater der jüngeren Generation endlich mehr erhalten, wurden die Förderungen an arrivierte Theater unvorangekündigt gekürzt und vor allem Initiativen in den Regionen beschnitten (dramagraz, Mezzanin Theater, theaterland steiermark), auch abseits des Theaters (ccw stainach, Kulturviech Rottenmann) – vollkommen unverständlich, ist es doch Kernaufgabe des Landes, Kultur in alle Winkel zu bringen.

Auch wurde Kritik am Entscheidungsfindungsprozess innerhalb des Kuratoriums geübt. Das andere Theater und die IG Kultur fordern daher eine Adaptierung des Kulturfördergesetzes weg vom 16-köpfigen Gremium Kulturkuratorium, das über Förderungen in allen Sparten entscheidet, hin zu einem Fachbeiratsystem nach Vorbild der Stadt Graz. (kd)

http://dasanderetheater.at/2015/07/offener-brief_kuerzungen-der-mittelfristigen-foerderungen-3/
<http://igkultur.mur.at/>

Barbara Stüwe-Ebl

Theaterwissenschaftlerin, Kulturmanagerin und Mitarbeiterin der IGFT.



ARGEKULTUR SALZBURG

12.-14.11. | **GOLD EXTRA „FRANKENSTEIN“**
ROBOTERTHEATERSTÜCK. DER ULTIMATIVE KRANKENHAUS-MUSICAL-THRILLER.

PRODUCED BY ARGEKULTUR

Foto: gerd reiss



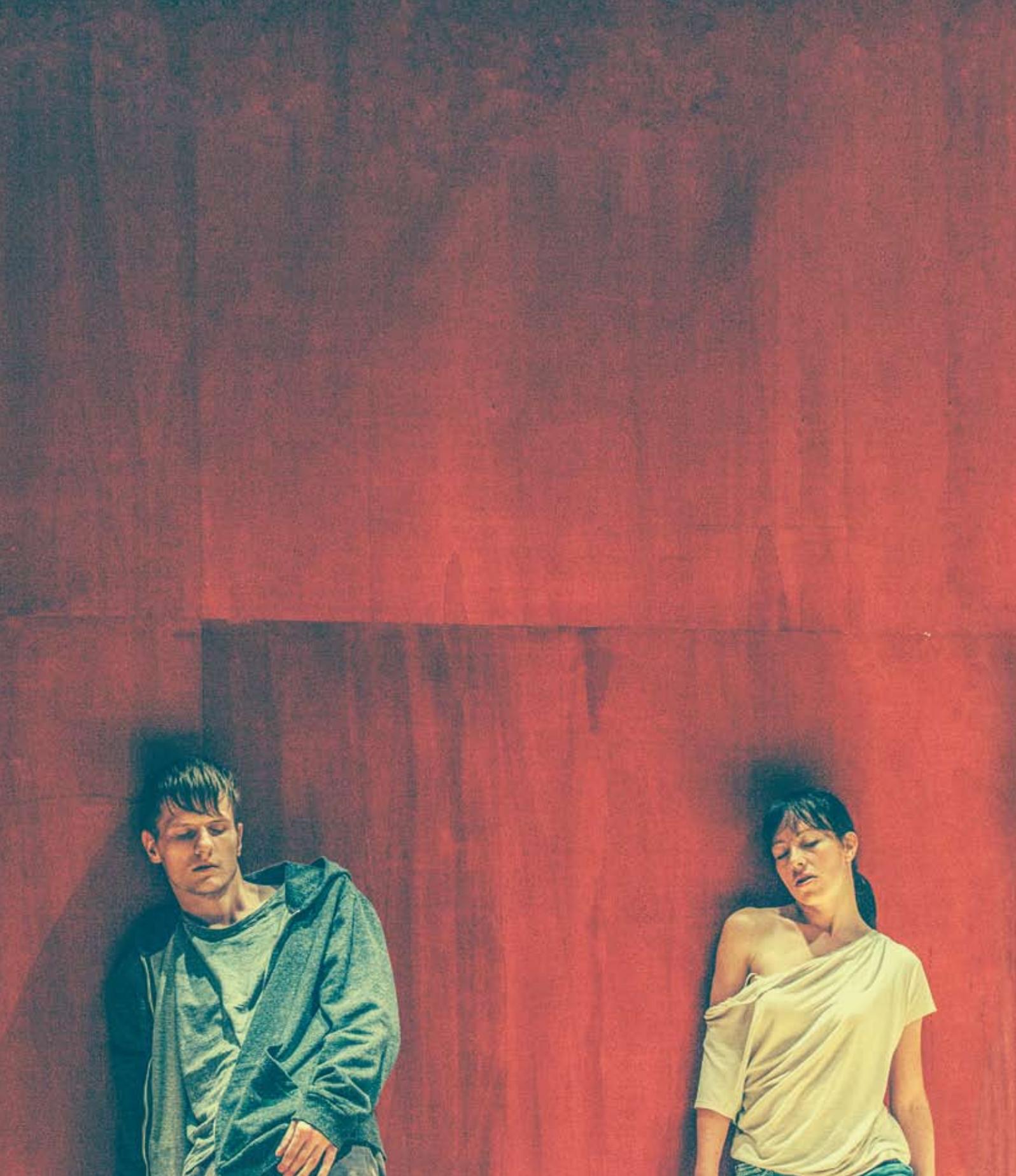
21.11. | **GIN MÜLLER & GORJI MARZBAN**
„TRANS GENDER MOVES“
EIN DOKUMENTARISCH-POETISCHES THEATERERLEBNIS ZUM THEMA MENSCHSEIN.

Foto: Lothar Krenn

OPEN MIND FESTIVAL
12.-22. NOVEMBER
KULTUR MACHT THEMA

INFOS & TICKETS: WWW.ARGEKULTUR.AT/OPENMINDFESTIVAL

© Karolina Miernik:
Maybe the way you made love
twenty years ago is the answer? (II)
Christine Gaigg
ImPulsTanz 2015





Kulturhoroskop

Die IG Kultur Österreich fragt nach der zukünftigen kulturpolitischen Agenda

Clara Toth

Welche Themen stehen in Zukunft auf der kulturpolitischen Agenda? Lassen sich diese festmachen und wenn ja, wie kann im Wissen darum nachfolgendes Handeln aussehen? Die IG Kultur Österreich lud Expert_innen österreichischer Kulturarbeit ein, sich im Rahmen eines Workshops darüber auszutauschen.



Ende Juni veranstaltete die IG Kultur Österreich in den Räumlichkeiten des Wiener Depot einen Workshop zum Thema Zukunft. Eingeladen waren Ländervertreter_innen sowie Leiter_innen wichtiger Kulturinitiativen des Landes, um gemeinsam zu besprechen, welche Themen in der Kulturpolitik in den nächsten Jahren aufs Tapet gebracht würden, und dementsprechend kulturpolitisch planen zu können. Die IG Kultur Österreich orientierte sich dabei an der so genannten Arena Analyse, einer Studie, die seit 2006 anhand von Expert_innenmeinungen jährlich zukünftige politische Inhalte vorauszusagen versucht. Eingesetzt wird sie, um mittels Interviews jene Themen zu identifizieren, die in unterschiedlichen Fachbereichen der Politik und Gesellschaft zwar bereits diskutiert werden, in der Politik aber noch keine sichtbare Rolle spielen. Daher dienen Arena Analysen als Entscheidungsgrundlage für strategische Planungen, die auch in der Kulturarbeit nutzbar gemacht werden können. Das war auch die Idee des Workshops, in dem sich die Teilnehmer_innen an den von der Arena Analyse vorgeschlagenen Grundfragen orientierten:

Alle Fotos © kwasi
Teilnehmer_innen beim Workshop der IG Kultur Österreich am 26. Juni 2015 im Depot, Wien

Fragen an die Zukunft

Welche Aspekte des Themas Kulturpolitik sind noch nicht auf der politischen Agenda, sollten aber aufgrund ihrer Wichtigkeit behandelt werden? Was sind die konkreten Hintergründe und Ursachen der einzelnen Aspekte? Welche Konflikte und Probleme verbergen sich jeweils dahinter? Welche plausiblen Strategien könnt ihr euch vorstellen? Welche zukünftigen positiven oder negativen Entwicklungen seht ihr?

Innerhalb des Workshops wurden in den einzelnen Gruppen, die zur Beantwortung der erwähnten Fragen gebildet wurden, die Schwerpunkte relativ schnell virulent. Vorrangig wurden der Ist-Zustand des Kunst-, Kultur- und Sozialbereichs kritisiert und Möglichkeiten besprochen, wie eine andere Form der Wahrnehmung von Kulturarbeit in der Politik, aber auch in der Gesellschaft geschaffen werden könne. Neben der fehlenden Transparenz von Vergabekriterien wurden vor allem in Bezug auf Prekarität, gerechte Bedingungen in der Kulturarbeit wie faire Bezahlung, die Missstände von Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen in allen Arbeitsgruppen deutlich hervorgehoben und betont, dass man in Bezug auf die Zukunft zwar dafür weiter kämpfe, die Umstände zu verbessern bzw. Kultur-

arbeitende angemessen zu entlohnen, dies von politischer Seite jedoch nicht erwarte. In diesem Kontext wurde auch die Zukunft der IGs und Ländervertretungen an sich besprochen und wie ein zukünftiges Agenda-Setting aussehen könnte und sollte. Die Verteidigungshaltung bzw. Selbstlegitimation wurde kritisiert, in dem sich die IGs und Kulturinitiativen so oft befänden und dahingehend auch der Kampf um Grundstrukturen und gerechte Verteilung. Auch dass es zu wenig kulturpolitische Visionen gäbe und es Aufgabe der Kulturarbeiter_innen sei, in Zukunft mehr zu fordern und damit nachhaltig zu verändern und Anreize für Neues zu schaffen. Ein bewusstes Eintreten für Diversität wurde in diesem Kontext betont.

Immer wieder augenfällig in allen Arbeitsgruppen wurde die Begrifflichkeitsthematik in Bezug auf die Definition von Kultur, Kulturarbeit und Identität sowie die Wahrnehmungsdivergenzen dessen, sowohl von außen als auch intern gesehen. Betont wurde die Wichtigkeit, mit den Begrifflichkeiten nicht nur als Expert_innen hantieren zu können, sondern auch ein Bewusstsein innerhalb der Gesellschaft zu schaffen. Vor allem auch weil die Wirkungsmacht der einzelnen Bereiche maßgeblich mit dem Verständnis der Begriffe zusammen-

hänge. Die missbräuchliche Verbindung von Kultur- und Identitätspolitik wurde als gegenwärtiges Thema identifiziert, welches in Zukunft eine noch größere Rolle spielen werde.

Im Rahmen des Zukunftsworkshops der IG Kultur Österreich wurde einmal mehr klar, wie relevant es ist, den Diskurs über aktuelle und zukünftige Szenarien der österreichischen Kulturpolitik auch im internen Dialog aufrecht zu erhalten und dass es notwendig ist, gerade Aspekte, die an die Basis gehen, die Grundlagen und Essenz der Kulturarbeit betreffend, zu besprechen. Die Ergebnisse des Zukunftsworkshops werden innerhalb einer Studie, die unter anderem als Arbeitsgrundlage zukünftiger Kulturarbeit dienen kann, im Herbst dieses Jahres herausgegeben. ||

www.igkultur.at

Clara Toth

Germanistin und Theaterwissenschaftlerin, arbeitet als Regieassistentin, Produktionsleitung und Inspizienz u. a. bei den Salzburger Festspielen, der Volksoper Wien und den Vereinigten Bühnen Bozen, seit 2011 Gesamtkoordinatorin der Europäischen Theaternacht, betreut für die IGFT www.theaterspielplan.at und arbeitet als Lektorin und Moderatorin für die IG Kultur Österreich.



Wider den postdramatischen Unfug

Tristan Jorde

Bernd Stegemann, Dramaturg an der Berliner Schaubühne und Professor für Theatergeschichte an der Schauspiel-Hochschule Ernst Busch, hat ein äußerst kluges, bissiges Buch über den im deutschsprachigen Raum an den Theatern so stark vorherrschenden performativ-postdramatischen Diskurs geschrieben. Es ist sein zweites in dieser Art, nach der zornentbrannten Polemik *Kritik des Theaters* (2013).

Er entlarvt darin diese nahezu alleinig als „modern“ empfundene Stück- und Aufführungspraxis als Stützungsinstrument für den Neoliberalismus, wo das Theater sich nur noch in mikrokleinen Schritten der Selbstreflexivität darstellt und jeglicher Anspruch auf eine „bessere Welt“ von vornherein als abgetakelter, gescheiteter und potenziell totalitärer Weg abqualifiziert wird. Und er plädiert leidenschaftlich für ein Theater der politischen Dialektik, im besten marxistischen Sinne, das Partei ergreift und nicht im performativen Relativismus hängen bleibt.

Stegemann beginnt seine Arbeit minutiös mit einer geschichtlichen Betrachtung von Realismus und dessen Problemen in der Darstellung von Maxim Gorki über Bert Brecht bis Slavoj Žižek. Er schreibt dabei z. B. über den heutigen Wert von Nachrichtensendungen und deren Scheinrealismus:

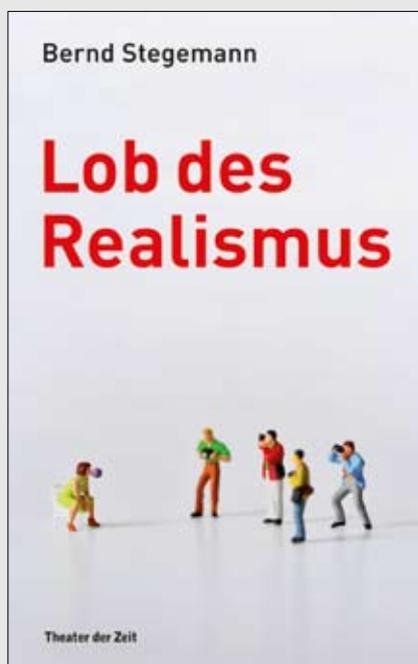
„Hier beansprucht z. B. der Bericht über [...] das Steuerparadies Luxemburg [...] ca. 20 Sekunden, während über einen Schiabfahrtslauf gut zwei Minuten berichtet wird. [...] alles gleich wichtig und damit gleich folgenlos [...]“.

Im nächsten Schritt kritisiert er das mangelnde Klassenbewusstsein vieler heutiger Kunstschafer: „Wer also eine Runde von Künstlern verstören möchte, der muss ihnen nur die einfache Frage stellen: Was ist dein Klassenstandpunkt?“ Auf die erste Verwunderung über die schiere Existenz so einer Frage folgen dann wortreiche Erläuterungen, dass es doch keine Klassen mehr gebe, weil doch alles relativ, fluktuierend,

eben ohne „realistische Wahrheiten“ sei. Es zeigt sich, dass da viele, obschon sie nicht in der Lage sind, von den Einkünften ihres Kapitals zu leben, so argumentieren, als wären sie Kapitalist_innen und damit System stützend, und damit vernebelnd wirken. Und auch dafür hat Stegemann ein weit verbreitetes Phänomen, das gerne ausgeblendet wird, aufgespürt: „So drängen jährlich tausende in die Kunsthochschulen des Landes und bieten ein ziemlich einheitliches Bild: Söhne und Töchter aus gutem Hause pflegen ihre Geschmacksurteile [...] und teilen [...] das Credo der Postmoderne: Es gibt keine Wahrheit! [...] Und Belehrung ist pfui! [...] Die Folgen einer solchen Welt-sicht sind vor allem für diejenigen prekär, die ohne reiche Eltern das Wagnis einer künstlerischen Laufbahn eingehen wollen. Sie werden daran gehindert, ihre Not als systemisches Problem denken zu dürfen, und dafür verlacht, falls sie es wagen sollten, hierfür eine Darstellung zu erfinden!“

Stegemann führt weiter aus, dass die sogenannte Postdramatik vor allem verschleiern, behübschen und unterhaltend wirkt. Sie tut das in einer Beliebigekeits-Dramaturgie, die die realen knallharten Ausbeutungs- und Herrschaftsverhältnisse in einer trüben Suppe der ununterbrochen sich selbst in Frage stellenden Dauerperformativität bis zur Unkenntlichkeit verdünnt. Und damit ganz wunderbar den Herrschenden dient. Das Theater fungiert hier als perfektes Abbild der spätkapitalistischen Produktions- und Aggregationsverhältnisse. „Innerhalb der Logik des Marktes hingegen ist nicht die Lüge der Fehler, sondern, dass die Lüge bemerkt wurde.“

Statt mit dialektischen Methoden Erkenntnisse herauszuarbeiten wird in der postdramatischen „Kontingenz“ eine widersprüchliche Welt in noch kleinere und immer kleinere Widersprüche zerlegt und reflektiert, bis schließlich die totale Zersplitterung alle Beteiligten ratlos, verwirrt und dennoch



rezension

mit einem wohligen Schauer des „erlebten performativen Kunstgenusses“ zurücklässt.

Das ganze wunderbare Dilemma der Postdramatik fasst er in dem Satz zusammen: „Es ist nicht mehr gewollt, durch ein besonderes sinnliches Ereignis die Aufmerksamkeit der Zuschauenden wecken und halten zu können, um in diesem freien Raum dem Anderen zur Erscheinung zu verhelfen, sondern die Mittel der Darstellung stellen sich nun selbst dar.“

Und er plädiert für sehr viel Brechtische Erkenntnis im Theater, da der real – im besten Sinne des Wortes – zu erkennende Missstand in der Welt jedenfalls wert ist, aufgedeckt, entlarvt und behoben zu werden.

Auch mit der mittlerweile weitverbreiteten Unsitte, Laien am Theater performativ einzusetzen und dies für „besonders authentisch“ zu halten, räumt Stegemann argumentativ klug und präzise auf. In einem letzten Abschnitt beleuchtet Stegemann anhand von fünf aktuellen Inszenierungen – Stücke von Ibsen, über Peter Hacks, Kathrin Röggla, Elfriede Jelinek bis zum unvermeidlichen René Pollesch – die Probleme des vorhandenen und schmerzlich fehlenden Realismus in der aktuellen deutschsprachigen Theaterwelt.

Ein sehr wertvolles Buch, das stellenweise anstrengend zu lesen ist, weil es akademisch ausformuliert und minutiös mit Quellenangaben versehen ist. Dies ist wohl der Kritik an seiner ersten Polemik geschuldet, die – laut Kritik – mehr Furor als Argument enthielt. Darüber hinaus ist es ein äußerst unterhaltsames, facettenreiches und kämpferisches Buch. Wert, gelesen zu werden, wert, beherzigt zu werden. Diese Welt braucht auch ein Theater, das Partei ergreift, klar ist und der Umstürzung der katastrophalen Machtverhältnisse ein wertvolles Werkzeug ist.

