



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Theater und Flucht nach dem Sommer 2015 in Österreich

„Künstlerische und politische Strategien des Künstler_innenkollektivs
Die Schweigende Mehrheit sagt JA!“

verfasst von / submitted by

Karoline Suntinger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019/ Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.

Danksagung

Die Umsetzung dieser Masterarbeit wäre ohne Kooperation mit den Mitgliedern des Kollektivs Die Schweigende Mehrheit sagt JA! nicht möglich gewesen. Ich bedanke mich stellvertretend für die Begründer_innen des Kollektivs bei Tina Leisch. Danke für die Zeit, die Sie sich für mich genommen und das Material, das Sie mir zur Verfügung gestellt haben.

Stellvertretend für die gesamten Künstler_innen will ich mich – in alphabetischer Reihenfolge – bei Stefan Bergmann, Amin Khawary, Johnny Mhanna und Sophie Resch bedanken. Danke für eure Bereitschaft, Offenheit und Zeit, die ihr mir entgegengebracht habt. Ein besonderer Dank geht an Ahmed Al Rifai. Über dich habe ich einen Zugang zu der Schaffensarbeit des Kollektivs erhalten, wodurch die Idee, eine Arbeit darüber zu verfassen, überhaupt erst entstanden ist. Danke für die vielen schönen Momente und Ideen, die du mit mir geteilt hast.

Außerordentlicher Dank gebührt zudem meiner Betreuerin Univ. Prof. Mag. Dr. Birgit Peter. Neben hilfreicher, konstruktiver Kritik, tatkräftiger Unterstützung und aufgebrachter Zeit, führte ihr eigenes lebhaftes und authentisches Interesse an der Praxis des Widerstandes zu vielen Denkanstößen.

In diesem Sinne möchte ich auch meinen Dank an Elena Lanzinger und Sita Urban aussprechen. Der stattgefundene Austausch – der Einblick in den Schreib- und Arbeitsprozess anderer Masterarbeiten, sowie eure Aufmerksamkeit und motivierenden Zusprüche haben mir verdeutlicht, dass Höhen und Tiefen etwas völlig Normales im Zuge der Entstehung einer Masterarbeit sind.

Herzlicher Dank geht auch an Eva Brenner, für die Einladung zu den Proben ihres neuen Projektes und dafür, dass sie mir einen Einblick in die Welt ihrer politischen Theaterarbeit ermöglicht hat.

Danke an all meine Freund_innen für die Geduld, die ihr mit mir aufgebracht habt, euer offenes Ohr und die vielen Momente des Lachens, die ihr mir im Zuge des Schreibprozesses beschert habt. Friederike Thum, Elena Suntinger und Mama, danke für die Korrekturarbeiten.

Zu guter Letzt spreche in einen großen Dank an meine Eltern und Geschwister aus – dafür, dass ihr mir während meines ganzen Studiums immer tatkräftig zur Seite gestanden seid, mir nicht nur den finanziellen Polster, sondern auch den notwendigen Zuspruch und Lob zukommen habt lassen. Danke, dass ihr immer an mich geglaubt habt und für mich da seid.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Material, Begriffe und Methoden	5
2.1 Forschungsstand	5
2.2 Begriffsdefinitionen: Flüchtling, (Post-)Migrant_in und (post-)migrantisches Theater	15
2.3 Annäherung: Politisches Theatermachen	21
2.4 Begriffsdefinition: Erstaufnahmestelle Traiskirchen.....	30
2.5 Begriffsdefinition: Integration	31
3 Die Schweigende Mehrheit sagt JA!	32
3.1 Gründung des Kollektivs Die Schweigende Mehrheit sagt JA!	32
3.2 Begründer_innen und Protagonist_innen	33
3.3 Projekt 1: <i>Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene</i>	37
3.4 Projekt 2: <i>Traiskirchen. Das Musical.</i>	42
4 Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene	46
4.1 Beobachtungen der Autorin.....	46
4.2 Künstlerische und politische Stilmittel auf der Bühne	51
4.3 Konkrete physische und symbolische Aktionen im Raum der Realität	59
5 Traiskirchen. Das Musical.	67
5.1 Beobachtungen der Autorin.....	67
5.2 Künstlerische und politische Stilmittel auf der Bühne	77
5.3 Konkrete physische und symbolische Aktionen im Raum der Realität	88
6 Parallelen: Strategien und Problematiken beider Projekte	94
6.1 Der Umgang mit gesellschaftlich marginalisierten Gruppen im Theater	94
6.2 Internet als Reflexionsmedium	101
6.3 Deck: Überschneidungen und Widersprüche	105
7 Conclusio	106
7.1 Ausblick.....	112
8 Abstract in deutscher Sprache	116
8.1 Abstract (english)	117
9 Literatur- und Quellenverzeichnis	118
9.1 Primärliteratur.....	118
9.2 Sekundärliteratur	127

1 Einleitung

„Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch. Ein Mensch kann überall zustandkommen, auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiten Grund, aber ein Paß niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.“ (Brecht, 1998, 7)

Dieses Zitat stammt aus der autobiografischen Prosa *Flüchtlingsgespräche*¹ von Bertolt Brecht, die er in den Jahren 1940/41 im finnischen Exil verfasste. Im Jahr 1935 wurde ihm von den Nationalsozialisten, aufgrund seiner systemkritischen Werke, die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Fortan galt er als „staatenlos“ (Siegel, 2016, 59) und war bis zum Kriegsende von seiner ursprünglichen Heimat getrennt. (Vgl. ebd., 59ff.) Seine Worte erhalten durch die dramatischen Ereignisse – ausgelöst durch die „Flüchtlings- und Migrationskrise“² (Europäisches Parlament, 2017) des Sommer 2015 – eine besondere Brisanz. Mehr als eine Million Menschen begaben sich im Jahr 2015, die meisten über die Balkan-Route oder das Mittelmeer, auf die Flucht vor Krieg, Gewalt, erschwerten Umweltbedingungen und Ressourcenknappheit nach Europa (vgl. BPB, 2017). Die Ankunft einer großen Zahl an Menschen³ war vorhersehbar, trotzdem ergriff Europa unzureichende Maßnahmen zur Krisenbewältigung (vgl. Imad, 2017). Ein Kontrollverlust an den Grenzen, Quartierknappheit und Versorgungsmängel für Geflüchtete waren ein Resultat fehlender Handlungskonsequenz der Politik⁴. Das Ausmaß der Katastrophe zeichnete sich bereits an der unglaublichen Zahl⁵ an

¹ Brecht, Bertolt: *Flüchtlingsgespräche*. 1. Auflagen. Frankfurt am Main 1998.

² Das europäische Parlament stuft die Flucht „von über einer Million Asylwerbern und Migranten in Europa im Jahr 2015“ (Europäisches Parlament, 2017) und die daraus resultierende Überforderung als Krise ein. Siehe: <http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78630/asyl-und-migration-zahlen-und-fakten> und <http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78631/migrationskrise-in-europa>. (Zugriffsdatum: 28.09.2019).

³ Laut Bundeszentrale für politische Bildung (BPB) sind die meisten Geflüchteten, die seit dem Sommer 2015 nach Europa kommen, aus Syrien. Sie flüchten aufgrund des im Jahr 2011 ausgebrochenen Bürgerkriegs und den damit einhergehenden lebensbedrohlichen Zuständen. Krieg, Gewalt, erschwerte Umweltbedingungen und Ressourcenknappheit (vgl. BPB 2017) sind auch Ursachen für Menschen aus Afghanistan, dem Irak und dem Iran, sowie Pakistan und vielen afrikanischen Ländern (vgl. BAMF 2016) eine Flucht anzutreten. Terrororganisationen, wie der Islamische Staat in Syrien und Irak, die Taliban in Pakistan und Afghanistan und Boko Haram in Nigeria sorgen für Angst und Schrecken in den jeweiligen Ländern und betreiben eine systematische, gewalttätige Vertreibung und Vernichtung von Menschen, die einer anderen Ideologie folgen. (Vgl. BPB 2017) Siehe: <http://www.bpb.de/lernen/projekte/refugee-eleven/243384/fluchtersachen> und <http://www.bamf.de/DE/Infothek/Statistiken/Asylzahlen/asylzahlen-node.html>. (Zugriffsdatum: 27.08.2019).

⁴ Eine Studie des Österreichischen Integrationsfonds, die im Dezember 2015 veröffentlicht wurde, bestätigt einen Kontrollverlust durch die hohe Anzahl an Geflüchteten, die überwiegend über das Mittelmeer nach Europa gelangt sind. Erstaufnahmezentren waren zu einer höheren Aufnahme von Geflüchteten gezwungen als gesetzemäßig erlaubt war, was zu Überlastungen führte. Zusätzlich entstand eine allgemeine Quartierknappheit und vorgeschriebene Quoten der Unterbringung konnte von den einzelnen österreichischen Bundesländern nicht eingehalten werden. Auch die Regulierung der Grenzen erwies sich als problematisch, da die bestehende Infrastruktur auf die große Anzahl von Ankömmlingen nicht ausreichend vorbereitet war. Siehe: Österreichischer Integrationsfonds (ÖIF): „Asyl und Flucht 2015“, in: *Fact Sheet 19 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2015. Hier: 4f.

Todesfällen im Mittelmeer ab (vgl. Lehner, 2017, 455) und konnte spätestens ab dem 27. August 2015 auch in Österreich nicht mehr verschwiegen werden. An diesem Tag waren alle Augen auf die burgenländische Gemeinde Parndorf gerichtet, in welcher am 26. August ein Kühllastwagen am Straßenrand der Ostautobahn (A4) gefunden worden ist. Im Inneren des luftdicht verschlossenen Wagens befanden sich die Leichen von 71 zusammengepferchten geflüchteten Menschen aus Syrien, Afghanistan, dem Iran und Irak, welche auf dem Weg von Ungarn nach Österreich ums Leben gekommen sind. (Vgl. Rupnow, o.J.) Die inadäquaten Handlungen der Politiker_innen, sowie die Unmengen an negativen medialen Berichterstattungen über die Auswirkungen der großen Fluchtbewegung schürten Ängste und begünstigten die Entwicklung flüchtlingskritischer Stimmen innerhalb der Bevölkerung. Parallel kam jedoch auch eine solidarische und humanitäre Gegenbewegung und „Willkommenskultur“ (Europäisches Parlament, 2017) hervor. Es ist die Rede von einem Sommer der „Freundlichkeit und Solidarität [...] Hilfsbereitschaft und offene[r] Herzen“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XI). In Wien sahen Bernhard Dechant, Tina Leisch und Natalie Assmann, die Begründer_innen des Kunstkollektivs die Schweigende Mehrheit sagt JA! (hier abgekürzt: die Schweigende Mehrheit), die sich überschlagenden tragischen Ereignisse als Anlass mit Theater gegen die katastrophalen Zustände anzukämpfen. Die Tätigkeiten des Kollektivs fanden am 25.07.2015 ihren Anfang. Mit einer siebentägigen künstlerischen Mahnwache vor der Wiener Staatsoper⁶ als Protestaktion gegen die untragbaren Zustände für Geflüchtete in der Erstaufnahmestelle Ost, gelegen in der niederösterreichischen Gemeinde Traiskirchen⁷, setzten sie ihr erstes Zeichen für Solidarität und Menschlichkeit. Eine Fortsetzung fand die Arbeit in medizinischer und sozialer Hilfeleistung vor Ort in Traiskirchen, wodurch erste enge Kontakte zu geflüchteten Menschen geknüpft wurden. Um einen Hungerstreik gegen die inhumanen Zustände im Erstaufnahmezentrum zu verhindern, entstand erneut die Idee, sich der Kunst als Waffe der Sichtbarmachung zu bedienen. In Kooperation mit Geflüchteten und freiwilligen österreichischen und nicht-österreichischen Mitwirkenden ohne Fluchterfahrung wurde ein Chor der Schutzbefohlenen gegründet, welcher im Zeitraum zwischen 2015 bis

⁵ Im Jahr 2015 wurden über 4.000 Todesfälle registriert. Siehe: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/892249/umfrage/im-mittelmeer-ertrunkenen-fluechtlinge/>. (Zugriffsdatum: 12.10.2019).

⁶ Mehr Information über die Mahnwache gibt es auf der Homepage der Schweigenden Mehrheit. Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/tag/mahnwache/>. (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

⁷ Traiskirchen ist eine niederösterreichische Gemeinde, in der sich eine Erstaufnahmestelle für Asylwerber_innen befindet. Bevor die Erstaufnahmestelle Traiskirchen (auch Erstaufnahmestelle Ost) 1956 aufgrund der Folgen des Ungarn-Aufstandes zu einem Aufnahmezentrum für Geflüchtete umfunktioniert wurde, diente es als k.u.k. – Kadettenschule. Siehe: <https://www.traiskirchen.gv.at/ueber-traiskirchen/portrait-traiskirchen/erstaufnahmezentrum/> und <https://www.bmeia.gv.at/oesterreich-bibliotheken/kaffeehaus-feuilleton/detail/article/fluechtlingslager-traiskirchen/>. (Zugriffsdatum: 14.09.2019) Eine genauere Erläuterung der Zustände folgt auf S. 30f.

2017 in der Entwicklung zweier Kunstprojekte, einem Theaterstück und einem Musical, mündete. Die Schweigende Mehrheit sah sowohl die Katastrophen im Mittelmeer und bei Parn-dorf und die desaströse Situation in der Erstaufnahmestelle Traiskirchen als auch die fremden-feindliche österreichische und europäische Asylpolitik⁸ als Angriffsfläche und Inspirations-quelle. Die Schweigende Mehrheit, welche im Zentrum dieser Arbeit steht, unternahm den Versuch, inklusionsfördernde Arbeit zu leisten und die Aufmerksamkeit auf die aktuellen Zustände – sowohl positive als auch negative – zu lenken. War das Ziel des Theaterprojekts *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene* (hier auch abgekürzt: *Die Schutz-befohlenen*) die Geflüchteten aus dem Erstaufnahmezentrum Traiskirchen herauszuholen, für Unterkünfte und Begleitungen bei den Asylverfahren zu sorgen, Deutschunterricht zu organi-sieren und einen Ort der Zusammenkunft und des Austausches zu schaffen, wurde die Zielset-zung des zweiten Projekts – *Traiskirchen. Das Musical*.⁹ (hier auch abgekürzt: *Traiskirchen*) – bereits konkreter. Geflüchteten Künstler_innen sollte die Möglichkeit geboten werden, durch die Arbeit im Theater als individuelle Persönlichkeiten sichtbargemacht und wahrgenommen zu werden. Einerseits, um gegen die medial präsente Entindividualisierung von Geflüchteten zu wirken, andererseits, um in der deutschsprachigen Kunstszene Fuß zu fassen.

Theater bietet die Möglichkeit mit Denkmustern zu brechen. Ängste, Überforderung und herrschende Vorurteile werden darin aufgegriffen, verhandelt und schrittweise abgebaut. Es kann als ein Lösungsansatz gesehen werden, gegen Stereotypisierung und verankerte Denkmuster innerhalb einer – als homogen wahrgenommenen Gesellschaft – anzuarbeiten. (Vgl. Schnei-der B., 2017, 149f.) Die künstlerischen und politischen Strategien von Theatermacher_innen des 20. und 21. Jahrhunderts und deren Intention, neue Betrachtungsweisen und Perspektiven zu eröffnen, sind enorm vielfältig. Auch die Schweigende Mehrheit eignet sich im Zuge des Produktions- und Aufführungsprozesses der beiden Kunstprojekte eine Vielzahl an Strategien an, um der österreichischen Gesellschaft die Angst vor dem Fremden¹⁰ zu nehmen. Auf ihrer

⁸ Österreich erwies sich im Vergleich zu anderen EU-Mitgliedsstaaten als besonders konsequent in der Verhin-derung der Aufnahme Geflüchteter. Einen ausführlichen Überblick über 2015/16 getroffene Maßnahmen liefert der Österreichische Integrationsfonds. Siehe:

a) Österreichischer Integrationsfonds (ÖIF): „Asyl und Flucht 2015“, in: *Fact Sheet 19 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2015.

b) Österreichischer Integrationsfonds – Fonds zur Integration von Flüchtlingen und MigrantInnen (ÖIF): „Jah-resrückblick: Integration und Asyl 2015“, in: *Fact Sheet 25 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffent-licht im Dezember 2016.

⁹ *Traiskirchen. Das Musical*. ist die offizielle, von der Regisseurin vorgesehene, Schreibweise.

¹⁰ Schneider Barbara schreibt in ihrem Aufsatz „Grenzüberschreitendes Potenzial von Theater bei Schlingensief und der *schweigenden Mehrheit*“, dass die hohe Anzahl an Geflüchteten in Europa die Trennung der eigenen und fremden Kultur verstärkt. Aus Angst vor dem Verlust eigener Traditionen und Werte erfolgt eine Distanzierung vom und demnach auch eine Diskriminierung des Anderen. (Vgl. Schneider 2017, 149f.) Siehe: Peter, Birgit;

gleichnamigen Internetseite¹¹ beschreiben Dechant und Leisch sowie Assmann¹² ihr Hauptanliegen darin, die individuellen Persönlichkeiten der Mitwirkenden, jenseits der ‚Flüchtlingsidentität‘, an die Oberfläche zu bringen:

„Eines unserer Hauptanliegen war es, die Bilder vom angsteinflößenden, gesichtslosen [sic!] Flüchtlingsstrom aufzulösen in Gesichter von Menschen, die man kennenlernen und deren Geschichten man sich nicht so einfach entziehen kann. Wir wollten in einer Zeit, in der unsere Innenministerin nur von den zu vielen Fremden sprach, die da kommen, das Fremde beleuchten und uns ein Stückchen vertrauter machen. Wir suchten Begrifflichkeiten, die den Schutzsuchenden, Schutzbefohlenen und ihren Anliegen gerecht werden. Wir ergriffen das Wort im Namen der schweigende[n] Mehrheit der Menschen in Österreich, die sehr wohl solidarisch ist mit Menschen in Not, nicht nur vor den Lagertoren und an den Grenzen und Bahnhöfen.“ (Dechant; Leisch, 2016e)

„Das Fremde beleuchten“ (ebd.), um Ähnlichkeiten sichtbar zu machen als Möglichkeit, die Solidarität und Menschlichkeit in den Zuschauenden hervorzubringen und gegen Exklusion innerhalb der Gesellschaft anzuarbeiten. Der Fokus dieser Arbeit liegt darauf, welchen künstlerischen und politischen Strategien sich das Kollektiv bedient, um diesem Hauptanliegen nachzugehen. Der intensive Forschungsprozess führte mich zu folgenden Fragen:

- Welche Begrifflichkeiten können verwendet werden, ohne einen herablassenden Unterton zu induzieren?
- Welche Strategien eignet sich das Kollektiv an und inwiefern finden diese in den Produktionen *Die Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen. Das Musical* eine Umsetzung?
- Worin unterscheiden sich das Theaterstück und das Musical und wo liegen die Parallelen?
- Welche Wirkungen und Reaktionen konnte die Schweigende Mehrheit durch die Anwendung ihrer Strategien erzielen?
- War es ihnen durch ihre Arbeit möglich Inklusion zu fördern?
- Auf welche Probleme sind sie im Laufe der Produktions- und Aufführungszeit gestoßen?
- Konkreter: Welche Komplikationen kristallisierten sich in der Zusammenarbeit mit Geflüchteten heraus? Wurde den Geflüchteten eine Plattform der Selbstermächtigung geboten, oder muss von einer Zurschaustellung der Geflüchteten gesprochen werden? Welcher Umgang mit Geflüchteten und Migrant_innen auf der Bühne ist der richtige, um sie weder zu instrumentalisieren oder in Gefahr zu bringen, noch auszustellen – ihnen jedoch Gehör zu verschaffen?
- Gibt es überhaupt eine ‚richtige‘ oder ‚falsche‘ Darstellung von geflüchteten Menschen auf der Bühne? Geht es nicht viel mehr darum, sich reflexiv und kritisch mit der

Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 149 – 154. Sie bezieht sich dabei auf den lateinamerikanischen Philosoph Raul Fornet-Betancourt und seine Publikation *Beiträge zur interkulturellen Zeitdiagnose*. Siehe: Fornet-Betancourt, Raul: *Beiträge zur interkulturellen Zeitdiagnose*. 1. Auflage, Concordia: Reihe Monografien Band 52, Aachen 2010.

¹¹ Homepage der Schweigenden Mehrheit sagt JA!: <http://www.schweigendemehrheit.at/>. (Zugriffsdatum: 15.06.2019).

¹² Natalie Assmann zählt auch zu einer Mitbegründerin der Schweigenden Mehrheit, ihre Veröffentlichungen auf der Homepage beschränken sich jedoch nur auf einen kurzen Zeitraum.

eigenen Darstellungsform auseinanderzusetzen und ein Bewusstsein für die Wichtigkeit der Thematik zu erzeugen?

- Sind die Begründer_innen des Kollektivs mit der enorm hohen Verantwortung, welche durch die Zusammenarbeit mit Geflüchteten entsteht, richtig umgegangen?
- Konnten die angewandten Strategien bei *Traiskirchen. Das Musical.*, welche Diskrepanzen zu *Die Schutzbefohlenen* aufweisen, dieselben Wirkungen erzielen?
- Kann behauptet werden, dass eine der beiden Produktionen erfolgreicher war und woran wird dieser Erfolg gemessen?
- Welche Verbesserungsvorschläge, im Umgang mit Geflüchteten, gibt es?
- Wie kann gegen Problematiken, dessen Ursprung in kulturpolitischen Verhaltensmustern liegt, gearbeitet werden?

2 Material, Begriffe und Methoden

2.1 Forschungsstand

Die Materiallage für diese Arbeit stellte sich als schwierig und lückenhaft heraus. Als Sekundärliteratur über das Kollektiv selbst liegen kaum Arbeiten vor, weshalb mithilfe von Primärliteratur, wie Homepages und Zeitungsartikeln, selbst geführten Interviews, Videomitschnitten der Aufführungen und persönlichen Aufführungsbesuchen die Analyse der politischen und künstlerischen Strategien des Kollektivs erleichtert worden ist. Der 2017 veröffentlichte Sammelband *Flucht – Migration – Theater*¹³ von den herausgebenden Theaterwissenschaftlerinnen Birgit Peter und Gabriele C. Pfeiffer beinhaltet unter anderem für den Forschungsprozess unterstützende Aufsätze über die Schweigende Mehrheit und die Ereignisse des Sommer 2015. Dieser ist im Zuge einer Ringvorlesung des Theater-, Film- und Medienwissenschaftsinstituts im Wintersemester 2015 entstanden (vgl. Peter; Pfeiffer, 2017, 13), bei welcher auch Dechant und Assmann Gastvortragende waren (vgl. NIG, Wien, 09.11.2015). Auch in der, im selben Jahr erschienenen, Masterarbeit der ehemaligen Theater-, Film- und Mediengeschichtsstudentin Renate Gyalpo-Rosdol *Von Aischylos zu Jelinek – Vom antiken Chor zu den Chor-Dispositiven gegenwärtiger Szenarien: „Flüchtlinge“ auf der Bühne?*¹⁴ findet die Schweigende Mehrheit eine Erwähnung, der Fokus liegt jedoch auf dem Umgang mit Geflüchteten auf der Bühne innerhalb von *Die Schutzbefohlenen*-Inszenierungen¹⁵ im deutschsprachigen Raum von 2013 bis 2015. Sie untersucht unter anderem die Auswirkungen auf die

¹³ Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017.

¹⁴ Gyalpo-Rosdol, Renate: *Von Aischylos zu Jelinek – Vom antiken Chor zu den Chor-Dispositiven gegenwärtiger Szenarien: „Flüchtlinge“ auf der Bühne?*. Masterarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2017.

¹⁵ Stemann/Ur-Lesung: Kirche St. Pauli, Hamburg am 21.09.2013; Stemann/Uraufführung: Festival der Welt, Nationaltheater Mannheim am 23.05.2014; Stemann/Premiere: Thalia Theater, Hamburg am 12.09.2014; Thalheimer/Premiere: Burgtheater, Wien am 28.03.2015; Dechant und Leisch/Premiere: Die Schweigende Mehrheit sagt Ja, Arena, Wien am 12.09.2015; Enrico Lübke/Premiere: Schauspiel Leipzig am 02.10.2015 (vgl. Gyalpo-Rosdol, 2017, 5).

Produktion und Rezeption des Stücks, welche durch die Entscheidung des Regisseurs/ der Regisseurin, den darin vorkommenden Chor mit ‚echten‘ Geflüchteten zu besetzen, entstehen. (Vgl. Gyalpo-Rosdol, 2017, 3ff.) Theater findet in den letzten Jahren aufgrund der thematischen Aktualität immer häufiger eine Verbindung mit Begriffen, wie Migration und Flucht. Sekundärliteratur dazu bietet einerseits die 2011 erschienene Publikation des Kulturwissenschaftlers Wolfgang Schneider *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*¹⁶, in welcher er sich intensiv mit kulturpolitischen Hürden und Problematiken in Deutschland auseinandersetzt. Andererseits die Dissertation *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Stadt Köln*¹⁷ der Theater- und Kulturwissenschaftlerin Sharifi Azadeh. Azadeh unternimmt darin eine Analyse der (post-)migrantischen Theaterlandschaft in Köln. Betreut und herausgegeben wurde die Dissertation von W. Schneider. Aus dem Jahr 2009 muss der Vollständigkeit wegen auch noch das Buch *No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*¹⁸, herausgegeben von Sabine Hess, Jana Binder und Johannes Moser erwähnt werden. Alle drei Autor_innen unternehmen Forschungen im Bereich der Anthropologie und legen ihren Schwerpunkt unter anderem auf die Migrations- und Alltagskulturforschung (vgl. Hess; Binder; Moser, 2009, 240). Aus demselben Jahr stammt die Publikation *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*¹⁹, der Theaterwissenschaftlerin Christine Regus, deren Schwerpunkt auf interkulturellem Theater liegt. Im Folgejahr erschien einerseits der Sammelband des Erziehungs- und Theaterwissenschaftlers Wolfgang Sting *Irritation und Vermittlung: Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*²⁰ (2010), auf der anderen Seite die Dissertation des Theaterwissenschaftlers Kevin Leppek *Theater als interkultureller Dialog: Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum*²¹. Eine sehr aktuelle Publikation stellt der Sammelband *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater: eine transdisziplinäre Annäherung*²² aus dem Jahr 2018, der Jelinek-Expertin Teresa

¹⁶ Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater und Migration – Herausforderung für die Kulturpolitik und Theaterpraxis*. 1. Auflage, Bielefeld 2011.

¹⁷ Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt*. Herausgegeben von Wolfgang Schneider, Band 13, Frankfurt am Main 2011.

¹⁸ Hess, Sabine; Binder, Jana; Moser, Johannes: *No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld 2009.

¹⁹ Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld 2009.

²⁰ Sting, Wolfgang (Hg.): *Irritation und Vermittlung: Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin 2010.

²¹ Leppek, Kevin: *Theater als interkultureller Dialog: Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum*. Marburg 2010.

²² Kovacs, Teresa; Nonoa, Koku G.: *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater: eine transdisziplinäre Annäherung*. Tübingen 2018.

Kovacs²³ und des Theatertheoretikers und -praktikers Koku G. Nonoa, dar. Diese beinhaltet eine transdisziplinäre Beschäftigung mit gegenwärtigen Theaterformen, Texten und Inszenierungen und unternimmt eine Erweiterung und Erleichterung des Analyseverfahrens von postdramatischem Theater. Wesentlich ältere Beiträge zu interkulturellem Theater und der Auseinandersetzung mit Migration auf der Bühne leisteten vor allem die Theaterwissenschaftler_innen Erika Fischer-Lichte in *Das eigene und das fremde Theater*²⁴ und Christopher Balme mit *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*²⁵. Es wird beobachtbar, dass ab dem Jahr 2009 die Auseinandersetzung mit Migration im Theater im deutschsprachigen Raum eine erhöhte Aufmerksamkeit erfährt²⁶. Auch die vermehrte Beschäftigung innerhalb von Hochschulschriften²⁷ an der Universität Wien kann ab dem Jahr 2010 beobachtet werden. Vor allem die Beiträge des Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zählen zu den Vorreitern in der theoretischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischem, politischem Theater. Seine Publikation *Postdramatisches Theater*²⁸ aus dem Jahr 1999 wird häufig von Theatertheoretiker_innen und -praktiker_innen zitiert, unter anderem auch von dem Politikwissenschaftler, Dramaturg und Regisseur Jan Deck, der für diese Arbeit von besonderer Bedeutung ist. Lehmann beschäftigt sich theoretisch mit den Formen des Theaters, welche sich nicht an herkömmliche, klassische Theaterpraktiken anlehnen und Großteils ihren

²³ Publikationen von Kovacs zu Jelinek:

Kovacs, Teresa: *Drama als Störung: Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdrasmas*. Bielefeld 2016.

Co-Autorin von:

Pia, Janke; Kovacs, Teresa: „Die endlose Unschuldigkeit“: Elfriede Jelineks „Rechnitz“. Wien 2010.

Pia, Janke; Kovacs, Teresa (Hg.): *Schreiben als Widerstand: Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien 2017.

Pia, Janke; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Chybiorz, Bettina: *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien 2018.

²⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen 1999.

Siehe auch: Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis – Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: *Theater als Zeitmaschine – Zur performativen Praxis des Reenactments, Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Herausgegeben von Jens Roselt und Ulf Otto, Band 45. Bielefeld 2012. 13 – 52.

²⁵ Balme, Christopher: *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*. Tübingen 2001.

²⁶ Diese Tatsache kann darauf zurückzuführen sein, dass es um die Jahrtausendwende vermehrt große Fluchtbewegungen gegeben hat, dessen Auswirkungen auf den deutschsprachigen Raum nicht mehr verleugnet werden können. Siehe: Rothkegel, Sibylle: *Fluchthintergründe: Fluchtbewegungen in individuellen und globalen Kontexten*. Göttingen 2017. Hier: 11 – 40.

²⁷ Bsp.: Dogan, Cagri: *Cocon: Migration auf der Bühne*. Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2010

Lamprecht, Gerald: *Theter_Freiheit_Revolution: die Entwicklung der „freien“ Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen; 1945 – 2003*. Diplomarbeit, Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2011.

Pötsch, Clemens: *Theatrales Erzählen von Migration*. Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2014.

Knezevic, Suzana: *Eine postmultikulturelle Ära im Gefüge der Wiener Theaterinstitution*. Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2016.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater: [Essay]*. Frankfurt am Main 1999.

Siehe außerdem: Lehmann, Hans-Thies: „Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters) – Überlegungen zum postdramatischen Theater“, in: *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Herausgegeben von Christoph Menke. Berlin 2006. 169 – 177.

Ursprung in den 1960-iger Jahren haben und legt somit einen analytischen Grundstein für politisches Theater. 2006 erschien der Sammelband der Historikerin Ingrid Gilcher-Holtey *Politisches Theater nach 1968*²⁹, in dem die Ursprünge und Umsetzungsformen des politischen Theaters erläutert werden, bevor Decks erste theorie- und praxisbezogene Publikation mit dem Titel *Paradoxien des Zuschauens*³⁰ im Jahr 2008 veröffentlicht wurde. Ein weiteres wertvolles historisches Grundlagenwerk ist das 2010 publizierte Buch *Politisches Theater nach 1950*³¹ von der österreichischen Theaterwissenschaftlerin Brigitte Marschall. Drei Jahre nach *Paradoxien des Zuschauens*, im Jahr 2011 erschien dann das Buch *Politisch Theater Machen – Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*³², welches Deck in Zusammenarbeit mit der Theatertheoretikerin Angelika Sieburg, herausgegeben hat. Im selben Jahr wurde außerdem die Publikation der Theaterwissenschaftlerin Ann-Christin Focke *Unterwerfung und Widerstreit*³³ veröffentlicht. Die Theaterwissenschaftlerin und -pädagogin Birgit Fritz, Mitbegründerin des Theaters der Unterdrückten in Wien³⁴ (vgl. Fritz, 2011, 21), leistet mit ihrer großen Anzahl an Publikationen über das Theater der Unterdrückten (TdU), des brasilianischen Begründers Augusto Boal³⁵, einen Einblick in ihre politische Theaterarbeit in Österreich. Vor allem ihre Publikationen *InExActArt*³⁶ und *Von Revolution zu Autopoesie*³⁷, lieferten Denkanstöße und Inspiration für diese Arbeit. Zusätzlich ermöglichen die Theaterarbeiten von Eva Brenner, Begründerin des Projekt Theater *STUDIO* (1998) und des Kunst- und Theaterprojekts *FLEISCHEREI* (2004) und *FLEISCHEREI_mobil*³⁸ in Wien

²⁹ Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schößler, Franziska: *Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York 2006.

³⁰ Deck, Jan: *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld 2008.

³¹ Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Unter Mitarbeit von Martin Fichter, Wien/Köln/Weimar 2010.

³² Deck, Jan; Sieburg, Angelika: *Politisches Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2011. Online unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/viewbooktoc/product/398293>. (Zugriffsdatum: 15.05.2019).

Deck ist außerdem Mit-Herausgeber von: Deck, Jan; Primavesi, Patrick (Hg.): *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Bielefeld 2014.

³³ Focke, Ann-Christin: *Unterwerfung und Widerstreit: Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*. München 2011.

³⁴ Das Theater der Unterdrückten erfuhr in den 1980-iger Jahren in Österreich einen Aufschwung, jedoch nimmt dieser bereits in den 1990-iger Jahren wieder ab. Nur mehr kleine Gruppen, wie beispielsweise das „Arge-Forumtheater“ Österreich, welches 1984 von Lisa Kolb-Mzalouet gegründet wurde, blieben erhalten. Zudem hat Fritz selbst im Jahr 2003 den Verein *Theater der Unterdrückten Wien* gegründet. Siehe: <http://tdu-wien.at/tdu-wien/geschichte/>. (Zugriffsdatum: 28.05.2019).

³⁵ Eine Auflistung der Publikationen von Birgit Fritz finden Sie unter: http://www.birgitfritz.net/birgitfritz.net/Uber_mich.html. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

³⁶ Fritz, Birgit: *InExActArt – Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*. Stuttgart 2011.

³⁷ Fritz, Birgit: *Von Revolution zu Autopoesie: Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert; das Theater der Unterdrückten im Kontext von Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung*. Stuttgart 2013.

³⁸ Im Jahr 1995 entwickelte Brenner eine „Theaterworkshopserie >>ACT NOW<<“ (Westreicher, 2013, 184), welche zu der Gründung des ‚Projekt Theater STUDIO‘ führte. Dieses zeichnet sich durch eine transformative, fortschreitende und aneinander anknüpfende Arbeitsweise aus. Aufgrund von Förderungskürzungen suchten sich die Mitwirkenden eine kostengünstige Spielstätte in einer ehemaligen Fleischerei im 7. Bezirk in Wien. Die

(vgl. Brenner, 2013, 249) einen Einblick in die österreichische Theaterlandschaft der Freien Kunstszene. Eine ausführliche, jedoch nicht vollständige Dokumentation ihrer Theaterarbeiten, in welcher auch eine intensive Auseinandersetzung mit Migrant_innen stattfindet, ist unter anderem in dem 2013 von ihr herausgegebenen Band *Anpassung und Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*³⁹ zu finden. Ihr Fokus liegt, wie bei Fritz und der Schweigenden Mehrheit, auf der Zusammenarbeit mit Randfiguren der Gesellschaft. Einerseits können Referenzen zu der Schweigenden Mehrheit gezogen, andererseits kulturpolitische Problematiken, welche die Inklusion von Migrant_innen in der österreichischen Theaterlandschaft⁴⁰ erschweren, aufgezeigt werden. Um die Ereignisse rund um die Entstehung des Originaltextgeflechts der Schriftstellerin Elfriede Jelinek *Die Schutzbefohlenen*⁴¹ zu verstehen wurde Monika Mokres Buch *Solidarität als Übersetzung: Überlegung zum Refugee Protest Camp Vienna*⁴² herangezogen, welches eine ausführliche Dokumentation des 2012 stattgefundenen Protestmarsches von Geflüchteten aus der Erstaufnahmestelle Traiskirchen nach Wien und der darauffolgenden Besetzung der Votivkirche, bekannt als „Refugee Protest Camp“ (Mokre 2015, 26), beinhaltet⁴³. Der Originaltext von *Die Schutzbefohlenen*, als Primärquelle befindet sich auf der Homepage von Elfriede Jelinek⁴⁴. Aufgrund der geringen Anzahl an Sekundärliteratur war es notwendig, selbst Grundlagenmaterial zusammenzufassen und mit Primärliteratur zu arbeiten. Die Homepage der Schweigenden Mehrheit bietet ein ausführliches Archiv über sämtliche Aktivitäten, in welchem es wichtige Information über die Schweigende

neuen Räumlichkeiten waren auch namensgebend für den Vereinsnamen FLEISCHEREI. Weitere Kürzungen im Jahr 2011 zwangen den Theaterverein dazu ein mobiles Theater zu schaffen, die FLEISCHEREI_mobil wurde ins Leben gerufen. (Vgl. Brenner, 2013, 210f. u. 224)

³⁹ Brenner, Eva (Hg.): *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Wien 2013.

⁴⁰ In *Anpassung oder Widerstand* erfolgt eine Darlegung der kulturpolitischen Entwicklung in Österreich. Die Theaterwissenschaftlerin Nicole Westreicher schreibt, dass sich die Blütezeit der experimentellen Theaterszene Ende 1980 zurückbildete. In den 1990-iger Jahren wurde „eine neu aufkeimende experimentelle Theaterarbeit vor allem durch die Schließung des >>Dramatischen Zentrums<< 1990 stark geschwächt“ (Westreicher, 2013, 185). Zusätzlich übte eine neue Theaterreform in Wien, welche im Zuge der neuen Regierungsbildung zwischen der ÖVP und der FPÖ beschlossen wurde, einen enormen Druck auf die experimentelle Theaterlandschaft in Österreich aus. Die „prekären Beschäftigungsverhältnisse“ (Minarik, 2013, 149) für Künstler_innen erfahren auch bis ins Jahr 2019 keine Verbesserung (vgl. Kwasi, 2019). Siehe: Brenner, Eva (Hg.): *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Wien 2013. 147 – 151 und 183 – 208.

⁴¹ Jelinek, Elfriede: „Die Schutzbefohlenen“, aktualisiert am 29. September 2015. Web. Online unter: <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm>. (Zugriffsdatum: 16.05.2019).

⁴² Mokre, Monika: *Solidarität als Übersetzung: Überlegung zum Refugee Protest Camp Vienna*. Herausgegeben von Andrea Hummer. Wien/Linz/Berlin/London/Zürich 2015.

⁴³ Am 24.11.2012 versammelten sich 150 Asylwerber_innen und 50 Sympathisant_innen und traten den 35 Kilometer langen Fußmarsch von Traiskirchen nach Wien an. In Wien angekommen und auf eine Größe von ca. 500 Personen herangewachsen wurde das „Refugee Protest Camp“ (Mokre 2015, 26) im Sigmund-Freud-Park vor der Votivkirche errichtet. (Vgl. Mokre 2015, 10ff.) Protestiert wurde gegen die unzumutbaren Zustände in Traiskirchen. Das Camp, welches eine Besetzung der Votivkirche und einen, bis in den Januar andauernden Hungerstreik mit sich zog, wurde am 28. Dezember gewalttätig von der Polizei geräumt. (Vgl. Mokre 2015, 26f.) Siehe: Mokre, Monika: *Solidarität als Übersetzung: Überlegung zum Refugee Protest Camp Vienna*. Herausgegeben von Andrea Hummer. Wien/Linz/Berlin/London/Zürich 2015.

⁴⁴ Elfriede Jelinek. (2019). *Elfriede Jelinek*. Web. Online unter: <https://www.elfriedejelinek.com/>. (Zugriffsdatum: 30.09.2019).

Mehrheit zu finden gibt. Auch die Online-Kulturzeitschrift *Mottingers-Meinung*⁴⁵ publizierte regelmäßige Beiträge über die Theaterarbeit der Schweigenden Mehrheit. Ein weiteres Interview mit Tina Leisch ist außerdem in einem Extraheft der Januar 2018 Ausgabe der *gift – Zeitschrift für freies Theater*⁴⁶ zu finden. In diesem Extraheft erfolgt die Dokumentation eines 2017 stattgefundenen Forums *Cultures of Postmigrant Society – Include! Talking and acting back from the margins*⁴⁷, bei welchem auch Leisch teilgenommen hat. Vor allem die Kooperation zwischen IG Freie Theaterarbeit und dem Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft ermöglichte die Umsetzung und Aufzeichnung der Konferenz. Im Fokus stand einerseits die Bewusstwerdung darüber, dass (Post-)Migration⁴⁸ existiert und die postmigrantische Szene in Österreich immer größer wird. Auf der anderen Seite ging es um die Entwicklung von Strategien, wie „wie Kunst und Kultur auf eine diverse Gesellschaft einwirken, rassistische Muster und Strukturen überwunden und die Teilnahme am Kulturbetrieb und die Mitgestaltung desselben für viele möglicher werden können“ (Thewi, 2018b, 4). (Vgl. ebd., 3f.) Auch die Homepage von Dechant, Leisch und Assmann⁴⁹ wurden herangezogen, um Informationen über das Kollektiv ausfindig zu machen. Der im August 2015 veröffentlichte Skandalbericht von Amnesty International⁵⁰ über die Zustände in der Erstaufnahmestelle Traiskirchen und ein Vergleich dessen mit dem Betreuungsvertrag⁵¹ zwischen dem österreichischen Bundesministerium für Inneres (BMI) und der ORS Service AG, diente als Grundlage, um feststellen zu können, gegen welche Menschenrechte in der Erstaufnahmestelle Traiskirchen verstoßen worden ist. Für offizielle Begriffsdefinitionen waren vor allem die Internetseite des BMI, des Bundesministerium Europa, Integration und Äußeres (BMEIA), der Bundeszentrale für politische Bildung (BPB), des europäischen Parlaments und des Bundesamts für Migration

⁴⁵ Mottingers-Meinung. (2019). *Mottingers-Meinung.at*. Web. Online unter: <http://www.mottingers-meinung.at/>. (Zugriffsdatum: 02.10.2019).

⁴⁶ Herausgeber_in ist IG Freie Theaterarbeit. Es handelt sich um eine Interessensgemeinschaft, die sich seit dem Ende der 1980-iger für mehr Rechte, Transparenz und bessere Förderungen für freie Kunstschaaffende einsetzt. Für mehr Information über IG Freie Theaterarbeit siehe: <https://freietheater.at/>. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

⁴⁷ Thewi: *Cultures of a Postmigrant Society*, in: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst, Extraheft, Wien: ig Freie Theaterarbeit 2018. 1 – 34.

⁴⁸ Eine genauere Auseinandersetzung mit dem Begriff erfolgt im Kapitel ‚Begriffsdefinition: Integration‘ (S.31).

⁴⁹ Bernhard Dechant. (o.J.). *Bernhard Dechant*. Web. Online unter: <http://www.bernhard-dechant.at/>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

Tina Leisch. (o.J.). *Tina Leisch*. Web. Online unter: <http://tinaleisch.at/>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

Natalie Ananda Assmann (o.J.). *Natalie Ananda Assmann*. Web. Online unter: <http://www.natalieassmann.com/>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

⁵⁰ Amnesty International ist eine unabhängige Organisation, die sich gegen Verletzung der Menschenrechte einsetzt. Siehe: Amnesty International: *Quo vadis Austria? Die Situation in Traiskirchen darf nicht die Zukunft der Flüchtlingsbetreuung in Österreich werden*. Erste Veröffentlichung am 14. August 2015. Web. Online unter: <https://www.amnesty.at/media/1928/research-traiskirchen.pdf>. (Zugriffsdatum: 19.05.2019).

⁵¹ Vertrag zwischen BMI und ORS von 2012: https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/AB/AB_05106/imfname_449359.pdf. (Zugriffsdatum: 14.09.2019).

und Flüchtlinge (BAMF)⁵², der UN Refugee Agency (UNHCR)⁵³ und die Berichte *Aktuelles zu Migration und Integration*⁵⁴ des Österreichischen Integrationsfonds aus dem Jahr 2015 und 2016 hilfreich.

Im Zuge der Recherche habe ich Interviewgespräche mit Teilnehmer_innen der Schweigenden Mehrheit unternommen, welche als große Unterstützung bei der Analyse der künstlerischen und politischen Strategien des Kollektivs fungierten. Insgesamt wurden sechs Personen, darunter die Regisseurin Leisch, zwei österreichische Schauspieler_innen und drei geflüchtete Schauspieler⁵⁵ über die Entstehungsphase, den Stückentwicklungs- sowie den Aufführungsprozess befragt. Ein Auswahlkriterium bei den Schauspieler_innen war die Tatsache, dass sie sowohl bei *Die Schutzbefohlenen* als auch *Traiskirchen. Das Musical.* aktiv teilgenommen haben, um von einem ähnlichen Erfahrungs- und Wissensstand ausgehen zu können. Unter den österreichischen Schauspieler_innen waren Stefan Bergmann und Sophie Resch. Beide sind seit der Gründung des Kollektivs an den Entwicklungen beteiligt. Sie haben sich bereits vor der Umsetzung des Theaterstücks *Die Schutzbefohlenen* an einer künstlerischen Mahnwache der Schweigenden Mehrheit und bei Ausflügen nach Traiskirchen beteiligt. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann und Resch*) Außerdem hat sich Amin Khawary aus dem Iran für ein Interview bereit erklärt. Khawary war 2015 in der Erstaufnahmestelle Traiskirchen und zählt zu den Mitgliedern der ersten Stunde. Dechant wurde am Tor des Aufnahmезentrums auf Khawary aufmerksam und lud ihn zu den Proben ein. Seither ist er neben einer Theater- und Performanceausbildung, die er in Österreich begonnen hat, Schauspieler für das Kollektiv. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, II) Der aus Syrien stammende Johnny Mhanna⁵⁶ ist genauso wie Khawary seit dem Sommer 2015 in Österreich. Bereits in

⁵² Bundesministerium für Inneres. (2019). *Bundesministerium für Inneres*. Web. Online unter: <https://www.bmi.gv.at/>. (Zugriffsdatum: 14.09.2019).

Bundesministerium Europa, Integration und Äußeres. (2019). *Bundesministerium Europa, Integration und Äußeres*. Web. Online unter: <https://www.bmeia.gv.at/>. (Zugriffsdatum: 14.09.2019).

Bundeszentrale für politische Bildung. (2019). *Bundeszentrale für politische Bildung*. Web. Online unter: <http://www.bpb.de/>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. (2019). *Bundesamt für Migration und Flüchtlinge*. Web. Online unter: <http://www.bamf.de/DE/Startseite/startseite-node.html>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

⁵³ The UN Refugee Agency. (2019). *The UN Refugee Agency*. Web. Online unter: <https://www.unhcr.org/>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

⁵⁴ Österreichischer Integrationsfonds – Fonds zur Integration von Flüchtlingen und MigrantInnen (ÖIF): „Asyl und Flucht 2015“, in: *Fact Sheet 19 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2015. Österreichischer Integrationsfonds – Fonds zur Integration von Flüchtlingen und MigrantInnen (ÖIF): „Jahresrückblick: Integration und Asyl 2015“, in: *Fact Sheet 25 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2016.

⁵⁵ Es wird hier die männliche Form verwendet, da nur männliche, geflüchtete Schauspieler an den Interviews teilgenommen haben.

⁵⁶ Mhanna erklärte sich bereits für den Sammelband *Flucht-Migration-Theater* bereit ein Interview zu geben. Siehe: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. Hier: 113 – 136.

Syrien aber auch im Libanon war Mhanna als Schauspieler tätig. Über seine österreichische Tante wurde ihm der Kontakt zum Kollektiv vermittelt, bei dem er ab der zweiten Probe für *Die Schutzbefohlenen* mitwirkte. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, If.) Zu guter Letzt stellte sich auch Ahmed Al Rifai für ein Interview zur Verfügung. Auch er ist seit dem Sommer 2015 in Österreich, er war jedoch nie im Erstaufnahmezentrum Traiskirchen, sondern hat über seine Mutter Basima Saad Abed Wade, welche auch bei beiden Produktionen mitgewirkt hat, von der Schweigenden Mehrheit erfahren. Al Rifai stellt im Zuge der Interviews eine Ausnahme dar, da er bei *Die Schutzbefohlenen* zwar über den gesamten Zeitraum mitgewirkt hat, bei *Traiskirchen. Das Musical* jedoch nur bei zwei Aufführungen als Statist auf der Bühne stand. Seine Erfahrungsschilderungen wurden trotzdem in der Arbeit herangezogen, weil er den Proben- und Entstehungsprozess einerseits über seine Mutter, andererseits persönlich miterlebt hat. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Al Rifai*, Iff.) Die vollständigen Transkripte der Interviews inklusiver der gestellten Fragen befinden sich im Anhang der Masterarbeit. Diese wurden mithilfe eines Audiorekorders aufgezeichnet und nach den Zitierregele der deutschen Soziologinnen Yvonne Bernart und Stefanie Krapp aus *Das narrative Interview*⁵⁷ transkribiert. Folgende Regeln wurden im Zuge der Transkription angewendet:

(lacht)	Nebengeräusche wie Lachen, Singen, Hintergrundgeräusche
(xxx)	Unverständlicher Text
//	Sprechpause kurz
///	Sprechpause lang
(Wort)	Gedeutetes Wort, schlecht verständliches Wort; gedeuteter Satzteil, schlecht verständlicher Satzteil
Wort	Besonders betont gesprochenes Wort
<u>Wort</u>	Gleichzeitiges Sprechen

Abb. 1 (vgl. Bernart; Krapp, 2005, 41)

Unterstützend für die Analyse der Arbeitsstrategien des Kollektivs sind außerdem Videoaufzeichnungen der *Schutzbefohlenen*-Inszenierung. Einerseits lässt sich über den Link https://youtu.be/ZJJvL0r_7bQ⁵⁸ eine Aufzeichnung der Aufführung im Kulturverein dreier-Hof in Leonding in Oberösterreich finden, welche am 15. Oktober 2016 stattgefunden hat (vgl. urbanfarmtv, 2016). In diesem Video, das von urbanfarmtv hochgeladen wurde, wird ersichtlich, dass die Inszenierung nicht nur aus einem Performance- sondern auch aus einem

⁵⁷ Bernart, Yvonne; Krapp, Stefanie: *Das narrative Interview. Ein Leitfaden zur rekonstruktiven Auswertung*. Landau 2005.

⁵⁸ urbanfarmtv: Schweigende Mehrheit sagt ja | Theater in Leonding. *YouTube*, 10.11.2016. Web. Online unter: https://youtu.be/ZJJvL0r_7bQ. (Zugriffsdatum: 25.04.2019).

Diskussionsteil zusammengesetzt ist. Andererseits wurde mir von Leisch eine ungeschnittene Fassung der Inszenierung vom 16. Oktober, ausgetragen im Dschungel Wien⁵⁹, über die Plattform YouTube zur Verfügung gestellt. Hochgeladen wurde das Video von ZIGE.TV, es ist jedoch nicht gelistet und somit auch nicht öffentlich zugreifbar. Weitere Videos der Schweigenden Mehrheit existieren auf der Plattform YouTube. Unter anderem können vereinzelt Beiträge der Mahnwache im Sommer 2015 aufgerufen werden. Unter dem Suchbefehl ‚Mahnwache in Traiskirchen‘ erfolgt eine Auflistung sämtlicher Videos⁶⁰ von Künstler_innen, die an der Mahnwache teilgenommen haben. Auch unter dem Suchbefehl ‚Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene‘ sind Aufführungsmitschnitte online gestellt, die unter anderem einen kurzen Einblick in Aufführungen an öffentlichen Plätzen⁶¹ ermöglichen.

Sowohl von *Die Schutzbefohlenen* als auch von *Traiskirchen* wurden mir die Textbücher zur Verfügung gestellt. In Absprache mit der Regisseurin Leisch werden diese allerdings nicht in den Anhang der Masterarbeit gegeben. Beide Dokumente liegen bei der Verfasserin. Des Weiteren muss erwähnt werden, dass *Die Schutzbefohlenen* unter verschiedenen Bedingungen aufgeführt wurde, wodurch stets Abweichungen vom ursprünglichen Textbuch stattfanden. Vor allem Aufführungen auf öffentlichen Plätzen wurden aufgrund eingeschränkter Möglichkeiten häufig in einer gekürzten Variante aufgeführt. Die Analyse innerhalb dieser Arbeit basiert jedoch auf einer – laut Textbuch – vollständigen Version der Inszenierung. Ich möchte darauf hinweisen, dass im Analyseteil dieser Masterarbeit mit Zitaten aus den Textbüchern gearbeitet wird. An vielen Stellen beinhalten diese Mundart-Begriffe und Rechtschreibfehler, die nicht der deutschen Grammatik entsprechen, in dieser Arbeit allerdings übernommen werden.

Zu guter Letzt habe ich insgesamt vier persönliche Aufführungsbesuche – dreimal davon *Die Schutzbefohlenen* und einmal *Traiskirchen* – unternommen, welche in die Analyse der künstlerischen und politischen Strategien des Kollektivs miteinbezogen wurde. Der erste Aufführungsbesuch von *Die Schutzbefohlenen* fand am 25. Februar 2016 im Veranstaltungsraum Das Werk am Donaukanal statt. Das Werk bietet als „alternative Kunst- und Kulturinitiative“ (dasWerk, o.J.) unter anderem auch Raum für Theater. Die Veranstaltung war mit zwei Kon-

⁵⁹ Dschungel Wien ist ein Wiener Theaterhaus mit Schwerpunkt auf Kinder- und Jugendproduktionen. Siehe: <https://www.dschungelwien.at/>. (Zugriffsdatum: 12.09.2019).

⁶⁰ Russian Austria: Tina Leisch. Aktion „Die schweigende Mehrheit sagt JA“ by Russian Austria (Full HD). YouTube, 03.08.2015. Web. Online unter: <https://youtu.be/86sdeysQg94>. (Zugriffsdatum: 30.09.2019).

⁶¹ LISAKoepl: Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene. YouTube, 14.02.2016. Web. Online unter: https://youtu.be/Jzk7_-H9S7w. (Zugriffsdatum: 12.09.2019).

zerten im Anschluss gekoppelt. Ein weiterer Besuch der Inszenierung erfolgte am 28. März 2016 im Wiener Kulturverein moë⁶². Der Standort des Vereins war zu diesem Zeitpunkt im 17. Wiener Gemeindebezirk, mittlerweile wurde dieser jedoch aufgrund erschwelter stadt- und kulturpolitischer Bedingungen delogiert (vgl. Minkin, 2017). Sowohl durch die dezentrale Lage als auch durch das ausgeprägte Publikumsgespräch im Anschluss der Aufführung wurde mein Interesse für das Kollektiv geweckt. An diesem Abend trat ich das erste Mal in Kontakt mit Ahmed Al Rifai, einem jungen Statisten der Schweigenden Mehrheit, wodurch mir ein persönlicher Einblick in die künstlerische und soziale Arbeit des Kollektivs gewährt wurde. Der dritte und letzte Besuch fand am 14. Mai 2016 im Auditorium Maximum (Audimax) der Universität Wien statt (*Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene*, 2016, Audimax). Bei diesem Besuch kam es auch zu der Stürmung von „Mitgliedern einer rechtsextremen Bewegung, der sogenannten Identitären“⁶³ (Assmann, 2017, 57). Die Aufführung wurde nach wenigen Spielminuten von circa 25 Mitgliedern der Bewegung, die eine fremdenfeindliche Ideologie verfolgt (Kundrat, 2017, 146), unterbrochen, fand nach mehrheitlicher Befürwortung der Schauspieler_innen allerdings eine Fortsetzung (vgl. Assmann, 2017, 57). Die Tatsache, dass ich Zeugin von den Vorgängen im Audimax war, erwies sich als ausschlaggebend für die weitere Auseinandersetzung mit dem Kollektiv. Meine bis dato von positiven Ereignissen geprägten Erinnerungen an die Aufführungsbesuche wurden im Laufe der intensiven Auseinandersetzung mit der Thematik auch von vielen kritischen Fragen überschattet. Besonders an diesem Abend wurde ich mir erstmals der Verantwortung, welche die Gründer_innen des Kollektivs den Geflüchteten gegenüber trugen, bewusst. Es zeigte sich deutlich, dass Theater als Strategie der Sichtbarmachung, für alle beteiligten Menschen ein hohes Gefahrenpotential birgt.

Traiskirchen. Das Musical. besuchte ich am 24. November 2017 im Wiener Volkstheater. An diesem Abend wurden vor und nach der Vorstellung Spenden für das Ute Bock Flüchtlingsprojekt⁶⁴ gesammelt, wobei es sich um eine einmalige Spendenaktion handelte. (Vgl. *Traiskirchen. Das Musical*, 2017, Volkstheater) Zur Unterstützung eigens gesammelter Eindrücke, diente ein Mitschnitt derselben Aufführung, welcher auch in die Analyse miteinbezogen wird.

⁶² Das mo.ë ist ein Kulturverein in Wien, der bis Anfang 2016 in der Thelemanngasse 4 in Wien untergebracht war. Siehe: <https://derstandard.at/2000028028702/Wiener-Kulturverein-Moe-steht-vor-der-Delogierung>. (Zugriffsdatum: 04.06.2019).

⁶³ Eine genaue Definition der rechtsextremen Organisation gibt Anja Kundrat in ihrem Aufsatz: „An euch klebt das Blut von Bataclan und Brüssel!‘ Geflüchtete trotzen dem Hass von Rechts“, *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Mainz/Wien 2017. Hier: 146.

⁶⁴ Bei dem Flüchtlingsprojekt Ute Bock handelt es sich um einen gemeinnützigen Verein zur Unterstützung von Geflüchteten. Mehr Information gibt es unter: <https://www.fraubock.at/>. (Zugriffsdatum: 15.06.2019).

Das Video befindet sich auf der Internetplattform Vimeo⁶⁵ und ist nur durch die Autorisierung von Leisch aufrufbar und somit nicht öffentlich.

2.2 Begriffsdefinitionen: Flüchtling, (Post-)Migrant_in und (post-)migrantisches Theater

Bei einem Flüchtling handelt es sich um eine Person, die aufgrund von Verfolgung oder Vertreibung nicht mehr die Möglichkeit hat, in seinem/ihrem Herkunftsland zu bleiben. Ständig bestehende Bedrohung und Furcht aufgrund rassisierender Zuschreibungen, welche durch religiöse, nationale oder sexuelle Andersartigkeit ausgelöst werden, gelten als Gründe der Flucht. (Vgl. Karl, 2017, 47) Erkennt Österreich eine Person als Flüchtling an, verpflichtet das Land sich dazu, Schutz zu gewährleisten (vgl. UNHCR, 2018, 4). Dieses Gesetz entspricht der Genfer Flüchtlingskonvention⁶⁶ (GFK), welche neben Österreich von knapp 150 weiteren Staaten unterzeichnet wurde (vgl. ebd., 13). Die Migrationsforscherin Hannah von Grönheim zeigt in ihrer 2018 erschienenen Publikation *Solidarität bei geschlossenen Türen*⁶⁷ die Problematik auf, dass der Begriff ‚Flüchtling‘ und der Umgang damit weniger mit einer klaren Definition als mit der Konstruktion eines Konzepts beziehungsweise Labels einhergeht (vgl. Von Grönheim, 2018, 23). Dies hat zur Folge, dass eine „verstörte Identität“ (ebd., 23) geschaffen wird, die mit sehr vielen negativen Ereignissen konnotiert ist und deshalb in unserer Gesellschaft häufig als Schimpfwort gilt. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit der Begriff ‚Flüchtling‘ nicht herangezogen, mit Ausnahme eine negative Konnotation ist beabsichtigt oder es handelt sich um ein Zitat. Dasselbe gilt für die abwertenden Bezeichnungen „Migrationswelle“ (Lehner 2017, 466) und „Flüchtlingsstrom“ (ebd., 466), wie sie in den österreichischen Print- und Onlinemedien häufig zu lesen waren (vgl. ebd., 465f.) Das Wort ‚Flüchtling‘ wird hier überwiegend mit dem Begriff des ‚Geflüchteten‘ ersetzt, da dieser miteinander bringt, dass die Flucht in der Vergangenheit liegt und danach gestrebt wird, den ‚Geflüchteten‘ dabei zu helfen, eine Identität jenseits der Flucht zu entwickeln.

Eine genauere Betrachtung des Kollektivs zeigt auf, dass die sprachkritische Auseinandersetzung mit dem Begriff des ‚Flüchtlings‘ nicht ausreicht, um die komplexe Zusammensetzung des Ensembles zu beschreiben. Dies liegt daran, dass es sich bei den Künstler_innen nicht nur um geflüchtete Menschen handelt, sondern diese unterschiedliche Biografien und Her-

⁶⁵ Siehe: <https://vimeo.com/de/>. (Zugriffsdatum: 07.10.2019).

⁶⁶ Bei der Genfer Flüchtlingskonvention handelt es sich um ein Abkommen, in welchem die gesetzliche Rechtslage von Geflüchteten beschrieben wird. Siehe: https://www.unhcr.org/dach/wp-content/uploads/sites/27/2017/03/Genfer_Fluechtlingskonvention_und_New_Yorker_Protokoll.pdf. (Zugriffsdatum: 15.06.2019).

⁶⁷ Von Grönheim, Hannah: *Solidarität bei geschlossenen Türen – Das Subjekt der Flucht zwischen diskursiven Konstruktionen und Gegenentwürfen*. Herausgegeben von Wolf-Dietrich Bukow, Christoph Butterwegge, Julia Reuter, Hans-Joachim Roth, Wiesbaden 2018.

kunftshintergründe aufweisen. Auffallend ist zudem, dass die Schweigende Mehrheit bei *Die Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen. Das Musical*. zwei völlig verschiedene Ansätze unternimmt. Im ersteren Projekt steht die Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen im Vordergrund. Zu dem Zeitpunkt der Entstehung war die Mehrheit der Mitwirkenden erst seit kurzer Zeit in Österreich. Einige waren demnach laut angeführter Definition ‚Flüchtlinge‘. Des Weiteren muss die Unterscheidung in ‚Asylwerbende‘ beziehungsweise ‚Asylsuchende⁶⁸‘ und zu einem späteren Zeitpunkt der Zusammenarbeit in Personen mit einem positiv bestätigten Asylbescheid beziehungsweise subsidiär Schutzberechtigten⁶⁹, unternommen werden. Im zweiten Projekt stand für das Regieteam die Zusammenarbeit mit geflüchteten Künstler_innen im Zentrum, (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIVf.), viele Mitwirkende haben allerdings andere Gründe für einen Aufenthalt in Österreich. Erkenntlich wird dies an folgender Aussage von Leisch:

„Und die Idee war dann Leute zu casten, die geflüchtet sind, aber professionelle Künstler und Künstlerinnen. [...] es waren Leute dabei, wie die Shureen Shab-Par, die halt als Kind einmal geflüchtet ist und als Kind in Traiskirchen war, mit sieben oder acht. Und es waren Leute dabei, die gar nicht geflüchtet sind, wie der Future Love Sibanda oder der Jihad [Al-Khatib] die als Künstler nach Österreich gekommen sind, um hier zu performen oder die Gat Goodovich ist zum Studieren dahergekommen.“ (ebd., XV)

Die vielfältige Zusammenstellung des Ensembles von *Traiskirchen. Das Musical*. wird anhand dieses Zitats deutlich erkennbar und erfordert eine nähere Auseinandersetzung mit dem Begriff des/der Migrant_in. In der 2017 herausgegebenen Broschüre *Flucht.Asyl.Integration*⁷⁰ vom Bundesministeriums für Bildung verlässt ein/e Migrant_in im Gegensatz zu einem/r Geflüchteten sein/ihr Land nicht aufgrund „einer unmittelbaren Bedrohung“ (Karl, 2017, 47). Als Anlass wird der Wunsch nach verbesserten Lebensstandards oder die Familie genannt. (Vgl. Bundesministerium für Bildung, 2017, 7) Die Entscheidung, das Herkunftsland zurückzulassen, basiert laut dieser Definition auf Freiwilligkeit. Da sich nicht bei allen Mitwirkenden des Musicals diese Freiwilligkeit feststellen lässt, erwies es sich in dieser Arbeit als hilf-

⁶⁸ Ein/e Asylwerber_in beziehungsweise ein/e Asylsuchende/r ist eine Person, die Asyl in einem Land beantragt hat, dieses jedoch noch nicht erhalten hat – das Verfahren kann sich über einen langen Zeitraum erstrecken. Der asylsuchende Geflüchtete hat deshalb noch keine Bestätigung dafür, dass er im Land bleiben darf. Häufig erhalten die Geflüchteten keinen positiven Asylbescheid, sondern subsidiären Schutz. (Vgl. Langthaler, 2018, 11f.)

