

Inhalt

- 4 editorial
- 5 hier dort Mercy Dorcas Otieno & Wolfgang Michalek
- 7 anderswo "Vaba Lava / Open Space" Madli Pesti

thema OUT OF SPACE

- 11 schau.Räume Katrin Ackerl Konstantin
- 15 "Nicht den Kuchen, die ganze Bäckerei" Paula Perschke
- 18 Der Traum vom Raum Ingrid Türck-Chlapek
- 21 Recycletes Theater Vojtěch Poláček
- 27 Location to be announced Stefanie Sternig
- 31 **bilderrahmen** Yasmina Haddad

diskurs

- 37 Festival des Verlernens Jürgen Bauer / Stephan Lack
- 42 71 oder Der Fluch der Primzahl Katharina Tiwald
- 47 11 Schritte nach vorn und keinen zurück Christophe Knoch / Paula Perschke
- 50 Reif für die Insel? Mieze Medusa
- 52 **nachruf Dante Sauveur GATTI** Ulf Birbaumer
- 54 Tschüss IG, schön war's mit euch ... Caro Vikoler
- 56 Premieren

editorial

Diese Ausgabe der *gift* widmet sich u.a. Räumen, allerdings nicht zwingend geschlossenen Theaterräumen, sondern Orten, die neu erdacht und besetzt werden, die man erkundet oder erweitert, Plätze, die man erobern kann. Der sogenannte öffentliche Raum, der nutzbar gemacht wird ... oder fehlt.

Auch Theaterinstitutionen mit festem Spielort bewegen sich mit ihren Produktionen vermehrt im öffentlichen Raum, selten ist aber Platzmangel der Grund.

Gerade die freie Szene beweist immer wieder, dass der ideale Spielort nicht zwingend eine klassische Bühne braucht, vielleicht gar nichts von dem, was man gewöhnlich für eine Vorstellung voraussetzt. Die vielen kreativen Lösungen neue Orte zu bespielen, sollen aber nicht darüber hinweg täuschen, dass dies oft auch einem Mangel geschuldet ist. Zuwenig Spielorte für zuviele Gruppen, das Fehlen von Probe- oder Lagermöglichkeiten und so weiter. Wie bei vielem: Der Ist-Zustand deckt selten den Soll-Zustand, natürlich ebenso in Hinblick auf Budgets. Dazu kreuzen immer öfter Behördenauflagen die künstlerischen Vorhaben und erschweren das Produzieren noch zusätzlich.

Es sollte natürlich nicht darum gehen, sich immer wieder was Neues einfallen zu lassen, dies zu müssen, sondern den legitimen Wunsch, entscheiden zu können, wie man wo sinnvollerweise produziert, gerade für die freie Szene.

> Martin Dueller IG Freie Theaterarbeit

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder:

Veronika Steinböck, Wien; Mzamo Nondlwana, Wien; Elsa Mourlam, Wien; Katharina Burger, Wien; Andrea Christina Simeon, Wien; Luan de Limo da Silva, Salzburg; Barbara Novotny, Wien; Anna Gschnitzer, Wien; Ahme Aksu, Wien; Wilo Kamenicky (Theater Heuschreck), Wien; Katharina Hauer (ArteKaktum Kulturverein), Lisbeth Bitto (Corpo Colectivo), Wien; Flavia Elena Meterez, Wien; Andreas Geyer (die kichererbsen), Wien; Florian Eisner (Theater Transversale), Salzburg; Ella Necker, Purkersdorf; Arne Mannott, Wien; Alexander Bailey, Wien; Victoria Demuth, Baden; Julia Theresa Schwarzbach, Salzburg; Andrea Sandner, Wien; Suzie Lebrun, Wien; Veronika Lassenberger, Wien; Caroline Wiltschek, Wien

Eine sehr schöne Kulisse

Mercy Dorcas Otieno

Wo bist du aufgewachsen?

Ich komme aus Kenia und bin in einem
Dorf bei meiner Oma aufgewachsen.

Warum bist du Schauspielerin geworden? Ich habe eine große Passion für Schauspielerei! Dazu kommt, dass viele Menschen in meiner Umgebung mich ermutigt haben.

In Österreich wurde das Schauspielhaus Graz zu meinem ersten Theaterort. Ich habe in der Inszenierung Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen in der Regie von Anja Scilinski die Prinzessin gespielt.

Und wann bist du zum ersten Mal mit Theater in Verbindung gekommen?

Mit Theater bin ich zum ersten Mal in Berührung gekommen, als ich im Gymnasium war. Ich habe damals einen König gespielt. Das war eine sehr schöne Erfahrung!

Du lebst jetzt in Wien. Gefällt dir die Stadt? Ja, ich lebe sehr gern in Wien. Ich studiere am Max Reinhardt Seminar, wo ich auch viel Zeit verbringe. Es gibt dort eine sehr schöne Kulisse, das Schloss Schönbrunn ist ja gleich in der Nähe.

Wien bietet außerdem viel Kultur. Und, ohhhh! Die Donau! Gerade jetzt gehe ich dort sehr gern schwimmen.

Was wolltest du in Wien schon immer einmal machen, bist aber noch nie dazu gekommen?

Ich wollte schon immer mal in die Oper oder ins Ballett. Bin aber leider wirklich noch nie dazu gekommen.

Was liegt dir ganz besonders am Herzen? Im Grunde möchte ich immer versuchen, schon morgen eine bessere Version meines jetzigen Ichs zu erschaffen. Mich stets weiterzuentwickeln. Aber gleichzeitig möchte ich mir auch erlauben, genau so zu sein wie ich bin. Ich will meinen Traum (Schauspiel) leben!

Du hast kürzlich das mit 5.000 Euro dotierte Ernst Binder-Stipendium verliehen bekommen. Was wirst du mit dem Geld machen?

Das weiß ich noch gar nicht so genau. Ich lasse noch ein wenig Zeit vergehen, damit die Euphorie in Ruhe vorbeiziehen kann und dann, wenn ich einen kühlen Kopf habe, werde ich eine Entscheidung treffen.

Die Schauspielerin Mercy Dorcas Otieno erhielt das Ernst-Binder-Stipendium 2017. In der Begründung der Jury heißt es "Mit viel Einsatz, Mut und ihrer starken Persönlichkeit hat die gebürtige Kenianerin Mercy Dorcas Otieno bewiesen, dass sie sich nicht nur einem unbekannten Kulturraum öffnet und sich auf diesen einlässt, sondern ihn sich so weit aneignet, dass dessen Sprache, nämlich die deutsche Sprache, zu ihrem wichtigsten Instrument, zu ihrer Bühnensprache, wird. Ihr schauspielerischer Weg wurde nicht nur von Beginn an von Ernst Binder begleitet, sondern dieser Weg entspricht auch seiner Biografie und Persönlichkeit."

Aufregend Spannend Offen

Wolfgang Michalek

Wo bist du aufgewachsen?

In Wien, 15. Bezirk. Um die Schmelz herum – da bin ich auch zur Schule gegangen.

Was hat dich dazu gebracht, Theater zu deiner Profession zu machen?

Schultheater waren meine ersten Erfahrungen mit Theater. Ich hab mir dann 2 Chancen gegeben, an Schauspielschulen die Aufnahmeprüfung zu schaffen – eine hat geklappt.

Leben in Stuttgart ist für mich...

... eine Durchgangsstation.

Nach Deutschland hat mich Folgendes gebracht:

Ein Vorsprechen bei Wilfried Schulz für das Staatstheater Hannover, und mein Drang mich zu verändern.

An Stuttgart liebe ich ...

da gibt es leider nix Spezielles. Die Lebensqualität in Österreich empfinde ich als bedeutend höher. Allerdings ist das Theater, die Sachlichkeit und Suche, wie damit umgegangen wird, das, was mich in Deutschland grundsätzlich hält. Meine erste Nacht in Stuttgart...

... weiss ich nicht mehr.

Mein erste Probe in Stuttgart...

Götz von Berlichingen. Wie immer bei ersten Proben in einem neuen Ensemble aufregend spannend offen....

Was ist dir wichtig im Leben?

Meine Kinder, die Liebe, eine offene Welt, in der man mit Lust und Freude arbeiten kann.

Die Welt in 20 Jahren?

Das ist bei dem derzeitigen Ringen der Kräfte nicht abzusehen.

Meine Kinder sprechen ...

...durch ihr Aufwachsen in Hannover hochdeutsch. Jetzt leben sie in Wien und nähern sich wieder dem Wiener Dialekt an, ansonsten Englisch. Wolfgang Michalek, geboren in Wien, studierte Schauspiel am Wiener Konservatorium. Nach Engagements am Schauspielhaus Wien, dem Theater in der Josefstadt und dem Stadttheater war er von 2000 bis 2009 am Schauspiel Hannover engagiert, anschließend bis 2010 im Ensemble des Staatsschauspiels Dresden. Seit der Spielzeit 2013/2014 ist er im Ensemble des Schauspiel Stuttgart.

anderswo

Vaba Lava / Open Space

A new performing arts centre in Estonia

Madli Pesti

The theatre system of Estonia is originally patterned after the 19th century model of German repertoire theatre the theatres were supported financially by theatre societies. In 1940 Estonia fell under the Soviet occupation and the theatres were nationalized. Since approximately 1985 the Soviet Union started to collapse and the state control eased, people were able to express divergent views, the media acquired greater freedom and new independent performing arts institution could be formed. Estonia regained independence in 1991. Concerning the theatre system: differently from the rest of the post-communist countries of Eastern Europe, the former Soviet-time theatre system in Estonia remained intact. That means that no theatre was closed down, but a number of new independent groups were formed. By 2017 Estonia has 10 state repertory theatres and around 50 independent companies.

One of the reasons why the Estonian theatre system stayed primarily intact after the re-independence, lay in the fact that theatre has always been the most popular art form in Estonia. Ac-

cording to a survey of 2016, 87% of the inhabitants of Estonia consider theatre as one of the most important art forms. During the Soviet period, theatre had actively participated in the independence struggle and had been for years a channel of expressing opposition to the Soviet rule. Estonia counts yearly over one million theatre visits – with the number of inhabitants in Estonia being 1,3 million. That makes Estonia the most theatre loving country in the world after Iceland. In addition, there are more than 200 premieres a year in Estonia.

Artistically the Estonian performing arts field developed quickly after the re–independence of 1991. Estonian theatre got into new contacts with the performing arts in the West – the theatres started travelling abroad and Western companies came to Estonia with their guest performances. Those contacts played a significant role for the artistic development of the Estonian performing arts.

Vaba Lava / Open Space

The foundation Vaba Lava was estab-

lished in 2010 with an aim to provide opportunities for both established and emerging independent companies in Estonia. It offers companies both a space for performing and support services as well as it serves as a production centre for experimental and unconventional work. Vaba Lava is the first performing arts centre of this kind in Estonia since the concept of a theatre without a resident company is new in Estonia. Vaba Lava opened its new venue in 2014 and it was the first venue built in the capital city Tallinn specifically for theatre after 100 years. During the first year, the venue already had 60.000 visitors. In 2018, the second venue is going to be launched in the third-largest town of Narva, a border town with Russia, which has historically been under both Swedish and Russian rule. To open a contemporary performing arts venue in a city where only 2-3% of the inhabitants speak Estonian, will be an important integrational project. It will be a challenge both politically, socially, economically and artistically.

Vaba Lava is funded as a public–private partnership and that system





Who is afraid of the blind? © www.vabalava.ee

I'd rather dance with you © www.vabalava.ee

is unique in Estonia. It is funded and operated through a partnership of the Estonian Ministry of Culture and private investors. Vaba Lava is a long-term tenant; the Ministry of Culture pays activities support, which is negotiable over the years and covers about 70% of the rent, which is fixed. The production costs are financed by the Cultural Endowment and international foundations. The Cultural Endowment - a unique institution - is an important vehicle in supporting culture, including theatre. Income of the Endowment is formed from proceeds in the state budget from the excise duty on alcohol and tobacco 3.5% and 46% from gambling tax.

The Vaba Lava artistic programme consists of an international curated programme and a non-curated programme of performances, concerts, seminars etc. The system of Vaba Lava's curated programme is also unique in the Estonian theatre landscape. The two (international) curators issue an open call where they state their propositions, the general theme of the season. The season is meant to be an integral whole – this kind of approach has not been practised

by other performing arts institutions in Estonia.

The Curated Programme

I will take a closer look at the seasons 2015–2017 which I put together with Thomas Frank (Schauspiel Leipzig Residenz). We issued an open call that brought more than 200 proposals from abroad and about 40 from Estonia. The number of proposals was unexpectedly high. It shows that there is a need for such an open call and that the competition for performing artists is strong. For Vaba Lava it was important to show that it functions as part of the European contemporary performing arts institutions.

The season 2015/16 entitled *Common People: More than Naked* asked the artists to redefine, question or challenge the notion of community and collectivity. Emphasis in the programme was on common people, on questioning the identity and everyday life of common people. Heightened focus was placed on the power relationship between the male and female genders in society.

The season 2016/17 entitled $In \mid Out$ addressed the notion of inte-

gration and adaptation. The themes covered issues of identity and the integration of the other. Furthermore, they presented sociological and anthropological views on identity crisis, they were trying to find common moral values above the borders of states and nations. The programme tackled the history and future of Estonians and Russian–speaking minority.

The two seasons featured a variety of productions including participatory theatre, dance, documentary theatre, visual theatre, technological theatre, music theatre and site specific works in the city space. The programme was international featuring both Estonian and European artists, both emerging artist and those familiar guests at every performing arts festival in Europe. With the selection of the Estonian artists, the aim of the curators was to encourage formation of new creative communities rather than presenting existing artistic groups. The selected international artists (Doris Uhlich, Christophe Meierhans, Jan Martens, Julian Hetzel, Oleg Soulimenko, Chris Kondek etc) introduced unconventional theatre





Who is afraid of the blind? © www.vabalava.ee

Who is afraid of the blind? © www.vabalava.ee

propositions and strongly involved local people or local artists into their works. It was important that the international projects had the potential to build close links with public space in Tallinn.

Both seasons featured socially and politically relevant theatre in such a concentration that had never happened before in the Estonian cultural field. One of the aims of the curators was to create controversial debates with the programme which would affect the public life in Estonia beyond the theatre. That did happen – the programme got a lot of feedback in the media and the debates not only touched the aesthetic side of a certain performance, but above all – the theme or the form that the performance touched upon.

I will touch briefly on some of the productions that use unconventional performative strategies and that brought something previously unseen into the Estonian theatre. These productions show how theatre can exit from the pure art field and enter the wide field of societal discussions.

In the performance *I'd Rather Dance with You* (2016) the Vienna based Russian choreographer and director Oleg Soulimenko together with the Estonian dramaturg Piret Jaaks examine the relationship of two nationali-

ties, Estonians and Russians, today. Estonians and Russians live close together, Russians being the biggest minority of Estonia, by approximately 30 %. The performance is based on personal experiences of both Estonian and Russian actors and non-professionals, the common people, on their memories of the past, their imagination and about their current thoughts on politically relevant issues. The four non-professionals - two Estonians, two Russians - were casted through popular open call. The director's aim was to present people with contrasting backgrounds and opinions. The performance was built up as a TV talk-show. The team devised more than 500 questions and a number of them where presented to the performers during the performance. The performers did not know the questions in advance, so their spontaneous answers and debates were encouraged. The performance gives an insight into four persons lives and thoughts. Outcome is a generalization that makes one think about history. identity, cultural differences and the possibilities of accepting the other.

Another clear red line through the curated programme – and that again is uncommon in the Estonian theatre – is the presentation of underprivileged on stage. In 2016 the Estonian direc-

tor Jaanika Juhanson offered the first professionally made performance with disabled people in Estonia in the curated programme of Vaba Lava - Who is Afraid of the Blind?. The production is based on surveys, interviews and discussions involving visually impaired people and attempts at raising awareness about blindness. The performance offered the visually impaired and blind people a platform to both voice their issues and display their talents. It is for the first time in Estonia that theatre is being used as a vehicle to provide education about the issues concerning people with visual impairment.

Finally, I would like to pinpoint to another theme that the Vaba Lava curated programme cast light on. The programme highlighted the gender issues and the position of women in the Estonian society. The topic indeed is relevant in Estonia which is the country that has the biggest gap in gender-specific income in the whole European Union – men in Estonia earn about 30% more than women when comparing equal jobs. The production Real Women, Real Men and Real Others was conceived and directed by Tiina Sööt, a young performance and visual artist working both in Vienna and Tallinn. The performance presents com-



vabalava © www.vabalava.ee

mon people from different walks of life - a media researcher, a managing editor of a women's magazine, a drag-queen, an IT person and a school teacher of life sciences - speaking out and sharing their personal experiences with gender discrimination. Again, the cast was found with an open call and the material was conceived with extensive interviewing. Gender inequality issues are addressed from both an individual and broader social perspective. The performance shows documentary and autobiographical approach. Again, the fact that people tell their own very personal stories on stage is uncommon in the Estonian theatre. The performance on gender issues raised a major discussion in the media about the representation of women, their position in the society and raised awareness of the incompleteness of the binary gender system.

It might be that the opening of Vaba Lava in 2014 presents a turning point in the Estonian performing arts field, both institutionally and artistically. The new performing arts centre shows new financing possibilities, new ways of running a venue, new working methods, a stronger urge to work internationally and a programme that touches upon issues relevant in the society.

