gift

zeitschrift für freies theater

03/2017

politiká

Inhalt

4 **editorial**

5 **hier_dort** *Tamara Stern & Martin Scharnhorst*

7 **anderswo** **Im toten Winkel von Paris** *Thomas Hahn*

thema **politiká**

11 **Widerständig_Körper_Denken** *Elisabeth Schäfer*

14 **Interview** *Ulrike Kuner (Geschäftsführung IG Freie Theaterarbeit)*

17 **Offener Brief Arbeitsgemeinschaft Kulturelle Vielfalt plus Kommentar**

20 **Neue Zeit, alte Kämpfe** *Thomas Diesenreiter*

22 **Bundestrojaner auch im zweiten Anlauf vorläufig verhindert** *Herbert Gnauer*

25 **impuls** **Politisches Theater machen oder Politisch Theater machen?** *Paula Perschke*

27 **Wieder und wider** *Silke Felber*

30 **Im WUK was Neues** *Theresa Luise Gindlstrasser*

33 **10 Jahre Brunnenpassage** *Anne Wiederhold-Daryanavard*

37 **bilderrahmen** *theatercombinat*

Theater, das ins Gesicht springt *Andrea Heinz*

43 *Yosi Wanunu zu 20 Jahre theatercombinat*

festivals

45 **Carneval of Fear** *Natalie Ananda Assmann, Julia Karnel*

49 **Statusmeldung zu Carneval of Fear** *Natalie Ananda Assmann*

51 **Die Kunstwelt als Performance-Bühne** *Jürgen Bauer*

53 **DramatikerInnen-Festival Graz** *Nadja Pirringer*

57 **Die Europäische Theaternacht** *Gerald Gröchenig*

58 **Mithkal Alzghair** *Thomas Hahn*

61 **Liz King**

62 **Kolumne** *Mieze Medusa*

63 **Infoblock**

66 **rezension** Ein guter Mensch

bilderrahmen Jahre Theatercombinat

Titelbild: © CoF
Text: politiká

editorial

Österreich, Herbst, im Jahr 2017. Die Wahlplakate werden endlich wieder abmontiert. Was bleibt, ist ein schaler Nachgeschmack, von etwas, das schon gleich irgendwie so roch, als wolle man etwas überdecken. Kunst und Kultur spielten so gut wie keine Rolle in einer Zeit, in der es nur noch um das stimmenwirksame Wiederholen von Dystopien geht, um Stimmen zu lukrieren, von jenen, die sich selbst als Verlierer*innen sehen, und sich gerne über andere erheben wollen. Themen sehen anders aus. Dabei gäbe es soviel zu besprechen, soviel zu bearbeiten, um nicht nur klarere sondern auch bessere Verhältnisse zu schaffen.

Vielleicht wird alles gut, eventuell werden wir aber auch in den nächsten Jahren erleben, was alles noch möglich ist – wahrscheinlich auch nicht im positivsten Sinn.

Die vorliegende gift versucht einige Themenbereiche zu streifen, die relevant sind, die uns in den nächsten Jahren sicher beschäftigen werden … und wir dürfen in diesem Heft die neue Geschäftsführerin der IG Freie Theaterarbeit, Ulrike Kuner, vorstellen, die auch dafür angetreten ist, in unserem Arbeitsbereich weiter für Verbesserungen zu sorgen. Alles Gute ihr und uns allen.

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder
Johanna Klugsberger, Wien; Moritz Lembert (Körperverstand), Wien; Yvonne Krejci, Wien; Barbara Rouchouze (Mademoiselle Clown), Wien; Gernot Bitschi, Wien; Cools Guy, Wien; Helmut Frauenlob, Wien; Angelo Konzett (Schubert Theater), Wien; Philipp Oberlohr, Wien; Susanne Brandt (aktionstheater ensemble), Wien; Samuel Calas, Wien; Helmut Lenhardt (Dig Up Productions), Wien; Theresa Martini, Wien; Pia Brocza (Tantz-Art), Strass; Ame Forke, Wien; Ulrike Kuner, Wien; Stefanie Frauwallner, Wien; Julia Marie Wagner, Wien; Eva Török, Bockfließ; Claire Lefevre, Wien.

Martin Dueller
IG Freie Theaterarbeit

Tamara Stern

Israelisch-deutsche Schauspielerin. Sie lebt und arbeitet in Österreich.

Wo bist du aufgewachsen?
Ich bin in Berlin geboren und mit zwölf Jahren mit meinem Vater nach Israel ausgewandert. Dort habe ich in Jerusalem gelebt und später in Tel Aviv Schauspiel studiert.

Mit vier Jahren bin ich mit meinen Eltern das erste Mal ins wunderbare Gripstheater in Berlin gegangen. Seitdem hat mich das Theater und die Faszination der Bühne nicht mehr losgelassen. Ich wusste schon im Kindergarten, dass Schauspiel meine Berufung ist. Und das hat sich bis heute auch nie geändert!

Der Umzug nach Wien ist für mich eine große und wichtige Entscheidung gewesen. Nachdem ich mit 30 aus Israel nach Berlin zurückkam, habe ich dort – obwohl und vielleicht gerade, weil es meine Geburtsstadt ist – nicht wirklich ein neues emotionales und künstlerisches Zuhause gefunden. Außerdem lebt mein Vater schon seit über 10 Jahren hier.

Was hat dich nach Wien gebracht?
Eigentlich eine kurzzeitige männliche Geschmacksverirrung. Die ich aber nicht missen möchte, denn dadurch fand ich eine neue Heimat.

An Wien liebe ich, dass es das Tor zum Balkan ist. Dass es eine perfekte Mischung aus Orient und Okzident ist. Vor allem auch austTheatralischer Sicht. Hier fühle ich mich angekommen! Die Stadt ist nicht zu groß und doch so voller Unterschiede. Ein riesen Mischmasch aus den verschiedensten Ethnien. So viele Farben. Dadurch und natürlich weil es Österreichs Metropole ist, gibt es weniger Rassismus und Menschenhass als in anderen Teilen Österreichs.

Mein bester Freund / meine beste Freundin …
Ich habe auf verschiedenen Kontinenten, in verschiedenen Ländern und Städten wunderbare Freunde. Das bringt meine Herkunft und der Beruf, das viele Reisen, mit sich.

Meine erste Nacht in Wien war …
kurz. Ich bin meinen frisch dorthin gezogenen Vater besuchen gekommen und um 6 Uhr mit der Hündin Charlotta am Donaukanal spazieren gegangen. Charlotta ist übrigens nach einer Rolle benannt, die ich am Gesher Theater in Tel Aviv gespielt habe.

Was ist dir wichtig (im Leben)?
Meine Liebe, mein Beruf und ganz viel und vor allem gut essen! In variierender Reihenfolge.

Die Welt in 20 Jahren …
Ich weiß es nicht. Momentan frage ich mich eher, wie Österreich nach diesen Wahlen aussehen wird! Aber diese rechtspopulistischen und rechtsextremen Entwicklungen passieren ja europaweit und darüber hinaus. Es ist erstaunlich, dass die Menschen heute so viel Zugang zu Bildung haben, wie noch nie in der Geschichte der Menschheit, und die Massen doch so stur auf ihrer Dummheit beharren.

Auf welche Frage wüsstest du keine Antwort?
Oh Gott, ich hab auf so viele Fragen keine Antwort!

Martin Scharnhorst

Regisseur und Übersetzer aus dem Griechischen. Er lebt und arbeitet in Athen.

Wo bist du aufgewachsen?
meine kindheit und jugend habe ich großteils in der stadt salzburg verbracht, zwei jahre davon auch in einem dorf (faistenau) etwas nördlich außerhalb der stadt.

Was hat dich dazu gebracht Theater zu deiner Profession zu machen?
wie so oft besteht die antwort aus einem konglomerat verschiedenster faktoren. aus heutiger sicht waren es für mich sicherlich die liebe zur literatur und ihrer unmittelbaren, sehr lebendigen vermittlung durch das theater, die entstehung von atmospären, bildern, räumen in denen der mensch agiert, aber auch der „andere raum" die heterotopie wie es michel foucault in seiner philosophie beschreibt. das theater, ein raum außerhalb und doch inmitten der umgebenden wirklichkeit stehend, eine höhle der töne, des lichts, des spiels menschlicher psychen.

Das Leben in Athen ist für mich …
eine alltägliche herausforderung, da die von mitteleuropa gewohnten parameter einfach nicht gelten. die ständige überprüfung der eigenen bequemlichkeit durch das oftmalige ausbleiben von sicheren verbindlichkeiten.

Was hat dich nach Athen gebracht?
nein, es war nicht die „liebe", vielmehr die neugierde am verbindenden brückenkopf athen zwischen orient und okzident. dennoch setze ich meine arbeit auch in österreich, deutschland, aber auch zypern weiter fort. es ist ein pendeln zwischen diesen welten. eine allein wäre mir nicht genug.

An Athen liebe ich …
die widersprüchlichkeit dieser stadt, ihre überwältigende häßlichkeit und schönheit, ihre geschwindigkeit, ihre kreativität, das licht und viele sehr interessante menschen.

Mein bester Freund / meine beste Freundin …
meine freunde und freundinnen würde ich keiner bewertung unterziehen wollen, eine jede und ein jeder nimmt einen sehr wichtigen platz in meinem leben ein, viele begleiten mich schon über mehrere jahrzehnte, andere erst wenige jahre. an der qualität einer freundschaft ist man immer selbst beteiligt.

Meine erste Nacht in Athen war…
beinahe schlaflos, aufgeregt von der geräusch- und geruchskulisse, der sehnsucht nach dem fernen.

Was ist dein nächstes Projekt?
unmittelbar bevorstehend ist ein weiteres projekt der maerzbuehne, dem ersten professionellen deutschsprachigen theater griechenlands, deren künstlerischer leiter ich bin. am 31. oktober findet die uraufführung einer performance mit dem titel *und wenn die welt voll teufel wär´…* in athen statt. dabei untersuchen wir theatralisch inhalte der reformation martin luthers und ihre bezüge zur heutigen gesellschaft, politik und finanz.

Was ist dir wichtig (im Leben)?
aufmerksamkeit dem mitmenschen gegenüber. eine der schwersten übungen ...

Die Welt in 20 Jahren …
politischer und gesellschaftlicher konservatismus lassen momentan nichts gutes erwarten. wir befinden uns zurück auf dem weg zu den nationalstaaten und da benötigen gewisse menschen grenzen und pässe ...

What else?
wir spielen bis der tod uns holt. (kurt schwitters)

Im toten Winkel von Paris

Thomas Hahn

Frankreichs institutionelle Kulturpolitik zeigt wenig Interesse an Mittel- und Osteuropa. So besetzen freie Initiativen das Feld und finden dabei neue Wege der Kooperation. Im Osten wie daheim.

Mitteleuropa liegt eher abseits des französischen Blickfelds. Dort kommuniziert man, ob in den aufführenden Künsten, in der Literatur oder im Kino, hauptsächlich mit Mittelmeeranrainern in Europa und Nordafrika, mit dem frankophonen Schwarzafrika und mit Lateinamerika. Oder mit Asien. Der Butoh-Tanz kam über Frankreich nach Europa und Zirkusregisseure aus Frankreich bauten Truppen auf anderen Kontinenten auf, in Marokko, Tunesien, Kambodscha oder Guinea. Auch die Zeit, in der die ästhetische Erneuerung des Flamenco vor allem nördlich der Pyrenäen stattfand, ist nicht lange her. Allein die Region zwischen Berlin, Moskau und Athen versank in einer Art totem Winkel. Umso interessanter sind die sehr seltenen und zutiefst persönlichen Initiativen, die von Paris aus die Staaten des ehemaligen Warschauer Pakts erkunden: Ungarn, Polen, Tschechien und die Slowakei, der Kosovo, Mazedonien etc. Zum einen, weil die Macher*innen mit ihren vergleichsweise bescheidenen Bordmitteln einen außerinstitutionellen Blick auf die dortigen Kulturen werfen, zum anderen, weil deren Suche nach neuen Horizonten sie auch dazu zwingt, daheim nach alternativen wirtschaftlichen Modellen zu suchen.

Da ist zum einen das Projekt Tumulus. Es verschreibt sich der direkten Begegnung französischer und Mittel- bzw. südosteuropäischer Künstler*innen aus Tanz, Theater und Musik. Die zu diesem Zweck organisierten Reisen führen zu regelrechten Kulturschocks, welche die Sicht- und Arbeitsweise französischer Künstler*innen nachhaltig beeinflussen können. „Aber das gilt auch für die Künstler in den Regionen, die wir besuchen“, sagt Tumulus-Initiator Philippe Ahmed-Braschi. Die andere Initiative nennt sich Maison d’Europe et d’Orient (MEO). Sie schafft seit 1985 einen kulturellen Flow in umgekehrter Richtung, als Herausgeber von Übersetzungen. MEO-Gründer Dominique Dolmieu ist gleichzeitig Theaterregisseur und inszeniert so manches der Stücke, die er auf Französisch verlegt. Darunter waren in den letzten Jahren *Patriotic Hypermarket* von Jeton Neziraj (Kosovo),*Respire! (Atme!)* der Kroatin Asja Srnec Todorovi und *La Récolte (Die Ernte)* des Weißrussen Pavel Priajko. Verlag und Theaterkompanie firmieren unter L’Espace d’un instant (Für die Dauer eines Augenblicks). Dolmieu leitet sie gemeinsam mit seiner Partnerin Céline Barcq, die heute als MEO-Chefin firmiert. Gerade haben sie den einhundertsten übersetzten Text veröffentlicht: *Vivra“ (Wird leben)*, ein Theaterstück das sie sogar selbst in Auftrag gaben, und zwar an Mouradine Olmez, einen der wichtigsten kaukasischen Autoren. Es handelt von der Geiselnahme durch ein tschetschenisches Terrorkommando am 1. September 2004 im Theater von Beslan, ein unvergessenes Drama, das mit dem Tod von 334 Menschen endete. Als russische Elitetruppen das Theater stürmten, nahmen sie keine Rücksicht auf Verluste. Ein einziger Geiselnehmer überlebte und wurde vor Gericht gestellt.

Was ist eine SCIC?

Olmez’ Stück fußt auf den Prozessakten und soll als dokumentarisches Theater erkunden, wie es dazu kommen konnte, dass Moskau die Leben der Theaterbe-

sucher*innen so skrupellos opferte. Das Beispiel zeigt, wie sehr Interesse und kulturelles Engagement für Balkan und Kaukasus in politische Sphären und die Dynamik von Konflikten führen. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der MEO in Paris sollen aber nicht darauf zurückgeführt werden. Barcq und Dolmieu verloren ab 2017 die finanzielle Unterstützung der Stadt Paris und damit auch ihren Buchladen, in dessen Hinterzimmer sie unter spartanischen Bedingungen die Aufführungen ihrer Inszenierungen organisierten. Das Wort *Maison (Haus)* in „MEO“ hat seine konkrete Bedeutung verloren. Der Subventionsverlust ist im Zusammenhang einer Kulturpolitik zu sehen, die sich auf große Vorzeigeprojekte konzentriert und den kleinen, alternativen und gesellschaftlich engagierten Theatern die Luft abdrückt. Im Gegenzug erhielt die MEO endlich den Status einer gemeinnützigen Vereinigung, was durchaus als Fingerzeig zu verstehen ist, dass man sich doch bitte um Privatspenden bemühen solle. Barcq und Dolmieu fanden aber einen anderen Weg, und zwar mit Unterstützung einer derzeit noch recht einmaligen Initiative. Nicht weit von der ehemaligen MEO im 12. arrondissement von Paris liegt, im 11. arrondissement, nahe des Gare de Lyon, ein dreistöckiger Ziegelbau von 1.800 qm. Dessen Name, Le 100 ecs, mutet etwas kryptisch an, doch das liegt vor allem an der absoluten Neuheit dieses Wegs der Kulturfinanzierung. „ecs“ steht für „établissement culturel solidaire“ und darin liegt ein eher programmatisches Statement. Die korrekte administrative Kategorie lautet SCIC, für: Société Coopérative d'Intérêt Collectif, eine gemeinnützige Kooperative. Die MEO ist hier nun Mitglied, wie hunderte andere Kompanien oder individuelle Kunstschaffende. Für einen geringen Jahresbeitrag können sie hier die Ateliers, Büros und technische Ausstattung nutzen und ihre Werke produzieren oder ihre Stücke kreieren. Nach Angaben von Le 100 ecs sind etwa 1.500 Künstler*innen eingeschrieben. Parallel zur lokalen Mitgliedschaft in Le 100 ecs ist die MEO Mitglied im von Dolmieu gegründeten Theaterübersetzungsnetzwerk eurodram, das laut eigener Definition „einen klaren Schwerpunkt auf kleinere Sprachgruppen setzt“.

Tumulus: Weder Kompanie noch Verein

Auch das Projekt Tumulus sucht und geht eigene Wege, sowohl geografisch als auch in Bezug auf die Finanzierung seiner Reisen und Aufführungen. Etwa einhundert Künstler*innen waren bisher involviert, schätzt Philippe-Ahmed Braschi. Seine Erfahrung als Programmgestalter und Verwalter in verschiedenen Pariser Theatern der freien Szene gab ihm die Möglichkeit, ein völlig freies, nie planbares Projekt ins Leben zu rufen. Eine Tumulus-Reise kann drei Tage dauern oder drei Wochen, und es können zwei Künstler teilnehmen oder fünfundzwanzig. Immer wird zuerst das Geld zusammengesucht, dann kann eine Reise stattfinden. Die finanziellen Mittel stammen aus Sponsoring verschiedenster Art und von Kulturinstitutionen. Denn ab und zu beteiligen sich auch französische staatliche Institutionen, choreografische Zentren oder die kulturellen Dienste der Botschaften an der Finanzierung. „Ich will die teilnehmenden Künstler*innen korrekt bezahlen, und bis auf ein Mal ist es mir immer gelungen“, sagt Braschi stolz.

Aber es ist nicht leicht, seinen unabhängigen Geist zu bewahren, wenn man sich etwa an ein staatlich finanziertes Theater in Frankreich wendet: „Da wird man schnell als Workshop-Anbieter eingespannt.“ Das gefällt nicht, denn: „Tumulus ist weder eine Kompanie noch ein Verein!“

Spontanität, Kontakte und Bekanntschaften sind die wichtigsten Schlüssel zu Tumulus, „und viel Schweiß“. Braschi war einst Bienenzüchter und hatte einen Kollegen und guten Freund. „Der ist seitdem auf andere Art reich geworden und hat sich in Wien niedergelassen. Er lieh uns für unser erste Fahrt auf den Balkan einige dicke Limousinen und finanzierte über mehrere Jahre ein Drittel unserer Kosten.“ In Polen war es „eine junge Kulturunternehmerin, die in einer ehemeligen Brauerei in Poznan, welche in ein Einkaufzentrum umgewandelt wurde, eine Kulturstiftung namens Art Stations Foundation betreibt, wozu auch drei Tanzstudios gehören.“ Das polnische Beispiel zeigt recht eindrücklich, wie Tumulus zwischen privatwirtschaftlichen und von der öffentlichen Hand finanzierten Partnern die Balance hält. Denn Braschi arbeitete auch mit der staatlichen Akademia Teatralna und der Ogólnokształcąca Szkola Baletowa zusammen. „Aber auch mit vielen kleinen Vereinigungen“. Jede Künstlerreise von Tumulus ist komplex und unvorhersehbar. „In diesem Jahr gehen wir mit achtzehn Personen in den Kosovo, und arbeiten dafür mit zehn Partnerorganisationen.“ Der Zufall spielt eine große Rolle: „Zum Beispiel hörte ich nach einer Aufführung eines Pina-Bausch-Stücks in Paris eine Unterhaltung in polnischer Sprache. Ich wurde neugierig und so lernte ich den Direktor der Warschauer Oper kennen. Wir initiierten einen Austausch und kooperieren bis heute.“

Territoriale Emotionen, konträre Kulturen

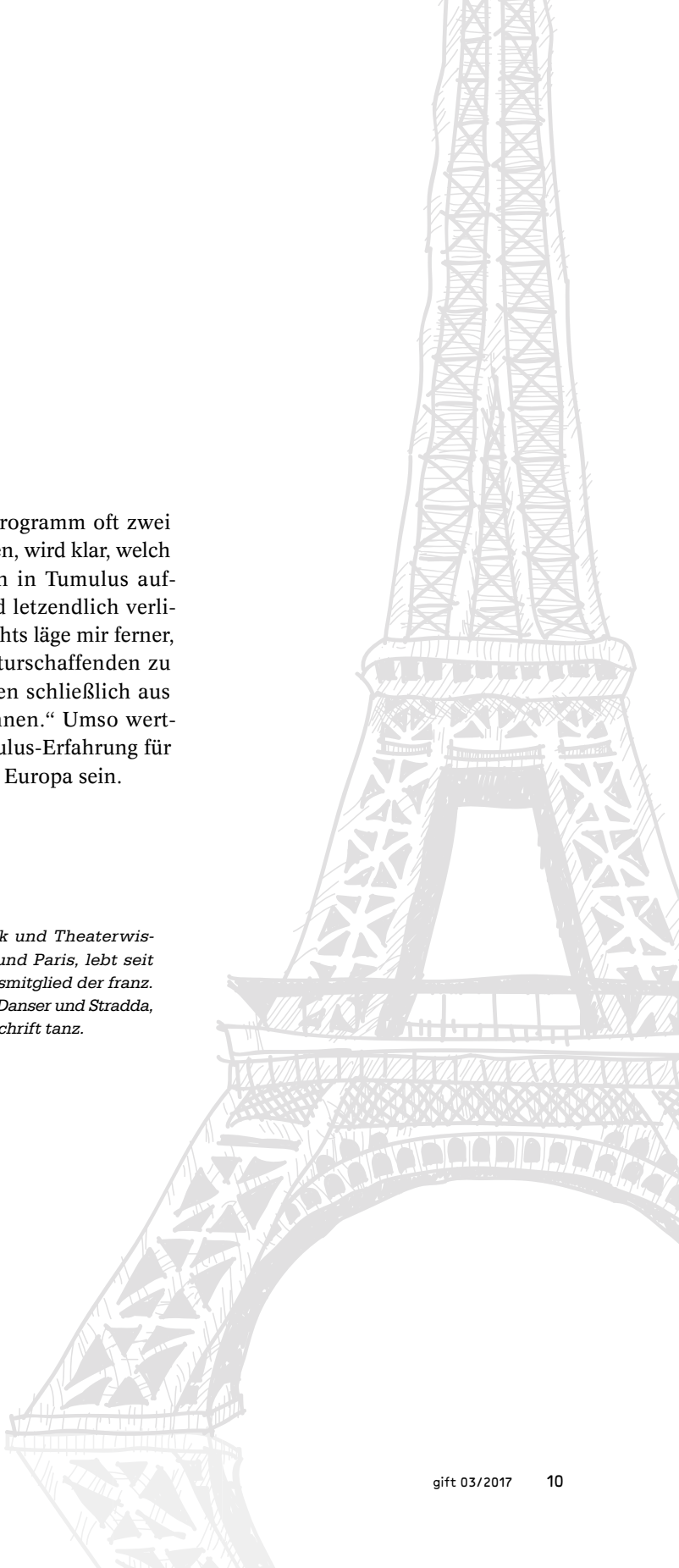
Was aber trieb den Pariser Theatermenschen in Richtung Osten? Der Auslöser ist so intim wie persönlich. Braschis Lebensgefährtin, die Choreografin Andrea Sitter, kommt aus Passau, war einst Tänzerin am Münchener Staatsballett und stammt aus einer sudetendeutschen Familie, nahm aber die österreichische Staatsbürgerschaft an. Braschi war fasziniert von der „tellurischen Verbindung zu einer wegen des Eisernen Vorhangs verlorenen Heimat, deren Magnetismus man von einem Hügel aus, in Richtung Prag blickend, körperlich empfindet. In unserem hysterischen Frankreich kennen wir diese territorialen Emotionen nicht, dieses Gefühl das sich einstellt, wenn man sich bewusst auf einer Kontinentalplatte positioniert, die bis nach Sibirien reicht und auf der man von Wien bis Wladiwostok eine Kohärenz der Architektur vorfindet.“

Im Osten entdeckte er ein Europa abseits der Autobahnen und Hamburger-Ketten. „Der andere Osten existiert. Er unterhält eine Beziehung zur Schönheit, die von absoluter Einfachheit geprägt ist und die wir in Frankreich so nicht kennen. Das allein ist der Existenzgrund von Tumulus.“ Und der Grund dafür, dass Künstler wie die Choreografen Pedro Pauwels, Bruno Dizien, Rosalind Crisp, Anna Ventura und viele andere, die in Frankreich arbeiten, dort ihre Ästhetik infragestellen können. „Alle haben mir gesagt, wie wichtig die Erfahrung für sie war.“ Allein, das macht aus dem Kosovo oder Mazedonien noch lange kein Wunschmodell. „Die Kunstlandschaft ist dort sehr eingleisig. Es gibt keine Diversität der Ästhetik, keine Zwischenstufen in der Hierarchie.“ Während das Theater sich sehr frei auszudrücken weiß, dominiert der Nachhall des Balletts russischer Schule noch immer das Tanzschaffen. Doch

Tumulus will in keinem Fall die Rolle des Lehrmeisters übernehmen, die sich die Kulturprogramme der EU inoffiziell angeheftet haben: „Die Kulturattachés formatieren das Angebot. Wir dagegen wollen dem Publikum möglichst unterschiedliche Stile bieten.“ Darum lud Braschi Jean-Christophe Boclé, der Barocktanz in zeitgenössischem Gewand präsentiert, ebenso auf Tumulus-Fahrt wie die eher performative arbeitende Eléonore Didier. Wichtig ist die Transversalität der Zusammenarbeit, sodass Staatstheater und NGOs miteinander in Kontakt kommen. Doch planbar ist letztendlich nichts. Schon gar nicht in Pristina oder Mitrovica. „Das Kulturzentrum Qendra e Kulturës Rexhep Mitrovica gehört zu unseren Partnern. Der Direktor, Mehmet Sadiku spricht und unterrichtet Französisch. Das erleichtert vieles. Aber längst nicht alles. Wir hatten mit ihm eine Reihe von Vorstellungen und Workshops vereinbart, mit insgesamt zehn Künstlern. Kein Problem, das Theater gehört euch, hatte er gesagt. Aber als wir ankamen, fiel er aus allen Wolken. Ich musste das gesamte Programm neu aushandeln, Punkt für Punkt. Er hatte in der Zwischenzeit ein ganz anderes Programm geplant, zu dem sogar ein Boxkampf gehörte.“ Wenn man weiß, dass französische Theater ihr Programm oft zwei Jahre im voraus planen, wird klar, welch verschiedene Welten in Tumulus aufeinandertreffen. Und letzendlich verlief alles bestens. „Nichts läge mir ferner, als die dortigen Kulturschaffenden zu kritisieren. Wir fahren schließlich aus freien Stücken zu ihnen.“ Umso wertvoller kann die Tumulus-Erfahrung für die Verständigung in Europa sein.