⁶⁹ Subsidiärer Schutz wurde innerhalb der Europäischen Union im Jahr 1999 beschlossen, 2004 jedoch erst realisiert. Es handelt sich dabei um einen zusätzlichen Schutzfaktor eines/r Asylsuchenden, dem/der die Gefahr vor Abschiebung droht. Grund dafür ist, dass der/die Schutzsuchende keiner nachweislichen, persönlichen Verfolgung ausgesetzt ist, sondern ‚nur‘ Bedrohung durch die allgemeine Kriegssituation im Herkunftsland besteht. (Vgl. Langthaler, 2018, 11f.)

⁷⁰ Bundesministerium für Bildung: *Flucht. Asyl. Integration – Basisinformation für den Bildungsbereich*. Wien 2017.

reich, ein erweitertes Verständnis des Migrant_innen-Begriffs heranzuziehen⁷¹. Die Einleitung von Schneider W. „Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist⁷²“, aber auch der im Band publizierte Aufsatz von Sharifi „Postmigrantisches Theater – Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen⁷³“ kamen dem Forschungsprozess dieser Arbeit zu Gute. Sharifi fasst den Schluss, dass von Migration gesprochen werden kann, „wenn eine Person den Entschluss zur Migration aus der Herkunftsgesellschaft und die Eingliederung in die Einwanderungsgesellschaft fasst und in die Tat umsetzt“ (Sharifi, 2011b, 19). Im nächsten Schritt betont Sharifi, dass es bestimmte ethnische Vermischungen und Bedingungen im Ankunftsland⁷⁴ des/der Migrant_in gibt (vgl. ebd., 41), welche die komplexe Struktur des Migrationsbegriffs sichtbar machen. In Anlehnung an Shermin Langhoff⁷⁵, der Begründerin des Ballhaus Naunynstraße⁷⁶ in Berlin, entscheidet sich Sharifi in ihrer Arbeit für die Terminologie ‚Postmigrant_in‘⁷⁷, um Definitionsproblematiken zu beseitigen. Die Differenzierung zwischen ‚Migrant_in‘ und ‚Postmigrant_in‘ sieht sie darin, dass sich Postmigrant_innen bereits im „Stadium des Einwanderens“ (ebd., 44) befinden. Es handelt sich um Einwander_innen zweiter oder dritter Generation. (Vgl. ebd., 44) An dieser Stelle wird es bereits einfacher den Status der Künstler_innen in *Traiskirchen*. zu benennen: Viele der Mitwirkenden, die von *Die Schutzbefohlenen* übernommen wurden, hatten mittlerweile eine Aufenthaltsgenehmigung, sind demnach Migrant_innen. Auf andere Mitwirkende wiederum trifft die Bezeichnung des Postmigranten und der Postmigrantin zu, da sie in Österreich geboren sind, die Eltern aber nicht. Zudem können auch nicht alle als ehemalige Geflüchtete bezeichnet werden, da sich einige auch aus ‚rationalen‘ Gründen für eine Auswanderung nach Österreich entschieden haben, um hier zu arbeiten oder zu studieren, viele sind jedoch tatsächlich erst im Sommer 2015 aus unterschiedlichen Fluchtgründen nach Österreich gekommen. Hinzukommt, dass die

⁷¹Sharifi zitiert die beiden Soziologen Hartmut Esser und Hans-Joachim Hoffman-Nowotny. Siehe:

a) Esser, Hartmut: *Aspekte der Wanderungssoziologie: Assimilation und Integration von Wanderern, ethnischen Gruppen und Minderheiten; eine handlungstheoretische Analyse*. Darmstadt 1980.

b) Hoffmann-Nowotny, Hans-Joachim: *Soziologie des Fremdarbeiterproblems: eine theoretische und empirische Analyse am Beispiel der Schweiz*. Stuttgart 1973.

⁷² Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater und Migration – Herausforderung für die Kulturpolitik und Theaterpraxis*. 1. Auflage, Bielefeld 2011. Hier: 9 – 18.

⁷³ ebd., hier: 35 – 45.

⁷⁴ Sharifi bezieht sich in ihrer Publikation auf Deutschland am Beispiel der Stadt Köln.

⁷⁵ Shermin Langhoff prägt mit der Gründung des Ballhaus Naunynstraße den Begriff des postmigrantisches Theaters maßgeblich. Im Jahr 2013 übernimmt Langhoff die Intendanz des Maxim Gorki Theaters in Berlin. Siehe: <https://gorki.de/de/ensemble/shermin-langhoff>. (Zugriffsdatum: 28.05.2019).

⁷⁶ Sharifi sieht das Ballhaus Naunynstraße, neben dem Theater an der Ruhr und der Bühne der Kulturen als Vorreiter des (post-)migrantisches Theaters (vgl. Sharifi 2011, 36).

⁷⁷ Die Definition von postmigrantischem Theater nach Langhoff schildert sie in einem 2009 publizierten Interview mit dem Journalisten Matthias Dell. Siehe: Dell, Matthias: „Minus + Minus = Plus“, in: *der Freitag – Das Meinungsmedium*, veröffentlicht am 30.07.2009, Web. Online unter: <https://www.freitag.de/autoren/mdell/minus-minus-plus>. (Zugriffsdatum: 28.05.2019).

Begründer_innen des Kollektivs österreichischer und deutscher Herkunft sind. An dieser Stelle stellt sich allerdings die Frage, ob die Unterteilungen in verschiedene Migrationsstadien und Herkunftsländer bei dieser komplexen Struktur überhaupt noch sinnvoll sind? Leisch ist von Deutschland nach Österreich gezogen, auch sie ist eine Migrantin; oder ist sie weniger Migrant_in als andere Ensemblemitglieder, weil sie aus einem europäischen Nachbarland zugezogen ist, welches kulturell weniger Unterscheidungen aufweist als andere Herkunftsländer? Nicht nur in Bezug auf den Begriff (Post-)Migrant_in, sondern auch durch ihre Sichtweise auf (post-)migrantisches Theater (Sharifi, 2011a, 43), wird die Problematik deutlich, dass Sharifis theoretischer Ansatz eine Differenzierung der Herkunft als Voraussetzung hat. Sharifis Unterscheidung zwischen migrantischem und postmigrantischem Theaterbegriff, bei welchem sie den Fokus einerseits auf den Inhalt und die Umsetzung der zu behandelnden Thematik, als auch auf den Einwanderungsgrad der Kunstschaffenden legt (ebd., 43), lässt Widersprüche in Bezug auf die Arbeiten der Schweigenden Mehrheit spürbar werden. Sowohl bei *Die Schutzbefohlenen* als auch bei *Traiskirchen. Das Musical*. erfolgt zwar der Miteinbezug bibliographischer Elemente – es werden Fluchtgeschichten aufgearbeitet, Erfahrungen des Alltags erzählt, Geschichten und Konflikte aus dem Herkunftsland thematisiert – allerdings werden diese in Verbindung mit weiteren Elementen gebracht. Im Falle von *Die Schutzbefohlenen* beispielsweise bedient sich das Regieteam dem Text von Elfriede Jelinek als Basis des Theaterstücks. *Traiskirchen. Das Musical*. hingegen unternimmt zwar eine Reflexion dessen, was sich seit dem Sommer 2015 durch die Ankunft einer großen Anzahl an Geflüchteten in Österreich ereignet hat. Die Reflexion erfolgt jedoch nicht rein aus der Perspektive der postmigrantischen Kunstschaffenden, sondern es findet eine Kollision verschiedenster Werte, Ansichten und Ideologien statt. Es kann demnach von einer Hybridform gesprochen werden. Das Regieteam hat den Versuch unternommen – sowohl in der Produktion als auch in der Umsetzung – in Kooperation mit Schauspieler_innen mit Migrationshintergrund von unterschiedlichem Grad und deutschsprachigen Schauspieler_innen ohne Fluchterfahrung zwei Kunstprojekte umzusetzen. Sharifi äußerte 2011 bereits den Zweifel, ob eine Abgrenzung zwischen den Kategorien migrantisches, postmigrantisches und deutsches (hier: österreichisches) Theater wirklich notwendig, beziehungsweise erfolgversprechend ist. Ist es nicht unumgänglich, dass sich auch deutsche (hier: österreichische) Theatermacher_innen mit den multikulturellen Gegebenheiten auseinandersetzen? (Vgl. ebd., 43). Die Reduktion auf die Herkunft einer Person kann sowohl bei der Bezeichnung (Post-)Migrant_in als auch bei der Begrifflichkeit „Person [...] mit Migrationshintergrund“ (Sharifi, 2011b, 41) das Aufkommen von Diskriminierung und Stereotypen fördern (ebd., 42). Die Schweigende Mehrheit beschreibt eines der zent-

ralen Ziele darin, gegen Stereotypisierung anzukämpfen (vgl. Dechant; Leisch, 2016e), weshalb sich Sharifis Ansätze nur teilweise als hilfreich für die Definition der Zusammensetzung des Ensembles erwiesen und Sharifis Zweifel, auf das Beispiel angewandt, gerechtfertigt sind. Auffallend in der Rhetorik der Schweigenden Mehrheit, die sich in den Theatertexten wieder spiegelt und auf der Homepage finden lässt, ist die Verwendung eines kollektiven ‚Wir‘. Dieses ‚Wir‘ findet sich in den theoretischen und praktischen Ansätzen von Aslı Kışlal, eine in der Türkei geborene und aufgewachsene Schauspielerin und Regisseurin, welche mittlerweile in Wien arbeitet und sesshaft ist, wieder⁷⁸. Unterstützend für den Rechercheprozess erwies sich ein Gespräch⁷⁹ zwischen Aslı Kışlal, Julia Defrancesco, Moritz Hartmann und Gabriela Kielhorn⁸⁰, welches am 08.04.2016 im Werk X stattfand. Kışlal war mit denselben Problemen der Kategorisierung konfrontiert, welches sie als „Schubladendenken“ (Defrancesco; Hartmann; Kielhorn, 2017, 22) bezeichnet. Sie bringt eine neue Betrachtungsweise von postmigrantischem Theater ins Spiel, bei welcher sie weniger der Herkunft von Künstler_innen Beachtung schenkt, sondern den Fokus auf Talente, Interessen und Professionalität lenkt. Vor allem die Tatsache, dass sich Künstler_innen mit ihrer Profession den Lebensunterhalt finanzieren können, galt für sie als besonders wichtig. Mit der Gründung des diverCITYLAB im Jahr 2013⁸¹ schuf sie einen Ausbildungsort für interessierte und talentierte Schauspieler_innen oder Performerinnen, die aufgrund von Diskriminierung – jeglicher Art – erschwerte Bedingungen haben, Einzug in den Kunstmarkt zu finden. (Vgl. ebd. 22ff.) Hier lässt sich eine Schnittstelle zwischen der Intention Kışlals und der Idee, die hinter *Traiskirchen. Das Musical* steckt, finden. Ziel ist es, innerhalb der Kunstbranche eine Normalisierung der Diversität zu erreichen, um „Gleichberechtigung [innerhalb der Kunstbranche] zu schaffen und zu verankern“ (ebd., 26) und gegen „Herkunftshierarchien“ (ebd., 26) vorzugehen. Als ein Ergebnis dieser Veränderung sieht Kışlal unter anderem ein Theater auf „Augenhöhe“ (ebd., 26). Unabhängig von der ethnischen Herkunft, basierend auf Diversität, Talent und Interesse entsteht

⁷⁸ Die ehemalige Theater-, Film- und Medienwissenschaftsstudentin Katharina Jetschgo schreibt in ihrer 2013 verfassten Diplomarbeit über den Theaterverein daskunst, gegründet von Aslı Kışlal: Jetschgo, Katharina: *START. Daskunst! Postmigrantisches Theater und Theaterprojekte mit jungen PostmigrantInnen*. Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2013.

⁷⁹ Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 21 – 27.

⁸⁰ Defrancesco studierte zum Zeitpunkt der Publikation von *Flucht-Migration-Theater* Theater-, Film- und Medientheorie im Master, zudem engagierte sie sich in Projekten mit Geflüchteten in Wien und Traiskirchen (vgl. Peter; Pfeiffer 2017, 555). Hartmann fokussierte sich im Zuge seines Theater-, Film- und Medientheorie-Studiums auf Migration und Flucht sowie Transkulturalität. Seinen Bachelor in Medien- und Kommunikationswissenschaft absolvierte er in Lyon und Weimar (vgl. Peter; Pfeiffer 2017, 558). Kielhorn engagiert sich seit 2014 für eine Initiative gegen Rassismus namens #SchauHin. Als Absolvent der Theater-, Film- und Medienwissenschaft wirkte er bei der Publikation *Flucht-Migration-Theater* mit (vgl. Peter; Pfeiffer 2017, 559).

⁸¹ Auf der Internetseite des diverCITYLAB sind die Geschichte und Informationen zu Hintergründen und der Intention der Schauspielschule angeführt. Siehe: <http://www.divercitylab.at/>. (Zugriffsdatum: 11.09.2019).

für Kışlal eine utopische Vorstellung von postmigrantischem Theater, in welchem „nicht mehr [...] in Deutsch, Österreicherin, Türkin [unterschieden wird], sondern es gibt dann ein Wir. Wir setzen uns gemeinsam hin und machen etwas“ (ebd., 26). (Vgl. ebd., 24ff.) Anhand Langhoffs 2009 getätigter Aussage: „Sofern man überhaupt etwas richtig beschreiben kann“ (Dell, 2009) – wird die Schwierigkeit nach der ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Bezeichnung, welche sich auch bei den Arbeiten der Schweigenden Mehrheit ergab, deutlich spürbar. Die geschilderte Erweiterung der Definition von postmigrantischem Theater von Kışlal erwies sich dennoch als sehr hilfreich, die Arbeiten der Schweigenden Mehrheit – insbesondere das zweite Projekt – zu kategorisieren beziehungsweise die beabsichtige Intention zu verorten. Im Gespräch mit Leisch erzählt sie:

„[...] bei [den] *Schutzbefohlenen* war ja unser Auftrag ein bisschen: Wir schauen jetzt, dass die alle Deutschkurse kriegen, irgendwo unterkommen, Wohnung haben, wir sie bei den Asylverfahren begleiten. Aber bei den geflüchteten Künstlern haben wir gesagt, wir versuchen [...] unsere Netzwerke für die zu öffnen. Dass das vielleicht für die Leute eine Tür sein kann, dass sie da mitspielen, dass sie dann irgendwie danach wieder Engagements oder Jobs bekommen und als Künstler hier arbeiten [dürfen].“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXII)

Auf der einen Seite werden die unterschiedlichen Intentionen der beiden Projekte durch dieses Zitat deutlich sichtbar. Auf der anderen Seite lässt sich erkennen, dass die Begründer_innen bei *Traiskirchen* einen großen Wert darauf gelegt haben, eine Plattform zu schaffen, in deren Mittelpunkt nicht die Herkunft der Mitwirkenden steht, sondern Professionalität und die daraus resultierende Integration in den österreichischen Kunstmarkt. Persönlichen Einschätzungen nach, muss ein Kritikpunkt im Sprachumgang von Leisch und Dechant angeführt werden. Auch wenn sie sich auf ihrer Homepage reflexiv mit ihrer Arbeitsform und Sprache auseinandersetzen⁸², ist ihr begrifflicher Sprachgebrauch im Alltag teilweise degradierend, wodurch sie den eigenen Prinzipien widersprechen.

Die Zusammensetzung des Ensembles zeigt auf, dass vor allem in Bezug auf *Traiskirchen* eine Einteilung in Herkunftsländer nicht sinnführend ist und Gefahr läuft, Instrumentalisierung der Mitwirkenden zu riskieren. Sämtliche genannte Unterteilungen sind mit Vorsicht zu verwenden, weshalb in dieser Arbeit der Versuch unternommen wurde, mit nicht wertenden Begriffen, wie Künstler_innen, Schauspieler_innen, Mitwirkende oder Teilnehmende des Ensembles zu arbeiten. In vielen Fällen war es aber notwendig, um ein besseres Verständnis zu erzeugen, zwischen nicht-österreichischen und österreichischen Künstler_innen zu unter-

⁸² Siehe: Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „weiterspielen“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 03. Januar 2016 von Tina Leisch. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/weiterspielen/#more-1359>. (Zugriffsdatum: 27.03.2019).

scheiden, weshalb auch Termini, wie Geflüchtete/r, Nicht-Österreicher_in oder Menschen mit Migrationshintergrund verwendet werden. Größtenteils findet jedoch eine Differenzierung zwischen Menschen mit und ohne Fluchterfahrung statt.

2.3 Annäherung: Politisches Theatermachen

„Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die *Lust* am Erkennen erregen, den *Spaß* an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern auch sich in der Lust schulen, ihn zu befreien. Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker [sic!], die Triumphgefühle der Befreier müssen von unserem Theater gelehrt werden.“ (GW., Brecht, 1994, 418)

Dieses Zitat stammt von Bertolt Brecht. Es kann in den 1953 entstandenen >>*Katzgraben*<<-*Notaten*⁸³ nachgelesen werden. In den niedergeschriebenen Aufzeichnungen beschreibt Brecht seine Herangehensweise an das von ihm, dem sorbisch-deutschen Schriftsteller Erwin Strittmatter und weiteren Mitarbeiter_innen verfasste Theaterstück *Katzgraben*⁸⁴, in welchem er der aristotelischen Dramatik eine deutliche Absage erteilt⁸⁵. Nicht nur Brecht, mit seinem Modell des „epische[n] Theaters“⁸⁶ (GW., Benjamin, 1991a, 521), verspürte das Bedürfnis, Theater als Werkzeug gesellschaftlicher Veränderung zu verwenden. Vor allem im 19. und 20. Jahrhundert entstanden eine Vielzahl an Theorien und Praktiken, welche den Ansichten Brechts ähneln, diese erweitern beziehungsweise ihnen eine Absage erteilen. Eine Lektüre der Publikation *Politisches Theater nach 1950* von Marshall verdeutlicht: Geht man der Geschichte des politischen Theaters auf die Spur wird ein Faktum sichtbar – die Diversität an theatralen Spielformen, aber auch die unterschiedlichen ästhetischen Herangehensweisen der Künstler_innen kennen keine Grenzen. Das Theater wird zu einem Gegenstand der Sichtbarmachung und Kritikäußerung, der Wahrnehmungsveränderung und Perspektivenöffnung, der Reflexion und Infragestellung gesellschaftlicher, politischer, sozialer und historischer Ereignisse. Es dient nicht mehr nur dem Zweck der Unterhaltung, sondern auch der Erkenntnisge-

⁸³ Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hg.): *Bertolt Brecht Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Schriften* 5. Band 25. Frankfurt am Main 1994. 401 – 490. Hier: 418.

⁸⁴ Das Theaterstück wurde am 23.05.1953 am Berliner Ensemble uraufgeführt. Ausgangspunkt der Geschichte ist ein kleines Dorf in der ehemaligen DDR, dessen gesellschaftliche Entwicklung auf der Bühne aufgezeigt wird.

⁸⁵ Beispielsweise schreibt Brecht: „Die Kalamität begann dadurch, daß meine Stücke richtig aufgeführt werden mußten, damit sie wirkten, und so muß ich, für eine nichtaristotelische Dramatik – o Kummer! – ein episches Theater – o Elend! – beschreiben“ (GW., Brecht, 1994, 402).

⁸⁶ Walter Benjamin verfasste einige Schriften über das epische Theater Brechts. Im Grunde ging es Brecht in seinem Theater darum, ein nicht aristotelisches Theater umzusetzen, indem er sich von der klassischen Tragödie abwendet. Benjamin schreibt: „Das epische Theater ist gestisch [...] Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr.“ (Benjamin 1991, 521f.) Siehe: Benjamin, Walter: *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 1. Auflage, Frankfurt am Main 1991.

winnung und im Optimalfall dazu, die Lust am Handeln, im Publikum hervorzurufen. Vor allem in Decks Aufsatz „Politisches Theater Machen – Eine Einleitung“⁸⁷ beschreibt er Aspekte, welche für ihn politisches Theater ausmachen und bringt diese in Verbindung mit praktischen Beispielen. Er bezieht sich in *Politisches Theater Machen* auf den Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, ergänzt und kritisiert dessen Theorien. Im Zuge meiner Forschung stellte sich heraus, dass Decks Vorstellung von politischer Theaterarbeit und seine vorgeschlagenen Strategien der Umsetzung, sich als äußerst hilfreich für eine Analyse der beiden Stücke *Die Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen. Das Musical*, erwiesen haben. Auch er ist Mitbegründer eines Kollektivs namens *profikollektiv* (2007) und aktives Mitglied des postmigrantischen Theaterensemble *theaterperipherie*⁸⁸. Neben Ute Bansemer – Theaterpädagogin und -wissenschaftlerin – ist er dort als Co-Autor und Dramaturg tätig. (Vgl. LaProf, o.J.) Laut Deck zeichnet sich politisches Theater durch den Bruch mit bestehenden Konventionen aus, um gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen und diese zu hinterfragen. Der künstlerische Prozess soll in den Mittelpunkt gerückt werden, um – Deck zitiert den französischen Philosophen Jaques Ranciere – „mithilfe konkreter Aktionen physisch und symbolisch in die realen Verhältnisse zu intervenieren“ (Deck, 2011, 28). Auch die Schweigende Mehrheit begab sich auf die Suche nach Möglichkeiten, in den Raum der Realität einzugreifen, um nachhaltig für Veränderung zu sorgen. Vor allem die Arbeit mit Brechts Verfremdungseffekt (V-Effekt)⁸⁹ wird beobachtbar. Dieser arbeitet gegen das Erzeugen von Illusionen und Einfühlung, wodurch dem/der Zusehenden ermöglicht wird „in seine [/ihre] reale Welt eingeführt zu werden“ (GW., Brecht, 1993, 554), die sich nicht mehr durch Stabilität und Unveränderbarkeit, sondern Prozesshaftigkeit auszeichnet. Es soll deutlich gemacht werden, dass natürliche und gesellschaftliche Prozesse wandelbar sind (vgl. ebd., 555). Die Schweigende Mehrheit unternimmt einen solchen Einfühlungsbruch durch Stilmittel der Provokation und Irritation. In *Die Schutzbefohlenen* ziehen sie dafür beispielsweise die Arbeit mit dem Chorischen heran – dieser Chor erweist sich als handlungstragendes Element im Theaterstück. Die Auseinandersetzung mit dem Chor im Theater zählte bereits in der griechischen Tragödie – so auch bei

⁸⁷ Vgl. ebd., 11 – 28.

⁸⁸ Die *theaterperipherie* wurde 2008 begründet. Im Mittelpunkt der Arbeit des Kollektivs steht die Integration von Migrant_innen. Das Kollektiv erprobt ständig neue Formen des politischen Theaters. Siehe: <https://www.theaterperipherie.de/über-uns/unser-konzept/>. (Zugriffsdatum: 24.05.2019).

⁸⁹ In Brechts *Kleines Organon für das Theater* schreibt Brecht folgendes über den V-Effekt: „Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen lässt, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt“ (GW., Brecht 1993, 81). Walter Benjamin verfasste einige Schriften über das epische Theater Brechts. Siehe: *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von T. W. Adorno und Gershom Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 1. Auflage, Frankfurt am Main 1991.

*Die Schutzflehenden*⁹⁰ des griechischen Dichters Aischylos – zu einem dramaturgischen Stilmittel. Vor allem im 20. und 21. Jahrhundert kann eine erneute Wiederkehr des Chorischen auf der Bühne des politischen Theaters und eine erhöhte theoretische Auseinandersetzung damit beobachtet werden⁹¹. Bereits Brecht nutzte den Chor als Mittel der Verfremdung (vgl. Baur, 1998, 51f.), aber auch Theaterregisseur_innen, wie Einar Schleef, Nicolas Stemann, Michael Thalheimer, Enrico Lübbe, Dechant und Leisch beschäftigen sich intensiv mit den Elementen und der Wirkung des Chorischen (vgl. Gyalpo-Rosdol, 2017, 3ff.). Vor allem in der Chor-Interpretation Schleefs⁹² lassen sich Analogien aber auch Widersprüche zu den Mitteln der Schweigenden Mehrheit erkennen. Der Chor wird zu einer „zentralen Theaterfigur“ (ebd., 30). (Vgl. Schmidt, 2010, 11) Eine genauere Betrachtung der Bedeutung des Chors bei Schleef, aber auch die Lektüre des Aufsatzes „Schwarm und Schwelle“⁹³ von Kovacs und der Theaterwissenschaftlerin Silke Felber⁹⁴, zeigt auf, dass dieser, in Verbindung mit Migrationsbewegungen, mit einer negativen Konnotation einhergeht (vgl. Felber; Kovacs, 2015, 1). Um diesem abwertenden Unterton eine Absage zu erteilen und Stereotypisierung entgegenzuwirken, bedienen sich Leisch und Dechant in *Die Schutzbefohlenen* der Methode des Interviews. Jenseits der bedrohlichen Bilder eines ‚Flüchtlingsstroms‘, die innerhalb der Gesellschaft medial konstruiert werden, erhalten die Charaktere die Möglichkeit ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Diese setzen sich aus fiktionalen und bibliographischen Elementen zusammen (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Resch*, IIf.) und Parallelen zwischen den Künstler_innen auf der Bühne und dem Publikum werden sichtbar. In *Traiskirchen. Das Musical*. hingegen erfüllt der Rückbezug auf Elemente des Grotesken und der Miteinbezug von Komik dazu, Verfremdung zu erzeugen. Bereits in den frühen 1920-iger Jahren entwickelte Brecht schrittweise ästhetische Strategien einer neuen Form des politischen Theaters, in welcher der Miteinbezug

⁹⁰ Aeschylus: *Aischylos ‘Schutzflehende; Supplies*. Herausgegeben von Julius J. Vürtheim, mit ausführlicher Einleitung, Text, Kommentar, Exkursen und Sachregister, Amsterdam 1928.

⁹¹ Wichtige Literaturangaben zur theoretischen Auseinandersetzung mit dem Chor auf der Bühne: Bodenburg, Julia; Grabbe, Katharina, Haitzinger, Nicole (Hg.): *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg 2016.

Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen 2012.

Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie: *Auftritt Chor: Formation des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien 2012.

Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld 2010.

⁹² Über das Chor-Theater Schleefs gibt es einige Publikationen, u.a.:

Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld 2010.

Settimi, Linn: *Plädoyer für das Tragische: Chor- und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schleef*. Bielefeld 2018.

⁹³ Felber, Silke; Kovacs, Teresa: „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegung in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, in: *Transit – A journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking world*. Vol. 10, Nr. 1, 2015, 1 – 15. Web. Online unter: <https://escholarship.org/uc/item/3p89r1jw>. (Zugriffsdatum: 16.04.2019).

⁹⁴ Felber, Silke; Humer, Verena; Weinzettl, Sabrina: *Kapital, Macht, Geschlecht: künstlerische Auseinandersetzung mit Ökonomie und Gender*. Wien 2016.

von Spaß und „absurde[n] Bilder[n]“ (Giese, 1974, 38) zu einer wirkungsvollen Eigenschaft des Theaters wird. In der 1974 erschienenen Publikation *Das >>Gesellschaftlich-Komische<< - Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitung Brechts*⁹⁵ führt der Literaturwissenschaftler Peter Christian Giese auf den ersten Seiten ein Zitat von Brecht an, worin deutlich wird, dass die Komödie laut Brecht ein hohes gesellschaftsveränderndes Potential enthält:

„Die Probleme von heute sind vom Theater nur soweit erfassbar, als sie Probleme der Komödie sind. Alle anderen entziehen sich der direkten Darstellung. Die Komödie läßt Lösungen zu, die Tragödie, falls man an ihre Möglichkeiten überhaupt noch glaubt, nicht.“ (Giese, 1974, Titelblatt)

Die Schweigende Mehrheit integriert die Arbeit mit Komik, welche sich auf der Bühne durch Situationen der Entlarvung, Wortspielen und Versprechern, Wiedergabe von Stereotypen und überspitzter Darstellung von sozialen und politischen Gegebenheiten äußern (vgl. Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 17, 27, 44f.). Eigenen Schlussfolgerungen nach provozieren Elemente des Komischen und Grotesken in *Traiskirchen. Das Musical*. nicht nur die Aufdeckung von widersprüchlichen Zuständen, sondern auch eine erleichterte Bewältigung von traumatischen Ereignissen. Die Publikation *(Un)Komische Wirklichkeiten – Komik und Satire in (Post)Migrations- und Kulturkontext*⁹⁶ aus dem Jahr 2017, der Soziologin Halyna Leontiy⁹⁷ (vgl. Leontiy, 2017, 345) erwies sich neben der 2015 publizierte Dissertation *Lachstrukturen und Lachkontext*⁹⁸ von der Theaterwissenschaftlerin Heide Marie Herstad als besonders hilfreich für die Analyse der komischen Elemente in *Traiskirchen. Das Musical*. der Rückgriff auf Strategien des Reenactments. Wie in dem 2012 erschienenen dokumentarischen Band *History Will Repeat Itself*⁹⁹ – herausgegeben von der Medientheoretikerin Inke Arns – dargelegt wird, bedeutet Reenactment ins Deutsche übersetzt, die „Wiederaufführung“ (Arns, 2008, 38) oder „Nachstellung“ (ebd., 38) von vergangenen Begebenheiten. Eine kritische und distanzierte Haltung des Publikums gegenüber dem präsentierten Material wird zum Ziel des/der Theatermacher(s)_in (vgl. ebd., 42). Nicht nur die Lektüre von Arns war für den Rechercheprozess dieser Arbeit aufschluss-

⁹⁵ Giese, Peter Christian: *Das >>Gesellschaftlich-Komische<< - Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitung Brechts*. Stuttgart 1974.

⁹⁶ Leontiy, Halyna (Hg.): *(Un)Komische Wirklichkeiten – Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*. Wiesbaden 2017.

⁹⁷ Der Forschungsschwerpunkt der Ungarin Halyna Leontiy liegt unter anderem auf „Migrationsforschung, Satire und Humor“ (Leontiy 2017, 345).

⁹⁸ Herstad, Heide Marie: *Lachstrukturen und Lachkontexte: Das Komische, Phantastische, Absurde, Satire und Ironie*. Hamburg 2015.

⁹⁹ Arns, Inke: *History Will Repeat Itself*. Herausgegeben von Inke Arns und Gabriele Horn, 2. Auflage, Berlin 2008. Hier: 36 – 63.

reich. Auch die Definition von Fischer-Lichte, welche sie in ihrem 2012 gedruckten Aufsatz „Die Wiederholung als Ereignis – Reenactment als Aneignung von Geschichte“¹⁰⁰ darlegt, unterstützte die Analyse von *Traiskirchen*.

Das politische Dokumentartheater, welches sich bereits in den 1920-iger und weiterführend dann in den 1960-iger Jahren etablierte, charakterisiert sich durch den Miteinbezug der Realität in das Theater und stellt aufgrund der intensiven Auseinandersetzung mit vergangenen Ereignissen eine Form des Reenactments dar. Vor allem Piscator und Weiss waren prägend für die Entwicklung des Dokumentartheaters, dessen Merkmal unter anderem die Arbeit mit Material, das für authentisch gehalten wird, wie Fakten, verschriftlichte Dokumenten, Protokolle, Tonbandaufzeichnungen und Reportagen, ist (vgl. Marschall, 2010, 17 - 33). Im Erarbeitungsprozess von *Traiskirchen. Das Musical* lassen sich Referenzen zu den Arbeitsformen von Weiss und Piscator, insbesondere im Umgang mit dem Material erkennen (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVIIIf.). Die Beschäftigung mit dokumentarischem Theater geht mit einem hohen Rechercheaufwand einher, der alleine kaum bewältigbar ist. Die Erarbeitung im Kollektiv erwies sich als produktiver Lösungsansatz für einen erfolgreichen Stückentwicklungsprozess. Bereits in Brechts Kommentar zu Theaterarbeiten von Piscator wird die gemeinsame, intensive Auseinandersetzung mit ausgewähltem Material innerhalb eines Kollektivs sichtbar¹⁰¹:

„Kurz: der Zweck war ein so wichtiger und großer, daß eben alle Mittel recht schienen. Der Herstellung der Aufführung entsprach übrigens die Herstellung der Stücke. Es arbeitete ein ganzer Stab von Dramatikern zusammen an einem Stück, und ihre Arbeit wurde unterstützt und kontrolliert von einem Stab von Sachverständigen, Historikern, Ökonomen, Statistikern.“ (GW., Brecht, 1993, 545)

Wie aus den geführten Interviews zu entnehmen ist, übernahmen Leisch und Dechant ab einem gewissen Punkt die dramaturgische Arbeit der beiden Stücke. Im Entwicklungsprozess findet jedoch eine intensive Kollaboration mit Mitwirkenden der Schweigenden Mehrheit und Personen, die ihre persönlichen Erfahrungen über *Traiskirchen* teilten, statt. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1 u. 2*) Sowohl Brecht als auch Piscator und Weiss suchten Methoden, die Publikumsaktivität zu fördern und politische Handlungen nicht nur auf der Bühne, sondern auch in die Realität überzuführen (vgl. Marschall, 2010, 223f.). Genauso wie

¹⁰⁰ Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine - Zur performativen Praxis des Reenactments, Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Band 45, Bielefeld 2012. Hier: 13 – 52.

¹⁰¹ Auch für Weiss besteht nur dann die Möglichkeit Dokumentartheater zu machen, wenn eine kollektive Zusammenarbeit besteht. Siehe: Weiss, Peter: „Notizen zum dokumentarischen Theater (1968)“, in: *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Herausgegeben von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2009. Hier: 560.

Brecht die Bühne zu einem „Podium“ (GW., Benjamin 1991b, 539) umfunktionierte und zum Kritischen denken aufforderte, lag Piscators Interesse darin, die Funktion des Bühnen- und Zuschauerraums neu zu definieren¹⁰², indem er eine Plattform der Diskussion schuf:

„Die Piscatorschen Experimente richteten auf dem Theater zunächst ein vollkommenes Chaos an. Verwandelten sie die Bühne in eine Maschinenhalle, so den Zuschauerraum in einen Versammlungsraum. Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. [...] Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig eingreifen.“ (GW., Brecht, 1993, 544)

Ähnliche Herangehensweisen lassen sich in der Arbeitsweise der Schweigenden Mehrheit erkennen. Insbesondere *Die Schutzbefohlenen*-Inszenierung, welche sich aus einem Aufführungs- und einem Diskussionsteil zusammensetzte, lockte das Publikum aus dessen passiver Rolle und animierte zu einem kommunikativen Austausch zwischen Künstler_innen und Publikum (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, X). Der Wunsch den Austausch mit dem Publikum zu intensivieren und die Ambition, eine höhere Publikumsreichweite zu erzielen, führten dazu, dass sowohl bei *Die Schutzbefohlenen* als auch bei *Traiskirchen* ein stetiger Aufführungsortwechsel stattfand. Zu unterscheiden gilt, dass es sich bei *Traiskirchen* um eine Produktion gehandelt hat, die aufgrund ihrer Dimension an größere und traditionellere Theaterhäuser gebunden war und auch wesentlich seltener aufgeführt wurde. Die Prozesshaftigkeit¹⁰³ von *Die Schutzbefohlenen* ermöglichte jedoch auch den Auszug auf Straßen und öffentliche Plätze als Strategie, institutionelle Einschränkungen zu überwinden und diese zu Orten „der aufklärenden Kommunikation und Reflexion zu machen“ (Marschall, 2010, 262). Der Miteinbezug des öffentlichen Raums ist charakterisierend für zahlreiche radikale Studentenbewegungen der 1968-iger¹⁰⁴. Um sich aus der Zwangsjacke des institutionellen Theatersystems zu befreien, wurde auf alternative Spielstätten, wie leerstehende Häuser, Fabriken, Hallen und Schlachthöfe, die für den Abriss bestimmt waren, ausgewichen (vgl. ebd., 223), was auch bei der Schweigenden Mehrheit beobachtbar wird. Eine Auswertung der geführten

¹⁰² Piscator und seine unkonventionelle Vorstellung von Theater und dessen Wirkung in den 1920-iger Jahren übten großen Einfluss auf das politische Theater ab den 1950-igern aus. Seine Theaterarbeit war bekannt dafür, eine Auflösung der Trennung zwischen Publikum und Bühne zu provozieren. Als Mitbegründer des „proletarischen Theaters“ (Marschall, 2010, 87), in dem es darum ging eine kommunistische Ideologie zu verbreiten, unternahm er eine Überführung politischer Verhandlungen der Straße in das Theaterhaus. (Vgl. ebd., 84 u. 87)

¹⁰³ Die Anzahl der Mitwirkenden und die Aufführungssituation war nicht stabil, weshalb sich das Kollektiv immer an die aktuellen Bedingungen anpassen musste. Der technische Aufwand war gering und es gab nur wenige Requisiten, wodurch erhöhte Flexibilität ermöglicht wurde.

¹⁰⁴ Das Theater entfaltete sich in Form von Pop-Art, Fluxus und Happenings im Raum der Öffentlichkeit. Nicht das Endprodukt, sondern der Prozess der Entstehung und das „phänomenale Sein“ (Marschall, 2010, 35) rückten in den Fokus der Künstler_innen. Die Arbeit mit gegebenen Materialien und Situationen und das Verlagern derselben in einen Kunstkontext – aber auch der Versuch politisches Bewusstsein zu aktivieren – machte das Theater zu einem Ort des Experiments. (Vgl. ebd., 35ff.)

Interviews und der Vergleich der Ergebnisse war hilfreich, um das Ausmaß der Kollaboration, die Funktion der Diskussionen und die Auswirkungen des Ortwechsels besser einschätzen zu können. Die subjektiven Urteile der interviewten Künstler_innen fließen deshalb in die Analyse der künstlerischen und politischen Strategien mit ein. Ein weiterer Raum, welcher bei beiden Produktionen involviert wurde, ist der des Internets als Verständigungs-, (Selbst-)Reflexions- und Informationsmediums. Ab dem Tag der Gründung des Kollektivs kann eine dauerhafte Aktivität sowohl auf Facebook¹⁰⁵, aber auch auf der eigenen Homepage¹⁰⁶, beobachtet werden. Der Aufsatz des Performers und Medientheoretikers Alexander Karschnia „(Post-)Performerism as a way of life oder das Theater der Produktion des Lebens¹⁰⁷“ aus dem Jahr 2011 setzt sich intensiv mit den Vorteilen der Nutzung des Internets innerhalb der freien Theaterszene auseinander. Sowohl seine Ansichten als auch die Lektüre des Aufsatzes „To be or not to be Charlie Hebdo: ritual patterns of opinion formation in the social networks¹⁰⁸“ (2015), des italienischen Sozialwissenschaftler Leon Massimo, ermöglichten eine Projektion auf die Internetaktivität der Schweigenden Mehrheit und halfen dabei sowohl negative als auch positive Aspekte zu beleuchten. Der Auszug des Theaters in den Raum der Öffentlichkeit, zu welchem auch das Internet zählt, stellt für Deck ein prägendes Merkmal des politischen Theaters dar. Deck betont jedoch, dass nicht jedes „Theater für alle“ (Deck, 2011, 22) im öffentlichen Raum politisch ist. Laut Deck kommt das Politische erst zum Vorschein, geht es mit der Schaffung einer vorübergehend autonomen Zone einher. Kommt es zu der Thematisierung, Hinterfragung oder Aussparung ortsspezifischer Verhaltensregeln, wird die Widersprüchlichkeit dieser freigelegt und dessen Logik für kurze Zeit ins Wanken gebracht. Die Ausführung von Handlungen, die für einen Ort eher untypisch sind, führen zu Verfremdung und Infragestellung ortsspezifischer Strukturen. (Vgl. ebd., 22ff.)

Decks Ansichten über politisches Theater bieten eine geeignete Grundlage für die Analyse der künstlerischen und politischen Strategien der Schweigenden Mehrheit. Ein Grund dafür ist die zusammenfassende und vereinfachte Erläuterung von Methoden des politischen Theaters, welche bereits seit den frühen 1920-iger Jahren eine Berücksichtigung von Theaterma-

¹⁰⁵ Siehe: <https://www.facebook.com/dieschweigendemehrheitsagtja/>. (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

¹⁰⁶ Archiv von 2015 bis August 2019: <http://www.schweigendemehrheit.at/2015/07/>. (Zugriffsdatum: 23.09.2019).

¹⁰⁷ Deck, Jan; Sieburg, Angelika: *Politisches Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2011. Online unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/viewbooktoc/product/398293>. (Zugriffsdatum: 15.05.2019). Hier: 85 – 106.

¹⁰⁸ Massimo, Leone: „To be or not to be Charlie Hebdo: ritual patterns of opinion formation in the social networks“, Web, in: *Social Semiotics*, Vol. 25, No. 5, 2015, 656 – 680. <http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2015.1080038>. (Zugriffsdatum: 21.08.2017). Massimo beschäftigt sich in der Lektüre zwar nicht mit der Schweigenden Mehrheit, das von ihm aufgezeigte Gefahrenpotential des Internets lässt sich aber auf die Internetaktivität der Schweigenden Mehrheit übertragen.

cher_innen, wie Brecht, Piscator und Weiss gefunden haben, aber auch bis in die heutige Zeit – so auch von der schweigenden Mehrheit – große Beachtung erhalten. Er spricht von künstlerischen Strategien, welche für ihn im Entstehungsprozess und während der Aufführungen eines Theaterstückes an Relevanz gewinnen und unterteilt diese in folgende Bereiche: „Recherche“ (ebd., 15), „Kollaboration und Kollektive“ (ebd., 17), „Performer und Zuschauer“ (ebd., 18), sowie „Raum und Zeit“ (ebd., 22). Indizien, die laut Deck kennzeichnend für politische Theaterarbeit sind, spiegeln sich nicht nur auf inhaltlich-textlicher Ebene, sondern überwiegend auch im Entstehungsprozess wider, welcher in den Mittelpunkt der Produktion rückt. Politisches Theatermachen zeichnet sich unter anderem dadurch aus, Rechercheprozesse offen darzulegen und möglichst viele Perspektiven und Themen in die Theaterarbeit miteinfließen zu lassen. Zudem können Kollaboration und eine kollektive Erarbeitung des Theaterstücks zu der Auflösung von Hierarchien führen und demnach als Statement gegen herkömmliche Produktionsbedingungen gesehen werden. Ein veränderter Umgang zwischen Performer_innen und Publikum, direkte Konfrontation, ein Bruch mit gesellschaftlichen Normen und das Entblößen von Voyeurismus kann neue Raumbedingungen schaffen und zu der Veränderung von Sichtweisen führen. (Vgl. ebd., 11 - 25) Mit den genannten Methoden der Schweigenden Mehrheit, wie der Verwendung von Elementen des Chorisches, des Komischen und des Reenactments, aber auch durch den kollaborativen Erarbeitungsprozess, den permanenten Wechsel des Aufführungsorts, den Miteinbezug verschiedener Medien, den intensiv betriebenen Rechercheaufwand und der ständigen Selbstkritik wird Irritation und Provokation verursacht sowie Reflexion unternommen. Überschneidungen mit Decks Idee des politischen Theaters werden eindeutig erkennbar.

Auch Leisch definiert im Zuge des Interviews die Bedeutung von politischem Theater für sich. Ihre Definition zeigt auf, dass für sie nicht nur die Veränderung der Wahrnehmung des Publikums im Vordergrund steht, sondern die Ermächtigung der Künstler_innen auf der Bühne einen hohen Stellenwert einnimmt:

„Aber mich interessiert halt Theater der Unterdrückten, im weiten Sinn. Nicht nur in dem konkreten Sinn von Augusto Boal – finde ich zwar auch toll, aber allgemeiner: Theater als ein Instrument von Leuten, die tatsächlich benachteiligt sind, die machtlos sind, als Werkzeug der Befreiung für diejenigen, die an den Rand gedrängt sind, diejenigen, denen man in einer Gesellschaft einen ökonomisch, sozial, niedrigen Status zuschreibt. Theater als Ermächtigungstool für diejenigen von denen man sagt, dass sie Probleme haben oder Probleme machen. Also da finde ich halt, kann Theater ganz etwas anderes. Es funktioniert als Instrument der Selbstermächtigung, es funktioniert als Instrument einer Selbstrepräsentation in einem politischen Raster oder in einer politischen Struktur. Es funktioniert quasi als Aufklärung, nicht für die, die sowieso schon das aufgeklärte und aufklärungswillige, bildungsbürgerliche Publikum sind, sondern für diejenigen, die sonst immer nur die Objekte dramatischer Beschreibung sind. Theater als zur

Sprache bringen von Dingen – durch die Leute, die sie erleben – die sonst keine Sprache haben, die nicht leicht in der Lage sind, selbst zu formulieren, was ihr Problem ist, oder die nicht gehört werden.“ (Süntinger 2019, *Interview mit Leisch Teil 1, II*)

Das politische „Theater als Ermächtigungstool“ für die Mitwirkenden des Kollektivs, die als Geflüchtete eine unterdrückte Position innerhalb der österreichischen Gesellschaft einnehmen, ist ein Ziel des Regieteams der Schweigenden Mehrheit. Diese Intention ähnelt dem Grundsatz des boalschen Theaters der Unterdrückten. Auch für Boal galt Theater als politisches Instrument der Bewusst- und Sichtbarmachung für diejenigen, die durch den herrschenden Imperialismus von der Regierung marginalisiert wurden (vgl. Fritz, 2013, 51). Die Ansätze der Schweigenden Mehrheit und Boal weisen Parallelen auf. Eine nähere Auseinandersetzung mit dem Theater der Unterdrückten hat jedoch aufgezeigt, dass sich sowohl *Die Schutzbefohlenen* als auch *Traiskirchen. Das Musical*. nur in Bezug auf den Entstehungs- und Probenprozess mit Praktiken Boals vergleichen lassen. Boals Fokus liegt viel mehr auf der Entwicklung eines gemeinsamen Forums, welches als „Probe für die Zukunft“ (ebd., 157) gesehen wird, nicht auf dem künstlerischen Endprodukt per se (vgl. Fritz, 12.03.2019, E-Mail).

2.3.1 Gedanken der interviewten Künstler_innen über politisches Theater

Im Zuge der Interviews mit den Schauspieler_innen der Schweigenden Mehrheit wurden die Befragten nach einer persönlichen Definition von politischem Theater gefragt – diese ist sehr vielfältig ausgefallen:

Die Antwort von Al Rifai lässt sich meiner Ansicht nach so interpretieren, dass politisches Theater eine Plattform der Widersprüche bietet. Für ihn ist es völlig selbstverständlich, dass Personen unterschiedliche Ansichten teilen. Theater kann als Austragungsort dieser Ansichten gesehen werden, dessen Voraussetzung die Offenheit für neue Perspektiven ist – gegenseitiger Austausch und fruchtbare Kommunikation bilden für ihn die Basis. Außerdem erfolgt im Theater eine Konfrontation mit unangenehmen Wahrheiten.

„Aber das Theater übermittelt eine Idee und wir hören (die Idee) und vielleicht ist unsere Idee eine andere.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Al Rifai Teil 2, XIV*)

Resch betont die Fähigkeit des Theaters eine völlig neue Welt hervorzubringen. Theaterschaffende sind in der Lage ein völlig neues Universum mit neuen Gesetzmäßigkeiten zu kreieren. Lässt sich das Publikum auf die neuen Regeln ein, besteht die Chance Reflexion anzukurbeln und mit vorhandenen Denkmustern zu brechen. Vor allem Arbeiten mit politischem Inhalt, sieht Resch als wirkungsvoll.

„[I]m Theater ist es ja so, man kann eine Wirklichkeit oder Gegebenheiten behaupten und dass ist dann so, wie alles funktioniert. Also das heißt, wenn man eine quasi neue Gesetzmäßigkeit etabliert und das halbwegs schlüssig macht, gehen die Leute dann irgendwann mit und nehmen die dann als gegeben an. Und das finde ich allein ist schon eine Art, Leute zu einer ganz anderen Art und Weise zu denken und die Welt zu strukturieren zu bewegen.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, I)

Politisches Theater stellt für Bergmann ein Medium des „Aufrütteln[s], ein Bewusst machen“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, I) dar. Bergmanns Ansicht nach eignet sich das Theater weniger für die Aufarbeitung kleinerer, persönlicher Emotionen, sondern ist dafür geeignet Problematiken innerhalb einer Gesellschaft kritisch zu durchleuchten. (Vgl. ebd., I)

Khawary reagierte vorsichtig auf die Frage nach einer Definition von politischem Theater. Politik stellt für ihn ein heikles Thema dar, worüber er nicht gerne eine Aussage trifft. Dennoch sieht Khawary Theater als Medium, in welchem die Darstellung von Emotionen ermöglicht wird. „Theater ist eine Sprache. Und mit dieser Sprache kann man alle Leute zusammenbringen“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, IX) – eine Maßnahme gegen Exklusion ergreifen.

2.4 Begriffsdefinition: Erstaufnahmestelle Traiskirchen

Der niederösterreichische Ort Traiskirchen und dessen Erstaufnahmestelle sind sowohl für *Die Schutzbefohlenen* als auch für *Traiskirchen. Das Musical*. – für das Musical sogar namensgebend – von großer Relevanz. Laut Angaben des Bundesministeriums für Inneres (BMI) übernimmt seit Januar 2012 (BMI, 2012, 70) die ORS Service GmbH Österreich, eine Tochterfirma der Schweizer Organisation für Regie und Spezialaufträge (ORS)¹⁰⁹, die Betreuung von vier Bundes-Betreuungseinrichtungen in Ober- und Niederösterreich¹¹⁰. Im August 2015 besuchte Amnesty International die Erstaufnahmestelle Ost in Traiskirchen und veröffentlichte einen Bericht über die Zustände. Zu dieser Zeit befanden sich angeblich über 4.500 Personen vor Ort, obwohl eine Kapazität von maximal 1.800 vom Innenministerium

¹⁰⁹ Die ORS Service GmbH Österreich ist ein Tochterunternehmen der 1977 gegründeten schweizerischen ORS Service AG. Laut einer, von der ORS unternommenen Eigendefinition, garantiert die ORS „zuverlässige, qualitativ höchstwertige, zugleich effiziente und zertifizierte Betreuung der uns anvertrauten Asylsuchenden und setzen dafür über 600 MitarbeiterInnen in den Bereichen Sozialarbeit, psychologische und medizinische Betreuung, Gastronomie, Facility Management und Weiterbildung ein.“ Siehe: <https://www.orsservice.at/>. (Zugriffsdatum: 26.05.2019). Vielen medialen Berichten zufolge, unter anderem einer Veröffentlichung von Amnesty International, wird dem Unternehmen vorgeworfen gewinnorientiert zu arbeiten und ihren Verpflichtungen nicht nachzugehen. Siehe: <https://www.amnesty.at/media/1928/research-traiskirchen.pdf>. (Zugriffsdatum: 26.05.2019). Die Begründer_innen der Schweigenden Mehrheit zählen zu Kritiker_innen der ORS, was nicht nur regelmäßig auf ihrer Homepage zu beobachten war, sondern auch in *Die Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen* deutlich wird.

¹¹⁰ Betreuungseinrichtung Nord in Bad Kreuzen; Ost in Traiskirchen; Süd in Reichenau; West in St. Georgen/Attergau. Siehe: https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/AB/AB_05106/imfname_449359.pdf. Hier: 7f. (Zugriffsdatum: 14.09.2019).

vorgesehen war. Ein Fazit des Besuchs von Amnesty International war, dass „die [bestehenden] Mängel in der Versorgung [...] in einer unmenschlichen und menschenunwürdigen Situation für Asylwerber*innen [resultieren]“ (Amnesty International, 2015, 5). Diese menschenrechtswidrige Situation wird zu einem zentralen Thema in *Traiskirchen. Das Musical*. Für diese Arbeit ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass in *Traiskirchen. Das Musical*. Begriffe, wie „Flüchtlingslager“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 1), „Auffanglager“ (ebd., 4) und „Lager“ (ebd., 11) als Synonym für das Erstaufnahmezentrum verwendet werden. Zudem lautet die Rollenbezeichnung für den Leiter der Erstaufnahmestelle „Lagerleiter“ (ebd., 11). Diese Begriffe werden in dieser Arbeit nur herangezogen, wenn es sich um ein Zitat aus dem Textbuch handelt.

2.5 Begriffsdefinition: Integration

Laut dem österreichischen Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres (BMEIA) zieht der Begriff ‚Integration‘ einige Bedingungen mit sich und wird wie folgt definiert. Integration wird als „langfristiger und umfassender Prozess [beschrieben], der in unterschiedlichsten Lebensbereichen stattfindet“ (BMEIA, o.J.). Eine anzustrebende Rahmenbedingung ist es, dass Geflüchtete nicht anhand ihrer Herkunft, sondern ihrer Leistung bewertet werden sollten. Demnach ist es laut BMEIA notwendig Leistung einerseits einzufordern und andererseits anzuerkennen. Es werden Maßnahmen für die Integration gesetzt, wie beispielsweise die Entwicklung eines Integrationsgesetzes, eine Frühförderung der Sprache sowie Orientierungs- und Wertekurse¹¹¹.

„All diese Integrationsmaßnahmen werden von dem Grundsatz getragen, dass Integration keine Einbahnstraße, sondern ein wechselseitiger Prozess ist, der Anstrengungen sowohl der Zuwanderinnen und Zuwanderer als auch der Aufnahmegesellschaft erfordert.“ (ebd.)

Vor allem der Erwerb der deutschen Sprache spielt eine große Bedeutung und wird zur Voraussetzung Nr. 1. Bemühungen vonseiten des Staates und von den Geflüchteten sind notwendig, um einen erfolgreichen Integrationsprozess in die Wege zu leiten. (Vgl. BMI, o.J.c) Ein Kritikpunkt dieser Definition ist, die Forderung nach Anpassung. Die bestehenden Werte, Normen und Traditionen des Aufnahmelandes sollen von den migrierenden Menschen bestmöglich internalisiert werden¹¹². Das Ziel dieses Anspruchs führt dazu, dass eine Gesellschaft

¹¹¹ Eine genaue Erläuterung von 2015 getroffenen Maßnahmen bietet eine Broschüre des ÖIF. Siehe: Österreichischer Integrationsfonds – Fonds zur Integration von Flüchtlingen und MigrantInnen (ÖIF): „Asyl und Flucht 2015“, in: *Fact Sheet 19 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2015.

¹¹² Sharifi erläutert in *Theater für Alle?* verschiedene Definitionsmodelle von Integration und dessen Kritikpunkte. Auch der Begriff ‚Kultur‘ wird definiert. Siehe: Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Post-*

nur eine geringe ethnisch-kulturelle Vielfalt, dafür einen hohen Grad an Homogenität aufweist. Gegen dieses homogene Gesellschaftsbild kämpft die Schweigende Mehrheit jedoch an. Demnach wird es in dieser Arbeit nicht um die Erläuterung gehen, inwiefern das Kunstkollektiv Integration im Sinne des BMEIA leistet. Viel eher soll herausgefunden werden, ob die Projekte der Schweigenden Mehrheit dazu beitragen, das Verständnis von Integration zu verschieben und auf die Normalität einer heterogenen Gesellschaft hinzuweisen. Wie es W. Schneider aufzeigt: „Migration ist ein Faktum“ (Schneider W., 2011, 1). Akzeptanz dieses Faktums ist zwar schon ein Schritt in die anzustrebende Richtung, es müssen jedoch Maßnahmen getroffen werden, um die Integration von Migrant_innen und Postmigrant_innen in unser Gesellschaftsbild anzukurbeln. Kunstschaaffende mit Migrationshintergrund werden innerhalb der (kulturellen) Landschaft Österreichs zu wenig repräsentiert; die Möglichkeit des Dialogs über die künstlerische Auseinandersetzung am und im Theater muss einer Erweiterung unterzogen werden. Unter Integrationsförderung wird demnach nicht nur die Unterstützung beim Erlernen der Landessprache, das Erklären der österreichischen Kultur und das Vernetzen und Finden von Ansprechpersonen verstanden, sondern auch die Förderung eines interkulturellen Austausches und der Normalisierung von Migration innerhalb der Gesellschaft. Um Verständnisprobleme zu vermeiden, wird in dieser Arbeit jedoch überwiegend mit dem Begriff der ‚Inklusion‘, anstelle von ‚Integration‘ gearbeitet.

3 Die Schweigende Mehrheit sagt JA!

3.1 Gründung des Kollektivs Die Schweigende Mehrheit sagt JA!

„Die Schutzbefohlenen sind durch Zufall entstanden.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1, II*)

In den österreichischen Print- und Online-Medien häuften sich Berichte darüber, dass die Situation in den Auffangzentren für Geflüchtete „unzumutbar“ (ORF, 2014) und unmenschlich (vgl. Volksanwaltschaft, 2015) ist. Vor allem in Berichterstattungen über das Erstaufnahmезentrum Traiskirchen lässt sich erkennen, dass Traiskirchen „völlig überfüllt“ (VOL, 2015) war und Überforderung herrschte. Die Geflüchteten waren aufgrund der kritischen Zustände immer mehr auf die Hilfe der Zivilbevölkerung angewiesen. Innerhalb der Medienlandschaft war die Rede von der Entstehung einer „Solidaritätswelle“ (Winroither, 2016), welche sich in der Bevölkerung ausbreitete. Auch Dechant, Leisch und Assmann schlossen sich dieser an. Neben einigen persönlichen Besuchen der Kollektivgründer_innen vor Ort in Traiskirchen,

migranten am Beispiel der Bühnen der Stadt. Herausgegeben von Wolfgang Schneider, Band 13, Frankfurt am Main 2011b. Hier: 19f.

bei welchen nicht die Kunst, sondern die Versorgung von Grundbedürfnissen vordergründig war, entstand die Idee sich auch dem Potential der Kunst zu bedienen, um auf die prekäre Lage aufmerksam zu machen. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, III u. VII)

Der Verein Die Schweigende Mehrheit wurde gegründet und es folgte eine Mahnwache „gegen die humanitäre Katastrophe zwanzig Kilometer südlich von Wien“ (ebd., III) am Herbert-von-Karajan-Platz vor der Wiener Staatsoper. Für sieben Tage wurden dort – ununterbrochen – von Dechant, Leisch und Assmann Veranstaltungen organisiert. Sie luden Künstler_innen im Bekanntenkreis ein, um dort zu performen, zu lesen, zu musizieren und Reden zu halten¹¹³. Unter anderem kam es zu einer Lesung von Stefan Zweigs Roman *Die Welt von gestern*¹¹⁴, gelesen vom Schauspieler Stefan Bergmann. Zu dieser Zeit wusste der Schauspielkollege von Dechant noch nicht, dass er für die nächsten vier Jahre Mitglied des Kunstkollektivs sein wird. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, If.) In diesem Zeitraum blieben die Künstler_innen im regen Kontakt mit Geflüchteten aus dem Lager, was zur Folge hatte, dass sie gemeinsam beschlossen vor Ort künstlerisch aktiv zu werden.

3.2 Begründer_innen und Protagonist_innen

Das Begründer_innen-Team des Kollektivs Die Schweigende Mehrheit sagt JA! setzt sich aus drei Personen – Leisch, Dechant und Assmann – zusammen. Bei einer Betrachtung der Lebensläufe fällt auf, dass sich jeder von ihnen bereits intensiv mit politischer Theaterarbeit auseinandergesetzt hat. Schwerpunkte liegen einerseits auf der praktischen, kooperativen Erarbeitung von Stücken mit Randfiguren der Gesellschaft bei Leisch; der ästhetischen, theatralischen Umsetzung politischer Inhalte mit hohem gesellschaftskritischem Anspruch bei Dechant; der Aufarbeitung geschichtlicher Ereignisse sowie Interventionen im öffentlichen Raum bei Assmann (vgl. Assmann, o.J.). Diese drei Aspekte können jedoch nicht getrennt voneinander betrachtet werden, sie spiegeln sich – in einem unterschiedlichen Ausmaß – in all den vergangenen Arbeiten der Künstler_innen wider. Bei der Gründung des Kollektivs handelt es sich um die erste gemeinsame Zusammenarbeit (vgl. Leisch, 25.02.2019, E-Mail). Das Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* ist die erste Produktion des Theaterkollektivs. Natalie Assmann zieht sich in der Entstehungszeit von *Traiskirchen* zurück, weshalb das Regieteam ab der zweiten Produktion nur noch aus Leisch und Dechant besteht.

¹¹³ Eine ausführliche Dokumentation der Mahnwache wird im Archiv der Homepage der Schweigenden Mehrheit zur Verfügung gestellt. Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/2015/07/>. (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

¹¹⁴ Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Herausgegeben von Oliver Matuschek. Frankfurt am Main 2017.

3.2.1 Augustine „Tina“ Leisch – Begründerin/Regisseurin/Dramaturgin/Aktivistin

Die im Jahr 1964 in München geborene „Film-, Text- und Theaterarbeiterin“ (Leisch, 2015), wie sie sich auf ihrer Homepage¹¹⁵ selbst bezeichnet – engagierte sich schon in frühen Jahren politisch. Bereits als Kind zeigte sie großes Interesse an Autor_innen, wie Brecht, Robert Musil und Ingeborg Bachmann. Mit vierundzwanzig Jahren brach Leisch nach Zentralamerika, El Salvador, auf, wo sie während des Bürgerkriegs für eine Befreiungsbewegung tätig war (vgl. Schaur-Wünsch, 2017). Nach längerer Zusammenarbeit mit einem ehemaligen Schüler von Boal, lernte sie das Theater als politisches Instrument kennen (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1, II*):

„Und es hat mich total beeindruckt, wie in mitten einer Diktatur, eines Bürgerkriegs, Theater als ein Instrument zur Sichtbarmachung von Herrschaftsstrukturen und zur Entwicklung von widerständigem Verhalten dagegen funktioniert.“ (ebd., II)

Zudem beschäftigte sie sich bereits seit den frühen 1990-iger mit der Betreuung von geflüchteten Menschen. Zu dieser Zeit war sie auch das erste Mal in Traiskirchen und wurde sich den bestehenden Problemen und Missständen bewusst (vgl. Mottinger, 2017). Im Jahr 1994 begründete sie das Volxtheater Favoriten¹¹⁶ mit. Orte, wie Gefängnisse, Psychiatrien, Schulen, aber auch Aufnahmestellen für Geflüchtete gehörten schon immer zu den Einrichtungen, wo sie mit ihrer Theaterarbeit ansetzte. Ein Ausbruch in den öffentlichen Raum zeichnete sich in ihrer Theaterarbeit immer wieder ab. Vor allem in ihrem Projekt *Durchschwimmen des Donaukanals*¹¹⁷ (1995) lässt sich ihr Interesse und Engagement für das Thema ‚Flucht‘ erkennen, welches sowohl in ihren Film-, als auch Theaterprojekten zu einem wiederkehrenden Schwerpunkt wird. (Vgl. Duelli, 2017) Erstmals wurde sie im Jahr 2002 mit dem Nestroy-Theaterpreis für die Inszenierung des Stücks *Mein Kampf*¹¹⁸ von George Tabori ausgezeichnet. Als Schauspieler und Drehbuchautor bediente sich Tabori, so schreibt die Germanistin Sandra Pott in ihrem Aufsatz „ ‚Ecce Schlomo‘ “: *Mein Kampf*¹¹⁹, Elementen des Absurden

¹¹⁵ Siehe: <http://tinaleisch.at/>. (Zugriffsdatum: 11.09.2019).