77 One of the aims of the curators was to create controversial debates with the programme which would affect the public life in Estonia beyond the theatre. That did happen 44

Madli Pesti

Further information: www.vabalava.ee/en

Madli Pesti

Madli Pesti (1980) has a phD in theatre research at Tartu University, Estonia. Her dissertation was "Political Theatre and its Strategies in the Estonian and Western Cultures" (2016). The theme of her M.A. thesis was "Political theatre in Estonia and Germany in the 20th and 21st century". She has a B.A. in Scandinavian Studies specializing in Danish contemporary drama. She has studied at the university of Aarhus, Denmark, at the Humboldt University and Free Univesity Berlin as an exchange student. Madli Pesti is working as a lecturer at the department of theatre research at the University of Tartu and as a researcher in the Estonian Academy of Music and Theatre. Her teaching areas are performance analysis and theory, political and applied theatre and contemporary theatre. Since 2002 Madli Pesti has been writing theatre critics for cultural magazines and newspapers. In 2015 she was the head of the Estonian Theatre Researchers' and Critics' Association. 2015-2017 she was curating the programme of the new performing arts center Open Space (Vaba Lava) in Tallinn, Estonia.

thema

OUT OF SPACE

Alte und neue Räume wieder entdecken

schau.Räume

Neue Orte

Katrin Ackerl Konstantin

Raum als "soziales Phänomen" (Becker 2010), Raum, der "in gesellschaftlichen Prozessen konstruiert" (Sturm 2000) wird, beschäftigt uns, seit wir begannen mit dem Performanceformat schau. Räume in leerstehenden Geschäftsräumen und im öffentlichen Raum zu experimentieren. Dabei verfolgten wir die Idee der "Heterotopie" (Foucault 2005), der Möglichkeit sogenannte "Gegenräume" interventionistisch zu erzeugen:

Der urbane Raum inszeniert und erinnert sich (...) scheinbar von "selbst" innerhalb der performativen "Akte" (Butler 1988), die gemäß unserem Verhalten eine öffentliche Bühne beschreiben (Goffman 2003). Und: "Die Stadt ist voller Gebote und Verbote!" (Rauterberg 2013) Performativität jedoch im Sinne von Handlungen, die unseren Alltag prägen und strukturieren, stehen in einem dialogischen Verhältnis zur Performance: Einerseits durch die dargestellte Inhaltlichkeit selbst, anderseits durch ihren Interaktionsmodus.

Wenn also der gewohnte Inhalt kontradiktisch zu dem kulturellen Selbstbild aus- bzw. dargestellt wird, sowie der Aktions- und Rezeptionsradius auch nicht mehr klar strukturiert vorgegeben wird, entsteht ein Konflikt. Ist dann dadurch Transformation möglich?

(...) Ranciere (2008), der vom Theater "als letzten Ort der Konfrontation mit sich selbst als Kollektiv" schreibt, hält nichts von dem Auslagern von theatralen settings in den öffentlichen Raum, wo innerhalb der settings "Grenzen verwischt" werden. Eine Geschichte aktiviere in der zusehenden Person genügend Emanzipation im Sinne einer Handlung, indem er/sie als aktive/r "Interpret/in" gemäß seiner Erinnerungen neu deute. Dabei müsse nicht das Publikum zu Schau-

spielerinnen und Schauspielern gemacht werden. Er beruft sich auf das Wissen und gleichzeitig auf die Unwissenheit, die hier mitspielt: Die Regie weiß nichts von dem Stück, das sich in den Köpfen des Publikums abspielen wird, sie kann also nicht mehr wissen als das Publikum selbst: "Wir müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist (...)".

Warum also gewohnte Räume und Plätze verlassen und Interaktion als Instrument bemühen? Bishop (2006) schreibt von "activation authorship" und "community" als Schlüsselbegriffe für "PARTICIPATION": Als empowernde Funktion der Aktivierung, als Demokratisierung innerhalb eines "non hierarchical social model", sowie als kollektive Verantwortlichkeit innerhalb einer "community". Das Entstehen der Kunstrichtung "participatory art" wird von Bishop (2012) als "social turn" beschrieben, das primär den Wunsch nach einer "better world", die der Künstler, die Künstlerin schaffen möchte, beinhaltet. Darüber hinaus sollen konventionelle "modes of artistic production and consumption under capitalism" hinterfragt und irritiert werden.

Bishop beschreibt anhand historischer Marker, an denen diese Strömungen der "participatory art" erstmals innerhalb der "Dada season 1920 of April 1921" und danach verstärkt auftraten und setzt sie in Bezug zu politischen Momenten des Umbruchs.

(...) Generell sind diese Formate schwer zu kategorisieren, interdisziplinäre Überschneidungen entwickeln sich ständig neu und sind ihrer Kategorisierung durch ihren explorierenden Ansatz voraus. Das gilt auch für den Versuch, den Begriff Performance als Terminus zu begreifen und ihn so wie Van Eikels (2013) in seinem Buch: *Die Kunst des Kollektiven*:

Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie an jenen Schnittstellen positioniert.

Kunstschaffende betreiben artistic research, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler veranstalten mit Künstlerinnen und Künstlern Performances. Performances finden in Laboren statt, sowie im öffentlichen Raum mit und ohne einen deklarierten Forschungsansatz, Interventionen und Handlungsanweisungen werden als Irritation bestehender Handlungs- und Perzeptionsmuster im Alltag deklariert.

Von Kunst als "Leitmedium gewandelter Weltwahrnehmung", eines "Mitmach-Urbanismus" oder eines "Wohlfühlurbanismus" ist bei Rauterberg (2013) die Rede, wo sich durch guerilla gardening, outdoor clubbings, softwalks, u.v.m. der öffentliche Raum permanent neu gestaltet und sich ins Stadtbild einmischt. "Nicht die politische Ikonographie, nicht die staatstragende Repräsentation, sondern die unbeachteten Straßen und Plätze, die ungewöhnlichen und brach gefallenen Räume gewinnen oftmals ihr Interesse. Denn diese >>Orte entmachteter Symbole<< sind selbstbedeutend und als solche ermöglichen sie es einer urbanen Öffentlichkeit, sich ihrer eigenen Selbstbedeutsamkeit zu vergewissern. Hier wird der Begriff des Publikums – abgeleitet vom lateinischen publicus: >>dem Volk-, der Allgemeinheit gehörig<< in seinem Ursprungssinn wiederbelebt". Der künstlerische Prozess wird heute einem "sozialen Prozess gleichgesetzt" (Fischer-Lichte 2013) und beschreibt eine "ethische Herausforderung" mit Konflikten und Fragen, die sich aus dem sozialen Kontext ergeben, umzugehen. Um "Aufführungen" zu initiieren, die auf Dialog ausgerichtet sind, aber auch auf Emergenz, jener Unvorhersagbarkeit für zukünftige Handlungsmodelle, die sich auf den Bereich der Performativität beziehen.

(...) "Performativitätsforschung" (Fischer-Lichte 2013) oder auch "research in the arts" (Borgdorff 2005) begleiten neue Formate in der Performancekunst, die mit Anspruch nach Freiheit und spielerischen Umgang mit dem Genre einhergehen. Sie setzen sich mit partizipativen Ansätzen und sozialen Ansprüchen auseinander, sind auf Emergenz ausgerichtet, sowie auf Aushandlung neuer Strategien des künstlerischen Prozesses. (...) Dabei spielt in der Verortung und Interaktion die Nähe zum Menschen und seinem Umfeld eine große Rolle. Die Intention, die dabei maßgeblich ist, kann als eine Neuverhandlung einer wiederhergestellten Vergangenheit bezeichnet werden. Diese Neuverhandlung stellt sich im hier und jetzt als Historio- und Urbanografie dar.*

* Mit Ausnahme des ersten Absatzes ist dies ein Auszug aus dem Artikel: Ackerl Konstantin, Katrin; Kopeinig, Rosalia (2016): "Konflikterinnerung und Erinnerungskonflikte in Performance und Performativität" in: Geisen, Thomas; Riegel, Christine; Yildiz, Erol (Hrsg.), Migration und Urbanität. Wiesbaden: VS Springer, S.350-358.

Zur besseren Lesbarkeit wurden die bibliographischen Angaben teilweise entfernt. Wir verweisen auf den Originalartikel.

Becker, Ruth (2010): "Feministische Kritik an Stadt und Raum", in: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hrsg.), Handbuch für Frauen und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3.erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Springer, S. 806.

Foucault, Michel (2005). Die Heterotopien. Der utopische Körper, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sturm, Gabriele (2000). Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften. Opladen: Leske und Budrich.

Aktuelles:

In diesem Jahr wird schau. Räume_global von 25.-30. Juli in Peru/Cusco und von 4.-9. Dezember in Österreich/Villach realisiert werden. Zwischen 31. August und 2. September ist schau. Räume zur 2nd- Non Monogamies and Contemporary Intimacies Konferenz in Wien mit einem Vortrag eingeladen und von 11.-21. Oktober wird schau. Räume_regional in Klagenfurt gemeinsam mit dem Architektur Haus Kärnten stattfinden. Eine Publikation mit dem Titel Performative Stadtgeschichten wird gerade fertigstellt und wird im e-journal etum (journal for theatre and media) publiziert werden.

Näheres unter www.schau.raeume.cc

Katrin Ackerl Konstantin

Mag.phil., ist Schauspielerin, Regisseurin und Kulturwissenschaftlerin. Ihre Arbeit widmet sich partizipativen theatralen Formaten. www.konstantin.cc





rotos:
1: Leerstandsuche für schau.Räume_regional, 2017
2: schau.Räume_lokal- Biographical Artpath 2, 2016
3: schau.Räume_lokal- Biographical Artpath 2, 2016

DEBATTE

"Nicht den Kuchen, die ganze Bäckerei"

Paula Perschke

Es gibt zahlreiche Aufsätze und Perspektiven, die sich mit der Soziologie, der Messbarkeit und der Anordnung von Räumen beschäftigen. Aus einem theaterwissenschaftlichen, also phänomenologischen Blickwinkel heraus, könnte ich mich sowohl in den ästhetisch-künstlerischen als auch in philosophisch –dialektischen Weiten der Raumbetrachtung verlieren. Wo fängt Raumdenken eigentlich an?

Wenn wir Raum durch die Vorstellungen und Forderungen der Freien Theaterszene denken, stoßen wir auf Widerstände und kommen möglicherweise an die Grenzen unserer Vorstellungskraft. Können wir uns vorstellen, je einen eigenen Theaterraum zum Proben und Aufführen zu haben? Ist die reale Vorstellung daran, vollständig von der Kunst leben zu können, überhaupt in unseren Köpfen? Nicht als Traum, sondern als etwas Greifbares? So wie wir wissen, dass wenn wir uns auf ein Glas Bier am Abend freuen, wir dieses in jedem Fall irgendwoher bekommen werden. Wie steht es um die Gewissheit in der potenziellen Erfüllung der Imagination?

Wir, die Aktivist*innen der Freien Szene, machen Dinge möglich, bei denen sich manches Stadttheater ein paar dicke Scheiben abschneiden kann. Nur 1.000 Euro Projektzuschuss? Für uns kein Problem, dann jonglieren wir eben mit dem Budget, finden Lösungen, basteln die Requisiten selbst, holen uns Bretter vom Sperrmüll um unser Bühnenbild zusammenzuschustern, wir machen Abstriche, wir improvisieren. Wenn wir uns keine Stückrechte leisten können, schreiben wir selbst. Wir machen Remixe und Samples, wir entwerfen Textcollagen und recyclen geschriebene Wörter immer wieder von Neuem. Wenn wir keine Leinwand haben,

nehmen wir ein Bettlaken und wenn das Kostüm dem Schauspieler nicht passt, trägt es eben die Schauspielerin. Wenn wir keine Rechte an einem Musikstück kaufen können, singen wir eben selbst (nicht immer die beste Lösung, aber immerhin). Ja. Wir sind zwangsläufig kreativ. Nicht immer gibt es ausreichend oder überhaupt Förderungen. Wir müssen bitten und warten. Wir werden vertröstet und sollen geduldig sein. Das Wort ABER steht an der Tür zu unserer Zukunft. Wir haben ein Problem.

Mir kommt vor, als würden die Aktivist*innen der Freien Theaterszene ihre Rolle als unterbezahlte, prekär lebende und arbeitende Künstler*innen schlichtweg akzeptiert haben. Ich will keinesfalls die Arbeit der großen Kulturinstitutionen schmälern, doch diejenigen, die spielplanfokussiert und "publikumsorientiert" arbeiten, bekommen den Löwenanteil der staatlich organisierten finanziellen Zuschüsse. Und so bekommen sie die meisten Freiräume gegenüber denjenigen, die mit ihren Requisiten unter dem Arm vor alten Fabrikshallen stehen und erst mal einen Generator besorgen müssen, um überhaupt Strom erzeugen zu können. Alles eine Frage der Perspektive – ist schon klar. In letzter Zeit wurde ich von Kolleg*innen der Freien Szene öfter ermahnt, ich

77 Die Haupteigenschaft des Raumes ist seine Begrenzung. Diese Metapher sollten wir nicht akzeptieren. 46

Paula Perschke

soll das Stadttheater nicht verteufeln. Was soll das bedeuten? Etwa die Hand, die mich füttert, nicht zu beißen? Die Ebenen der Kritik sind hierbei unterschiedlich verteilt: Ich kritisiere diejenigen, die die Haushaltspläne aufstellen und diejenigen, welche die Gelder verteilen. Meine Solidarität mit "dem" Stadttheater entzieht sich erst dann, wenn die Verantwortlichen mit der Kohle wahnsinnig teure Bühnenbilder anschaffen (die, wenn sie abgespielt sind, weggeworfen werden) und gleichzeitig ihre Praktikant*innen nicht bezahlen. Verteufle nicht das Stadttheater. Paradoxerweise weigern sich die Freien Aktivist*innen ein gemeinsames Feindbild zu haben. Natürlich ist "das" Stadttheater nicht der Feind. Es sind die staatlichen Strukturen, unter denen die kulturellen Institutionen sich im ständigen Konkurrenzkampf voneinander abwenden und in ihren eigenen kleinen Mikrokosmen verschwinden. Es mangelt an Solidarität, obwohl sich die Probleme oft überschneiden. Die Kolleg*innen an den Städtischen Bühnen leben, genau wie die Freien Künstler*innen auch, zu großen Teilen am Existenzminimum - von der ungerechten Bezahlung zwischen Männern* und Frauen* mal abgesehen. Ein kluger Schauspieldirektor hat mal gesagt, wo die Menschen schon durch den Staat ungerecht behandelt werden, darf dieses Übel nicht auch noch betriebsintern weiterleben. Pandora hat heute eine ganze Menge in ihrer Büchse.

Was mich noch viel mehr stört, als ungerechte Verteilung von öffentlichen Geldern, ist das Entschuldigen. Ein Verhalten, das ich im Alltag von Frauen* kenne, von der LGBTQ* – Community, von Freien Theaterkollektiven und blöderweise von mir selbst.

Entschuldigung, wir wollen doch auch ein Teil der Gesellschaft sein, bitte, akzeptiert uns doch. Wir beweisen auch, dass wir eh ganz harmlos sind und dass wir auch wirklich gute Künstler*innen sind. Diese Unterwürfigkeit macht mich wütend. Alle Menschen sind von Grund auf Teil (aus mindestens) einer Gesellschaft und haben das Recht auf freie Meinungsäußerung, freie Liebe, freie Teilhabe und viele ande-

re Grundrechte mehr. Wir haben uns nicht zu entschuldigen und wir haben vor allem keine Bitte zu stellen. Wir müssen keinen Jesus fragen und keine konservativen Politiker*innen. Wir müssen uns nicht mit einem Stück vom Kuchen zufrieden geben, wir können die ganze Bäckerei verlangen. Wir dürfen Zustände kritisieren und Forderungen stellen. Die Freie Szene kämpft durch den unermüdlichen Einsatz zahlreicher Aktivist*innen für Verbesserungen der Arbeitsbedingungen, für Absicherungen und für Freiräume. Ihre Existenz an sich symbolisiert eine stets kämpferische Position.

Wenn wir akzeptieren, dass die Gelder und die Räume nur für bestimmte Menschen bzw. bestimmte Institutionen vorgesehen sind, werden sie niemals uns gehören. Dann werden wir stets nur Besucher*innen sein. Die Blockade beginnt im Kopf.

Die Haupteigenschaft des Raumes ist seine Begrenzung. Diese Metapher sollten wir nicht akzeptieren. Wenn wir uns erst einmal vorstellen, keine Denk- und Vorstellungsgrenzen zu haben, kein Wenn und vor allem kein ABER, werden unsere Möglichkeiten größer.

Wir müssen die Räume, die gedanklichen, die ätherischen, die architektonischen, die performativen, die sozialen, die realen und die imaginären, nicht nur wahrnehmen, wir müssen sie begehren und wenn sie uns nicht gefallen, müssen wir aufbegehren. Wir müssen sie behaupten, um sie zu schaffen. Wir müssen sie verteidigen. Die Gedankenräume, die Theaterräume, die Wohnräume, die Gemeinschaftsräume, die Schutzräume und vor allem die Streiträume.

Ich schreibe von einem Standpunkt aus, der mich derzeit in Ostdeutschland verortet. Wenn ich von Freier Szene bzw. vom Stadttheater schreibe, meine ich damit die Eindrücke und Erfahrungen, die ich selbst gemacht habe und die meine Kolleg*innen in Deutschland und Österreich immer wieder von Neuem schildern. Ich plädiere für Zusammenschlüsse und für die Solidarität aller Kunstschaffenden.