Thomas Hahn

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



Grafik: Archjoe
Freepik.com

Widerständig_Körper_Denken

Elisabeth Schäfer

Die öffentlichen Diskurse der Gegenwart zeigen es immer deutlicher: Jene Diskurse, die eine emanzipierende Motivation, im Sinne einer Befreiung, einer Freilegung bislang unausgeschöpfter Potentiale, auch und gerade im politischen Sinn, als treibende Kraft haben und hatten, geraten derzeit in eine eigentümliche Kritik, dort nämlich, wo als konkrete Effekte dieser Diskurse eine Pluralität von Körpern, Lebensformen usw. unsere Gesellschaften durchwandern. Aus rechtspopulistischen und rechtsradikalen Lagern wird genau jener Transformations- und Befreiungsdiskurs der Postmoderne als eine Art verfolgendes „Über-Ich" der „Political Correctness" identifiziert, das – so die einhellige Aussage dieser Lager – eben keine „freie Meinungsäußerung" mehr erlaube. Wir hören diese Vorwürfe, wenn wir in unseren Texten gerne und mit Leidenschaft und großer Affirmation versuchen, gastliche Worte zu finden für möglichst viele, für vielfältige Lebens- und Begehrensformen, für vielfältige Körper, für multiple Existenzweisen. Wenn wir die Sprache also dehnen und erfahren, dass sie sehr elastisch ist, dass sie beginnen kann mit den Körpern, den vielen, zu tanzen, sich zu bewegen, zu transformieren – dass Sprache und Körper sich voneinander in-formieren und gemeinsam neu-formieren. Dieser produktive wie poetische – im Wortsinne: *herstellende* – Zug der Denkbewegung der Dekonstruktion, die damit nicht nur Begriffe zerbröselt, wie oft von ihr behauptet wird, sondern – im Gegenteil – die sich sehr präzise auf jene meandernde Tätigkeit der Sprache einzulassen vermag, die die Sprache vielleicht immer schon unaufhörlich unterhält, nämlich fremd zu gehen, sich neu anzureichern mit Bedeutungen und damit lebendig zu bleiben, dieser Zug wird plötzlich – ohne allzu große Kenntnis – als „Über-Ich" – artiges Diktat charakterisiert, dem gegenüber – geradezu frech – im Namen der Freiheit zu klaren Binaritäten zurückgekehrt werden darf, die ein für alle Mal Körper, Identitäten, das Eigene/das Fremde, Innen und Außen, gut und böse etc. re-organisieren. Was ist hier passiert?! Mich hat selten etwas derart verwundert – im Sinne einer Verwunderung, die auch an die Wunde erinnert.

Was konnte passieren nach wenigen Jahrzehnten dekonstruktiven Denkens im philosophischen, künstlerischen, kulturtheoretischen, etc. Feld, das übrigens keineswegs Mainstream in Wissenschaften und schon gar nicht in der Philosophie geworden ist, das sich dazu doch stets zu sehr an Rändern, dafür aber umso lebendigeren Rändern, aufgehalten hat, dass dieses Denken derart gefährlich wurde, dass es absurderweise als „Political Correctness" identifiziert, festgestellt, ja gestellt wird, wie ein Übeltäter und im Namen der Freiheit des Andersdenkens nun endgültig für beendet erklärt werden soll. Was hat dieses Denken zu so einem gefährlichen gemacht?! Was hat dieses Denken als „Gefährliches" hervorgebracht – denn das ist ja eines der ganz starken Theoreme dieses Diskurses, dass er in einem ethischen Sinne darum weiß, dass das, was das Denken tut, nicht allein meta-physisch ist, also *über* der *physis* stattfindet, sondern, dass es physis (=Körper) zutiefst mithervorbringt, ins Leben ruft. Unsere Körper sind also nie ganz das, was wir empirisch feststellen können, vielleicht feststellen wollen, sie sind nie ganz

das, worauf biologistische Diskurse sie eindeutig zurückführen wollen, unsere Körper werden auch nie ganz das bleiben, was wir glauben herausgefunden zu haben, dass sie sind, denn der Prozess der Signifizierung, der Sinngenese hört nicht auf. Er geht immer weiter, mit jedem Sprechen, jedem Sprechakt, mit jedem Schweigen, jeder Artikulation setzt sich dieses höchst fragile und starke Gefüge immer neu zusammen oder gerät neu aus den Fugen. Dass das nicht auch gefährlich ist, hat aber schließlich auch im postmodernen Diskurs niemand verneint. Gerade Nietzsche, der von manchen als einer der Einflussgeber für die Dekonstuktion gehalten wird, hat in seiner „Dekonstruktion" der abendländischen Philosophie schon gesagt, dass jenes „vielleicht", das letztendlich jeder Aussage, jeder philosophische Aussage beizufügen ist, ein „gefährliches vielleicht" ist.

Wenn wir an Körper, Geist und Seele denken, denken wir oft – geradezu reflexhaft – Körper *gegen* Seele, oder: Körper *gegen* Geist. Dabei betrachten wir die Körper als eben jene passiven Gegenstände, die die Einwirkungen der Seele oder des Geistes schlicht weg erleiden. Dass sie völlig inaktiv sind, wenn sie vom Geist nicht willentlich bewegt und geformt werden, geprägt wie Münzen, Währungen ihrer jeweiligen Epoche.

Dennoch lehren uns gerade die Körper etwas anderes, indem sie Erfahrungen gewähren oder sogar *Erfahrungen dessen sind*, was allzu oft die sinnlich greifbare und gesicherte Erfahrung übersteigt. Der Körper rührt an seine äußersten Grenzen und ist die Erfahrung dessen, was schon nicht mehr allein und rein körperlich ist. So berühren uns sogar Worte, nicht nur Blicke und Gesten anderer Körper. Für Aristoteles beispielsweise ist die Seele, wie er in seinem berühmten Text *De Anima* schreibt, die Form des lebendigen Körpers; die Seele ist für ihn ein Formprinzip. Seele und was darunter in der Tradition des abendländischen Denkens verstanden wurde, kann uns also vielmehr als das Vermögen des Körpers erscheinen, das Vermögen des Körpers an seine äußersten Grenzen zu gehen. So bekommen plötzlich auch die Denkenden ihren Körper zurück, als Ort der Erfahrung des Denkens, als Ort des Vollzugs des Denkens. Dieser *turn*, diese *Wendung* also, in der sich die Körper wieder an die Denkenden gewandt haben und umgekehrt, ist im Groben das, was in den Geistes- und Kulturwissenschaften als *body turn* bezeichnet wird und sich mit *affective turn*, dem *spatial turn* etc. verbunden hat. Hin zu einem Denken der Materialität, einer nicht allein passiv prägbaren Materialität, sondern einer Materialität, die im Prozess der Sinngenese sehr wohl Eigen-Sinn, Widerstand zeigt.

Es ist genau diese Hinwendung zu einem Denken der Materialität, der Körper, die das Potential betont, das in dem Ineinander- und Auseinander-Hervorgehen von Körper und Sprache liegt. Ein Veränderungspotential. Das Potential, dass in der Wiederholung von Normen immer auch die Möglichkeit der iterierenden Wiederholung liegt, der veränderten und verändernden Wiederholung (so oder ähnlich können wir es bei Judith Butler lesen). Jean-Luc Nancy würde anfügen, dass gerade der Eigensinn der Materialität jede Normierung zum Scheitern bringt, sie wird nicht

aufgehen, nicht ganz, nicht restlos. Und diese Widerständigkeit der Körper, ihr Eigensinn, kann in einem politischen Sinne als ihr eigentlicher Zug gelesen werden. Damit wird auch der vielstrapazierte Begriff des Diskurses plötzlich wieder greifbar: herumgehend, also passierend, sich ändernd, transformierend, nicht stillstehend.

Eben jene Lebendigkeit, die jedoch auch mit dem Neuen, dem Über-raschen, dem Ereignis zu tun hat – denn dieser Diskursrand des abendländischen Denkens öffnet sich ja ganz bewusst, dem Tummeln noch nicht benannter, noch nicht bekannter Körper und ihrer Stile – diese Lebendigkeit, hat Hass auf sich gezogen. Beinahe wie ein monsterhaftes „Über-Ich" ist sie in der „Political Correctness" festgestellt und soll – lässt man uns vom rechten Rand wissen – die Sprechenden und Handelnden nicht länger gängeln. Jene Bewegung, die in der Materialität geortet wurde, der Gilles Deleuze in seinem letzten Text „Immanenz. Ein Leben..." zu einem *vitalistic turn* verholfen hat, gerät also in den Augen mancher zur verfolgenden Kraft. Und so zeichnen sich die rechten Diskurse ja auch aus, dass sie konkrete Vorstellungen davon haben, welche Leben andere verfolgen und infolge dessen, außer Kraft gesetzt werden müssen. Ferner haben rechte Diskurse immer auch eine sehr ideale Vorstellung des Lebens. Was aber, wenn sich hier die totale Destruktion abzeichnet, nämlich jene, die dynamische, liquide, transformierende, unsichere, vage, offene, fragile usw. Prozesse generell als Bedrohung begreift. Melanie Klein – die berühmte Psychoanalytikerin – ist sehr pointiert in ihrem Text *Neid und Dankbarkeit*, wenn sie schreibt: „Das früher Idealisierte wird dann oft als Verfolger empfunden (worin sich der Ursprung der Idealisierung als eines Gegenspielers der Verfolgung zeigt), und dann wird auf diesen die neidische [...] Haltung des Subjektes projiziert."[1]

1 Melanie Klein: Neid und Dankbarkeit (1957). Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse, 11(5): 241-255.

Elisabeth Schäfer

lebt und arbeitet als Philosophin und Universitätslektorin in Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Feld der Dekonstruktion, der Feministischen Philosophie und des Poststrukturalismus und umfassen Fragen der Körperlichkeit, Berührung, Affektivität, écriture féminine, Raum und Ontologie.

Ulrike Kuner

Interview mit der neuen Geschäftsführerin der IG Freie Theaterarbeit

Das Team und der Vorstand freut sich nach längerer Suche mit Ulrike Kuner endlich eine neue Geschäftsführung gefunden zu haben.

gift: Ulrike, was war deine Motivation, dich für diese Stelle zu bewerben?

Ulrike Kuner: Das große Thema aller meiner beruflichen Stationen und Positionen war immer, wie man Strukturen herstellen kann, die Künstler*innen in ihrer Arbeit und Sichtbarkeit befördern. Welche Informationen brauchen sie? Was können Veranstalter*innen (auch gemeinsam) herstellen, um Kunst und Produktionen zu ermöglichen, damit möglichst gute Werke daraus entstehen können? In den letzten 17 Jahren war ja einer meiner Schwerpunkte die Entwicklung und das Management von EU geförderten Projekten und Netzwerken, deren Ziel immer eine grundsätzliche Besserstellung, eine größere Sichtbarkeit für Künstler*innen und ein international vernetztes Arbeiten war. Zuerst im Musik-, dann im Tanz- und Performancebereich, und ich meine schon sagen zu können, dass von diesen Strukturprojekten etliche Künstler*innen massiv profitiert haben. Also lag es nahe, dass ich mich mit dem großen Thema „Struktur" grundsätzlich weiter beschäftige. Meine internationalen Erfahrungen in die Arbeit der IGFT einzubringen, fand ich quasi logisch.

gift: Man könnte mutmaßen, du findest etwas toll an der Freien Szene? Was ist das?

Kuner: Diese unbändige Spielfreude. Und dieses Immer-Entdecken-Wollen, seien es neue Themen, Inhalte, Formen, Spielstätten – das hört ja nicht auf. Die künstlerischen und formalen Innovationen kommen aus der Freien Szene, das ist faszinierend und dort dabei sein zu dürfen ein Geschenk! Das muss man aber auch jetzt und im Moment Wert schätzen – und nicht erst oder nur in 10, 20 oder 100 Jahren, wenn Künstler*innen und Stücke kanonisiert sind oder nicht mehr künstlerisch arbeiten.

Mich fasziniert immer das Jetzt der schöpferischen Arbeit. Und mich fasziniert, mit wie viel Energie und ständiger Weiterentwicklung die Freie Szene hier arbeitet – und wie lange schon. Und ich möchte, dass diesem allem die bestmöglichen strukturellen und finanziellen Bedingungen zuteil werden!

gift: Was sind für dich wichtige Stationen deines bisherigen Lebens?

Kuner: Ich bin ja im März 1990 nach Wien gekommen. Als „echte" Ausländerin, mit Fremdenpolizei und Aufenthaltsgenehmigung jedes Semester neu waren das schon sehr interessante Erfahrungen. Und Wien war damals wie im Dornröschenschlaf, aber gerade am Aufwachen. Es war großartig, dies mitzuverfolgen. Wie sich eine Stadt neu (er)findet, und sich im Kern doch treu bleibt. Das Schillernde in jeder Handlung, in jedem (Halb)satz, sowas gibt's nur hier. Großartig!

Nur kurz zu meiner Bio – ich wusste schon mit 15, dass ich zum Theater wollte. Nach dem Abitur dann also das Ulmer Theater, Staatstheater Stuttgart, Ludwigsburger Schlossfestspiele etc., parallel dazu Studium – die Palette der Hochkultur also sowohl als Regieassistenz als auch in der Produktion. Mit 23 sah ich mich zum dritten Mal mit der *Zauberflöte* konfrontiert und dachte plötzlich, das kann jetzt nicht so weiter gehen. Und wo sind die lebenden Künstler*innen, die, die Werke schaffen? Nicht nur die Interpret*innen?

Ich habe dann in den 90er Jahren beim Niederösterreichischen Donaufestival gearbeitet, anschließend beim WUK den Lehrgang Veranstaltungstechnik und -organisation mit aufgebaut, dann war ich beim mica – music austria; und jetzt

> Ganz wichtig ist es mir auch, internationale Beispiele und Erfahrungen einzubringen.

gerade 10 Jahre am Tanzquartier Wien und dort als Leitung des Künstlerischen Betriebsbüros mit den großen Kooperationsprojekten betraut sowie mit mehreren EU Projekten und EDN – European Dancehouse Network. Dies alles immer mit dem Ziel, den österreichischen Künstler*innen mehr Mobilität und größere Sichtbarkeit zu verschaffen und den Austausch zu fördern.

gift: Was war deine erste – in einem gewissen Rahmen – selbstbestimmte Handlung in der IG?

Kuner: Den Geschirrspüler ausräumen. Und dann habe ich gleich angefangen, Künstler*innen einzuladen, über ihre Herausforderungen, Schwierigkeiten, Bedingungen, Wünsche und konkreten Anliegen und Themen, sowohl generell als auch was die IGFT betrifft, zu reden. Das ist sehr wichtig und dabei kommen viele tolle Themen und Gedanken auf, und diese Gespräche werden wir kontinuierlich fortsetzen.

Und dann gibt es natürlich Projektideen ... Aber ich war schon sehr positiv überrascht, was bereits alles geplant war, z. B. vom Kulturrat die Podiumdiskussion „Kunst sucht Politik“ am 20.9. im depot, Vernetzungstreffen – etc.

gift: Warum wäre es – gerade jetzt – wichtig, dass sich die Mitglieder in der IG engagieren und insbesondere im Vorstand den Kurs der IG mitbestimmen?

Kuner: Die IG Freie Theater ist ein Verein mit Mitgliedern. Diese wählen einen Vorstand. In den Vorstandssitzungen werden die wichtigsten Themen, Strategien und Lösungsansätze besprochen und diskutiert. Wir versuchen eh so breit und besonders wie möglich zu agieren, aber wenn man aktiv mit Politik machen will, sollte man sich auch in diesem Gremium engagieren. Das ist schon ein sehr hilfreiches Instrument!

gift: Du bist schon dabei, aber trotzdem noch frisch an diesem Arbeitsplatz, wo siehst du die Schwerpunkte der IG-Arbeit in nächster Zeit? Wie kann die IG die Produzierenden in ihrem Arbeiten unterstützen?

Kuner: Ich bin ja ein sehr praktischer Mensch. Also zunächst einmal werden wir unsere Beratungsleistungen und persönlichen Services, die ja das „Herzstück“ der IG sind, weiter ausbauen und um aktuelle Themen bereichern. Auch hierfür führen wir Gespräche mit den Mitgliedern bzw. laden ausdrücklich alle ein, sich einzubringen! Wir haben bereits etliche superinteressante Themen entdeckt, die wir auch umgehend und mit professionellem Expert*innenwissen unterfüttert mit euch bearbeiten werden. Ganz wichtig ist es mir auch, internationale Beispiele und Erfahrungen einzubringen. Ich würde gerne ganz konkrete Projekte – etwa im Rahmen von Infoveranstaltungen – vorstellen lassen und auch diskutieren wollen, und zwar sehr genau nach Stärken und Schwächen abfragen, nach Adaptierungsmöglichkeiten für Österreich – etc.

Außerdem intensivieren wir den Kontakt mit den vergleichbaren IGs anderer Länder und wollen hier nicht nur einen Erfahrungsaustausch, sondern auch ganz konkrete Informationen etwa bezüglich Statistiken und Studiendesigns teilen und weiterentwickeln. Dann sind mir die Künstler*innen in den Bundesländern ein Anliegen. Wir sind dabei, eine Bundesländertour zu organisieren und uns im Laufe des nächsten Jahres auf eine Service- und Informationstour zu begeben, um aktuelles Wissen und Knowhow auch hier vorzustellen und mit den Künstler*innen vor Ort über ihre Arbeitsbedingungen zu reden. Wichtig werden auch grundsätzliche politische Ideen/Herausforderungen und deren Umsetzung. Wir möchten einen ständigen Dialog mit allen an einer Umsetzung Beteiligten etablieren und konstruktiv – und gemeinsam – an einer Besserstellung der und Partizipation an Entscheidungsprozessen von Künstler*innen arbeiten. Das IG Netz ist außerdem ein wichtiges Instrument, um Anstellungen zu unterstützen. Auch daran müssen wir weiterarbeiten, um dieses Angebot hoffentlich ausbauen zu können.

Selbstverständlich werden wir auch an der IG selbst arbeiten und entsprechend dem Feedback der Mitglieder unsere Leistungen, Themen und Services anpassen. Die IG

entwickelt sich mit euch Künstler*innen und wächst an euren Herausforderungen. Wie gesagt: Wir laden alle ein, sich mit uns zusammenzusetzen und mit uns aktuelle Anliegen und Ideen zu erörtern!

Und wie immer – aus diesen ganzen Gesprächen, Diskussionen, Austausch auch mit anderen Organisationen, IGs und sonstigen Institutionen werden sich mit Sicherheit ganz viele reale Projekte und Leistungen ergeben, die wir dann auch so schnell wie möglich umsetzen werden. Bin schon sehr darauf gespannt!

gift: Im Sinne einer work-life-balance, wie hältst du dich fit und gesund neben so vielen Stunden am Schreibtisch und in Theaterstühlen?

Kuner: Oh, ich bin leider zu ungeduldig für den öffentlichen Nahverkehr – obwohl der in Wien großartig organisiert ist. Also Fahrrad. Und da ich relativ weit draußen in Hernals wohne, ist die tägliche Strecke hinunter und wieder hinauf ein echtes Fitness- und Entspannungsprogramm. Im Sommer wie im Winter. In der Früh auf dem Weg hinunter in die Stadt frischt sich das Gehirn und der Körper durch, und auf dem Heimweg – die Schumanngasse hinauf – sortieren sich die Tagesgedanken, und der Plan für den darauffolgenden Tag entsteht quasi von selbst. Sehr super.

gift: Die Aussicht auf ein freies Wochenende – und welches Buch darf nicht fehlen?

Kuner: Derzeit: Das Gesamtwerk Robert Seethalers, dann die Neuerwerbungen der letzten Zeit – Vea Kaiser, Thomas Glavinic, Anna Mitgutsch usw. Aber auch die Wochenendausgabe der Süddeutschen begleitet mich, der Blick nach außen und von außen auf Österreich ist schon eine gute Übung für die eigene Wahrnehmung und Einschätzung.

*gift: Politiker*innen plakatieren, "Es ist Zeit", mit alten Konzepten, aber wofür wäre jetzt deiner Meinung nach wirklich Zeit? Wünsche an die Politik? Oder an die Zivilgesellschaft?*

Kuner: Es ist wirklich an der Zeit, die Freie Szene, die sich in den letzten Jahrzehnten künstlerisch und organisatorisch so derart großartig entwickelt hat, angemessen zu finanzieren! In der Freien Szene wurden die wesentlichen künstlerischen Innovationen getätigt, wurden neue Produktionsstrukturen entwickelt und etabliert. Von diesen Innovationen profitieren doch die etablierten Organisationen schon lange bzw. schauen sich vieles ab. Wir müssen finanziell und strukturell dahin kommen, dass die Aktiven der Freien Szene derart ausgestattet und abgesichert sind, dass sie nicht nur im Moment leben und arbeiten können, sondern die sozialen Sicherungen wie Arbeitslosengeld, Krankenversicherungen, Familienbeihilfen, Lohnfortzahlungen und vor allem Pensionsansprüche auch für sie selbstverständlich sind. Und dies auch vor dem Hintergrund unterschiedlicher Nationalitäten, denn die Szene in Österreich besteht nun einmal aus Menschen verschiedenster Herkunftsländer.

Kurz: Wir brauchen künstlerische Freiheit – und entsprechende soziale Modelle. Dafür gibt es schon genug Ideen!

© Erich Leonhard

OFFENER BRIEF
der ARGE Unesco Kulturelle Vielfalt

Die Arbeitsgemeinschaft Kulturelle Vielfalt (ARGE) ist die zentrale Dialogplattform der Österreichischen UNESCO-Kommission zur aktiven Beteiligung der Zivilgesellschaft am Prozess der Umsetzung der „UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ in und durch Österreich.

