

gift

zeitschrift für freies theater 04/2016



ehrlich arbeiten

Inhalt

- 1 editorial
- 2 **hier_dort** Philippe Riera & Thomas Köck

thema

- 4 **Dort, wo die Produktion ist, ist die Power**
Simon Hajós, Kornelia Kilga und Sophie Schmeiser im Gespräch über Produktionsleitung
- 9 **10 jahre ehrliche arbeit**

festival

- 10 ortsbeschau **F23 Ich fabrike, du fabrikst und wir fabriken** *Theresa Luise Gindlstrasser*
- 14 10 Jahre Mimamusch **Die alte Sargfabrik als Bayreuthsches Festspielhaus** *Wera HIPPESROITHER*
- 16 Musiktheatertage Wien **(K)ein Entkommen** *Jürgen Bauer und Stephan Lack*
- 20 **Shift!**
- 21 **Entspannt 2016** Das Festival Real Deal am Neuen Hafengelände *Martin Thomas Pesl*
- 42 anderswo **Was können Festivals?** Lokale freie Festivals in Berlin, Hamburg, München und anderswo
Tinka Noth
- 44 steirischer herbst **Die Verschiebung kultureller Kartografien** *Katerina Cerna*

diskurs

- 49 **ausgesprochen direkt** Bloß keine Bescheidenheit *Mieze Medusa*
- 50 anderswo **Branchentreff der freien darstellenden Künste**
- 52 **Haltung zeigen** *Benjamin-Immanuel Hoff*
- 54 **Nestbeschmutzerin & Nobelpreisträgerin** Interdisziplinäre Veranstaltungsreihe zu Elfriede Jelinek
Sabrina Weinzettl

info

- 57 **nachgefragt** Das Bronski & Grünberg Theater
- 58 **rezension** Das freie Theater im Europa der Gegenwart
- 60 **rezension** Ein zeitgenössischer Clown
- 61 **zeitfenster** Performing the Archive!
- 62 veranstaltungen | preise

bilderrahmen eSeL

Die Perspektiven, von denen aus wir die Welt betrachten, verändern sich gerade fundamental – und damit auch die Erzählweisen, mit denen wir innere und äußere Welten in der Kunst und auf den Bühnen darstellen und verhandeln. Wie ermächtigen wir uns wieder des Veränderungsprozesses? Betrachten | Verhandeln | Verändern war das Motto des diesjährigen Branchentreffs der freien darstellenden Künste in Berlin. Mehr davon in diesem Heft.

Auch die *gift* verändert sich. Der *sandkasten* wird abgelöst von *hier_dort*: kurze Interviews mit jeweils zwei Theaterschaffenden, die die nomadische Unkategorisierbarkeit, Vielfalt und Internationalität der Szene aufzeigen mit hoffnungsfroh-utopischem Modellcharakter für unsere Gesellschaft überhaupt. Und gern auch in einer Sprache, wie sie diese transnationale Szene auf den täglichen Proben spricht. Und nomadisierend in alle Richtungsmöglichkeiten, von hier nach dort oder von dort nach hier oder hier und dort ... In der *ortsbeschau* werden ungewöhnliche Spielorte besucht, unter *anderswo* Modelle vorgestellt und diskutiert, die Strahlkraft in die hiesige Szene haben könnten. *nachgefragt* reagiert kurzfristig und aktuell auf neueste Entwicklungen. Und die Poetry Slammerin Mieke Medusa übernimmt die Kolumne *ausgesprochen direkt*.

Wenn diese *gift* in den Postkästen landet, öffnen bald die Wahllokale. „Es gilt, die pluralen, pluralisierten Subjekte, die wir längst alle sind, zu formieren, zu rüsten, in Stellung zu bringen ...“, wie Isolde Charim in der letzten *gift* schrieb. In was für einer Gesellschaft wir leben wollen, ist eine Entscheidung, die wir uns nicht aus der Hand nehmen lassen sollten. Darum ganz einfach: Geht wählen! Und wenn's das dritte oder vierte Mal sein sollte ... Aber geht wählen!

IG Freie Theaterarbeit

I like being a foreigner I must admit

Philippe Riera, Kollektivgründer

My first night in Vienna was in a hotel room with a high ceiling ... a feeling of space and power under a beautiful horizontal and blue sky ... funnily enough it reminded me of that in Texas with its round little sliding away clouds, don't ask me why. I was on tour and fell in love in the Brut theatre's staircase (die-Theater back then). I took the decision to stay here to develop my newly born company SUPERAMAS and take care of my two freshly born children! In this order?

I was born in Montpellier in the south of France with deep countryside roots as well as spanish and italian roots. My father was born in Algeria (called France back then and where quite some populating immigrations took place in the 19th century). Trough this part of my family I grew up with the idea and the deep feeling that the land has been lost and that where we stand right now is a temporary state, nothing to trust for ever, really. That our current situation can rapidly take an unexpected turn ...

Being in Vienna makes me so french whereas going back to France forces me to face that I am neither belonging fully to this identity anymore nor being or feeling totally austrian ...see? ... the instability of one's identity keeps kicking. I like being a foreigner I must admit.

I was not so convinced by the kind of psychological theatre pieces that were produced back then so eventually I turned towards contemporary dance and performance

where the focus goes beyond the performer him/herself but equally deals with the context which as we know shapes and designs our believes and emotions. The field of dance and performance has been and still is extremely liberating to me.

Simplifying forces are at work across Europe and further. Progress, new rights, a better and fairer society sounds now like words of the past century agenda. I am still pissed. It is getting hard to simply be. We are more and more told to demonstrate/justify who we are, what we are ... a feeling of suspicion hanging above our heads. That is why Europe has to show a strong face and a brave political agenda that goes beyond national interests. On a more local level Cultural policies also have to show new ways to build a consciousness, to show a deep interest in developing art and culture in a wider context and understanding defying good old boundaries between genres and territories. I honestly believe the beauty of life, the beauty of being part of a collective really is at stake here.

Life in Vienna is for me a rythme ... French Writer Philippe Jacottet describes the pace of Vienna as that of the Viennese tramway running around the Ring. I totally subscribe to this. A calm ongoing strength.

superamas.com

Deutsch fühlt sich beim Schreiben immer komisch an

Thomas Köck, Autor

Wo bist du aufgewachsen?

In einem kleinen Dorf in Oberösterreich namens Wolfen. 2000 Einwohner. Eine Kirche. Ein Marktplatz. Eine Überlandstraße.

Deine früheste Erinnerung, an Theater / Tanz / Performance / Kunst / ... ?

Der Musikraum meines Onkels. Ich habe dort regelmäßig auf allen vorhandenen Musikinstrumenten gespielt. Meine erste Erinnerung, die mit Theater zusammenhängt: Wir besuchten von der Schule aus einmal eine English Theatre Company. Eine quasi interaktive Inszenierung. Einige der Kids wurden dann auf die Bühne geholt und mussten dann berühmte Szenen aus Stücken von Shakespeare nachspielen. Ich bekam ein Holzschwert und musste Sätze von Hamlet zitieren, während neben mir einer recht eindrucksvoll sterben sollte.

Warum hast du Theater / Tanz / Performance / Kunst / ... zu deiner Profession gemacht?

Ich habe wirklich alles andere probiert und bin immer gescheitert. Das hingegen funktioniert irgendwie. True Story. Ich habe bei der Müllabfuhr gearbeitet, als Tischler, bei der APA, als Lektor im diaphanes Verlag. Zum Theater als Profession bin ich erst spät gekommen. Über den Umweg Musik. Und eigentlich sehe ich mich immer noch als gescheiterter Musiker.

Nach XXX (= da wo ich jetzt lebe) hat mich

... gebracht

Ein Studium.

Leben in XXX ist für mich ...

Arbeit.

An XXX liebe ich ...

Die Anonymität.

Meine erste Nacht in XXX ...

Mein erstes Zimmer war direkt über der Hermannstraße, Ecke Boddinstraße. Da ist immer viel los. Ich war Mitte zwanzig und komplett überfordert von allem. In der Wohnung unter mir hat einer Technobeats produziert und der Bass dröhnte durch den Boden. Die Fenster meines Zimmers waren offen und unten auf der Straße ist einer entlangspaziert, besser gewankt und hat mehrmals geschrien: Anderen Menschen geht's genauso. Ich fand das recht treffend.

Was wolltest du in XXX immer machen, hast es aber (noch) nicht geschafft?

Ankommen.

Was ist dir wichtig im Leben?

Musik. Ohne die wäre alles sinnlos.

Wird es in 20 Jahren noch Staatsbürgerschaften geben?

Definitiv. Dieses Kontrollinstrument gibt die biopolitische Moderne so schnell nicht auf. In hundert, hundertfünfzig

Jahren – vielleicht. Aber dann gibt's vermutlich Europäische Pässe. Und wer keinen hat, darf in Röszke frieren.

In meinen Gedanken / Träumen spreche ich ...

Englisch. Auch beim Arbeiten. Kommt von zu viel Songwriting in Jugendjahren. Deutsch fühlt sich beim Schreiben immer komisch an. Viel zu breit. Man muss diese Sprache immer erst zerbrechen, bevor man sich darin irgendwie bewegen kann. Fremde Sprachen sind sowieso immer schöner. Man versteht den banalen Sinn hinter den Sätzen nicht, stattdessen wird die Fantasie befeuert, die plötzlich alles Mögliche und Unmögliche hinein hört in ganz banale Sätze.

Welche Dinge (oder Worte) haben dich aus deiner alten Lebenswelt in deine neue begleitet?

Meine Gitarren.

Welche Frage fehlt hier, die du unbedingt beantworten willst?

Keine.

Wo wohnst Du?

Zwischen Oberösterreich und Berlin.

Dort wo die Produktion ist, ist die Power

Simon Hajós, Kornelia Kilga und Sophie Schmeiser im Gespräch miteinander und mit der *gift* über ihren Beruf und ihre Berufung Produktionsleitung. Das Gespräch führten *Kathrin Bieliggk* und *Carolin Vikoler*.

gift: Wie seid ihr dazu gekommen, in dem eh schon verrückten Theaterbereich ausgerechnet Produktionsleitung zu machen? Ihr repräsentiert ja gewissermaßen drei unterschiedliche Theatergenerationen ...

Kilga: (*lacht*) Sophie, du bist sozusagen meine Enkelin.

Schmeiser: Ich bin in den Job eher hineingestolpert. Ich wusste vor zehn Jahren noch nicht einmal, dass es sowas wie eine Produktionsleitung gibt. Da bin ich in einer basisdemokratischen Tanzgruppe selbst auf der Bühne gestanden und wir haben alles selber gemacht. Dann haben wir gemerkt, dass wir doch auch Aufgaben aufteilen müssen. Und ich war die, die sich am wenigsten gegen das Telefonieren gewehrt hat und so war ich die, die nach außen kommuniziert. Zwei Jahre später hat mich eine Freundin angerufen, weil ihre Theatergruppe touren wollte und ob ich da helfen könne und ich könne auch mit auf die Tour, das wäre sicher lustig. Und dann war ich halt drin. Und irgendwann habe ich erfahren, dass man das Produktion nennt und dafür auch Geld verlangen kann. Ich habe dann schon bald gewusst, das will ich jetzt machen, und mir ein Bild von der Szene gemacht, und auch in sehr verschiedenen Sparten gearbeitet. Aber wenn man es „Karriere“ nennen will, dann ist vieles einfach passiert, und man reagiert darauf, und daraus lernt man.

Kilga: Und jetzt bist du freiberuflich? Hast du Stammgruppen?

Schmeiser: Jetzt arbeite ich unter anderen mit Simon Mayer – bei dem mache ich alles, bis hin zur Obfrau vom Verein. Und weil die erste Produktion, die wir zusammen gemacht haben, *Sunbengsitting*, so oft eingeladen wurde, habe ich da sehr viel über Touring gelernt, was ich auch bei anderen einsetzen kann ...

Kilga: Hast du ein Einkommen, dass du nicht jeden Monat überlegen musst, wie du durchkommst?

Schmeiser: Jeden Monat muss ich nicht mehr überlegen, aber alle vier. Durch Simon Mayer habe ich eine Planungssicher-

heit bis Ende 2017. Aber es reicht nicht, um mich auszufinanzieren, ich muss noch anderes dazu machen.

Kilga: Was hast du davor gemacht?

Schmeiser: Ich habe Französisch studiert und viel getanzt. Jetzt bin ich Produktionsleiterin und kann das mit gutem Gewissen sagen, aber ich habe kein Papier, auf dem das steht – ich habe einen Lebenslauf, in dem steht, was ich alles gemacht habe.

Hajós: Bevor ich in diesem Feld tätig wurde, habe ich Publizistik und Kommunikationswissenschaft studiert, viele Jahre in PR-Agenturen gearbeitet, dann wollte ich etwas Neues, raus aus dem Business, mehr im Kulturbereich. Und Saskia Hölbling hat damals gerade jemand für den Produktionsbereich gesucht, das war 2006. Wegen der Konzeptförderung war das sogar mit einer Anstellung verbunden.

Später habe ich andere Companies dazugenommen – denn ich möchte und muss davon leben. Zeitweise kann das schon sehr intensiv sein: Im Februar und März hatte ich drei Uraufführungen. Solange es aber funktioniert, mache ich das wahnsinnig gerne, mit allen Turbulenzen ... Finanziell weiß ich, was ich im Jahr brauche und darauf arbeite ich zu. Manches Mal gibt es natürlich Nervosität, ob es sich ausgeht. Und da ich nicht nur für mich selbst verantwortlich bin, sondern auch zwei Kinder habe, ist das nochmals eine ganz andere Auflage, auch zeitlich. Ich kann nicht unendlich zeitlich verfügbar sein – da ist extrem viel Logistik und Abstimmung notwendig.

Kilga: Habt ihr schon je darüber nachgedacht, so etwas wie eine Produzent*innen-Plattform zu gründen?

Hajós: Ich habe mir das auch schon gedacht, warum es nicht eine Plattform für Austausch und Wissenstransfer gibt? Es gab den Anlauf von 2-3 Produktionsleiter*innen über eine Einreichung beim Kuratorium, eine Art Büro einzurichten für Produktion. Aber das kann nicht Sinn von Förderungen sein, das muss sich von selber tragen.

Schmeiser: Seitdem klar war, dass das mein Job ist, denke ich mir auch, ich habe keine Lust, alleine zu schwitzen. Die letzten anderthalb Jahre bin ich mit zwei Produktionsleiterinnen gemeinsam in einem Büro gesessen, an das wir über Zwischennutzung gekommen sind. Aber bei uns ist es tatsächlich daran gescheitert, dass wir alle dermaßen viel in unseren Projekten gearbeitet haben, dass man regelrecht Zeit frei räumen musste, um gemeinsam etwas zu tun. Die Frage ist schon, was man grundsätzlich will mit solch einer Struktur.

Kilga: Ich finde, das kann man auch pragmatisch angehen, indem man sagt, man teilt die Ressourcen, und wenn's passt, dann tauscht man sich aus.

Hajós: Oder man baut eine Website mit Kontaktdaten, wo sich die Kunstschaffenden die Leute selbst aussuchen ...

Schmeiser: Absurd ist, mir werden gerade ziemlich viele Jobs angetragen, die ich absagen muss, und die Leute fragen mich weiter, „kennst du wen?“, aber die Personen, die in dem Feld arbeiten, haben alle entweder schon sechs oder sieben Produktionen oder eine große Geschichte.

Hajós: Mein Arbeitsraum ist jetzt zuhause. Aber mit Leuten in einem Raum zu sein, die das Gleiche machen, finde ich grundsätzlich sympathisch, unabhängig davon, was für Synergien das ergibt.

Kilga: Außerdem gibt es noch den Punkt des Brandings – man gibt sich einen Namen ...

Hajós: Und Standing, dem Beruf einen Wert geben und eine Sichtbarkeit.

Kilga: Ein Cluster von Kompetenz sozusagen.

gift: In Berlin gibt es das Produzent*innenbüro ehrliche Arbeit, die agieren inzwischen auch kulturpolitisch, weil sie aus dem Kollektiv heraus Notwendigkeiten schneller erkennen und benennen konnten.

Kilga: Ich finde grundsätzlich, dass die Arbeit der Produktion politische Aspekte hat. Auch die Frage der Arbeitsweisen

innerhalb von Gruppen und in der freien Szene insgesamt. Setzen wir überhaupt selbst um, was wir auf die Bühne stellen? Wir prangern in unseren Stücken das Prekariat an, aber behandeln manchmal unsere eigenen Leute in unserer eigenen Arbeit miserabel. Wir müssen uns nicht nur mit der Frage auseinandersetzen, WAS wir produzieren, sondern WIE wir es produzieren, die Qualität der Arbeitsbeziehungen, der Arbeitsprozesse, ist genauso wichtig wie das Verwalten von Geld. Das heißt letztendlich, uns selbst als gesellschaftlichen Mikrokosmos zu verstehen, in dem alternative Handlungsstrategien nicht nur auf der Bühne vorgeschlagen, sondern auch gelebt werden.

Schmeiser: Es kommt vor, dass mich Leute fragen, was für ein Honorar sie einem Performer anbieten können, ohne ein „Arsch“ zu sein. Die Antwort ist nicht einfach, ich mache da quasi Regeln. Ich setze Dinge in die Köpfe anderer Leute. Diese Art von Verantwortung mit anderen zu teilen, fände ich wichtig ... Und wir häufen auch übergreifendes Wissen an, wir wissen wie es im Werk X und im TQW und in der Drachengasse läuft, das ist etwas, was eine junge Regisseurin vielleicht nicht weiß. Wir können den anderen vermitteln, was ist eine normale, was ist eine ungute Bedingung.

Hajós: Ich bin ein Freund davon geworden, dass ich bei jedem Projekt so genau wie möglich meinen Aufgabenbereich definiere. Ich unterteile Produktionsleitung grob in drei Bereiche: Finanzen und Controlling, Marketing und PR sowie der große Bereich Organisation. Letzteres muss natürlich genauer definiert sein. Bei längerer Zusammenarbeit schärfen sich die Aufgaben mit der Zeit. Aber bei einer neuen Gruppe kläre ich das im Vorfeld. Es kommen im Laufe eines Prozesses eh so viele nicht planbare Dinge. Es gibt ja nicht aliquot mehr Geld, wenn ich mehr arbeite. Fluch und Segen zugleich in unserem Job ist, dass man sich sehr früh auf etwas einlässt, ohne immer genau zu wissen, welches Ausmaß das Arbeitsfeld annehmen wird.

Kilga: Und ob es überhaupt stattfindet.

Schmeiser: Ich habe jetzt gerade einer Gruppe mit relativ wenig Geld gesagt, ihr habt kein Geld für eine Produktionsleitung, aber ich kann euch anbieten, euch zu coachen und bei wichtigen Terminen zu helfen und im Notfall erreichbar zu sein und mehr geht nicht. Aber unter keinen Umständen würde ich das Produktionsleitung nennen. Ich merke jetzt, umso mehr sich mein Wissen vermehrt, dass ich nicht mehr unter einem bestimmten Betrag gehen kann. Gleichzeitig will ich nicht, dass dieses Wissen den anderen verloren geht, die sich das noch nicht leisten können. Was hätten wir uns damals gespart, wenn wir auch nur hin und wieder jemanden dabeigehabt hätten, der/die auch nur kleine Tipps gehabt hätte, wo es den billigsten Transporter gibt und solche einfachen Sachen.