Nur weil ich Teil der Freien Szene bin, muss es mir nicht prinzipiell schlecht gehen. Nur weil ich im Stadttheater

arbeite, heißt das nicht, dass es keine Freiräume gibt. Es leben und arbeiten schließlich fast alle Künstler*innen prekär, egal ob frei oder mit Vertrag. Es gibt gute Beispiele, in denen Freie Gruppen in Stadttheaterprozesse integriert werden (Die Residenz des Schauspiel Leipzig) oder Stadttheater bereits von Leitungsteams erobert wurden (Theaterhaus Jena). Es gibt in Deutschland zahlreiche Produktionshäuser, die als Homebase der Freien Gruppen funktionieren (Die Schwankhalle in Bremen oder das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main, Kampnagel in Hamburg, die Sophiensaele in Berlin...) Sollte das nicht Bedingung sein? Dass die Räume von allen genutzt und bespielt werden?

Wie sollen wir uns also Räume erobern? Ich schlage vor, zunächst die Kopfgrenzen einzureißen und nicht müde zu werden, um Forderungen zu stellen.

Bevor wir denken, da kommen wir nie rein, sollten wir unsere Vorstellungskraft aktivieren und möglicherweise etwas boosten. Wir brauchen unseren Mut, um Missstände anzusprechen, ohne die Angst zu haben, etwas zu verlieren.

Ich hoffe inständig, dass sich beim Lesen Widerspruch regt. Vielleicht stimmt meine Einschätzung nämlich gar nicht. Vielleicht ist das ja alles ganz anders und wenn sich bei euch, liebe Leser*innen, Aktivist*innen und Sympathisant*innen, Widerstreben oder gar Argwohn regt, dann bitte ich darum, diese Gefühle in Widerstand zu transformieren. Aktivist*innen der Freien Szene, hört nicht auf miteinander zu sprechen! Vernetzt euch! Unterstützt euch! Stellt Forderungen! Erobert eure Räume (zurück)! Denn: "Viel ist schon gewonnen, wenn nur einer aufsteht und Nein sagt" (Bertolt Brecht).

Paula Perschke

schreibt unter anderem für Theater der Zeit und lebt aktuell in Leipzig

Der Traum vom Raum

Das 5. Klagenfurter Tanzkultur-Labor 2017 unterfüttert Sehnsüchte mit Fakten

Ingrid Türk-Chlapek

Seit 2008 rumort es in der Kärntner Tanz- und Performance-Szene. Das netzwerk aks/ART SPACE stift millstatt, das CCB Center for Choreography Bleiberg/Pliberk sowie das TANZAMT KLAGENFURT mit dem Festival Pelzverkehr kuratieren, veranstalten und produzieren teilweise selbst. Die Kompanie Hungry Sharks tourt europaweit, etliche Tanzschaffende mit Kärntner Wurzeln pendeln zum Unterrichten und für Auftritte in das südliche Bundesland Österreichs, u.a. Sophia Hörmann, Leonie Humitsch, Samuel Kirschner, Anna Possarnig, Martina Rösler, Astrid Seidler, Karin Steinbrugger, Stefanie Sternig und Thales Weilinger.

Aufführungsdichte steigern

Dennoch – so die Hypothese des TANZAMT KLAGENFURT – könnte die Auftrittsdichte durch engmaschigere Vernetzung zwischen Kunstschaffenden und Veranstalter*innen gesteigert werden. Daher lud das TANZAMT KLAGENFURT am 29. April 2017 zum 5. Tanzkultur–Labor in das Klagenfurter raj. Um nicht im eigenen Saft zu schmoren, kooperierte das TANZAMT KLAGENFURT heuer neben der IG KIKK und der IG Freie Theater erstmals mit der IG Tanz Steiermark. Schließlich beherbergt das benachbarte Bundesland eine kompakte Freie Tanzcommunity sowie ein Ballettensemble an der Oper. Die IG Tanz Steiermark verfügt ferner – soviel sei vorweg gesagt – über einen barrierefreien Probe– bzw. Trainingsraum, den die Grazer Community kostenlos nützen kann, wenn keine Kurse stattfinden.

Bedarfserhebung und Raumrecherche

Zurück nach Kärnten: Im Vorfeld zum 5. Tanzkultur-Labor fragte das TANZAMT KLAGENFURT per E-Mail die Bedürfnisse der Tanz- und Performanceschaffenden in Bezug auf

Veranstalter*innen ab. Die IG KIKK recherchierte parallel dazu das aktuelle Raumangebot der Freien Szene in Kärnten.

Die Ergebnisse der Raumrecherche

Das Ergebnis der Raumerhebung beeindruckt in seiner Dichte. 34 Veranstalter*innen der Freien Szene verfügen über eigene Räumlichkeiten. Weitere fünf Veranstalter*innen mieten entweder Räume an oder präsentieren im Freien. Von diesen insgesamt 39 Veranstalter*innen hatten bereits 30 (!) zumindest einmal Tanz oder Performance programmiert. Wobei – das sei einschränkend angeführt – nur wenige Spielstätten für die Bedürfnisse von Tanz- und Performance ausgestattet sind. (Doch davon später.) Etwa 10 Veranstalter*innen bieten regelmäßig tänzerisch-performative Beiträge an. Geografisch ballen sich die Veranstalter*innen in Villach und Klagenfurt. Kärntenweit umspannen sie eine Fläche von Gmünd im Norden über Feldkirchen in Mittelkärnten, Wolfsberg im Osten, Eisenkappel im Süden bis nach Tröpolach/Gailtal im Westen. Die Regionen nördlich von St. Veit, das Lavanttal sowie das Lesach-, Drau- und Mölltal wirken vergleichsweise verwaist.

Im Rahmen des 5. Tanzkultur-Labors konzentrierte sich die Diskussion in weiterer Folge auf Veranstalter*innen, die über bühnentaugliche Räume (mit Bühnencharakter) verfügen. Veranstalter*innen, die überwiegend im Freien arbeiten sowie Kunstschaffende, die den künstlerischen Prozess auf die vorhandene Architektur abstimmen, blieben unberücksichtigt.

Der Bedarf an Kommunikation

In der Diskussion im Rahmen des 5. Tanzkultur–Labors kristallisierte sich heraus, dass sich die Kommunikation zwischen Tanz– und Performanceschaffenden und Veranstalter*innen schärfen ließe.

So vermissen die Tanz- und Performanceschaffenden, auf den Websites der Veranstalter*innen Angaben zur Bühnensituation, zur technischen Ausstattung, zum Fassungsraum und zu den Konditionen (Einnahmenteilung, Kosten Anmietung u.a.m.). Ferner fühlen sie sich durch das Auflisten der Werbemaßnahmen des Hauses sowie durch Kontaktdaten zu einer Ansprechperson unterstützt. Optimalerweise befinden sich auf den Websites Fotos von der Location und Grundrisse der Räume. Abgesehen von Basisinformationen wünscht man sich seitens der Kunstschaffenden, dass Veranstalter*innen öfter aktiv auf sie zugingen. Mehr Angebote an Residenzen, Try Outs und Open Space würde die Tanz- und Performance-Community – so der einhellige Tenor – ebenfalls überaus schätzen.

Die Veranstalter*innen erklärten ihrerseits, dass aus Gründen der Effizienz bereits das erste Kontakt-E-Mail ein professionelles Portfolio enthalten sollte: Titel der angebotenen Arbeit, drei prägnante Sätze über den Inhalt, eine Handvoll aussagekräftige Fotos, einen Trailer, einen kompletten Mitschnitt, einen Technical Rider mit Angaben zur Bühnengröße, zum technischen Bedarf und zu den Requisiten. Auch Angaben zur Anzahl der Künstler*innen plus Begleitpersonen sowie eine Auflistung der Honorar-, Reise- und Aufenthaltskosten wären bereits im ersten E-Mail angenehm. Intensiver Mailverkehr sei angesichts der drückenden Arbeitslast im Kulturmanagement zu zeitintensiv. Naturgemäß – so die übereinstimmende Meinung – müssen

die finanziellen Rahmenbedingungen für alle Beteiligten passen, wolle man zusammenarbeiten.

Einigkeit herrscht darüber, dass jeweils eine konstante Ansprechperson auf beiden Seiten Missverständnisse verringere. Je besser die Vorbereitungen abgesprochen sind, umso schneller läuft der Aufbau und umso mehr Zeit bleibt den Künstlerinnen und Künstlern zur Anpassung an den Raum. Spacing und Stück-Adaption sind für professionelle Tänzer*innen erfahrungsgemäß kein Thema. Barrierefreiheit in Häusern ist nicht flächendeckend anzutreffen. Stiegen zu Garderoben oder Sanitäranlagen grenzen hier Kunstschaffende bzw. Kompanien mit besonderen Bedürfnissen aus.

Tanz- und Performanceschaffende erleben – so zwei Details am Rande – jene Unterbringungen als passend, die in der Nähe des Auftrittsortes liegen. Eine leicht bedienbare Waschmaschine sei ebenfalls wichtig, da durch das körperliche Training und die Auftritte die Kleidung intensiverer Pflege bedarf als in anderen Kunstgattungen.

Die Technik als Hot Spot

Als konfliktbeladener Hot Spot stellt sich die Schnittstelle zwischen der Kompanietechnik und der Technik des Hauses heraus. Während die Kunstschaffenden betonen, dass eine professionelle Haustechnik ihre Arbeit enorm erleichtere, erklären die Veranstalter*innen, dass bei Gastspielen Techniker*innen mitgebracht werden müssen, die das Stück kennen. Die Haustechnik würde nur zusätzlich zur Verfügung gestellt. In diesem Bereich dürften besonders Nachwuchskünstler*innen unter die Räder kommen, da sie sich oft keine eigenen Technikstaff leisten können.

Wissen über Tanz und Performance vermitteln

Bei Veranstalter*innen von Mehrspartenhäusern, die vorrangig Konzerte, Lesungen, Theater oder Filme programmieren, fehlt es noch an Wissen über die speziellen Bedürfnisse von Tanz- und Performanceschaffenden. Nicht allen ist beispielsweise bewusst, dass bei Tanz eine ansteigende Bestuhlung nötig ist, da andernfalls das Publikum die Tanzenden spätestens ab der dritten Reihe nur mehr bis zum Nabel sehen kann. Gerade in Produktionen mit viel Schrittvokabular, Beinarbeit

und Floorwork bedeutet eine ebenerdige Bestuhlung einen ästhetischen Verlust. Grundsätzlich wird die Präsentation von Tanz und Performance durch hohe Räumlichkeiten begünstigt, weil sich darin ein ausgefeiltes Lichtdesign besser realisieren lässt. Schwingböden schonen die Gelenke der Tanzschaffenden. Funktionierende Heizkörper, Platz zum Aufwärmen und ausreichende Duschmöglichkeiten sind ideale Rahmenbedingungen.

Einschränkend muss allerdings angeführt werden, dass selbst dort, wo ausreichend Know-how und der Wille zu Veränderung vorhanden sind, bauliche Maßnahmen häufig an den finanziellen Mitteln scheitern. Auch Freie Veranstalter*innen stehen unter ökonomischem Druck. Wenn schon die Umsetzung der gesetzlich geforderten Brandschutzmaßnahmen kleine Veranstalter*innen an den Rand des Ruins bringt, wie soll man dann teuer auf Schwingböden umrüsten?

Unterstützung durch Interessengemeinschaften

Vor allem vor bzw. im Zuge von Investitionen in die Infrastruktur von Häusern könnten die Interessengemeinschaften die Veranstalter*innen fachlich und finanziell beraten, damit etwa nach einem Umbau vermehrt Tanz und Performance gezeigt werden kann.

Interessengemeinschaften sind ferner aufgerufen, insbesondere den Nachwuchs an Tanz- und Performanceschaffende über Subventionsmöglichkeiten, Förderprozedere und Gastspielakquise zu informierten. Ein Online-Übersichtskalender mit Listen von Räumen und Veranstaltungen wäre ein sinnvolles Service. Als Best-Practice-Beispiel im Bereich Technik und Requisiten gilt derzeit www.dasfundus.at. Die Interessengemeinschaften mögen - so der Wunsch der Tanzund Performanceschaffenden - sie dabei unterstützen, die öffentlichen Subventionen in eine Rechercheförderung, eine Produktionsförderung und eine Tourneeförderung zu gliedern. Förderungswürdig sollen dabei sowohl Einzelpersonen als auch Kompanien in unterschiedlichen Gesellschaftsformen sein. Der Ausbau von Gastspielschienen innerhalb des Bundeslandes Kärntens bietet sich aufgrund der vielen Räumlichkeiten geradezu an.

Freie Veranstalter*innen Kärnten Amthof Feldkirchen, Artlane Klagenfurt, ART SPACE stift millstatt, CCB Center for Choreography Bleiburg/ Pliberk, container 25 Wolfsberg, Grünspan Feffernitz, Jazzclub Kammerlichtspiele Klagenfurt, Jugendstiltheater Klagenfurt/ Celovec, k & k St. Johann im Rosental/ Šentjanž v Rožu, klagenfurter ensemble/ theater-HALLE 11, Klagenfurter Sezession, KPD Šmihel/St. Michael, Kulturgasthof zum Prinz Johann Völkermark, Kulturhaus Cingelc in Tratten/ Trata bei Ferlach/ Borovlje, Kulturhofkeller Villach, Kulturni dom Bleiburg/ Pliberk, kunstraum lakeside klagenfurt, lend|hauer klagenfurt*, Lepenska šola/ Lepener Schule in Eisenkappel/ Železna Kapla, Magdas Klagenfurt, Museum am Bach Ruden Lippitzbach, Napoleonstadl Haus der Architektur Klagenfurt, nbv Neue Bühne Villach, Panorama Schloss Damtschach, Pheldmanbühne Tröpolach im Gailtal/Ziljska dolina, raj Innenhofkultur Klagenfurt, rož St. Jakob im Rosental/Šentjakob v Rožu, schau. Räume Villach*, SPD Zarja Eisenkappel/ Železna Kapla, Spektrum Festival Villach*, Tanzamt Klagenfurt/ Celovec*, Tanzetage Klagenfurt, TanzRaumK* Klagenfurt, Theater an der Glan Karnburg/ Krnski grad, Tonhof Maria Saal, UNIKUM Klagenfurt/Celovec*, Verein Burgruine Arnoldstein, Volxhaus Klagefurt, Zur Dampflock Krumpendorf/ Kriva vrba

*: Diese Initiativen verfügen über keine eigenen Räume. Sie mieten oder arbeiten im Freien.

Zum Vormerken Das 6. Tanzkultur–Labor am Sa 28.04.2018 wird sich mit Pressefotografie und Pressearbeit für Tanz und Performance beschäftigen.

Ingrid Türk-Chlapek

Künstlerische Leitung TANZAMT KLAGENFURT, Festival Pelzverkehr

ReCycelt^Es Theater

Betrachtungen über die gegenwärtige europäische Theaterarchitektur

Vojtěch Poláček

Die traditionelle Theaterarchitektur steckt in einer Krise. Europaweit als auch weltweit entstehen immer weniger neue Theatergebäude, deren Lebensdauer für Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte geplant worden wäre. Das Konzept von einem soliden Theaterhaus mit den konservativen, typologischen Merkmalen (d. h. eine repräsentative Front, eine erhöhte Bühne abgetrennt von einem Zuschauerraum, ein Foyer, ein Vorhang u. ä.) ist aus dem Architektenregister praktisch verschwunden. Zu einer Rarität ist aber allmählich jeder dauerhafte Theaterbau geworden. Im Gegensatz dazu erleben gerade einfache Adaptierungen von Nicht-Theaterräumen und temporäre Gebäude, die im Zusammenhang mit vielleicht nur einer einzigen Inszenierung genutzt werden, sowie mobile und wandelbare Objekte einen enormen Aufstieg...

Die Theaterabteilung des Nationalmuseums in Prag widmet sich intensiv der Dokumentation des Gegenwartstheaters. Systematisch und langfristig arbeiten wir unter anderem an der Forschung zu aktuellen Trends in der europäischen Theaterarchitektur. Am Ende des Jahres 2015 veröffentlichten wir als ein Ergebnis unserer Dokumentations- und Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet eine englisch-tschechische Publikation unter dem Titel Recyceltes Theater / Recycled Theatre, die neben der Facheinleitungsstudie auch Profile von 60 europäischen Theatern aus dem Raum von den Azoren bis hin zu Moskau beinhaltet und auch Interviews mit Architekten bietet, die sich der recycelten und recycelbaren Architektur langfristig widmen. Es freut mich sehr, dass ich unsere Forschung auch den Leser*innen der Zeitschrift gift jetzt kurz vorstellen darf.