Mit der ARGE, die mit Beginn der Ausarbeitung der Konvention von der Österreichischen UNESCO-Kommission etabliert wurde, trägt Österreich zur aktiven Beteiligung der Zivilgesellschaft gemäß Artikel 11 der Konvention bei.

*Inhaltlich greift die ARGE insbesondere Themen auf, die von den Vertreter*innen der Zivilgesellschaft als aktuell relevant und erforderlich für die Umsetzung der Konvention angesehen werden. Ferner begleitet die ARGE den Diskussionsprozess auf internationaler Ebene und erarbeitet Stellungnahmen zu den UNESCO-Verhandlungsdossiers, die in Abstimmung mit den federführenden Ministerien in die österreichische Positionierung bei den UNESCO Verhandlungen einfließen.*

*Mitglieder der ARGE sind Expert*innen, Kunst- und Kulturschaffende der verschiedenen Kunstsparten und ihre Interessenvertretungen sowie als beobachtende Mitglieder Vertreter*innen des Bundes und der Länder. Damit ermöglicht die ARGE einen regelmäßigen Austausch zwischen der tangierten Zivilgesellschaft als auch mit den für die Umsetzung verantwortlichen Stellen in Österreich.*

Die IG Freie Theater ist seit 2011 aktives Mitglied der ARGE.

OFFENER BRIEF
der ARGE Unesco Kulturelle Vielfalt
Wien, 20. September 2017

Sehr geehrte Damen und Herren!
Sehr geehrte potentielle zukünftige Abgeordnete und Regierungsmitglieder!

In wenigen Wochen werden bei der Nationalratswahl die kulturpolitischen Weichen für die nächsten fünf Jahre neu gestellt. Wir, Mitglieder der ARGE Kulturelle Vielfalt der Österreichischen UNESCO-Kommission, die mehr als 350.000 Kunst- und Kulturschaffende und über 500 Kunst- und Kulturverbände in Österreich vertreten, erinnern ausdrücklich daran, dass Österreich der „UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ beigetreten ist (BGBl III Nr.34/2007).

Die Republik hat sich damit verpflichtet, alle erforderlichen Schritte zu setzen, um ein Umfeld zu schaffen, in dem sich Vielfalt in Kunst, Kultur und Medien frei entfalten kann und die künstlerisch-kulturellen Wahlfreiheiten jedes

einzelnen Mitglieds in der Gesellschaft gestärkt werden. Es geht um eine Kulturpolitik des Ermöglichens, die der fortschreitenden Kommerzialisierung des Kunst- und Kulturbereichs aktiv entgegenwirkt. Dies ist sowohl ein kulturpolitisches Bekenntnis, als auch ein konkreter Arbeitsauftrag – auch an die nächste Bundesregierung.

Konkrete Maßnahmen und Strategien müssen im Regierungsprogramm verankert werden, um die Bestimmungen und Ziele der Konvention umzusetzen. Wir appellieren daher an die nächste Bundesregierung:

Kunst und Kultur auf MinisterInnenebene vertreten
Kunst und Kultur müssen auf Bundesebene in einem eigenen Ressort angesiedelt und durch eine/n sachkundige/n MinisterIn vertreten sein.

Strukturelle Einbeziehung der Zivilgesellschaft
Eine konsequente Einbeziehung der Expertise von Kunst- und Kulturschaffenden sowie ihrer Interessenvertretungen in kulturpolitische Entscheidungsprozesse muss selbstverständlich sein. In diesem Sinne müssen strukturelle Beteiligungsmöglichkeiten für die Zivilgesellschaft für eine transparente, faktenbasierte und partizipative Politikgestaltung entwickelt und etabliert werden!

Bessere soziale Absicherung schaffen
Die soziale Absicherung von Kunst- und Kulturschaffenden muss verbessert werden. Das Kunst- und Kulturressort muss es sich zur zentralen Aufgabe machen, für die Umsetzung geeigneter Maßnahmen zu sorgen, die der zunehmenden Prekarisierung entgegenwirken. Insbesondere gilt es die seit vielen Jahren bestehenden Probleme im Zusammenspiel von selbstständiger und unselbständiger Erwerbstätigkeit sowie erwerbslosen Phasen zu lösen. Auch Krankengeld, Selbstbehalte, Pensionsversicherung, Betreuung von erwerbslosen KünstlerInnen und KünstlerInnensozialversicherungsfonds bieten Herausforderungen für Verbesserungsmaßnahmen.

Angemessene Bezahlung für Kunst- und Kulturarbeit
Mindeststandards zur Abgeltung künstlerischer Arbeit müssen verankert werden – auch als Voraussetzung für die Förderung von Kunst und Kultur mit öffentlichen Mitteln.

Gerechte Anteile für die UrheberInnen und Leistungsschutzberechtigten
Die bestehende Unausgewogenheit der Verhandlungsmacht zwischen Kreativen und VerwerterInnen muss durch ein UrheberInnenvertragsrecht ausgeglichen werden. Die Abschaffung der cessio legis für FilmschauspielerInnen ist überfällig. Eine Ausstellungsvergütung muss verankert werden.

Kunst und Kultur in den ORF
Standards zur Erfüllung des öffentlich-rechtlichen Kultur- und Bildungsauftrags des ORF müssen verbindlich definiert und umgesetzt werden. Kunst- und Kulturschaffende sind mit Sitz und Stimme in die Entscheidungsgremien des ORF einzubeziehen.

Vielfalt von Kunst und Kultur finanziell sichern
Die Kunst- und Kulturförderung ist danach auszurichten, die Vielfalt des zeitgenössischen Kunstschaffens zu sichern! Auch eine deutliche Ausweitung und kontinuierliche Valorisierung der zeitgenössischen Kunst- und Kulturförderung ist notwendig – auch, um faire Bezahlung von Kunst- und Kulturschaffenden zu gewährleisten.

Mobilität statt Barrieren
Die Mobilität von KünstlerInnen und künstlerischen Produktionen ist im Sinne der kulturellen Vielfalt zu fördern. Für Kunst- und Kulturschaffende aus sog. EU-Drittstaaten, die in Österreich temporär tätig sein wollen, sind verfahrenstechnische Erleichterungen vorzusehen. Fremden- und beschäftigungsrechtliche Mobilitätsbarrieren sind ebenso abzuschaffen wie steuerliche Hürden (z.B. AusländerInnensteuer). Entsprechende Maßnahmen gilt es auch auf europäischer Ebene durchzusetzen.

Keine Liberalisierungen im Kunst-, Kultur- und Medienbereich
Entschieden entgegenzutreten ist weiteren Liberalisierungsversuchen und Liberalisierungen im Kunst-, Kultur- und Medienbereich durch internationale Handelsabkommen! Vielmehr sind Kunst und Kultur durch technologieneutrale, horizontale Ausnahmen in sämtlichen bi- und plurilateralen Handelsabkommen zu schützen.

Kulturelle und kreative Bildung stärken
Kulturelle und kreative Bildung im regulären Schulsystem müssen gestärkt, die dafür erforderlichen Standards, Rahmenbedingungen und Qualifizierungen geschaffen werden. Insbesondere für Kunstsparten, die in Schulcurricula nicht enthalten sind, gilt es Angebot und Zugang zu schaffen.

Die „UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ ist kein Schönwetterprogramm. Sie ist eine völkerrechtliche Verpflichtung, die Österreich freiwillig und auf Dauer eingegangen ist. Im kommenden Regierungsprogramm muss sich diese Verpflichtung widerspiegeln – im Interesse der gesamten Gesellschaft, nicht nur im Interesse der Kunst- und Kulturschaffenden in Österreich.

Nähere Ausführungen zu unseren Forderungen finden Sie online im Schlusskommuniqué der Klausurtagung Kulturelle Vielfalt unter:

https://www.unesco.at/kultur/vielfalt-kultureller-ausdrucksformen-artikel/article/klausurtagung-kulturelle-vielfalt/

Es geht nicht an, dass sich Österreich verpflichtet hat, die Konvention umzusetzen und gleichzeitig Gesetze beschließt, die im klaren Widerspruch zu den Zielen der Förderung kultureller Vielfalt stehen. Dies gilt auch für die anderen Kulturkonventionen, die Österreich ratifiziert hat.

Die nächste Bundesregierung wird daran gemessen werden, wie sie mit den Kunst- und Kulturschaffenden dieses Landes umgeht und welchen Beitrag sie zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen leistet. Welche Maßnahmen wird sie setzen, um tatsächlich der Umsetzung der UNESCO-Konvention nachzukommen?

Mit freundlichen Grüßen,

Dachverband der Österreichischen Filmschaffenden
Anna Maria Kollmann

IG Autorinnen Autoren
Gerhard Ruiss

IG Bildende Kunst
Daniela Koweindl

IG Freie Theaterarbeit
Ulrike Kuner

IG Kultur Österreich
Gabi Gerbasits

IG Übersetzerinnnen Übersetzer
Brigitte Rapp

IKM – Institut für Kulturmanagement und Gender Studies / MDW
Franz Otto Hofecker

KulturKontakt Austria
Sirikit Amann

Kulturrat Österreich
Anna Maria Kollmann

Künstlerhaus – Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler,
Kurt Brazda

KUPF - Kulturplattform Oberösterreich
Thomas Diesenreiter

mica – music austria
Sabine Reiter

Musikergilde
Peter Paul Skrepek

österreichische kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen
Veronika Ratzenböck

Österreichischer Komponistenbund
Alexander Kukelka

Österreichischer Musikrat
Harald Huber

Neue Zeit, alte Kämpfe

Thomas Diesenreiter

Oberösterreich ist ein stolzes Bundesland, das sich selbst gerne in der Vorreiterrolle sieht. Nach zwei Jahren einer schwarz-blauen Koalition taugt es vielleicht auch in politischer Hinsicht als Menetekel. Eine Deutungssuche, was da noch kommen wird.

Die erste Plakatwelle des neuen oberösterreichischen Landeshauptmanns und Kulturreferenten Thomas Stelzer kündigte im April eine „Neue Zeit" an. Und diese ist nun auch auf Bundesebene gekommen: „Zeit für Neues" lautet der Slogan, mit dem Sebastian Kurz in die Wahlschlacht zog, aus der er am Schluss wahrscheinlich als neuer Bundeskanzler hervorgeht. Ob tatsächlich und in welcher Koalition er seine Partei führt, ist zum Abgabetermin dieses Textes noch offen. Dass Schwarzblau auch auf Bundesebene wieder eine reale Möglichkeit ist, ist aber nicht abzustreiten. Grund genug für uns sich damit zu befassen, was eine solche Koalitionsvariante kulturpolitisch bedeuten kann.

Die erste Bilanz nach zwei Jahren Schwarz-Blau in Oberösterreich fällt zwar nicht positiv, aber auch nicht so negativ aus, wie viele befürchtet haben. Ja, die Förderungen für die freie Szene wurden weniger, und ja, die Budgets der großen Institutionen sind abermals gestiegen. Aber beide Entwicklungen stehen in einer Kontinuität, die die KUPF seit etwa 8 Jahren beobachtet und kritisiert. Um die freie Kulturszene und die zeitgenössische Kunst, einst eine Lieblingszielscheibe freiheitlicher Kulturpolitik, war es in den letzten Jahren auffallend ruhig geworden. Vielleicht braucht man jetzt, da man selbst in der Machtposition angekommen ist, die Szene nicht mehr als Reibebaum, und will sie nicht durch öffentliche Aufmerksamkeit stärken. Früher forderte die FPÖ gerne öffentlichkeits- und empörungswirksam den Förderstopp von Kulturinitiativen auf ihrer „schwarzen Liste". Dass es diese auch heute noch gibt, daran besteht kein Zweifel – nur werden sie wohl jetzt eben zu den Budgetverhandlungen mit dem Regierungspartner mitgenommen.

Das jahrelange Trommeln der FPÖ und der oberösterreichischen Industrie für radikale Kürzungen im Kulturbereich ist nach dem Abgang Pühringers aber nun auch in der OÖVP auf offene Ohren gestoßen. Laut einem Bericht der OÖN sollen 10% im Kulturbereich eingespart werden. In absoluten Zahlen wären das 19 Millionen. Dabei soll die heilige Kuh des Landesmusikschulwerks (LMS) von Kürzungen verschont werden, mutmaßlich die letzte kulturpolitische Bürgschaft Pühringers. Da das LMS aber fast die Hälfte des Budgets ausmacht, heißt das im Extremfall, dass im restlichen Budget knapp 20% gesperrt werden müssen. Zahlen, denen Stelzer aber später im Landtag auf eine entsprechende Frage des grünen Kultursprechers Severin Mayr widerspricht: „Einen derartigen Plan habe ich nicht." Sehr wohl wird es aber laut Stelzer Einsparungen geben, deren Umfang und wen es treffe bleibt vorerst offen. Im institutionellen Bereich wurden dafür große Reformvorhaben bekannt, bei denen es unter dem Stichwort Synergieeffekte am Ende des Tages sehr wohl auch um Einsparungen gehen wird. Der Ball liegt nach der politischen

> „Es steht aber zu befürchten, dass wie so oft nicht dort gespart wird, wo es am Sinnvollsten wäre, sondern dort, wo am wenigsten Widerstand erwartet wird.“

Ansage nun bei den zuständigen Beamten, sie sollen die Pläne prüfen und vertiefen. Es steht aber zu befürchten, dass wie so oft nicht dort gespart wird, wo es am Sinnvollsten wäre, sondern dort, wo am wenigsten Widerstand erwartet wird. Dass damit besonders die zeitgenössische Kunst und Kultur gefährdet ist, sollte uns motivieren, das schleunigst zu ändern. Vernetzung und Solidarität werden die Schlüsselelemente sein, um sich den Kürzungsideen zu widersetzen.

Auf Bundesebene ist für ÖVP-Spitzenkandidaten Kurz Kulturpolitik bisher kaum ein Thema gewesen. Die Ansage, Förderungen kürzen zu müssen, ist allerdings ein fixer Bestandteil seiner Reden. Im Wahlprogramm findet sich wiederum einerseits ein Bekenntnis zu Österreich als Kulturland und der öffentlichen Kulturfinanzierung. Den regionalen Initiativen werden „flexiblere Förderinstrumente, die unbürokratisch unterstützen und eine schnellere Abwicklungen als heute ermöglichen“ versprochen. Betont wird andererseits gleichzeitig die „Wichtigkeit des Abbaus von Doppelgleisigkeiten“ – wo diese bestehen und was das bedeuten soll, bleibt aber im Unklaren.

Wer wissen möchte, wie sich eine mögliche schwarz-blaue Regierung auf Bundesebene kulturpolitisch auswirken wird, sollte in den nächsten Wochen Oberösterreich genau beobachten. Vielleicht wird dieses Bundesland abermals ein Vorreiter sein.

Thomas Diesenreiter

derzeit Geschäftsführer der Kulturplattform Oberösterreich. diesenreiter.at / kupf.at

Bundestrojaner auch im zweiten Anlauf vorläufig verhindert

Herbert Gnauer

Das Jahr begann mit einem starken Auftritt: Als Innenminister Wolfgang Sobotka Anfang Jänner aus den Weihnachtsferien zurückkehrte, legte er eine lange Liste neuer Überwachungsmaßnahmen vor, die für einige Aufregung sorgte. Insbesondere der Wunsch nach vernetzten Videokameras mit Echtzeitzugriff für Sicherheitsbehörden und die Einführung einer vorbeugenden Fußfessel ohne begangene Straftat ließen viele erschauern [1]. Expert*innen unterschiedlichster Fachrichtungen, auch einige Politiker*innen übten vehemente Kritik [2]. Andere ergaben sich jedoch ein weiteres Mal dem Reflex, nach terroristischen Anschlägen [3] publikumswirksam verschärfte Überwachung zu fordern. So schafften es wenig später ausnahmlos alle Punkte von Sobotkas Liste ins Arbeitsprogramm der Bundesregierung [4]. Nur die Fußfessel für Gefährder schien denn doch ein wenig übertrieben und wurde von Justizminister Wolfgang Brandstetter per Erlass zurückgepfiffen [5].

Dabei war das umstrittene Polizeiliche Staatsschutzgesetz [6] zu diesem Zeitpunkt gerade mal ein knappes halbes Jahr in Kraft. Es lagen also noch keinerlei Erfahrungswerte vor. Und von einer Bedrohungslage ist hierzulande zwar unverändert viel zu hören, aber glücklicherweise nur wenig zu sehen. Schon gar nicht in Form valider Daten und überprüfbarer Analysen, denn die Wirksamkeit von Überwachungsmaßnahmen wird zwar gern behauptet, wurde aber niemals ernsthaft untersucht. Ein Umstand, dem die Bürgerrechtsorganisation epicenter.works mit ihrem Handbuch für die Evaluation von Anti-Terror-Gesetzen HEAT [7] abzuhelfen versucht. Sieht man sich die einzelnen Vorhaben des sogenannten Sicherheitspakets nämlich genauer an, scheint es bei vielen mehr als unwahrscheinlich, dass sie geeignet sind, unser aller Sicherheit zu erhöhen. Detaillierte Informationen zu den Forderungen sind ebenfalls am Website von epicenter.works zu finden [8].

Ganz im Gegenteil müssen einige der geplanten Maßnahmen sogar als kontraproduktiv bezeichnet werden. So unter anderem die Idee des sogenannten Bundestrojaners. Der Einsatz staatlicher Spionageprogramme steht zwar nicht explizit in den Gesetzesentwürfen, die kurz nach Sommerbeginn recht überraschend in Begutachtung geschickt wurden [9],[10], ergibt sich aber zwingend aus dem Plan, künftig verschlüsselte Kommunikation im Internet zu belauschen. Ohne Verwendung von Schadprogrammen á la Trojaner wird Online-Überwachung nicht zu bewerkstelligen sein. Eine korrekt durchgeführte End-to-End Verschlüsselung mit starken Passphrasen ist, wenn überhaupt, nur mit sehr hohem Aufwand zu knacken. Es bleibt also nichts anderes übrig, als vor der Verschlüsselung oder nach der Entschlüsselung anzusetzen, das heißt direkt auf zumindest einem der beteiligten Geräte. Wer sich für Details interessiert, wird in Otmar Lendls *Thesen zu aktuellen Gesetzesentwürfen* [11] mehr als fündig (der Autor zählt zu Österreichs profundesten Experten für IT-Security). Ebendort wird auch erklärt, weshalb versteckte Zutrittststellen für Behörden, sogenannte Backdoors [12] eine ganz schlechte Idee sind. Sie bringen nämlich exakt dieselben Probleme mit sich, wie alle übrigen Arten von Sicherheitslücken.

Grundsätzlich können ausnahmslos alle Schwachstellen jederzeit von möglicherweise übelwollenden Dritten entdeckt, genutzt und/oder gewinnbringend gehandelt werden. Es gibt nämlich keine exklusiven Nutzungsrechte an Exploits [13], was offensteht, steht jedem offen. Sicherheitslücken lassen sich nicht einfach aufkaufen und stehen anderen anschließend nicht mehr zu Verfügung. Auch wenn zahlreiche politische Entscheidungträger etwas dieser Art zu glauben scheinen. Die Vorstellung, den äußerst dubiosen Markt für Exploits durch Teilnahme beeinflussen zu können, könnte in ihrer Naivität fast rührend anmuten, wäre es nicht unser aller öffentliche Hand, die hier zumindest indirekt in mafiöse Strukturen investieren soll.

Dazu kommt ein gefährlicher Paradigmenwechsel: Der Staat, bislang für Sicherheit und Schutz seiner Bürgerschaft zuständig, bekommt plötzlich ein Interesse am Fortbestand bedrohlicher Schwachstellen in Betriebssystemen und Programmen. Ohne diese kann nämlich keine Spionagesoftware auskommen. Durch das Schließen von Sicherheitslücken werden alle darauf aufbauenden Spionageprogramme außer Gefecht gesetzt. Die Zero Day Vulnerbility [14], auf der WannaCry [15] beruhte, war bereits fünf Jahre zuvor bekannt und wurde vor dem Hersteller Microsoft mit Vorsatz geheimgehalten, damit die US-amerikanische National Security Agency (NSA) [16] sie weiterhin ungestört als Zugang verwenden konnte. Dabei ist die Attacke hierorts noch vergleichsweise harmlos abgegangen, in Österreich waren nur wenige Rechner von WannaCry befallen. Anderswo wurden durchaus Gesundheitseinrichtungen und andere sensible Versorgungssysteme in bedrohlichem Ausmaß geschädigt. Was noch immer harmlos scheint im Vergleich zum Potenzial, das derartiger Schadsoftware grundsätzlich innewohnt.

Erst vor Kurzem musste ein Hersteller von Herzschrittmachern unter gehörigem medialen Getöse rund eine halbe Million verkaufte Exemplare wegen akuter Sicherheitsprobleme zurückrufen [17]. Beim Gedanken an ein Internet of Things (IoT) [18], das zahllose Geräte mit Internetanbindung in jeden Haushalt bringen soll, kann einem da schon schwummerig werden. Jedes einzelne davon ein potenzielles Angriffsziel, um Fehlfunktionen, Kurzschlüssse, Brände durch Überhitzung und dergleichen auszulösen. Der Phantasie sind hier kaum Grenzen gesetzt. Eine unsichtbare und unkalkulierbare Bedrohung, denn niemand weiß zu sagen, wieviele Schadprogramme auf den unzähligen, größtenteils in Geräten aller Art verbauten Computern schon heute rund um den Globus schlummern. Waffen, deren Anzahl und Aufstellung nicht durch militärische Aufklärung zu erkunden ist. Wenn von Aufrüstung und Waffengleichheit die Rede ist, scheinen dennoch etliche, in den Kategorien des Kalten Krieges verharrend, an greifbare Arsenale zu denken. Klar ist nur, dass sich virtuelle Gefechte in völlig anderen Dimensionen als alles bisher Dagewesene abspielen werden. Alles Weitere bleibt hoffentlich noch lange Spekulation. Dennoch wäre interessant zu wissen, was genau Verteidigungsminister Hans Peter Doskozil wohl meinte, als er im Sommer nach Besuch einer offenbar gelungenen Verkaufveranstaltung noch tagelang beseelt von offensiven Cyberwaffen sprach.

Doch um auf den Bundestrojaner, soll heißen die staatlichen Spionageprogramme zurückzukommen (im Bundesministerium für Justiz zeigt man sich da gerne recht empfindlich [19]), entpuppt sich unter anderem auch möglicher Mißbrauch als Problem. Weshalb sollten gewiefte Kriminelle oder Terrorist*innen Malware nicht als solche erkennen können? Was sollte sie davon abhalten, absichtlich Geräte als sogenannte Honey Pots bewusst zu exponieren, um die Sicherheitsbehörden anzulocken und anschließend mit irreführender Desinformation zu versorgen? Im Vergleich zum möglichen Schaden, der durch Fortbestand von Schwachstellen entstehen kann, erscheint der mögliche Nutzen äußerst gering.

Gegen Exploits gibt es nur ein wirksames Mittel: Informationspflicht. Zunächst ist der Hersteller in Kenntnis zu setzen, wenn er nicht angemessen reagiert, die Öffentlichkeit. So wäre der Handel mit dem Wissen um die betreffende Schwachstelle unterbunden, denn nur sehr Wenige zahlen für bereits bekannte Information. Und es bestünde zumindest die Chance, sich zu schützen. Nicht zuletzt könnten Konsumentenvertreter*innen gegebenenfalls auf säumige Hersteller Druck ausüben, um rasche Schließung von Exploits zu erreichen. Obwohl die allermeisten Hersteller wohl gar nicht gezwungen werden müssten, sondern eine solche Entwicklung sehr begrüßen würden.

Überdies wäre es mit einem einzigen Bundestrojaner längst nicht getan. Angesichts der vielen Betriebssysteme, die auf Computern und mobilen Geräten in unterschiedlichen Versionen verbreitet sind, sowie ihrer schier endlosen Kombinationsmöglichkeiten mit installierten Programmen bzw. Apps erfordern eine ganze Reihe von Spionageprogrammen. Sie alle müssen laufend geprüft, gewartet und gegebenenfalls weiterentwickelt werden. In Summe ist das ein enormer Kostenfaktor.