¹¹⁶ Es handelte sich um eine aktivistische, politische, linke Theatergruppe, deren Arbeitsweise sich durch anti-hierarchische Strukturen auszeichnete.

¹¹⁷ Im Zuge der Aktion schwammen Aktivist_innen durch den Donaukanal. Auf der anderen Seite wurden sie von – als Soldat_innen verkleidete/n – Aktivist_innen abgefangen und eingesperrt. Diese Aktion galt als Metapher für Flüchtlinge, die Grenzüberschreitungen begehen mussten. Es sollte Kritik an der Asylpolitik und an bestehender Xenophobie geübt werden (vgl. Lamprecht 2011, 107). Siehe: Lamprecht, Gerald: *Theater Freiheit Revolution Die Entwicklung der „freien“ Szene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen 1945-2003*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2011.

¹¹⁸ Tabori, George: *Mein Kampf – Farce*. Deutsch von Ursula Tabori-Grützmaker. Herausgegeben von Burgtheater Wien. Wien 1987.

¹¹⁹ Pott, Sandra: „ ‚Ecce Schlomo‘ “: *Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank*“, in: *Theater gegen das Vergessen – Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert. Band 21. Tübingen 1997. 248 – 269.

und griff auf Methoden des epischen Theaters von Brecht zurück (vgl. Pott, 1997, 251), wie es Leisch auch bei den beiden Produktionen der Schweigenden Mehrheit tut. Das Entstehungsjahr von *Mein Kampf* ist auf das Jahr 1986 zurückzuführen, uraufgeführt wurde es 1987 im Wiener Akademietheater (vgl. Tabori, 1987, 8). In den weiteren Jahren fand eine enge Zusammenarbeit mit Patient_innen des Otto-Wagner-Spitals in Wien, aber auch mit Asylsuchenden oder Gefangenen der Justizanstalten Gerasdorf und Schwarzaau statt. Die erstmalige Auseinandersetzung Leischs mit einem Jelinek Text erfolgte 2005¹²⁰. Es kam zu einer Inszenierung des Textes *Stecken, Stab und Stangl*¹²¹, welchen sie mit pensionierten (Post-)Migrant_innen erarbeitete. Neben zahlreichen Theaterarbeiten ist Leisch auch in der Filmproduktion¹²² tätig, zu ihren größten und langjährigsten Projekten zählen jedoch die Theaterarbeiten der Schweigende Mehrheit.

3.2.2 Bernhard Dechant – Begründer/Regisseur/Dramaturg/Schauspieler/Aktivist

Dechant¹²³ wurde 1976 in Wien geboren und war bereits ab 1990 für drei Jahre als Kinder- und Jugenddarsteller für das Burgtheater tätig. Heute ist er nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseur und engagierter Aktivist. Im Zeitraum von 1997 bis 2000 studierte Dechant Psychologie und von 2000 bis 2003 nahm er zudem das Schauspiel-Studium auf. Ab 2004 war er vier Jahre lang Mitglied im Ensemble am Theaterhaus Jena¹²⁴. Für seinen Werdegang von großer Relevanz ist die Tatsache, dass er im Jahr 2009 von dem Theaterregisseur und Aktionskünstler Christoph Schlingensief¹²⁵ als Stipendiat der Akademie Schloss Solitude¹²⁶

¹²⁰ *Stecken, Stab und Stangl* wurde im Nestroyhof in Wien aufgeführt. Im Text thematisiert Jelinek einen Anschlag auf Roma im Jahr 1995. Leisch selbst spricht von einem „Sprachkunstwerk“, welches sich mit „Rassismus, Gemeinheit, Verdrängung und Verachtung“ auseinandersetzt. Die Zusammenarbeit mit Migrant_innen begründet sie damit, dass sie der eigentlichen „Zielscheibe“ die Worte des Rassismus in den Mund legen wollte, um einen Bruch zu erzeugen. Siehe: Neuwirth, Pamela: „stecken, stab und stangl“, in: *Radio FRO 105,0*. Veröffentlicht im Dezember 2005. Web. Online unter: <https://cba.fro.at/4744>. Hier: 00h00'00" – 00h02'15". (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

¹²¹ Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl: eine Handarbeit*. Wien: Burgtheater 1997.

¹²² Zu ihren Filmprojekten zählen der Dokumentarfilm *Gangster Girls* (2008) und *Roque Dalton, erschießen wir die Nacht!* (2013). Siehe: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Tina_Leisch. (Zugriffsdatum: 11.09.2019). Aktuell gilt sie als Mit-Initiatorin eines Netzwerks für österreichische Filmschaffende namens *#KlappeAuf*. Es handelt sich um eine Plattform, auf welcher ein Pool an politischen Kurzfilmen gesammelt werden soll. Diese können bei gesellschaftlichen Debatten und politischen Ungereimtheiten als Argumentationshilfe im digitalen Raum eingesetzt werden. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXXf.)

¹²³ Zu einem seiner jüngsten Projekte, welches er unter anderem mit Stefan Bergmann erarbeitete, zählt die *HeldInnenzentrale* (2018) in Floridsdorf. Mit der *HeldInnenzentrale* wurde die Idee eines Kulturzentrums der Begegnung in einem Randbezirk Wiens zumindest für kurze Zeit in die Realität umgesetzt. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, XV) Im Mai 2019 stand Dechant im Stück *Opernball* unter der Regie von Alexander Charim im Volx/Margareten als Schauspieler auf der Bühne, dessen Uraufführung am 17. März stattgefunden hat. Siehe: <http://www.volkstheater.at/stueck/opernball/>. (Zugriffsdatum: 11.09.2019).

¹²⁴ Auf der offiziellen Internetseite des Schauspielhauses Jena, dessen Schwerpunkt unter anderem auch auf Migration und einer daraus induzierten Fremdartigkeit liegt, wird über die Geschichte und Philosophie des Theaters berichtet. Siehe: <https://www.theaterhaus-jena.de/geschichte.html>. (Zugriffsdatum: 07.10.2019).

¹²⁵ Schlingensief ist u.a. bekannt für seine Aktion *Ausländer raus! Schlingensiefs Container* vor der Wiener Staatsoper im Zuge der Wiener Festwochen 2000. Sein Umgang mit Migrant_innen während der Aktion ist um-

für das Fach Regie ausgewählt wurde. (Vgl. Dechant, o.J.) Im Zuge dessen produzierte er *Gaddafi – Das Musical*¹²⁷. Es stand schon sehr lange in seinem Interesse politisch brisante Themen in Musicalform zu bearbeiten, was auch bei *Traiskirchen. Das Musical*. seine Absicht war (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, VII f.). Nicht nur in *Gaddafi*, sondern auch in seiner Inszenierung *Boat People*¹²⁸ (2011), welche im Schauspielhaus Graz uraufgeführt und auf seiner Homepage als „Antike Flüchtlingsdramen im Mittelmeer“ (Dechant, o.J.) bezeichnet wird, beschäftigte ihn das Thema ‚Flucht‘ bereits. Laut Angaben eines 2011 erschienenen Artikels, aus der österreichischen Tageszeitung Der Standard, reiste der Wiener Schauspieler im Mai 2011 aus Recherchezwecken nach Lampedusa, um sich seine eigene Meinung bilden zu können und einen persönlichen Einblick in die prekäre Situation an der Mittelmeerküste zu machen (vgl. Matzenberger, 2011). Mit der Überzeugung, dass geholfen werden muss, machte sich auch Dechant im Sommer 2015 auf den Weg nach Traiskirchen, was in der Entstehung der Schweigende Mehrheit mündete. Sowohl in *Die Schutzbefohlenen* als auch in *Traiskirchen* war er als Regisseur und Schauspieler tätig.

3.2.3 Natalie Ananda Assmann – Begründerin/Schauspielerin/Aktivistin/Festivalleiterin

Natalie Assmann gilt als eine der Begründerinnen der Schweigenden Mehrheit. Sie zählt zu den Mitgliedern der ersten Stunde. In einem Beitrag, der am 25. Juli 2015 veröffentlicht wurde, gab Leisch das Programm der Mahnwache, die am darauffolgenden Tag begann, bekannt (vgl. Dechant; Leisch, 2015f). Aus dieser Veröffentlichung wird ersichtlich, dass Assmann bereits am 26. Juli ihre erste künstlerische Unterstützung bei der Mahnwache leistete (vgl. Dechant; Leisch, 2015d). Zusätzlich unternahm sie regelmäßige Besuche der Erstaufnahmestelle in Traiskirchen und wirkte, als Schauspielerin in *Die Schutzbefohlenen*, nicht aber in *Traiskirchen. Das Musical*. mit. Am 09.11.2015 war sie, gemeinsam mit Dechant, bei einer Ringvorlesung des Theater-, Film- und Medienwissenschaft-Instituts der Uni Wien als Gastvortragende anwesend. Der Themenschwerpunkt der Ringvorlesung war Flucht, Migration

stritten. Die Aktion wurde ausführlich dokumentiert. Siehe: Lilienthal, Matthias; Philipp, Claus: *Schlingensiefs Ausländer raus*. Herausgegeben von Matthias Lilienthal, Claus, Philipp. 1. Auflage. Frankfurt am Main 2000. Weiterführende Literatur zu Schlingensief. Siehe: Janke, Pia: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Unter Mitarbeit von Günter Dumele. Wien 2011.

¹²⁶ Auf der Homepage bezeichnet sich die Akademie als ein „internationales Artist-in-Residence-Programm“, die im Jahr 1990 von Prof. Jean-Baptiste Joly gegründet wurde. Im Fokus steht die Förderung von Künstler_innen und Wissenschaftler_innen, die während ihres Aufenthaltes unter druck- und zwangsbefreiten Umständen arbeiten, forschen und kreativ sein können. Siehe: <http://www.akademie-solitude.de/de/institution/leitidee/>. (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

¹²⁷ Information über *Gaddafi – Das Musical* wird auf der offiziellen Homepage von Dechant zur Verfügung gestellt. Siehe: www.bernhard-dechant.at/gaddafi.html. (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

¹²⁸ Die Premiere für *Boat People* war am 21.05.2011. Mit dem Projekt wollte Dechant u.a. auf die alltäglichen Verstöße gegen Menschenrechte aufmerksam machen. Siehe: <http://www.bernhard-dechant.at/boatpeople.html>. (Zugriffsdatum: 19.09.2019).

und Theater. Im Zusammenhang mit dieser Thematik hat sie einerseits über die Inszenierung gesprochen, andererseits ihr Wissen über „künstlerische Intervention[en]“ (Assmann, 2017, 55) im Sommer 2015 mit den Studierenden geteilt. In „Flucht vor dem Theater!? Beobachtungen in der künstlerischen Arbeit mit Geflüchteten“¹²⁹ schreibt sie über die Idee mit Studierenden aktiv zu werden, was in der Realisierung eines Weihnachtsstands „mit Bühnencharakter“ (ebd., 55) am Campus des alten AKHs in Wien statt – dem „*Zum.Flucht-Punsch.*“ – Punschstand¹³⁰ (ebd., 55), mündete. Im Zuge ihrer Arbeit stieß Assmann auf viele Problematiken in der Zusammenarbeit mit Geflüchteten. Sie spricht von Theaterstrukturen, die keine Zeit dafür lassen, Konflikte auszuhandeln und warnt vor der „Gefahr einer Instrumentalisierung von Themen und Menschen“ (ebd., 59). Assmann beteiligte sich in *Traiskirchen. Das Musical.* nicht mehr am Produktions- und Umsetzungsprozess, blieb aber weiterhin als Schauspielerin und politische Theatermacherin aktiv¹³¹ (vgl. Peter; Pfeiffer, 2017, 554).

3.3 Projekt 1: Die *Schutzbefohlenen* performen Jelineks *Schutzbefohlene*

3.3.1 Die dramaturgische Vorlage

Erstmalig wurde der Theatertext *Die Schutzbefohlenen* von Jelinek am 14.06.2013 veröffentlicht. Seither hat er bereits drei Aktualisierungen erfahren (vgl. Jelinek, 2015). In diesem Theatertext findet eine Verbindung der griechischen Tragödie *Die Schutzfliehenden* von Aischylos mit aktuellen Geschehnissen zum Thema ‚Flucht‘ statt. Zum Schreiben veranlasst und motiviert sah sich Jelinek vor allem aufgrund der Ereignisse vor der Wiener Votivkirche im Jahr 2012 und 2013 im Zuge des Refugee Protest Camp und einem verheerenden Bootsunglück vor der somalischen Küste, bei welchem rund 300 Menschen um ihr Leben gekommen waren. Der Inhalt ist geprägt von tagespolitischen Ereignissen und dessen „in der medialen Öffentlichkeit geführten Kontroversen“ (Österle, 2016, 140). (Vgl. ebd., 139f.) Seit der Veröffentlichung des *Schutzbefohlenen*-Textes wurde dieser unter anderem von Regisseuren wie Nicolas Stemann¹³², Michael Thalheimer, Enrico Lübke und dem Regieteam Dechant und Leisch in-

¹²⁹ Brandtner, Andreas; Cuba, Martina; Kreuder, Friedemann; Peter, Birgit: *Flucht-Migration-Theater*. Mainz/Wien 2017. Hier: 55 – 59.

¹³⁰ Die Eröffnung des Punschstandes, der vom Verein Ute Bock zur Verfügung gestellt worden ist – war am 06. Dezember. Die Organisation erfolgte von Geflüchteten und Studierenden. Es sollte ein Ort des interkulturellen Austausches geschaffen werden. (Vgl. Assmann 2017, 56f.)

¹³¹ Sie war Mitinitiatorin der Fluchthilfeaktion namens *Refugee Konvoi* und der Kampagne *#WELCOMEoida/NewHere?*. Aktuell ist sie im Team für die künstlerische Leitung der Wienwoche 2019. Siehe: <http://www.wienwoche.org/de/1007/team>. (Zugriffsdatum: 11.09.2019).

¹³² Nicolas Stemann ist bekannt als Jelinek Regisseur. Die Uraufführung von *Die Schutzbefohlenen* fand in der St. Pauli Kirche am 21.09.2013 statt. (Vgl. Gyalpo-Rosdol, 2017, 5 u. 49). Weiterführende Literatur: Stemann, Nicolas: „Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren“, in: *stets das Ihre – Elfriede Jelinek*. Herausgegeben von Brigitte Landes, Theater der Zeit Arbeitsbuch 2006. Berlin 2006. 62 – 68.

szeniert. Die ‚Ur-Lesung‘ fand im September 2013 in Hamburg in der Kirche St. Pauli statt, die weltweite Uraufführung im Zuge des Festivals ‚Theater der Welt‘ im Nationaltheater in Mannheim im Mai 2014. Unter der Regie von Michael Thalheimer fanden *Die Schutzbefohlenen* am 28.03.2015 ihren Weg auf die Bühne des Burgtheaters in Wien. (Vgl. Gyalpo-Rosdol, 2017, 5) Im Gegensatz zu Thalheimer arbeitete Stemann mit geflüchteten Menschen, die er als Chor besetzte. Stemanns Beispiel folgten auch Dechant und Leisch.

3.3.2 Die Entstehung: *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene*

Der Entschluss in Traiskirchen künstlerisch aktiv zu werden, erfolgte aufgrund des zivilgesellschaftlichen Engagements im Sommer 2015. Vor den Toren Traiskirchens fanden sich viele hilfsbereite Menschen, oft beruflich ausgebildetes Pflegepersonal und Sozialarbeiter_innen, die wesentlich zur Versorgung der geflüchteten Menschen beitrugen. Leisch und Dechant entschieden, sich von diesem Engagement beeindruckt, soziale Arbeit mit Kunst zu verbinden.

„Ja, so ist eigentlich dieses Stück entstanden. Es waren Dinge, die ineinandergegriffen haben, dass wir nach dieser Mahnwache an der Oper gedacht haben, jetzt machen wir was mit den Flüchtlingen. Dann haben wir erstmals nur so Flüchtlingshilfe geleistet wie alle. Dann irgendwann haben wir gedacht, dass es ein Blödsinn ist, dass wir hier medizinische Hilfe und Baby-nahrung organisieren, da gibt es andere Organisationen, die können das viel besser, wir sind Künstler, machen wir was Künstlerisches.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch*, VII)

Als die Gerüchte sich bestätigten, dass Geflüchtete in Traiskirchen einen Hungerstreik planten, suchten Leisch und Dechant nach anderen Lösungen, mediale Aufmerksamkeit zu erlangen. Es entstand die Idee einen Chor zu gründen. Die Kollektivbegründer_innen machten sich vor den Toren des Erstaufnahmezentrums auf die Suche nach Freiwilligen, die sich daran beteiligen wollten, die Menschenrechtsbestimmungen in Form eines Chors, bei Anwesenheit von Presse, an den Zäunen des ‚Lagertors‘¹³³ vorzutragen. Eine große Gruppe Geflüchteter zeigte Interesse daran mitzuwirken. Es handelte sie um circa dreißig bis vierzig Personen – die genaue Anzahl kann jedoch nicht angegeben werden, da eine hohe Fluktuation herrschte. Der Bürgermeister der Gemeinde Traiskirchen, Andreas Babler und seine Frau, Karin Blum, stellten einen Raum in der Musikschule des Ortes zur Verfügung, in welchem die Proben stattfanden. Die geplante Chor-Performance kam jedoch nie zustande. Ein Grund dafür war einerseits der Skandalbericht von Amnesty International, dessen Veröffentlichung zu geringfügigen Verbesserungen der Zustände im Erstaufnahmezentrum geführt hat. Auf der anderen Seite beschloss die Regierung zur selben Zeit das Durchgriffsrecht auf die Gemeinden,

¹³³ Leisch verwendete im Interview immer wieder die Bezeichnung Lagertor.

wodurch zumindest ein größeres Angebot an Schlafplätzen zu Verfügung gestellt wurde¹³⁴. Allerdings waren Dechant und Leisch von der Wirkung des Chors so beeindruckt und auch die Motivation der Teilnehmenden war so groß, dass der Entschluss fiel, eine Theatergruppe zu gründen. Die Idee ein Stück zu entwickeln entstand dadurch, dass sich die Zusammenarbeit mit den Geflüchteten in ihrer Umsetzung als erfolgreich erwies – wie es Leisch im Interview angeführte – und durchaus Potential hatte:

„Da hatten wir die Idee mit dieser Technik, nachdem das so super funktioniert hat und nachdem die Leute alle weitermachen wollten ein Stück zu machen. Da haben wir gesagt: „Ok dann machen wir nicht die Menschenrechtskonventionen am Lagertor, sondern wir machen ein ganzes Stück und zwar Jelineks *Schutzbefohlene*.“ (ebd., V)

Nachdem Leisch eine vorübergehende Strichfassung von dem Stück geschrieben hatte, fanden insgesamt fünf Proben in der Musikschule Traiskirchen statt. Es ist bemerkenswert in welcher kurzer Zeit die Entwicklung des Stückes vollzogen wurde. Der erste Tag der Mahnwache war der 26. Juli 2015 und die Premiere der Aufführung fand am 12. September 2015 in der Arena Wien statt. Der Zeitrahmen zeigt auf, dass die Produktionszeit von *Die Schutzbefohlenen* sich auf nicht einmal zwei Monate beschränkte. (Vgl. ebd., VIff.) Es blieb nur wenig Zeit für tiefergehende Recherche. Zudem verfügten viele Darsteller_innen nicht über genügend Deutschkenntnisse, um den Inhalt des Stückes vollständig verstehen zu können – was auch in den Interviews von den Schauspieler_innen bestätigt wurde. Die deutschsprachigen Schauspieler_innen übernahmen eine Stützfunktion und halfen den Geflüchteten dabei, den Text zu lernen und übten gemeinsam die Aussprache. Die meisten deutschsprachigen Mitwirkenden waren aus dem Bekanntenkreis von Leisch und Dechant, die bereits bei der Mahnwache im Juli mitgewirkt haben und somit Teil des Entstehungsprozesses wurden (vgl. Dechant; Leisch, 2015b). Im Gegensatz zu *Traiskirchen. Das Musical.*, welches auf einem aufwendigen Rechercheprozess basiert, stehen bei *Die Schutzbefohlenen* die Textvorlage und die Erstaufnahmegespräche mit den Geflüchteten, welche überwiegend der Realität entsprechen, im Fokus. Die thematische Aktualität und Unmittelbarkeit ergeben die Besonderheit von *Die Schutzbefohlenen*. Prozesshaftigkeit, stetiger Ortswechsel, Anpassungsfähigkeit und sich verändernde Produktionsbedingungen sind charakteristisch für das Stück:

„[...] es war eigentlich total klar, dass dieses Stück den Leuten aus verschiedenen Gründen gefällt. Erstens weil es so crazy ist, weil es das übliche Framing gesprengt hat. Zweitens, weil man diese Flüchtlinge – es sind ja mehr als 1 Million Leute innerhalb weniger Monate durch Öster-

¹³⁴ Das Gesetz ist am 1. Oktober 2015 in Kraft getreten und versprach eine bessere Verteilung der Geflüchteten innerhalb der österreichischen Gemeinden. Die Anzahl der Geflüchteten sollte 1,5 % der Bevölkerung innerhalb einer Gemeinde betragen. Siehe: https://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR_2015/PK0999/index.shtml. (Zugriffsdatum: 01.06.2017).

reich durchgereist – kennenlernen konnte, mit ihnen reden. Drittens weil es ein toller Text in einer argen, unterhaltsamen, mitreißenden Performance war. [...] Die Tatsache, dass die dann plötzlich als Performer da waren und diesen anspruchsvollen Text sprechen und ja auch in diesen Szenen mitwirken, die wir da noch mit Improvisationen reinentwickelt haben [...] das hat doch die Erwartungshaltungen sehr überrumpelt. Das hat glaub ich gut funktioniert, dass das Stück ein superbrandheißes Thema aufgreift und aus einer ungewohnten Perspektive beleuchtet. [...] Gestern angekommen, heute stehen sie auf der Bühne und reden über ihre Situation mit den Worten unserer Nobelpreisträgerin.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, IX)

Sowohl die Tatsache, dass *Die Schutzbefohlenen* in einem begrenzten Zeitraum entstanden ist, als auch das Faktum, dass Geflüchtete auf der Bühne stehen und den Worten eines Vorsprechers folgen, scheinen das Stück ausgezeichnet zu haben. Die Aktualität und die Zusammenarbeit mit geflüchteten Personen, die erst knapp zwei Monate in Österreich waren, haben dem Kollektiv zu öffentlicher Aufmerksamkeit verholfen. Die Arbeit am Theater musste sich an die Gegebenheiten und den Alltag der Geflüchteten anpassen – beispielsweise war es für die Geflüchteten verpflichtend abends rechtzeitig zurück in den Betreuungsstellen zu sein; zudem mussten sie sich um ihre Aufenthaltsgenehmigungen und die Verbesserung der Deutschkenntnisse kümmern (vgl. *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene*, 2016, moë). Mittels der Strategien eines dezidiert politischem Theater, das für Leisch das Gegenteil des bürgerlichen Repräsentationstheaters¹³⁵ darstellt (vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, I), sollte versucht werden – zumindest für eine kleine Anzahl der Geflüchteten – die Ankunft und die Inklusion innerhalb der österreichischen Gesellschaft zu erleichtern, zusätzlich aber auch Akteur_innen und Zuschauer_innen zu Engagement im realen Leben zu ermutigen. *Die Schutzbefohlenen* war das Startprojekt des Kollektivs, diese Intentionen in die Realität umzusetzen.

3.3.3 Reaktionen: Nestroy-Spezialpreis, Preis der freien Szene und Audimax-Stürmung

Am 02. November 2015 wurde dem „Chor der Schutzbefohlenen“ (Dechant; Leisch, 2015a) der Spezialpreis bei der Nestroygala¹³⁶ im Wiener Musicaltheater Ronacher überreicht. Die Übernahme des Preises verlief jedoch – so schreibt die Theaterwissenschaftlerin Imke S. Pi-

¹³⁵ Bürgerliches Repräsentationstheater zeichnet sich – nach Deck – durch Eigenschaften, wie der Reproduktion eines Theatertextes, der psychologischen Repräsentation von Theaterrollen durch Schauspieler_innen, dem kontinuierlichen Erzählen von fiktiven Geschichten und der Einhaltung bestehender Hierarchien im Theaterbetrieb aus (vgl. Deck 2011, 11). Deck nimmt Bezug auf Hans-Thies Lehmanns Definition des postdramatischen Theaters. In seinem Buch bietet Lehmann einen theoretischen Einblick in die vielfältigen Umsetzungspraktiken als Gegenmodell zum bürgerlichen Repräsentationstheater. Siehe: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Auflage, Frankfurt am Main 2008.

¹³⁶ Der Nestroypreis wurde 2000 erstmalig an österreichische Theaterschauspieler_innen und Produktionen für „herausragende Leistung“ übergeben. Siehe: https://www.nestroypreis.at/show_content.php?sid=3. (Zugriffsdatum: 04.06.2019). Seit 2002 gibt es auch die Kategorie des Spezialpreises, welche an Produktionen oder Personen mit Besonderheit geht. Benannt ist der Theaterpreis nach dem Dichter Johann Nepomuk Nestroy.

och in ihrem Aufsatz „Kurzauftritte“¹³⁷ – nicht ganz nach den Vorstellungen des Kollektivs. Der ursprüngliche Plan vom Organisationsteam des Nestroypreises war es, dass zwei Österreicher_innen bei der Preisverleihung auf die Bühne schreiten. Dechant forderte jedoch einen Kompromiss, welcher darauf hinauslief, dass einige Geflüchtete und Österreicher_innen auf der Bühne anwesend sein durften. In Form eines Chors wurde eine Dankesrede¹³⁸ vorgetragen, dem sich weitere Geflüchtete, die sich im Publikum befanden, anschlossen. Es war nicht dem gesamten Kollektiv gestattet auf die Bühne zu gehen, geschweige denn an der Veranstaltung teilzunehmen. (Vgl. Pioch, 2017, 155ff.) Die Auszeichnung war mit einer Summe von 3.000 Euro dotiert, welche der zukünftigen Arbeit des Kollektivs zu Gute kam. Im darauffolgenden Jahr erfolgte am 15. Oktober 2016 eine weitere Auszeichnung. Das Stück erhielt den Preis der freien Szene¹³⁹ 2016 in Wien mit einer Preisgeldhöhe von 3.000 Euro. Rückwirkend wurde das Projekt außerdem von der Stadt Wien mit einer Summe von 5.000 Euro gefördert (vgl. Dechant; Leisch, 2016b) und die Verleihung des Titels ‚Frau des Jahres‘ der Grünen Partei in Österreich an Leisch (vgl. Duelli, 2017) erwies sich als eine zusätzliche Geldquelle und eine weitere Reaktion auf die Tätigkeiten des Kollektivs.

Im Zuge meiner Masterarbeit wurde der Überfall auf die Aufführung vom 14. April 2016 im Audimax der Universität Wien bereits mehrere Male aufgegriffen. Kurz nachdem die Aufführung, bei gefülltem Hörsaal begonnen hatte, wurde sie auch schon wieder unterbrochen. Eine Gruppe von Männern, die der Identitären Bewegung angehörten, stürmten die Bühne, bespritzen Menschen mit Kunstblut und spannten ein Banner, auf dem „Heuchler“ (Kundrat, 2017, 145) stand. Es kam zu körperlichen Auseinandersetzungen zwischen Zuschauer_innen und Mitgliedern der Identitären Bewegung, die leichte Körperverletzungen zur Folge hatten. Weder die Geflüchteten noch das Publikum schienen im ersten Moment zu realisieren, was hier gerade passiert war. Sowohl im Zuge der eigens geführten Interviews, auf der Homepage der Schweigenden Mehrheit¹⁴⁰ und im Sammelbandes *Flucht-Migration-Theater* wurden Statements gesammelt, welche deutlich darauf hinweisen, dass der Angriff für die geflüchteten Statist_innen auf der Bühne ein schreckliches und unerwartetes Erlebnis war. Zwei Studentinnen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien namens Mirjam Berger und Co-

¹³⁷ Pioch, Imke S.: „Kurzauftritte“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Mainz/Wien 2017. 155 – 159.

¹³⁸ Die vollständige Dankesrede kann auf der Homepage des Kollektivs abgerufen werden. Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/dankesrede-zum-nestroy-spezialpreis/>. (Zugriffsdatum: 22.09.2019).

¹³⁹ Es handelt sich um einen Preis, der seit 2004 jährlich von IG Kultur Wien an freie Szene Projekte übergeben wird. Finanziert wird der Preis durch die Stadt Wien. Siehe: <https://www.igkulturwien.net/preis19/ausschreibung-updates/>. (Zugriffsdatum: 22.09.2019).

¹⁴⁰ Am 18. April erfolgte die Veröffentlichung einer Stellungnahme von sieben beteiligten Personen auf der Homepage der Schweigenden Mehrheit. Siehe: www.schweigendemehrheit.at/stellungnahme-der-von-uebergreifen-im-audimax-betroffenen-refugees/. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

rinne Besenius führten mit Mhanna ein Interview¹⁴¹, in welchem er darüber berichtete, dass er in Österreich vor der Aktion mit den Identitären noch nicht in Berührung mit Rassismus gekommen ist:

„Here I didn’t face racism – first. What a shock, when we were performing *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* at the University of Vienna and we were interrupted by right-wing extremists.” (Berger; Besenius, 2017, 135)

Das Ereignis erwies sich nicht nur als Schock für Mhanna, sondern auch für alle anderen Menschen des Ensembles. Iman, eine irakische Mutter, die mit ihren Kindern zum Zeitpunkt des Angriffs auf der Bühne stand, erzählte von Albträumen als Folge und Ahmad Alian, ein syrischer Wirtschaftsstudent, dachte es handle sich um einen Terrorangriff. (Vgl. Dechant; Leisch, 2016g) Als ein symbolisch und historisch wichtiges Ereignis kann die Einladung der Wiener Vizebürgermeisterin Maria Vassilakou, die Schutzbefohlenen im Arkadenhof des Wiener Rathauses¹⁴² aufführen zu lassen, gesehen werden (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XII). Die Einladung erfolgte als Reaktion auf den Angriff der Identitären Bewegung, wodurch ein Zeichen gegen fremdenfeindliche Aktionen gesetzt wurde (vgl. Schneider B., 2017, 152).

Reaktionen, wie die Verleihung des Nestroy-Spezialpreises und die Stürmung des Audimax lassen das Gefahrenpotential und die Aufmerksamkeit, die das Theaterstück auf sich gezogen hat, deutlich sichtbar werden. Leisch, Dechant und Assmann wurden sich nach den geschilderten Ereignissen, der hohen Verantwortung ihren Mitwirkenden gegenüber schmerzlich bewusst. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XII)

3.4 Projekt 2: *Traiskirchen. Das Musical.*

Drei Faktoren führten zur Realisierung einer weiteren Produktion. Erstens: Eine reflexive Auseinandersetzung¹⁴³ mit den Vorfällen und Reaktionen auf die *Schutzbefohlenen*-Produktion ließ Assmann zu dem Schluss kommen, dass Erfahrung im Theaterbereich ein wichtiger Faktor in der Zusammenarbeit mit Geflüchteten ist:

¹⁴¹ Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 114 – 135.

¹⁴² Die österreichische Tageszeitung Kurier berichtet am 08.06.2016 über die Einladung ins Wiener Rathaus. Siehe: <https://kurier.at/chronik/wien/nach-audimax-skandal-schutzbefohlene-im-wiener-rathaus/203.359.671>. (Zugriffsdatum: 01.10.2019).

¹⁴³ Brandtner, Andreas; Cuba, Martina; Kreuder, Friedemann; Peter, Birgit: *Flucht-Migration-Theater*. Mainz/Wien 2017. Hier: 55 – 60.

„Nach meiner Erfahrung ist es wichtig mit Menschen zusammenzuarbeiten, die sich bewusst sind, dass der Theaterraum starke Projektionsfläche ist, sie diesen Spielrahmen kennen und ihn immer bewusst, nie unbewusst überschreiten wollen. Ist dem nicht so, besteht die Gefahr einer Instrumentalisierung von Themen und Menschen.“ (Assmann, 2017, 59)

Aus diesem Zitat kommt deutlich hervor, was die Schweigende Mehrheit versucht hat, in ihrem zweiten Projekt umzusetzen: die gemeinsame Erarbeitung einer Produktion, mit geflüchteten Künstler_innen, die bereits Erfahrung mit Theater vorweisen können. Zweitens: Ein weiterer Beweggrund für die Umsetzung des Musicals ergab sich dadurch, dass innerhalb des Kollektivs tatsächlich Geflüchtete mit künstlerischen Ambitionen mitwirkten, mit denen Leisch und Dechant fortsetzend zusammenarbeiten wollten (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIVf.). Die Bedürfnisse der Geflüchteten veränderten sich nach einem längeren Aufenthalt in Österreich. Der Großteil der angekommenen Menschen hatte mittlerweile einen positiven Asylbescheid, eine Wohnung und lernte Deutsch. Aus diesem Grund fokussierten sich Leisch und Dechant auf die Künstler_innen in der Gruppe, um ihnen den etwaigen Einstieg in das Berufsleben in Österreich zu erleichtern. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXIIIff.) Drittens: Es ging grundsätzlich nicht darum Geflüchtete auf die Bühne zu stellen, sondern in Kooperation mit Künstler_innen gesammelte Erinnerungen und Fakten aus Traiskirchen auf die Bühne eines großen Theaterhauses zu bringen. Der künstlerische Aspekt stand neben der inhaltlichen Aufbereitung der Flüchtlingsdebatte des Sommer 2015 im Vordergrund. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIVf.)

In einem Interview durchgeführt von der Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Michaela Mottinger (vgl. Mottingers-Meinung, 2017), veröffentlicht in der Online-Kulturzeitschrift *Mottingers-Meinung*¹⁴⁴ am 12. Mai 2017, steht geschrieben, dass die Idee zum Musical bereits im Sommer 2015 entstanden ist – parallel zu *Die Schutzbefohlenen*. Die drei genannten Faktoren führten nach und nach zu der Entwicklung eines wesentlich größeren und auch, den Einschätzungen Leischs zufolge, wesentlich ‚professionelleren‘ Projekts (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXIV). In Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen und dem Volkstheater Wien entwickelten Leisch und Dechant ein Musical, betitelt als *Traiskirchen. Das Musical*.. Ursprünglich war die Premiere für Januar 2017 geplant, dieser Termin wurde jedoch nicht eingehalten. Einerseits aufgrund des Angebots das Musical im Zuge der Wiener Festwochen im Juni aufzuführen, andererseits weil eine Endfassung des Stücks noch nicht fertig war. Die Uraufführung fand schließlich am 09. Juni 2017 im Volkstheater in Wien statt, weitere Vorstellungen folgten in Niederösterreich, Stockerau und Wiener Neustadt und Wels.

¹⁴⁴ Siehe: <http://www.mottingers-meinung.at/>. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

(Vgl. Dechant; Leisch, 2016c) Die Entscheidung dafür, ein Musical zu produzieren hatte mehrere Gründe. Es bestand die Annahme, dass Personen, die üblicherweise nicht in Erwägung ziehen in ein Sprechtheater zu gehen, sich vom Musical-Genre angesprochen fühlten. Andererseits waren die Ereignisse so grotesk, dramatisch und vielfältig, dass sich eine komische, unterhaltsame Darstellung als geeignet erwies, diese zu thematisieren. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XXIV) Dechant spricht über die Situation in Traiskirchen und vergleicht sie mit einem Jahrmarkt:

„Es war sehr bunt, sehr laut, sehr emotional – in allerlei Hinsicht, positiv wie negativ. Irgendwie hat uns Traiskirchen an eine Musickulisse erinnert. Zum einen Dramen, Verzweiflung, Unglück der Menschen, die alles zurücklassen mussten und die man nun am Asphalt schlafen ließ, zum andren diese fröhliche Szene des Jahrmarkts der Hilfsbereitschaft, Menschen, die Bananen, Kleidung, Hygieneartikel bringen, mit den Flüchtlingen reden, sie einladen.“ (Mottinger, 2017)

Die Personen, die in Traiskirchen aufeinandergestoßen sind, die emotionalen Höhen und Tiefen und die Gegebenheiten, die sich überschlagen haben, erinnerten weniger an ein Erstaufnahmezentrum, sondern an Strukturen eines Jahrmarkts. Zudem beschäftigte Dechant sich bereits seit 2012 – durch die Produktion von *Gaddafi - Das Musical* – mit dem Genre Musical und ist auch noch heute davon überzeugt, dass dieses ein hohes politisches Potential in sich trägt (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, VII). Bergmann, welcher stets in engem Kontakt mit Dechant und über seine Intentionen informiert war erzählt, dass durch die Genrewahl ein breiteres Publikumsspektrum angesprochen werden sollte. Die unkonventionelle Herangehensweise ein politisch brisantes Thema in Form eines Musicals mit Stilmitteln des Komischen zu inszenieren, diente dem Kollektiv unter anderem dazu, für öffentliche Aufmerksamkeit zu sorgen. (Vgl. ebd., VII) Während die erste Produktion überwiegend durch Spenden- und Preisgelder finanziert wurde (vgl. Dechant; Leisch, 2016b), erfolgte bei der zweiten Produktion eine Unterstützung des Bundeskanzleramts der Republik Österreich und der Kulturabteilung der Stadt Wien, MA 7, wodurch sich die Rahmenbedingungen der Produktion geändert haben¹⁴⁵. (Vgl. Suntinger 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXIf.)

¹⁴⁵ Mit einer Einreichfrist bis zum 15. April 2017 wurden vom Bundeskanzleramt „innovative Kunst- und Kulturprojekte in den Sparten Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Film, Literatur, Musik sowie Spartenübergreifendes“ (igkultur, 2017) zum Thema „zusammen:wachsen – Kunst und Integration“ (ebd.) gesucht. In Summe wurden 25 Projekte gefördert zu je 12.000 Euro. (Vgl. ebd.) *Traiskirchen. Das Musical*. ist eines dieser geförderten Projekte. Diese Information wird weder auf der Internetseite des Kollektivs oder auf der Homepage des Volkstheaters noch auf der des Bundeskanzleramtes angegeben, sie wurde mir jedoch von Leisch per E-Mail bestätigt (vgl. Leisch, 16.05.2019, E-Mail).

3.4.1 Die Entstehung: *Traiskirchen. Das Musical*.

Ein offizielles Casting, dessen erster Aufruf am 15. Juni 2016 auf der Internetseite¹⁴⁶ veröffentlicht wurde, half dabei, Künstler_innen zu finden. Hier lässt sich bereits ein wesentlicher Unterschied zu der ersten Produktion erkennen:

„Wir suchen TänzerInnen, SängerInnen, SchauspielerInnen und MusikerInnen, die seit kurzem oder schon lang in Österreich leben. Wir laden Profis ein ebenso wie ambitionierte Laien.“ (Dechant; Leisch, 2016c)

Auf der Homepage war es Interessent_innen möglich den Aufruf sowohl auf Deutsch, Farsi, Arabisch, Französisch als auch Englisch herunterzuladen. (Vgl. ebd.) Leisch schilderte, dass der Andrang enorm groß war. Es erschienen zwischen 200 und 250 Personen mit verschiedenen Lebensgeschichten und Hintergründen. Von Österreicher_innen, die als Kinder geflüchtet sind und in Traiskirchen waren, Menschen, die als Künstler_innen nach Österreich gekommen sind, aber auch Ausländer_innen, die ein Studium in Österreich aufgenommen haben. Zu diesem Zeitpunkt bestand die Idee ein „internationales Ensemble“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XV) zusammenzustellen, ein konkretes Stückkonzept gab es jedoch noch nicht. Ausgewählt wurde lediglich nach Talent und Diversität. (Vgl. ebd., XVI)

Konkreter wurden die Vorstellungen erst nach einem zweiten Casting-Aufruf, der für den 30. und 31. Juli 2016 ausgeschrieben war. Beispielsweise wurde nach einer „junge[n] Schauspielerin mit Gesangserfahrung für die Rolle einer Schutzsuchenden aus Afrika“ oder einem „männlichen Schauspieler mit Gesangserfahrung“ (vgl. Dechant; Leisch, 2016a) gesucht. (Vgl. ebd.) Die Ideen für das Stück wurden konkreter, ebenso die Ideen zu den Figuren. Nach Ende des zweiten Castings standen noch circa 60 Personen zur Auswahl. Diese Anzahl der Künstler_innen reduzierte sich nach einem ersten Treffen allerdings noch einmal. Laut Angaben der Internetseite des Wiener Volkstheaters setzte sich das Team im Endeffekt aus – 33 Schauspieler_innen, sechs Musiker_innen, fünf Song- und Lyric-Verfasser_innen in Zusammenarbeit mit der österreichischen Hip-Hop Band Texta und Bauchklang, einer österreichischen Beat-Boxing Band, zwei Choreograf_innen, einer Bühnen- und Kostümgestalterin, einem Lichtdesigner, einem Tonverantwortlichen, drei Personen in der Produktion, zwei Produktionsassistent_innen und Leisch – zusammen (vgl. Volkstheater, o.J.). Alle Personen mit Ausnahme von acht, die allerdings bei der ersten Produktion bereits mitwirkten, hatten eine

¹⁴⁶ Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/mehrsprachiges-casting-am-9-10-07-fuer-traiskirchen-das-musical/>. (Zugriffsdatum: 12.09.2019).

künstlerische Ausbildung oder kamen aus einem künstlerischen Kontext. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVf.)

3.4.2 Reaktionen: Karl-Anton-Wolf-Preis

Im Dezember 2018 wurde dem Kollektiv der Karl-Anton-Wolf-Preis 2018¹⁴⁷ übergeben. Die Jury argumentierte damit, dass die Schweigende Mehrheit einen besonderen Beitrag dazu leistete, Künstler_innen mit Fluchterfahrung den Einstieg in die Arbeitswelt zu erleichtern:

„Der Preis der Karl Anton Wolf-Stiftung wurde an das Kollektiv ‚Die schweigende Mehrheit‘ verliehen, die als Plattform Schutzsuchenden in Österreich die Möglichkeit gibt sich künstlerisch auszudrücken oder wieder künstlerisch arbeiten zu können. [...]“ (Dechant; Leisch, 2018)

Auf der Homepage der Austria Presse Agentur¹⁴⁸ findet sich der Hinweis, dass der Preis jährlich an Projekte im Bereich der „bildende[n] Kunst und Medienkunst“ (APA-OTS, 2018) überreicht wird und mit einer Summe von „5.000 Euro dotiert“ (ebd.) ist.

4 Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene

4.1 Beobachtungen der Autorin

Es ist dunkel, in der Ferne wird ein Rauschen hörbar – es könnte das Rauschen des Meeres sein. Ein Chor bestehend aus Geflüchteten stimmt ein Lied an. Eine Frau beginnt ein irakisches Lied zu singen, der Chor begleitet sie. Es handelt sich um das Lied der irakischen Sängerin Wahida Khalil und heißt ‚Dlolol‘¹⁴⁹ (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Al Rifai Teil 1*, X). Plötzlich ertönt ein Sirenenlaut, das Licht geht an, die Schutzsuchenden stellen sich in Reih und Glied auf und die Figur des ORS-Beauftragten, gespielt von Dechant, betritt die Bühne. (Vgl. ZIGE.TV, 2015, 00h00‘00“ – 00h01‘28“)

„Hallo, herzlich Willkommen, Grüß Gott! Ich darf euch recht herzlich begrüßen im Namen der ORS – Organisation für Regie- und Spezialaufträge. Natürlich darf ich euch auch recht herzlich begrüßen im Namen unseres Innenministeriums und somit auch im Namen der österreichischen Republik und somit auch im Namen der EU. Wir freuen uns sehr, dass ihr alle hier zu uns gekommen sind, nach Traiskirchen, in das Erstaufnahmezentrum Ost. Vielen Dank, dass sie da sind. Ich weiß es hat ein bissl Probleme gegeben, sie haben lange warten müssen in letzter Zeit. Das tut uns leid, die Organisation stimmt noch nicht so ganz, wie wir das wollen. Wir sind aber

¹⁴⁷ Karl Anton Wolf war ein Wiener Bildhauer und Maler – er gründete die gleichnamige Stiftung. Bereits seit 1988 werden jährlich selbstständige, innovative Kunstschaaffende oder Kunstprojekte mit dem Preis ausgezeichnet. Siehe: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Preis_der_Karl_Anton_Wolf-Stiftung. (Zugriffsdatum: 23.05.2019).

¹⁴⁸ Siehe: <https://www.apa.at/Site/index.de.html>. (Zugriffsdatum: 11.06.2019).

¹⁴⁹ Wahida Khalil ist eine im Irak, Basra geborene Sängerin. In dem Lied ‚Dlolol‘ singt sie über die Schwierigkeiten einer Mutter, in Zeiten des Krieges allein die Verantwortung für die Kinder zu übernehmen. Diese Information wurde aus dem Interview mit Ahmed Al Rifai entnommen, da eine Recherche zu der Sängerin und ihrer Lieder nicht aufschlussreich war; es liegen keine Dokumente auf Deutsch oder Englisch vor.

bereit das zu verändern, da jetzt doch einige von ihnen, so wie es aussieht, hierbleiben müssen. Und deswegen haben wir uns zusammen von der ORS mit dem Innenministerium zusammengeslossen, euch – und da dürft ihr glücklich sein darüber – euch ausgewählt. Ihr dürft bei unserem Projekt ‚Vorzeigeflüchtling‘ mitmachen. [...]. Wir versuchen euch so schnell wie möglich zu integrieren und ihr werdet quasi die ‚Vorzeigeflüchtlinge‘. Gut? Ja! Gut, ok. Dann fangen wir gleich an. Wir müssen euch natürlich zuerst Deutsch beibringen. Wir fangen da an – wir überspringen gleich dieses ich, du, er, sie, es, der, die, das, Mimi sucht die Katze und den ganzen Blödsinn...Nein wir gehen gleich weiter zur Gegenwartsdramatik österreichischer Hochkultur Elfriede Jelinek, also wir springen gleich mal so richtig ins kalte Wasser. Die Schutzbefohlenen, hat eh was mit euch zu tun. Bitte konzentriert euch.“ (ZIGE.TV, 2015, 00h00‘00“ – 00h03‘32“)

Die Rahmenhandlung des Stückes stellt einen Deutschunterricht mit Geflüchteten dar, der von einem ORS-Angestellten geleitet wird. Nicht die Anfänge der Deutschen-Grammatik soll die Grundlage des Unterrichts sein, sondern Auszüge des Jelinek Textes *Die Schutzbefohlenen*. Mithilfe zweier Dolmetscher_innen für Farsi und Arabisch, soll den Geflüchteten deutlich gemacht werden, dass sie Teil eines größeren Projektes der ORS sind – und zwar dem Projekt ‚Vorzeigeflüchtling‘. Es wird ihnen ans Herz gelegt, dass sie mit viel Disziplin und Anstrengung zu einer schnellen Integration beitragen können. Der ORS-Angestellte spricht Satzfragmente aus Jelineks Textvorlage vor und die Geflüchteten sprechen sie im Chor nach. (Vgl. ebd., 00h02‘30“ – 00h04‘10“)

Im Laufe des Stücks wird der Unterricht einige Male unterbrochen und zwar durch Interviewsituationen (vgl. ebd., 00h07‘10“ – 00h11‘35“). Einzelne Personen werden aus der Menge geholt und müssen zentral auf der Bühne an ein Mikrofon treten. Die Fragen des ORS-Angestellten und die Antworten des/der befragten Geflüchteten werden übersetzt. Die erste Person ist ein männlicher Schauspieler, der sich als Noori Ramatullah vorstellt. Ihm wird beispielsweise die Frage gestellt, was er beruflich erreichen will. Seine Antwort ist, dass er Sänger werden will. Daraufhin wird er aufgefordert zu singen. Er singt das Lied ‚Sarzamin-e-Man‘ (übersetzt: Mein Mutterland) eines afghanischen Musikers namens Dawood Sarkhosh¹⁵⁰. Nicht der kommerzielle Erfolg, sondern die Übermittlung, wie es sich anfühlt ein Geflüchteter zu sein und seine Heimat zu vermissen, stehen bei diesem Lied besonders im Vordergrund. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Al Rifai Teil 1*, Xf.) Als Noori Ramatullah zum zweiten Mal den Refrain anstimmt, beginnt der Chor ihn zu begleiten. Der Gesang wird unterbrochen und das Interview geht weiter. Auf die Frage, wo er denn seine Knochen vergraben wolle, antwortet er: „In meiner Heimat [...] Afghanistan“ (ZIGE.TV, 2015, 00h12‘09“ – 00h12‘21“). Das Interview wird abrupt abgebrochen und eine weitere Chor-Szene beginnt. Der ORS-Angestellte lenkt die Situation und fordert diejenigen auf zu sprechen, von denen er

¹⁵⁰ Siehe: <https://youtu.be/EJBlmtXOU8E>. (Zugriffsdatum: 07.10.2019).

gerade etwas hören will. Zu einem Perspektivenwechsel kommt es erstmals nach der zweiten Interviewszene. Die Schauspielerin auf der Bühne stellt sich als Shaqayeq Tabatabaie vor. Es handelt sich um ein afghanisches Mädchen. Im Anschluss an das Interview sucht sich der ORS-Beamte vereinzelt Geflüchtete aus dem Chor aus und konfrontiert sie mit der Frage, was sie für Österreich leisten können. Daraufhin spricht er die Worte: „Ein harmonisches Miteinander wird verlangt [...] Denn sie sollen zum gemeinsamen Wohlstand beitragen!“ (ebd., 00h21‘20“ – 00h21‘35“). Es fällt der Begriff ‚Wohlstand‘, worauf hin sich der große Chor erhebt:

„Welcher Wohlstand? Wir haben von ihm zwar schon gehört, wir haben ihn sogar gesehen, [...] Wenn er gemeinsam ist, müssten doch auch wir ihn haben? [...]“ (ebd., 00h21‘00“ – 00h21‘50“)

In vorherigen Szenen sind die Personen im Chor in ordentlichen Reihen aufgegliedert. Mittlerweile ist keine Struktur mehr erkennbar und die Personen stehen in einer chaotischen Anordnung auf der Bühne. Nicht nur die Fluchthelfer_innen, sondern auch ein Geflüchteter selbst ergreift das Wort. Plötzlich werden aus den letzten Reihen des Chors Laute des Protests hörbar. Die Menge richtet den Blick auf einen männlichen Geflüchteten, der mit erhobener Hand drei Mal die Worte: „Es kommen viele gar nicht erst an“ (ebd., 00h21‘50“ – 00h22‘03“) brüllt. Seinem Protest schließt sich der Rest des Chors an. Sie versammeln sich wieder und schreiten gemeinsam auf den ORS-Beamten zu. Dieser fühlt sich bedrängt, woraufhin er sein Megafon erhebt und die Szene mit einem schrillen Sirenengeheul unterbricht. Es erfolgt ein Lichtwechsel. Der ORS-Beamte kündigt eine Essenausgabe an und ermächtigt sich wieder des Wortes. (Vgl. ebd., 00h22‘30“ – 00h25‘26“)

Ein weiterer Geflüchteter wird an das Mikrofon gebeten. Dieses Mal handelt es sich um einen Schauspieler, der angibt Johnny Mhanna aus Syrien zu sein. Auf die Frage, was er in seiner Freizeit macht, antwortet die Figur Johnny, dass er Schauspieler sei. Er wird dazu aufgefordert etwas zu spielen, worauf er „Saadallah Wannous“ (Berger; Besenius, 2017, 129) spielt, einen Monolog, den der Schauspieler Mhanna, abseits von seiner Bühnenfigur, bereits in seinem Heimatland Syrien gespielt hat. (Vgl. ZIGE.TV, 2015, 00h25‘39“ – 00h29‘27“)

Ein weiteres afghanisches Lied wird von der Sängerin Sun Sun Yap, die zusammen mit der Musikerin Julia Pervolaraki für das musikalische Arrangement verantwortlich ist (vgl. Suttinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, VI), angestimmt bevor es zu der vierten und letzten Interviewszene kommt. (Vgl. ZIGE.TV, 2015, 00h35‘39“ – 00h37‘44“)

Zwei geflüchtete Frauen erscheinen, eine Mutter aus Mossul, die sich als Iman vorstellt und ihre Tochter Rin. Die Mutter erzählt von einem Autounfall auf dem Weg nach Österreich und berichtet von dem schweren Schicksal ihrer Töchter, von welchen sich eine zu dieser Zeit noch im Irak befindet. Gegen Ende versuchen die Geflüchteten, sich des Wortes zu bemächtigen. Mit der Frage „Wann sind wir wieder wer?“ (ebd., 00h40‘39“ – 00h41‘10“) gelingt es ihnen tatsächlich für kurze Zeit den ORS-Angestellten von der Bühne zu verbannen und selbige zu übernehmen. Das Bühnenlicht verdunkelt und ein bekanntes österreichisches Wienerlied namens ‚Wien, du Stadt meiner Träume‘ wird angestimmt – von dem österreichischen Wienerlied-Komponisten Rudolf Siczynski¹⁵¹. Die Geflüchteten beleuchten die Bühne mit Handylichtern und beginnen Walzer zu tanzen. Die Stimmung wirkt ausgelassen und glücklich (vgl. ebd., 00h41‘50“ – 00h44‘05“). Die eben entstandene sinnliche Atmosphäre wird von einem Sirenenheulen unterbrochen. Der ORS-Angestellte schreitet wieder auf die Bühne. Ein Teil der Geflüchteten wird von Aufsehern mit Warnwesten – die von geflüchteten Schauspielern verkörpert werden – auf den Boden gedrückt und müssen liegen bleiben. Es wird suggeriert, dass sie, die im Meer ertrunkenen Menschen, symbolisieren. Stellvertretend für diese Gruppe erhebt ein Mann, verkörpert von Stefan Bergmann, einem Schauspieler ohne Fluchterfahrung, die Stimme:

„[...] das sehen wir ein, Menschen wie wir gehören eingezäunt, nein, eingezäunt, Entschuldigung, gezähmt gehören wir Wilden, damit wir Sie nicht überschwemmen, nein, nein, das darf nicht sein, das zeigt, wie wichtig Hilfe ist und solidarische Zusammenarbeit gegen uns, in Krisen besonders, ja, auch im Alltag, ja, aber in Krisen besonders, da müssen wir Menschenfluten verhindert werden, da sind Sie solidarisch mit sich selbst [...].“ (ebd., 00h44‘55“ - 00h45‘35“)

Die letzte Einheit des Deutschunterrichts startet. Der ORS-Angestellte lehrt den letzten Satz, welcher nach seinen Angaben sehr wichtig ist, um in Österreich bleiben zu können. Bei diesem Satz handelt es sich zudem auch um den letzten Satz in dem Theatertext von Jelinek:

„Wir sind gar nicht da. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“ (ebd., 00h50‘20“ - 00h50‘52“)

Die Geflüchteten wiederholen die vorgesprochenen Sätze mehrmals, mit jedem Mal lauter. Es erheben sich nun auch die Personen, die auf den Boden gezwungen worden waren und versammeln sich mit den weiteren Figuren zentral auf der Bühne. Das Megafon wird zu einer Musikstation, noch einmal wird das Lied ‚Sarzamin-e-Man‘ hörbar und laut Textbuch wird

¹⁵¹ Rudolf Siczynski (1879 – 1952) studierte auf der Universität Wien und arbeitete anschließend als Hofrat und Amtsleiter der Landes-Agrarbehörde der niederösterreichischen Landesregierung. In seiner Freizeit widmete er sich dem Schreiben zahlreicher Bücher und Wiener Lieder. Zu einem seiner bekanntesten Lieder, von dem er sowohl den Text verfasste als auch die Melodie komponierte, zählt ‚Wien, du Stadt meiner Träume‘ von 1914. Siehe: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rudolf_Siczynski. (Zugriffsdatum: 22.09.2019).

„der ORS-Beamte [...] tanzend gefressen“. (Dechant; Leisch, 2015, Textbuch, 13) Die Geflüchteten verstummen, das Licht geht aus. Kurz wird der Anschein erweckt, das Stück wäre vorbei. Doch im Gegenteil – es folgt ein neuer Stückanfang. Jetzt allerdings inszeniert als zweiter Anlauf des Projekts ‚Vorzeigeflüchtling‘. Der erste Versuch, den ‚idealen‘ Flüchtling zu ‚züchten‘, ist gescheitert. (Vgl. ZIGE.TV, 2015, 00h50‘50“ – 00h52‘20“) Der Deutschunterricht unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem zu Beginn der Vorstellung. Der ORS-Beamte spricht vor, die Geflüchteten wiederholen:

„Wir wurden entwurzelt, desillusioniert, allein gelassen und neu geboren. Von denen, die die Verantwortung tragen, wurden wir kläglich im Stich gelassen, behindert, belogen und vertröstet. Es sind wir, wir Flüchtlinge, denen die europäische Politik jede Würde stiehlt. Wir sind es, die an euren Grenzen um die Menschenrechte kämpfen. Wir, die Schutzbefohlenen verteidigen mit unseren Tränen, mit unserem Schmerz, mit unserem Schweiß, mit unserem Schrei und mit unserem Blut das Asylrecht. Das ist ein Menschenrecht. Das ist euer Recht und das ist unser Recht. Das ist unser aller Freiheit, für die wir zittern, hungern, geschlagen werden und sterben. Wir, die Fremden [...], die alles verloren haben, schenken euch vor den Toren von Traiskirchen etwas, das ihr im Begriff seid zu verlieren – die Menschlichkeit. Wir stehen vor dem Zaun in Traiskirchen und eines der fundamentalsten Menschenrechte wird uns und euch verboten – die Nächstenliebe. Dieser Zaun mag ihre Grenze sein, es ist nicht unsere. Dieser Zaun in Traiskirchen, an der ungarischen Grenze, an der EU-Außengrenze, in Nikolsdorf, in Lampedusa, in Rösztke, auf der A4, in den Köpfen der Menschen, in den Köpfen unserer Politiker [...]. Dieser Zaun wird fallen. [...] Wir werden uns wieder von Mensch zu Mensch gegenüberstehen. Wir werden ihnen beweisen, dass es anders geht. [...] Danke Österreich.“ (ebd., 00h52‘15“ - 00h56‘23“)

Diese Textpassage lässt sich nicht im Ausgangswerk Jelineks wiederfinden. Es handelt sich um eine Passage, welche noch selbständig vom Regieteam hinzugefügt wurde (vgl. Jelinek, 2015). Es wird noch einmal im speziellen die aktuelle Situation aufgegriffen, die politischen Umstände angesprochen und die Lage an den Grenzen thematisiert und kritisiert. Erneut handelt es sich bei dem ‚Wir‘ um die Geflüchteten, aus deren Perspektive gesprochen wird. (Vgl. ebd., 00h52‘15“ - 00h57‘08“)

4.1.1 Zusammenfassung: *Die Schutzbefohlenen*

Zusammengefasst werden im Theaterstück höchst aktuelle politische und gesellschaftliche Debatten aufgegriffen, welche einerseits aus Jelineks stets aktualisiertem Theatertext *Die Schutzbefohlenen* zitiert werden; andererseits jedoch auch auf eigenen Textpassagen basieren. Auf einer Mikroebene kommen noch vier Biografie-Szenen hinzu, in welchen insgesamt vier Figuren aus dem Chor der Schutzbefohlenen hervortreten. Diese beantworten Fragen, schildern persönliche Erlebnisse und geben biografische Details der Schauspieler_innen bekannt, die die einzelnen Figuren verkörpern. Die Rahmung dieser allgemein politischen sowie individuell biografischen Themen wird durch die Inszenierung eines Deutschkurses ermöglicht.

Die Handlung zeichnet sich dadurch aus, dass der ORS-Angestellte vorspricht, die Geflüchteten nachsprechen, in seltenen Fällen jedoch auch selbst das Wort ergreifen und sich in protestierender Form die Bühne aneignen. Flucht, Angst, Leistungsanforderungen, Wohlstand, harmonisches Zusammenleben, Fluchtrouten, Massenertrinken, Schlepper, Grenzzäune, Überwachungssystem und totale Kontrolle, österreichische und europäische Asylpolitik, Nächstenliebe, Menschenrechte und Solidarität sind Themen, welche zur Sprache gebracht werden und das Publikum zum Denken und Handeln anregen sollen.

4.2 Künstlerische und politische Stilmittel auf der Bühne

In den folgenden Kapiteln erfolgt eine Analyse der angewandten ästhetischen Stilmittel in *Die Schutzbefohlene*. Zu wiederkehrenden Elementen zählen der Einsatz eines Chors, der als Metapher der Bedrohung, aber auch als Klagegesang zu verstehen ist; das Spiel mit biografischen Elementen und die daraus folgende Hinterfragung der Realität und Fiktion; das Verhindern von Stereotypisierung durch den Einbau von Widersprüchen und subversiver Verfremdung mithilfe der Figur des ORS-Beauftragten und die Arbeit mit Expert_innen des Alltages, welche ein erhöhtes Reflexionsvermögen des Publikums abverlangt.

4.2.1 Der Chor: Metapher der Bedrohung und Klagegesang

Die Mehrheit der Figuren auf der Bühne, verkörpert von geflüchteten Menschen, bilden den Chor der ‚Vorzeigeflüchtlinge‘. Diese werden von einer variierenden Anzahl (von Aufführung zu Aufführung verschieden) an Darsteller_innen ohne Fluchterfahrung unterstützt. Der ORS-Beamte erklärt den Geflüchteten, dass ein angenehmer Aufenthalt in Österreich nur dann möglich ist, wenn sie auch die deutsche Sprache beherrschen. In mehreren Reihen aufgestellt beginnen die Geflüchteten, dem Befehl des ORS-Beamten folgend, nachzusprechen. Da sie sich erst seit kurzer Zeit in Österreich aufhalten, verstehen sie die vorgesprochenen Worte nicht, beziehungsweise nur mithilfe von Übersetzer_innen. Der erste Auftritt des Chors erfolgt, nachdem der ORS-Beamte die Geflüchteten darüber informiert, dass der Deutschkurs auf „Gegenwartsdramatik österreichischer Hochkultur“ (Dechant; Leisch, 2015, Textbuch, 1) basiert. Aufgrund bestehenden Zeitmangels ist eine Einführung in die Grundlagen der Grammatik nicht möglich, weshalb auf *Die Schutzbefohlenen* von Jelinek zurückgegriffen wird. (Vgl. ZIGE.TV, 2015, 00h00‘00“ – 00h03‘25“) Im Laufe der Aufführung kommt es zu der Formierung eines großen und eines kleinen Chors.