Kilga: Wir haben alle diese Phase gehabt, wo wir unser Berufsbild nicht definieren konnten, weil die Arbeitsfelder so breit gestreut sind. Früher habe ich auf die Frage, was machst du, gesagt: alles – und alles klingt wie nichts.

Aber um auf den Aspekt des Politischen zurückzukommen: Manchmal habe ich auch den Eindruck, die freie Szene will ein bisschen „gepampert“ werden. Das ist nicht ungefährlich, weil das ein Machtverhältnis produziert, eine paternalistische Beziehung zwischen Kulturpolitik und den „Kleinen“ in der freien Szene, wir geben da ein bisschen und dort ein bisschen und dann werden sie schon ruhig sein. Ich bevorzuge, den brutalen Weg zu gehen und stolz zu sein, Agieren aus einer Würde heraus.

gift: Die Koalition der Freien in Berlin – die ja die verpflichtenden Honoraruntergrenzen durchgesetzt hat, aber vor allem auch, dass dafür mehr Geld im Fördertopf ist, damit nicht am Ende weniger Leute gefördert werden – die hatten vorher in einem langen Moderierungsprozess untereinander einen Forderungskatalog aufgestellt. Den haben sie dann gemeinsam vertreten und sich nicht auseinanderdividieren lassen.

Hajós: Meine Erfahrungen zeigen, dass das bis jetzt nicht wirklich funktioniert hat in der freien Szene hier, da immer die gemeinsamen Interessen den Eigeninteressen am Ende des Tages gewichen sind. Ich vermisse aber auch eine klare

politische Linie der Stadt der freien Szene gegenüber. Wo wollen wir gemeinsam hin? Da dreht sich so viel im Kreis. Vielleicht ist das etwas Österreichisches. Es gibt keine Vision. Man redet miteinander. Aber man ist im Unklaren, wohin die Reise hingehen soll. Aber lasst uns auch über ein anderes Problem sprechen: Die Spielserien sind extrem kurz. Wenn man kein Koproduktionsnetzwerk hat, in das man eine Produktion einspeisen kann, dann wird relativ viel Geld für wenig Sichtbarkeit ausgegeben.

Kilga: Es wird kein Publikum aufgebaut, wenn man nur zweimal spielt. Die freie Szene kann nur ein Publikum aufbauen via Mundpropaganda, unsere PR-Budgets sind viel zu klein, um wirklich etwas in Bewegung zu bringen damit. Es benötigt einfach – das gilt auch für toxic dreams – zwei, drei Tage, bis sich etwas herumspricht, mindestens. In dem Moment, in dem wir aufhören zu spielen, fängt das Ding eigentlich erst an zu rollen. Um ein Publikum langfristig aufzubauen, müssen wir über einen längeren Zeitraum eine Beziehung zu den Leuten in der Stadt pflegen und wirklich mit ihnen kommunizieren. Ein ehrliches Interesse, das kann man nicht nur in Konzepte hineinschreiben, das muss man wirklich haben. Ich freu mich immer, wenn ich Publikum sehe, das ich nicht kenne, wenn neue Samen gesät werden in neuen Publikumsgruppen.

Hajós: Du brauchst ja auch Zeit, um ein Publikum aufzubauen. Da sind wir wieder bei den Förderstrukturen. Häuser mit eigenem Ensemble wie das TAG oder das Schauspielhaus, die ja kontinuierlich gefördert sind, können über einen längeren Zeitraum Publikum generieren. Freie Gruppen, die zwischenmal länger nicht gefördert sind, können das nicht.

Kilga: Junge Gruppen kümmern sich oft wenig um Publikum und halten die Häuser dafür zuständig. Die Häuser wiederum generieren aber kaum Publikum. Das Publikum wird von den Gruppen praktisch mitgebracht. Beide Seiten, die Häuser und die Gruppen, haben eigentlich den Blick aufs Publikum verloren. Die freie Szene ist sehr selbstreferentiell geworden.

gift: Nochmal zurück zu den Wurzeln: Was waren deine, wie hast du angefangen?

Kilga: Ich habe Sozialwissenschaften studiert, habe immer nebenbei gejobbt, landete schließlich im WUK im Veran-

77 Früher habe ich auf die Frage „Was machst du?“ mit „Alles“ geantwortet. 77

Kornelia Kilga

staltungsbüro, habe dort Jazz und ein Kindertheaterfestival programmiert. Statt der geplanten 20 Stunden habe ich dann ganz schnell 60 gearbeitet. Ich wollte danach das Studium abschließen, aber der Unibetrieb war mir fremd geworden. Ich entschied mich ganz für den Kulturbetrieb, habe als Produktionsleiterin, Veranstalterin und Festivalleiterin gearbeitet, auch im kommerziellen Bereich. Mitte der 90er habe ich meinen Lebens- und Arbeitspartner Yosi Wanunu kennengelernt, und er als Regisseur und ich als Produzentin haben sofort beschlossen, eine Company zu gründen. Das war die Geburtsstunde von toxic dreams, 1997. Inzwischen haben wir, glaub ich, 60 Produktionen gemacht. In den Anfangsjahren von toxic dreams gab es keine Performance in Wien, der Begriff selbst war unbekannt, die freie Szene machte das gleiche Texttheater wie die Mittelbühnen und wurde als Durchlaufstation für Einzelkämpfer gesehen. Für uns war von Beginn an der Ensemblegedanke zentral, wir haben toxic dreams als Unternehmen unter dem Aspekt der Nachhaltigkeit und des Aufbaus einer eigenständigen Marke geführt. Wir haben immer daran geglaubt, dass man, wenn man lange zusammenarbeitet, nicht langweiliger wird, sondern besser. Wir haben eine tolle Kerngruppe, und das schon sehr sehr lange.

Schmeiser: Ich finde den Austausch gerade auch zwischen den Generationen wichtig, um zu hören, was andere vor uns schon längst ausprobiert haben, was die Visionen waren, was geklappt hat und was woran gescheitert ist. Die Szene ist stark unterteilt, das ist schade, sowohl in Crowds und Genres, aber auch von den Generationen her. Wahrscheinlich kriegst du selten einen Anruf von einer 24-jährigen Choreografin, ob du ihre Produktionsleitung sein willst?

Kilga: Früher viel mehr (*lacht*). Aber ich glaube, dass das mit einem Paradigmenwechsel zu tun hat, der stattgefunden hat. Früher gab es ganz viele Produktionsleiter*innen, dann sind die Produktionsleitungen stärker an die Häuser gegangen, und die Häuser haben stärker eingegriffen – man nannte das dann Koproduktion, was nicht unbedingt mit Geld zu tun hatte, aber mit Geld zu tun haben sollte. Da sind ganz viele unabhängige Produktionsleitungen einfach verschwunden. Jetzt habe ich aber den Eindruck, dass die Gruppen wieder die Erfahrung machen, eigentlich brauchen sie eine Produk-

tionsleitung. Dort wo die Produktion ist, ist die Power. Das ist völlig klar. Die Produktion gibt die künstlerische Freiheit. Wenn die Produktion in der Gruppe ist, entscheidet die Gruppe, da liegt die Autonomie der Kunst.

Hajós: Und Koproduktion heißt für mich ganz klar, es wird Geld hineingesteckt vom koproduzierenden Haus – der Begriff ist ja inzwischen schon so verwässert worden ...

Schmeiser: Und auch dann ist eine Koproduktion eine freie Produktion. Das muss man den Leuten immer wieder sagen. Die geben euch Geld und die kennen euer Konzept, aber die Entscheidungen sind eure. Das Bewusstsein, dass eine freie Produktion bedeutet, dass sie frei ist – und dass man seine Entscheidungen frei trifft! Und dass das etwas Positives ist! – das ist nicht immer da. Nicht sagen, es ist alles nicht so super, wir müssen alles selber machen, sondern, wir dürfen alles selber machen, wir können alles selber entscheiden.

gift: Und da auch die Fördergeber*innen zunehmend schon im Einreichprozess empfehlen, sich eine professionelle Produktionsleitung ins Team zu nehmen und das auch zu budgetieren, wird der Berufsstand wohl wieder anwachsen?

Schmeiser: Trotzdem ist das eine zweischneidige Empfehlung. Ab einer gewissen Größe ist eine Produktion sowieso nicht stemmbar ohne Produktionsleitung. Aber Anfänger*innen zu zwingen, eine Produktionsleitung zu nehmen – das würde eine Hürde bauen, wegen der spannende Leute verlorengehen könnten.

Hajós: Man sollte sich die Förderstrukturen anschauen, ich finde, unter einem gewissen Betrag sollte man nicht mehr fördern. 5.000 oder 3.000 Euro Beträge, das bringt nichts.

Schmeiser: Ich muss ehrlich sagen, ich war vor nicht allzu langer Zeit genau so eine, die mal irgendwo 3.000 Euro aufgetrieben hat. Und mit dem haben wir dann eine Produktion gemacht, wir haben alle umsonst gearbeitet als Studierende. Ohne das Geld hätte es die Produktion nicht gegeben.

Kilga: Aber da braucht es eine Abgrenzung – zwischen einer Student*innengruppe und einer professionellen Gruppe.

Schmeiser: Der Punkt ist, damals waren wir eine Student*innengruppe, aber inzwischen arbeiten alle von denen professionell.

Hajós: Natürlich muss es spezielle Angebote für Newcomer geben. Aber grundsätzlich würde ich da, wo die Strukturen schon greifen, mehr reinstecken. Es muss Strukturen geben, für gewisse Companies, damit sie Perspektiven bauen können, vier Jahre sind da eher eine zu kurze Zeitspanne, wenn man wirklich etwas vorhat und eine Infrastruktur aufgebaut hat.

Kilga: Eine freie Gruppe, die eine Konzeptförderung erhält, muss verwaltungstechnisch den gleichen Aufwand wie ein freies Haus bewältigen, verfügt aber nicht über die personellen Ressourcen eines Hauses. Dafür muss eine starke und professionelle interne Basis da sein, künstlerisch und kaufmännisch, das kann nur eine starke Gruppe leisten.

Hajós: Es müsste differenziertere Fördermodelle geben mit Stufenphasen, die auch Langfristigkeit ermöglichen.

Schmeiser: Wenn man mir die Hälfte von dem zusagt, was ich eingereicht habe – was mache ich dann? Entweder bräuchte ich ein halbes Jahr und schreibe ein neues Konzept, oder ich müsste das Geld eigentlich ablehnen ...

Hajós: Der natürliche Reflex, ein Projekt umsetzen zu wollen, drängt die ökonomischen Bedingungen oft an den Rand ...

Kilga: Man hat einfach auch das Bedürfnis, eine künstlerische Vision zu verwirklichen. Allein über die Finanzschiene und das fehlende Geld zu argumentieren, schwächt die freie Szene mehr als es sie stärkt. Wir sind so stur in unseren künstlerischen Visionen, dass wir nicht aufhören können, sie zu verfolgen. Hätte ich in den 20 Jahren von toxic dreams auf die Ausfinanzierung gewartet, hätten wir in diesem Zeitraum ein einziges Projekt realisiert. Für mich als Produzentin war es aber immer sehr wichtig, die Budget- und somit die Einkommenssituation der Beteiligten intern frühzeitig und klar zu kommunizieren.

Schmeiser: Wenn es mir nicht so einen Spaß gemacht hätte und ich nicht immer im Februar eine Produktion gemacht hätte, statt in meinen Semesterferien auf Urlaub zu fahren, würde ich heute nicht mit dem, was ich tue, Geld verdienen.

Hajós: Das ist die große Pattsituation, in der wir natürlich auch unter die Räder kommen können, weil wir alles, wofür wir arbeiten und wofür wir hier stehen, für etwas Besonderes halten. Es gibt auf der einen Seite diese Leidenschaft und gleichzeitig stehen wir unter unheimlich starken ökonomischen Zwängen. Und jede*r hat sich mehr oder weniger bewusst darauf eingelassen. Aber mein Wunsch und Anliegen kann nur sein, das gesamte Feld auf ein Niveau zu heben, wo

man zumindest „gut“ davon leben kann, wo man nicht ständig mit der Frage konfrontiert ist, um wieviel mehr umsonst darf es noch sein ...

Kilga: Die gesamte Kulturbranche hat eine extrem ungleiche Einkommensverteilung. Ganz oben gibt es eine dünne Schicht von Kulturmanager*innen mit sehr hohen Einkommen. Dann gibt es überhaupt keinen Mittelbereich. Der Rest ist mehr oder weniger Prekariat. Unsere Subventionen sind Steuer-gelder, deren Gehälter auch. Man könnte hier umverteilen. Gerade in einem Bereich, der für sich in Anspruch nimmt, die Gesellschaft nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu diskutieren, wäre ein Bewusstsein davon und ein Umgehen damit essentiell. Insofern ist der Kulturbereich nach den gleichen kapitalistischen Kriterien organisiert wie andere Bereiche.

Schmeiser: Wir, ich sicher auch, sind zwar prekär beschäftigt, aber wir arbeiten mit vielen Menschen, die kreative Ideen haben und sehr viele Möglichkeiten in ihrem Denken und Tun, auch die Möglichkeit, Dinge neu zu denken, und Verhältnisse umzukehren, zum Beispiel Geld anders zu verteilen, so, wie wir es für fairer halten. Auch auf der Ebene Avantgarde zu sein ist eine Aufgabe, die man Künstler*innen und allen Menschen, die in dem Bereich arbeiten, umhängen darf. Wir sind die freie Szene, wir können auch was etwas gestalten – und verändern. ||

Simon Hajós

geboren 1976 in Klagenfurt, studierte Publizistik und Kommunikationswissenschaft und absolvierte Lehrgänge für Kulturorganisation und systemisches Coaching. Selbstständiger Kommunikationsberater, Kulturmanager und Kulturproduzent.

Kornelia Kilga

geboren 1962 in Vorarlberg. Studierte Sozialwissenschaften und arbeitete als Kulturmanagerin im kommerziellen und nicht-kommerziellen Bereich. Gründete 1997 zusammen mit dem Regisseur Yosi Wanunu die Gruppe toxic dreams, die sie seither produziert.

Sophie Schmeiser

geboren 1987 in Wien, studierte Romanistik und Sprachwissenschaft dort und in Lyon, war Mitglied einer Tanzkompanie und arbeitet seit 2010 als Produktionsleiterin, zurzeit mit Simon Mayer, Navaridas&Deutinger u.a.

10 Jahre ehrliche arbeit

Vor zehn Jahren beschloss eine Gruppe von Theaterpraktiker*innen in Berlin, die teilweise gemeinsam an der Humboldtuniversität studiert hatten und sich nicht in die festen Strukturen der Stadt- und Staatstheaterinstitutionen begeben wollten, einfach eine neue, ganz eigene Struktur zu schaffen und gründeten das freie Kulturbüro ehrliche arbeit, ein Produktionsbüro für die freien darstellenden Künste. Aus einem Selbstverständnis als Plattform heraus werden dort die Schwerpunkte Projektentwicklung und Produktionsleitung mit Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit, Kuratation und Textarbeit, Strategie- und Konzeptberatung verbunden. Ein Betrieb, der sich bewusst von einer kanonisch verstandenen Betriebswirtschaftslehre unterscheidet, mit einer Betriebsleitung im Kollektiv, ohne Hierarchien, ohne Gehaltsstufen. Aus diesem Selbstverständnis heraus wird das daraus entstehende Wissen mit anderen vernetzt und an andere weitergegeben. Kein Zufall, dass der ja noch junge LAFT, der Berliner Landesverband freie darstellende Künste, aus diesem Netzwerk heraus ein Jahr später gegründet wurde. Politische und gesellschaftliche Realitäten als veränderbare zu betrachten und an Arbeitsprozesse dieselben ethisch-kritischen Anforderungen zu stellen wie an die performativen Ergebnisse auf der Bühne sollte Grundvoraussetzung allen Tuns sein. She She Pop, Oper Dynamo West oder Monstertruck gehörten von Anfang an zum Kern der künstlerischen Kooperationen, inzwischen sind Arbeiten mit einer Vielzahl von Partnern entstanden, gleich ob Einzelkünstler*innen, temporäre Gruppen, feste Ensembles oder Institutionen. Und im Büro im Kunstquartier Bethanien werken inzwischen zehn Partner*innen.

F23 – Ich fabrike, du fabrikst und wir fabriken

Theresa Luise Gindlstrasser

Wir fahren mit einem Auto Richtung Süden. Abendsonne, schön warm, Anfang Sommer 2015. Wir fahren wohin, wo wir alle noch nie waren. Nämlich: in die F23 in der Breitenfurterstraße 176 im 23. Wiener Gemeindebezirk. Auch mit U6 und Bus 62A erreichbar, fahren wir an diesem Theaterabend mit dem Auto dorthin. Nämlich: ins Autokino. Die Wiener Festwochen sind die ersten, die das Gelände der ehemaligen Sargfabrik als Schauplatz für Kunst und Kultur bespielen. Die allererste Aufführung, die dort stattfindet, wird nach nur einem Abend abgesetzt. Gleich zwei Darstellende aus Frank Castorfs Inszenierung von *Die Brüder Karamasow* sind erkrankt, erst viel später und dann an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin wird das über sechs Stunden dauernde Theater wieder gezeigt werden.

Aber an diesem Abend im Auto fahren wir nicht Richtung Castorf, sondern Richtung Autokino und also Richtung zweite Festwochen-Produktion, die nach Liesing programmiert wurde. Brent Meistre, Fotograf und Filmmacher aus Südafrika, zeigt dort sein Projekt *Analogue Eye. Drive-in Theatre*: Kurzfilmprogramme mit unterschiedlichem Schwerpunkt je Tag auf großer Leinwand. Das Publikum sitzt in den oder rund um die Autos. Der Ton kommt aus bereitgestellten Radios. Die fremd gewordene Darbietungsform „Autokino“ lenkt ab vom eigentlichen filmischen Inhalt. Lässt die Wahrnehmung der Inszenierungsform dafür aber umso intensiver werden. Etwas sehr Verbindendes entsteht im Publikum: Wir erleben etwas, das wir noch nie erlebt haben, also Autoki-

no, an einem Ort, an dem wir noch nie waren, also der F23. Ursprünglich als Maschinen-, Kisten- und Holzwarenfabrik in den Jahren 1912 bis 1914 gebaut, diente das vom österreichischen Architekten Hubert Gessner entworfene Fabriksgelände von 1966 bis Ende 2013 der Stadt Wien zur Sargerzeugung, vulgo der Name: Sargfabrik. Nicht zu verwechseln mit dem alternativen Wohnprojekt, ebenfalls „Sargfabrik“ genannt, im 14. Bezirk. Auch auf dortigem Gelände wurden früher mal Särge geschreinert, von den alten Fabriksbauten ist an der Goldschlagstraße allerdings kaum mehr etwas zu sehen. Anders im 23.: Dort stehen die Sichtziegelgebäude unter Denkmalschutz. Es sind insgesamt 10.000 Quadratmeter Nutzfläche, direkt an der stark befahrenen Breitenfurterstraße, benachbart hauptsächlich von Supermärkten.

