MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Eine postmultikulturelle Ära im Gefüge der Wiener Theaterinstitutionen“

verfasst von / submitted by

Suzana Knezevic, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 582
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Theater-, Film- und Medientheorie
Betreut von / Supervisor:	Univ.- Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern Dragica und Slobodan Knezevic für all ihre Unterstützung während der Anfertigung dieser Masterarbeit und allem voran für Ihren finanziellen und emotionalen Rückhalt während meines gesamten Studiums bedanken.

Mein Dank gebührt auch Frau Prof. Dalinger, die meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Erstellung dieser Arbeit möchte ich mich herzlich bedanken.

Suzana Knezevic

Wien, 25.04.2016

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.
Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 25.04.2016

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort 7

2. Einleitung 8

3. Ein Blick auf die Studie: „Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive“ 11

3.1 IODO 11

3.2 Grundmotive der transkulturellen Theateroffensive 11

3.3. Aufbau der Studie 13

3.4 Bestandsaufnahme und Begriffsdefinition dargestellt in der Studie 13

3.4.1 Bedingungen von „MigrantInnen“ auf Wiener Bühnen 13

3.4.2 Vom Multikulturalismus zum Transkulturalismus 15

3.4.2.1 Ergänzung: Interpretation der Begriffe Multikulturalismus, Interkulturalismus, Transkulturalismus 16

3.4.3 Variabilität des Kulturbegriffs 17

3.4.3.1 Ergänzung: Kulturelle Identität im wissenschaftlichen Diskurs 18

3.5 Empfehlungen von IODO für eine kulturelle Gleichstellung 20

4. Die Funktion von Theater im interkulturellen Dialog 21

4.1 Die Problematik im wissenschaftlichen Diskurs 22

4.1.1 Globale Perspektiven 25

4.2 Mediale Debatten 27

4.3 Zusammenfassung 30

4.4. Kriterien zur Bestimmung interkultureller Tendenzen in der Spielplangestaltung 32

5. Aktuelle Lage in Wien 34

5.1 Wiener Bevölkerung (Stand: 1. Jänner 2015) 34

5.2 Begriffsbestimmung: Mensch mit „Migrationshintergrund“ 36

6. Allgemeine Rahmenbedingungen 38

6.1 Zentraler Untersuchungsgegenstand: Burgtheater und Volkstheater 38

6.2 Forschungsfrage 38

6.3 Untersuchung der Ensemblezusammensetzung 39

7. Burgtheater 41
7.1 Kulturelle und identitätsstiftende Funktion im historischen Kontext 41
7.2 Interkulturelle Tendenzen in der Spielplangestaltung 42
7.2.1 Internationale und lokale Koproduktionen 44
7.2.2 Beispiele für Projekte abseits der Bühne 45
7.2.3 Eigenproduktionen zur Förderung des Interkulturellen Dialogs 46
7.2.4 Multikulturelles Ensemble? 48

8. Volkstheater 50
8.1 Kulturelle und identitätsstiftende Funktion im historischen Kontext 50
8.2 Interkulturelle Tendenzen in der Spielplangestaltung 51
8.2.1 Internationale und lokale Koproduktionen 51
8.2.2 Beispiele für Projekte abseits der Bühne 53
8.2.3 Eigenproduktionen zur Förderung des Interkulturellen Dialogs 54
8.2.4 Multikulturelles Ensemble? 54
8.3 Exkurs: Direktionswechsel 2015/2016 55
8.3.1 Interkulturelle Tendenzen im neuen Spielplan 56
8.3.2 Ensemble 2015/2016 56

9. Ausblick 58
9.1 Postmigrantische Theaterkonzepte als Lösung? 59
9.2 Begriffsbestimmung: „Postmigrantisches Theater“ 60

10. Spiegelung des Migrationsbegriffs auf Wiener Mittelbühnen 62
10.1 Dschungel Wien 62
10.2 Theater Nestroyhof Hamakom 63

11. Werk-x 64
11.1 Entstehungsgeschichte 64
11.2 Die Spielstätten und ihre Funktion 65
11.2.1 Werk-x Eldorado 66
11.2.2 Werk-x in Meidling 66
11.3 Interkulturelle Tendenzen in der Spielplangestaltung 67

11.3.1 Internationale und lokale Koproduktionen 67
11.3.2 Beispiele für sonstige Projekte abseits der Bühne 69
11.3.3 Eigenproduktionen im Sinne des Interkulturellen Dialogs 69
11.3.4 Multikulturelles Ensemble? 72

12. Resümee 73
12.1 Spielpläne und Inhalte 73
12.2 Ensembles 75
12.2.1 Eine Gegenüberstellung 75
12.2.2 Fazit 76
12.2.3 Casting-Plattformen: Das Problem der Ethnischen Typisierung 77

13. Schlusswort 79
14. Literaturverzeichnis 80
15. Anhang 90
15.1 Transkript: Interview mit Harald Posch, Geschäftsführer Werk-x 90
15.2 Curriculum Vitae 95
15.3 Abstract 96

1.Vorwort

Der Wiener Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny betont in dem 2010 verfassten Thesenpapier „Wien denkt weiter. Kultur. Für Wien. Für morgen. Für fast alle“ die Wichtigkeit einer aktiven Kulturpolitik hinsichtlich ihrer Darstellung von gesellschaftlichen Brüchen.

> „Aktivierende Kulturpolitik muss selbst kontroversiell sein, jene Themen anreißen, die wehtun. Das hängt auch stark damit zusammen, wie die Kulturpolitik die Stadt darstellen will. Will sie Wien beispielsweise als fröhliches romantisches Völkergemisch definieren, oder legt sie den Finger auf die wunden Punkte des Zusammenlebens? Die Kulturpolitik muss sich entscheiden: Fördert sie eine Identität stiftende Stadtgeschichte oder polarisiert sie mit konfliktträchtigen Gegenhistorien? Verfällt sie in Kitsch, der keine Probleme löst oder sucht sie die Kontroversen, die uns weiter bringen?“[1]

Doch äußern sich diese Bestrebungen der Kulturpolitik und das heterogene Bild der Wiener Bevölkerung auch im Kultur- genauer betrachtet- im institutionalisierten Theaterbetrieb?

Auf diese und weitere Fragen, die sich im Zuge einer Auseinandersetzung mit der Stellung von „MigrantInnen“ auf Wiener Bühnen ergeben, versucht die vorliegende Arbeit eine Antwort zu finden. Der Fokus dieser Untersuchung liegt dabei auf etablierten Theaterinstitutionen - Bundes- und Stadttheatern in Wien – da der erste Eindruck nach einer zunächst oberflächlichen Auseinandersetzung und der Versuch einer skizzenhaften Momentaufnahme der derzeitigen Situation zu folgender Annahme führt: Die freie Theaterszene ist den Großbühnen in der Reflexion einer bestehenden interkulturellen Gesellschaft um Jahre voraus.

Zwar halten Begriffe wie Integration, Migration, Multikulturalismus und Diversität durchaus Einzug sowohl in kulturpolitische Diskussionen als auch in Spielpläne österreichischer Theater. Gepaart mit dem Fokus auf (post-)migrantische SchauspielerInnen und deren Geschichten über ihre Herkunft und Probleme, die sich im „Gastland“ stellen, beschränkt sich die Auseinandersetzung mit einer solchen, multiethnischen Gesellschaft, abgesehen von einigen Klein- und Mittelbühnen, jedoch lediglich auf einzelne Sonderprojekte, Projektwochen oder -Tage. Was fehlt ist eine selbstverständliche Spiegelung dieser vielfältigen Bevölkerungsrealität - in den Spielplänen, in der Besetzungspolitik und vor allem in den Ensembles, ohne kategorische Zuschreibungen, wie eben jene: „Menschen mit Migrationshintergrund“ und „Menschen ohne Migrationshintergrund“. Anzustreben ist eine vollständige Ausschöpfung der Potentiale aller österreichischen KünstlerInnen, um damit die Konstruktion vielfältiger Kollektive zu ermöglichen, ungeachtet der Herkunft oder ethnischen Zugehörigkeit des Einzelnen.

---

1 Mailath-Pokorny, A. (2010). Kultur. Für Wien. Für Morgen. Für fast alle. http://wien-denkt-weiter.at/wp-content/uploads/2010/04/wien_denkt_weiter_kultur_fuer_wien.pdf S. 14

2. Einleitung

Anlass und gleichermaßen das erste Fundament dieser Arbeit bildet die Studie *„Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität“* die 2009 von dem Verein „IODO – Kunst, Kultur, Bildung und Wissenschaft“, der IG Kultur Wien und der IG Kultur Österreich herausgegeben wurde.

Die Studie beschäftigt sich mit der Frage nach der Repräsentation von „MigrantInnen“ in den Bereichen Kunst und Kultur und liefert überdies eine Bestandsaufnahme[2] der Situation in der Stadt Wien. Es wird ein Vergleich zu der kulturpolitischen Lage in den Städten Amsterdam, Berlin und London gezogen. Am Schluss der Arbeit werden konkrete Lösungsvorschläge und nötige Maßnahmen für die künftige Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik genannt. Die VerfasserInnen der Studie beziehen sich umfassend auf den gesamten Kulturbetrieb der Stadt Wien. In den folgenden Abschnitten werden für eine weitere Analyse die im Hinblick auf das Sprechtheater wesentlichen Punkte dieser Studie herausgearbeitet.

Weiters dienen kulturwissenschaftliche Analysen, Dissertationen, Zeitungsartikel sowie Interviews dieser Abhandlung als Grundlage. Als zentrales Werk wird Wolfgang Schneiders *„Theater und Migration“* herangezogen - eine Sammlung verschiedener Schriften, die sich mit Migration auf deutschsprachigen Bühnen in Deutschland und Österreich auseinandersetzen und sowohl positive als auch negative Tendenzen und Entwicklungen hinsichtlich einer interkulturellen Öffnung des Sprechtheaters feststellen.

Es folgt eine konkrete Bestandsaufnahme der Bevölkerung der Stadt Wien. Zu Beginn steht ein schematischer Überblick über jene Bevölkerungslage, basierend auf Aushebungen und Statistiken der Abteilung Wirtschaft, Arbeit und Statistik (MA 23) der Stadt Wien vom 1. Jänner 2014. Im Zuge dessen wird die Verwendung einiger im Laufe der Untersuchung unvermeidbarer Begriffe, wie der Zusatz „mit Migrationshintergrund“ und Termini wie „MigrantInnen“ im Sinne ihrer Verwendung definiert.

Den Hauptteil der Arbeit bildet eine empirische Analyse zwei der größten Theater-Institutionen Wiens – des Burgtheaters und des Volkstheaters. Ihre Historie, die Entwicklung im Zeitraum 2013-2015 im Hinblick auf eine Zuwendung und Öffnung gegenüber Themen, welche eine breitere, heterogene Bevölkerungsschicht betreffen, werden dargestellt. Nicht zuletzt wird die Reflexion

2 Stand: 2010-2015

letzterer in den Ensembles untersucht.

Dieser Teil ist auf zwei Schwerpunkte fokussiert: Einerseits auf die Inhalte der Spielpläne. Konkret wird nach Kooperationen mit internationalen KünstlerInnenensembles, Projekten abseits von reinem Sprechtheater und, vor allem, Eigenproduktionen, die das Zusammenleben einer multiethnischen Bevölkerung widerspiegeln, gesucht.

Andererseits erfolgt eine Untersuchung der Zusammensetzung der Ensembles, wobei Webseiten und Lebensläufe der jeweiligen DarstellerInnen beziehungsweise jene der zuständigen Agenturen Auskunft über die Nationalität der SchauspielerInnen bieten.

Im Laufe der Zeit haben sich in Wien mehrere Bühnen etabliert, die von freien Gruppen bespielt werden, und die ihren gesamten Fokus auf die Darstellung einer gesellschaftlichen Realität richten. Aber nicht nur explizite Projekte, die der freien Szene entstammen, sondern vor allem institutionalisierte Klein- und Mittelbühnen legen ihren Schwerpunkt auf eine Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen – im Sinne eines besseren, transkulturellen Miteinander. In diesem Kontext steht eine Kurzbeschreibung der Intentionen hinter den künstlerischen Konzepten der Bühnen Dschungel Wien und Theater Nestroyhof Hamakom. Dies erscheint wesentlich um einen Teil dieser weitreichenden Tendenz im Bereich der Klein- und Mittelbühnen zu veranschaulichen.

Schließlich wird – als drittes Beispiel aus dieser Reihe - nach derselben Methode wie die zuvor untersuchten Konzepte des Burgtheaters und Volkstheaters, das Werk-x eingehender betrachtet.

Ein Gespräch mit dem künstlerischen Leiter des Theaters, Harald Posch, dient einer genaueren Darstellung der Positionierung des Hauses. Es werden Fragen nach der Wichtigkeit interkultureller Schwerpunkte und Themen bei der Erstellung der Programme, der Zusammenstellung des Ensembles, Förderungsprozessen und der Entwicklung von Projekten und Kooperationen in Zusammenarbeit mit freien Gruppen behandelt. Die Antworten werden in die eigenen Untersuchungsergebnisse eingebettet.

Es folgt eine Zusammenfassung der im ersten Kapitel aufgestellten Thesen und abschließend eine Gegenüberstellung jener mit dem Forschungsergebnis.

Probleme, die sich während der Arbeit an der vorliegenden Abhandlung ergaben, sind zum einen der Umgang mit bestimmten Begriffen, die im Laufe der Analyse verwendet wurden. Kategorische Unterscheidungen zwischen Personen, die sich durch Begriffe wie „MigrantInnen“, „AusländerInnen“, Personen „mit Migrationshintergrund“ und Personen „ohne Migrationshintergrund“, Personen „mit Mehrheitshintergrund“, etc. äußern, werden von der

Verfasserin nicht unterstützt. Die Tatsache, dass eben jene Unterscheidung die zentrale Problematik dieser Abhandlung darstellt, macht es unmöglich, jene Termini nicht zu verwenden. Um zu gewährleisten, dass all jene Zuschreibungen nicht unreflektiert gelesen und von dem/der LeserIn als solche aufgefasst werden, werden all jene Begriffe unter Anführungszeichen angeführt.

Zum anderen wurde für die Abschnitte „Multikulturelles Ensemble“ nach den Herkunftsländern der DarstellerInnen geforscht. Die Schwierigkeit, die sich hierbei ergab, lag eindeutig in der Festlegung des jeweiligen „Migrationshintergrunds“ der behandelten Personen, welcher nicht unwesentlich für interkulturelle Forschungsansätze ist. Dies bedürfte jedoch eingehender Ahnenforschung und übersteigt die Möglichkeiten dieser vorliegenden Studie. Im Fokus stand also lediglich die Herkunft der SchauspielerInnen selbst. Generationsübergreifender Migrationshintergrund, wenn er auch nach Durchsicht bestimmter Interviews etc. festgestellt wurde, fand also keine Berücksichtigung.

3. Ein Blick auf die Studie

„Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst – und Kulturpolitik. Wien 2010-2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität.“

3.1 IODO

Der Kunst- und Kulturverein IODO wurde im Jahre 1990 gegründet und bringt seither Projekte in unterschiedlichen Bereichen, wie Kunst, Bildung und Wissenschaft, hervor, die sich im weitesten Sinne mit Themen um Interkulturalität auseinandersetzen. Ehrenamtlich und gefördert von diversen österreichischen Institutionen und Ministerien, reicht die Bandbreite dieser Projekte von der Organisation von Theater- und Filmfestivals, über die Produktion von Filmen und Lesungen, bis hin zur Veröffentlichung ausführlicher Studien mit dem Augenmerk auf Migrationsrealität.[3]
Die Studie „Kunst, Kultur und Theater für Alle!“ stellt das Fundament für die vorliegende Abhandlung dar. Die AutorInnen der Untersuchung bilden ein fünfköpfiges Team aus Geistes-und RechtswissenschaftlerInnen, deren wissenschaftliches und künstlerisches Wirken sich zwischen den Diskursen Migration, Integration, Antidiskriminierung und Diversität bewegt. Gefördert wurde das Projekt von dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (bm:ukk) und dem Kulturamt der Stadt Wien (MA7).

3.2 Grundmotive der transkulturellen Theateroffensive

Die Studie wurde im Jahre 2009 fertiggestellt und ist Teil des Wiener Theaterreformprojekts[4], dessen Wurzeln in den 90er Jahren liegen und welches mit der Widmung eines Subventionstopfs für multikulturelle Projekte begann.
Daraufhin wurde der Wiener Integrationsfonds geschaffen, welcher sich unter anderem kulturellen Vorhaben wie Ausstellungen, Lesungen u.v.m. von und für „MigrantInnen“ widmete.
Dieser Fonds wurde 2003 aufgelöst - jedoch etablierte sich, zwar weniger im Kunst- und Kulturbereich, als im Sinne einer allgemeinen Integrations- und Diversitätspolitik, die

3 IODO (2007). Home. URL: http://www.iodo.at/home.htm

4 Vgl. IODO (2009). Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst – und Kulturpolitik. Wien 2010-2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität. S. 40

„Magistratsabteilung 17“.[5] Die MA 17 fördert Projekte, die im Sinne einer gelungenen Integration von „MigrantInnen“ stehen und legt ihren Fokus auf die Integrationsbegleitung von eingewanderten, asylberechtigten Personen in den Bereichen Bildung, Beruf und Alltag.
Die VerfasserInnen der Studie beanstanden, dass Bemühungen, Versprechungen und Förderungen für interkulturelle Konzepte im Kunst- und Kulturbereich seitens Politik vernachlässigt oder nur zum Teil durchgesetzt wurden.

> „Immer wieder und schon seit Jahren wird von höchsten Stellen angekündigt, dass die MigrantInnen nunmehr ihren Platz in den Institutionen einnehmen sollen. Allerdings hält die Realität mit den Ankündigungen nicht Schritt. Die Diversitätspolitik der Stadt Wien ist noch nicht sichtbar vom Fleck gekommen. Es gibt keine Berichte über den Einzug von MigrantInnen auf verschiedenen Ebenen.“[6]

Warum jedoch von Kunst- und kulturschaffenden „MigrantInnen“ selbst kaum Bestrebungen abseits der Kunst, hinsichtlich eines politischen Engagements, zum Ausdruck kommen wird damit erklärt, dass es schlicht an Macht fehle, etwas Wesentliches zu bewirken. Diese Ohnmacht wird folgendermaßen begründet:

> „. [...]. Sie sind weder untereinander besonders vernetzt, noch sind sie in den Interessensgemeinschaften der Kunst- und Kulturschaffenden mit Mehrheitshintergrund eingebunden. Sie erkennen zwar dieses Problem und kritisieren diesen Mangel an Interessensvertretung, scheinen aber nicht bereit, in eine solche Interessensvertretung zu investieren. Ihr primäres Interesse gilt ihrer künstlerisch-kulturellen Tätigkeit und Erhaltung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten unter zuweilen widrigsten Bedingungen bis hin zur ökonomischen Existenzbedrohung. Diese widrigen Bedingungen lassen ihnen kaum Spielraum für darüber hinausgehende politische Aktivitäten.“[7]

Es wird statuiert, dass ein Bewusstsein über diese Problematik zwar herrscht, doch für „Betroffene“ kaum eine Möglichkeit besteht, selbst zu agieren. Eine Vielzahl an KünstlerInnen „mit Migrationshintergrund“ beginnt ihr berufliches Schaffen keineswegs unter denselben Rahmenbedingungen, wie jene in Österreich geborenen und ausgebildeten. Ein solides Netzwerk an Kontakten aus dem Kunst- und Kulturbetrieb einerseits und ökonomische Rahmenbedingungen andererseits sind dabei entscheidend für den Willen zum politischen Aktivismus. Eine solche Repräsentation von „MigrantInnen“ im öffentlichen, politischen Raum ist jedoch wesentlich, um, unter anderem, gegen rassistische Diskurse am Theater wirksam zu werden und somit nach und nach geläufige Besetzungspraktiken und Spielplangestaltung an allen Theaterhäusern maßgeblich zu ändern.

---

5 Vgl. IODO (2009). S.37

6 IODO (2009). S.38

7 Ebenda, S. 50

3.3 Aufbau der Studie

Die Studie gliedert sich in vier Module, die sich einer Bestandsaufnahme der aktuellen Situation in den Bereichen Kunst und Kultur, sowie der kritischen Auseinandersetzung damit, widmen. Zudem wird ein sogenannter „good-practice“ Vergleich zu den Städten London, Amsterdam und Berlin gezogen. Auf dieser Grundlage wird ein Konzept für künftige, kulturpolitische Maßnahmen formuliert. Diese Städte sollen laut IODO der Stadt Wien als Vorbild in einer anzustrebenden Umstrukturierung der Kultur- respektive Theaterbetriebe dienen.
Es gilt einerseits den Fokus umzukehren, von einer Abwendung gegen gegenwärtige gesellschaftliche, politische, Migrations- und Umweltdebatten hin zu einer expliziten Fokussierung auf ebendiese Bereiche, die das „moderne Theater beleben“[8].
Die Konzepte der genannten Städte werden im Hinblick auf die gelungene interkulturelle Ausrichtung der Theaterhäuser, betreffend Spielpläne, Ensemblezusammensetzung, Öffentlichkeitsarbeit, Nachwuchsförderung, aber auch aufgrund aktiver Kulturpolitik, als nachahmenswert empfohlen.

3.4 Bestandsaufnahme und Begriffsdefinitionen dargestellt in der Studie

Folgender Teil gliedert sich in drei der Studie entnommene Schwerpunkte. Zunächst wird die zentrale Problematik, sowohl aus der Sicht der VerfasserInnen der Studie, als auch aus der Perspektive der befragten KünstlerInnen dargestellt. Darauf folgt die Beschreibung der Konzepte Multikulturalismus, Interkulturalismus, Transkulturalismus und des Begriffes Kultur.
Konkreten kulturpolitischen Empfehlungen von IODO, dem somit dritten Schwerpunkt, gehen zwei ergänzende Abschnitte voran. Zunächst folgt zusammenfassend die Deutung der zuvor genannten Termini. Ein weiterer Abschnitt dient einer vertiefenden, wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff Kultur beziehungsweise „kulturelle Identität“.

3.4.1 Bedingungen von „MigrantInnen“ auf Wiener Bühnen

Die vorliegende Abhandlung fokussiert insbesondere eine der Fragen, welche MitarbeiterInnen des Vereins IODO im Zuge von Interviews mit multiethnischen AkteurInnen aus dem Kunst- und Kulturbereich stellen: „Wie steht der Kulturbetrieb den kulturschaffenden MigrantInnen gegenüber?“[9]

8 IODO (2009). Executive Summary zur Studie. URL: http://www.iodo.at/kulturstudie090605kurz.pdf S. 7
9 IODO (2009). S. 62

Umformuliert und auf die Forschungsziele dieser Abhandlung gerichtet, ergibt sich daraus folgende Frage:

Inwiefern ist es DarstellerInnen mit Migrationshintergrund möglich, das institutionelle Bühnengeschehen der Stadt Wien mitzugestalten - abseits von bestimmten Randprojekten und Themenschwerpunkten?

Bei den Befragungen wird deutlich, dass eine enorme Unzufriedenheit unter TheatermacherInnen herrscht, vor allem vonseiten der AkteurInnen. Personen, die nicht in dem Land, in dem sie ihren Beruf ausüben, geboren sind, würden in ihrem Wirken hauptsächlich auf ihre Herkunft reduziert. Bei SchauspielerInnen äußere sich dies z.B. in klischeehaften Besetzungen mit „Ausländerrollen", bei AutorInnen hinsichtlich der kontinuierlichen Forderung ihre Migrations- und Herkunftsgeschichten wiederholt aufzuarbeiten und auf die Bühne zu bringen, um so Vielfalt zu zeigen. Die Studie betont, dass auf verschiedenste Weise Praktiken angewandt werden, um sich mit dem „Fremden" zu schmücken und Offenheit und Interesse zu demonstrieren. Jedoch münde diese Art von Zurschaustellung letztendlich in einer stetigen Abgrenzung des „Wir" vom „Anderen" und der Hervorhebung von vermeintlichen Unterschieden.
„Alibihandlungen"[10], respektive Quotenregelungen und die konstante Akzentuierung des Herkunftslandes anstatt der Nennung der Berufsbezeichnung - vor allem in öffentlichen Medien - stellen laut den Befragten die größten Schwierigkeiten dar, die sich im vermeintlichen Bestreben nach Vielfalt und Gleichberechtigung im Bereich der darstellenden Kunst, allem voran im Sprechtheater, ergeben.[11]

> „Man sollte z.B. auf diesen riesigen Bühnen oder Theatern die großen Produktionen machen oder den Wiener Festwochen die Möglichkeit geben, gute Produktionen von Menschen mit Migrationshintergrund dort auch zu präsentieren. Nicht nur weil es momentan vielleicht ein Schwerpunkt ist, sondern durchgehend!!! Alle Jahre wieder! Dass es zum üblichen Stadtbild wird. Dass es ganz natürlich und normal wird" [12]

10 Vgl. IODO (2009). S. 83

11 Vgl. Ebenda

12 Ebenda, S. 91

3.4.2 Vom Multikulturalismus zum Transkulturalismus

Zu Beginn der Studie wird die Bedeutung der Termini Multikulturalismus, Interkulturalismus und Transkulturalismus im Sinne ihrer Verwendung statuiert. Dabei werden die ersten beiden Ausdrücke im Sinne einer Koexistenz zweier oder mehrerer gesellschaftlicher Gruppierungen, die im Falle des Multikulturalismus kaum miteinander in Berührung kommen, eher negativ behaftet, verwendet. Diese Art des Zusammenlebens, oftmals geprägt durch Desinteresse an der „anderen Kultur", könne beiderseits zu missverständlichen Annahmen und Spekulationen über die jeweils andere Gruppierung führen.

Es wird das Konzept des Interkulturalismus als fortschrittlicher gegenüber jenem des Multikulturalismus und als Schritt in Richtung eines besseren Miteinanders angesehen. Es [das Konzept] meint die Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Feldern. Jedoch wird betont, dass jenes Konzept nur effektiv realisierbar sei, sofern beide Seiten völlige Gleichberechtigung genössen – im Sinne eines respektvollen und aufgeschlossenen Umgangs miteinander.[13] Es gilt aus der Sicht der dominanten Kultur der gebetsmühlenartigen Hervorhebung der „Bereicherung durch andere" zu entgehen, um somit das Streben nach einer homogenen Kultur zu durchbrechen. So könnten vorherrschende „exotische, kolonialistische, postkolonialistische, an Ornamenten orientierte, touristische Tendenzen" vermieden werden.[14]

Transkulturalismus hingegen wird als jener erstrebenswerte Entwurf des Zusammenlebens verschiedener Kulturen festgelegt. Wie das lateinische Präfix „trans" besagt, erfordert dieses Konzept eine *Durch*mischung beziehungsweise die gegenseitige Beeinflussung zweier oder mehrerer Kulturkomplexe. In der Studie wird betont, dass sich Forderungen nach jenem Gesellschaftskonzept zwar europaweit zunehmend bemerkbar machen würden, dies jedoch noch „nicht in Bewusstsein und Alltag der Kunst – und Kulturschaffenden sowie Medienarbeiterinnen in Wien gedrungen" sei.[15]

Dieses Konzept setzt also eine Neudefinition des Begriffs „Kultur" im Sinne eines heterogenen, veränderbaren Prozesses voraus.