4.2.1.1 Der große Chor

Der große Chor spricht dem ORS-Beamten nach:

„Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. [...] Wir versuchen, fremde Gesetze zu lesen. Man sagt uns nichts, wir erfahren nichts, wir werden bestellt und nicht abgeholt.“ (ebd., 00h04'25" - 00h05'50")

Besonders auffallend ist, dass der Chor überwiegend in der ‚Wir‘- Person spricht. Die Autorinnen Kovacs und Felber, aber auch der Kulturwissenschaftler David Österle, in seiner Publikation *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*¹⁵², haben sich intensiv mit der Deutung der Jelinekschen Sprache auseinandergesetzt. In ihren Ausarbeitungen wird deutlich, dass sich dieses Wir – und so auch bei der Inszenierung der Schweigenden Mehrheit – auf das Gesagte der Geflüchteten bezieht, welche in unserer Gesellschaft „als mundtot gehaltene bzw. gemachte Gruppe“ (Felber; Kovacs, 2015, 8) fungieren (vgl. ebd., 8). Eine weitere hilfreiche Beobachtung liefert die Auseinandersetzung mit dem Chor bei Schleef. Die Masse als Chor erscheint in seiner Inszenierung stets als negativ konnotiert und ruft Provokation hervor (vgl. Baur, 1998, 91). Er legt seine Betonung auf die Vereinheitlichung einer Gruppe und sieht den Chor als zentrale Theaterfigur (vgl. Schmidt, 2010, 11). Eine genauere Betrachtung der Inszenierung *Die Schutzbefohlenen* zeigt auf, dass der Chor ähnliche Züge annimmt – der vereinheitlichte „Flüchtlingsstrom“ (Dechant; Leisch, 2016e) oder „Schwarm“¹⁵³ wird als gesichtsloser und angsteinflößender Störfaktor innerhalb der Gesellschaft gesehen. Um der Bedrohung entgegenzuwirken, besteht der Lösungsansatz darin, eine klare Grenzziehung zwischen den Geflüchteten und der Gesellschaft zu unternehmen. Schlussfolgernd spiegelt der Chor den gesellschaftlich bestehenden Konflikt der Raumaneignung wider. Es werden ihm Worte in den Mund gelegt, deren Bedeutung er eigentlich nicht versteht. Nur die wichtigsten Passagen werden mithilfe von Übersetzer_innen in die Sprachen Farsi und Arabisch übersetzt. Durch die Montage der Worte entsteht eine „Bedrohungsmetaphorik“ (Österle, 2016, 141), die dazu beiträgt die Geflüchteten als räumlich-invasive Fremdkörper darzustellen. Eine Absage des Mitspracherechts innerhalb der Gesellschaft wird verdeutlicht. (Vgl. ebd., 141) Neben dem Faktor der Bedrohung der österreichischen Kultur schreibt die Theaterwissenschaftlerin Mo-

¹⁵² Hardtke, Thomas; Kleine, Johannes; Payne, Charlton: *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene: Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017. Online unter: <https://www-vr-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.14220/9783737006811.139>. (Zugriffsdatum: 29.04.2019).

¹⁵³ Felber und Kovacs setzen den Chor der Schutzbefohlenen in dem Aufsatz „Schwarm und Schwelle“ mit einem Schwarm gleich. Auch im Originaltext Jelineks findet die Verwendung dieses Begriffs mehrmals statt (vgl. Jelinek, 2015). Sie erläutern, dass in aktuellen asylpolitischen Debatten eine Rhetorik erfolgt, die Geflüchtete als Bedrohung darstellt.

nika Meister in ihrem Aufsatz „Figuration des Chors im gegenwärtigen Theater¹⁵⁴“ davon, dass „das ‚Wir‘ [...] als einziger Klagegesang zu lesen und zu hören“ (Meister, 2016, 151) ist.

„Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“ (Dechant; Leisch, 2015, Textbuch, 13) lauten die aufständischen letzten Worte des großen Chors, bevor er sich auf den ORS-Beamten stürzt und dieser gefressen wird. Die Angst der Gesellschaft bewahrheitet sich und die Geflüchteten gewinnen die Oberhand. (Vgl. ebd., 13)

4.2.1.2 Der kleine Chor

Neben der Formation des ‚großen Chors‘ kommt im Laufe der Inszenierung auch noch ein ‚kleiner‘ Chor zum Vorschein (vgl. ebd., 2f.). Im Textbuch wird der kleine Chor wie folgt beschrieben:

„der kleine chor (der chor der ersthelfer?) der sich bis jetzt erfolgreich unter den flüchtligen versteckt hat t[r]itt hervor [...] der kleine chor solidarisiert sich mit dem großen.“ (ebd. 5)

Nach Vollendung des ersten Interviewgesprächs mit der Figur eines geflüchteten Mannes, welcher sich als Rahmatullah Noori vorstellt, gliedert dieser sich wieder in die Reihen ein. Die ursprüngliche Formation des Chors scheint wiederhergestellt zu sein. Auf der Bühne findet ein Lichtwechsel statt und plötzlich kristallisieren sich aus den hinteren Reihen des Chors der Schutzbefohlenen Stimmen heraus. Ein kleiner Chor erhebt das Wort:

„Wir würden es erzählen, wir würden es erzählen, wir würden über unsere Flucht/ ohne Schuld, unsere schuldlose Flucht, die Sie/ ja immer als Flucht vor Schulden/ darstellen, die Flucht von/ Schuldlosen also erzählen. In unserer Stimme wird nichts Freches sein, nichts Falsches, wir werden ruhig und freundlich und gelassen und / verständig sein, aber verstehen werden sie uns nicht/ wie auch immer, wenn Sie es gar nicht hören wollen? Verstehen werden Sie nicht, und unser Reden/ wird ins Leere fallen, in Schwerelosigkeit. [...] Wir würden mit unseren Stimmen gern einen Beitrag zum gemeinsamen Wohl des Landes leisten/ wir würden überhaupt gern was leisten für dieses Land.“ (ZIGE.TV, 2015, 00h07'25" – 00h14'45")

Es sind die Stimmen der Charaktere auf der Bühne, die von Menschen ohne Fluchterfahrung verkörpert werden, die hier hörbar werden. Das Gesprochene ereignet sich nicht im Rahmen des Deutschkurses, sondern es findet ein Monolog statt, der sich durch genau positionierte „Sprechpausen, Lautstärke, Akzentuierung, Tempo, Tonhöhe und Stimmmodulation“ (Gyalpo-Rosdol, 2017, 31) auszeichnet. Hier lassen sich wiederum Ähnlichkeiten zu Schleefs „Chor-Figur“ (Schmidt, 2010, 10) erkennen. Die Sprache wird zu einem streng choreographierten und konstruierten Element, wodurch nicht nur auf visueller Ebene, sondern auch auf

¹⁵⁴ Bodenburg, Julia; Grabbe, Katharina; Haitzinger, Nicole: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. 1. Auflage. Freiburg 2016. Hier: 144 – 156.

sonorer Ebene eine verfremdende Wirkung erzeugt wird. Der ‚kleine‘ Chor übernimmt in der angeführten Passage jedoch nicht die Rolle der österreichischen Gesellschaft, sondern er verkörpert die klagenden Schutzsuchenden. Es wirkt befremdlich, dass die Schauspieler_innen ohne Fluchterfahrung als Sprachrohr der Geflüchteten fungieren. Es handelt sich zwar um Fluchthelfer_innen, sie eignen sich jedoch die Worte der Geflüchteten an.

4.2.2 Interviews: Erstaufnahmegespräche mit biografischen Zügen

Im Zuge der einzelnen Aufführungen erfolgt in Form von Interviewszenen¹⁵⁵ ein Ausbruch aus der Chor-Einheit und einzelne Individuen treten hervor. Nach dem ersten Auftritt des Chors findet ein Lichtwechsel statt, der ORS-Beamte unterbricht und leitet mit befehlendem Ton ein Erstaufnahmegespräch ein. Der Aufforderung des ORS-Beauftragten folgend, stellt sich ein männlicher Geflüchteter an den vorderen Rand der Bühne an ein Mikrofon. Es werden ihm Fragen gestellt, wie:

„Wann hatten Sie ihren letzten Traum und wovon haben Sie da geträumt? Wie sieht ihr Wohnzimmer aus? Was wollen sie beruflich erreichen? [...] Wo wollen sie ihre Knochen vergraben?“ (ZIGE.TV, 2015, 00h07‘25“ – 00h12‘15“)

Die geflüchteten Figuren auf der Bühne berichten einerseits über die Fluchtgeschichte, Träume und Erwartungen an die Zukunft, Berufserfahrungen und -wünsche, andererseits über die Zustände in Traiskirchen – basierend auf wahren Erzählungen der Mitwirkenden des Kollektivs. Die Schicksale, aber auch die individuelle Persönlichkeit der Agierenden werden offenbart, bevor sie ohne Skrupel wieder in die Menge zurückgedrängt werden und wieder zu einem Kollektivkörper verschmelzen. Das Gespräch wäre ohne Dolmetscher_in, welche/r ebenso nach vorne bestellt wird und aus dem Chor ausbricht, aufgrund der sprachlichen Barriere nicht möglich. Die/der Geflüchtete spricht in ihrer/seiner Muttersprache; die/der Dolmetscher_in übersetzt ins Deutsche. Sie werden willkürlich von dem ORS-Beauftragten herumkommandiert und befolgen seine Befehle. (Vgl. ZIGE.TV, 2015, 00h07‘25“ – 00h12‘15“) Aus dem ‚Wir‘ des Chors löst sich ein ‚Ich‘, stellvertretend für die Biografie einer geflüchteten Person heraus. Im Stück setzen sich diese Lebensgeschichten aus fiktionalen und realen Elementen zusammen (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Resch*, IIf.). Eigenen Beobachtungen zufolge, werden innerhalb der Interviewgespräche Diskrepanzen erkennbar. Auf der einen Seite kommt es zur Wiedergabe tragischer Fluchtgeschichten. Auf der anderen Seite – im Gegensatz dazu – laufen die Fragen des ORS-Angestellten darauf hinaus, dass die befragte

¹⁵⁵ Laut Textbuch sind vier Interviewszenen innerhalb einer Aufführung vorgesehen, was jedoch je nach Aufführungsbedingung und -ort variiert. Situationsbedingt werden sie verkürzt oder verändert dargestellt. (Vgl. Dechant; Leisch, 2015, Textbuch, 1-14)

Person aus der stereotypischen Figur des ‚Flüchtlings‘ ausbricht, indem er/sie die Möglichkeit erhält andere Facetten seiner/ihrer Persönlichkeit, als die seiner/ihrer Fluchtgeschichte sichtbar zu machen. Als gutes Beispiel für ersteres lässt sich laut Textbuch das vierte Erstaufnahmegespräch heranziehen, welches bereits im Kapitel ‚Beobachtungen der Autorin‘ erläutert worden ist. Im Zuge des Gesprächs erzählt die Figur Iman von der eigenen, tragischen Familien- und Fluchtgeschichte, die sie tatsächlich durchlebt hat, wodurch Empathie bei den Zuschauenden provoziert wird. Der zweite Fall tritt im Zuge des zweiten Interviews ein. Der geflüchtete Künstler, der sich als Johnny Mhanna vorstellt, trägt einen Monolog vor, um dem ORS-Beamten seine schauspielerischen Fähigkeiten zu präsentieren. In beiden Fällen heben sich die Charaktere vom gefährlich wirkenden Chor ab, wodurch die Erscheinungen bereits an Bedrohlichkeit verlieren. Ein wesentlicher Unterschied wird jedoch erkennbar. So übt die Wiener Theater-, Film- und Medienwissenschaftsstudentin Azelia Gülüm Opak in ihrem Aufsatz „*Hiç hikayen yok mu senin? Hast du denn keine Geschichte?*“¹⁵⁶, in welchem sie sich mit der Darstellung von Migrant_innen im Theater beschäftigt, Kritik an der Arbeit mit Schicksalsgeschichten. Ihrer Auffassung nach, führen diese zu einer Verstärkung stereotypisierender Elemente:

„Wenn bei einer künstlerischen Vorführung eine Figur dargestellt wird, die einer klischeehaften Migrant_in entspricht und das Publikum mit deren fiktiver Schicksalsgeschichte Mitleid empfindet, hat die Kunst mit ihrer Katharsis keinen sinnvollen Beitrag zur Gesellschaft geleistet. Stattdessen bestätigt die Mitleidserzeugung soziale Stereotypen und führt dazu, dass die Migrant_innen in eine Opferrolle gesteckt werden.“ (Opak, 2017, 333)

Die tragische Geschichte der Figur Iman läuft laut Opak Gefahr, dass ein Ausbrechen aus der Figur des ‚Flüchtlings‘ nicht möglich und somit die Loslösung von gängigen Klischees verhindert wird. Im Gegensatz dazu präsentiert die Figur Mhanna eine verfremdende Seite seiner Persönlichkeit, welche mit der Erwartungshaltung der Zusehenden bricht. Es lassen sich Ähnlichkeiten zwischen der Figur auf der Bühne und den Personen im Publikum erkennen. Opak sieht dies als Möglichkeit, an verankerten Bildern innerhalb der Gesellschaft zu rütteln:

„Das Publikum darf die erzählte Welt nicht als fremd empfinden, um sich daraufhin aufgefordert zu fühlen, die Zustände in der eigenen Realität zu verändern. Die Zuschauer_innen sollen nicht mitleiden, sondern nachdenken und dabei bewusst bleiben. Besonders, was das Erzählen und Inszenieren von migrantischen Lebensgeschichten angeht, ist ein theatralisch verfremdender Zugang sehr wichtig.“ (ebd., 333)

¹⁵⁶ Opak, Azelia Gülüm: „*Hiç hikayen yok mu senin? Hast du denn keine Geschichte?*“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Mainz/Wien 2017. 333 – 338.

Die Figur Mhanna ist plötzlich nicht mehr nur ein ‚Flüchtling‘, sondern gleichzeitig auch als Individuum sichtbar, hier in seiner Profession als Schauspieler. Bestehende Vorurteile kommen ins Wanken.

4.2.3 Die Figur des ORS-Beamten¹⁵⁷

Neben Passagen des großen Chors, Auftritten des kleinen Chors und Erstaufnahmegesprächen beinhaltet *Die Schutzbefohlenen* auch Monologe, gesprochen von Dechant als ORS-Beauftragter. Der ORS-Beauftragte agiert äußerst dominant und scheint Handlungsmacht über das Geschehen zu haben. Er entscheidet, wann es an der Zeit für ein Interview ist und welchen der geflüchteten Personen er aus dem Chor hervorholt. Er gibt sich kalt und unberührt von den tragischen Biografien der Geflüchteten. Er kennt kein Mitleid, alle werden Opfer seines skrupellosen Umgangs. Die Funktion dieser Figur ist vielfältig. Einerseits leitet er die Erstaufnahmeverfahren und gibt den Geflüchteten Deutschunterricht, andererseits wird er zum Sprachrohr der österreichischen, beziehungsweise europäischen Gesellschaft, deren Ängste und politisches Gedankengut in Jelineks Textcollage hervorkommen. Sichtbar wird dies anhand folgender Szene: Auf der Bühne wiederholen die Geflüchteten, nach Anweisungen des Deutschlehrers, flehend das Wort ‚Bitte‘. Plötzlich kommt es zu einem abrupten Abbruch und der ORS-Beauftragte übernimmt das Wort. In Form eines Monologs setzt er mit den Worten Jelineks fort:

„Ihre Augen sind ja gar nicht anspruchslos, auch wenn Sie das behaupten, sie stellen ja doch Ansprüche! Heute wollen Sie Decken, Wasser und Essen, was werden Sie morgen verlangen? Unsere Frauen, unsere Kinder, unsere Berufe, unsere Häuser, unsere Wohnungen?“ (ZIGE.TV, 2015, 00h19‘00“ – 00h19‘19“)

Es findet ein Perspektivenwechsel statt. Waren es bisher die Ängste der Geflüchteten, die geschildert wurden, kommen nun auch die Sorgen der Gesellschaft beziehungsweise eine unbeschönigte Reflexion realpolitischer Ereignisse zum Vorschein. Ein Gespräch zwischen Monika Meister und der Musikwissenschaftlerin Birgit Lodes, welches in *„Postdramatik“ – Reflexion und Revision*¹⁵⁸ im Jahr 2015 veröffentlicht wurde, zeigte sich neben Österles Reflexion der Jelinekschen Sprache, im Forschungsprozess als besonders hilfreich, den Perspektivenwechsel auf der Bühne zu verstehen. Die Jelinek-Expertin Meister zeigt auf, dass in Jelineks

¹⁵⁷ Im Zuge der Mahnwache gibt sich Dechant bereits als ORS-Angestellter aus. Er las Absätze aus Lagerberichten vor und im Zuge der Kunstaktion wurde die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität erschwert. (Vgl. Falk, 2017, 369f.) Es handelte sich um eine Aktion mit starkem Realitätsbezug, welche den provokativen Arbeiten Schlingensiefels sehr ähnlich war. Siehe auch: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 149 - 154.

¹⁵⁸ Janke, Pia (Hg.): *„Postdramatik“ – Reflexion und Revision*. Wien 2015. Hier: 255 – 272.

Textgeflechten keine Charaktere geschaffen werden. Jelinek entwickelt keine Dialoge zwischen Figuren, sondern es entsteht eine „Vielstimmigkeit, das Nebeneinander von Ich und Wir, von kollektiven Stimmen und Einzelstimmen“ (Wagner, 2015, 267). Gerade eben befindet sich Dechant noch in der Rolle des ORS-Beauftragten. Mit dem Perspektivenwechsel innerhalb des Jelinek-Texts kommt es jedoch auch zu einem Wechsel seiner Rolle. Die vielen Stimmen der Gesellschaft werden durch ihn verkörpert. Im fortgeschrittenen Geschehen auf der Bühne folgt erneut eine Monologpassage:

„[...] es fallen die leidenden Menschen wie Wasser von Klippe, über die Kippe, übers Gebirge, durchs Meer, übers Meer, ins Meer, immer geworfen, immer getrieben, jahrelang schwimmen sie, ertrinken sie, stürzen sie ab, ersticken im [Tief]Kühlwagen, sterben im Flugzeuggestänge, stürzen ins Autobahnklo, stürzen vom Balkon, ja, genauso Leute wie wir!, die sind alle wie wir!, die meisten stürzen wohl, ins Ungewisse hinab, haarscharf an Ihrem Ungewissen vorbei, liebe Gastgeber, werte Autofahrer, oft geknechtet vom Tempolimit. [Ich mein letztens ist erst in der Kronenzeitung gestanden, Schlagzeile: ‚Kommt jetzt Tempolimit 80 auf unseren Autobahnen wegen denen, kommt jetzt Tempolimit 80 auf unseren Autobahnen?‘ Ich mein, bei eurer Nächstenliebe das geht wirklich zu weit, das können wir nicht. Ich mein, die Freiheit, die brauchen wir].“ (ZIGE.TV, 2015, 00h22‘50“ – 00h25‘37“)

Sowohl der erste als auch der zweite Monolog beziehen sich auf gesellschaftliche Debatten, welche in den deutschsprachigen Medien im Jahr 2015 und 2016 behandelt worden sind (vgl. APA, 2015). Indem der ORS-Beauftragte sich die „>>dehumanisierende<< Bedrohungsrhetorik“ (Österle, 2017, 152), von welcher Österle spricht, aneignet, erfolgt erneut eine Kategorisierung. Die österreichische Bevölkerung stellt das Opfer, die Geflüchteten die Gefahr dar. Der ORS-Beamte spiegelt einerseits auf sprachlicher, andererseits auf bildlicher Ebene die Differenzierung zwischen Fremd und Eigen wider, die im Alltag ausgeführt und über die Medien transportiert wird. Auf sprachlicher Ebene in Form der – mit Ironie versetzten – Monologe, auf bildlicher Ebene bekräftigt er die gesprochenen Worte durch eine förmliche Zurschaustellung und körperliche Misshandlung der Geflüchteten. Beispielsweise gibt es in *Die Schutzbefohlenen* eine Szene, welche im Textbuch als „Essensausgabe“¹⁵⁹ (Dechant; Leisch, 2015, Textbuch, 5) bezeichnet wird. Der ORS-Beamte spricht seinen Monolog und die Geflüchteten marschieren, an den Rhythmus seiner Sprache angepasst, im Kreis. Im Geschehen auf der Bühne erhalten nur diejenigen Essen, die sich an die Hausordnung in Traiskirchen halten. Der Figur namens Mhanna verhält sich gesetzeswidrig, weshalb der ORS-Beauftragte handgreiflich wird und ihn grob am Nacken packt.

¹⁵⁹ Laut Recherchen von Amnesty International herrschten schreckliche Bedingungen bei der Essensversorgung. Es wird berichtet, dass die Geflüchteten teilweise bis zu zwei Stunden anstehen mussten, ehe sie etwas zu essen bekamen. „Wer nicht rechtzeitig da ist, bekommt nichts mehr zu essen.“ Siehe: <https://www.amnesty.at/media/1928/research-traiskirchen.pdf>. Hier: 10. (Zugriffsdatum: 04.06.2019).

Mit erhobener Stimme brüllt er die drohenden Worte:

„Unsere Freiheit endet dort, wo Ihre beginnt, jawohl, aber Ihre beginnt nicht, dafür werde ich schon sorgen, und unsere endet nicht. So. Ihre endet, bevor sie beginnt und unsere beginnt überhaupt immer und endet nie.“ (ZIGE.TV, 2015, 00h25‘15“ – 00h25‘38“)

Durch die brutalen Handlungen des ORS-Beamten wird die Grenzziehung auf bildlicher Ebene noch einmal verschärft. Es soll auf widersprüchliche Weise auf Widersprüche innerhalb eines demokratischen Systems hingewiesen werden. Es erfolgt ein „Widerspruch des Widerspruchs, also die doppelte Negation, die auch die eigene Position in Frage stellt“ (Schößler, 2006, 274). Weiteren Beobachtungen zufolge und hierfür erkenntnisreich waren, einerseits Kışlalıs Schilderungen¹⁶⁰, andererseits der 2017 publizierte Aufsatz „Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?“¹⁶¹ von Jasmin Falk, Mitwirkende der Publikation *Flucht-Migration-Theater* und Masterstudentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, deren Meinung nach der ORS-Beamte Viktimisierung und Stereotypisierung auf der Bühne verhindert. Die geschilderte Problematik, dass die Darlegung von Fluchtgeschichten und Biografien zu Stereotypisierung führen kann, findet durch den ORS-Beamten eine Auflösung. Rührende Szenen oder „Gerührtheit“ (Falk, 2017, 370), welche laut Falk „den Objektivierten zum Opfer“ (ebd., 370) machen, werden brutal unterbrochen. Vor allem akustische Effekte – der ORS-Beamte brüllt in sein Megafon, es ertönt ein schrilles Sirenengeheul oder ein lauter Klaviertastenschlag – dienen dazu, die Aufnahmegespräche abrupt zu unterbrechen und das Publikum rücksichtslos und unerwartet vor einem Gefühl des Mitleids zu bewahren und Klischeebildung zu verhindern.

4.2.4 Die Arbeit mit Expert_innen im Theater

Durch die Erstaufnahmegespräche entsteht eine Bühnenidentität, die sich zum Teil aus biografischem Material zusammensetzt. Die Identität der Darsteller_innen überschneidet sich bis zu einem gewissen Grad mit der Identität der Rolle. Nach Angaben der Schauspieler_innen unterschieden sich die jeweiligen Aufführungen jedoch voneinander und die Darstellung der Figuren auf der Bühne wurde situationsbedingt verändert. Zu Beginn der Aufführungszeit kann beobachtet werden, dass die Schauspieler_innen noch überwiegend die eigenen Biografien auf der Bühne erzählten, mit Voranschreiten der Zeit veränderte sich die Selbstdarstellung jedoch. Die biografischen Elemente wurden überspitzt und leicht verzerrt wieder-

¹⁶⁰ Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 21 – 27.

¹⁶¹ ebd., hier: 367 – 372.

gegeben (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Resch*, II). Die Situation in Österreich veränderte sich für die Darsteller_innen, somit auch die Darlegung dieser auf der Bühne. Selbstreflexion, aber auch die Reflexion aktueller politischer Debatten flossen in die Biografien mit ein, wodurch „ein gewisser Spielraum“ (Schulte, 2011, 117) bei der Setzung der Identität entsteht. Das Heranziehen des 2011 publizierten Bands *Identität als Experiment*¹⁶² des Theaterwissenschaftlers Philipp Schulte führte zu der Erkenntnis, dass das Spiel mit fiktionalen und realen Elementen auf der Bühne, die Aktivität des Publikums fordert. Einerseits führt die Verwendung von „Selbst-Zitat[en]“¹⁶³ (ebd., 117) zu einem Bruch mit der Fiktionalität, wodurch das Theater an Lebendigkeit gewinnt. Auf der anderen Seite verursacht, die prozesshafte und teilweise überspitzte Darlegung der biografischen Elemente eine Fiktionalisierung des Geschehens. Die geflüchteten Schauspieler_innen auf der Bühne erhalten die Möglichkeit deren eigene Identitäten zu konstruieren. Dies kann laut Schulte als Experiment mit großem politischem Potential gesehen werden. Die Entscheidung darüber, ob das Gezeigte als authentisch beziehungsweise als unglaubwürdig erscheint, bleibt beim Publikum, ein analytisches und urteilendes Betrachten wird verlangt (vgl. ebd., 120f. u. 138f.). Es handelt sich bei dem Großteil der Performer_innen auf der Bühne um Schauspieler_innen ohne Ausbildung im künstlerischen Bereich (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, V). Sie stehen jedoch in enger Verbundenheit mit dem Gesagten, sie sind sozusagen Expert_innen des Alltags. Laut Deck und Primavesi ist die Zusammenarbeit mit Expert_innen im Produktionsprozess und das Sichtbarmachen des erarbeiteten Expert_innen-Wissens im Zuge der Produktion ein mögliches Indiz für die praktische Umsetzung von politischem Theater. Dadurch wird „ein lebendiges Erforschen gesellschaftlicher Themen statt ihrer psychologisch motivierten Verarbeitung zu gängigen Stereotypen“ (Deck; Primavesi, 2014, 9) in die Wege geleitet. (Vgl. ebd., 9 u. 17f.)

4.3 Konkrete physische und symbolische Aktionen im Raum der Realität

Das Kollektiv vollzieht nicht nur auf inhaltlicher Ebene und in der dramaturgischen und ästhetischen Darstellung des erarbeiteten Stoffes auf der Bühne, sondern auch im Zuge des Produktions- und Probenprozesses politische Theaterarbeit. Die geführten Interviews mit den Mitwirkenden der Schweigenden Mehrheit erwiesen sich vor allem für die folgenden Kapitel als hilfreich. Einerseits erfüllen sie die Funktion herauszufinden, ob die angeführten Strategien tatsächlich eine Umsetzung innerhalb der Theaterarbeit fanden, andererseits kann somit

¹⁶² Schulte, Philipp: *Identität als Experiment – Ich-Performance auf der Gegenwartsbühne*. Herausgegeben von Helga Finter, Band 3, Frankfurt am Main 2011.

¹⁶³ Ein Selbst-Zitat erfolgt laut Schulte, wenn der/die Schauspieler_in den eigenen Namen und reale biografische Elemente auf der Bühne verwendet (vgl. Schulte, 2011, 117).

eine subjektive Einschätzung der Künstler_innen erfolgen, inwiefern die politischen Strategien auch ihre Wirkung entfalten konnten.

4.3.1 Probenprozess

Anstelle eines Castings wurde im Erstaufnahmezentrum Traiskirchen nach interessierten Geflüchteten gesucht, die bei einem Theaterprojekt mitwirken wollten. Da der Inhalt des Theaterstücks, mit Ausnahme der Passagen aus dem Originaltext, noch nicht feststand, wurde weder nach konkreten Personen noch Charakterzügen gesucht. Die Auswahl der Schauspieler_innen basierte lediglich auf der Freiwilligkeit der geflüchteten Personen. Es existierten keine Präferenzen in Bezug auf Geschlecht, Profession, Alter oder Herkunft – die Teilnahme war nicht beschränkt. Die Proben bestanden daraus, dass Dechant als Angestellter der ORS eine Geflüchtete oder einen Geflüchteten aus der Truppe ausgewählt und daraufhin, mithilfe von Übersetzer_innen, ein Gespräch mit dieser/diesem führte, unter anderem über die Herkunft. Die besten Gespräche wurden daraufhin noch ein wenig bearbeitet, teilweise auch verschärft und erweitert und dann in Form eines Dialoges zwischen geflüchteter Person und ORS-Angestelltem mithilfe von Übersetzer_innen aufgeführt. Außerdem wurde im Zuge der Proben der Text einstudiert. Dechant sprach vor und die Geflüchteten als Chor wiederholten das Gesprochene. Im Anschluss gab es Gesprächsrunden, bei welchen jede/r über sich und ihre/seine Ansichten erzählen konnte. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, V) Die Truppe von deutschsprachigen Schauspieler_innen war eigentlich nur deshalb notwendig, weil es innerhalb eines so kurzen Zeitraums nicht möglich war mit Personen, ohne schauspielerischer Erfahrung und Deutschsprachkenntnissen, den Text auf die Bühne zu bringen. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, VI f.) Da eine der Intentionen der Produktion darin lag, auf die prekäre Situation in Traiskirchen aufmerksam zu machen, wurde diese auch zum Thema gemacht. Einerseits wird im Zuge der inszenierten Interviewgespräche auf der Bühne immer betont, dass es den Geflüchteten dort schlecht ergeht, andererseits werden Alltagssituationen, wie beispielsweise die Essensausgabe szenisch dargestellt (ZIGE.TV, 2015, 00h22‘50“ – 00h25‘37“). Einblicke über die Zustände in der Erstaufnahmestelle erhielten Leisch und Dechant durch den regen Austausch mit Geflüchteten, aber natürlich auch durch Gespräche mit Angestellten, Helfer_innen, dem Bürgermeister, der Presse, weiteren Künstler_innen und den eigenen Erfahrungen, die sie vor Ort gesammelt haben. Diese Informationen und Eindrücke fließen – in wesentlich geringerem Ausmaß als bei *Traiskirchen. Das Musical*. – auch in die Produktion mit ein.

Das Ensemble des Kollektivs erweiterte und entwickelte sich laufend fort. Nach den ersten Chorproben formierte sich eine Community, die über Social-Media Plattformen, aber auch über Mundpropaganda neue Mitglieder integrierte. Innerhalb des Zeitraums von August 2015 bis April 2016 ist das Kollektiv auf eine Größe von circa fünfundsechzig Mitgliedern angewachsen, wovon nicht immer alle auf der Bühne zu sehen waren. Mhanna beispielsweise fand erst bei der dritten Probe Anschluss an das Kollektiv. Nachdem ihm seine österreichische Tante den Kontakt zu Assmann herstellte, wurde er, gemeinsam mit seinem Cousin, zu den Proben eingeladen. Der Probenprozess war schon im Gange und es gab bereits einige Interviewszenen, allerdings noch keine auf Arabisch. Nachdem Dechant in die Gruppe fragte, welche von den arabisch-sprechenden Personen für ein Interview bereit wäre, meldete sich Mhanna. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, If.) Im Zuge des Kennenlerngesprächs erzählte er:

„Und als ich zum Mikro gekommen bin hat mich Bernhard gefragt, wie ich heiße und was ich mache und ich habe gesagt: ‚Schauspieler!‘. Dann fragt er mich so: ‚Kannst du spielen?‘ [...] Und dann habe ich einen alten Monolog, den ich in Syrien vorgetragen habe und sehr gern hab – mein Lieblingsmonolog, den kann ich immer auswendig – gespielt und dann war Bernhard begeistert. [...] Und nach dem Monolog kommen noch ein paar Fragen und dann geht es weiter mit dem Stück. So ist zum Beispiel meine Interviewszene entstanden.“ (ebd., II)

Ähnliche Geschichten, wie die von Mhanna, erübrigten sich auch bei den drei weiteren Interviewpartner_innen. Zudem hatte auch Basima Saad Abed Wade und Ahmad Alian einen Einfluss auf die Entstehung des Kollektivs und des Theaterstücks. Beide zeigten von dem Tag an, an dem sie Dechant und Leisch kennenlernten, großes Engagement und fanden auch Gefallen an der Idee einen Chor der Schutzbefohlenen zu gründen. Weitere Mitglieder wurden organisiert und der kreative Prozess angekurbelt. Die Information, die bei den Interviews bekannt gegeben wurde, entspricht den realen Biografien der Erzählpersonen nur zum Teil. Von Zeit zu Zeit änderten sich Auszüge aus den Geschichten. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Resch*, IIf.) Resch beschreibt diesen Vorgang als transformativ und sich weiterentwickelnd:

„[...] am Anfang waren sie teilweise noch sehr ehrlich mit den Geschichten und das war ja auch sehr eindrucksvoll. Und je öfter wir es gespielt haben, desto mehr hat sich das erschöpft aber auch überholt. Die Leute konnten dann schon Deutsch oder waren schon integriert oder da ist einfach schon wahnsinnig viel dazwischen passiert und sie haben aber trotzdem noch die alte Geschichte erzählt. Und sind dann immer mehr zum Schauspieler geworden, obwohl sie am Anfang noch die Leute waren. Also das fand ich eine total witzige Transformation auch.“ (ebd., IIf.)

Der Entwicklungsprozess der Inszenierung kann durchaus als kollaborativ gesehen werden. Im Zuge der Entstehung sind dennoch einige Probleme aufgekommen, welche ihren Ursprung überwiegend in der sprachlichen Barriere hatten. Leisch betont, dass ständig der Versuch be-

stand eine funktionierende Kommunikation aufrechtzuerhalten. Übersetzer_innen übernahmen die Verantwortung für sämtliche Translationen, sowohl bei den Proben als auch bei den Aufführungen. Bedacht muss außerdem werden, dass sehr viele Mitwirkende des Kollektivs in ihren Herkunftsländern nicht mit Theater in Berührung waren und aus völlig anderen Kontexten kommen. Hier in Österreich standen sie dann innerhalb kürzester Zeit auf einer Bühne und performten Auszüge eines komplexen, sperrigen Texts. Selbst wenn die Übersetzer_innen in der Lage waren eine wörtliche Übersetzung zu leisten, erwies es sich häufig als schwierig, diese auch in einen kulturellen Kontext einzubetten. Personen, die ohnehin in ihrem Heimatland im Kunstbereich tätig waren, fiel es leichter, den Gesamtzusammenhang zu verstehen. Leisch erzählte, dass es vielen der Teilnehmenden weniger um den künstlerischen, sondern eher um den sozialen Aspekt gegangen ist:

„Hauptsache da sind Leute, mit denen man was machen kann und man kommt aus diesem langweiligen Lager raus, man kriegt irgendwie Anschluss. Menschen reden mit dir, die interessieren sich für dich und du bis irgendwie, in der österreichischen Gesellschaft irgendwo angekommen. [...] die [...] waren noch nie in einem Theater und haben noch nie ein Theater von innen gesehen, geschweigen denn sind auf einer Bühne gestanden.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XII.)

In den Interviewgesprächen wird deutlich, dass die Sprache für alle Teilnehmenden eine große Herausforderung war. Bergmann beschrieb, dass mithilfe von Kennenlern- und Reaktionsübungen getestet worden ist, was sprachlich eigentlich möglich war. Es wurden zunächst einmal Wege erprobt innerhalb dieser kulturell vielfältigen Ansammlung von Menschen erfolgreich zu kommunizieren. Aus Zeitmangel, unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und ständiger Fluktuation innerhalb der Mitglieder kam es jedoch trotzdem immer wieder zu Verständigungsproblemen. (Vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, III) Auch im Gespräch mit Resch wurden die sprachlichen Komplikationen des Öfteren zum Thema. Sie persönlich empfand den Entwicklungsprozess als „total spannend“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, II), die Übersetzungsarbeit erwies sich jedoch als ein ständiger „Kraftakt“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, II):

„[...] wir waren so am Puls der Zeit und die Leute haben irgendwie durch uns einen Anschluss gefunden, an Österreich und an Österreicher [...] Es war auch so eine sehr schöne Kommunikation mit ihnen, es war zwar noch nicht viel mit Deutsch zu schaffen, aber wir haben uns dann irgendwie verständigt und das war sehr [...] aufregend und nicht wirklich Theaterarbeit, sondern eher ein Mittelding zwischen Sozialprojekt und Kunstprojekt auf die Beine zu stellen.“ (ebd., II)

Auch Mhanna und Khawary sowie Al Rifai beschrieben den Zeitraum der Proben als oftmals chaotisch, da die Organisationsarbeit aufgrund der Sprache Schwierigkeiten mit sich brachte.

Khawary konnte sich über einen längeren Zeitraum kein Bild über den Inhalt des Theaterstücks machen. Nach längerer Zusammenarbeit „habe ich schon gespürt, was es eigentlich bedeutet und worum es geht. Und es hat mir wirklich geholfen [...]“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, II). Weniger die kulturelle Vielfalt und die Interessensunterschiede stellten ein Problem dar, sondern die Terminfindung und die Kommunikation. Die Zusammenarbeit selbst beschrieb Mhanna stets als „lustig“ und „liebvoll“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, V).

4.3.2 Diskussion

Laut Angaben von Leisch war das Bedürfnis nach Austausch zwischen dem Publikum und den geflüchteten Schauspieler_innen auf der Bühne groß. Aufgrund dessen entstand die Idee *Die Schutzbefohlenen* in zwei Teile zu trennen. Der erste Teil bestand aus der Aufführung, die in den wesentlichen Zügen, je nach Ort, technischen Möglichkeiten und Anzahl an Schauspieler_innen, gleichblieb. Mit dem Ende der Aufführung wurde eine Diskussion zwischen Publikum und Schauspieler_innen in die Wege geleitet. Sowohl Zuschauer_innen als auch Schauspieler_innen hatten die Möglichkeit das Wort zu ergreifen, die Performance zu kommentieren, Fragen zu stellen – einfach nur in den Dialog zu treten. Neben der informativen Ebene hatten die Diskussionen auch noch die Funktion einer „Tauschbörse“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, X). Es wurden Fragen nach der Herkunft, der Flucht und der aktuellen Situation in Österreich gestellt. Die Diskussionsthemen veränderten sich jedoch laufend und passten sich an die aktuellen Debatten der Öffentlichkeit an:

„[...] Jedes Stück, dass du lange spielst, gewinnt in Details und verliert das, was eigentlich überflüssig war – das fällt dann endgültig raus und gute Sachen entwickeln sich ein bisschen weiter. Aber dieser Diskussionsteil, der hat sich total geändert.“ (ebd., X)

Zu Beginn erwies sich das Publikum als sehr interessiert und engagiert. Es wurden konkrete Gegenstände und Hilfeleistungen genannt, die benötigt wurden, um den Zuschauer_innen die direkte Möglichkeit zu geben, Hilfe zu leisten. Einerseits war ein großes Interesse an der Flucht- und Ankunftsgeschichte vorhanden. Andererseits schritten viele zur Tat und stellten Hilfsmittel, wie Wohnungen, Laptops, Fahrräder, Kochtöpfe etc. zur Verfügung beziehungsweise übernahmen eine Patenschaft oder boten Deutschunterricht an. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, V) Mit dem Voranschreiten der Zeit überholten sich die Geschichten, die politische Situation in Österreich veränderte sich und somit auch die Situation und das Interesse der Besucher_innen und Performer_innen. Die geflüchteten Personen entwickelten ein größeres Selbstbewusstsein und ergriffen häufiger das Wort. (Vgl. Suntinger, 2019, *Inter-*

view mit Leisch Teil 1, X) Eine wesentliche Zäsur bedeutete, wie bereits erwähnt, der Angriff einer Gruppe der rechtsextremen Identitären auf die Aufführung im Audimax an der Universität Wien am 14. Mai 2016, da es wichtig für die Geflüchteten war, diese Situation tatsächlich auch politisch zu begreifen. Ihr Unverständnis drückten sie in vielen Fragen aus:

„Wer sind diese Faschisten, was wollen die, was bedeutet das? Weil die waren da ein halbes, dreiviertel Jahr in Österreich und das war das erste Mal, dass sie die Erfahrung gemacht haben, dass es hier auch Leute gibt, die sie hier überhaupt nicht haben wollen.“ (ebd., XI)

In den ausgeführten Interviewgesprächen wird deutlich, dass die Diskussionen ein wichtiger Teil des Gesamtprozesses waren. Aus verschiedenen Gründen nahmen die einzelnen Befragten zwar nicht an jeder Diskussion teil, dennoch erzählte beispielsweise Mhanna, dass er die Fragerunden als positiv empfunden hat:

„Viele Leute haben so viel wichtige Hilfe von Vereinzelteten aus dem Publikum bekommen. Extrem viel - hat sehr viel gebracht, auf alle Fälle.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, VI)

Auch Khawary erklärte im Zuge des Interviews, dass er die Diskussionen für gut empfand. Für ihn wurde dadurch deutlich, dass im Publikum großes Interesse an den Geflüchteten und deren Geschichten vorhanden war; es wurden Fragen gestellt und das Publikum hat sehr aufmerksam zugehört. Er nutze die Diskussionen auch dafür, den Zuschauenden einen Einblick in seine Gefühlswelt zu geben:

„Ich glaub es ist gut mit den Leuten zu diskutieren. Egal ob die Leute gegen uns oder für uns sind. [...], wenn ich mit den Leuten spreche und ich erzähle, was mein Gefühl ist, ist es leichter als es in meinem Inneren zu lassen. Ich muss mit den Leuten sprechen und sagen, warum wir dieses Stück machen.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, III)

Khawarys einzige Hürde sich aktiv am Diskussionsteil zu beteiligen war wiederum die Sprache, was sich allerdings im Laufe der Zeit ein wenig verbesserte (vgl. ebd., III).

Reschs Begeisterung im Anschluss einer jeden Aufführung noch ein Publikumsgespräch zu führen, hielt sich anfänglich in Grenzen. Sie zeigte sich jedoch einsichtig, dass die Diskussionen zielführend sind und änderte mit der Zeit ihre Meinung:

„Aber im Endeffekt waren wir uns jedes Mal einig, dass die Diskussionen wirklich dazugehören und wahnsinnig wichtig waren und es hat definitiv was bewirkt, man hat richtig gemerkt, dass für viele Zuschauer die ‚Flüchtlinge‘ dann ein Gesicht, einen Namen und eine Geschichte bekommen haben.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, IV)

Die Performance – der Übergang von einer fiktionalen Bühnensituation in ein reales Forum des Austausches – erwies sich als eine Herausforderung, sowohl für das Publikum als auch für

die Performer_innen. Natürlich bestand die Möglichkeit in einer passiven Position zu verweilen und den Raum nach Ende des ersten Teils zu verlassen, allerdings nahmen viele Personen und dem ist sich auch Bergmann sicher, die Einladung zum Dialog an. Diese Bereitschaft sorgte nicht nur kurzfristig für eine Veränderung der Situation, sondern hatte auch nachhaltige Folgen. Da Bergmann nicht nur auf der Bühne aktiv war, sondern sich unter anderem auch um die EDV-Spenden kümmerte und somit mit vielen Besucher_innen in Kontakt stand, kann er mit Gewissheit behaupten, dass die Produktion positive Reaktionen und aktive Beteiligung bewirkt hat:

„[...] es Reaktionen gab und ich weiß auch, dass da durchaus einige waren, die nicht nur helfen wollten, sondern auch irgendwie sehr an den Menschen interessiert waren, die dahinterstehen. Und ich glaub auch, dass sich einige Freundschaften entwickelt haben. Wir haben ja durchaus auch, während diesen Aufführungen auch Menschen gefunden, die Leute zuhause in der Wohnung aufgenommen haben.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, VI)

Auf der Internetseite bittet das Kollektiv die Möglichkeit zur Kontaktaufnahme beziehungsweise sich darüber zu informieren, welche Gegenstände gesucht und Leistungen erbracht werden müssen. Der Erfolg der Aktion kann daran gemessen werden, dass – wurde beispielsweise eine Sachspende getätigt – der Gegenstand auf der Website sichtlich ausgestrichen wird¹⁶⁴.

4.3.3 Aufführungsortwechsel

Seit der Premiere in der Arena Wien am 12. September 2015 lassen sich auf der offiziellen Internetseite 24 weitere Veranstaltungen, bei ständigem Ortswechsel, zählen. Aufführungsorte waren unter anderem Theaterhäuser, Orte der Zwischennutzung, öffentliche Plätze und Schulen¹⁶⁵. (Vgl. Dechant; Leisch, 2015e) Aufgrund der Einzigartigkeit des Projekts und der Geschwindigkeit, in welcher es dem Kollektiv gelungen ist, dieses Stück mit Geflüchteten auf die Bühne zu bringen, war die Nachfrage von Veranstalter_innen, das Stück an verschiedenen Orten aufzuführen, groß. Die Verbreitung in der Öffentlichkeit passierte deshalb überwiegend

¹⁶⁴ Unter dem weiterführenden Link „wir brauchen“ setzt das Kollektiv diese Aktion auch aktuell noch fort: <http://www.schweigendemehrheit.at/wir-brauchen/>. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

¹⁶⁵ Zu den Veranstaltungsorten 2015 zählen der Dschungel Wien, das Werk X, das Schauspielhaus Wien, die Brunnenpassage, öffentliche Plätze, wie der Wallenstein- und der Schwarzenbergplatz in Wien, aber auch Schulen, wie das Goethe Gymnasium, das Erich Fried Realgymnasium, das Gymnasium Radetzkyplatz und die American International School in Wien. Über das Jahr 2016 verteilt fanden Veranstaltungen in der Brunnenpassage, im Das Werk, im mittlerweile delogierten Kunst- und Kulturraum mo.ë, im Audimax der Universität Wien, im Orpheum Graz, im Festsaal der FH St. Pölten, an der Technischen Universität Wien, im Arkadenhof des Wiener Rathauses, an der Universität für Musik und darstellenden Kunst, im Veranstaltungszentrum ÖGB Catamaran, im Kulturverein dreier_Hof in Leonding in Oberösterreich und im Zuge der Veranstaltung *Bock auf Kultur* im Vindobona, zudem am Siebenbrunnenplatz und mit Amnesty International am Karlsplatz. Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-performen-jelineks-schutzbefohlene/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

selbstorganisierend. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, VIII) Die Aufführungen, die an öffentlichen Plätzen stattgefunden haben, erzielten – den Angaben Leischs zu Folge – eine besondere Wirkung. Eine Begründung dafür ist der Überraschungseffekt und die Zufälligkeit:

„[...] weil Leute zufällig vorbeikommen, die irgendwo hingehen, die dort vorbeikommen oder die dort wohnen – und plötzlich findet auf einem öffentlichen Platz irgendetwas Ungewohntes statt. Und genau das war das, was wir wollten. Dass wir Leute erreichen jenseits dieser Theaterkulturorte, wo nur einschlägiges Publikum verkehrt. Also Leute, die hingehen, weil sie sich für so etwas interessieren und eher – sag ich mal zumindest linksliberal oder links sind und irgendwie Humanisten [...].“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIII)

Die Reaktionen der Personen fielen unterschiedlich aus: Auf den öffentlichen Plätzen war es so, dass einerseits Leute fluchend vorbeispaziert sind und mit der Theaterarbeit gar nicht einverstanden waren. Auf der anderen Seite und das wurde am Wallensteinplatz sichtbar, sind auch Personen vorbeispaziert, die eine ähnliche Migrations- oder Fluchtgeschichte hatten. Es wurde intensiv diskutiert, Leute sind sich nähergekommen und es fand ein Austausch zwischen Personen statt, wo es ein gewisses Spannungsverhältnis gegeben hat. Den Erfolg an den Schulen erklärt sich Leisch damit, dass hochkomplexe Literatur auf eine vielfältige, spannende, energiegeladene und vereinfachte Form dargestellt wurde – „sozusagen Jelinek für Eilige“ (ebd., XIV).

Den Unterschied zwischen Aufführungen im öffentlichen und im geschlossenen Raum nahm auch Bergmann wahr. Zum einen war es schauspielerisch eine große Herausforderung, da weniger Technik zur Verfügung stand, viel improvisiert werden musste und ein hohe Lärmfrequenz bestand. Im geschlossenen Raum waren Dinge berechenbarer, der „Blick irgendwie klarer“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, IV), im Gegensatz zu der Unberechenbarkeit, die draußen herrschte. Über die Reichweite der Inszenierung spricht Bergmann jedoch weniger euphorisch als Leisch. Auf die Frage hin, ob durch den Ausbruch in den öffentlichen Raum ein vielfältigeres Publikum erreicht werden konnte, gibt er eine bejahende Antwort:

„Auf jeden Fall. Also nicht so viel, wie wir uns alle wünschen und erhoffen würden [...].“ (ebd., IV)

Seiner Ansicht nach war es wichtig, in welcher Gegend das Stück gespielt wurde. Natürlich gab es auch auf öffentlichen Plätzen Publikum, das gezielt zu der Aufführung gekommen ist, ein wesentlicher Anteil war da aber schon auch „Laufpublikum“ (ebd., IV). Es sind immer Passant_innen auf das Geschehen aufmerksam geworden, welche dann auch tatsächlich stehen geblieben sind. Weniger funktioniert hat der Diskussionsteil im Anschluss, da sich das

Publikum nach den Aufführungen schnell wieder aufgelöst hat. (Vgl. ebd., IV) Als „konzentrierter, ruhiger und emotionaler“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, III) beschrieb Resch die Aufführungen in den geschlossenen Räumen. In theatralen Räumen hat das Publikum mehr Berührung und Emotionalität gezeigt, welche in Hilfsbereitschaft und spannenden Gesprächen mündeten. In öffentlichen Räumen wiesen die Aufführungen eher einen „Happening-Charakter“ (ebd., III) auf, mehr Spontanität und Flexibilität war erforderlich. (Vgl. ebd., III) Genau dieser unkontrollierbare Happening-Charakter, im Vergleich zu der emotionalen Stimmung innerhalb geschlossener Räume, war es, der Khawary Angst bereitete. Die Aufführungen auf öffentlichen Plätzen gingen für ihn mit einem Gefühl der Unsicherheit einher:

„Im Theater war es besser als draußen, weil es draußen für uns ein bisschen unsicher war. [...] Und wir dachten, dass vielleicht etwas passiert. Ja draußen war es ein bisschen schwieriger als drinnen in einem Theater oder in einem Lokal oder so.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, II f.)

Khawary war sich darüber bewusst, dass es sich bei *Die Schutzbefohlenen* um ein gesellschaftskritisches Stück handelt; zudem wusste er auch, dass nicht alle Österreicher_innen Geflüchteten gegenüber positiv gestimmt sind. Ortsabhängig konnte er durchaus verschiedene positive und negative Reaktionen beobachten, worauf sich schlussfolgern lässt, dass an öffentlichen Plätzen auch ‚feindseliges‘ Publikum erreicht worden ist. (Vgl. ebd., II) Mhanna erläuterte, dass der Ortswechsel für ihn keinen wesentlichen Unterschied gemacht hat. Er schilderte die Reaktionen des Publikums als durchwegs positiv. „Es gab immer eine gute Reaktion auf das Stück, die Mitmachenden, es hat den Leuten immer gut gefallen“ (vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, III). Einen wesentlich größeren Unterschied in den Reaktionen des Publikums hat Mhanna bei *Traiskirchen* erfahren, worauf im Analyseteil von *Traiskirchen. Das Musical*. zurückgegriffen wird. Resch erzählte, dass das Kollektiv „vor Politikern, vor Unileuten, eben vor Leuten, die einfach auf einem Straßenfest saufen waren gespielt [hat], aber auch vor Theaterleuten“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, IV). Der Ortswechsel hatte einen wesentlichen Beitrag zu dieser hohen Reichweite beigetragen.

5 *Traiskirchen. Das Musical*.

5.1 Beobachtungen der Autorin

Die gesamte Bühne, mit Ausnahme einer kleinen beleuchteten Stelle ist dunkel. Überall liegen Stangen¹⁶⁶ am Boden und ein Geräusch wird wahrnehmbar. Es erfolgt die Inszenierung der „Ankunft“ (Dechant; Leisch 2017, Textbuch, 1) in Traiskirchen. Auf der wenig ausge-

¹⁶⁶ Offizielle Bezeichnung aus dem Textbuch.

leuchteten Bühne werden viele verschiedenen Menschen erkennbar, die von allen Seiten ankommen – eine schwangere Frau, eine gebrechliche ältere Dame, herumhüpfende Kinder, weinende Männer aus verschiedenen Herkunftsländern. Das Orchester bestehend aus sechs Musiker_innen beginnt zu spielen, während die Angekommenen die Stangen aufheben und sich dem Publikum zugewandt in einer Reihe aufstellen. Schon fast bedrohlich wirkend, richten sie die Stangen, wie Speere auf das Publikum und schreiten einheitlich nach vorne. Im Hintergrund strahlt ein Audienceblinder, wodurch die Figuren nur in Umrissen erkennbar werden, jedoch große Schatten werfen. Plötzlich endet die Musik, der Scheinwerfer wird abgedreht und die Stangen fungieren nicht mehr als Waffe, sondern symbolisieren das Eingangstor der Erstaufnahmestelle in Traiskirchen. Die Personen stellen nun, in einer Reihe aufgegliedert den Zaun des „Auffanglager[s]“ (ebd., 4) dar, hinter dem sie stehen und warten. Vom Bühnenrand kommt der „Sandlergott“ (ebd., 1) – auch „Quotensandler“ oder „Sandlergottregisseur“ genannt, gespielt von Dechant. Er trägt einen knielangen Pelzmantel, darunter ein Unterhemd und eine Boxershirt. Das Geräusch von Kirchenglocken ertönt und der Sandler beginnt zu predigen:

„Im Sommer 2015 schlüpfte ein Video im digitalen Nest eines iPhones und piepste: ‚mensch-unwürdige Zustände in einem Flüchtlingslager im Herzen Europas‘.“ (ebd., 1)

Chorisch wiederholen die Geflüchteten die Worte „Im Herzen Europas“, bevor sich der Sandlergott in sein Zeltlager am rechten Bühnenrand zurückzieht und die Tore Traiskirchens geöffnet werden. Der Zaun teilt sich in der Mitte und die beiden Hälften ziehen sich an den linken und rechten Bühnenrand zurück. Der Schauspieler Jantus Philaretou, der auf der Bühne den „ORS-Jakob“ (ebd., 1), einen nationalsozialistischen Lageraufseher verkörpert, tritt in den Vordergrund. Er trägt, wie auch die anderen Aufseher, eine orange Warnweste. Neben ihm steht die Figur „Meryem“ (ebd., 1). Sie ist ein Mädchen, „das nur redet, wenn sie was zu sagen hat“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft), deshalb antwortet sie nicht auf die eindringlichen Fragen, die ihr der ORS-Jakob stellt. Ihr leerer, teilnahmsloser Blick ist nach vorne gerichtet und sie schenkt dem Aufseher keine Aufmerksamkeit. Singend stellt er ihr Fragen, wie:

„Welche Anteile deiner Persönlichkeit musstest du im Herkunftsland unterdrücken und möchtest du hier ausleben und sind diese mit unserer pluralistischen Gesellschaft vereinbar? [...] Welche Anteile deiner Persönlichkeit konntest du im Herkunftsland ausleben und musst du hier unterdrücken um mit unserer pluralistischen Gesellschaft vereinbar zu sein?“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 1)

Der Sandlergott unterbricht das Interview mit Zwischenrufen und versucht Meryem, die weiße Jeans und ein blaues Jeanshemd trägt, worüber ein weißes Tuch gewickelt wurde, der Situation zu befreien. Er ruft:

„Sag: das geht dich an Scheiß an [,] nein sag du bist ein unbeschriebenes Blatt. Du hast alles gelöscht, was du warst und Österreich darf dich beschreiben wie es will.“ (ebd., 2)

Mit einem ironischen Unterton verkündet er, dass es sich bei Meryem um ein Mädchen handelt, welches auf der Flucht ihre Identität zurückgelassen hat und die Gesetzgeber_innen Österreichs können sie nun gestalten, wie es ihnen passt. Neben dem ORS-Jakob steht auch noch der ORS-Josef im Hintergrund. Auch Josef, gespielt von einem deutschsprachigen Protagonisten namens Uwe Dreysel, ist ein Lageraufseher, stellt allerdings den Gegenpol zu Jakob dar, da er Geflüchteten gegenüber eigentlich freundlich eingestellt ist und insgeheim gerne „mehr helfen möchte, als er vermag“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft). Er nimmt Meryem an den Schultern und führt sie von der Bühne. (Vgl. ebd., 1f.) Die Lage in der Erstaufnahmestelle ist dramatisch. 4500 Geflüchtete auf 1200 zur Verfügung stehende Betten. Während der ORS-Moses, verkörpert von Moussa Thiaw, auf die Bühne kommt, formieren sich die Geflüchteten wieder zu einem Lagerzaun. Moses spaziert telefonierend den Zaun entlang:

„[Schatz]. Ich erzähl dir was, aber das bleibt unter uns. Uns ist das Essen ausgegangen. Ja! Gestern ham die nur ein Stück Brot und eine gekochte Zwiebel gekriegt.“ (ebd., 2)

Der ORS-Moses verbringt die meiste Zeit damit, mit seiner Freundin zu telefonieren, die über soziale Medien die Geschehnisse im Erstaufnahmezentrum verfolgt – in den meisten Fällen ist sie falsch informiert. Neben dem ORS-Moses, ORS-Jakob und ORS-Josef gibt es noch die Figur des ORS-David, verkörpert von Farzad Ibrahimi. Gemeinsam sorgen sie dafür, dass Recht und Ordnung im Lager herrschen. Sie gehen ihren Pflichten jedoch nur halbherzig nach. Aufgrund der Gesetzgebung und den Anweisungen des Lagerleiters ist ihre Handlungsmacht im Lager eingeschränkt. Die Zufriedenstellung des Lagerleiters steht über den Bedürfnissen der unterversorgten geflüchteten Menschen. Während eines Telefonats stellt sich heraus, dass die Freundin des ORS-Moses gelesen hat, dass im Lager die Gefahr besteht sich mit gefährlichen Krankheiten anzustecken. Der ORS-Moses erwidert:

„Geh bitte glaub net jeden Scheiß der in der Zeitung steht! Da ist kein Ebola und auch ka Vogelgrippe. Also nicht, dass ich wüsste. Leut, gebts a Ruh! Bin schon wieder da, Schatzi. Das

einziges womit man sich hier anstecken könnte, ist Mitmenschlichkeit, aber dazu stinkt es hier zu sehr...Na net wegen den Zwiebeln, wegen der Leut, die haben stinkende Füße¹⁶⁷.“ (ebd., 3f.)

Es herrscht täglicher Wahnsinn im Lager: Die Frauen sind dazu gezwungen ohne Vorhänge zu duschen, weil die Schweizer Mutterfirma ORS-AG in Frage stellt, ob Duschvorhänge wirklich notwendig sind. Eine Frau stimmt das Lied „Happy Birthday“ (ebd., 3) für ihr frisch im Lager geborenes Kind an, sie wird von ORS-Moses jedoch dazu aufgefordert still zu sein. Moses geht von der Bühne ab, der Zaun löst sich auf und das erste Lied namens „Traiskirchenlied“ (ebd., 4) wird angestimmt. Die einzelnen Strophen werden in Rap-Soli performt, in denen Personen mit unterschiedlichen Hintergründen ihre Meinung kundtun. Fünf gegenübergestellte Strophen werden von Künstler_innen der Schweigenden Mehrheit performt und lauten wie folgt:

Der Schauspieler Johnny Mhanna verkörpert in *Traiskirchen* einen Charakter namens Samo. Laut Textbuch handelt es sich bei Samo um einen syrischen Rebellen:

„Jetzt bin ich endlich hier
Monate lang geflüchtet
Im Meer fast krepirt
Keine Gewehr Schüsse
IS Gewalt ist weit
Ich hoffe ich kriege bald meinen Asylbescheid.“ (ebd., 4)

Die Schauspielerin Eva Prosek spielt Nicole, eine Verteidigerin der österreichischen Werte. Sie singt:

„Jetzt müssen wir uns fürchten
Flüchtlinge
wären besser aufgehoben
bei den Türken,
keine Willkommenskultur
Wir sind schon überfüllt.
Schau dir dieses Auffanglager an
total vermüllt.“ (ebd., 4)

Die Schauspielerin Sophie Resch verkörpert auf der Bühne eine Frau namens Laura. Laura entpuppt sich als solidarische Flüchtlingshelferin und Aktivistin:

¹⁶⁷ Nachdem der damalige niederösterreichische Landeshauptmann Erwin Pröll vor „Epidemien- und Seuchengefahr“ warnte, drohte 2015 ein Aufnahmestopp. In vielen Print- und sozialen Medien wurde über diese Gefahr berichtet und diskutiert. Ein Facebook-Kommentar der *FPÖ Ortsgruppe 7062 St. Margarethen*, als Reaktion auf einen Zeitungsbericht des Nachrichtenmagazins Profil, sorgte für Aufsehen. Siehe: <https://www.facebook.com/153292551518148/posts/465690783611655/> und <https://www.profil.at/ausland/eritrea-land-aus-dem-die-meisten-fluechtlinge-kommen-5783764?fbclid=IwAR12ZU85vdTnHdNxyC8zdZqsWHw5wBILNRCnVPy1W0lcrwXij38kc8vjZk>. (Zugriffsdatum: 11.06.2019).

„Ihr braucht euch nicht zu fürchten
Wir sind froh, dass ihr hier seid, wir euch weiterhelfen dürfen.
Ich weiss für euch ist das alles sicher etwas seltsam,
deshalb tun wir was wir können für euch: ey, refugees welcome!“ (ebd., 4)

Der Schauspieler Stefan Bergmann stellt auf der Bühne einen Traiskirchner Gärtner namens Norbert dar:

„Willkommen in Traiskirchen, doch Vorsicht, halt!
Flüchtlingsköpfe sind gebettet auf Asphalt
Doch danach wird bezahlt
Riesengewinn beim ORS
Für einen wahren Sozialisten ein Skandal! Stoppt das jetzt!“ (ebd., 4)

Der Schauspieler Moussa Thiaw spielt den ORS-Moses als Lageraufseher, für den die wirtschaftliche Gewinnmaximierung vordergründig ist:

„Willkommen in Traiskirchen
Ja Wir machen hier Gewinne
Dank pro Kopf Bezahlung 2.5 Mille
Wie wir das handeln [sic!] ist für den Staat irrelevant
Mit Zimmern, mit Containern, Zelten oder dem Asphalt.“ (ebd., 4)

Im Traiskirchenlied werden die einzelnen Charaktere mit ihren widersprüchlichen Denkansätzen vorgestellt, welche sich im Laufe der Inszenierung noch entfalten. Am Ende singen alle gemeinsam den Refrain „A Touch of hope, a new beginning“ bevor sich die Geflüchteten links und rechts in zwei Reihen anstellen. Die ORS-Aufseher haben die Aufgabe die Geflüchteten nach ihren Wünschen und Anregungen zu fragen, aufgrund von Zeitmangel bleibt jedoch keine Zeit auf die einzelnen Bedürfnisse näher einzugehen. In Dauerschleife und immer schneller fallen auf die Frage „Was willst du?“ (ebd., 6) Antworten, wie:

„New clothes or a washing machine, I can't smell myself anymore [...], white card und eine Arbeit! [...], ich will ein Haus ein kunterbuntes Haus ein Äffchen und ein Pferd [...], I need to shower without men watching me [...], Please delete my fingerprints so I can go to Sweden [...]“ (ebd., 7f.)