Dies alles vor Augen lässt sich Überwachung von verschlüsselter Kommunikation im Internet mitnichten als eine zeitgemäße Weiterführung der Telefonüberwachung sehen,

die Justizminister Wolfgang Brandstetter beharrlich in ihr zu erkennen glaubt. Sie ist einerseits sehr viel weniger, weil sich Kriminelle mit professionellem Hintergrund ihr problemlos entziehen können. Beispielsweise durch ein Ausweichen von weitverbreiteten Kanälen wie Whatsapp auf andere, möglicherweise eigene, im Darknet [22] bestens verborgene Strukturen. Andrerseits würde die Nutzung staatlicher Spionagesoftware doch auch sehr viel mehr bedeuten. Denn dem zweifelhaften Nutzen steht eine enorme Bedrohung und höchst reale Gefährdung der Allgemeinheit gegenüber.

Zuletzt sind die Vorhaben des Überwachungspaketes an ein vorläufiges Ende gekommen. Im Rahmen einer für 1. September 2017 einberufenen Sitzung des nationalen Sicherheitsrates war keine Mehrheit zu finden [20]. Schlußendlich wollten nur die Vertreter*innen der ÖVP die beiden Gesetzesentwürfe in allen Punkten unterstützten, weshalb sie im Nationalrat vorerst nicht zur Abstimmung gebracht wurden. Vom Tisch ist das Thema damit leider nicht, bestenfalls für die eben zu Ende gehende Legislaturperiode auf Eis gelegt. Früher oder später bekommt der untote Bundestrojaner, dann in seiner dritten Reinkarnation, wieder die Sporen in die Flanken. Ein Beitrag zur Sicherheit ist so freilich nicht zu leisten, soviel steht fest. Die Chance besteht daher darin, die durch den Etappensieg gewonnene Zeit für einen faktenbasierten Diskurs zu nützen.

Alle Links zuletzt abgerufen am 15.09.2017

1 https://futurezone.at/netzpolitik/kritik-an-sobotka-nahezu-lueckenloser-ueberwachungsstaat/239.295.624
2 http://orf.at/stories/2373998/2373894
3 https://de.wikipedia.org/wiki/Anschlag_auf_den_Berliner_Weihnachtsmarkt_an_der_Ged%C3%A4chtniskirche
4 http://archiv.bundeskanzleramt.at/DocView.axd?CobId=65201
5 https://kurier.at/politik/inland/fussfessel-fuer-gefaehrder-nur-alternative-zur-u-haft/256.749.845
6 https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20009486
7 https://epicenter.works/thema/heat
8 https://epicenter.works/thema/ueberwachungspaket
9 https://parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/ME/ME_00325/index.shtml
10 https://parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/ME/ME_00326/index.shtml
11 http://cert.at/services/blog/20170731130131-2076.html
12 https://de.wikipedia.org/wiki/Backdoor
13 https://de.wikipedia.org/wiki/Exploit
14 https://en.wikipedia.org/wiki/Zero-day_(computing)
15 https://de.wikipedia.org/wiki/WannaCry
16 https://de.wikipedia.org/wiki/National_Security_Agency
17 https://duckduckgo.com/?q=herzschrittmacher+rückruf+hack
18 https://de.wikipedia.org/wiki/Internet_der_Dinge
19 http://derstandard.at/2000061323992/Strafjurist-Pilnacek-Es-passiert-keine-breitflaechige-Ueberwachung
20 https://futurezone.at/netzpolitik/nationaler-sicherheitsrat-kein-nein-kein-ja-der-spoe-zum-sicherheitspaket/283.803.101?utm_source=futurezone.at&utm_campaign=2df88d342d-newsletter_futurezone_at&utm_medium=email&utm_term=0_667c8ddbb8-2df88d342d-109944929
21 https://de.wikipedia.org/wiki/Darknet

Herbert Gnauer

Emeritierter IT Maschinist, praktizierender Radiomacher, Podcaster & Moderator, Cyberspacebewohner seit 1993, Rematerialisationen in aller Regel werktags 12:00-16:00

Politisches Theater machen oder Politisch Theater machen?

Paula Perschke

Mit dieser Frage beschäftigte sich schon der wohl bekannteste Filmrevoluzzer der 1960er Jahre, Jean–Luc Godard. Doch nicht nur in Frankreich schwappte eine neue Welle junger Filmemacher*innen über Opas Kino, auch in Deutschland kritisierten Alexander Kluge und Kolleg*innen die lächerliche Familienidylle nachkriegsdeutscher Heimatfilme und setzten ihnen das Autorenkino entgegen. Doch nicht nur in der kurzen Geschichte des Films, auch im europäischen bürgerlichen Theater hat sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts so einiges getan.

Nach dem bestialischen Zweiten Weltkrieg und dem darauffolgenden vielversprechenden Wirtschaftswundern mussten sich einige Theaterhäuser nicht nur architektonisch erneuern bzw. wiederaufbauen, sondern auch inhaltlich stark reformieren. Theater wurde beispielsweise dokumentarisch und damit selbstreflexiv. Eines der relevantesten Stücke für die Bundesrepublik Deutschland war zweifelsohne Peter Weiss' erschütterndes Textdokument *Die Ermittlung* (UA: 1965) welches den ersten Auschwitzprozess (1963-1965) thematisiert und einen Grundstein für das kollektive Erinnern im Theater der Nachkriegszeit festlegte. Theater hat auch heute, in der Postmoderne und im Postepischen, die Mittel zu erinnern, zu mahnen, zu kritisieren und vor allem sich selbst und die eigenen Bedingungen in Frage zu stellen.

Allerdings ist im 21. Jahrhundert nicht nur Opas Kino tot, sondern auch der Typus des intellektuellen Theaterkünstlers. Es gibt keine Dramatiker wie Peter Weiss und Heiner Müller mehr, keinen Brecht und keinen Schlingensief. Pina Bausch, Gret Palluca und Mary Wigman haben ihre letzten Tänze längst getanzt und selbst Frank Castorf hat die linke Festung Volksbühne verlassen. (Glücklicherweise sind Falk Richter, Sasha Marianna Salzmann und Yael Ronen noch am Maxim-Gorki-Theater aktiv…)

Wie geht es denn jetzt weiter mit dem Politischen Theater? Vergessen wir mal für einen Moment die eben aufgezählten Theaterpromis, die vielleicht die Medien prägen, aber längst nicht mehr den theatralen Underground bestimmen.

Seit Ende der 1980er Jahre bilden sich in der Bundesrepublik schwarmartig immer mehr Performance,- und Autor*innenkollektive, deren Erfassbarkeit geschweige denn Archivierung für Theaterwissenschaftler*innen eine große Herausforderung darstellt. Grund dafür ist nicht nur die aktive Loslösung von sämtlichen Stadttheaterstrukturen und Zweijahresverträgen, sondern auch der große Wunsch nach Autonomie. Möglicherweise ist die Freie Szene selbst ein sich stets multiplizierendes Labor und Sinnbild des Politischen.

Doch wie lässt sich das Politische messen? Ist eine Inszenierung sehr politisch, weniger politisch oder gar zu politisch? Stellen Sie sich mal vor, Sie sitzen in einer als Theaterraum umfunktionierten Lagerhalle, es ist kalt, die Scheinwerfer haben ständig Ausfälle und auf der Bühne gröhlt ein Chor voll nackter Menschen die Internationale, während im Hintergrund ein Trabi brennt. Dann könnten Sie aus ihrer Handtasche nicht nur die obligatorischen Theaterdrops hervorholen, sondern auch ein kleines Thermometer, was den Gehalt des Politischen der gerade laufenden Inszenierung messen kann.

Bedeutet politisch Theater machen heute Flaggen auf den Bühnen der Stadttheater zu verbrennen? Auf Diversität im Ensemble zu achten? Kapitalismuskritisch zu sein? Mit Nazisymbolen zu changieren? Stereotype doppelt zu überhöhen um sie damit zu entkräften? Oder findet sich das Politische bereits in den Produktionsbedingungen der Theaterschaffenden?

Zunächst sollte das Politische nicht mit Regierungspraxis, den dazugehörigen Sanktionen und Gesellschaftsstrukturen gleichgesetzt werden. Das Politische findet in seiner ersten Dimension bereits im Produktionsprozess freier Theaterkollektive statt. Es offenbart sich durch das Widerständige, durch das gezielte Überwinden von Hör- und Sehgewohnheiten. Das Politische zeigt sich außerdem in der Unterwanderung gängiger Theaterrollen und im anders machen. Die zweite Dimension, die das Politische erreichen kann, ist der Aufführungsprozess. Theaterobermeister Hans-Thies Lehmann beschreibt das zum Vorschein tretende des Politischen treffend als jene Leerstelle, die aufscheint wenn eine ästhetische Situation von einer sozialen Situation abgelöst bzw. ersetzt wird. Also in dem Moment, in dem einfach gesagt ein offener Umbau vor den Augen des Publikums stattfindet, wo vorher noch ein tief berührender Monolog vorgetragen wurde. Wir können auch, um es mit Lehmanns Worten zu sagen, vom Einbruch des Realen sprechen. Eine Inszenierung ist also womöglich nicht per se politisch, sondern gespickt mit Momenten, in denen die Zuschauer*innen mit verschiedenen Inszenierungsebenen konfrontiert werden.

Die Frage, wie politisch etwas ist, lässt sich wirklich nicht beantworten. Klar ist aber, dass sowohl in der Beobachtung der zeitgenössischen Dramatik also auch in den performativen Inszenierungsweisen Leerstellen bzw. Unterbrechungen auftauchen, die den Rezipierenden die Möglichkeit geben, eine eigene Ordnung zu definieren. Zusätzlich zu der eben erwähnten Verschiebung zweier Ebenen ist die „Figur als ordnendes Prinzip“ abwesend, wie die Performerin und Expertin für zeitgenössisches Theater, Annemarie Matzke, feststellt.

Was uns jetzt noch fehlt ist der Mut, sich zur Leerstelle zu bekennen und niemals aufzuhören, Konventionen und vor allem Traditionen zu hinterfragen, sie zu unterwandern, zu überwinden und was sonst noch nötig ist, um mit den Mitteln des Theaters etwas sagen zu wollen. Die Regisseurin Claudia Bauer hat in einem Interview zu ihrer (großartigen) Inszenierung *89/90* (UA: 2016, Schauspiel Leipzig) geäußert, dass es nicht die Aufgabe von Theater sei, Tagespolitik abzubilden. Das könne es auch gar nicht, da es, wenn überhaupt, nur langsam reagieren würde. Das sei allerdings auch sein Potenzial: das Politische sinnlich erfahrbar zu machen. Das ist ein entscheidender Punkt auf der Suche nach dem Politischen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen: Kunst hat nicht die Aufgabe, politische Entscheidungen zu treffen bzw. zu regeln, sondern sowohl die Chance auf Autonomie als auch die Rezeption auf eine Sinnesebene zu legen, welche sich fernab von rationalen Diskussionen und Strukturen befindet.

Dem Vorschlag von Jean-Luc Godard, Kunst politisch zu machen, anstatt Politische Kunst zu machen, kann also zugestimmt werden. Sollte es jemals eine Nouvelle-Nouvelle Vague geben, wäre es nur wünschenswert, wenn die beteiligten Frauen dann keine Musen vor Kamera mehr wären, sondern sich auch am Erzählen und Erinnern beteiligen würden. Aber dazu später mehr.

Paula Perschke

Zur Erfassbarkeit der Freien Szene wurde im vergangenen Jahr wurde in Deutschland ein Archiv des freien Theaters gegründet. Mehr dazu unter: http://www.theaterarchiv.org/

Außerdem interessant:
Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. (Hrsg. Jan Deck / Angela Sieburg, 2011.)
Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. (Annemarie Matzke, 2005.)

Wieder und wider.

Elfriede Jelineks Art des Protests

Silke Felber

22. Juni 2000, Wien Ballhausplatz. Es ist ein Donnerstag im Jahr der Wende. Ein Donnerstag, der wöchentlich von Tausenden genutzt wird, um auf die Straße zu gehen und gegen etwas zu protestieren, was lange Zeit als undenkbar gegolten hatte: eine „blau-schwarze" Koalition im rot-weiß-roten Österreich. Unter den bekennenden Regierungskritiker*innen befindet sich auch Elfriede Jelinek, die als Reaktion auf den Rücktritt Jörg Haiders als FPÖ-Parteiobmann und seinen vorübergehenden Rückzug in die Landespolitik Kärnten den Theatertext *Das Lebewohl* verfasst hat, der an ebenjenem 22. Juni erstmals verlesen wird, und zwar von Martin Wuttke.

Das Lebewohl – im ersten Nebentext auch als *Haidermonolog* betitelt – ist eine „Zustandsschilderung", wie Jelinek selbst behauptet, ein Text, in dem ästhetische Strategien zur Anwendung kommen, die von der Manipulierbarkeit der Sprache ausgehen. Es spricht ein nicht näher definierter Sprecher, der sich aus der Bundespolitik verabschiedet und gleichzeitig seine Wiederkehr ankündigt: *Wir werden kommen. Und bleiben,* heißt es im Stück, das Haider-Zitate aus einem News-Artikel mit Bruchstücken aus der *Orestie* des Aischylos verwebt. Haiders Rede von einer politischen „Wende", die er selbst bewirkt habe, wird hier verstrickt mit der Wende vom Matriarchat zum Patriarchat, die in der antiken Atridentrilogie vorgeführt wird. *Das Lebewohl* entspricht mithin Jelineks grundsätzlichem intertextuellen Schreibverfahren, das auf der Zerstörung bestehender Bild- und Textzusammenhänge sowie auf der Neuzusammensetzung einzelner Diskurselemente basiert. Das Verstörende an diesem Montage- und Collageprinzip resultiert aus dem, was Michail Bachtin als *Hybridisierung* definiert, d.h. aus der Vermischung zweier sozialer Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung. Indem Jelinek ihre Quellen zwar grundsätzlich anführt, sie aber innerhalb des Textes nicht dezidiert als solche ausweist, schafft sie großflächige Plagiate, die sowohl die souveräne Autorschaft, wiewohl ein in diesem Kontext oft strapaziertes Genieprinzip radikal hinterfragen. Ad absurdum führt die Autorin dieses Prinzip im Jahr 2016, als sie anlässlich der so genannten „Kornblumen-Affäre" rund um den Präsidentschaftskandidaten Norbert Hofer (FPÖ) eine gekürzte und leicht geänderte Version des *Lebewohls* auf ihrer Website publiziert und sich folglich selbst zitiert. *Das Kommen*, heißt der upgedatete Text, doch wer spricht dieses Mal? *Der Sprecher, welcher? Einer, der neuste*, heißt es nunmehr lapidar.

Die Bezugnahme auf die griechisch-antike Tragödie prägt nicht nur *Das Lebewohl*, sondern zudem den Großteil

der Theatertexte Elfriede Jelineks, die von vielen so gerne unter dem Label des „Postdramatischen“ subsumiert werden. Die Autorin dockt mit ihren Stücken immer wieder an Werke des Aischylos, des Sophokles und des Euripides an und verwendet sie als „Rhythmusgeber“, wie sie selbst sagt. Das Parodistische ihrer Arbeiten entstehe aus der Fallhöhe zu diesen großen Texten. So zitiert der Theatertext *Das Werk* (2002), der den Bau des Speicherkraftwerks Kaprun als Symbol einer nicht erfolgten österreichischen Vergangenheitsbewältigung entlarvt, die *Troerinnen* des Euripides. Die Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2008) prognostiziert vor dem Hintergrund von Euripides’ *Herakles* die Auswirkungen der internationalen Finanz- und Wirtschaftskrise. Der Text *Ein Sturz* (2010), der sich auf den Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im März 2009 als Folge des U-Bahnbaus bezieht, rekurriert auf Aischylos’ *Agamemnon*. Und auch der als Antwort auf die Atomkatastrophe von Fukushima entstandene Theatertext *Kein Licht.* (2012) greift in seiner Befragung des Spannungsfeldes von Natur und Technik auf die griechische Antike zurück – hier sind es Sophokles’ *Satyrn als Spürhunde*, auf die intertextuell Bezug genommen wird.

Wenn Jelinek virulente Thematiken vor dem Hintergrund der griechischen Tragödie verhandelt, so bedient sie sich Texten, die im kollektiven Gedächtnis Europas tief verankert sind. Texten, die bereits vor 2.500 Jahren das „Eigene“ von einem an Hautfarbe und Bekleidung festgemachten und als barbarisch bezeichneten „Anderen“ abgrenzen, wie etwa die *Hiketiden* des Aischylos belegen – also jenes Werk, das Jelinek als Folie für ihren international gefeierten Text *Die Schutzbefohlenen* heranzieht. Die antike Tragödie rund um eine Gruppe von Frauen, die vor einer drohenden Zwangsehe aus ihrer Heimat fliehen, um im griechischen Argos Schutz zu erbitten, dient Jelinek als Ausgangsstoff für einen Theatertext, der sich kritisch mit rezenten Asylrechtsmissständen und einem xenophobischen Sprechen im Kontext von Flucht und Migration auseinandersetzt. Doch wer spricht hier eigentlich? Während es bei Aischylos der Chor der Geflohenen ist, der das Demokratieverständnis der „zivilisierten“ AthenerInnen herausfordert, so ist das *wir*, das in Jelineks Tragödienfortschreibung figuriert, ein fragwürdiges. Im Verzichten auf ausgewiesene Sprechinstanzen zwingt der Text sowohl Leser*innen als auch Regisseur*innen unwillkürlich dazu, Zuschreibungen zu machen. Nicolas Stemann entschied sich bekanntlich dafür, *Die Schutzbefohlenen* mit tatsächlich geflohenen Menschen zur Uraufführung zu bringen. Matthias Lilienthal, Leiter des Festivals *Theater der Welt*, das 2014 mit ebenjener Produktion eröffnet wurde, meinte dazu in einem Interview mit der *Zeit*: „Das Stück von Elfriede Jelinek stellt die Frage: Wie bringe ich Menschen aus dem Mittleren Osten und Nordafrika auf die Bühne?“ Was einerseits als Akt der Inklusion gewertet werden kann, wirft andererseits eine problematische Frage auf: Tendiert Theater nach wie vor dazu, ethnopolitische Humandifferenzierungen zu reproduzieren? Tatsächlich besticht Jelineks Text damit, eben *nicht* eindeutig festzulegen, wer spricht. In *Die Schutzbefohlenen* spricht die Sprache selbst – in all ihrer Perfidität, in all ihrer Macht, Ein- und Ausschlüsse zu produzieren bzw. zu perpetuieren.

Das Widerständige an Jelineks Texten besteht nicht darin, denjenigen eine Stimme zu geben, für die kein anderer spricht. Es besteht vielmehr in einer Offenlegung dessen, was

wider. Wieder und wider. Wieder und wie

„Das Widerständige an Jelineks Texten besteht nicht darin, denjenigen eine Stimme zu geben, für die kein anderer spricht.“

Michel Foucault als Praktiken der Diskurskontrolle definiert. Wenn Jelinek fürs Theater schreibt, dann dekonstruiert sie Machtverhältnisse, boykottiert sie eindeutige Opfer-Täter-Konstellationen und betreibt sie mithin eine permanente Veruneindeutigung, zu der man sich verhalten muss. So verweisen die Stimmen, die in ihrem 2016 publizierten Theatertext *Wut* ertönen, nicht nur auf Dschihadisten der Terrormiliz IS, sondern auch auf europäische „WutbürgerInnen“ bzw. RechtspopulistInnen. *Wut* befragt vor dem Hintergrund der Pariser Attentate vom Jänner 2015 das Verhältnis von Religion, Familie und Gewalt in Zeiten einer globalisierten, den Spielregeln des Neoliberalismus unterliegenden Welt. Grundlage bietet abermals ein klassischer Stoff, dieses Mal *Der rasende Herakles* des Euripides. Aufgerufen ist damit eine Tragödie, die einen nicht einzuordnenden (Anti-)Helden vorführt. Ist Herakles als kindermordender Vater zu verdammen, oder ist seine Tat mit einer göttlich bewirkten Raserei zu legitimieren? Die moralische Unentscheidbarkeit, die Euripides generiert, hallt in Jelineks *Wut* wider: klare Schuldzuweisungen werden hier prinzipiell verunmöglicht. Gleichzeitig wird die Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn, die Foucault als Prinzip des Ausschlusses nennt, subvertiert.

Elfriede Jelineks Strategien des Protests haben sich verändert. Texte wie *Das Lebewohl*, die an bestimmten PolitikerInnen und Parteien namentlich scharfe Kritik üben, gehören der Vergangenheit an. Vorbei sind auch die Zeiten der dezidierten Aufführungsverbote, die Jelinek 1996 und 2000 als Protest gegen die Politik der FPÖ für Österreich verhängt hatte. Die Autorin scheint leiser geworden zu sein, manch eine/r unterstellt ihr Resignation. Doch ist dem tatsächlich so? Oder ist die Veruneindeutigung, die Jelineks Theatertexte mittlerweile generieren, vielmehr als Antwort auf eine politische Zeit zu lesen, in der Kategorien wie „links“ und „rechts“ brüchig geworden sind?

15. Oktober 2017, Wien Ballhausplatz.
Der Sprecher, welcher? Einer, der neuste...

Silke Felber

war mehrere Jahre als Dramaturgin und Produktionsleiterin am Theater tätig. Derzeit habilitiert sie sich als Hertha-Firnberg-Stelleninhaberin des FWF am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Im WUK was Neues

Theresa Luise Gindlstrasser

Mit 1. Juli 2017 wurde Esther Holland-Merten zur künstlerischen Leiterin des WUK performing arts bestellt. Ihre Vorgängerin Bettina Kogler, die seit 2013 am Werkstätten- und Kulturhaus tätig gewesen war, übernimmt ab 1. Januar 2018 das Tanzquartier Wien. Die 1977 in Deutschland geborene Dramaturgin und Kuratorin Holland-Merten war zuletzt am Schauspiel Leipzig tätig gewesen, wo sie programmatisch den Spielplan für Gegenwartsdramatik ausrichtete und als künstlerische Leiterin das Residenzprogramm für performativ arbeitende Künstler*innen und Kollektive kuratierte.

Theresa Luise Gindlstrasser: Sie haben angekündigt „im WUK performative Kunst für die Stadt, aus der Stadt heraus und in einem internationalen Kontext" gestalten zu wollen. Was bedeutet das konkret?

Esther Holland-Merten: Ich werde für das Programm von WUK performing arts auch weiterhin vor allem mit der lokalen Wiener Performance-Szene zusammenarbeiten. Es werden Künstler*innen ihre Arbeiten zeigen, die bereits in den letzten Jahren im WUK zu erleben waren und neue dazu kommen. Es werden Künstler*innen „zurückkommen", die in den letzten Jahren an anderen Orten in Wien gearbeitet haben. Und ich werde Künstler*innen aus dem Ausland einladen, sich dem neugierigen Wiener Publikum vorzustellen. Dabei wird es neue Arbeiten zu erleben geben, also Neuproduktion/Uraufführungen, die in Koproduktion mit dem WUK entstehen, aber auch ältere Arbeiten, also Wiederaufnahmen, um die Kontexte, in denen Künstler*innen arbeiten, zu zeigen. Es gibt konkrete Pläne für Kooperationen mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und dem dort neu entstehenden Studiengang der „Angewandten Dramaturgie". Und wir werden uns der Frage von Kunstvermittlung auch für den Bereich der Performance-Kunst stellen. Um die Spannung nicht ganz raus zu nehmen, werde ich die konkreten Künstler*innen jetzt noch nicht bekannt geben.

TLG: Das WUK als Haus für Gegenwartsdramatik? Oder bleibt der Fokus performativ?

EHM: Ich trenne das nicht. Ich habe in den letzten Jahren immer in beiden Feldern gearbeitet, Performance und neue Dramatik. Ich mag Künstler*innen, die in beiden „Disziplinen", wenn man so will, genreübergreifend arbeiten. Im WUK werde ich sicher auch Künstler*innen Raum geben, die in ihren Arbeiten neue Texte in performative Formate transferieren, nach Formen des Performativen suchen, die mit neuen, auch dramatischen Texten, umgehen.

Der zeitgenössischen Dramatik werde ich aber nicht ganz den Rücken kehren, denn ich arbeite auch weiterhin als „Talentscout" für deutsche Bühnen. Dem Schauspiel Leipzig und dem Hessischen Landestheater Marburg stehe ich als beratende Dramaturgin bei.