Stegemann schließt mit dem Plädoyer: „Beginnen wir mit dem Spiel der Antagonisten und der langen Geschichte an Erfahrungen, die Drama und Theater damit machen konnten. Fragen wir wieder nach dem Realismus!“ ||

Bernd Stegemann: *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.

Tristan Jorde

Schauspieler, Sänger und Regisseur aus Wien.



Foto: © Alex Niska

internationales clownfrauenfestival



clownin

27.11.-05.12.2015



Eine Koproduktion von



diskurs



Kathrin Röggl

Die neugewählte Vizepräsidentin der Akademie der Künste Berlin über Frauenquoten und die Rolle der Akademie in der Kulturpolitik

Die österreichische Schriftstellerin und Theaterautorin Kathrin Röggl wurde im Mai diesen Jahres zur Vizepräsidentin der Berliner Akademie der Künste gewählt. Gemeinsam mit der Filmregisseurin Jeanine Meerapfel steht der 1696 gegründeten altherwürdigen Institution erstmals ein Frauenteam vor. Ein historischer Schritt mit Signalwirkung. Das Gespräch führte *Sabine Mitterecker*.

Kathrin Röggl: 18 Mio Euro, die hauptsächlich in den Fixkosten stecken, möchte ich ein wenig spitzfindig hinzufügen. Aber klar, es stecken viele Möglichkeiten da drin. Für mich ist die Akademie gleichzeitig ein Ort der künstlerischen Wissensbildung als auch ein Ort der (kultur)politischen Intervention auf verschiedenen Ebenen. Was mich fasziniert, ist die Möglichkeit eines Hin und Her zwischen Diskursproduktion und künstlerischer Arbeit. Wir können Ausstellungen, Filmprogramme, Lesungen, Performances mit Symposien ineinanderfließen lassen, große langfristige Themensetzungen wagen, wie sie selten möglich sind. Da fließt dann unser nächstes großes Ausstellungsprojekt *Demo:polis* in die Fragestellungen des Postdemokratischen über Panels und

Podien ein und mündet in der Frage der Flucht- und Migrationsbewegungen in Europa.

gift: Die Akademie soll die Kunst fördern und die Politik in Fragen, die die Kunst betreffen, beraten. Wie kann eine Kunstinstitution über ihre symbolische Bedeutung hinaus – ohne „realpolitische“ Einflussfaktoren wie Mitgliederzahlen, Geld oder die Aussicht auf mehr Wähler_innenstimmen – auf politische Prozesse Einfluss nehmen?

Röggl: Es gibt durchaus konkrete Verbindungen. Klaus Staeck wird weiter in Sachen TTIP für die Akademie tätig sein und in entsprechenden politischen Gremien sitzen, es gibt Gespräche, die man konkret führt, eine wichtige, aber letztendlich vielleicht auch banal wirkende

gift: Euer Vorgänger Klaus Staeck hat zum Abschluss seiner Amtszeit an der Fassade der Akademie am Pariser Platz affichieren lassen: „Nichts ist erledigt!“ Was sind eure Pläne, was soll sich ändern, wo liegen künftig die Schwerpunkte in der Arbeit? Mit einem Budget von ca. 18 Mio Euro lässt sich manches bewegen ...

Ebene. Viel interessanter finde ich die indirekte politische Wirkung, die durch die konkrete künstlerische Diskursbildung erzeugt wird. Es ist, was Differenzierung innerhalb von vielen politischen Positionen angeht, in Zeiten, in denen die Orientierung über den klassischen Journalismus erstaunlich stark in Frage gestellt wird, notwendig, Kraftwerke der vielschichtigen Auseinandersetzung zu bauen, einen Wahrnehmungsraum, der in vielerlei Hinsicht widerständig ist dem herrschenden Medien-Zeit-Diktat. Keine Rückzugsräume, sondern Einspruchsräume, aber sozusagen nicht aktivistisch, sondern mit langem Atem.

gift: Deine Wahl sei ein Auftrag, dem „krassen Ungerechtigkeitsverhältnis“ gegenüber Frauen entgegenzutreten, so hast du es bei deinem Amtsantritt formuliert. Wie verlaufen die Willensbildungsprozesse in der Akademie und warum verlaufen sie bislang an den Frauen vorbei?

Röggla: Die Akademie befindet sich seit etwa 3-4 Jahren in einem starken Veränderungsprozess. Es ist ja nicht so, dass dort nur würdige ältere Herren arbeiten und Programme mitgestalten, sondern im Gegenteil die leitenden Mitarbeiter_innen eher jung und weiblich sind. Auch was die Zuwahlen angeht, hat sich beispielsweise die Sektion der bildenden Kunst für eine weibliche Zuwahlpolitik entschieden, die Literatursektion geht ebenso in diese Richtung. Es ist seit längerem klar, es muss sich diesbezüglich was ändern. Gleichzeitig ereilt mich das traditionelle Unbehagen, wenn nur auf diesem Thema herumgeritten wird, und es heißt: Hauptsache weiblich, als wären wir in irgendeiner Urform des Feminismus steckengeblieben. Als würde man das als einzige Qualität mitbringen. Klar wird mir auch in publizistischen Fragen (ich gebe gerade eine *Neue Rundschau* raus): wenn man 50 % Frauen will, muss

man erst einmal 80 % im Verhältnis einladen. Die Bereitschaft, sich zu einem Thema zu äußern, ist anscheinend immer noch geringer. Das ist gerade eine sehr merkwürdige Erfahrung, das hätte ich nicht gedacht. Man muss jedenfalls auf vielen Ebenen arbeiten, um dieses Verhältnis zu ändern. Es geht ja auch nicht einfach nur darum, Frauen reinzuholen, sondern Frauen, die sich diskursiv auseinandersetzen wollen, die ein gewisses Werk haben und auch zu den Sitzungen kommen würden. Und ich bin absolut dagegen, Frauen (oder Männer) in die Akademie zu wählen, die sich nicht beteiligen wollen und nur Karteileichen wären.

gift: Derzeit sind 22 % der 413 Akademiemitglieder Frauen. In vielen Bereichen wäre eine Frauenquote in dieser Höhe absolut ein Fortschritt. 42 % der Absolvent_innen in der Filmregie etwa sind Frauen, der Anteil der Regie führenden Frauen bei den öffentlich rechtlichen Sendern ARD und ZDF liegt gerade mal um die 10 %. Ein Missverhältnis, das an Stadt- und Staatstheatern, was Autorinnen und Regisseurinnen betrifft, noch weit ärger ist. Selbst am Burgtheater und Volkstheater, die seit kurzem von Frauen geleitet werden, ist dies eklatant. Was können Frauen (und Männer) tun, die Mechanismen, die dazu führen, zu unterlaufen?

Röggla: Es sind ganz simple Dinge, die nach wie vor zählen, denke ich. Ich hinterfrage meine eigene Verblindetheit. Warum fallen mir bei einem gewissen

Thema nur Männer ein? Das muss ich mir immer bewusst machen. Frauen bitte nicht auf die Liste setzen, die ohnehin keine Chance haben, nur, um da eine Frau stehen zu haben, ist auch so ein Gedanke. Also vernünftig planen. Argumente finden, durchsetzen. Sich vernetzen ist auch eine gute Strategie. Bewusst nach Frauen fragen. Gegenseitiges Coaching ist auch nicht schlecht, denn z. B. auch mir passieren die typisch weiblichen Fehler allzu oft (wie sich kleiner machen, verstummen etc.). Wenn ich das so schreibe, schreit in mir eine Seite, ich nenne sie die Butler-Seite, auf weil das alles schrecklich biologistisch und theoretisch anzugreifen klingt, aber leider zeigt die Lebenserfahrung, dass diese alten Mechanismen sehr sehr fest greifen.

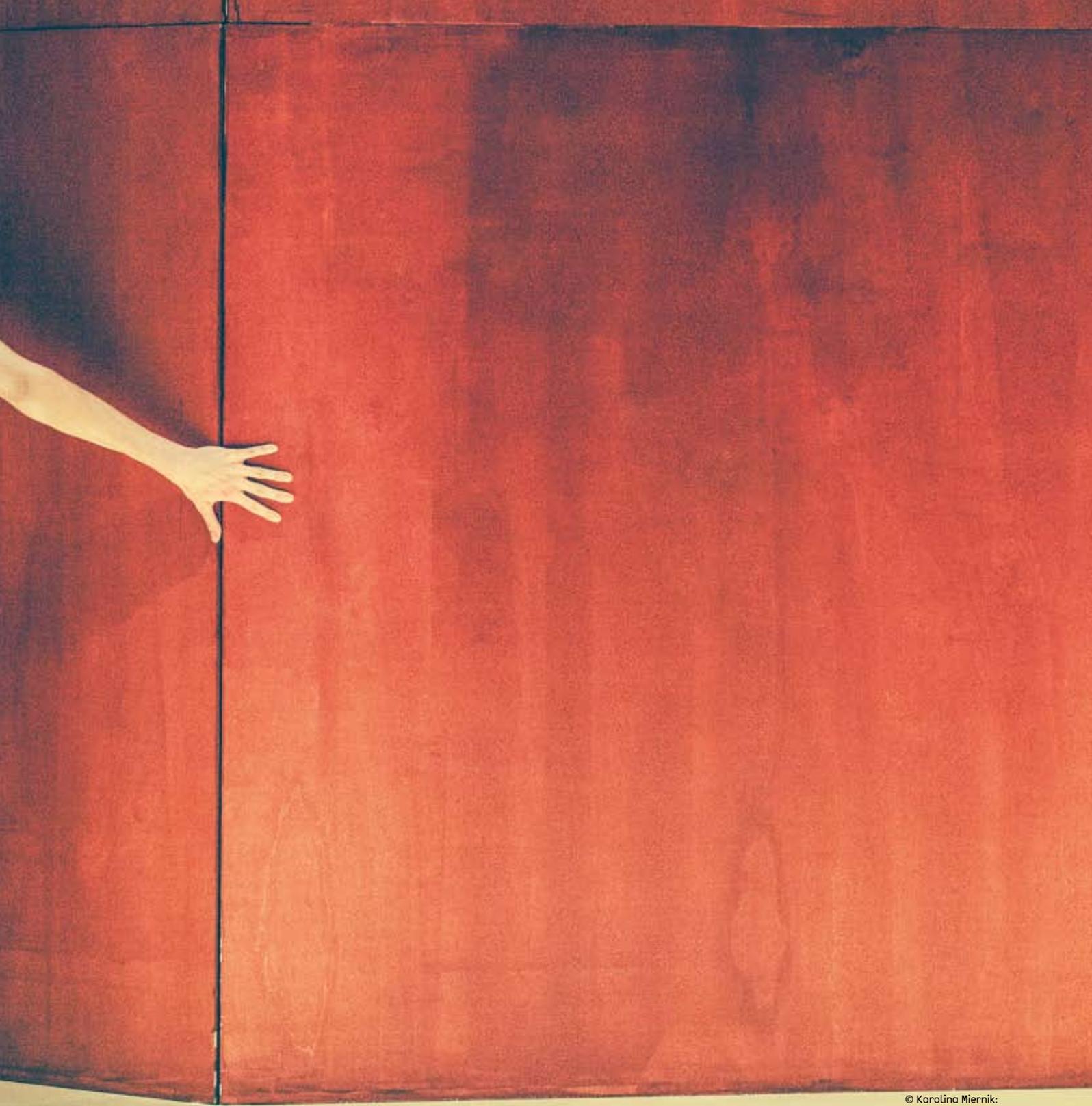
gift: Ist die – verbindliche – Quotenregelung für Kunstinstitutionen ein Weg, den „gläsernen Plafond“ in ihnen zu öffnen? Kunst sei keine Frage von Alter, Geschlecht oder Hautfarbe, heißt es dazu immer wieder. Die Bedingungen, unter denen Kunst produziert und rezipiert wird, sind es aber offenbar doch.

Röggla: Die Quotenregelung ist in den Anstellungsverhältnissen der Akademie längst Usus. Bei den Zuwahlen ist es komplizierter, die Basisdemokratie ist da ein hohes Gut, das ich niemals beschneiden würde. Aber man kann ja miteinander reden und versuchen, das klar zu machen. Das gelingt in doch erstaunlichem Maße, hoffentlich geht es weiter. ||

Kathrin Röggla

studierte Germanistik und Publizistik in Salzburg und Berlin, schreibt Prosa, Hörspiele, Theaterstücke. Kürzlich sind die im Rahmen ihrer Saarbrückener Poetikdozentur für Dramatik gehaltenen Vorlesungen unter dem Titel *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen* im Verlag Theater der Zeit erschienen. Darin ergründet sie, welche Herrschaftsstrukturen unsere Gegenwart ausmachen, wie man sich dagegen wehrt und welche Sprache dabei zu sprechen ist. Seit Mai 2015 ist Kathrin Röggla Vizepräsidentin der Akademie der Künste Berlin.





© Karolina Miernik:
Maybe the way you made Love
twenty years ago is the answer? (III)
Christine Gaigg
ImPulsTanz 2015

Transkulturalität für alle!

Die Brunnenpassage in Wien hat sich „Kunst für alle“ auf die Fahnen geschrieben und möchte nun ihre Strategien in den ganzen Kulturbereich tragen. Portrait anlässlich einer Neuerscheinung

Xenia Kopf



Ilker Ülzezer dirigiert den Brunnenchor beim StraßenKunstFest 2015 © Bert Schifferdecker

Wien, Österreich, Europa, die Welt: Wir leben in einer Migrationsgesellschaft. Schon lange war diese Tatsache nicht mehr so augenfällig wie heute. Flucht, die prekärste und am kontroversesten diskutierte aller Migrationsbewegungen, geschieht zur Zeit vor unserer sprichwörtlichen Haustüre und es liegt auf der Hand, dass sich unsere Gesellschaft in Zukunft noch zunehmend pluralisieren wird. Wie sich diese Pluralisierung längerfristig auswirken wird, ist noch nicht abzusehen. Während ein Teil von Politik und Bevölkerung

mit angstgetriebener Abschottung reagiert, bemüht sich ein anderer um gesellschaftliches Miteinander, um die Akzeptanz von (kultureller) Pluralisierung und um die Wahrnehmung ihrer Chancen. Zu diesem Teil gehört u. a. die Brunnenpassage: ein Ort, der die Menschen mittels Kunst zusammenbringen will. Xenia Kopf hat die künstlerische Leiterin Anne Wiederhold und ihre Stellvertreterin Ivana Pilić zum Gespräch getroffen – im An-Do am Yppenplatz, versteht sich.

Die Brunnenpassage ist seit ihrem fulminanten Start – 2007 wurden mit dem Projekt *Tanz die Toleranz* die Wiener Festwochen eröffnet – zu einem fixen Bestandteil des Wiener Kulturlebens geworden. Unter dem Slogan „Kunst für alle! / Art for everyone! / Um(j)etnost za sve! / Herkes için sanat!“ werden Tanz, Theater, Chorgesang, DJing, Erzählen, Kino u. v. m. in einer ehemaligen Markthalle auf dem Yppenplatz angeboten. Jede_r kann überall mitmachen, wobei sich die Brunnenpassage besonders um all jene bemüht, die im regulären Kulturbetrieb für gewöhnlich stark unterrepräsentiert sind: um die bildungsfernen, die einkommensschwachen und die ‚migrantischen‘ Communities. Obwohl, eigentlich: „Wir können nicht davon ausgehen, dass es eine ‚Jugo‘-Community gibt, oder eine ‚türkische‘ Community – dafür bewegen sich die Menschen in diesen so genannten Communities in einem viel zu breiten Spektrum“, so Pilić. Sie übernahm im September 2015 für ein Jahr die Leitung der Brunnenpassage von Wiederhold, aber zuvor haben die beiden noch gemeinsam ein Buch herausgebracht: *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft. Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien* ist im August 2015 als zweisprachiger Band (Deutsch und Englisch) bei Transcript erschienen.

Manifest für Transkulturalität ...

Es gibt also keine ‚türkische‘ Community? Zurzeit werde, vor allem im internationalen Kontext, vorwiegend mit dem Begriff der Interkultur gearbeitet, so Wiederhold, die 2012–14 Teil der EU-Expert_innen-Arbeitsgruppe ‚The Role of Public Arts and Cultural Institutions in the Promotion of Cultural Diversity and Intercultural Dialogue‘ war. Dieser Begriff konstruiere aber ‚Kulturen‘ als ein Nebeneinander von einzelnen Entitäten. „Wir haben uns im Lauf der Zeit entschieden, mit dem Begriff der Transkulturalität zu arbeiten, denn das ist genau das, was wir tun.“ (Wiederhold) Damit möchten die Autorinnen betonen, dass sie im Rahmen ihrer Arbeit Kultur als ein Feld der „Durchdringung und Verflechtung“ (S. 12) verstehen wollen, das sich ständig verändert und Neues hervorbringt. Insofern ist das Buch auch als ein Manifest für den Begriff der Transkulturalität zu verstehen, der sich noch

nicht ganz durchgesetzt hat. Im Arbeitsalltag freilich kommt auch die Brunnenpassage ohne „strategischen Essentialismus“ nicht aus, denn die so genannte aufsuchende Zielgruppenarbeit gehört zum täglichen Geschäft. „Um die Vielfalt zu erreichen, die wir haben wollen, müssen wir – paradoxerweise – natürlich darüber sprechen: ‚Die türkische Community haben wir in letzter Zeit nicht so gut erreicht. Drucken wir also einen türkischen Flyer und gehen damit in die türkischen Geschäfte.‘“ (Pilić) Aber in der Kunstpraxis sollen derlei Zuschreibungen weitgehend keine Rolle mehr spielen.