Das Prinzip des Recyclings wurde für uns ein Schlüssel zum Ergreifen gleich mehrerer miteinander verbundener

Themen, die die physische Form der gegenwärtigen europäischen Theaterarchitektur bedingen. Wir beschäftigen uns mit Gebäuden und Betrieben, die die recycelten Materialien und umweltfreundlichen Technologien verwenden. Als Beispiel von Recycling verstehen wir aber auch solche Fälle, in denen Theater an Revitalisierung von verwahrlosten Gebäuden und Orten teilnehmen. Das Streben nach Erneuerung und Wiederbelebung beobachten wir auch auf der Betriebs- und Funktionsebene. Eine Reihe von Theatern entsteht heutzutage auf Basis eines Partizipationsmodells – in enger Zusammenarbeit mit den Kommunitäten vor Ort – und gründet ihre Identität auf der Lokalität, der sie dient. Es interessiert uns auch die Prozessualität und Performativität der architektonischen Form, ihre Bewegung und ihre Übergänglichkeit. Ein Theatergebäude von heute ist nicht mehr eine feste oder stabile Struktur, sondern es verwandelt sich oder siedelt um, abhängig davon, wie die Ansprüche seiner Benutzer*innen

sich verwandeln. Es dient entweder als eine Pfandflasche, die an verschiedenen Orten einen anderen Inhalt bekommt, oder umgekehrt als eine Flüssigkeit, die nach einer konkreten Lage einen bestimmten Raum ausfüllt, um nach Erfüllung ihrer Aufgabe ohne Spur zu verdampfen.

Adaptierung

Das Theater im Laufe des 20. Jahrhunderts dringt in jegliche denkbare Typen von Gebäuden, Verkehrsmitteln oder Umwelten ein. Seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzt sich dank der Deindustrialisierung ein heutzutage massives und von Staatsstrukturen gefördertes Phänomen der Adaptierungen von Industrie- und Militärobjekten als Kulturbetriebe durch.

Im Rahmen der aktuellsten Entwicklung, die uns bei unserer Forschung am meisten interessierte, ist ein Trend der Wiederbelebung von verwahrlosten Stadtteilen zu spüren. Besonders populär ist die Entstehung der Bauten zu kulturellen Zwecken in enger Nachbarschaft von Verkehrsinfrastruktur. Isolierte Orte, oft abgeschnitten vom Rest der Welt durch Autobahnen oder Bahngleise, die sich in belebte Kulturknoten verwandeln, sind heute schon zu bestimmten urbanistischen Topoi geworden. Diese Lokalitäten sind entfernt genug, die eventuellen Mieten sind deshalb niedrig und die Produktion stört niemanden. Gleichzeitig sind die Orte gut zugänglich. Für die Künstler*innen ist auch die Ideenmotivation wichtig, das Streben nach einer Wiederbelebung der toten Punkte im Urbanismus der Stadt oder die Auseinandersetzung mit der Gestaltung der europäischen Landschaft, die durch einen Betonraster von Autobahnen zugleich verbunden und fragmentarisiert ist, in dem sich die Globalisierung und Individualisierung der Gesellschaft widerspiegelt.







Unterbringung von Theater-/Kulturobjekten in enger Nachbarschaft von Verkehrsbauten: S2 – Kultúrny uzol, Stanica Žilina; Eichbaumoper, Ruhrgebiet; Folly for a Flyover, London; Quelle: Google-Maps.

Kommunität

Die sowohl ökonomisch anspruchsvolle als auch bürokratisch komplizierte Revitalisierung von Brachflächen (engl. auch Brownfields), in deren Rahmen eine Reihe von Kulturbetrieben entstand und immer noch entsteht, werden manchmal von linksorientierten Theoretiker*innen für Urbanismus und Soziolog*innen als Werkzeuge der politischen Manipulation kritisiert. Besonders in den letzten Jahren wurden wir deshalb Zeug*innen einer Entwicklung von finanziell und bürokratisch weniger anspruchsvollen architektonischen Interventionen, von demokratischeren Aktivitäten, die aus der Sicht von Produzent*innen sowie Benutzer*innen für die weitesten gesellschaftlichen Schichten offen sind. Die Gravitationskraft eines kreativen Prozesses dezentralisierte sich, die Tendenz des sog. Top-Down-Planen kehrt sich zu einem Bottom-Up-Zugang um, es setzen sich neulich solche Architekturformen durch, die sich um Umweltverbesserung und positive Beeinflussung der Gesellschaft bemühen. Vergleichbare Trends, deren Schlüsselbegriffe Kommunität und Partizipation sind, sind nicht nur in der Architektur und im Urbanismus, sondern auch im Theater festzustellen.

Die Teilnehmer*innen der Kunst-, aber auch Bildungsveranstaltungen beteiligen sich an deren Prozess oft selbst aktiv. Eine schöpferische Tätigkeit üben nicht nur die Künstler*innen selbst, sondern vor allem die Produzent*innen, Initiator*innen und Moderator*innen des Kulturgeschehens aus, also diejenigen, die Impulse zu einer wandelbaren Tätigkeit der anderen geben und Bedingungen dafür schaffen. Anstatt Theater entstehen Produktionsnetzwerke, Kulturplattformen u. ä., also offene Strukturen, die oft ihren Inhalt sowie personelle Zusammensetzung wechseln. Das Theater wird zu einem Bestandteil eines komplizierten und dynamischen Prozesses der intersozialen Kommunikation und damit zusammen muss es sich ständig verändern. Auch aus diesem Grund neigt die Theaterarchitektur von heute zu variablen, temporären und - wodurch ich zu einem weiteren Schlüsselthema unserer Forschung komme – mobilen Lösungen.

Der Theaterpavillon KHOR II (2014) der niederländischen Vereinigung TAAT musste von einer Benutzergruppe mithilfe einer Benutzeranleitung selbst zusammengestellt werden. Erst danach konnte hier eine Aufführung, ein Konzert oder eine andere Art gemeinsamer Aktivität stattfinden, Fotoarchiv TAAT.





Kulturbus (2009), entworfen von dem tschechischen bildenden Künstler Petr Nikl, Foto Roman Peka



Londoner Jellyfish Theatre (2010), entworfen von Berliner Architekten Folke Köbberling a Martin Kaltwasser, recycelte Altholz und Transportpaletten als Baumaterial, Fotoarchiv des Studios Köbberlina & Kaltwasser.

Bewegung

Wenn wir die natürliche Bewegung gebunden an einen Theatervorgang mal außer Acht lassen (Schauspieler, Licht, Dekoration), kann man das Verhältnis zwischen der heutigen Theaterarchitektur und der Bewegung in drei Gruppen aufteilen – das bewegliche Theater (kann seinen Ort verändern), das sich bewegende Theater (der Raum bewegt sich im Laufe einer Theateraufführung) und das zu einer Bewegung bewegende Theater (zwingt die Zuschauer oder die Teilnehmer zu einer Bewegung).

Die einfachste Möglichkeit ist, sich einen Lkw zu beschaffen, im Auflieger ein Bühnenportal zu errichten und die Bühne zu einem Abhang hinzustellen, der als ein Naturamphitheater dienen kann. Ähnliche Varianten stellen die Verwendung eines Eisenbahnwaggons, der als eine Fahrbühne von einem Bahnhof zu einem anderen wandert, oder auch Adaptierungen von Schiffen oder Bussen zu solchen Zwecken dar. Es entstehen aber auch subtile bewegliche kulturelle und gesellschaftliche Räume, die keine Adaptierungen von Verkehrsmitteln, sondern Neubauten, Pop-Up-Objekte sind, die plötzlich den öffentlichen Raum besiedeln, um den Raum später nach Erfüllung ihres Zwecks wieder ganz plötzlich zu verlassen.

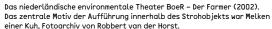
In manchen Fällen bewegen sich Theaterobjekte gleich bei der Aufführung, was in das Werk einen spezifischen Narrationstyp hineinbringt. Der Theaterraum bewegt sich durch eine bestimmte Umwelt, sein Weg hat einen Anfang und ein Ende, er allein ist ein bestimmter Akteur, also ein idealer Repräsentant der performativen Architektur oder des "performativen Vehikels". Zurzeit eher eine seltene Variante stellen Theaterformen dar, die die Zuschauer selbst oder besser gesagt TeilnehmerInnen selbst zu einer Bewegung zwingen. Mit einer Bewegung der TeilnehmerInnen, obwohl meistens nicht mit einer neugeschaffenen Theaterarchitektur, arbeitet auch das sog. immersive Theater.

Ökologie

Wie der Titel unseres Buchs, Recyceltes Theater, andeutet, konzentrieren wir uns in unserer Forschung auch auf das Thema des Recyclings von Materialien, das heutzutage wahrscheinlich die sichtbarste und politisch meist propagierte ökologische Praxis ist. Für die Theaterarchitektur sind recycelte und recycelbare Holzbauten ganz typisch. Die Gelegentlichkeit der Aufführungen führte seit eh und je zu provisorischen Holztheatern. Im alten Rom wurden z. B. hunderte Theater gebaut, die nach Erfüllung ihres Zwecks wieder niedergerissen wurden, und das Material wurde zu einem neuen Zweck verwendet. Auch eins der berühmtesten Theater der Geschichte, Shakespeares Globe, entstand unter Verwendung des Materials eines anderen elisabethanischen Theaters mit dem lakonischen Namen "The Theatre". In der Gegenwart gibt es eine viel buntere Skala von Baumaterialien. Unter den Projekten, die wir in unsere Forschung einbezogen, finden wir Bauten aus recycelten Gerüst- oder Holzkonstruktionen, aber auch Kulturräume gebaut aus Bauschutt, aus Stroh oder aus wiederverwertbaren Bierkästen. Das Theater und die Theaterarchitektur von heute arbeitet mit der Ökologie auch auf der Inhaltsebene. Eine Reihe von architektonischen Realisationen, mit denen wir uns beschäftigten, thematisiert das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt und bemüht sich, ein überlegter Bestandteil seiner Umwelt zu sein.

Die ökologischen Anforderungen spiegeln sich auch in den Schemata des Theaterbetriebs wider. Die Theater bemühen sich, die Produktion von CO2 zu reduzieren und energetisch sparsam oder unabhängig zu sein. Sie recyceln Ablaufwasser und nutzen Solar– und Windenergie. Die immer beliebter werdenden ökologischen Betriebe hängen aber nicht nur mit einer bewussten Bemühung um den Umweltschutz zusammen. Oft sind diese Technologien einfach nur ökonomisch







Das Theater S2 entstand im Jahre 2009 in Žilina in der Slowakei. Als Baumaterial dienten hier Bierkasten, bedruckt mit dem Logo der Brauerei, die sie für den Bau schenkte, Foto Truc sphérique.

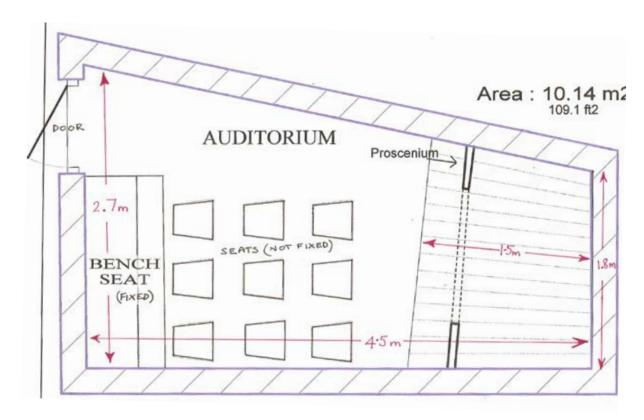
günstig. Und sie verbessern das Image von Theatern. Das ist wichtig vor allem in der heutigen Zeit, wo die Methoden eines gesellschaftsverantwortlichen Marketings einen Aufschwung nehmen.

Marketing

Die Architektur und das Theater kopieren gewissermaßen verbreitete Verbrauchertrends. Die Orientierung an Ökologie wird heutzutage oft in die Marketingstrategien implementiert, durch die eine breite Palette von Dienstleistungen und Produkten propagiert wird. Auch eine experimentelle Theaterarchitektur dient manchmal als Marketinginstrument. Zum Werbemittel kann schon der Bauprozess oder eine spezifische Bauform werden, die zum Beispiel auf die Firma, die das Material oder irgendeine Technologie für den Bau liefert, aufmerksam macht.

Eine originelle temporäre Architektur kann auch als ein Blickfang für die kulturelle Institution dienen, eine radikale Ablenkung von eingeführten Standards. Das ganze Projekt kann also von Anfang an so konzipiert werden, dass seine ausgeprägte bizarre Form als ein natürliches und ständiges Marketingmittel funktioniert. Das kann gut an manchen extremen Fällen illustriert werden, wie z. B. an Theaterprojekten an Bord eines Flugzeuges oder an Projekten von Miniaturtheatern, die nur für ein paar Zuschauer*innen bestimmt sind. Gewissermaßen kann man auch verschiedene "wandernde Inszenierungen" als marketinggünstig betrachten, in dem Sinne, wie sie die Zuschauer*innen zur Bewegung bringen und sich durch ihr Prinzip, dass an jeder Ecke Theater erscheinen kann, den Gruselkabinetten auf Rummelplätzen nähern.

Über die Ziele und Motivationen der Künstler*innen oder der Organisator*innen zu spekulieren oder sie gar ethisch



Theatre of Small Convenience im englischen Malvern wurde im Jahre 2002 ins Guinness-Buch der Rekorde als die kleinste Theaterbühne mit einem Dauerbetrieb verzeichnet. Sie wurde von ehemaligen öffentlichen Toiletten aufgebaut und es passen maximal 12 Menschen rein, Fotoarchiv von Dennis Næl

zu beurteilen, kann sehr trügerisch sein. Unter den städtischen architektonischen Interventionen finden wir sowohl sozial engagierte Heldentaten und ein freies Kunstspiel als auch maskierte Aktionen von Guerilla-Marketing, die den öffentlichen Raum nicht nur kultivieren, sondern auch (und manchmal hauptsächlich) beherrschen möchten. Eine bizarre architektonische Form mancher Theatergebäude kann aus einem intellektuellen Konzept stammen, kann ein Ausdruck eines spezifischen Kunstempfindens sowie eine berechnete Anreiz für die Zuschauer*innen sein. Außerdem entsprechen die Absichten der Autor*innen und Organisator*innen den Endeffekten oft nicht.

Die unklare Oszillation zwischen der Anarchie und der Organisation, der Manipulation und der Freiheit, der unabhängigen schöpferischen Tätigkeit und dem marketingorientiert durchdachten Produkt ist vermutlich typisch für die heutige und vermutlich nicht nur die heutige Gesellschaft. "Fliege nicht zu hoch und auch nicht zu tief," beriet Dädalus dem Ikarus. Die Überschneidung von Idealismus und Pragmatismus ist offensichtlich eine natürliche Sache, und auch die Mehrheit von künstlerischen Aktivitäten ist in der Regel ein bestimmter Kompromiss. Trotzdem ertrinkt man oft und manchmal – Gott sei Dank – verbrennt man auch.

Der Artikel ist ein Auszug aus dem Buch Recyceltes Theater – Recycled Theatre von Vojtěch Poláček und Vít Pokorný, herausgegeben von dem Verlag Grada und dem Nationalmuseum im Jahre 2015 in Prag.

Location to be announced.

Stefanie Sternig

Überlegungen zu Räumen und Orten für Theater und andere darstellende Künste unter besonderer Berücksichtigung Wiens und des ImPulsTanz – Vienna International Dance Festivals. Steffi Sternig im Gespräch mit Rio Rutzinger und Chris Standfest von ImPulsTanz.

"Im aktuellen Theater-, Tanz- und Performancegeschehen stehen "besondere" Orte hoch im Kurs. War es noch vor ein paar Jahren in Wien, nach einer experimentellen und wegweisenden Phase der Wiener Festwochen bis in die 1990er Jahre, eher ungewöhnlich und einigen wenigen Künstler*innen und Grup-

pen ein inhaltliches Anliegen, Theaterund sonstige darstellende Arbeiten in Nicht-Theaterräumen zu erarbeiten und zu zeigen, so haben spätestens seit dem SHIFT-Förderprogramm und der neuen Wiener Festwochen-Intendanz große Institutionen und kleinere Förderprogramme das Feld mit übernommen. Postindustrielle Architekturen, aufgelassene Hallen, alte Schlösser oder neu entstehende Stadtteile, möglichst an der Peripherie Wiens, boomen als Spielorte auch für darstellende Kunst, während sich im Zentrum zunehmend die Museen an die aktuelle Bewegung um Tanz und Performance im Museum anschließen." (C.S.)



Orte im Stadtraum, oder die ambivalente Sache mit der Site-Specific Performance

Die freie Wahl von besonderen Orten fordert und fördert, initiiert künstlerisches Potential, animiert zur Auseinandersetzung mit lokalen Gegebenheiten und den dazugehörigen Reibungsverhältnissen. Doch die Suche nach solchen Orten gestaltet sich schwierig und ist mit gewissen Herausforderungen verbunden. Für Künstler*innen der freien Szene bestehen geringe Chancen, sie selbst zu wählen. Der Raum wird nahezu ungreifbar, zumal auch hier der schmale Grat zwischen Kunst und Kommerz spürbar ist. Dass das Geld nie die primäre Triebfeder sein kann, weiß zumindest die freie Szene zu verstehen. Die Förderungen werden kleinteiliger, dem Arbeiten und Wirken steuern zunehmend Restriktionen und Regulationen entgegen. Man wird in bescheiden kleine Studios gesetzt, über Residency Spaces freut man sich mittlerweile schon, wenn man eine Woche dort arbeiten kann. Und es gibt ebenso den Widerstand des Ortes als Gebäude, als Architektur im städtischen Kontext. So werden nicht zuletzt immer wieder Arbeiten an Orten präsentiert, in denen sie sich letztlich aber nicht ideal kontextualisieren lassen, die eher als aufgerissene Raumhöhlen mit einer gewissen Antiästhetik zu betrachten sind, welche man vorübergehend zu füllen und als site-specific zu verticken versucht. Wie in diesem strukturellen Umfeld künstlerische Kraft, eine Arbeit kontinuierlich und bestenfalls nachhaltig am passenden Ort entwickelt werden kann, bleibt fragwürdig. Der diagnostizierte Mangel an Frei-Räumen nimmt Einfluss auf das Potential der künstlerischen Entwicklung. Von Seiten der Stadt steht oftmals der Profit im Vordergrund, sodass man die besonderen Orte lieber mit Veranstaltungen und Events zubucht, die gefälliger sind und Geld bringen.