TLG: Das WUK soll, laut Presse-Aussendung, „interdiszipinärer" und „in den sozialen Raum verlängert" werden. Wenn das brut wegen Generalsanierung aus den Räumlichkeiten im Künstlerhaus

auswandert und das TQW überhaupt erst wieder ab 2018 zur Verfügung steht, wäre das WUK in diesem Kontext nicht besser im eigenen Haus aufgehoben?

EHM: Das WUK bleibt im eigenen Haus. Ich verstehe den Raum, in dem man Kunst zeigt, auch immer als einen sozialen Raum. Es ist ein Raum, in dem Menschen zusammenkommen und eine kollektive Erfahrung gleichzeitig mit einer individuellen Erfahrung machen. Schon allein die Entscheidung, sich zusammen mit anderen Menschen in einen Raum zu begeben, um sich dort etwas anzuschauen, ist mutig, weil man ja per se erstmal nicht „safe" ist, nicht weiß, was auf einen zukommt. Das möchte ich gern immer mitdenken und gern auch Formate zusammen mit Künstler*innen entdecken, die diesen Aspekt bedenken.

TLG: Wie sehen Sie das WUK in der Szene in Wien positioniert? Bettina Kogler sprach einmal vom „kleinsten Fisch im Wiener Wasser".

EHM: Ist doch gut, als kleiner Fisch ist es leichter, gegen den Strom zu schwimmen. WUK performing arts hat sich über die letzten Jahre hinweg einen sehr guten und besonderen Ruf in der Performance- und Tanzszene geschaffen. Viele Künstler*innen wollen unbedingt hier arbeiten, weil sie den ideellen und technischen Support sowie das Vertrauen in das Unbekannte und das Experiment so schätzen. Das gilt es weiterzuführen. So habe ich vor dem Sommer Kontakt mit den ttp Künstler*innen (ein selbstverwaltetes Kollektiv zur Vernetzung und Bereitstellung von Proberäumen im WUK) aufgenommen und wir hatten bereits ein erstes Treffen, in dem ich erzählt habe, was ich vorhabe und sie mir erzählt haben, was sie sich wünschen bzw. wo ihre Interessen liegen. Wir wollen zusammenarbeiten und werden diese Pläne nun im Herbst bei weiteren Treffen konkretisieren.

TLG: Sie leben seit 2013 in Wien. Sitzen in Jurys (zum Beispiel für den Retzhofer Dramapreis oder den exil-DramatikerInnenpreis) und arbeiten als freie Dramaturgin (zum Beispiel für die Clemens J. Setz Adaption „Die Stunde zwischen Frau und Gitarre" in der Regie von Thirza Bruncken am Werk X). Wie steht's um ihr Verhältnis zur freien Szene?

EHM: Bereits in Leipzig habe ich immer wieder mit Wiener Künstler*innen gearbeitet, wie unter anderem mit God's Entertainment oder notfoundyet. Dort habe ich für eine Spielstätte des Schauspielhauses ein neues Konzept etabliert, das performativ arbeitenden Künstler*innen die Möglichkeit eröffnet, unter Nutzung der Infrastruktur eines

Foto: © Rolf Arnold

großen Theaters zu produzieren und die Arbeiten bis zu zehnmal zu zeigen. Es war eine Spielstätte, die international aufgestellt war und sowohl Newcomer, aus interdisziplinären Bereichen zwischen Tanz, Performance, Sound, Game, Visuals, bildender Kunst, aber auch etablierte Künstler*innen präsentiert hat. Ich habe also bereits in diesem Kontext die Wiener Szene als wichtigen Player kennen gelernt, der von seiner Qualität her eigentlich international bekannter sein sollte.

TLG: Außerdem unterrichten Sie an der Uni Wien.

EHM: Ich hoffe, das weiter führen zu können, denn ich unterrichte sehr gern. Es zwingt in ein genaues Denken und das würde ich gerne weitermachen, wenn es gewünscht wird. Jenseits von pragmatischen Rahmenbedingungen geht es beim Unterrichten um das Wie und Warum von Kunstschaffen. Aus einer inzwischen langjährigen Erfahrung heraus mit Studierenden über die Praxis von Kunst zu debattieren, ist, wie mir scheint, ein guter Ausgangspunkt. Andersrum hilft mir die Unbedingtheit, mit der Studierende nach dem Wesen des Kunstschaffens fragen, die essentiellen Fragen an das eigene Tun zu stellen.

TLG: Das WUK performing arts teilt sich die Räumlichkeiten mit der Musikschiene. Wieviel Programmpunkte sind insgesamt vorgesehen?

EHM: Dieses dreiwöchige Intervall wird auch weiterhin so bleiben, weil die Musik sehr langfristige Planung braucht. Die Anzahl der Programmpunkte ist von vielen Rahmenbedingungen abhängig: Neuproduktionen brauchen eine längere Endprobenstrecke, Wiederaufnahmen und Gastspiele brauchen oft nur ein oder zwei Tage Einrichtung. Und manchmal gibt es kleine Produktionen, die nur einen kleinen Raum und wenig Technik brauchen. Aber bis Dezember dieses Jahres kann man bereits 10 verschiedene Produktionen erleben, also mal schauen, was das für das Jahr 2018 bedeutet.

TLG: Abschließend, was sind Ihre allergrößten Wünsche fürs WUK?

EHM: Publikum, ich wünsche mir Publikum. Ich möchte gern, dass wir Menschen für uns interessieren können, für das, was wir tun in der Kunst, wie wir es tun und warum wir es tun. Diese Unbedingtheit möchte ich gerne mit einem Publikum teilen. Wir sind nur, wenn wir durch ein Gegenüber wahrgenommen werden. Die Kunst ist nur, wenn sie wahrgenommen wird.

Therese Luise Gindlstrasser

Studium Philosophie und Kunstwissenschaft in Linz, außerdem Ausbildung zur Bewegungspädagogin. Jetzt an der Akademie der bildenden Künste und Masterstudium Philosophie in Wien. Schreibt meistens über Theater (Falter, nachtkritik, und andere).

Esther Holland-Merten

Studium der Theaterwissenschaft, Kulturwissenschaft und Französistik in Leipzig, Berlin und Paris. Sie arbeitete für Performancefestivals am Podewil Berlin, auf Kampnagel Hamburg und an der Académie Expérimentale des Théâtres in Paris und koordinierte das 23. NRW-Theatertreffen. Zuletzt war sie Spielstättenleiterin, Kuratorin und Dramaturgin am Schauspiel Leipzig, wo sie als Künstlerische Leiterin ein Artists-In-Residence-Programm für Performance-Künstler_innen ins Leben rief. Seit 2013 lebt und arbeitet sie in Wien und war u. a. als Dozentin an der Universität Wien und als Dramaturgin in der freien Wiener Szene tätig.

Rede zu 10 Jahre

brunnenpassage

KunstSozialRaum

von Anne Wiederhold-Daryanavard 7.9.17

Foto: © Igor Ripak

Liebe Kolleginnen und Kollegen,
Identifikation, Irritation, Innovation
10 Jahre kunstwirkt – Resümee und Ausblick
Als ich im März 2007 zum ersten mal in dieser Markthalle stand, waren hier an der Stelle noch die Kühlregale aufgebaut. Die Markthalle war in Orange gestrichen, Betonboden

Die Festwochen haben dann Tanzboden ausgerollt, Royston Maldoom hat mit 80 Menschen vom Markt getanzt, so ging alles los. Pilotprojekt zunächst mal für ein Jahr befristet. Seid ihr ein Fitnesstudio? Kann ich hier meine Verlobungsfeier machen?

10 Jahre später hat sich viel getan, wir sind zu einer Institution geworden, zu einem Gegenüber für viele Menschen in unserer unmittelbaren Umgebung, für Vereine, den Bezirk, die Marktstandler*innen und für Kooperationspartner renommierter Kulturhäuser, für nationale Entscheidungsträger und internationale Netzwerke. Über 4000 Veranstaltungen haben wir hier und wienweit umgesetzt. Unzählige wunderbare Erlebnisse. Viele Fehler haben wir gemacht, viel gelernt, neu ausprobiert, verändert, resümiert.

Resümee ziehen will ich heute auch an dieser Stelle. Jedoch nicht nur in Bezug auf unsere eigene Arbeit, sondern vielmehr zur Situation, in der wir alle uns befinden. Welche Verantwortung wir als Künstler*innen heutzutage tragen, was wir tun können bzw. was Kunst heutzutage kann:
Was sind die großen Themen der Menschheit?

Klimawandel
Flucht
Angst
Gewalt
Spaltung der Gesellschaft

Und auch Aufbruch, Neu Denken, abdriften, wegbeamen, transformieren. Wo in all dem bin ich als Künstlerin, als Kunstschaffende?

Diversität ist eigentlich überall auf der Welt Realität. Das ist natürlich auch nicht einfach. Das ist für viele immer noch irritierend, neu, ungewohnt. Menschen, auch ich selbst, brauchen gesellschaftliche Räume, sich anzunähern, sich zu trauen sich kennen zu lernen. Miteinander gut zusammen zu leben, braucht Zeit und Fokus. Es ist heutzutage leicht möglich mehr Freunde auf facebook zu haben sowieso, aber auch mehr Zeit mit „freund*innen“ auf Instagram zu verbringen, als im realen Leben.

Wie können sich Menschen, wie kann ich mich bei all der Ablenkung und Infoflut sammeln, finden, mich selbst spüren?

Kunst kann das. Kunst kann ein Tool sein, dass Menschen ihre individuelle, einzigartige Identität wieder finden und ausdrücken. Ihre Stimme erheben. Frei und unabhängig von marktwirtschaftlichen Kriterien, Moden, Populismus und Werbung.

Fotos: © Bert Schifferdecker

Die aktive Partizipation an Kunst schafft auch eine neue Rezeption ebendieser. Das verändert den Blick auf die Welt.

Kunst kann ein Weg sein für gesellschaftlichen Wandel, für progressive Stadtentwicklung, für Annäherungen zwischen Menschen.

„Ich habe hier gelernt, dass man seinen Traum leben soll und mit Freunden Musik machen kann." Karina, ein Mädchen bei einem Kindermusikprojekt.

„Ich fühle mich hier wohl. Dieser Ort macht aus mir den, der ich jetzt bin." Hamayun Mohammed Eisa, Schauspieler und Mitwirkender, Zielgruppenarbeiter der Brunnenpassage.

„Die Projekte haben mein ganzes Leben verändert. Ich habe mich als Mensch verändert, meine komplette Einstellung, ich bin aufgeblüht", Petra Grosinic, DJn* Kollektiv Brunnhilde.

Nicht dass wir das von Beginn an erwartet hatten. Der Ort hat sich dort hin entwickelt. Durch Mitwirken und Hilfe vieler. Transkultur braucht einen langen Atem, braucht Jahre, sich zu entfalten.

Türkische ältere Männer, die seit 40 Jahren hier leben und mit Tränen in den Augen im Sing Along, dem gemeinsamen Singen mit dem Wiener Konzerthaus mit 300 Menschen zusammen türkische Lieder singen und sagen, dass sie diese Lieder seit Jahrzehnten nicht gesungen haben und schon gar nicht mit Österreicher*innen gemeinsam ...

Wenn ein Mädchen beim slowenischen Kindertheaterstück die Mutter fragt, „Mama sind wir gerade in Slowenien"? All das erleben wir hier seit 10 Jahren.

Natürlich erleben wir auch Momente des Konflikts, der Zerwürfnisse, der Vorurteile und der Angst, einander zu begegnen. Aber genau hier beginnt die Arbeit erst. Einen Raum zu schaffen, wo Vorurteile besprochen und Konflikte ausdiskutiert werden können. Ja die Arbeit hört nicht auf. Wir können nicht sagen, jetzt wissen wir, wie man Zugang schafft zu Kultur. Schon, wissen wir, aber die Zeit verändert sich ja. Hass, antimuslimischer Rassismus, Gentrifizierung, Razzien, ... ein dezentraler Kunstort heißt auch, beweglich zu sein. Kurzfristig Veranstaltungen in den Spielplan aufzunehmen. Heißt auch Anlaufstelle zu sein für ganz andere Themen.

Warum wurden die Bänke am Brunnen entfernt? Könnt ihr Kinderkleidung sammeln? Ich fahre nächste Woche wieder nach Hause nach Bulgarien und meine Frau braucht Kleidung für den Winter. Ich habe Zahnschmerzen, aber keine E-card. Ja es vermischen sich Themenbereiche. Es ist ja auch ein Querschnittsfeld, eine Art SocialSpace. Wir leiten viele Menschen an die Kolleg*innen in der Caritas weiter, schreiben Teilnahme-Bestätigungen für Geflüchtete fürs Asylverfahren. Beraten Künstler*innen, wie sie Anträge stellen können, auch mit wenig Deutschkenntnissen, vermitteln jede Woche Interessierten postmigrantische Künstler*innen mit speziellen Sprachkenntnissen und Instrumenten ...

Wir hier in der Brunnenpassage haben von Beginn an Kunst als Chance verstanden. Dezentrale Kunstorte sind Impulsgeber für progressive Stadtentwicklung. Unser erklärtes Ziel ist die Förderung des sozialen Zusammenhalts auf der lokalen Ebene und die Wohnbevölkerung in der gesamten Diversität ist die Zielgruppe der Arbeit.

Wie wirkt Kunst? Da wäre zunächst die individuelle Ebene zu nennen Kunstwerke bringen uns zum Denken, unsere Emotionen zum Klingen, Kunst macht glücklich, lässt erkennen und inspiriert.

Das aktive Mitwirken an künstlerischen Prozessen ermöglicht vielen Menschen die Chance, sich neu zu erleben und neue gesellschaftliche Positionen zu erlangen. Besucher*innen können hier abseits von diskriminierenden Alltagserfahrungen und Zuschreibungen teilnehmen, ohne das Thema Herkunft ständig zu thematisieren. Die Teilnehmer*innen haben die Möglichkeit, sich nicht nur über Sprache, sondern auch über unterschiedliche künstlerische Mittel auszudrücken und auf der Bühne zu stehen. Diese Erfahrung wirkt sich sehr positiv auf die individuelle Persönlichkeit aus.

Ich habe Mädchen erlebt, die zum ersten mal in ihrem Leben ein Mikrophon in der Hand hatten und das dann gar nicht mehr hergeben wollen. Für viele Menschen ist die Brunnenpassage, so haben es mir immer wieder Künstler*innen und Besucher*innen gesagt, ein Schutzraum, ein Wohnzimmer und eine Tür zur gesellschaftlichen Teilhabe.

Wie sieht es auf der gesellschaftlich kollektiven Ebene aus? Nachhaltige Wirkung im Stadtviertel entsteht über Jahre. Menschen aus der Nachbarschaft lernen sich durch den täglich geöffneten Kunstort kennen. Die Begegnung zwischen den unterschiedlichen Besucher*innen wird als Bereicherung erlebbar und wirkt sich positiv auf das Gemeinwohl aus. Die Möglichkeit zur Partizipation erlaubt Menschen ein gezieltes Gestalten der eigenen Lebensrealität und eröffnet ein Selbstverständnis als Definierende statt Definierte.

Was erzielen wir jetzt genau mit den Strategische Partnerschaften? Durch dreijährige Partnerschaften der Brunnenpassage mit etablierten Kulturinstitutionen in der Wiener Innenstadt möchte die Brunnenpassage ab heute Teilhabe und Umverteilung auch über die unmittelbare lokale Ebene hinaus umsetzen.

„Das Feigenblatt ist das Blatt der Feigen“ so Joachim Ringelnatz.

Die Strategischen Partnerschaften mit dem Wiener Konzerthaus, dem Weltmuseum Wien und der Offenen Burg des Burgtheater verlaufen auf Augenhöhe, nachhaltig, ab von Einzelevents, die gut in der Presse verkaufbar sind. Es geht nicht um das Heranführen von Menschen an eine bestehende Leitkultur. Es geht auch nicht darum, die Hochburgen der Kultur zurückzubauen. Es geht darum, diese weiter zu entwickeln, zu transformieren, neu zu verbinden mit der Stadt. Brücken zu bauen. Unser doppelter Kooperationsansatz, vernetzt auf der lokalen Ebene und in Partnerschaften mit der Innenstadt, läßt neue städtische Synapsen wachsen.

Es geht auch darum, die Kunst selbst wieder zu befreien. Der Kunstbetrieb ist durch und durch kommerzialisiert. Reichweite, Zuschauerzahlen, Eintrittspreise, Verkaufspreise. Selbst in der freien Szene beginnt Zensur oft im eigenen Kopf. Das wird so nie gefördert! Statt, was will ich sagen? Wie kann ich zu diesem Thema des Calls etwas einreichen?

Hier arbeiten wir in einem nicht kommerziellen Ort. Das ist wunderbar.

Die Notwendigkeit eines Umdenkens im Kunst- und Kulturbetrieb ist offenkundig. Alle zahlen Steuern. Die öffentlich geförderten „Hochkultur“betriebe werden jedoch nur von einem Bruchteil der Bevölkerung besucht. Die großen Institutionen sind gefordert, sich transkulturelle Konzepte anzueignen und diese umzusetzen. Es ist viel zu kurz gegriffen rein auf der Publikumsebene zu agieren. Das Hinterfragen der eigenen Praxis auch hinsichtlich der Produktion, der Diversität des Personals und neuer Ansätze in der Programmierung, stellen wesentliche Elemente einer transkulturellen Öffnung dar.

Ich persönlich komme ja aus einer Musikerfamilie, mein Vater hat als Cellist in verschiedenen Orchestern gespielt, unter anderem in Bayreuth. Dort muss man 8 Jahre auf ein Ticket warten. Ich komme also aus der „hochkulturellsten Ecke“ überhaupt. Wir sind letztes Jahr angefragt worden von einer großen Wiener Kulturinstitution, zu kooperieren. Diese Institution verfügt über 108 Mio. Euro Jahresbudget. Die 25.000 Euro, die für das gemeinsame Projekt in Aussicht gestellt wurden, waren dann doch zuviel. Die Kooperation kam aus finanziellen Gründen nicht zustande. Es ist ein weiter Weg.

Was sonst noch:

Wenn mein Sohn, so wie unzählige andere mehrsprachig aufwachsende Kinder, persische und deutsche Kinderlieder lernt und in Österreich lebt, dann hat sich das immaterielle Kulturgut bereits transformiert.

Am Wochenende war ein Kollege aus Istanbul zu Gast, dort wurde letzte Woche Volkstanz-Unterricht in den Schulen verboten. Die Rede ist von Volkstanz. Wir müssen wachsam sein und solidarisch.

Zum Geburtstag darf man sich was wünschen:

Ich wünsche mir ...
*Freiheit für Künstler*innen, die zensuriert oder bedroht werden*
Förderkriterien für Diversität
*Vernetzung der Expert*innen*
nachhaltige Öffnungen der großen Häuser
Frieden zu leben. jeden Tag, vor
Ort, im eigenen täglichen Tun.
bei all dem Hass – wir brauchen Orte der Solidarität
bei all der Angst – wir brauchen Orte des Ankommens
bei all dem Konsum – wir brauchen
Orte der Nicht-Kommerzialität
bei all dem Entertainment
– wir brauchen Orte des Mitwirkens
Orte des Umdenkens
Orte der Befreiung
Ich wünsche mir viel mehr Orte wie diesen hier

ich verneige mich vor meinem Team,
Danke

Fotos: © Bert Schifferdecker

bilderrahmen

theatercombinat

Foto: Claudia Bosse © Elsa0kazaki

Theater, das ins Gesicht springt

Zum 20-jährigen Jubiläum präsentiert das theatercombinat zwei neue Produktionen

Andrea Heinz
arbeitet als freie Autorin (u.a. für Der Standard und Die Zeit) und schreibt momentan an ihrer Doktorarbeit am Institut für Germanistik an der Uni Wien.

Es ist beinahe zehn Jahre her, dass die Süddeutsche Zeitung angesichts einer theatercombinat–Produktion fragte: Wo kämen wir denn da hin? Wohin nämlich, wenn „uns das Theater ständig derart zu Leibe rücken würde“? Man kommt weit damit. Gegründet 1997 von der aus Niedersachsen stammenden, in Berlin an der Hochschule Ernst Busch ausgebildeten Claudia Bosse und seit langem in Wien ansässig, ist das theatercombinat in den 20 Jahren seines Bestehens zu einem Begriff in der deutschsprachigen Theaterwelt geworden. Das liegt vor allem daran, dass die Konfrontation der Zuschauer*innen seit jeher Methode hat. Und dass einem das Theater dermaßen ins Gesicht springt, hat vor allem damit zu tun, dass einem eben auch der Gegenstand der theatralen Versuchsanordnungen (denn um solche handelt es sich) tagtäglich mit voller Wucht anspringt: Die Komplexität des Lebens in einer durchökonomisierten, -medialisierten und -rationalisierten Welt. Der Alltag, in dem sich die westlichen Durchschnittsbürger*innen bewegen, scheint bis ins kleinste Detail festgeschrieben zu sein. Was Claudia Bosse mit ihren Arbeiten errichten möchte, nennt sie einen „Handlungsraum“. „Man hat darin die Chance, Dinge auseinanderzunehmen, die in der Alltagswahrnehmung unseres Lebens zu verhärteten Oberflächen zusammengewachsen sind. Im Theater

Ideal Paradise
© Eva Würdinger

Ideal Paradise
© Eva Würdinger

A third step to ideal paradise
©Karolina Miernik

A second step to ideal paradise
© Claudia Bosse

kann man mittels Ausschnitten und Begrenzungen so etwas wie Tiefebohrungen vornehmen.“ So wird Handlung wieder möglich: weil das scheinbar unhintergehbare Ganze als Summe sehr vieler komplex zusammenwirkender, in jedem Fall jedoch greifbarer einzelner Teile entlarvt wird.

Weil klassische Theaterräume dafür eher ungeeignet sind, sucht sich Claudia Bosse eigene Räume: ob das die ehemalige Ankerbrotfabrik in Wien oder die alte Postverladestelle in Düsseldorf, stillgelegte Schwimmstadien oder Stadtinstallationen im öffentlichen Raum sind – überall werden temporäre Orte definiert, an denen die Zuschauer*innen sich frei bewegen können. Umgeben werden sie von einer schier unüberschaubaren Menge an Worten und Gedanken: Die Schauspieler*innen, Performer*innen und Tänzer*innen rezitieren Theatertexte (Heiner Müller oder Elfriede Jelinek wurden vom theatercombinat genauso bearbeitet wie Aischylos und Shakespeare) und politische Theorie, dazu kommen Sound- und Videoinstallationen. Die Zuschauer*innen müssen sich selbst ihren Weg bahnen, entscheiden, was sie sehen, wahrnehmen und wissen wollen.

Zum Jubiläum präsentiert das theatercombinat nun seine erste Oper: Im Singspiel *POEMS of the DAILY MADNESS* untersuchen Claudia Bosse (Libretto/Regie) und Günther Auer (Komposition) die Auswirkungen der politischen und gesellschaftlichen Gegenwart (man könnte auch sagen: dessen, was man morgens in der Zeitung liest) auf das Alltagsleben. Im performativen Monument *EXPLOSION DER STILLE – a silent chorus* formieren sich 100 Menschen unterschiedlichster Herkunft, Nation, Sprache und Alter am Praterstern zu einem mehrkulturellen Manifest. Das Theater hört nicht auf, den Menschen zu Leibe zu rücken.

What about catastrophes
© Eva Würdinger

Poems of the daily madness

Designed Desires
© Claudia Bosse

Yosi Wanunu zu 20 Jahre theatercombinat

Let me start by saying, theatercombinat, the group Claudia is leading, and toxic dreams, the group I'm part of, are as far away from each other as the German experimental theatre is from the New York performance scene. But maybe the two came a bit closer in the last twenty years.

When I say far away I'm talking about our references, our sensibilities, our taste, our choice of material. If we were part of an imaginary theatre dating-site, we would never be a match.

And still, over the years, we got closer, we became friends, personally and professionally. What we share is a way of thinking about the role of a fringe artist, or a collective, a group, in a city like Vienna. What we agree on is the fact that fringe artists have to conduct their business in ways that are in opposition to the status quo. Our work is in direct opposition to the mythos of mainstream, business-oriented culture, despite the fact that we use different strategies to point things out. What we see eye to eye is the idea that our work needs time and its effect grows over time. This city sometimes feels as if it doesn't have a continuing tradition of avant-garde, it has only a tradition of „Hay! What's new?" And we are trying desperately to resist the what's new.