Aufgrund der Mittagspause, die in 5 Minuten ansteht, beschleunigt der ORS-Moses den Vorgang, bis die Situation eskaliert und der Lagerzaun kaputt gemacht wird. Kurz bevor die Lageraufseher in die Mittagspause gehen, macht Jakob die anderen Aufseher darauf aufmerksam, dass 800 neue Geflüchtete vor dem Zaun des Lagers sitzen und lenkt die Aufmerksamkeit auf das im Saal sitzende Publikum. David antwortet: „Die sind ganz still. Traumatisiert. Wahrscheinlich.“ (ebd., 11). Moses winkt ab, denkt aber bereits an seine Mittagspause und spricht zum Publikum:

„Egal also ihr bleibt einfach mal da sitzen und später schau ma was wir mit euch machen. You sit and we will come later to you, ok?“ (ebd., 11)

Mit diesen Worten gehen die Aufseher von der Bühne und es entfaltet sich ein buntes Treiben. Begleitet von fröhlicher Jahrmarktmusik wird die gesamte Bühne ausgeleuchtet und es entsteht ein „Jahrmarkt der Barmherzigkeit“ (ebd., 12). Österreicher_innen versammeln sich vor dem Lagertor und versuchen Hilfe zu leisten. Es herrscht Chaos, die Anwesenden lassen ihren Emotionen freien Lauf. Einige lachen, anderen wiederum steht die Verzweiflung ins Gesicht geschrieben. In der nächsten Szene tritt der Schauspieler Futurlove Sibanda auf die Bühne. Der von ihm verkörperte Charakter trägt den Namen Mochezu Mochema Chezuka Yokha (hier abgekürzt: Yokha), welcher als Mitarbeiter von Amnesty International eine Kontrolle im Lager durchführen muss. Der „Betreuungsstellendirektor“ (ebd., 11) des Lagers, dessen Name Schabhüttl ist und von der Schauspielerin Hanna Binder gespielt wird, führt den Mitarbeiter herum und versucht von den menschenunwürdigen Zuständen abzulenken. Nachdem Yokha die Zustände im Lager als unmenschlich einstuft, versucht Schabhüttl die Schuld auf die Geflüchteten und „diese deppate Zivilgesellschaft“ zu schieben. Diese würden sein Lager verunstalten und außerdem seien sie schuld an dem Verschwinden einer Schildkröte, welche bis vor kurzem noch im Lager gewohnt hat. (vgl. ebd., 16f.) Nicht nur Schabhüttl äußert seine Verzweiflung auf der Bühne, sondern auch Laura. Sie beschwert sich darüber, dass sie stundenlang vor dem Lager steht und hilft, sie jedoch trotzdem das Gefühl hat, dass ihr niemand etwas zurückgibt. Plötzlich steht „Naim“ (ebd., 17), gespielt von Bagher Ahmadi, vor ihr und bittet sie darum, ihn zu heiraten. In ihrer Überforderung spricht sie zunächst zu Naim, wendet sich jedoch später zum Publikum. Das Saallicht geht an und die Aufmerksamkeit wird auf das Publikum gelenkt. Sie stellt einen Vergleich auf:

„Ja, aber Tausende Afghanen sind von Abschiebung bedroht, die kann ich ja nicht alle heiraten. Wie soll ich etwas alleine schaffen, was ganz Europa nicht schafft? Aber abgesehen davon ist ja die Flüchtlingsfrage gar nicht das Problem. Da müssen wir schon die Politik grundsätzlich ändern. Aber anstatt Probleme zu lösen, weißt du was wir tun? Ich zeige es dir. Nehmen wir an diese 650 Zuschauer stehen für die 510 Millionen EU-Bürger. Und was ist da 2015 passiert?“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Volkstheater, 00h44'40“ – 00h45'29“)

Kurz bittet sie sowohl Naim als auch die Figur Haidar Ali (der übrigens tatsächlich Haidar Ali heißt) – er verkörpert im Musical eine verschwundene Schildkröte und ist im Vergleich zu Naim ein relativ kleiner Mann – nach vorne zu treten. Sie stehen dem Publikum zugewandt nebeneinander. Laura fährt fort:

„Also prozentuell gesehen, zu diesen 510 Millionen sind diese 1,7 Menschen vor der Tür gestanden und haben um unsere Hilfe gebetet. Vielleicht könnt ihr mal um Hilfe bitten?“ (ebd., 00h45'29“ – 00h46'02“)

Sie fordert Naim und Haidar Ali dazu auf sich hinzuknien und um Hilfe zu flehen. Hysterisch schreiend fährt sie fort:

„Und wie hat Europa darauf reagiert? [...] Vor lauter Feinden, sehen wir den Feind nicht mehr. In Wirklichkeit müssen wir euch um Hilfe bitten. Wir sind verrückt. Von einem tödlichen Irrsinn befallen, aus dem wir alleine nicht mehr herausfinden. Wir leben in einem Wirtschaftssystem, in dem die Hälfte aller Reichtümer der Welt von 500 großen Konzernen kontrolliert wird, aber die Hälfte der Menschen, in Armut und Elend vegetiert. Und wir glauben, das sei die natürliche Ordnung der Dinge.“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 19)

Laura reagiert sehr emotional und schreit so laut, dass alle auf der Bühne erschrocken zurückweichen. Sie wird jedoch vom Sandlergott unterbrochen, der sie dazu auffordert „die Kirche im Dorf“ (ebd., 19) zu lassen. Immer wieder werden die Szenen durch Lied-Einschübe unterbrochen bevor ein Szenenwechsel stattfindet. Das nächste Lied heißt „High Heels Phantasma“ (ebd., 22), ein weiteres wird von dem Schauspieler Dariush Onghaie gesungen, der sich als Journalist der Kronen Zeitung und „Troublemaker“ (*Traiskirchen. Das Musical*, 2017, Programmheft) ausgibt. Der Journalist, der von vier Personen, auf einem Königsthron sitzend, herangetragen wird, erfreut sich über die Verzweiflung des Traiskirchners Norbert. Norbert, versucht auf der Bühne seinen inneren Konflikt spürbar zu machen. Die chaotische Lage in Traiskirchen belastet ihn, es stört ihn, „dass bei uns in jedem Park und auf jeder G’stettn Leut‘ vagabundieren“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 28). Er gibt den Geflüchteten aufgrund ihrer prekären Lage jedoch trotzdem eine Chance und erzählt von seinem Geistesblitz – dem Garten der Begegnung, einem Integrationsprojekt¹⁶⁸, welches in Traiskirchen tatsächlich umgesetzt wurde. Im Stück bricht jedoch ein Streit aus, woraufhin Norberts „trännende Herzen“ (ebd., 29), Blumen, die er zuvor mit den Geflüchteten gepflanzt hat, zerstört werden. Als Reaktion schreit er wütend:

„Ja, es reicht. Mir ist das alles zuviel. Es is do eh schon alles schwierig genug [...]. Ich hab doch selbst a nix, mein Leben is a Kampf, gut, ich weiß nicht wie es sich anfühlt vom IS geköpft zu werden, ich wei[ß] nicht was es heisst zu hungern, aber ich weiß a ganz genau, was es heisst, niemand mehr zu sein [...].“ (ebd., 29)

Der Journalist zieht Nutzen aus Norberts emotionalem Tiefpunkt und sieht darin eine Gelegenheit, geldbringende Schlagzeilen zu schreiben. Er interviewt Norbert und notiert sich nur die Aussagen, die als fremdenfeindlich gedeutet werden können. Ohne Rücksicht auf die Geflüchteten und Ortsansässigen freut er sich über seinen Erfolg und lässt sich wieder davontragen. Auf der Bühne kehrt noch keine Ruhe ein. Einerseits protestieren linke Demonst-

¹⁶⁸ Der Garten der Begegnung ist ein Projekt bei dem Traiskirchner_innen, Asylsuchende und Schüler_innen gemeinsam eine Grünfläche in Traiskirchen bepflanzen. Siehe: <https://www.gartenderbegegnung.com/>. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

rant_innen gegen die damalige Außenministerin Mikl-Leitner¹⁶⁹, andererseits schreien rechte Gegendemonstrant_innen „Festung Europa, macht die Grenzen dicht!“¹⁷⁰. Zeitgleich muss sich eine Ärztin, verkörpert von Hichran Taptik, von einem Salafisten namens Walter, gespielt von Jihad Al-Khatib, anhören, dass ihre alkoholhaltigen Medikamente gegen die muslimische Religion verstoßen. Das Streitgespräch wird allerdings vom Sandlergott unterbrochen. Er schreitet auf die Bühne und klärt auf, dass er den Walter über einen Entzug beim grünen Kreis kennt. Er unterbricht das Gespräch und entlarvt den Salafisten als einen Anonymen Alkoholiker:

„Wos wüsst du Koffer, herst oida Walter. Konnst die nimma erinnern beim grünen Kreis auf Entzug. Herst Walt, grod woast noch a Rapper, den die Drogen umkaut hobn und wos is jetzt mit dir? Bis leicht a Prediger wurdn oder was?“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Volkstheater, 00h01‘05“ – 00h05‘41“)

Eine gewalttätige Schlägerei bricht aus. Unkontrolliert kämpft jeder gegen jeden. Die Situation eskaliert. Der Syrer Samo kommt aus dem Gewirr des Lagers hervor, er trägt ein Schild mit der Aufschrift ‚Heimat‘ in der Hand. Es gehört Nicole, einer jungen österreichischen Patriotin, die um ihr kulturelle Identität bangt und deshalb am Lagertor gegen die aktuellen Zustände und die Ankunft der Flüchtlinge protestiert. Samo reagiert selbstbewusst und charmant auf ihre Argumente und Anschuldigungen. Eine Diskussion über das Verständnis von ‚Heimat‘ bricht aus. Sie gibt ihm zwar nicht recht, muss sich jedoch eingestehen, dass er persönlich ganz nett zu sein scheint. Ihre Wege trennen sich, der Syrer ruft ihr noch hinterher:

„Nicole, schöne Nicole. Ich werde dich nie vergessen. Du warst die erste in diesem Land, die mir gesagt hat, dass ich hier unerwünscht bin. Danke!“ (ebd., 01h21‘31“ – 01h21‘52)

Eine Liebesgeschichte zwischen einem syrischen Geflüchteten und einer politisch rechts eingestellten Patriotin bahnt sich an und die erste Hälfte des Musicals geht zu Ende. Mit der zweiten Hälfte des Stücks öffnet sich der Vorhang. Der ORS-Josef erwacht aus einem Albtraum. Plötzlich kommt es zu einem Stromausfall, verursacht von den gespendeten Wasserkochern der „Gutmenschen“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 34). Während der ORS-Moses sich überfordert mit der Stromausfall-Situation zeigt, erfolgt ein weiterer Albtraum – diesmal

¹⁶⁹Als Mitglied der ÖVP war Johanna Mikl-Leitner von 2011 bis 2016 österreichische Innenministerin. Nachdem sie in die niederösterreichische Landespolitik wechselte, wurde sie 2016 von Wolfgang Sobotka abgelöst. Ab dem Jahr 2015 fanden in der Regierung von Österreich große Umbrüche statt. Zu dieser Zeit setzte sich die Bundesregierung aus einer Koalition zwischen der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ) und der Österreichischen Volkspartei zusammen. Als Minister für Europa, Integration und Äußeres amtierte Sebastian Kurz (ÖVP). Siehe: <https://www.parlament.gv.at/WWER/BREG/REG/>. (Zugriffsdatum: 27.03.2019).

¹⁷⁰ Im Sommer 2015 schmückten widersprüchliche Slogans die Überschriften von Print- und Online-Medien, die eine Gespaltenheit der Gesellschaft sichtbar machten. Siehe: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 455 – 470.

ist der ORS-David davon betroffen. Im Traum vernimmt er ein Lied. Dieses Lied wird dem, der es summt in der nächsten Szene zum Verhängnis. Bei dem Sänger handelt es sich um einen mutmaßlichen Folterer aus einem Gefängnis von Aleppo. Die Klägerin, „eine Kurdin, die ihren Folterer vor Gericht gestellt und verurteilt sehen möchte“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft) behauptet den Täter daran erkannt zu haben, dass er ein Lied gesungen hat, welches sie 2004 im Gefängnis geschrieben, jedoch nie veröffentlicht hat. Geklärt kann der Fall nur werden, wenn ein Urteil darüber gefällt wird, ob es sich „bei dem Krieg in Syrien um einen ausgedehnten oder systematisch[en] Angriff gegen eine Zivilbevölkerung handelt“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 35). Die Aussagen der Zeugen darüber fallen vielfältig aus:

„die arabischen Sunniten‘ [...], ‚die Muslimbrüder‘ [...], ‚SaudiArabien‘, [...] die Israelische Regierung‘ [...], ‚Der militärischindustrielle Komplex‘.“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 35f.)

Die Meinungen spalten sich und es kommt zu keiner endgültigen Lösung, trotzdem wird das Todesurteil für den angeblichen Folterer verlangt. Es stellt sich heraus, dass der Folterer eigentlich auf den Philippinen geboren ist und nie in Syrien war, woraufhin ein kurdisches Lied – von Sakina Teyna namens *Rojavayê Dilê Min*¹⁷¹ – der Klägerin eingestimmt wird. Das Lied wird jedoch durch ein Hupgeräusch unterbrochen. Der Schauspieler Khalid Mobaid als „Schlepperjesus“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft) erscheint im Lager. Mobaid spielt in *Traiskirchen* nicht nur den Schlepperjesus, sondern auch die Politikerin Mikl-Leitner. Seine Ankunft erweist sich als ideal, da die Insassen des Lagers auf der verzweifelten Suche nach einem Sündenbock sind. „Wer bereichert sich schamlos am Elend der Opfer? [...] Wer bringt die Lohndrücker und die Drogendealer ins Land? [...] Wer durchlöchert unsere Grenzen und zersetzt unseren Rechtsstaat?“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 39). Auf diese Fragen der beiden rechtsradikalen Demonstranten erhalten sie von allen Seiten die Antwort: „Die Schlepper“ (ebd., 39). Nachdem er eigentlich gekreuzigt wurde, wird er jedoch trotzdem noch zu einer inszenierten Talkshow eingeladen, in welcher er „den Erzbösewicht [...] raushängen“ (ebd., 39) lässt, bevor er dann endlich auf Zeitausgleich gehen kann. Neben all der Überforderung im Lager beschließt Laura – die Industriekapitalismuskritikerin – Naim, welcher ihr zuvor einen Heiratsantrag gemacht hat, um in Österreich bleiben zu können, zu küssen. „Bei uns kann man ein Mädchen nicht einfach küssen“ (ebd., 41) lautet seine

¹⁷¹ Übersetzt heißt ‚*Rojavayê Dilê Min*‘ ‚der Westen meines Herzens‘ (vgl. Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 37f.). Das kurdische Lied wurde von Sakina Teyna geschrieben. Sie ist eine türkische Sängerin, die als politische Geflüchtete im Jahr 2006 nach Österreich kam. Seither produziert sie in verschiedenen Ensembles ihre eigenen Lieder und war bisher in Wien, Deutschland und Tschechien auf Tour. Siehe: <http://sakinatetya.com/biography/>. (Zugriffsdatum: 23.09.2019).

Reaktion darauf, worauf sie erläutert: „[...] ich küsse auch andere Männer und ich küsse auch Frauen. [...] Weil, bei uns ist das anders...“ (ebd., 41). Bereits kurz darauf treffen Samo und Nicole wieder aufeinander. Sie beschuldigt ihn dafür, dass er seine Heimat verraten hat, worauf er versucht sich zu verteidigen und seine Geschichte zu erzählen. Ihre Antwort lautet: „Na, jetzt kommt doch sicher so eine traurige Kriegs- und Fluchtgeschichte [...] von den Bomben, den toten Kinder[n], den Scharfschützen, von den Schreien, dem Blut...“ (ebd., 42). Bevor ein Liebeslied angestimmt wird, an welchem sich alle beteiligen, antwortet Samo: „Ich war der Scharfschütze“ (ebd., 42). Ein Lichtwechsel findet statt. Von jetzt an überschlagen sich die Ereignisse. Die verschwunden-gegläubte Schildkröte meldet sich per Telefon und berichtet, dass sie nach Schweden geflüchtet ist, weil dort ein besseres politisches Klima herrscht. Plötzlich steht Mobaid, nicht mehr als Schlepperjesus, sondern als Mikl-Leitner auf der Bühne – sie weigert sich ein Interview zu geben und stimmt ein Lied an:

„So viel Leid nun auch in meinem Heimat[land][,] Zeigt mir nur eine Ministerin, die das aushält
[...] Cause Nobody Knows How it feels To be more politician than human To be the eternal
buh-man Most misunderstood w[o]man Since Richard Nixon und President Tru-man.“ (ebd., 45)

Trotz ihres Klagelieds darf ein Foto mit einem Flüchtling nicht fehlen. Für die Kamera wird ein Lächeln aufgesetzt. Die Lage eskaliert. Mit ihrem Lied hat Mikl-Leitner einen Mauerfall initiiert und sie wird als die „ministry of interior Jeanne D’Arc Mikl Leitern“ (ebd., 46) bezeichnet, welche sich gegen die Festung Europa einsetzt. Rechte, Linke, Islamisten, Christen und Kapitalisten werfen sich Sprüche an den Kopf: „Freiheit/Gleichheit/Tradition/ Multikulti Endstation“, „Say it out say it clear/ refugees are welcome here“, „Allahu Akbar!“, „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!“ und „Geiz ist geil“ (ebd., 46f.) Außerdem werden zwischen den Liebespaaren Klüfte spürbar. Diese greifen sich gegenseitig mit Schuldvorwürfen an. Der Sandlergott hält einen langen Monolog, in welchem vor allem der Export österreichischer Waffen in Kriegsgebiete thematisiert und dessen Widersprüchlichkeit unterstrichen wird:

„Ich hab euch gezeugt, meine Kinder
mit dem harten Lauf meiner Gewehre
habe ich meinen zu Blei gewordenen Samen
in euch und die euren gespritzt. [...] Und du ah eine malaysische Lizenzversion Ohh, du bist was ganz besonderes
Eine 30 Jahre gereifte Glock, Jemen, Via Saudiarabien aus deinen Wunden sind so viele schöne Kindersoldaten geflossen
Der Jemen ist in österreichischer Hand.
In Österreichischer Handfeuerwaffenhand [...]“ (ebd., 49)

Das Licht fällt auf Laura und Meryem und der „Solidaritätssong“ (ebd., 50) wird gesungen; bevor es zu der großen Abschlusszene kommt und der ORS-Moses im Zuge der letzten Sze-

ne, der „Bootschoreographie“ (ebd., 50), alle auf sein Boot – „Neutraiskirchen“ (ebd., 51) holt. Von Humanität und Solidarität kann in Neutraiskirchen jedoch nicht gesprochen werden. Es erfolgt eine Auslagerung nach Afrika, wo jeder „NeuÖsterreicher“ willkommen ist, sich auch an die österreichische Kultur anpassen muss, sonst fliegt er raus: „Ihr seid näher an der Heimat und fern von uns im Westen“ sagt der ORS-Jakob, der mit der Lösung eines „Neutraiskirchen“ sichtlich zufrieden ist. (Vgl. ebd., 50ff.)

5.1.1 Zusammenfassung: *Traiskirchen. Das Musical.*

Zusammengefasst werden im Musical gesellschaftliche Debatten, Ansichten und Ereignisse ab dem Sommer 2015 innerhalb eines fiktionalen Rahmens, jedoch basierend auf realen Geschehnissen, dargestellt. Der Ort, an dem das Musical spielt ist Traiskirchen – es handelt sich zwar um ein Erstaufnahmезentrum, wird im Musical jedoch mit einem Jahrmarkt gleichgesetzt. Die Darstellung des alltäglichen Chaos, welches dort, aufgrund verschiedener Persönlichkeiten herrscht, kann als Rahmenhandlung gesehen werden. Die Figuren spiegeln sowohl die inneren, persönlichen als auch die äußeren, gesellschaftlichen Konflikte wider, welche im Zuge der Recherchearbeit des Kollektivs an die Oberfläche getreten sind und auch in den Medien beobachtbar waren. Zusätzlich erfolgt eine Anlehnung an biblische Erzählungen, durch den Miteinbezug der Figuren Gott, Jesus, Moses, David, Jakob und Josef und der Inszenierung einer Sintflut¹⁷² als dystopisches Ende der Geschichte. Im Zuge des Musicals findet ein ständiger Wechsel zwischen Dialogen und Liedern, welche das Gespielte entweder bekräftigen, oder der Situation einen Abbruch erteilen, statt. Das Musical bedient sich zudem Elementen des Komischen, um Themen, wie Kriegs- und Fluchtursachen, Religion, Kapitalismus, die Bildung von Stereotypen, Liebe, Fanatismus und Problematiken innerhalb der Politik – angefangen bei österreichischen Regierungsbeschlüssen, jedoch ausgeweitet auf das politische Weltgeschehen – aufzuarbeiten.

5.2 Künstlerische und politische Stilmittel auf der Bühne

Bei genauerer Betrachtung des Inhalts von *Traiskirchen. Das Musical.* zeigt sich deutlich, dass es sich um eine völlig andere künstlerische Herangehensweise handelt als bei *Die Schutzbefohlenen*. Nicht nur aufgrund der Genre-Wahl, sondern auch im Umgang mit dem Material und der Umsetzung der Thematik. In den folgenden Kapiteln erfolgt eine Analyse der angewandten ästhetischen Stilmittel in *Traiskirchen*.

¹⁷² Die Geschichte von Noah wird im Alten Testament erzählt. Es handelt sich um das 1. Buch Mose namens Genesis, in dem, in den Kapiteln 6 – 9, die Geschichte der Sintflut erzählt wird. Siehe: Köhlmoos, Melanie: *Altes Testament*. 1. Auflage, Stuttgart 2011. Online unter: https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/. (Zugriffsdatum: 11.06.2019).

5.2.1 Reenactment

Eigenen Beobachtungen nach basiert *Traiskirchen. Das Musical* auf tatsächlich vorgefallenen Ereignissen, welche in eine fiktionale Rahmenhandlung eingebettet werden. Collageartig kommt es zu einer Aneinanderreihung von Erinnerungen, Erlebnissen und realpolitischer Gegebenheiten, welche durch die Anlehnung an die biblische Erzählung der Arche Noah einen narrativen Faden erhält. Die ORS-Beamten werden nach Figuren aus dem Alten Testament benannt und am Ende erfolgt die Inszenierung einer dystopischen Sintflut. Neutraiskirchen symbolisiert die Arche und es erfolgt eine Verlagerung der Personen in den Norden Afrikas, wo ein neues Österreich geschaffen werden soll. Remigration anstelle von Integration und eine Auslagerung der Insassen des Erstaufnahmezentrums Traiskirchen wird als bester Lösungsansatz dargestellt (vgl. Dechant; Leisch 2017, Textbuch, 52). In *Traiskirchen* steht die Verarbeitung der Geschehnisse ab dem Sommer 2015, welche sich zu eine Flüchtlings- und Migrationskrise entwickelten und große gesellschaftliche Debatten hervorriefen, im Vordergrund. Des Weiteren findet eine direkte Bezugnahme auf den Austragungsort der Ereignisse statt. Beide Faktoren sind Indizien dafür, dass *Traiskirchen* als Form künstlerischen Reenactments gesehen werden kann. Das Musical wurde zwar nie in Traiskirchen aufgeführt, allerdings stehen die Performer_innen auf der Bühne in direkter Verbindung zu Traiskirchen. Ein Vergleich der Umgangsweise mit vergangenen Ereignissen in *Traiskirchen* mit den Annahmen von Fischer-Lichte zeigt auf, dass es sich um keine klassische Form des Reenactments¹⁷³ handelt. Ähnlichkeiten, sowohl zu Fischer-Lichtes als auch Arns¹⁷⁴ erweiterter Definition, lassen sich trotzdem erkennen. Die Wiederbeschäftigung mit vergangenen Ereignissen und der Rückbezug auf historisch wichtige Orte, hilft dabei einen Erinnerungsprozess in die Wege zu leiten. Beide Autorinnen betonen, dass Reenactment dazu beigetragen kann, eine kollektive Form des Gedächtnisses zu stärken (vgl. Fischer-Lichte, 2012, 13 u. 50) und somit „*Momente kollektiven Traumas und kollektiver Angst zu thematisieren*“ (Arns, 2008, 62). Durch das Aufgreifen positiver und negativer Ereignisse, welche sich im Zuge der Migrationskrise ereignet haben, werden Erinnerungen wiederbelebt und zurück in die Köpfe der Beteiligten gerufen. Vergangene Bilder erfahren eine Übertragung in das Jetzt und werden dem Publikum nahegebracht. *Traiskirchen* unternimmt eine Wiedergabe medialer Berichte und politischer

¹⁷³ Fischer-Lichte gibt in *Theater als Zeitmaschine* einen historischen Überblick. Siehe: Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis – Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: *Theater als Zeitmaschine – Zur performativen Praxis des Reenactments, Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Herausgegeben von Jens Roselt und Ulf Otto, Band 45. Bielefeld 2012. 13 – 52.

¹⁷⁴ Arns legt ihren Fokus auf zeitgenössisches Theater und dessen wiederkehrende Beschäftigung mit Elementen des Reenactments. Sie bezieht sich auf den Medienkünstler Rod Dickinson und greift auf dessen Definition, welche sich auf Kollektivität bezieht, zurück. (Vgl. Arns, 2008, 62)

Entscheidungen und ermöglicht dadurch „eine persönliche Erfahrung abstrakter Geschichte“ (ebd., 58). Diese Annäherung ist laut Arns notwendig, um – in einem zweiten Schritt – Distanz zum Geschehenen erzeugen zu können. Durch Distanzierung soll eine „komplexe und tiefgehende Reflexion“ (ebd., 60) in die Wege geleitet werden, welche dabei helfen soll Momente in der Vergangenheit begreifbarer zu machen. (Vgl. ebd., 58 – 62) Außerdem findet ein Rückgriff auf Erzählungen und Figuren aus der Bibel statt, was vor allem in der Szene namens „Bootschoreographie“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 50) – so wird sie im Textbuch bezeichnet – deutlich wird. Die theoretische Auseinandersetzung Fischer-Lichtes mit Strategien des Reenactments im 21. Jahrhundert zeigt auf, dass auch diese Vorgangsweise ein Indiz zeitgenössischer Formen des Reenactments¹⁷⁵ ist.

5.2.2 Dokumentartheater: der transparente Rechercheprozess

Die geleistete Recherche und die daraus resultierende Figuren-Konzeption in *Traiskirchen* verweisen auf die Arbeit mit Elementen des Reenactments. Die Figuren auf der Bühne setzen sich aus recherchiertem Material zusammen, sie sind dennoch überwiegend fiktional. Sie stellen Schablonen gesellschaftlicher und politischer Vorgänge, von Ängsten und Bedürfnissen dar, wodurch das Ausmaß des intensiven Rechercheprozesses sichtbar wird. An dieser Stelle ergibt sich die Frage, wie fiktional beziehungsweise authentisch die Figuren auf der Bühne tatsächlich sind. Eine Analyse der Figuren und des Umgangs mit dem Material wurde durch die Lektüre von Peter Weiss‘ 1968 veröffentlichten Schriften „Notizen zum dokumentarischen Theater“¹⁷⁶ erleichtert, da in der Produktionsweise Ähnlichkeiten zu Weiss‘ Dokumentartheater erkennbar werden. Auch die 2004 erschienene Dissertation *Erwin Piscator gegen das Schweigen*¹⁷⁷ des Germanisten und Medienforscher Klaus Wannemacher zeigte sich im Forschungsprozess, als unterstützend für die Figurenanalyse.

Die Schweigende Mehrheit arbeitet in *Traiskirchen* mit den Erinnerungen der Regisseur_innen, der Schauspieler_innen, der Einwohner_innen von Traiskirchen, der Politiker_innen und der Personen, die Hilfsarbeit geleistet haben. Leisch reiste vermehrt nach

¹⁷⁵ Fischer-Lichte nennt die Performance-Künstlerin Marina Abramović und ihre Performance *Seven Easy Pieces* als Beispiel zeitgenössischen Reenactments. Auch sie unternimmt eine „ironische Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte, wie sie in der Bibel erzählt wird“ (Fischer-Lichte, 2012, 41). Marina Abramovic publizierte eine ausführliche Dokumentation der siebentägigen Performance *Seven easy pieces*. Siehe: Abramović, Marina: *7 easy pieces: Marina Abramovic*. Fotografien von Attilio Maranzano. Milano 2007.

¹⁷⁶ Weiss, Peter: „Notizen zum dokumentarischen Theater (1968)“, in: *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. rowohlts enzyklopädie. Herausgegeben von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2009. 557 – 561.

¹⁷⁷ Wannemacher, Klaus: *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen – Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951 – 1966)*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Band 42, Tübingen 2004.

Traiskirchen und führte Interviews mit Ortsansässigen, die unmittelbar von den Ereignissen in Traiskirchen betroffen waren, um eine große Menge an Material zu sammeln. Unter anderem erwiesen sich die Memoiren von Franz Schabhüttl, dem ehemaligen Leiter der Erstaufnahmestelle Traiskirchen – *Brennpunkt Traiskirchen: Protokoll aus dem Inneren des Asylsystems*¹⁷⁸ – welche am 25.03.2017 veröffentlicht wurden (vgl. faltershop.at, 2017), auf die Leisch allerdings schon früheren Zugriff hatte, als „gefundenes Fressen“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVIII). Zu weiteren Quellen zählten Interviews mit Personen der „Sicherheitsakademie (SIAK)“ (BMI, o.J.d) – und der ORS, Erzählungen des Traiskirchner Bürgermeisters und seiner Frau, ein Gespräch mit dem Traiskirchner Norbert Ciperle, welcher als Gemeinderatsmitglied die Idee zu einem Projekt namens „connect.traiskirchen“¹⁷⁹ (APA-OTS, 2015) hatte und Personen, die in Traiskirchen lebten und arbeiteten. (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVIII) Des Weiteren ist auf der Homepage ersichtlich, dass folgender Aufruf mit der Überschrift „Traiskirchen. Sommer 2015. Erinnerungen gesucht.“ (Dechant; Leisch, 2016d) stattfand:

„Wir rufen alle Menschen, die im Sommer 2015 (oder auch schon vorher) vor und hinter dem Zaun von Traiskirchen waren, auf uns Erlebtes zu erzählen: In Deutsch, Farsi, Arabisch, Englisch, Französisch, Wienerisch, Kurmanci, Wolof oder Lingala, oder was man halt am besten beherrscht. Anonym oder namentlich: Tragt bei, tragen Sie bei: Ein Stück ist im Entstehen! [...]“ (ebd.)

Die Quellen, die für den Produktionsprozess herangezogen worden sind, zeigen auf, dass das Kollektiv seinen thematischen Schwerpunkt auf die politischen und sozialen Debatten rund um die Erstaufnahmestelle Traiskirchen gelegt hat. Eine Vielzahl an Medien, die auch Weiss vorschlägt¹⁸⁰, fließen in die Textentwicklung mit ein. Dadurch, dass viele der Text- und Liedelemente für *Traiskirchen* durch Improvisation und soziale Interaktion während der Proben entstanden sind, viele Interviews zwar geführt, aber nicht transkribiert wurden und keine Archivarbeit stattgefunden hat, überschneidet sich die Arbeitsweise des Kollektivs nur in Ansätzen mit den Vorstellungen von Weiss. Dieser setzt genaues wissenschaftliches Arbeiten zwischen „politisch und soziologisch geschulte[n] Arbeitsgruppen[n]“ (GW., Weiss, 2009, 560)

¹⁷⁸ Schabhüttl, Franz; Wetz, Andreas: *Brennpunkt Traiskirchen: Protokoll aus dem Inneren des Asylsystems*. Auflage 3, Wien 2017.

¹⁷⁹ Ausgehend von der Organisation Kinderfreunde Österreich bestand der Versuch vor allem minderjährigen, unbegleiteten Geflüchteten Austausch- und Beschäftigungsmöglichkeiten zu bieten. Einmal wöchentlich engagierten sich freiwillige Personen, um Ideen für Workshops zu entwickeln und diese mit den Geflüchteten umsetzen. Siehe: <https://www.kinderfreunde.at/News/Newsarchiv/connect.traiskirchen>. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

¹⁸⁰ Weiss schreibt: „Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlussberichte von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprache, Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme und andere Zeugnisse der Gegenwart bilden die Grundlage der Auf-
führung.“ (GW., Weiss, 2009, 557)

voraus, damit das Material nicht an Authentizität verliert. Hinzugefügt muss jedoch werden, dass die Herausforderung bei Weiss darin liegt „Fragmente der Wirklichkeit“ (ebd., 559) so zu bearbeiten, dass sich ein Muster aktueller Geschehnisse erkennen lässt. Die Montage des Materials dient dazu, gegen „Verschleierung“ und „Wirklichkeitsfälschung“ (ebd., 560) innerhalb der Gesellschaft anzuarbeiten, um Manipulation aufzudecken (vgl. ebd., 559). Diesen Anforderungen versucht das Kollektiv in *Traiskirchen* gerecht zu werden, auch wenn der Erarbeitungsprozess Mängel in der wissenschaftlichen Präzision aufweist.

5.2.3 Die Figuren auf der Bühne als gesellschaftliche Schablonen

Leisch erzählte in dem Interview für *Mottingers-Meinung* über den bewussten Verzicht auf Protagonisten mit Merkmalen einer Heldenfigur:

„Wir hatten von Anfang an die Idee, dass es nicht eine große Heldenfigur gibt, sondern dass viele kleine Episoden aus Traiskirchen zu einem Plot verwoben werden. Dinge, die auch wir dort erlebt haben, Erlebnisse von anderen Künstlerinnen und Künstlern der ‚Schweigenden Mehrheit‘.“ (Mottinger, 2017)

Anhand der Aussage wird erkennbar, dass sich die Figuren durch Montage persönlich erfahrener, aber auch fiktiver Ereignisse zusammensetzen. Da wäre beispielsweise Nicole – eine überzeugte Nationalistin, welche Angst vor dem Zusammenbruch der österreichischen Kultur hat. Im Musical ist sie Angehörige einer rechten Demonstrant_innen-Gruppe und vertritt den Standpunkt, dass die Grenzen geschlossen werden müssen. Ihr gegenüber, auf der Seite der linken Demonstrant_innen steht unter anderem Laura. Sie ist dafür, dass die Innenministerin Mikl-Leitner zurücktreten soll und sieht den Ursprung des Übels im Wachstum der Industrie und dem Reichtum weniger großer Konzerne. Lea – sie ist Muslima und übernimmt ärztliche Hilfeleistung vor den Toren des Lagers – befindet sich auch im politisch-linken Lager und kämpft für mehr Menschlichkeit (vgl. *Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft). Ihr optimistischer und freundlicher Umgang schwindet, als sie auf einen der Salafisten trifft, welcher verweigert, sich von einer „ungläubigen“ Ärztin behandeln zu lassen. Er bezeichnet sie als „unverhüllte Schande“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 27) und prophezeit ihr, dass sie in der „Hölle schmoren“ (ebd., 27) wird. Es sind jedoch nicht nur politische Lager und unterschiedliches Religionsverständnis vertreten. Soziale, kulturelle und politische Debatten, die im Sommer 2015 rund um die Flüchtlings- und Migrationskrise aktuell waren, fließen auch in die Figuren mit ein. Beispielsweise nimmt der Schauspieler Khawary, der laut Textbuch einen Hard-Rock-Fan und Christen verkörpert, eine Rolle ein, welche weder seiner Biografie entspricht noch Ähnlichkeiten zu seiner Person annimmt. Viel eher greift seine Figur eine Thematik auf – in diesem Fall Religion – welche nicht nur für ihn einen Konflikt herstellt,

sondern auch in der Gesellschaft unterschiedlich aufgefasst wird. Dasselbe gilt für Basima Saad Abed Wade. Sie stellt eine geflüchtete Frau in Traiskirchen dar, deren Wunsch es ist, „ungestört von Männerblicken“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft) duschen zu können. Einerseits gibt es zwar Überschneidungen mit ihrer Biografie und sie war tatsächlich von der problematischen Duschsituation in Traiskirchen betroffen, auf der anderen Seite geht es in ihrer Darstellung nicht darum sich selbst zu verkörpern, sondern auf ein allgemeines Problem geflüchteter Frauen in Traiskirchen im Sommer 2015 aufmerksam zu machen. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, IV) Der hohe Recherche- und Zeitaufwand hinter der Entwicklung von *Traiskirchen* wird durch die Figuren enthüllt. Hier lassen sich nicht nur Ähnlichkeiten zu den Arbeitsweisen von Weiss erkennen, vielmehr können in der Figurendarstellung Referenzen zu Piscators Ansprüchen, die er an seine Schauspieler_innen hatte, gezogen werden. Wannemacher schreibt, dass bereits zur Zeit der Weimarer Republik die Schauspieler bei Piscator die Funktion erfüllten, die Gesellschaft abzubilden (vgl. Wannemacher, 2004, 240). Piscator sah eine Notwendigkeit darin „die Bühnenrolle aus ihrem gesellschaftlichen Kontext heraus zu entwickeln, ausgehend von der Schicht- und Klassenzugehörigkeit. Zum heroischen Mittelpunkt seines Theaters erklärte er die >Zeit selbst< und die von Klassenauseinandersetzungen geprägte Lage der Massen“ (ebd., 241). Ging es Piscator damals darum die „inneren Widersprüche der Weimarer Republik“ (ebd., 241) über die Schauspieler_innen an die Oberfläche zu bringen, spiegeln die Künstler_innen auf der Bühne von *Traiskirchen. Das Musical.* die Interessenskonflikte und Gegensätze der Ereignisse ab dem Sommer 2015 wieder (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVI). Piscators Theater ergriff außerdem politisch Partei. Mithilfe seiner Figuren äußerte er Kritik, die sich an Veränderungen innerhalb der Gesellschaft richtete. (Vgl. Wannemacher, 2004, 241). So auch bei *Traiskirchen*. Äußerungen der Figuren beziehen sich einerseits auf die „menschenunwürdige[n] Zustände[n]“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 1) in Traiskirchen, weiten sich jedoch auf eine makropolitische Ebene aus, wodurch beispielsweise eine Hinterfragung des industriellen Kapitalismus erfolgt. Einerseits kann der Sandlergott als Beispiel herangezogen werden, der im Zuge eines zynischen Monologs am Ende der Aufführungen, scharfe Kritik am Waffenexport¹⁸¹ Österreichs ausübt. Auf der anderen Seite wird anhand der Figur der Mikl-Leitner, ein unverkennbarer Bezug auf eine ehemalige, österreichische Innenministerin genommen, deren radikale Asylpolitik ins Lächerliche gezogen wird. In Anlehnung an reale Ereignisse erfolgt eine überspitze Darstellung der ehemaligen Ministerin für Innenpolitik mit

¹⁸¹ Österreich ist ein aktives Waffenexport-Land, so schreibt ein Online Journal der Quo Vadis Veritas Redaktions GmbH namens Addendum. Waffen und Fahrzeuge u.a. der österreichischen Unternehmen Glock und Steyr-Mannlicher werden zu großen Mengen auch in Kriegsgebiete exportiert Siehe: <https://www.addendum.org/waffen/experte/>. (Zugriffsdatum: 23.05.2019).

einer kritisch-zynischen Tendenz. In *Traiskirchen. Das Musical*. lässt sich eine subjektive, politische Ideologie nicht verleugnen. Die Bühne wird zwar zu einem vielfältigen Austragungsort, welcher Raum für den Zusammenstoß verschiedener Perspektiven lässt, trotzdem üben die Figuren scharfe Kritik an den Zuständen in Traiskirchen, Politiker_innen und politischen Handlungsstrategien. Des Weiteren erfüllen die Figuren die Aufgabe, Konflikte innerhalb der Gesellschaft zu erklären und näherzubringen; sichtbar wird dies beispielsweise durch die Figur des Gärtners, dessen zwiegespaltene Meinung, die er Geflüchteten gegenüber hat, auf der Bühne veranschaulicht und somit nachvollziehbar gemacht wird. In den Vordergrund rückt, wie es bei *Die Schutzbefohlenen* auch schon erkenntlich wurde, eine reflektierende Haltung der Zuschauenden im Zuge des Aufführungsprozesses zu erreichen. Leisch spricht in dem *Mottinger*-Interview über die Konfrontation der verschiedenen Positionen im Musical:

„Alle Arten von Projekten, wo man mit Flüchtlingen gemeinsam etwas auf die Beine stellt, verhindern die Ghattobildung. Es geht darum, nicht ein WIR der Österreicher einem IHR der Geflüchteten gegenüberzustellen, sondern quer dazu Gemeinsamkeiten, aber auch Trennendes zu entdecken. Die Religiösen aller Sorten gegen die Ungläubigen aller Weltgegenden. Die Hard-rock-Fans gegen die Ethnomusiker, die Asketen gegen die Glitzer-Glimmer-Aficionados. Die wenigsten der Dinge, die uns trennen oder verbinden haben ethnische Wurzeln. Man soll nicht immer darauf schauen, wo die Leute herkommen, sondern mehr darüber reden, wo wir gemeinsam hin wollen. Das ist prinzipiell das A und O dessen, was Menschen tun müssen, um eine gemeinsam[e] [sic!] Zukunft mit einander zu gestalten. Dafür darf man aber eben Konflikte nicht unter den Tisch kehren, sondern man muss sie verhandeln. Sie auf die Spitze treiben, um die Debatte darüber zu provozieren. Das ist eben die Aufgabe des Theaters.“ (Mottinger, 2017)

Es wird nicht nur ein Fokus auf bestehende Differenzen gelegt, sondern das Ähnliche im Fremden hervorgehoben. Vergleichbar mit der Vorgangsweise in *Die Schutzbefohlenen*, wird mit der Erwartungshaltung des Publikums gebrochen. Es kommt zu Konflikten zwischen Zugehörigen derselben Religion, eine österreichische Politikerin wird von einem nicht-österreichischen Schauspieler verkörpert, der zuvor in der Rolle eines Schleppers auf der Bühne stand; es erfolgt eine Annäherung zwischen einem syrischen Rebellen und einer rechten Demonstrantin und der Lagerleiter Schabhüttl wird von einer weiblichen Schauspielerinnen dargestellt. Es lässt sich keine durchgehend narrative Linie erkennen, sondern es wird stets mit der aktuellen Handlung auf der Bühne gebrochen. Durch collageartige Montage des Materials und das Spiel mit der Fiktion werden Ereignisse und Personen miteinander in Verbindung gebracht, die im Alltag nicht miteinander vorstellbar wären. Bereits die Wahl des Titels verursacht Irritation. Die Kombination aus ‚Traiskirchen‘ und ‚Musical‘ erweist sich als befremdlich. Leisch erzählt, dass der Titel des Musicals für Verstörung gesorgt hat:

„Und das ist natürlich schon so ein bisschen verstörend, [...] wir haben uns jetzt daran gewöhnt, aber der Effekt ‚*Traiskirchen. Das Musical*‘ seid’s ihr deppert?“, der war natürlich schon da.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXVI)

Im Zuge der Veröffentlichung des Programms der Wiener Festwochen 2017 wurden Reaktionen von Personen beobachtet, die sich schockiert über die Tatsache zeigten, die Vorgänge in Traiskirchen in Form eines Musicals darzustellen (vgl. ebd., XXVI). Die angewandte Montage des Materials entfaltet demnach seine Wirkung auf verschiedenen Ebenen der Präsentation.

5.2.4 Die Arbeit mit komischen Mitteln

Bei *Traiskirchen* handelt es sich um eine fiktionale Geschichte mit einem dystopischen Ende. Es erfolgt ein Spiel zwischen Fiktionalität und Realität, welches durch die überspitzte Darstellung von Gegebenheiten verdeutlicht, wie grotesk die gesamte Situation ab dem Sommer 2015 eigentlich war. Leisch beschreibt das Erstaufnahmezentrum Traiskirchen als einen Ort mit „absurde[n] Strukturen“ (Süntinger 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVII):

„Und diese absurde Situation, dass da Menschen aus der ganzen Welt sind; irgendwelche Leute bringen was, helfen was, irgendwo steht da eine Ärztin, die den Leuten den Fußpilz behandelt. Die Leute brauchen Medikamente, die Ärzte brauchen Übersetzer. [...] Dann kommen die Linken und demonstrieren und dann kommen die Rechten und dann kommt der Bürgermeister und da war die Idee: ‚Das ist schon Musical!‘ Das war als Spektakel schon so grotesk und so irr und so bunt und so verrückt und dann kommt die Innenministerin und bricht in Tränen aus, wie schlimm das ist mit den Flüchtlingen und warum ihr keiner hilft und dann denkst du dir: ‚Die ist doch eigentlich da jetzt dafür verantwortlich?‘“ (ebd., XVII)

Die chaotische, widersprüchliche Situation, welche vor Ort herrschte bezeichnete sie als Spektakel, welches sich auch ohne künstlerische Bearbeitung mit Adjektiven, wie grotesk, irr, bunt und verrückt beschreiben lässt. Diese Adjektive in Verbindung mit einem Erstaufnahmezentrum zu bringen, stellt bereits einen Widerspruch dar. Die Schweigende Mehrheit entschied sich also für die Umsetzung eines Musicals mit Mitteln der Komik, um ein sensibles und tiefst verstörendes Thema in eine fröhliche und unterhaltsame Form zu bringen. (Vgl. Mottinger, 2017) Einerseits sollte somit eine hohe Besucheranzahl erreicht werden (vgl. Süntinger 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXVI), andererseits kann die Arbeit mit Komik als ein Versuch gedeutet werden gegen die „Entstehung von Stereotypen“ (Mottinger, 2017) zu arbeiten und eine Trauma-Bewältigung zu beschleunigen.

5.2.4.1 Irritation, Überrumpelung und Trauma-Bewältigung

Der Literaturwissenschaftler Peter Christian Giese zeigt in seiner Publikation *Das >>Gesellschaftlich-Komische<<* auf, dass bereits Brecht in seinem Theater die Arbeit mit komischen Elementen unternommen hat. Den Schilderungen Gieses nach, setzte Brecht Komik ein, um

Momente der Verfremdung zu unterstützen (vgl. Giese, 1974, 43). Während des Forschungsprozesses wurde jedoch deutlich, dass Gieses Schilderungen über Brechts Einsatz der Komik sehr allgemein sind und keine direkten Umsetzungsmethoden genannt werden. Um die Verwendung von und den Umgang mit komischen Mitteln in *Traiskirchen* analysieren zu können, wurde deshalb auf aktuellere Literatur zurückgegriffen. Beispielsweise liefert Heide Marie Herstad eine Auseinandersetzung mit Komik, insbesondere der Satire, im Bereich Literatur und Theater, in ihrer Dissertation *Lachstrukturen und Lachkontext* (2015). Sie zeigt auf, dass Lachen durch die Arbeit mit „Verwechslung, Missverständnissen, Überraschung, Überrumpelung, permanente Wiederholungen, stereotypen Parallelhandlungen, Zwangssituationen, Entlarvung, Verdoppelung, Versteckspielen und Sichversprechen“ (Herstad, 2015, 82) erzeugt werden kann. Viele dieser Elemente finden in *Traiskirchen* eine Anwendung. Beispiele bestätigen diese Aussage: Einen typischen Moment der Entlarvung und Widersprüchlichkeit zeigt eine Szene auf, in welcher der Salafist – gespielt von Jihad Al-Khabit (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft) – die Medikamente einer Ärztin auf „religiöse Reinheit prüft“ (ebd.) und somit einen Streit anzettelt. Der Konflikt wird vom Sandlergott unterbrochen, welcher von der Seite auf die Bühne schreitet und den Salafisten wiedererkennt:

„Sandlergott:

Walter! Walter?

SALAFIST 2:

Was willst du Kuffar?

Sandlergott:

Wos wuist du, Koffer? Hearst erinnerst die nimma, wir warn zusammen beim grünen Kreis auf Entzug! I bins da Goodi

SALAFIST2:

Ich kenne diesen Mann nicht

Sandlergott:

geh bitte Walter i bin doch net deppat i was no genau damals warst a Rapper, den die Drogen umghaut haben und jetzt

Oida, bist du a Prediger wurn?“ (Dechant; Leisch, 2017, Textbuch, 27)

Der Sandlergott kennt den Salafisten aus der Vergangenheit, weil sie gemeinsam in einer Drogenentzugsklinik waren. In dieser Szene kommt es zu der Verwendung von Wortverwechslungen, dadurch, dass der Sandlergott das Wort ‚Kuffār¹⁸²‘ mit ‚Koffer‘ vertauscht. Andererseits wird ein Widerspruch erzeugt. Der Salafist, der zuvor die muslimische Ärztin aufgrund der alkoholhaltigen Medikamente verurteilte, war offensichtlich selbst in einer Entzugsanstalt. In einer weiteren Szene, in der die Arbeit mit Übertreibung und überspitzter Darstellung von Tatsachen unternommen wird, steht die ‚Flüchtlingshelferin‘ Laura, gespielt von

¹⁸² Laut Wikipedia stammt die Bezeichnung „Kufr“, im Plural „Kuffār“ aus dem Arabischen und bedeutet Unglaube bzw. Ungläubige/r. Siehe: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kufr>. (Zugriffsdatum: 23.05.19). Der Salafist wirft der muslimischen Ärztin vor ungläubig zu sein.

Resch, im Mittelpunkt. In einem Monolog beschwert sie sich über das kapitalistische System und wird mit jedem Satz lauter, bis sie wutentbrannt und verzweifelt „Treten wir gemeinsam aus, aus der Kirche der Geldgläubigen“ (ebd., 19) schreit. Plötzlich wird der Sandlergott vom Bühnenrand hörbar, der ihr Gebrüll mit den Worten: „Jetzt lass a mal die Kirche im Dorf...“ (ebd., 19) unterbricht. Einerseits erfüllt die übertriebene Handlung von Laura einen irritierenden Zweck, andererseits führt die Reaktion des Sandlergotts zu einem komischen Moment – ein Gefühl der Überrumpelung entsteht. Eine Betrachtung der zwei geschilderten Szenen lässt schlussfolgern, dass die Figur des Sandlergottes eine spezielle Funktion in *Traiskirchen* übernimmt. Er erzeugt Handlungsbrüche, entlarvt die scheinbare Wirklichkeit auf der Bühne als Fiktion oder kommentiert das Geschehen. An dieser Stelle kann laut Giese eine Parallele zu Brecht gezogen werden. Die Handlungen des Sandlergottes können als Zwischenspiel gesehen werden, welche bei Brecht den Moment der Illusion verdeutlichen, „um danach auf den realen Sinn desto stärker hinweisen zu können“ (Giese, 1974, 47 u. 57).

Eine weitere Methode, der sich im Musical bedient wird, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Publikum¹⁸³. Es lassen sich zwei Szenen beobachtet, in denen eine direkte Konfrontation des Publikums stattfindet. Nachdem Laura ihren soeben geschilderten emotionalen Zusammenbruch hatte, stellt sie einen Vergleich auf, der darlegt, dass die Reaktionen europäischer Politiker_innen im Sommer 2015 völlig übertrieben waren. Naim und Haidar Ali repräsentieren zu zweit die 2015 angekommenen Geflüchteten, während das Publikum die europäische Bevölkerung darstellt. Auf der Bühne kommt sie zu folgender Konklusion: Werden die 510 Millionen EU-Bürger in Relation zu der knapp eine Million Geflüchteten gesehen, die 2015 nach Europa gekommen sind, handelt es sich umgerechnet auf die 650 anwesenden Zuschauer_innen im Volkstheater um rund 1,7 Personen. Auf der einen Hand spricht die junge Frau direkt mit dem Publikum und nimmt auch Bezug darauf, in dem sie einschätzt wie viele Personen aktuell im Raum sitzen. Auf der anderen Seite stellt sie den Zusehenden zwei ‚echte‘ Geflüchtete gegenüber und schildert dann auf hysterische Weise den oben genannten Vergleich. Die Darlegung dieser Fakten passiert mithilfe komischer Elemente, die Relation der 1,7 Geflüchteten wirkt im Vergleich zum anwesenden Publikum jedoch so kümmerlich, dass einem das Lachen im Hals stecken bleibt. Eine ähnliche Situation erfolgt in einer zuvor stattgefundenen Szene, in der die vier ORS-Angestellten das Publikum, als vor dem Zaun des Lagertors wartende, traumatisierte Flüchtlinge bezeichnen, deren Aufnahme noch bis nach dem

¹⁸³ Hans-Thies Lehmann beschäftigt sich mit der Verantwortung des Publikums im post-dramatischen Theater. Siehe: „Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters) – Überlegungen zum postdramatischen Theater“, in: *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Herausgegeben von Christoph Menke, Berlin 2006. Hier: 174f.

Mittagessen warten kann. (Vgl. Dechant; Leisch, 2017, 10ff.) Im ersten Beispiel wird das Publikum als europäische Bürger_innen dargestellt und anhand des relativierenden Vergleichs verdeutlicht Laura, dass die Reaktion der Politiker_innen und Bürger_innen im Sommer 2015 in Anbetracht der Menge an Geflüchteten, die tatsächlich in Europa angekommen sind übertrieben war. In der zweiten Situation schlüpft das Publikum in die Position von wartenden Geflüchteten. Sie werden trotz brütender Hitze vor dem Zaun des Erstaufnahmezentrums sitzen gelassen, weil die ORS-Mitarbeiter Mittagspause machen wollen. Einerseits sind die geschilderten Situationen durchaus witzig und haben, eigenen Beobachtungen zufolge, das Publikum zum Lachen gebracht. Andererseits wird dem Publikum vor Augen geführt, dass der Inhalt der dargestellten Momente, auf realen Tatsachen basiert – das heißt beispielsweise, dass im Sommer 2015 wirklich eine große Anzahl an Geflüchteten bei enorm hohen Temperaturen, bei mangelnder Grundversorgung, vor den Toren der Erstaufnahmestelle gesessen sind und darauf gewartet haben, endlich Zugang zu bekommen¹⁸⁴. Eine genauere Betrachtung der Publikation *(Un)Komische Wirklichkeiten* (2017) von Leontiy war hilfreich dafür, eine Einordnung dieser Stilmittel zu unternehmen. In *Traiskirchen* prallen Widersprüche aufeinander, es erfolgt eine Generierung von Wissen und es werden verschiedene Perspektiven aufgezeigt und überspitzt dargestellt. Dies erfolgt durch die Verwendung von parodistischen, ironischen und grotesken Elementen, die dazu beitragen, die Doppelbödigkeit innerhalb einer Gesellschaft an die Oberfläche zu bringen (vgl. Leontiy, 2017, 4f.). Auch Herstad bestätigt, dass die Arbeit mit Satire sowohl auf der Bühne als auch in der Literatur dafür verwendet wird, Gesellschaftskritik auszuüben beziehungsweise einzelne Gruppen oder Personen innerhalb der Gesellschaft hervorzuheben und sich diesen gegenüber mit aggressivem Witz zu äußern. Es soll auf Missstände hingewiesen werden (vgl. Herstad, 2015, 98). Des Weiteren verhalf die Masterarbeit des ehemaligen Theater-, Film- und Medienwissenschaftsstudenten Karl-Leontin Beger, welcher sich darin mit den Arbeiten des aktivistischen Künstler_innenkollektivs Zentrum für politische Schönheit¹⁸⁵ auseinandersetzte, dabei, die Arbeit mit Komik in *Traiskirchen* zu verorten. Er schreibt:

„Geschichtliche Wirklichkeit kann so skurril, so unglaublich sein, dass das Darstellen der echten Vorgänge die Glaubwürdigkeit der Inszenierung gefährden könnte, hingegen kann man

¹⁸⁴ Medienberichten zufolge war eine hohe Anzahl an Geflüchteten dazu gezwungen, im Freien zu schlafen: Siehe: <https://religion.orf.at/stories/2720098/>. (Zugriffsdatum: 26.09.2019).

¹⁸⁵ Das Zentrum für politische Schönheit kämpft dafür, dass schreckliche, historische Ereignisse der Vergangenheit nicht in Vergessenheit geraten und versuchen eine Wiederholung dieser zu verhindern. Siehe: <https://politicalbeauty.de/index.html>. (Zugriffsdatum: 23.05.19). Der Mitbegründer Philipp Ruch bezeichnet die Arbeitsweise des Kollektivs als „aggressiven Humanismus“. Siehe: Ruch, Philipp: „Aggressiver Humanismus – Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen.“, in: *Wege aus der Krise*. Herausgegeben von Elias Bierdel und Maximilian Lakitsch, Wien 2013.

Fiktion so glaubwürdig authentifizieren, dass sie für Tatsachen gehalten werden.“ (Beger, 2015, 43)

Dieser Vorgang kann auch in *Traiskirchen* beobachtet werden. Einige vorgefallene Ereignisse in Traiskirchen wirken – werden sie auf der Bühne dargestellt – so grotesk, dass sie trotz ihres Wahrheitsgehaltes an Authentizität verlieren. Der Einsatz von Komik führt zu einer irritierten Wahrnehmung, wodurch eine Trennung von Fiktion und Realität erschwert wird. Die Verwendung satirischer Elemente erhält laut Herstad den Auftrag, eine Verbesserung von Zuständen in die Wege zu leiten. Ihre Wirkung kann jedoch nur dann erzielt werden, wenn die Zuschauenden einen Bezug zum bearbeiteten Material haben (vgl. Herstad, 2015, 101). Komik auf der Bühne kann seine gesellschaftskritische Wirkung erst dann entfalten, wenn sie auch vom Publikum angenommen und die aufgezeigte Problematik akzeptiert wird. Im Falle des Musicals ist es demnach wichtig, dass das Publikum einen Bezug zu der Thematik hat und möglicherweise auch mit den Ereignissen in und um Traiskirchen im Sommer 2015 konfrontiert war, was laut Leisch beim Großteil der Aufführungen der Fall war (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXVII). Neben der Erzeugung von Irritation und einer dadurch in die Wege geleiteten Reflexion, erhielt die Verwendung komischer Mittel in *Traiskirchen* noch eine weitere Aufgabe. Leontiy beschäftigt sich in *(Un)Komische Wirklichkeiten* mit dem Werk *Lachen und Weinen* (1961) des Philosophen und Soziologen Helmuth Plessner¹⁸⁶, welcher einen wichtigen Beitrag zur Lachforschung geleistet hat. Plessner erwähnt eine Funktion der Komik, welche laut Leisch einen großen Stellenwert in *Traiskirchen* eingenommen hat. Er schreibt – und so zitiert Leontiy – dass Komik bei der Aufarbeitung von traumatischen Ereignissen und der Bewältigung von schwierigen Situationen unterstützend sein kann (vgl. Leontiy, 2017, 4). Unmittelbar von der Flüchtlingskrise betroffene Personen, die in ihrem Alltag mit den dramatischen Ereignissen konfrontiert waren, zählten, den Einschätzungen Leischs zufolge, zum Hauptpublikum. Für diese war die Aufarbeitung tragischer Gegebenheiten mit Mitteln des Komischen eine Unterstützung dabei, die Situation zu verarbeiten (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXVII).

5.3 Konkrete physische und symbolische Aktionen im Raum der Realität

Auch bei *Traiskirchen* muss zwischen inhaltlicher Ebene und konkreten Interventionen im realen Raum differenziert werden. Es bestehen wesentliche Unterschiede zu *Die Schutzbefohlenen*, welche daran erkennbar werden, dass die Aufführungen ausnahmslos in Theaterhäusern und nicht auf öffentlichen Plätzen unternommen wurden. Mit Ausnahme einer Diskussi-

¹⁸⁶ Weiterführende Literatur: Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen: eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. 3. Auflage, Bern/München 1961.

on, welche im Zuge der Aufführung im Volkstheater am 24.11.2017 beobachtbar war, erfolgte kein direkter Austausch zwischen den Schauspieler_innen auf der Bühne und dem Publikum im Zuschauerraum, wie er bei *Die Schutzbefohlenen* vollzogen wurde. Des Weiteren erfolgt im ersten Schritt zwar eine kooperative Erarbeitung des Stücks, die Endversion des Textbuchs wurde jedoch von Dechant und Leisch verfasst. Im folgenden Kapitel erfolgt eine nähere Betrachtung des Probenprozesses und der Auswirkungen, welche die Rückkehr in den klassischen Theaterraum mit sich brachte. Die Interviews waren hilfreich dafür, einen Einblick in die persönlichen Ansichten der Mitwirkenden zu erhalten.

5.3.1 Probenprozess

Aus dem gesammelten Material entstanden verschiedene Probenformate. Einerseits wurde von den Künstler_innen sehr viel Improvisationsarbeit gefordert, andererseits gab es Gesprächsrunden und Workshops zu verschiedenen Themenschwerpunkten, wie beispielsweise ‚Religion‘, ‚Gender‘ oder ‚Krieg in Syrien‘. Bei den Gesprächsrunden herrschte im Gegensatz zu den szenischen Proben jedoch keine Anwesenheitspflicht und es durften diejenigen erscheinen, die Interesse an der Thematik zeigten. Das Regieteam wollte dadurch einen Einblick in die persönlichen Zugänge der Mitwirkenden, zu bestimmten Themen, erhalten. (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XVIIIff.) An vielen Situationen im Stück wird sichtbar, dass ein kollektiver Erarbeitungsprozess während der Proben stattgefunden hat. Viele (nicht-) geflüchtete Künstler_innen bereicherten und beeinflussten das Geschehen durch die Sichtbarmachung der eigenen Persönlichkeit. Diese Tatsache wurde innerhalb der Interviewgespräche von allen Seiten bestätigt. Mhanna erläuterte beispielsweise, dass es zu Beginn der Proben bereits Ideen, aber noch keine Geschichten dazu gab. Diese Geschichten wurden in den Proben entwickelt und im Anschluss von Leisch verschriftlicht. (Vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, V) Khawary erzählte, dass es sowohl für Dechant als auch Leisch ein großes Anliegen war, dass sich jeder in seiner Rolle wohlfühlte, wenn Unklarheiten herrschten, wurde darüber diskutiert. Khawary beschrieb die Proben wie folgt:

„Am Anfang saßen wir alle im Kreis. Und die Regisseure Tina und Bernhard haben mit uns gesprochen, was wir heute so machen. Warum haben wir heute Probe? Oder Workshop heute... Dann haben wir uns aufgewärmt [...] dann tanzen, dann ein bisschen unser Theaterstück weiterüben, unsere Texte sprechen, ausdrücken und ja ein bisschen Spielen einfach so. [...] bei unserer Rolle haben wir mit der Tina extra gesprochen, weil die Tina wissen wollte, wie unser Land ist. Was haben wir für eine Kultur in unserem Land, wie ist die Haltung der Leute in unserem Land? Und dann: ‚Was passiert in Traiskirchen?‘ – weil das Stück, das Musical war über das Lager Traiskirchen. [...] Und wir haben miteinander gesprochen und dann hat Tina die Text geschrieben – wie muss [der Text] ausschauen, wie müsst ihr sprechen? Und danach hat sie uns

unsere Texte gegeben und dann habe ich ihn gelesen, [um zu schauen] ob wir sie verstehen.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, VI)

Von der Ideenentwicklung, welche schon im Sommer 2015 stattgefunden hat, über den ersten Casting-Aufruf am 15. Juni 2015 und den ersten Proben auf der Volkstheaterbühne am 02. und 03. Januar 2017 (vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIX) fand eine intensive Arbeit in der Gruppe statt und jeder diente als Inspirationsquelle und konnte Einwände bringen. Im Februar und März 2017 zog sich Leisch zurück, um die endgültige Fassung des Textbuchs zu entwickeln – sie übernahm die Verantwortung für Dramaturgie und Fertigstellung des Textbuchs. In diesen zwei Monaten fanden keine Proben statt und niemand konnte mehr Einfluss auf den Text ausüben, mit Ausnahme von Dechant, welcher Korrekturarbeiten unternahm. Dasselbe gilt für die Musikentwürfe¹⁸⁷. (Vgl. ebd., XIXf.) Resch bestätigte, dass sich Leisch zur Fertigstellung des Textes zurückgezogen hat. (Vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, VI) „Nachdem das Stück fertig war, war das schon eine ganz klassische Theaterarbeit, mit Probenplänen, genauen Szenen [...] Es war eigentlich eine eher klassische Theaterprobe“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, IX), erzählte Bergmann über den weiteren Verlauf der Proben. Leisch beschrieb den Stückentwicklungsprozess als sehr schwierig. Einerseits deshalb, weil es sich um ein emotional aufgeladenes Thema handelte, andererseits musste sie sich aber auch eingestehen, dass die Anzahl an Personen auf der Bühne einfach zu groß war, um jedes individuelle Talent zu würdigen – jedem und jeder eine umfangreiche Textpassage zu geben und eine faire Rollenzuteilung zu unternehmen. (Vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIX) Resch teilte die Ansicht von Leisch, dass es im Zuge der Proben zu Problemen gekommen ist, die überwiegend durch die große Anzahl an beteiligten Personen, aber auch die kulturelle Vielfalt und sprachliche Barriere entstanden sind. Es wurde der Versuch unternommen, „für alle ein offenes Ohr zu haben [...]“. Jedoch birgt diese Offenheit auch Komplikationen:

„Und da habe ich auch immer ein bisschen ein Problem bei einem politischen Theater wo alle mitreden. Es wird einfach dann ab einer Zeit, wo man über ein Thema diskutiert nur mehr abgeschwächt, weil wenn man es jeden recht machen will verliert es alle Spitzen [...]. Und da haben wir oft gesagt, dass wir so das Stück gar nicht machen brauchen, wenn wir das nicht machen können und das nicht machen können.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch 1*, Vf.)