Transformation in drei Phasen

Die Lage, die Größe, die Abgeschiedenheit von Wohnbauten suggeriert ein: Technoparty ahoi! Erich Sperger und Peter Glawischnig vom ehrenamtlichen Verein F23.wir.fabriken hatten und haben da ganz andere und viel weitreichendere Pläne im Kopf. Derzeit wird der Ort für die kulturelle Zwischennutzung nicht gefördert, es laufen aber die Vorbereitungen zur Weiternutzung, Instandsetzung und Umsetzung eines groß angelegten Stadtplanungsprojekts. In enger und, wie Sperger sagt, sehr guter Zusammenarbeit mit dem Bezirk

wird in Richtung Wachstum der Stadt, notwendigem Wohnraum und fehlendem kulturellen Zentrum im Süden von Wien nachgedacht. Sperger hat in Sachen Zwischennutzung und Aufbau kultureller Institutionen schon einige Erfahrung, war er doch schon für die Nutzung des Theaters am Mittersteig und des 3raums (zusammen mit Hubsi Kramar) verantwortlich, außerdem für den Spielboden in Dornbirn und zuletzt für die Bespielung des ehemaligen Kabelwerks in Meidling, als dessen künstlerischer Leiter.

Das Vorhaben F23 trägt nicht umsonst den Zusatz „wir fabriken“. Die Transformation des Geländes zum europaweit ersten Projekt, bei dem eine kulturelle Institution durch den angedockten Wohnbau mitfinanziert werden soll, gestaltet sich als eine behutsame, insofern auch langsame. Die Bevölkerung im Bezirk soll nicht vor den Kopf gestoßen werden, sondern vielmehr mitwachsen, mitfabriken, damit die derzeitige Begeisterung noch wächst und andauert. Sperger gliedert das Projekt im Gespräch in drei Phasen: Die Zwischennutzung, die mit den Festwochen-Produktionen im Sommer 2015 angefangen hat, und in der wir uns noch befinden, ist gekennzeichnet durch das Ausprobieren und Ausloten diverser Formate. Ob sie so oder doch besser anders dorthin passen. Wie die Nachbar*innen auf Unterschiedliches reagieren und ob es vielleicht doch zu Schall-Problemen kommen könnte.

Mit Phase zwei wird die Renovierung einsetzen. Derzeit sind die Räumlichkeiten nicht beheizbar, Sicherheitsvorschriften müssen umgesetzt werden. Alsdann wird sich der für

Kunst und Kultur bespielbare Raum auch um ein Vielfaches verringern und anderem Platz machen müssen. Darauf soll und wird hoffentlich in absehbarer Zeit die Phase drei, die Dauernutzung, folgen. Wobei Wohnen, Arbeiten und Kultur weiterhin im Sinne von „wir fabriken weiter, wir fabriken etwas anderes“ gedacht bleiben sollen.

Invasive Raumnutzung

Derzeit wird die F23 dem Verein vom Wohnfonds der Stadt Wien zur Verfügung gestellt. Um trotzdem die Grundkosten des Betriebs, Strom, Wasser, Grundsteuer, decken zu können, wird von den sich einmietenden Gruppen ein jeweils auf die Verhältnisse abgestimmter Solidaritätsbeitrag entrichtet. Die Wiener Festwochen fallen insofern in eine andere Kategorie als beispielsweise das Kurztheaterfestival Mimamusich, das im Oktober ebenfalls in der F23 stattgefunden hat. Mittwochs um 11 Uhr oder um 17 Uhr finden bei Voranmeldung Begehungen des Geländes statt, um Interessierte über die Gegebenheiten in Kenntnis setzen zu können.

Seit Beginn der Zwischennutzungsphase haben in der F23 über 150 Veranstaltungen verschiedensten Inhalts bei insgesamt über 32.000 Besuchenden stattgefunden. Beispielsweise wurde die ORF Produktion *Pregau* zum Großteil dort verfilmt oder ein Mädchen- und Damenfußballturnier zur EM 2016 veranstaltet. Die Aktionskonferenz *Aufbruch* fand in

der F23 genauso Platz wie ein Wochenmarkt mit regionalen Produkten oder der Circus Rhizomatic. Auch ein Projekt zur Bereitstellung von Proberäumen wurde ins Leben gerufen. Aktuell liegt die sogenannte stiege.4 aber brach, weil sich unter den gegenwärtigen Voraussetzungen ein regulärer Proberaum-Betrieb nicht umsetzen lässt.

Auch im Theater und Performance Bereich sind die Projekte in der F23 sehr divers. Die Verschiedenartigkeit der Räume bietet natürlich auch viele unterschiedliche Möglichkeiten der Bespielung. So hatten beispielsweise im Herbst 2016 zwei sehr unterschiedliche Projekte ebendort Premiere. Die sogenannte begehbare Installation mit Performance *Genesis Park* von makemake produktionen besiedelte als externer Dschungel-Programmpunkt nicht nur sehr viel Raum vor Ort in der F23, sondern band auch noch die Shuttle-Bus Fahrt vom Museumsquartier hinaus in den 23. mit ins Geschehen ein. Von Station zu Station, also den großen Hof entlang, wurde da die Entstehung der Erde erläutert. Mit großem Trara fand das Publikum dann Einlass ins Gebäude. Auf eine unheimliche Bühnenbildshow folgte ein Talk-Format in völlig verändertem Setting, darauf die Begehung einzelner Raumnischen, die jeweils wieder zu völlig anderen Welten gestaltet worden waren. Unter aufwendiger Ausstattung hatten sich die Räumlichkeiten dergestalt verändert, dass ein Wiedererkennen der Örtlichkeit als mittlerweile schon bekannter Theaterraum fast verunmöglicht wurde.

Dieser sehr invasiven Raumnutzung steht die Inszenierung von *Schatten (Eurydike sagt)* von Elfriede Jelinek gegenüber, die am 13. Oktober Premiere hatte. Die Inszenierung

von Sabine Mitterecker konzentriert sich auf einen großen Raum, der durch Ausstattungselemente strukturiert wird. Das Publikum kann sich frei bewegen, wenn es denn nicht aufgrund der niedrigen Temperaturen eher einfriert. Der Text ist auf drei Schauspielerinnen aufgeteilt, Sarah Sanders, Christina Scherrer und Alexandra Sommerfeld. In dem hallen großen, rohen Industrieraum, der eine eindeutige Schauseite verweigert, wirkt der Text in seiner vehementen Sperrigkeit umso deutlicher.

Bis Ende der Saison 2016 werden etwa 40.000 Besuchende auf dem Gelände erwartet. Das zukünftige Stadtteilzentrum soll weiterhin jede Menge Raum für Theater, Tanz, Film, Musik, Bildende Kunst, Urban Gardening und Experiment bieten. Ein Wochenmarkt findet immer donnerstags von 16 bis 20 Uhr statt. Leberkäsesemmerl war bei der Premiere von *Schatten (Eurydike sagt)* leider schon aus. Beim nächsten Mal versuchen wir's wieder. Wenn alles läuft, wie es läuft, und am besten laufen würde, dann wird das F23 ein mehr und mehr wichtiger Ort. Nicht nur für Liesing. Auch für Wien. ||

Theresa Luise Gindlstrasser

lebt und arbeitet in Wien. Studiert dort Philosophie und performative Kunst. Schreibt dort, und manchmal woanders, meistens über Theater.



Fotos: Li. o., li. m.: © F23. Li. u.: Make Make Productions: Genesis Park © Felix Huber.
Re. m., Re. u.: Mimamusch: Mustermann © Julia Grevenkamp, ganz re. u.: © Miklós Barna



10 Jahre Mimamusch

Die alte Sargfabrik als Bayreuthsches Festspielhaus

Wera HIPPESROITHER

Mimamusch, das Festival für Kurztheater mit außergewöhnlichem Konzept zwischen Theater, Performance und Party, zog nach zehn Jahren um und präsentierte heuer Stücke zum Thema „Ideal und Wirklichkeit“. Es hat im F23 einen neuen Spielplatz gefunden. Wie zu Wagners Festspielhaus pilgern die Besucher*innen weit hinaus in den 23. Wiener Gemeindebezirk und finden sich wieder an einem „anderen Ort“, an dem Theater neu verhandelt wird.

Michel Foucault definiert seinen Begriff der Heterotopie als einen „anderen Ort“, welcher utopische Eigenschaften haben kann, aber real ist. Ein solcher Ort liegt jenseits der gewohnten Orte, ist abgegrenzt vom Alltag und strukturiert von eigenen Regeln und Verhaltensweisen. Einen solchen Gegen-Ort stellt das Kurztheaterfestival Mimamusch dar. Gegründet 2006, basierend auf einer installativen Idee von Donald Padel, schaffte Mimamusch damals im Ragnarhof – ebenfalls alte Fabrikträumlichkeiten – einen neuen, experimentellen Ort für Theater. Heuer auf vier Wochenenden ausgeweitet, gelten hier eigene Regeln: Das Publikum betritt den sogenannten Salon, den Hauptraum, in dem für Unterhaltung in Form einer Bar und musikalischer Untermalung gesorgt wird. Schauspieler*innen in auffälligen Kostümen schwirren umher und sprechen die Besucher*innen an, der Raum ist opulent im Barock-Stil dekoriert. Wird man von den Schauspieler*innen angesprochen, versuchen diese, einen davon zu überzeugen, ihnen in ihr jeweiliges *Separée* zu folgen und ein Stück anzusehen. Parallel werden bis zu zehn Kurztheaterstücke gezeigt, wobei jedes maximal 20 Minuten dauert und mehrmals pro Nacht, meist bis 1:00 Uhr aufgeführt wird. Die Inszenierungen wie auch die Gestaltung der *Separées* können sehr unterschiedlich ausfallen und unterschiedlicher Genres sein, als

einziges Gebot gilt das jeweilige Festivalthema. Mimamusch eröffnet somit einen vielschichtigen Raum, der parallele Handlung und Überangebot bietet, weshalb es die Schauspielenden sind, die für ihr Publikum verantwortlich zeichnen (müssen). Die Zuschauenden sehen sich mit einer gewissen Überforderung konfrontiert, können versuchen, alle Stücke in einer Nacht anzusehen oder sich eher des Genusses der gesamten Situation hinzugeben, immerhin liegt Mimamusch als der „andere Ort“ fernab des Alltags und erlaubt ob seiner Interaktivität ein Eintauchen in die Parallelwelt des Festivals, ein gewisses Spiel mit Identitäten und Rollen.

Die Räumlichkeiten und deren Strukturen sind für das Kurztheaterfestival demnach maßgeblich. Anfangs befand sich der Spielort allein im Ragnarhof in der Grundsteingasse im 16. Wiener Gemeindebezirk und weitete sich mit den Jahren zunehmend in die Grundsteingasse und Lokale des nahegelegenen Gürtels aus, doch aufgrund von Schwierigkeiten mit Anwohner*innen musste ein neuer Ort gefunden werden. Das F23 bietet weitaus mehr Platz, als innerstädtisch möglich war und erweitert die Heterotopie Mimamusch um eine weitere Komponente: die Rahmung als „anderer Ort“ wird noch unterstrichen durch die lange Anfahrt und das Erforschen neuer, ungewohnter Stadtteile. Das Verlassen des Alltags und das Betreten der Heterotopie Mimamusch bekommt einen gewissen Nachdruck verliehen, welcher an Richard Wagners Festspielhaus in Bayreuth erinnert. Dort ist die Theatersituation zwar eine klassische und in Sitzrängen organisiert, doch das Ziel bleibt das gleiche: totale Immersion ins Geschehen. Nach Betreten ist zwischen Spiel und Realität nur mehr schwer zu unterscheiden, sozialer und theatraler Raum überlagern sich und werden parallel bespielt, Publikum

und Schauspieler*innen befinden sich in reger Interaktion. Seit den Anfängen 2006 ist Mimamusch auch immer eine Reflexion über den Status des Schauspielers, der Schauspielerin, des Publikums und der ökonomischen Institution Theater im Ganzen. Wenn Schauspieler*innen ihre Rezipient*innen selbst anwerben (müssen), die Werbung für ihr Stück auf Mundpropaganda stützen und so eine gewisse Nähe zum Publikum aufbauen, betont der ehemalige Fabrikraum im 23. Bezirk den genuinen Charakter des Kurztheaterfestivals. Eingebunden in einen dezidierten Vergnügungskontext mit Konzerten und Party werden die Theaterstücke zu einer Ware, welche in einer Art Supermarkt mit breit gefächertem Überangebot erworben werden können. Die Preise für die Inszenierungen werden nach jeder Aufführung mit dem jeweiligen Publikum individuell ausgehandelt und obliegen dem eigenen Ermessen der Zuschauenden. Wenn Schauspieler*innen die ganze Zeit über als theatrale Figur agieren, um „Kunden und Kundinnen“ anzulocken, um dann aus der theatralen Rolle herauszutreten und als Privatpersonen um Geld für die eben absolvierte Vorstellung zu bitten, findet hier ein Moment von Kritik statt, das dem Festivalthema „Ideal und Wirklichkeit“ Zoll trägt. Ganz im Sinne der Foucaultschen „Gegen-Orte“ beherbergen Heterotopien auch immer das Potenzial, die gewohnten Orte kritisch in Frage zu stellen. Mit Beispielen des alten Fabriksgeländes weit außerhalb des Zentrums als radikaler Off-Space wird diese Kritik am institutionellen Spielbetrieb noch erweitert. Mimamusch ermöglicht Immersion, Intimität und Nähe zu den „Dienstleister*innen“ des Theaterbetriebes und auf der anderen Seite können Schauspieler*innen ihren Geldgeber*innen in die Augen blicken. Fernab des Unterhaltungskontextes geht es hier um

ein Hinterfragen der kapitalistischen Rahmenbedingungen des Theaters und um ein Reflektieren der Rollenzuweisungen und Plätze in diesem tradierten Raum. Mimamusch schafft eine Heterotopie, welche einen kollektiven Raum entstehen lässt, der eine partizipative wie performative Möglichkeit bietet, um solch wichtige Fragen über das Wesen des Theaters gemeinsam mit unterschiedlichen Teilnehmer*innen zu verhandeln.

Die Wahl des alten Sargfabrikgeländes F23 erweist sich trotz einiger Herausforderungen – es gilt, einen bedeutend größeren Raum als bisher zu füllen und das Publikum in ungewohnte Stadtteile zu bewegen – als idealer Ort der Heterotopie Mimamusch. Ganz im Sinne Richard Wagners stellt schon die Anreise einen besonderen Akt dar, der aus dem gewohnten Rahmen des Alltags herausfällt, die alten Backsteinmauern umschließen einen „anderen Ort“ des Theaters und schaffen ein paralleles Dispositiv, welches einen interaktiven Austausch über das Wesen des Theaters ermöglicht. Das Festival-Motto „Ideal und Wirklichkeit“ ist wohlbedacht gewählt und bezeichnet einmal mehr den Zwischenraum, in dem das kritische und kreative Potenzial des Kurztheaterfestivals agiert. ||

Wera HIPPESROITHER

schreibt gerade ihre Masterarbeit zum Thema Totaltheater und postdramatisches Theater, studiert und arbeitet am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien.

(K)ein Entkommen

Jürgen Bauer und Stephan Lack

Zum bereits zweiten Mal fand diesen September das Internationale Festival für Neues Musiktheater im Werk X statt. Über zwei Wochen wurde unter dem Motto „Welt-Flucht“ nach neuen Formen des Musiktheaters gesucht und ein Festival-Zentrum geschaffen, das zur Auseinandersetzung über einzelne Aufführungen hinweg einlud.

Eskapismus ist nicht gleich Eskapismus: Zwar beziehen sich die künstlerischen Leiter Thomas Desi und Georg Steker in ihrer Werbekampfansage *Eine Art Oper* auf jene musikalische Form, die man als Synonym für Realitätsflucht bezeichnen könnte. Doch der angestrebte Eskapismus hat mit einem Abtauchen in Scheinwirklichkeiten nur bedingt zu tun. Die Intention lag vielmehr darin, letzte Bastionen von Rückzugsmöglichkeiten aufzuzeigen, die heute noch existieren. „Kriege und Krisen lassen sich immer weniger aus der Wahrnehmung ausblenden. Auf solche Entwicklungen reagieren wir mit der Sehnsucht nach Weltflucht“, so war im Ankündigungstext zu lesen. Ein durchaus politischer Ansatz: Die gezeigten Arbeiten sollten direkt auf eine Wirklichkeit reagieren, sei es in Hin- oder Abwendung zu selbiger. Dies gelang nicht an allen Abenden gleichermaßen, eine spannende Bündelung diverser Formen von Musiktheater war jedoch über das ganze Festival hinweg zu erleben.

Zwischen Kafka, EatPrayLove und abwaschbaren Tattoos

Gleich in der ersten Festivalwoche zeigte man die Oper *The Butt* der englischen Komponistin Susannah Self nach dem gleichnamigen Roman von Will Self. Das Werk entwirft ein Szenario, in dem die Hauptfigur nach einem achtlos weg-

geworfenen Zigarettenstummel in einen surrealen Alptraum zwischen Kafka und EatPrayLove-Kitsch gerät: „Weltflucht zwischen dem ‚ganz normalem Wahnsinn‘ und exotischem Urlaub.“ Die Regie von Thomas Desi setzte hierfür weniger auf einen möglichen Realismus, mehr auf ein abstraktes Bühnensetting, in dem strenge Choreografien eine gewisse Distanz zu Musik und Handlung herstellten. Die Musik stellte dem Ensemble große, manchmal zu große Herausforderungen, dem vierköpfigen Orchester (Schlagzeug, Klavier und zwei Celli) unter der Leitung von Susannah Self gelang es aber, die Kraft dieses Werkes fühlbar zu machen.

Faszinierend geriet die Aufführung der *OPERA of ENTROPY* von Jorge Sánchez-Chiong und Thomas Jelinek. Als postdramatisches Musiktheater angekündigt, erwartete die Zuseher*innen eine Art Stationendrama, bei dem man an Tischen, in kleinen Kojen und vor wie zufällig bespielten Musikapparaten diversen Expert*innen der Entropie begegnen konnte. Wer den Begriff Entropie zuvor nur ungenau als Definition von Unordnung und Zerfall kannte, wurde hier eines Besseren belehrt. In einer Ecke wurden mathematische Definitionen erläutert, in einer anderen Tattoos geklebt, wieder woanders philosophische Fragen nach Ordnung und Unordnung, Wissen und Vergessen behandelt. Das funktionierte auch bei erfreulich großem Publikumsandrang



sehr gut. Wahrscheinlich, weil diese Art des Expertentalks im künstlerischen Umfeld mittlerweile etabliert ist. Schon Klaus Bachler beendete seine Intendanz am Burgtheater mit der von Carmen Brucic organisierten Konferenz *Symmetrien des Abschieds*, bei der Expert*innen dem Publikum Rede und Antwort standen. Seitdem ist das Format von zahlreichen Off-Bühnen und Festivals nicht mehr wegzudenken. Doch bei der *OPERA of ENTROPY* fand eine spannende Steigerung statt, eine Verbindung zwischen Form und Inhalt: Die Klang- und Videokulisse wuchs während der Aufführung kontinuierlich an, fiel dann wieder in sich zusammen, lebte und waberte. Sie lieferte also eine inszenatorische Entsprechung für das Auftauchen und Verschwinden von Information, das Anwachsen und den Zerfall von Wissen.