... und Praxishandbuch für Kulturarbeit

Vor allem aber soll *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft* als Praxishandbuch dienen. Natürlich wird dabei auch die Politik in die Pflicht genommen: „Ein Perspektivenwechsel in der Kulturpolitik ist erforderlich, um für breitere Teile der Gesellschaft das Recht auf kulturelle Bildung und Teilhabemöglichkeit umzusetzen.“ (S. 12) Derlei Konzepte und Forderungen liegen aber schon seit langem auf dem Tisch, umgesetzt wurde bisher kaum etwas. Den Autorinnen ist es daher ein besonderes Anliegen, die Praxis-Erfahrungen der Brunnenpassage anderen Akteur_innen des Kulturbereichs zur Verfügung zu stellen. „Idee dieses Handbuchs ist es, Anregungen für transkulturelle Kunstpraxis sowohl für ‚Hochkultur‘-Institutionen, Akteur_innen der freien Szene als auch für Menschen, die sich in der Orientierungsphase für neue Produktionen und Kulturinitiativen befinden, zu ermöglichen.“ (S. 13) Womöglich ist dieser Ansatz tatsächlich fruchtbarer als die Anrufung der Politik, denn in vielen Häusern und Institutionen sei der Wunsch zur Veränderung spürbar, es fehle aber an dem Wissen, wie. Wichtig dafür sei v. a. die Offenheit für Lernprozesse. „Wir versuchen, sehr transparent zu sein, zu zeigen, dass auch wir andauernd lernen. Orte wie die Brunnenpassage, deren Konzepte wir einfach übernehmen könnten, gibt es ja nicht en masse. Es geht ganz viel um Ausprobieren, vielleicht Fehler machen – und es eben erneut probieren.“ (Pilić) So erfahren die Leser_innen des Buches an konkreten Beispielen, wie sich an partizipative, niederschwellige und transkulturelle Kulturprojekte herangehen lässt und wo die Herausforderungen

V.l.n.r.:
 À la Art – Freie Reihe von Nachbar_innen
 und Freund_innen: Nowruz-Fest © Bert
 Schifferdecker. Fotoausstellung Da.Sein,
 Theaterworkshop Social Change, Living Books ©
 Brunnenpassage



liegen. Dazu zählen u. a. bei großer Sprachvielfalt das Beibehalten einer Haupt-Arbeitssprache (hier meist Deutsch u./od. Englisch), die Wahl der richtigen Kommunikationskanäle (neben Flyern und Social Media v. a. Mundpropaganda) oder auch eine Sensibilität dafür, wann Angebote wirklich allen offen stehen müssen und wann (auch: wie) die Zusammensetzung der Teilnehmer_innen gezielter gesteuert werden muss. So war bspw. die Vielfalt im Brunnenchor, ein für alle offenes Angebot, anfangs unbefriedigend, erzählen Wiederhold und Pilić im Gespräch. Seit drei Jahren arbeiten sie nun gezielt daran, wieder mehr Menschen mit Migrationserfahrung und mehr Männer in den Chor zu holen – und zwar mit Erfolg.

Ausnahmezustand auf der großen Bühne

Eine der Lehren, die die Brunnenpassage für sich gezogen hat, lautet auch: Lege nie die Hauptprobenzeit für deine Aufführung auf den Fastenmonat Ramadan! Ungewollt so geschehen nämlich in der ersten großformatigen Theaterproduktion der Brunnenpassage, *Ausnahmezustand Mensch Sein*: die vom Volkstheater zur Verfügung gestellte Probephöhne im Hundsturm war ausgerechnet nur Mitte Juli bis Mitte August frei. *Ausnahmezustand Mensch Sein*, ein lange gehegtes Wunschprojekt, ging 2014 im Volkstheater über die Bühne und vereinte alle Kunstformen, die in der Brunnenpassage praktiziert werden. Orientiert an Shakespeares *Der Sturm* entwickelte Autor Clemens Mädege im Lauf der Probenarbeiten mit Regisseur Daniel Wahl und anfangs 60 Teilnehmer_innen aus der Brunnenpassage den Text. Grundidee war, „dass es sich nur um eine Figur handelt, dass es nur Prospero ist.“ (S. 74) Sämtliche Darsteller_innen verkörperten unterschiedliche,

wechselnde Aspekte dieser einen Figur in einer Geschichte über Ungerechtigkeit, Rache und Liebe, wie es Schauspieler Pranjal Arya formuliert.¹ Mit schlussendlich 30 Darsteller_innen, Musiker_innen und DJns, Sprechchören, einem Bühnenbild mit Wasserbecken, Schrägfläche und Trapez sowie einer fulminanten Lichtshow geriet die Inszenierung durchaus üppig.

Spannend ist aber nicht nur, wie 30 nicht-professionelle Schauspieler_innen zu einer Figur zusammenwachsen, sondern auch, wie die Produktion überhaupt zustande gekommen ist. Initiator (und Hauptsponsor) waren nämlich weder Brunnenpassage noch Volkstheater, sondern die Bank Austria. Diese hatte schon 2010 Karl Markovics kontaktiert und ihm ein Theaterprojekt mit der Brunnenpassage vorgeschlagen. Markovics übernahm gern eine Art ‚Ehrenschutz‘ für das Projekt, wollte die künstlerische Umsetzung aber jemandem mit mehr Erfahrung „mit dieser Art Theater“² überlassen. Die Produktion wurde zudem „von Anfang an für eine große Stadt- oder Nationalbühne konzipiert“, und zwar zunächst für ein „etabliertes Wiener Theater“, das „in unmittelbarer Nähe der Brunnenpassage liegt, von der Publikumsstruktur jedoch weit davon entfernt ist.“ (S. 80) Die Kooperation wurde allerdings seitens des Theaters nach einem halben Jahr aufgelöst. Schließlich sprang das Volkstheater ein – wohl nicht zufällig, ließ sich *Ausnahmezustand Mensch Sein* doch schön in eine Reihe mit Produktionen wie *Das Kind* und *Die Reise* setzen, so der damalige Direktor Michael Schottenberg in einer ORF III Reportage über das Projekt.³ An diesem Video lässt sich übrigens auch ein leichter ‚Vampir-Effekt‘ des Duos Volkstheater und Bank Austria ausmachen, die dem Projekt zwar mediale Aufmerksamkeit garantierten, aber zugleich für die jeweils eigenen Zwecke kanalisiert.



In der Presse wurde *Ausnahmezustand Mensch Sein* jedenfalls breit für seine Herangehensweise und seine Ideen gelobt; die Beurteilung der künstlerischen Qualität fiel ambivalent aus: „Die wenigen Soloauftritte haben Hand und Fuß. Aber (...) [z]u verworren ist die Erzählhaltung, zu unsichtbar das Spiel“,⁴ schreibt der *Standard*. Die *Wiener Zeitung* lobt „drei Ausnahme-Bühnenmenschen in spe“ (Shaina Lo Ian Ieng, Pranjal Arya und Hamayun Mohammed Eisa – deren Namen übrigens im Artikel alle falsch geschrieben sind), beklagt aber ein „Szenario voll der Wirrnis.“⁵ Und die *Presse* meint: „Diese etwas plakative Aufführung war nicht nur gut gemeint, sondern gut gemacht.“⁶ Alles in allem gibt es vom Feuilleton also Lob und Tadel gleichermaßen.

Der wunde Punkt

Dass auch Kritik geäußert wurde, darf in einer Hinsicht ruhig als Erfolg verbucht werden: Sie bedeutet auch eine Anerkennung der künstlerischen Arbeit als solche. Denn die Brunnenpassage sah sich vor allem in ihren Anfängen immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, als Sozialprojekt Kunst-Gelder abzuziehen. Schließlich steht sie ja auch unter der Schirmherrschaft einer sozialen Organisation: Initiiert wurde die Brunnenpassage 2007 von Werner Binnenstein-Bachstein, dem damaligen Generalsekretär der Caritas, der zeitgleich auch das Community Dance Projekt *Tanz die Toleranz* ins Leben rief und dafür Royston Maldoom nach Wien holte.⁷ Aber nur im ersten Jahr gab es auch Geld von der Caritas, seit 2008 muss die Brunnenpassage sich selbst tragen bzw. ihr Budget selbstständig einwerben. Insgesamt hat sie heute etwa zehn verschiedene Geldgeber_innen, was laut

Wiederhold auch notwendig ist, bei 25.000 Besucher_innen pro Jahr und den derzeit ‚nur‘ 100.000 Euro von der Wiener Kulturabteilung. Mit ihrem Programm sitzt die Brunnenpassage aber irgendwie zwischen allen Stühlen. „Wir haben als Kunstort lange gebraucht, um uns Gehör zu verschaffen“, so Wiederhold, und auch umgekehrt ist es ebenso herausfordernd mit Förderungen von Sozial- oder Innenministerium. Formate wie Erzählkunst oder bestimmte Musik-Programme haben zudem selbst innerhalb des nach Sparten orientierten Fördersystems keinen richtigen Platz. Trotzdem: „Der Punkt ist, wir machen Kunst. Wer sollte das denn sonst fördern? Sozialgelder gehören in den Sozialbereich“, hält Wiederhold fest. Freilich muss das Künstlerische dabei erstmal „aus der Partizipation wachsen“, räumt sie ein. Der Brunnenchor oder das DJn Kollektiv Brunnhilde mussten sich zuerst zusammenfinden und professionalisieren, ehe es zu Auftritten etwa im Konzerthaus kam.

Solche Kooperationen mit Institutionen der ‚Hochkultur‘ strebt die Brunnenpassage ganz gezielt an. Ziel ist es, Publikum, Bühne und Personal dieser Häuser auch für jene zu öffnen, die bisher kaum am Kulturleben teilnehmen, d. h. genau für die Zielgruppen der Brunnenpassage. Das hat auch seine Tücken, denn „die Hochkultur hat Millionen“ und erwartet in der Zusammenarbeit eine Anpassung an ihre institutionellen Strukturen. Dazu gehört z. B. die Vorausplanung auf eineinhalb bis zwei Jahre. Pilić und Wiederhold wännen sich in der erfreulichen Situation, da mithalten zu können, aber gleichzeitig flexibel genug zu sein für kurzfristige Änderungen und Programmierungen. Noch ein Vorteil: „Wir sind in der privilegierten Situation, dass wir Kooperationen auch ablehnen können.“ (Pilić) Projekte, die zu punktuell, zu kurzfristig oder zu sehr auf die Vorführung von Einzelschicksalen der



Brunnenpassage am Yppenplatz in vielen Facetten © Bert Schifferdecker

Migration abheben, sind nicht im Sinne der Brunnenpassage – selbst wenn sie von den großen Playern kommen.

Eine, zwei, viele Brunnenpassagen

Die Caritas als großen Player im Rücken zu haben (wenn auch nicht aus dem Kunstbereich) und den Kontakt zur ‚Hochkultur‘ zu suchen, hat der Brunnenpassage jedenfalls nicht geschadet: wenn Geldgeber ausfallen, kann die Caritas diese zwar nicht ersetzen, aber unter Umständen kurzfristig die schlimmsten Härten abfedern; die ehemalige Markthalle konnte mittlerweile aufgekauft werden; der Grund und Boden, auf dem sie steht, wurde in öffentlichen Raum umgewidmet; und sie hat von der MA 36 eine Spielstättengenehmigung „auf Lebenszeit“ (!) erhalten, eine Rarität im Wiener Kulturbetrieb. Das Umfeld – der Yppenplatz, das Brunnenviertel – hat sich in Wiederholds Augen durchaus positiv verändert. Sie selbst wohnt seit 2008 direkt an dem Platz (in einem nicht edelsanierten Zinshaus) und erlebt die Umbrüche aus nächster Nähe. „Ich werde wirklich sehr oft zum Thema Gentrifizierung interviewt. In einigen Lokalen ist wirklich ein stark gestiegenes Preisniveau zu bemerken. Aber die Leute, die am Wochenende dort ihren Prosecco trinken, das sind Kurzzeit-Gäste, während in meiner Wahrnehmung die Wohnbevölkerung relativ konstant geblieben ist. Und ich bin sehr froh und dankbar, dass wir nach wie vor ein konsumfreier Raum auf dem Yppenplatz sind.“ Diese Durchmischung ist mit eines der

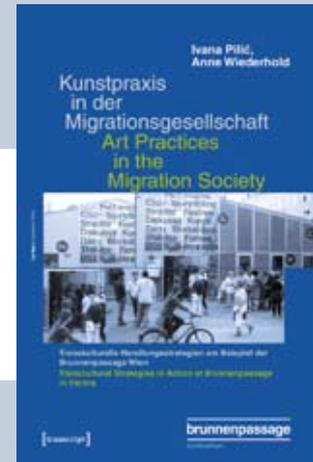
Ziele der Brunnenpassage und sie kann sehr produktiv sein: so wurde bspw. Christopher Widauer, seit 2013 für ‚Digital Development‘ in der Wiener Staatsoper verantwortlich, bei einem Café-Besuch am Yppenplatz auf die Brunnenpassage aufmerksam (womöglich bei einem Glas Prosecco), weil dort ein großes Roma-Fest stattfand. Derzeit laufen Gespräche über eine mögliche Kooperation.

Diese Anekdote ist sinnbildlich für die Ambition der Brunnenpassage, Menschen verschiedenster Lebenswirklichkeiten miteinander in Kontakt zu bringen. Der größte Wunsch von Pilić und Wiederhold ist es demnach auch, das Modell der Brunnenpassage zu verbreiten, in Wien („eine Brunnenpassage für jeden Bezirk“⁸), in Österreich, in Europa. Städte wie Budapest, Dresden, Paris oder London werden genannt, aber auch erste Netzwerke im Irak, im Libanon oder Vietnam. „Unsere Vision ist: Kunst als Tool für den gesellschaftlichen Wandel, und dafür müssen auch Orte geschaffen werden. Temporäre Formate allein reichen nicht aus“, so Wiederhold. Die Herausforderung sei dabei immer, das Konzept des lernenden Ortes beizubehalten, denn „Institutionalisierung und ‚Branding‘ machen den Raum enger“, ergänzt Pilić.

Ein Epilog, oder: Trachten und Gummistiefel

Als die großen Kräftefelder der Zukunft zeichnen sich entweder Desintegration ab, also das Zerfallen der Gesellschaft und die Radikalisierung ihrer Teile; oder Kohäsion, also ein ge-

meinschaftliches Miteinander, unter Akzeptanz individueller Differenzen. Gemeinsam mit vielen anderen Akteur_innen in Wien arbeitet die Brunnenpassage leidenschaftlich daran, zu letzterem beizutragen. Etwa so: Beim ersten gemeinsam ausgerichtetem Herbstfest im Brunnenviertel (2007), traditionell von den Kaufleuten veranstaltet, waren zu späterer Stunde rassistische Kommentare zu hören. Wie hat die Brunnenpassage reagiert? Im nächsten Jahr wurde wieder kooperiert und neben dem traditionellen österreichischen Schuhplattler ein südafrikanischer Gumboots-Tänzer engagiert. Die gemeinsame Performance der zwei Tänzer ließ das Publikum erstauen: „Es waren genau die gleichen Bewegungsabläufe – haarscharf derselbe Tanz.“ Transkulturalität in Reinform. ||



Das Buch

Ivana Pilić, Anne Wiederhold:

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft. Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien / Art Practices in the Migration Society. Transcultural Strategies in Action at Brunnenpassage in Vienna

Transcript 2015

¹ Jelena Gučanin, Siniša Puktalović: „Ausnahmestandard Mensch Sein“: Neun Sprachen auf der Bühne, *dastandard.at*, <http://dastandard.at/1395363912654/Ausnahmestandard-Theater>

² Barbara Petsch: Karl Markovics: Filme machen um geliebt zu werden, *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/news/1574614/Karl-Markovics_Filme-machen-um-geliebt-zu-werden

³ ORF III - Dokumentation Ausnahmestandard Mensch Sein, <https://www.youtube.com/watch?v=98tOVXvk0aY>

⁴ Margarete Affenzeller: Schiffbrüchig und ausgeliefert sein, *derstandard.at*, <http://derstandard.at/1395364432435/Schiffbruechig-und-ausgeliefert-sein>

⁵ Hans Haider: Frauenchor im seichten Pool, *wienerzeitung.at*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/620483_Frauenchor-im-seichten-Pool.html

⁶ Norbert Mayer: Das Volkstheater im „Ausnahmestandard“, *diepresse.com*, <http://diepresse.com/home/kultur/news/1587127/Das-Volkstheater-im-Ausnahmestandard>

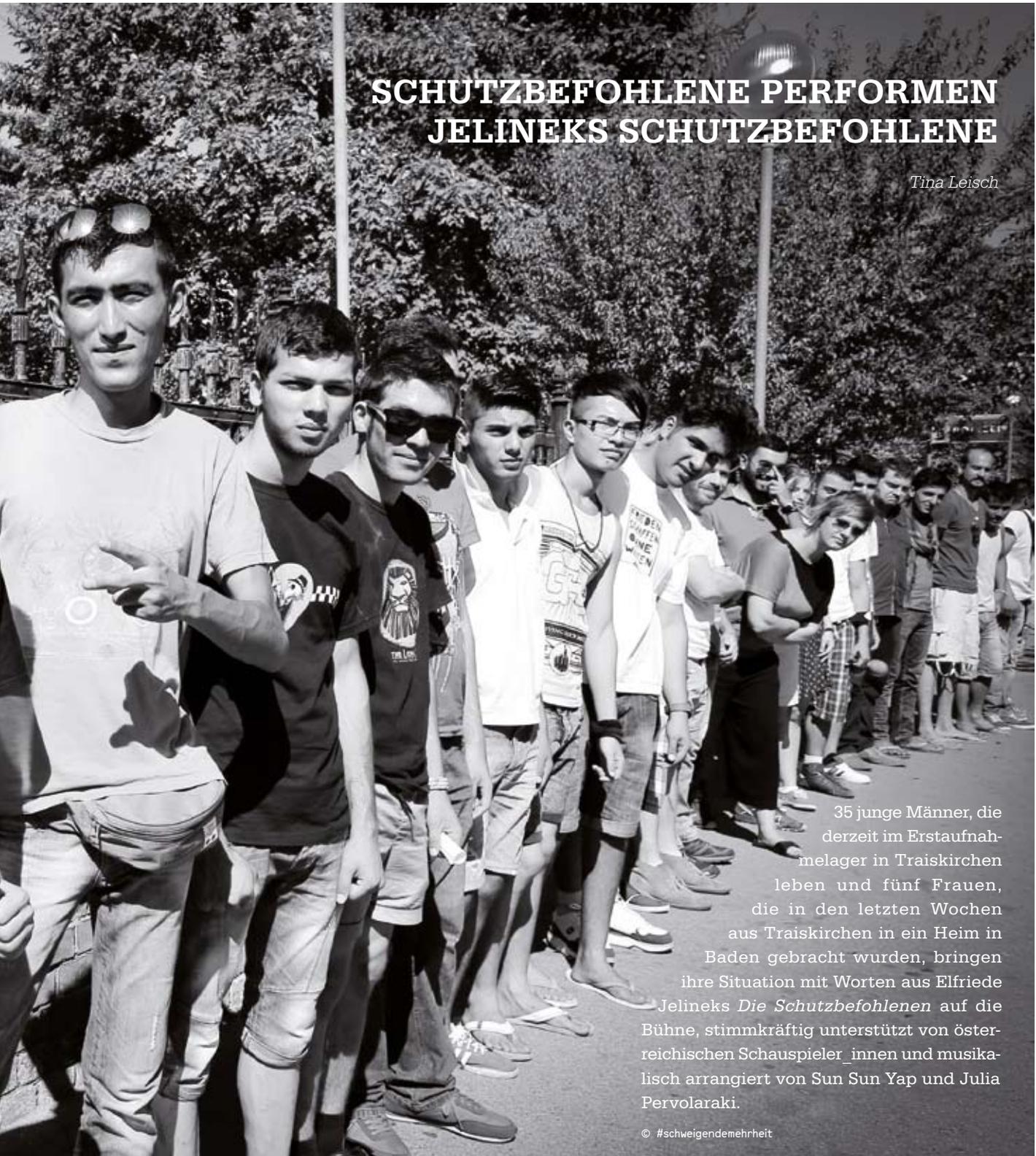
⁷ Vgl. Xenia Kopf: Participation is it! Is it? in *gift 3/2011*

⁸ Mit dem Stand 129 hat am Viktor Adler Markt bereits ein weiterer Standort eröffnet: <https://www.facebook.com/stand129>



SCHUTZBEFOHLENE PERFORMEN JELINEKS SCHUTZBEFOHLENE

Tina Leisch



35 junge Männer, die derzeit im Erstaufnahmelager in Traiskirchen leben und fünf Frauen, die in den letzten Wochen aus Traiskirchen in ein Heim in Baden gebracht wurden, bringen ihre Situation mit Worten aus Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* auf die Bühne, stimmkräftig unterstützt von österreichischen Schauspieler_innen und musikalisch arrangiert von Sun Sun Yap und Julia Pervolaraki.