3.4.2.1 Ergänzung: Interpretation der Begriffe Multikulturalismus, Interkulturalismus,

13 Vgl. IODO (2009). S. 10

14 Ebenda, S. 10

15 Ebenda, S. 11

Transkulturalismus

So wie in der Studie wird auch in vorliegender Abhandlung jeder der drei Begriffe Multikulturalismus, Interkulturalismus und Transkulturalismus als theoretischer Ansatz herangezogen - deskriptiv für die Art des Zusammenlebens mehrerer, kulturell-unterschiedlicher Gruppierungen. Ziel all jener Konzepte ist die Integration und die daraus resultierende Gleichwertigkeit ethnischer Minderheiten in vorherrschende kulturelle Systeme des jeweiligen Landes. Der Begriff Integration setzt hierbei keine Assimilation der Einwanderungsgesellschaft voraus, sondern stellt einen Prozess dar, dem beide – Einwanderungs- und Aufnahmegesellschaft - unterliegen.

Ansätze des Multikulturalismus beschreiben weniger das Zusammenleben, als das „Nebeneinander-leben“ verschiedener kultureller Gruppen – voneinander isoliert und in sich homogen. Die Aufnahmegesellschaft sieht sich mit einer oder mehreren Gruppe/n von Minderheiten konfrontiert und sucht, im besten Fall, Wege im Umgang mit der neu entstandenen Situation. Dieses Zusammenleben vollzieht sich ohne jeglichen Austausch und ist definiert durch klare Abgrenzung der kulturellen Felder.

Das Konzept des Interkulturalismus geht von gegenseitiger Akzeptanz und Interesse an der jeweils anderen Kultur aus. Es erfordert, wie zuvor schon beschrieben, die aktive Partizipation des einen kulturellen Feldes am anderen, bereits etablierten. Der deutsche Philosoph Volker Gerhardt definiert in seinem Werk *„Partizipation. Das Prinzip der Politik“* den partizipierenden Menschen als „Repräsentant der Gemeinschaft, an der er Anteil nimmt“.[16] Wird dem/der Partizipierenden jedoch lediglich das *Repräsentieren* als Hauptaufgabe in diesem Akt der Teilnahme zugeschrieben oder wird dies darüber hinaus sogar als Voraussetzung gesehen um partizipieren zu *dürfen*, so scheitert der Integrationsprozess an dieser Stelle. Man kann dieses Konzept als fortschrittlicher gegenüber jenem des Multikulturalismus ansehen. Jedoch bleibt auch hier die Vorstellung von der eigenen, starren und tief verwurzelten kulturellen Identität das größte Hindernis, um ein funktionierendes Zusammenleben zu gewährleisten.

Gelingt beiden Feldern eine gegenseitige Beeinflussung und Bereicherung durch die jeweils anderen Traditionen - eine wie oben beschriebene selbstverständliche Vermischung beziehungsweise Durchmischung dieser beider und anderer Felder - so kann der Integrationsprozess

16 Gerhardt, V. (2007). Partizipation. Das Prinzip der Politik. S. 25

als erfolgreich bezeichnet werden. Diesem Konzept dient der Begriff „transkulturell“.
Ein solcher Zustand kann niemals auf die Gesamtheit einer hybriden Gesellschaft respektive eines Landes zutreffen. Das Ziel sollte eine schrittweise Durchdringung transkultureller Konzepte in jedem gesellschaftlichen Bereich sein – sei es auf dem Gebiet der Bildung, Wissenschaft, Politik oder Kunst und Kultur.
Es gilt nun im Laufe der Untersuchung und in Bezug auf die Entwicklung des jeweiligen zu behandelnden Theaterbetriebs herauszufinden, welcher der genannten Konzepte sich die herangezogenen Beispiele - Burgtheater, Volkstheater und Werk-x – bedienen.

3.4.3 Variabilität des Kulturbegriffs

Den VerfasserInnen der Studie dient die Erörterung des Begriffes „Kultur“ als Grundlage für weitere Thesen. Die Zuschreibung, nach welcher Kultur als Unterscheidungsmerkmal zwischen Völkern und als identitätsstiftend innerhalb von bestimmten Gruppierungen gilt, wird in der Studie von IODO als zentrale Problematik in der Etablierung einer transkulturellen Gesellschaft genannt. Dieses Streben nach einem festgelegten Konstrukt von Identität steht einer Durchmischung diverser ethnischer Gruppen, der gegenseitigen Beeinflussung und dem Interesse am jeweils „Anderen“ im Weg.

> „Kultur ist das, was nicht die anderen Kulturen sind. Das ist kulturelle Identität, eine Fixierung und Festlegung auf etwas, wovon vor allem behauptet wird, dass sie eine Kontinuität, eine Dauerhaftigkeit, aufweist. Diese Dauerhaftigkeit wird nur durch die Abgrenzung gegenüber einem Anderen behauptet. Der/die/das Andere ist nach dieser Auffassung ein fixer Bestandteil von Normalität und die Differenz zwischen dem einen und dem anderen ist ewig und unüberbrückbar. Aus dieser Differenz entspringt Identität. Eine Identität, die sich in einem ununterbrochenen Kampf mit anderen Identitäten befindet“ [17]

Eine der Bedeutungen, die dem Begriff „Kultur“ innewohnt, äußert sich außerdem durch seine dichotomische Funktion. Zur Veranschaulichung wird der Terminus Hochkultur genannt. Das Bestehen einer Hochkultur setzt also gleichermaßen die Existenz einer „niederen“ Kultur voraus. So verhält es sich auch mit dem Wort Kultur an sich. Die singularische Verwendung „die Kultur“ steht im Gegensatz zu einer Mehrzahl von „anderen Kulturen“ – so kann man daraus schließen, dass innerhalb der Definition des Begriffes unvereinbare Abspaltungen existieren. [18]

17 IODO (2009). S. 14/15

18 Ebenda, nach Gürses, H. (2003). Funktionen der Kultur. S. 23.

Eine solche Verwendung dieses Wortes wird hinterfragt, indem eine Grenze zu ebendiesem Verständnis von Kultur als Konstante gezogen wird. Das Wort wird bewusst durch die vorangestellte Bezeichnung „Kunst“ (und Kultur) erweitert, um auf ein bestimmtes Element dieses weitläufigen Terminus zu verweisen. Kultur wird hier als etwas statuiert, dass gemacht wird – sich entwickelt, verändert und nicht national zuzuschreiben ist. [19]

3.4.3.1 Ergänzung: Kulturelle Identität im wissenschaftlichen Diskurs

Um die Argumentation der VerfasserInnen der Studie zu stützen, soll der Begriff „Kultur“ im Folgenden noch genauer betrachtet werden. Dazu dient eine verdichtete Darstellung verschiedener wissenschaftlicher Definitionen.
Der Bedeutungshorizont des Begriffs Kultur ist ein breit gefächerter. Die Verwendung des Wortes und seine Bedeutung unterlagen seit jeher dem Wandel der Zeit. Unter anderem wird Kultur laut Metzler Lexikon der Literatur und Kulturtheorie als „Pflege menschlichen Denkens und Handelns“ im Sinne der Sittenverbesserung bezeichnet.

> „Wie kaum ein anderes Begriffspaar sind Kultur und Zivilisation Teil der europäischen (v.a. frz.-dt.) Auseinandersetzung um die politische und intellektuelle Führungsposition in Europa, sowie der Ausbildung der jeweiligen nationalen Identität (im Sinne von nation-building).[20]

Der deutsche Kulturpolitiker Oliver Scheytt verweist in seinem Text „Aufgaben der Kulturpolitik“ auf eine Definition aus dem Schlussbericht der Weltkonferenz über Kulturpolitik, welcher von der UNESCO 1982 hervorgeht. Auch hier meint Kultur nicht die Ausübung und Verinnerlichung von Künsten wie Literatur, Theater etc., sondern wird im Sinne von nationaler Identitätskonstruktion als „Lebensform, Grundrechte des Menschen, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen“ verwendet.[21]

Auch der Kulturtheoretiker Stuart Hall versucht in seiner Schrift *„Rassismus und Kulturelle Identität“* in dem Abschnitt „Kulturelle Identität und Diaspora“ zunächst zu definieren, wie Identität in seinem Kontext aufzufassen sei. Er bezieht sich dabei auf frühe und späte Thesen in der Kulturwissenschaft, die den Terminus Identität einzugrenzen versuchen.

---

19 Vgl. IODO (2009). S. 12

20 Hejl, P.M. (2001). Kultur. Hg. Ansgar Nünning. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 343

21 Scheytt, O. (2006). *Aufgaben der Kulturpolitik* S. 123f

Die ersten Meinungen, die darüber gebildet wurden, beschreiben den Begriff als standhaft und stabil - eine Einheit im Sinne einer traditionellen Kultur, die nicht von anderen Ethnologien beeinflusst wird. Diese Zusammengehörigkeit ergibt sich aus gemeinsamen historischen Erfahrungen und kulturellen Codes und beschreibt als solches das „Volk“. [22]

Eine zweite Position, die sich später entwickelte, ist die Auffassung von kultureller Identität als niemals vollendete Produktion. Ein Prozess, welcher die Differenzen zwischen dem „was man wirklich ist“ und dem „was man geworden“ ist beschreibt. Dieser Prozess unterliegt einer stetigen Veränderung. [23]
Wenn zuvor die Rede von Differenz im Sinne von einem oder mehreren, bestimmten Unterscheidungsmerkmal/en war, so spricht Hall nun von „différance“ - einem von Jaques Derrida konstruierten Begriff. Dieser beschreibt den Inhalt des Wortes als ein stetiges und unendliches „Aufschieben“ von Bedeutung.[24] Hall nützt dieses Konzept um sogenannte „Präsenzen“ darzustellen, die sich innerhalb karibischer kultureller Identität herausgebildet haben.

Auch die Wissenschaftlerin und Autorin Azadeh Sharifi bezieht sich auf Derridas Terminus, den sie als „Konzept der kulturellen Semiose oder Zeichenproduktion“[25] beschreibt, nach welchem kulturelle Identität einem ständigen Prozess von Veränderung unterliege.
Anzustreben ist nach Sharifi ein Zustand, in dem seitens der Aufnahmegesellschaft nicht von „einer soziokulturellen Homogenität (Kultur) ausgegangen wird.“[26] Durch die Anerkennung von Differenzen und die erst dadurch entstehende, variable und veränderbare Identität, kann sich ein heterogener Kulturbegriff etablieren.

Somit gelangt man an diesem Punkt erneut zu dem Begriff des Transkulturalismus. Betrachtet man, wie Derrida es beschreibt und wie es auch in der Studie von IODO dargestellt wird, Kultur als einen sich stetig verändernden Zustand geprägt durch sich stetig verändernde Individuen, so entgeht man Abgrenzungsversuchen und der kontinuierlichen Verteidigung von bewährten Traditionen und Regeln von der sogenannten „Leitkultur“ gegenüber der Minderheiten– beziehungsweise

22 Vgl. Hall, S. (1994). Rassismus und Kulturelle Identität S. 27

23 Vgl. Ebenda, S. 29

24 Vgl. Hall, S. (1994). S. 34

25 Sharifi, A. (2011). Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln. S. 20

26 Ebenda

„Migrantenkultur“[27], wie Sharfi sie nennt. Und nur so gelingt eine erfolgreiche Durchmischung von aufeinander treffenden, unterschiedlichen kulturellen Feldern im Sinne des Transkulturalismus.

3.5 Empfehlungen von IODO für eine kulturelle Gleichstellung

> „Unbestritten muss sich schnellstens etwas ändern in Österreich, in der öffentlichen Repräsentation, in der Selbstwahrnehmung einer unveränderlichen nationalen Identität, beim Alltagsrassismus und Bildungsrückstand bestimmter sozialer (nicht kultureller!) Schichten, beim Abbau konservativer Weltanschauungen verschiedenster Gruppen etc. – dabei kann Kunst eine Vorreiterrolle spielen, ermöglicht von einer mutigen Kulturpolitik.“[28]

Man orientiert seine Empfehlungen an drei gewählten Beispielen: London, Amsterdam und Berlin. Es werden in der Zusammenfassung der Studie nachahmenswerte kulturpolitische Strategien der drei Städte kombiniert, die laut VerfasserInnen eine Besserung der Situation in Wien herbeiführen würden:

1. Die Gründung dezentraler, „attraktiver“ Kulturzentren im Sinne eines sozialen Austausches bestimmter „Communities“
2. Höhere Förderungen für Theatergruppen (v.a. freie Gruppen)
3. Längerfristige Förderverträge um finanzielle Stabilität für größere Projekte zu gewährleisten
4. Die Gründung von politisch unabhängigen Stiftungen/Fonds
5. Die Bevorzugung von Projekten mit transnationalem Schwerpunkt
6. Die Gewährleistung professioneller Ausbildungen für die jeweiligen Berufe im Theaterbereich
7. Die Gründung eines gewählten, unabhängigen Gremiums (am Beispiel vom Berliner „Rat für die Künste“) der sich stärker mit Fragen um Diversität auseinandersetzt[29]

27 Ebenda, S. 22

28 Vikoler, C. (2010). Aus der Perspektive von 44 % der Wiener Bevölkerung. URL: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42458&id_text=7

29 Vgl. IODO (2009). Executive summary der Studie. URL: http://www.iodo.at/kulturstudie090605kurz.pdf

4. Die Funktion von Theater im interkulturellen Dialog

Die behandelte Problematik ist gegenwärtig, jedoch nicht neu. Seit den ersten großen Flüchtlingswellen in der Geschichte Österreichs, der Ost-Erweiterung der EU und den damit verbundenen ersten kritischen politisch-künstlerischen Aktionen, wird über die Stellung von „MigrantInnen“ respektive jene von „Post-MigrantInnen“ am Theater diskutiert. Freie Theatergruppen, die Stücke mit SchauspielerInnen verschiedener ethnischer Zugehörigkeit auf die Bühne brachten und Projekte wie z.B. jene des Kollektivs „Volxtheater Favoriten“, welche in den 90er Jahren, unter anderem von der Regisseurin und bekannten politischen Aktivistin Tina Leisch, hervorgebracht wurden, haben dazu beigetragen, dass die Thematik öffentliche Aufmerksamkeit erlangt hat.[30]

Die Anzahl wissenschaftlicher Primärliteratur über die Situation von MigrantInnen am Theater ist gering. Jedoch existiert eine Fülle an einzelnen Texten, Artikeln, Dissertationen u.ä. die sich in vielfacher Hinsicht mit interkulturellen bzw. transkulturellen Theaterkonzepten beschäftigen und einen Mangel jener, vor allem an großen Theaterhäusern, feststellen.

Im Folgenden werden kultur- und theaterwissenschaftliche Texte betrachtet, welche sich zu den Problemen hinsichtlich einer Öffnung der etablierten Theater beziehungsweise der gesamten Theaterlandschaft äußern. Deren wichtigste Thesen für einen ersten, wissenschaftlichen Überblick werden dargestellt. Gleichermaßen werden Vorschläge und Beispiele für ein besseres, theaterkulturelles Miteinander genannt.

Es folgt eine kurze Ausarbeitung die aufzeigt, dass die Problematik keine lokale zu sein scheint. Die Darstellung der Theaterlandschaft in London und theoretische Positionen aus dem britischen Raum sind im Rahmen der vorliegenden Abhandlung durchaus nennenswert. Konzepte bestimmter Londoner Theaterhäuser dienen vor allem deutschsprachigen KulturtheoretikerInnen beziehungsweise -kritikerInnen in ihren Empfehlungen betont als Vorbild.

Die Tatsache, dass „migrantische“ Kulturschaffende, allem voran AkteurInnen im Bereich des Sprechtheaters, kaum vertreten sind, findet zunehmend mediales Gehör. Im Zuge dieser Forschungsarbeit wurden diverse Publikationen – vor allem auf Online-Plattformen der jeweiligen Medien – eruiert und analysiert. Ein Überblick folgt am Ende dieses Kapitels.

30 Die Anfänge des postmigrantischen Theaters werden in dieser Abhandlung nicht näher dargestellt. Ein Überblick wurde in diversen Schriften dargestellt, wie Gerald Lamprechts Diplomarbeit „Theater. Freiheit. Revolution. Die Entwicklung der freien Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen 1945-2003“

4.1 Die Problematik im wissenschaftlichen Diskurs

„*Theater. Begegnung. Integration?*“ ist eine Sammlung von Schriften diverser deutschsprachiger AutorInnen, die sich kritisch mit dem österreichischen Theater auseinandersetzen.
Susanne Schwinghammer rückt sogleich im Vorwort die Wurzel des Problems in den Vordergrund. Sie kritisiert das allgemein gängige, falsche Verständnis des Wortes „Integration“, dessen Bedeutung gemäß österreichischem Duden die „Verbindung einer Vielheit von einzelnen Personen oder Gruppen zu einer gesellschaftlichen und kulturellen Einheit“[31] darstellt. Laut Schwinghammer hätte das Wort „Integration“ einen Bedeutungswandel erfahren und würde gleichgesetzt werden mit dem Begriff „Assimilation“. Es meint damit die „hierarchische Unterordnung einer Kultur unter die dominante Kultur“[32] – eine sukzessive Anpassung. Dies führe dazu, dass sich die eigene kulturelle Identität rezessiv verhält und sich vorherrschenden Traditionen und Mustern unterwirft – nur so gelten „MigrantInnen“ als vollständig integriert.

Monika Wagner und Werner Zips führen ein weiteres grundlegendes Problem an, nach welchem - ungeachtet der Tatsache, ob das Geburtsland nun ein anderes oder tatsächlich Österreich sei oder ob der Bildungsweg hier oder anderswo bestritten wurde – das Äußere eines Menschen, ihn stets „fremd“ erscheinen ließe.[33] Im Zuge dessen würden im Kunst- und Kulturbereich auch hauptsächlich jene „migrantischen“ Produktionen breit rezipiert, die klischeehaften, fest verankerten Vorstellungen von „AusländerInnen“ entsprechen.[34]

Birgit Mandel verweist in ihrem Text „Interkulturelles Audience Developement. Barrieren der Nutzung öffentlicher Kulturangebote und Strategien für kulturelle Teilhabe und kulturelle Vielfalt“ auf eine Rede der türkisch-stämmigen Journalistin und ehemaligen Theaterwissenschaftlerin Mely Kiya. Darin schildert sie den gemeinsamen Theaterbesuch mit ihrem Vater. Kiyak beschreibt den Moment, in dem sie feststellt, wie sehr sich dieses Theater von ihrem respektive dem Leben ihres Vaters unterscheidet. Während auf der Bühne „Leonce und Lena“ ihren „Lebensüberdruss und Unentschlossenheit“[35] zur Schau stellen, realisiert sie, dass diese Art von Theater ihren Vater nicht adressiert und für ihn keine Möglichkeit einer Identifikation mit den Figuren oder Inhalten bietet.

---

31 Duden (Datum unbekannt). Kultur. URL: http://www.duden.de/rechtschreibung/Kultur

32 Schwinghammer, S. (2003). Theater. Begegnung. Integration? S. 21

33 Vgl. Wagner, M. & Zips, W. (2003). Theater. Begegnung. Integration? S. 24

34 Vgl. Ebenda S. 25

35 Mandel, B. (2003). Ebenda, S. 112

Mandel ergänzt dazu:

> „Öffentliche Kulturinstitutionen haben in besonderer Weise die Aufgabe, wenn nicht für alle, so doch im Leben möglichst vieler und vielfältiger Gruppen der Gesellschaft Bedeutung zu haben. Wenn ihnen dies nicht mehr gelingt, steht ihre Legitimation zur Disposition.“[36]

Somit hätten breiter konzipierte Spielpläne - die Einbindung von SchauspielerInnen, RegisseurInnen und AutorInnen verschiedener Herkunftsländer - nicht nur eine identitätsstiftende Wirkung für RezipientInnen und würden somit ihr Interesse am Theater fördern. Es würde den Theaterbetrieben, vor allem den großen Institutionen, sowohl ökonomisch als auch hinsichtlich des Wachstums ihrer „gesellschaftlichen Relevanz“[37] dienen.

Dem Sprechtheater wird ob dieser Problematik der Gleichstellung von und der Kommunikation zwischen unterschiedlichen kulturellen Feldern eine wesentliche, dialogische Funktion zugeschrieben. Theater ermöglicht Interaktion zwischen verschiedenen KünstlerInnen untereinander und mit der Gesellschaft – vor allem jedoch im Hinblick auf eine Annäherung und dem besseren Verständnis zwischen vermeintlich unterschiedlichen Gruppen von Menschen.[38]

Die Theatertheoretikerin Gabriele C. Pfeiffer, die maßgeblich an der Entstehung der Studie *„Theater für alle!“* beteiligt war, stellt in diesem Kontext ihre Forderung nach einem „bewusst interkulturell geführten Theater“.[39] Es [interkulturelles Theater] ziele darauf ab, all jene Unterschiede, die verschiedene (Theater-) Kulturen mit sich bringen, nebeneinander auf der Bühne zu zeigen und zu reflektieren.[40]
Jedoch gilt es zu vermeiden festgefahrene Traditionen und Arbeitsweisen, die am jeweiligen Haus üblich sind, lediglich zu ändern oder einige neue, unbekannte Komponenten einzubinden. Nach Pfeiffer müsse interkulturelles Theater mehr sein als das bloße „Öffnen“ der angewandten Praktiken – anzustreben ist eine völlig „neue Wahrnehmung und Umsetzung auf der Bühne von mindestens zwei unterschiedlichen Theaterformen“.[41]

---

36 Ebenda

37 Ebenda

38 Vgl. Wagner, M. & Zips, W. (2003). Theater. Begegnung. Integration? S. 23

39 Pfeiffer, G. (2003). Ebenda, S. 76

40 Ebenda

41 Ebenda S. 84

Jedoch begreift interkulturelle und im weiterführenden Sinne transkulturelle Theaterarbeit nicht mehr lediglich die Beschäftigung von MigrantInnen an Theatern, mit dem Ziel ihr „Fremdsein“ in dem Land, in dem sie leben, zu behandeln. Es meint damit die selbstverständliche Einbindung vielfältiger KünstlerInnen, ohne den Fokus auf ihre jeweilige Abstammung.
In Deutschland, aber nach und nach auch in Österreich, fand dieser thematische Paradigmenwechsel - „weg von den ausländerspezifischen Themen“[42]- vor allem in der freien Theaterarbeit statt, wie Mariam Soufi Siavash feststellt. [43]

Wolfgang Schneider, Kulturtheoretiker und Direktor der Universität Hildesheim, sammelt in seiner Abhandlung „*Theater und Migration*“ Texte von Kunst- und Kulturschaffenden und TheaterwissenschaftlerInnen, die sich in ihren Schriften theoretisch mit diesem Diskurs auseinandersetzen. Schneider selbst schreibt dabei der Kunst, im engeren Sinne dem Theater, eine wesentliche Funktion zu, welche die Kommunikation zwischen gesellschaftlichen Gruppierungen fördert und einen anderen Blickwinkel auf bestehende Missverständnisse ermöglicht.

> „Kunst und Kultur sind aber für einen gelingenden interkulturellen Dialog unverzichtbar. Die den Künsten innewohnende Dynamik, ihr Experimentier- und Innovationscharakter, ihr emotionales Potential und nicht zuletzt auch die Möglichkeit der nonverbalen Kommunikation erleichtern und befördern die Begegnung mit anderen Kulturen und Traditionen und können die wechselseitige Akzeptanz verstärken. Besonders kulturelle Bildungsprozesse vermögen es, unterschiedliche Wertvorstellungen und Lebensformen zu vermitteln. Kenntnis und Verständnis füreinander sind wesentliche Voraussetzungen für ein gewaltfreies Zusammenleben in der Gesellschaft. Der Weg ist damit vorgeschrieben: Von der interkulturellen Herausforderung zur Interkulturalität.“ [44]

Schneider betont in seiner Einleitung „Warum wir kein Migranten-Theater brauchen, aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist“ dabei die Wichtigkeit von aktiver Kulturpolitik, die in diesem Austausch die zentrale Rolle spielt. Die Tatsache, dass sich „MigrantInnen“ in Deutschland und Österreich kaum repräsentiert sehen, sei nur durch kulturpolitische Maßnahmen zu ändern – angefangen bei interkultureller Kunstvermittlung an Schulen bis hin zum grundlegenden Richtungswechsel kulturpolitischer Initiativen in Zusammenarbeit mit KünstlerInnen.

---

42 Siavash, M. S. (2011). Wer ist wir? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft. S. 84

43 Ebenda

44 Schneider, W. (2011). Theater und Migration. S.10

Die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi führt im Zuge ihrer 2011 erschienenen Dissertation *„Theater für Alle? Partizipation von PostmigrantInnen am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln“* ein Gespräch mit Rita Thiele, der Chefdramaturgin des Schauspiel Köln.
Laut Thiele sollten Rollen in klassischen Inszenierungen nicht mit SchauspielerInnen, die wie „Deutsche vor 200 Jahren“[45]aussehen, besetzt werden. Es gilt dabei zu vermeiden, den AkteurInnen die Vermittlung von Themen um „Migration oder rassische Abstammung“[46]als zentrale Aufgabe zuzuschreiben. Man habe sich am Schauspiel Köln für eine Quotenregelung im Ensemble entschieden, um mit festgefahrenen Klischeevorstellungen zu brechen, die bestimmten Rollen aus großen, klassischen Inszenierungen innewohnen.[47]
Sharifi nennt und untersucht neben dem Kölner Schauspiel auch das Comedia Theater und das Arkadas Theater (Bühne der Kulturen) – wobei sich ersteres auf die Einbindung „postmigrantischer“ Kinder und Jugendlicher konzentriert[48] und letzteres vor allem auf Vielfalt im Ensemble und bilinguale Stücke setzt.[49]

4.1.1 Globale Perspektiven

Betrachtet man die Thematik im globalen Kontext, so stößt man auf eine Reihe von aktuellen, aber auch früheren Werken aus verschiedenen, europäischen Ländern, die sich inhaltlich mit dem Mangel an Vielfalt an etablierten Theaterinstitutionen beschäftigen und Kritik an der stagnierenden Kulturpolitik ausüben.

Eine dieser Abhandlungen, welche sich kritisch mit dem Diskurs um den „neuen Internationalismus“ der 90er Jahre in Großbritannien auseinandersetzt, trägt den Titel *„Global Visions towards a new internationalism in the visual arts“.* Der Autor Rasheed Araeen schreibt über das Kunstinstitut INIVA (Institute of Visual Arts), dessen Sitz in London ist und welches, nach aktuellem Stand, an sich selbst den Anspruch erhebt, kulturelle Vielfalt durch Kunst in Form von Ausstellungen, Publikationen, Weiterbildungen u.v.m. zum Ausdruck zu bringen.[50] London wird in

45 Sharifi, A. (2011).Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln. S. 101
46 Ebenda
47 Vgl. Ebenda
48 Vgl. Ebenda, S. 129
49 Sharifi, A. (2011).Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln. S. 129
50 INIVA (Datum unbekannt).Who we are. URL: http://www.iniva.org/about_us/about_iniva/who_we_are

der Studie von IODO als „good-practice“ Vergleich zu Wien angeführt und soll im folgenden kurzen Exkurs, hinsichtlich Araeens Text und aus heutiger Perspektive, einen breiteren Blickwinkel auf die Probleme der Londoner Kunst- und Kulturszene die während der 90er Jahre vorherrschend waren, bieten.

Araeen verortet die Bildung von neuen „sozialen und intellektuellen Räumen“[51] in der englischen Nachkriegszeit, die einige namhafte afroasiatische Künstler hervorbrachte. Er nennt die beiden indischen Maler Francis Souza, und Avinash Chandra.[52] Trotz der neuen Möglichkeiten, die sich „nicht-weißen“ KünstlerInnen boten, seien vor allem afroasiatische KünstlerInnen stets als RepräsentantInnen ihrer eigenen Kultur und Andersartigkeit angesehen und nie als selbstverständlicher, freier Teil der Kunst- und Kulturlandschaft wahrgenommen worden.