Foto links: ImPuls Tanz Research © Karolina Miernik Foto rechts 1: Arsenal Atmo © Georg Oberweger Foto rechts 2: ImPulsTanz Arsenal © Georg Oberweger

Der Zugang zu leistbarem Raum gestaltet sich für Künstler*innen als prekär, während eben dieser Raum zunehmend kommerzialisiert wird. Wünschenswerte Initiativen mit inhaltlich relevanten Gegenstücken kommen so nicht zum Zug. Die großen Fördersummen bleiben bei den großen Häusern und Institutionen. Auch wenn diese nicht umhin können, Künstler*innen in die eigenen Räumlichkeiten u.a. als Spielstätte zu holen, so sind sie doch bestenfalls Ermöglicher und Verhinderer zugleich. Wie viel künstlerischer Freiraum bleibt jenseits dieser großen Institutionen noch übrig? Wie viel künstlerisches Potential wird aufgrund dieses durch die Umstände eingeschränkten Arbeitens mit dem Raum nicht erkannt?



Theaterbauten und die Sache mit der Vergangenheit und der Zukunft

"Es wird gerade irrsinnig viel aufgegeben, auch von Seiten der freien Szene, weil man in diese Häuser nicht rein kommt, weil es vielleicht auch kein Interesse gibt, weil sie einfach zu besetzt sind von Inhalten, die man persönlich eher ablehnt oder eben auch nicht so interessant findet, und vielleicht auch, weil es eine ganze Zeitspanne lang eine ganz andere Art von Fragen an das Theater oder den Tanz gab. Es wurde spannender, andere Modelle zu finden, andere Möglichkeiten von Verständigung, andere Naheverhältnisse herzustellen" (R.R. und C.S.)

Raum suchen, nach seinem Wesen suchen. Fragen, wodurch er sich ausweist, wem er gehört, von wem er wie in Gebrauch genommen wird, welchen Stellenwert er hat, wo er sich befindet. Raum aneignen, sich mit ihm auseinandersetzen, sich darin entwickeln, ihn zur Projektionsfläche machen. Orte erarbeiten, spüren, die gesamte künstlerische aber auch organisatorische Kraft auf sie projizieren, auf diese besonderen Orte. ImPulsTanz versucht sich diesem Themenbereich zu widmen, ihn zu hinterfragen und in das vielschichtige Programm des Festivals aktiv miteinzubeziehen. Das Festival jongliert in den Sommermonaten jährlich mit der Kapazität von 30 Studios für Workshops, Proben, Residencies und rund 15 Spielstätten, quer über die Stadt verteilt. Es offeriert eine breite Palette von Räumlichkeiten, angefangen von intimeren Dimensionen kleiner Studios bis hin zu großen Hallen, wie etwa den Probebühnen und Werkstätten des Arsenals als Workshopzentrum, oder dem ehemaligen Post- und Telegrafenamt in der Zollergasse 31, 1070 Wien. Es bespielt 2017 Leopold Museum, mumok, Akademie der bildenden Künste Wien und Secession, und die "alten Tanker" im und um das Zentrum von Volkstheater über Schauspielhaus, Odeon, Kasino am Schwarzenbergplatz und Akademietheater bis hin zur Lounge im Burgtheater-Vestibül, und nicht zuletzt den Hof des MQ und die Halle G. Oder das Max Reinhardt Seminar und den 48er-Tandler. ImPulsTanz als Festival sucht nach Möglichkeiten, interessante Orte hinsichtlich einer Zwischennutzung zur Verfügung gestellt zu bekom-

men. Dabei sein kann alles: Immobilien, deren Zukunft ungeklärt ist, kleine private Studios bis hin zu etablierten Spielstätten und natürlich auch die großen Theater der Innenstadt. Es bestimmt den Festivalgedanken, Künstler*innen möglichst viel Spielraum zu geben, sodass man sehr breitgefächert denken und agieren kann - wo auch immer, wann auch immer und wie auch immer. Das gelingt nicht immer.

"Was tut ImPulsTanz als internationales Tanzfestival in den Theaterhäusern und -architekturen im Sinne eines Programms jenseits ihres Repertoires und nationaler Tradition, um die Orte und Häuser zu definieren, zu aktivieren, vielleicht auch sie umzufunktionieren? Wie groß ist der Spielraum? Werden wir auch unseren Erwartungen gerecht? Und worin etwa liegt heute noch die Attraktion, die Berechtigung, die besondere ästhetische Qualität der guten alten Theaterbauten? Welchen Regulationen und Steuerungen, Ordnungskriterien- und Elementen, Normen und Gesetzen unterliegen sie? Mit welcher Geschichte und Gegenwart haben wir es hier zu tun?" (C.S.)

Glotzt nicht so romantisch (Bertolt Brecht)

Die großen Theater im Zentrum prägen das Stadtbild Wiens als entscheidende Imageträger. Was anfangen mit diesen Häusern? Das Theater als Maschine, als Apparat der Gesellschaft mit großen Traditionen, um in bestimmter Form das Leben, die Kunst und die Gesellschaft zu verhandeln.

Diesen Institutionen sind eine ganze Menge an Dispositiven eingeschrieben, welche Normen, Strategien und Regierungsformen beinhalten wie das Ereignis selbst und das Adressieren von Inhalten an das Publikum, das in seiner Idee als aus dem Dunklen betrachtendes heute fast mehr dem Film ähnelt und weniger den Formaten von Tanz- und Performance. Das Publikum dieser Häuser wird eher nicht als Individuum adressiert, sondern auch als Teil einer Klasse. (C.S.)

Versuche

Für ImPulsTanz geht es darum, in und mit diesen Häusern Spielräume aufzusuchen, welche mit einer bestimmten, bisher nicht vorhandenen Bedeutung aufgeladen werden. Alles auf den Raum und seine Funktion Bezogene wird überlegt und hinterfragt. Welche Signifikanz es für die Performance haben kann. Was der Ort beziehungsweise die Institution, die ihm seine Aura verleiht, hergeben kann, und über die selbstverständliche Reibung hinaus bringen kann, die ein fremder Inhalt in von der herkömmlichen Theatertradition markierten Räumen erzeugt.

Das ist genau die Herausforderung und gleichzeitig das Interessante: mit all diesen Dispositiven umzugehen, sich mit der Geschichte, mit der historischen Dynamik, die in diese Architektur eingeschrieben ist, zu konfrontieren, zu überlegen, wie man die großen Häuser wie Burgtheater, Volkstheater, Akademietheater, die für das klassische Theater konzipiert wurden, grenzüberschreitend in Auseinandersetzung mit der Kunstform Tanz und Performance bespielt, zu fragen, welche neuen Bedeutungen, Sichtweisen auf den klassischen Theaterraum erschlossen werden können.

"Das macht das Spiel des Festivals aus - die Lust daran, Räume anders zu denken." (R. R.)

Zum Thema im Rahmen von ImPulsTanz:

Life Long Burning Symposium Crisis? What Crisis?!

Abschließend zum 5-jährigen EU Projekt Life Long Burning hinterfragen in diesem Symposium internationale Fachleute und KünstlerInnen die aktuellen Ästhetiken und Produktionsbedingungen im politischen Kontext.

11.-13. August 2017

Ehemaliges k. u. k. Post- und Telegraphenamt Zollergasse 31, 1070 Wien

Nähere Informationen unter:

https://www.impulstanz.com/search/extras/search:Life%20long%20burning/



Stefanie Sternig

ist Tänzerin, Choreographin und Tanzpädagoqin; Arbeiten u.a. mit dem Kollektiv "kunststoff"

Rio Rutzinger

Künstlerische Leitung Workshops & Research ImPulsTanz

Chris Standfest

Künstlerisches Team [8:tension] | Dramaturgische Beratung ImPulsTanz

Foto rechts: ImPuls Tanz Workshop Jonathan Burrows © Karolina Miernik Foto links: Arsenal Atmo © Georg Oberweger

bilderrahmen

Fotos der Produktion "Macht und Rebel" (nach dem Roman von Matias Faldbakken) des Werk X, 2017 von **Yasmina Haddad**





Yasmina Haddad

lebt und arbeitet als Künstlerin und Fotografin in Wien. Gemeinsam mit Andrea Lumplecker betreibt sie seit 2011 den Kunstraum school und die Veranstaltungsreihe Performative Screenings. Ihre künstlerische Praxis findet von der Fotografie ausgehend eine Erweiterung in den Medien Setdesign, Styling, Skulptur und Sound; in den 00er Jahren war sie Teil der Band Rashim. Sie ist Gastdozentin am Institut Modedesign an der Hochschule für Gestaltung in Basel, und am IKL der Wiener Akademie der Bildenden Künste.

www.yasminahaddad.com www.weloveschool.org "Das Drama der zeitgenössischen Popkultur ist nicht, dass sie sich von der Sphäre des Konsums und des Markenfetischismus hat übernehmen lassen, ihr Drama ist auch nicht, dass sie kein widerständiges Potenzial mehr hat und jede rebellische Geste nur mehr Camouflage ist, ihr eigentliches Drama besteht darin, dass all das keine Sau mehr interessiert. Überhaupt bedeutet nichts mehr irgendetwas."









Festival des Verlernens

Jürgen Bauer und Stephan Lack

Alles neu? Die Wiener Festwochen haben sich über die Jahrzehnte zu einem der wichtigsten europäischen Theaterfestivals entwickelt. In seiner ersten Spielzeit scheint Neo-Intendant Tomas Zierhofer-Kin nicht an diese Tradition anknüpfen zu wollen, sondern möchte das Festival radikal neu denken.

Mit einer Reduktion auf das "Fest" begann es; die neue Festivalleitung vermittelte bereits früh, worauf ab nun der Schwerpunkt der Festwochen liegen soll. Mehrsprachlich und rot prangt das Wort seitdem von allen Drucksorten, als ob es die FestivalsbesucherInnen permanent daran erinnern will, dass hier weniger der passive Kunstkonsum, als vielmehr das aktive Mitfeiern im Vordergrund steht. Eine Feierstimmung mag angesichts der Neuausrichtung bei vielen Gästen allerdings nicht so recht aufkommen. Dabei hatte man mit Zierhofer-Kin einen ebenso erfahrenen wie erfolgreichen Festspielleiter (von 2004 bis 2016 Donaufestival in Krems) zum Intendanten berufen. Doch kaum war der letzte Satz der ersten Pressekonferenz verhallt, formulierten sich erste Bedenken, ob man bei der Programmierung überhaupt noch ein Publikum jenseits der Vierzig im Sinn gehabt hätte. Zwar mag sich dieser Vorwurf im Laufe der letzten Festivalwochen nicht weiter erhärtet haben, entkräften lässt er sich bislang auch nicht.

Mit knapp 16 Produktionen aus den Bereich Schauspiel, Tanz und Performance kommen die heurigen Festwochen relativ abgespeckt daher. Dafür wird das Programm durch eine Reihe an Ausstellungen, Installationen, Konzerten, Workshops und Lectures ergänzt, die auch neue Zuschauerkreise ansprechen sollen. Zwar waren diese Formate immer schon Teil der Festwochen, jedoch nie in dem Ausmaß. Dass eine neue Intendanz auch neue Akzente setzt, ist allerdings erforderlich und erst einmal klang die inhaltliche Neuorientierung vielversprechend: "Die Festwochen sollen statt hochgeistig dionysischer werden", so Zierhofer-Kin im Vorfeld.

Keine Karthasis

Gleich die erste Produktion schien dieses Motto verinnerlicht zu haben: Ishvara von Tianzhuo Chen, Enfant Terrible der chinesischen Kunstszene, orientiert sich lose an Bhagavad Gītā, eines der wichtigsten hinduistischen Epen. Chen interessiert sich vor allem für die rauschhaften Zustände der Götter- und Dämonenwelt, findet in den sieben relativ statischen Bildern dafür aber keine so recht schlüssige Übersetzung. So kippt der Abend, der als Neudefinition des Genres "Oper" verstanden werden will, im Kern jedoch mehr an eine orgiastisch-biedere Rave-Party erinnert, immer wieder in eine unfreiwillige Komik; etwa wenn bei einem kannibalischen Ritual Fleischstückehen in den Zuschauerraum geworfen werden. Szenen, die bedrohlich und bombastisch aufgeblasen werden, halten der eigenen Dauer nicht stand. Die Trance der körperlich starken, aber technisch wenig vermögenden Tänzer springt zu keinem Zeitpunkt auf das Publikum über. Am ärgerlichsten: zwei unmotivierte Zwischenmonologe in chinesischer Sprache werden nicht einmal direkt übersetzt, sondern nur als Beilagezettel im Voraus verteilt – ein No-Go für das Medium Performance, das von seiner Unmittelbarkeit und für den Moment lebt. Wenn die Inszenierung selbst so wenig Wert auf Verständis legt, hätte man diese Szenen ersatzlos streichen können, inhaltlich wäre ohnehin nicht viel dabei verloren gegangen. Für ein Festival, in dem erst letztes Jahr mit Jan Fabres Mount Olympus eine alle Grenzen sprengende Vorlage für mythologische Auseinandersetzungen auf dem

festival

Spielplan stand, eine enttäuschende Eröffnungsproduktion. Das Künstlerkollektiv Saint Genet ließ anschließend mit Promised Ends: The Slow Arrow of Sorrow den Performance-Geist der 1980er wieder aufleben. In ihrer Arbeit wandeln sie auf den Spuren der berüchtigten Donner Party, verbinden die Ereignisse rund um die von kannibalischen Motiven durchsetzte US-Siedler-Tragödie mit Elementen aus King Lear und entwickeln so düstere und schwarzhumorige Metaphern für die Abgründe unserer Gegenwart. Unterstützt durch den Klangsog eines Miniatur-Orchesters, einer überdimensionalen Leuchtröhreninstallation und den exzessiven Einsatz von blutroter Flüssigkeit, Honig und Frischhaltefolie entstehen Momente, die zwischen existenzieller Kraft und pubertären Performanceplatitüden oszillieren. Dieses Spannungsfeld ist gleichzeitig auch die Stärke des Stücks. Das Schlussbild - die, die den Weg in eine vage Utopie nicht mehr mitgehen können, werden zurückgelassen und dem Erstickungstod preisgegeben - setzt dem unbequemen Abend ein konsequentes Ende.

Arsenale im 10.Bezirk

Zwischenzeitlich eröffnete mit dem *Performeum* ein neuer, temporärer Ausstellungs- und Installationsort in einem Ziegelbau wenige Meter vom Wiener Hauptbahnhof entfernt seine Pforten. In den sogenannten Gösserhallen, ehemals ÖBB Territorium, konnte man eine Reihe von begehbaren Installationen besuchen: von der Schwitz- und Diskursoase *Hamamness* bis zum betastbaren, modrigen *Death Centre*

for the Living. Das erzeugt in den besten Momenten einen Hauch von Biennale-Feeling, die zentrale Ausstellung The Conundrum of Imagination mit Postkolonialisations-Schwerpunkt, deren einzelne Beiträge durchaus überzeugen könnten, mutet in ihrer überschaubaren Größe jedoch seltsam zusammenhangslos an. Hier waren – von der momentanen Festwochenleitung offenbar vergessen – in den letzten Jahren weit überzeugendere Ausstellungen in ungewöhlichen Kontexten – etwa der alten Post im ersten Bezirk – zu erleben.

Die Performance–Schiene des *Performeums* befremdete ebenfalls: bildete der Abend *House of Realness* tatsächlich den Qualitätsstandard US–amerikanischer, queerer Kunst ab, so muss man sich tatsächlich Sorgen um dieses Land machen. In einer von Diego Montoya und Michelle Sutherland gestalteten Halle in bunt–schummriger Kitsch–Ästhethik war zwischen esoterischer Klangschalenkunst und schlecht projizierten Videos kaum Aufregendes zu sehen; und das am Eröffnungsabend sowohl organisatorisch als auch technisch so schlecht, dass man an den beteiligten Abteilungen nur zweifeln konnte. Immerhin Justin Vivan Bond – bekannt unter anderem durch den Film *Shortbus* – bot irgendwann spät nachts gediegene Entertainment–Kunst, doch da war der Abend auch nicht mehr zu retten.

Bekannte Festwochen-Zugpferde

Um vieles gehaltvoller ging es im Volkstheater mit Romeo Castelluccis *Democracy in America* weiter: Castellucci the-

matisiert darin kritisch das puritanische Erbe und die damit verknüpften Ursprünge des "ersten, wahren" demokratischen Systems der Welt. Die Handlung schlägt dabei immer wieder zeitliche Haken, von akustischen Zeugnissen von Glossolalie – mitgeschnitten in den 1980ern während einer Methodistenfeier – zu dem Genozid an der indianischen Urbevölkerung. Eine dichte, essayistische Auseinandersetzung, die ohne aufdringlichen Gegenwartsbezug Fragen von brennender Aktualität in den Raum stellt. Dass neben Castellucci auch andere alte Bekannte in dieser Festwochesaison zum Zug kommen – etwa Peter Brook, Ivo van Hove, Bruno Beltrão (dessen *IN-OAH* schon jetzt als Highlight der Festwochen gelten muss) oder die großartige Back to Back Theatre–Truppe scheint wie ein kleines Zugeständnis, ein "Überbleisl" aus letzten Intendanzen und weniger einem Gesamtkonzept geschuldet.