Gegurgelter Mahler und Beuys-Zitate

Programmatisch näherte sich schließlich die Uraufführung von *OPERAN! Übers Entkommen* der Festivalthematik. In sieben sehr unterschiedlichen Szenen arbeitet sich das Werk von Bertl Mütter an Fragestellungen zu Welt- und Wirklichkeitsflucht ab und bedient sich hierfür eines breiten Zitatengemischs. In der Aufführung verwursteten die Musiker*innen



mit humoristischem Einsatz und großer Spielfreude die in Schubertliedern besungenen romantischen Idyll-Vorstellungen, bellten sich durch Kafka-Texte, verzierten eine Seufzer-Arie mit Lippenstift, spielten eine nicht ganz regelkonforme Version der „Reise nach Jerusalem“ und gurgelten sich durch Mahlers obligatorisches *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Skurriler Höhepunkt: Die Vertonung eines abstrusen Chatverlaufes, die sich zu einer hysterisch-komischen Ensembleminiatur steigerte. In stilleren Momenten diente der Klang auch als Erinnerungsstütze, die wieder zurück ins Leben zu führen vermag. Allein das Entkommen vor akustischen Reizen selbst scheint keine Option zu sein.

Die Produktion *H / A / U / T* wiederum verband zeitgenössische Musik mit Tanz und Bewegung. Zur Musik von Jagoda Szmytka, die ihr Tun als „soziales Komponieren“ versteht, erfand die Choreografin Rose Breuss packende, physisch erfahrbare Körper-Bilder. „Klang berührt die Haut, durchdringt Stoffe, geht in die Knochen, ist direkt. Körper, die in den Klang eintauchen, werden nicht nur berührt – sie werden zu einer Einheit mit dem Klang“, so war im Vorfeld zu lesen. Doch anders als so oft, wenn sich trockene Dramaturg*innentexte auf der Bühne nicht einlösen, wurde diese Aussage tatsächlich zur Publikumserfahrung. Vom Beuys-Zitat der Rettung des verletzten Körpers durch Fett und Filz bis zur Shownummer wurde Haut wirklich zur Schau getragen, attackiert und verarztet. Die Tänzer*innen selbst wurden

vom Klang getrieben. Und die Musik war nicht nur Begleitung des Bühnengeschehens, sondern integraler Bestandteil der Auseinandersetzung. Einer der Festival-Höhepunkte.

Eskapismus Strand: Skifahren in der Eiswüste

Der Abschluss des Festivals gehörte schließlich der Videokunst. In ihrem launig-ironischen Beitrag *Roman am Strand Skifahrend* verbanden die Medienkünstler*innen Jasmin Raphaela Schabert und Harald Bauer österreichische Weltmeisterträume mit Urlaubsphantasien, in dem sie den Skisport kurzerhand an einen Vulkanstrand verlegten.

In eine andere Art von Wüstenlandschaft entführte derweil die Video-Installation *Polar Night* der belgischen Gruppe Post uit Hessdalen: Auf der norwegischen Insel Sørøya, nördlich des Polarkreises, verbrachte das fünfköpfige Kollektiv mehrere Winterwochen. Diesen mit Kälte, Dunkelheit, Stille und Einsamkeit angereicherten Eigenversuch verarbeiteten sie in einem zugleich bild- wie tongewaltigen Filmkunstwerk. Inhaltlich geht es in diesem weniger um das Entkommen aus der hektischen Zivilisation, sondern vielmehr um das Entkommen vor dem jeweils eigenen Zeitempfinden, das in der langen Polarnacht keinerlei Anhaltspunkte zu finden vermag. Thomas Desi sprach in seiner Einführung von der „kammermusikalischen Struktur“, derer sich die Gruppe bedient – tatsächlich wirkte dieses Nocturne im Werk X wie eine dichte Sinfonie

aus auf Schnee reflektierten Tonebenen, eingesungen unter anderem von Sopranistin Claron McFadden. In einem eigens eingerichteten Kinosaal musste man sich erst an die Dunkelheit gewöhnen, bevor schemenhafte Umrisse von Bergketten, Küsten und Meereslandschaften auszumachen waren. „How many heartbeats since I first got here?“ frug die brüchige Erzählstimme, die mitunter die Suggestionskraft der Bild- und Klangwelt zu unterminieren drohte. Die Musik indes tauchte in die Tiefe des Bildes ein, war gleichsam Echo, das sich auf den Bergketten brach. Zuletzt zerfloss ein Inselmodell, das zwischen den Kinoleinwänden versteckt war, und beendete somit den nächtlichen Ausflug voll meditativer Wucht.

Die Musiktheatertage zeigten im meist eher konservativen Musikbetrieb Wiens experimentelle Ansätze, die bisher auch von Festivals wie den Wiener Festwochen vernachlässigt wurden, und boten somit einen willkommenen neuen Blick auf musiktheatrale Formen. Alleine deshalb ist kommenden Jahrgängen eine größere Publikumsteilnahme und mediale Aufmerksamkeit zu wünschen. ||

Jürgen Bauer

*ist Theaterwissenschaftler
und Autor aus Wien.*

Stephan Lack

ist Autor aus Wien.



Musiktheatertage Wien 2016 © Martin Wenk

SHIFT!

– die Förderschiene der Stadt Wien für innovative Kunst- und Kulturinitiativen sollte laut Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny „die überaus aktive Kulturszene abseits der etablierten Institutionen vor den Vorhang holen“ und der Initiator und damalige Kultursprecher der Grünen Klaus Werner-Lobo konstatierte bei Verkündung der Auswahl der ersten Förderrunde 2015: „Die ausgewählten Projekte, aber auch die enorme Zahl der Bewerbungen für SHIFT zeigen, wie groß in Wien der Bedarf nach spartenübergreifenden neuen Projekten an der Schnittstelle von Kultur und Gesellschaft ist.“ 1,5 Mio Euro jährlich, in der ersten Auflage verteilt auf Förderungen für 2 Projekte à 250.000 Euro, 5 Projekte à 100.000 Euro und 15 Projekte à 25.000 Euro wurden als für drei Jahre gesichert angekündigt. Augenmerk sollte auf transdisziplinären Arbeiten liegen, die einen öffentlich gut sichtbaren oder über die Projektdauer hinaus wirksamen Impuls im Wiener Kulturleben setzen, gesellschaftliche Verhältnisse jenseits der bekannten Wege reflektieren, progressive Veränderung von Kulturinstitutionen zum Ziel haben und/oder dezentrale Orte bespielen und befruchten. Werner-Lobo erhoffte sich davon eine „Verbesserung der Arbeitsverhältnisse in der freien Szene“. Eines der beiden bestgeförderten Leuchtturmprojekte war das Real Deal Festival von God’s Entertainment, das vom 16. Juni bis 2. Juli 2016 am Neuen Hafengelände hinterm Hauptbahnhof stattfand. Martin Thomas Pesl war da und berichtet im Folgenden für die *gift*. Inzwischen wurde die erste SHIFT-Serie evaluiert und eine adaptierte Ausschreibung der zweiten Auflage aufgelegt, die auf Feedback aus der Szene reagiert hat. Hoch dotierte Leuchttürme gibt es nicht mehr, stattdessen neben den unveränderten 100.000 und 25.000 Euro Förderungen auch 10 à 50.000, davon 5 in Kooperation mit etablierten Institutionen. In der Zielsetzung hat die Betonung von Dezentralität eindeutig die Transdisziplinarität verdrängt, der Auswahlprozess wurde in einen zweistufigen mit längeren Fristen umgewandelt. Martin Margulies, der neue Kultursprecher der Grünen, freute sich bei der Präsentation insbesondere auf die Stärkung „der kulturellen Nahversorgung in den Bezirken“.

Entspannt 2016

Das Festival Real Deal am Neuen Hafengelände

Martin Thomas Pesl

Es war das Festival, von dem alle nachher sagten, man hätte ihm doch mehr Aufmerksamkeit widmen sollen. Real Deal – Behördlich genehmigtes Festival für falsche Zustellungen hieß es, und alles daran klang neu und aufregend, als während der Wiener Festwochen 2016 plötzlich kundgetan wurde, dass, wo, wann und ungefähr wie es stattfinden würde. Allein der Spielort, ein noch nie zuvor bespieltes Areal, dem gleich ein visionärer Name verliehen wurde: Neues Hafengelände! Dann die Ansage, einen Mix aus Musik, Performance und Ausstellung zu bieten, alles sollte nahtlos ineinanderfließen – fast zu schön, um wahr zu sein. Dennoch fragte man dann ganz brav und bieder nach, wann genau welche Bands, wann welche Performancegruppen aufspielen würden. Zwei Wochenenden Mitte Juni und Anfang Juli waren vorgesehen, dazwischen ein Pausenwochenende, an dem es aber trotzdem zu unangekündigten „falschen Zustellungen“ kommen konnte – vielleicht, vielleicht auch nicht. Das hörte sich so herrlich zwanglos an, dass manche dann doch darauf vergaßen, tatsächlich hinzugehen.

Wer doch da war – zum Beispiel gerade noch rechtzeitig am letzten Wochenende –, äußerte sich weitgehend begeistert, vor allem, da die organische Verschmelzung von Raum, Menschen, Kunst und Musik verblüffend gut klappte, ohne dass der Eindruck entstand, irgendjemandem in leitender Funktion – verantwortlich zeichneten das Kollektiv God's Entertainment, Peter Kubin und Johannes Maile – bereite das einen besonderen Stress. Maile etwa war am Eingang an einem Glücksrad zu sichten, wo er Ankommende darum spielen ließ, wie viel Eintritt sie zahlen sollten. Als ein junger Mann nicht besonders gut abschnitt, ließ er ihn trotzdem um einen Fünfer rein. Geld schien ausnahmsweise tatsächlich keine große Rolle zu spielen. Das Festival wurde aus der ersten Shift-Förderung finanziert, die die Kulturabteilung der Stadt Wien vergeben hatte. Hauptverantwortlich für den luxuriösen



Oben: Vorhalle © Edward Chapon. Unten: Österreich © Peter Mayr

Eindruck war das weitläufige „Neue Hafengelände“, riesige ehemalige ÖBB-Lagerhallen an der Laxenburgerstraße hinterm Wiener Hauptbahnhof. Selbst mit Kunstwerken, Installationen und einer Bar bunt befüllt wirkten sie noch immer weit und großzügig.

Ebenfalls großzügig, wenn auch ein wenig mit der von ihnen thematisierten faschistoiden Ordnungswut kokettierend, führten Maja Degirmendzic und Boris Ceku von God's Entertainment in unregelmäßigen Abständen durch ihre Ausstellung Entartet 2018 – es gab dafür zwar fixe Termine, die konnten jedoch nach Belieben verschoben werden, und niemand stieß sich daran oder hatte Angst, sie verpasst zu haben. Hauptsache, man schaffe es noch pünktlich zu Keith Hennessy – jaja, das gehe sich auf jeden Fall aus.

Entartet 2018 war eine pessimistische Reflexion auf ein Österreich in wenigen Jahren, in dem die Freiheit der Kunst anders interpretiert wird als noch heute. Die performative Führung fügte den mächtigen Werken – ein riesiger Bundesadler, dessen einst gesprengte Ketten ihn wieder gefangen halten, eine Statue, die möglicherweise Kafka zeigt, viel, viel Erde, ein „Schmissautomat“ und eine gigantische Österreichkarte mit neu (aber auch mit Blick auf die Zeit vor 1945 alt) verlaufenden Grenzen – wenig Inhaltliches hinzu. Auch der „Apotheker“, der einem zwischendurch Patriotismuspillen anfertigen sollte, war sofort irritiert, wenn man weiterführen-

de hintergründigere Pointen von ihm erwartete. Dafür bekam man die Pille mit einem spirituösen Stamplerl verabreicht und war erleichtert, nachher keinen Deut patriotischer zu sein als vorher.

Wer wollte, konnte sich im Ausstellungsraum hochinteressante Audiobeiträge zur Lage der Kunst in anderen, vorwiegend osteuropäischen Ländern anhören – sofern nach der Führung noch Zeit blieb. Zu deren krönendem Abschluss jedenfalls öffnete sich, begleitet von peitschender Kriegsfilm-musik, ein Garagentor, und man erhielt Gelegenheit, Showcase Beat Le Mot mit Paintballgewehren zu beschießen. Die vier Männer der kultigen deutschen Performance-Formation reaktivierten damit ihre Arbeit *Jäger* aus dem Jahr 2000, mit der sie damals unter anderem auch als Vertreter Österreichs (!) die Expo in Hannover bespielt hatten.

In die Entartet-Führung fügte sich *Jäger* hübsch unkompliziert ein. Zuvor hatte Dariusz Kostyra von Showcase die Kollegenschaft mit God's Entertainment so ausgedrückt: „Die hassen Sprechtheater und alles, was auf einer Bühne stattfindet, und finden uns trotzdem gut. Wir hassen Public-Dings-Theater und mögen sie trotzdem.“

Eine durchaus augenzwinkernde Zusammenkunft von Freunden und Freundinnen zu sein, diesen Aspekt der Entspannung strahlte das Real Deal natürlich auch aus – ohne deshalb eigenbrötlerisch oder exklusiv rüberzukommen. Nach

der Führung holte man sich das nächste Bier, kaufte Laia Fabre einen Glückskeks ab, aktivierte eine lebende Jukebox oder wandelte über den Arbeiter*innenstrich – ein Kirtag der experimentellen Kunst. Vom Hörensagen wusste man, in welchem Planquadrat Keith Hennessys Performance stattfinden würde. Sie begann dann woanders, aber man fand sich irgendwie zusammen.

Der kanadische Performer, der im Sommer auch Gast bei ImPulsTanz sein sollte, zeigte seine Arbeit *Crotch* aus dem Jahr 2008 – eine famos wirre Lecture über die Geschichte der Performance-Kunst, die sich in weiterer Folge zu einer intensiven Hommage an Joseph Beuys verdichtete. Am Ende fand man sich anderen Publikumsmitgliedern einen Faden weiterreichend, den Hennessy sich an die eigene Haut genäht hatte. In den berühmten Beuys'schen Filzumhang gekleidet, wanderte er schließlich von dannen, verschwand im Dunkel der Nebenhalle und kehrte nicht wieder, um sich Applaus abzuholen. Er war ja auch nur ein schier zufälliger Programmpunkt im behördlich genehmigten Festivalflow. ||

Martin Thomas Pesl

*Autor, Übersetzer, Sprecher und Lektor.
Lebt in Wien.*



Oben: Halle, Mitte: Empfang © Edward Chanon. Unten: KKK © Peter Mayr



WE

THEY



Walter Swennen
"Why painting now?"
Galerie nächst
St. Stephan
2013
© eSeL





Trisha Brown
Dance Company
Tanzquartier /
MQ Innenhof
2016
© eSeL



DANS.KIAS / Saskia Hölbling
"bodies (with)in fences"
Philosophy on Stage / TQW
2015
© eSeL





Bundeministerium für europäische
und internationale Angelegenheiten

Sasha Maltz – Körper
Tanzquartier Wien
2015
© eSeL

Eingang →



Sasha Waltz – Körper
Tanzquartier Wien
2015
© eSeL



Mathilde ter Heijne & Amy Patton
S/He is the One
Kunstraum Niederösterreich:
2013
© eSeL



DEMO





bilderrahmen

eSeL

lebt und arbeitet in Wien und im Internet

www.esel.at

eSeL
"Demo for One"
Performance
Dockville Festival /
Kunstcamp
2011
Foto: eSeL.at
(Nils Gabriel)



Christine Gaigg
/ 2nd nature
DeSacre !
Josefskapelle
Hofburg
2013
© eSeL



Doris Uhlich
brut Wien
2012
© eSeL



Marina Abramovic
Angewandte OPEN
Performancefestival
mumok Hofstäl-
lungen
2014
© eSeL



Chris Kondek &
Christiane Kühn
Anonymus P.
brut Wien
2015
© eSeL

THIS
IS A
LIE





Was können Festivals?

Lokale freie Festivals in Berlin, Hamburg, München und anderswo

Tinka Noth

„Es ist, das kann man wohl so sagen: ein Festival der Superlative. Das größte, weitläufigste und vielfältigste Festival der performativen Künste, das Berlin (oder auch Deutschland) bisher gesehen hat.“, schrieb die taz zur Eröffnung des ersten Performing Arts Festival, das vom 23. bis 29. Mai in Berlin an über 50 im ganzen Stadtraum verteilten Orten in fast 300 Veranstaltungen über 120 verschiedene Performances der freien Szene zeigte. Um in der Vielfalt des Angebots, das alle Genres vertrat, Hilfestellung zu geben, wurden auf der Homepage des Festivals zehn Unterkategorien von Sprechtheater, Musiktheater, Performance, Tanz bis zu Site Specific als Filterfunktionen angeboten. Weil sich die Szene durch das Vorgängermodell, das 100°-Festival, das seit 2003 am HAU und in den Sophiensälen stattfand, nicht mehr repräsentiert fühlte, wurden Idee und Konzeptionierung des neuen Festivals aus der Szene selber heraus geboren und betrieben. „Die Landschaft der Performing Arts in Berlin hat sich in den letzten Jahren erheblich verändert. Sie ist inzwischen wohl die größte Szene weltweit, ist extrem professionell,

dynamisch und sehr international. Ihr ästhetischer Reichtum und ihre Diversität zeichnen sie aus. Wir haben es hier mit einer Akkumulation von Kreativität zu tun, vergleichbar mit dem New York der 60er Jahre.“, so die Koordinatorin des Festivals Susanne Chrudina. „Daher nehmen wir uns jetzt eine Woche, um das in aller Breite zu zeigen.“ Vorangestellt war in den ersten drei Tagen eine Nachwuchsplattform. Die vier kooperierenden Bühnen HAU, Sophiensäle, Theaterdiscounter und Ballhaus Ost hatten aus einem Bewerbungspool 15 Produktionen ausgesucht. Neuberliner bekamen so die Chance sich vorzustellen, Workshops und Beratungen waren inklusive. Für das folgende dreitägige Hauptprogramm gab es keine kuratorische Instanz. In einem Open Call konnten Künstler*innen und Kollektive ihren Programmbeitrag anmelden. Sie mussten nur die Spielstätten selber aufsuchen, was eine gewisse Professionalität voraussetzte. Die mehr als 40 beteiligten Häuser konnten auf diese Weise selber entscheiden, was sie zeigen wollten. Ein vielfältiges Tourprogramm wurde angeboten, indem Künstler*innen der Berli-

ner Szene das Publikum durch das Festival führten, gemeinsam Vorstellungen besuchten und diskutierten. Den beiden Festivalhälften zwischengeschaltet war ein Fachtag „Kollaborationen und Ko-produktionen“, der auf das internationale Fachpublikum zielte. Gefördert wurde diese erste Festivalausgabe aus EU-Mitteln, die erhöhte Förderzusage für eine zweite und dritte Ausgabe kommt aus Mitteln der City-Tax, Veranstalter ist der Landesverband freier darstellender Künste (LAFT). Produktionszuschüsse waren in dieser ersten Auflage nicht möglich, der Vorteil lag vor allem in der verstärkten öffentlichen Wahrnehmung. Der Open Call für 2017 läuft schon an.