Statt einer ganzheitlichen Transformation der Kunstinstitutionen wirkten sich Aufkommen und Forderungen dieser KünstlerInnen insofern aus, als dass sich, abseits der normalen Kultur, eine gesonderte Kunstkategorie herausbildete, die diese in den 70er Jahren zunehmend lauter gewordenen Forderungen vermeintlich zu erfüllen schien.[53]
Rasheed Araeen wehrt sich in seiner Schrift gegen die westliche Auffassung von Multikulturalismus und spricht der Kunst ihre eigene Daseinsberechtigung zu, unabhängig vom politischen System, in der sie ausgeübt wird:

> „It is not enough to set up a seperate organisation to deal with the question of internationalism or to discuss the issuses in an international symposium comprising an exklusive audience. There should also be a debate within the mainstream as part of its overall development. But such a debate cannot take place, unless there is a recognition by the art world as a whole that the issues we are talking about here concern us all. The issues are not necessarily only about the predicament of 'other' artists within a gobalised western culture, or non-white artists in western societies, but they are much to do with the nature of the dominant discourse and its institutional structures. “ [54]

Auch die Künstlerin und Autorin Sonya Dyer schreibt in ihrem Essay „Boxed In: How Cultural Diversity Policies Constrict Black Artists“ über die Problematik vermeintlicher Bestrebungen vonseiten der Kulturpolitik, die eine Schaffung von Diversität in Kunst und Kultur im Sinne haben. Diese Art der Diversitätspolitik, wie sie in London geführt werde, manifestiere sich in einer Art

51Araeen, R. (1994). New internationalism, or the Multicultualism of Global Bantustans. S. 6

52Vgl. Ebenda

53 Vgl. Ebenda, S. 8

54 Araeen, R. (1994). New internationalism, or the Multicultualism of Global Bantustans. S. 10

Ghettoisierung dieser KünstlerInnen, deren Arbeit hauptsächlich im Sinne einer Zurschaustellung von Ethnie und Repräsentation fremder Kultur anerkannt wird. [55]

Im Zuge von Dyers Arbeit wurden Interviews mit „schwarzen“ und asiatischen KünstlerInnen geführt und ausgewertet. Den Anspruch an KünstlerInnen durch Theater, Ausstellungen, Workshops etc. stets soziale Probleme aufzeigen und beheben zu müssen sieht sie als Bürde an.[56] Die Möglichkeiten für jene KünstlerInnen, die sich gegen diesen Weg entscheiden, seien gering und dies gelte es zu ändern.

> „Today, the institutionalisation of diversity policies means that art is being sidelined, and in many cases black artists are first and foremost regarded as black. This is clearly shown by the unhealthy pressure on artists and curators from non-white backgrounds to privilege their racial background above all else in relation to their practice. Black artists and curators are often expected to produce projects that are geared towards attracting a black and minority ethnic audience. “[57]

Weder das Ausmaß an Zurschaustellung von gesellschaftlichen Problemen noch die Demonstration von Vielfalt und Ethnie seien entscheidend, sondern einzig die Qualität der künstlerischen Arbeit.

4.2 Mediale Debatten

> „Weiße deutsche Schauspieler spielen spanische Rollen wie Don Carlos, Marquis von Posa, Sultan Saladin und den Derwisch von Nathan der Weise, französische Rollen von Molière, italienische Rollen von Goldoni, schwarze Othellos, das akzeptiert der Zuschauer anscheinend. Aber einen indischen Hamlet, afrikanischen Prinz von Homburg, einen türkischen Wallenstein würde er ablehnen? Das widerspricht sich doch erheblich.“[58]

Medial scheint die Problematik um die Stellung von „MigrantInnen“ am Theater beziehungsweise beim Film und im Fernsehen, vor allem in Deutschland, aber auch in Österreich, präsenter denn je. Artikel, welche Interviews mit „betroffenen“ Kunstschaffenden, offene Briefe, etc. publizieren, haben allesamt das Ziel die Besetzungspolitik in allen drei Bereichen zu ändern und zu öffnen.

---

55 Dyer, S. (2007). Boxed In: How Cultural Diversity Policies Constrict Black Artists. S. 11

56 Vgl. Ebenda

57 Ebenda

58 Perumal, M. (2013). Debatte über (Post-)Migranten an deutschen Theatern – Ein offener Brief des Schauspielers Murali Perumal an die Süddeutsche Zeitung. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84

Die Artikel sind bewusst aufrüttelnd und harsch formuliert und tragen Titel wie folgende: „Rolle: Ausländerleiche“[59], „Männergeschichten und Ausländersachen“[60], „Migration am Theater: Bist du Schwul oder Türke?“[61]„Migranten spielen auf den Sprechbühnen keine Rolle“.[62]

Das zu Beginn des Abschnitts genannte Zitat stammt aus einem 2013 erschienenen, offenen Brief des Schauspielers Murali Perumal an die Theaterkritikerin Christiane Lutz. In diesem Brief schreibt er über seinen Beruf und die Schwierigkeiten, die sein „nicht-deutsches“[63] Aussehen mit sich bringt. Er kritisiert die Tatsache, dass „MigrantInnen“ an Haupthäusern „keine Rolle spielen“ würden – lediglich würden sie in „speziellen Migrantenstücken auf Nebenbühnen“ eingesetzt.[64]

> „..da man das 'Silbermeer' im Zuschauerraum nicht 'verstören will'. Wir werden also nur als Gäste engagiert, die kommen und gehen, werden aber niemals in Ensembles fest angestellt, und wenn, dann ist es allenfalls ein Exot unter 30 Schauspielern“. [65]

Er plädiert dafür, den RezipientInnen von Theater einen anderen Blick anzueignen. Zuschauer würden sich erst daran gewöhnen, wenn das gesamte Ensemble die Vielfältigkeit der Bevölkerung widerspiegle.
Die Zeitschrift „dasbiber“ bezeichnet sich als „erstes transkulturelles Magazin Österreichs“ und publiziert einerseits „lifestyle“-orientierte, andererseits sozialkritische Texte einer jungen, multi-ethnischen Redaktion, die das Wiener Stadtleben kommentieren. [66]
Der Großteil der dort tätigen JournalistInnen sind „MigrantInnen“ erster, zweiter oder dritter Generation. Auf der Webseite des Magazins betont die Redaktion, dass sich eine Vielzahl der publizierten Texte vorwiegend an Menschen richte, deren Herkunftsländer Ex-Jugoslawien und die Türkei sind.[67]

---

59 Pantic, J. (2014). Rolle: Ausländerleiche. URL: http://www.dasbiber.at/content/rolle-ausl%C3%A4nderleiche

60 Alvir, O. (2013). Männergeschichten und Ausländersachen. URL: http://dastandard.at/1363706043114/Maennergeschichten-und-Auslaendersachen

61 Trotier, K.(2011). Migration am Theater: Bist du Schwul oder Türke? URL: http://www.zeit.de/2011/29/Theater-Migration

62 Ulugdag, Ö.(2015). Migranten spielen auf den Sprechbühnen keine Rolle. URL: http://www.zenithonline.de/deutsch/koepfe/a/artikel/migranten-spielen-auf-den-sprechbuehnen-keine-rolle-001755/

63 Perumal, M. (2013). Debatte über (Post-)Migranten an deutschen Theatern. URL: siehe oben.

64 Perumal, M. (2013). Debatte über (Post-)Migranten an deutschen Theatern. URL: siehe S. 26

65 Ebenda

66 Biber (Datum unbekannt). Über uns. URL: http://www.dasbiber.at/%C3%BCber-uns

67 Vgl. Ebenda

Die Problematik um stereotype Besetzungen an österreichischen Theatern wird 2014 in einem Artikel mit dem Titel „Rolle: Ausländerleiche“ behandelt. In den Interviews mit drei KünstlerInnen wird deutlich, dass alle Befragten, vor allem zu Beginn ihrer Karriere, aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes mit klischeehaften Rollenzuweisungen konfrontiert waren. Allerdings wird ein langsamer Wandel zur Gleichberechtigung und Chancengleichheit, vor allem im Bereich Film und Fernsehen, wahrgenommen. Schuldzuweisungen erfolgen unter anderem gegen EntscheidungsträgerInnen in Castingagenturen und gegen mediale Konstruktionen von Vorurteilen. Primär jedoch wird der Fehler bei jenen „MigrantInnen“ selbst gesucht, die sich in der Gesellschaft als „schwarze Schafe“ positionieren und eigens konstruierte „Ausländerklischees“ bedienen würden.[68]

Das Magazin der Österreichischen Hochschülerschaft publizierte auf seiner Webseite „progress-online.at“ Interviews mit AbsolventInnen zweier Wiener Schauspielschulen.
Der befragte Schauspieler – er selbst ist in Deutschland geboren, sein Vater stammt aus Sri Lanka[69]- sei „als dunkelhäutiges Ensemblemitglied an einem österreichischen Theater ein Ausnahmefall“. Zu Beginn seiner Karriere sei die Ablehnung an einer Schauspielschule folgendermaßen relativiert worden:

> „ Aber dann haben sie mir noch ein paar Rollen vorgeschlagen, die ich beim nächsten Mal vorsprechen solle und das waren ausschließlich dunkelhäutige Paraderollen, wie zum Beispiel der ‚Mohr‘ bei Shakespeare.[70]

Das zweite Interview wird mit einer Studentin einer staatlichen Schauspielschule in Wien geführt. Die Schauspielerin – gebürtige Ghanaerin – äußert sich zwar positiv zu ihrer bisherigen Karriere und der Chancengleichheit bei Besetzungen, allerdings sei sie der Annahme, an großen Theaterhäusern nicht dieselben Möglichkeiten zu haben wie im Bereich Film und Fernsehen.

> „Ich habe mich nicht unbedingt am Burgtheater oder an der Josefstadt beworben. Auch die Wahrscheinlichkeit, dass ich im deutschsprachigen Raum als Gretchen besetzt werde, ist gering. Ebenso hält sich die Chance, die Julia zu spielen, in Grenzen. Ich werde wahrscheinlich auch nie in Salzburg im ‚Jedermann’ spielen. Und ich glaube schon, dass meine Hautfarbe der Grund dafür ist.“[71]

---

68 Diese Ansicht wird in der vorliegenden Abhandlung lediglich im Sinne einer Sammlung öffentlicher Meinungen wiedergegeben und vertritt nicht die Haltung der Verfasserin.

69 Vgl. Schausberger, S. (2014). Ein Spiegel der Gesellschaft? URL: http://www.progress-online.at/artikel/ein-spiegel-der-gesellschaft

70 Ebenda

71 Ebenda

Es ist eine deutliche, durch negative Erfahrungen geprägte Resignation seitens der Künstlerin zu erkennen. Ähnlich argumentieren auch viele der Befragten in der Studie von IODO.

4.3 Zusammenfassung

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Partizipation von „MigrantInnen“ an österreichischen bzw. deutschsprachigen Theatern findet insofern statt, als dass allgemein eine mangelnde Repräsentation jener festgestellt und auf der Grundlage dieser These in der freien Theaterszene geforscht wird. Genauere Untersuchungen hinsichtlich interkultureller bzw. transkultureller Bestrebungen etablierter Theaterinstitutionen existieren keine. Die ausgeübte Kritik richtet sich jedoch vor allem an diese Großbühnen.

Gleichermaßen werden Empfehlungen für Kulturpolitik hinsichtlich der Finanzierung freier Theater ausgesprochen. Weiters werden, wie beispielsweise von Azadeh Sharifi, verpflichtende Quotenregelungen als vorübergehende Lösung für die fehlende Repräsentation von „MigrantInnen“ vorgeschlagen. Eine absolute Neudefinition des Verständnisses von Volk und Gesellschaft wird für einen funktionierenden transkulturellen Dialog vorausgesetzt.

Schreibt man dem Theater als zentrale Funktion die Zuwendung zu sozialkritischen Themen zu, so stellt sich, nach Durchsicht der verwendeten Quellen, die Sparte des freien Theaters zum Großteil als progressiver heraus. Es werden Klein- und Mittelbühnen, die Arbeit von freien RegisseurInnen und SchauspielerInnen, Spielpläne und bestimmte Projekte dargestellt, untersucht und hinterfragt. Fakt ist, dass in der freien Szene ein Wandel im Umgang mit KünstlerInnen „mit Migrationshintergrund“ stattgefunden hat. Wo zu Beginn hauptsächlich biografisch geprägte Migrationsgeschichten, Themen wie „sich-fremd-fühlen“ im Gastland, auf die Bühne gebracht und hauptsächlich sogenannte „Ausländerrollen“ ausschließlich mit MigrantInnen besetzt wurden, so werden auf den meisten Klein- und Mittelbühnen mittlerweile gesellschaftspolitisch relevante Themen behandelt - ohne den Fokus auf Herkunftsland oder dem äußeren Erscheinungsbild.

Medial scheint dieses Thema vor allem im letzten Jahrzehnt zunehmend Gehör gefunden zu haben. Interviews mit SchauspielerInnen und RegisseurInnen demonstrieren individuelle Werdegänge „migrantischer“ KünstlerInnen, die zum Großteil Hindernisse im beruflichen Aufstieg aufgrund

ihrer Herkunft und ihres Äußeren verzeichnen. Die Rollenvergabe erfolgt nach wie vor in vielen Fällen nach äußeren Merkmalen und ethnischer Type. Das Erscheinungsbild vieler DarstellerInnen scheint nach wie vor das größte Hindernis im beruflichen Aufstieg zu sein.

Auch in der Studie des Vereins IODO werden Interviews mit unzähligen KünstlerInnen im Bereich Rundfunk, Film, Fernsehen und Theater getätigt. Der allgemeine Tenor der Befragten, sowohl in der Studie, als auch in diversen Schriften und Artikeln, betont folgende Forderungen:

- flächendeckende Partizipation im Kunst und Kulturbereich – sowohl in der Off-Szene als auch im Mainstream
- keine ausschließliche Zuteilung von Klischeerollen
- keine ausschließliche Reduktion auf „migrantisch“ geprägte Themen
- mehr professionelle Perspektiven
- gleichberechtigte/r Chancen und Zugang zu Institutionen wie ORF, Burgtheater, Volkstheater, Max Reinhardt Seminar, etc.

An dieser Stelle setzt die vorliegende Studie ihre Forschungsarbeit an – in dem versucht wird, einen Überblick über einen ausgewählten Teil des Institutionengefüges der Wiener Theaterlandschaft zu geben. Es wird untersucht, inwiefern sich kulturpolitische Forderungen nach Mitbestimmung und Repräsentation von MigrantInnen auf großen Wiener Bühnen durchgesetzt haben.

Untersucht werden einerseits Spielpläne und Ensembles von zwei der meist frequentierten Theater Wiens, Burgtheater und Volkstheater. Die Untersuchung des Werk-x dient einer Gegenüberstellung zu den beiden Großbühnen - gleichermaßen aus der freien Theaterszene, sowie als institutionalisierte Mittelbühne. Im Fokus stehen die Spielsaisonen 2013/2014 und 2014/2015. Zuvor bedarf es jedoch der Festlegung, nach welchen Maßstäben eine solche Zuordnung und Untersuchung erfolgen kann.

4.4 Kriterien zur Bestimmung interkultureller Tendenzen in der Spielplangestaltung

Wie ist es möglich festzustellen ob ein Theater einen interkulturell ausgerichteten Spielplan aufweist? Anhand welcher Merkmale lassen sich Bemühungen hinsichtlich einer Öffnung des jeweiligen Hauses feststellen?

Christina Holthaus führt in ihrer Abhandlung „Ansätze und Herausforderungen einer interkulturellen Spielplangestaltung“ aus, auf welche Arten sich deutschsprachige Theater mit interkulturellen Anliegen auseinandersetzen. Sie nennt dabei unter anderem folgende Kriterien: Internationale Koproduktionen, multikulturelle Ensembles und Inszenierungen ausländischer Regisseure oder Projekte, die das Zusammenleben in der Einwanderungsgesellschaft zum Thema haben[72] Holthaus betont dabei nach Mark Terkessidis Forderungen nach konsequenter konzeptueller „Veränderung in Bezug auf das Ensemble, das Publikum und auch die inhaltliche Agenda“.[73]

An erster Stelle stehen jedoch die ausgewählten Themen, um welche die Spielpläne kreisen. Im Vordergrund stehen Motive wie Heimat, Fremdsein, Aus- und Abgrenzung und die Bedeutung und Auswirkung von Einwanderung als Gegenstand einzelner Inszenierungen oder im besten Fall als roter Faden durch den gesamten Spielplan.[74]
Demgegenüber steht - und dies beschreibt die zentrale Forderung vorliegender Abhandlung – die Darstellung von „(post-)migrantischem“ Alltag, ohne die explizite Hervorhebung von Problemen und Konflikten.

Um Bezüge zu Lebenswelten aller potentieller RezipientInnen herzustellen und mehr Einblick in zuvor genannte Bereiche zu erlangen, mit dem Ziel so ein vielfältigeres Publikum zu erreichen, ist es außerdem notwendig mit jenem in einen Austausch zu treten. Dieser Austausch erfolgt sowohl über partizipatorische Theaterprojekte oder zusätzliche Veranstaltungen, durch die direkte Bezugnahme auf bekannte, aktuelle und lokal verortete Themen.
Austausch im indirekten Sinne fördert ein multiethnisches KünstlerInnenensemble, welches dazu beiträgt, dass sich eine breitere Bevölkerungsschicht repräsentiert sieht und Identifikationsmöglichkeiten für ein sonst theaterfernes Publikum bietet.
Selbstredend spielt die finanzielle Lage beziehungsweise die Größe des jeweiligen Theaters eine bedeutende Rolle in der Art und dem Ausmaß der Umsetzung dieser Punkte. Dabei bieten sich etablierten Theaterinstitutionen die meisten Möglichkeiten – finanziell und angesichts ihrer Reichweite. Diese finanziellen Voraussetzungen ermöglichen z.B. Kooperationen mit anderen Theatern verschiedener Länder und somit einen internationalen Austausch.

72 Vgl. Holthaus, C. (2011). Ansätze und Herausforderungen einer interkulturellen Spielplangestaltung. S.147
73 Holtaus, C. (2011). nach Terkessidis M. (2010). Interkultur. S. 185
74 Holthaus, C. (2011). S. 149

5. Aktuelle Lage in Wien

Bevor nun genauer auf die einzelnen Theaterkonzepte eingegangen wird, steht am Beginn dieses Kapitels eine Betrachtung der aktuellen Bevölkerungslage der Stadt Wien, um den Anspruch an Theater als Spiegel der Gesellschaft hinterfragen zu können.

5.1 Wiener Bevölkerung

	Herkunft gesamt	Herkunft in Prozent	Frauen gesamt	Frauen in Prozent	Staatsangehörigkeit gesamt	Staatsangehörigkeit in Prozent
1. Österreich	1.137.205	64	591.740	52	1.338.533	76
2. Serbien (inkl. Montenegro)	96.406	5	50.294	52	71.314	4
3. Türkei	75.694	4	35.611	47	44.816	3
4. Deutschland	51.561	3	26.870	52	37.982	2
5. Polen	47.196	3	24.687	52	34.993	2
6. Bosnien und Herzegowina	38.894	2	20.288	52	20.410	1
7. Rumänien	26.625	2	14.955	56	20.050	1
8. Kroatien	24.113	1	12.017	50	18.789	1
9. Ungarn	20.267	1	11.155	55	14.263	1
10. Tschechien	15.603	1	9.966	64	3.414	0,2

Laut einer Erhebung der Abteilung *Wirtschaft, Arbeit und Statistik*[75] der Stadt Wien besteht die Wiener Bevölkerung zu 64% aus gebürtigen ÖsterreicherInnen, 5% SerbInnen und 4% TürkInnen. Der restliche Prozentsatz begreift Menschen aus Deutschland, Polen, Bosnien und Herzegowina, Rumänien, Kroatien, Ungarn, Tschechien und diversen anderen EU-Staaten. Weiters umfasst er

75 Stand: 1. Jänner 2014

Menschen afrikanischer, asiatischer, amerikanischer, australischer und ozeanischer Abstammung. Die kleinste Gruppe bilden 0,3% dieser 36% an Flüchtlingen, Staatenlosen oder unbekannten Personen.[76]

Wie die oben eingefügte Tabelle zeigt, stellt die Stadt Wien ein Konglomerat diverser Bevölkerungsgruppen verschiedener Herkunftsländer dar. Jede/r zweite BewohnerIn ist somit nicht gebürtige/r ÖsterreicherIn oder hat zumindest einen Elternteil, der/die nicht in Österreich geboren ist.[77] Diese Tatsache macht Wien zu einer heterogenen, multikulturellen Stadt - eine Stadt, in der verschiedene „Kulturen" neben- und miteinander leben und arbeiten.

Es existieren unzählige Vereine, Abteilungen und Institute die sich der Frage nach einem gelungenen Zusammenleben und dem Austausch von Menschen verschiedener Herkunft annehmen: Das zuvor beschriebene Amt der Stadt Wien - MA 17 - Integration und Diversität, das Unterstützungskomitee zur Integration von MigrantInnen (UKI), Nachbarinnen in Wien, LEFÖ - Beratung, Bildung und Begleitung für Migrantinnen, Beratungszentrum für Migranten und Migrantinnen, u.v.m. stellen nur einen Bruchteil der Bestrebungen dar, die hinsichtlich der Eingliederung von Menschen, nicht-österreichischer Herkunft getätigt werden, um eine erfolgreiche Integration in die Gesellschaft zu gewährleisten.

Doch haben sich Menschen „mit Migrationshintergrund" gesellschaftlich respektive beruflich in Wien etabliert – wie sehen ferner ihre Perspektiven aus? Wie stehen ihre Chancen am Arbeitsmarkt, insbesondere im Kunst-und Kulturressort? Erfahren sie angesichts ihrer eigenen Kultur Akzeptanz und Interesse oder Abneigung innerhalb der Gesellschaft?

Welche Hindernisse stellen sich ihnen – angesichts dieser Unterschiede – in Bildung, Beruf und Alltag? Sehen sie sich in der medialen Öffentlichkeit angemessen repräsentiert? Diese und unzählige weitere Fragen stehen im Zentrum laufender Migrationsdebatten und bilden überdies den Fokus dieses Kapitels.

76 Vgl. vollständige Tabelle: MA 17 - Integration und Diversität. (2014). Daten und Fakten - Wiener Bevölkerung nach Migrationshintergrund. URL: https://www.wien.gv.at/menschen/integration/grundlagen/daten.html

77 Vgl. MA 17 - Integration und Diversität. (2014). Daten und Fakten - Wiener Bevölkerung nach Migrationshintergrund. URL: https://www.wien.gv.at/menschen/integration/grundlagen/daten.html

5.2 Begriffsbestimmung: Mensch „mit Migrationshintergrund“

Die Verfasserin der vorliegenden Abhandlung ist grundsätzlich gewillt die Unterteilung zwischen Menschen mit und Menschen ohne „Migrationshintergrund“ zu umgehen. Weder diese Bezeichnung, noch Termini wie „MigrantInnen“, „AusländerInnen“ etc. sollten als gemäße Beschreibungen für Menschen die nicht in Österreich geboren wurden, oder deren Eltern oder Großeltern aus einem anderen Land stammen, gelten.
Die konstante Akzentuierung des Herkunftslandes einer Person sollte in alltäglichen Diskursen als belanglos betrachtet werden – sofern nicht explizit danach gefragt wird. Nichts desto trotz ist es unabdingbar, Begriffe, die hier laufend zum Einsatz kommen, zu definieren und einzugrenzen und in dem zu behandelnden Sinne zu verwenden.

So wurden und werden für das bessere Verständnis, in den vorherigen und auch in den folgenden Abschnitten die Bezeichnungen „MigrantInnen“, „Post-MigrantInnen“, „MigrantInnen erster, zweiter, dritter Generation“ und Menschen „mit Migrationshintergrund“ zwar verwendet, jedoch mit Anführungszeichen versehen. So kann vermieden werden, dass diese Worte als solche unreflektiert rezipiert werden.

Erika Doucette beschreibt in ihrer Diplomarbeit „Kulturarbeit mit Migranten in Österreich“ „MigrantInnen“ als Menschen

> „die nicht aus dem Land stammen, in dem sie leben […] aus kulturellen und sprachlichen Kontexten, die anders kodiert sind als die Gewohnheiten, das Alltagsleben, die Sprache, die Umgangsformen usw. im Land ihrer Migration.“ [78]

Im „Statistischen Jahrbuch der Stadt Wien“ liegen zweierlei Definitionen vor:
Zum einen der Begriff „Fremde“, als welche „Personen, ohne Unterschied des Geschlechts, welche die österreichische Staatsbürgerschaft nicht besitzen (=fremde Staatsangehörigkeit)“[79] bezeichnet werden. Diese Bezeichnung ist tendenziell negativ konnotiert, da das Wort „fremd“ gleichzeitig das Gegenteil zu dem Wort „vertraut“ bildet. So werden Menschen, die jahrelang in Österreich leben, arbeiten oder sich ausbilden lassen, als fremd bezeichnet und demnach zwangsläufig als anders wahrgenommen und damit im weitesten Sinne ausgeschlossen.

78 Doucette, E. (2001). Kulturarbeit mit Migranten in Österreich. S. 27

79 MA 23 - Wirtschaft, Arbeit und Statistik (2014). Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 2014. Menschen in Wien. URL: https://www.wien.gv.at/statistik/pdf/menschen.pdf

Von diesem Terminus wird sich in dieser Abhandlung distanziert und dem mittlerweile allgegenwärtigen Ausdruck „mit Migrationshintergrund“ zugewandt, welcher im Statistischen Jahrbuch der Stadt Wien folgendermaßen erklärt wird:

> „Personen, die entweder nicht die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen oder außerhalb Österreichs geboren wurden, werden als Bewohnerinnen und Bewohner mit Migrationshintergrund bezeichnet. Nach der Kombination von Geburtsland und Staatsangehörigkeit kann in Anlehnung an die UNECE (Conference of European Statisticians Recommendations for the 2010 Censuses of Population and Housing) der Migrationshintergrund eindeutig identifiziert werden. Das definitorische Konzept basiert in den Registerdaten ausschließlich auf den Eigenschaften der betroffenen Personen. Aus der Sicht der Bevölkerungsstatistik endet der Migrationshintergrund somit bei Nachkommen von eingebürgerten Eltern(teilen). Ist auch der Migrationshintergrund der Eltern bekannt, lässt sich eine weiter gefasste Abgrenzung des Begriffes bilden, der besonders bei Kindern zur Anwendung kommt (siehe Geburtenstatistik) und in Österreich auf Basis von Mikrozensen vorliegt. Auch die Magistratsabteilung 17 (Integration und Diversität) geht von einem generationenübergreifenden Migrationsbegriff aus, in dem es einerseits um die Frage nach der persönlichen tatsächlich erlebten Migration geht und andererseits um die Fragen der Staatsangehörigkeit und Einbürgerung.“[80]

Nun sei prinzipiell nichts gegen diese Bezeichnung einzuwenden, da sie einzig und allein festlegt ob eine Person oder ihre/seine Vorfahren im Land Österreich geboren wurden oder nicht. Problematisch wird die Verwendung dieses Ausdrucks jedoch wenn sie, wie zuvor beschrieben, im Kontext eines Abgrenzungsversuchs zwischen „heimisch“ und „fremd“ fungiert und somit zu einer unvermeidlichen Differenzkonstruktion führt - einer Unterteilung in „Wir“ und „Andere“.

Dem allgemeinen Tenor all jener kulturtheoretischen Texte zufolge, die im Zuge dieser Abhandlung untersucht wurden, diente der Begriff „Migration“ in den letzten Jahren vermehrt als Wort- beziehungsweise Sprachschablone. Eine Vorlage, die mehreren Zwecken dient: Einerseits der Festlegung von Herkunft, andererseits scheint die Beschäftigung mit dem Thema „Migration“ eine öffentliche Erklärung und Rechtfertigung vor der Gesellschaft geworden zu sein, aktiv an der Integration von „MigrantInnen“ zu arbeiten - sei es im Bereich der Politik, des Journalismus oder am Theater.