© #schweigendemehrheit

77 Dieser Text schreit doch danach,
dass man ihn mit Flüchtlingen gemeinsam erarbeitet. 44

Dafür werden Jelineks Texte ins Arabische und Farsi und die Geschichten der Flüchtlinge ins Deutsche übersetzt. Eine theatrale Verdichtung all dessen, was im Moment an den Grenzen und Bahnhöfen, vor den und in den Flüchtlingslagern Europas zum Verzweifeln und zum Hoffen bringt.

Initiiert und inszeniert wurde die chorische Performance von der Initiative Die Schweigende Mehrheit, die seit Juli Künstler_innen zur Solidarität mit Geflüchteten und Geflüchtete zur Nutzung von Kunsträumen einlädt.

Bernhard Dechant, Regisseur und Mitinitiator der Schweigenden Mehrheit und als Schauspieler in der Rolle des ORS-Angestellten in Traiskirchen (ORS ist ein Unternehmen, das sich auf die Unterbringung und Versorgung von Asylwerber_innen spezialisiert hat, Anm. Red.), Dirigent, Diktator und Lehrmeister des Flüchtlingschores: „Wir haben zunächst eine Mahnwache vor der Staatsoper organisiert, um gegen die Zustände in Traiskirchen zu protestieren. Künstler_innen haben durchgehend acht Tage und Nächte gesungen, gelesen, diskutiert. Dabei waren die spannendsten Momente, wenn Menschen, die selber flüchten mussten, zu Wort kamen. Wir hatten aber nicht genug Ressourcen, um die Mahnwache weiterzuführen und gleichzeitig dauernd in Traiskirchen zu sein. So haben wir in Wien nur noch mit sporadischen Straßentheaterperformances versucht, Diskussionen auszulösen, waren aber hauptsächlich rund um die Uhr damit beschäftigt, mediale Öffentlichkeit für die Forderungen der Geflüchteten zu organisieren, Medikamente zu sammeln, konkrete Hilfe zu leisten. Meine Schwester hat die ärztliche Versorgung vor dem Lagertor auf die Beine gestellt. Manche von uns haben die Konvois nach Ungarn mitorganisiert. Irgendwann haben wir dann beschlossen, wieder zur Kunst zurückzukehren. Allerdings nicht weiter in dieser oberflächlichen Form der Solidarität, dass österreichische Künstler_innen und Prominente irgendwo auftreten für die Gute Sache, sondern wir wollten eine künstlerische Zusammenarbeit mit den Schutzbefohlenen selbst beginnen.“

Tina Leisch, Film-, Text- und Theaterarbeiterin und Mitinitiatorin der Schweigenden Mehrheit: „Ich hatte die Premiere von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Burgtheater gesehen und es war gespenstisch: Zwei Jahre früher haben wir gerade gegenüber auf der anderen Seite des Rings in der Votivkirche gefroren und so schnell ist unser Protest in der Höchstkultur angekommen! Ich mochte Jelineks Text sehr. Allerdings finde ich es schwierig, mit dieser strengen Teilung zwischen dem 'Wir der Flüchtlinge' und dem 'Wir der Österreicher_innen' umzugehen. Einerseits dient das der Denunziation des Rassismus – und der Votivkirchenprotest war ja eben ein wichtiger historischer Moment, gerade weil die Flüchtlinge selbst das Wort ergriffen haben und für sich selbst gesprochen haben: 'Wir, die Geflüchteten fordern' Andererseits ist es für anti-rassistische Politik aber wichtig, diese Trennung in 'Wir' und 'Sie' zu überwinden.

Jedenfalls fand ich die Tatsache absurd, fast schon obszön, dass Burgschauspieler_innen als 'Wir der Flüchtlinge' auftreten und schon damals habe ich gedacht: Dieser Text schreit doch danach, dass man ihn mit Flüchtlingen gemeinsam erarbeitet. Wir haben dann aus dem Jelinek-Text Stellen herausgesucht, die wie die Faust aufs Auge auf die Situation der Bewohner_innen des Lagers Traiskirchen passen. Bernhard hat wie schon davor bei einigen Straßentheaterperformances den ORS-Angestellten gespielt, und den Chor der Geflüchteten Jelineks Sätze, quasi als Deutschkurs-Praxis, nachsprechen lassen. Es war spannend: als die Übersetzer_innen den Flüchtlingen die Sätze ins Farsi oder Arabische übersetzten, haben sie das oft als exakte Beschreibung ihrer Situation erlebt.“

Bernhard Dechant: „Oft haben sie mir gesagt, ich spiele den ORS-Mitarbeiter viel zu harmlos. Uns ist es wichtig, den Schutzsuchenden auf Augenhöhe zu begegnen. Wir erarbeiten dieses Projekt zusammen. Wir scheitern auf der Bühne zusammen und wir teilen uns den Applaus und die Einnahmen. Und trotz der sprachlichen, zeitlichen und räumlichen

Schwierigkeiten, trotz der Extremsituation, in der sich die Insass_innen von Traiskirchen befinden, hat es schon nach vier Proben als Stück funktioniert. Vielleicht, weil man sich denen, die da kommen, den Fremden, nicht nur über Fernseh- und Zeitungsbilder oder an Bahnhöfen kurz einmal nähert, sondern über den Nachdruck, den sie den Worten Jelineks verleihen, durch ihre starke Performance und ihre Spiellust. Darüber hinaus machen wir nach jeder Vorstellung eine Gesprächsrunde mit dem Publikum. Wir hoffen, dass sich Kontakte und Freundschaften entwickeln. Wir versuchen z. B. gerade für alle unsere Kolleg_innen, die noch in Traiskirchen wohnen müssen, mit Hilfe des Publikums Wohnraum zu finden. Wir suchen Gratisdeutschkurse und überlegen, wie man die Schutzsuchenden in ihrem Bildungshunger unterstützen kann. Einige der Afghanen haben im Iran gelebt und waren dort als Einwanderer von jeglicher Schulbildung ausgeschlossen. Und auch das Stück selbst entwickelt sich ständig weiter, allein schon durch die Tatsache, dass einige auf Transfer in andere Bundesländer gehen und laufend neue Kolleg_innen dazustoßen und sich das Ensemble damit von Probe zu Probe verändert und immer neue Geschichten in die Arbeit einfließen. Es wird daher keine endgültige Version geben.

Tina Leisch: „Gerade diskutieren wir darüber, ob und wie die Flucht- und Verfolgungsgeschichten der Mitwirkenden ins Stück Eingang finden. Ich finde, man kann nicht mit einem dem Galgen Entronnenen vom Strick sprechen. Ich sehe die politische Notwendigkeit ein, solche traumatischen Erlebnisse in den Medien zu erzählen. Aber wenn ich jemanden kenne, frage ich ihn oder sie doch nicht als erstes danach! Es ist schwierig für die Schutzbefohlenen, zu erzählen, ohne dass das exhibitionistisch oder retraumatisierend wird. Also haben wir mit den Leuten eher über ihre Berufe, über ihre Lieblingsfilme, über ihre Familien, über Politik geredet und die Standardfrage 'Wieso bist du her gekommen und was hast du auf dem Weg erlebt?' eher vermieden. Diesen Part überlassen wir im Stück den Worten Jelineks. Ihr Klage-

und Anklagelied über den Skandal des Massenmords qua Flüchtlingspolitik wird also gesprochen von Flüchtlingen, die es hierher geschafft haben und dann aber auf der Bühne versuchen, sich aus diesem 'Wir der Flüchtlinge' zu lösen, Individuen zu werden, sich für Momente einem anderen 'Wir' zuzurechnen: Mit Johnny, dem syrischen Schauspieler, der in seiner Heimat und im Libanon auf vielen Bühnen stand, gibt's ein 'Wir, die Theaterleute'. Mit Basima, der wunderbaren Sängerin, die in Bagdad in NGOS gearbeitet hat, gibt es ein 'Wir, die Feministinnen'. Mit Nazar, Mortaza und Farzad gibt's ein 'Wir, die KungFuFighter'. Es gibt ein Wir derer, die McDonalds mögen und ein Wir derer, die schon den Geruch nicht aushalten. Aber Jelineks Text ist erbarmungslos: Er zwingt die Leute immer wieder zurück ins 'Wir der Schutzsuchenden'. Auf die Frage 'Wann sind wir wieder wer?' können wir keine Antwort geben. Das muss die schweigende Mehrheit der Leute in Österreich tun. ||

SCHUTZBEFOHLENE PERFORMEN JELINEKS SCHUTZBEFOHLENE

war am 18.10. im Dschungel Wien, am 19.10. im Schwarzbau (ehemaliger Ostklub) und ist am 13.11. im Werk X zu sehen. Nach jeder Aufführung gibt es eine Gesprächs- und Kennenlernstunde für Mitwirkende und Publikum.

Die Schweigende Mehrheit wünscht sich, dass viele Theaterhäuser die Produktion zu einem einmaligen Gastspiel einladen, um so mit möglichst vielen verschiedenen Leuten ins Gespräch zu kommen.

www.schweigendemehrheit.at

www.facebook.com/dieschweigendemehrheitsagtja





bilderrahmen

Karolina Miernik

Born in Wrocław (Poland), based in Vienna. Miernik's interest for photography gained its momentum 8 years ago when she decided to make her passion to her profession. During her photography studies Karolina learned that knowing the rules of composition, conscious seeing and perceiving the reality going hand in hand with the photographic thinking can do more than the best photographic equipment. Photography became her „place“ where she can better understand the reality and create her own worlds.

In Vienna during the ImpulsTanzFestival, 2007, Karolina fell in love in the symbiosis of two media: photography and movement. Karolina was witnessing thousands of professional dancers, choreographers and teachers from all over the world for 4 consecutive years. Her photographs is a try of presenting the moments she could take part in on the side of her lens.

www.karolinamiernik.com

© Karolina Miernik:
Monique @ MUMOK
Alix Eynaudi & Mark Lorimer
ImPulsTanz 2015

szene



20 Jahre Tanz und Theater für junges Publikum

Die Theatermacherinnen
Corinne Eckenstein und
Lilly Axster im Gespräch

Corinne Eckenstein und Lilly Axster © Rainer Berson

1991 gründeten Corinne Eckenstein und Lilly Axster TheaterFOXFIRE. Die kontinuierliche Arbeit mit mindestens einer Produktion jährlich begann 1995. Somit wird im Herbst 2015 20 Jahre TheaterFOXFIRE mit einem neuen Stück für Frauen gefeiert, das auf dem Buch *FOXFIRE. Die Geschichte einer Mädchenbande* von Joyce Carol Oates basiert. Die

feministischen Ansätze von Oates lieferten den Ausgangspunkt zur Gründung einer freien Theatergruppe, die dazu auch wesentlichen Anteil an der Etablierung des Theaters für ein junges Publikum in Wien hat.

Das Gespräch führte *Silvia Kargl*.

Ab der Spielzeit 2016/17 wird Corinne Eckenstein neue Dschungel-Wien-Chefin – wir gratulieren!

gift: Frau Axster und Frau Eckenstein, zur Zeit der Gründung von TheaterFOXFIRE gab es abgesehen vom Theater der Jugend in Wien höchstens Theater für Kleinkinder, meist verbunden mit Kasperltheater, und sogenanntes Schultheater mit oft verkürzten Fassungen von Bühnenklassikern. Sind Sie mit dem Theaterbegriff für ein junges Publikum heute zufrieden?

Corinne Eckenstein: Ja, die Bezeichnung trifft unsere Arbeit ziemlich genau. Alles verändert sich. Junge Menschen sind auf einer Entdeckungsreise ohne Ende, durchaus mit Widersprüchen, manche empfinden diese für mich so spannende Lebensphase sehr deprimierend. Was ich sehr mag: Die Individualitäten sind noch sehr stark, in all ihrer Vielfalt, und es gibt eine mitreißende Lebendigkeit.

gift: Welche Rolle spielt der Tanz in Ihrem Theater?

Lilly Axster: Körper waren uns immer wichtig. Tanz ist ein starkes Element in unseren Arbeiten, oft hat Corinne in meinen Inszenierungen choreografiert.

Eckenstein: Pina Bauschs Tanztheater hat mich stets sehr interessiert, auch die Körperlichkeit in Stücken von Wim Vandekeybus. Vom Theater kam ein starker Ansatz durch Peter Brook.

Axster: Körperliches habe ich von dir gelernt, es war für mich eine neue Ausdrucksmöglichkeit zusätzlich zum Text. Dieser Aspekt hat von Beginn an mein Interesse an der Zusammenarbeit mit dir geweckt.

Eckenstein: Und ich mochte immer die knappen Texte von dir, die eine Verdichtung waren. Ich wollte nie so viel reden auf der Bühne, das Ungesagte war mir genauso wichtig.

gift: Wie viel Macht hat Theater?

Eckenstein: Ich glaube viel. Deswegen ist die Wahl der Themen so wichtig und auch die Frage nach dem Theatralischen. Wir haben Themen wie Kindesmissbrauch, Gewalt oder Se-

xualität von Jugendlichen aufgegriffen und natürlich auch Feminismus.

Axster: Der Begriff Feminismus hat sich verändert, ich würde ihn heute nicht mehr so verwenden. Das Thema Diskriminierung ist natürlich immer noch aktuell, in vielen Aspekten.

gift: Im TheaterFOXFIRE gibt es komplexe Figuren. Wie finden Sie die Stoffe für Ihre Stücke?

Eckenstein: Wir geben keine Rollenbilder vor. Frauen und Männer werden weder in die Rollen von Superhelden noch von Opfern gedrängt. Viele Ideen für unsere Stücke kommen aus dem privaten Bereich. Wir sprechen darüber, was uns berührt oder was wir in unserem Umfeld erleben. Die Boys-Trilogie hat sicherlich mit meinem Sohn zu tun.

Axster: In *Königinnen*, das 2000 zur Eröffnung des Kosmos Frauenraumes uraufgeführt wurde, wollte ich Autorinnen, die mir wichtig sind – Virginia Woolf, Audre Lorde und Djuna Barnes – ein Stück widmen, Querdenkerinnen in meiner Inszenierung feiern.

gift: Wie stehen Sie zum Realismus im Theater für und oft auch mit jungen Menschen?

Eckenstein: Es geht in unseren Stücken darum, in die Gefühls- und Lebenswelt von Menschen einzutauchen, nicht so sehr um die Darstellung von Problemen. Ich finde diesen Zeitabschnitt im Leben so aufregend, in vielen Bereichen geht es um erste Erfahrungen. Plötzlich muss man selbst handeln!

gift: Wie kamen Sie zur Konzentration auf Stücke für ein junges Publikum?

Axster: Früher sind wir an vielen Orten aufgetreten, einige Stücke entstanden für das KosmosTheater und für dietheater. Bis zur Eröffnung des Dschungel haben wir die Publikumsgruppen ständig gewechselt. Wir haben uns verändert, mit der Frage der Anerkennung gehen wir jetzt anders um. Mir

war es früher wichtiger, in der Theaterszene anerkannt zu sein. Ich habe mich davon gelöst, finde andere Szenen oft interessanter.

Eckenstein: Natürlich ist ein eigenes Haus für ein junges Publikum wie der Dschungel, in dem wir als einzige Gruppe seit der Eröffnung mit mindestens zwei Stücken und Wiederaufnahmen pro Jahr tätig sind, wichtig für die Anerkennung und auch eine Stütze unserer Arbeit. Seit es den Dschungel gibt, arbeiten wir auch nicht mehr ausschließlich für Frauen-Ensembles, Feminismus funktioniert auch darin, wie man Jungs sieht.

Axster: Die Verortung macht vieles leichter. Das Wandern von Spielort zu Spielort war erschöpfend und anstrengend. Auch das Ansprechen von Schulen funktioniert seither viel besser.

gift: Ist der Pioniergeist der freien Szene von früher noch da?

Eckenstein: Zunächst war es ein emanzipatorischer Schritt der freien Szene, unsere stilisierte Form vom Text und von der Ausstattung her zu sehen. Bis heute haben wir uns nie festgelegt, wir sind Theatermacherinnen. Also ja.

Axster: Wir arbeiten immer auch mit Menschen, die nicht Deutsch als Muttersprache haben. Nationalitäten spielen keine Rolle, auch Menschen mit besonderen Bedürfnissen sind einbezogen. Wir zeigen gerne Gemeinschaften, zum Beispiel auch von Generationen.

gift: Das Thema Ihrer Stücke ist der Mensch an sich?

Eckenstein: Ja, Kategorisierungen nach Geschlecht, sexueller Orientierung, Hautfarbe oder Behinderung sind an sich nie das Thema. Unsere Stücke folgen einer Spur, an der sich Themen entwickeln. Ich bin gegen jegliche Einschränkung.

Axster: Ich stimme dem zu. Ein Rollstuhl muss kein Problem

sein. Wir machen kein Opfertheater, es geht mehr um einen identitären Zugang.

gift: Was hat sich seit Ihren Anfängen geändert?

Axster: Der Begriff „Theater für ein junges Publikum“ hat sich durchgesetzt. Unser erster Name war übrigens Junges Theater Wien, das gab es aber schon.