In Ivo van Hoves Fassung des Visconti–Films verfiel Jude Law der titelgebenden Obsession und lieferte eine souveräne Leistung, ließ sich von seinen Co–Stars aber zeitweise an die Wand spielen. Handwerklich gutes Theater, wobei es van Hove nicht ganz gelang, dem Stoff die notwendige Dringlichkeit zu entlocken.

Martern aller Arten und Sex jeden Alters

Fanden sich bislang im Festwochenprogramm immer wieder die üblichen ein bis zwei qualitativen Ausreißer nach unten (Erinnerungen an *Fishers of Hope* kommen hoch), besticht dieses Jahr durch eine enttäuschenden Dichte an schwachen Produktionen. Ob das einem kuratorischen Desinteresses für

theatrale Formen entspringt, sei dahingestellt. Ein dramaturgischer Rundumblick einer Frie Leysen oder einer Stefanie Carp lässt sich hinter der Programmierung jedenfalls nicht vermuten.

Im Sprechtheaterbereich war es vor allem die Produktion *Während ich wartete* des syrischen Regisseurs Osmar Abusaada – ein Stück mit Seifenoperndialogen, deren Einladung man nur als prinzipielles Missverständnis bezeichnen kann. Die bessere Syrienkrieg–Auseinandersetzung fand zeitgleich übrigens nur ein paar Meter unterhalb, in der Kunsthalle statt, die gerade ein Gastspiel des Dokutheaters *Badluck Aleppo* aus dem Wiener Nestroyhof zeigte.

Als substanzlos erwies sich auch der Opern-Performance-Mix Les Robots ne connaissent pas le Blues, in welchem dem Duo Gintersdorf/Klaßen kaum mehr dazu einfiel, als den Performer*innen und Sänger*innen eine persönliche und schnodderige Kommentarebene zu Mozart in den Mund zu legen, die sich großteils auf Banalitäten reduzierte ("Zwei Frauen, vier Männer – nicht gut"). Eine inhaltliche Beschäftigung mit den Motiven der Entführung unter heutigen Gesichtspunkten blieb aus. Die Grundidee einer Reibung des deutschsprachigen Kulturguts mit den ivorischen Musiker*innen und Tänzer*innen mag (wenn nicht neu dann zumindest) fruchtbar geklungen haben – das Ergebnis bereitete jedoch eher nur Freunden der gepflegten Mitklatsch-Weltmusik Freude.

Sympathischer fiel hingegen die Begegnung mit jenen Pensionst*innen aus, die in *All the sex I ever had* eine fragmentarische Chronik ihres Liebeslebens mit dem Publikum teilten. Die kanadische Performance–Gruppe Mammalian

Diving Reflex lud aber nicht nur die sechs Lebenserfahrenen auf der Bühne dazu ein, mehr oder weniger schlüpfrige Anekdoten zum besten zu geben; auch die Zuschauer*innen waren gefordert und so manche(r) traute sich, seinen zwischenmenschlichen Erfahrungsschatz vor vollem Auditorium offen zu legen. Die unaufgeregte, geradlinige Dramaturgie half jedenfalls dabei, Schamgefühle abzubauen.

Neue Konzertschiene und die Frage nach dem passenden Rahmen

Beim Festival innerhalb des Festivals, Hyperreality, konnte Tomas Zierhofer-Kin immerhin zeigen, wo seine Stärken liegen: im Programmieren von Musikfestivals. Die Location - das heruntergekommene Schloss Neugebäude - war perfekt gewählt und verströmte 2000er Jahre Berlin-Flair, das junge Publikum erkundete die Floors an vier Abenden und die präsentierte Musik ergänzte die Location ideal. Zwar verloren sich die Zuhörer*innen in den überdimensionierten Hallen beinahe, doch so entstand in den nebelschwadenverhangenen Gewölben eine beinah unwirkliche Atmosphäre, die zum repetitiven Elektro-Sound des besuchten Abends passte. Hier funktionierte etwas, das bei fast allen anderen Abenden eher schief ging: die Verbindung zwischen Ort, Kunst und Publikum. Die Suche nach dem geeigneten Ort erwies sich nämlich als größte Schwierigkeit des Festivals. Ob Werke wie Isvarah in einer Clubatmosphäre oder Promised Ends in einem offenen Kunstraum ihr Potential besser hätten ausschöpfen können, bleibt dahingestellt. In den Hallen des Museumsquartiers waren sie definitiv fehl am Platz. Wenn es im Theater um Menschen in Räumen geht, muss man bei den heurigen Festwochen jedoch fast ausnahmslos feststellen: falsche Menschen in falschen Räumen. In vielen Abenden wurden DarstellerInnen präsentiert, die ihr Handwerk nicht beherrschten - und dadurch auch die meist viel zu großen Räume nicht in den Griff bekamen. Das geht über ein Unvermögen im Kuratieren weit hinaus, manifestierte vielmehr ein grundlegendes Missverständnis darüber, was es heißt, auf einer Bühne zu stehen. Dilettantismus als Kritik an etablierten Strukturen schön und gut - selbst Herbert Fritsch betitelte unlängst eine Inszenierung Pfusch - doch bei den Festwochen entwickelte sich daraus ein Ungleichgewicht.

Bräuchte es einen Abend als Beweis für die These, dass Kunst und Raum heuer kaum einmal zueinander passten, so böte sich niv Acostas Discotropic an. In der viel zu großen Halle des Performeums verlor sich die handvoll Performer*innen im Publikum, trotz Laufsteges waren sie nur hin und wieder auszumachen, zumal portable Wände die Sicht versperrten. Das alles ginge als Spiel mit Wahrnehmung durch, drängte sich nicht relativ schnell die Einsicht auf, dass hier weniger Konzept als vielmehr Chaos am Werk war. Natürlich entstand auch diese Arbeit - wie schon Ishvara - für den Kunst- und Clubbingkontext, und hätte dort vielleicht ein bisschen Wirkung entfaltet. Die "Choreographie" wäre zwar auch nicht besser geworden - schade in einer Stadt, in der ImPulsTanz und Tanzquartier Jahr für Jahr zeigen, was auf diesem Gebiet möglich ist - die Stimmung wäre jedoch eine andere gewesen. Geschenkt.

Wagnerz und Scherz

Erfreuliches gab es dann doch noch. Jonathan Meeses ausufernde Wagner–Arbeit, die nun mit MONDPARSIFAL AL-PHA 1–8 (ERZMUTTERZ DER ABWEHRZ) ihre Wiener Uraufführung feierte, war musiktheatralisch großartiger Irrund Unsinn. Die intensive Auseinandersetzung – aus der geplatzen Bayreuth–Inszenierung hervorgegangen – merkt man Meese und Komponist Bernhard Lang an. Lustvoll packten sie gleich ein ganzes Universum an Querverweisen in diese Space–Opera, die nicht nur Wagner, sondern vor allem auch sich selbst immer wieder gekonnt dekonstruiert. Meeses Kunstanspruch entpuppt sich in der Praxis somit deutlich publikumstauglicher, als es seine Manifeste vermuten lassen; trotz aller Überforderung, die durch den Einsatz von Film, Zitaten und einer weiteren permanent durchlaufenden Textebene entstand, die allerdings jede Stückdeutung aussparte.

Mit dieser Uraufführung ist den Festwochen endlich ein großer Wurf gelungen. Nicht, weil sie auf künstlerischer Linie ganz überzeugen würde. Doch genau für solche ehrgeizigen Projekte kann nur ein Festival die richtige Plattform bieten.

Zwischenbilanz

Den diesjährigen Festwochen gelang es bislang nicht wirklich, ihrem eigenen Anspruch gerecht zu werden. Natürlich wird ihnen das auch alles andere als leicht gemacht. In den Kritiken wurde viel gemäkelt: an den unfreiwillig komischen Programmheft-Texten ebenso wie an der Qualität der Darbietungen. Doch das grundlegende Problem ist ein anderes: Die Festwochen unter Zierhofer-Kin haben kein Verständnis für das Zeigen, iene bühneneigene Geste. Sie suchen Zuflucht im Erklären (darum die Flut an Vorträgen und Lectures, selbst innerhalb der Stücke, siehe Les Robots) und im Erleben (darum Mitmachen und Party feiern). Doch im Erklären geht das Sinnliche verloren, im Erleben die kritische Distanz. Dass im Zeigen – also dem Präsentieren von Vorgängen, die vom Publikum betrachtet und aufgenommen werden können – eine eigene, eine wahrhaft kritische Kraft liegen könnte, das will man nicht wahrhaben. Deshalb ist das Scheitern der Festwochen so traurig. Nicht, weil aus dem mutigen Versuch einmal Misslingen resultiert. Sondern, weil man mit verbundenen Augen gegen die Wand läuft.

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Stephan Lack

ist Autor aus Wien

"71 oder Der Fluch der Primzahl". Eine Theatercollage

Katharina Tiwald

Eine Studie in extremem Unbehagen. Das langsame, beharrliche Umschwirren eines Quaders in der Größe der Ladefläche einer LKW-Kühlbox. Verbeugen, besingen, meditieren. Trauer und Wut: ein unmögliches Unterfangen eigentlich. Theater so, dass es weh tut – auch den Akteurinnen und Akteuren.

In einer Autobahn–Parkbucht bei Parndorf wurde im August 2015 jener LKW gefunden, der seitdem aus der Ikonografie der großen Fluchtbewegungen nicht mehr hinauszudividieren ist – in ihm 71 Tote, Opfer von Schleppern und der Unfähigkeit Europas, menschenwürdige Modalitäten der Einwanderung zu schaffen. In einer Punktgenauigkeit, die wir hilflos als makaber bezeichnen müssen, fand an genau diesem Tag das Parndorfer Late–Night–Shopping–Konsumspektakel statt, Fluchtpunkt von Tausendschaften, die offenbar vom bestmöglichen Schnäppchen nichts weniger erwarten als die ultimative Erfüllung. Warum denn sonst freiwillig stundenlang im Stau stehen auf der Autobahn?

Parndorf ist Vieles: es liegt mitten im goldenen Dreieck Wien-Bratislava-Budapest, es ist eine der burgenlandkroatischen Gemeinden, somit zweisprachig und quasi ein Ort "mit Migrationshintergrund", wenn der auch gut 400 Jahre alt ist. Und: in Parndorf gibt es Sommertheater.

71 oder Der Fluch der Primzahl geht also gar nicht ohne Parndorf – den Ort, durch den der LKW mit seiner unmenschlich-menschlichen Fracht abgeschleppt wurde,





Foto: © Sabine Mayer



Foto: © Sabine Mayer

hinter sich eine Schleppe von Leichengeruch, den Amtsleiter Otto Lippert in einem Interviewauszug des Stückes so beschrieb: "Es war, als würde eine Leiche im eigenen Auto sitzen." Johann Maszl, der Obmann des Vereins Theater Sommer Parndorf, war es, der sich mit der Frage, warum denn "die Kunst" sich noch nicht mit diesem LKW, mit den 71 Menschen befasst habe, anlässlich eines Gastspiels der Theaterinitiative Burgenland in Parndorf an den Regisseur Peter Wagner wandte.

Wagner ist der produktivste, der wohl auch innovativste Regisseur des Burgenlandes und einer, der partout nicht lockerlässt. Als die Autorin dieses Artikels Schulkind war, operierte er mit Beamern und ließ seine Stücke um die Bombe von Oberwart, den Massenmord an Zwangsarbeitern 1945 in Rechnitz kreisen und rückte, siehe Burgenland. Eine Farce, seiner Heimat immer wieder an den Leib und ans Wesen. Heute arbeitet er mit einem Spezialisten für Digital Mapping an Szenerien, die - zum Beispiel - in den Aufführungen der landeseigenen Kulturzentren, die dereinst Stücke burgenländischer Autor*innen produzierten und inzwischen zu Durchhäusern für diverse Tourneetheater geworden sind, schlicht nicht vorkommen. Er ist außerdem ein großer Integrator, eine Art Mentor für einige Schreibende aus dem Burgenland und ein, metaphorisch gesprochen, riesiges Ohr. Er ist außerdem der Gottseibeiuns der Niessl-SP, aber dazu später.

Wagner griff die Anregung aus Parndorf sofort auf und schlug der Theaterinitiative Burgenland vor, das Projekt zu ihrer Jahresproduktion für 2016/17 zu machen, woraufhin der übliche Antragsmarathon in Gang gestoßen und nicht nur - wie bereits in vergangenen Produktionen - eine Kooperation mit dem Offenen Haus Oberwart (OHO), sondern auch mit der Gemeinde Parndorf vereinbart wurde. Kein homogener Textblock sollte entstehen, sondern eine Collage aus Beiträgen unterschiedlicher Autorinnen und Autoren aus dem Burgenland, die zur Mitarbeit eingeladen wurden mit dem Auftrag, einen Text zum Außen, nicht zum Innen des LKW zu verfassen. Für die Musik wandte sich Peter Wagner an Ferry Janoska, mit dem er bereits in Der Fluss. Die Lieder der Lebenden, die Lieder der Toten kooperiert hatte; gleichzeitig arbeitete er daran, eine kleine Sammlung zeitgenössischer Kunst zusammenzustellen, die in das entstehende Stück einfließen sollte, und hielt sich auch dabei an Künstler*innen aus der näheren und weiteren Region. Die Autorinnen und

Autoren wiederum wurden gebeten, mit direkt Betroffenen Interviews zu führen: mit Menschen, die als Sanitäter*in, als Polizist*in, Kriminalbeamt*in, als Staatsanwält*in, als Flüchtlingshelfer*in mit dem LKW und den Menschen, die darin ermordet wurden, in Berührung gekommen waren (Minister Doskozil, 2015 Landespolizeidirektor des Burgenlandes, zog einen bereits zugesagten Interviewtermin leider zurück). Diese Interviews, gefilmt in Schwarzweiß und in ihrer Eindrücklichkeit ein wesentlicher Teil der Theaterarbeit, wurden zusammen mit den Texten in monatelanger Detailarbeit von Peter Wagner zu einer Collage zusammengefügt – ich bin versucht dazuzusagen: ohne Supervision, höchstens und vielleicht mit jener stummen, sich durch die Texte mit zwanzig anderen Menschen in Ekel, Entsetzen und Schuldbewusstsein verbunden zu fühlen.

Ein Gewaltakt, sagt Peter Wagner im Nachhinein, sei das gewesen. Er denke dabei an den lebensrettenden Schlitz, den in die Kühlbox in einem anderen LKW zu schlagen gelungen ist – von innen und mit Gewalt. Jeder der Texte sei so ein Schlitz. Auch wenn die Arbeit an dieser Produktion allen über längere Zeit Beteiligten an die Substanz ging, der Notarzt kommen, ein Schauspieler ersetzt werden musste.

Der Tod ist präsent auf der Bühne: Bella Ban, im Weiß von Spitälern, Tunnelenden und leerer Fläche, stellt ihn stumm dar, schleicht sich ein, fährt mit, wird umringt, besungen, umspielt, ist neugierig – und wach. Tania Golden, Georg Leskovich, Gernot Piff und Petra Staduan mäandern in einer Vielfalt von Sprechhaltungen von Szene zu Szene: von der Gleichgültigkeit des Vorbeifahrenden über die Überheblichkeit des Privilegierten zum selbstverständlich vorgebrachten Rassismus von nebenan; von der aufgezogenen Heiterkeit eines Showmasters zur Nähe des Mitgefühls, so unmöglich das in letzter Konsequenz auch sein muss.

Die Bühne besteht aus einem mit einem Projektionsnetz überzogenen Metallquader, der in seinen Maßen jenen der Kühlbox des LKWs entspricht. Räume und Eindrücke entstehen und werden wachgerufen – die Parkbucht, ein Innen, ein Rückraum, der via Kamera von oben und Projektion auf die Vorderseite aufgemacht wird, etwa, wenn Siegmund Kleinls Text einen Urlaub am Kreuzfahrtschiff thematisiert, der in Zeiten, in denen das Mittelmeer zum Massengrab wird, nur Unbehagen weckt, oder wenn Clemens Berger die Erinnerungen an die Eiserne Grenze wachruft. Die Interviews





Foto: © Sabine Mayer

erscheinen ebenfalls auf dieser Leinwand, auf der Vorderfläche dieses dreidimensionalen Kastens; hineinprojiziert, wie wir wohl alle unser Bangen und Entsetzen in diesen kleinen Raum geworfen haben. Sophie Reyers, Christoph Andexlingers und Saskia Jungnikls Texte haben sich diesem Innen ausgesetzt - wie auch der Künstler Josef Schützenhöfer, der in einer Verschmelzung aus Realismus und Andeutung die Toten als entindividualisierte Masse portraitiert hat. Susanne Toth schrieb eine Meditation über das Atmen; auch Petra Ganglbauer wählte das Medium der Lyrik. Wolfgang Millendorfer ging in seinen Minidialogen in Anlehnung an die absurde Theatertradition von den Primzahlen des Titels aus. Theodora Bauer erforschte die Begriffe der Grenze und des Verschwimmens. Texte von Michaela Frühstück und Reinhold Stumpf wurden vertont – und im Rahmen dieser Aufreihung kommt mir wieder ein Stocken. Ich kannte die Texte schon vor der Uraufführung, habe einen Teil des zur Premiere erscheinenden Buchs lektoriert, und doch traf mich erst, als ich zum ersten Mal einen Durchlauf sah, das Erkennen wie der sprichwörtliche nasse Fetzen: außer Robert Frittum hatte niemand den menschlichen Umgang mit neu Angekommenen, sprich: die Willkommenskultur zum Thema seines



Textes gemacht. Es sind harte Texte – sowohl meiner, der von Hühnerfleisch handelt, als auch der von Karin Ivancsics, der den Bösartigkeiten der Hiesigen auf den Grund geht; der von Petra Piuk, die die gefährlichen Mittelmeer-Überfahrten in eine Gameshow verpackt, wie auch der von Klaus-Jürgen Bauer, der ein Wiener Paar im Auto zum Friseur nach Ungarn schickt. Auch mit diesen beiden Figuren will man nicht unbedingt befreundet sein – aber: haben wir es geschafft, auch solche Leute ins Theater zu bekommen? A propos Besuch: die SP-Prominenz des Burgenlandes blieb aus, eine gewisse Kritikunfähigkeit nach einer Rücktrittsaufforderung via Facebook, die Peter Wagner an Landeshauptmann Hans Niessl adressiert hatte. dürfte der Grund dafür sein.