80 MA 23 - Wirtschaft, Arbeit und Statistik (2014). Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 2014. Menschen in Wien. URL: https://www.wien.gv.at/statistik/pdf/menschen.pdf

6. Allgemeine Rahmenbedingungen

6.1 Zentraler Untersuchungsgegenstand: Burgtheater und Volkstheater

Zunächst gilt es zu statuieren, warum diese zwei Institutionen als Untersuchungsgegenstand für die folgenden Kapitel gewählt wurden.
Beide Theater spielen in der Historie der Stadt Wien eine große Rolle. Diese Behauptung lässt sich nicht zuletzt aufgrund ihrer Größe erklären. Allem voran nimmt das Burgtheater eine wesentliche Bedeutung in der Kulturgeschichte der Stadt ein, und aufgrund seiner internationalen Bekanntheit hat es im Laufe seines Bestehens das Bild Österreichs vom Kulturstaat nach außen hin geprägt.

Das Volkstheater ist eines der größten deutschsprachigen Theaterhäuser. Es nimmt angesichts der Anzahl seiner Sitzplätze, Ensemblemitglieder und vor allem seiner historischen Bedeutsamkeit, die im folgenden Abschnitt genauer statuiert wird, eine wichtige Stellung ein.
Das Volkstheater bezeichnet sich, wie der Name sagt, als Theater „für das Volk“. Der Ursprungsgedanke seiner Gründerväter, war es ein bürgerliches Pendant zum höfischen Burgtheater zu errichten. Auch heute noch erhebt es den Anspruch an sich selbst, der Gesellschaft als Spiegel zu dienen, breite Bevölkerungskreise zu erreichen und kritisch zu sein.
Diese genannten Attribute und im Wesentlichen sein Status in der österreichischen Theaterlandschaft sind die Grundvoraussetzung für den Entschluss, dieses Theater zum Untersuchungsgegenstand der Abhandlung zu machen und eingehender zu analysieren.

6.2 Forschungsfrage

Ein rot-grünes Regierungsübereinkommen aus dem Jahre 2011 hat sich zum Ziel genommen, folgende Forderung umzusetzen:

> „Die bessere Repräsentation von Migrantinnen und Migranten in allen Bereichen der Kultur und der kulturellen Institutionen, auch in Leitungsfunktionen, ist ein zentrales Ziel. […] Interkulturalität und Migrant Mainstreaming sind künftig integraler Bestandteil aller künstlerischen Konzepte.“[81]

Diese kulturpolitischen Forderungen, die 2011 formuliert wurden, werden hinterfragt.

81 Stadt Wien (2010). Gemeinsame Wege für Wien. Das rot-grüne Regierungsübereinkommen 2010. URL: https://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/pdf/regierungsuebereinkommen-2010.pdf

Zunächst wird skizzenhaft die Geschichte der Theaterhäuser hinsichtlich der zu behandelnden Problematik beleuchtet. Darauf folgt ein Sprung in die Gegenwart – wie haben sich die Theater in den Spielsaisonen 2013/2014 und 2014/2015 positioniert? Anhand einer eingehenden Untersuchung der Spielpläne wird versucht eine Entwicklung festzustellen.

Die konkrete Forschungsfrage lautet: Werden „MigrantInnen“ an Wiener Theaterinstitutionen ausreichend repräsentiert und auf welche Art erfolgt ihre Partizipation?
Untersucht werden die Spielpläne und die Ausrichtung dieser Institutionen anhand einer Adaption der von Holthaus aufgestellten Kriterien interkultureller Theaterkonzepte.[82] Folgende Punkte werden untersucht:

1. Internationale und lokale Koproduktionen
2. Beispiele für sonstige Projekte abseits der Bühne
3. Eigenproduktionen zur Förderung Interkulturellen Dialogs
4. Multikulturelles Ensemble

6.3 Untersuchung der Ensemblezusammensetzung

Die Herkunft der Ensemblemitglieder wurde gegebenenfalls aus Biografien und Lebensläufen der SchauspielerInnen ermittelt. Diese waren entweder auf den Internetseiten der jeweiligen Schauspielagenturen oder den eigenen Webseiten der KünstlerInnen zu finden. Waren diese Informationen nicht zu ermitteln, so wurden Interviews in Zeitungen oder anderen Plattformen und Webseiten der Theater, an denen jeweilige DarstellerInnen engagiert oder zu Gast waren, herangezogen. Ergaben sich auf diese Weise keine seriösen Quellen zur Bestätigung der jeweiligen Herkunft, so wurden diese Personen in die Sparte „Unbekannt“ eingeordnet.

Im Zuge der Forschungsarbeit war es nicht möglich, bei allen Ensemblemitgliedern, sei es von jenen mit österreichischer Nationalität o.a. einen generationsübergreifenden

82 Vgl. Holthaus, C. (2011). Ansätze und Herausforderungen einer interkulturellen Spielplangestaltung. S. 147

„Migrationshintergrund“ festzustellen. Daher wurden die Personen in erster Linie nach Geburtsland kategorisiert. Jedoch dient eine weitere, vermeintliche Unterscheidung, einer genaueren Bestimmung: Bei einigen DarstellerInnen beziehungsweise auf einigen Webseiten der Agenturen findet sich auf den jeweiligen Profilen die zusätzliche Information „Ethnischer Typ“ - neben Nationalität und Herkunftsland, Geburtsjahr, Ausbildung und Referenzen.
Dabei wird in Kategorien wie zum Beispiel folgende unterteilt: Afro-Amerikanisch, Arabisch, Balkan, Germanisch, Mediterran (dunkel), Mediterran (hell), mittel-/südamerikanischer Raum, Mitteleuropäisch, Türkisch/Kurdisch, usw. So wird die Bedeutung dieser „Zusatzinformation“ in einem Exkurs kritisch reflektiert.

7. Burgtheater

7.1 Kulturelle und identitätsstiftende Wirkung im historischen Kontext

> „Es wäre ein fataler Fehler, dem Burgtheater einen eindimensionalen Kurs zu geben. Ein Nationaltheater muss im weitesten und breitesten Sinne wirklich ein Volkstheater sein. Ein Nationaltheater ist das theatrale Gedächtnis. Da Theatergeschichte immer Menschheitsgeschichte bedeutet, ist sie auch Menschheitsgedächtnis. Es gibt für uns keine anschaulichere Darstellung unserer Geschichte als durch das Theater. Von der Antike über die Renaissance bis ins 18. und 19. Jahrhundert kann man die Kulturgeschichte der Menschheit in Dramen studieren. An so einem großen Haus wie dem Burgtheater besteht die Aufgabe darin, die Geschichte zu befragen – und zwar universal.“[83]

Von den Anfängen des Burgtheaters bis in die heutige Zeit waren Bestrebungen hinsichtlich einer Abbildung der gesamten Gesellschaft durch die enorme soziale Kluft zwischen den potentiellen TheaterbesucherInnen erschwert worden.

Klaus Dermutz widmet sich im Zuge seiner Studien für „Enzyklopädien des Wiener Wissens“ in dem achten Band dem Burgtheater und seiner Funktion als „Ort der Reflexion der Wiener Identität“[84]. Er stellt laut Elke Calaitzis' Publikumsanalyse aus dem Jahre 1976 - „Das Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium“[85] - fest, dass es vor allem während des Kaiserreichs keinen Austausch zwischen der höheren „Wiener Gesellschaft“ und sozial niedrigen Ständen gab.

> „Das Burgtheater war zu dieser Zeit ein Spiegel der reichen Leute, und das gesellschaftliche Leben richtete sich nach den Burgtheaterpremieren. […] Neben der Aufgabe der Repräsentation kam dem Burgtheater noch eine andere Aufgabe zu, nämlich den Jugendlichen ein gutes Benehmen beizubringen“.[86]

Es kann festgehalten werden, dass der Einfluss des Theaters auf das Wiener Leben schon seit jeher lediglich auf den privilegierten Teil der Bevölkerung zutraf. Entscheidungen wie jene über die Inhalte der Spielpläne, Engagements bestimmter DirektorInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen und AutorInnen unterlagen dem Wandel der Zeit. Die Jahrhundertwende, welche neue Bestrebungen hinsichtlich der Einführung „modernerer“ Formen und Motive, in Einbezug des bürgerlichen

83 Bachler, K. (2005). *Burgtheater. 1955-2005.* S. 35/36

84 Dermutz, K. (2010). Das Burgtheater und die Wiener Identität, S. 20

85 Vgl. Ebenda, S. 24, nach Calaitzis, E. (1976). „Das Publikum von Wilbrandt bis zum 83 Dreierkollegium“, in Dietrich, M. (1976) Das Burgtheater und sein Publikum. S.369-477.

86 Ebenda, S. 24/25

Lebens, hervorbrachte, trug zu einer Änderung der Sehgewohnheiten des Stammpublikums bei.[87] Die „Ära Peymann“ - welcher das Burgtheater von 1986 bis 1999 leitete – stellt einen Wandel in der sonst tendenziell konservativen Ausrichtung des Theaters dar. Durch Claus Peymann wurde ein weiteres, zuvor unerreichtes Publikum ans Burgtheater herangeführt. Peymann integrierte gegenwartsbezogene Literatur, wie Bernhard, Jelinek, Handke und Turrini, in die Spielpläne. Thomas Bernhards „Heldenplatz“ oder Elfriede Jelineks „Burgtheater“ galten als Skandale der Burgtheatergeschichte - letzteres wurde am selbigen bis zum heutigen Tag nicht aufgeführt.[88] Zur betreffenden Zeit vom Stammpublikum als problematisch betrachtet, verpflichtete er außerdem viele deutsche SchauspielerInnen, mit welchen er zuvor am Bochumer Schauspielhaus zusammengearbeitet hatte.[89]

All jene Krisen und Änderungen welche seit Anbeginn seines Bestehens auftraten, spiegelten politische und gesellschaftliche Wandel im Land wieder. Seine Passivität während der NS-Zeit, die aktive und provokante Spielplanpolitik während der 90er Jahre – all das vermochte gewissermaßen die allgegenwärtige Stimmung der jeweiligen Zeit zu reflektieren.
Doch wie schafft die Institution Burgtheater eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart? Wie wird Leben und Alltag der gesamten Gesellschaft auf die Bühne gebracht und hinterfragt? Begreift man am Burgtheater das multikulturelle Umfeld als Potenzial für die eigene Weiterentwicklung?

7.2 Interkulturelle Tendenzen in der Spielplangestaltung

> „Man muss jedoch darauf achten, dass diese großen Häuser, Architekturen des 18. und 19. Jahrhunderts und Teil der Theatertradition jener Zeit, sich nicht nur mit der Vergangenheit beschäftigen. Wie holt man die Vergangenheit in unsere Zeit herein? Wie bewegt man Autoren, für diese Räume zu schreiben?“[90]

Im Folgenden wurden die Inhalte der zwei Spielsaisonen im Zeitraum 2013 bis 2015 untersucht.

87 Vgl. Dermutz, K. (2010). Das Burgtheater und die Wiener Identität, S. 25

88 In vorliegender Abhandlung wird nicht genauer auf die einzelnen Geschehnisse eingegangen. Die Aufzählung dient lediglich als Überblick. Genauere Ausführungen zur Geschichte und „Skandalen“ des Burgtheaters entnehme man z.B. folgenden Werken: „Das Burgtheater und die Wiener Identität“ von Klaus Dermutz oder „Elfriede Jelineks Theater der Skandale. Die Österreichsatiren Burgtheater, Präsident Abendwind und Stecken, Stab und Stangl.“ (Diss.) von Viktoria Helfer

89 Vgl. Brauneck, M. & Schneilin, G. (2007). Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. S. 230

90 Bachler, K. (2005). Burgtheater. 1955-2005. S. 44

Der Fokus der Untersuchung lag dabei darauf, eine Tendenz hinsichtlich der Auseinandersetzung mit gegenwärtigen sozialen und gesellschaftlichen Konflikten und dem Alltag der österreichischen Einwanderungsgesellschaft zu finden. Ein zweiter Schwerpunkt lag darauf, die Darstellung und Repräsentation der Wiener respektive der österreichischen Bevölkerung und damit einhergehend die Spiegelung des Migrationsbegriffes auf seiner Bühne zu hinterfragen.

Es gilt zwischen den vier unterschiedlichen Bühnen, die unterschiedlichen Aufführungszwecken gewidmet sind, zu unterscheiden. Zum einen gibt es das Hauptgebäude, welches gemeinsam mit dem Vestibül, am Universitätsring, ehemals Karl-Lueger Ring, seinen wichtigsten Standort hat. Das Vestibül wird hauptsächlich für Projekte von jungen RegisseurInnen, SchauspielerInnen u.a. genützt.[91] Die schon seit dem Jahre 1913 bestehende zweite Spielstätte, das Akademietheater, und das Kasino am Schwarzenbergplatz – seit 1981 sowohl Probebühne, als auch Aufführungsort – dienen beide unterschiedlichen Zwecken. Letzteres wird auf der Internetseite des Burgtheaters „als Spielstätte für Gegenwartsstücke und außergewöhnliche Theaterprojekte“[92] beschrieben, ersteres dient ebenso als Bühne für zeitgenössische Stoffe und ein tendenziell junges Publikum.
Die Direktorin des Hauses, Karin Bergmann, beschreibt die Gestaltung der Spielzeit 2014/2015 im Spielzeitheft wie folgt:

> „Das Profil der Burg soll durch Facettenreichtum und Vielschichtigkeit gekennzeichnet sein; mit einem weiten Spektrum an Stoffen, Spielarten und künstlerischen Handschriften möchte ich die Einzigartigkeit und Anziehungskraft dieses Hauses als österreichisches Nationaltheater wie auch als Theater im Herzen eines sich ständig neu definierenden Europa bewahren und gestalten.“[93]

91 Siehe S. 45, Fußnote 103

92 Burgtheater Wien (Datum unbekannt). Spielstätten. URL:
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/ueber_uns/spiestaetten/283.at.php

93 Burgtheater Wien (2014). Spielzeit 2014/2015. URL:
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premieren/WEB_FIN_SZH300514_BOEGEN.pdf

7.2.1 Internationale und lokale Kooperationen

Szene Ungarn - „Ausschnitte einer Theaterlandschaft“

In den letzten zwei Jahren bot der Spielplan des Burgtheaters durchaus Projekte und Kooperationen mit Theatern und Ensembles, die Einblicke in andere (Theater)-Kulturen ermöglichten:

Die Spielsaison 2013/2014 brachte zum Beispiel das Festival „Szene Ungarn – Ausschnitte einer Theaterlandschaft“ hervor. Von 14. bis 20. März 2014 wurden (Tanz-)Theaterstücke von ungarischen KünstlerInnen auf der Bühne des Burgtheaters gezeigt. Ursprünglich vorgesehen waren fünf Gastspiele und zwei Lesungen bzw. Gespräche zur problematischen Situation von freien Theatergruppen in Ungarn. Letztendlich wurden drei Inszenierungen in ungarischer Sprache mit deutschen Übersetzungen gezeigt. Es wurden sowohl staatliche Institutionen als auch freie Gruppen eingeladen.

Im Zentrum der Rezeption dieses Festivals stand hauptsächlich der Finanzskandal um Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann und seine politische Uneinigkeit mit Ungarns Nationaltheaterdirektor Vidnyánszky. Hartmann hatte dessen Einladung zu einem Gastspiel in Ungarn abgesagt, woraufhin dieser Hartmanns Einladung zum Festival nicht Folge leistete.
Trotz der Hindernisse, welche sich im Zuge des Festivals auftaten, scheint der kulturelle Wert der drei Inszenierungen „Anamnesis“ von Viktor Bodo, „Suzutyok“ von Bela Pinter und „Das große Heft“ von Csaba Horvath bemerkt worden zu sein. Wie Krieg den Menschen verändert, der Einfluss der ungarischen Garde auf die Bevölkerung und Zustände in ungarischen Krankenhäusern bilden die Inhalte der Inszenierungen. Das Festival an sich wurde als bewusstes Zeichen gegen die christlich-konservative Kulturpolitik Ungarns und als Solidaritätsbekundung, vor allem mit der freien Theaterszene, angesehen und durchaus positiv rezipiert.[94]

> „Tatsächlich war 'Szene Ungarn' die erste in der Intendanz Hartmann zurückgelegte Extrameile, die nicht eine bequeme Weiterführung bewährter Konzepte aus früheren Städten oder reine Selbstinszenierung war.“[95]

94 Wina-Magazin (2014). Aufregendes Theater an der Burg – diesmal aus Ungarn. URL: http://www.wina-magazin.at/?p=7730 & Oe1- Kultur (2014). "Szene Ungarn" im Kasino. URL:http://oe1.orf.at/artikel/369499

95 Pesl, M.T. (2014). Das Festival "Szene Ungarn – Ausschnitte einer Theaterlandschaft" am Wiener Burgtheater. Im Schatten der Krise. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9291:das-festival-qszene-ungarn-ausschnitte-einer-theaterlandschaftq-am-wiener-burgtheater&option=com_content&Itemid=83

7.2.2 Beispiele für Projekte abseits der Bühne

„Die, should sea be fallen in“

So, wie es alternative Bühnen für bestimmte Stoffe gibt, werden auch bestimmte Inhalte auf verschiedene Weisen, abgesehen von Inszenierungen des eigenen oder Gastensembles, zur Darbietung gebracht: In Form von Lesungen oder Gesprächen. In der Spielsaison 2014/2015 wurde ein Projekt realisiert, welches dem Publikum als Vorbereitung auf die Premiere von Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ dienen sollte.

Dieses Übersetzungsprojekt „Die, should sea be fallen in“ sollte das Anliegen der Inszenierung den Flüchtlingen des Refugee Protest Camp Vienna näher bringen. Es entstand in Zusammenarbeit des Vereins für Gedichte und Übersetzungen - „Versatorium“[96]- mit AsylwerberInnen, StudentInnen der Universität Wien und dem Drama Forum.[97] Jelineks Werk wird aufgearbeitet, besprochen und auf „Englisch, Urdu, Pashtu und Georgisch“[98] übersetzt, um den Geflohenen das Stück näher zu bringen.

„Kakanien – Neue Heimaten“

Eine sechsteilige Gesprächsreihe, die 2012 ihre erste Folge auf die Bühne des Kasinos am Schwarzenbergplatz brachte, nennt sich „Kakanien – Neue Heimaten“. Themen rund um Heimat, Fremde, Migration und Sprache wurden in Form von Gesprächen, Lesungen und musikalischen Aufführungen behandelt. Die TeilnehmerInnen dieser Abende entspringen diversen Kunstsparten – sowohl TheaterschauspielerInnen, RegisseurInnen, SchriftstellerInnen, FilmemacherInnen und WissenschaftlerInnen verschiedener Herkunft.

Am 10. Jänner 2014 wurde die fünfte Folge mit dem Burgschauspieler Peter Matic, dem Autor Michael Stavaric und dem Musiker Klaus Karlbauer abgehalten. Deren Gespräch und Lesungen widmen sich der Bedeutung von Sprache – unter anderem folgender Frage: „Was bedeutet Sprache für einen Schauspieler des Nationaltheaters und gibt es Burgtheaterdeutsch wirklich?“[99]

---

96 Siehe Webseite: URL: http://www.versatorium.at/

97 Das Drama Forum Unit ist ein 2000 gegründeter Verein, welcher sich aus einer Lehrveranstaltung der Kf-Universität Graz, herausgebildet hat. Der Verein widmet sich der Förderung zeitgenössischer, dramatischer Texte und österreichischer Theater-AutorInnen.

98 Burgtheater Wien (2015). Die, should sea be fallen in. URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964223262

99 Burgtheater Wien (2014). Folge 5: Kakanien- Neue Heimaten. Sprachkrisen und andere Katastrophen. URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=961902184

7.2.3 Eigenproduktionen im Sinne der interkulturellen Vermittlung

Der Fokus der vorliegenden Untersuchung liegt hauptsächlich auf Inszenierungen, allem voran Eigenproduktionen des Hauses, die ein multikulturelles Wien beziehungsweise Österreich widerspiegeln, repräsentieren und Inhalte sowohl für Zielgruppen mit als ohne „Migrationshintergrund“ bieten.

„Die Schutzbefohlenen“ Premiere: April 2015, Burgtheater

Allem voran stellen sich Inszenierungen von Stoffen der Autorin Elfriede Jelinek als Beispiel für einen kritischen Umgang mit dem Land Österreich, seinen gegenwärtigen Missständen und seiner Geschichte heraus.[100] So auch die Aufführung von Michael Thalheimers Inszenierung von „Die Schutzbefohlenen“. Dieses greift zeitnah die Geschehnisse um die Besetzung der Votivkirche auf, die im Frühsommer 2013 mit Abschiebungen vieler AsylwerberInnen ihren Höhepunkt erreicht hatten. Die Darstellung dieser Uneinigkeit und des Versagens der österreichischen Politik setzt Jelinek auf europäischer Ebene fort. Sie paart die Ereignisse vor der Votivkirche mit der Flüchtlingstragödie vor Lampedusa und setzt sie in den Rahmen von Aischylos Werk „Die Schutzflehenden“.
Diese polemische Gesellschaftskritik wird in ihrer Rezeption durchaus als wichtiges Dokument des Zeitgeschehens angesehen.

> „Mit fantastischer sprachlicher Artistik hat sich Elfriede Jelinek des Themas Flucht und Emigration angenommen, an einem konkreten Fall, den sie mit Elementen antiker griechischer Tragödie, mit Sprüchen des den Fortschritt kritisierenden, unzeitgemäßen Philosophen Martin Heidegger und ganz eigenen, zeitgemäßen Wortspielen bereichert.“[101]

Jelineks wiederkehrender Bezug auf gegenwärtige Thematiken wird von KritikerInnen der Inszenierung bemerkt. Abgesehen von den Geschehnissen um die Flüchtlingstragödie vor Lampedusa, das Refugee Protest Camp Vienna und die zahlreichen Abschiebungen, behandelt sie z.B. die ungerechte, beschleunigte Vergabe von Aufenthaltsgenehmigungen an „wohlhabende

100 Ende der 80er Jahre sorgten die Österreichsatiren „Burgtheater“ und „Häuptling Abendwind“ für großes Aufsehen, wobei ersteres Stück nicht aufgeführt wurde. Eine eingehende Auseinandersetzung mit Jelineks „Skandaltheater“ findet in dem Werk „Elfriede Jelineks Theater der Skandale. Burgtheater, Häuptling Abendwind und Stecken, Stab und Stangl“ von Viktoria Helfer statt.

101 Mayer, N. (2015). Burgtheater. Die verzweifelte Klage der Schutzbefohlenen. URL: http://diepresse.com/home/kultur/news/4696637/Burgtheater_Die-verzweifelte-Klage-der-Schutzbefohlenen

Asylsuchende“[102] in Österreich. Jedoch wird weniger über die Vermittlungsfunktion und die Sichtbarmachung der Probleme, die Jelinek in ihrem Text anspricht, geschrieben, als über Thalheimers Inszenierung als solche.

„Familiengeschichten: Belgrad“ Premiere: April 2015, Vestibül

Eine weitere Inszenierung welche sich als Beispiel für interkulturelles Bestreben am Burgtheater eignet, ist jenes der serbischen Autorin Biljana Srbljanovic.

Drei Kinder ahmen im Spiel jene Erwachsenenwelt nach, die ihnen in Zeiten des Balkankrieges vorgelebt wurde. Es werden aktuelle Ereignisse, wie jene in Syrien und der Ukraine stattfindenden politischen Auseinandersetzungen, in die Geschichte eingebettet. Srbjlanovic artikuliert in diesem Theaterstück einerseits ihre Ablehnung gegen die in den 90er Jahren am Balkan geführte Kriegspolitik, andererseits dokumentiert sie die von Krieg, Gewalt und Hass geprägte Wirklichkeit vieler Ortsansässiger, aber auch in Österreich beziehungsweise Wien lebender SerbInnen, KroatInnen und BosnierInnen. Die Aufführung wurde unter der Regie von Annette Raffalt auf die Bühne des Vestibüls gebracht und im Zuge des Theaterjahres der „Jungen Burg“ mit fünf jungen SchauspielerInnen am 23. April 2015 aufgeführt.[103]

Thematisiert wurde in den anschließenden Rezensionen hauptsächlich der Stoff beziehungsweise das vermittelnde Anliegen von Srbljanovic, weniger die Inszenierung selbst.

> „Das Stück lässt sich freilich problemlos auf die heutige Zeit übertragen. Die Kinder halten die Gewaltexzesse auf ihren Smartphones fest, im Text werden Bezüge zu aktuellen Konfliktherden wie Syrien und der Ukraine hergestellt.“[104]

Es werden die Auswirkungen des Krieges auf den Menschen – politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Probleme und „bis in den Familienalltag hinein gravierende Konsequenzen“[105] – gezeigt. Jedoch wird auch die Aktualität des Projekts, hinsichtlich seines Bezugs zu „aktuellen Konfliktherden“[106]betont.

---

102 Mayer, N. (2015). Burgtheater. Die verzweifelte Klage der Schutzbefohlenen. URL: siehe S.46

103 Das Theaterjahr ist ein Projekt des Burgtheaters, in welchem Theaterinteressierte zwischen 18 und 26 Jahren ein 10-monatiges Praktikum am Burgtheater in den Bereichen Schauspiel, Regie, Bühnenbild, Theaterpädagogik und Kostümbild absolvieren.

104 Fleischer, S. (2014) Junge Burg: Familiengeschichten. Belgrad. URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/353109_Sozialisation-im-Schatten-des-Jugoslawien-Krieges.html

105 Ebenda

106 Ebenda

7.2.4 Multikulturelles Ensemble?

Ein wesentlicher Faktor, an dem sich die interkulturelle Ausrichtung eines Theaters messen lässt, ist die Zusammensetzung des Ensembles beziehungsweise die Art der Rollenzuteilung.
Einem ersten Blick auf das Ensemble des Burgtheaters zufolge, stößt man auf eine große Anzahl österreichischer beziehungsweise deutscher Vor- und Nachnamen. Untersucht wurden lediglich fest angestellte BurgschauspielerInnen während der letzten zwei Spielsaisonen - nach ihrer Herkunft.

Ensemble nach Herkunft

Herkunft	Österreich	Deutschland	Andere	Unbekannt
Frauen	10	17	7	-
Männer	9	34	4	2
Insgesamt in %	**22.89 %**	**61.44%**	**12.04%**	**2.40%**

Insgesamt waren während den Spielzeiten 2013/2014 und 2014/2015 83 Personen fest am Burgtheater angestellt, davon 34 weibliche und 49 männliche DarstellerInnen.
Somit bestehen etwa 61% des festen Ensembles aus deutschen und etwa 23% aus österreichischen SchauspielerInnen. Bei zwei Prozent der Darsteller konnte keine eindeutige Quelle für das jeweilige Herkunftsland gefunden werden – es wird bei beiden, nach der Betrachtung von Interviews, Berichten, etc. eindeutig, dass ihre Herkunft dem deutschsprachigen Raum zugeordnet werden kann. Die restlichen zwölf Prozent umfassen insgesamt acht DarstellerInnen, die in der Schweiz geboren wurden, und drei männliche Schauspieler – jeweils im ehemaligem Jugoslawien, in England oder Shanghai geboren. Wobei letzterer Darsteller – gemeint ist der 2014 verstorbene Schauspieler und Burgtheaterstar Gert Voss – als Kind deutscher Eltern in Shanghai geboren und in Deutschland aufgewachsen ist.
Das ethnische Erscheinungsbild ist laut Angaben der Agenturen bei lediglich einer Person explizit als „Mitteleuropäisch, Arabisch, Mediterran (dunkel), Mediterran (hell), Hispanisch, Latino, mittel-/südamerikanischer Raum, Balkan, Romani, Türkisch/Kurdisch, Slawe, Osteuropäer“ ausgewiesen.[107] Es stammen deutlich mehr als die Hälfte der Ensemblemitglieder aus Deutschland - diese „MigrantInnengruppe“ ist also sehr stark repräsentiert. Richtet man seinen Blick nun auf

107 Vgl. E-Talenta (Datum unbekannt). Michael Masula. URL: https://www.castforward.de/members/profile/michael-masula?lang=DE

weitere, vor allem in Wien lebende ethnische Gruppierungen, wie jene aus Serbien, der Türkei oder auf die Vielzahl der Minderheiten aus anderen EU-Staaten, so findet sich im fixen Ensemble der letzten zwei Jahre, wenig bis keine Vertretung. Weiters befinden sich weder afrikanische noch asiatische RepräsentantInnen unter den DarstellerInnen.