Eckenstein: Da freies Theater für Jugendliche in Wien nicht existierte, waren die Reaktionen beim Bund und bei der Stadt Wien auf unsere diesbezüglichen Ansuchen „das haben und brauchen wir nicht“, weil es die Kategorie einfach nicht gab. Erika Kaufmann hat sich dann bei der Stadt Wien für uns eingesetzt, auch weil wir Frauen waren und weil sie unsere Themen wichtig fand. Das brachte den Durchbruch.

gift: Wie ist die budgetäre Situation heute?

Eckenstein: Theater für ein junges Publikum sollte endlich auch finanziell gleich gestellt sein. Und damit alle kommen können, müssen die Eintrittspreise niedrig sein – das heißt schon längst werden mehr Subventionen benötigt.

Axster: Ich habe das Gefühl, dass es wieder in eine Richtung sozialpädagogischer Strömungen wie in den 70ern geht. Ich finde, das sollte man mit einem Theater, das auch ästhetische Formen wichtig nimmt, auseinander halten. ||

www.theaterfoxfire.org/foxfire

Lilly Axster

Autorin und Regisseurin

Corinne Eckenstein

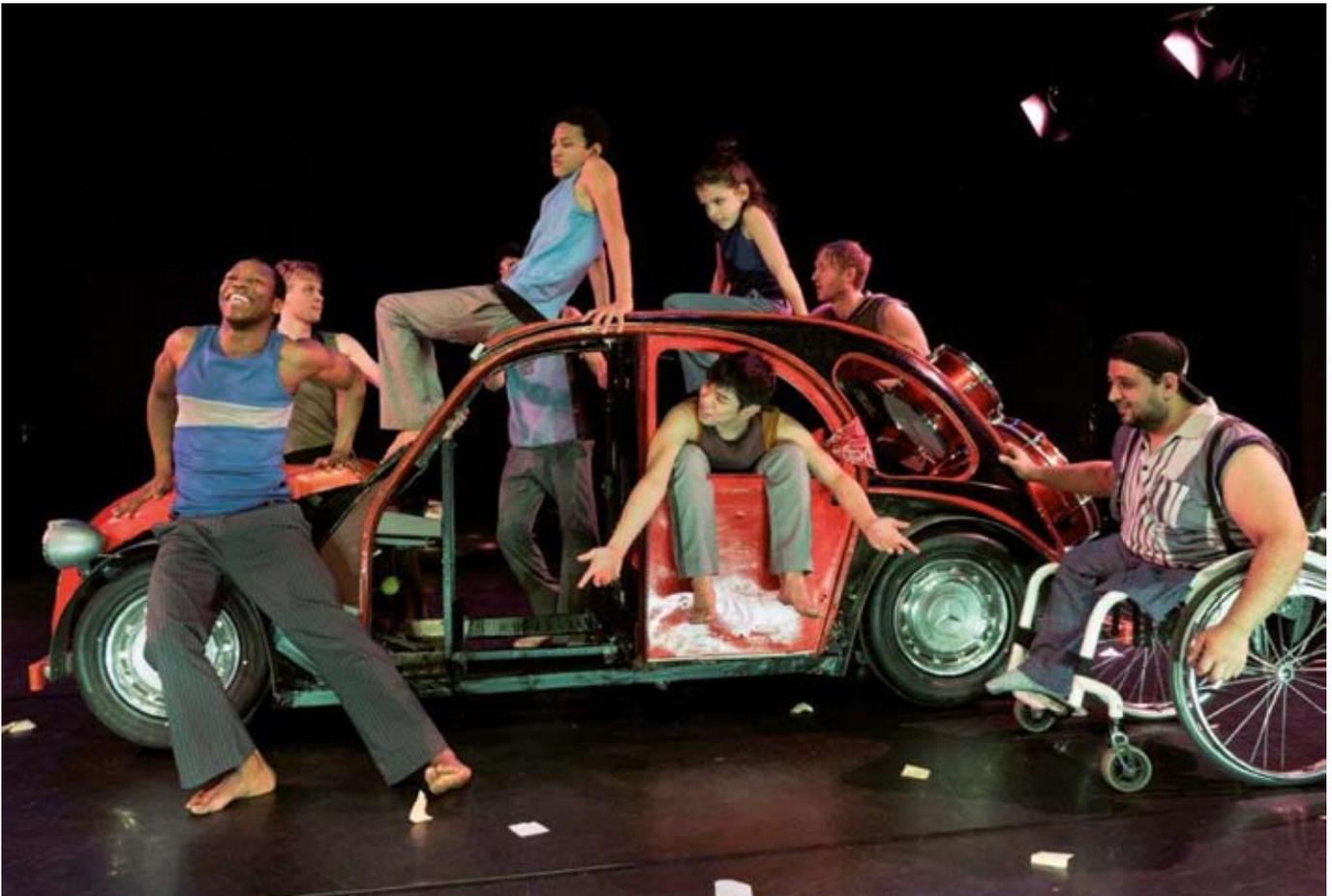
Regisseurin, Choreografin und Schauspielerin. Designierte Leiterin des Dschungel Wien.

77 Seit es den Dschungel gibt, arbeiten wir auch nicht mehr ausschließlich für Frauen-Ensembles, Feminismus funktioniert auch darin, wie man Jungs sieht. 44

Silvia Kargl

Tanzkritikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Historischen Archivs der Wiener Philharmoniker.

TheaterFOXFIRE: Boys Awakening © Rainer Berson





Festival setzt Tanzimpulse

Tanzfestivals gibt es viele, aber wenige setzen eine Stadt so in Bewegung wie ImPulsTanz in Wien. Eine Erfolgsgeschichte.

Uwe Mattheiß

DanceWEB Gala bei ImPulsTanz 2015 © Karolina Miernik

Wenn in Wien die Theater den Sommer über geschlossen bleiben, erwachen einige dieser altherwürdigen Bauten aus dem späten 19. Jahrhundert für ein paar Nächte zu ungeahntem Leben. Treppen und Vorplätze sind schon am frühen Abend von Menschen umlagert, die alle ein wenig jünger und unbeschwerter erscheinen als das Publikum, das hier übers Jahr verkehrt. Später am Abend, wenn die Vorstellungen vorbei sind, lösen sich diese gut gelaunten Ansammlungen nur langsam in die schwül-heißen Nächte des Wiener Sommers auf, um anderswo weiter zu feiern.

Viele tun dies auf den blauen und magentafarbenen Leihrädern, die man rund um das Wiener Museumsquartier, um Theater und Museen dieser Tage öfter sieht. Die schrille Farbe fällt auch im Großstadtverkehr sofort auf. Ein Markenzeichen, das seine Botschaft ganz nebenbei, aber ziemlich treffend verbreitet: ImPulsTanz ist in der Stadt.

Was 1984 mit ein paar Aufführungen in George Taboris Theater in der Wiener Porzellangasse begann, hat sich zwischenzeitlich mit bis zu 80 Gastspiel- und Koproduktionen zu einem weltweit wichtigen Festival für zeitgenössischen Tanz und Performance entwickelt.

Die internationale Reputation des Festivals hat einen Namen: Karl Regensburger führt die operativen Geschäfte seit der Gründung. Zum Tanz kam der studierte Betriebswirt eher auf Umwegen. Nach dem Abschluss organisierte er als

Zwischenjob den Betrieb eines Tanzstudios, wurde in den 80ern Manager des damals aufstrebenden Choreografen Ismael Ivo, der auch heute noch bei ImPulsTanz dabei ist. Die Dissertation über das *Bilanzierungsverhalten europäischer Großbanken* blieb liegen.

Der Festivalleiter ist genau dort, wo er sein will

Als Festivalleiter beherrscht Regensburger die Balance zwischen Alle-Fäden-in-der-Hand-Haben und sich als Person zurücknehmen. Anders als Regie führende Intendant_innen muss er nicht mit Künstler_innen um künstlerische Geltung konkurrieren, braucht keinen Distinktionsgewinn für den nächsten Karriereschritt. Er ist seit über 30 Jahren genau dort,

wo er sein will, im internationalen Geschäft und in der Stadt, die er bis in all ihre Abgründe bestens kennt. Dafür hat das Festival Karriere gemacht.

Regensburger, der als Fußballfan kaum eine Champions-League-Übertragung im Wiener Café Anzengruber auslässt, führt ImPulsTanz im Grunde wie einen ambitionierten Profigclub: in der Spitze, in der Breite und – was den Nachwuchs betrifft – nach vorne. Wichtige Tanzproduktionen auch jenseits der freien Szene zu zeigen, ist eines. Die Aufführungsreihe [8:tension] programmiert Positionen nachwachsender Choreograf_innen erfreulich prominent.

Als Anreger und Koproduzent für lokale Compagnien ist ImPulsTanz unverzichtbar geworden. International erfolgreiche Gruppen wie Chris Harings liquid loft sind immer wieder im Festival zu sehen, in diesem Jahr Philipp Gehmacher, Christine Gaigg oder Doris Uhlich, die das Festival vor 4.000 Zuschauer_innen im Hof des Museumsquartiers mit Glamour eröffnete.

In der Reihe Redefining Action(ism) im Museum moderner Kunst entwickelte Akemi Takeya ihre Performance *Lemonism*, einen analytisch präzisen Kommentar zum Wiener Aktionismus. Claudia Bosse und Alexandra Sommerfeld entdeckten Peter Weibels Zock-Manifest von 1967 auch noch in der Gegenwart als Irritationsquelle im öffentlichen Raum. Barbara Kraus führte in einer Art von lustvollen Publikumsbeschimpfung Performance auf ein letztlich unkalkulierbares Moment von Präsenz zurück.

Der mündige Zuschauer

Dass bewegte Körper etwas mit mündigem Zuschauen zu tun haben, ist Leitidee von ImPulsTanz seit drei Jahrzehnten. 150 Dozent_innen geben zur Festivalzeit über 200 Workshops, die über 3.000 Teilnehmer_innen aus aller Welt für mindestens eine Woche in die Stadt führt. „Früher sind wir dafür belächelt worden“, sagt Regensburger. Heute versuchen viele Theater und Festivals händeringend Partizipationsangebote in ihren Spielplänen zu präsentieren.

Die Workshopteilnehmer_innen ziehen die Spur des Festivals in die Stadt, gemeinsam arbeiten, gemeinsam ins Theater gehen, gemeinsam feiern, das schafft diese Olympisches-Dorf-Atmosphäre, die auch ein jüngeres Publikum anzieht, das in Wien sonst eher dem Theater fernbleibt.

Hinzu kommt ein Stipendienprogramm, das jedes Jahr 65 junge Künstler_innen auswählt, die sich im Rahmen des Festivals mit erstrangigen Künstler_innen und Theoretiker_innen weiterbilden und Projekte verwirklichen. Mittlerweile haben 1.000 Künstler_innen aus 87 Ländern diese Programme durchlaufen. Mit seiner Organisation danceWEB ist das Festival ein wichtiger Knoten in einem europaweiten Netzwerk zu Ausbildung und Forschung im zeitgenössischen Tanz.

Ein modellhaftes Festival

ImPulsTanz bringt Künstler_innen in Konstellationen zusammen, die sonst nicht miteinander arbeiten würden. Seine Atmosphäre hat in demokratisierter Form etwas mit jener „Festlichkeit“ zu tun, die den traditionellen Festivals heute immer mehr abgeht – in der Austauschbarkeit der Programme, dem untereinander Koproduzieren und den immer gleichen etablierten Künstler_innen. ImPulsTanz könnte da ein Modell sein, wie Festivals in Zukunft wieder interessant werden können.

Etwas fehlt. Regensburger hat im Frühjahr 27 internationale Produktionen abgesagt. Die Liste liest sich wie ein Gotha des zeitgenössischen Tanzes. Jan Fabre wollte *Mount Olympus* in Wien herausbringen, auch Anne Teresa De Keersmaecker, Meg Stuart, Marie Chouinard, Dada Masilo, Xavier Le Roy stehen drauf. Hoher Verlust für eine Einsparung von 300.000 Euro.

Aber beim Nachwuchs zu sparen – da hätte man einen guten Teil der EU-Förderungen zurückzahlen müssen. Bei den Workshops? Sie sind der Kern des Festivals. Einige Künstler_innen wollten es in diesem Jahr billiger geben oder gar umsonst kommen. Regensburger lehnte ab, er wolle nicht unfreiwillig den Nachweis erbringen, „dass es doch geht“.

Ein Schnäppchen

Mit 2,15 Mio Euro städtischem Zuschuss ist ImPulsTanz für das, was es leistet, ein Schnäppchen. Erst recht angesichts von ungefähr 100 Mio Euro, die Wien allein für darstellende Kunst und Festivals ausgibt. Weniges davon erreicht mehr als nur lokale Bedeutung. Wenn Projekte tatsächlich den lokalen Horizont übersteigen, sind sie weit üppiger budgetiert als

ImPulsTanz. Der Zuschuss für das Festival ist seit mehreren Jahren nicht oder nicht substantiell erhöht worden und soll es auch in Zukunft nicht werden.

ImPulsTanz braucht, so beziffert es Regensburger, rund 700.000 Euro mehr pro Jahr, um die Leistungen der Vorjahre zu erbringen. Er fühlt sich durch die Reputation und Nachfrage des Festivals bestätigt. Der Aufstieg von ImPulsTanz über drei Jahrzehnte ist nicht vom Subventionshimmel gefallen, sondern wurde bisweilen in heftigen Konflikten erkämpft. Das ist in der Demokratie nichts Ehrenrühiges. Dass die politisch Verantwortlichen in Wien Forderungen nicht nachkommen wollen, ebenso wenig. Nur müsste die Kulturpolitik dann die Debatte eröffnen, warum sie das Geld lieber für andere Dinge ausgibt.

Stattdessen schlägt Regensburger unausgesprochen, aber unüberhörbar ein wienerisch raunzendes „Da könnt’ a jeder kommen!“ entgegen. Neue Tendenzen könnten nicht mehr mit Erhöhungen des städtischen Kulturbudgets aufgefangen werden, daher müsse alles bleiben, wie es war. Bei anderen Kulturbetrieben hingegen war die Stadt Wien oft schnell bei der Hand mit Problemlösungen, hat mitunter horrenden Schulden behoben, ohne zu sehr nach Ursachen und Entwicklungspotenzialen zu fragen.

Spricht gegen ImPulsTanz am Ende sein Streben nach Unabhängigkeit? Regensburger hat sich nie auf eine jener im Wiener Kulturbetrieb üblichen Firmenkonstruktionen eingelassen, bei denen die Stadt Subventionsgeber und indirekter Eigentümer zugleich ist. ||

Erstveröffentlichung: *die tageszeitung (taz)* vom 10. 8. 2015

Uwe Mattheiß

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



Die Genetik ist eine bahnbrechende Wissenschaft. Immerhin konnte mit ihren Methoden nachgewiesen werden, dass die menschliche Spezies aus Afrika herkommt. Daraus folgt die Nachricht auch für alle White-Power-Anhänger_innen und ihre Artverwandten: Ihre Ahnen hatten sämtlich eine schöne, schwarze Hautfarbe.

Wie beinahe jede Wissenschaft wurde und wird die Genetik auch missbraucht. Im Allgemeinen geschieht solcher Missbrauch etwa, wenn Wissenschaftler_innen die politischen Implikationen ihrer Arbeit verkennen, wenn ihre Institutionen unter ideologischen oder kommerziellen Druck geraten oder wenn forschungsbasierte Erkenntnisse manipulativ kommuniziert respektive verfälscht werden.

Wissen, warum alle im Glashaus sitzen



Christine Standfest, Yosi Wanunu und Jack Hauser in der Performance *if* von „das Schaufenster“ Hannes Wurm

Helmut Ploebst

© das Schaufenster

Europäische Musterbeispiele dafür sind die Wissenschaftsgeschichte des Nationalsozialismus (unter anderem die „Rassenlehre“) oder zuvor des Christentums (etwa das Festhalten am geozentrischen Weltbild). Der Missbrauch am Erkenntnisgewinn einer Kultur muss also immer relativ zur Kritik an abusiven Wissenspolitiken anderer Kulturen gesetzt werden. Vor diesem Hintergrund sollte die jüngste Arbeit von „das Schaufenster“ Hannes Wurm gelesen werden: *if* wurde vom 10. bis zum 13. September im Glashaus Adria am Donaukanal bei der Salztorbrücke gezeigt. Mit dabei waren – neben den Musikern Andreas Hamza und Boris Kopeinig sowie „Fishy“ Wurm selbst – drei prägende Figuren der Wiener Performanceszene: Jack Hauser, Christine Standfest und Yosi Wanunu.

Das heikle Thema hatte die Präsenz von hochreflektierten Persönlichkeiten nötig. Es ging um das Brandmarken einer Minderheit durch eine Mehrheit: Um das Töten und die Verstümmelung von Menschen mit genetisch bedingtem Melaninmangel im afrikanischen Tansania. Denn ihre weiße Hautfarbe soll „Glück bringen“. Aus Aberglauben resultierendes „Wissen“ führt rund um den Viktoriasee zum profitablen Handel mit Körpern und Körperteilen von Albinos.

Yosi Wanunu übernahm in *if* eine theaterperformative Funktion, Christine Standfest operierte mit dem Rahmen der Lecture und Jack Hauser war eine tätige Installation. Das Verhandeln einer so hoch aufgeladenen Symbolik passte sehr gut zu den dreien. Wanunu und Standfest sind Spezialist_innen der Umsetzung

politischer Themen, Hauser ist eine Koryphäe im künstlerischen Umgang mit komplexen kulturellen Materialien.

Es stimmt schon, dass künstlerisches Arbeiten in so heterogen-ambivalenten Gesellschaften und ihren politischen Strukturen wie jenen der Gegenwart eine neue Herausforderung mit sich bringt: Gebraucht werden Kunstschaffende mit weit entwickelten Referenzsystemen. Christine Standfest (*1963) liefert das mit ihrem Background-Feld aus Gender Studies, Aktivismus, Theaterarbeit, Performancepraxis, Universitätspädagogik und Kuratorinnentätigkeit. Ebenso Jack Hauser (*1958), der als „Al.Chemiker“, Musiker, „Ex.Filmemacher“, Performer-Improviser und Künstler die Geschichte der Wiener Szene maßgeblich mitgestaltet. Und Yosi Wanunu (*1964), der unter anderem mit dem Label toxic dreams einen von Richard Foremans Ontologic-Hysteric Theater mitgeprägten Theaterperformance-Stil in politisch-medial-kritische Arbeiten umsetzt.