Eine verstärkte Vernetzung untereinander mit regelmäßigen Austauschformaten zeichnet die lokalen freien Festivals in Deutschland zunehmend aus. Auch ein breites Programm, das internationales Fachpublikum anziehen soll. Schon im April bei Hauptsache frei, dem Festival der darstellenden Künste Hamburgs, das zum zweiten Mal stattfand, war das Tagesprogramm von einem massiven Angebot an Vorträgen,

Workshops und Gesprächsrunden geprägt, während die Abende den Vorstellungen vorbehalten waren. In Hamburg gab es auch viel Angebot, das der Professionalisierung der Szene dienen sollte. Und die Chance, kulturpolitische Forderungen in einem größeren Rahmen zu präsentieren, wurde geschickt genutzt und von Politik und Verwaltung mit offenen Ohren und Teilnahmebereitschaft begegnet. Auch das neu aufgestellte Rodeo München, das vom Kulturreferat der Stadt initiierte Festival der Münchner freien Szene mit seiner neuen Leiterin Sarah Israel, setzte Anfang Oktober stark auf Vernetzungsformate. In vom Goethe-Institut geförderten Residenzen, „Bloom-Up“ genannt, konnten lokale Künstler*innen mit Kolleg*innen aus anderen Ländern Projekte entwickeln, die als erste Work-in-Progress-Stadien gezeigt wurden. Obwohl Alleinjurorin, fühlt sich Sarah Israel offensichtlich vor allem dem Plattform-Gedanken und dem Gespräch untereinander verpflichtet. Der Laboratoriumsgedanke, nicht das Showcase des Best-Off prägten die Festivalatmosphäre. Ein vom Bundesverband freie darstellende Künste organisiertes Tagesprogramm stellte Initiati-

ven zur Stärkung lokaler freier Szenen vor, und am letzten Festivaltag gab es eine Diskussionsrunde von Leiter*innen verschiedener freier Festivals darüber, was solche lokalen Festivals nicht nur für die Szene und die Künstler*innen, sondern auch für das Publikum und das gesellschaftliche Umfeld leisten können. In der Runde mit unter anderen Janina Benduski (Performing Arts Festival Berlin), Anne Schneider (Hauptsache Frei Hamburg), Sarah Israel (Rodeo München), Martina Grohmann (6 Tage frei Stuttgart) wurde offen über die Spannungsfelder diskutiert, in denen sie als Festivalmacher*innen agieren. Wie kann man die Macht, mit der man ausgestattet wird, gleichzeitig in Frage stellen, wie macht man Entscheidungskriterien transparent, welche neuen Auswahlmodelle kann man denken im weiten Spektrum zwischen Alleinjuror*in und Nicht-Kuration. Alexander Manuiloff, der das erste Independent Theatre Festival in Sofia mitbegründet hat, berichtete von einem Modell, bei dem alle sich bewerbenden Gruppen stimmberechtigt sind, nicht aber ihre eigene Produktion wählen können. Der Frage aus dem Publikum, ob es überhaupt Festivals

brauche, ob das Geld nicht besser direkt an die Künstler*innen und die Projektförderungen gehen sollte, konnte Anne Schneider mit Erfahrungen aus Hamburg begegnen, wo innerhalb kurzer Zeit Hauptsache frei zu einer deutlich erhöhten Sichtbarkeit der freien Szene geführt hat, ein neues Selbstverständnis im Miteinander der Akteur*innen zu beobachten war und ein neues kulturpolitisches Instrumentarium genutzt werden konnte, um auf Augenhöhe mit der Politik Änderungen der Förderstrukturen anzustoßen. Die Hamburger Kulturverwaltung hat sich zum Beispiel inzwischen nach dem Berliner Vorbild auf verpflichtende Honoraruntergrenzen geeinigt – eine Forderung der Szene, die auf der ersten Ausgabe von Hauptsache frei massiv in die Öffentlichkeit getragen worden war. ||

Tinka Noth

studierte History of Art, wurde vom Theatervirus infiziert und reist durch die Lande.

Die Verschiebung kultureller Kartografien

Katerina Cerna

Die Migrationsbewegungen des letzten Jahres lassen die Kunst nicht unberührt. Wie sehr die aktuelle politische Lage auch eine Spätfolge von Kolonialismus und postkolonialer Politik ist, dass das als Zufluchtsort gesuchte Europa für die damalige Strukturierung der Welt nicht unverantwortlich war und heute gleichzeitig von neuen internationalen Machtzentren in Frage gestellt wird, diesem Spannungsfeld widmete sich der diesjährige steirische herbst unter dem Motto *Wir schaffen das. Über die Verschiebung kultureller Kartografien*. Die Grazer Autorin Katerina Cerna, Teilnehmerin des Drama Forums, deren Stück *Wasser* im Jänner im Theater Drachengasse uraufgeführt wird, begab sich für die *gift* auf ihren ganz eigenen Spaziergang durch diesen Herbst.

Migration und Flucht, Heimat und Identität – Themen, die gegenwärtig mehr denn je brennen und die beim steirischen herbst 2016 mithilfe von künstlerischen Methoden und Diskursen ausgelotet werden sollten. Eine Frage, der das Festival sich stellt, ist die nach dem „alten Europa und seinem Verhältnis zum Rest der Welt“. Dieser Frage geht *Ouzhou-Palace* nach, ein interdisziplinäres Projekt, das in Kooperation mit dem Forum Stadtpark entstand. „Ouzhou“ ist „Europa“ auf Chinesisch. Der Palast steht für „Fantasien von Raum, Fülle und Luxus“. Gibt es ihn noch, diesen Sehnsuchtsort Europa, den Ouzhou-Palast? – wollte der Grazer Autor Christoph Szalay in seiner mehrteiligen Lecture Performance *When I think of Palace, I think of...* herausfinden. Im ersten Teil erforscht Szalay den Begriff Palast von seinen Anfängen bis heute und die Symbolik seiner Architektur. Ein weiterer Teil ist die gemeinsame Lesung einer E-Mail-Korrespondenz mit Lea Schneider. Lea Schneider liest als Projektion von der Videoleinwand zum Publikum: Die Silbe „ou“ sei lediglich eine phonetische Nachbildung des Wortes „Europa“. Eine Silbe ohne Bedeutung, ohne semantischen Gehalt, „zhou“ bedeutet Kontinent. Der „Ou-Kontinent“, also „ein Nicht-Ort, eine Leerstelle?“, fragt sie. Schneiders Überlegungen passieren

über die Sprache, über das Wort an sich, und das, indem immer wieder eine Brücke geschlagen wird zwischen Chinesisch und Deutsch. Sie zitiert einen chinesischen Dichter, liest eine Gedichtzeile auf Deutsch vor, um dann zu sagen, der Dichter hätte das natürlich so nicht gesagt. Und liest sodann den chinesischen Originaltext. Eine eindrucksvolle Sprachverwandlung, eindrucksvoll der Klang der Sprache. In der Verwendung eines anderen Wortes für Europa liegt schon das Misstrauen. *Ouzhou, Ouzhou – eine Leerstelle* relativiert den Blick, stellt Europa infrage, macht das Wort „Europa“ plötzlich seltsam sinnleer. Der Begriff wird dekonstruiert, das Konzept entlarvt. Szalay dagegen orientiert sich am Recherche-Material, zitiert viel. Das erweckt meinen Respekt, verschließt mir den Blick auf die Thematik aber mehr als ihn zu öffnen.

Sehnsuchtsort Europa

Philipp Gehmacher performt in seiner Arbeit *Die Dinge der Welt* zu Sound, spricht (englischen) Text, verrenkt sich im Versuch, seinem Ich in der Welt einen Platz zu geben. „Der Titel *Die Dinge der Welt* sagt: Alles“, heißt es in der Pro-

grammbeschreibung. Die Welt besteht aus Dingen, in diese Dinge soll Ordnung gebracht werden, zu diesen Dingen will das Ich eine Haltung, eine Position einnehmen, sich verorten. Die Welt als Welt der Dinge zu beschreiben schränkt den Blick für die Welt aber ein und so muss der Versuch, die Welt als Welt der Dinge zu beschreiben, scheitern. Eine Ordnung in diese vermeintlichen Dinge zu bringen und sich selbst einzuordnen, erst recht. In der Projektbeschreibung heißt es weiter: „In Anbetracht von Chaos kommt Ordnung einem naiven Wunschdenken gleich“. Das ist auch der Eindruck, den das Ich macht: Naiv, kindlich, letztendlich verzweifelt und verloren. Gehmachers Bewegungen zeigen das: Er performt mit den Händen am Kopf, im Gesicht, verbirgt dieses oft darin. Er „verkrümelt“ sich an die Wand oder in eine Ecke des Raums, performt kniend – alles im übergroßen Shirt. Der Begriff Handicap kommt mir mehrmals in den Sinn. Den Blick zu weiten, die Dinge, also Begriffe, Konzepte u.ä. loszulassen, könnte die Lösung heißen.

Die Performance *Pink Eye* beginnt für die bildende Künstlerin und Choreografin Elisabeth Bakambamba Tambwe in einem roten Ganzkörperanzug, der zusätzlich mit Plastik ausgestopft ist. Der Anzug suggeriert Geschlechtsidentitäten, die sogleich wieder dekonstruiert werden, indem das Plastik im Anzug neu geordnet wird. Brüste, ein riesiger Hintern, ein Penis, ein Körper mit Penis und Brüsten. Zuweilen wirkt der Ganzkörperanzug wie ein Fatsuit. Dieses „Ding“ wird die Künstlerin fast bis zum Ende ihrer Performance nicht richtig los. „Das wird eine Lesung“, sagt Tambwe relativ zu Beginn, mit einem roten, an ihrem Bein baumelnden Etwas, die deformierte Haut des Suits, welches eines der Dinge ist, die sie an einer „Lesung“ hindern sollen. Gelesen wird dann endlich in schwindelerregendem Tempo aus der *Phänomenologie der Wahrnehmung* des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty, in der es, soweit man als Nichtkennerin des Textes folgen kann, um die Inkonsistenz des Objektes geht,



Philipp Gehmacher: Die Dinge der Welt © Wolf Silveri

das Objekt als Ergebnis des Blickes, der auf ihn gerichtet ist. Die Vorlesung muss scheitern. Die englische Übersetzung des Textes wird auf den Plastikvorhang projiziert, bis zum Schluss bleibt unklar, ob das, was projiziert wird, dem Vorgelesenen entspricht. Die Künstlerin verhaspelt sich, die Worte überschlagen sich in ihrem Mund, sie beginnt zu stottern und beendet ihre Lektüre schließlich. Das Konzept wird, noch bevor es zum Konzept werden konnte, in einen Buchstabensalat verwandelt. Es sei nicht schlimm, wenn man das jetzt nicht verstanden hätte, viel wichtiger als die Bedeutung der Wörter sei ihr Klang, sagt Tambwe. Das lässt mich in Gedanken eine Brücke zu Lea Schneider schlagen: Der Bedeutung der Wörter (und somit der Realität, die mit ihrer Hilfe konstruiert wird) wird misstraut, sie werden auf das heruntergebrochen, was sie tatsächlich sind – eine Aneinanderreihung von Lauten. Am Ende der Performance entfernt die Künstlerin den Plastikvorhang. Dahinter werden eine Glühbirne auf einem Stativ und ein Haufen Erde sichtbar: Die „Haut“ wird entfernt, dahinter findet sich „ein Haufen Ursprungs“.

Die Bedeutung der Wörter

Für sein Hörspiel *Ich/Mein/Mir/Mich* hat der Schriftsteller, Medienkünstler und Musiker Jörg Piringer ein Monat lang Daten über sich gesammelt. Quantified Self, Big Data, Self-Enhancement sind Schlagworte, die auf diese Weise erfahrbar werden. Beim steirischen Herbst hat er das Hörspiel mithilfe von Visuals und Klangeffekten in eine Performance verwandelt. Piringer notiert zum Beispiel, wieviel er wovon pro Tag trinkt oder wieviele Stockwerke er täglich zurücklegt. Er recherchiert die Bedeutung seines Namens und versucht, sich in unterschiedlichen Horoskopen wiederzufinden. Auf einer Leinwand tauchen URLs auf, fallen auf den „Boden“ der Leinwand, zerbröseln dort, bilden einen Datenhaufen. Piringer lässt seine DNS analysieren. Die Analyse zeigt, dass weit entfernte Vorfahren über den Kontinent verstreut waren und dass er sowohl mit den Neandertalern als auch mit dem „Ötzi“ verwandt ist. Die hier beschriebene, der Menschheitsgeschichte zugrundeliegende Migration lässt mich aufhorchen, die Fährte

wird aber nicht weiterverfolgt. „Sind Europas uralte Traditionen gefährdet oder ist Migration nicht einfach eine davon?“ Die Frage, die Milo Rau in *Empire* stellen wird, klingt auch hier an. Das Notieren der täglichen Einnahmen und Ausgaben lässt erahnen, wohin das Ganze gehen könnte – würde es tiefer gehen. Der Künstler liefert aber dem Datennetz weitere Bausteine für sein virtuelles Dasein, so dass Identität vielmehr konstruiert als hinterfragt wird. Viel unheimlicher ist doch die Frage, welche Daten über mich gespeichert sind und von wem sie verwertet oder zu einem bestimmten Zeitpunkt möglicherweise auch gegen mich verwendet werden können. Viel unheimlicher als die Frage danach, welche Bedeutung die Namen „Jörg“ oder „Piringer“ haben, ist meiner Ansicht nach die, ob die Tatsache, dass Piringers Großvater einen offenkundig tschechischen Namen getragen und ändern hat lassen, einmal zu einem Nachteil für seinen Enkel werden könnte. Interessant ist jedenfalls Piringers Orientierung am Körper: nicht nur sein Trinkverhalten und seine körperliche Aktivität, auch sein Schlafverhalten notiert er. Der Fokus auf den Körper nimmt im Verlauf der Performance zu, Piringers Ich-Figur ist zusehends neurotisch um ihren Körper besorgt – so als müsse der Verlust des Körpers in der virtuellen Welt kompensiert werden.

Empire, das Theaterstück von Milo Rau und seinem International Institute of Political Murder zeigt drei Schauspieler und eine Schauspielerin, die von Flucht oder Migration geprägte Lebensgeschichten erzählen. Fast schon manieriert wirkt das Erzählen – ein Kalkül des Regisseurs, wie man später im Publikumsgespräch erfährt: Die Schauspieler*innen sollten möglichst emotionslos erzählen, die Emotionen dem Publikum nicht vorgespielt werden, sondern bei diesem selbst entstehen. Die Schauspielerin Maia Morgenstern erzählt, sie hätte sich von der Figur distanzieren müssen, anstatt sich ihr, wie üblicherweise in ihrer Arbeit, anzunähern. Maia Morgenstern, die Schauspielerin wird zu Maia Morgenstern, der Figur. Damit kann ihre Geschichte allgemein stehen. Identität wird aufgelöst und neu montiert. Die Schauspieler*innen sprechen in ihren Muttersprachen Rumänisch, Griechisch, Kurdisch und Arabisch. Sie sitzen dabei in einer Küche und erzählen „einander“, so als könne die/der Andere die eigene Mutter-

sprache verstehen. Tatsächlich, so erfährt man im Publikums-
gespräch, lernten die Schauspieler*innen die Erzählungen der
anderen im Probenprozess so gut zu verstehen, dass sie mit
Running Gags aus Textzitaten spielen konnten. Während sie
sprechen, werden sie von einem/einer Mitspielenden gefilmt.
Auf der Leinwand entsteht ein Porträt in Schwarz-Weiß, des-
sen Sprechen untitelt wird. Der Blick zoomt vom gesamten
Ganzen auf der Bühne über den ganzen Körper zum Gesicht.
Der Blick nähert sich der/dem Erzählenden, wandert tief in
ihre/seine Geschichte hinein, um sich dann wieder davon zu
entfernen und neu auf das Ganze zu schauen.

Die Performance *Guerilla* des katalanischen Kollektivs
El Conde de Torrefiel zeigt in drei bewegten Bildern (Tableaux
vivants) ein dystopisches Szenario eines dritten Weltkriegs.
Der Text, mit dem die Tableaux vivants übertitelt werden,
ist eine Montage aus einem von der Gruppe verfassten Text
und Passagen, die in der Zusammenarbeit mit Grazer*innen
entstanden sind. Die Bilder zeigen eine Vorlesung, eine Tai
Chi-Stunde und einen Rave zu je 30 bis 40 Minuten. Ich bin
froh um die Ohrenstöpsel, gegen das Vibrieren meines Stuhls
kann ich nichts machen, gegen den dröhnenden Bass, der
mich körperlich attackiert, auch nicht. Der Text, den ich lese,
erscheint mir von fragwürdiger Qualität. Ich überlege, den
Saal zu verlassen, einige Besucher*innen machen das auch.
Im Publikumsgespräch erfährt man, der Text sei das Herz-
stück des Theaterstücks. Auf jeden Fall verstört das Projekt.
Auf jeden Fall polarisiert es. Aber ich denke, es hätte sein
Publikum mehr erreichen können, hätte es über einen ande-
ren Text verfügt. Der Text changiert zwischen (schlechtem)
Fantasy, Kronen-Zeitung-Duktus und (billigem) Lifestyle-
Magazin. Das Stück wurde bereits an verschiedenen Orten
aufgeführt, immer unter Mithilfe von Leuten vor Ort, deren
Geschichten in den bereits vorhandenen Text eingefügt wur-
den. Der für den Text verantwortliche Künstler erzählt, an
den Geschichten der Mitwirkenden würde nichts verändert,
sie seien das Besondere am Text. Diese Idee gefällt mir. Der
fixe Textbestandteil sei entstanden, indem er „einfach nur so
herumgesponnen“ hätte. Und das finde ich schade. Ein „He-
rumspinnen“ mit realistischem Background könnte viel eher
verstören, vielleicht sogar entsetzen, Nachdenken anregen.



Pink Eye © David Visnjic



Empire © Marc Stephan IIPM

Guerilla © Bianca Anon



Worauf läuft das hinaus?



Oben und Mitte: Guerilla © Wolf Silveri
Unten: Body Luggage, Ausstellungsansicht © Wolf Silveri



Migration von Gesten

Die Ausstellung *Body Luggage. Migration von Gesten* untersucht mittels Beiträgen von Künstler*innen unterschiedlicher Kunststrichtungen, wie der Körper als Archiv der kulturellen und individuellen Erinnerung dienen kann. Im Verlauf meines Ausstellungsbesuches merke ich, wie meine Aufmerksamkeit zusehends auf den/ die/ alle Körper gelenkt wird. Jede Bewegung wird zur Geste, jede Bewegung wird mit Bedeutung aufgeladen. Auch hier geht es viel um die/den Einzelne*n, um Biografien, Splitter von Biografien. Flucht, Migration und Gewalt durch den Staat stehen im Mittelpunkt. Am meisten zieht mich ein Film von Gernot Wieland in Bann. In 26 Minuten erzählt der Ich-Erzähler über seine Kindheit an einem Ort mit Nazi-Vergangenheit, über seine Großmutter, über einen Gang zum Psychoanalytiker. Immer mit Fokus auf den Körper und die Gesten. Mit einer wunderschönen Poesie, mit Tiefe und mit Humor. Die Suche nach einem Ich, das Erzählen von Geschichten, der Versuch, Identität zu klären, zu erklären, sich als Individuum zu verorten, zieht sich als Thema durch alle Ausstellungsbeiträge. *Body Luggage* ist noch bis 8. Jänner 2017 im Kunsthaus Graz zu sehen.