Es wird also deutlich, dass große in Österreich lebende MigrantInnengruppen stark unterrepräsentiert beziehungsweise keineswegs vertreten sind. Eine Vielzahl von ausländischen RegisseurInnen, AutorInnen, BühnenbildnerInnen, auch jene die in Österreich leben, sind durchaus fester Bestandteil des Burgtheaterensembles. Jedoch machen vor allem temporäre Gäste das Ensemble vielfältiger.

8. Volkstheater

8.1 Kulturelle und identitätsstiftende Wirkung im historischen Kontext

Das Volkstheater ist im Gegensatz zum Burgtheater ein Privattheater und sollte als Pendant zum Hoftheater und „anderen Wiener Bühnen (mit ihren seichten Unterhaltungsspielplänen) breiten Bevölkerungskreisen in einem großen Haus [...] zu erschwinglichen Eintrittpreisen [sic!]“[108] dienen. Mit einst 989 Plätzen zählt das ehemals „Deutsche Volkstheater in Wien“ bis heute noch zu einem der größten Theater im deutschsprachigen Raum.
Seit 1954 wurde das „Volkstheater in den Außenbezirken“ - heute „Volkstheater in den Bezirken“ - für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Eigene Spielpläne wurden dafür konzipiert.
Unter der Direktion von Michael Schottenberg wurde 2013 die ehemalige Probebühne im 4. Wiener Gemeindebezirk unter dem Namen „Hundsturm“ als Bühne eröffnet und damit die Frage nach der Aufgabe von „Volkstheater“ im 21. Jahrhundert beantwortet:

> „Man muss hinausgehen in die Vororte, in die Mikrozentren von Wien, in die Fußgängerzonen in Meidling & Favoriten, zu den türkischen, serbischen oder armenischen Kulturvereinen, in die Boxclubs, Spielhallen, Bürgerviertel, Eliteschulen, Sprachkurse für Migrantinnen und Migranten, Einkaufsstraßen, Brachzonen, Bahnhöfe, Heurigen und Beisln.“[109]

Das Ziel seiner Gründung war es Inhalte für alle Gesellschaftsschichten zu bieten. Die Bühne des Volkstheaters sollte ein Ort für volkstümliches Theater sein, mit dessen Inhalten sich eine Vielzahl von Menschen identifizieren soll, wo jene jedoch auch kritisch hinterfragt werden. So wurde neben Volksstücken auch noch klassische und moderne Dramenliteratur inszeniert.

Seit 1945 veränderte sich die Ausrichtung des Hauses grundlegend. Die DirektorInnen, die seit Anfang der 2. Republik am Theater beschäftigt waren, setzten sich vorrangig mit zeitkritischen Inhalten auseinander. Nennenswert sind in diesem zu behandelnden Kontext vor allem die Produktionen, die während der Direktionszeit von Leon Epp auf die Bühne gebracht wurden. Dieser legte seinen Fokus auf österreichische Literatur, und es gelang ihm ein neuer Zugang zu alt bewährten Klassikern.[110] Auch wurde 1971 mit „Rozznjogd“ erstmals eine Inszenierung des

108 Brauneck, M. & Schneilin, G. (2007). Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. S. 1177
109 Schottenberg, M. (2014). *Was soll das Volk im Theater?* Nr. 75
110 Vgl. Ebenda

zeitgenössischen, österreichischen Autors Peter Turrini aufgeführt. Als revolutionär gilt unter anderem die Berufung der Schauspielerin und Regisseurin Emmy Werner zur künstlerischen Direktorin des Volkstheaters. Von 1988-2005 leitete sie das Haus und war die erste Frau, die jenes Amt an einem deutschsprachigen Theater dieser Größe besetzte.

8.2 Interkulturelle Tendenzen in der Spielplangestaltung

„Was will das Volk im Theater?“ ist eine vom Volkstheater herausgegebene Sammlung von Texten, welche 2014 anlässlich des 125-jährigen Bestehens des Hauses herausgegebenen wurde. Eine Reihe von SchauspielerInnen, RegisseurInnen, Sponsoren, Kulturbeauftragten, ehemaligen und aktuellen MitarbeiterInnen und Freunden des Theaters äußern sich mit 125 Antworten zu dieser Frage.
In diesem Werk positioniert sich das Theater als ein Haus, an welchem die kritische Reflexion von Gegenwart, gleichermaßen wie die Auseinandersetzung mit Geschichte, seit jeher und bis heute ein wesentlicher Faktor in der Spielplangestaltung ist. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern sich in der Spielsaison 2013/2014 und 2014/2015 der Migrationsbegriff auf der Bühne dieses Hauses widergespiegelt hat. Auf welche Art und Weise reflektiert das Theater die heutige Wiener Gesellschaft, wie passt es sich dieser Gesellschaft an - hält es seinen eigenen Vorsatz?

8.2.1 Internationale und lokale Kooperationen

„Maidan Tagebücher“

„Maidan Tagebücher“ ist eine der Inszenierungen, die im Zuge der 13. und letzten Folge des Kurzfestivals „Die besten aus dem Osten“ von Mitgliedern des Kiewer Nationaltheater aufgeführt wurde. Es wurde einmalig in der Spielstätte Hundsturm aufgeführt und in ukrainischer Sprache mit deutschen Übertiteln gezeigt. Es berichtet über die politischen Unruhen in der Ukraine im Jahr 2013 - ausgelöst durch den Protestmarsch von Gegnern des ehemaligen Präsidenten Viktor Janukowitsch. Entstanden ist das Stück aus Interviews des Regisseurs Andriy May mit den Zeitzeugen der damaligen Geschehnisse, welche in einer gewalttätigen Räumung des Kiewer Unabhängigkeitsplatz – dem Maidan – ausuferten. Zur Rezeption der Inszenierungen, die während des Festivals gezeigt wurden, waren nicht viele Quellen zu finden. Zum Festival selbst - „Die Besten aus dem Osten“ - fand sich jedoch eine Vielzahl an Medienberichten. Im Fokus der Artikel steht die Tatsache, dass

hierzulande kaum bekannte (Theater-)Kulturen, wie in diesem Fall jene aus dem ukrainischen Raum, dargestellt wurden. In derselben Folge des Festivals wurde ein israelisches, im Jahr zuvor wurden zwei albanische Gastspiele aufgeführt.

„70 Meilen zum Paradies – Sehnsucht Lampedusa“

In der Spielzeit 2013/2014 ging das Volkstheater eine Kooperation mit dem European Grouptheater ein, welches Projekte für und mit Jugendlichen im Alter von 15-22 Jahren erarbeitet.[111]
Das Auftragswerk „70 Meilen zum Paradies – Sehnsucht Lampedusa“ schildert die Flucht eines somalischen Krankenpflegers mit seiner Tochter und beschreibt ein auf Tatsachen beruhendes Ereignis.[112] Diese Uraufführung kam allerdings nicht zustande. Aufgrund eines Förderungsstopps im September 2013 sowohl vonseiten des Landes Niederösterreich, als auch des Staatssekretariats für Integration, musste das Theater Insolvenz anmelden.[113] Nicht zum ersten Mal kooperierte das Volkstheater mit der Jugendtheater Company dieses Vereins. Schon mit Projekten wie „Nathan der Weise“ oder „Die Welle“ gastierte das Ensemble dort.
Die Nennung dieses gescheiterten Vorhabens erweist sich auf mehreren Ebenen als wichtig. Zum einen, um die ursprüngliche Intention des Hauses selbst, dieses Werk in Auftrag gegeben zu haben, zu berücksichtigen. Zum anderen dient es zur Veranschaulichung der Auswirkung kulturpolitischer Entscheidungen. Projekte freier Gruppen können trotz der Zusammenarbeit mit großen Institutionen nicht zustande kommen und sind stark abhängig von ihren Förderern.

„Ausnahmezustand: Mensch sein“

In der Saison 2014/2015 ist das Projekt „Ausnahmezustand: Mensch sein“ zu erwähnen. Gemeinsam mit der „brunnenpassage“ - einem im 16. Wiener Gemeindebezirk ansässigen „KunstSozialRaum“, welcher sich explizit interkultureller Theaterarbeit widmet – und 30 DarstellerInnen verschiedener Herkunft, wurde dieses Projekt auf die Bühne des Volkstheaters gebracht. Die Inszenierung wurde in neun Sprachen aufgeführt, und, ausgehend von Shakespeares „Der Sturm“, in den Kontext der heutigen Zeit gebracht. Auch Werbematerial sei in 19 Sprachen erschienen, um so eine möglichst breite Publikumsschicht zu erreichen.[114]

111 Volkstheater Wien (2013). Volkstheater. Spielzeit 2013/2014.

112 Ebenda

113 Die Presse (2013). Förderstopp: Ist „Nathan der Weise“ zu erotisch?
URL:http://diepresse.com/home/kultur/news/1462265/Forderstopp_Ist-Nathan-der-Weise-zu-erotisch

114 Gucanin, J. & Puktalovic, S. (2014). „Ausnahmezustand Mensch sein“: Neun Sprachen auf der Bühne. URL:

> „Das Inszenierungskonzept setzt bewusst nicht auf offensichtliche "Migrationsthemen" als Träger der Handlung, sondern versucht vielmehr über die gemeinsame künstlerische Auseinandersetzung ein Bewusstsein für gesellschaftlichen Zusammenhalt zu schaffen.“[115]

Der vermittelnde Wert dieses Projekts und sein transkulturelles Potential stehen im Vordergrund der Rezeption dieser Inszenierung. Allem voran die Tatsache, dass das Kollektiv als freier, unabhängiger Verein durch diese Kooperation die Möglichkeit bekommen hat, an einem etablierten Theaterhaus von solcher Reichweite zu spielen, um so Diversität durch ein vielfältig geprägtes Ensemble auf die Bühne zu bringen. Es wird in einem weiteren Artikel derselben Zeitung zwar auch von einer „verworrenen Erzählstruktur“[116] gesprochen, und davon, dass die Inszenierung selbst künstlerisch nicht vollkommen zu erschließen sei, jedoch wird die Kooperation als solche als wichtiger Schritt in einer Spiegelung der multikulturellen Gesellschaft angesehen.

> „Es war hier vor allem eines geplant: der Brunnenpassage (Leitung: Anne Wiederhold) und ihrer wertvollen Kulturarbeit Respekt zu zollen und dafür ein größeres Publikum zu erschließen.“[117]

8.2.2 Beispiele für Projekte abseits der Bühne

„Crossboarders“

2008 wurde unter der Direktion Michael Schottenbergs ein Ost-West-Schwerpunkt eingeführt, unter welchem bis Sommer 2015 immer wieder Projekte realisiert wurden. In der Spielzeit 2013/2014 initiierte das Volkstheater zum Beispiel eine neue Diskussions- und Lesereihe. Im Zuge von „Crossboarders“ wurden neue Theatertexte vorgestellt und aktuelle Themen, wie etwa die politische Einflussnahme auf Kunst und Kultur, mit Gästen aus unseren östlichen Nachbarländern diskutiert.[118]

---

http://derstandard.at/1395363912654/Ausnahmezustand-Theater

115 Anne Wiederhold im Interview mit Vikoler, C. (2014) Ausnahmezustand Mensch Sein. Eine Kooperation zwischen Brunnenpassage und Volkstheater Wien. URL: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=48926&id_text=6&id_language=2

116 Affenzeller, M. (2014). Schiffbrüchig und ausgeliefert sein. URL: http://derstandard.at/1395364432435/Schiffbruechig-und-ausgeliefert-sein

117 Ebenda

118 Volkstheater Wien (2013). Volkstheater. Spielzeit 2013/2014.

„Die Besten aus dem Osten“

Weiters wurde in den Spielsaisonen 2013/2014 und 2014/2015 ein im Jahre 2007 ins Leben gerufenes Kurzfestival namens „Die Besten aus dem Osten“ auf der Nebenspielstätte am „Hundsturm“ im 12. Bezirk abgehalten.

Dabei wurden neben zuvor genannten Gastspielen auch Lesungen, Gespräche und diverse Projekte gezeigt, die „aktuelle Krisenherde an den Rändern Europas“[119] thematisieren. 2014 lief die zwölfte Folge des Festivals mit dem Fokus auf das Land Albanien. Die Folge 13 hatte ihren Schwerpunkt auf der Auseinandersetzung mit den Ländern Ukraine und Israel[120] und wurde im Jahr 2015 abgehalten.

8.2.3 Eigenproduktionen im Sinne der Interkulturellen Vermittlung

Eigenproduktionen, die sich explizit mit gesellschaftlicher Wirklichkeit, Lebenswelten von „MigrantInnen“ respektive „PostmigrantInnen“ in Österreich – und somit vielfältigen Normen und sozialen Vorstellungen – widmen, wurden bislang keine gefunden. Auch Theateraufführungen aus dem klassischen Kanon, die z.B. eine vielfältige, multiethnische Besetzung aufweisen oder sich explizit an ein „migrationsreiches“ Publikum richten wurden nicht ermittelt.

8.2.4 Multikulturelles Ensemble?

Durch den Direktionswechsel, welcher sich im Herbst 2015 vollzog, fanden erhebliche Änderungen im Ensemble statt. Im Folgenden wird die Zusammensetzung des Ensembles der Saison 2013/14 und der Saison 2014/15 erforscht. Anschließend wird jedoch ein Blick auf das für die Saison 2015/2016 verpflichtete Ensemble geworfen.

Ensembles nach Herkunft

Herkunft	Österreich	Deutschland	Andere
Frauen	5	3	1
Männer	6	6	-
Insgesamt in %	**52,38%**	**42.85%**	**4.76 %**

119 Volkstheater Wien (2013). Volkstheater. Spielzeit 2013/2014.

120 Ebenda

In den Spielsaisonen 2013/2014 und 2014/2015 waren am Volkstheater insgesamt 21 Personen als feste Ensemblemitglieder beschäftigt.
Unter den neun weiblichen Schauspielerinnen befanden sich eine Rumänin, drei deutsche und fünf österreichische Darstellerinnen. Von den zwölf männlichen Darstellern stammen sechs aus Österreich und sechs aus Deutschland. Es lässt sich also feststellen, dass in den letzten zwei Jahren überwiegend österreichische und deutsche SchauspielerInnen am Volkstheater angestellt waren.

Es lassen sich seit 2013 keine VertreterInnen der größten MigrantInnengruppen wie Serbien, Türkei, Kroatien oder Bosnien-Herzegowina finden, noch sind unter den Ensemblemitgliedern Personen afrikanischer oder asiatischer, o.a. Herkunft.

Das ethnische Erscheinungsbild ist laut Angaben der Agenturen bei einer Person explizit als „Mediterran (dunkel), Türkisch/Kurdisch“ ausgewiesen.[121] Auf den Webseiten der restlichen SchauspielerInnen, ihren Agenturseiten oder Interviews wurden entweder keine Angaben oder die Beschreibung „Mitteleuropäisch“ gefunden.

8.3 Exkurs: Direktionswechsel 2015/2016

Abschließend ist zu sagen, dass mit dem Saisonende 2014/2015 auch die Direktionszeit von Michael Schottenberg zu Ende ging. Neue Direktorin des Volkstheaters ist seit 1. September 2015 die Regisseurin und ehemalige Direktorin des Schauspielhaus Graz, Anna Badora.
Mit dem Beginn ihrer Direktionszeit wurde das bestehende Ensemble zum Großteil ausgewechselt. Badora ließ in einer Pressekonferenz Bestrebungen hinsichtlich einer grundlegenden Änderung des bisher bestehenden Konzepts des Volkstheaters verlautbaren.[122] In der Wiener Zeitung beschreibt man die in der Pressekonferenz verlautbarten Neuerungen folgendermaßen:

> „Wesentlicher Eckpunkt ihres Programms ist die Internationalisierung. Sie strebt etwa EU-weite Kooperationen an und hat vor, nicht nur Regisseure aus dem deutschsprachigen Raum zu engagieren. In Graz sei dieses Modell interkultureller Zusammenarbeit bestens aufgegangen [...]“[123]

Diese Änderung vollzog sich während der Forschungsarbeiten für die vorliegende Untersuchung –

121 Vgl. E-Talenta (Datum unbekannt). Matthias Mamedof. URL: https://www.castforward.de/members/profile/matthias-mamedof?lang=DE

122 Volkstheater Wien (2015). Volkstheater. Presseinfo. URL: http://alt.volkstheater.at/media/file/171_2015-16_Presseinfo_Lang.pdf

123 Paterno, P. (2013). Komfortzone verlassen. URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kulturpolitik/590340_Komfortzone-verlassen.html

und ein kurzer Überblick über behandelte Inhalte und die aktuelle Zusammensetzung des Ensembles scheinen wesentlich für den behandelten Themenschwerpunkt.

8.3.1 Interkulturelle Tendenzen im neuen Spielplan

„Homohalal“

Die Inszenierung des syrisch-kurdischen Regisseurs Ibrahim Amir zeigt ein Zusammentreffen der Refugee Protest Camp Teilnehmer – sowohl der Geflohenen, als auch deren UnterstützerInnen – 20 Jahre nach den Geschehnissen. Das Projekt entwickelte sich aus der Zusammenarbeit mit Flüchtlingen in Form von diversen Theaterworkshops. Die Premiere sollte am 16. April 2016 erfolgen.

„Hakoah Wien“

„1909 gegründet, war Hakoah Wien Ausdruck des gestiegenen Selbstbewusstseins liberaler Jüdinnen und Juden und ihres positiven Bezugs zur Körperkultur, während andere Sportvereine Jüdinnen und Juden bereits damals mittels „Arierparagraphen“ ausgrenzten.“[124]

Das Werk der israelischen Regisseurin Yael Ronen beschreibt das Leben zweier Generationen derselben jüdischen Familie, jedoch in zwei verschiedenen Zeiten. Der Großvater, welcher 1930 seinem Wunsch, nach Palästina zurückzukehren, nachgeht und sein Enkel, welcher im Jahre 2012 von einem Leben in Österreich träumt. Es werden Themenkomplexe wie Identitätsfindung und nationale Zugehörigkeit behandelt – allem voran der Einfluss des Krieges auf das Leben der Menschen. Die Premiere fand am 9. September 2015 in Wien statt – 2012 wurde es am Schauspielhaus Graz uraufgeführt.

8.3.2 Ensemble 2015/2016

Das feste Ensemble des Volkstheaters umfasst momentan[125] insgesamt 23 Schauspieler und Schauspielerinnen. Zehn Personen stammen aus Österreich – davon vier Frauen und sechs Männer. In Deutschland geboren sind insgesamt neun der 23 SchauspielerInnen – fünf Frauen und vier Männer. Weiters gibt es drei gebürtige SchweizerInnen, davon eine Frau, und eine Person aus

124 Volkstheater Wien (2015). Hakoah Wien. URL: http://www.volkstheater.at/stueck/hakoah-wien/

125 Stand: September 2015

Frankreich.
Das Gastensemble besteht aus 31 KünstlerInnen – 15 aus Österreich, davon sieben Frauen. Zehn Deutsche - davon zwei Frauen - und ein männliches Mitglied aus Israel. Sechs Personen, die momentan zum Gastensemble gehören, sind LaiendarstellerInnen aus verschiedenen Ländern stammend, die für die Inszenierung „Nachtschicht“ gecastet wurden und deren Herkunft zum Teil unbekannt ist.

9. Ausblick

In der Studie des Vereins IODO wird anhand der Kulturlandschaft der Stadt Amsterdam der Weg der Existenz unterschiedlicher, multiethnischer Gruppen zum anzustrebenden Zustand einer transkulturellen, vielfältigen Einheit folgendermaßen beschrieben:
Die erste Phase wird als „Pflege der Kulturen“[126] bezeichnet. Eine weitere Entwicklung ist die „Phase der Diversität als Sorge um Nützlichkeit von Kulturen“[127]. Der dritte und letzte anzustrebende Zustand sei die Normalität einer Post-Multi-Kulturellen-Ära, eingebettet ins Institutionsgefüge der Theaterlandschaft Amsterdams.

Undurchführbar ist die Forderung nach einer Selbstverständlichkeit der Teilnahme von MigrantInnen am Kulturbetrieb und dem Einbezug vielfältiger Themen in allgemeine Konzepte und Spielpläne, sofern sich ein Land oder eine Stadt noch im Übergang von der ersten in die zweite Phase befindet. Etablierte Wiener Theaterinstitutionen scheinen in ebendieser Übergangsphase zu sein. Es bedarf, um einen Fortschritt voranzutreiben, hierbei einer Neubestimmung des Verständnisses davon, was das österreichische oder im engeren Sinne – das Wiener „Volk“ ist. Über welchen Zugang dies geschieht, bleibt Angelegenheit und Pflicht der Kulturpolitik.

Die Problematik, die nach der Betrachtung der Praxis beider Theaterhäuser deutlich wird, ist die Tatsache, dass kontroverse, gegenwärtige Themen lediglich in bestimmten Nischen präsentiert werden. Diese Nischen sind wiederum für bestimmte Gruppierungen konzipiert – im konkreten Sinne z.B. das Projekt „Junge Burg“ des Burgtheaters, im weiteren Sinne die grundsätzliche Auslagerung bestimmter Stoffe auf die Nebenbühnen der Theaterhäuser.
Diese Nischen werden auch in Form von Projekten mit bestimmten Schwerpunkten – durchaus auch auf den Hauptbühnen – geschaffen, haben jedoch stets den Charakter eines „Sonderprojekts“. „Migrantisch“ geprägter Alltag, Probleme und Konflikte im Einwanderungsland sollten keinesfalls isoliert von dem gängigen Betrieb zur Aufführung gebracht werden.

„Kultur“ im 21. Jahrhundert ist als Konglomerat jeglicher gesellschaftlicher Einflüsse zu sehen. Es stellt sich die Frage, welche Definition von Theater in Zukunft eine Lösung für dieses Problem bietet. Wie schafft es eine so vielfältige Stadt wie Wien in diese dritte Phase einer stabilen und etablierten Post-multikulturellen Ära zu gelangen?

[126] IODO (2009). S. 124
[127] Ebenda

9.1 Postmigrantische Theaterkonzepte als Lösung?

Mailath-Pokorny stellt eine Hypothese auf, die seiner Ansicht nach einer aktiveren, kritischen Kulturpolitik und der Öffnung etablierter Theaterhäuser zugutekommen würde: „Was wäre, wenn man alle Wiener Kulturinstitutionen verpflichtet, sich zumindest ein Jahr lang mit dem Thema Migration zu befassen?“[128]
Geschieht dies nur auf thematischer Ebene, ohne „migrantische“ KünstlerInnen – RegisseurInnen, AutorInnen, Jurymitgliedern und vor allem SchauspielerInnen – leichteren Zugang zum Kulturbetrieb zu gewähren, dann besteht die Gefahr in die Nische eines amateurhaften „Migrantentheaters“ eingegliedert zu werden.
Um dem zu entgehen und qualitativ wertvolle Projekte hervorzubringen, bedarf es einer gezielten Förderung von Nachwuchs und der Einführung dieser hypothetischen „Quotenregelungen“ auch für die Ausbildungsstätten jener Künste.

Diese Hypothese kommt im Bereich des freien Theaters in Form von „postmigrantischen“ Theaterkonzepten zur Umsetzung. VertreterInnen dieser Konzepte setzten sich vor allem in Deutschland durch und brachten in den letzten Jahren Theaterkonzepte und Projekte hervor, wie das in Berlin ansässige Ballhaus Naunynstraße oder das Schauspiel Köln.[129]
Ein explizit „postmigrantisch“ ausgerichtetes Theaterhaus existiert in Wien respektive in der österreichischen Kulturlandschaft bislang noch nicht. Jedoch brachten diverse freie Theatergruppen und, im Bereich etablierter Häuser, vor allem Mittelbühnen, vermehrt Projekte hervor, die sich mit „postmigrantischen“ Konzepten beschäftigen. Zwei Beispiele sind die in Jetschgos Abhandlung zu „postmigrantischem“ Theater in Österreich dargelegten Projekte „Pimp my Integration“ des Werk-x und „Theater mocht mi-grantig“, ein in Linz abgehaltenes Symposium.
Auf diese Projekte und die Entwicklung von postmigrantischem Theater allgemein wird hier nicht näher eingegangen. Dazu bietet einerseits Azadeh Sharafis Dissertation „Theater für alle!“ einen fundierten Einblick und andererseits, in Bezug auf Österreich, Katharina Jetgschos „START. Daskunst“.

128 Mailath-Pokorny, A. (2011). Wien denkt weiter. URL: http://wien-denkt-weiter.at/wp-content/uploads/2010/04/wien_denkt_weiter_kultur_fuer_wien.pdf

129 Entstehungsgeschichte der Theaterhäuser, Analysen der Stücke, Interviews mit den Gründern und Begriffsdefinitionen in: Sharifi, A. (2011). Postmigrantisches Theater. & Langhoff, S. (2011). Die Herkunft spielt keine Rolle – ‘Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße.“ Interview mit Donat K. URL: http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff

9.2 Begriffsbestimmung „Postmigrantisches Theater“

Doch was ist postmigrantisches Theater und wie unterscheidet es sich vom negativ behafteten „migrantischen“ Theater? Katarina Jetschgo zitiert nach Jens Hillje[130] – Regisseur, Schauspieler und Dramaturg in Deutschland:

> „‚Postmigrantisch‘ zu sein, heißt dann nämlich, dass man Anspruch auf das ganze Land erhebt – eine enorme Provokation für die Mehrheit. Deshalb ist Integration auch weniger das Problem einer Minderheit als das der Mehrheit, die sich neu definieren muss.“[131]

Azadeh Sharifi definiert den Unterschied zwischen „Migrantentheater“ und „postmigrantischem Theater“, indem sie ersteres einer stärkeren „Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunftskultur und Herkunftstradition“ gleichsetzt. Beim „Migrantentheater“ steht die Migrationserfahrung im Vordergrund – Erfahrungen, die das Leben in der neuen Gesellschaft prägen, werden verarbeitet.[132]

> „Postmigrantisches Theater könnte im Sinne eines Austarierens von vermeintlichen Identitäten aufgefasst werden, die von der deutschen Gesellschaft oder von Eltern und Familie auferlegt werden, aber von postmigrantischen Künstlern und Kulturschaffenden ästhetisch neu definiert werden müssen. Es geht um die Schaffung einer eigenen Identität in der deutschen Gesellschaft und dem theatralen Kosmos, in dem sich die postmigrantischen Künstler und Kulturschaffenden bewegen. Themen und Traditionen der deutschen Kultur und der Kultur der Familien müssen in einer neuen Art und Weise geschaffen und erzählt werden, weil die bisherigen Instrumente nicht ausreichen.“[133]

Das Konzept „Postmigrantisches Theater“, allem voran die Bedeutung, die Sharifi diesem Begriff zuschreibt, scheint jedoch ein wesentlicher Beitrag zum interkulturellen Theater-Dialog geworden zu sein. „Postmigrantisches“ Theater wird gewissermaßen als Übergangskonzept zwischen einer festgefahrenen Auffassung von Theater, wie sie bisher tradiert wurde und einem noch in der Zukunft liegenden, völlig reformierten und neu definierten Theaterbegriff angesehen.
Der Begriff „postmigrantisch“ soll jedoch als solcher nicht lediglich eine homogene Gruppe von Menschen beschreiben, die Theater machen. Geschieht dies, so schafft diese Kategorisierung eine weitere Grenze zwischen „heimischen“ KünstlerInnen und jenen, die zwar auch z.B. in Österreich geboren sind, jedoch „Migrationshintergrund“ haben. Zwar grenzt man sich damit vom „unprofessionellen“, klischeegeladenen „Migrantentheater“ ab, jedoch vermag man trotzdem nicht

130 Hillje ist seit Oktober 2015 neuer Intendant des Maxim Gorki Theater in Berlin.

131 Behrendt, E. & Burckhardt, B. & Wille, F. (2011). Im Feld der Verhandlung. Ein Gespräch mit Shermin Langhoff, Jens Hillje und Bernhard Glocksin über Sinn und Unsinn von Multikulti, ein neues deutsches Selbstverständnis, Selbstermächtigung und die vermittelnde Kraft von Musik. Theater Heute. S. 13

132 Vgl. Sharifi, A. (2011). Theater für alle? S. 43.

133 Ebenda

als selbstverständlicher Teil der Theaterlandschaft angesehen zu werden.