Hannes Wurm hat seine gründlichen Recherchen in ein schlüssiges Konzept eingebaut und mit den richtigen Persönlichkeiten kooperiert. Daher ist *if* eine überzeugende Doku-Performance geworden. ||

Helmut Ploebst

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



© Karolina Miernik:
a third step to IDEAL PARADISE @ weltmuseum.
Claudia Bosse / theatercombinat (AT/DE)
ImpulsTanz 2015



Nach dem Festival ist vor dem Festival



Demian Troiano in: Pizzeria Anarchia, Balletto Civile (IT) © Vincent Stefan 2015

Die ersten Musiktheatertage Wien sind Geschichte – Bericht aus dem Innern

Anne Aschenbrenner

Im Meidlinger Kabelwerk ist wieder eine Art Alltag eingekehrt: die U6 zuckelt im Morgenverkehr entlang der „anderen Achse Wiens“ zwischen Floridsdorf und Shopping-City-Anschluss, die Meidlinger Kinder sind aus der Spielstraße wieder in Klassenzimmer und Tagesbetreuung übersiedelt, das Dramaturg_innenteam vom Werk X bereitet sich auf die kommende Spielsaison vor und Herr Franz Name-geändert genießt die Ruhe zwischen den Künsten und hofft vielleicht insgeheim auf die nächste Ruhestörung, um die Herrn aus dem Kommissariat Meidling an die frische Luft zu holen.

Die ersten Musiktheatertage Wien vom 27.8. bis zum 12.9. sind Geschichte. Der Theatermacher Thomas Desi und der Kulturmanager Georg Steker als eine Art Directors-Doppel brachten sieben Musiktheater-Produktionen im und rund ums Werk X im Meidlinger Kabelwerk zur Uraufführung und haben Wien dadurch mit einem Festival bereichert, das nicht Spezialist_innen-Nischen bedienen will, sondern Räume öffnet: Neues Musiktheater in dieser Dichte und (internationalen) Vielfalt hat es in Wien bisher so nicht gegeben.

Kinder mit und ohne Migrationshintergrund

Das Kabelwerk, das Werk X, ehemals Palais Kabelwerk, mit seinen beiden Sälen Werk Eins und Werk Zwei kokettiert mit

seiner Vergangenheit als Industriestandort für Kabelherstellung. Das mit an die 3.000 Bewohner_innen dicht bewohnte Areal ist nicht nur Spielort und Festivalbüro, sondern auch Ort von Begegnung und Bewegung. Anreisende Besucher_innen und Bewohner_innen der Kabelwerk-Welt haben sich die Musiktheater-Produktionen angesehen, den Lecture Projects, Talks und Publikumsgesprächen gelauscht und mitdiskutiert. Zeitweise waren über 30 Mitarbeiter_innen – erkennbar an T-Shirts mit dem Aufdruck *Eine Art Staff*, was aber nicht die Abkürzung von Staffage ist – im Einsatz. Für niederschweligen Zutritt hat nicht zuletzt das U25 Ticket, das heißt freier Eintritt für alle unter 25 Jahren, gesorgt, auch der benachbarte SC Viktoria hatte seinen Fußballer_innen „eine Art Oper“ ans Herz gelegt und so manches Kickerl zwischen den Vor-

stellungen im Hof des Werk X hat sich zum ungeplanten aber willkommenen Rahmenprogramm entwickelt.

Vor allem die beiden Produktionen der Company Oper Unterwegs von Helga Utz haben Kontakt zwischen Künstler_innen und potentielltem Publikum schon während der Proben angebahnt und ausgebaut. Und das mit Erfolg: Popcorn essende Kinder mit und ohne Migrationshintergrund in der ersten Reihe von *Stille Wasser* oben auf dem Dach rund um den Swimmingpool besuchten ein Stück, dessen Macher_innen wohl mit so jungem Publikum gar nicht gerechnet hatten, basiert es doch auf dem 500 Seiten starken Roman von Edgar Allen Poe. Auch in der Serie von *Oedipus Lost* gab es Publikum nicht nur weit unter dem üblichen Altersdurchschnitt. Es gab Interaktionen mit jugendlichem, auf Skateboards rollendem Publikum, mitunter auch mit kontroversiell reagierenden Kabelwerkbewohner_innen, auch mit der Exekutive oder einmal der Ambulanz, die von aufmerksamen Anrainer_innen aufgrund einer vermeintlichen Leiche in einer Performance alarmiert, angefordert wurde. – Ödipus, man erinnere sich, hat seinen Vater in einem Streit ums Vorfahrtsrecht im Straßenverkehr einfach abgemurkst. Das sieht dann auch in der theatralen Performance entsprechend dramatisch aus. – „Wie will mäk Meidling äh säfa pläs“, das ist ein Anliegen vieler Meidlinger_innen, das wir zwar ernst nehmen, nur soll es nicht in eine Law-and-Order-Mentalität kippen, denn dann hätten theatrale Erzählungen, seien sie auch noch so ehrwürdig wie der Mythos vom Ödipus, keinen Platz mehr.

Am Vorposten von Politik und Theater

Das „Niederschwellige“ als Anliegen der Musiktheatertage sollte sich mit einem gesellschaftspolitischen Anspruch verbinden, indem „Gentrifizierung und Stadtentwicklung“ als thematischer Kern gesetzt worden war. Auftakt des Festivals machte in diesem Sinne *Pizzeria Anarchia*, eine Koproduktion der Musiktheatertage, Balletto Civile aus Genua und der Neuköllner Oper aus Berlin – basierend auf den Ereignissen rund um die Räumung der besetzten „Pizzeria Anarchia“ in der Mühlfeldgasse in Wien im August 2014, mit einem unproportionalen Aufgebot von 1.700 Polizist_innen. Dass auch die Bühne kurz vor Premieren- und somit Festivalbeginn wiederum von den Pizzeria-Aktivist_innen besetzt und erst nach Verhandlungen im Tausch gegen die Eröffnungsrede freigegeben wurde, injizierte dem Festival von Anfang an jenen gesellschaftspolitischen Mix, den man sich eigentlich gewünscht hatte. „Schaut's nicht nur, sondern tut's was!“,

war der Appell der Punks, der als Imperativ im Festival widerhallte, in dem sich Wirklichkeit und Fiktion überlagerten. Zeitgleich mit tausenden ankommenden Schutzsuchenden am Wiener Westbahnhof und solidarisch Helfenden besang die Auftragsarbeit *disPLACE* das Recht auf Wohnen, warf *RE-VOLT ATHENS* die Schatten einer längst nicht nur mehr griechischen Wirtschaftskrise an die Wände des Werk Zwei im WERK X, und zeigte Klaus Karlbauer in *Was mich daran hindert eine Oper zu schreiben*, was ihn durch die Beschäftigung mit der Wirklichkeit eben vom äh ... Schreiben einer Oper abhält, beleuchtete *Ujamaa Paradise* Utopien und Scheitern einer autonomen afrikanischen Gesellschaft, konnten ungarische Produktionspartner_innen wegen des Flüchtlingsdramas nicht aus Budapest zum Producers Meeting kommen: Der Weg von Budapest nach Wien war in mehrfacher Hinsicht unüberwindlich. Derart überlagert von politischem Außen und künstlerischem Innen, entwickelte sich das Meidlinger Kabelwerk nicht nur zu einem Ort, der Neues Musiktheater in die Peripherie bringt, oder die Peripherie ins Neue Musiktheater (!), sondern auch zu einem Vorposten von Politik und Theater, wenn man so will, der für einen 15 Tage dauernden Augenblick Plattform und Player gleichzeitig war.

Mittlerweile sind an der U6 Station Tscherttegasse auch die beiden großen Plakate bereits überklebt, auf denen für die Musiktheatertage geworben wurde, und auf denen das Motto stand: Eine Art Fest, Eine Art Nest.

Aus dem Büro hört man das Mantra: Nach dem Festival ist vor dem Festival. ||

Thomas Desi

Autor und Regisseur von Musiktheater und produzierte über 40 eigene Stücke u.a. am Center of Contemporary Opera, Symphony Space in New York, Bregenzer Festspiele, Sophiensäle Berlin; in Wien GarageX, Konzerthaus, Brut, Ankerbrotfabrik, Theater Nestroyhof Hamakom. Mitinitiator der Plattform „Freie Musiktheater Wien“.

Georg Steker

Kulturmanager; Konzeption, Stückentwicklung und Dramaturgie von Musiktheater-Produktionen. Vormalig u.a. Leitung KBB Schauspielhaus Wien; Produktionsmanagement für Linz09, Wiener Festwochen, Österreichischer Komponistenbund u.a.; Gründung und Leitung der Musiktheater Company progetto semiserio.

Anne Aschenbrenner

schreibt über Kunst, Kultur und Digitales für Print und Online und macht Kommunikation und Social Media u. a. für die Musiktheatertage Wien.

sandkasten

Ed Hauswirth

Geb. 1965 in der Steiermark, ist Regisseur, Darsteller sowie Gründungsmitglied und seit 2006 Künstlerischer Leiter des Theater im Bahnhof Graz. Er hat zahlreiche Produktionen für das TiB, die Rabtaldirndln und das Vorstadttheater Graz inszeniert und zuletzt für die Inszenierung von *Der diskrete Charme der smarten Menschen* am Theater an der Gumpendorferstraße den Nestroypreis erhalten. Ab 2. Dezember ist seine Produktion *Wahr und Gut und Schön – Eine Komödie rechts der Mitte* im TiB zu sehen.

gift: Vom Schauspieler zum Regisseur? Warum? Und gibt's da ein zurück?

Hauswirth: Das ist so lange her, dass ich keine Erinnerung mehr dran habe, warum. Bei vielen Dingen im Leben gibt es kein zurück. Aber da schon. Beim Theater ist vieles provisorisch. Also kann ich mal wieder provisorisch auf die Bühne. Bei *Lust & Verrat* war ich im TiB auf der Bühne, 2017 könnte es wieder sein. Wer weiß.

gift: Was war Plan B?

Hauswirth: Mittelschullehrer

gift: Ich habe ein Theater, bietest du mir lieber Sophokles oder die Flüchtlingskrise an?

Hauswirth: Flüchtlingskrise, aber Ödipus und Philoktet sind vielleicht auch Folien in diesem Zusammenhang. Eher wird es den Sophoklestext nicht auf der Bühne geben.

gift: Gibt es für dich Grenzen auf der Bühne?

Hauswirth: Vorne, wo man runter stürzt, und hinten, wo man sich anhauen kann.

gift: Dein erstes Mal im Theater?

Hauswirth: Laintheatergruppe im Nachbarort. Ein Mann in gestreiftem Badeanzug und mit Riesenrettungsring. Alle haben gelacht, ich habe eine Frucade bekommen.

gift: Kulturpolitische Utopie?

Hauswirth: Ein Stadttheater aus dem Mainstream herauslösen und mit lustvoller zeitgenössischer Arbeit, das heißt auch mit den geeigneten Kompliz_innen, umdrehen, öffnen und beweisen, dass das geht.

gift: Deine Stärken/Schwächen?

Hauswirth: Naivität/Naivität.

gift: Findest du Mundart auf der Bühne wichtig?

Hauswirth: Wichtig ist nicht das richtige Wort, ich finde Dialekt und Alltagssprache auf der Bühne zumindest gleichberechtigt, manchmal aber auch hochnotwendig. Es stört mich, wenn ein Mensch auf der Bühne mehr mit einer Sprechkonvention als mit sich und der Aufgabe verbunden ist. Da wird mir fad. Das kommt schon mal vor.

gift: Schlimmstes Verbot in Kinderjahren?

Hauswirth: Messwein trinken.



© Katharina Ganser

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

Hauswirth: Steuererklärung, Abnehmen, alte Textfassungen bereinigen.

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

Hauswirth: Ich bin einmal spontan einer Frau nach Paris nachgeflogen.

gift: Sport?

Hauswirth: Unregelmäßig laufen, sowohl von der Frequenz her, als auch von der Bewegung. Manchmal auf einen Berg gehen. Hin und wieder Wirbelsäulentraining bei diesem Schweizer Unternehmen.

gift: Kulinarisches, wo du nicht mehr aufhören kannst?

Hauswirth: Die Gefüllten Paprika und die Käsespätzle meiner Mutter, Jansson's Temptation meiner Freundin, die Lasagne meines Sohnes, den Hirsch der Schwiegermutter, das Gulasch meiner verstorbenen Tante, die Blechkuchen meiner Schwester, die Fischpfanne einer unserer Schauspielerinnen, das Chili vom Vermietersohn ...

gift: Was hast du als letztes aufgehört?

Hauswirth: Badminton Interview: Katharina Ganser

Alltagsexpert_innen der Jugend

Stephan Lack

Stop Teaching! lautet der Titel einer Publikation, die sich „Neuen Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen“ widmet und bereits seit einiger Zeit im transcript Verlag erhältlich ist. Die Aufforderung von Herausgeber Patrick Primavesi und Jan Deck richtet sich primär an all jene, die in die künstlerische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen involviert sind. Darüber hinaus gibt es aber gleich mehrere Gründe, warum dieses Buch für sämtliche Theatermacher_innen und Pädagog_innen zur Pflichtlektüre werden sollte. Im zeitgenössischen Theater und Tanz sind sie längst angekommen: Kinder und Jugendliche stürmen seit mehreren Jahrzehnten Bühnen aller Größen, werden zu einem Teil von Aufführungen, die mehr oder weniger mit ihnen zu tun haben. Theaterschaffende bedienen sich – nicht allein im Kinder- und Jugendtheaterbereich – der Ressourcen, die junge Akteur_innen in Projekte miteinbringen. Für viele Inszenierungen liefern sie zugleich Material wie Legitimation. Währenddessen sind Produktionsbedingungen und Arbeitsstrukturen oftmals nur rudimentär an die Bedürfnisse einer solchen Zusammenarbeit angepasst. Kinder und Jugendliche bleiben in vielen Fällen künstlerisches Objekt, statt als gleichberechtigte Partner_innen ernst genommen zu werden. Dem Publikum werden so „Bilder von Kindheit oder Jugend“ vorgeführt, „die wesentlich von Erwachsenen geprägt und gestaltet sind“. (Primavesi, S. 30) Den daraus entstehenden Problematiken sind Primavesi und Deck nachgegangen. Gleichzeitig zeigen sie auch Chancen, konstruktiv mit diesen nicht leicht auflösbaren Paradoxien – wie Deck sie treffend bezeichnet – umzugehen und sie fruchtbar in den Entwicklungsprozess zu integrieren.



Kinder an die Macht

Wie aber lässt sich ein künstlerischer Dialog auf Augenhöhe unter formalen und ästhetischen Gesichtspunkten überhaupt führen? Dass solche Fragestellungen mitunter schon recht lange diskutiert werden, beweist etwa Primavesis Verweis auf den Forderungskatalog aus Walter Benjamins *Programm*

eines proletarischen Kindertheaters von 1977. Viel hat sich seitdem auf dem Gebiet getan, etwa im Zuge der Arbeiten Alain Platels oder den Inszenierungen aus dem Genter Labor, wie etwa *Before your very eyes* (2011) des Performance-Kollektives Gob Squad oder Tim Etchells' vielgelobte Produktion *That Night Follows Day* (2007), die bis heute in der Theaterlandschaft nachwirken. Dennoch ist die Frage „wie man mit Kindern und Jugendlichen auch zeitgenössische Theaterformen ausprobieren und sie als Experten ihres eigenen Alltags ihre Lebenswelt thematisieren lassen kann, [...] keinesfalls ein für

alle Mal beantwortet“. (Deck, S. 56) Für ihre Publikation haben die Herausgeber Co-Autor_innen mit unterschiedlichsten Zugängen gewinnen können; von gesellschaftspolitischen über erziehungswissenschaftlichen bis zu theatertheoretischen Ansätzen reichen die Beiträge. Viele Passagen – wie beispielsweise Inge Schuberts hochspannender Aufsatz über sozio-emotionale Selbstständigkeit junger Menschen oder Kristin Westphals Exkurs über das Prinzip von *Fremdheit* in der Kunst – bleiben daher nicht auf Theater allein beschränkt, sondern bieten eine breiter gefasste Sichtweise auf die Thematik. Das geschieht auch abschließend durch die Beschreibung mehrerer künstlerischer Projekte und Institutionen, die wesentliche Impulse für die Zukunft

setzen. Die Lektüre zeigt einmal mehr, dass Kunstschaffende im Umgang mit Kindern und Jugendlichen nicht nur über das notwendige pädagogische Rüstzeug verfügen, sondern darüber hinaus auch lernen müssen, Kontrolle abzugeben, neue Denkperspektiven anzunehmen und kreative Freiräume zu schaffen. Insofern ist die titelgebende Aufforderung „Stop Teaching!“ natürlich nicht als reine Absage an Lehren und Lernen zu verstehen. Vielmehr legt dieses Buch auf sehr anschauliche Weise dar, dass der dazugehörige Lernprozess zwischen Theatermacher_innen und jungen Akteur_innen immer wechselseitig funktionieren muss. ||

Patrick Primavesi, Jan Deck: *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*, Transcript 2014

Stephan Lack
ist Autor aus Wien

international



Der zeitgenössische Zirkus in Frankreich

Ganz groß: Le Plus Petit Cirque du Monde (PPCM)

Thomas Hahn

Die Zirkuskünste sind aus Frankreichs Kunstszene nicht mehr wegzudenken. Zirkus ist hier eine wahre Erfolgsgeschichte in drei Jahrzehnten und mehreren Etappen, die sich auch als handelndes Element im gesellschaftlichen Bereich begreift.

Le Plus Petit Cirque du Monde in Paris © Thomas Hahn

Es war einmal ... der *nouveau cirque*: Truppen wie Archaos, Cirque Baroque oder Cirque Plume machten sich in den 1980er Jahren auf, mit den artistischen Disziplinen der Wanderkünstler_innen Geschichten zu erzählen und so den Autor_innenzirkus zu begründen. Sie befreiten die Tiere vom Joch der Dressur und hauchten Werten wie Freiheit und Solidarität neues Leben ein. Aus dem neuen Zirkus entwickelte sich im Lauf der Jahrzehnte eine spezifische Branche, die genauso organisiert ist wie der zeitgenössische Tanz oder die Theaterszene. Das heißt vor allem, dass die Ausbildung der Artist_innen von den traditionellen Familienzirkussen, die in der französischen Szene heute bis auf wenige Ausnahmen keine Rolle mehr spielen, auf die Schulen und Akademien übertragen wurde. Heute genießt ein Artist in Frankreich den gleichen sozialen und administrativen Status wie ein Schauspieler oder Tänzer.