Mich persönlich interessieren die Momente, an denen das Konstruiert-Sein von Identität erkennbar wird. Indem Identität dekonstruiert oder „offengelegt“, als Landkarte aufgebretet wird, wird deutlich, wie fragil sie ist – und gleichzeitig, wie verletzlich sie die einzelnen Individuen macht. Religion, Überzeugung, Herkunft, Name – all das kann Menschen zum Verhängnis werden. Das Große wird herangezoomt, seine Einzelbestandteile untersucht. Und da, wo es gelingt, berührt die Geschichte der/des Einzelnen. Der Blick, der gerade die Details gesehen hat, schaut verändert auf das große Ganze, das jetzt nicht mehr als *ein Ganzes* gesehen werden kann, sondern als Komposition aus vielen unterschiedlichen Elementen. ||

Katerina Cerna

1985 geboren in Česká Lípa/Tschechien, lebt und arbeitet in Graz als Autorin, Schreibwerkstattleiterin und so manches mehr.

ausgesprochen
direkt

Bloß keine Bescheidenheit

Mieze Medusa

Ich bin kein bescheidener Mensch. Ich will Kuchen haben und ihn essen. Ich will auf drei Hochzeiten gleichzeitig tanzen und nur bei einer wähle ich das vegetarische Menü. Ich will nach den Sternen greifen. Das Unmögliche verlangt sich so schön. Doch wenn ich die Augen aufmache, macht schon das Mögliche große Schwierigkeiten. Für Nachhaltigkeit haben wir zu wenig Geduld. Für die Mindestsicherung haben wir kein Geld, behaupten die, die an der Macht sind, und das Geld mit beiden Händen umschichten. Von unten nach oben, von Kultur zu Kirchenrenovierung, von Neutralität zu Eurofightern und Nebengeschäften und immer im festen Glauben daran, dass noch jede Menge Zeit ist, bis die Causa in diversen Unterausschüssen auftaucht.

Und wir? Wir verlieren uns in Grabenkämpfen. Stellen unterbezahlt Öffentlichkeit her und messen uns an unseren kleinen, täglichen Erfolgen. Eine Projektzusage, ein Engagement, die Anerkennung des Fachpublikums, ein besonders virulenter Tag in den Social Media Kanälen. Wir versuchen uns im täglichen Spagat zwischen alles radikal neu denken und doch von den Klassikern lernen. Was für ein Theater. Dabei ist alles Theater, alles ist Text, alles wird inszeniert. Allem voran unser Denken. Wir denken in Bildern, wir drehen jeden Tag unser eigenes Roadmo-

die den Hauptstraßen unseres Denkens entlang und vergessen darauf, wer die Leitplanken gebaut hat. Die Welt ist etwas Gemachtes. Von Leuten, die auch nicht klüger sind als wir.

Höchste Zeit für die gute Nachricht: Kunst und Kultur waren immer schon zuständig. Für das Rammen der Leitplanken. Für die Störungen im behaglichen Zurücklehnen im Wir-sind-wir-und-alles-bleibt-wie-es-immer-war. Gerade deshalb der Versuch, uns im Elfenbeinturm zu isolieren. Weil wir uns gleichzeitig an den Grenzen des Aktuellen und dem Ewigen versuchen. Am individuellen Scheitern und dessen Gegenteil. An Eitelkeiten und Fallhöhen. An den zugrundeliegenden Mustern. Am Typischen und am Außergewöhnlichen. An Gemeinheiten und Gedankenlosigkeiten. An den Abgründen. An der Heimat.

Von einer dieser Leitplanken sind wir zur Zeit eingeladen uns zu verabschieden. Der Satz „In Österreich wird sich nie etwas ändern“ stimmt nicht mehr. Wir werden erleben, dass sich die große Koalition überlebt hat. Wir werden in unseren Grundfesten erschüttert werden. Was das für Auswirkungen haben kann, können wir momentan in Oberösterreich in Echtzeit erleben. Und das Budget von Kunst und Kultur wird noch nicht mal gekürzt. Es wird umgewidmet. Mehr Blasmusik, mehr

Kirchenrenovierungen, dafür Existenzbedrohung für Orte, die einen Freiraum für Kritik und Gegenkultur bieten, wie z.B. den Welser Schlachthof. Wer sich erinnert fühlt an das Schwarz-Blau der Ära „Schüssel – Haider“, ahnt schon, wie viel Geld uns das letztendlich kosten kann.

Was also tun? Das was wir immer tun. Neu denken, neu erfinden und dabei an die Klassiker denken. Nicht müde werden, das Selbstverständliche zu fordern: Transparenz, freie Szene, Räume und Ressourcen für Vielfalt und Ausdruck. Ich bin kein bescheidener Mensch. Ich will das Unmögliche verlangen und das Selbstverständliche erhalten. Immer wieder daran erinnern, was Heimat ist: Heimat ist nicht Volk und keine Nation, sondern der Ort, an dem wir essen und verstehen, was auf den Teller kommt, der Ort, an dem wir anschreiben lassen können, wenn es nötig ist. Heimat ist Kultur. Heimat ist ein Geben und Nehmen und voneinander lernen. Heimat ist aber auch transformierbar. Heimat lässt sich künstlerisch beschreiben und transformieren. Kunst kann das und eine gute Heimat hält das aus. ||

Mieze Medusa

ist Pionierin der österreichischen Poetry Slam Szene, schreibt Romane und ist Frontfrau der HipHop-Band mieze medusa & tenderboy.



Betrachten | Verhandeln | Verändern

Der vierte Branchentreff der freien darstellenden Künste, der vom 6. bis 8. Oktober 2016 in Berlin-Neukölln stattfand, konnte mit fast 50 unterschiedlichen Veranstaltungen und über 500 Teilnehmer*innen an die erfolgreichen Branchentreffs der vergangenen Jahre anknüpfen. Die umgebenden Realitäten zu betrachten und zu verhandeln, beschreibt ein Grundprinzip kreativer Arbeit. Eigene Realitäten zu erschaffen und für eine begrenzte Zeit am Leben zu erhalten, ist ein Kern darstellender Kunst. Aber Realitäten ändern sich. Auswirkungen von Globalisierung und digitaler Revolution werden oft als „fragmentierte Realitäten“ oder „Filter Bubbles“ beschrieben. Die Kompetenzen der darstellenden Künste lassen die Kunstschaffenden zu natürlichen Expert*innen in diesen Fragen werden, was in vielen Formaten des Branchentreffs gespiegelt wurde. Die Spannweite, die das für das eigene Arbeiten bedeutet, wurde schon am Eröffnungsabend deutlich. Neben Nadine Jessen von den Wiener Festwochen, die ihr Theaterleben als permanenten Transformationsprozess beschrieb, berichtete auch Ruben Neugebauer vom PENG!Collective, der als Seenotretter für Flüchtlinge im Mittelmeer für Sea-Watch arbeitet, eine gemeinnützige Initiative, die aus einer künstlerischen Aktion zu einer echten NGO erwachsen ist. Auch die Wahlen zum Berliner Abgeordnetenhaus haben die Realitäten verändert: Die kulturpolitischen Akteur*innen Berlins stehen vor neuen Herausforderungen. Wie man diesen begegnen kann, davon berichtete der thüringische Kulturminister Benjamin-Immanuel Hoff in seiner Videobotschaft an den Branchentreff. In Thüringen sitzt die AFD schon länger im Parlament. Seine Worte sind im Folgenden dokumentiert. Denn in Zeiten eines globalisierten Rechtspopulismus sind frappierend ähnliche Verhaltensmuster in ganz Europa zu beobachten.

Haltung zeigen

Benjamin-Immanuel Hoff

Sie hatten mich gebeten, zur Kulturpolitik in Zeiten einer aufstrebenden AFD zu sprechen. Lassen Sie mich die Rahmenbedingung kurz darstellen: In Berlin ist das, glaube ich, symptomatisch. Berlin hat sich dafür entschieden, mit politischer Mehrheit, dass es eine rot-rot-grüne Landesregierung geben soll, die eine schwarz-rote Landesregierung ablöst, die nicht besonders erfolgreich war, obwohl jahrelange linke und sozialdemokratische Kulturpolitik sich wirklich auch in der Stadt bewiesen haben und, glaube ich, auch die fünf Jahre der rot-schwarzen Landesregierung gut überdauert haben. Künftig wird es also eine rot-rot-grüne Landesregierung geben auf der einen Seite und auf der anderen Seite eine AFD mit 14 %, fünf Stadträten auf der bezirklichen Ebene und auch direkt gewählten AFD-Abgeordneten im Parlament. Und das wird den politischen Diskurs natürlich verändern. Welche Erfahrungen haben wir in Thüringen mit der AFD und dem politischen Diskurs gemacht?

Eine Lektion kann man ziemlich genau festhalten und die heißt: Die AFD praktiziert eine Strategie der bewussten Tabubrüche. Das Muster ist immer wieder gleich. Es gibt einen Tabubruch in Hinblick auf das, was man sagen darf, unter dem Gesichtspunkt „Das wird man ja wohl sagen dürfen.“ Damit wird in Frage gestellt, was bisher gesellschaftlicher Konsens war. Wenn es dagegen Protest gibt, wird es zurückgenommen, aber auf dem so erweiterten Feld wird letztlich der nächste Tabubruch schon wieder vorbereitet. Dieses Muster zu erkennen, hilft uns in der Auseinandersetzung mit der AFD, denn wir müssen dieses Muster immer wieder deutlich machen und darüber reden, wie es uns gelingt, uns zu immunisieren vor der Verschiebung der gesellschaftspolitischen Debatte durch die Strategie der permanenten Tabubrüche. Sei es der Hinweis, dass auf Flüchtlinge an Grenzen geschossen werden darf, sei es in Hinblick auf den Vorwurf einer rot-rot-grün-versifften Post-68er-Kinderschänder-Politik usw. usw. – ich muss, glaube ich, das AFD-Sprech hier nicht weiter ausführen.

Es kommt aber noch etwas Wichtiges hinzu und das ist die Lektion Zwei: Wenn wir identifiziert haben, was die AFD-Diskursstrategie ist, dann kommt es als zweites darauf an, den gesellschaftspolitischen Diskurs zu immunisieren gegen diese Art von AFD- und Teaparty-Politik. Was ist das Mittel zur Immunisierung? Letztlich nur das Bewusstsein, dass es uns gesellschaftspolitisch überhaupt nichts bringt, auf dem Tanzfeld der AFD zu tanzen, nach dem Sound, den die AFD vorgibt. Wir müssen ganz klar deutlich machen, ja es kann bestimmte gesellschaftliche Themen geben, die auch von der AFD aufgerufen werden, aber nicht in dem Grundmuster des AFD-Diskurses.

Dritter Punkt: die AFD ist ein Scheinriese, sie wird nur groß durch den Sound, den wir um die AFD machen. Eine Politik der klaren Auseinandersetzung mit der AFD, das Kannte-Zeigen gegen AFD-Argumentation, das Haltung-Zeigen als politische Akteure, und den Mut haben, den Bürgerinnen und Bürgern im Land nicht nach dem Mund zu reden, sondern ihnen auch Komplexität zuzumuten, ihnen Wahrheiten zuzumuten, auch dann, wenn sie erstmal nicht beliebt sind, hilft weiter. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass wir in Thüringen eine Flüchtlingspolitik gemacht haben, die sich deutlich von der in Sachsen unterscheidet, und das war richtig und gut so. Bei uns mussten Flüchtlinge nicht in Zelten wohnen, wir haben auf Integration von Anfang an gesetzt und das ist auch ein Aspekt unserer Auseinandersetzung mit der AFD unter dem Gesichtspunkt klarer Auseinandersetzung. Und das hat letztlich auch Rückwirkungen darauf, wie die CDU argumentiert, die sich auch klar unterscheidet von dem, was die AFD sagt.

Abschließender Punkt: ohne die Kunst- und Kulturinstitutionen kommen wir in der Immunisierung des gesellschaftspolitischen Diskurses vor dem Einsickern der Tabubruchstrategie der AFD nicht wirklich weiter. Insofern müssen wir zweierlei gewährleisten: erstens Rahmenbedingungen für Sie

schaffen, damit Sie als Künstlerinnen und Künstler kreativ sein können, Ideen entwickeln können, und durch das, was Sie tun, zur Wertebildung, zur kulturellen Bildung in unserem Land beizutragen, das zu tun, was Sie letztlich in einer Verbindung von Berufung, die Sie zum Beruf gemacht haben, künstlerisch ausdrücken wollen.

Und der zweite ebenfalls ganz wichtige Punkt, nicht zuletzt im Hinblick auf das, was auch in unseren europäischen Nachbarländern passiert, in Polen, in Ungarn, aber auch in Ländern wie der Türkei und Russland: wir müssen dafür sorgen, dass Sie als Künstlerinnen und Künstler die Freiheit haben, nach dem Verfassungsprinzip unseres Grundgesetzes, die Freiheit von Kunst auch ausführen zu können, dass Sie vor Angriffen geschützt sind nicht zuletzt aus dem Bereich des Extremismus der Mitte und der AFD, die ja so weit geht, dass avantgardistische Kunst mittlerweile als quasi entartete Kunst wieder kritisiert und delegitimiert werden darf.

Zweierlei also: gute Rahmenbedingungen für Sie zu schaffen, über Künstlersozialkasse etc., und den Rahmen zu schaffen, in dem Sie als Künstlerinnen und Künstler auch den Schutz haben, ihrer Berufung nachgehen zu können – das ist Aufgabe staatlicher Politik. Das gehört zu dem, was ich Haltung-Zeigen nenne und was letztlich eine Selbstverständlichkeit in der freiheitlich-demokratischen Grundordnung sein sollte. Die wird sukzessive in Frage gestellt, dagegen müssen wir vorgehen und ich danke Ihnen, dass Sie in diesem Branchentreff das Thema aufrufen wollen. Genau diese Debatte, die Sie führen wollen, müssen wir gemeinsam und wollen wir gemeinsam mit Ihnen führen. ||

Benjamin-Immanuel Hoff

ist Minister für Kultur, Bundes- und Europaangelegenheiten im Freistaat Thüringen und Honorarprofessor für Sozialwissenschaften an der Alice-Salomon-Fachhochschule Berlin.

Branchentreff © Marcus Lieberenz



Nestbeschmutzerin & Nobelpreisträgerin

Interdisziplinäre Veranstaltungsreihe zu Elfriede Jelinek

Sabrina Weinzettl

„Nestbeschmutzerin“, „Nobelpreisträgerin“, „unbequemste Dichterin“¹, literarische „Triebtäterin“², „Die Frau, die alle reizt“³. Ein Blick auf die aktuelle Berichterstattung rund um den 70. Geburtstag der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek zeigt: Jelinek polarisiert – nach wie vor. Immer schon sieht sie genau hin und trifft damit einen Nerv. Der Aufschrei der österreichischen Öffentlichkeit ließ dabei nie lange auf sich warten. Wurde sie in Österreich bald als „Nestbeschmutzerin“ diffamiert, so gegensätzlich zeigt sich die internationale Rezeption: 2004 wurde sie mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Ausgehend von diesem Widerspruch widmete sich die von der Forschungsplattform Elfriede Jelinek und dem Elfriede Jelinek-Forschungszentrum unter dem Titel *Elfriede Jelinek – Nestbeschmutzerin & Nobelpreisträgerin* organisierte Veranstaltungsreihe den Polarisierungen und Reibungen, die das Schreiben der Schriftstellerin stets begleiteten. Anhand verschiedener Schwerpunkte spürte man von 11.-23. Oktober 2016 an Wiener Kunst- und Wissenschaftsinstitutionen dem Werk und Wirken, aber auch biographischen Kontexten der Autorin nach.

Elfriede Jelinek: „Über-Figur, von der man sich distanzieren müsse“ oder Vorbild für eine junge Schriftsteller*innen-Generation? Diese Frage stellte Teresa Kovacs, Theater- und Literaturwissenschaftlerin, den Autor*innen Olga Flor, Ferdinand Schmalz, Clemens Setz und Kathrin Röggla. Bei allen vier taucht in Rezensionen ihrer Werke immer wieder der Vergleich mit Jelinek auf. *Generation Post-Jelinek?*, so der Titel des Gesprächs, das der Frage, inwiefern sie auch auf jüngere Schriftsteller*innen wirkt, im Literaturhaus auf den Grund zu gehen suchte. „Elfriede Jelinek hat mir das Sprechen beigebracht“, sagt etwa Kathrin Röggla in der einleitenden Videolesung. Seit sie *Die Klavier-*

spielerin zum ersten Mal gelesen habe, stricke und mische der „Jelinek-Faden“ an ihrem Schreibtisch mit. Ganz anders Ferdinand Schmalz, der sich noch genau an *bukolit*, seinen ersten Kontakt mit Jelineks Werken, erinnert: „Ich weiß noch, es hat mich wahnsinnig überfordert. Im Gegensatz zu Röggla würde ich sagen, dass sie mir das Sprechen verlernt hat. Eine Überforderung, die aber sehr positiv war.“ Während Clemens Setz in Jelineks Texten „Auskünfte über die Welt“ vorfindet, ist es für Olga Flor „das ständige Hinterfragen, das Eröffnen neuer Wege, was spannend und immer gegenwärtig ist.“

Große Wirkung hatte Elfriede Jelinek vor allem mit ihren „Textflächen“ am Theater – ein von ihr selbst entwickeltes Konzept, das gänzlich ohne Sprecherzuordnungen und Nebentext auskommt, ganz auf Sprache konzentriert. Dass die Theaterschaffenden nun freieres, flächigeres Material suchen, merke man schon, meint Ferdinand Schmalz. Doch auch wenn seinen Figuren etwas Modellhaftes zu eigen sei, funktionieren diese dennoch über Figurenspannungen. Die Suche nach grundsätzlichen Formen des Politischen Handelns, was politisches Handeln heute überhaupt sein könnte, sei es, was er, im Gegensatz zu Elfriede Jelineks Arbeiten, die von sehr konkreten Anlässen ausgehend in die Tiefe gehe, in seinen Dramen darzustellen versuche.

Auf konkrete Anlässe beziehen sich Jelineks Texte zunehmend, sei es die Wirtschaftskrise in *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009), die globalen Fluchtbewegungen in *Die Schutzbefohlenen* (2013–2016) oder jüngst der islamistische Terror in *Wut* (2016). Eine Literatur der Beschönigung war noch nie Ziel von Elfriede Jelineks Schreiben. Ihre Texte entlarven immer schon strukturell wirkende Mächte, die sich über die Sprache produzieren und reproduzieren. Hier werden sie mittels Montage und Kontrastierung von intertextu-

ellen Versatzstücken mit ihrem eigenen Schreiben offenbar. Hier erhebt sie ihre kritische Stimme und vollzieht ihre politischen Interventionen bis heute.