The first time I saw theatercombinat I had mixed feelings. I just moved from New York and everything in Vienna felt small. I think it was seventeen years ago, it was late at night and I found myself in some abandoned industrial building. My initial reaction was dismissive. I couldn't believe theatre people are still doing this type of avant-garde.

But, I was impressed by the dedication, by the precision, by the craft, by the commitment. The group, someone I was with told me, just move to Vienna from Berlin, had the determination of a marathon runner. The power with which they executed simple actions was mesmerising. They were writing Brecht lines in white chalk on the dark asphalt (at least that is what I remember …). They were dancing under the stars.

The group looked like a bunch of workers, from a factory near by, that decided to stage a play, late at night, for no one in particular, just for the sake of it. Because they can, because they want, because this is their practice.

For someone like me, cynical by nature, it looked crazy. It was also cold outside and originally I come from a warm country, I hate snow. There is something about Claudia and cold that drives me mad. She seems to have something against central heating.

But, and with theatercombinat and Claudia there is always 'but.' There was something romantic about the affair, something I always loved about the practice of theatre. I know that Claudia will hate the word: romantic, but if I will write spiritual or religious, she will hate it too. So maybe I will call what I saw that night, an act of the Community of Dissent. Let me explain…

The failure of political radical performance drove experimental theatre increasingly away from political commitment towards more introspective concerns. We entered the era of depoliticised theatre. I was for a long period part of that trend. Claudia and theatercombinat resisted that trend. They practiced what they preached. So for a long time the city became their stage. It was a political act done with the highest form of execution. An alternative to the performance houses that were mushrooming around town.

Like it or not, it doesn't matter, Claudia and theatercombinat proposed a different practice and Vienna needed it. That was the unique place theatercombinat curved for itself in the Viennese scene, it became their niche.

Of course there is a lot of danger in this practice. Audience love to walk around, to watch performances in non-traditional spaces. Audience love to feel special, to feel as if they are avant-garde themselves by the simple fact that they are attending a show in an abandoned office building. They judge the book by its cover. Claudia is well aware of that phenomena. So she staged, and still staging, shows that are long, complex, difficult, demanding. She writes challenging 'books.' Audience that want to immerse themselves in the performance can't just read the cover, they have to get involved, to listen, to move, to participate, work hard to decipher the multitude of meaning proposed to them by the performers. The audience is assaulted intermittently, there is no safe zone.

When watching a performance by theatercombinat the viewer's question should not be: What does this text mean? The question should be: In response to which of the world's possibilities and tensions is this performance created? That is its meaning.

And Claudia, and that's the part I most appreciate about her work, loves to work with labyrinthine text. It is an important point. Text is a dirty word for many in the performance scene and I'm happy to share with her an affinity to the written word.

In the last few years Claudia's work has shifted. She opened new doors. Visual art, movement, sound installations and large public spectacles joined theatre as her interests expended. sometimes working on her own, travelling the globe in search of other voices, she started to create a different type of theatrical text.

I remember visiting her installation at the Danube festival, couple of years ago, and being taken over by the richness of the event. The room, the sounds, the voices all worked, creating a complete experience that took the work somewhere else, behind theatre.

The need to expend behind theatre attest both to the frustration some of us feel towards the fringe scene, and to the way we keep stretching the definition of what it is to be a performance artist today. What has for centuries been theatre's unique source of strength, its ability to represent diverse experiences, as if from the inside out, isn't a weakness now, exactly, but maybe it's no longer that useful for opening up the audience's heart to real events, because the medical faith we were accustomed to placing in the playwright, the actor, the director, is gone. So we are looking to other avenues to spread the gospel.

I think that in her core Claudia is a theatre animal, something we share as a character default. Her artistic detours will find a way back to theatre, performance, live art, and it's not like she ever really left it. The so called social theatre, set in the present and meant to dramatize, with an edge of advocacy, a real life economic or racial or political crisis, may be ripe for a comeback. But if so, it will have to be on changed terms. We are hard at work on these changes.

theatercombinat is not everyones cup of tea, and good so, you can't make everyone happy all the time. Me, myself, sometimes I'm in total disagreement with Claudia on 'everything theatre'. But for my part, Vienna, and the Viennese fringe scene, would have been a poorer place without Claudia and theatercombinat. Happy twenty my comrades.

Yosi Wanunu

Regisseur; studierte Kunstgeschichte, Theater und Film in Israel, Europa und den USA. Vor seinem Umzug nach Wien im Jahr 1997 lebte und arbeitete er acht Jahre lang in NY. Er ist Mitbegründer und künstlerischer Leiter des Labels toxic dreams.

festival

Natalie Ananda Assmann
Julia Karnel

carneval of fear

Das Wiener Kollektiv I Need Lovers veranstaltete vom 15. - 17. September ein dreitägiges Festival in Oberösterreich an der Grenze zu Deutschland. Drei Tage lang wurde die oberösterreichische Grenzstadt Schärding am Inn zum Hotspot der anderen Art. Das künstlerische und inhaltliche Motto des Festivals Carneval of Fear lautete „life starts when fear ends“. Gemeinsam mit 70 Künstler*innen aus acht verschiedenen Ländern wurde die Stadt für drei Tage besetzt und ein Zeichen gegen die Angst gesetzt.

Die beiden Initiatorinnen des Projekts, Natalie Assmann und Julia Karnel, berichten über den mehrmonatigen Arbeitsprozess, künstlerische Strategien und persönliche Erlebnisse: Nach den Wahlergebnissen der letzten 2 Jahre war für viele von uns immer wieder spürbar: werfen wir einen Blick auf die politische Landkarte Österreichs, müssen wir uns weniger um die urbanen Räume sorgen, sehr wohl aber um rurale Gebiete abseits der Städte. Wir waren und sind der Meinung: Vor allem an Land fehlen teilweise progressive Initiativen, inklusiv arbeitende Kunst- und Kulturstätten mit postmigrantischem Ansatz und so haben wir beschlossen: Wia müssen wos am Land machen.“

Zur gleichen Zeit stiegen auch in Oberösterreich nach dem sogenannten „Sommer der Migration“ im Herbst 2015 die Wählerzahlen der FPÖ und Oberösterreich bekam eine schwarz, blaue Regierung.

Kurz zuvor waren wir in Wien und rund um die Tage des 4. Septembers, wie viele andere mit uns, in Autokonvois von Wien nach Budapest und zurück unterwegs, um Menschen auf der Flucht ein kleines Stück ihres Weges zu erleichtern. Im Rahmen der großen zivilgesellschaftlichen Fluchthilfeaktion „Refugee Konvoi“ tauchte in unseren sozialen Netzwerken immer wieder der Ortsname Schärding auf und wir fragten uns natürlich „Schärding? Schärding?! Was ist denn dort los?!“ .

Schärding war 2015 einer der Hotspots der Migrationsbewegung. Tagtäglich kamen unzählige Flüchtende in die kleine Barockstadt am Inn. Nachdem Bayern Anfang September 2015 die Grenzen schloss, warteten täglich bis zu 1000 Menschen in dem Grenzort, um die Alte Innbrücke zwischen dem österreichischen Schärding und dem deutschen Neuhaus am Inn zu überqueren.

Die von den Medien angeheizte negative Berichterstattung und von den Rechten reklamierte Reden über die „Tage der Belagerung“ riefen in vielen Schärdinger*innen Ängste hervor und führte zu Verunsicherung bei Teilen der Ortsansässigen. Gleichzeitig entwickelte sich in Schärding ein enormes Netzwerk aus Helfer*innen und ein starker solidarischer Zusammenhalt war zu spüren.

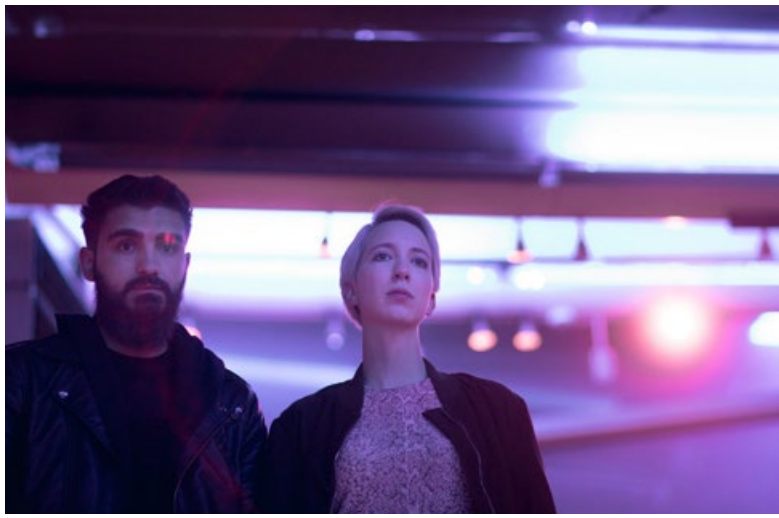


Foto links, rechts: © Mani Froh

Ausgehend von diesen Gegebenheiten entwickelten wir das Projekt für die Stadt Schärding. Das Konzept „Carneval of Fear“ wurde vom BKA Fonds zusammen:wachsen, der Kulturabteilung Oberösterreich und der Integrationsstelle des Landes Oberösterreich gefördert. Grundidee des Projekts

war es, den Schärdinger*innen ihre Ängste zu nehmen, solidarische Strukturen zu stärken und somit haben wir Künstler*innen aus Österreich, Deutschland, Syrien, Afghanistan, Irak, Iran, Kurdistan und der Türkei eingeladen, diese Ängste aufzugreifen und zu transformieren.

Unsere Strategie: Lokale Initiativen und Künstler*innen von außen zusammenarbeiten zu lassen, partizipative Formate, wo Sprache und Herkunft nicht thematisiert werden sollen, Workshops für alle, die im Vorfeld der Hauptveranstaltungen angeboten werden und kostenloser Zugang zu allen Veranstaltungen.

Nachdem wir in die tiefen Tiefen des Innviertels und des Schärdinger Alltagslebens eingetaucht sind, unsere Workshops eher weniger Anklang fanden und wir nach wie vor die „Mädls aus Wien“ waren, die Mann nicht genau einschätzen konnte, haben wir beschlossen, uns den Bräuchen vor Ort anzupassen und ein großes Festival zu veranstalten. Genau – ein großes „Festl“. Am Land gibt es ja bekanntlicherweise viele Festl – Zeltfestln, Bauernfestln, Feuerwehrfestl – wieso soll es kein Transkulturelles Festl für eine solidarische Gesellschaft geben.

„Carneval of Fear“ machte sich zur Aufgabe, Grenzen zu überschreiten, wo Grenzen existieren und aufgrund der ortsgegebenen Lage diese Grenze auch grundsätzlich zu hinterfragen. Brücken zu bauen, wo noch keine sind und das Verbindende über das Trennende zu stellen. Und das Wichtigste: die Stadt zu besetzen! Die vorherrschende Leitkultur des Innviertels in Frage zu stellen und das Recht auf Stadt für alle Bewohner*innen von Schärding einzufordern, egal ob sie nun aus Syrien, Afghanistan oder Andorf kommen.

Die Künstler*innen bespielten somit im Laufe der drei Tage Orte der kollektiven Erinnerung: die Alte Innbrücke wurde gesperrt und unter dem Titel *Borderless* bespielten Hawy Rahman, Thomas Köck, Simone Dueller, Jad Al

Mubaraki, Majid&Omid und 10 Performer*innen aus dem Irak die Grenze. Der Stadtplatz wurde am ersten Festivaltag zur großen Bühne, auf der 600 Kids zu M.I.A. Borders tanzten und der bekannten Jazzmusiker Paul Zauner und die syrische Band Yallah-Sham gemeinsam jammten. Die ehemalige Schatzkammer der Stadt wurde drei Tage lang zur Pop Up Galerie, wo Hawy Rahman seine Vergangenheit im Irak aufarbeitete. Neukodierung von Orten und Plätze durch Sprache, Bild, Musik und Tanz.

Das gemeinsames Fußballtraining „Kick the Fear“ mit dem SK Schärding, ein Festival-Frühshoppen am Bauernmarkt mit den Jugendlichen aus dem UMF Haus, die Festival-Nightline „Disco of Pleasure and Fear“ und ein traditionelles Festival-Feuerwerk waren Formate, die besonders viel Raum für Begegnungen und das Schmieden von neuen Allianzen zwischen Festivalgästen aus Wien, Linz, Passau und den Schärdinger*innen selbst zuließen.

In all den Monaten der Arbeit war die Unterstützung und Hilfe von Menschen vor Ort, die den solidarischen Grundgedanken dieses Festivals teilen, enorm wichtig für uns. Der Vizebürgermeister (SPÖ) von Schärding, seine Frau, die Chefin des Tourismusverbands, Neo-Oberösterreicher*innen, die Farsi und Arabisch und Innviertlerisch sprechen und übersetzten können und einen guten Draht in die Camps und Wohnhäuser haben, die Direktor*innen der HAK und der Neuen Mittelschule, die Caritas Mitarbeiter*innen, die Betreiber*innen des besten Wirthauses, der Chef der Brauerei, die jungen Schärdinger*innen die als freiwillige Helfer*innen dabei waren und viele mehr. Ohne diese Menschen wäre es nicht möglich gewesen, die Strukturen vor Ort zu verstehen, zu durchschauen und die Veranstaltungen und neuen Impulse, die wir versucht haben zu geben, wirklich lokal zu verankern.

Natalie Ananda Assmann

Kulturschaffende, Regisseurin,und politische Aktivistin. Festivalleitung „Carneval of fear"

Julia Karnel

Kulturschaffende, Ausstatterin, Produktinsleitung „Carneval of fear"

Foto links: © Mani Froh
Fotos rechts: © I Need Lovers

STATUSMELDUNG zu CARNEVAL OF FEAR

facebook-post von Natalie Ananda Assmann vom 19.9.2017

„Der Moment, wo wir zum ersten Mal aus dem Zug gestiegen sind...die Stadt und die Menschen, die uns skeptisch angesehen und belächelt haben...„was wollen die kleinen mädls aus Wien bei uns?“...der moment, wo du zum ersten Mal begreifst, wie der Hase läuft, wer mit wem, wer wie und warum überhaupt und du denkst, du schaffst das nie, und nur wissen willst, wo´s das beste Bier gibt...der moment, wo du ins „Wirthaus zur Bums´n“ gehst, hoffst, dass es was Andres bedeutet als du vermutest und gleichzeitig einen Termin für das Pressefrühstück dort bestätigst, weil die ja jetzt deine Sponsoren sind...der moment, wo du die erste neuen Freundschaften knüpfst, du tief berührt am Fußballplatz des SK Schärding sitzt und deine eigenen Vorurteile hinterfragen musst. Der Moment, wo dir fremde Menschen ihre Türen aufsperren, ihre Autos und Fahrräder borgen und gemeinsam mit dir Säle und Schulen schmücken, weil sie an dasselbe glauben wie du. Der Moment, wo dir mitten in der Nacht, kurz bevor du endlich umfallen willst, der schmierige Lokal-Matador der FPÖ aus dem Hintereingang deines Hotels entgegen kommt, und dein Team ihm Programmhefte in die Hand drückt und ihm sagt, wir machen „Business“ und ihn herzlichst einlädt und du so froh bist, dass die so geil und witzig sind...der moment, wo ein Raum voller 12 Jähriger Kids zum ersten Mal auf persisch singt und dir, gemeinsam mit anderen, die Tränen kommen....der moment wo dir die Stadtkapelle, die Musikkapelle, der Kulturverein und die Davul Zurna-Spieler absagen, weil es sie nicht interessiert….der moment, wo alles schief läuft, dann aber von der Bezirkshauptmannschaft Schärding ein Brief nach Wien kommt und dies der Bescheid für unsere erste „offizielle Brückensperrung ist“… der Moment, wo das Wetter hält und 600 Kids am Stadtplatz zu M.I.A. *Borders* tanzen, wo Musiker*innen spontan zu jammen beginnen und die Welten verschwimmen....der moment, wo Menschen Fenster schließen, fragen, ob „das jetzt olles Islam ist“ und oder die Leute beim Bäcker und beim Fleischer die Tourismusverbandchefin fragen, „wos des genau is“ und dich Menschen enttäuschen, du an dir zweifelst, kritisiert wirst – zurecht – wir zu deeskalieren versuchen, wir uns als frauen sowohl auf der einen als auch auf der anderen Seite nichts gefallen lassen dürfen...der moment, wo dir die Tränen kommen, weil der Vizebürgermeisterin die Tränen kommen...der moment, wo der Kameradschaftsbund sein Treffen am Samstag wetterbedingt absagt, gleichzeitig die Fahne neben deiner location hisst und wir uns fragen, wer jetzt diese deppaten Äpfel auf die Künstler*innen geschmissen hat ...der moment, wo du ein Feuerwerk und 150 Zuschauer*innen hast und die Bsoffenen neben dir mit ihrer Andreas Gabalier-Intervention scheißen gehen können ...der moment, wo dich deine Produktionsleitung und deine technische Leitung anrufen, dass sie auf der deutschen Seite Starthilfe brauchen, um rechtzeitig wieder zurückzukommen, nachdem sie das Feuerwerk neben den Schafen erfolgreich gezündet haben ... der Moment, wo Mustafa sagt, „I wü in Schärding bleiben. I wü ned nach Linz“ ... und wir so wütend sind, warum Menschen hin und her geschoben werden, wie Schachfiguren, obwohl sie doch erst 15 sind und gerade angekommen sind. Der Moment, wo Majid und Omid auf Farsi über ihre Wünsche rappen, wo Menschen die Grenze beset-

Foto oben: Hawy Rahman by Peter Gamosch
Foto unten: Daniel Tasharofi

zen und sie hinterfragen, auch wenn es nur für eine Stunde ist. Wo die frühere Schatzkammer der Stadt zu einer Galerie gemacht wird obwohl der Typ, dem sie gehört, sagt, dass er Ausländer scheiße findet. Der Moment, wo du bedroht wirst, wo dir gesagt wird, dass du den Mund zu halten hast, und es dann passiert, wenn du alleine stehst, und es gezielt dir passiert, und sich Faschismus mit Sexismus paart und den anderen Jungs gesagt wird, „Lasst euch von den Weibern nicht aufstacheln“. Der Moment, nachdem du geweint hast, weil du Angst hattest und nicht so cool bleiben konntest wie Julia und du gemeinsam mit den Anderen bis 4 in der Früh unterwegs bist, nachdem du das Glitzerlametta abmontiert hast. Der Moment, wo alle deine Freunde kommen und supporten und endlich wissen, wovon du die ganze Zeit sprichst ... der Moment, wo alle gemeinsam ein Gefühl haben, nämlich: „Wir sind viele, und wir schreiben unsere Geschichte selbst, und wir können noch viel tun, weil die Zukunft noch ungeschrieben ist“ und du diese fremde Stadt so viel besser in Erinnerungen haben wirst als vorher, weil es überall Menschen gibt, die Tag für Tag dagegen halten und du dir sicher bist: Wir werden stärker und wir haben keine Angst!!!
Danke euch allen!“

#nofear #noborder #carnevaloffear “

Die Kunstwelt als Performance-Bühne

Jürgen Bauer

Trocken, didaktisch, bevormundend: das waren die Vorwürfe gegen die heuer von Adam Szymczyk kuratierte Kunstschau documenta 14 in Kassel. Jürgen Bauer ließ sich davon jedoch nicht abschrecken, sondern entdeckte im diskursiven Kunst-Dschungel unzählige Performances und Aufführungen, die Freiräume ins Dickicht schlugen.

Am Ende hatte die diesjährige documenta 14 also doch noch ihren Skandal: Die geplante Performance *Auschwitz on the Beach* musste nach lautstarken Protesten abgesagt werden, stattdessen fand eine Diskussion mit dem italienischen Philosophen und Aktivisten Franco „Bifo" Berardi statt, in welcher dessen Parallelführung von Holocaust und heutiger Migrationspolitik im Mittelpunkt stand. In einem langen Artikel verteidigte daraufhin Philipp Ruch, Leiter der Gruppe „Zentrum für Politische Schönheit", die ursprünglich geplante Aktion. Abgesehen von der schon im Vorfeld erfolgten Skandalisierung, die in der aufgeheizten Stimmung nicht mehr zu bändigen war, ist hieran ein Detail interessant: das Aufeinandertreffen szenischer und bildender Kunst. Die freie Gruppe um Philipp Ruch sorgt mit ihren Aktionen im Umfeld von Theaterinstitutionen wie dem Berliner Gorki Theater für Skandale, bei der documenta kam man einer Performance zu Hilfe, die im Kunstkontext für Aufregung sorgte. Lassen wir also für einen Moment den Skandal beiseite und werfen einen Blick auf die Schnittstelle zwischen bildender und darstellender Kunst, die seit einiger Zeit für (produktive?) Verwirrung auf beiden Seiten sorgt.

Performance als Leer- und Lehrstelle

Grundsätzlich ist die Hinwendung zu performativen Formaten in der bildenden Kunst ja nichts Neues. Spätestens seit den 60er Jahren hat sich die flüchtige Kunst als Teil der materiellen Museums- und Galerienwelt etabliert, in den letzten Jahren hat etwa Tino Seghal in beiden Welten – Theater und bildende Kunst – Aufmerksamkeit gewonnen. Und immer wieder suchen Festivals wie ImPulsTanz Museumsorte als Spielstätten, um sich der Spannung zwischen Bewahren und Verschwinden zu stellen. Doch im Rahmen dieser documenta entfalteten die gezeigten Performances eine nochmal neue, andere Wirkung. Grundsätzlich lautete der Vorwurf der Presse an die von Adam Szymczyk kuratierte Kunstschau ja: oberlehrerhaft, besserwisserisch, staubtrocken. Dabei wollte man genau diesem Vorwurf entgehen, nicht einmal klassische Führungen bot man an, sondern sogenannte Chorus-Spaziergänge, bei denen die Teilnehmenden zu eigenen Betrachtungen ermächtigt und animiert werden sollten. Es schien, als bediente sich die Kurator*innenschaft der Wirkungsweise performativer Kunst, um die Theorie aufzubrechen, in Bewegung und Auseinandersetzung zu transformieren. Nicht so sehr der Schock der Körperlichkeit stand im Mittelpunkt – wie häufig in Nachfolge der Performance-Klassiker der 60er Jahre –, sondern eine fast freundliche Aktivierung des Publikums. Nicht die Attacke war zu fühlen, sondern die Einbeziehung. Cecilia Vicuña etwa präsentierte in der documenta Halle ihre immersiven, weichen Skulpturen aus riesigen Wollfäden und legte diese zur Eröffnung den Besucher*innen um die Körper, nutzte die ungesponnene, rote Wolle also, um ihr Publikum im wahrsten Sinne des Wortes einzuspinnen. In der alten Post wiederum ließ Maria Hassabi einen rosa Teppich

entrollen, auf dem sich ihre Performer*innen wie im Yoga bewegten; ein Angebot, das auch von den Besucher*innen ausgiebig genutzt wurde, der flauschige Teppich diente als Ruhestation, Bühne und Turnmatte gleichermaßen. Andere Künstler*innen blieben nicht in den etablierten Hallen: Irena Haiduk ließ ihre Models mit einem Marcel-Proust-Buch auf dem Kopf vom Laufstieg direkt in die Stadt laufen. In ganz Kassel konnte man auch die Seifenverkäufer von Otobong Nkanga treffen, dieser ließ in Griechenland – Athen war heuer erstmals zweiter Standort der documenta – schwarze Seife produzieren und nach Kassel bringen. Und die beiden Künstler Prinz Gholam erweiterten ihre Erforschung von klassischen Posen ebenfalls auf einen Kassler Friedhof, auf dem sie die Körperhaltungen von Skulpturen nachahmten. Im schlechtesten Fall wirkten diese Performances wie läppische Versuche der Publikumsaktivierung, die das Theater bereits vor Jahren hinter sich gelassen hat, im besten Fall jedoch entstanden Leerstellen im diskursiven Dschungel, die vom Publikum gefüllt werden konnten und mussten. Freiräume, um aus vorgegebenen Wegen auszubrechen.