Das Stück, das die zeitliche Anordnung als dramaturgischen Bogen verwendet, hat auf der Autobahn begonnen, mit Texten von Peter Wagner und Claudia Tebel–Nagy. Es schließt mit einem Bündel an Texten über ein mögliches "Danach": Johann Maszl lässt in einer bitterbösen Satire einen Politiker über Suizidprämien für Flüchtlinge schwadronieren, Katharina Janoska beschwört die Katastrophe von Pompeji. Peter Wagner meditiert noch einmal über die Unteilbarkeit des Lebens, und ein journalistischer Text von Wolfgang Weisgram endet mit diesem Absatz:

"Während Geschichte geschieht – und dass sie das gerade tut mit tiefem Atem, darf man wohl außer Streit stellen – wird sie noch nicht geschrieben. Man kennt das Ende nicht. Nur den Anfang: den 27. August 2015."

Ein Song, bevor die Lichter ausgehen: "Ich zähle um mein Leben". Peter Wagner hat den Komponisten Ferry Janoska gebeten, Lebens-, nicht Trauermusik zu schreiben – und wurde seinerseits vom Europäischen Forum Alpbach beauftragt, die Politischen Gespräche am 27. August 2017, dem 2. Jahrestag der Tragödie, mit einer Paraphrase auf 71 oder Der Fluch der Primzahl als Culture First zu eröffnen.

Foto 1, 2: © Sabine Mayer

71 oder Der Fluch der Primzahl

Texte von: Christoph Andexlinger, Klaus-Jürgen Bauer, Theodora Bauer, Clemens Berger, Robert Frittum, Michaela Frühstück, Petra Ganglbauer, Karin Ivancsics, Katharina Janoska, Saskia Jungnikl, Siegmund Kleinl, Johann Maszl, Wolfgang Millendorfer, Petra Piuk, Sophie Reyer, Reinhold Stumpf, Claudia Tebel-Nagy, Katharina Tiwald, Susanne Toth, Peter Wagner, Wolfgang Weisgram

Szenische Einrichtung und Inszenierung: Peter Wagner

Musik: Ferry Janoska

DarstellerInnen: Tania Golden, Gernot Piff, Petra Staduan, Georg Leskovich,

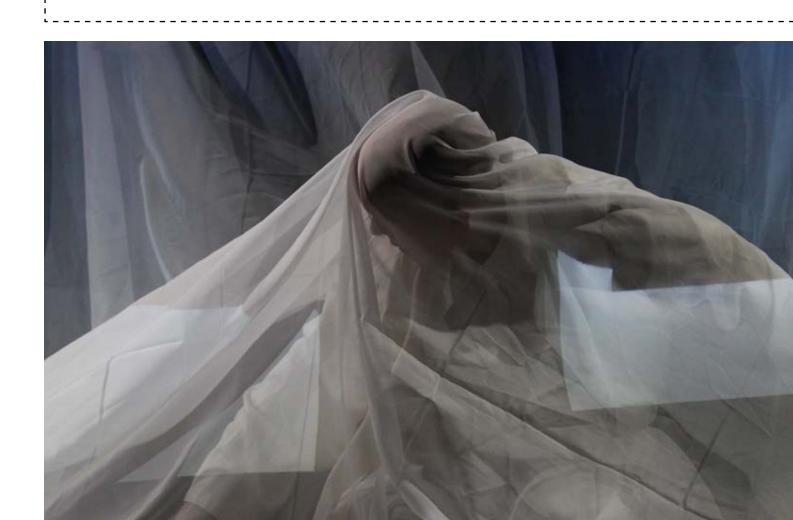
Bella Ban (Bühnenmitwirkung und Kostüm)

Regieassistenz: Isa Nemeth
Produktionsleitung: Alfred Masal

Eine Produktion der Theaterinitiative Burgenland in Koproduktion mit dem Offenen Haus Oberwart und der Gemeinde Parndorf

atem; aus; atmen – Paraphrase auf 71 oder Der Fluch der Primzahl

27. August 2017, 14.00 Uhr, Eröffnung des Europäischen Forum Alpbach 2017



diskurs / praxis

11 Schritte nach vorn und keinen zurück

Die Koalition der Freien Szene Berlin

Christophe Knoch / Paula Perschke

"Nichts ist erledigt!" – so lautet der Slogan der 2012 in Berlin gegründeten "Koalition der Freien Szene". Ein spartenübergreifender Zusammenschluss aller freien Kunstschaffenden im Großraum Berlin, der sich als offene (Diskurs-)Plattform versteht, welche auf die eklatanten Fehlentwicklungen des Berliner Kulturhaushaltes aufmerksam machen will. Durch konkrete Forderungen legte das Netzwerk, welches aus freien Gruppen, Initiativen und Einzelpersonen besteht, dem Senat aktuell einen 11-Punkte Plan vor, um auf die existenzgefährdende Lebens- und Arbeitssituation der freischaffenden Künstler*innen hinzuweisen und sie schließlich nachhaltig zu verbessern und zu stärken. Berlin versteht sich als Metropole der Kreativen und profitiert offensiv von den zahlreichen unterbezahlten Künstler*innen.

Kunst soll allerdings kein Wirtschaftsfaktor sein und schon gar nicht zum Imagetool der Hauptstadt avancieren. Christophe Knoch, Sprecher der Koalition, beschreibt die Entwicklungen, die sich seit dem ersten 10-Punkte Plan 2012, herausgezeichnet haben: "Das Unerwartete an der Koalition der Freien Szene war die positive Antwort auf die Frage, ob es gemeinsame kulturpolitische Forderungen geben kann, die von allen Kunstsparten der Freien Szene in Berlin geteilt werden können. Diese positive Antwort hat im Frühjahr 2012 zur Bildung der Koalition der Freien Szene aller Künste und der Verfassung der ersten 10 Punkte geführt. Und das war nicht selbstverständlich. Wie hätte es das auch sein können? Wie hätte man davon ausgehen können, dass es gemeinsame Forderungen aus der künstlerischen Praxis der Kollektivkünste und der Solitärkünsten geben kann? Wie sollten sich Tanz, Performance und Musik und bildende Kunst und Literatur gemeinsam und einig in den öffentlichen Diskurs um Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion stellen können?"









Foto: © Koalition der freien Szene Berlin

Es wurde aber offensichtlich eine gemeinsame Sprache gefunden. Honoraruntergrenzen, Ausstellungshonorare, bessere Produktions– und Präsentationsbedingungen, die bezirkliche Organisation Berlins und ein adäquater Umgang mit öffentlichen Liegenschaften sind in jeder künstlerischen Praxis wesentliche Arbeitsvoraussetzungen. Was Berlin nach dem Mauerfall im Überfluss hatte, wird jetzt rares Gut, die freien Möglichkeitsräume und die günstigen Lebensbedingungen. Während sich die Freie Szene lange, trotz einer lethargischen Kulturpolitik, so stark entwickelte, kann sie nun im Angesicht einer wachsenden Stadt nur in einer modernen und partizipativ geprägten gemeinsamen Arbeit mit der Exekutive und der Legislative an Rahmenbedingungen ihre Freiheit von Verwertungszwängen behalten.

Es war also möglich für eine sehr heterogene Kunstlandschaft den konzeptionellen "Fehler" zu begehen und nicht mit vielen heterogenen, sondern mit einem Körper, mit einer Stimme über Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion zu sprechen. Erst dadurch konnte die Kunst dem sehr routinierten Teilen und Herrschen, dem vielleicht sogar nicht absichtlichen, aber doch sehr nachhaltigen und effektiv Zwist säenden Handeln der Verwaltung mit einer starken Stimme begegnen.

Neben deutlichen finanziellen Aufwüchsen im Fördervolumen und neben der Schaffung neuer Förderinstrumente hat es die Koalition der Freien Szene vor allem geschafft, dass in Berlin nicht mehr von alternativer Kunstszene, oder der off–Kunst sondern von Freier Szene gesprochen wird. Das ist vielleicht der erste aber wichtigste Schritt, dass es die Kunstszene selbst ist, die den Diskurs über sich bestimmt.

Um eine Veränderung in der bestehenden Kulturpolitik zu erreichen, veranstaltet die Koalition regelmäßige Netzwerktreffen und stellt über soziale Medien und Newsletter Informationen für interessierte Personen zur Verfügung. Zu einer stabilen Grundhaltung gehört schließlich nicht nur der Diskurs, das ständige Hinterfragen und Aufbegehren, sondern auch das Transparentmachen von Förderstrukturen sowie eine Barrierefreiheit in der Verständlichkeit der Problematik. Christophe Knoch fasst zusammen:

"Berlin gibt sich ja immer sehr stolz, eine Kulturstadt, ja, vielleicht sogar die Kulturhauptstadt zu sein. Angesichts der für Kultur eingesetzten öffentlichen Mittel besteht dafür zunächst sogar einige Berechtigung – allein in Berlin stehen mehr als 500 Millionen Euro für Kultur im Landeshaushalt.

Zusätzlich kommt vom Bund in etwa dieselbe Summe. Das ist viel Geld.

Gleichzeitig besteht in Berlin ein deutliches Ungleichgewicht der Förderung. Mehr als 95% dieser Summen wird zur sogenannten institutionellen Förderung verwandt, deutlich weniger als 5% wird der künstlerischen Praxis der Freien Szene zugeschlagen. Etwas holzschnittartig sollte man dagegen setzen, dass dieser etwas kümmerliche Teil an eine Künstlerschaft geht, die in etwa 95% der in Berlin tätigen Künstler*innen ausmacht, – an den Institutionen arbeiten ungefähr die "restlichen" 5%. Obgleich die Koalition der Freien Szene immer von der einen Kulturlandschaft gesprochen hat, in der es nicht darum geht den einen zu nehmen um es den anderen zu geben, war die Angst der Liebhaber*innen institutionell produzierter Kunst groß, dass ihre Flaggschiffe weniger Wasser unter dem Kiel haben könnten.

Und dabei ist das ein deutlicher, aus Unkenntnis oder Ignoranz folgender Zirkelschluss aller Künste auf die der Darstellenden Kunst oder der Musik. Denn die Kunst produzierenden Institutionen gibt es nur im Bereich Theater, Oper und klassischer Symphonischer Musik. Es gibt schlicht keine Einrichtung der bildenden Kunst oder der Literatur, die ein Ensemble bildender Künstler*innen oder Literat*innen beschäftigen würde. Alle bildenden Künstler*innen, alle Schriftsteller*innen oder Lyriker*innen arbeiten selbständig und sind damit Teil der Freien Szene.

Aber damit war man immer rasch bei einer Diskussion der Qualität, als ob in der Freien Szene per se ein deutliches Qualitätsproblem bestünde. Es bedurfte also immer erst der argumentativen Schleife darüber, dass ja auch nicht alles an den großen Theatern oder Opern per se perfekt sei.

Als letztlich in einem ersten Analyseschritt richtiges Argument bleibt der Vorwurf des Neoliberalen. Da selbstangestellt, selbstausbeutend und selbstgefördert, würden Künstler*innen der Freien Szene die Arbeitsformen der neoliberalen Arbeitswelt präkonisieren. Richtig ist, dass durch eine Förderlandschaft der kleinen Budgets nur noch kleine Formen entstehen. Im Tanz herrscht die Generation Solo, in der darstellenden Kunst die rasch hingeworfene Form, in der bildenden Kunst wird es zunehmend schwer tief ins Material zu gehen. Auch in der Musik haben kleine Kompositionsstipendien zur Folge, dass die Möglichkeiten, sich ein lange auf eine große Form zu konzentrieren, zunehmend schwinden.

Aus der kleinen Form wird ein Gehechel nach der nächsten Förderung. Die Arbeit wird zunehmend zur Wegwerfproduktion

Und der zweite Analyseschritt wird nicht mitgegangen. Obgleich Privattheater gefördert werden, wird der Lyrikverlag als Wirtschaftsbetrieb gesehen. Während es Spielstättenförderung gibt, die strukturell wirkt, werden Projekträume mit Preisen bedacht und eine strukturelle Förderung grundsätzlich abgelehnt. Es fehlen die Ankerpositionen, die in Ruhe nachhaltig produzieren, die Stücke in eine Repertoirisierung bringen könnten. Es fehlen die Möglichkeiten einer durchgehenden künstlerischen Erwerbsbiographie, es fehlt grundsätzlich die Chancengleichheit der künstlerischen Produktion zwischen den verschiedenen Sparten. Produktionsförderung fehlt in manchen Sparten, wie der bildenden Kunst, fast vollständig.

Und es fehlt die Bereitschaft sich dem Komplexen zu stellen. Selbstverständlich ist es einfacher, sich mit einer handvolll Intendant*innen, Musikalischen Leiter*innen und Museumsdirektor*innen zu besprechen. Denn es ist natürlich vielfältiger und unübersichtlicher, sich den unterschiedlichsten Formen künstlerischer Praxis auszusetzen, die richtigerweise jede mit einer eigenen Fachjury betraut werden sollte. Ohnehin ist die Mittelvergabe per Wettbewerb und Juryverfahren sehr viel aufwendiger und mit Frustrationen und damit mehr öffentlicher Kritik verbunden. Die Freie Szene muss für die Verwaltung eine Nachtmahr sein, es sei denn, sie hat die intellektuelle Lust und Geduld sich diesen Komplexen zu stellen. Es muss schwer sein, als Exekutive nicht stets der Tendenz der Vereinfachung zu folgen.

Über die Kunstferne der Legislative vielleicht ein andermal...

Der 11-Punkte Plan und weitere Informationen über die Koalition der Freien Szene auf *berlinvisit.org*

Christophe Knoch

ist Sprecher der Koalition der freien Szene & Leiter der zentralen Marketingstelle, PAP-Berlin

ausgesprochen

direkt

Reif für die Insel?

Mieze Medusa

Eine Insel ist eine schöne Sache. Ragt auch bei Flut aus dem Meer. Hat eine Hängematte zwischen Palmen hängen. Die Insel ist uns Sehnsuchtsort mit Strandbar, von der wir uns vorstellen, dass an ihr lauter tolle Menschen rumhängen und auf uns warten. Mit einem Cocktail in der Hand. Laktosefrei. wenn sein muss. Mit denen reden wir dann. Über aktuelle Strömungen in unserer jeweiligen kreativen Nische, mit Flirt in der Stimme und Blick auf den Sonnenuntergang. Einen kurzen Moment lang ist alles richtig, alles so, wie wir es uns verdient haben. Wir haben Frieden, aber dann kracht es schon wieder. Denn in diesem netten Gespräch triggert uns etwas, irgendwas hat er gesagt oder hat sie nicht richtig verstanden. Schon ist er oder sie völlig indiskutabel. Geht gar nicht. Schon geht's rund.

Am nächsten Tag erinnern wir uns gar nicht mehr genau daran, was uns getriggert hat. Wir sind sicher, dass wir selbst im Streit elo-

quent dahergekommen sind. Vom Gegenüber wissen wir noch, wie sehr es uns geärgert hat. Wie dumm unsere Mitmenschen sind, wie ignorant, wie überhaupt nicht begabt im Umgang mit großen Ideen, Persönlichkeiten und mit uns. Hier zeigt sich schon das Problem mit der Insel: Man kann ja nicht weglaufen. Wir haben uns die große Freiheit erträumt. Doch plötzlich sind wir Robinson Crusoe, viel zu zivilisiert. um uns selbst zu erhalten, und der uns zugeteilte Freitag ist gar nicht leiwand. Ieder Mensch ist eine Insel? Von wegen. Wir haben ein paar Insel-

begabungen mitten in einer Wüste aus sozialem Geht-gar-nicht.

Jetzt mal ehrlich. Du wählst diese eine Partei nicht, weil im Interview hat wer gesagt, dass

Du gehst in dieses eine Kaffee mit Buchhandlung nicht, weil der auf facebook etwas gepostet hat, also da musst du wirklich eine Grenze ziehen. Du gehst sicher nicht in diese Bar, weil: Neulich war dein Lieblingsmategetränk nicht kalt genug.