Diese politischen Interventionen Jelineks standen auch im Zentrum der Diskussionen im KosmosTheater. Im Gespräch *Jelinek im Kontext von Xenophobie und Rechtspopulismus* näherten sich Konstanze Fliedl, Literaturwissenschaftlerin, Barbara Klein, Intendantin des KosmosTheaters, Doron Rabinovici, Autor, und Christoph Reinprecht, Professor für Soziologie an der Universität Wien, aus unterschiedlichen Perspektiven der Auseinandersetzung Jelineks mit „dem Eigenen und dem Fremden“ an. Ein Thema, das in ihren Texten seit den 90er Jahren immer wiederkehrt und in einer Zeit, in der die Grenzen zwischen dem ›Eigenen‹ und ›Fremdem‹ nicht nur im alltäglichen Diskurs, sondern auch physisch in Form „baulich-technischer Sicherheitsmaßnahmen“ erneut Realität werden, wieder zunehmend an Bedeutung gewinnt. An diesen Spannungsbogen zwischen ›Fremden‹ damals und jetzt anknüpfend, eröffnet Silke Felber, Theaterwissenschaftlerin und Moderatorin der Runde, das Gespräch mit der Frage nach xenophobem Sprechen und dessen Veränderung in den letzten 20 Jahren. Für Christoph Reinprecht zeige sich die Veränderung vor allem anhand dem, „was sagbar ist“. Das, was nun „überhaupt artikulierbar ist“, werde zunehmend vom rechtspopulistischen Diskurs, der sich Begriffen wie „Notstand“ oder „Obergrenze“ bediene, bestimmt. Jelineks Texte seien in diesem Zusammenhang deshalb interessant, da sie der Thematisierung der Komplizenschaft nicht aus dem Weg gehe. „Das Eigene und das Fremde wird zusammen gedacht“ und zeige schlussendlich, „dass der Ausschluss [des sogenannten ›Fremden‹, Anm.] natürlich selbstschädigend ist“. Ein Unterwandern dieser Grenzziehung stellte auch Kon-

stanze Fliedl in Jelineks Theatertexten fest: „Die Entlarvung xenophober Sprachpraxis läuft über die Demonstration von Sprache.“ Die Besonderheit dieser Jelinek’schen Technik manifestiere sich in ihrem Umgang mit den nicht-markierten Sprecherpositionen – ein Charakteristikum ihres eigens entwickelten Konzept der *Textfläche* –, die ständig zwischen einem „sie“ als Sprechen über Objekte und einem „Sie“ der Anrede changieren würden. Auf der Theaterbühne, wo diese Texte dann nur mehr gehört werden, sei die Unterscheidung zwischen dem angesprochenen Publikum und den ›Fremden‹, über die gesprochen wird, nicht länger möglich. (Man denke hier etwa an ihren Theatertext *Die Schutzbefohlenen*.) Diese „hybride Sprachform“ erlaube die Differenz nicht länger und zeige, dass es keineswegs sicher sei, was hier das ›Eigene‹ und das ›Fremde‹ sei. „Ein kleines Hoffnungszeichen“, so Fliedl. Die Auseinandersetzung mit Jelineks Umgang mit diesem Thema offenbare einmal mehr, wie politisch ihre Texte, wie politisch ihr Theater ist.

Dem Echo, das diese politischen Theatertexte auslösten, und ihnen in Form von öffentlichen Diffamierungen hart entgegenschlug – man denke hier etwa an das Aufsehen rund um die Uraufführung von *Burgtheater* 1985 oder auch an die („Prä“-)Skandalisierung von *Raststätte* 1994, die schon bevor das Stück überhaupt am Burgtheater aufgeführt werden konnte, ihren Höhepunkt erreichte⁴ – widmete sich der Schwerpunkt JELINEK UND DAS THEATER im Theatermuseum. Fragen wie „Wie wirken Elfriede Jelineks Theatertexte und können sie überhaupt noch etwas bewirken?“ wurde hier Raum zur Diskussion gegeben. Das Wirkungspotential der Texte liege, so Claudia Bosse, vor allem in den Haltungen, die sie einem abverlangen würden. Sie seien zu verstehen als „Orientierungsgesten“. Diese „Orientierungsgesten“ im po-

]] Wahrscheinlich muss sie erst tot sein, damit sie dann heilig gesprochen wird – so wie bei Bernhard. [[

Hermann Beil

litischen Sinn würden Aneignungen aus Feldern, mit denen wir uns nicht identifizieren können, und aus historischen Abgründen und Bezügen vornehmen. Sie seien daher „Orientierungsgesten“ sowohl in einem ideologischen Sprachraum als auch in einem historischen Raum – dazu müsse man Haltung beziehen.

Auf einem abschließenden Podium konnten mit Emmy Werner, von 1988-2005 Direktorin des Volkstheaters, Eva Brenner, freie Theaterschaffende und co-künstlerische Leiterin des Experimentaltheaters „Projekt Theater STUDIO“ sowie des Theater- und Kunstraumes FLEISCHEREI, Anna Badora, Direktorin des Volkstheaters, und Hermann Beil, Dramaturg und von 1986-99 Co-Direktor des Burgtheaters, zentrale Theaterschaffende, die die Wiener Theaterszene lange Jahre prägten und z.T. immer noch prägen, von ihren Erfahrungen mit der Umsetzung der Texte am Theater berichten. 1990 brachte Emmy Werner *Krankheit und Moderne Frauen* ans Volkstheater, es war das erste Mal, dass Jelinek in Wien auf einer großen Bühne inszeniert wurde. Seitdem folgten zahlreiche Inszenierungen, doch gab es seit 9 Jahren keine Uraufführung mehr in Österreich. Auch dass es in der freien Szene nur wenige Inszenierungen der Texte gab, sei auffallend, bemerkte Pia Janke, Leiterin der Forschungsplattform Elfriede Jelinek, die das Gespräch moderierte. Was die Umsetzung der Texte Jelineks betrifft, so wurden in der Diskussion die unterschiedlichen Voraussetzungen für eine Inszenierung für die freie Szene und für die Staats- und Stadttheater sichtbar. „Wir kriegen die Rechte nicht“, erklärte Eva Brenner, „in Wien hat das auch mit der nie aufgelösten gläsernen Decke zwischen Hochkultur und dem freien Theater zu tun. Hier wäre eine Umstrukturierung der Fördervergabe nötig.“ Von Schwierigkeiten, an die Rechte zu kommen, berichtet auch Anna Badora, die in ihrer Zeit am Schauspielhaus Graz *Rechnitz (Der Würgeengel)* inszenieren wollte, nachdem das nicht möglich war, *Winterreise* zugesichert bekam, was schlussendlich dann doch am Burgtheater 2012 in Österreich erstauf-

geführt wurde. Es seien aber nicht nur rechtliche Schwierigkeiten, sondern auch „die ganze Last an Meinungen“, die im Vorfeld entstünden, sobald der Name „Jelinek“ fiel, auch wenn die dann doch mögliche Inszenierung von *Rechnitz* am Schauspielhaus Graz (2012) schlussendlich gutes Feedback bekam, so Badora.

Dass viele eine Meinung hätten, obwohl sie die Texte gar nicht kennen, sei kein neues Phänomen, so kommentierte etwa Hermann Beil diese ambivalente Haltung: „Wahrscheinlich muss sie erst tot sein, damit sie dann heilig gesprochen wird – so wie bei Bernhard“.

Wie eine Art Parcours führte der Weg des Symposiums anhand der Schwerpunkte Forschung, Film, Musik, Sprachkunst und politischer Intervention durch Elfriede Jelineks Werk- und Wirkungsgeschichte. Eingebunden werden konnten nicht nur wichtige Kunst- und Wissenschaftsinstitutionen Wiens, sondern auch Vertreter*innen unterschiedlichster Disziplinen. (Inter)nationale Wissenschaftler*innen, Journalist*innen, Schriftsteller*innen sowie Theaterschaffende traten in einen breitgefächerten Diskurs miteinander, eröffneten differenzierte Perspektiven auf die Texte und machten deutlich, dass die Erforschung der Texte Jelineks noch reichlich Raum für Ansätze verschiedenster Disziplinen bietet. ||

¹ Strigl, Daniela: Österreichs unbequemste Dichterin. <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-oesterreichs-unbequemste-dichterin-ld.123007> (25.10.2016)

² APA: Nobelpreisträgerin und "Triebtäterin": Elfriede Jelinek wird 70. <http://www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/nobelpreistraegerin-und-triebtaeterin-elfriede-jelinek-wird-70-218741/> (25.10.2016)

³ N.N.: 70 Jahre Jelinek: Die Frau, die alle reizt. <http://orf.at/stories/2363137/> (25.10.2016)

⁴ Vgl. dazu: Janke, Pia: Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich. jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/ (1.11.2016).

Sabrina Weinzettl

ist freie Mitarbeiterin der Forschungsplattform Elfriede Jelinek der Universität Wien und im Masterstudium Germanistik.

nachgefragt

Das Bronski & Grünberg Theater

Ein motiviertes Team bestehend aus Alexander Pschill, Kaja Dymnicki, Julia Edtmeier, Salka Weber eröffnete am 9. November ein neues Theater am Standort des ehemaligen International Theatre in der Porzellangasse. Die *gift* hat vor der Eröffnung beim Team nachgefragt.

gift: Was lässt euch das trauen? Einfach so ein Theater zu übernehmen und zu bespielen?

Ehrlich gesagt – da wir sowieso nicht aufhören wollen, Theaterprojekte zu machen, und die ewige Raumsuche eines der schwierigsten Dinge ist, erleichtert ein eigener Raum so unser theatrales Leben erheblich. Hier geht 's gar nicht mehr um „trauen“. Ein eigenes Theater wurde zu einer Notwendigkeit für uns.

gift: Who is Bronski?

Bronski & Grünberg sind die beiden permanent unterschätzten, aber eigentlich wunderbaren Kleindarsteller in Ernst Lubitschs Film *Sein oder Nichtsein*. Wir erheben die bisher Unentdeckten zu unseren Patronen.

gift: Wer soll zu euch kommen?



Alle, die gerne ins Theater gehen und neugierig darauf sind, wie wir es machen ...

gift: Was machen die Kinder bei eurer Werbeserie für Dracula auf dem Plakat?

Das Kind ist ein Symbol. In unserer Version geht es um die Frage nach Schuld und Unschuld und wem und laut welchen Kriterien wir diese Stempel aufdrücken. Unser Dracula ist ganz und gar nicht für Kinder.

gift: Gemein, das gerade jetzt zu fragen, aber wann, wenn nicht jetzt? Wo steht Bronski & Grünberg in 5 Jahren?

Wir wissen nicht einmal, wo es nach der ersten Premiere stehen wird ... Spannend!



© Christian Benesch

bronski-gruenberg.at

Eine neue Generation im Freien Theater

Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschlands (Hg.)

Das Freie Theater im Europa der Gegenwart

Als erster Theaterwissenschaftler wurde Manfred Brauneck für seine Forschungen zur „Geschichte des Theaters in all seinen Ausdrucksformen“ mit dem Balzan-Preis gewürdigt. Den Preisregeln des Balzan-Preises folgend stiftete Brauneck die Hälfte des Preisgeldes einem Forschungsprojekt für Nachwuchswissenschaftler*innen und gewann für die Durchführung des Projektes das deutsche ITI-Zentrum. In Ergänzung der Theaterstudien Braunecks zielte das Projekt auf die Strukturveränderungen des Theaters in Europa seit Beginn der 1990er Jahre, die von Digitalisierung, verstärkter Ökonomisierung der Lebensbereiche, Kommerzialisierung öffentlicher Güter, Vernetzung und zunehmendem internationalen Produzieren bestimmt sind. Eingebettet in ein klug vernetzendes Begleitsystem mit den Mentor*innen Günther Heeg, Universität Leipzig, Barbara Müller-Wesemann, Universität Hamburg, und Wolfgang Schneider, Universität Hildesheim, führte das gemeinsame Forschungsvorhaben zur kürzlich erschienenen Publikation *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, in deren Mittelpunkt folgende sechs Forschungsbeiträge stehen:

- » Petra Sabisch untersucht die Situation der zeitgenössischen, experimentellen Tanz-, Choreografie- und Performancekunst mit Forschungsfokus auf die Topologie der Praktiken.
- » Andrea Hensel bewältigt prägnant Einblicke in die sehr unterschiedlichen Strukturen und Möglichkeiten Freien Theaters in den postsozialistischen Staaten Osteuropas und vertieft davon ausgehend ihr Forschungsdesiderat, den zahlreichen künstlerischen Innovationen der osteuropäischen freien Theaterszene Ausdruck zu geben, durch die Beforschung ausgewählter freier Gruppen.
- » Henning Fülle setzt – mit Fokus auf künstlerische Impulse, welche auf die Veränderung der traditionellen Form des dramatischen Texttheaters zielen – eine eigene Markierung hin zur Begriffsbildung Theater der Postmoderne und gibt anhand von Ankerpunkten, im Falle Österreichs der Kulturstaat-Setzung, kurzgeraffte Einblicke in zehn europäische Theaterlandschaften.
- » Azadeh Sharifi vertieft ihre wissenschaftliche Auseinandersetzung zum Thema Theater und Migration über zahlreiche Definitions- und Betrachtungsschärfungen, die von Migration über Arbeitsmöglichkeiten für artists of color in etablierten Institutionen bis hin zum postmigrantischen Theater viele wichtige Diskursansätze mit hohem Veränderungspotential liefern. Davon ausgehend betrachtet Sharifi die postmigrantische Theaterpraxis ausgewählter westeuropäischer Länder, untersucht strukturelle Veränderungen am Beispiel der kulturpolitischen Maßnahmen des Arts Council in England, betrachtet ästhetische Tendenzen und Einflüsse von Migration auf das Theater und entwickelt postmigrantische Perspektiven für das europäische Theater.
- » Tine Koch beleuchtet auf der Basis unzähliger Expert*innen-Befragungen freies Kindertheater in Europa. Daraus erforscht sie Entwicklungslinien, aber auch Strukturverhältnisse, die in diesem Bereich u. a. mit mehrheitlich Projektzuschussförderung, zunehmender Arbeit in Produktionsensembles und einer finanziellen Unterversorgung, einer europaweit flächendeckenden Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse der freien Kindertheater-Szene, verbunden sind. Koch beschreibt kulturpolitische Best-Practice Modelle und entwickelte innerhalb ihres Forschungsrahmens fünf Forderungen an die Kulturpolitik, die die Beendigung der finanziellen Unterversorgung des freien Kindertheaters, die Umgestaltung und Revision hinderlicher Förderkriterien, mehr Spielstätten und Produktionshäuser, eine Verhinderung der marktwirtschaftlichen Vereinnahmung von Kunst und Kultur und – sehr stark auf Deutschland gemünzt – keine unverhältnismäßige Bevorzugung von Partizipationsformaten beinhaltet.
- » Mathias Rebstock setzt sich mit freiem Musiktheater auseinander, dessen finanziell, strukturell und personell bedingten Arbeitsprozessen, der relativen Autonomie für die Produzierenden, der Suche nach anderen Orten und Räumen, nach anderen Formaten und Formen, seiner Intermedialität, der breiten Raumbegleitung für die vielen

Möglichkeiten der menschlichen Stimme, der Verschiebung klassischer Rollen- und Kompetenzzuweisungen, der Verwendung von Oper als Material, aber auch dem zunehmenden Begreifen der eigenen Arbeit als Konzeptualisierung, Wirklichkeitsbefragung und Forschung.

In allen Forschungsberichten verdeutlicht sich die zunehmende internationale Vernetzung der freien Szene, die entlang einer ebenfalls konstatierten Ökonomisierung des gesamten Bereichs und einer in diesem Zusammenhang eigentlich erstaunlichen Steigerung der Prekarität der Kunstschaffenden stattfindet.

Die sechs Forschungsberichte stehen in der Klammer eines Vorwortes von Manfred Brauneck und eines Nachwortes von Wolfgang Schneider. Brauneck zieht virtuos Fäden quer durch die jüngere Theatergeschichte, rund um den Freiheitsbegriff, Kultur für alle, Finanzierungsdebatten, Grenzüberschreitung und kollektive Arbeit im Theater. Er vermerkt aber auch als Konstante das bereits Ende des 19.

Jahrhunderts bis heute festzumachende ambivalente Verhältnis der Repertoiretheater zu den Freien¹. Schneider gibt ein Best Off seiner treffsicheren kulturpolitischen Analysen, u.a. über die dringende Notwendigkeit der kulturpolitischen Investition in ästhetische Bildung für eine Zukunftsfähigkeit unserer Gesellschaft², die Notwendigkeit, die momentanen Fördermodelle zu prüfen und einen längst anstehenden Theaterentwicklungsplan für die gesamte Theaterlandschaft zu formulieren³, sowie über die Problematik, dass vor allem Kultur für die *happy few* ermöglicht wird und Infrastruktur und Apparate den Großteil der Fördersummen verschlingen⁴.

Fast 650 Seiten über das freie Theater Europas verdeutlichen vieles an Tendenzen und Strukturen, gehen zum Teil sehr in die Tiefe und verweisen dennoch markant auf einen noch großen Forschungs- aber auch kulturpolitischen Handlungsbedarf auf dem Gebiet des europäischen freien Theaters – eine dringliche Leseempfehlung nicht nur für im freien Darstellenden Bereich Produzierende, sondern auch für in der Kulturpolitik Tätige. || (*bast*)

Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschlands (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld: Transcript 2016.

¹ „Die Trennwand zwischen diesen beiden theaterkulturellen Sphären war offenbar durchlässiger, als dies auf den ersten Blick zu sein schien. In der Praxis dauerte die vermeintliche ‚Gegnerschaft‘ zumeist nur wenige Jahre. War doch der Hang der etablierten Bühnen stets erkennbar, sich jene Neuerungen anzueignen, sie gar zu kopieren, die in der Freien Szene entwickelt wurden [...]“ (S. 37)

² Schneider betont sowohl die Notwendigkeit eines Theaters *mit* Kindern, als auch die Notwendigkeit eines Theaters *für* Kinder, im Sinne einer kulturpolitischen Zukunftsinvestition.

³ Evaluierung sei positiv zu bewerten, nicht nur der freien Szene: In einer Demokratie sollten auch die darstellenden Künste für alle da sein, insbesondere kulturelle Teilhabe gefördert werden, lautet eine der zentralen Thesen Schneiders.

⁴ „Kulturpolitik ist eine Förderung von Kulturbetrieben geblieben und sie kommt vor allem den Städten zugute. Verwaltung und Erhaltung, Objekte und Apparate verschlingen die öffentliche Kulturförderung, die dank der Steuern der Bürger wenigen zur Verfügung stehen. Die Produktion steht im Vordergrund, die Rezeption kommt zu kurz, nur die Brosamen gehen in die kulturelle Bildung.“ (S. 628)



Ein zeitgenössischer Clown

Klaus Werner-Lobo *Frei und gefährlich. Die Macht der Narren*

„Mein Ausgangs- und Fluchtpunkt war die traditionelle Auffassung, der Sinn des Zirkus bestehe darin, Freiheit zu leben, den Autoritäten stolz entgegenzutreten und sich in der eigenen Tätigkeit um das Zusammenspiel von Körper und Geist zu bemühen. [...] Meine Fähigkeiten als Jongleur haben sie bewundert, aber um die Zuschauer wirklich zu packen, musste ich mit ihnen interagieren, politisch und gesellschaftlich relevante Themen anschnitten.“ (Leo Bassi)

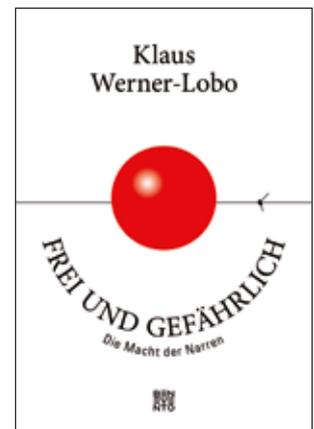
Was macht ein abgewählter Abgeordneter der Wiener Grünen? Dieser eine, ‚Clows‘ Werner-Lobo genannt, begibt sich nach Brasilien in den Urwald auf eine Reise des Clowns. Dabei entsteht ein Buch, das sich wie eine Autobiografie liest und einen kleinen Einblick in die Wiener Politik bietet, das eine große Geschichte der „anthropologischen Konstante“ Clown durch die Jahrtausende liefert und eine Analyse des Verhältnisses von Clown und Politik, von Narrenfreiheiten und Machtverhältnissen, inklusive der Genderfrage und der Frage nach der Macht beim humorvollen Tun. Aber das Buch beschreibt die Narren auch als Übermittler*innen traditioneller Rituale und als Verbindungsmenschen zu Geistern und Naturgottheiten im Brasilianischen Urwald, sogar als Schaman*innen. Es ist ein Buch des Zu-sich-selbst-Findens nach der Politik, das gegen Scham und die Suche nach Anerkennung und Aufmerksamkeit anschreibt und für das Ablegen des Egos. Und es enthält ein sehr berührendes Gespräch mit seinem Vater.