Ausgrabungen von Performance-Artefakten

Für eine Besucherin oder einen Besucher aus dem Theaterkontext war an den gezeigten Werken noch etwas anderes bemerkenswert: die über die Dauer der Performance bleibenden „Artefakte“, die Überbleibsel der Handlungen. Hier wäre ein Kurzschluss zu den Bühnen spannend, auf denen ja meist nichts als Erinnerungen zurückbleiben. In Kassel hingegen konnte man zahlreiche „Bühnenbilder“ besichtigen, die von vergangenen Performances zeugten, selbst wenn im Moment des Ausstellungsbesuchs keine Performer_innen anwesend waren. Selbst eine der provokativsten Arbeiten blieb zum Zeitpunkt des Besuches den Zuseher*innen überlassen: Regina José Galindo inszenierte im Stadtmuseum eine Scheinhinrichtung, bei der man mit Gewehren auf die Künstlerin zielen konnten. Fehlte diese jedoch, konnte man andere Besucher_innen anvisieren, oder sich gar selbst in die Mitte der Gewehrläufe wagen. Auch andere Orte blieben leer. Der schon angesprochene rosa Teppich, ein spiegelnder Laufsteg – hier entstand Platz für Imagination und eigene Entscheidungen. Das war vor allem bei einem Ausstellungsort zu beobachten, der heuer erstmalig bespielt wurde: den Glas-Pavillons des Hansa-Hauses an der Kurt Schumacher-Straße. Die mittlerweile leerstehenden Ladengeschäfte mit ihren großen Glasfronten wurden mit Installationen und Performances bespielt, zum Zeitpunkt des Besuches jedoch waren nur Fragmente davon zu sehen. Von der griechischen Künstlerin Georgia Sagri etwa nur ihre bunten Skulpturen, nicht jedoch die von Performer*innen ausgeführten sogenannten „Atempartituren“. Das kann man schade finden – und tatsächlich zeigt sich hier eine Schwachstelle der Performancekunst im Ausstellungskontext – oder aber als Angebot, die „Bühnenbilder“ mit der Vorstellung eigener Werke zu inszenieren.

Die Bühnenschräge der Pariser Oper als Kunstwerk

Überhaupt fand der Transfer zwischen bildender Kunst und Bühne nicht nur mittels Aufführen statt. Im selben Ausmaß, in dem performative Praktiken Eingang in den Kunstbereich fanden, wurden Theater, Oper und Tanz selbst zu Themen für nachgerade klassische Kunstwerke. So nutzten Annie Vigier und Franck Apertet die Torwache als Archiv für Tanzliteratur, unzählige Bücher standen auf einem alten Holzregal und spielten auf die Archivierung der flüchtigen Kunstform an. In der documenta Halle wurde Anna Halprins kalifornische Tanzbühne mit Fotos präsentiert, auf der die Künstlerin seit mehr als sechzig Jahren innovative Tanzstücke konzipiert und therapeutische Bewegungsrituale durchführt. Und gleich nebenan bauten die schon erwähnten Annie Vigier und Franck Apertet eine Bühnenschräge analog zur Größe der Pariser Oper nach. In diesen und vielen anderen Werken wurde das Theater selbst zum Thema, zum Material einer Kunst, die den Grenzbereich zwischen den Genres sucht. Die „Zeit“ schrieb: „Manchmal werden Sie Kunst nicht als solche erkennen. Menschen, die auf Stufen lümmeln, können erschöpfte Besucher sein oder zur Performance von Maria Hassabi gehören. Sich an einem Tesastreifen entlang tasten, an brummenden Bildern lauschen, über eine leere Bühne laufen – ist alles Kunst.“ So waren es letztendlich tatsächlich die darstellenden und performativen Künste, die Bewegung in das starre Konzept der documenta brachten.

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Die Verortung der Privatsphäre

Nadja Pirringer

Auf kreisförmig angeordneten Bänken sitzen an die dreihundert Menschen im Redoutensaal des Schauspielhaus Graz und hören Maximilian Schrems zu. „Facebook weiß mehr über dich, als du selbst“, behauptet der Datenschutzaktivist und verweist damit auf die Möglichkeit, ausgehend von bereits ganz geringem zur Verfügung gestellten Datenmaterial erschreckend genaue Rückschlüsse über die Persönlichkeit von Internetuser*innen zu ziehen. Max Schrems ist einer der Eröffnungsredner*innen des 2. Dramatiker*innenfestivals in Graz, das Anfang Juni als Gemeinschaftsprojekt von Schauspielhaus und dem DRAMAFORUM von uniT stattfindet. Eine Woche lang gibt es in der zweitgrößten Stadt Österreichs zeitgenössische Dramatik in Form von Stückinszenierungen, Live-Performances, Lesungen, Hörspielen und Videoinstallationen zu erleben. Mit dabei sind zahlreiche Autor*innen, die sowohl aus dem deutschsprachigen als auch aus dem restlichen europäischen Raum eingeladen wurden. Das Festival versteht sich als Branchentreff, will aber genauso theaterinteressierte Besucher*innen aller Art ansprechen.

Am Vorabend der Eröffnung geht bereits der inoffizielle Start des 6-tägigen Festivals über die Bühne – oder besser gesagt: Er geht nicht über die Bühne, sondern führt ins Wohnzimmer. Unter dem Titel *Literarische Nahversorgung* werden 50 Autor*innen (darunter etwa Felicia Zeller, Paco Bezerra und Nicoleta Esinencu) zu 50 Gastgeber*innen in der gesamten Steiermark gebracht, um jeweils eine Lesung im ganz privaten Rahmen zu geben. Die Gestaltung des Abends (beispielsweise die Anzahl der Gäste) obliegt dabei ganz den jeweiligen Hosts.

So führt dieser besondere Abend den ungarisch-rumänischen Schriftsteller Csaba Skzékely etwa an das Ungarische Institut der Universität Graz, wo er in einer ehemaligen Bibliothek von den Lehrenden und Studierenden empfangen wird. Der Autor erzählt im Anschluss an die Lesung von seinem Kurzstück *Qualität. Zuverlässigkeit*, aus dem ein Video gemacht wurde. Es geht darin um einen Theaterintendanten, der droht, einen Schauspieler zu entlassen, weil dieser regierungskritische Inhalte auf Facebook teilt. Interessanterweise kam es seitens des Theaters, welches das Video produzierte, selbst zur Zensur. Der Intendant des ungarischen Theaters, der auch im Video den Theaterchef gibt, steht nämlich ebenfalls unter dem Druck der Regierung und kürzte daher Stellen aus dem Originaltext, um die darin enthaltene Kritik an der ungarischen Politik zu mildern.

Das so entstandene Ineinandergreifen von Kunst und Realität wird schließlich intensiv unter allen Teilnehmer*innen diskutiert. Wir befinden uns schon mitten auf dem thematischen Terrain, das sich zwischen den Eckpunkten Privatheit und Öffentlichkeit befindet

Plakat: Drama Festival
Foto: Eröffnung © Sabine Hoffmann

und in den kommenden Tagen – dem Motto des Festivals „Privatsache“ folgend – weiter abgeschritten wird.

Ein inhaltlicher Schwerpunkt liegt auf dem Projekt *P3M5 („Plurality of Privacy in Five-Minute Plays“)*, einem transatlantischen Dialog- und Theaterprojekt, das sich aus einer Zusammenarbeit des Goethe-Institut Washington und dem Schauspielhaus Graz entwickelt hat. Die dabei entstandenen Kurzvideos sind die ganze Woche im Redoutensaal ausgestellt; zusätzlich gibt es einen eigenen Programmpunkt, in dem über das Projekt gesprochen wird. Initiator Wilfried Eckstein beschreibt die Fragen, die Ausgangspunkt der Überlegungen waren: Wo befindet sich die Trennlinie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit? Wer definiert diese Begriffe? Und wer übt auf die private und öffentliche Sphäre und ihre Definitionen Einfluss aus? Unser Verständnis von Privatsphäre ist dabei von enormer Bedeutung, regelt es doch das Verhältnis zwischen Staat und Privatperson, der Gemeinschaft und dem Einzelnen – weswegen auch eine Vielzahl von Akteur*innen aus Politik, Wirtschaft und anderen Interessensgruppen daran Interesse haben.

Zusätzlich zeigen zeitliche und räumliche Komponenten ihre Wirkung: Wir befinden uns in einem Zeitalter der fortschreitenden Digitalisierung, die Auffassung von Privatsphäre hat sich durch verschiedene Ereignisse (wie etwa die Enthüllungen der Whistleblower Edward Snowden oder Chelsea Manning) grundlegend verändert; zusätzlich beeinflussen regionale Gewohnheiten und kulturspezifische Vorstellungen unser Bild vom Privaten. Die unterschiedliche Auslegung von Privatsphäre jenseits und diesseits des Atlantik legten etwa die Beschlüsse des Europäischen Gerichtshof zum Recht auf Vergessenwerden offen (das Recht, auch „digitaler Radiergummi“ genannt, stellt sicher, dass Daten, die sich auf Personen beziehen, nicht zeitlich unbegrenzt zur Verfügung stehen)

Foto links 1: Ich bereue nichts © Felix Gruenschloss
Foto links 2,3: © Sabine Hoffmann
Foto rechts 4,5: Mephistoland © Ute Langkafel

– ein Wunsch, der von amerikanischer Seite nur schwer nachvollzogen werden konnte. Dies war für das Goethe-Institut der Anlass, 16 amerikanischen und europäischen Dramatiker*innen die Frage zu stellen, was Privatsphäre im digitalen Zeitalter bedeutet.

Fast alle der am Projekt beteiligten Autor*innen, die sich während des Festivals zum ersten Mal persönlich kennenlernen, sind bei dieser Gesprächsrunde anwesend, Philip Kan Gotanda wird per Skype aus San Francisco zugeschalten. Sein Stück *Hashtag: #Camp Tule Lake* handelt von einer 17-jährigen Amerikanerin, die sich in einem ehemaligen Internierungslager auf die Spuren ihrer japanischen Großmutter begibt. Während sie durch das Lager geht, schickt sie ein nacktes Selfie mit dem Hashtag „Internierungslager Rohwer Arkansas“ an ihren Freund, das sich daraufhin unbeabsichtigt im Internet ausbreitet.

Für die belgische Autorin marokkanischer Herkunft Rachida Lamrabet hatte die Teilnahme an *P3M5* überraschenderweise weitreichende Konsequenzen. In ihrem Stück *Projekt Entburkanisierung* nimmt sie die Perspektive einer Frau im Ganzkörperschleier („Niqab“) ein und schreibt über die Unmöglichkeit, die Öffentlichkeit zu betreten, ohne für ihr Erscheinungsbild bestraft zu werden. Die Autorin beschreibt, wie alle weiblichen Körper im öffentlichen Raum der gesellschaftlichen Bewertung, Kommentierung und Reglementierung unterworfen sind („Immer fängt alles mit der Eroberung des weiblichen Körpers an“). Ihr wurde aber von verschiedenen Seiten u.a. vorgeworfen, die Religion über den Rechtsstaat zu stellen – in Belgien besteht seit 2011 ein Burka- und Niqabverbot auf öffentlichen Plätzen. Als Folge der öffentlichen Empörung verlor Lamrabet im März dieses Jahres ihren Job als Anwältin am Zentrum für Chancengleichheit und Bekämpfung von Rassismus in Brüssel, den sie davor 16 Jahre ausgeübt hatte.

In einem sehr persönlichen Essay beschreibt sie ihre Gedanken dazu: das Unverständnis aufgrund eines literarischen Textes einen Job zu verlieren und die Auswirkungen, die die öffentlich geführte Debatte auf ihre Selbstwahrnehmung als Künstlerin hat. Sie hinterfragt kritisch, welche problematischen Vorgänge in einem Land möglich sind, das demokratische Werte hochhält.

Der nur vermeintlichen Polarität von Privatem und Öffentlichem widmen sich auch die beiden Gastspiele aus Berlin und Karlsruhe. In *Mephistoland* (Regie András Dömötör) wird Prekäres, weil tatsächlich Stattfindendes verhandelt. Kurze Episoden zeigen auf hysterisch-humorvolle aber eindrückliche Art und Weise, wie stark die Einflussnahme der aktuellen ungarischen Politik auf die Kulturszene des Landes ist.

Das Baadische Staatstheater Karlsruhe begibt sich in *Ich bereue nichts* (Regie: Jan-Christoph Gockel) auf die Suche nach dem treffendsten Bild für die komplette digitale Überwachung und geht parallel der Lebens-

geschichte Edward Snowdens nach. Deutlich wird, wie schwierig es für den Normalbürger ist, zu begreifen, was technisch machbar ist und – getreu dem Leitsatz des digitalen Zeitalters („Was möglich ist, wird auch gemacht“) – mit regelmäßiger Willkür geschieht; zu Veranschaulichungszwecken dienen im Laufe des Stückes u.a. eine Packung Kekse und eine Ritterrüstung.

Der Austausch zwischen Künstler*innen und Besucher*innen wird im Rahmen des Festivals auf mancherlei Art angestrebt. So gibt es Podiumsdiskussionen, Publikumsgespräche, Arbeitsateliers – in denen Natascha Gangl und Mehdi Moradpour Einblick in den Entstehungsprozess ihrer Texte geben – und einen eigens erstellten Blog, auf dem zwölf Jugendliche aus Afghanistan, Syrien und Österreich ihre persönlichen Eindrücke vom Festival festhalten. Zwei Förderpreise werden dieses Jahr vergeben: Der Retzhofer Dramapreis geht an die israelische Schriftstellerin Liat Fassberg, das neu eingerichtete Ernst-Binder-Stipendium erhält die Schauspielerin Mercy Dorcas Otieno aus Kenia.

Sechs Tage lang lädt das Dramatiker*innenfestival in Graz seine Besucher*innen und Autor*innen ein, gemeinsam über Themen nachzudenken, die uns alle betreffen. Zu spüren ist dabei ein tiefes Vertrauen in die Mittel und Möglichkeiten der Gegenwartsdramatik (und des Theaters) und das grundlegende Interesse am Austausch mit dem Gegenüber.

Die dritte Ausgabe des Dramatiker*innenfestivals im Juni 2018 steht unter dem Motto „Rede“ – Wer spricht für wen und warum? Wer darf seine Stimme selbst erheben? Wer wird gehört und wer überhört? – und verspricht ähnlich spannende Inhalte und Gespräche.

Nadja Pirringer

*studierte Germanistik, Global Studies und Angewandte Kulturwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz; war 2017 Assistentin und Künstlerbetreuerin beim Dramatiker*innenfestival am Schauspielhaus Graz. Lebt und arbeitet in Graz*

Die Europäische Theaternacht 2017

Gerald Gröchenig

Am 18. November sind wieder über 70 österreichische Theater dabei – und wollen damit neue Publikumsschichten ansprechen

Wann hat man das letzte Mal darüber gehört oder gelesen, warum Theater wichtig ist? Welche Leistungen Theaterschaffende zwischen Bregenz und Wien, Linz und Klagenfurt tagtäglich für das Funktionieren einer Gesellschaft liefern? Ob sie nun unterhalten, Spannung erzeugen, Identität stiften, Widersprüche oder Konflikte auf die Bühne bringen oder mit vielfältigen Formen auf neue Sichtweisen und Denkansätze neugierig machen. Übers Theater wird normalerweise mittels Kritiken berichtet, oder bei Skandalen, Intendantenwechseln, wenn's Geld nicht reicht und irgendwo eingespart werden muss.

Ort des gemeinschaftlichen Erlebens

Bei der „Europäischen Theaternacht" ist das anders: hier steht das Theater österreichweit als „Ort des gemeinschaftlichen Erlebens" im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Durch das gemeinsame Auftreten der Akteure im gesamten Bundesgebiet wird es ermöglicht, durch große mediale Präsenz (u.a. wird Ö1 eine Live-Diskussion der Veranstaltung widmen) der Öffentlichkeit wie auch dem Publikum den Wert einer funktionierenden Theaterlandschaft zu vermitteln. Durch die Übernahme des Ehrenschutzes für diese Veranstaltung hat heuer auch Bundespräsident Alexander van der Bellen seine Wertschätzung für diese Initiative bekundet.

Niedrigschwelliger Zugang durch „Pay as you wish"

Seit fünf Jahren findet dieses Ereignis immer am dritten Samstag im November statt. An der 2008 in Kroatien ins Leben gerufenen Veranstaltung nehmen in der Zwischenzeit in Europa ca. 500 Organisationen teil. Von Beginn an fungierte in Österreich die freie Szene als Träger dieser Idee, erst in den letzten Jahren beteiligten sich auch größere Häuser in Wien und den Bundesländern daran. Die Zahl der teilnehmenden Spielstätten wie auch der Besucherinnen und Besucher konnte kontinuierlich gesteigert werden: ein Zeichen dafür, dass die Aktion in der Szene auf Zustimmung stößt.

Eines ist überall gleich: Unter dem Motto „Pay as you wish/can" laden an diesem Tag die teilnehmenden Organisationen ihr Publikum mit einem vielfältigen Programm ein, die von Vorstellungen über Workshops, dramaturgische Lesungen oder offene Proben bis hin zu Backstage-Führungen oder Flashmobs reichen. Was dabei angeboten wird, steht den Theatern frei.

Die Planungen für 2018 laufen schon – schon jetzt haben an die 20 Organisationen, die heuer nicht dabei sein können, ihre Teilnahme im nächsten Jahr zugesichert. Sie wächst also weiter, die gemeinsame Sympathiewerbung des österreichischen Theaterschaffens. Also bitte heute schon den 17. Nov. 2018 vormerken.

Kontakt, Infos und Programm:
www.europaeische-theaternacht.at
+43 664 8277637, office@theaternacht.eu

Mithkal Alzghair

Thomas Hahn

Er schreibt die derzeit kontrastreichste Erfolgsgeschichte im zeitgenössischen Tanz. Mithkal Alzghair stammt aus einem Bergdorf in Südsyrien. Assads Regime verweigerte er den Armeedienst und studierte stattdessen in Südfrankreich Performance-Kunst. 2016 gewann er mit seinem Trio „Displacement" den Wettbewerb Danse élargie im Pariser Théâtre de la Ville. Nun stellt er sein zweites Stück vor: *Transaction*.

Der Weg in die Heimat ist für Mithkal Alzghair verschlossen. Für das Regime von Bashir Al Assad gilt der heutige Choreograf als Deserteur und ist persona non grata. Das ist hart, doch es geht ihm besser als der Mehrzahl der Exil-Syrer. Mithkal musste nicht vor Bomben und Giftgas fliehen, kam nicht mit dem Schlauchboot über das Meer, hatte in keiner Wüste zu dursten und auch keine Bergketten zu überqueren. Alzghair ist kein Flüchtling aus dem Mahlstrom. Er kam mit dem Flugzeug und einem Touristenvisum nach Frankreich, gerade rechtzeitig bevor Assad seinen Krieg gegen die Demokratiebewegung begann. Er hatte einfach Glück. „Wie viele junge Syrer suchte ich eine Möglichkeit, dem schrecklichen zweijährigen Militärdienst zu entkommen. Mein Weg war der Tanz. Sollte ich heute versuchen, nach Syrien einzureisen, würde ich direkt vom Regime eingezogen."

Alzghair stammt aus der Suweida, einer Bergregion im Süden Syriens, die vom Krieg nur wenig in Mitleidenschaft gezogen wurde. Seine Familie lebt denn auch weiterhin in ihrem Heimatdorf, in dem Haus das Alzghairs Vater mit eigenen Händen errichtete als er zwanzig Jahre jung war. „Er kann sich nicht vorstellen, jemals sein Haus und sein Land zu verlassen." Die Familie baut Wein, Oliven, Äpfel, Feigen und Gemüse an und besitzt ein paar Ziegen. Alzghair: „Die Region ist für ihre Weintrauben bekannt, die hauptsächlich zu Arrak verarbeitet werden. Es wird auch ein wenig Wein gekeltert." Zu diesem Leben gehören natürlich Feste. So fing Mithkal schon im zarten Ater von drei Jahren mit dem Tanzen an. Mit Dabke. So heißt der traditionelle Tanz, der in Syrien, Palästina, Libanon, Jordanien und Teilen des Irak und der Türkei zum Alltag gehört. „Aber er ähnelt auch jenen Tänzen, mit denen ich mich in Griechenland befasst habe. Es sind Tänze, die vom Fuß ausgehen und vom Gehen geprägt sind. In jeder Region interpretiert man sie anders. In der Region Suweida ist der Dabke aufgrund der lokalen Geschichte besonders stark mit der Erde verbunden." In „Displacement" verarbeitet Alzghair die traditionellen Schritte auf vieldeutige, beinahe abstrakte Weise.

Ballett in Damaskus

Es ist aber nicht so, dass er auf direktem Weg vom Dabke zur Avantgarde gefunden hätte. Mit zwölf Jahren begann er, Theater zu spielen. „Am meisten Spaß hatte ich an der Körperarbeit auf der Bühne. Dann las ich viele Stücke. Als ich achtzehn war, wollte ich Theater studieren, doch die Universität nahm mich nicht auf. Im Jahr 2000 entdeckte ich dann, dass man in Damaskus auch Tanz studieren konnte." Wahrscheinlich wäre er früher oder später ohnehin beim Tanz gelandet. Doch zunächst ging Alzghair nach Damaskus und studierte:

Ballett! Es gab tatsächlich gut ausgestattete Tanzstudios in Damaskus! Geschuldet war das den schon damals guten Beziehungen zwischen dem Assad-Regime und dem Kreml. Da verwundert es nicht, dass die Tanzlehrer aus konservativster russischer Schule kamen. Fünf Jahre hielt der Junge aus dem Bergdorf das aus. So stark war sein Wille, Tänzer zu werden. Sein heutiger Blick auf diese Zeit stellt das Disziplinarische in den Vordergrund: „Im Grunde waren das fünf Jahre Militärdienst. Danach fiel ich in ein Loch und wusste nicht, in welche Richtung ich mich entwickeln sollte."

Dann entdeckte er, dass es auch eine andere als die klassische Tanzwelt gibt. Deren Vorposten in der Region befindet sich in Libanon, wo der Choreograf Omar Rajeh praktisch im Alleingang eine sich ständig verzweigende Szene aufgebaut hat. Und die traditionell engen Bande zwischen Beirut und Paris führten dazu, dass Alzghair dort an Workshops von führenden französischen Choreograf*innen teilnehmen konnte. Zum Beispiel mit keiner geringeren als Mathilde Monnier, die zu der Zeit noch das Centre Chorégraphique National in Montpellier leitete (heute steht sie dem Centre National de la Danse in Pantin bei Paris vor). In Montpellier hatte Monnier eine inzwischen weltbekannte Akademie für zeitgenössischen Tanz aufgebaut. Die heißt ex.e.r.ce und ist bekannt dafür, dass sich die Persönlichkeiten angehender Künstler*innen hier frei und kreativ entfalten können, in regem Austausch zwischen Tanz und anderen Kunstsparten. Mithkal bewarb sich, wurde aufgenommen und absolvierte den zweijährigen Master-Studiengang. „Mir wurde klar, dass Montpellier ein Ort war, an dem ich meine Ideen entwickeln und verwirklichen konnte. Von Damaskus aus hätte ich das nicht herausfinden können, denn Syrien war schon vor dem Krieg ein eher verschlossenes Land."

Massaker in Homs

Seit Assad massiv bombardiert, ist Alzghair in der frustrierenden Situation des machtlosen Zuschauers. Die beschäftigt ihn, im Leben wie auf der Bühne. Wie helfen, aus der Ferne? Es geht ihm insoweit ähnlich wie dem Tunesier Radhouane El Meddeb, der in Paris lebt und die tunesische Revolution in den Medien verfolgen musste, anstatt vor Ort mitwirken zu können. El Meddeb, der heute zu den gefragtesten Choreografen auf Europas Festivals gehört, und der wie Alzghair über das Theater zum Tanz kam, machte sogar ein Solostück über seine Frustration als verhinderter Revolutionär. Doch in Syrien gab es kein Freudenfest, sondern ein Massaker. „Es geschieht immer wieder, dass man auf Facebook vom Tod eines Freundes erfährt oder dass ein Ort den man kennt bombardiert worden ist. Es ist hart, ständig darüber reden zu müssen. Die Mehrheit der Syrer spürt natürlich die Notwendigkeit von Veränderung und einer Revolution. Doch die Situation in Syrien ist nicht mit der in Tunesien zu vergleichen. Fast alle Aktivist*innen der syrischen Bewegung mussten nach wenigen Monaten das Land verlassen, um ihr Leben zu retten."