Der Terminus „postmigrantisch“ sollte vielmehr als ein Instrument dienen, welches zur Durchsetzung und Vermittlung des transkulturellen Dialogs am Theater verhilft. Er soll für eine neue Betrachtungsweise einer heterogenen, multiethnischen Gesellschaft stehen, deren Normen und kulturelle Konventionen nicht einheitlich festzumachen sind.

10. Spiegelung der Migrationsrealität auf Wiener Mittelbühnen

Projekte „von MigrantInnen für MigrantInnen“ zeigen den Versuch einer multikulturellen Stadt, ihre Vielfalt nach außen hin zu zeigen. So wird auch in Wien, in vielerlei Hinsicht, an der Einbindung vielfältiger Diskurse gearbeitet. Betrachtet man das allgemeine Kulturangebot, so finden sich eine Vielzahl an Stätten, vor allem freie Theatergruppen, die sich künstlerisch mit dem Zusammenleben in einer multikulturellen Gesellschaft beschäftigen.
Richtet man den Blick auf einige der meist besuchten Klein- und Mittelbühnen Wiens, trifft man auf Theaterhäuser wie den Dschungel Wien, das Nestroyhof Hamakom oder das Werk-x.
Eine eingehende Untersuchung erfährt letzteres Beispiel. Über Projekte und Ausrichtung der beiden anderen Theaterhäuser wird in dieser Abhandlung nur ein kurzer Überblick gegeben.
Zusammengefasst werden die Intentionen hinter den jeweiligen Konzepten dargelegt, die die allgemeine Ausrichtung des Theaters beschreiben. Dieser Überblick dient in erster Linie zur Veranschaulichung interkultureller bzw. transkultureller Bestrebungen innerhalb der freien Szene, die in diesen Häusern eine Bühne erhalten.

10.1 Dschungel Wien

Das Theaterhaus „Dschungel Wien“ zeigt Produktionen und internationale Koproduktionen mit KünstlerInnen und Theatergruppen - beispielsweise aus Belgien, Deutschland, der Schweiz, Zimbabwe und Italien.[134] Konzipiert sind die Aufführungen hauptsächlich für Kleinkinder, Kinder und Jugendliche und sie setzen sich stark mit verschiedenen Kulturräumen, sozialen und kulturellen Unterschieden und dem Austausch zwischen diesen Feldern auseinander. Kevin Leppek untersucht in seinem Text *„Theater als Interkultureller Dialog. Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum“* eingehend die interkulturelle Funktion des Theaterhauses.

Dieses Kulturzentrum, welches am 1. Oktober 2004 als freies Theaterhaus eröffnet wurde, vermischt verschiedene Kunstformen miteinander und bringt diese auf die Bühne.
Formen von „Schauspiel, Erzähltheater, Tanztheater, Musiktheater, Figuren-und Objekttheater, Multimediale Performance, Comics, Visuals, Oper und Konzert“[135] werden im Sinne einer

134 Dschungel Wien (Datum unbekannt). DSCHUNGEL WIEN. Theaterhaus für junges Publikum. Online im Internet: URL: http://www.dschungelwien.at/theaterhaus/dschungelwien/

135 Leppek, K. (2010). Theater als interkultureller Dialog - DSCHUNGEL WIEN Theaterhaus für junges Publikum. S. 188

Vermittlungsarbeit zwischen dem jungen Publikum, den Geschichten, die erzählt werden und den DarstellerInnen genützt. So richtet der Dschungel Wien sein Hauptaugenmerk auf Jugendliche respektive auf Zusammenarbeit mit Schulen, um so möglichst früh eine Heranführung an das Medium Theater und, im engeren Sinne, an bestimmte, gesellschaftskritische und multikulturell geprägte Themen zu ermöglichen. Inszenierungen in Kooperation mit verschiedenen Institutionen und Vereinen, wie „daskunst“ oder der „brunnen.passage“ stehen im Fokus der Spielpläne.

10.2 Nestroyhof Hamakom

Das Theater Nestroyhof Hamakom setzt sein Hauptaugenmerk auf zwei Bereiche: Einerseits die Auseinandersetzung mit jüdischer Kultur, Historie und gegenwärtigen Diskursen diesbezüglich. Andererseits legt es seinen Schwerpunkt auf allgemein gesellschaftskritische, interkulturelle Theaterarbeit. „Die gezeigten Projekte suchen das Spannungsfeld von zwischenkulturellen und zwischenmenschlichen Dramen im Kontext von Ausgrenzung, Rassismus, Emigration und Diaspora.“[136] Die Stücke werden durch ein vielfältiges, multiethnisches Ensemble auf die Bühne gebracht. Diesen Schluss erlaubt ein erster Blick auf die Webseite des Theaters, wo am Nestroyhof tätige KünstlerInnen aufgelistet sind. [137]
Des Weiteren werden im Rahmen bestimmter Theaterproduktionen und auch unter autonomen Schwerpunkt stehend sogenannte „Interdisziplinäre Projekte aus den Bereichen Literatur, Philosophie, Wissenschaft, Musik, Film, Bildende Kunst sowie dokumentarische Ausstellungen“[138] durchgeführt.

136 Theater Nestroyhof Hamakom (Datum unbekannt). Über uns. URL: http://www.hamakom.at/ueberuns

137 Theater Nestroyhof Hamakom (Datum unbekannt). Künstler im Hamakom. URL: http://www.hamakom.at/index.php?res_id=7

138 Theater Nestroyhof Hamakom (Datum unbekannt). Interdisziplinäres Programm. URL: http://www.hamakom.at/interdisziplinaeres-programm

11. Werk-x

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich tiefergehend mit dem Theater Werk-x, ehemals Garage-x. Betrachtet man die Themen der Spielpläne, Statements der künstlerischen Leitung in diversen Interviews oder auf der Webseite des Theaters, so kann es zunächst eindeutig in die Sparte politisches Theater eingeordnet werden. Darüber hinaus kann angesichts des vielfältigen Ensembles, der Besetzungspolitik in den jeweiligen Aufführungen und der Projekte die abseits von Sprech-Theater Inszenierungen hervorgebracht wurden, festgestellt werden, dass sich das Werk-x im Bereich des „postmigrantischen Theaters“ bewegt. Diese These soll im folgenden Kapitel begründet werden.

Im Gegenteil zu den beiden zuvor besprochenen Großbühnen, Burgtheater und Volkstheater, existiert über das Konzept oder der Geschichte des Werk-x kaum Literatur. Lediglich ein Aufsatz - herausgegeben von Ali M. Abdullah, einem der beiden künstlerischen Leiter des Theaters, „5 Jahre Garage-x“, beschäftigt sich mit Inszenierungen und der Geschichte des Hauses, als es noch seinen ehemaligen Namen trug.
Das Werk-x besteht in seiner heutigen Ausführung erst seit 2014, daher dient als primäre Quelle zu Geschichte und Gegenwart des Theaters die Webseite des Werk-x.
Zur genaueren Festlegung der Ausrichtung des Hauses, wird ein Gespräch mit Harald Posch, dem zweiten künstlerischen Leiter des Hauses, herangezogen.
Posch erklärte sich im Vorfeld bereit, einige Fragen zu dem Konzept der künstlerischen Leitung, zu ehemaligen und künftigen Projekten und der Finanzierung zu beantworten. Die Ergebnisse dieses Interviews werden sukzessiv in die Analyse eingebettet.

11.1 Entstehungsgeschichte

Die Geschichte des ehemaligen Standorts des Werk-x reicht bis ins Jahr 1873, wo es als Kellerlokal am Petersplatz in Wien seinen Anfang nahm. 1982 wird es erstmals als Theater geführt – die Eröffnung des Hauses fand mit Bertolt Brechts „Dreigroschenoper“ statt. [139]

Im Jahr 2004 gründen die beiden Schauspieler und Regisseure Ali M. Abdullah und Harald Posch

139 Vgl. Garage-X (Datum unbekannt). Profil. URL: http://garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=14&id=38&Itemid=19

den Verein DRAMA X. An diversen, nicht festgelegten Orten werden zeitgenössische Stücke auf die Bühne gebracht. Im Zuge der Wiener Theaterreform 2008 erhält die künstlerische Leitung für künftige Projekte eine vierjährige Förderung und letztendlich den Vorschlag, das „Ensemble Theater am Petersplatz“ zu leiten.[140] Es wird nun unter dem neuen Namen „Garage-x Theater Petersplatz“ geführt. Das Konzept dieses neuen Theaters sollte sich vorrangig mit gesellschaftlichen und politischen Fragen befassen, „progressive Tendenzen stärken und dem repräsentativen Habitus der großen Häuser etwas entgegensetzen.“[141] Das Programm bietet kritischen Umgang mit der Gegenwart unter Einbezug einer vielfältigen Breite von KünstlerInnen und Inhalten. Im Oktober 2014 wird die Garage-x und das ehemalige Palais Kabelwerk zum Werk-x zusammengeführt. Zusammen mit der Gruppe „daskunst“ und KünstlerInnen aus der freien Szene werden seitdem Projekte, auf zwei Spielstätten aufgeteilt, realisiert. Eine Stätte – das Eldorado – ist weiterhin im 1. Bezirk am Petersplatz ansässig. Eine weitere, dezentrale Spielstätte befindet sich im 12. Wiener Gemeindebezirk, in Meidling.

11.2 Die Spielstätten und ihre Funktion

Mittlerweile zählt das Werk-x zu einer Reihe von Mittelbühnen – zu denen unter anderem das Wiener Schauspielhaus, das Rabenhof-Theater, das Theater an der Gumpendorferstraße, das Tanzquartier oder auch der Dschungel Wien gehören.

Institutionalisiert ist das Theater insofern, als dass es über eine – in diesem Fall zwei – feste Spielstätten und einen Jahresspielplan verfügt. Außerdem erhält das Theater für seine Projekte eine 4-Jahressubvention von der Stadt Wien.[142] Das Werk-x steht also im Gegensatz zu den einzelnen Gruppen aus der freien Szene, bei welchen zum Teil nur einzelne Projekte subventioniert werden, oder welche im seltenen Fall eine Jahresförderung erhalten. Andererseits gehören viele seiner Produktionen, aufgrund seiner zweiten Spielstätte am Petersplatz und der dort auftretenden freien Ensembles, auch zur Sparte der Off-Szene.

140 vgl. Garage-X (Datum unbekannt). Profil. URL: S. 62

141 Ebenda

142 Posch, H. (2015). Interview am 09.10.2015, Wien. (Vollständiges Interview: Siehe Anhang)

11.2.1 Werk-x Eldorado am Petersplatz

Das Werk-x Eldorado bildet als „offen kuratierter Ort“, neben dem Werk-x in Meidling, einen zweiten, für vorliegende Untersuchung wesentlichen Standort, welcher für freie Ensembles oder einzelne AutorInnen eine Bühne bietet.

Posch erklärt in dem Gespräch, wie es zu einer solchen Zusammenarbeit kommt:

Freie Kunstschaffende können ihre Projekte bei der Stadt Wien, dem Kuratorium für Theater, Tanz und Performance, einreichen. Bevor die Finanzierung genehmigt wird, wird schon im Vorhinein in einem persönlichen Gespräch zwischen den künstlerischen Leitern des Werk-x und den RegisseurInnen, o.a. das Konzept besprochen. Sowohl KünstlerInnen, die noch keine eigenen Projekte vorzuweisen haben, als auch jene mit langjähriger Erfahrung werden laut Posch in Erwägung gezogen. Je nach Bedarf wird in Zusammenarbeit mit dem Werk-x nach passender Besetzung gesucht. Sofern es zu einer Finanzierung vonseiten der Stadt Wien kommt, wird das Projekt durchgeführt und gelangt so auf die Bühne des Eldorado. Erhält der/die KünstlerIn keine finanzielle Förderung, so ist eine Kooperation nicht möglich.[143]

11.2.2 Werk-X in Meidling

Die Spielstätte in Meidling dient in erster Linie Eigenproduktionen des Hauses. Weiters werden hier auch Kooperationen mit anderen, vor allem deutschsprachigen Theatern und Ensembles, gezeigt. Das Haus verfügt über kein fest angestelltes Ensemble – jedoch werden SchauspielerInnen für die jeweilige Zeit, in der sie für ein Stück proben und es zur Aufführung bringen, vom Theater angestellt. Die auf der Webseite aufgelisteten DarstellerInnen sind jene, die in der gegenwärtigen Spielsaison und der vorhergehenden am Werk-x tätig sind/waren. Nach Posch erhalten alle SchauspielerInnen, die auf den Bühnen des Theaters spielen, die gleiche Gage. Dies begründet er folgendermaßen:

> „Weil wir selten Stücke haben wo […] einer die Hauptrolle spielt und ein anderer tritt nur als Bote auf, so viele Leute können wir gar nicht besetzen. […].
> „Die Räuber“ hat eine Besetzung von 18 Schauspielern, wir machen's mit sechs. […] Weil jeder Bote ein eigener Schauspieler ist, auf Großbühnen. Das streicht man in Kleinbühnen einfach raus. Und da sind alle sechs dafür dauernd auf der Bühne. Und daher kriegen auch alle die gleiche Gage.“[144]

143 Posch, H. (2015). Interview am 09.10.2015, Wien.

144 Ebenda

Einerseits kann das Theater aufgrund zu niedriger Subventionen nicht mehr als eine bestimmte Anzahl an DarstellerInnen für ein bestimmtes Projekt verpflichten.
Andererseits gewährleistet diese Komprimierung des ursprünglichen Stoffes so gewissermaßen eine Gleichstellung aller KünstlerInnen.

11.3 Interkulturelle Tendenzen in der Spielplangestaltung

Posch statuiert im Gespräch, dass das Wort „Migrantentheater“ nach und nach einen tendenziell negativen Bedeutungswandel erfahren habe. Zwar will er sich davon nicht explizit distanzieren, sagt aber, dass die Arbeit am Werk-x ganz allgemein auf „Vielfalt und Reichhaltigkeit“[145] ausgerichtet sei. So könne man das Thema Migration als solches, vor allem am Theater nicht umgehen – es sei wesentlich und müsse Berücksichtigung finden, jedoch liege kein expliziter Fokus darauf.[146]
Auch spricht Posch sich gegen eine Einteilung des Hauses in die Sparte „postmigrantisches Theater“ aus. Er sehe sein Theater aber durchaus als diversifiziert an. Die Leitung achte allgemein darauf, hinsichtlich der Herkunft der KünstlerInnen, als auch des Geschlechtes, aber auch zum Beispiel in „Verwaltung, bei Besetzungen, der Vergabe von Regieaufträgen und AutorInnenaufträgen immer [...] halbwegs ausgewogen zu agieren...“[147]

11.3.1 Internationale und lokale Kooperationen

Das Werk-x zeigt vorrangig Kooperationen mit deutschsprachigen Partnern. Im Vergleich zu Eigenproduktionen überwiegen in den Spielplänen definitiv Kooperationen mit freien Gruppen.
Auf die Frage hin, ob man Kooperationen mit internationalen Ensembles und Theaterhäusern einginge, welche nicht aus dem deutschsprachigen Raum seien, erklärt Posch, dass es durchaus Versuche gab, solche einzugehen. Die größte Schwierigkeit seien hierbei jedoch erneut mangelnde finanzielle Mittel – weniger auf der Seite des Werk-x, als beispielsweise für kleinere Theaterhäuser südöstlicher Länder. Man müsse mit der eigenen Subvention das andere Theater „sub-subventionieren“ um gemeinsame Projekte zu realisieren. [148]„Undenkbar“ seien größere Projekte,

145 Posch, H. (2015), Interview am 09.10.2015, Wien.

146 Vgl. Ebenda

147 Vgl. Ebenda

148 Ebenda

die man gemeinsam mit anderen Ländern produziert und in allen teilnehmenden Ländern auf die Bühne bringt.
Diese Zusammenarbeit könne nur mittels Einladungen erfolgen und dazu fehlen dem Theater die finanziellen Mittel. Der internationale Austausch müsse von der Stadt Wien viel mehr gefördert werden.[149]

Jedoch finden hinsichtlich des internationalen Austauschs, im Rahmen der Möglichkeiten, regelmäßig - am Ende der jeweiligen Spielzeit, - eine Reihe von Diskussionen und Gesprächen, die das Jahresspielthema vertiefend behandeln, statt. Im Zuge dieser Gespräche werden immer wieder Einzelpersonen – RegisseurInnen, SchauspielerInnen, TheoretikerInnen, etc. – aus verschiedenen Ländern eingeladen. In der Spielzeit 2015 waren einige dieser Gäste unter anderem der italienische Marxismus-Theoretiker Franco "Bifo" Berardi und der englische Autor und Pop-Theoretiker Mark Fisher.

„In Between“

Als ein Beispiel einer Kooperation, die zwar mit einem Wiener Verein – Cocoon Kultur – eingegangen, jedoch auch auf internationalen Bühnen gezeigt wurde, nennt Posch die Inszenierung „In Between“ von der Regisseurin Emel Heinreich. Die Uraufführung fand 2014 in der türkischen Landeshauptstadt Ankara statt. Außerdem wurden Gastspiele in Istanbul und in der kurdischen Hauptstadt Diyarbakir aufgeführt, bevor es am Werk-X gezeigt wurde. In Heinreichs Inszenierung geht es in zweierlei Hinsicht um das Thema Migration: das Wandern von einem zum anderen Land und auch jenes Wandern zwischen den eigenen Geschlechtsidentitäten. Das „Einpersonen-Stück“ wird in drei Sprachen von drei SchauspielerInnen dargestellt. Im jährlichen Newsletter der Kulturpolitischen Sektion des Bundesministeriums für Europa, Integration und Äußeres, wird sein interkultureller Wert betont:

> Die Regisseurin Emel Heinreich inszenierte mit gekonnt eingesetzten Videosequenzen eine Suche nach der Heimat im eigenen Körper und in der Überschreitung von Länder- und Geschlechtergrenzen.[...] Die serbische Schriftstellerin Barbara Markovic ließ ihren Text in enger Zusammenarbeit mit dem Ensemble während des Probenprozesses entstehen. Er setzt sich unter anderem mit authetischen [sic!] Schicksalen von in Österreich lebenden MigrantInnen auseinander.“[150]

149 Vgl. Posch, H. (2015), Interview am 09.10.2015, Wien.

150 Cocon-Kulturverein (2014). In Between. URL: http://www.cocon-kultur.com/typo3/index.php?id=481 (Letzter Zugriff am 12.12.2015)

11.3.2 Beispiele für sonstige Projekte abseits der Bühne

diverCITYlab

> „diverCITYLAB versteht „acting“ als „reacting“ und will dem Gegenwartstheater ein neues, unserer postmigrantischen Gesellschaft angemessenes Gesicht geben, mit neuen Akteur_innen, neuen Theatermacher_innen und einem Publikum, das sämtliche Beteiligten unserer Gesellschaft einschließt. diverCITYLAB steht für ein politisches Theater der Gegenwart auf höchstem künstlerischem Niveau.“[151]

So wird die Mission hinter diesem Projekt auf der Webseite des Werk-x beschrieben. Unter der Leitung von Asli Kislal dient diese zweijährige Schauspielausbildung dazu, künftige SchauspielerInnen „mit oder ohne Migrationshintergrund“ hervorzubringen, mit dem Ziel die postmigrantische Theaterszene zu bereichern, weiterzuentwickeln und künftig zu etablieren.
Das deklarierte Ziel des Projektes ist es, unter anderem Menschen „mit Migrationshintergrund“ eine fundierte, professionelle Ausbildung zu geben, damit diese auch auf den großen Bühnen Fuß fassen können.[152]

„Julius Deutschbauer: Suche die unpolitischste Theaterproduktion Wiens 2013/2014“

Seit 2011 initiiert der Wiener Performance-Künstler Julius Deutschbauer unter dem Motto „Suche die unpolitischte Theaterproduktion Wiens“ eine satirische Preisverleihung auf der Bühne des Werk X Eldorado. Eine Expertenjury - bestehend aus PhilosophInnen, KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen etc. vergibt unter den nominierten Theaterhäusern, Produktionen, SchauspielerInnen und RegisseurInnen jeweils drei Preise in je einer der folgenden Kategorien: „Der große Gönner/ Die Große Gönnerin“, „Die dickste Staubschicht“, „Die größte Scheinheiligkeit“, „Spezialpreis der Jury“, „Die besten Nachwuchsweltverbesserer“, „Der längste Zeigefinger“, „Thesenfreie Positionierung“ und „Helden und Heldinnen der Provinz“.

Gewinner in der Sparte „Dickste Staubschicht“ war in der Spielsaison 2013/2014 das Burgtheater mit Peter Steins Inszenierung von „König Lear“ - mit Klaus Maria Brandauer in der Hauptrolle. Der Preis für „Die größte Scheinheiligkeit“ ging an den ehemaligen Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann für „seine Opferanmaßung in seiner Rede zu Doron Rabinovicis 'Die letzten Zeugen' –

151 Werk-x (2014). Divercitylab. URL: http://werk-x.at/divercitylab

152 Posch, H. (2015). Interview am 09.10.2015, Wien.

anlässlich der Einladung zum Berliner Theatertreffen.“[153]

Das Projekt hat kein explizit interkulturelles Anliegen – es steht jedoch für eine Forderung nach einer kritischeren Rezeption von Inhalten diverser Theaterhäuser, sowohl jener der freien Szene als auch der großen Häuser. Die bloße, inhaltliche Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Konflikten setzt nicht voraus, dass die gezeigten Inszenierungen kritisch konzipiert seien.

Im Fokus des Projekts steht ebendiese mangelnde, reflektierte Art im Umgang mit gegenwärtigen Problematiken und Tendenz in Spielplankonzepten, welche als Folge das Theater als reines Unterhaltungsmedium klassifizieren.

11.3.3 Eigenproduktionen im Sinne der interkulturellen Vermittlung

„Gegen die Wand“

Im Herbst 2013 erfolgte die Wiederaufnahme des von der Garage-x produzierten Stücks „Gegen die Wand“[154]. Unter der Regie von Alexander Simon wurde der Stoff des gleichnamigen Films des deutschen Regisseurs und Schauspielers Fatih Akin für die Bühne adaptiert.

Thematisiert wird hierbei der innere Konflikt von MigrantInnen zweiter beziehungsweise dritter Generation, hin- und hergerissen zwischen Familie, Bewahrung von Ehre und Tradition und dem scheinbar modernen, westlichen Lebensstil. Man bedient sich auf der Bühne verschiedener Sprachen, sowohl deutsch und englisch, als auch türkisch, kroatisch, polnisch.

> „Auch in Österreich hat man beschlossen, das Thema der Interkulturalität verstärkt auf die Agenda zu setzen. Alexander Simons Inszenierung überträgt den Balladenplot der beiden Suizid-Liebenden Sibel (Zeynep Buyrac) und Cahit (Harald Windisch) in wenigen Worten nach Wien.[155]

Allem voran wird dem Filmstoff ganz allgemein eine wichtige Rolle in seiner interkulturellen Vermittlungsarbeit zugeschrieben. So wie im Film, wird auch in der Inszenierung mit „kulturellen Stereotypen“ gebrochen. Wesentlich in dieser Hinsicht ist die vielfältige Besetzung der Rollen: Die Herkunftsländer des Ensembles sind sowohl Österreich, als auch die Türkei, Polen und Kroatien.

---

153 Deutschbauer, J. (2014). Suche die unpolitischste Theaterproduktion Wiens 2013/14. URL: http://julius-deutschbauer.com/de/topics/suche-die-unpolitischste-theaterproduktion-20132014.php

154 Akin, F. (Drehbuch/Regie). (2004). Gegen die Wand [Film]. Deutschland, Türkei: Würste Filmproduktion, Hamburg.

155 Pohl, R. (2013). Die Liebeskraft der Josefsehe. URL: http://derstandard.at/1358303869717/Liebeskraft-der-Josefsehe

Stereotype über die jeweiligen Länder, vor allem jene die Menschen aus dem türkischen Raum zugeschrieben werden, werden durch die Vielsprachigkeit gleichzeitig bedient und hinterfragt.

„Seelenkalt. (Duchless)“

Der russische Roman „Seelenkalt“, von Sergej Minajev, wurde für die Bühne des Werk-x von Ali M. Abdullah adaptiert und behandelt auf satirische Art den Lebensstil einer Generation in Russland lebender „Mittdreißiger“, die noch in Zeiten der Sowjetunion aufwuchsen. Der Moskauer Finanzdirektor „der im Management eines französischen Lebensmittelkonzerns arbeitet und den russischen Markt mit überteuerten Gemüsekonserven erobern will“[156] versucht „der Sinnlosigkeit seiner Existenz mit Clubbing, Drogen, Alkohol und Sex zu entkommen“.[157]

Die diversen Kritiken zu Abdullahs Werk behandeln hauptsächlich den Stoff im Sinn seines Transfers von der Romanvorlage in die Inszenierung. Ein kulturell-vermittelnder Ansatz wird kaum bemerkt. In einem Artikel wird davon gesprochen, dass das Theaterstück „Wiener Seelen“ kalt ließe - „weil seine Ideen zu innerrussisch verankert sind, um sie einem westlichen Publikum unreflektiert aufzutischen, sein Plot einem aber zu westlich bekannt vorkommt, um wirklich zu schockieren.“[158]

Man kann also feststellen, dass mit dieser Romanadaption der Versuch getätigt wurde, politische und private Konflikte aus einem anderen, in diesem Fall russischen, „Kulturraum“ darzustellen. Auch die Tatsache, dass der musikalische Teil der Vorführung zum Teil durch russisch-sprachige Cover-Versionen weltweit bekannter Hits erfolgt, findet Erwähnung in den Rezensionen. Für die Darstellung einer hierzulande schwierig einzusehenden Lebenswelt scheint jedoch von großer Bedeutung zu sein, eine inhaltliche oder formale Brücke zum „westlichen Kulturraum“ zu schlagen und mögliche Identifikationspunkte zu bieten.