Natürlich steckt in der Clownsfigur auch der Aktivist, der sich gegen die herrschende Ordnung auflehnt. Und es

wäre nicht Klaus Werner-Lobo, wenn nicht sehr viel Kritik an den ökonomischen Verhältnissen, an der umfassenden Profitgier und an der Ausbeutung von Mensch und Natur darin enthalten wäre

Man kann sich viel herausnehmen aus seinem Buch, da viel Verschiedenes hineinverwoben ist. Es ist unterhaltsam, es ist pur, und vielleicht für manche (zu) gefährlich. ‚Clows‘ sagt: „Wenn wir nichts mehr zu verlieren haben, sind wir frei. Und wenn wir frei sind, sind wir gefährlich. Gefährlich fürs System, für die Mächtigen, für jene, die mit den Ängsten von Menschen spielen, um sie zu unterdrücken. Und wir wollen gefährlich sein. Deshalb bin ich Clown geworden. Und deshalb bin ich auch Politiker geworden. Gute Clowns und gute Politik haben eines gemeinsam: Sie sollten Menschen dabei helfen, sich frei zu fühlen. Die Welt zu verändern. Zu kooperieren anstatt miteinander zu konkurrenzieren. Und die Angst zu bekämpfen.“ || (cv)

Klaus Werner-Lobo: *Frei und gefährlich. Die Macht der Narren*. Wals: Benevento 2016.



Performing the Archive!

Ein Archiv des freien Theaters wird erfunden

„Freie Theaterformen existieren nicht von der Hand in den Mund, sie bauen aufeinander auf, sie brauchen ihre eigenen (metaphorischen und realen) Archive. Der Ewige-Jugend-Verdacht gegenüber dem freien Theater hängt auch mit seiner vermeintlichen Geschichtslosigkeit zusammen.“ (Florian Malzacher)

Das freie Theater braucht ein Archiv – für angemessene Sichtbarkeit, aber auch als erweiterte Grundlage für die Anerkennung seiner eigenständigen Theaterästhetik. Es braucht das Archiv für die Darstellung und Reflexion seiner Geschichte, als Raum zur Entlastung vom permanenten Legitimationsdruck und als eine Antwort auf eben den, vor allem wirtschaftlichen Zwang, ununterbrochen Neues zu produzieren. Ein Archiv des freien Theaters, das performancebasierte Produktionsweisen ebenso einschließt wie dokumentarische Praxis, textbasiertes Spielen ebenso wie Bildertheater oder ein Theater des Atmosphärischen. Internationale Inspirationen sollten ebenso einen Ort haben wie genreübergreifende Archivalien, Artefakte ebenso wie Fundstücke, das Readymade ebenso wie das zu Marketingzwecken angefertigte Video eines Theaterabends. Was Theater ist, was es heißen kann, was es kann, ist nicht festgeschrieben und nicht fixiert. Theater ist beweglich und ebenso beweglich soll das Archiv sein: Ein lebendiger Ort des Austauschs – Performing the Archive. Künstler und Kuratoren geben dem Archiv Gestalt, es ist ein Formwandler, ein utopischer Ort, eine Heterotopie. Es ist ein physisches Archiv, ein Ort, der Baustelle bleibt, immer im Entstehen. Es ist ein lebendiges Archiv, immer in Bewegung, es unterliegt einer ständigen Neuordnung. Das Archiv ist kein Werbemedium für Einzelgruppen, sondern ein Ort des kollektiven Gedächtnisses. Es wirkt der Beliebigkeit entgegen und erscheint im Internet als digitaler Speicher, der Verbindungen generiert und zeigt. (Mission Statement)

Die Initiative für die Gründung eines solchen Archivs begann auf Einladung des Impulse Festivals im Sommer 2013. Fragen wie: wo kommen wir her, wer sind wir, was war bisher? brachten den Plan in Bewegung – immer schon gekoppelt an das Nachdenken, wie so ein Archiv überhaupt gebaut sein könnte. Mehr als 100 Teilnehmer*innen haben im Oktober

auf der Konzeptionskonferenz im Literaturhaus München diskutiert, wie Struktur und Arbeitsprozess für ein Archiv des freien Theaters gestaltet werden könnten. Dass die Bestände dezentral lagern sollen, erscheint am organischsten für das freie Theater. Im richtungsweisenden Auftaktreferat sagte Nele Hertling, kein zentraler Museumsort, sondern „ein lebendiges Archiv, eine Art Netzwerk vieler ganz unterschiedlicher Sammlungen und Archive“ solle entstehen. Keine starre Material-Sammlung verstaubt in Kellerarchiven, das würde dem freien Theater nicht gerecht. Die Qualifikationen der freien fließen ein in die Konzeption, es ist ihr Archiv und damit ihrer Tradition des Selber-Machens verhaftet, meint Henning Fülle, der mit Christine Henniger das Forschungs-Team bildet und sich seit Juni auf ersten Erhebungsreisen quer durch die freien Theater befindet.

Fünf Institutionen tragen das Projekt: der Bundesverband Freie Darstellende Künste, das Internationale Theaterinstitut Deutschland mit dem Mime Centrum Berlin, der Dachverband Tanz Deutschland, das NRW KULTURsekretariat Wuppertal mit dem Impulse Theater Festival sowie das koordinierende Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Das Erstellen eines Verzeichnisses möglichst vieler Bestände erscheint der logisch nächste Schritt, denn wie gesagt, die Bauart des Archivs wird gleich miterfunden. Die Konzept- und Vorstudienphase wird gefördert von der deutschen Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und von verschiedenen Bundesländern. Eine Ausweitung über die deutschen Landesgrenzen hinaus ist Ziel, eine Mitfinanzierung von österreichischer und Schweizer Seite langfristiger Wunsch.

Was kann die freie Szene in Österreich in der Zwischenzeit machen, abgesehen von der Lobbyarbeit für dieses Projekt? Einfach mit der Aufarbeitung des eigenen Archivs beginnen, denn so eine Art von Archiv wird auch zukünftig immer von der Mitwirkung aller abhängig bleiben. Die Landschaft der freien Szene ist vielfältig und bunt, aufschlussreich und divers. Nele Hertling am Schluss ihrer Rede: „Identität hat auch mit Vielfalt zu tun, dem Blick über eigene Grenzen hinaus.“ ||
(cv)

www.theaterarchiv.org

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Magdalena Bönisch, Wien; Amina Hassan, Wien; Gabriele Gerlich (Biondek-BühneBaden), Baden; Clara Toth, Wien; Kathrin Bieliggk, Wien; Florian Reichl (Theaterklotz Asteroid), Ilz; Katharina Sengstschmid, Wien; Susanne Thomasberger (Entarteoper), Tullnerbach; Roman Hutter, Wien; Angela Vadori, Wien; Joschka Köck (Theater der Unterdrückten), Wien; Andrea Maria Bergmann (Carousel Theater), Wien; Simone Gysel Wiederhold, Wien; Rafael Pierzynski, Linz; Nikolaus Meixner (hungry body), Paternion; Karoline Troger, Vomp; Caroline Weber (Alice Ensemble), Wien; Augustina Pezzani, Wien; Anja Struc, Wien; Gabriela Kornfeld, Wien; Alexander Gheorghiu, Wien; Vanessa Ehmman, Wien; Eva Math, Kurzscharza; Dorothea Zeyringer, Wien; Daniela Wahl (lokal.theater), Wien; Ruth Biller (Momomento), Wien; Lisa Gutternigg, Breitenbrunn; Saeid Khosravani Farahani (Sun and Mirror Theater), Wien; Negar Saed (Sun and Mirror Theater), Wien; Joana Fernandes Da Silva, Wien; Ulrich Probst, Wien; Thomas Bammer, Ottensheim; Barbara Thonhauser (Rote Nasen), St. Veit an der Glan; Lukas Strasser, Wien; Inge Gappmaier, Wien; Jan Hyza, Wien; Sonia Borkowicz, Wien; Siri Merida Chmel, Wien; Alexandra Maria Pazgu, Wien; Julia Edtmeier (Bronski & Grünberg), Wien; Thomas Perle (Perlen vor die Säue), Wien; Car-

lo Carlone (Carlo Carlone Company), Wien; Markus Felkel (KILLA – die Kultur/Nah/Versorger), Wien.

Kuratorium und Theaterjury Wien in Kooperation mit der IG Freie Theaterarbeit: CONNECT/ions – Synergien der Förderstrukturen in der freien darstellenden Kunst

12. Dezember um 14 Uhr, MQ Wien

Die freie darstellende Kunst agiert zunehmend interdisziplinär und spartenübergreifend. Und sie (ko-)produziert ihre Arbeiten bundesländer- und institutionenübergreifend und mehr und mehr auch in internationalen Kontexten.

Mit einer systematischen Darstellung öffentlicher und privater Förderungen im Bereich der freien darstellenden Kunst in Wien, Österreich und der EU will die Tagung sowohl den aktuellen Stand der Finanzierungsmöglichkeiten für Theaterschaffende reflektieren, darüber hinaus aber auch einen Diskurs weiterführen, wie Synergien der einzelnen Instrumente und Initiativen erzielt werden können.

Eingeladen sind Vertreter*innen der Stadt Wien und weiterer Städte, des Bundes und der Bundesländer

sowie Expert*innen zu den Themen EU-Förderungen und private Förderprogramme. In moderierten Arbeitsgruppen können Künstler*innen und Fördergeber*innen miteinander ins Gespräch kommen. Eine Diskussionsrunde mit Vertreter*innen aus Politik, Verwaltung und internationalen Expert*innen richtet den Blick auf Gegenwart und Zukunft der Förderung freier darstellender Kunst in Wien und Österreich.

www.freitheater.at

www.kuratoren-theatertanz.at

IG Kultur Wien: Preis der freien Szene Wiens 2016

Das Künstlerkollektiv Schweigende Mehrheit ist für seine Produktion *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* mit dem Preis der freien Szene Wien ausgezeichnet worden. Tina Leisch und Bernhard Dechant (Konzept und Regie) hatten Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* mit in Traiskirchen angekommenen Flüchtlingen umgesetzt. Die mit jeweils 2.000 Euro dotierten Förderpreise gingen an die Kampagne *mo.ë bleibt*, mit der der gleichnamige Verein um seine Räumlichkeiten im 17. Bezirk kämpft, und an den Verein Das Einbaumöbel, der sich der Förderung von kulturell-kreativen Freiräumen verschrieben hat. Die seit

2004 von der IG Kultur Wien vergeben und durch die Stadt finanzierten Preise sollen „den Blick darauf fokussieren, was in der Stadt Wien abseits von hoch subventionierter und institutionalisierter Kultur stattfindet“. Heuer wurde der Preis erstmals im Rahmen eines Barcamps vergeben, dem kultcamp16, das die IG Kultur Wien am 15. Oktober im WUK veranstaltete. Auf der offenen Tagung diskutierten Teilnehmer*innen aus Politik und stadtkulturpolitischen Initiativen gemeinsam über Utopien und Dystopien dezentraler Stadtpolitik.

www.igkulturwien.net/preise-der-freien-szene/preis16

Assitej Austria: STELLA16

Mit dem STELLA1-Darstellender.Kunst. Preis für junges Publikum vergibt die ASSITEJ Austria bereits zum 10. Mal den einzigen nationalen Preis für herausragende Leistungen im Bereich darstellende Kunst für junges Publikum. Der Preis in der Kategorie Musik ging an das Ensemble IYASA in der Dschungel-Produktion *Mein Bauernhof*, der Preis in der Kategorie Ausstattung an TWOF2 + dascollectiv für *Skreek*, der Preis für herausragende Darstellerische Leistung an Nancy Mensah-Offei in der Dschungel-Produktion *schwarzweißlila*. Die herausragenden Produktionen für Ju-

gendliche waren *Das Part of the game-Game* vom TaO! Theater am Ortweinplatz und *Das Planetenparty Prinzip*, Graz, und die für Kinder *An der Arche um acht vom* Vorarlberger Landestheater Der Sonderpreis des Vorstands der Assitej Austria wurde dem Journalisten Heinz Wagner „für seinen unermüdlischen Einsatz für die Interessen junger Menschen“ verliehen.

www.assitej.at

ensemble-netzwerk: Aktionstag und bundesweites Ensembledtreffen

Im Stadt- und Staatstheaterbetrieb rührt es und die Ensembles vernetzen sich zunehmend, um gegen kunstverhindernde Arbeitsbedingungen und ungerechte Bezahlung zu protestieren. Das neugegründete Ensemble-Netzwerk rund um die umtriebige Oldenburger Schauspielerin Lisa Jopt fällt mit markanten Aktionen auf und versteht sich als eine Bewegung, die den Menschen am Theater zu mehr Mündigkeit, Mut, Rückgrat und Inspiration verhelfen will. Im Mai 2016 wurde auf der ersten deutschlandweiten Ensemble-Versammlung in Bonn eine Liste von Notwendigkeiten, um gut arbeiten zu können, formuliert und mehr Mitbestimmung gefordert. Zuletzt organisierte das Netzwerk gemeinsam

mit der Dramaturgischen Gesellschaft, dem Bund der Szenografen und mit der Konferenz Konkret, unterstützt von der Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins, im Oktober die Aktion „40.000 Bühnenmitarbeiter*innen treffen ihre Abgeordneten“, bei der Mitarbeiter*innen aller Gewerke ihre politischen Vertreter*innen trafen, um ihnen eine Ahnung von Theaterarbeit zu vermitteln. Die nächste Ensemble-Versammlung für den gesamten deutschsprachigen Bereich ist im Frühjahr 2017 geplant, auch die Freie Szene ist eingeladen. „Wir wollen die Debatten aus den Kantinen heraustragen. Wir wollen uns verschwenden, aber auf der Bühne, nicht in einem falsch organisierten Betrieb.“

www.ensemble-netzwerk.de

Wiener Bühnenverein: Nestroy-Preise 2016

Als beste Off-Produktion wurde Kein Stück über Syrien vom aktionstheater ensemble ausgezeichnet, eine Koproduktion mit WERK X, in der Martin Gruber und sein Team Tücken der Toleranz in der Willkommenskultur aufspüren. Nikolaus Habjan wurde der Publikumspreis zuerkannt.

www.nestroypreis.at

Impressum:

gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Medieninhaberin, Herausgeberin, Verlegerin:

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

Redaktion:

Kathrin Bielgk (Editoring), Barbara Stüwe-Essl, Andrea Wälzl (Lektorat), Carolin Vikoler (Koordination)
Layout & Bildredaktion: Xenia Kopf
Bildredaktion Insert: eSeL

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.

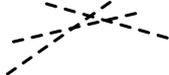
Vorstand: Thomas Desi, Katharina Dilena, Martin Dueller, Thomas Hinterberger,
Asli Kislal, Sabine Mitterecker (Obfrau), Christina Scherrer, Claudia Seigmann

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

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

Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater



WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

Premieren

- 7_11
Ülkü Akbaba: Bakarsın Bulutlar GİDER / Du schaust, und die Wolken ziehen
Werk X Eldorado Wien
01 535 32 00 11
- 9_11
Theater t'eig: philoktet
Steiermärkische Landesbibliothek
0650 266 35 80
- 10_11
Birgit Oswald: Pinguine können keine Topfentorte backen
THEO. – TheaterOrt für junges Publikum Perchtoldsdorf
0699 194 147 37
- 11_11
Hungry Sharks: Hidden in Plain Sight
brut Wien
www.brut-wien.at
- 14_11
sirene Operntheater: Nemesis
Kammeroper Wien
www.theater-wien.at
- 17_11
Harald Gebhartl: Charleys Tante und die Macht des Geldes
Theater Phönix Linz
0732 666500
- 18_11
Das abgebrochene Drama
Kabinetttheater Wien
reservierung@kabinetttheater.at
- 19_11
Fenster zur Welt
Pygmalion Theater Wien
01 929 43 43
- 23_11
Terraforming Arts Laboratorium: Marie-Fragment
Theater Drachengasse Wien
01 513 14 44
- 23_11
schallundrauch agency: Rauchpause
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 24_11
aktionstheater ensemble: Immersion. Wir verschwinden
Werk X Eldorado Wien
01 535 32 00 11
- 24_11
Kötter/Seidl: Ökonomien des Handelns. Kredit, Recht, Liebe
brut Wien
www.brut-wien.at
- 24_11
Stephan Kasimir: The Parzival Company
Theater Kosmos Bregenz
05574 4080
- 25_11
Tanz Company Gervasi: conseQUENCE
Aula der Akademie der Bildenden Künste Wien
01 523 55 58 22
- 25_11
sirene Operntheater: Soma
Kammeroper Wien
www.theater-wien.at
- 25_11
Marco Štorman: Kudlich – eine anachronistische Puppenschlacht
Schauspielhaus Wien
01 3170101 18
- 30_11
Natascha Grasser: Dicke Didi, fetter Felix
Theater am Ortweinplatz Graz
0316 84609420
- 1_12
makemake produktionen: Der Bär, der nicht da war
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 1_12
Thomas Bo Nilsson: JINXXX
Schauspielhaus Wien
01 3170101 18
- 2_12
Das Spiegelkabinett: Pinocchio
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 2_12
Veza Fernández: The father care piece piece
brut Wien
www.brut-wien.at
- 2_12
Thirza Bruncken: Die Stunde zwischen Frau und Gitarre
Werk X Wien
01 535 32 00 11
- 10_12
ohnetitel: Papelucho
Winterfest Volksgarten Salzburg
0662 433490
- 12_12
Frans Poelstra: Five – the celebration of the imagination
brut Wien
www.brut-wien.at
- 12_12
Franz-Xaver Mayr: Diese Mauer fasst sich selbst zusammen ...
Schauspielhaus Wien
01 3170101 18
- 15_12
ADMOLIOR Innsbruck: Orlandos Welt
Freies Theater Innsbruck
www.freiestheater.at
- 16_12
Gin Müller/Gorji Marzban/Jan Machacek: Fantomas Monster Teil 1/Iran
brut Wien
www.brut-wien.at
- 18_12
Dominic Oley: Hom(m)e Alone
Bronski und Grünberg Wien
www.bronski-gruenberg.at

www.theaterspielplan.at



KUNST UND KULTUR FINANZIEREN

Die neue Broschüre über Förderungen,
Preise und Stipendien.

Erhältlich beim

KULTURINFOSERVICE der IG KULTUR WIEN.

Beratung und Information für alle, die in Wien
Kunst und Kultur machen wollen.

<http://kis.igkulturwien.net> kis@igkulturwien.net +43/(0)660/2362314

WIEN
KULTUR

kis
KULTURINFOSERVICE

IG KULTUR WIEN

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