Die künstlerische Entwicklung ging in Richtung immer kleinerer und flexiblerer Recherchen. Die großen Kompanien aus der ersten Ära des *nouveau cirque* sind teils aufgelöst (Archaos) oder müssen immer kleinere Brötchen backen wie Cirque Baroque. Allein Cirque Plume blieben die Gunst des Publikums und der fördernden Institutionen erhalten. Der Trend ging zu cross-overs mit Tanz und zeitgenössischer Kunst, aufbauend auf Kreationen, die sich oft auf eine Technik konzentrieren. Jérôme Thomas etablierte Jonglage als zeitgenössische Kunstform. Les Arts Sauts schufen lebende Freskos aus Akrobatik. La Compagnie Foraine sicherte sich die szenografische Mitarbeit des Kunststars Daniel Buren. Gleichzeitig integrieren immer mehr Choreograf_innen Seiltanz oder Akrobatik. Und da die Zirkusakademien jedes Jahr hunderte von Artist_innen ausbilden, die ihrerseits in einem extrem kreativen Umfeld ihre Ausbildung absolvieren, sind der Erfindungsfreiheit praktisch keine Grenzen gesetzt. Chloé Moglia zum Beispiel macht das Hängen am Trapez zu einem performativen Körperkunstwerk plastischster Art.

Gleichzeitig verwächst die Szene mit jenen in Finnland, Schweden und einigen anderen Ländern. Deren Artist_innen studierten zunächst in Frankreich und gründeten in ihrer Heimat eigene, sehr internationale Kompanien. Die Szene organisiert sich international, in Verbänden wie Circostrada. Einen Überblick über den aktuellen Stand kann man sich auf jährlichen Festivals verschaffen, wie beispielsweise Circa in Auch bei Toulouse, das Village de Cirque in Paris oder Circus Next in Cherbourg. Außerdem unterstützt ein Netzwerk staatlicher Zirkuszentren, das Pôle National des Arts du Cirque, das kreative Schaffen. Finanziert wird es auf regionaler Ebene und vom Kulturministerium in Paris, das außerdem Fördergelder an Kompanien vergibt. Jährlich berät eine Expert_innenkommission am runden Tisch darüber, welche Projekte am schlüssigsten sind und daher Förderung verdienen.

PPCM: Kleinster unter den Großen

Und während das allgemeine wirtschaftliche und politische Umfeld derzeit fast überall den Rotstift regieren lässt, gibt es im zeitgenössischen Zirkus (und allein von dem sollte man heute sprechen, und nicht mehr von *nouveau cirque*) noch Beispiele von Konsolidierung und Stabilisierung innerhalb der Kulturlandschaft. So steht Le Plus Petit Cirque du Monde („Der kleinste Zirkus der Welt“) für die gesamte Entwicklung der französischen Zirkuslandschaft in den letzten drei Jahrzehnten. Stararchitekt Patrick Bouchain und dessen Partner Loïc Julienne entwarfen und realisierten in Bagneux, einem südlichen Vorort von Paris, einen Zirkusbau der neuen Generation, finanziert von den lokalen Gebietskörperschaften. Hier findet fortan die Zirkusschule des PPCM eine neue Unterkunft. Sie war die Keimzelle und existiert in Bagneux seit 25 Jahren. Im Grunde ist sie nur eine von inzwischen hunderten von Schulen, die in Frankreich Akrobatik, Jonglage

etc. unterrichten. Kleinster Zirkus der Welt? Von wegen! Auf einem Gelände von 1.900 qm entstanden ein Zirkusbau für 360 Zuschauer_innen, ein Tanzstudio und Nebengebäude. Denn Zirkus und Tanz sind in Frankreich mittlerweile stark verwachsen. Klein erscheint der PPCM höchstens, wenn man ihn mit den Akademien vergleicht, die Frankreichs Ruf als Mekka des modernen Zirkus begründeten, allen voran das Centre National des Arts du Cirque in Châlons-en-Champagne, das gerade ebenfalls neue Räumlichkeiten bezog. Der CNAC war Teil des kulturellen Neuaufbruchs in den 1980er Jahren, zu dem der zeitgenössische Tanz genauso gehörte wie der Hip Hop und der nouveau cirque. Patrick Bouchain wiederum entwarf schon den Zirkusbau der Académie Fratellini im Norden von Paris, ein Paradebeispiel dafür, wie die ständige Präsenz von Zirkus soziale Bindungen fördert. Der Fratellini-Bau beseelt ein Neubauviertel, das von den Glasfassaden anonymer Bürobauten beherrscht wird. Aber auch an sozialen Brennpunkten wirkt Zirkus wie Balsam.

Sozialer Zirkus

Der Neubau des PPCM in Bagneux entstand auf Brachland, das bis dahin von Dealer_innen für ihre Geschäfte genutzt wurde, eingerahmt von den berühmten HLM, den Plattenbauten französischer Machart. Als die neu waren, in den 1970er Jahren, verkörperten sie Zukunft und Hoffnung. Loïc Julien ging damals zur Schule und zwar in Bagneux. Besser noch: genau in die Schule, deren Sporthalle nun ein Teil der Zirkusschule des PPCM ist. Die Dealer_innen verlagerten ihr Business, die unverdächtigen Kinder bekamen einen Sportplatz geschenkt. Eine Holzhütte auf der Baustelle stand jederzeit der Bevölkerung offen. Man organisierte Führungen für Schulklassen aus der gesamten Umgebung. Das alles steht in direktem Bezug zu der Verbindung des PPCM mit dem sogenannten sozialen Zirkus. Der Ausdruck bezeichnet die

Gesamtheit der Initiativen, die auf dem afrikanischen Kontinent oder in Asien über die Gründung von Zirkusschulen und Kreation von Inszenierungen, zum Teil in Verbindung mit Schulprojekten, Kindern und Jugendlichen neue Perspektiven eröffnen. Der PPCM unterhält in diesem Sinn Verbindungen mit Madagaskar und Mozambik.

Aber die Idee des sozialen Zirkus beinhaltet auch die Bindung an die lokale Bevölkerung, gerade in Vierteln wie jenem von Bagneux, das als sozial schwach gilt. Die Schule des PPCM wird wöchentlich von 1.500 Kindern besucht. Über ein Jahr praktizieren hier 5.000 Kinder, Jugendliche oder Erwachsene eine Zirkusdisziplin. Die größte Mittelschule (collège) in Bagneux hat Zirkus in ihr Lehrprogramm integriert. So verwächst eine Stadt mit einer Kunstsparte. Viele der Angestellten des PPCM gingen selbst in dessen Schule. Und der PPCM ist nicht das einzige Beispiel dieser Art in Frankreich. Es kommt also nicht von ungefähr, wenn die Kreativität der Kompanien von einem begeisterten Publikum goutiert wird. Dieses Mosaik künstlerischer Recherche, bis hin zu experimentellen Solovorstellungen, ist in Frankreich wesentlich populärer als der Gigantismus des kanadischen Cirque du Soleil.

Zirkus sei dabei, sich als große Kunstsparte des 21. Jahrhunderts zu etablieren, lautet das Credo von PPCM-Vorstand Daniel Forget. Das Verwachsen mit anderen Sparten hat daran durchaus seinen Anteil. Der PPCM sucht nun, entsprechend den Freizeitaktivitäten der jungen Anwohner_innen, den Austausch mit Hip Hop, Free Style Running, Street Workout und Free Style Football. Auch die Architektur unterstützt die Ambitionen des Zirkusmilieus. Zwar ist der Urtypus von Wanderschaft geprägt, vom Auf- und Abbauen der Zelte. Doch ein fester Bau bietet einige Vorteile, gerade wenn auch im Winter Unterricht stattfinden soll. Und der Bau, selbst vom vorbeifahrenden Vorortzug deutlich zu erkennen, setzt ein Statement in der urbanen Landschaft. Bisher wurde das Projekt PPCM nach Kräften von der kommunistischen Stadt-

regierung (einer der letzten in Frankreich) unterstützt. So kann der PPCM sein jährliches Festival Hip Cirk, das Zirkus und Hip Hop vermischt, bei freiem Eintritt anbieten – auch das ist ein Weg, die Nachbarschaft einzubinden.

Was passiert, wenn es zum politischen Wechsel kommt? Ein Zelt ist schnell verschleudert, doch ein derart zweckbestimmter Bau etabliert Zirkus dauerhaft. ||

” An sozialen Brennpunkten wirkt Zirkus wie Balsam. “



© Thomas Hahn

Thomas Hahn

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

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

www.lepluspetitcirquedumonde.fr

www.festival-circa.auch.fr

www.2r2c.coop/2r2cms/index.php?page=tout-savoir-ii-programmation-et-infos-pratiques





Romeo und Julia

Zwischen Kosovo und Serbien

Ledio Albani



Im April diesen Jahres feierte am Nationaltheater Belgrad eine besondere Version von *Romeo und Julia* seine Premiere. Die serbisch-kosovarische Koproduktion setzte das schwierige Verhältnis der beiden Balkanländer in Szene.

© Maja Medić

Romeo und Julia auf dem Balkan, so könnte man dieses von dem serbischen Schauspieler und Regisseur Miki Manjolic inszenierte und von seinem kosovarischen Koproduzenten, dem Autor Jeton Neziraj, mitgestaltete Theaterstück auch nennen. Am 5. April 2015 feierte es am Nationaltheater Belgrad Premiere und wurde einige Monate später auch in Prishtina aufgeführt. Von Beginn an als gemeinsame Produktion von kosovarischen und serbischen Theaterleuten gedacht, mit dem kosovarischen Schauspieler Alban Ukaj als Romeo und den beiden serbischen Schauspielerinnen Milica Janevski und Jovana Gavrilovic abwechselnd in der Rolle der Julia, wird hier der Versuch unternommen, die Grenzen von Theater und Leben schwinden zu lassen.

Die Idee hinter diesem balkanischen Liebesdrama scheint naheliegend. Montague und Capulet, diese zwei verfeindeten Familien aus Verona, deren Kinder dieser Fehde zum Opfer fallen müssen, sind hier Kosovo und Serbien, ihre gemeinsame, blutrünstige Geschichte und auch gegenwärtige Situation.

Das Leben auf der Theaterbühne

Das vom serbischen Kulturministerium, dem kosovarischen Außenministerium und der Europäischen Kommission mitfinanzierte Projekt soll nicht nur die Ausführenden zusammenbringen, sondern auch den Zuschauer_innen die Dimension des politischen Konfliktes vor Augen führen. Der Bühnenbildner Branko Hojnik gestaltet einen Kreuzweg der Geschichte der beiden Länder. Wenn albanische und serbische Schauspieler_innen auf der Bühne einander gegenüberstehen, kann es nicht nur um Schauspiel gehen, sondern auch um die eigenen und persönlichen Empfindungen und Erfahrungen. Ein Großteil der Schauspieler_innen hat die Vertreibungen und ethnischen Säuberungen von paramilitärischen serbischen Einheiten im Kosovo miterlebt. Das Misstrauen ist nicht nur gespielt, sondern bildet nachgerade das Misstrauen der Bevölkerung der beiden Länder ab. Ein Misstrauen, welches aktuell alle gesellschaftlichen Bereiche erfasst. Das Nicht-Anerkennen der Unabhängigkeit der ehemaligen Teil-

republik Kosovo von Seiten Serbiens, die stetigen Konflikte auf wirtschaftlicher, politischer, auch kultureller und wissenschaftlicher Ebene, lassen die Fehde zwischen den beiden Veroneser Familien noch glaubhafter erscheinen.

Eine politische Katharsis

Wohin der Gegensatz der beiden Familien bei Shakespeare führt, ist bekannt und so muss denn die Frage lauten, wohin diese albanischen Montagues und serbischen Capulets steuern. Wie kann dieses Verhältnis, dieser schwelende Konflikt der beiden Lager, gelöst werden und welche Bedeutung kann die Inszenierung eines tatsächlichen politischen Konfliktes haben? Bei Shakespeare ist es erst das Opfer der beiden Liebenden und das daraus erwachsende Mitgefühl, das die beiden Familienclans vereinigt. Bei Manjolic's *Romeo und Julia* kann es freilich keine Lösung für ein politisches Problem geben, und doch steckt gerade in der Idee zu diesem Projekt die Möglichkeit einer gemeinsamen, friedlichen Zukunft von Albaner_innen und Serb_innen. Manjolic drückt dies so aus: „Es gibt etwas sehr Wichtiges in meinem Leben, und das ist, dass das Leben vergänglich ist und ein Ende hat.“ Die Gewissheit, dass die Liebe von Romeo und Julia eben dieser Vergänglichkeit zum Opfer fallen wird, scheint dem Verhältnis der beiden Länder in der Gegenwart eine neue Dimension zu ermöglichen. Durch den Tod der eigenen Kinder beenden Capulet und Montague ihre alte Feindschaft und die Inszenierung von Manjolic scheint uns sagen zu wollen, dass, im Angesicht der Katastrophen der Jugoslawienkriege auch dieser Feindschaft durch Mitgefühl ein Ende gesetzt werden kann. In dem lauten Geschrei der Verfeindeten scheint die Liebe zwischen Romeo und Julia das einzig Plausible und Sinnvolle.

Lost in Translation

Manjolic, hier ganz nah an der Filmsprache Kosturicas, lässt diese Liebe in das balkanische Temperament tauchen. Es wird auf der Bühne geschrien und geflucht, gekämpft und

Miki Manjolic

wirkte als Schauspieler in Emir Kosturicas Filmen *Underground* oder *Papa ist auf Dienstreise* mit, für seine Hauptrolle in Sam Gabarskis *Irina Palm* 2007 für den Europäischen Filmpreis nominiert

getötet, endlich geliebt und gestorben. Aus dem Kampf, dem nach Zerfall des ehemaligen Jugoslawien unzählige Menschen zum Opfer gefallen sind, wird bei Manjolic – die Grenzen des Shakespeareschen Theaterstücks überschreitend – ein Kampf des Wortes und der Kommunikation. Die albanische und die serbische Sprache der beiden verfeindeten Lager verdeutlicht umso eindrücklicher die Unvereinbarkeit und das Unverständnis, welche hier vorherrschen. Zwei unterschiedliche Weltverständnisse prallen aufeinander und nur selten, nur in den Augenblicken der Liebe zwischen Romeo und Julia, ist ein Begreifen und das Erfahren des Anderen möglich. „Die Schauspieler_innen werden das Stück in beiden Sprachen interpretieren“, erklärt der Regisseur, „albanisch und serbisch und an einigen Stellen auch in englisch. Das erste Thema, dem wir uns dabei nähern wollen, ist die Suche nach diesem Hass, später die Suche nach dessen Gegenteil, der Liebe und als drittes Thema, ebenso wichtig, die Kommunikation und die Sprache als Wand, jedoch auch als Möglichkeit der Begegnung.“

Der gemeinsame Raum der Bühne wird zum Schmelztiegel dieser beiden Welten. Nicht nur die beiden Lager stehen sich gegenüber, streiten, töten, hassen einander – es sind die Sprachen selbst, die diesen Kampf vollführen, es ist die unzureichende Kommunikation, die zur unvermeidlichen Katastrophe führen muss.

Wie kann diese eine Sprache der Verständigung gefunden werden? „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“, schrieb Wittgenstein – in der Inszenierung wird deutlich, dass erst die Tragödie vom Tod der beiden Kinder dazu führen kann, dass aus dieser scheinbar unüberbrückbaren Grenze der Sprache eine Gemeinsamkeit des Mitgefühls und der Liebe wird. Es bleibt zu hoffen, dass es solcher Tragödien im Konflikt zwischen Serbien und Kosovo genügend gab, um eine gemeinsame Sprache der Verständigung zu finden. ||

Jeton Neziraj

freier Schriftsteller, ehemaliger Intendant des kosovarischen Nationaltheaters in Prishtina

Ledio Albani

wurde in Shkodra (Albanien) geboren, ist in Frankfurt am Main aufgewachsen, studierte Philosophie in Frankfurt und Wien, lebt seit 2012 als freier Schriftsteller in Wien und Berlin.

Dramatisches Zentrum Wien

Ein subjektiver Rückblick

Jutta Schwarz



Zettels Traum © Dramatisches Zentrum Wien

Das DZ (Dramatisches Zentrum) wurde 1972 von Horst Forester gegründet. Er war Dramaturg am Burgtheater, Familienvater und nicht mehr jung. Es war wohl seine Seriosität und Erfahrung, verbunden mit großer Offenheit für die Bewegung der 68er Generation, ihre Anliegen und künstlerischen Herangehensweisen – jedenfalls fand er bei den zuständigen Stellen sofort offene Ohren und erhielt ausreichende Mittel für einen großzügigen Start, der sich auch außerhalb Österreichs rasch herumsprach.

Die Anfänge waren Schriftsteller_innenstipendien (Peter Turrini, Wilhelm Pevny, u. a.) zur Entwicklung von Stücken, die in der Erarbeitungsphase szenenweise mit Wiener Schauspieler_innen dramaturgisch erprobt wurden, und um deren (möglichst prestigeträchtige) Aufführung das DZ sich kümmerte. Weiters organisierte das DZ Studienreisen für Schriftsteller_innen und Theaterleute zu Aufführungen von Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein, etc. – und lud internationale Gruppen (Open Theatre, Living Theatre, etc.) zu Workshops und Aufführungen ein.

AMOK

Aus einer Reihe von Grotowsky-Workshops (in Wien und in Wrocław) hatte sich die AMOK (Arbeitsgruppe für motorische Kommunikation) formiert. Die AMOK entwickelte bald einen eigenen Stil, weniger rituell, eher psychoanalytisch, mit Ironie und Interesse auch für das Abgründige. Das „Stammpublikum“ der AMOK waren etwa 700 Leute, von denen die meisten die Vorstellungen mehrmals besuchten, weil sich diese von Mal zu Mal veränderten und weiterentwickelten.

Viele aus dem Publikum nahmen auch an den Workshops der AMOK teil, die meist projektbezogen waren. Für die Gruppe selbst waren die Workshops eine Möglichkeit, Themen, Formen, körperlich/stimmliche Mittel auszuprobieren, die später

in die Stückentwicklung einfließen. Für die Teilnehmer_innen war es eine persönliche Erfahrung, die ihnen auch als Publikum ein tieferes Verständnis für die Arbeitsweise der AMOK vermittelte.

Animatione

Die Theaterwissenschaftlerin Ilse Hahnl hatte Anfang der 70er Jahre die Arbeitsweise der Animatione von einem Studienaufenthalt in Italien mitgebracht und das DZ bot ihr die Möglichkeit, diese Erfahrungen in die Praxis umzusetzen. Ein Team unter ihrer Leitung entwickelte in Kinderworkshops Stücke aus der Lebens- und Phantasiewelt der Kinder. Daraus entstand 1975 der „Arbeitskreis für soziokulturelle Animation“. Diese Theaterform war damals sehr neu, in Wien wurde sie ein wichtiger Strang des DZ. Horst Forester lud Theaterinteressierte aus den Bereichen Sozialarbeit, Bewährungshilfe, Pädagogik, Psychotherapie, ... sowie Schriftsteller_innen, Theater- und Filmleute ein. Gemeinsam hatten wir ein Jahr Zeit um Kriterien zu erarbeiten, aneinander und miteinander Herangehensweisen, Mittel und Wege auszuprobieren und zu reflektieren. Danach begannen wir mit Workshops in Lehrlingserholungsheimen der Gewerkschaft und mit Jugendlichen aus Erziehungsheimen.