Die Rollenbeschreibung von Khawary beispielsweise lautet wie folgt: „bewegt als letzter Christ auch mit Hardrock niemanden in die Kirche“ (*Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Pro-

¹⁸⁷ Diese stammen von Emrah Ögüztürk, welcher von Anfang an bei den Proben dabei war. Die fertigen Musikentwürfe wurden nach einer längeren Ausarbeitungszeit von ihm zur Verfügung gestellt. Ögüztürk arbeitete sehr intensiv mit den Choreograph_innen zusammen, entwarf mehrere Lay-Outs und erprobte diese. Die Schauspieler_innen hatten, außer in der Zeit der Ideenentwicklung- und -erprobung, keinen Einfluss auf die Liedertexte. (Vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIXf.)

grammheft). Im Zuge des Castings erhielt er von Dechant den Satz aus dem Alten Testament: ‚Liebe deinen Nächsten wie dich selbst‘. Nachdem Khawary mit diesem Satz überzeugen und die Anwesenden zum Lachen bringen konnte, wurde ihm erst der religiöse Hintergrund dieses Satzes bewusst. Zunächst hatte er ein Problem mit seiner Rolle, wollte diese auch nicht annehmen. Innerhalb der Gruppe folgte jedoch viel positiver Zuspruch und Khawarys Zweifel wurde Aufmerksamkeit geschenkt. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, Vf.) Khawary bestätigte:

„Und Bernhard hat mir auch viel geholfen, dass ich mit meiner Rolle glücklich bin. Vielleicht weil ich meine Rolle gut gespielt habe.“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, VI)

Diese Situation zeigt deutlich Reschs Bedenken auf. Einerseits hat es zwar viele Vorteile und spricht für die Theaterarbeit, wenn Problematiken ausgehandelt werden. Andererseits war es in vielen Fällen notwendig Kompromisse zu finden, jedoch keine Abstriche zu machen, um inhaltlich nicht an Kraft zu verlieren.

5.3.2 Die Rückkehr in das traditionelle Theatergebäude

Im Gegensatz zu *Die Schutzbefohlenen* erfolgte bei *Traiskirchen. Das Musical*. kein Auszug in den öffentlichen Raum. Einerseits führten die institutionelle Rahmung und der technische Aufwand, andererseits auch die hohe Anzahl an Mitwirkenden dazu, dass Aufführungen im öffentlichen Raum gar nicht möglich waren. Bergmann erzählte, dass das Musical eine räumliche Mindestgröße voraussetzte. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, IX). Für Weiss geht die Produktion eines dokumentarischen Theaters und dessen akribischer Umgang mit dem Material mit dem Willen ein Kunstprojekt zu schaffen einher (vgl. GW., Weiss, 2009, 559). Seiner Ansicht nach ist Dokumentartheater dafür da, auf der Bühne aufgeführt zu werden:

„Denn ein dokumentarisches Theater, das in erster Hand politisches Forum sein will und auf künstlerische Leistung verzichtet, stellt sich selbst in Frage. In einem solchen Fall wäre die praktische Handlung in der Außenwelt effektiver. Erst wenn es durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert hat, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen. Auf einer solchen Bühne kann das dramatische Werk zu einem Instrument politischer Meinungsbildung werden.“ (GW., Weiss, 2009, 559)

Im öffentlichen Raum würde das Dokumentartheater laut Weiss nicht die Authentizität erfüllen, die mit realpolitischen Handlungen erreicht werden kann (vgl. GW., Weiss, 2009, 559). Ursprünglich wollte Leisch auch für das Musical ein Konzept entwickeln, welches erhöhte Flexibilität und Mobilität zulässt. Es bestand eigentlich nicht die Absicht, ein Musical dieser

Größe, mit einem so hohen Kostenaufwand zu produzieren. Es stand jedoch von vornherein fest, eine Produktion für größere Theaterhäuser zu konzipieren. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXIII.) Der soziale Aspekt rückte in den Hintergrund und die Gestaltung eines künstlerischen Projekts mit ästhetischem Mehrwert wurde angestrebt. Leisch erzählte, dass eine gegenteilige Idee als bei *Die Schutzbefohlenen* bestand, durch die Tatsache „an ein großes Haus zu gehen. Mit der Idee, dass wir jetzt nicht Geflüchtete auf die Bühne stellen. [...] [Sondern] eben Leute, die tatsächlich [im künstlerischen Bereich] was können. Und die Idee war dann Leute zu casten, die geflüchtet sind, aber professionelle Künstler und Künstlerinnen“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XIVf.). Eine hohe Publikumsreichweite wollte zwar erreicht werden, die inhaltliche Aufarbeitung einer kritischen Thematik mit professionellen Künstler_innen stand im Vordergrund. Mit *Traiskirchen* wurde ein dramatisches Kunstwerk produziert, welches eine Theaterbühne voraussetzt, um seine Wirkung zu erzielen. Neben dem Volkstheater zählten die Stadttheater in Wiener Neustadt und Wels und das Veranstaltungszentrum in Floridsdorf zu weiteren Spielstätten (vgl. Dechant; Leisch, 2017, *Traiskirchen. Das Musical*). Demnach kann daraus geschlossen werden, dass es sich bei dem Musical in Rücksichtnahme des Veranstaltungsortes um eine völlig andere Ausgangsposition gehandelt hat als bei *Die Schutzbefohlenen*. In sämtlichen Gesprächen, sowohl mit den Schauspieler_innen als auch mit der Regisseurin wurde bestätigt, dass die Wirkung, die durch die Geschichtsträchtigkeit der Spielstätte und die Professionalität des Ensembles entstand, nicht vergleichbar mit den Aufführungen *Der Schutzbefohlenen* war. Die Einladung der Wiener Festwochen und das Volkstheater als Bühne sah Bergmann als „Glücksgriff, oder eine Fügung“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, VIII), welche natürlich auch einen enormen Arbeitsaufwand und einen Größenwahn mit sich gezogen hat. (Vgl. ebd., VIII). Der Spielstätten-Wechsel diente, genauso wie die Genrewahl dazu, eine höhere Reichweite und Diversität im Publikum zu erzielen. Ein gesellschaftlich relevantes Thema sollte somit auch für andere Schichten der Bevölkerung attraktiv und zugänglich gemacht werden als dem üblichen Volkstheaterpublikum. Im Zuge der Interviewgespräche kamen Themen, wie die Publikumsreaktion in den unterschiedlichen Spielstätten, aber auch der eigentliche Erfolg durch den Ortswechsel, zur Sprache und die Ergebnisse waren mit kleinen Abweichungen relativ eindeutig. Leisch hatte im Zuge ihrer Erzählungen vorweggenommen, dass das Projekt grundsätzlich unproportional große Dimensionen angenommen hat. Dies hatte zur Folge, dass es aufgrund der hohen Produktionskosten kaum möglich war, mit dem Musical auf Tournee zu gehen. Auch Bergmann bestätigte diese Aussage. Das Gesamtwerk bezeichnete Bergmann als „riesen Apparat“ (ebd., IX), wo klar wurde, dass das Kollektiv Spielstätten

braucht „[...]“, die eine gewisse Mindestgröße haben, wo die Musiker irgendwo Platz haben und da bist du schon einmal eingeschränkt, wo du überhaupt spielen kannst“ (ebd., IX). Die Hoffnung, ein breitgefächertes Publikum zu erreichen ist nicht in allen Fällen in Erfüllung gegangen ist. Leisch: „Es war natürlich die Idee, wir gehen nach Floridsdorf und dann kommen die Floridsdorfer“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXVI). Es hätte Publikum erreicht werden sollen, dass sich weniger reflexiv mit der Thematik rund um die ‚Flüchtlingskrise‘ auseinandersetzt, möglicherweise sogar eine flüchtlingskritische Einstellung vertritt. Leischs Einschätzungen nach war dies allerdings nicht der Fall:

„Es ist ja auch nicht schlecht zu den Bekehrten zu predigen. Weil auch die Leute, die prinzipiell eher links sind, brauchen Vergnügen, Reflexion, Spaß und eine freudvolle Bestätigung dessen, was sie auch schon denken. Das ist ja nichts Schlechtes prinzipiell. Also ich find ja, man muss ja nicht so aufklärerisch sein, dass man sagt: ‚Kulturarbeit hat nur dann Sinn, wenn ich einen missionarischen Erfolg habe und jemanden überzeugen kann, der das noch nicht gedacht hat.‘ Das reicht auch einfach nur für die Leute, die so denken wie ich. // Also man darf das mit ‚nach Außen gehen und aus der Blase kommen‘ nicht übertreiben, aber ein bisschen war das natürlich schon die Idee deshalb nach Floridsdorf zu gehen. Aber das hat halt gar nicht funktioniert.“ (ebd., XXVI)

Die Aufführung im Veranstaltungszentrum in Floridsdorf konnte die erhoffte Wirkung nicht erzielen. Im Interview geht sie jedoch auf weitere Aufführungen in Wels und St. Pölten ein, deren Erfolg etwas größer war. Es handelte sich zwar nicht konkret um ‚anderes‘ Publikum, jedoch waren viele der Anwesenden Teil einer Flüchtlingsorganisation, der Caritas oder der Volkshilfe. Leisch hatte das Gefühl, dass das Publikum der Thematik gegenüber positiv gestimmt war und dessen Reaktionen in einem „euphorische[m] Applaus“ (ebd., XXVII) mündeten. Die Schauspieler_innen beschrieben die Reaktionen des Publikums und auch die Auswirkungen des Standortwechsels einheitlich als positiv. Interessant ist, dass in allen Gesprächen erwähnt wurde, dass die Resonanz bei Aufführungen außerhalb Wiens weniger begeistert ausfielen. Mhanna nahm die Veränderung am intensivsten wahr, vor allem im Vergleich zwischen der Aufführung in Wiener Neustadt und der in Wien:

„In Wiener Neustadt war das Publikum still. Also wir haben nicht gespürt, dass es ein Publikum im Saal gibt. Es war voll still, keiner lacht, keiner lächelt, keiner atmet.“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, III)

Im Unterschied dazu äußerten sich die Zuschauer_innen im Volkstheater auch in Bezug auf inhaltliche, politische Äußerungen äußerst positiv, bejubelten die Aufführung und lachten sehr viel. Als einen Grund dafür nannten sowohl Khawary als auch Resch folgendes:

„Außerhalb von Wien haben wir gespielt, wo das Publikum ein bisschen kalt war. Die haben nicht viel reagiert und haben anschließend nicht so viel gesprochen. [...] Aber außerhalb von

Wien gibt es Österreicher und Österreicherinnen, die nicht so viel Kontakt mit den Leuten, den Flüchtlingen oder unbekannten Leuten haben.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, VIII)

Auch Resch vermutete, dass ein Grund dafür der geringere Kontakt zwischen Geflüchteten und Menschen, die in ländlicheren Gegenden wohnen, war:

„Man merkt schon das ländlichere oder städtischere. [...] man merkt schon, dass teilweise in Wien die Leute ein bisschen mehr in Kontakt waren mit doch ein paar Flüchtlingen [...]“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Resch*, VII)

Des Weiteren begründete Resch die unterschiedlichen Effekte damit, dass das Musical den Versuch unternommen hat, die komplexe politische Gesamtsituation im Sommer 2015 und darüber hinaus zusammenzufassen, wodurch das Kollektiv sich angreifbar gemacht hat. Insgesamt gab es viel Kritik – sowohl positiv als auch negativ. Personen aus verschiedenen Kontexten haben sich teilweise am bearbeiteten Stoff „gespießt“ (ebd., VII) und haben ihre Meinungen dementsprechend geäußert. Der Andrang war groß, die Emotionen durchwachsen, aber die Personen haben sich trotz alledem betroffen und berührt von der Darbietung eines sehr widersprüchlichen Themas gezeigt.

6 Parallelen: Strategien und Problematiken beider Projekte

6.1 Der Umgang mit gesellschaftlich marginalisierten Gruppen im Theater

Die Publikation *InExActArt* von Fritz zeigt auf, dass die Methoden des Theaters der Unterdrückten enorm vielfältig sind und eine genaue Ausarbeitung dieser würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Feststeht, dass es sich bei den Projekten der Schweigenden Mehrheit nicht direkt um Forumtheaterstücke handelt (vgl. Leisch, 26.02.2019, E-Mail), da sich einerseits wesentliche Unterschiede im Erarbeitungs- aber auch im Aufführungsprozess erkennen lassen. Zudem stehen bei Boal die Proben, welche sich aus verschiedenen Workshops und Vertrauensübungen zusammensetzen (vgl. Fritz, 2011, 50ff.) und nicht die Aufführung des künstlerischen Endprodukts im Fokus. Die Schweigende Mehrheit arbeitet weder mit dem boalschen „Jokersystem“ (Fritz, 2013, 176), noch gibt es „SpectActors“ (Fritz, 2011, 144), bei einer Betrachtung der Leitsätze¹⁸⁸ des boalschen Theaters der Unterdrückten lassen sich jedoch trotzdem Parallelen zu der Schweigenden Mehrheit erkennen. Nach Ansichten von Fritz herrscht „Unterdrückung [...] dort, wo Monolog den Dialog ersetzt“ (ebd., 30). Als unterdrückte Menschen oder Gruppen beschreibt sie diejenigen, denen:

¹⁸⁸ Eine detaillierte Erläuterung zu den Prinzipien des Jokers, des Zuschauer_innen/Schauspieler_innen-Verhältnisses und eine Aufzählung der Leitsätze unternimmt Fritz in: *InExActArt – Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*. Stuttgart 2011. Hier: 30ff.

„[...] entweder im sozialen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen Kontext aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit, sexuellen Ausrichtung oder eines anderen Umstands ihr Recht auf Dialog vorenthalten wird oder die in irgendeiner anderen Weise in der Ausübung dieses Rechts eingeschränkt werden.“ (Fritz, 2013, 109)

Laut dieser Definition arbeitet die Schweigende Mehrheit insofern mit Menschen, die unter gesellschaftlicher Marginalisierung leiden, gegen Unterdrückung, dass sie den Versuch unternimmt, den mitwirkenden Künstler_innen, sowohl in den Proben als auch im Moment der Aufführung, Sichtbarkeit zu schenken und einen Dialog zu ermöglichen. Das boalsche Theater widmet sich „unterschiedlichen Menschengruppen aller Altersstufen“ (Fritz, 2011, 25), welche sich durch einen respektvollen Umgang miteinander auszeichnen. Auch dieser Aspekt kann bei der Schweigenden Mehrheit beobachtet werden. Einer Einschätzung von Fritz zufolge liegt der Fokus vom Regieteam der Schweigenden Mehrheit weniger auf dem Prozess der Entstehung, sondern auf dem künstlerischen Resultat. Wird eine Kategorisierung der Arbeiten von Dechant und Leisch unternommen, handelt es sich eher um aktivistische Kunst als um Dramatherapie. (Vgl. Fritz, 12.03.2019, E-Mail) Ergänzt muss diese Annahme laut Fritz jedoch damit werden, dass Boal sagte: „Nehmt das Theater und gebraucht es!“ (ebd.). Sie erklärt, dass es für ihn wichtig war, „dass das Theater nicht nur auf der Bühne bleibt, sondern mit ‚direkter Aktion‘ Hand in Hand geht [...]“ (ebd.). Beide Theaterstücke gehen mit unmittelbaren Aktionen in der realen Welt einher. Schlussfolgernd kann demnach gesagt werden, dass keine buchstäbliche Anwendung von Methoden des Theaters der Unterdrückten von Boal stattgefunden hat, trotzdem Maßnahmen gegen Unterdrückung unternommen wurden.

6.1.1 Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit Geflüchteten

Die angewandten Strategien des Kollektivs standen im Dienst der Sichtbarmachung und Anerkennung geflüchteter Menschen innerhalb der Gesellschaft. Ergebnisse zeigen auf, dass der Erfolg des Kollektivs jedoch umstritten bleibt.

6.1.1.1 Instrumentalisierung, Stereotypisierung, Re-Traumatisierung und Passivität

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Arbeit des Kollektivs kristallisierten sich vier Problemfelder heraus, mit welchen das Regieteam konfrontiert war: die „Instrumentalisierung“ (Assmann, 2017, 59), die Stereotypisierung, die „Re-Traumatisierung“ (ebd., 58) und die „Passivität“¹⁸⁹ (Danner, 2017, 511).

¹⁸⁹ Die Theaterwissenschaftsstudentin problematisiert in ihrem Aufsatz „Sehen und Gesehen Werden. Politiken der Sichtbarkeit im Kampf um die Rechte Geflüchteter“ die (Un-)Sichtbarkeit von Geflüchteten innerhalb der

Die Verleihung des Nestroy-Spezialpreises erwies sich als Knotenpunkt, an dem die Uneinigkeit innerhalb der Gesellschaft, über die Arbeitsweise des Kollektivs, besonders spürbar wurde. Aufgrund der Tatsache, dass die Veranstalter_innen der Gala die Anforderung stellten, dass zwei Österreicher_innen, stellvertretend für das gesamte Kollektiv, den Preis entgegennehmen, erhob Dechant Einspruch. Er wollte, dass alle Mitwirkenden auf die Bühne gehen, beziehungsweise zumindest zu der Veranstaltung kommen dürfen. Seine Forderung wurde nur zum Teil erfüllt. Imke S. Pioch sieht in dieser Vorgabe der Veranstalter_innen eine symbolische Repräsentation der „Mehrheitsgesellschaft“ (Pioch, 2017, 155), in welcher die Geflüchteten nur in Form einer Minderheit vertreten sind. Durch den inszenierten „Kurzauftritt“ (ebd., 155), gelang es Dechant, den Mitwirkenden des Kollektivs einen kurzen Augenblick der Sicht- und Hörbarkeit zu verschaffen, der allerdings viele Fragen der Repräsentation mit sich brachte. (Vgl. ebd., 155ff.) Pioch schildert die Widersprüchlichkeit der Meinungen, rund um die Arbeit des Kollektivs mit geflüchteten Menschen:

„Kritische Unterstützer_innen lehnten den Auftritt im Dankesspektakel ab: Das Ausstellen der Geflüchteten, die Instrumentalisierung von Betroffenheit, so die Bedenken. Den Geflüchteten werde keine Stimme gegeben, sondern Worte vorgegeben. Andere nahmen im Auftritt der *schweigenden Mehrheit* einen Wendepunkt in der Darstellung von Flüchtlingen wahr, eine markante Zeichensetzung auf Fernseh- und Theaterbühnen.“ (ebd., 157)

Die Schweigende Mehrheit wurde neben positiven Reaktionen auch mehrmals für einen negativen Umgang mit Geflüchteten auf der Bühne kritisiert. Vor allem in *Die Schutzbefohlenen* wird einerseits mit instrumentalisierenden Elementen, beispielsweise durch die Wiedergabe von Schicksalsgeschichten, gearbeitet. Auf der anderen Seite weist die Handhabung des ORS-Angestellten, mit den Figuren auf der Bühne, grobe Züge auf, die eine Ausstellung der Geflüchteten auf der Bühne provoziert (vgl. ebd., 157). Den Geflüchteten wurden Worte in den Mund gelegt, die sie – (nicht-)wissend darüber was sie bedeuten – wiederholten. Im Zuge einer Ringvorlesung des Instituts der Theater-, Film- und Medienwissenschaft¹⁹⁰ erzählte Dechant über die Problematik der Passivität, welche dadurch erzeugt wird. Zusätzlich kam es zu Debatten der Re-Traumatisierung, ausgelöst vor allem aufgrund der Stürmung des Audimax durch die rechtsextreme Identitären Bewegung, wie sie am 14.06.2016 stattgefunden hat (vgl. Assmann, 2017, 57ff.). Unter dem Titel ‚weeterspielen‘¹⁹¹ erfolgt ein Rückblick auf das Jahr

Gesellschaft und des theatralen Raums. Siehe: Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht-Migration-Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 507 – 512.

¹⁹⁰ Im Wintersemester fand eine Ringvorlesung namens „Flucht, Migration, Theater“ statt. Am 09.11.2015 waren Natalie Assmann und Bernhard Dechant anwesend. In der Einheit, mit dem Schwerpunkt „Migrantentheater – Lage(r)bericht von Assmann, Dechant und den ‚Neuen‘“, erzählten sie über das Kollektiv und Herausforderungen bei der Zusammenarbeit mit Geflüchteten.

¹⁹¹ Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/weeterspielen/>. (Zugriffsdatum: 02.10.2019).

2015, in welchem sich die Begründer_innen eingestehen, die Geflüchteten auf der Bühne benutzt zu haben. Im Zuge des Rückblicks versuchten sie Problematiken zu reflektieren, Handlungsweisen zu rechtfertigen und Vorgänge zu beschreiben und zu analysieren. Unter anderem wird angeführt:

„Wir haben unsere MitspielerInnen benutzt, als wir Jelineks Sätze heraussuchten und sie sie nachsprechen ließen. Benutzt, um das Bild von denen, die da zu uns kommen, zu beeinflussen. Benutzt um den rechten Phantasmen des katastrophengeilen Teils der Medien etwas entgegenzusetzen. Die Schutzbefohlenen haben uns vertraut und sich benutzen lassen.“ (Dechant; Leisch, 2016e)

Auf der einen Seite wird eine Plattform der Repräsentation geschaffen, die der geflüchteten Minderheit, die Möglichkeit auf Sichtbarkeit bietet, auf der anderen Seite liefern sich die Geflüchteten den Theatermacher_innen förmlich aus. Nach Angaben der Homepage, war das Kollektiv während des Probenprozesses mit vielen Fragen konfrontiert, wie: Wer wird in die erste Reihe gestellt? Wer darf eine Interviewszene spielen? Wo sollen Frauen und Kinder platziert werden? Im Rückblick steht über die Zwiespälte geschrieben, welchen das Regieteam ausgesetzt war:

„Wir sind in diesem Ensemble weiterhin diejenigen, die mehr zu sagen, mehr zu entscheiden haben. Wir entscheiden, wem als erstes geholfen wird, für wen wir ganz schnell eine Wohnung suchen, wer im Rampenlicht glänzt. Wer als nächstes Aufmerksamkeit und öffentlichen Fokus bekommt. Wir überlegen, wann es besser ist einen gut ausgebildeten Englisch sprechenden Syrer vor die Kamera zu bitten, der eine differenzierten politischen Analyse liefert und wann lieber den 16jährigen Afghanen, der sein Leben als Kindersklave im Iran verbracht hat und dort keine Schule besuchen durfte.“ (Dechant; Leisch, 2016e)

Als deutschsprachige Künstler_innen und Initiator_innen des Projekts eigneten sich Leisch und Dechant – wenn auch nicht freiwillig – eine übergeordnete Position an. Aus dem Zitat wird erkennbar, dass Entscheidungen strategisch getroffen wurden, um in der Öffentlichkeit ein gewünschtes Bild zu produzieren, was wiederum ein Indiz des Entzugs der Handlungsmacht der Geflüchteten ist. Hier ergibt sich, dass vor allem gesellschaftliche Strukturen, zu der Unterordnung von Geflüchteten führen. Ein weiterer Faktor, welcher die Geflüchteten in eine unterwürfige Position drängt, geht mit Unwissenheit einher. Dies wurde vor allem durch Assmanns Aufsatz „Flucht vor dem Theater!? Beobachtungen in der künstlerischen Arbeit mit Geflüchteten“¹⁹² deutlich. Die Arbeit mit Geflüchteten bezeichnet sie als höchst sensibel:

„Theatermachen mit geflüchteten Menschen ist wie ein ‚Tanz auf dem Vulkan‘. Besonders dann, wenn die künstlerische Arbeit als gesellschaftspolitische Kritik verstanden werden möch-

¹⁹² Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht-Migration-Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 55 – 60.

te, sodass sie sich schnell in einem Spannungsfeld zwischen ausgespielter Provokation und Opferbetitelung wiederfindet.“ (Assmann, 2017, 58)

Es zeigt sich, dass Assmann die Zusammenarbeit mit Geflüchteten im Theater aus mehreren Gründen als problematisch ansieht. Viele der Mitwirkenden waren vor ihrer Ankunft in Österreich noch nie mit Theater konfrontiert und wissen demnach auch nicht über mögliche Auswirkungen Bescheid, geschweige denn, dass Theater nicht nur als Unterhaltungs-, sondern auch als gesellschaftskritisches Medium fungiert. Leisch erzählte im Zuge des Interviews, dass einige im Ensemble dabei waren, die sich durchaus bewusst dafür entschieden haben, bei dem Projekt mitzumachen, weil sie etwas bewirken wollten. Andere wiederum fanden aus sozialen Gründen Gefallen an einer Teilnahme, waren sich den potenziellen Auswirkungen jedoch nicht bewusst:

„Die haben natürlich wenig Ahnung gehabt, was das bedeutet. Manche haben noch nie ein Theater von innen gesehen, geschweigen denn sind auf einer Bühne gestanden. Und natürlich ist das von Anfang an eine große Verantwortung, [...] Und wir verwenden die natürlich für was, dass sie nicht ganz durchschauen, aber wir glauben, dass das in ihrem Sinn ist und in unserem, weil das Stück soll die Türen aufmachen, dass sie und Leute wie sie, es hier einfacher haben. Insofern müssten sie eigentlich da dafür sein.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XI f.)

Sowohl bei Assmann als auch bei Leisch hängt die Problematik mit Unwissenheit zusammen. Es wurde zwar großer Wert daraufgelegt, den Beteiligten die Bedeutung der jelinekschen Worte zu übermitteln, weshalb auch bei den Proben und auf der Bühne Dolmetscher_innen tätig waren (vgl. ebd., VII). Die sprachliche Barriere und der Zeitmangel trugen jedoch dazu bei, dass nicht jeder im Kollektiv vollständig aufgeklärt war, weshalb der Vorgang im Audimax für großes Unverständnis sorgte. In den Interviews mit den geflüchteten Schauspielern wurde auch deutlich, dass trotz Übersetzungsarbeit Probleme bestanden, den komplexen Text zu verstehen. Khawary beispielsweise sagte, dass sich sein Verständnis prozesshaft von Aufführung zu Aufführung entwickelte, zu Beginn wusste er jedoch nicht, was mit *Die Schutzbefohlenen* zur Aufführung gebracht wurde (vgl. Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, II). Um dieser Problematik aus dem Weg zu gehen, wurde in *Traiskirchen* mit Menschen gearbeitet, bei denen sich Erfahrung im Theater nachweisen ließ. Dennoch kann nicht davon gesprochen werden, dass der Umgang mit den teilnehmenden Künstler_innen in *Traiskirchen* unproblematisch war. Hier stellten vor allem die große Anzahl an Mitwirkenden, in Verbindung mit den kulturpolitischen und institutionellen Rahmenbedingungen, einen Kritikpunkt dar. Laut Angaben der interviewten Personen konnte aufgrund der hohen Teilnehmer_innenzahl nicht auf die Bedürfnisse aller Mitwirkenden eingegangen werden und außerdem war die Bezahlung relativ gering.

Trotz all der Schwierigkeiten, denen sich das Kollektiv stellen musste, wird deutlich, dass die Begründer_innen eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit unternommen haben. Nicht nur im Zuge der Ringvorlesung und anhand der Internetseite, sondern auch durch intensive Aufklärungsgespräche mit den Geflüchteten im Anschluss des Vorfalls im Audimax. Leisch erzählte, dass sie nach der Aufführung im Audimax erstmals darüber nachgedacht haben, vereinzelt die Namen der Performer_innen von der Homepage zu entfernen, um niemanden in Gefahr zu bringen. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, XII) Außerdem folgte ein Vortrag, gehalten von dem Soziologen Hans Christian Voigt¹⁹³, welcher die Geflüchteten darüber informierte, um wen es sich bei der Gruppierung der Identitären eigentlich handelte (vgl. ebd., XII). Des Weiteren wurde – so zumindest bei *Die Schutzbefohlenen* – ein Raum des spontanen und autonomen Austausches im Diskussionsteil der Aufführungen geboten. Jede/r Teilnehmende konnte für sich selbst entscheiden ob und was er sagen will: die Entscheidungsfreiheit lag bei den Geflüchteten. Im Jahresrückblick führt das Kollektiv diesbezüglich an, dass auch im Zuge der Diskussion Vorsicht geboten war:

„Wie gut sind unsere Übersetzungen? Was verstehen wir sowieso ohne Worte, was unterstellt die kulturelle Übersetzung? Wir sagen den Flüchtlingen nicht, was sie zu sagen haben, wenn wir ihnen das Mikrofon überreichen. ‚Sagt, was ihr wollt, fordert, was ihr wollt! Aber vielleicht solltet ihr doch bedenken, dass es in Österreich besser ankommt, wenn...‘“ (Dechant; Leisch, 2016e)

Das Zitat lässt darauf schließen, dass das Regieteam auch im Diskussionsteil bedacht darauf war, dass jede/r Teilnehmende vorsichtig mit der Möglichkeit des Austausches umgeht. Es muss in Erinnerung gerufen werden, dass die Entscheidung mit geflüchteten Künstler_innen zu arbeiten aus einem sozialen Aspekt heraus entstanden ist. In einem Interview auf der Internetplattform nachtkritik¹⁹⁴ schreibt die Journalistin Eva Biringer über Leisch, „dass Theater für sie Mittel zum Zweck ist, ihre politische Botschaft unters Volk zu bringen“ (Biringer, 2017) und andererseits war bei beiden Produktionen die Intention darauf ausgerichtet, den Mitwirkenden zu helfen. Im Gegenteil dazu entschieden sich andere Theatermacher, wie beispielsweise Michael Thalheimer und Enrico Lübke bewusst gegen die Arbeit mit Geflüchteten in den *Schutzbefohlenen*-Inszenierungen. Bei der österreichischen Uraufführung im Burgtheater von Thalheimer treten Schauspieler_innen des Hauses auf die Bühne, um sich als Chor der Geflüchteten zu artikulieren. (Vgl. Alonso, 2017, 180) Auch Thalheimer setzt sich intensiv mit der Frage der Umsetzung auseinander, jedoch stand bei ihm der ästhetische Aspekt – die

¹⁹³ Im Jahr 2011 veröffentlichte Voigt ein Buch, in welchem er sich intensiv mit sozialen Bewegungen auseinandersetzte. Siehe: Voigt, Hans Christian: *Soziale Bewegungen und Social Media: Handbuch für den Einsatz von Web 2.0*. Wien 2011.

¹⁹⁴ Siehe: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14122. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

Perfektion – im Vordergrund. Die Mitwirkende des *Flucht-Migration-Theater*-Sammelbandes und Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Sandra Engler Alonso zitiert in ihrem Aufsatz¹⁹⁵, in welchem sie sich mit den Problematiken der Darstellung bei *Die Schutzbefohlene* beschäftigt, Thalheimer. Er meinte, dass das „Leben [Geflüchteter] zu kompliziert sei, zu politisch, zu „überfordernd“ [...], um ein Kunstwerk zu schaffen, und dass es schon gar nicht möglich sei, sich mit ihnen der gesuchten Perfektion zu nähern“ (ebd., 181). Am 27. April 2016 postete das Burgtheater eine Aufforderung mit den Worten:

„Identitäre runter von unserem Haus und raus aus Europa. Ihr, eure Angstmacherei, euer Hass und eure Aufhetzerei haben hier keinen Platz!“ (Burgtheater, 2017)

Knapp zwei Wochen nachdem es zu dem Überfall der Identitären im Audimax gekommen ist, wiederholte die rechtsextreme Gruppierung ihre Aktion. Diesmal nahmen die Männer jedoch die *Schutzbefohlenen*-Inszenierung Thalheimers, welche an diesem Tag im Burgtheater zur Aufführung gekommen ist, als Anlass. Sie warfen Flugblätter vom Dach des Burgtheaters und enthüllten erneut ein Banner mit der Aufschrift ‚Heuchler‘. (Vgl. APA, 2016) An dieser Aktion kann aufgezeigt werden, dass die Identitären offensichtlich keine Differenzierung zwischen der Schweigenden Mehrheit- und der Thalheimer-Inszenierung zogen. Es ist ihnen jedoch bei beiden Aktionen gelungen ein breites mediales Aufsehen zu erregen, wodurch sich zwei Fragen ergeben: Ist es den Identitären im spezifischen darum gegangen die Geflüchteten des Kollektivs anzugreifen oder war öffentliche Aufmerksamkeit das Ziel? Und wenn es sowohl bei einer Inszenierung mit Geflüchteten in der Besetzung als auch in einer ohne, zu einem Überfall der Identitären kommt, stellt sich die Frage nach der optimalen Umsetzung und ob es eine solche überhaupt gibt?

6.1.1.2 Kulturpolitik als Ursprung der Probleme

In der Auseinandersetzung mit den Themen Flucht, Migration und Theater ergibt sich nicht nur die Frage, ob Geflüchtete überhaupt auf die Bühne gestellt werden sollten, sondern auch die Frage nach dem ‚WIE‘? In der Besetzung von *Traiskirchen. Das Musical*. wird deutlich, dass viele Personen entweder bereits eine abgeschlossene, künstlerische Ausbildung haben, oder zumindest künstlerische Ambitionen verfolgen. Drei Schauspieler des Kollektivs – Johnny Mhanna, Amin Khawary und Bagher Ahmadi¹⁹⁶ – sind seit der Zusammenarbeit mit der

¹⁹⁵ Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: *Flucht-Migration-Theater. Dokumente und Positionen*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Band 1, Mainz/Wien 2017. Hier: 177 – 182.

¹⁹⁶ Johnny Mhanna ist aktuell in der Inszenierung von Ibrahim Amir *Homohalal* zu sehen. In dem Stück wird die Flüchtlingskrise 2015 thematisiert, allerdings mit einem Blick in die Zukunft. Johnny spielt einen Geflüchteten,

Schweigenden Mehrheit regelmäßig in diversen Theaterproduktionen zu sehen. Einerseits spricht diese Tatsache für den Erfolg der Schweigenden Mehrheit, da es gelungen ist, den jungen Schauspielern dabei zu helfen, einer künstlerischen Karriere in Österreich nachzugehen. Auf der anderen Seite zeigt sich bei einer genaueren Betrachtung der umgesetzten Projekte, dass es sich überwiegend um Theaterstücke handelt, in denen Flucht und Migration thematisiert wird – die Schauspieler demnach die Rolle eines (geflüchteten,) ausländischen Menschen verkörpern. Auch in den Produktionen von der Schweigenden Mehrheit spielen die drei Männer die Figur eines Ausländers (vgl. *Traiskirchen. Das Musical.*, 2017, Programmheft). In *Anpassung oder Widerstand* verschriftlicht der Theaterwissenschaftler und Performer Minarik Martin ein Interview¹⁹⁷ mit dem, aus dem Iran stammenden, Schauspieler Massud Rahnama. In Minariks Interview erzählt Massud, der seit längerer Zeit in Wien lebt und arbeitet, darüber, dass er aufgrund seiner Herkunft (vgl. Massud Rahnama, o.J.) von großen Häusern nur Angebote für „ausländische“ Figuren erhält. Einen Grund dafür sieht Massud in der gering ausfallenden Förderung interkultureller Projekte. Aus dem Ausland stammende Schauspieler_innen leiden unter der sprachlichen Barriere, die besteht. Ein Verzicht auf die deutsche Sprache, vor allem bei der Einreichung von eigenen Projekten, ist in Österreich nicht möglich. (Vgl. Minarik, 2013, 149ff.) Folglich verkörpern Ausländer_innen überwiegend Ausländer_innen, was wiederum zur Prolongierung von Stereotypen und Klischees innerhalb der Gesellschaft führt. Es erfolgt eine Kategorisierung, die in einer Differenzierung zwischen dem Wir und dem Anderen mündet. (Vgl. Pfeiffer, 2013, 153)

6.2 Internet als Reflexionsmedium

Am Sonntag, dem 26.07.2015, begann die Mahnwache am Karajanplatz in Wien und am 25.07.2015 wurde erstmalig ein Beitrag zum Programm der Veranstaltung gepostet (vgl. Dechant; Leisch, 2015b). Seither nimmt sowohl die Facebook-Seite¹⁹⁸ als auch die Homepage

der auf der Bühne darüber spricht, dass er keine Flüchtlingsrollen mehr spielen will. Siehe: <http://werk-x.at/produktion/homohalal>. (Zugriffsdatum: 26.05.2019). Armin Khawary wirkte unter anderem bei der Performance *Quartier 2030 – Die Stadt sind wir; Wir gehen nicht weg* im Museumsquartier mit. Auch in dieser Performance wird das Thema Migration aus einer Zukunftsperspektive betrachtet. Im Theater befinden sich die Statist_innen im Jahr 2030. Siehe: <https://www.dschungelwien.at/vorstellung/11>. (Zugriffsdatum: 26.05.2019). Bagher Ahmadi besucht den 3. Jahrgang des MUK Schauspielkonservatoriums. Im Jahr 2016 hat Ahmadi sowohl für den Dschungel Wien als auch für das Schauspielhaus Wien gespielt. Die Inszenierung im Schauspielhaus *i think we called it family* (2016) bringt acht Student_innen und acht Asylsuchende zusammen, um der gemeinsamen Familiengeschichte auf die Spur zu gehen. Siehe: https://www.schauspielhaus.at/spielplan/produktionen/i_think_we_called_it_family. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

¹⁹⁷ Brenner, Eva (Hg.): *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Wien 2013. 147 – 151.

¹⁹⁸ Die schweigende Mehrheit sagt JA: „Die schweigende Mehrheit sagt JA“. Erstellt Juli 2015, Web, in: *Facebook Online*, Web. Online unter: <https://www.facebook.com/dieschweigendemehrheitsagtja/>. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

des Kollektivs eine relevante Position ein, um über anstehende Termine und aktuelle Debatten zu informieren und zu diskutieren, aber auch über das eigene Handeln zu reflektieren. Das Internet wird einerseits zu einem wichtigen „Verständigungsmedium [...] und dann eben ziemlich bald auch ein Selbstreflexionsmedium“ (Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXIX). Um im Zuge des Forschungsprozesses ein Verständnis dafür zu erhalten, welche positiven und negativen Auswirkungen die Verwendung des Internets mit sich zieht, wurden vor allem die Ansichten zweier Medientheoretiker herangezogen. Einerseits besteht für Alexander Karschnia ein politisches Merkmal des Theaters darin, sich im Raum der Öffentlichkeit zu verbreiten. Das Theater hat laut ihm die Aufgabe einen Ort der Teilnahme zu schaffen, in welchem eine realitätsnahe Repräsentation der Gesellschaft ermöglicht wird. Ein Kampf gegen Hierarchisierung würde so ermöglicht werden. (Vgl. Karschnia, 2011, 96ff.) Im Internet, welches einerseits als Informations- andererseits als Interaktionsmedium fungiert, sieht Karschnia einen potenziellen Ort für das Theater, welcher jenseits des kapitalistischen Systems, Inklusion und Teilhabe ermöglicht. Karschnias Perspektive auf den Miteinbezug des Internets ist jedoch sehr optimistisch – das Gefahrenpotential des Internets bleibt unerwähnt. Zu einer kritischeren Stimme, die sich mit der Verbreitung von Information und der Nutzung von Internet, insbesondere sozialen Plattformen auseinandersetzt¹⁹⁹, zählt unter anderem der italienische Sozialwissenschaftler Leon Massimo. Massimo beschäftigt sich zwar nicht mit dem Beispiel der Schweigenden Mehrheit, seine Ergebnisse weisen jedoch auf die Risikofaktoren des Internets, vor allem auf die Nutzung sozialer Medien, hin. Er kommt zu dem Schluss, dass es in der Öffentlichkeit durch die Nutzung und Beeinflussung sozialer Medien zu einer Formierung von Gruppen verschiedener Meinungen kommt. Dies resultiert in der Entstehung blinder Gegenspieler_innen, deren Auswirkungen sich in den meisten Fällen auf den virtuellen Raum beschränken, hin und wieder jedoch auch einen Ausbruch in den realen Raum erfahren können. (Vgl. Massimo, 2015, 656ff.). Während für das Kollektiv die Facebook-Seite und die Homepage der Schweigenden Mehrheit als Medium des Austausches, der Information und der Reflexion fungieren – und es durchaus Vorteile durch die Nutzung erzielen kann, steht das Internet beispielsweise auch Gegenbewegungen zur Verfügung. Ausländerfeindliche Gruppierungen, wie beispielsweise die „W.I.R. – Wiens identitäre Richtung“²⁰⁰

¹⁹⁹ Wichtige Publikationen über das Potential des Internets sind unter anderem: Hubert, Knoblauch: *Wissenssoziologie*. 3. überarbeitete Auflage. München 2014 und Leggewie, Claus; Bieber, Christoph (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt am Main 2004. Des Weiteren beschäftigt sich der Medientheoretiker Marshall McLuhan bereits in den 60iger Jahren mit dem vernetzenden Potential von Medien. Siehe: Marshall, McLuhan: *Understanding Media. The extension of man*. London/New York 2001.

²⁰⁰ W.I.R. – Wiens Identitäre Richtung: „W.I.R. – Wiens Identitäre Richtung“, in: Facebook Online, erstellt im März 2012, Web. Online unter: <https://www.facebook.com/WIR-Wiens-Identit%C3%A4re-Richtung-368508229847074/>. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

– finden auf Facebook eine unterstützende Gemeinschaft (vgl. W.I.R., 2013) und nutzen soziale Medien als Meinungsverbreitungsplattform. Massimos Urteil zufolge bleibt es in der Regel bei virtuellen Meinungsäußerungen – ob befürwortend, oder absagend – der Einfluss auf die Realität fällt gering aus (vgl. Massimo, 2015, 661). Problematisch wird dieses Verhalten laut Massimo nur dann, wenn das Ausmaß neu gesponnener Ideologien eine zu große Anhängerschaft findet und eine Formierung neuer, auf die Straße ziehender Gruppierungen in die Wege geleitet wird (vgl. ebd., 662). Die Identitären-Bewegung findet ihren Ursprung zwar nicht in sozialen Medien, diese werden aber durchaus genutzt, um Ideologien zu verbreiten.

Im Falle der Schweigenden Mehrheit wird sichtbar, dass auch Leisch und Dechant das Gefahrenpotential des Internets erkannten. Als Folge des Vorfalls im Audimax, um kein Risiko einzugehen und die Geflüchteten nicht in den Fokus von rassistischen Gruppierungen zu stellen, erfolgte einerseits eine Diskussion darüber, ob die gemeinsame Theaterarbeit aus Sicherheitsgründen beendet werden sollte. Auf der anderen Seite boten Leisch und Dechant die Möglichkeit sämtliche namentliche Erwähnungen aus dem Internet zu löschen, um eine Risikoverminderung zu bewirken. (Vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 1*, VII) Das Internet wird bis heute trotzdem kontinuierlich verwendet, um die Öffentlichkeit über aktuelle Geschehnisse zu informieren – auch namentliche Nennungen erfolgen weiterhin. Eine Erklärung dafür kann aus dem Gespräch mit Bergmann entnommen werden (vgl. Suntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, XXIX). Die Website und Facebook wurden nicht nur dafür verwendet, für die Theateraufführungen Werbung zu machen, sondern die Online-Aktivität kann zusätzlich als Dokumentation tagespolitischer Ereignisse und Aufklärungsarbeit gesehen werden. Ein Beispiel dafür liefert der Artikel vom 1. April 2016 namens „Wir, die wir Fotos vom Meer und von Märschen durch Mazedonien auf unseren Handys haben“²⁰¹, in dem ein Mitglied des Kollektivs Interviews mit Geflüchteten führt, in denen aufgezeigt wird, wie wichtig es ist ein Mobiltelefon auf seiner Flucht zu besitzen²⁰². In diesem Artikel wird die Relevanz von Facebook als Informationsmedium nochmals hervorgehoben:

²⁰¹ Dechant; Leisch: Wir, die wir Fotos vom Meer und von Märschen durch Mazedonien auf unseren Handys haben“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA Online*, veröffentlicht am 01. April 2016 von HCV, Web. Online unter: www.schweigendemehrheit.at/wir-die-wir-fotos-vom-meer-und-von-maerschen-durch-mazedonien-auf-unseren-handys-haben/. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

²⁰² *Stimme – Zeitschrift der Initiative Minderheiten* publizierte im Frühjahr 2016 eine Ausgabe namens „Social Media in Krisenzeiten“. Für die Ausgabe der *Stimme* versuchten Mitglieder der Schweigenden Mehrheit innerhalb einiger Treffen über die Wichtigkeit des Mobiltelefons und der Sozialen Medien zu diskutieren. Das Endergebnis war ein 19 Seiten langes Google Doc Dokument, dessen Resultat veröffentlicht wurde. Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/wir-die-wir-fotos-vom-meer-und-von-maerschen-durch-mazedonien-auf-unseren-handys-haben/>. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

„In der Facebook-Gruppe werden neben Probezeiten und Treffpunkte für die Vorstellungstage natürlich auch andere nützliche Infos gepostet: zu Deutschkursen, über Apps zur Orientierung, kostenlose Angebote.“ (Dechant; Leisch, 2016f)

Das Kollektiv bediente sich den ‚Social-Media‘ Diensten demnach nicht nur, um Außenstehende über aktuelle Geschehnisse zu informieren, auch innerhalb des Kollektivs wurde Facebook zu einem hilfreichen Instrument der Kommunikation. Bergmann sieht das Internet als Erweiterung und Bestärkung der Tätigkeiten des Kollektivs. Er beschreibt es als „total wichtig, weil ja sozusagen dieses Ineinander von Aktivismus und Hilfe und Protest und Kunst sozusagen irgendwo gebündelt sein musste. Sowohl die Website als auch die Facebook-Seite waren im Sommer 2015 wichtige Foren der Information, des Austausches. [...] Und dann eben ziemlich bald auch ein Selbstreflexionsmedium“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Bergmann*, XXIX). Auch bei *Traiskirchen* lässt sich, in wesentlich reduzierterem Ausmaß, eine konstante Nutzung der Homepage und sozialer Medien beobachten. Einerseits verhalf die Internetseite dazu, auf die Castings²⁰³ im Vorfeld aufmerksam zu machen und Künstler_innen zu finden, andererseits wurde sie als Werbeplattform für das Musical verwendet. Zusätzlich und darin lag der Hauptnutzungsgrund, fand ein permanenter Kollektiv-interner Austausch über Facebook statt. Auch nach Ende der Aufführungstermine informierten Leisch und Dechant die Mitwirkenden des Musicals über Casting-Aufrufe, Stipendien und Projektförderungen im künstlerischen Bereich, um den Künstler_innen dabei zu helfen, Projekte umsetzen zu können. Weiterführend bot Bergmann sogar seine Hilfe an, bei Vorbereitungen für Castings zu helfen (ebd., XXIXf). Im Gegensatz zu *Die Schutzbefohlenen* fand jedoch keine selbstkritische Reflexion der Vorgänge im Internet statt. Die Zeit dafür fand das Kollektiv erst bei einem darauffolgenden Projekt namens *HeldInnenzentrale* wieder, obwohl Leisch die Wichtigkeit dieses „Jahresbericht[s]“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXIX) deutlich betonte. Fungierte das Internet bei der ersten Produktion noch dazu, über Widersprüche nachzudenken, fand das Kollektiv bei *Traiskirchen* keine Zeit dafür, auch wenn die Notwendigkeit dafür eigentlich genauso bestanden hätte. Im Juni 2019 wurden erstmalig, nach längerer Pause, Informationen zu einem neuen Projekt der Schweigenden Mehrheit²⁰⁴ veröffentlicht, Facebook wird seit dem Ende der Aufführungstermine von *Die Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen* weiterhin dafür verwendet, mediale Berichterstattungen über ‚Flüchtlingslager‘ und dramatische Kriegereignisse²⁰⁵ zu posten. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass noch

²⁰³ Der Casting-Aufruf für *Traiskirchen* war mehrsprachig ausgerichtet. Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/mehrsprachiges-casting-am-9-10-07-fuer-traiskirchen-das-musical/>. (Zugriffsdatum: 06.10.2019).

²⁰⁴ Siehe: <http://www.schweigendemehrheit.at/kinderfressen-leicht-gemacht/>. (Zugriffsdatum: 06.10.2019).

²⁰⁵ Beispiele für kürzlich veröffentlichte Artikel:

keine Verbesserung der Zustände stattgefunden hat, nur weil die Öffentlichkeit weniger darüber redet. Eine dauerhafte Aktivität im Internet, die sich auch noch in das Jahr 2019 zieht, kann also beobachtet werden. Das Internet fungierte, in einem unterschiedlichen Ausmaß, bei beiden Projekten als Informations-, Kommunikations-, Austausch-, Reflexions- und Werbemedium, dessen Reichweite und Potential nicht unterschätzt werden darf.

6.3 Deck: Überschneidungen und Widersprüche

Um noch einmal detaillierter auf den Theoretiker einzugehen, der die Analyse der politischen Theaterarbeit des Kollektivs wesentlich erleichtert hat, folgt hier eine kurze Zusammenfassung von Widersprüchen und Parallelen, die sich zwischen Jan Decks Ansichten von politischem Theater und den Projekten der Schweigenden Mehrheit ergeben haben.

Erstens: Deck misst detaillierter und transparenter Recherchearbeit einen hohen Stellenwert bei (vgl. Deck 2011, 14). Vor allem *Traiskirchen* zeigt auf, dass im Zuge des Entwicklungsprozesses enorm viel Material zusammengetragen wurde. Die unternommene Recherche wird auf der Bühne durch die Figurendarstellung offensichtlich aufgezeigt. In *Die Schutzbefohlenen* erfolgt die Arbeit mit einer Textvorlage, der Rechercheaufwand fiel gering aus.

Zweitens: Decks Definition von politischer Theaterarbeit induziert den Verzicht auf die Darstellung von Heldenfiguren auf der Bühne, mit denen sich die Zuschauenden identifizieren können. Sein Fokus verschiebt sich unter anderem auf die Verhandlung der Subjektivität der Performer_innen in Form eines Experiments. Die Arbeit mit biografischen Elementen erzeugt Authentizität, andererseits erweckt sie die Frage nach Echtheit und Fiktion (vgl. ebd. 18f.), was sowohl bei *Traiskirchen* als auch *Die Schutzbefohlenen* der Fall ist.

Drittens: Die Kooperative Erarbeitung und Aufführung eines Stücks – also ein Verzicht auf herkömmliche Theaterhierarchien und die gleichberechtigte Teilnahme am Produktionsprozess sind, Decks Ansichten zufolge, anzustrebende Arbeitsweisen (vgl. ebd., 17f.). Der Erarbeitungsprozess von *Traiskirchen* zeigt auf, dass Decks Verständnis von kollektiver Theaterarbeit nicht in jeder Hinsicht mit der Arbeit des Kollektivs übereinstimmt. Es wird eine klare Aufteilung zwischen Regisseur_in, Schauspieler_in und Musiker_in unternommen. Für *Die Schutzbefohlenen* gilt im Prinzip das Gleiche. Eine Ausnahme stellt der Diskussionsteil dar, da mehr Freiheit auf die Künstler_innen übertragen wurde. Bei beiden Produktionen bestand

<https://www.news.at/a/vucjak-dirk-planert-interview-11157923?fbclid=IwAR2vep-FBi3oBQzzJLG91tGpT2evTRXUWlJKRV8jZQbqBNMby9j6c8o3BxI> (Zugriffsdatum: 06.10.2019) und <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/baghdad-protests-today-iraq-tahrir-shooting-death-toll-corruption-unemployment-a9128506.html>. (Zugriffsdatum: 06.10.2019).

die Möglichkeit sich am Entwicklungsprozess zu beteiligen, Entscheidungen über die Endfassung des Textbuchs haben jedoch Dechant und Leisch getroffen.

Viertens: Des Weiteren rückt für Deck der Verzicht auf schauspielerische Professionalität in den Mittelpunkt. Er befürwortet den Einsatz von „Darstellern, Experten und Spezialisten“ (ebd., 19), wodurch der Eindruck von Authentizität bekräftigt wird (vgl. ebd., 19). Vor allem in *Die Schutzbefohlenen* fand die Zusammenarbeit mit Menschen ohne Theatererfahrung statt. Zusätzlich kann behauptet werden, dass ein großer Teil der Mitwirkenden einmal im Erstaufnahmezentrum Traiskirchen war, weshalb sie aus eigener Erfahrung darüber berichten und demnach als ‚Expert_innen‘ angesehen werden können. In *Traiskirchen* stand die Arbeit mit ausgebildeten Künstler_innen im Vordergrund – schauspielerische Professionalität wurde zu einer Voraussetzung.

Schlussfolgernd kann gesagt werden, dass in vielen Bereichen, eine Überschneidung mit Decks Ansichten stattfindet. Der Erarbeitungs- und Aufführungsprozess von *Die Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen* unterscheidet sich aber in vielen Punkten, weshalb sich manche Faktoren, je nach Produktion, mehr oder weniger ausprägen, oder sich sogar Widersprüche ergeben.

7 Conclusio

In dieser Arbeit stand die Frage nach den politischen und künstlerischen Strategien des Künstler_innenkollektivs Die Schweigenden Mehrheit sagt JA! im Vordergrund. Um gegen politischen Stillstand und Fehlhandlungen aufzustehen und auf die dramatischen Ereignisse, welche sich rund um den ‚langen Sommer der Flucht 2015‘ ereigneten, aufmerksam zu machen, entwickelte das Kollektiv in Zusammenarbeit mit Künstler_innen mit und ohne Fluchterfahrung, zwei Projekte – *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene* und *Traiskirchen. Das Musical..* Da kaum Primärliteratur zu den Arbeiten des Kollektivs vorliegt, wurde, um eine Analyse zu erleichtern, überwiegend mit Aufführungsbesuchen, gesammelten Internetbeiträgen, Zeitungsartikeln und eigens geführten Interviews mit Teilnehmenden der Schweigenden Mehrheit, gearbeitet. Zudem war eine Aufgliederung der Arbeit in vier Themenschwerpunkte für eine aufschlussreiche Darlegung der Erkenntnisse hilfreich.

Im ersten Teil erfolgte die unumgängliche Auseinandersetzung mit themenrelevanten Begrifflichkeiten, aber auch eine historische und theoretische Annäherung an Strategien politischen Theaters, welche Parallelen zu den Projekten der Schweigenden Mehrheit aufweisen. Erste Erkenntnisse zeigen, dass die offiziellen, von den österreichischen Bundesministerien bezie-

hungsweise des UNHCR vorgegebene Definitionen von ‚Flüchtling‘, (Post-)Migrant und ‚Integration‘ nicht mit dem Verständnis des Kollektivs übereinstimmt. Das Kollektiv arbeitet gegen die negativen Konnotationen, welche mit den Termini einhergehen und Klischeebildung provozieren. Ein Ergebnis dieser Arbeit war außerdem, dass sich bei einer genauen Kategorisierung der Kunstprojekte in (post-)migrantisches Theater, Widersprüche ergeben. Zwei Gründe dafür sind: Erstens fanden die Kunstprojekte zu unterschiedlichen Zeitpunkten statt, weshalb sich der Einwanderungs-Status und die Lebenssituation einiger Schauspieler_innen verändert hat. Das Kollektiv arbeitet demnach nicht nur mit Geflüchteten und Menschen mit Migrationshintergrund, sondern es handelt sich um ein Ensemble, welches sich aus österreichischen und nicht-österreichischen Kunstschaaffenden mit und ohne Fluchterfahrung zusammensetzt, deren Aufenthalt in Wien unterschiedliche Beweggründe hat. Zweitens geht die Kategorisierung in (post-)migrantisches Theater damit einher, dass der Fokus auf die Herkunft gelenkt wird, wodurch eine negativ konnotierte Differenzierung zwischen eigen und fremd induziert werden kann. In den Stücken der Schweigenden Mehrheit wird Ethnizität durchaus zur Sprache gebracht und sowohl in den Proben als auch in den Aufführungen behandelt. Grenzziehung wird allerdings dadurch verhindert, dass der Versuch besteht, faire und gleichberechtigte Teilnahmebedingungen, ohne Zugangsbarrieren zu schaffen. Die Entwicklungen zwischen 2015 bis 2017 zeigen auf, dass eine ständige Anpassung an die Bedürfnisse der Künstler_innen stattgefunden hat: Bestand in der Entstehungszeit die Notwendigkeit der Abdeckung von Grundbedürfnissen, ging es in weiterer Folge darum, Arbeitsmöglichkeiten für Mitwirkende zu schaffen. Einige Schauspieler_innen des Kollektivs sind, seit der Zusammenarbeit mit der Schweigenden Mehrheit, im Kulturbereich tätig, unternehmen weitere Ausbildungen zu Schauspieler_innen und entwickelten bereits eigenständige Film- und Theaterprojekte²⁰⁶. Die Ankunft im Berufsleben kann in einem dritten Schritt als vorübergehendes, unmittelbares Ergebnis durch die Zusammenarbeit mit dem Kollektiv gesehen werden. Eine Annäherung an postmigrantisches Theater im Sinne Kışlals findet statt.

Der Fokus des zweiten Themenschwerpunkts lag auf der Gründungszeit des Kollektivs, einer Einführung der Protagonist_innen, der Beschreibung beider Projekte und einer Erläuterung der gesellschaftlichen Reaktionen, welche die Arbeiten des Kollektivs ausgelöst haben. Aufschlussreich für ein Verständnis der politischen Theaterarbeit der Schweigenden Mehrheit ist

²⁰⁶ Im Oktober 2019 fand die Premiere von *Kinderfressen leicht gemacht* statt, einer Produktion der Schweigenden Mehrheit. Neben Dechant und Leisch werden auf der Internetseite des Wiener Volkstheaters, unter Regie, auch Mhanna, Bergmann, Resch und Al-Khatib genannt – ein Indiz dafür, dass Teilnehmende des Kollektivs weiterhin, unabhängig von Herkunft, gemeinsam Kunst produzieren, aber auch dafür, dass ein Inklusionsprozess laufend gefördert wird.

die gewonnene Erkenntnis, dass sich *Traiskirchen*, *Das Musical*, und *Die Schutzbefohlenen* in ihren Eigenschaften enorm unterscheiden. Die Grundfeste des politischen Theaters, ein Umdenken innerhalb der Gesellschaft zu erreichen und Kritik an den Mängeln kapitalistischer Strukturen zu üben, bleiben erhalten, die angewandten künstlerischen und politischen Strategien verändern sich – Parallelen und Widersprüche werden erkennbar.

Die Differenzierung in zwei Ebenen war für die Analyse unterstützend, welche im dritten Teil der Arbeit durchgeführt wurde. Einerseits erfolgte eine genauere Betrachtung der künstlerischen und politischen Strategien auf fiktionaler Ebene: Hiermit ist die ästhetische und dramaturgische Aufarbeitung der Thematik und dessen Umsetzung auf der Bühne gemeint. Welche Figurendarstellung wird verfolgt? Wie wird die Aufbereitung des recherchierten Materials auf der Bühne dargestellt? Welchen Umgang mit Textvorlagen pflegt das Kollektiv? Auf der anderen Seite erwies es sich als unausweichlich einen Blick auf die Realitätsebene, jenseits des Geschehens auf der Bühne, zu werfen: Wie sieht der Entwicklungs- und Probenprozess aus? Erfolgt ein Ausbruch in den öffentlichen Raum? Findet ein Miteinbezug des Publikums statt? Welcher Umgang mit den geflüchteten Künstler_innen findet statt, sowohl während als auch abseits des Bühnengeschehens? Welche Auswirkungen hat die Arbeit des Kollektivs auf diese? Inwiefern wird sowohl auf der realen als auch fiktionalen Ebene eine Anlehnung an Methoden von Brecht, Weiss, Piscator und Boal unternommen? Wo finden sich Überschneidungen zu Decks Vorstellungen von politischem Theater? Diese Fragen bildeten die Folie meiner Beschäftigung mit der Arbeit des Künstler_innenkollektivs. Wiederkehrende Strategien auf fiktionaler Ebene, die in beiden Projekten eine Anwendung finden, sind: die Arbeit mit Irritation, Provokation, Verfremdung und Mitteln des Komischen. Erreicht werden kann damit, der Bruch mit Stereotypen, die Entlarvung der gesellschaftlichen Doppelbödigkeit und die Schärfung des Reflexionsvermögens der Zusehenden, um Handlungsbereitschaft zu induzieren. Auf der Realitätsebene trug ein kollaborativer Recherche- und Produktionsprozess dazu bei, möglichst viele Perspektiven und Themen in die Theaterarbeiten miteinfließen zu lassen. Der Aufführungsortwechsel diente dazu, ein breites Publikumsspektrum anzusprechen. In der Entstehungszeit des Kollektivs, welche sich mit der Produktionszeit von *Die Schutzbefohlenen* überschneidet, entwickelte sich die Idee, einen Chor der Schutzbefohlenen mit Geflüchteten aus dem Erstaufnahmezentrum Traiskirchen zu gründen. Aufgrund der sprachlichen Barriere wurde mit Dolmetscher_innen und einem Prinzip des Vor- und Nachsprechens gearbeitet. Das Chorische wurde im Zuge dessen ein prägendes Stilmittel. Die Arbeit mit dem Chor, als Element der Verfremdung, intendierte den Bruch mit einer, von den Medien produzierten, Bedrohungsmetaphorik. Die Begründer_innen des Kollektivs wollten aufzeigen, dass es sich bei

den Neuankömmlingen um Menschen mit Namen und Geschichten – jenseits der Flucht – handelt. Die Verwendung von biografischen Elementen in Form von Interviews, mit Bezug auf die Fluchtgeschichten der Protagonist_innen, ist eine Herangehensweise des Kollektivs, diese Wahrnehmung zu unterstützen. Der Behauptung, dass die Widergabe tragischer Schicksale auf der Bühne Mitleid erzeugt und somit die Entstehung sozialer Stereotypen unterstützt, wirkt das Kollektiv durch Strategien subversiver Verfremdung entgegen. Die Formation des Kollektivs und die Produktion von *Die Schutzbefohlenen* darf allerdings nicht nur als künstlerisches, sondern auch als Sozialprojekt gesehen werden. Bekräftigt wird dieses Argument vor allem durch die Zweiteilung der Inszenierung in einen Aufführungs- und einen Diskussionspart. Die Diskussionen am Ende der Aufführung leiten den Übergang von einer fiktiven in eine reale Welt ein. Es wurde Handlungsmacht und Autonomie, sowohl auf die Schauspieler_innen auf der Bühne, als auch auf das Publikum im Zuschauerraum übertragen. Der Diskussionsteil verhalf den Geflüchteten mit den Zuschauenden in Kontakt zu treten – konkrete Hilfeleistungen wurden an dieser Stelle initiiert. Der Ausbruch in den öffentlichen Raum und die Nutzung des Internets als Informations-, Reflexions- und Verständigungsmedium erwiesen sich als unterstützend, größere Aufmerksamkeit und gesellschaftliches Engagement zu erreichen. An dieser Stelle muss jedoch berücksichtigt werden, dass die Aufführungen auf öffentlichen Plätzen vor allem von den geflüchteten Schauspieler_innen teilweise als beängstigend aufgefasst wurden. Als problematisch erwies sich zudem die sprachliche Barriere und die fehlende theatertheoretische und -praktische Erfahrung einiger Mitwirkender des Ensembles. Zwei Jahre nach der Uraufführung von *Die Schutzbefohlenen* fand ein Forum namens *Cultures of Postmigrant Society – Include! Talking and acting back from the margins* statt, bei welchem Leisch politischem Theater, in dem geflüchtete Schauspieler_innen über ihre eigenen Biografien reden, eine Absage erteilt. Ihrer Ansicht nach entsteht dadurch ein Konstrukt der Reduktion, was durch die Darstellung fiktionaler Figuren verhindert werden kann. Einen Lösungsansatz ihrerseits: „Performing something that is not me“ (Kisheva; Rosenkranz, 2018, 13), dessen Realisierung in *Traiskirchen. Das Musical* eine Umsetzung fand. In *Traiskirchen* rückte das künstlerische Endprodukt in den Mittelpunkt. Das Hauptaugenmerk lag nicht auf der Betonung, ein Projekt mit geflüchteten Künstler_innen, sondern mit einem, von Diversität und Talent geprägtem Ensemble, zu realisieren. Die chaotische Ausgangslage, welche im Erstaufnahmezentrum Traiskirchen vorherrschte, bot einen geeigneten Handlungsrahmen für das fiktionale Musical. Der Rückgriff auf vergangene Gegebenheiten, die Arbeit mit einem spezifischen Ort und Momenten kollektiver Erfahrungs- und Gefühlsmomente sind Merkmale künstlerischen Reenactments. Es erfolgt eine Vergegenwärtigung der Thematik,

wodurch die Relevanz und Aktualität betont wird, was eine Distanzierung vom Geschehenen und als Folge dessen, ein verschärftes Reflexionsvermögen zulässt. Der Entstehungsprozess von *Traiskirchen. Das Musical*. dehnte sich auf circa zwei Jahre aus. Eine collageartige Montage des aufwendig recherchierten Materials führt zu der Entwicklung einer komischen, mit Ironie versetzten Inszenierung, worin auch das Hauptmerkmal der Produktion liegt. Die Figuren auf der Bühne setzen sich aus realen und fiktionalen Elementen zusammen. Einerseits tragen sie innere Konflikte der Schauspieler_innen nach außen und spiegeln persönlich erlebte Erlebnisse wider, andererseits fungieren sie als Schablonen der Gesellschaft. Das Spiel mit Realität und Fiktion erzeugt Irritation und verhilft dabei, den Widersinn realer, politischer Tatsachen spürbar zu machen. Der Forschungsprozess zeigt auf, dass die Arbeit mit Komik – Momente der Entlarvung und Verwechslung, Widersprüchlichkeiten und überspitze Darstellungsformen – einerseits den Verfremdungseffekt verstärkt, andererseits zu einer einfacheren Bewältigung traumatischer Erlebnisse beiträgt. Nicht nur die ästhetische Umsetzung eines politisch brisanten Themas auf der Bühne, sondern auch der Recherche- und Produktionsprozess, welcher sich bis zu einem gewissen Grad durch Kollaboration auszeichnete, enthüllen das politische Potential des Musicals. An dieser Stelle darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass es sich bei *Traiskirchen*, dessen Hauptspielstätte das Wiener Volkstheater war, in vielen Aspekten um eine traditionelle Theaterproduktion handelte, dessen aktivistische Züge wesentlich geringer ausgefallen sind als bei *Die Schutzbefohlenen*. Ein Fazit der Interviews ergibt, dass der unternommene Aufführungsortwechsel, das Genre und die institutionellen Rahmenbedingungen zu einem hohen Bekanntheitsgrad verholfen haben, allerdings nur in geringem Ausmaß ein ‚fremdenfeindliches‘ Publikum erreicht werden konnte. Die Aktivität im Internet fand in der Umsetzungsphase von *Traiskirchen* zwar keinen Abbruch, diente jedoch eher als Werbung und seltener der Reflexion und Informationsübermittlung. Eine Erklärung kann darin gesehen werden, dass das freie Theater-Ensemble zu groß, die zeitlichen Kapazitäten und die finanziellen Mittel jedoch zu gering waren, um in denselben Dimensionen Vermittlungs- und Reflexionsarbeit zu leisten.