156 Werk-X (2014). Seelenkalt (Duchless). URL: http://werk-x.at/produktion/seelenkalt-duchless

157 Ebenda

158 Pesl, M. (2014). Dealer, Dollars, Demokratie. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10230:seelenkalt-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40

11.3.4 Multikulturelles Ensemble? (Stand: September 2015)

> „ [...]wir brauchen Schauspieler die auch ein gesellschaftspolitisches Bewusstsein haben. Also die nicht nur schöne Gefühle produzieren auf der Bühne [...] 'ich kann den Richard III sehr schön bucklig und leidend spielen'– sondern, die auch sozusagen transponieren können und sagen können: Wer ist Richard III heute?[159]

Ensemble nach Herkunft

Herkunft	Österreich	Deutschland	Andere
Frauen	7	4	5
Männer	9	7	4
Insgesamt in %	**44,40%**	**30,60%**	**25,00%**

Richtet man seinen Blick auf die SchauspielerInnen, die aktuell auf der Webseite[160] des Theaters aufgelistet sind, so lässt sich feststellen, dass der überwiegende Teil aus Österreich stammt – insgesamt 16 Personen, davon neun männliche und sieben weibliche. An zweiter Stelle – mit insgesamt elf Personen – stehen sieben Schauspieler und vier Schauspielerinnen mit deutscher Herkunft. Das restliche Ensemble setzt sich zusammen aus einer französisch-stämmigen, männlichen Person, einer Schauspielerin mit holländischer Herkunft sowie jeweils einem männlicher Schauspieler aus der Schweiz, aus Polen und Kasachstan. Weiters sind jeweils zwei weibliche Darstellerinnen türkisch-stämmig und zwei rumänisch.[161]
Im Ensemble des Werk-x überwiegt also, neben der österreichischen, auch die deutschstämmige Gruppe. Hinsichtlich einer Abbildung diverser in Wien lebender Gesellschaftsgruppen ist das Gesamtbild des Ensembles jedoch tendenziell vielfältiger und heterogener – im Vergleich zu den zuvor untersuchten Beispielen. Weder das Volkstheater noch das Burgtheater weisen türkische „Migrantinnen“ auf. Im Werk-x wird diese drittgrößte in Wien ansässige Bevölkerungsgruppe durch zwei weibliche Akteurinnen vertreten. Ein Mangel herrscht nach wie vor an der Repräsentation einer der größten Bevölkerungsgruppen, wie jene aus dem ehemaligen Jugoslawien, aber auch jener Personen mit asiatischem und afrikanischem „Migrationshintergrund“.

159 Posch, H. (2015), Interview am 09.10.2015, Wien.

160 Werk-X (Datum unbekannt). Personen. Schauspiel. URL: http://werk-x.at/personen?q=Schauspiel

161 Eine Person stammt aus Rumänien-Transsylvanien

12. Resümee

Wie initiieren nun diese drei Theater in ihrem Angebot kulturellen Austausch? Vermitteln und repräsentieren sie den kulturellen Wandel der letzten Jahre? Wie integriert man dort den Alltag in Österreich lebender Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft in den Rahmen großer, historischer Stoffe? An welche Zielgruppen sind die Inhalte der Theaterproduktionen gerichtet? Sieht sich die These bestätigt, dass die freie Theaterszene im Vergleich zu institutionalisiertem Sprechtheater eher im Sinne des interkulturellen bzw. transkulturellen Dialogs agiert?

12.1 Spielpläne und Inhalte

Grundsätzlich ist zu sagen, dass, rückblickend auf die letzten zwei Jahre, in den Konzepten beider großer Institutionen definitiv eine Tendenz hin zu der Auseinandersetzung mit anderen Ländern und Herkunftskulturen zu erkennen ist.

Am Burgtheater werden in Form von Lesungen, Symposien und Gesprächen gesellschaftspolitische Themen im Austausch mit dem Publikum behandelt und kritisch hinterfragt.
Vor allem Inszenierungen die im Zuge von Projekten der Jungen Burg im Vestibül auf die Bühne gebracht werden, beschäftigen sich mit Themen rund um Heimat und Fremdsein. Die Inhalte der Aufführungen richten sich an ein tendenziell jüngeres, kulturell vielfältiges Publikum.
Gesellschaftskritik und Gegenwartsbezug im direkten Kontext von Migration findet im Fall Burgtheater vor allem in Inszenierungen der Texte der Autorin Elfriede Jelinek statt – aktuelle Geschehnisse gepaart mit autobiografischen, geschichtlichen Elementen werden regelmäßig auf die Bühne des Burgtheaters gebracht. Jedoch sind hier dargestellte Probleme wie beispielsweise Zuwanderung, Rassismus u.v.m. aus der Sicht einer österreichischen Autorin, mit Großteils österreichischen oder deutschen SchauspielerInnen zu rezipieren.

Kooperationen, wie das Festival „Szene Ungarn – Ausschnitte einer Theaterlandschaft“, wenn auch nur zum Teil durchgeführt, sind ein wesentlicher Schritt in der Öffnung des Hauses. Kooperationen mit anderen Ländern, in diesem Fall Ungarn, führen das Stammpublikum schrittweise an andere Theaterkulturen und außerdem an andere soziale Strukturen, Normen und Perspektiven heran. Jedoch ist es vor allem wesentlich, Eigenproduktionen sowohl hinsichtlich der Besetzung als auch des Stoffes der gesellschaftlichen Realität anzupassen und in das bestehende Repertoire einzubinden. Das Ziel sollte eine allmähliche Änderungen der Sehgewohnheiten der ZuschauerInnen und, vor allem, der Zugewinn neuer Publikumsschichten sein.

In den Spielplänen des Volkstheaters finden sich durchaus Projekte, die sich mit anderen, vor allem europäischen Kulturkreisen beschäftigen – in Form von Kooperationen, der Beschäftigung ausländischer RegisseurInnen, Ensembles und AutorInnen. Zunächst gilt es zu statuieren, dass der Spielplan 2015/2016 in der behandelten Hinsicht sehr ertragreich zu sein scheint – eine deutliche Zuwendung zu multikulturell geprägten Themen ist zu vernehmen.

Betrachtet man die in der Untersuchungszeitraum fallenden, letzten zwei Spielsaisonen der Direktionszeit von Michael Schottenberg, welche noch unter dem Schwerpunkt „Ost-West" geführt wurden, entstanden diverse Projekte und Kooperationen, deren Fokus auf dem Austausch mit anderen europäischen Ländern - und in Zusammenhang damit Konflikten – beruhte.

Es war im Zuge der Forschungsarbeit keine Eigenproduktion beziehungsweise Premiere, mit der Hauptbühne des Volkstheaters als Aufführungsort, zu finden, welche sich explizit mit Themen rund um „Migration" auseinandersetzt.
Erwähnenswert ist in dieser Hinsicht jedoch ein Projekt, welches 2011 initiiert wurde und somit aus dem zeitlichen Untersuchungsrahmen fällt, namentlich „Die Reise". Das Projekt war eine Kooperation mit der Wiener Gruppe „wenn es soweit ist" und bringt aus der Sicht von Geflohenen, die Geschichten ihrer Reise auf die Bühne. Mit einem Teil der Einnahmen wurde der Verein Flüchtlingsprojekt Ute Bock unterstützt.
Es bleibt jedoch zu hinterfragen, inwiefern sich Schwerpunktsetzungen, Gastspiele anderer Länder Gesprächsreihen und sonstige, zusätzliche Angebote zum bestehenden Repertoire, um tatsächliches Bemühen um kulturellen Austausch oder, nach Czerwonka, um eine Art „kulturpolitische Pflichterfüllung" handelt, dem Thema Migration und kultureller Vielfalt mehr Bedeutung auf der Bühne zu verleihen.[162]

Die Untersuchung der „neuen" Mittelbühne Werk-x ergibt im Hinblick auf ihre interkulturelle Ausrichtung folgendes Ergebnis:
Weder kann nach eingehender Beschäftigung das Theater als „Migrantentheater" bezeichnet werden noch kann es als explizit „postmigrantisches Theater" beschrieben werden. Das Werk-x stellt den Anspruch, ein Ort der künstlerischen Reflexion gesellschaftspolitisch relevanter Themen zu sein – politisches Theater zu machen. Durch Projekte abseits der Bühne, wie der Gründung des Schauspiellabors diverCity-lab, leistet das Werk-x einen wesentlichen Beitrag zum Zuwachs

162 Czerwonka, S.(2011). Theater und Migration. S.77

professioneller, multi-ethnischer SchauspielerInnen. Die Inhalte der Eigenproduktionen und der Projekte aus Kooperationen mit freien KünstlerInnen sind an ein vielfältiges Publikum gerichtet– betreffend Alter, sozialen Stand und Herkunft. Projekte, wie die Inszenierung von „Gegen die Wand“ zeigen Inhalte und Konflikte anderer Kulturkreise und brechen mit fest verankerten Klischees über, in diesem speziellen Fall, türkische „MigrantInnen“ erster und zweiter Generation.

12.2 Ensembles

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Untersuchung war die Zusammensetzung des festen Ensembles der Häuser. Die Darstellung jener ist wesentlich in Bezugnahme auf die Kritik in der Studie „Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive“, nach welcher es für eine/n Schauspieler/in mit „Migrationshintergrund“ laut den Befragten unmöglich sei, als fester, selbstverständlicher Bestandteil der etablierten Theaterlandschaft zu fungieren.
„MigrantInnen“ erster, zweiter oder dritter Generation konnten, wie zuvor erwähnt, nicht in die Untersuchung miteinbezogen werden, da die Sicherstellung seriöser Quellen als Beleg für die jeweilige Herkunft der Vorfahren nicht realisierbar war.
Geforscht wurde explizit nach AkteurInnen, die im Zeitraum 2013-2015 an den jeweiligen Bühnen fest angestellte ArbeitnehmerInnen waren. In dieser Hinsicht bleibt festzustellen, dass, bis auf deutschstämmige „MigrantInnen“, nahezu keine in Wien beziehungsweise in Österreich lebenden, größeren „Minderheiten“ auf diesen beiden so großen und repräsentativen Bühnen ausreichend vertreten sind. SchauspielerInnen aus dem deutschsprachigen Raum – Österreich, Deutschland und der Schweiz – dominieren an beiden Theatern das Gesamtbild der Ensembles. Darüber hinaus ist die Gruppe der deutschen AkteurInnen gegenüber jenen österreichischen verhältnismäßig überrepräsentiert.

12.2.1 Eine Gegenüberstellung

Im Hinblick auf das Ensemble ist ein Vergleich zwischen den Mittelbühnen und den Großbühnen grundsätzlich nicht möglich. Das Werk-x besitzt, wie im Interview statuiert wurde, kein fest angestelltes SchauspielerInnenensemble. Die DarstellerInnern werden für die Zeit, in der die jeweiligen Inszenierungen aufgeführt werden, angestellt. Somit gibt es an diesem Haus keine Unterscheidung zwischen GastschauspielerInnen und fixen Mitgliedern.
Betrachtet man die Herkunftsländer der Gäste, die temporär am Burgtheater oder am Volkstheater in den Saisonen 2013/14 und 2014/2015 gespielt haben, so erhöht sich der Prozentsatz an Personen,

die nicht aus Österreich oder aus Deutschland stammen. Im Vordergrund steht jedoch der in der Studie angeführte Punkt, wonach ein Mangel der selbstverständlichen Teilnahme von „MigrantInnen“ am etablierten Kulturbetrieb herrschen würde. Somit fielen die Gäste aus dem Rahmen der Untersuchung.

22,9 % der SchauspielerInnen am Burgtheater sind in Österreich geboren. Am Volkstheater macht dieser Prozentsatz 52,4% und am Werk-x 44% aus. Die Gruppe der deutschen Ensemblemitglieder ist am Burgtheater mit 61,4 %, am Volkstheater mit 42,8% und am Werk-x mit 30,7% vertreten. Betrachtet man nun den Teil der DarstellerInnen, die eindeutig als „MigrantInnen“ erster Generation verzeichnet werden konnten, so macht diese Anzahl am Burgtheater lediglich 12%, am Volkstheater 4% und am Werk-x 25% aus. In dieser Hinsicht ist für das allgemeine Verständnis wesentlich, dass beispielsweise am Burgtheater acht von diesen elf Personen der Schweiz entstammen und somit dem deutschsprachigen Raum angehören.
Betrachtet man nun Burg- und Volkstheater als repräsentativ für den institutionalisierten Theaterbetrieb in Österreich, dann sieht sich die These bestätigt, dass ein grundlegendes Fehlen von „MigrantInnen“ aus dem „nicht-deutschen“ Sprachraum verzeichnet werden kann.

Richtet man den Blick auf alle drei Häuser, so ist eine Parallele festzustellen:
Die durch und durch fehlende Repräsentation der zweitgrößten „MigrantInnengruppe“ Wiens – Personen aus dem ehemaligen Jugoslawischen Raum – allem voran Serbien, Bosnien-Herzegowina und Kroatien.

Eine weitere Gegenüberstellung von der Mittelbühne zu den beiden Großbühnen zeigt, dass internationale Gastspiele und Kooperationen, die kulturellen Austausch fördern, stark abhängen von den finanziellen Möglichkeiten der Häuser. Am Werk-x kommen aufgrund dieser Tatsache kaum internationale Kooperationen zustande. Hingegen könnten die Möglichkeiten, welche Theaterbetriebe von solcher Größe, Reichweite und der Höhe an erhaltenen Subventionen, wie es das z.B. Burgtheater aufweist, im Sinne des kulturellen Austauschs weit mehr ausgeschöpft werden. Projekte wie „Szene Ungarn – Ausschnitte einer Theaterlandschaft“ sind richtungsweisend für eine schrittweise Öffnung der Häuser und Heranführung des Publikums an andere, neue Theaterkulturen.

12.2.2 Fazit

In dieser Gegenüberstellung rücken zwei kulturpolitisch wesentliche Sachverhalte in den Vordergrund: ein Mangel an Umsetzung kulturpolitischer Forderungen nach mehr Vielfalt auf der Seite der Großbühnen und finanzieller Mangel, um diesen Forderungen nachzukommen, auf der Seite der kleineren Betriebe respektive der freien Theaterszene.
Ein weiterer, dritter Aspekt, welcher weder im Einflussbereich der Kulturpolitik, noch der Theaterbetriebe selbst steht, jedoch als höchst problematisch anzusehen ist, wird im folgenden Exkurs abschließend behandelt.

12.2.3 Exkurs: Castingplattformen – Das Problem der ethnischen Typisierung

Im Laufe der Untersuchungen für den Abschnitt „Multikulturelles Ensemble“ wurde nach der Herkunft respektive dem Geburtsort der jeweiligen SchauspielerInnen geforscht. In erster Linie dienten dazu Angaben, die auf den Webpräsenzen der jeweiligen Agenturen, bei welchen viele der SchauspielerInnen unter Vertrag sind, zu finden waren. Beispiele dafür sind die Agenturen wie „Evi Bischof“, „Divina“, „Agentur Siefert“, „Actors and Company“ oder „Agentur Fuerst“- um einige der führenden deutschsprachigen Agenturen mit Sitz in Wien zu nennen.

Darüber hinaus existieren Online-Plattformen, die es SchauspielerInnen ermöglichen Referenzen und Lebensläufe zu präsentieren. Es wurde im Zuge der Recherchen auf drei dieser Plattformen gestoßen, bei welchem eine Vielzahl an DarstellerInnen, die zu den Ensembles des Volkstheater, Burgtheaters oder des Werk-x gehören oder ehemals gehörten, zu finden waren: „E-Talenta“[163], „Filmmakers“[164]und „Schauspielervideos“.[165] Auch viele der „Mutteragenturen“ der Schauspieler verweisen auf ihren Webseiten für „weitere Informationen“ auf ebendiese zuvor genannten Casting-Plattformen. Dort wurden die Beschreibungen in den jeweiligen Curricula Vitae einer genaueren Betrachtung unterzogen.

In den „Lebensläufen“ wird meist zunächst – wie bei allen Agenturen - Geburtsdatum, Ort, Nationalität, Sprache und Dialekte der SchauspielerInnen angegeben. Eine zusätzliche Kategorie ist bei manchen Personenbeschreibungen auf den genannten Seiten von E-Talenta, Filmmakers und Schauspielervideos zu finden. Die Kategorie ist ausgewiesen als „Ethnisches Erscheinungsbild“,

163 E-Talenta (Datum unbekannt). URL: https://www.castforward.de/index.php

164 Schauspielervideos (Datum unbekannt). URL: http://www.schauspielervideos.de/

165 Filmmakers (Datum unbekannt). URL: https://www.filmmakers.de/index/index?cr=1

„Ethnische Erscheinung“ oder „Ethnische Typen“. Man kann dort zwischen einer Vielzahl an Beschreibungen wählen: Mitteleuropäisch, Arabisch, Mediterran (dunkel), Mediterran (hell), Hispanisch, Latino, mittel-/südamerikanischer Raum, Balkan, Romani, Türkisch/Kurdisch, Slawe, Osteuropäer, u.v.m.

Diese zusätzliche Information des „ethnischen Typen“ steht jedoch ausschließlich in Bezug auf das äußere Erscheinungsbild eines Schauspielers – der Fokus dabei auf der Herkunft beziehungsweise dem „Migrationshintergrund“ dieser Person. Bei der Zuteilung von Rollen ist die Typenfrage durchaus von Relevanz. Bestimmte Rollen werden unweigerlich mit bestimmten körperlichen Attributen in Verbindung gebracht. So existieren auch Stereotypisierungen von Figuren aus alten, klassischen Stoffen – das wohl bekannteste Beispiel dafür ist die Rolle von Shakespeares „Othello“ im gleichnamigen Stück und die vermeintliche Darstellung der Figur durch eine Person mit „dunkler“ Hautfarbe. In umgekehrter Folge schließt diese klischeehafte Sichtweise aus, einem „weißen“ Schauspieler die Rolle zuzuteilen. Letzteres Prinzip erfolgt jedoch durchaus häufiger und zumeist bedenkenlos hinsichtlich der Rezeption und des „Einfühlungsvermögens“ des Publikums.

Dies führt aus der Sicht der Verfasserin die zentrale Problematik deutlich vor Augen: Herkunft und damit verbundene äußere Merkmale sollen in Besetzungsfragen oder allgemein beim Engagement der KünstlerInnen nicht entscheidend sein. Ob im Bereich Fernsehen, Film oder am Theater – die Unterteilung von DarstellerInnen in „ethnische Typen“ kann als überflüssig betrachtet werden – weder sagt sie etwas über die Qualität der Darbietung, noch soll daraus erfolgen, welche Rollen vergeben und welche nicht vergeben werden.

13. Schlusswort

Es ist wesentlich das Land Österreich, vor allem aber die Stadt Wien, als Einwanderungsraum zu begreifen und zu akzeptieren. Inhalte, die sich mit dem Leben in Österreich ansässiger „MigrantInnen“ auseinandersetzen, fehlen maßgeblich auf den Spielplänen dieser großen Theaterinstitutionen.
Einerseits ist es notwendig Themen wie Rassismus, Toleranz, Heimatlosigkeit etc. auf der Bühne zu behandeln. Es bedarf jedoch weniger der Problematisierung, als der selbstverständlichen Darstellung vielfältiger Lebensweisen, Normen und Perspektiven auf der Bühne – also „migrantisch“ geprägter Alltag aus der Sicht von KünstlerInnen verschiedener Herkunftsländer.

Andererseits sind vielfältige, der Bevölkerungsrealität angepasste Ensembles wesentlich – warum ein solcher Mangel herrscht liegt zum einen an bewusst getroffenen Entscheidungen von TheaterdirektorInnen, RegisseurInnen und sonstigen EntscheidungsträgerInnen. Zum anderen scheint ein weiterer Aspekt in dieser Frage naheliegend: Die Frage nach der Präsenz von „MigrantInnen“ an führenden Schauspielschulen. Wie vielfältig ist der Bild der BewerberInnen – wie das der AbsolventInnen?

Geschieht die Beschäftigung mit multikultureller Wirklichkeit lediglich in Form von Sonderprojekten oder Projektwochen, durch temporäre Engagements von Gästen oder der Auslagerung von vielfältigen Stoffen auf Nebenbühnen, so hindert dies institutionalisierte Theaterhäuser daran, einen großen Teil des potentiellen Publikums zu erreichen und ihre gesellschaftliche Relevanz zu erhalten. Solch große Kulturinstitutionen, wie das Burgtheater oder das Volkstheater, könnten maßgeblich zu einer Besserung in der Überbrückung und dem Verständnis kultureller Differenzen beitragen.

14. Literaturverzeichnis

- Abdullah, A. M. (2014). *5 Jahre Garage X.* Wien: Theater Petersplatz.

- Araeen, R. (1994). New internationalism, or the Multicultualism of Global Bantustans. Hg. J. Fisher. *Global Visions towards a new internationalism in the visual arts.* London : Kala Press: Institute of International Visual Arts.

- Behrendt, E. & Burckhardt, B. & Wille, F. (2011). *Im Feld der Verhandlung. Ein Gespräch mit Shermin Langhoff, Jens Hillje und Bernhard Glocksin über Sinn und Unsinn von Multikulti, ein neues deutsches Selbstverständnis, Selbstermächtigung und die ver mittelnde Kraft von Musik.* Theater Heute. S. 12-17

- Calaitzis, E. (1976). *Das Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium.* Hg. M. Dietrich. *Das Burgtheater und sein Publikum. 1. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater.* Wien : Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss.

- Czerwonka, S.(2011). *Nicht Mangel, sondern Besonderheit. Die Spiegelung des Migrationsbegriffs auf Deutschen Bühnen*. Hg. Schneider, W. (2011) *Theater und Migration.* S.77-83

- Dermutz, K. (2010). *Das Burgtheater und die Wiener Identität. Kontinuität und Krisen 1888-2009.* Wien: Bibliothek der Provinz.

- Dermutz, K. (Hg.) (2005). *Das Burgtheater. 1955 – 2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten.* Wien: Deuticke Verlag.

- Doucette, Erika (2001). Kulturarbeit von Migrantinnen in Österreich. Dipl.-Arb. Universität Wien.

- Dyer, S. (2007). *Boxed In: How Cultural Diversity Policies Constrict Black Artists.* Newcastle upon Tyne: A-n.The Artists Information Company.

- Gerhardt, V. (2007). *Partizipation. Das Prinzip von Politik.* München: C.H.Beck.

- Hall, S. (2012). *Kulturelle Identität und Diaspora.* Hg. U. Mehlem. *Ausgewählte Schriften 2. Rassismus und kulturelle Identität.* 5. Auflage. Hamburg: Argument-Verlag.

- Hejl, P.M. (2001). *Kultur.* Hg. Ansgar Nünning. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage.* Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

- Holthaus, C. (2011). Jeder macht das mal auf seine Art und Weise. Ansätze und Herausforderungen einer interkulturellen Spielplangestaltung. Hg. Schneider,W. *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis.* Bielefeld: Transcript. 147-158

- Lamprecht, G. (2013). *Theater - Freiheit – Revolution. Die Entwicklung der "freien" Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen, 1945 – 2003*. Weitra: Bibliothek der Provinz.

- Mandel, B. (2011). *Interkulturelles Audience Developement. Barrieren der Nutzung öffentlicher Kulturangebote und Strategien für kulturelle Teilhabe und kulturelle Vielfalt.* Hg. W. Schneider . *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis.* Bielefeld: Transcript. S. 111-123

- Pfeiffer, C. G. (2003). *Der Ehrgeiz, der Einseitigkeit zu entfliehen. Hg. M.* Wagner, S. Schwinghammer, M. Hüttler. Theater. Begegnung. Integration? Frankfurt am Main: IKO.

- Regus, C. (2009). *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21.Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus.* Bielfeld: Transcript.

- Schneider, W. (Hg.) (2011). *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis.* Bielefeld: Transcript.

- Scheytt, O. (2006). *Aufgaben der Kulturpolitik.* Hg. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Band 6: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2006. Thema: Diskurs Kulturpolitik.* Essen: Klartext-Verlag.

- Sharifi, A. (2011). *Studien zur Kulturpolitik.* Band 13. *Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln.* Hg. W. Schneider. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Siavash, S. M.(2011). *Wer ist wir? Theaterarbeit in der interkulturellen Gesellschaft.* In Hg. W. Schneider. *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis.* Bielefeld: Transcript. S. 83-91

- Terkessidis, M. (2010). *Interkultur.* Berlin: Suhrkamp.

- Thiele, R.(2008). *Das Potential der Hybridkultur. Rita Thiele, Chefdramaturgin am Schauspiel Köln, über Theater mit Migrationshintergrund*. Die Deutsche Bühne. 10/8.

- Volkstheater Wien (Hg.) (2013). *Volkstheater. Spielzeit 2013/2014*. Wien: Volkstheater Ges.m.b.H

- Volkstheater Wien (Hg.) (2014). *Was soll das Volk im Theater?125 Antworten aus 125 Jahren Volkstheater.*Wien: Brandstätter.

- Wagner M. (Hg.); Schwinghammer S. (Hg.); Hüttler M. (Hg.) (2003). *Theater. Begegnung. Integration?* Frankfurt am Main: IKO.