Du kaufst kein Buch von diesem Verlag, weil: Die haben mal dein Manuskript abgelehnt.

Mit dieser Person wirst du nie wieder zusammenarbeiten, weil, die haben mal ...

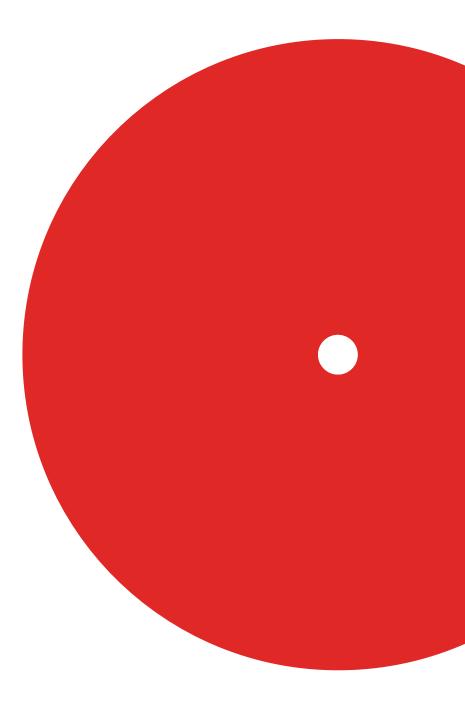
Und jetzt ist alles kaputt. Heul! Schnief! Unheil!

Auf facebook beklagen dann aber doch alle wieder die mangelnde Solidarität unter den Linken, wer die auch immer sein mögen. Und ärgern sich darüber, dass die anderen, die mit ihrer Hetze und der wissentlichen Irreführung des Volkes, soviel einiger daher kommen. Wir fühlen uns machtlos, weil am Wahlzettel ist schon wieder keine Partei, die uns in jedem Nebensatz aus der Seele spricht.

Als ob man zu 100% einverstanden sein muss, um eine gute Zeit zu haben. Als ob eine Inszenierung nicht auch Spaß machen könnte, wenn sie nicht nur dich als Zielgruppe erreicht. Haben wir alle gelernt, unsere Individualität zu betonen, in dem wir die Farbe der Schuhbänder unseres Gegenübers beurteilen? Haben wir gelernt, auf das Überangebot der Welt zu reagieren, indem wir bei jeder Kleinigkeit, die uns stört, sagen: Nein! Wenn das Cover so aussieht, dann werfe ich keinen Blick

auf das Buch. Nein! Wenn auf dem Flyer Haettenschweiler als Schriftart verwendet wird, dann seh ich mir das Stück nicht an. Also bitte, wer sich so anzieht, der kann ja gar nichts zu erzählen haben.

Lieber Kindergarten des Vertrauens! Ich steh so gern in deiner Gesellschaft in der Gegend rum. Aber an deiner nörgelnden Kritik bin ich so gar nicht interessiert. Was ich von dir hören will, liebes Gegenüber: Was begeistert dich? Lass die Hosen runter und schwärm für was! Kannst gern im Nebensatz ein bisschen Schimpfen. Aber im Hauptsatz zeigst ein bisschen Feuer, okay? Und dann verbrennen wir uns gemeinsam bis aus unserer Asche etwas Neues emporsteigt.



Mieze Medusa

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

nach ru f

Dante Sauveur GATTI

genannt Armand 1924 - 2017

Ulf Birbaumer

Ein paar Wochen nach seinem 93. Geburtstag ist Armand Gatti in Paris verstorben. Auch nach seinem Tod ist der große französische Poet der "parole errante" (auf Deutsch etwa das unstete, nomadisierende Wort) und des "spectacle vivant" (er sah sich nicht als traditionellen Theaterautor und Dramatiker) hierzulande so gut wie nirgends gewürdigt worden, obwohl es vor allem in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts mehrfache Beziehungen zu Wien gab.

Geboren wird Gatti am 26. Jänner 1924 in Monaco als Sohn proletarischer Eltern aus dem italienischen Piemont. Er wuchs in den Bidonvilles, dem Armenviertel von Monaco auf, wo sein Vater bei der städtischen Müllabfuhr arbeitete. Er war als Mitglied der linksanarchistischen Gewerkschaft politisch aktiv. 1942 wurde Auguste Gatti bei einer Streikdemonstration erschlagen. Davon handelt das Theaterstück Das imaginäre Leben des Straßenkehrers Auguste G.. Wie auch andere politische Stücke (u.a. V wie Vietnam, Bericht von einem provisorischen Planeten, Der Storch fand es den Weg auf bundesrepublikanische Bühnen. Im Storch (1967) findet das durch die Atombombe auf Hiroshima tödlich verseuchte Mädchen Tomiko eine für das Leben und Werk Gattis gleichermaßen gültige Metapher:

Nicht alle Störche fliegen in den Wolken. Es gibt auch Störche, die auf der Erde fliegen, die für sie eine Art Himmel ist. Siebenmal zu Boden geworfen, erheben sie sich achtmal. Das ist ihre Art zu fliegen.

Aus dem gewaltsamen Tod des Vaters erwuchs für Dante Sauveur, ein häufiger Name im Anarchistenmilieu, die Verpflichtung zum Widerstand. Unter dem Partisanennamen Don Quichotte wird er in der Résistance aktiv, sein Versteck wird von Kollobarateuren der Nazis ausgehoben. Die Folgen: Gefängnis, Deportation, Lager in Deutschland und Frankreich.

Schließlich gelingt die Flucht zu den französischen Brigaden in England. 1945 kehrt er mit den Fallschirmspringern des SAS (Special Air Service) nach Paris zurück. Exil und Widerstand dominieren in der Folge Leben und Werk in einer Art "théâtre vérité"; und natürlich allgegenwärtig: das *Lager im Kopf*. Dazu Gatti in zwei Gesprächsnotizen:

... ich bin in dieses Erdloch gekrochen. Ich habe begonnen zu träumen: die Welt, Europa; alles zu erträumen, was man tun müßte, um Veränderungen zu erwirken ... Ich glaube, Theater zu machen, bedeutet für mich die Rückkehr in diesen Graben. (Widerstand)

Ich war immer vom Thema des Opfers gefesselt gewesen, die Erfahrung des Konzentrationslagers hat mich lange verfolgt ... das KZ läßt sich nicht mehr aus meinem Bewußtsein verdrängen. (Lager im Kopf)

Nach dem Verbot der Uraufführung von Das Leiden des General Franco im Théatre National Populaire (TNP) - Frankreichs Kulturminister André Malraux wollte es sich mit dem diktatorischen Spanien nicht verderben – kommt es zum De facto-Rückzug Gattis aus dem etablierten Theater. Es folgen die aufregenden und verwegenen Jahre der theatralen Zielgruppenarbeit und des soziokulturellen Animationstheaters mit Student*innen (Die Kolonne Durruti), mit belgischen Bauern (aleatorische Dorfarbeit), mit Gastarbeitern bei Peugeôt (Der Löwe, sein Käfig und seine Flügel), mit den sogenannten "Loulous", den bösen Buben aus der Banlieue von Toulouse (Archéoptéryx, ein dort 1983 geschaffenes Atelier für Populärkultur). Die 80er Jahre führten Gatti mehrfach auch nach Wien. 1984 lud ihn das Institut Français unter Michel Cullin zu Filmvorführungen (u.a. L'Enclos; "Der Verschlag - Gattis berührender, in Slowenien gedrehter KZ-Film von 1969 u.a. mit Jean Negroni, Hans Christian Blech,

Herbert Wochinz und der wunderbaren Tamar Miletic, der das Lagerleben von innen zeigt und auf die Solidarität unter den Gefangenen fokussiert) und zu Gesprächen über seine Theaterarbeit ein.

Gleichzeitig inszenierte Klaus Höring am Akademietheater Die zweite Existenz des Lagers Tatenberg von 1962 (ein dramatisches Poem, die verdichtete Fortsetzung von L'Enclos). Das Burgtheater versäumte es leider, den Autor zu kontaktieren oder ihn in die Probenarbeit einzubeziehen. Er besuchte die Generalprobe. Kommentarlos. Die bemühte Aufführung hinterließ das Publikum "unter der Zirkuskuppel - ratlos". Zwei Jahre später war Gatti wieder in Wien, diesmal vor allem im Dramatischen Zentrum Horst Foresters, wo er mit dortigen Schauspieler*innen einen Workshop zu Ulrike Meinhof gestaltete und das Ergebnis auch ebendort präsentierte.

Faszinierend das Wien-Abenteuer von 1987, im Jahr der Waldheim-Krise, wieder im Dramatischen Zentrum. Diesmal handelte es sich um ein work in progress, das der Autor gerne "Theater ohne Zuschauer" nannte. Eine Theaterarbeit unter dem Titel Die sieben Möglichkeiten des Zuges von Ausschwitz, die Gatti 1984 in Toulouse begonnen hatte. Für Gatti galt es, eine ebenso unglaubliche wie phantastische, in ihrer Grundkonstellation aber wahre Geschichte dem Verschweigen zu entreißen. Nach der Befreiung des Todeslagers setzt sich ein Eisenbahnzug mit Ausschwitz-Überlebenden in Bewegung: Juden, Roma, Sinti, politische Gefangene, Wolga-Deutsche, die als Kapos fungiert hatten, Katalanen, alte Brigadisten aus dem spanischen Bürgerkrieg. Die Opfer der Nazis, bunt gemischt. Der Zug fährt durch Polen und Teile Rußlands und durchquert den ganzen Balkan, zurück nach Mitteleuropa, denn kein Land will die Insass*innen aufnehmen. Man nähert sich Mauthausen. Er rollt schließlich Richtung Wien, wo er nie angekommen ist. Der Zug verschwand. Man weiß nicht wie, und man weiß nicht, wohin. Der Zug des Schweigens wird zur Metapher: zum Aufruf auch, gegen das sich bald nach Kriegsende ausbreitende Verschweigen. Im "Waldheim-Jahr" war diese Performance, dieses "spectacle vivant" Gattis, von nachgerade ungeheuerlicher Brisanz.

Zum neunzigsten Geburtstag, mit ein wenig Verspätung, aber immerhin, hat sich die Theodor Kramer-Gesellschaft im Republikanischen Club als einzige des Dichters erinnert und sein Film-Meisterwerk L'Enclos kommentiert aufgeführt. Und es gäbe immer wieder genug Gründe, sich mit Gattis vielschichtigem und vielfältigem Oeuvre, seinen Reportagen, Theaterarbeiten, Film- und Videoproduktionen, seinen poetischen Fließtexten (der paroles errantes) zu beschäftigen. Nicht nur der konkreten Wien-Bezüge wegen.

Ulf Birbaumer

1983 Habilitation über Theorie und Praxis alternativer theatralischer Kommunikation in Europa nach 1965 (Fo. Boal, Gatti). Seit 1965 Theaterkritiker in österreichischen, deutschen und französischen Zeitungen und Revuen. Professor der Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Gastprofessuren in Paris und Florenz. Seit 1996 Vorsitzender des Jura Soyfer Gesellschaft.



Tschüss IG, schön war's mit euch ...

Caro Vikoler

Moment, die Details: kurz bleibe ich noch in geringfügigem Ausmaß, aber größtenteils übergebe ich die Beratungen an meine Kollegin Kathi Ganser und die Redaktion der *gift* dem Vorstandsmitglied Martin Dueller.

Ich verlasse den schönen Lebens- und Arbeitsort Theater – in praktischer Arbeit habe ich ihn schon vor 2 Jahren verlassen, jetzt ist es auch mit der IG soweit – um mich mehr in die Mitte der Gesellschaft zu wagen. So richtig ganz mittig rein: Ich habe mir den Pflichtschulbereich als nächsten Lebens- und Arbeitsort ab 2018 oder 2019 ausgesucht.

Was gibt es Schöneres, als Figuren und Geschichten und Gedanken im Theater (er)leben zu lassen?: Ja, die Kids! Die Zukunft! Die nächsten Wahlen! Dieses große gesellschaftliche System, mit den vielen An- und Widersprüchen! Naiverweise sage ich jetzt: ich freue mich dann auf viele Kooperationen mit Theaterkünstler*innen, und hoffe, das auch umsetzen zu können.

Schön war's. Ich habe hier gerne mit feinen Kolleg*innen im Büro gearbeitet – gerne versucht, was ich über die Theaterpraxis und Buchhaltung und das Sozialversicherungs-System und sonstiges Brauchbares weiß, in den Be-

ratungen im Büro, bei Infoveranstaltungen oder an Ausbildungsstätten an kreative Künstler*innen weiterzugeben, die manchmal zum Verrückt-Werden selbstständig, losgelöst und querdenkend sind. Nach euch hat niemand gefragt, aber ihr seid wichtig für eine Gesellschaft, die nicht auf der Stelle treten möchte und für die Grenzen verrückbar bleiben!

Die freie Kunst, die NGO-Szene (inkl. die IG Freie Theaterarbeit) lebt von der Kraft und Überzeugung Einzelner, die es wagen, die Konstruktionen neu zu denken und Konventionen anders zu machen. Denn die Arbeit fehlt nicht ... angeblich.

Blödsinn! Man hat dabei das Potential, Punkte zu setzen oder Entwicklungen anzuschieben, um der Gesellschaft einen Drall in eine weiter-entwickeltere Richtung zu geben. Diese Arbeit war eine unverzichtbare für mein Leben.

Danach fragt niemand, das können auch nur Getriebene und Überzeugte tun, die meist aus sich selbst heraus arbeiten. Danke für eure tollen Arbeiten und inspirierenden Gespräche über die letzten Jahre!

Caro Vikoler

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:

Martin Dueller, Barbara Stüwe-Essl, Carolin Vikoler Layout & Bildredaktion: Julia Tabor www.kokostudio.eu

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





BUNDESKANZLERAMT OSTERREICH

Premieren

13_7 - 13_8 **ImPulsTanz Wien** +43.1.523 55 58

13_7

Theater im Raum Hamlet Heunburg

+43 650 7624395

14 7

Teatro Caprile Auf der Flucht Kirche Gargellen

+43 050 668 6310 15_7

Liz King
Out of Life

Akademie der bildenden Künste Wien www.impulstanz.com

16_7
Elina Maligina
The development
of interdependence
Leopold Museum

www.impulstanz.com

19_7 **Theater KuKuKK**

Kein Picknick
Kulturhof Villach
+43 660 2161966

19_7 **Doris Uhlich Seismic Night**Odeon

www.impulstanz.com

25_7

Ivo Dimchev & guests Avoiding deLIFEath mumok Hofstallung www.impulstanz.com

26_7
Ivo Dimchev & guests
Avoiding deLIFEath
Exhibition

mumok Hofstallung
www.impulstanz.com

27_7
Akemi Takeya
LEMONISM Vol. 2
LEMONISM X MINIMALISM / SYMBOLISM /
CUBISM / DADAISM &
LEMONISM X ACTIONISM / JAPANISM

Leopold Museum www.impulstanz.com

27_7
Carinthischer Sommer
Hemma - Eine Weibspassion
Stift Ossiach
+43 4243 / 25 10

28_7
Anne Juren
Anatomie
Kasino am
Schwarzenbergplatz

28_7
Philipp Gehmacher
Die Dinge der Welt
(ImPulsTanz Version)
mumok

www.impulstanz.com

www.impulstanz.com

1_8 Akemi Takeya LEMONISM Vol. 2 LEMONISM X DADAISM

www.impulstanz.com

4_8 Wandelbühne

Odeon

In 80 Tagen um die Welt Benedikterstift St. Lambrecht +43 3585 2305-29

4_8

theaterSPECTACEI
Wilhering
Es war die Lerche
Scheine des Stifts Wilhering
+43 699 10 97 67 39

5_8

[8:tension] Young Choreographers' Series Oneka von Schrader Panda Express Schauspielhaus www.impulstanz.com

6_8
Ian Kaler (DE/AT)
LIVFE

Akademietheater www.impulstanz.com

7_8
Christine Gaigg / 2nd nature
fickt euch doch ins knie
mumok

www.impulstanz.com

Doris Uhlich Seismic Session Wiener Secession www.impulstanz.com

11_8

10 8

Armes Theater Wien Vertraulichkeiten Wiener Volksliederwerk office@wvlw.at

13_8
Ivo Dimchev
Sculptures
(Music Album Premiere)
Volkstheater
www.impulstanz.com

24_8 **Heidi THEO. TheaterOrt für junges** Publikum Perchtoldsdorf +43 1 866 83-400

19_9 **Barfuss im Park**Theater-Center-Forum
+43 1 310 46 46

www.theaterspielplan.at

(Kostenlose Veröffentlichung beim zentralen Theater/ Tanz/Performance-Spielplan, online und in der gift.)

www.theaterspielplan.at

Vienna International Dance Festival

13 July — 13 August 2017



WHAT IS AT WORK IN OUR WORKS?

Dance & Aesthetics - Dance & Labour - Dance & Politics

11-13 August 2017

Ehem. k. und k. Post- und Telegraphenamt

Zollergasse 31, 1070 Wien

Let's question our aesthetics in the current political context: dance & politics in the tense atmosphere of nationalism, post colonialism/racism, politics of identity, self-colonization as well as dance and its production and working conditions. Lectures, dialogues, workshops, trainings, talk back sessions and book presentation with local and international guests.

Regular updates at impulstanz.com + lifelongburning.eu



HUNUIFSKAN/LERAMI OSIEMPER - the Culture Programme of the European Union CLULTE CHILDREN SOTTINGERIA







Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende P.b.b.