Im vierten und letzten Teil dieser Arbeit werden die Problematiken, die sich in der Zusammenarbeit mit, von der Gesellschaft marginalisierten Menschen, im Theater ergeben, geschildert. Der Versuch des Kollektivs gegen hierarchische Strukturen im kollaborativen Proben- und Produktionsprozess anzukämpfen, sowie Objektivierung auf der Bühne zu verhindern, waren nur zum Teil erfolgreich. Der Angriff der Identitären Bewegung gilt als Indiz dafür, dass es nicht in der Macht des Regieteam lag, nur positive Reaktionen zu erzielen. Ein Resultat zeigt auf, dass sich die Begründer_innen des Kollektivs mit Problemen der Instrumentali-

sierung, Stereotypisierung, Re-Traumatisierung und Passivität konfrontiert sahen. Der Ursprung dessen liegt einerseits in gesellschaftlichen Strukturen, durch welche Dechant und Leisch – als ein ‚weißes‘, ‚deutschsprachiges‘ und mit der Theaterpraxis vertrautes Regieteam – in eine übergeordnete Position mit Entscheidungsmacht gedrängt werden. Auf der anderen Seite zeigen die Ergebnisse, dass der Mangel an Theatererfahrung und die damit einhergehende Unwissenheit über mögliche Auswirkungen, eine automatische Unterordnung der Geflüchteten verursacht. Eine intensive Auseinandersetzung mit dem boalschen Theater der Unterdrückten führte außerdem zu dem Ergebnis, dass die Arbeit der Schweigenden Mehrheit nur geringfügig den dramatherapeutischen Ansätzen des Theaters der Unterdrückten entspricht. Die Boal-Expertin Birgit Fritz verortet die Arbeiten der Schweigenden Mehrheit im Feld aktivistischer Kunst, betont jedoch, dass Maßnahmen gegen Unterdrückung unternommen werden. Aussagen der beteiligten Künstler_innen zufolge konnte durch die Zusammenarbeit mit dem Kollektiv eine Professionalisierung der Arbeit im Kunstbereich – in Anlehnung an Kışlal's Definition – in die Wege geleitet werden. An dieser Stelle ergab sich eine zusätzliche problematische Streitfrage. Sowohl im Zuge der Interviews als auch im weiteren Fortlauf der Forschung wurde sichtbar, dass kunstschaftende Menschen mit Migrationshintergrund, unabhängig von ihrem Talent, vermehrt Rollenangebote für die Darstellung von Ausländer_innen erhalten. Eine Professionalisierung im Kunstbereich geht demnach in vielen Fällen damit einher, sich auf und hinter der Bühne mit seiner eigenen Herkunft auseinanderzusetzen. Eine Überwindung von Stereotypisierung und Schubladendenken wird dadurch nicht gefördert, sondern verhindert. An dieser Stelle liegt der Ursprung des Problems nicht an der ‚falsche‘ oder ‚richtigen‘ Arbeitsweise des Kollektivs, sondern an (nicht) getroffenen Maßnahmen der österreichischen Kulturpolitik. Meine Masterarbeit zeigt auf, dass vor allem in den letzten Jahren Fortschritte in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Migration auf kulturpolitischer Ebene stattgefunden haben, die Inklusion von Diversität jedoch noch am Anfang steht. Migration wird weiterhin als Phänomen nicht als Tatsache betrachtet, was in einer verzerrten Wahrnehmung der Gesellschaft resultiert. Es besteht die Notwendigkeit einer Umverteilung der Budgetierung, um auch freien Szene-Projekten, deren Fokus auf der Normalisierung von Diversität liegt, die Chance zu bieten, Kunst zu schaffen.

Politisches Theater als Plattform der Widersprüche, des Ideenaustausches und Möglichkeit in den Dialog zu treten; politisches Theater als potenzielles Medium neue Gesetzmäßigkeiten zu bestimmen, um zeitgleich mit herkömmlichen Wahrnehmungsmustern zu brechen; politisches Theater als Austragungsort gesellschaftskritischer Anliegen und politisches Theater als inklusionsfördernde Sprache. So vielfältig, wie die Antworten der Künstler_innen, auf die Frage

nach der eigenen Definition von politischem Theater, ausgefallen sind, genauso facettenreich sind die Praktiken und Methoden des politischen Theaterkollektivs der Schweigende Mehrheit, dessen unternommene Analyse mit Sicherheit keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat. Mein eigenes positives Urteil darüber, ob die Schweigende Mehrheit inklusionsfördernde Arbeit geleistet hat, wird durch die Aussagen von Mhanna und Khawary bekräftigt:

„[...] hat mir viele Türen geöffnet, mir viele Kontakte gebracht, die mir später geholfen haben. Und sicher hat mir das sehr gutgetan [...]. Und sie haben mir als Schauspieler sehr geholfen und das hat mich in Österreich als Newcomer – hat mich das sofort stärker gemacht.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Mhanna*, IXf.)

„Aber wenn du an einen freundlichen Ort gehst, mit freundlichen Menschen bist und zusammen etwas redest auch wenn es für dich nicht einfach ist. [...] Dann spreche ich auch und verstehe und lerne sehr viel.“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Khawary*, X)

7.1 Ausblick

Die Medienpräsenz und Aufregung rund um den ‚langen Sommer der Flucht 2015‘ hat sich gelegt. In Österreichs Berichterstattungen dominieren innenpolitische Debatten rund um die Causa Ibiza²⁰⁷ und den dadurch initiierten Regierungszusammensturz im Jahr 2019. Das abflauende Interesse bedeutet jedoch nicht, dass eine Lösung zur Bekämpfung der dramatischen Zustände gefunden worden ist. In Syrien wird immer noch gekämpft, die lebensbedrohenden Zustände in den syrischen Nachbarländern bestehen weiterhin, das Sterben im Mittelmeer hält an, die Umstände in ‚Flüchtlingslagern‘ und Erstaufnahmezentren haben nur geringfügig Verbesserung erfahren und auch die zwischenmenschlichen Konflikte und kulturpolitischen Einschränkungen innerhalb der österreichischen Gesellschaft bleiben erhalten. Es erscheint grotesk, dass parteiübergreifende Kontroversen rund um die Thematik der Parteienfinanzierung²⁰⁸ einen größeren Stellenwert einnehmen, als Humanität und Nächstenliebe. Wo bleibt denn da der Grund zur Hoffnung? Auch wenn es marginal erscheinen mag – ein Hoffnungsschimmer – und dem sind sich auf die Begründer_innen der Schweigenden Mehrheit einig – liegt in der Solidarität der Bevölkerung selbst. Mit dem Slogan „Die Schweigende Mehrheit sagt Ja zu Solidarität mit Menschen in Not“ (Süntinger, 2019, *Interview mit Leisch Teil 2*, XXI.) sollte ursprünglich darauf aufmerksam gemacht werden, dass der Großteil der Bevölkerung, „unabhängig von jeder politischen Gesinnung“ (ebd. XXI), die Bereitschaft aufbringt, Hilfe zu leisten (vgl. ebd., XXIf). Vor allem die jüngsten Entwicklungen, im Zuge der ‚FRIDAYS FOR FUTURE‘-Bewegung²⁰⁹, lässt eine aufkommende Motivation darin erken-

²⁰⁷ Siehe: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ibiza-Affäre>. (Zugriffsdatum: 13.10.2019).

²⁰⁸ Siehe: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/politik/oesterreich/2010785-Krise-als-Chance.html>. (Zugriffsdatum: 13.10.2019).

²⁰⁹ Siehe: <https://fridaysforfuture.at/>. (Zugriffsdatum: 13.10.2019).

nen, in Aktion zu treten und gegen Ungerechtigkeit aufzustehen. Feststeht, dass wir mithilfe von Demonstrationen, künstlerischen Aktionen, der Arbeit mit Medien, wie Theater, Film, Musik und Fotografie zwar in der Lage sind Zeichen zu setzen, diese müssen jedoch auch von der Politik angenommen und in Taten umgesetzt werden. Eine notwendige Veränderung geht mit der Finanzierung von Projekten der freien Kunstszenen einher. Solange keine faire Verteilung des Budgets im Kulturbereich besteht, werden sich auch die Mittel von Kunstschaffenden – um für mehr Sichtbarkeit von Migration und der Repräsentation eines realistischen Gesellschaftsbildes zu sorgen – in Grenzen halten. Es darf nicht sein, dass Kunst, die mit Widerstand Hand in Hand geht, auf Freiwilligkeit und auf inhumanen Beschäftigungsbedingungen basiert. Auch an dieser Stelle wird eine sukzessive Verbesserung erkennbar. Nicht nur Theatermacher_innen und Aktivist_innen, wie Leisch, Dechant und Assmann, Brenner und Fritz arbeiten gegen die Unterrepräsentation von Migrant_innen und versuchen auf die unfaire kulturpolitische Lage aufmerksam zu machen, auch im universitären Kontext macht sich Widerstandsleistung und Aufklärungsarbeit erkennbar. Zwei Ringvorlesungen – einerseits „Flucht Migration Theater“ im Wintersemester 2015, andererseits „Participate!“ (Peter, 2018, 6), organisiert und konzipiert von Kışlal und der Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter, legten die Basis für ein Forum namens *Culture of a Postmigrant Society, Include!* (Thewi, 2018a, 5), welches im Oktober 2018 stattgefunden hat. Der Fokus des Forums lag darauf, eine Austauschplattform zu schaffen, um miteinander über In- und Exklusion im Kulturbereich zu diskutieren und im Dialog neue Lösungsansätze für eine Förderung multikultureller Vielfalt auf den Bühnen und hinter den Kulissen zu entwickeln. (Vgl. Thewi, 2018a, 5) Mit dem Beginn der 1990-er haben sich, auch wenn es nur kleine Fortschritte sind, durch Förderungen der Stadt Wien, einige Veränderungen, die das Hervorkommen von Projekten, „die man heute im Bereich postmigrantischer Kulturarbeit verorten kann“ (Thewi, 2018b, 3) etabliert. Ein Beispiel dafür bietet *PIMP MY INTEGRATION*, eine Kooperation zwischen Kışlal mit dem Theater Garage X und daskunst. Des Weiteren wurden „einige neue Förder-, Produktions- und Festivalmodelle für postmigrantische Kulturproduktion in Wien wie das Kulturfestival WIEN-WOCHE²¹⁰, das Stipendienprogramm kùltür gemma!²¹¹ oder SHIFT²¹² geschaffen“

²¹⁰ Das Festival WIENWOCHE gibt es seit 2012 und wird jährlich im September ausgeführt. Der Initiator des Festivals ist der unabhängige Verein zur Förderung der Stadtbenutzung. Im Fokus des Festivals steht die Kombination kreativer Arbeiten mit aktivistischer Praxis. Disziplinenübergreifend sollen Kunstkonzepte erstellt werden, um Sichtbarkeit von Diskriminierung zu ermöglichen. Siehe: http://www.wienwoche.org/de/167/über_wienwoche. (Zugriffsdatum: 27.05.2019).

²¹¹ kùltür gemma! ist ein Förderprogramm für Migrant_innen, die im Bereich Kulturproduktion tätig sind, oder sein wollen. Eine Besonderheit stellt die Tatsache dar, dass das geförderte Projekt keinen thematischen Schwerpunkt auf Migration legt. Siehe: <http://www.kueltuergemma.at/de/startpage/>. (Zugriffsdatum: 27.05.2019). Die Ausschreibung 2019 zeigt auf, dass, bei der Bewerbung auf ein Arbeitsstipendium, keine sprachliche Barriere gegeben ist. Es werden entweder Übersetzer_innen angeboten bzw. besteht die Möglichkeit das geplante Kon-

(Thewi, 2018b, 4). Ohne diesen, positiven Veränderungen etwas abschlagen zu wollen, wird bei einer genaueren Beobachtung deutlich, dass sich viele Kulturförderungsprogramme auf die Stadt Wien beschränken, deren Erscheinungsbild sich ohnehin durch eine großen Anzahl an weltoffenen Studierenden und einem ausgeprägten Bildungsbürgertum auszeichnet. Es besteht die Notwendigkeit auch in ländlicheren Gebieten Österreichs kulturpolitische Initiativen zu ergreifen, um Menschen, die seltener mit Geflüchteten in Kontakt kommen, die Normalität von Migration und Diversität näher zu bringen. Die Frage nach der geeigneten Umsetzung solcher Vorhaben bleibt offen. Außerdem stellt sich die Frage nach einer Verbesserung der Beschäftigungsbedingungen innerhalb der politischen Theaterszene, die sich für Inklusion einsetzt: Welche kulturpolitischen Veränderungen sind notwendig, um faire Arbeitsverhältnisse zu ermöglichen? Auch die Frage nach der ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ Darstellung von Geflüchteten bzw. Menschen mit Migrationshintergrund auf der Bühne bleibt unbeantwortet. Die Entscheidung darüber, welche Geflüchteten das Regieteam in die erste Reihe stellt, macht es davon abhängig, wie die Öffentlichkeit wohl darauf reagiert bzw. welche Reaktion sie induzieren wollen. Leisch und Dechant verfolgen zwar die Absicht im Sinne der Teilnehmenden zu arbeiten, trotzdem verfügen sie über mehr Handlungsmacht. Welche Rahmenbedingungen müssten geschaffen werden, um gegen diese unfreiwillige Hierarchisierung anzukämpfen? In der Theorie des politischen Theaters stellt der Ausbruch in den öffentlichen Raum die Möglichkeit dar, ein vielfältigeres Publikumsspektrum zu erreichen. Die geführten Interviews zeigten allerdings auf, dass manche der Künstler_innen, außerhalb geschlossener Räume Angst verspürten. Wie können Aufführungen, die nicht in Theaterräumen stattfinden, weiterhin ihr politisches Potential entfalten und trotzdem Schutz gewährleisten? Der Angriff der Identitären Bewegung belegt, dass nicht einmal Aufführungen im geschlossenen Raum sicher waren – wie kann diese Gefahr verhindert werden? Gibt es in Zusammenarbeit mit Geflüchteten Möglichkeiten mit einem ‚fremdenfeindlichen‘ Publikum in einen Dialog zu treten? Die Tatsache, dass Ausländer_innen überwiegend für die Darstellung von Ausländer_innen engagiert werden, was auch bei der Schweigenden Mehrheit beobachtet werden kann, stellt ein weiteres Problem dar. Aber kann es nicht schon als ein großer Fortschritt gesehen werden, dass den Künstler_innen überhaupt der Zugang zur Theaterwelt ermöglicht wurde? Geht es nicht eher darum, einen reflexiven Umgang mit der eigenen Theaterarbeit zu

zept per Video zu beschreiben. Siehe: http://www.kueltuergemma.at/wp-content/uploads/2019/03/kultuergemma_2019_Ausschreibung_Stipendien.pdf. (Zugriffsdatum: 27.05.2019).

²¹² SHIFT ist ein Förderungsprogramm der Stadt Wien, das jährlich eine Auswahl von 30 Projekten, mit bis zu maximal € 100.000, fördert. Im Fokus steht der Miteinbezug von Randbezirken, durch die Umsetzung innovativer Projekte aus unterschiedlichen Disziplinen. Es darf sich jede/r Kunstschaffende bewerben, jedoch ist der Förderungsantrag entweder auf Deutsch oder Englisch online zu stellen. Siehe: <https://basiskultur.at/shift/ausschreibungen-2019-2020/>. (Zugriffsdatum: 27.05.2019).

betreiben und diese Reflexion auch nach außen zu tragen? Der Schauspieler Massud appelliert für ein „gelebtes Miteinander“ (Minarik 2013, 150) und äußert den Wunsch eines vielfältigeren Angebots an Fremdsprachentheater. (Vgl. Minarik 2013, 149ff.) Ist ein Lösungsansatz tatsächlich darin zu sehen, die Türen für Mehrsprachigkeit zu öffnen? All diese Fragen ergaben sich im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Kollektiv Die Schweigende Mehrheit sagt JA! und können als Appell an aktivistische Kunstschaaffende gedeutet werden, kreative Methoden gegen Exklusion zu erforschen.

8 Abstract in deutscher Sprache

In dieser Arbeit steht die Frage nach den politischen und künstlerischen Strategien des Kollektivs Die Schweigenden Mehrheit sagt JA! im Vordergrund, welches im Sommer 2015 gegründet wurde. Ihr primäres Ziel war es, auf die humanitäre Katastrophe, insbesondere auf die dramatischen Zustände im Erstaufnahmezentrum Traiskirchen, aufmerksam zu machen, deren Ursprung in der ‚Flüchtlings- und Migrationskrise‘ zu verorten ist. In Zusammenarbeit mit geflüchteten Menschen kommt es zu der Erarbeitung des Theaterstücks *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene* und des Musicals *Traiskirchen. Das Musical.*, welche hier einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Als Basis der Untersuchung dienen sowohl die literarische Aufarbeitung des politischen Theaters als auch die Durchführung qualitativer Interviews mit Mitwirkenden des Kollektivs, persönliche Aufführungsbesuche und der Rückgriff auf das Archiv der Internetseite der Schweigenden Mehrheit. Eine kritische Auseinandersetzung mit relevanten Begrifflichkeiten, sowie eine Orientierung an den Ansichten zu politischem Theater, welche der Theatertheoretiker Jan Deck teilt, unterstützen die Untersuchung der angeführten Beispiele. Die Produktionen haben die Grundfeste des politischen Theaters gemein – sie wollen eine Veränderung von Wahrnehmungsmustern innerhalb der Gesellschaft erreichen und Kritik an politischer Unfähigkeit üben, sie arbeiten mit Stilmitteln der Provokation und Irritation im Dienst der Verfremdung. Die Umsetzung weist jedoch, aufgrund veränderter Rahmenbedingungen, wesentliche Unterschiede im Produktions- und Aufführungsprozess auf. Die Ergebnisse ermöglichen einen intensiven Einblick in die subjektiven Wahrnehmungen der Künstler_innen. Eine Analyse der kooperativen Arbeitsweise, des Spielortwechsels und der inklusionsfördernden Wirkung wurde dadurch erleichtert. Des Weiteren zeigen die Ergebnisse auf, dass der Angriff der Identitären Bewegung auf eine Aufführung eine Zäsur im Umgang mit Geflüchteten für das Kollektiv bedeutete – es sah sich mit Problematiken der Stereotypisierung, Passivität, Re-Traumatisierung und Objektivierung von Geflüchteten auf der Bühne konfrontiert. Die Analyse legt nahe, dass eine Normalisierung von Diversität innerhalb der Gesellschaft notwendig ist. Lösungsansätze dafür sind eine faire Umverteilung des Kulturbudgets zugunsten freier Kunstschaffender, eine Auflösung sprachlicher Barrieren und die Inklusion von Nicht-Österreicher_innen in den Kulturbetrieb, um gegen ein verzerrtes Bild der Gesellschaft zu arbeiten. Aktuell werden zwar Initiativen ergriffen, es besteht jedoch weiterhin Handlungsbedarf auf gesellschaftlicher und politischer Ebene. Auch die Frage nach der idealen Umgangsweise mit Geflüchteten auf der Bühne bleibt weiterhin unbeantwortet.

8.1 Abstract (english)

This work focuses on the question of the political and artistic strategies of the collective The Silent Majority Says YES!, which was founded in the summer of 2015. Its primary goal was to draw attention to the humanitarian catastrophe, in particular to the dramatic conditions in the refugee camp in Traiskirchen, the origin of which can be traced back to the 'refugee and migration crisis'. In cooperation with refugees, the play *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene* and the musical *Traiskirchen. Das Musical* were developed. The projects are examined in more detail. The approach of the thesis is inter- and transdisciplinary. A profound theoretical understanding of political and artistic strategies of theatrical producers of the 20th and 21st century, qualitative interviews with participants of the collective, personal visits of performances as well as recourse to the archive of the website are the foundation of the master thesis. A critical examination of relevant concepts, as well as an orientation towards the views on political theatre shared by the theatrical theorist Jan Deck, support the analysis of the examples cited. *Die Schutzbefohlenen* and *Traiskirchen* have the foundations of political theater in common - they want to change patterns of perception within society and criticize political inability, they work with stylistic device of provocation and irritation in the service of alienation. The implementation, however, shows essential differences in the process of production and performance between the theater play and the musical due to changed framework conditions. The results provide an intensive insight into the subjective perceptions of the artists. An analysis of the cooperative working method, the change of venue and the inclusion-promoting effect was thus facilitated. Furthermore, the results show that the attack of the 'Identitären Bewegung' on a performance meant a turning point for the collective in dealing with fugitives – the persons involved were confronted with problems of stereotyping, passivity, re-traumatization and objectification of fugitives on stage. The analysis suggests that a normalization of diversity within society is necessary. The solutions are a fair redistribution of the cultural budget in favor of self-employed artists, a dissolution of language barriers and the integration of non-Austrians into the cultural sector in order to work against a distorted image of society. Although initiatives are currently being taken, there is still a need for action on a social and political level. The question of the ideal way of dealing with fugitives on stage also remains unanswered.

9 Literatur- und Quellenverzeichnis

9.1 Primärliteratur

9.1.1 Inszenierungen

Zige.TV: Die Schutzbefohlene RAWcut1 TC. *YouTube*, 18.10.2015. Web. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OpJpsfovNiM>. (Zugriffsdatum: 13.03.2019).

urbanfarmtv: Schweigende Mehrheit sagt ja | Theater in Leonding. *YouTube*, 10.11.2016. Web. Online unter: https://youtu.be/ZJJvL0r_7bQ. (Zugriffsdatum: 25.04.2019).

Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene. Die Schweigende Mehrheit sagt JA, dasWERK am Donaukanal, Wien, 25.02.2016.

Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene. Die Schweigende Mehrheit sagt JA, moë, Wien, 28.03.2016.

Traiskirchen. Das Musical. Die Schweigende Mehrheit sagt JA, Volkstheater Wien, 24.11.2017.

Utopie-Projekt: Vom Verschwinden der Glühwürmchen. FLEISCHEREI_mobil, Brick 5 Wien, 28.06.2019.

9.1.2 Textbücher

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: *Traiskirchen. Das Musical*. Eine Produktion der Schweigenden Mehrheit sagt JA, Textbuch September 2017. 1 – 52.

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: *Die Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene*. Eine Produktion der Schweigenden Mehrheit sagt JA, Textbuch 2015. 1 – 14.

9.1.3 Interviews

Süntinger, Karoline: *Transkription: Interview mit Ahmed Al Rifai (Schauspieler aus Irak) geführt in Wien am 17. März 2019. Teil 1*. I – XIII.

Süntinger, Karoline: *Transkription: Interview mit Ahmed Al Rifai (Schauspieler aus Irak) geführt in Wien am 17. März 2019. Teil 2*. XIV.

Süntinger, Karoline: *Transkription: Interview mit Amin Khawary (Schauspieler aus Iran) geführt in Wien am 24. Februar 2019*. I – X.

Süntinger, Karoline: *Transkription: Interview mit Stefan Bergmann (Schauspieler ohne Fluchterfahrung) geführt in Wien am 18. Februar 2019*. I – XV.

Süntinger, Karoline: *Transkription: Interview mit Tina Leisch (Regisseurin) geführt in Wien am 23. Januar 2019 / Teil 1*. I – XX.

Süntinger, Karoline: *Interview mit Tina Leisch (Regisseurin) geführt in Wien am 23. Januar 2019 / Teil 2*. XXI – XXXI.

Süntinger, Karoline: *Transkription: Interview mit Johnny Mhanna (Schauspieler aus Syrien) geführt in Wien am 18. Januar 2019 / Teil 2. I – X.*

Süntinger, Karoline: *Transkription mit Sophie Resch (Schauspielerin ohne Fluchterfahrung) geführt in Wien am 18. Februars 2019. I – X.*

9.1.4 Beiträge auf der Homepage der Schweigenden Mehrheit sagt JA

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Castingtermin für „Traiskirchen. Das Musical“ am 30. & 31.07.2016“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 26. Juli 2016a von HCV. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/mehrsprachiges-casting-am-9-10-07-fuer-traiskirchen-das-musical/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Dankesrede zum Nestroy Spezialpreis“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 3. November 2015a von Tina Leisch. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/dankesrede-zum-nestroy-spezialpreis/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Freude über den Preis der freien Szene Wien“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 26. Oktober 2016b von HCV. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/freude-ueber-den-preis-der-freien-szene-wien/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Karl-Anton-Wolf-Preis 2018“ in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 4. Dezember 2018 von Günther Moser. Web. Online unter: www.schweigendemehrheit.at/karl-anton-wolf-preis-2018/. (Zugriffsdatum: 23.05.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „mehrsprachiges Casting am 9. & 10.07. für „Traiskirchen. Das Musical““, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 15. Juni 2016c von HCV. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/ein-stueck-ist-im-entstehen-ein-aufruf/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Monatsarchiv Juli 2015“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht im Juli 2015b von Hannah Müller und Tina Leisch. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/2015/07/>. (Zugriffsdatum: 03.03.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Schutzbefohlene, die sich in Traiskirchen kennen gelernt haben, performen Jelineks Schutzbefohlene“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 10. Oktober 2015c von Tina Leisch, Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-die-sich-in-traiskirchen-kennen-gelernt-haben-performen-jelineks-schutzbefohlene/>. (Zugriffsdatum: 05.05.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Sonntag, 26.7.“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 26. Juli 2015d von Hannah Müller. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/sonntag-26-7/>. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht im September 2015e von Tina Leisch. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-performen-jelineks-schutzbefohlene/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „The silent majority says YES press release“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 25. Juli 2015f von Tina Leisch. Web. Online unter: www.schweigendemehrheit.at/die-schweigende-mehrheit-sagt-ja/. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Traiskirchen. Sommer 2015. Erinnerungen gesucht.“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 23. September 2016d von HCV. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/ein-stueck-ist-im-entstehen-ein-aufruf/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „weeterspielen“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 03. Januar 2016e von Tina Leisch. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/weeterspielen/#more-1359>. (Zugriffsdatum: 27.03.2019).

Dechant; Leisch: Wir, die wir Fotos vom Meer und von Märschen durch Mazedonien auf unseren Handys haben“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 01. April 2016f von HCV. Web. Online unter: www.schweigendemehrheit.at/wir-die-wir-fotos-vom-meer-und-von-maerschen-durch-mazedonien-auf-unseren-handys-haben/. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

Dechant, Bernhard; Leisch, Tina: „Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?“, in: *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Veröffentlicht am 16. April 2016g von HCV. Web. Online unter: <http://www.schweigendemehrheit.at/wo-werden-wir-unsere-eigenen-knochen-vergraben-koennen/>. (Zugriffsdatum: 03.03.2019).

9.1.5 Homepages

Aslı Kışlal. (o.J.). *diverCITYLAB*. Web. Online unter: http://www.divercitylab.at/team_asli-kislal/. (Zugriffsdatum: 27.05.2019).

Arash// Theater gegen das Vergessen. (2018). *Natalie Ananda Assmann Homepage*. Web. Online unter: <http://www.natalieassmann.com/arash-heimkehrer>. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

Asyl- und Fremdenwesen. (o.J.a), in: *Bundesministerium Inneres (BMI)*. Web. Online unter: <https://www.bmi.gv.at/news.aspx?id=597A577452514B747278633D&page=0&view=1>. (Zugriffsdatum: (23.05.2019).

Asylzahlen. (2016). *Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF)*. Web. Online unter: <https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/Flyer/flyer-schluessezahlen-asyl-2016.html?nn=1694460>. (Zugriffsdatum: 27.08.2019).

Brennpunkt Traiskirchen – Protokoll aus dem Inneren des Asylsystems. (2017). *faltershop.at*. Web. Online unter: <https://shop.falter.at/detail/9783990012178>. (Zugriffsdatum: 05.05.2019).

Bundespräsidentenwahl 2016 in Österreich. (2018). *Bundespräsidentchaftswahl*. Aktualisiert im Dezember 2018. Web. Online unter: www.bundespraesidentschaftswahl.at/. (Zugriffsdatum: 27.03.2019).

dasWERK. (o.J.). *das WERK*. Web. Online unter: <https://www.daswerk.org/daswerk.html>. (Zugriffsdatum: 25.04.2019).

Die Autoren (o.J.). *Mottingers-Meinung – Die Online-Kulturzeitschrift*. Web. Online unter: www.mottingers-meinung.at/?page_id=2. (Zugriffsdatum: 23.05.2019).

Die Schutzbefohlenen. (2015). *Elfriede Jelinek*. Aktualisiert am 29. September 2015. Web. Online unter: <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm>. (Zugriffsdatum: 16.05.2019).

Die Schweigende Mehrheit sagt JA. (2019). *Die Schweigende Mehrheit sagt JA*. Aktualisiert am 28. Juni 2019 von Günther Moser. Web. Online unter: <http://www.schweigendemeinheit.at/> (Zugriffsdatum: 01.10.2019).

diverCITYLAB – Akademie für Performance und Schauspiel. (o.J.). *diverCITYLAB*. Web. Online unter: <http://www.divercitylab.at/about-divercitylab-akademie-fuer-performance-schauspiel/>. (Zugriffsdatum: 27.05.2019).

Fluchtursachen. (2017). *Bundeszentrale für politische Bildung*. Veröffentlicht am 14.03.2017. Web. Online unter: <http://www.bpb.de/lernen/projekte/refugee-eleven/243384/fluchtursachen>. (Zugriffsdatum: 07.03.2019).

Flüchtlingskrise in Europa. (2017). *Europäisches Parlament*. Veröffentlicht am 14. Juli 2017. Web. Online unter: <http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78630/eu-fluechtlingskrise-zahlen-und-fakten>. (Zugriffsdatum: 27.03.2019).

Ich möchte seicht sein. (1997). *Elfriede Jelinek*. Web. Online unter: <http://www.elfriedejelinek.com>. (Zugriffsdatum: 22.02.2019).

Integration in Österreich. (o.J.). *Bundesministerium Europa, Integration und Äußeres (BMEIA)*. Web. Online unter: <https://www.bmeia.gv.at/integration/>. (Zugriffsdatum: 12.03.2019).

Integration (o.J.c). *Bundesministerium Inneres (BMI)*. Web. Online unter: https://www.bmi.gv.at/301/Allgemeines/Begriffsbestimmungen/start.aspx#be_21. (Zugriffsdatum: 12.03.2019).

Jan Deck. (o.J.). *laPROF*. Web. Online unter: <https://www.laprof.de/mitglieder/jan-deck/profile/>. (Zugriffsdatum: 05.05.2019).

Jelinek, Elfriede. (2019). *Elfriede Jelinek*. Web. Online unter: <http://www.elfriedejelinek.com/>. (Zugriffsdatum: 22.02.2019).

Kinderfressen leicht gemacht. (2019). *Volkstheater*. Web. Online unter: <http://www.volkstheater.at/stueck/kinderfressen-leicht-gemacht/>. (Zugriffsdatum: 09.10.2019).

Migrationskrise in Europa. (2017). *Europäisches Parlament*. Veröffentlicht am 14. Juli 2017. Web. Online unter: <http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78631/fluechtlingskrise-in-europa>. (Zugriffsdatum: 27.03.2019).

Projektaufruf zusammen:wachsen – Kunst und Integration. (2017). *igkultur*. Veröffentlicht am 7. Februar 2017 von BKA Kunst und Kultur. Web. Online unter: <https://www.igkultur.at/service/foerderturm/projektaufruf-zusammenwachsen-kunst-und-integration>. (Zugriffsdatum: 02.01.2019).

Rettung – Eine Suche nach der Angst der Deutschen. (o.J.). *theaterperipherie*. Web. Online unter: <https://www.theaterperipherie.de/aktuelle-stuecke/rettung/>. (Zugriffsdatum: 05.05.2019).

Sechs Tote jeden Tag: UNHCR legt erschütternde Bilanz für 2018 vor. (2019). *UNHCR – The UN Refugee Agency*. Veröffentlicht am 30. Januar 2019. Web. Online unter: <https://www.unhcr.org/dach/at/29045-sechs-tote-jeden-tag-unhcr-legt-erschuetternde-bilanz-fuer-2018-vor.html>. (Zugriffsdatum: 18.04.2019).

Sicherheitsakademie – Die Sicherheitsakademie (SIAK). (o.J.b). *Bundesministerium Inneres (BMI)*. Web. Online unter: https://www.bmi.gv.at/104/Die_Sicherheitsakademie/start.aspx. (Zugriffsdatum: 05.05.2019).

Sicherheitsakademie. (o.J.d). *Bundesministerium Inneres (BMI)*. Web. Online unter: <https://www.bmi.gv.at/104/start.aspx>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Spezialpreis – Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene. (2015). *Nestroy – Der Wiener Theaterpreis*. Veröffentlicht im November 2015. Web. Online unter: https://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=235. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Tina Leisch. (o.J.). *Tina Leisch Homepage*. Web. Online unter: <http://tinaleisch.at/>. (Zugriffsdatum: 29.09.2019).

Tina Leisch. (o.J.). *Austrian Directors ‘ Association (ADA)*. Web. Online unter: <https://www.ada-directors.com/de/tina-leisch>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Tina Leisch. (2018). *Austria-Forum*. Veröffentlicht am 25. Oktober 2018. Web. Online unter: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Tina_Leisch. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Traiskirchen. Das Musical von Die Schweigende Mehrheit – Tina Leisch & Bernhard Dechant. (o.J.). *Volkstheater*. Web. Online unter: <http://www.volkstheater.at/stueck/traiskirchen-das-musical/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019)

Unmenschliche Eindrücke aus dem Erstaufnahmezentrum Traiskirchen. (2015). *Volksanwaltschaft Österreich*. Veröffentlicht am 5. August 2015. Web. Online unter: <https://volksanwaltschaft.gv.at/artikel/Unmenschliche-Eindruecke-aus-dem-Erstaufnahmezentrum-Traiskirchen>. (Zugriffsdatum: 28.08.2019).

Über Mich (o.J.). *Massud Rahnama*. Web. Online unter: <http://massud-rahnama.com/ueber-mich/>. (Zugriffsdatum: 28.05.2019).

VITA. (o.J.). *Bernhard Dechant*. Web. Online unter: <http://www.bernhard-dechant.at/vita.html>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

9.1.6 Zeitschriften

Bundesministerium für Bildung: *Flucht. Asyl. Integration – Basisinformation für den Bildungsbereich*. Wien 2017.

Ig Freie Theaterarbeit: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018.

Langthaler, Herbert: „Subsidiärer Schutz in Gefahr“, in: *Asyl aktuell: Zeitschrift der Asylkoordination Österreich*. Wien: Verein von AusländerInnen- und Flüchtlingshilfsorganisationen und –betreuerInnen – Herausgegeben von Asylkoordination Österreich, Ausgabe Februar 2018.

Österreichischer Integrationsfonds – Fonds zur Integration von Flüchtlingen und MigrantInnen (ÖIF): „Asyl und Flucht 2015“, in: *Fact Sheet 19 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2015.

Österreichischer Integrationsfonds – Fonds zur Integration von Flüchtlingen und MigrantInnen (ÖIF): „Jahresrückblick: Integration und Asyl 2015“, in: *Fact Sheet 25 – Aktuelles zu Migration und Integration*. Veröffentlicht im Dezember 2016.

Kisheva, Antoniya; Rosenkranz, Carmen: „Sanctuary City Theatre: Five Perspectives on Post-Migrant Theatre“, in: *Cultures of a Postmigrant Society*, Thewi 01/2018, in: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Extraheft. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018. 12 – 13.

Peter, Birgit: „Vom Hörsaal ins Theater“, in: *Cultures of a Postmigrant Society*, Thewi 01/2018, in: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Extraheft. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018. 6.

Pioch, Imke S.; Sprinzl, Lydia; Werner, Laura: „Das Weiterdenken nach dem Keynote-Vortrag von Radostina Patulova“, in: *Cultures of a Postmigrant Society*, Thewi 01/2018, in: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Extraheft. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018. 9 – 11.

Thewi: „Aufzeichnen, dokumentieren, reflektieren. Ein Blick auf das Forum „Cultures of a Postmigrant Society, Include!“, in: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Extraheft. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018a. 5.

Thewi: „Die Gruppe postmigrantische Kulturpraxis“, in: *gift – zeitschrift für freies Theater 1/2018*. Extraheft. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018b. 3 – 4.

Thewi: *Cultures of a Postmigrant Society*, in: *gift – zeitschrift für freies Theater* 1/2018. Extraheft. Herausgegeben von Ulrike Kuner, Sabine Mitterecker, Christian Keller Maiko Sakurai, Julia Kronenberg. Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Wien 2018. 1 – 34.

UNHCR – The UN Refugee Agency: *Flucht und Asyl in Österreich – Die häufigsten Fragen und Antworten*. 5. überarbeitete Auflage, herausgegeben von Ruth Schöffl und Marie-Claire Sowinetz, Wien 2018. Web. Online unter: https://www.unhcr.org/dach/wp-content/uploads/sites/27/2018/01/AT_UNHCR_Fragen-und-Antworten_2017.pdf. (Zugriffsdatum: 01.10.2019)

9.1.7 Elektronische Zeitungsartikel

APA: „Protest gegen Jelinek-Stück: „Identitäre“ kletterten auf Burgtheater“, in: *Der Standard*. Veröffentlicht am 27. April 2016. Web. Online unter: <https://derstandard.at/2000035879204/Identitaere-klettern-aufs-Burgtheater>. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

APA: „Über 70 tote Flüchtlinge im Burgenland: Mikl-Leitner will Anlaufstellen an EU-Grenze“, in: *Der Standard*. Veröffentlicht am 28. August 2015. Web. Online unter: <https://derstandard.at/2000021354835/Offenbar-mehrere-tote-Fluechtlinge-in-Schlepperfahrzeug-auf-A4>. (Zugriffsdatum: 06.05.2019).

APA-OTS: „Auszeichnung der Stadt Wien für bildende Kunst und Medienkunst“, in: APA-OTS. Veröffentlicht am 28. November 2018. Web. Online unter: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20181128_OTS0058/auszeichnungen-der-stadt-wien-fuer-bildende-kunst-und-medienkunst. (Zugriffsdatum: 25.04.2019).

APA-OTS: „connect.traiskirchen: Bildungs- und Freizeitangebote für jugendliche Flüchtlinge“, in: APA-OTS. Veröffentlicht am 23. Juli 2015. Web. Online unter: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20181128_OTS0058/auszeichnungen-der-stadt-wien-fuer-bildende-kunst-und-medienkunst. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

Biringer, Eva: „Ringelpiez mit Ablass“, in: *nachtkritik.de*. Veröffentlicht am 09. Juni 2017. Web. Online unter: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14122. (Zugriffsdatum: 26.05.2019).

Dell, Matthias: „Minus + Minus = Plus“, in: *der Freitag – Das Meinungsmedium*. Veröffentlicht am 30. Juli 2009. Web. Online unter: <https://www.freitag.de/autoren/mdell/minus-minus-plus>. (Zugriffsdatum: 28.05.2019).

Duelli, Valentina: „Tina Leisch wird Frau des Jahres.“, in: *Grüne Bildungswerkstatt*. Veröffentlicht im März 2017, Web. Online unter: <https://wien.gbw.at/artikelansicht/beitrag/tina-leisch-wird-frau-des-jahres/>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

o.A.: „Rassismus nein danke“: Gegen-Demo in Traiskirchen“, in: *Kleine Zeitung*. Veröffentlicht am 12. November 2014. Web. Online unter: https://www.kleinezeitung.at/politik/innenpolitik/4592969/Rassismus-nein-danke_GegenDemo-in-Traiskirchen. (Zugriffsdatum: 25.05.2019).

Imad, Karim: „Islamische Werte frei Haus“, in: *Cicero – Magazin für politische Kultur*, veröffentlicht am 15. April 2017. Web. Online unter: <https://www.cicero.de/innenpolitik/massenmigration-islamische-werte-frei-haus>. (Zugriffsdatum: 28.09.2019).

Kwasi, Patrick: „Ein Jahr schwarzblaue Kulturpolitik“, in: *igkultur*. Veröffentlicht am 07. Januar 2019. Web. Online unter: <https://www.igkultur.at/artikel/ein-jahr-schwarzblaue-kulturpolitik>. (Zugriffsdatum: 16.05.2019).

Matzenberger, Michaela: „Manche Polizisten haben geweint“, in: *Der Standard*. Veröffentlicht am 10. Juni 2011. Web. Online unter: <https://derstandard.at/1304553589129/Fluechtlinge-auf-Lampedusa-Manche-Polizisten-haben-geweint>. (Zugriffsdatum: 28.02.2019).

Minkin, Christa: „Wiener Kulturverein Moë muss aus Thelemangasse 4 ausziehen“, in: *Der Standard*. Veröffentlicht am 23. Februar 2017. Web. Online unter: <https://derstandard.at/2000053016655/Wiener-Kulturverein-Moe-muss-aus-Thelemangasse-4-ausziehen>. (Zugriffsdatum: 25.04.2019).

Mottinger, Michaela: „Tina Leisch und Bernhard Dechant im Gespräch“, in: *Mottingers-Meinung – Die Online-Kulturzeitschrift*. Veröffentlicht am 12. Mai 2017. Online unter: <http://www.mottingers-meinung.at/?p=24999>. (Zugriffsdatum: 25.02.2019).

ORF (o.A.): „Unzumutbar: Traiskirchen überfüllt“, in: *Österreichischer Rundfunk*, Religion im TV. Veröffentlicht am 06. Juli 2014. Web. Online unter: <https://religion.orf.at/tv/stories/2655914/>. (Zugriffsdatum: 28.08.2019).

Rupnow, Dirk: „Flüchtlingstragödie von Parndorf“, in: *Haus der Geschichte*, o. J., Web. Online unter: <https://www.hdgoe.at/fluechtlingstragoedie-parndorf>. (Zugriffsdatum: 28.09.2015).

Schaur-Wünsch, Teresa: „Tina Leisch: „Alles easy – das stimmt nicht“, in: *Die Presse Lifestyle*. Veröffentlicht am 13. Juni 2017. Web. Online unter: https://diepresse.com/home/schaufenster/salon/5234589/Tina-Leisch_Alles-easy-das-stimmt-nicht. (Zugriffsdatum: 03.03.2019).

VOL (o.A.): „Traiskirchen völlig überfüllt: Vorarlberg übernimmt 30 Asylwerber“, in: *Vorarlberg*. Veröffentlicht am 13. Juli 2015. Web. Online unter: <https://www.vol.at/traiskirchen-voellig-ueberfuellt-vorarlberg-uebernimmt-30-asylwerber/4390698>. (Zugriffsdatum: 28.08.2019).

Winroither, Eva: „Ein Jahr danach: Was von der Hilfsbereitschaft blieb“, in: *Die Presse*. Veröffentlicht am 28. August 2016. Web. Online unter: https://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/5076055/Ein-Jahr-danach_Was-von-der-Hilfsbereitschaft-blieb. (Zugriffsdatum: 28.08.2019).

9.1.8 Soziale Medien

Burgtheater: Identitäre runter von unserem Haus und raus aus Europa. Ihr, eure Angstmacherei, euer Hass und eure Aufhetzerei haben hie keinen Platz! [Facebook-Kommentar], in: *Facebook*. Veröffentlicht am 27. April 2016. Web. Online unter:

<https://www.facebook.com/Burgtheater/posts/10153451734591456>. (Zugriffsdatum 26.05.2019).

Die schweigende Mehrheit sagt JA: „Die schweigende Mehrheit sagt JA“, in: *Facebook*. Erstellt im Juli 2015. Web. Online unter:

<https://www.facebook.com/dieschweigendemehrheitsagtja/>. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

W.I.R. – Wiens Identitäre Richtung: „W.I.R. – Wiens Identitäre Richtung“, in: *Facebook*. Erstellt im März 2012. Web. Online unter: <https://www.facebook.com/WIR-Wiens-Identit%C3%A4re-Richtung-368508229847074/>. (Zugriffsdatum: 03.06.2019).

9.1.9 E-Mails

Fritz, Birgit: Kollektive „die Schweigende Mehrheit sagt Ja!“. [E-Mail]. (birgit.fritz@univie.ac.at; 12.03.2019).

Leisch, Tina: „Zwei kurze Fragen“, [E-Mail]. (augustine.leisch@gmx.at; 25.02.2019).

Leisch, Tina: „eva brenner“, [E-Mail]. (augustine.leisch@gmx.at; 16.05.2019).

Leisch, Tina: „zusammen:wachsen“, [E-Mail]. (augustine.leisch@gmx.at; 20.05.2019).

9.1.10 Vorträge

Assmann, Natalie; Dechant, Bernhard: „Migrantentheater – Lage(r)bericht von Assmann, Dechant und den ‚Neuen‘“. *Ringvorlesung Flucht, Migration, Theater*. Vortrag, Neues Institutsgebäude d. Universität Wien, 09.11.2015.

9.1.11 Programmheft

Traiskirchen. Das Musical. Programmheft. Herausgegeben von Volkstheater Ges.m.b.H., Wien 2017.

9.1.12 Radiosendung

Wallner, Gerlinde: „Bagher Ahmadi: Ärger bringt nichts“, in: *radio klassik stephansdom – Was mich ärgert*, eine Sendereihe von Gerlinde Wallner. Web. Online unter: <https://radioklassik.at/bagher-ahmadi-aergern-bringt-nichts/>. (Zugriffsdatum: 08.05.2019).

9.1.11 Weitere Quellen

Amnesty International: *Quo vadis Austria? Die Situation in Traiskirchen darf nicht die Zukunft der Flüchtlingsbetreuung in Österreich werden*. Erste Veröffentlichung am 14. August 2015. Web. Online unter: <https://www.amnesty.at/media/1928/research-traiskirchen.pdf>. (Zugriffsdatum: 19.05.2019).

Betreuungsvertrag. (2012). *Bundesministerium Inneres*. Web. Online unter: https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/AB/AB_05106/imfname_449359.pdf. (Zugriffsdatum: 14.09.2019).

9.2 Sekundärliteratur

9.2.1 Sammelbände

Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hg.): *Brecht Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Schriften* 5. Band 25. Berlin/Weimar 1994.

Brecht, Bertolt: „>>Katzgraben<<-Notate 1953“, in: *Bertolt Brecht Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Schriften* 5. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 25. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, Frankfurt am Main 1994. 401 – 490.

Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hg.): *Brecht Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 23, 1. Auflage. Frankfurt am Main 1993.

Brecht, Bertolt: „Das Kleine Organon für das Theater“, in: *Bertolt Brecht Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 23, 1. Auflage. Frankfurt am Main 1993. 65 – 105.

Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften* 2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. 1. Auflage. Frankfurt am Main 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* 2. *Was ist episches Theater? (1) Eine Studie zu Brecht*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Band 2. Frankfurt am Main 1991a. 519 – 531.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* 2. *Was ist episches Theater? (1) Eine Studie zu Brecht*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Band 2. Frankfurt am Main 1991b. 532 - 539.

König, Burghard (Hg.): *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. rowohlt's enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg 2009.

Brecht, Bertolt: „Über experimentelles Theater (1939)“, in: *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. rowohlt's enzyklopädie. Herausgegeben von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2009. 551 – 555.

Weiss, Peter: „Notizen zum dokumentarischen Theater (1968)“, in: *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. rowohlt's enzyklopädie, herausgegeben von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2009. 557 – 561.

9.2.2 Bücher

Alonso, Sandra Engler: „Das Leiden anderer darstellen: Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 177 – 182.

Arns, Inke: „History Will Repeat Itself“, in: *History Will Repeat Itself*. Herausgegeben von Inke Arns und Gabriele Horn, 2. Auflage. Dortmund 2008. 36 – 63.

Baur, Detlev: „Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick, Vorbemerkungen und einführende Überlegungen am Beispiel Bertolt Brecht“, in: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Herausgegeben von Peter Riemer und Zimmermann Bernd. Stuttgart/Weimar 1998. 227 – 242.

Berger, Mirjam und Besenius, Corinne: „'Theatre was my second home in Syria – here it is the only one.' – An Interview with Johnny Mhanna on 31 May 2016 by Mirjam Berger and Corinne Besenius“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 114 – 135.

Bernart, Yvonne; Krapp, Stefanie: *Das narrative Interview. Ein Leitfaden zur rekonstruktiven Auswertung*. Landau 2005.

Bodenburg, Julia; Grabbe, Katharina; Haitzinger, Nicole (Hg.): *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. 1. Auflage. Freiburg 2016. 144 – 156.

Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. rowohlt's enzyklopädie. Herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg 2009.

Brauneck, Manfred: „Kommentare – Bertolt Brecht“, in: *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. rowohlt's enzyklopädie. Herausgegeben von Burghard König. Reinbek bei Hamburg 2009. 587 – 599.

Brecht, Bertolt: *Flüchtlingsgespräche*. 1. Auflage. Frankfurt am Main 1998.

Brenner, Eva (Hg.): *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Wien 2013.

Brenner, Eva: „Die Kunst der Subversion: Vom Projekt Theater STUDIO zu FLEISCHEREI und FLEISCHEREI mobil (Phase II: 2004 – 2011)“, in *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Herausgegeben von Eva Brenner. Wien 2013. 209 – 235.

Danner, Katharina: „Sehen und Gesehen Werden. Politiken der Sichtbarkeit im Kampf um die Recht Geflüchteter“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 507 – 512.

David Österle: „>>...die Sprache zum Sprechen zu bringen<<. Sprachkritik in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, in: *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene: Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Herausgegeben von Thomas Hardtke; Johannes Kleine, Charlton Payne. Göttingen 2017. 139 – 155. Online unter: <https://www-vr-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.14220/9783737006811.139>. (Zugriffsdatum am 29.04.2019).

Deck, Jan; Sieburg, Angelika: *Politisches Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2011. Online unter: <https://www->

degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/viewbooktoc/product/398293. (Zugriffsdatum: 15.05.2019).

Deck, Jan: „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, in: *Paradoxien des Zuschauens*. Herausgegeben von Jan Deck und Angelika Sieburg. Bielefeld 2008. 7 – 8.

Deck, Jan; Primavesi, Patrick: „Vorwort“, *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Bielefeld 2014. 9 – 12.

Defrancesco, Julia; Hartmann, Moritz; Kielhorn, Gabriela: „„Theater auf Augenhöhe“ Gespräch mit Asli Kışlal am 08.06.2016 im Werk X, Wien von Julia Defrancesco, Moritz Hartmann und Gabriela Kielhorn“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 21 – 27.

Falk, Julia: „Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 367 – 372.

Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis – Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: *Theater als Zeitmaschine – Zur performativen Praxis des Reenactments, Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Herausgegeben von Jens Roselt und Ulf Otto, Band 45. Bielefeld 2012. 13 – 52.

Felber, Silke; Kovacs, Teresa: „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegung in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, in: *Transit – A Journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking world*. Vol. 10, Nr. 1, 2015, 1 – 15, Web. Online unter: <https://escholarship.org/uc/item/3p89r1jw>. (Zugriffsdatum: 16.04.2019).

Felber, Silke: „Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek“, in: *Vorstellung Europa Performing Europe – Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Herausgegeben von Natalie Bloch, Dieter Heimböckel und Elisabeth Tropper. Berlin 2017. 43 – 54.

Fornet-Betancourt, Raul: *Beiträge zur interkulturellen Zeitdiagnose*. 1. Auflage, Concordia: Reihe Monographien Band 52, Aachen 2010.

Fritz, Birgit: *InExActArt – Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*. Stuttgart: ibidem-Verlag 2011.

Fritz, Birgit: *Von Revolution zu Autopoiese: Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert; das Theater der Unterdrückten im Kontext von Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung*. Stuttgart 2013.

Gächter, Sven: „Im Land des Meuchelns“, in: *Schlingensiefs Ausländer raus*. Herausgegeben von Matthias Lilienthal, Claus, Philipp, 1. Auflage. Frankfurt am Main 2000. 90 – 97.

Geisenhanslüke, Achim: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: *Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation*. Band 8. Frankfurt/New York 2006. 254 – 268.

Giese, Peter Christian: *Das >>Gesellschaftlich-Komische<< - Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitung Brechts*. Stuttgart 1974.

Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schößler, Franziska: *Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York 2006.

Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schößler, Franziska: „Einleitung“, in: *Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation*. Herausgegeben von Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler. Frankfurt/New York 2006. 7 – 18.

Hess, Sabine; Binder, Jana; Moser, Johannes: *No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld 2009.

Herstad, Heide Marie: *Lachstrukturen und Lachkontexte: Das Komische, Phantastische, Absurde, Satire und Ironie*. Hamburg 2015.

Karschnia, Alexander: „(Post-)Performerism as a way of life oder das Theater der Produktion des Lebens“, in: *Politisches Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Herausgegeben von Jan Deck und Angelika Sieburg. Bielefeld 2011. 85 – 106.

Kundrat, Anja: „„An euch klebt das Blut von Bataclan und Brüssel!“ Geflüchtete trotzen dem Hass von Rechts“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 143 – 148.

Lehner, Katharina: „Asylpolitik. Inszenierungsstrategien in Australien und Österreich“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 455 – 470.

Leontiy, Halyna (Hg): *(Un)Komische Wirklichkeiten – Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*. Wiesbaden 2017.

Lilienthal, Matthias; Philipp, Claus: *Schlingensiefs Ausländer raus*. Herausgegeben von Matthias Lilienthal, Claus, Philipp. 1. Auflage. Frankfurt am Main 2000.

Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Unter Mitarbeit von Martin Fichter, Wien/Köln/Weimar 2010.

Massimo, Leone: „To be or not to be Charlie Hebdo: ritual patterns of opinion formation in the social networks“, Web, in: *Social Semiotics*, Vol. 25, No. 5, 2015, 656 – 680.
<http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2015.1080038>. (Zugriffsdatum: 21.08.2017).

Meister, Monika: „Figuration des Chors im gegenwärtigen Theater“, in: *Chor-Figuren: transdisziplinäre Beiträge*. Herausgegeben von Julia Bodenburg, Katharina Grabe und Nicole Haitzinger, 1. Auflage. Freiburg 2016. 144 – 156.

Minarik, Martin: „Ein Wandler zwischen den Welten – Interview mit Massud Rahnama“, in: *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Herausgegeben von Eva Brenner. Wien 2013. 147 – 151.

Mokre, Monika: *Solidarität als Übersetzung: Überlegung zum Refugee Protest Camp Vienna*. Herausgegeben von Andrea Hummer. Wien/Linz/Berlin/London/Zürich 2015.

Karl, Matthias: „Über den Zusammenhang von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 45 – 48.

Opak, Azelia Gülüm: „Hiç hikayen yok mu senin? Hast du denn keine Geschichte?“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 333 – 338.

Peter, Birgit; Pfeiffer, Gabriele C.: „Flucht Migration Theater. Dokumente und Positionen“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 13 – 15.

Pfeiffer, Gabrielle C.: „Über post-migrantische Aspekte, Frauen und den Widerborst“, in: *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Herausgegeben von Eva Brenner. Wien 2013. 152 – 156.

Pioch, Imke S.: „Kurzauftritte“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 155 – 159.

Pott, Sandra: „ ‚Ecce Schlomo‘: Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank“, in: *Theater gegen das Vergessen – Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert. Band 21. Tübingen 1997. 248 – 269.

Schneider, Barbara: „Grenzüberschreitendes Potenzial von Theater bei Schlingensiefel und der schweigenden Mehrheit“, in: *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter. Mainz/Wien 2017. 149 – 154.

Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater und Migration – Herausforderung für die Kulturpolitik und Theaterpraxis*. 1. Auflage, Bielefeld 2011.

Schneider, Wolfgang (Hg.): „Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist“, in: *Theater und Migration – Herausforderung für die Kulturpolitik und Theaterpraxis*. 1. Auflage, Bielefeld 2011. 9 – 18.

Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleeß Chor-Theater*. Bielefeld 2010.

Schößler, Franziska: „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensiefel“, in: *Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation*. Herausgegeben von Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler. Frankfurt/New York 2006. 269 – 293.

Sharifi, Azadeh: „Postmigrantisches Theater – Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“, in: *Theater und Migration – Herausforderung für die Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Herausgegeben von Wolfgang Schneider, 1. Auflage, Bielefeld 2011a. 35 – 45.

Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt*. Herausgegeben von Wolfgang Schneider, Band 13, Frankfurt am Main 2011b.

Siegel, Eva-Maria: *Bertolt Brecht*. Herausgegeben von Gunter E. Grimm. Marburg 2016.

Stadlober, Maria: „„Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene“. Politisch Theater machen?“ *Flucht-Migration-Theater*. Herausgegeben von Andreas Brandtner, Martina Cuba, Friedemann Kreuder und Birgit Peter, Mainz/Wien 2017. 139 – 142.

Schulte, Philipp: *Identität als Experiment – Ich-Performance auf der Gegenwartsbühne*. Herausgegeben von Helga Finter, Band 3, Frankfurt am Main 2011.

Tabori, George: *Mein Kampf – Farce*. Deutsch von Ursula Tabori-Grützmaker, herausgegeben von Burgtheater Wien. Wien 1987.

Von Grönheim, Hannah: *Solidarität bei geschlossenen Türen – Das Subjekt der Flucht zwischen diskursiven Konstruktionen und Gegenentwürfen*. Herausgegeben von Wolf-Dietrich Bukow, Christoph Butterwegge, Julia Reuter, Hans-Joachim Roth, Wiesbaden 2018.

Wagner, Meike: „Elfriede Jelinek als intermediale Apparatur, Gespräch zwischen *Birgit Lodes* und *Monika Meister*: Variation des Stillstehens, Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks *Winterreise*“, in: „*Postdramatik*“ – *Reflexion und Revision*. Herausgegeben von Pia Janke, Wien 2015. 255 – 272.

Wannemacher, Klaus: *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen – Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951 – 1966)*. Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Band 42, Tübingen 2004.

Westreicher, Nicole: „Ein Traum-Labor: Das Projekt Theater STUDIO – Phase 1 (1998 – 2004)“, in: *Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt*. Herausgegeben von Brenner, Eva. Wien 2013. 183 – 208.

9.2.3 Masterarbeiten

Beger, Karl-Leontin: *Zentrum für politische Schönheit: Geschichte neu erzählen: Srebrenica heute*. Masterarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2016.

Dogan, Cagri: *Cocon: Migration auf der Bühne*. Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2010.

Gyalpo-Rosdol, Renate: *Von Aischylos zu Jelinek – Vom antiken Chor zu den Chor-Dispositiven gegenwärtiger Szenarien: „Flüchtlinge“ auf der Bühne?*, Masterarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2017. 3 – 95.

Rotter, Annika: *Arbeitsweisen und Bedeutung des Forumtheaters in der Problemhandlung: ein Vergleich zwischen Jana Sanskriti und der Jugendtheatergruppe CHAOS*. Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2015.

Transkription: Interview mit Ahmed Al Rifai (Schauspieler mit Fluchterfahrung) geführt in Wien am 17. März 2019 / Teil 1

I: Karoline Suntinger

A: Ahmed Al Rifai

Gesamtlänge: 00:33:57

I: Also ich spreche hier mit dem Ahmed und du hast bei dem Theaterkollektiv "Die Schweigende Mehrheit" mitgespielt. Stimmt das? #00:00:15-1#

A: Ja genau! #00:00:15-6#

I: Und du kommst ursprünglich aus dem Irak? #00:00:18-1#

A: Ich komme aus Irak, aus Südirak, aus Basra. #00:00:20-4#

I: Und hast du bei beiden Produktionen mitgespielt oder nur bei // #00:00:25-3#

A: Ich habe bei dem Theater *Die Schutzbefohlenen* mitgespielt. Ich habe nicht bei jedem Theater mitgespielt. Es gibt zwei oder drei bei denen ich nicht dabei war. Aber es hat mir gut gefallen, es hat mich gefreut, dass ich im Theater drinnen war. Und ich finde es gut, dass ich durch das Theater viel gesehen habe. #00:00:53-5#

I: Und wie hast du von der „Schweigenden Mehrheit“ erfahren? Warum hast du mitgespielt? Wie hast du Bernhard und Tina kennengelernt? #00:01:03-7#

A: Bernhard und Tina haben meine Mutter gekannt. Meine Mutter war in Traiskirchen und hat Tina kennengelernt und meine Mutter war, bevor ich nach Österreich gekommen bin, in Österreich. Und sie kannte Bernhard und Tina und ich habe mich über meine Mutter mit Tina und Bernhard getroffen und ich habe gesagt, dass ich mich dafür interessiere, dass ich in das Theater hineinkomme. #00:01:26-9#

I: Also war deine Mama schon im Theater? #00:01:30-6#

A: Mama war noch nicht im Theater. Vor dem Theater hat meine Mama Tina und Bernhard schon kennengelernt. Und danach hat sich die Theatergruppe entwickelt und zusammengespielt. #00:01:43-0#

I: Und warst du von Anfang an dabei? #00:01:50-4#

A: Bei der zweiten Probe. #00:01:51-9#

I: Und wie haben die Proben ausgesehen? Wie habt ihr geprobt? #00:02:00-0#

A: Wir haben geprobt, dass wir ein Theater machen. Wenn man etwas nicht konnte, musste man üben – zwei, drei Mal. **Üben, üben, üben.** Damit niemand etwas falsch macht im Theater, oder jemand etwas nicht erklären kann, dann macht er das wie er will. Wie zum Beispiel üben, Test machen, Probe zwei, drei Mal für das Theater an einem Tag oder am gleichen Tag,

an dem wir das Theater gemacht haben, haben wir in Linz zum Beispiel gespielt. In einem Theater in einem Dorf haben wir auch gespielt. Und in Graz, in der Oper von Graz. Und dort waren wir in der

Früh, dort haben wir dann die Probe gemacht, dann haben wir das Theater gemacht.