Online-Quellen

- Affenzeller, M. (2014). Schiffbrüchig und ausgeliefert sein. Online im Internet: URL: http://derstandard.at/1395364432435/Schiffbruechig-und-ausgeliefert-sein (letzter Zugriff am 16.12.2015)

- Akbaba, Ü., Bratic, L., Galehr, S., Görg, A. & Pfeiffer, G. C. (2009). Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik Wien 2010 – 2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität. Online im Internet: URL:http://www.iodo.at/kulturstudie090606.pdf (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Alvir, O. (2013). Männergeschichten und Ausländersachen. Online im Internet: URL: http://dastandard.at/1363706043114/Maennergeschichten-und-Auslaendersachen (letzter Zugriff am 6.Juli 2015)

- Biber (Datum unbekannt) Über uns. URL: http://www.dasbiber.at/%C3%BCber-uns (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Brunnenpassage (2014). Ausnahmezustand Mensch Sein. Online im Internet: URL: http://www.brunnenpassage.at/projekte/theater/vergangene-projekte/ (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Burgtheater Wien (2014). Folge 5: Kakanien- Neue Heimaten. Sprachkrisen und andere Katastrophen. Online im Internet: URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=961902184 (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Burgtheater Wien (2015). Die, should sea be fallen in. Online im Internet: URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964223262 (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Burgtheater Wien (Datum unbekannt). Spielstätten. Online im Internet: URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/ueber_uns/spiestaetten/283.at.php (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Burgtheater Wien (2014). Spielzeit 2014/2015. Online im Internet: URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premieren/WEB_FIN_SZH300514_BOEGEN.pdf (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Burgtheater Wien (2015). Die, should sea be fallen in. Online im Internet: URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964223262 (letzter Zugriff am 24.09.2015)

- Burgtheater Wien (2014). Folge 5: Kakanien- Neue Heimaten. Sprachkrisen und andere Katastrophen. URL: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=961902184 (Zugriff am 24.09.2015)

- Cocon-Kulturverein (2014). In Between. Online im Internet: URL: http://www.cocon-kultur.com/typo3/index.php?id=481 (Letzter Zugriff am 12.12.2015)

- Deutschbauer, J. (2014). Suche die unpolitischste Theaterproduktion Wiens 2013/14. Online im Internet: URL: http://julius-deutschbauer.com/de/topics/suche-die-unpolitischste-theaterproduktion-20132014.php (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- DiePresse (2013). Förderstopp: Ist „Nathan der Weise“ zu erotisch? Online im Internet: URL: http://diepresse.com/home/kultur/news/1462265/Forderstopp_Ist-Nathan-der-Weise-zu-erotisch (letzer Zugriff am 16.12.2015)

- Dschungel Wien (Datum unbekannt). DSCHUNGEL WIEN. Theaterhaus für junges Publikum. Online im Internet: URL: http://www.dschungelwien.at/theaterhaus/dschungelwien/ (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- E-Talenta, Online im Internet: URL: https://www.castforward.de/index.php. (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- E-Talenta (Datum unbekannt). Search Actors. URL: https://www.e-talenta.eu/members/e- search/actor (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- E-Talenta (Datum unbekannt). Michael Masula. URL: https://www.castforward.de/members/profile/michael-masula?lang=DE (letzter Zugriff am 11.11.2015)

- E-Talenta (Datum unbekannt). Matthias Mamedof. Online im Internet: URL: https://www.castforward.de/members/profile/matthias-mamedof?lang=DE (letzter Zugriff am 11.11.2015)

- Filmmakers, Online im Internet: URL: https://www.filmmakers.de/index/index?cr=1 (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Fleischer, S. (2014). Junge Burg: Familiengeschichten. Belgrad. Online im Internet: URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/353109_Sozialisation-im-Schatten-des-Jugoslawien-Krieges.html (letzter Zugriff am 15.12.2015)

- Garage X (2013). Palais Kabelwerk, GARAGE X und daskunst freuen sich über neues Projekt ab 2014. Online im Internet: URL: http://www.garage-x.at/technik/WERK%20X.pdf (letzter Zugriff am 05.03.2015)

- Garage X (2011). PIMP MY INTEGRATION. Projektreihe Postmigrantischer Positionen. Online im Internet: URL: http://www.garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=67:archiv-%2020112012&id=587:pimp-my-integration&Itemid=59 (letzter Zugriff am 11.03.2015)

- Garage-X (Datum unbekannt). Profil. Online im Internet: URL: http://garage-x.at/portal/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=14&id=38&Itemid=19 (letzter Zugriff am 01.09.2015)

- Gucanin, J. & Puktalovic, S. (2014). „Ausnahmezustand Mensch sein“: Neun Sprachen auf der Bühne. Online im Internet: URL: http://derstandard.at/1395363912654/Ausnahmezustand-Theater (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Halle, R. (2012). Das Wiener Volkstheater in der nächsten Saison. Motto: Kaleidoskop der Illusionen. Online im Internet: URL: http://oe1.orf.at/artikel/304022 (letzter Zugriff am 15.05.2015)

- IODO (2007). Home. Online im Internet: URL: http://www.iodo.at/home.htm (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- IODO (2009). Executive Summary zur Studie. Kunst, Kultur und Theater für Alle!Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perpektiven der Kunst- und Kulturpolitik Wien 2010-2015 mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität. Online im Internet: URL: http://www.iodo.at/kulturstudie090605kurz.pdf (letzter Zugriff am 04.11.2015)

- INIVA (Datum unbekannt). Who we are. Online im Internet: URL: http://www.iniva.org/about_us/about_iniva/who_we_are (letzter Zugriff am 05.11.2015)

- Langhoff S. (2011) „Die Herkunft spielt keine Rolle – 'Postmigrantisches' Theater im Ballhaus Naunynstraße." Interview mit Donat K. Online im Internet: URL: http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-sher min-langhoff (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Mailath-Pokorny, A. (2011). Wien denkt weiter. Online im Internet: URL: http://wien-denkt-weiter.at/wp-content/uploads/2010/04/wien_denkt_weiter_kultur_fuer_wien.pdf (letzter Zugriff am 11.11.2015)

- Mayer, N. (2015). Burgtheater. Die verzweifelte Klage der Schutzbefohlenen. URL: http://diepresse.com/home/kultur/news/4696637/Burgtheater_Die-verzweifelte-Klage-der-Schutzbefohlenen (letzter Zugriff am 15.12.2015)

- MA 17 Integration und Diversität. (2014). Daten und Fakten - Wiener Bevölkerung nach Migrationshintergrund. Online im Internet: URL: https://www.wien.gv.at/menschen/integration/grundlagen/daten.html **(**letzter Zugriff am 22.02.2016)

- MA 23 - Wirtschaft, Arbeit und Statistik (2014). Daten und Fakten – Wiener Bevölkerung nach Migrationshintergrund. Online im Internet: URL: https://www.wien.gv.at/menschen/integration/grundlagen/daten.html (letzter Zugriff am 06.07.2015)

- MA 23 - Wirtschaft, Arbeit und Statistik (2014). Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien 2014. Menschen in Wien. Online im Internet: URL: https://www.wien.gv.at/statistik/pdf/menschen.pdf (letzter Zugriff am 24.05.2015)

- Oe1- Kultur (2014). "Szene Ungarn" im Kasino. Online im Internet: URL: http://oe1.orf.at/artikel/369499 (letzter Zugriff am 01.03.2016)

- Pantic, J. & Szaraniec Y. (2014). Rolle: Ausländerleiche. Online im Internet: URL http://www.dasbiber.at/content/rolle-ausl%C3%A4nderleiche (letzter Zugriff am 24.05.2015)

- Paterno, P. (2013). Komfortzone verlassen. Online im Internet: URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kulturpolitik/590340_Komfortzone-verlassen.html (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Perumal, M. (2013). Debatte über (Post-)Migranten an deutschen Theatern – Ein offener Brief des Schauspielers Murali Perumal an die Süddeutsche Zeitung. Online im Internet: URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84 (letzter Zugriff am 01.07.2015)

- Pesl, M. (2014). Seelenkalt – Im Werk X inszeniert Ali M. Abdullah den Bestseller der "Generation Putin" von Sergej Minajew Dealer, Dollars, Demokratie. Online im Internet: URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10230:seelenkalt-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Pohl, R. (2013). Die Liebeskraft der Josefsehe. Online im Internet: URL: http://derstandard.at/1358303869717/Liebeskraft-der-Josefsehe (letzter Zugriff am 16.12.2015)

- Pohl, R. (2014). Wiener „Werk X“ auf der Suche nach dem Paradies. Online im Internet: URL: http://derstandard.at/2000002106410/Wiener-Werk-X-auf-der-Suche-nach-dem-Paradies (letzter Zugriff am 24.09.2015)

- Schausberger, S. (Datum unbekannt). Ein Spiegel der Gesellschaft? Online im Internet: URL: http://www.progress-online.at/artikel/ein-spiegel-der-gesellschaft (Zugriff am 07.07.2015)

- Schauspielervideos, Online im Internet: URL: http://www.schauspielervideos.de/ (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Stadt Wien (2010). Gemeinsame Wege für Wien. Das rot-grüne Regierungsübereinkommen 2010. Online im Internet: URL:https://www.wien.gv.at/politik/strategien-konzepte/regierungsuebereinkommen-2010/pdf/regierungsuebereinkommen-2010.pdf (letzter Zugriff am 09.04.2015)

- Theater Nestroyhof Hamakom (Datum unbekannt). Über uns. Online im Internet: URL: http://www.hamakom.at/ueberuns (letzter Zugriff am 16.12.2015)

- Theater Nestroyhof Hamakom (Datum unbekannt). Künstler im Hamakom. Online im Internet: URL: http://www.hamakom.at/index.php?res_id=7 (letzter Zugriff am 16.12.2015)

- Theater Nestroyhof Hamakom (Datum unbekannt). Interdisziplinäres Programm. Online im Internet: URL: http://www.hamakom.at/interdisziplinaeres-programm (letzter Zugriff am 16.12.2015)

- Trotier, K. (2011). Migration am Theater: Bist du Schwul oder Türke? Online im Internet: URL: http://www.zeit.de/2011/29/Theater-Migration (letzter Zugriff am 05.11.2015)

- Uludag, Ö. (Datum unbekannt). Migranten spiele auf den Sprechbühnen keine Rolle. Online im Internet: URL: http://www.zenithonline.de/deutsch/koepfe/a/artikel/migranten-spielen-auf-den-sprechbuehnen-keine-rolle-001755/ (letzter Zugriff am 06.07.2015)

- Vikoler, C. (2010). Aus der Perspektive von 44 % der Wiener Bevölkerung. Vorschlag zu einer transkulturellen Theateroffensive. Online im Internet: URL: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42458&id_text=7 (letzter Zugriff am 06.07.2015)

- Volkstheater Wien (2015). Hakoah Wien. Online im Internet: URL: http://www.volkstheater.at/stueck/hakoah-wien/ (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Volkstheater Wien (2015). Volkstheater. Presseinfo. URL: http://alt.volkstheater.at/media/file/171_2015-16_Presseinfo_Lang.pdf (letzter Zugriff am 10.11.2015)

- Werk-X (2014). Divercitylab. Online im Internet: URL: http://werk-x.at/divercitylab (letzter Zugriff am 16.12.2015)

- Werk-X (2014). Seelenkalt (Duchless). Online in Internet: URL: http://werk-x.at/produktion/seelenkalt-duchless (letzter Zugriff am 17.12.2015)

- Werk-X (Datum unbekannt). Personen. Schauspiel. Online im Internet: URL: http://werk-x.at/personen?q=Schauspiel (letzter Zugriff am 19.10.2015)

- Wiederhold A. (2014). Ausnahmezustand Mensch Sein. Eine Kooperation zwischen Brunnenpassage und Volkstheater Wien. URL: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=48926&id_text=6&id_language=2

- Wina-Magazin (2014). Aufregendes Theater an der Burg – diesmal aus Ungarn. Online im Internet: URL: http://www.wina-magazin.at/?p=7730 (letzter Zugriff am 01.03.2016)

INTERVIEWS

- Posch, H. (2015). Interview am 09.10.2015, Wien.

FILME

- Akin, F.(Drehbuch/Regie). (2004). Gegen die Wand [Film]. Deutschland, Türkei: Würste Filmproduktion, Hamburg.

15. Anhang

15.1 Transkript: INTERVIEW mit HARALD POSCH, Geschäftsführer WERK-X

Wien, am 9.Oktober 2015

Wie würden Sie das Werk-X beschreiben?

POSCH: „Es gibt die großen Bundestheater und Privattheater – so wie das Volkstheater oder die Josefstadt. Und dann gibt es die sogenannten Mittelbühnen. Dazu gehört das Schauspielhaus, das Rabenhof, das TAG, das Tanzquartier und der Dschungel. Dazu gehört auch das WERK X, da es ein eigenes Haus, einen Jahresspielplan und eine 4-Jahres-Subvention besitzt. Das Werk-X ist kein OFF-Theater per se – es ist schon relativ institutionalisiert Wir haben bessere Möglichkeiten als die wirkliche OFF-Szene, die kriegen nur einzelne Projekte gefördert, manchmal eine Jahresförderung aber keine eigene Bühne. Sie brauchen immer ein Theater mit dem sie kooperieren – das machen wir mittlerweile mit dem Petersplatz, mit unserem zweiten Standort sehr stark – ausschließlich für die freie Szene."

Ist das Werk-X ein Postmigrantisches Theaterhaus?

POSCH: „Nein, aber ich sehe es als „diversifiziert" na, ja. Ja, natürlich schauen wir genauso auf eine Frauenquote, z.B. auch in unserer Verwaltung, bei Besetzungen, der Vergabe von Regieaufträgen, und AutorInnenaufträgen. Wir versuchen halbwegs ausgewogen zu agieren. Was Geschlechtervergabe angeht, machen wir das natürlich auch bei den Ensembles. Oder bei den jeweiligen Ensembles die immer nur für ein Stück zusammengestellt werden."

Wie kommt es zu der Zusammenstellung der Ensembles?

POSCH: „Mein Partner, ich und die Dramaturgie erarbeiten ein Jahresprogramm. Wir überlegen uns, was wir gerne machen möchten. Welche Stücke, welche Themen, welche Texte, welche Romane, welche Filme und dann suchen wir uns Regisseure. Wobei es manchmal auch den Prozess gibt, dass man sagt, das ist eine ganz tolle Regisseurin und man redet mit ihr dann auch darüber was sie gerne machen möchte und lässt sich Vorschläge bringen. Und wenn diese dann korrelieren mit unseren Vorstellungen, von dem was ein zeitgenössisches Sprechtheater leisten soll, dann machen

wir das. Sobald Regie und Stück stehen, geht man in die Besetzung – man sagt: Ok, welche Schauspielerinnen und Schauspieler braucht der Regisseur/die Regisseurin oder welche wollen wir? Dann besetzt man das gemeinsam und die Proben beginnen – das dauert 1.5 Monate. Dann kommt das Stück raus und es läuft zweieinhalb bis vier Monate im besten Fall. Und in der Zeit, wo die Proben sind, sind die Schauspieler bzw. die Künstler auch angestellt bei uns. Und versichert. Also ganz normal bei ASVG- angemeldet. Und wir zahlen allen Schauspielern die idente Gage. Es gibt hier keine Unterschiede. Das hat auch ein bisschen mit unserer Arbeitsweise zu tun. Weil wir selten Stücke haben, wo, so wie es im Reclam Heft steht, einer die Hauptrolle spielt und ein anderer tritt nur als Bote auf. So viele Leute können wir gar nicht besetzen. „Die Räuber“ hat eine Besetzung von 18 Schauspielern, wir machen's mit sechs. Weil jeder Bote ein eigener Schauspieler ist – auf Großbühnen. Das streicht man in Kleinbühnen einfach raus. Und da sind alle sechs dafür dauernd auf der Bühne. Und daher kriegen auch alle die gleiche Gage. Und auch alle Regisseure kriegen die gleiche Gage. Auch wenn ich selber inszeniere, kriege ich die gleiche Gage, wie die Kollegen. Da haben wir einen kompletten – nicht nur Sozialismus eingeführt – sondern, das hat mit dem Budget zu tun und weil's auch unsinnig ist. Das macht auch bei den Gagen die wir zahlen können, keinen Sinn.“

„Theater als Spiegel der Gesellschaft“ - Spiegelt das Werk-x die Wiener Bevölkerung wieder?

POSCH: „Nicht erst seit der Globalisierung sind viele Probleme ein globales Problem. Also kann ich mich nicht auf die Wiener Gesellschaft beschränken. Es kommt manchmal ein bisschen auf die Stückvorlage an. Zum Beispiel wenn ich einen Nestroy mache – was wir auch schon gemacht haben. Wir haben Nestroy sehr stark modernisiert, oder jetzt, in der kommenden Spielzeit zum ersten Mal einen Schnitzler. Wir machen den Reigen – der heißt aber- „Der Reigen – The Making of a Post-Porn Schnitzler“. Inszeniert von Heiko Pfost- dem ehemaligen Brut Intendant gemeinsam mit Barbara Weber, der ehemaligen Intendantin von „Neumarkt“ in Zürich. Die machen das gemeinsam. Wir besetzen dabei den Reigen queer – und wer den Reigen kennt, weiß was das soll. Aber selbst da, das ist keine Wiener Erscheinung – das ist maximal ein Thema der westlichen Welt.

Was ist das Divercity-Lab?

POSCH: Wir haben, gemeinsam mit Asli Kislal, der Leiterin, eine Art Schauspielschule gegründet, speziell für Menschen mit Migrationshintergrund – um sie heranzuführen an Kultur generell – weil das ist dann schon auch nicht so einfach zum Teil – mit den Familienhintergrund, etc. …. da große

Kulturferne gegeben ist. Um aber am Ende Leute auszubilden, damit sie Fuß fassen können auf größeren Bühnen – damit sich das sozusagen in der Repräsentation ja auch verändert und verbessert. Es war uns aber wichtig auf Qualitätskriterien zu achten. Genauso wenig wie man sagen kann: Nur weil du eine Frau bist oder ein Fahrradfahrer, bist du schon ein Künstler. So kannst du auch nicht sagen: Nur weil du Migrationshintergrund hast, bist du schon qualifiziert. Natürlich muss man sich zuerst die Ausbildungsseite anschauen – dafür gibt's eben Divercity-Lab zum Beispiel. Wir haben aus dem Grund „Best-Practice" Beispiele eingeladen aus Deutschland, Berlin, Stuttgart. Ballhaus Naunynstraße war da, Heimathafen Neukölln auch - alles im Zuge des Projekts „Pimp my Integration". Das Stuttgarter Theaterhaus ist da schon seit 15 Jahren dahinter. Dort machen sie etwas sehr Schönes. Sie spielen den Literaturkanon, den man in der Schule so lernt – die „12 Geschworenen" zum Beispiel, das haben sie bei uns auch gezeigt. Die Rollen waren durchweg mit Migranten besetzt. Ohne Kommentar. Und das ist dann natürlich das Best-Practice Beispiel. Also es hat ja keinen Sinn, wenn dann ein Jugoslawe wieder den Messerstecher spielt und eine Türkin die Kopftuchträgerin spielen muss, und ein Schwarzer den Schießmichtot... Das darf's nicht sein. Deswegen haben wir die eingeladen, um sozusagen auch der österreichischen – also, ist ja auch ein falsches Wort,...Migrantenszene, zu zeigen – auf welchem Level, auf welchem Niveau sich das abspielen kann und muss.

Welches Publikum findet sich letztendlich im Werk-x ein?

POSCH: „Also bei der Garage-x am Petersplatz, da weiß ich das noch ganz genau, da konnten wir es 5 Jahre beobachten. Hier sind wir erst am Ende des ersten Jahres oder am Beginn des zweiten.. Natürlich kommt es ein bisschen auf das jeweilige Stück an. Also, ich meine, wenn wir die Proletenpassion spielen, dann habe ich hier durchaus „50plus-jährige" drin, die noch das Original gesehen haben 1979. Auch, 50/50 mit Mitt-20ern, End-20ern, die sagen, sie haben vom Mythos gehört, sie wollen ihn endlich sehen. So etwas freut mich durchaus. Auch so ein Generationenmix. Wenn man auf beiden Seiten quasi intelligente Schichten abholt. Als wir Feuchtgebiete gespielt haben, von der Charlotte Roche, haben wir fast nur 20-jährige Mädchen drinnen sitzen gehabt, man soll's nicht glauben. Das war aber so. Im Großen zusammengefasst ist es schon eben ein bewussteres Publikum, dass sich, sag ich mal, zwischen Mitte 20 und Mitte 40 bewegt, urban ist und gesellschaftspolitisch bewusst. Ein Falter-Leser, ein Standard-Leser und ein FM4-Hörer."

Wie läuft der Prozess ab – die Suche nach SchauspielerInnen – für Eigenproduktionen? Nach welchen Kriterien gehen Sie da vor?

POSCH: „Wir suchen die bestmöglichen Leute für das Geld, das wir haben. Das heißt wir gehen sehr viel ins Theater. Wir fliegen auch viel herum. Ich geh' auch selber sehr viel in Berlin ins Theater oder in München oder in Zürich.. Muss ich, das ist mein Beruf, überall herumzufahren. Ich schaue mir aber auch hier in Wien kleinere Projekte an und picke halt die besten - unter Anführungszeichen- heraus. Wir brauchen sicher andere Schauspieler, als sie die Josefstadt braucht. Weil wir modernere Schauspieler brauchen. Das heißt wir brauchen Schauspieler die auch ein gesellschaftspolitisches Bewusstsein haben. Also die nicht nur schöne Gefühle produzieren auf der Bühne. Nicht: „Ich kann den Richard III sehr schön bucklig und leidend spielen“ – sondern, die auch sozusagen transponieren können und sagen können: „Wer ist Richard III heute?“ Die das denken können. Die auch ein bisschen Nachrichten schauen und ein bisschen was lesen und reflektieren.“

Nach welchen Kriterien gehen Sie bei den freien Gruppen, die am Eldorado spielen vor? Wie werden diese ausgewählt?

POSCH: „Zunächst mal gibt es einen Fördertopf von der Stadt Wien für diese freien Gruppen. Die werden von einem Kuratorium vergeben, diese Förderungen. Wer dort einreicht, kann vorher zu uns kommen und sagen „Wenn ich Geld kriegen würde, würde ich das gerne bei euch machen“. Dann schicken die uns ein Konzept, dann führt man ein Gespräch mit den Künstlerinnen und Künstlern. Nach Möglichkeit haben sie schon irgendwas gemacht, dass man gesehen hat. Das ist immer der bessere Fall. Gibt aber durchaus Leute, die wir schon gehabt haben, die zum ersten Mal was gemacht haben - und das war bei uns. Und das beurteilt man dann wirklich aus einem persönlichen Gespräch heraus, wo man sagt: Wie tief ist der in der Materie drin /oder die. Ist überhaupt eine Position da? Das ist mal ein ganz großes Kriterium. Wenn da jemand sagt: Ich möchte ein Stück inszenieren, sage ich, ja, das wollen viele. Warum? Warum du ? Warum dieses Stück? Warum kein anderes und so weiter. Und manchmal kommt dann auch die Frage ob wir helfen können beim Besetzen sogar. Dann suchen wir Schauspieler gemeinsam aus. Manchmal bringen sie die Schauspieler auch mit. Und dann reden wir aber auch nochmal mit dem Kuratorium. Sozusagen, was sie nochmal für einen Einschätzung haben. Weil die letzte Entscheidung liegt bei denen, nicht bei uns. Und wenn die dann sagen: Ok wir fördern dieses Projekt, nachdem wir es gemeinsam eingereicht haben, dann machen wir's auch.“

Und wenn sie keine Zusage bekommen....

POSCH: ...dann können wir's nicht machen. Das Geld hab ich leider nicht.

Wie versucht das WERK-X sich von dem Genre „Migrantentheater“ zu distanzieren?

POSCH: Man muss sich nicht distanzieren davon. Man muss einfach die Arbeit machen, die man macht und die spricht dann hoffentlich für sich. Also bewusst davon distanzieren tun wir nicht. Wie Sie ja selbst schon in ihrer Arbeit festgestellt haben, wenn man für eine heutige Gesellschaft Theater macht – kann man das Thema gar nicht umgehen. Das ist Teil unseres Lebens. Also muss es auch irgendwo Berücksichtigung finden. Wenn ich jetzt in den Zeitungen dauernd das Etikett bekommen würde, ein Migrantentheater zu sein, dann würde ich mich schon verhalten dazu. Dann würde ich sagen: Wir sind mehr. Im Sinne von Vielfalt und Reichhaltigkeit. Weil das heißt es ja auch, das ist ja eine Reduktion wieder nur. „Migrantentheater“ ist ja schon bald ein Schimpfwort. Und das ist sozusagen ja auch Unsinn.

Gehen Sie internationale Kooperationen ein? Oder Machen sie das hauptsächlich deutschsprachigen Theatern?

POSCH: Nach Möglichkeit ja, das ist ein bisschen eine budgetäre Frage. Weil, wir haben jetzt gerade diskutiert mit einem Kollegen aus Deutschland, der möchte was gemeinsam machen, der möchte was mit Sofia gemeinsam machen, mit einem Theater in Sofia. Da ist die Situation die, dass das Theater in Sofia gar nichts beisteuern könnte zu einer Koproduktion, weil tatsächlich die Mittel fehlen. Die haben genau nur eine Bühne und ein paar Techniker. Und die müsste man dann sozusagen als deutschsprachiges Theater sub-subventionieren. Also wir, mit unserer Subvention, müssten die dann auch noch subventionieren. Das ist dann .. das stößt an unsere Grenzen ganz einfach. Das können wir kaum leisten. Wir versuchen das natürlich.

Welche Kooperationen ist das Werk-x in den letzten zwei Saisonen (13/14, 14/15) eingegangen?

POSCH: Wir haben mit Emil Heinreich, der türkischen Regisseurin, die schon länger in der Szene ist, gemeinsam etwas produziert, was dann in Istanbul Premiere hatte, dann nach Ankara ging, dann in Diyabakir gespielt wurde, also in der Kurdenhauptstadt, im Südosten von Anatolien und dann

erst nach Wien kam, zu uns zur Premiere. Das war in der letzten Spielzeit. Wir haben eine griechische Gruppe hier gehabt, die eher eine Musikgruppe war.
Außerdem haben wir Panels, wo wir sozusagen das Jahresspielthema vertiefend in vier bis fünf Podiumsdiskussionen in einer zweitägigen Konferenz vertiefen. Da haben wir immer Leute. Da haben wir den Mark Fisher aus London dagehabt, dann den Franco Berardi aus Rom. Bei Einzelpersonen, da geht's. Man bezahlt den Flug und eine Übernachtung im Hotel. Auf der Ebene sind wir sehr internationalisiert.
Wirklich andere Gruppen... im Moment ginge dies nur über Einladungen, die wir nicht finanzieren können. Was wirklich sehr schön wäre, wenn wir mit Israel oder Palästina oder so, gemeinsam ein Projekt, acht bis neun Wochen lang, erarbeiten und es dann in allen drei Ländern zeigen. Das hat die Schaubühne gemacht. Zum Beispiel mit „Dritte Generation". Schon vier bis fünf Jahre her. Da waren israelische Schauspieler dabei, palästinensische Schauspieler, deutsche Schauspieler und es ging um Identitäten. 15 Schauspieler, 15 Stühle auf der Bühne. Mehr war nicht. Die sind ganz einfach gestrickt, das war ein hervorragender Abend. Ich wollte ihn unbedingt einladen nach Wien, habe dies finanziell leider nicht geschafft. Das kann ich mir nicht leisten, da müsste ich sozusagen hier proben und spielen mit einem Ensemble. Und das zweite Ensemble schicke ich dort neun Wochen hin und zahle denen Aufenthalt und .. das ist undenkbar. Leider .. der Austausch müsste gefördert werden. Der Austausch müsste viel stärker gefördert werden, was das angeht.

Würden Sie sagen, dass es wichtig wäre, in dieser Phase, in der sich die Gesellschaft bzw. die Theaterlandschaft sich befindet, Quoten einzuführen?
POSCH: Am Ende von „Pimp my Integration" war ich so weit zu sagen: Ja. Natürlich ist Quote ein Zwangsmittel - immer ein schlechtes Mittel. In jeder Bürgerrechtspolitik, egal ob das Frauenpolitik ist, oder in Amerika mit den Farbigen, ist immer ein bisschen problematisch. Ist klar, eine Zwangsverordnung. Aber wenn nichts anderes nützt, dann bitte Quotenregelungen, hab ich gar kein Problem damit. Weil,... was heißt Quote: Heißt ja nur, bei gleicher Qualifikation Bevorzugung. Ist das Kriterium der Qualifikation erfüllt, dann bitte gerne mal eine Zeit lang eine Quote. Bis es greift und bis es mal zur Selbstverständlichkeit wird. Hab ich gar kein Problem damit.

15.2 Curriculum Vitae

Suzana Knezevic, BA

Geb. Datum: 10.04.1991
Tel.: 0699/17991234
Email: suzana.knezevic@gmx.at

Bildung

Volksschule, Tamsweg/Lasaberg, 1997-2001
Bundesgymnasium, Tamsweg, 2001-2005
BORG Nonntal, Informatikzweig, Salzburg, 2005-2009

Universität Wien, Theater- Film- und Medienwissenschaft, Wien 2009-2012
Universität Wien Theater,-Film,-Medientheorie Masterstudium 2012-2016

Berufserfahrung

freie Redakteurin bei **biber Verlagsgesellschaft mbH,** Wien 2015/2016
Redaktionsassistenz bei **ORF heute leben,** Wien 2014
Hospitanz & Inspizienz bei **Wiener Lustspielhaus,** Wien 2013)
Hospitanz bei **Theater Montagne Russes /** Dschungel Wien, 2012

15.3 Abstract

Begriffe wie Integration, Migration und Diversität halten durchaus Einzug in kulturpolitische Diskussionen und Spielpläne österreichischer Theater. Gepaart mit dem Fokus auf Geschichten über Herkunft, Heimatlosigkeit und Probleme im „Gastland“, beschränkt sich die Auseinandersetzung mit dieser multiethnischen Gesellschaft jedoch hauptsächlich auf einzelne Sonderprojekte. Vorliegende Abhandlung unterzieht die Inhalte der Spielpläne und die Zusammensetzung der Ensembles des Wiener Burgtheaters und Volkstheaters einer genaueren Betrachtung. Diesen Beispielen aus der etablierten Theaterlandschaft wird das Konzept des jungen Theaterhauses Werk-x gegenübergestellt. Der erste Eindruck führt zu folgender Annahme: Die freie Theaterszene ist den Großbühnen in der Reflexion einer bestehenden interkulturellen Gesellschaft um Jahre voraus.