Die Kriterien unserer Arbeit würde ich heute so beschreiben: Die damals strikte Trennung zwischen professionellem Theater und sogenanntem „Laientheater“ sollte aufgehoben werden. Theater kann und muss durchaus auch ein Beruf sein, (auf Grund spezieller Begabung, mit besonderem Können – und mit Privilegien) aber das nähernde Substrat, mehr noch, die eigentliche Pflanze ist/wäre das Volkstheater, das aus den Leuten selbst kommt.

Als soziale Wesen haben wir alle die Fähigkeit zur Darstellung, brauchen sie in unseren sozialen Rollen. Aber diese Fähigkeit muss die Chance haben sich zu entwickeln und zu differenzieren, wie alle unsere Anlagen, damit wir zu gesellschaftlich Mitgestaltenden werden: Theater als Teil einer vielfältigen Soziokultur, die die Basis einer lebendigen Demokratie ist/wäre, ein ständiger – stets vorläufiger – Prozess. Dementsprechend war unsere Herangehensweise prozesshaft. Kein Skript, kein vorgefasstes Thema, sondern Neugier und echtes Interesse. Selbst zurücktreten, vor allem zuhören und zuschauen, aufmerksam für Details und mögliche Zusammenhänge. Eigentlich die Rolle einer mündigen Zuschauerin, die den Wunsch hat, zu verstehen, was

da gespielt wird, die aber auch das Gesehene benennt, hinterfragt, Assoziationen verfolgt, selbst Vorschläge einbringt... Jede Aufführung, als wichtiger Teil des ganzen Prozesses, ist eine verdichtete Präsentation des bisher Erarbeiteten, bleibt aber eine Momentaufnahme, die bei der nächsten Aufführung schon anders aussehen kann.

Eine wesentliche Rolle spielt dabei das Publikum, das wir nach jeder Aufführung um Feedback gebeten haben, inhaltlich und formal. Dieses Feedback wird danach in der Gruppe reflektiert und ausprobiert – und fügt, wenn es zu weiteren Aufführungen kommt, dem „Stück“ von Mal zu Mal neue Perspektiven hinzu. Eine Erfahrung, die nachwirkt, auch in andere Lebensbereiche hinein. Theater hat den besonderen Vorteil, dass es im Hier und Jetzt stattfindet, das macht es dialogfähig, reaktionsfähig, veränderbar ... und gerade diese Qualität ist für mich bis heute das Spannende am Theater.

Räumliche Nähe und Vernetzung

Neben der AMOK und dem „Arbeitskreis für Soziokultur“ gab es eine Reihe anderer Aktivitäten, die Räume in der Lehargasse wurden zu klein. 1976 übersiedelte das DZ in die Seidengasse 13, in großzügige Räumlichkeiten, die über drei Stockwerke gingen, genug Platz, um zu expandieren. Es fand der mehrtägige „Mitbestimmungskongress“ statt, der Vortragende und Gruppen aus ganz Europa im DZ versammelte, und für uns wichtige Impulse und Kontakte brachte. Im gleichen Jahr gründete Herbert Adamec (AMOK) die „Selbsterfahrungs-Schauspielschule des Dramatischen Zentrums“, die Student_innen kamen zum großen Teil auch aus Deutschland und aus der Schweiz. Aus dem Arbeitskreis entwickelte sich ein Ausbildungsverein für soziokulturelle Animation. Aufgrund des großen Interesses arbeiteten wir bald parallel in 2er Teams mit mehreren Gruppen. Die räumliche Nähe führte auch zu einer stärkeren Vernetzung:

Raymond Montalbetti, AMOK-Mitglied und vormittags Betreuer in der Kindergruppe des DZ, brachte dort starke körpersprachliche und theatrale Akzente ein – Herbert Adamec entwickelte ein übergreifendes Theaterprojekt mit Student_innen der Selbsterfahrungs-Schauspielschule und mit Teilnehmer_innen der soziokulturellen Ausbildung. In den internationalen Workshops, wie auch in den Workshops der AMOK und später Ruben Fragas, arbeiteten wir Seite an Seite, Lehrende und Lernende, zusammen mit Theaterinteressierten aus verschiedensten Richtungen. Ruben Fraga, ein argentinischer Regisseur, der vor dem Zugriff der argentinischen Militärjunta

geflüchtet war, kam gegen Ende der 70er Jahre ans DZ. Seine Arbeitsweise war ebenfalls an Grotowsky orientiert und an Eugenio Barba. Ruben Fraga entwickelte seine Projekte nicht mit einer fixen Gruppe, sondern in seinen Workshops, zusammen mit den Teilnehmer_innen. Als atmosphärische und assoziative Brücke zu seinen Themen verwendete er Musik und Literatur der Zeit ab 1900. Die Zeit, in der die AMOK und Ruben Fraga nebeneinander ihre Projekte entwickelten – im Dialog, teils in Auseinandersetzung, teils im Austausch – erinnere ich als sehr produktiv für alle Bereiche des DZ. Diese pulsierende Entwicklung hielt an, auch als sich die AMOK 1980 auflöste und die Mitglieder ihre eigenen Wege gingen. Unter anderem etablierten wir 1981 das tägliche Training, das über Jahre morgens wie abends sehr gut besucht war.

Auflösung

Gegen Mitte der 80er Jahre wurde der Gegenwind spürbar, das gesellschaftliche Klima war in Veränderung. Die Miet- und Erhaltungskosten waren stark gestiegen, aber die Subventionen stagnierten, die Abwärtsspirale setzte ein: Aufgabe des 1. Stocks, später auch des Souterrains, zunehmende Einschränkung der Aktivitäten, weniger Publikum, Kürzung der Subventionen usw. 1989 schloss das DZ, das Dokumentationsmaterial ging an das Theaterwissenschaftliche Institut, Horst Forester in Pension. Die Räume der Seidengasse 13 erfuhren einen tiefgreifenden Umbau, bevor das Literaturhaus einzog.

Die „Ausbildung soziokulturelle Animation“ ging weiter, in neuen Räumlichkeiten, zwar mit immer weniger Gruppen, aber durchgehend bis fast 2000. Im neoliberalen Klima der 90er Jahre war prozesshafte Arbeitsweise zunehmend uninteressant und eher dubios geworden, jetzt stand das smarte – und kurzlebige – Produkt im Vordergrund.

In den letzten 15 Jahren erleben verschiedene Formen des partizipativen und prozesshaften Theaters zunehmend ein Revival. Das Offtheater hat die „Expert_innen ihres eigenen Lebens“ auf die Bühne ins Scheinwerferlicht geholt – und die etablierten Theater haben diesen Trend bereits aufgegriffen. Wie weit es dabei um die Entwicklung einer Soziokultur geht, wird von den Theaterschaffenden abhängen – und zum wesentlichen Teil vom gesellschaftspolitischen Klima. ||

Jutta Schwarz

geb. 1941 in Wien, Schauspielerin und Theaterschaffende, aktuell Lehrende an der diverCITYLAB Schauspielakademie.

info

intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Christine Bauer (Nestroy-Spiele Schwechat), Wien; Michael Haller, Wien; Kilian Klapper (Wunst-Theaterverein), Wien; Theodoros Limitsios (zur Sonne), Wien; Julian Sigl, Wien; Luzie Stransky (one more question), Wien; Iris Borovcnik (Club Havera), Wien; Theresa Pflügler, Wien; Oldooz Ahamad Zadeh (Tanz.Labor.Labyrinth), Wien; Mona Matbou Riahi, Wien; Elisabeth Bernrothner (brunnenpassage), Wien; Leonie Reese (Mazab), Linz; Sophie Menasse, Wien; Claire Tudela, Wien; Marco Antonio Otoy Ormeno, Wien; Matthias Jezek, Wien; Florian Burr (MachTheater!), Wien; Arnulfo Pardo Ravagli, Wien; Anni Maarit Taskula, Linz; Julian Sark, Wien; Monika Haberfellner, Wien; Samuel Ekeh (Kocksurf inc.), Wien; Sara Lanner, Wien; Hannah Heckhausen (DiverCITYlab), Wien; Philipp Lernbass, Graz; Hannah Timbrell (Tanz Company Gervasi), Wien; Barbara Braun, Wien.

IG Freie Theaterarbeit: Verstärkung im Team

Interimistisch übernimmt Sabine Mitterecker, Obfrau der IGFT und Regisseurin, für einige Monate die kulturpolitischen Agenden der IGFT. Sabine Kock geht bis Jahresende in Bildungskarenz, um ihr Doktoratsstudium zu beenden. Der Schauspieler Tristan Jorde, bislang Obfrau-Stellvertreter, übernimmt für diese Zeit die Funktion des Obmanns und Alexandra Hutter die der Kassierin.

service

Änderungen bei Förderkriterien des Bundeskanzleramtes (bka)

Einreichfrist: 31. Oktober

Betrifft: Förderungen für Jahresprogramme bzw. Projekte im ersten Halbjahr 2016. Vor allem hinsichtlich Koproduktionen gibt es nun dezidierte Förderrichtlinien, die nur einem Koproduktionspartner Förderung ermöglichen. Eine klare Abstimmung im Vorfeld ist notwendig. Zentral ist darauf zu achten, wer von den Koproduktionspartnern die Produktionsrechte hält.

Neu bei den Jahresprogramm-Förderungsrichtlinien ist, dass zusätzlich keine Projekte mehr gefördert werden.

Das gilt auch für Produktionen im Rahmen von Festivalprogrammen. Generell empfehlen wir, die Neuerungen in den Förderrichtlinien (ausgeweitete formale Kriterien, inhaltliche und wirtschaftliche Aspekte sowie Auswertungsargumente im Sinne der Wirkungsorientierung) bei Förderanträgen zu beachten und im Zweifelsfall Beratungsinfos beim BKA einzuholen.

www.kunstkultur.bka.gv.at/site/cob_60335/8031/default.aspx

KSVF-Unterstützungsfonds

Seit Jahresbeginn gibt es innerhalb des Künstler_innensozialversicherungsfonds (KSVF) für selbstständige aber auch unselbstständige Künstler_innen die Möglichkeit in sozialen Notlagen finanzielle Unterstützung zu erhalten. Es ist dabei nicht notwendig, beim KSVF bereits als Künstler_in anerkannt zu sein. Um in Notfällen schneller unterstützen zu können, finden die Entscheidungen über Anträge zur Unterstützung in Notlagen nun monatlich statt. Die nächste Sitzung ist Anfang Oktober 2015. Insgesamt stehen jährlich bis zu 500.000 Euro für diese Beihilfen zur Verfügung. Wichtig ist, den „berücksich-

tigungswürdigen Notfall“ (z. B. Krankheit, ein unvorhersehbares Ereignis), der zu einem Einkommensausfall, einer dringend notwendigen Anschaffung, zu erhöhten Kosten aufgrund einer Erkrankung oder zur Notwendigkeit eines Kuraufenthaltes führt, schon im Begleitschreiben ausführlich und möglichst präzise darzustellen und entsprechend mit offenen Rechnungen, Befunden, Kostenvoranschlägen usw. zu belegen. Der Beirat ist zu strengster Vertraulichkeit verpflichtet!

Infotour des Kulturrats: 9.11. (Linz), 10.11. (Salzburg), 17.11. (Wien)

www.ksvf.at
kulturrat.at

wir gratulieren!

Das Kabinettheater wird 25

Seit 1994 „wohnt“ das Kabinettheater von Julia Reichert in der Porzellangasse 1090 Wien, wo ein Hinterhof bepflanzt und ein Fabriksgebäude zu einem Loft bzw. Bühnenraum umgewandelt wurde. Hier treffen Puppen und Menschen aufeinander, genauso wie Dada-Poesie, Veza Canetti und Olga Neuwirth. Vor Besuchen bitte unbedingt reservieren!

www.kabinettheater.at

Das Theater HEUSCHRECK feiert 30jähriges Bestehen

Anlässlich ihrer Jubiläumsproduktion *FiNN – König von Schokolonien* für

kleine und große Kinder, die im November in Wien Premiere hat, starteten die Heuschrecken eine Crowdfunding Kampagne, da sie ein nicht subventionierter Theaterbetrieb sind.

www.heuschreck.at

george tabori preis

Bereits zum sechsten Mal wurde der george tabori preis verliehen, mit dem der Fonds Darstellende Künste in Deutschland freie Theater- und Tanzensembles von internationaler Strahlkraft würdigt. Das Berliner Performance-Kollektiv She She Pop erhielt den mit 20.000 Euro dotierten Hauptpreis und das Bochumer kainkollektiv – das „immer nah an der Wirklichkeit der Menschen, die dort leben und in jene angepriesene Zukunft schauend, ästhetische Erkenntnisräume, in denen konkrete gesellschaftliche Realitäten zu künstlerischen, vielschichtigen Erfahrungen transformiert werden“ kriert – den Förderpreis mit 10.000 Euro.

www.fonds-daku.de

veranstaltungen

Tagung: Schule im Dialog mit Theatervermittler_innen

20.-21.11.2015, Volkstheater Wien

Das Bundeszentrum für schulische Kulturarbeit veranstaltet in Kooperation mit dem Volkstheater und KulturKontakt Austria die Tagung „Schule im Dialog

mit TheatervermittlerInnen: Qualität in der schulischen Theatervermittlung“. Lehrer_innen aller Schulformen treten in Austausch mit Theatervermittler_innen, um die Bedingungen und Gelingensfaktoren von Kooperationen zwischen Schule und Theater gemeinsam zu diskutieren und zu verbessern.

Infos + Anmeldung: ingrid.krottendorfer@ph-noe.ac.at

Das Freie Theater im Europa der Gegenwart

Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik
02.-05.12.2015, Hildesheim

Over the past 25 years European theatre underwent fundamental changes in terms of aesthetic focus, institutional structures and its position in society. The impetus for these changes was provided by a new generation in the independent theatre scene. The conference is based on a three year research project initiated by Balzan prize awardee Prof. Dr. Manfred Brauneck. We will bring together theatre experts from different European countries, focusing on the fields of dance and performance, children and youth theatre, post-migrant theatre, contemporary music theatre and cultural politics in order to discuss recent developments and further challenges for artists within the independent theatre scene.

The conference is organized by ITI Germany and the Department of Cultural Policy at the University of Hildesheim.

www.iti-germany.de

Impressum:

gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Medieninhaberin, Herausgeberin, Verlegerin:

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

Redaktion:

Jürgen Bauer, Katharina Ganser, Sabine Kock, Xenia Kopf, Stephan Lack, Sabine
Mitterecker, Barbara Stüwe-Erl, 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.

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

- 5.11.
10 Jahre Wiener Wortstätten: Anschreiben
Nestroyhof Wien, hamakom.at
- 5.11.
Pedro Martins Beja: Räuber
Werk X Wien, 01 535 32 00 11
- 6.11.
Andrea K. Schlewein: things we lost in the fire
theaterHALLE 11 Klagenfurt
0463 310300
- 7.11.
Theater Heuschreck: FiNN-König von Schokolonien
Porgy&Bess Wien, 01523 91 80
- 7.11.
netzzeit: Whatever Works
In Kooperation mit Wien Modern
Rabenhof Wien, wienmodern.at
- 9.11.
leuchtkraft: Mann Ohr Mann!
Theater Drachengasse Wien
01 513 14 44
- 10.11.
Hubsli Kramar: Bezahlt wird nicht
Theater Akzent Wien
01 501 65 3306
- 10.11.
Thomas Reichert: Die Brüste des Teresias
Kabinettheater Wien
reservierung@kabinettheater.at
- 11.11.
Chroma: Robinson
in Kooperation mit Wien Modern
Dschungel Wien
01 52207 20 20
- 12.11.
Jugendtheater Krim: Die Gauneroper
Theatersaal der Pfarre Krim,
Wien 1190
jugendtheater.krim@gmx.at
- 12.11.
bodi end sole: Zeit. Sprünge
[theater/objekt] Hallein
tickets@bodiendsole.at
- 14.11.
Age Company: Cozinha – Küche, Kitchen, Mutfak, Kuhinja, Cuisine, Kukhnya
Magdas Kantine, Wien
ilsta@aon.at
- 15.11.
Armes Theater Wien: Nach dem Ende
WUK Projektraum
0699 816 39 394
- 16.11.
achtungsetzdich!: Protokolle von Toulouse
Eldorado Wien, 01 535 32 00 11
- 16.11.
toxic dreams: It's Always Sunny in Vienna: Part 1 Winter
Nestroyhof Wien
www.hamakom.at
- 18.11.
Bernhard Lang, Phase, Silke Grabinger, Silk Cie: Monadologie XVIII: Moving Architecture
In Kooperation mit Wien Modern,
TQW Wien, 01 581 35 91
- 19.11.
Julia Burger: Peter Pan
Dschungel Wien
01 52207 20 20
- 19.11.
Stephan Rabl: Mama singt Geschenke
Dschungel Wien
01 52207 20 20
- 20.11.
sirene Operntheater: Chodorowski
Atelierhaus der Akademie der
Bildenden Künste Wien
sirene@sirene.at
- 20.11.
Ed. Hauswirth: 13 oder Liebt eure Volksvertreter!
TAG Wien
<http://dastag.at/spielplan>
- 28.11.
Mia Constantine: Ronja Räubertochter
Dschungel Wien, 01 52207 20 20
- 1.12.
Theater Schurz: POST IT – Teil 1: Die Revolution beginnt
Theater am Lend Graz
0664 844 3599
- 3.12.
Ensemble proArte: Besuch
Theater Spielraum Wien
01 713 04 60 60
- 5.12.
Elke Maria Riedmann und Joanna Bassi: Brenda Feuerle im Himmel
Im Rahmen von clownin 2015 -
internationales clownfrauenfesti-
val, KosmosTheater Wien
<http://www.kosmostheater.at>
- 7.12.
Theaterblau: Anfangen
Theater Drachengasse Wien
01 513 14 44
- 7.12.
Michael Schlecht: Das Gefunkel zu meinen Füßen
Eldorado Wien
01 535 32 00 11
- 10.12.
Stephanie Grünberger: WEG Mit dER wELT
Theater Spielraum Wien
01 713 04 60 60
- 11.12.
Georg Blaschke: The Bosch Experience Part III: Stains
Brick 5 Wien
0676 54 68 442
- 11.12.
Tanz Company Gervasi: What kind of animal is?
TQW Wien, 01 581 35 91

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at

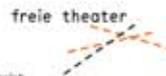
samstag
21.11.

th eat er na cht

2015
pay as
you wish



europaeische-theaternacht.at



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