Foto 1,2: Transaction © Gilles Delmas

Inzwischen verstarb auch eine der Hauptfiguren der syrischen Demokratiebewegung, die Schauspielerin Fadwa Suleiman, die von Homs aus über die sozialen Netzwerke zum Gesicht der Revolution wurde. Sie lebte im Pariser Exil und litt an Krebs. Ihre Abwesenheit in Homs schwächte die Bewegung deutlich. Alzghair versuchte, den Kontakt nach Homs und Aleppo nicht abreißen zu lassen: „Die Regierung ließ keine Journalisten ins Land, und außer durch Facebook wusste man im Ausland nichts über die Vorgänge dort. Deshalb sah ich meine Rolle darin, täglich Kontakt zu halten und in Europa über die Realität in Syrien zu informieren."

Widerstand im Exil

Gleichzeitig wurde er immer mehr vom Flüchtling zum Künstler europäischer Prägung. Dass er mit *Displacement* auf Anhieb internationalen Erfolg einfuhr, lag an der subtilen, spannungsvollen Verbindung zu den Tänzen seiner Heimat. „Ich verband meine Recherchen im Rahmen des Studiums in Montpellier mit der Frage, wie man künstlerisch protestiert und demonstriert. Und unsere traditionellen Dabke-Tänze bilden für mich einen Bezugspunkt zur syrischen Realität. Die Arbeit zu *Displacement* begann ich, als ich mich selbst hinterfragte. Ich lebte seit mehreren Jahren in Frankreich und tauschte nach und nach meinen Status als Migrant gegen den eines Künstlers ein. Das traf zusammen mit der Intensivierung der Kriegshandlungen in Syrien. Wenn mein Körper in diesem Kontext auf die Bühne geht, ist das ein Akt des Widerstands und der Suche nach einem Territorium. Es geht um Selbstheilung und Selbstfindung."

Der Titel *Displacement* nimmt natürlich Bezug auf Migration. Dazu kommt, dass der Dabke ein Tanz ist, der das Gehen zur Grundlage hat. „Das Gehen wird hier zum friedlichen Protestakt. Aber ich lasse es ab und zu in militärisches Marschieren abgleiten. Und gerade das Militär ist ja die Wurzel aller Probleme. Ich stelle den Dabke also in den Kontext unserer Geschichte. Es geht aber auch um Fragen, die den Tanz selbst betreffen, um Kadenz, Rhythmus und Bewegung. Das alles befragt Europas zeitgenössischen Tanz: Wie arbeitet man heute mit Formalismen? Ich biete zu diesen Fragen auch Workshops an." Die wenden sich an Amateure und Profis. Unter anderem arbeitete er mit der Kompanie von Sasha Waltz in Berlin. Doch vielleicht hätte er auch Lust, in Damaskus den zeitgenössischen Tanz zu entwickeln, ähnlich wie Omar Rajeh in Beirut? „Sicher. Wir haben viele Talente und ich würde gerne mit genügend Erfahrung im Gepäck nach Syrien zurückkehren um dort etwas aufzubauen. Aber dafür braucht man Freiheit, und die gibt und gab es in Syrien weder politisch noch sozial. Für mich wie für viele andere, die das Land verlassen mussten, hat sich in den letzten Jahren die Hoffnung zerschlagen, eines Tages in die Heimat zurückzukehren." So bezieht sich der Titel *Displacement* auch auf ihn selbst, während er zu einem Vordenker des zeitgenössischen Tanzes avanciert. Plötzlich wurde es schick, Volkstanz zu dekonstruieren und neu zu erforschen. Die Bewegung entstand im Sog des Kollektivs Les Slovaks, das aus slowakischen Tänzer*innen in Paris und Brüssel bestand. In Italien abstrahierte Allessandro Schiarroni den Schuhplattler und in Lyon mischte Maguy Marin traditionelle Tänze des Mittelmeerraums mit Technomusik. Die Liste der Beispiele ist lang.

Doch Alzghair sieht seine Mission nicht darin, dem europäischen Tanz neue Vitalität einzuhauchen. In seinem zweiten Stück, *Transaction*, dessen Premiere im Juni 2017 am Centre National de la Danse stattfand, widmet er sich der Frage, wie sich das Leid der Flüchtlinge in Bilder fassen lässt, die uns noch berühren, während wir in den Medien von Berichten über Migrant*innen derart überschwemmt werden, dass wir mehr und mehr abstumpfen. „Flüsternde" Bilder sollen es sein, um im Lärm der Welt Gehör zu finden. Das Werk zwischen Performance und Installation war in der Tat verstörend und berührend. Da hängen Körper an Seilen oder liegen unter dunklen Planen, auf Paletten wie Ware zum Abtransport. So fallen sie in eine Art Halbschlaf, in einer Nacht die wie ein Dauerzustand wirkt. Über Seilzüge sind sie aneinander gefesselt. Zwar können sie sich einzeln bewegen, doch kollektiv sind sie zum Ausharren verdammt. Durch die Flaschenzüge überträgt sich die Bewegung der einen auf die anderen. Es ist ein Stück über die Zustände „nach der Katastrophe" und darüber, was der Krieg mit dem (über)lebenden Körper anstellt.

Liz King

Eine prägende Gestalt der österreichischen Tanzsszene wird 70
Wir gratulieren zum Jubiläum!

„dance is a human right“ ist ihr Motto.

London - Wien - Pinkafeld - die ehem. Balletttänzerin und Leiterin des Heidelberger Balletts erneuerte das Ballett der Volksoper Wien; sie leistete bis 2003 mit dem Tanztheaterwien kontinuierliche Ensemblearbeit; 2006 gründete sie gemeinsam mit ihrem Mann, Manfred Biskup, im Burgenland die Company D.ID / Dance Identity mit einem Tanzstudio in einer alten Fabrik, wo abseits der Metropolen Tanz geprobt wird, und wo Liz King ihre Weiterbildung der nächsten Generationen weiterführte. Im OHO veranstaltet D.ID seitdem die Burgenländischen Tanztage, zu denen internationale Künstler*innen eingeladen sind, ihre Arbeiten zu zeigen. Außerdem wirkte Liz King in EU geförderten Projekten wie den *dancing museums* mit, die die nationale Szene europaweit vernetzte und sichtbar machte. Inzwischen ist ein Schwerpunkt ihrer Arbeit die Zusammenarbeit im Tanz und das Zusammenleben von Flüchtlingen und Österreicher*innen, von Professionellen und Laien, wie in ihrer Arbeit *Weltstück*“.

www.dance-identity.com

Sie haben die Freiheit geframed

Mieze Medusa

Sie machen es mit der Sprache. Sie sagen Optimieren, wenn sie Kürzen meinen. Sie machen Framing. Sie nennen es Wahlkampf. Sie nennen es Fairness. Sie nennen es Gerechtigkeit. In Österreich, in diesem Land, wo sich nie was ändert, ist es plötzlich unmodern geworden, von Solidarität zu sprechen oder von Freiheit. Oder sie sagen Freiheit und meinen den Markt. Wie hat der Kurzsche Steigbügelhalter, HC Strache, gesagt, sinngemäß? Die Kunst soll frei sein, und damit meint er, es soll jedem frei zustehen, dass er Kunst kaufen und konsumieren kann. Aber die Förderungen gehören weg.

Ja, wo kommen wir denn da hin? Der Chef von einer der drei Mittelgroßparteien versteht unter der Freiheit der Kunst, dass er den Konsum dieser Kunst nicht unter Strafe stellen will. Und wir schweigen, weil ja noch gar nicht viel passiert ist. Als hätten wir von Trump nichts gelernt. Als würde es uns nicht auffallen, dass Kurz das macht, was er am besten kann: Er sagt nichts und schaut so schwiegermutterlieb. Und seine Bewegung ist total auf ÖVP-Linie: Sie will die totale Transparenz bei den sozial Schwachen und schweigt großzügig über die eigene Parteienfinanzierung. Ich gebe zu, ich habe Angst vor dieser Allianz, die meine Heimat zu Hartz IV machen will. Nicht nur im Bereich der Kunst und Kultur.

Was also tun? Es sollte uns doch ein Leichtes sein, darauf eine Antwort zu finden. Wir sind doch die Chefetage der Metaphorik. Wir sind doch die mit den magischen Ideen und der Energie, diese Ideen auch umzusetzen. Wir kennen uns doch mit Bildern aus. Warum also nicht sagen: Ja, mein Projekt wurde von der öffentlichen Hand gefördert, wie übrigens auch deine Musikschule, die Renovierung der Kirche ums Eck und dein Eigenheim. Warum also nicht sagen: Stimmt, meine Kunst ist nicht für jeden, aber ich glaube, sie ist für dich! Nimm dir die Bilder raus, die dich ansprechen. Wenn du Fragen hast: Frag! Ich freue mich über Kontakt.

Wenn also einer sagt: Da bekommt die eine ein paar Hundert Euros für eine Reise nach Ägypten und dann schreibt sie noch so hässlich über Katzenbabies …

Einfache Antwort: Jeder, der sich einen Elektro-PKW kauft, bekommt ein paar Tausend Euros Förderung und weißt du was? Ich persönlich hab da gar nichts davon. Ich habe aus der gleichen Überzeugung heraus kein Auto, aus der du nie ins Theater gehst, aber ich finde das gut! Weil es eine Investition in unsere Zukunft ist. So wie übrigens die Freiheit der Kunst. In einem Land, das vom Tourismus lebt und sich als Kulturnation vermarktet, rechnet sich das bisschen Kleingeld für die Kunst doch von selbst.

Und Freiheit heißt immer auch: Ein Staat wie Österreich, der die Arbeit so hoch versteuert, muss die Infrastruktur stellen und sich bei den Inhalten raushalten. Wie hat schon einer bei Nestroy gesagt? „Ich bin vom Amt, und wir lieben das nicht, daß der Mensch frei ist."

Es braucht die Nische, es braucht die Avantgarde, damit man ein paar Jahrzehnte später ein Musical daraus machen und das zahlende Publikum mit Bussen herbeischaffen kann. Wir alle wissen nicht, welcher Teil der Avantgarde in die Mitte durchsickern wird. Das ist, wie wenn man Grundlagenforschung und angewandte Forschung versucht gegeneinander auszuspielen: Hier gibt es kein Entweder-oder, die angewandte Forschung brauchen wir sowieso, aber die Grundlagenforschung brauchen wir auch. Weil sie uns möglicherweise Antworten zur Verfügung stellen wird zu Fragen, die wir heute noch nicht kennen.

Deshalb wünsche ich mir, dass wir aufhören mit dem Erbsenzählen. Es ist gut, im Auge zu behalten, ob der Kollege, die Kollegin schon wieder ein Stipendium bekommen hat, während man selber struggelt, als wäre Hartz IV schon Realität. Es ist gut die Verbandelungen und Netzwerke zu kennen. Noch wichtiger ist aber, sich nicht nur für das Eigene einzusetzen. Denn gerade wenn es unmodern ist, von Solidarität und Freiheit zu sprechen, gerade dann ist es so wichtig, dass ich am Liebsten ein Musical daraus machen würde.

In diesem Sinne: Schickt mir Vorschläge für gelungenes Framing an miezemedusa@backlab.at oder via #siehabendiefreiheitgeframed in diversen Kanälen. Dann schreiben wir eine Hymne. 3 Akkorde in Dur. Zum Mitsingen. Denn, so die Ton Steine Scherben: „Allein machen sie dich ein“.

Mieze Medusa

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

Fortbildungskostenzuschuss für Kunstschaffende/BKA

Einreichung mindestens 3 Monate vor Fortbildungsbeginn

Förderung der Fortbildung von professionellen Musikerinnen und Musikern sowie Theaterschaffenden im Ausland, wenn ein vergleichbares Fortbildungsangebot in Österreich nicht besteht.

Formale Kriterien: österreichische Staatsbürgerschaft bzw. Lebensmittelpunkt nachweislich seit mindestens 3 Jahren in Österreich; abgeschlossene künstlerische Ausbildung in Österreich (keine Studierenden oder Laien); nicht gefördert werden pädagogische Fortbildungen

Inhalt der Lernziele: Erwerb von Zusatzqualifikationen durch die Fortbildung; Art, Umfang und Sinnhaftigkeit der Fortbildung; Verwertungsmöglichkeit des im Ausland erworbenen Könnens in Österreich; wirtschaftliche Notwendigkeit, Angemessenheit und Ausgewogenheit der Kalkulation, erkennbarer Förderungsbedarf

www.kunstkultur.bka.gv.at

Jahresprogrammförderung/Projektförderungen Abteilung II/2 Darstellende Kunst

Anträge für Jahresprogrammförderung 2018: 31. Oktober des Vorjahres

Anträge für Projekte im 1. Halbjahr: 31. Oktober des Vorjahres; Anträge für Projekte im 2. Halbjahr: 30. April; Musiktheaterprojekte 30. November für das Folgejahr
Tipp: Förderrichtlinien neu berücksichtigen, im Zweifelsfall Beratungsinfos beim BKA einholen.

www.kunstkultur.bka.gv.at

Stadt Wien – nächster Einreichtermin im Bereich Theater, Tanz, Performance

15.1.2018

Neuerungen bei Förderungen: Großprojekte als Jahresförderung sind nun immer am 15. Jänner und Wiederaufnahme nun zu beiden Terminen einzureichen.

Folgende Förderungsarten können bis 15. Jänner 2018 eingereicht werden:

- Produktionskostenzuschüsse für Einzelprojekte ab Herbst 2018 (Produktionsbeginn ab Herbst 2018)
- Einjährige Förderungen für das Jahr 2019
- Großprojekte für das Jahr 2019
- Wiederaufnahmeförderung für herausragende Produktionen

Mitte Mai 2018 erfolgt die Benachrichtigung über die Empfehlung.

www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/foerderungsarten.html
www.kuratoren-theatertanz.at/

Hans-Gratzer-Stipendium: Autor*innenförderung

Einreichfrist: 30.11.2017

Das Schauspielhaus vergibt in Zusammenarbeit mit der literar mechana ein Autor*innen-Stipendium.

Eine detaillierte Ausschreibung mit dem diesjährigen Wettbewerbs-Thema und genauen Teilnahmekriterien wurde im September 2017 veröffentlicht. Bis Ende November sind interessierte Dramatiker*innen herzlich eingeladen, Konzepte einzureichen. Nach einer ersten Vorauswahl werden fünf Autor*innen die Gelegenheit haben, in einem Workshop unter der Leitung von Wolfram Lotz an ihren Entwürfen zu arbeiten und über ihr Verständnis von Autorenschaft ins Gespräch zu kommen.

Im Anschluss an den Workshop werden die Entwürfe im April 2018 öffentlich präsentiert und ein Sieger oder eine Siegerin gekürt, der oder die den mit dem Hans-Gratzer-Stipendium verbundenen Werkauftrag erhält. Der Schreibprozess wird intensiv durch die Dramaturgie des Schauspielhauses begleitet. Das Siegerstück wird 2018/19 am Schauspielhaus Wien uraufgeführt.

www.schauspielhaus.at

Urban Bloom - Open Call: Urbanes Handeln Verhandeln

Einreichfrist: 22.10.2017

Bildende/Angewandte Kunst, Performance, Theater, inter-/transdisziplinäre Kunst

Das Festival ‚Urban Bloom' lädt Künstler*innen verschiedener Disziplinen im Frühjahr 2018 dazu ein, ihre Werke in Zusammenarbeit mit Unternehmer*innen an unüblichen Locations des gürtelnahen 16. und 17. Bezirks zu erarbeiten. In dieser Verschränkung unterschiedlicher Arbeitsrealitäten und Produktionsprozesse interessieren wir uns für die Auseinandersetzung mit folgenden Fragestellungen:

Was bedeutet Urbanität in ökonomisch verwaisten Gegenden? Inwieweit reflektiert das Stadtbild ökonomische und soziale Isolation? Was bedeutet Nähe? Welche ökonomischen Maßnahmen werden im Alltag ergriffen? Wie verschmilzt das Professionelle mit dem Privaten? Wie oszilliert die Wahrnehmung zwischen Phantasie und Praktik? Welche Utopien des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens sind umsetzbar?

www.kulturstuetzverband.at

Goethe-Institut: International Coproduction Fund

Deadline: 30.10.2017

This funding is intended for coproductions by artists in the fields of theatre, dance, music and performance art, in which hybrid and interdisciplinary formats and the use of digital media may be key components. The target group comprises professional artists, ensembles and initiatives in Germany and abroad which demonstrably lack sufficient resources to realize their coproduction project on their own.

The application, which must be jointly submitted by the foreign partner, must show that good working contacts already exist and both parties are interested in putting together a joint production. The local Goethe-Institute may prove helpful in developing the application and project.

The Goethe-Institut is primarily interested in funding projects that are likely to be of high artistic calibre and to have considerable public impact. The results of the collaborative efforts are to be presented in a professional setting in at least one country, though ideally both in Germany and abroad.

www.goethe.de

Theater Drachengasse/Bar&Co: Nachwuchswettbewerb 2018 - Narziss, du Opfer!

Einreichfrist: 2.11.2017

Wir laden junge Theatermacher*innen ein, Konzepte für Kurzprojekte zum Thema einzureichen. Die drei spannendsten Projekte/Gruppen erhalten 5.000 €, die Gelegenheit, drei Wochen im Theater Drachengasse zu proben und anschließend ihre Arbeiten in einer Spielserie von 16 Tagen zu präsentieren.

Projektbeschreibung: Dauer: 20 Minuten. Bitte keine Monologe! Abgesehen vom allgemeinen Thema *Narziss, du Opfer!* keine inhaltlichen Vorgaben.
Teilnehmer*innen: Theaterkünstler*innen in Ausbildung oder am Beginn ihrer Berufslaufbahn. Fokus auf Text, Schauspiel und Regie (minimale bühnentechnische Anforderungen)

www.drachengasse.at

IETM 2018 Munich: Res Republica Europa – Open Call

Einreichfrist: 30.11.2017

Gesucht werden spannende, frei produzierte Arbeiten aus den Bereichen Tanz, Theater und Performance als Beitrag zum internationalen IETM Netzwerktreffen 2018 in München: Eine einmalige Gelegenheit für Künstler*innen ihre Produktionen einem internationalen Fachpublikum zu zeigen, als Chance, Kontakte zu knüpfen, für Residenzen, Kooperationen und Gastspiele.

Wir laden Gruppen, Ensembles, Compagnien aus dem deutschsprachigen Raum ein, ihre aktuellen künstlerischen Produktionen einzureichen.
Die Vorschläge werden von einer Fachjury ausgewählt. Eingereicht werden können fertige, bereits realisierte Produktionen mit Bezug zum Themenfeld „Europa, Partizipation, Zukunft“ unter

www.ietm2018munich.net

Kunsthilfe Salzburg unterstützt junge Künstler*innen bei Bewerbung

Die Kunsthilfe Salzburg steht jungen Kunstschaffenden im Alter zwischen 12 und 30 Jahren in den Bereichen Musik, Tanz,

Theater, Bildende Kunst, Medien, Literatur, Film und Neuen Szenen grundsätzlich hilfreich zur Seite. Jungen Künstlerinnen und Künstlern wird Hilfe zur Selbsthilfe angeboten, um mit Eigenverantwortung Chancen und Perspektiven zu nutzen, einen Platz in der Kunstszene einzunehmen.

Erste Förderungen gelten unterstützungswürdigen jungen Künstlerinnen und Künstlern, die ihre eigenen Kunstprojekte umsetzen möchten, bereit sind, ihr Können durch Workshops an Kinder und Jugendliche zu vermitteln – Talent, Kreativität und Engagement in ihrem Kunstbereich aufweisen und einen Bezug zu Salzburg aufzeigen.

Künstler*innen können sich mit einem konkreten Projekt bei der Kunsthilfe Salzburg bewerben, um unterstützt zu werden. Wichtig ist, dass dieses Projekt in den nächsten 1-2 Jahren umgesetzt wird.

www.kunsthilfe.at

Creative Europe Desk: Ausschreibung für Kooperationsprojekte

einreichen bis: 18.01.2018 um 12:00 Uhr

Die Ausschreibung für Europäische Kooperationsprojekte 2018 wurde veröffentlicht. Die Projekte setzen Schwerpunkte auf Mobilität in Verbindung mit interkulturellem Dialog und sozialer Inklusion, Publikumsentwicklung und Kapazitätenaufbau.

https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/funding/support-european-cooperation-projects-2018_en
Der Creative Europe Desk Culture unterstützt Sie gerne bei der Einreichung und bietet Antragsworkshops (PIC-Registrierung, Formulare, Tipps etc.) sowie Antragschecks an.

www.creativeeurope.at

Ein guter Mensch

Jürgen Bauer, der auch regelmäßig für die *gift* schreibt, hat mit „Ein guter Mensch“ seinen nunmehr dritten Roman vorgelegt. Er spielt in einer hoffentlich fernen, aber leider nicht unrealistischen Zukunft, in der Wasser ein sehr rares Gut geworden ist und deshalb rationiert werden muss. In diesem Setting begleitet man die Tankwagenfahrer Marko und Berger, die, wie alle jene, die sie versorgen, sich nicht in den Norden retten konnten, in dieser Dystopie und ihrem Versuch sich nicht dem Zynismus oder einem System, das auch schon seine Gegner hat, zu ergeben. Leseempfehlung.

Ein guter Mensch, Jürgen Bauer;
Septime Verlag 2017

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

freie theater

WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

Premieren

22_9 - 15_10
Steirischer Herbst
www.steirischerherbst.at

9_10
Arme Gerechtigkeit, liegst im Bett und hast kein Kleid!
Theater Drachengasse
+43 1 513 14 44

11_10
ÖEA Good Morning, Boys and Girls
KosmosTheater
+43 1 523 1226

12_10
How many more times … Altes Hallenbad Feldkirchen
Walktanztheater
+43 676 6098012

16_10
theatercombinat
Poems of the Daily Madness
Nordbahnhalle am Wasserturm
+43 1 522 25 09

18_10
Werk X
Me are the world
+43 1 535 32 00

19_10
Anne
Tribüne Linz Theater am Südbahnhofmarkt
+43 699 11399844

19_10
brut unterwegs: Simon Mayer
Oh Magic
+43 01 5878774

19_10
Sisyphos 2.0
Kristallwerk Graz
Theater Feuerblau
+43 699 17339253

19_10
Seestadt-Saga: Staffel 1
Schauspielhaus Wien
+43 1 317 01 01 18

21_10 - 28_10
ARGEtanz: Tanz_House Herbst
ARGEkultur Salzburg
+43 662 848784

25_10
brut unterwegs: Nesterval
Nesterval's Dirty Faust
+43 01 5878774

27_10
Die Fleischerei Marija.Theaterdiskurs über eine Revolution
Perinetkeller Wien
www.experimentaltheater.com

3_11
Vaginas im Dirndl
KosmosTheater Wien
+43 1 523 1226

3_11
Ein Känguru wie du
Dschungel Wien
Theater Iskra
+43 1 522 072020

4_11
Werk X
Julius Deutschbauer: Suche die unpolitischste Theaterproduktion Wien 2016/2017
+43 1 535 32 00

6_11
makemake produktionen
Atlas der abgelegenen Inseln
Dschungel Wien
+43 1 522 072020

8_11
TAG - Theater an der Gumpendorfer Straße
UA Johanna. Eine Passion.
+43 1 586 52 22

9_11
Zur schönen Aussicht
Theater Zephir
Kristallwerk Graz
+43 699 17339253

9_11
UA Die Zukunft reicht uns nicht (Klagt, Kinder, klagt!)
Schauspielhaus Wien
+43 1 317 01 01 18

10_11
editta braun company
LoSt (Love Stories)
KosmosTheater
+43 1 523 1226

16_11
OEA Gespräch wegen der Kürbisse
Schauspielhaus Wien
+43 1 317 01 01 18

20_11
achtungsetzdich! / Werk X
Im Auftrag Charles Mansons
+43 1 535 32 00

20_11
raw matters
Ein ungeschliffener Performanceabend
Schikaneder Wien
www.rawmatters.at

26_11
DER Bau – wie mein katholischer …
Theater im Bahnhof Graz
+43 316 763620

11_12
Eteria Filon / Werk X
Ich bin wie ihr, ich liebe Äpfel
+43 1 535 32 00

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

www.theaterspielplan.at

samstag
18.11.

theaternacht

2017
pay as you wish

Österreichische LOTTERIEN

europaeische-theaternacht.at

UNTER DEM EHRENSCHUTZ DES BUNDESPRÄSIDENTEN DER REPUBLIK ÖSTERREICH

IG Kultur Österreich

freie theater

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KULTUR

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