#00:02:48-7#

I: Und hat euch der Bernhard und die Tina erklärt was ihr da sprecht? Hast du den Text verstanden? #00:02:58-1#

A: Zuerst habe ich den Text nicht verstanden, weil meine deutsche Sprache nicht so gut war, aber später habe ich den Text gut verstanden. Jemand hat mir den Text in meiner Muttersprache übersetzt, auf Arabisch und ich habe verstanden, was ich gesagt habe. #00:03:15-4#

I: Warst du im Irak oder im Iran des Öfteren im Theater? Kennst du Theater von zuhause? #00:03:25-5#

A: Ja ich kenne Theater. #00:03:27-2#

I: Du hast aber nie schauspielert? Und auch nie im Theater gearbeitet? #00:03:35-1#

A: Ich habe nie gespielt. Ich habe gesehen, aber nie gespielt. #00:03:35-0#

I: Und bei den Schutzbefohlenen hat es im Anschluss immer Diskussionen gegeben. Kannst du dich erinnern. Also immer eine Stunde Aufführung und im Anschluss dann eine Diskussion. #00:03:51-1#

A: Kannst du mir das erklären? #00:03:53-8#

I: Also ihr habt zuerst die Aufführung gehabt. Der Chor, die Interviews und dann war das Stück vorbei und danach habt ihr mit dem Publikum geredet. #00:04:08-4#

A: Ja genau, reden und fragen, was du willst zum Beispiel. Und welche Wünsche du hast. #00:04:14-9#

I: Und kannst du dich erinnern, wie das Publikum reagiert hat. Kannst du dich an Reaktionen vom Publikum erinnern? #00:04:22-5#

A: Ja, vielleicht. #00:04:29-2#

I: Waren die Reaktionen gut oder schlecht. #00:04:33-5#

A: Ich finde, also Bernhard uns vorgeredet und wir haben ihm nachgesprochen. Er redet und wir reden ihm nach. Und das, was wir reden war gut, ich finde es gut. #00:04:55-2#

I: Aber wenn du an das Publikum denkst, die Zuschauer die anwesend waren. Haben die gut reagiert, haben sie viel geklatscht? War es positiv? #00:05:08-2#

A: Nein, einmal war das Publikum nicht so positiv. Aber das Publikum im Theater war immer guter Meinung, immer. #00:05:16-8#

I: Und findest du, dass das Gespräch mit dem Publikum den Geflüchteten geholfen hat? #00:05:25-9#

A: Am Anfang schon. #00:05:26-4#

I: Und warum nur am Anfang? #00:05:28-6#

A: Weil Österreich eine neue Politik bekommen hat. #00:05:33-5#

I: Und am Ende nicht mehr? #00:05:36-5#

A: Nein nicht mehr. Weil Österreich einen neuen Präsidenten bekommen hat. Hatte schon geholfen am Anfang bis zum Ende des Theaters. Aber als das Theater vorbei war, hat Österreich eine andere Regierung bekommen, andere Gesetze bekommen, einen anderen Präsidenten bekommen. Herr Kurz, ja der. #00:06:08-9#

I: Da hilft das Theater nicht mehr? #00:06:13-3#

A: Da sind andere Gesetze, wie zum Beispiel letzte Woche. Was die Gesetze // das ist sehr schwer. #00:06:21-5#

I: Das stimmt! #00:06:21-9#

A: Viel Rassismus. #00:06:27-2#

I: Und die Schutzbefohlenen hat ja nicht nur im Raum stattgefunden, sondern ihr habt ja auch draußen gespielt? #00:06:37-9#

A: Wir haben draußen gespielt. Wir haben in Graz und in Linz und in St. Pölten. #00:06:42-6#

I: Nein, aber zum Beispiel am Karlsplatz. #00:06:45-5#

A: Genau. Wir haben am Karlsplatz gespielt. Überall in den Theatern. Wir haben auch im Werk, Richtung U6 dort auf der anderen Seite. #00:06:57-9#

I: Und hat es einen Unterschied gegeben zwischen draußen und drinnen? #00:07:03-0#

A: Vielleicht gibt es Unterschied, aber keinen großen Unterschied. Nur Kleinigkeiten im Unterschied. #00:07:11-4#

I: Und so vom Publikum. War anderes Publikum oder gleiches Publikum? Oder sind viele Leute vorbeigegangen und stehen geblieben und haben geschaut? #00:07:25-1#

A: Viele Leute sind immer gekommen. #00:07:28-1#

I: Und immer vorbei gegangen, oder stehengeblieben? #00:07:29-9#

A: Nein, stehengeblieben. #00:07:31-0#

A: Da am Karlsplatz waren so viele Leute. #00:07:33-4#

I: Und war da auch eine gute Reaktion? #00:07:37-4#

A: War gut, ja. Nur einmal, das war im Audimax. Da ist in das Theater eine Gruppe von Leuten gekommen und hat gesagt, wir sollen aufhören. Und hat mit roten Wein auf ein Tuch geschüttet und steht da und redet auf Deutsch oder Dialekt oder so was, ich habe es nicht ganz gut verstanden. Und was gut war, war das alle Leute, die das Theater gesehen haben, haben alle "Raus!" gesagt und dann war die Polizei am Ende da. #00:08:22-2#

I: Und haben Tina und Bernhard dir erklärt was da passiert ist und wer die Leute sind? #00:08:29-9#

A: Das nicht genau. #00:08:33-4#

I: Also du wusstest nicht, wer da kommt? #00:08:35-6#

A: Ich weiß nur, da kommen die Nazis. #00:08:37-6#

I: Aber das hat euch die Tina nicht erklärt? #00:08:41-9#

A: Hat sie schon erklärt. Und wir haben ein Interview gemacht. Also gegen die und was geht so, weil ich habe Angst gehabt. Wir alle, die mitgespielt haben, haben sich komisch gefühlt. Aber ich weiß nicht, da war das Gespür ein bisschen anders. Weil wir sind zum Beispiel hier in Österreich und bis dahin haben wir gewusst, dass Österreich keine solche gefährlich Sache hat. Und wenn du spielst und dein Spiel spielst und es kommt jemand und sagt „Stopp“, das war schwierig. Das war genau nach dem Interview am Anfang des Spiels. Das war genau nachher, dass die Leute von hinten gekommen, oder von der anderen Seite, von rechts gekommen sind in das Theater. Und dann sind alle, die mitgespielt haben in einen anderen Raum gegangen. Zum Beispiel ich und Johnny waren draußen. Und Johnnys Mitarbeiter, den kennst du oder? Und ja das war ein bisschen schwierig. Und dann haben Tina und Bernhard und ein Mitarbeiter von Tina und Bernhard erzählt: Was hast du zum Beispiel gespürt als diese Leute gekommen sind? Die wollten euch stoppen, die mögen keine Flüchtlinge und so... #00:10:03-5#

I: Und wolltest du dann danach noch weiterspielen oder wolltest du nicht mehr? #00:10:09-3#

A: Wenn es wieder ein Theater gibt, dann spiele ich. Aber das Theater ist schon gestoppt. #00:10:14-4#

I: Nein, bei dem Vorfall im Audimax. Weil ihr habt ja weitergespielt nach dem Angriff, wolltest du das, oder wolltest du eigentlich nicht mehr spielen? #00:10:25-8#

A: Also am Anfang als die Leute gekommen sind, habe ich Angst gehabt und ich habe mir Sorgen gemacht. Aber nachdem habe ich gesagt, dass ich weiterspielen will, nicht „Stopp“. Wir waren ungefähr 40 Personen auf der Bühne und wir haben die Antwort gesagt, dass wir weiterspielen und nicht stoppen wollen. Das war die Idee von allen. #00:10:58-4#

I: Also das war ok für dich? #00:11:01-3#

A: War ok für mich, ja! #00:11:02-0#

I: Und hast du das Gefühl, dass dir das Theater dabei geholfen hat in Österreich anzukommen? Oder dass du es wegen dem Theater leichter hattest in Österreich? #00:11:14-2#

A: Ich habe im Theater meine deutsche Sprache gelernt. Ein paar Worte vom Theater, oder viele Sachen vom Theater, viele Leute wie dich zum Beispiel kennengelernt, wie Birgit [Peter] und // ich freue mich **sehr** darüber. #00:11:32-2#

I: Und glaubst du auch, dass es deiner Mutter und deinen Schwestern viel geholfen hat? #00:11:38-8#

A: Mit Freunden und gut sein, im Gesetz auch, dass du spürst: "da ist jemand mit dabei, immer!" Zum Beispiel Tina und Bernhard waren immer dabei, wenn du Hilfe brauchst, wenn du etwas brauchst. #00:11:56-6#

I: Und haben dir, außer dass wir uns manchmal getroffen haben... hast du noch mit anderen aus dem Publikum Kontakt gehabt? Oder es hat zum Beispiel so Aktionen gegeben, wie – irgendjemand braucht einen Computer, oder eine Wohnung – hat dir da das Theater auch geholfen? #00:12:16-8#

A: Hat es schon geholfen. Wir haben viele Laptops bekommen. Mein Bruder hat einen Laptop bekommen, Mohammed. Tina hat meiner Mutter dabei geholfen eine Wohnung zu finden. Ja... #00:12:30-2#

I: Ok. Und jetzt hast du gesagt, dass du bei Traiskirchen. Das Musical auch einmal mitgespielt hast. #00:12:37-9#

A: Ja und ich habe es viermal gesehen. Im Volkstheater und ich war auch noch auf einem anderen Platz. Ich war immer mit Mama dabei. #00:12:53-7#

I: In Wiener Neustadt war es. #00:12:55-8#

A: Wiener Neustadt und andere noch // #00:12:59-1#

I: Wels? #00:13:00-8#

A: Ich erinnere mich nicht. #00:13:02-9#

I: Ah, irgendwo in Floridsdorf war es auch. #00:13:06-7#

A: Floridsdorf war schön. #00:13:08-8#

I: Aber warst du bei den Proben dabei? #00:13:17-4#

A: Bei den Proben. Die Proben waren am Anfang im 13. Bezirk. Wo es ein Spital gibt, hinten. Dort waren die Proben und ich bin mit meiner Mutter dorthin gefahren und ich habe gesehen. #00:13:34-4#

I: Und was habt ihr machen müssen? #00:13:36-6#

A: Wir mussten machen // Hast du das Holz gesehen? Wir mussten das halten, als wären wir im Gefängnis, alle. Da habe ich dort bei den Proben zweimal mitgemacht, zweimal bin ich in den

Proben gewesen. Ich habe das Holz mitgehalten und mitgespielt in den Proben, aber nicht auf der Bühne. Hat mir sehr gefallen. #00:13:59-0#

I: Ach du hast bei den Proben mitgemacht, aber du warst dann nicht auf der Bühne?
#00:14:02-9#

A: Nicht auf der Bühne. Nur einmal auf der Bühne, aber nicht die ganze Zeit. #00:14:08-3#

I: *Und was habt ihr bei den Proben sonst noch so gemacht?* #00:14:10-3#

A: Bei den Proben habe ich das gemacht und wir haben auch getanzt. Und die Stimme auch...gebe ich auch meine Antwort dazu mit der Gruppe, mit den Mitarbeitern und es hat mir sehr gut gefallen, was (ich) dort gespielt habe. // #00:14:38-2#

I: *Es hat ja auch so Workshops gegeben, wo ihr über irgendwelche Themen geredet habt. Ihr habt ja auch viel geredet in den Proben, oder?*

A: Hat mir andere Idee gegeben. In den Proben, ja. Aber leider erinnere ich mich nicht ganz.
#00:14:53-0#

I: *Ok. Aber ihr habt über verschiedene Themen geredet, oder?* #00:14:58-0#

A: Nicht nur eines, sondern verschiedene. #00:15:00-7#

I: *Und hat dich Tina – weil es geht ja um Traiskirchen, was im Sommer 2015 in Traiskirchen passiert ist.* #00:15:08-2#

Hat dich Tina auch gefragt, wie du Traiskirchen gefunden hast? #00:15:13-3#

Hast du ihr auch deine Geschichte über Traiskirchen erzählt? #00:15:17-8#

A: Nein, dass leider nicht. Aber das habe ich gehört, weil meine Mutter war in Traiskirchen. Ich war nicht in Traiskirchen. Ich war in einem anderen, ich war in einem anderen Camp, ich war in Linz in einem Camp auf einem Berg. #00:15:30-4#

I: *Ach du warst nicht im Traiskirchen-Camp?* #00:15:32-4#

A: Nein, meine Mutter war dort. Ich habe in Traiskirchen das Interview gemacht. Das war sehr schwierig das Interview. Ich habe neun Mal eine Wiederholung gemacht. Und immer lange Zeit, in der Früh bin ich hin und am Abend wieder zurück. #00:15:47-6#

I: *Aber dir hat die Tina ja auch ein bisschen mit dem Interview geholfen, oder?* #00:15:52-1#

A: Genau. Sie hat Bernhard mitgeschickt. Er ist gekommen. Er war bei meinem Interview dabei und bei allen anderen auch. Aber Traiskirchen war sehr schwer für die Leute, kein gutes

Essen, keine Duschen, du kannst nicht raus, du musstest drinnen bleiben, wie Gefängnis.
#00:16:13-6#

I: Und als du auf der Bühne warst, war das anders als bei den Schutzbefohlenen? Hattest du ein anderes Gefühl? #00:16:26-2#

A: Eigentlich schon. #00:16:27-3#

I: Warum? #00:16:28-5#

A: Weil, das ist über die Politik und über Traiskirchen. Nur über Traiskirchen und die Politik. Weil Traiskirchen wird in beiden Stücken besprochen, aber es gibt einen Unterschied mit dem testen // es gibt viele Unterschiede, ja. #00:16:41-4#

I: Und auch, dass es im Volkstheater war? Hat das einen Unterschied gemacht? #00:16:48-2#

A: Ja, ich habe Foto vielleicht von dem was wir gesagt haben. #00:16:55-8#

I: Aber hast du was sagen müssen? #00:16:58-3#

A: Ja. #00:16:59-1#

I: Was hast du gesagt? #00:17:00-7#

A: „Wir sind wieder wer“. Das habe ich zweimal in *Schutzbefohlene* gesagt. Und beim anderen nichts, weil da war nicht nur einmal dabei. Ich habe mitgesagt, meine Stimme war mit. Aber was wir gesagt haben, habe ich nicht ganz gut verstanden. #00:17:19-0#

I: Und glaubst du, dass Traiskirchen. Das Musical auch viel geholfen hat. Dass das den Geflüchteten auch viel geholfen hat? #00:17:27-7#

A: Finde ich schon, ja! #00:17:29-5#

I: Warum? #00:17:29-5#

A: Weil die Leute in Österreich finden Theater interessant. Und die Leute hören das und vielleicht bekommt darauf jemand eine andere Idee von Traiskirchen, oder Mitarbeiter in Traiskirchen. Es macht die Möglichkeit, dass Leute ein bisschen zu etwas anderem kommen. Nicht wie Gefängnis, sondern das macht ein bisschen was anders. Aber trotzdem ist Traiskirchen noch nicht besser. Es gibt zwar mittlerweile weniger Leute dort, aber es gibt dort noch Leute und die müssen ab 10 am Abend schlafen und ja. Wenn man einen Tag draußen ist, kommt man dann nicht mehr wieder rein. #00:18:20-2#

I: Und hast du nachdem du für „die Schweigende Mehrheit“ Theater gespielt hast, noch bei einem anderen Theater mitgespielt? #00:18:29-1#

A: Nein, nur die beiden. #00:18:30-2#

I: Ok und du willst aber auch nichts im künstlerischen Bereich machen? Du willst kein Schauspieler werden? #00:18:36-2#

A: Schon. #00:18:37-7#

I: Also, wenn wieder ein Projekt kommt, würdest du wieder mitspielen? #00:18:43-0#

A: Ja. #00:18:43-3#

Es gibt (die) Sorge von mir, ich wollte nicht, dass das noch einmal passiert, wie auf der Uni. Ich hoffe das passiert nicht wieder. Und deswegen gibt es eine Gruppe und ja. #00:19:08-8#

I: Aber ich glaube // nachdem das passiert ist, war ja öfters die Polizei dabei, **oder?**
#00:19:14-3#

A: Nachher, **ja!** #00:19:16-7#

I: Und ihr habt ja auch oft in Schulen gespielt, ihr hattet Schulaufführungen? #00:19:23-1#

A: Ich glaube zweimal. #00:19:23-4#

I: War da ein Unterschied? Oder war das irgendwie anders für dich? #00:19:27-1#

A: Ja, weil wenn die Erwachsenen Leute schauen, (eine) Idee vom Theater und von den vielen Leuten (bekommen). Es ist besser, wenn die Kleinen das auch sehen. Zum Beispiel mit der Idee und da bekomme ich eine andere Idee, du bekommst eine andere Idee von dem Theater. Du siehst etwas, wie es wirklich ist. Das find ich anders, wenn die Kinder das sehen, dann bekommen die auch eine gute Idee davon. #00:19:59-1#

I: Und habt ihr danach mit den Kindern auch geredet? #00:20:02-4#

A: Ich habe schon, ja. Ich habe zwei kennengelernt, ja. #00:20:07-0#

I: Und es haben ja auch österreichische Schauspieler mitgespielt. Hast du das Gefühl, dass dadurch das Österreicher und Ausländer miteinander gespielt haben, dass du viel über Österreich gelernt hast? #00:20:23-9#

A: Genau, ich habe viel über Österreich gelernt. Und ich habe keinen Rassismus gesehen und ich habe im Theater keinen Rassismus gesehen. Es waren alle gleich und alle haben zusammengeholfen. Und wenn du etwas von den anderen gebraucht hast, oder von den Österreichern – die sind einverstanden und versuchen dir zu helfen. #00:20:41-8#

Zum Beispiel, wenn ich vergessen hab, was ich sagen muss, geh ich neben mir zu Stefan [Bergmann] und Stefan hat mir dann immer gesagt, wie ich es sagen muss. #00:20:57-1#

I: Ja, Stefan ist lustig. Mit dem habe ich mich vor einem Monat oder so getroffen und hab mit ihm geredet. Hast du noch Kontakt mit ihm? #00:21:04-3#

A: Ich habe seit vier Monaten nicht mehr, weil ich habe (ein) anderes Handy, aber ich werde versuchen ihn wieder zu erreichen // #00:21:22-7#

I: Und hast du, warst du beim Casting von Traiskirchen. Das Musical? #00:21:27-6#

A: Was ist das? #00:21:28-6#

I: Casting ist, wenn sie die Schauspieler suchen. #00:21:32-6#

Und entscheiden, wer mitspielen darf und wer nicht. Weißt du, was mich meine? #00:21:39-5#

A: Nein. Ich habe nur eine Weile gespielt. Ich war einmal dort. #00:21:42-8#

I: Also du warst nicht beim Casting dabei. Und du wolltest...wolltest du eigentlich immer mitspielen? #00:21:49-0#

A: Ja schon. #00:21:51-4#

I: Und warum hast du nicht immer mitgespielt? #00:21:53-0#

A: Weil ich nach Vorarlberg umgezogen bin. #00:21:55-3#

I: Aso, ok. Das war der Umzug. #00:21:56-7#

I: Und was ist für dich der große Unterschied zwischen den beiden Produktionen? Zwischen die Schutzbefohlene und Traiskirchen. Das Musical, was ist der größte Unterschied? #00:22:07-0#

A: Anderes Gefühl. Ein bisschen lustig und hier ein bisschen anstrengend und lustig. Und hier... das ist der Unterschied. // Wenn diese Schutzbefohlenen einen Satz sagen, gibt es Bausatz. Nicht alle Bausätze. Und im anderen gibt es das nicht. Und es gibt den Unterschied mit dem Text. Im anderen bekommen wir einen Text, dann sollen wir das lesen. Da gibt es den Unterschied, was sagen wir oder die anderen. #00:23:06-8#

I: Ok ja, ich verstehe. Und hast du, fällt dir sonst noch etwas ein was du erzählen willst. Oder irgendein Ereignis das du im Theater hattest, was du schön fandest? #00:23:22-6#

A: Theater ist, war gut, ok. Aber viel Arbeit. #00:23:30-1#

I: Hattest du in den Proben immer Spaß? #00:23:34-0#

A: In den Proben. Spaß und manchmal Stress. Das musst du lernen und du weißt nicht und du verstehst nicht, weil die deutsche Sprache...das war das erste Mal, dass wir nach Österreich gekommen sind. Die deutsche Sprache ist sehr schwer zu verstehen. Gibt es Übersetzung? Nicht immer Übersetzung. Es wurde auch in andere Dialekte übersetzt und das war anstrengend. #00:24:03-3#

I: Anstrengend. Kann ich verstehen, ja. #00:24:03-7#

Und hat sich der Text, oder die Interviews verändert? Ihr habt es ja über 25 Mal aufgeführt. Hat sich der Text geändert, oder die Interviewszenen, oder ist das immer gleichgeblieben? #00:24:16-4#

A: Nein, am Anfang gab es mehr Interviews als bei den anderen. Beim Noori Hussein, das er singt. Das ist ein afghanisches Lied, das wie man sagt "Mein Land, mein Mutterland" – über das Land. Und dann nachher kommt das afghanische Mädchen, wie heißt sie? Ein Mädchen war da mit ihrer Mutter – das war ein Interview. Und Iman auch mit der Tara, mit dem Mädchen, die ein Problem im Gesicht hatte. #00:24:50-9#

I: War das wirklich die Mutter, weißt du das? #00:24:52-2#

A: Nein, das ist nicht die wirkliche Mutter. Nein. #00:24:55-4#

I: Also die Geschichte ist erfunden? #00:24:56-1#

A: Ja, das ist die Geschichte vom Theater. Also die gibt es so wirklich, aber das nicht dieser Mutter, das ist eine andere. #00:25:01-7#

I: Und also das heißt, es waren dann weniger Interviews? #00:25:09-6#

A: Also es war am Anfang viel, aber am Ende weniger. #00:25:15-0#

I: Und der Johnny war aber immer? #00:25:16-1#

A: Johnny [Mhanna] war der Schauspieler von uns. #00:25:22-2#

I: Und dann war noch das Interview mit dem Mädchen, wo die MacDonalds Frage gestellt wird. Warst du schon einmal bei McDonalds? #00:25:29-3#

A: McDonalds, **ja genau!** #00:25:29-6#

I: War das auch immer? #00:25:30-9#

A: Nein, nicht immer. #00:25:34-2#

I: Und dann war noch die Mutter mit der Tochter. #00:25:37-4#

A: Also am Anfang war es noch nicht, aber am Ende war es immer. #00:25:40-1#

I: Ah ok. Und weißt du – am Anfang beginnt die Schutzbefohlene mit einem Lied. Wer singt denn das? Weißt du wer das singt? #00:25:50-9#

A: Meine Mutter. Sie singt „Dlolol“ – es sing eine arabische Mutter zu ihrem Sohn. Weil es für die arabische Mutter sehr schwierig ist, wenn sie alleine mit vier Kindern ist und es gibt Krieg und kein Essen – etwas ist schwierig, ja? Oder Sicherheit. Sie singt zu ihrem Sohn, oder zu der Tochter – sie sagt "Mein Sohn, ich lege dich schlafen" (xxx) // Es handelt sich um ein **sehr** altes Lied, nicht 20, nicht 50 – das Lied ist älter. Das wird immer von einer Mutter zu der nächsten Mutter übergeben – die Tochter macht das dann auch. #00:27:06-1#

I: Und dann gab es noch ein Heimatlied. Da war noch ein zweites Lied. Wer hat das gesungen? #00:27:10-1#

A: Noori Rahmatullah. #00:27:11-9#

I: Und wie heißt das Lied? #00:27:12-8#

A: Sarzamin-e-Man. #00:27:15-2#

I: Und was ist das? #00:27:16-8#

A: Das ist wie mein Land und ich bin müde. Sarzamin-e heißt ich bin müde. // Es ist auch über das Land und ich verliere mein Land, ich verliere mein Mutterland. #00:27:42-2#

I: Und dann habt ihr noch ein Lied gesungen, ein österreichisches. #00:27:47-5#

A: Noch ein arabisches. Das österreichische kenne ich nicht, aber das arabische kenn ich schon. (lacht und singt) Das ist auch ein alter Gesang von uns und jeder hört das – das ist schön. // Ich erzähle dir, was die Sängerin (singt). Sie singt auch von Sohn und Kinder, schlaf und dann kommt ein Vogel und bringt dir was du möchtest. Und der Vogel geht weg und bringt dir etwas anderes Süßes für dich. Verstehst du? #00:28:48-5#

I: Ja, ich glaube. #00:28:49-1#

A: Wenn du meine Tochter wärest und ich lege dich schlafen, dann bekommst du in der Nacht...ein Vogel schickt dir etwas zu. #00:28:58-3#

I: Und warum habt ihr die Lieder gesungen? Weißt du das? Oder wer hatte die Idee? #00:29:03-4#

A: Ich weiß es nicht. Aber die Idee ist immer von anderen Leuten gekommen zum Beispiel im Theater. Jeder Schauspieler bekommt eine Idee. Zum Beispiel wenn ich eine Idee habe, dann gehe ich zu Bernhard, Johnny hat eine Idee, Basima, meine Mutter hatte eine Idee, geht zu Bernhard. Iman hatte Idee geht zu Bernhard. Die anderen auch... #00:29:25-9#

I: Hattest du eine Idee? #00:29:26-9#

A: Ich hatte eine Idee. #00:29:28-5#

I: Welche? #00:29:28-8#

A: Ich hatte eine Idee, dass wir nicht so machen. (lacht) Ich habe gesagt, das werden wir nicht machen. Und niemand hat ja gesagt. #00:29:42-1#

I: Also ihr habt es trotzdem gemacht? #00:29:44-0#

A: Wir haben es trotzdem gemacht. #00:29:45-7#

I: Das war bei den Schutzbefohlenen? #00:29:47-1#

A: Schutzbefohlenen. Das nach dem Interview, da machen wir eine ... so (lacht). Dann nach dem Interview kommt die Polizei, dann kommt die Security und alle müssen so machen. #00:30:02-2#

I: Und das wolltest du nicht? #00:30:03-9#

A: Ja. #00:30:03-6#

I: *Und welche Idee hatte deine Mama?* #00:30:06-8#

A: Meine Mama hatte die Idee mit dem Singen. Und die anderen Lieder war meine Mama, glaub ich. Und Iman und Johnny noch jemand hatte die Idee. #00:30:22-1#

I: *Sun Sun Yap, die musiziert hat? Am Klavier?* #00:30:29-2#

A: Julia [Pervolaraki] meinst du? Die, was am Piano war? #00:30:35-1#

I: *Kann sein, ich weiß es nicht. Und das österreichische Lied kennst du nicht?* #00:30:41-7#

A: Nein, leider. #00:30:42-8#

#00:30:43-7#

I: *Das war // weißt du was es bedeutet? Das ist ein österreichisches Heimatlied. Er sing "Wien nur du allein" – das ist ein Wienerlied. Er singt "Wien nur du allein". Peter Alexander heißt der Sänger und er singt über die Liebe zu Wien – also über die Liebe zu Wien. Und das ist halt ein schöner Vergleich, dass zuerst ein afghanisches Heimatlied gesungen wird und dann ein österreichisches Heimatlied. Aber das hast du nicht gewusst?* #00:31:10-3#

A: Ich habe das nicht gewusst. Aber ich habe es schön (gefunden). #00:31:13-6#

I: *Und ja. Ich glaube du hast mir eh alles erzählt. Gibt es noch etwas Spannendes über das Theaterkollektiv, was ich noch nicht weiß?* #00:31:23-7#

Warst du eigentlich // weil anfangs wollten sie ja einen Chor machen, eine Gruppe. Und In Traiskirchen die Menschenrechtskonventionen vorsingen. Weißt du das? #00:31:40-9#

A: Das Theater hatte viele Möglichkeiten. #00:31:44-7#

I: *Also das war. Bevor die Schutzbefohlenen entstanden sind, wollten die eigentlich etwas anderes machen. Weißt du das, oder warst du da schon dabei?* #00:31:52-6#

A: Habe ich gehört, aber ich war nicht dabei. #00:31:55-4#

I: Du warst nicht dabei, ok. #00:31:55-8#

I: *Und wie hat das dann funktioniert. Hast du dann mit in Traiskirchen im Musikraum geprobt? Oder wo warst du bei den Proben?* #00:32:04-2#

A: Bei den Proben war ich am Karlsplatz. 6 oder mehr... und zu Weihnachten haben wir ein Geschäft gemacht, um Punsch zu verkaufen und jede Gruppe... also zum Beispiel hat meine Gruppe zweimal die Woche. Andere Gruppe auch. // Ja und wir // #00:32:32-2#

I: *Also hast du bei dem „Wunschpunsch“ auch mitgeholfen?* #00:32:35-0#

A: Ja. #00:32:35-4#

I: Und seid ihr alle gleich bezahlt worden im Theater. Hast du nach jeder Aufführung Geld bekommen? #00:32:46-5#

A: Ich habe, ja. #00:32:49-3#

I: Und deine Schwester und dein Bruder und deine Mama auch? #00:32:52-5#

A: Das hat alles meine Mutter bekommen und wenn wir was gebraucht haben, haben wir das von meiner Mutter bekommen. #00:32:59-4#

I: Und hast du für Traiskirchen. Das Musical auch was bekommen? #00:33:02-4#

A: Nein. #00:33:04-7#

I: Also das war einfach freiwillig? #00:33:06-2#

A: Weil ich war kein echter Schauspieler dort. #00:33:09-8#

Wir haben auch im 16. Bezirk gespielt. Dort gibt es ein Theater, wo die Caritas ist. Ein weißes Theater...weißt du wo? #00:33:23-0#

I: Ach die Brunnenpassage am Yppenplatz? #00:33:29-7#

A: Ja, dort. Jetzt wohnt meine Mutter dort. #00:33:33-3# (xxx) //

I: Danke für das Interview. #00:33:54-5#

A: Gerne! #00:33:55-3#

Transkription: Interview mit Ahmed Al Rifai (Schauspieler mit Fluchterfahrung) geführt in Wien am 17. März 2019 / Teil 2

I: Karoline Suntinger

A: Ahmed Al Rifai

Gesamtlänge: 00:03:10

I: Also was ist für dich politisches Theater? #00:00:03-7#

A: Politisches Theater für mich ist sehr super und gut. Aber da gibt es einen Unterschied. Ich mache selbst das Theater und ich habe auch eine Idee, du hast auch eine Idee. Aber das Theater übermittelt eine Idee und wir hören (die Idee) und vielleicht ist unsere Idee eine andere. Wir hören und vielleicht ist unsere Idee eine andere. Es gibt politisches Theater, dass man falsche Worte sagen kann, nicht gute Worte. Man mag (diese) oft nicht hören. Übe Politik zum Beispiel. #00:00:33-1#

I: Was? #00:00:33-2#

A: Auf Politik. Zum Beispiel sage ich: "Scheiß Österreich – hier gibt es keine gute Politik" (xxx) Oder sage ich: "Ja gut, hier gibt es keine guten Leute." Das ist der Unterschied. Gibt es eine Theatergruppe soll respektiert werden, dass die Leute sich verändern – zu einer Idee kommen. Und gibt es ein Theater? Nein. Da gibt es auch komisches Theater, das einfach sagt und spielt, aber das ist nicht richtig. Das ist gefährlich für die Leute, weil du weißt nicht, was von der Politik zu dir kommt. #00:01:09-3#

I: Macht Sinn. Und glaubst du, dass politisches Theater helfen kann? #00:01:16-3#

A: Ja. Aber es hilft nur, wenn du gehört wirst. Aber wenn es niemand hört und die haben keine Ohren dann // kann die Idee nicht verändert werden. #00:01:32-3#

I: Und in der Theorie ist es so, dass politisches Theater nicht nur wegen des Inhaltes politisch ist, sondern auch aufgrund seiner Arbeitsweise? Aufgrund gemeinsamer Erarbeitung des Stückes. Hast du das Gefühl, dass das Theaterkollektiv das gemacht hat? Also sehr viel mit euch gemeinsam, oder war eher Regisseur und Schauspieler getrennt? 00:02:03-7#

A: Nein, zusammen. Wir machen die Proben zusammen in einem Raum. Bernhard erzählt, Tina war immer am Computer. Was fehlt? Wenn es eine Idee gab, hat sie immer gesagt: „Ja das fehlt, das ist gut, das passt nicht, so funktioniert das nicht.“ Und alle haben ein großes Geschenk in der Oper bekommen. Einmal waren wir in der Oper, das war ein sehr großes und schönes Theater. Da sind viele Leute gekommen – ich glaube auch Politiker waren auch, viele interessante Leute. Aber ich hoffe, dass wenn andere Leute das sehen, oder wenn ich, oder du, oder andere politisches Theater gut funktionieren kann. #00:02:58-7#

I: Also, dass man neue Ideen und neue Kulturen kennenlernt und akzeptiert. #00:03:05-8#

A: Ja, richtig! #00:03:07-8#

Transkription: Interview mit Amin Khawary (Schauspieler mit Fluchterfahrung) geführt in Wien am 24. Februar 2019

I: Karoline Suntinger

A: Amin Khawary

Gesamtlänge: 00:44:18

(lacht) #00:00:26-7#

I: Also du bist der Amin, richtig? #00:00:32-3#

A: Ja mein Name ist Amin Khawary. #00:00:35-2#

I: Und woher bist du ursprünglich? #00:00:39-5#

A: Ich bin von Afghanistan. #00:00:42-6#

I: Und du bist kein Schauspieler oder? #00:00:45-0#

A: Ich bin kein Schauspieler. Aber ich habe schon ein Jahr in Österreich eine Theater- und Performanceausbildung gemacht. #00:00:53-3#

I: Aber in Afghanistan hast du keine #00:00:56-4#

A: Ich war nie in Afghanistan, ich bin eigentlich aus dem Iran gekommen. #00:01:00-8#

I: Aber dort hast du nie Theater gespielt, oder nie Schau gespielt? #00:01:06-0#

A: Ich habe nie Theater gespielt, aber ich war Backstage. Für Licht und Design // #00:01:20-4#

I: Du hast sowohl bei Die Schutzbefohlenen spielen Jelineks Schutzbefohlene als auch bei Traiskirchen. Das Musical mitgespielt, richtig? #00:01:29-5#

A: Richtig.

I: Und jetzt würde ich gerne wissen, wie hast du eigentlich vom Kollektiv gehört und warum hast du dich dafür entschlossen mitzuspielen? #00:01:39-2#

A: Ok, ich war in Traiskirchen. Da kommen die Leute aus Österreich, Wien nach Traiskirchen, um die Leute mit Essen zu versorgen (xxx) und dann... ich habe nicht gewusst, dass Bernhard ein Regisseur oder Schauspieler ist. Ich war draußen am Lager und dann sehe ich einen Mann, der auf uns zugekommen ist und uns fragt: "Wollt ihr spielen?", "Was spielen?" und er sagt "Theater". #00:02:26-1#

Oke, ich habe ihm nicht geglaubt, dass wir einfach hier Theater spielen können und dann hat

er gesagt, "Ja, wenn ihr wollt, dann könnt ihr das machen". Und dann ich: "Ok, ich probiere es mal". Deswegen bin ich dahin gegangen und dann habe ich den Bernhard, Tina Leisch und viele andere gesehen, wie Johnny, Bagher und viele andere. Und dann haben wir geübt, geprobt und dann hat es mir gefallen und dann habe ich gesagt, "Ja, ich mache mit". Ja so war die Geschichte, warum ich mitgemacht habe. #00:03:04-8#

I: Und wie haben die Proben ausgesehen? Warst du bereits bei der ersten Probe dabei? #00:03:12-3#

A: Ja ich war bei der ersten Probe dabei. Aber da war es einfach ein bisschen chaotisch für uns, kompliziert. Und wir wussten nicht, was wir machen und warum wir spielen. Oder was das Spiel bedeutet. Und dann hat man uns erklärt, dass es um Flüchtlinge geht – darum warum wir geflüchtet sind und dann habe ich verstanden was die Bedeutung des Theaterstücks, oder was es ist. Danach habe ich gedacht, ja das kann ich spielen, weil ich auch ein Flüchtling bin. #00:03:47-4#

I: Es ist ja Elfriede Jelinek gespielt worden. Hast du verstanden, was ihr gesagt habt? #00:03:56-5#

A: Wenn ich ehrlich sage nein. Ich habe es nicht verstanden. Aber nach etwas längerer Zeit habe ich schon gespürt, was es eigentlich bedeutet und worum es geht. #00:04:10-6#

Und es hat mir wirklich geholfen, es hat – kann man sagen – mein Leben gerettet in Österreich. #00:04:22-7#

I: Und wie haben die Proben sonst so ausgesehen, was habt ihr alles gemacht? #00:04:28-6#

A: Das war schön mit den Leuten. Es haben ja sehr viele verschiedene Leute aus verschiedenen Ländern zusammengearbeitet. Und das war schön. Manchmal Spaß, manchmal sehr stressig, aber es war super. #00:04:46-5#

I: Und Die Schutzbefohlenen hat ja nicht nur im Theater selbst stattgefunden, sondern auch am Schwarzenbergplatz, am Siebenbrunnenplatz... jetzt wollte ich von dir wissen, hat es für dich einen Unterschied gemacht, im Theater zu spielen oder auf einem öffentlichen Platz? #00:05:14-1#

A: Ja, hier sagt man das Theater auf der Straße. Im Theater war es besser als draußen, weil es draußen für uns ein bisschen unsicher war. Wir haben gehört, dass das Stück gegen den Rassismus ist. Und Leute, die denken, dass Flüchtlinge blöd sind, die habe ich schon gespürt. Und da habe ich ein bisschen Angst gehabt. Nicht nur ich, sondern alle Menschen, die neu in Österreich waren. Und wir dachten, dass vielleicht etwas passiert. Ja draußen war es ein bisschen schwieriger als drinnen in einem Theater oder in einem Lokal oder so. #00:06:01-2#

I: Und hast du draußen sowohl positive also auch negative Reaktionen erfahren? #00:06:10-6#

A: Jaja, ich sag es dir. Zum Beispiel, ich weiß zwar nicht genau in welcher Location das war, aber ich glaube es war im 20. Bezirk – aber wir haben draußen gespielt. Da habe ich gefühlt, dass die Leute uns ein bisschen böse anschauen und, dass die nicht wollen, dass wir hier spielen. Wir haben schon in der Universität gespielt und da ist dann eine Truppe gekommen, die hat unser Theater kaputt gemacht. Aber danach haben wir wieder gespielt. Aber wir haben

immer Angst gehabt, wenn wir draußen gespielt haben. #00:06:54-6#

I: Ok, also für dich war es angenehmer drinnen zu spielen. Glaubst du, dass es vom Publikum her einen Unterschied gemacht hat, dass auch wirklich anderes Publikum gekommen ist? #00:07:11-2#

A: Ja. Da, wenn wir gespielt haben, habe ich viele Menschen gesehen, die wirklich mitfühlen, die sagen "Wow, das ist so super, wie ihr das macht. Und dass es viel bedeutet, dass wir alle aktiv sind und den Mut aufbringen hier alle zu spielen und den Leuten zeigen, dass nicht alle Flüchtlinge blöd sind, oder gut sind." #00:07:41-8#

Das Publikum hat mit uns auch ein bisschen gespielt und gesungen und unseren Gesang gehört hat und mit uns geweint, traurig war es, es hat Spaß gemacht, alles war super. Ja und es gibt unterschiedliche Menschen, manche waren böse, manche waren aber sehr glücklich und das war super für uns. #00:08:06-3#

Aber manchmal, wenn es viele Schwierigkeiten gibt und viele Leute glücklich sind, dann gibt es Wege raus aus diesen Schwierigkeiten. #00:08:25-0#

(Amin versucht im Dialekt zu reden) #00:08:44-4#

I: Und bei Die Schutzbefohlenen hat im Nachhinein immer eine Diskussion stattgefunden, oder meistens. Wie hast du die Diskussionen gefunden und glaubst du, dass die Diskussionen geholfen haben? #00:08:57-0#

A: Ja, die Diskussion mit dem Publikum war eigentlich gut. Ich finde es war gut. Die Leute, die uns hören, die erfahren über unsere Vergangenheit, über unsere Erfahrungen. Ich glaub es ist gut mit den Leuten zu diskutieren. Egal ob die Leute gegen uns oder für uns sind. #00:09:25-4#

Das ist ok, das war gut. Manche sagen, dass unser Gefühl, unser Verhalten ... sagen ja unsere Arbeit ist ok, oder nicht gut. Das ist super, das ist ok, das mag ich. Ich mag das mit den Leuten, obwohl ich nicht so gut Deutsch rede. #00:09:46-4#

I: Du kannst sehr gut Deutsch sprechen. #00:09:47-7#

A: Ja, danke. #00:09:48-1#

I: Aber hast du dich dann hin und wieder auch beteiligt an der Diskussion, oder eher zugehört? #00:09:54-6#

A: Ich habe mit den Leuten nie so viel geredet, weil mein Deutsch so schlecht war. Aber ich habe einmal mit dem Publikum gesprochen, da war aber auch ein Dolmetscher dabei. Aber ich sag es dir, wenn ich mit den Leuten spreche und ich erzähle, was mein Gefühl ist, ist es leichter als es in meinem Inneren zu lassen. Ich muss mit den Leuten sprechen und sagen, warum wir dieses Stück machen. #00:10:29-7#

I: Und würdest du von dir sagen, dass dir das Theater geholfen hat hier Fuß zu fassen? #00:10:37-1#

A: Ja, das Theaterstück, oder diese Gruppe "Die Schweigende Mehrheit" hat mir sehr gehol-

fen, dass ich hier auf meinen Beinen steh. Und ich habe Lust auf Theater bekommen, ich würde auch gerne ein professioneller Schauspieler werden. Deswegen habe ich nach dem Theaterstück begonnen eine Ausbildung in Richtung Theater zu machen und ja. Tina und Bernhard haben mir viel geholfen, nicht nur durch das Theater, sondern auch andere Hilfe. Wegen meinem Asyl oder so... #00:11:22-0#

I: Und darfst du jetzt in Österreich bleiben? #00:11:24-9#

A: Jetzt bekomme ich subsidiären Schutz. (xxx) #00:11:32-1#

Und das erste Mal habe ich ein Jahr bekommen und dann habe ich zwei Jahre und das läuft auch bald ab. Also ich muss jetzt noch einmal einen Vertrag schreiben und dann schauen wir mal, ob ich noch hierbleiben darf. Ich hoffe es aber. #00:11:51-9#

I: Und hast du schon – also seit der „Schweigenden Mehrheit“ – hast du auch schon in anderen Theaterhäusern gespielt? #00:12:00-2#

A: Ja habe ich. Nach den *Schutzbefohlenen* habe ich im Dschungel Wien für ein Theaterstück, das hieß *Museumsquartier 2030* gespielt und im Schauspielhaus Wien habe ich auch ein Theater gespielt *I think we called it family*. Dann habe ich viele andere kleine Theaterstücke gespielt, überall. In der Arena habe ich gespielt mit einer neuen Theatergruppe *Theater der Träumer*, glaube ich war der Name. Das habe ich in der Arena gespielt. Und im Zuge der offenen Burg im Burgtheater habe ich auch mitgespielt. #00:12:52-7#

I: Sehr viel! Und findest du, dass die „Schweigende Mehrheit“ in den Proben, oder generell im Erarbeiten des Stückes anders gearbeitet hat, als andere Theaterstätten? #00:13:14-6#

A: Naja, es ist schwer zu sagen, was schwieriger war. Die Leute, die sich das Theater nur anschauen, die sagen alle, dass Schauspielern so einfach ist. Aber das stimmt nicht. Man muss viel mit Leuten proben, die man nicht kennt. Und man muss mit allen anderen gut umgehen können, das ist so schwierig. Aber *Traiskirchen* oder die *Schutzbefohlenen* war ein bisschen schwierig, weil viele verschiedene Menschen dabei waren. Aber ja, ich sag es dir ehrlich, es war schwieriger mit der „Schweigenden Mehrheit“ zu arbeiten als mit anderen Theatergruppen. #00:14:17-2#

Es geht nicht um die Leute, über die verschiedenen Kulturen. Unsere verschiedenen Sprachen, das meine ich. Wir haben nicht verstanden was der Regisseur sagt und wir brauchten immer einen Menschen, der für uns übersetzt. #00:14:44-2#

Wenn du nicht verstehst, was die Leute sagen, weißt du nicht was du machen sollst. Deswegen war das schwierig. Aber jetzt ist es nicht mehr so schwer. #00:15:03-2#

I: Ok, sehr gut. Ja da ist die Sprache am Anfang wahrscheinlich die größte Barriere. #00:15:09-1#

A: Ja, genau. #00:15:10-6#

I: Und wie hast du dann von Traiskirchen. Das Musical gehört? Wurdest du für das Musical gecastet oder wurdest du einfach übernommen? #00:15:22-2#

A: *Traiskirchen. Das Musical.* Am Anfang beim Casting war ich immer dabei – manchmal

habe ich als Dolmetscher für Leute, die nicht Deutsch konnten, (ausgeholfen) – ich habe mitgesprochen und die Sprache übersetzt. Aber danach habe ich mit Bernhard und Tina gesprochen, ob ich auch eine Rolle bekomme. Und die haben gesagt: "Nein, du bekommst keine Rolle". Dann habe ich gefragt: "Was soll ich machen" und dann haben sie gesagt: "Du musst genauso wie die anderen Leute ein Casting machen". "Wie?"

„Jetzt gleich, wenn die Leute kommen um sich casten zu lassen, machst du auch mit. Wenn wir sehen, dass du das gut machst oder du für unser Stück bereit bist, dann nehmen wir dich auch?" Dann habe ich gesagt: "Ok!" #00:16:19-0#

Und jedes Mal, wenn die Leute das Casting gemacht haben, war ich auch dabei. Und ich sagte auch einen Satz, oder habe ein bisschen mitgespielt. Und dann danach, als sie entschieden haben, welche Leute spielen dürfen, hat Bernhard mir einen Text gegeben, und wir waren in einen großen Raum mit mehr als 40 oder 45 Leuten und er hat mir einen Text gegeben. Und dann habe ich den Text gesungen, musste ihn singen oder ihn lustig sagen. Der Satz war: "Liebe deinen Nächsten wie dich selbst." Und ich habe es gesungen und das war lustig für die Leute. #00:17:07-3#

Und alle haben gelacht und danach hat Bernhard gesagt: "Das ist ein Satz für dich". #00:17:14-4#

"Und das ist ein Satz für dich und du musst das spielen" #00:17:17-0#

Aber ich habe nicht verstanden, was der Satz bedeutet. Und nach einem Monat, oder drei Monaten habe ich verstanden: "Aha, das hat einen religiösen Sinn." #00:17:31-8#

Das singen die Leute normalerweise in der Kirche und das ist katholische Religion. "Ohje", dann habe ich gesagt: "Ich bin Moslem und das ist ein katholisches Lied" und ich darf das nicht machen und wollte es nicht machen, aber danach haben mir so viele Leute erklärt, dass es nur Theater ist und wir spielen einfach. Das ist nicht ernst. Du musst das nicht ernst nehmen. Dann habe ich gesagt: "Wenn ich das nicht ernst nehme, dann kann ich nicht spielen." #00:18:05-6#

"Ich muss das fühlen, dann kann ich spielen." Dann haben sie gesagt: "Das stimmt auch, aber nach diesem Stück, wenn das Stück fertig ist, vergisst du alles." Dann habe ich mit mir selbst gekämpft, um diese Rolle zu spielen. #00:18:26-3#

Und danach habe ich die Rolle bekommen und ein bisschen mehr...und ich war einfach dabei. #00:18:34-7#

I: Sehr cool! Und im Internet steht, dass in den Proben Workshops stattgefunden haben, wie haben diese Workshops ausgesehen? Oder wie haben die Proben bei Traiskirchen. Das Musical ausgesehen? #00:18:55-8#

A: Workshop bei Traiskirchen. Das Musical habe ich gesehen. Es sind viele Leute gekommen. Am Anfang beim Casting, da haben wir danach auch einen Workshop gehabt. Zum Casting sind viele Leute gekommen, die wirklich keine Ahnung hatten, was hier los ist. Ich habe eine (Person) gefragt warum sie hier ist und dann hat sie gesagt: "Mein Betreuer hat gesagt, heute gibt es ein Casting für ein Theaterstück über Flüchtlinge, die in Traiskirchen im Lager gewohnt, gelebt haben – ich soll herkommen und beim Casting mitmachen." "Und weißt du was das bedeutet?" "Nein!" #00:19:51-4#

Und die Workshops waren auch schwierig. Also ich habe gedacht, dass die Leute wissen warum sie hier sind... aber manche Leute wussten es nicht. Und das war ein bisschen schwer. Und die Tina und der Bernhard haben am Anfang einfach viele vom Casting genommen und danach haben die Leute kleine Rollen bekommen und dann war es zu schwierig... und dann sind die Leute, die mit im Workshop waren teilweise gegangen. Weil sie vielleicht nicht so gut waren oder der Regisseur gesagt hat: "Sie sind nicht richtig für uns" #00:20:48-6#

Ich glaube dann sind 33 oder 31 Schauspieler_innen geblieben und haben mitgemacht. Und ich denke, dass die Workshops gut waren, aber schwierig – schwierig mit anderen umzugehen. Weil ich sage es dir, es waren wieder viele Sprachen da und viele Leute haben nicht so gut Deutsch gesprochen wie ich. Wir haben vieles nicht verstanden. Und wenn der Regisseur sagt, wir sollen das machen und wir machen was anderes, dann wurde der Regisseur wütend auf uns // Und manche waren wirklich als professionelle Schauspieler in eurem Land, die Schauspieler waren wirklich. Die sagen: „Aber in unserem Land funktioniert das anders. Wir haben alle Ideen und wir machen alle mit. // #00:22:19-2#

Mir war alles egal. Weil, ich sag es dir, ich war kein Schauspieler. Und ich sag: "ok, er ist der Regisseur und er hat die Erfahrung und er hat Recht." #00:22:37-8#

Ich muss machen was er sagt. Und Bernhard hat mir auch viel geholfen, dass ich mit meiner Rolle glücklich bin. Vielleicht weil ich meine Rolle gut gespielt habe. #00:22:49-5#

I: Und was habt ihr in den Workshops gemacht? Einfach mehr geredet oder getanzt oder...? #00:22:59-0#

T: Ja schon. Am Anfang saßen wir alle im Kreis. Und die Regisseure Tina und Bernhard haben mit uns besprochen, was wir heute so machen. Warum haben wir heute Probe? Oder Workshop heute... Dann haben wir uns aufgewärmt, // dann tanzen, dann ein bisschen unser Theaterstück weiterüben, unsere Texte sprechen, ausdrücken und ja ein bisschen Spielen einfach so. #00:23:36-6#

I: Und hast du irgendetwas zum Text beigetragen oder war der Text da dann schon fertig? #00:23:44-8#

A: Naja, bei unserer Rolle haben wir mit der Tina extra gesprochen, weil die Tina wissen wollte, wie unser Land ist. Was haben wir für eine Kultur in unserem Land, wie ist die Haltung der Leute in unserem Land? Und dann: „Was passiert in Traiskirchen?“ – weil das Stück, das Musical war über das Lager Traiskirchen. #00:24:20-7#

Und wir haben miteinander gesprochen und dann hat Tina die Text geschrieben – wie muss (der Text) ausschauen, wie müsst ihr sprechen? Und danach hat sie uns unsere Texte gegeben und dann hab ich ihn gelesen, (um zu schauen) ob wir sie verstehen. Und dann wurde er noch ein bisschen geändert, gekürzt. Er war lang und danach wurde er ein bisschen kürzer gemacht. Deswegen (xxx) #00:24:51-3#

I: Und wie viele Proben hattet ihr circa? #00:24:54-2#

A: Es war lang. Ich bin mir nicht ganz sicher, vielleicht hat es ungefähr 8/9 Monate oder vielleicht ein Jahr gedauert. #00:25:07-8#

I: Ja der Probenprozess war länger. #00:25:11-6#

A: Ja, der war länger. #00:25:12-8#

I: Und es war ja dann so, dass Traiskirchen. Das Musical im Zuge der Wiener Festwochen stattgefunden hat. #00:25:21-6#

A: Ja genau. #00:25:21-2#

I: Was ja ein großes Festival in Wien ist. Und auch im Volkstheater, was auch eine sehr große Institution in Wien ist, die jeder kennt. Hat das für dich einen Unterschied gemacht? #00:25:35-8#

A: Was meinst du mit Unterschied? Wie? #00:25:39-5#

I: In der Wahrnehmung. Oder war es vom Publikum her anders, von den Proben her anders. Oder war es professioneller? #00:25:50-4#

A: Professioneller (*lacht*). Naja das Publikum, die waren alle nett. Und wir hatten auch eine Publikumsdiskussion nach unserem Spielen. #00:26:09-7#

I: Nach jedem? #00:26:11-5#

A: Nein, nein. Ich glaube nur 3. und 1., bin mir aber nicht ganz sicher. Aber da hatten wir auch eine kurze Diskussion. Und nachher habe ich mit den Leuten gesprochen, wie es bei ihnen aussieht, wie sie sich fühlen, ob gut oder nicht gut. #00:26:30-8#

Das Publikum hat gesagt, dass alle professionell waren und das gut gemacht haben und ja, alles war positiv. Und vielleicht gab es auch etwas Negatives, aber das hab ich dann nicht verstanden. // Aber eigentlich glaube ich, dass alle glücklich waren, die haben unser Theaterstück toll gefunden. Aber ich weiß es nicht genau. #00:26:59-6#

I: Und hat es für dich einen Unterschied gemacht, dass es in so einem großen Theater war? #00:27:04-2#

A: Natürlich. Wenn ich sage, dass ich nicht stolz bin, dann sagen die anderen "wow, du bist böse!" Naja ich bin eigentlich sehr froh, dass ich mit dieser Gruppe in einem großen, alten, berühmten Theater in Wien gespielt habe. Weil ich habe mit anderen Leuten (darüber) gesprochen, dass ich im Volkstheater in Wien gespielt habe. Und die sagen: "Wirklich", "Ja" und die sagen "Wir sind seit 10/12 Jahren Schauspieler, wir haben eine Ausbildung, wir haben // nie im Volkstheater gespielt. Wie ist das gegangen?" Ich sag: "Einfach so" und "wie hast du das gefunden?" "WOW!" #00:27:55-0#

Jeder Schauspieler hat den Traum in einem großen, berühmten Theater spielen zu dürfen. #00:28:06-8#

I: Ja, das stimmt! Das Musical hat ja nicht nur in Wien stattgefunden, sondern es wurde ja auch in Wiener Neustadt, in Wels und in Floridsdorf gespielt. Hast du im Publikum einen Unterschied festgestellt? War das Publikum anders? #00:28:32-1#

A: Ähm, ich bin mir nicht sicher. Irgendwo außerhalb von Wien haben wir gespielt, wo das Publikum ein bisschen kalt war. Die haben nicht viel reagiert und haben anschließend nicht so

viel gesprochen. Als wir im Volkstheater gespielt haben, haben viele Leute persönlich gesagt, dass ihnen unser Spielen gefällt und sie haben viel geklatscht und waren laut und haben viel gepfiffen. Aber ich weiß nicht mehr welche Stadt das war. Ich habe gefühlt, dass das Publikum kalt ist. Hier in Wien war es wärmer, als aus Wien raus. Weil, ich denke auch, dass die Leute, die nicht in Wien sind, ein bisschen kälter sind als die in Wien. Weil hier gibt es viele verschiedene Leute, aus vielen verschiedenen Ländern und vielen verschiedenen Kulturen und die leben alle zusammen. Aber außerhalb von Wien gibt es mehr Österreicher und Österreicherinnen, die nicht so viel Kontakt mit den Leuten, den Flüchtlingen oder unbekannten Leuten haben, umgegangen sind. #00:30:14-6#

I: Und hat es auch negative Reaktionen im Publikum gegeben, oder in Diskussionen? #00:30:21-5# *Ist dir etwas Negatives aufgefallen?* #00:30:24-6#

A: Naja, wenn ich ehrlich sage, manchmal war ich nicht bei der Diskussion dabei. Weil manchmal habe ich keine Lust gehabt, bei der Diskussion zu bleiben und dann bin ich einfach nicht gegangen. Draußen war ich nicht so viel bei Diskussionen und ich erinnere mich jetzt auch nicht mehr so gut, was die gesagt haben oder über was geredet wurde. #00:30:59-9#

I: Und du hast ja vorhin erzählt, dass als ihr im Audimax gespielt habt, die Gruppe der Identitären das Audimax gestürmt haben. Was hast du da gefühlt, oder wie war das für dich? #00:31:15-3#

A: Bei welcher Gruppe? #00:31:17-1#

I: Bei den Schutzbefohlenen im Audimax. #00:31:21-5#

(xxx) // #00:31:31-2#

A: Es war sehr schwierig, aber es hat bei mir kein Problem gegeben. Weil als wir dort gespielt haben, sind die Leute einfach reingekommen – diese Gruppe. Und am Anfang habe ich gedacht, dass ist ein neuer Teil von unserem Stück und wir wissen es nicht und es ist eine Überraschung. #00:32:05-8#

Und wir haben schon gespielt und dann sind die Leute gekommen // und dann hat es geheißen, "nein die gehören nicht zu uns", die wirken nur so... dann habe ich gefragt: "Was ist los?" (xxx) // Und dann sind wir alle in den Proberaum, dort sind wir alle hingegangen. Ich bin als einer der letzten Personen zurück in den Proberaum gegangen, oder backstage und dann habe ich gefragt "Was ist los?" und die: "einfach gehen" und ich "warum, was ist passiert?" und die: "das sind einfach komische Leute, die sind blöd". #00:33:10-0#

Jetzt weiß ich, was böse heißt, vorher nicht so. // Und dann haben viele Schauspieler geweint, meistens Frauen und Kinder. Und danach war es so ein komisches Gefühl. Wir waren traurig und wir wollten nicht mehr weiter machen. Und danach ist Bernhard und die anderen gekommen und hat gefragt "Wollt ihr wieder spielen oder aufhören – nicht mehr weitermachen?" Und dann haben wir uns zusammengesprochen und haben gesagt "Warum nicht, warum nicht, wir können das machen, weiterspielen!" (xxx) // Dann zeigen wir dieser Gruppe, dass wir keine Angst vor ihr haben und, dass wir weitermachen und stark sind. #00:34:22-2#

Und danach haben wir weitergespielt und das Publikum hatte viel Respekt vor uns und ...und dann haben alle gesagt "macht weiter und wir sind bei euch" und dann haben wir gespielt und es war super. #00:34:42-8#

I: Ist euch dann im Nachhinein erklärt worden, wer diese Gruppe jetzt eigentlich war?
#00:34:58-2#

A: Naja, da hat //aber ich habe es nur... die waren Menschen, die einfach nicht nachdenken. Auf dieser Welt gibt es viele Menschen, egal woher die Leute kommen, welche Identität sie haben – wir müssen alle zusammenbleiben. Aber diese Leute denken vielleicht: „wir sind die beste Gruppe oder die besten Menschen der Welt und alles auf dieser Welt gehört uns und wir machen was wir wollen.“ Aber das stimmt nicht und wir müssen zusammenarbeiten.
#00:36:25-2#

I: Aber habt ihr mit Tina und Bernhard im Nachhinein, also nach der Vorstellung noch einmal darüber geredet? #00:36:33-6#

A: Ja die haben uns gesagt, dass wenn wir wollen, können wir aufhören und sagen, dass wir nicht mehr wollen, weil wir Angst haben, dass uns etwas passieren könnte. „Aber wenn ihr wollt, können wir weitermachen, können wir weiterspielen – das (Stück) überall spielen, dann zeigen wir den Leuten, die falsch denken, dass wir stark sind und alle zusammenhalten.“
#00:37:02-2#

Deswegen haben wir weitergespielt. #00:37:06-8#

I: Allgemein: Was verstehst du für dich unter politischem Theater? #00:37:22-7#

A: Ahja. Politisches Theater. Wenn ich ehrlich bin, ich hasse Politik. Und ich will nicht über die Politik reden. Es ist schwierig. Ein Sprichwort sagt, eines unserer persischen Sprichwörter sagt: "Die Politik hat keine Eltern, oder keinen Vater oder Mutter." Ein Sohn ist gegen seine Mutter, eine Frau ist gegen ihren Mann. Und Politik oder Theater, ich glaube auch, dass es da keinen Unterschied gibt. Theater ist ein Medium. Und in Medien sind wir alle gegen andere. Aber im Theater kann man einfach zeigen, wie die Leute fühlen und...ich sag dir, ich mag Politik nicht und auch nicht darüber reden. Aber Theater ist eine Sprache. Und mit dieser Sprache kann man alle Leute zusammenbringen. Nicht trennen oder sagen: "Du bist da, du musst hierbleiben, du musst aus diesem Land weggehen oder du musst hierbleiben."
#00:39:10-0#

Theater ist wichtig, weil es die Leute zusammenbringt. Wenn ich ein Regisseur werde und ein Theaterstück mache und es hat mit Politik zu tun, kann ich (jetzt schon) sagen, dass ich etwas über Menschen schreibe, die alle zusammenleben. #00:39:37-3#

Und ja. Politik ist schwierig. #00:39:43-3#

I: Nein, aber schöne Antwort. Und die Schweigende Mehrheit besteht ja auch aus österreichischen Schauspielern und aus geflüchteten Schauspielern aus sehr vielen verschiedenen Nationen – wie war für dich die Zusammenarbeit mit den österreichischen Schauspielern? Hast du viel über die österreichische Kultur gelernt? #00:40:08-5#

A: Ja, ich sag es dir. Dass ich jetzt Deutsch spreche, das war der Kontakt mit Leuten, die aus Österreich sind. Und ich war nicht so viel im Deutschkurs, ich habe immer mit den Leuten Kontakt gehabt und ja. // Und ich habe Deutsch durch die Leute gelernt. #00:40:41-1#

Ich habe viel über die Kultur von Österreich gelernt, weil ich auch bei einem Dokumentarfilm

über Österreich und das Zusammenleben mit der Gruppe Asylkoordination mitgespielt habe. Der Kurs für Flüchtlinge, die hierbleiben dürfen – bei dem ÖIF, wenn ich den Namen nicht falsch sage //, wo die Leute über die Österreicher lernen können. Ich war auch dort, aber – der hat mir schon auch geholfen, aber der Kontakt mit den Leuten hat mir mehr geholfen als ein Kurs. #00:41:40-4#

Weil ich denke, dass wenn die Leute mit anderen sprechen, dann lernt man mehr als wenn man in einen Kurs geht. Weil es im Kurs langweilig ist zuzuhören, was die Leute sagen. Aber wenn du an einen freundlichen Ort gehst, mit freundlichen Menschen bist und zusammen etwas redest auch wenn es für dich nicht einfach ist. Wenn die Leute sehen, wie nett es ist und die cool miteinander sprechen. // Warum sprechen wir nicht mit anderen? Dann spreche ich auch und verstehe und lerne sehr viel. Deswegen habe ich viel mit Leuten gesprochen. (xxx) #00:42:35-2#

I: Ja ich glaub das war es von meiner Seite. Hast du noch irgendetwas über die „Schweigende Mehrheit“ zu erzählen, was du noch nicht erwähnt hast oder noch gerne erwähnen würdest? #00:42:46-6#

A: Ich weiß nicht, ob ich viel über diese Gruppe sprechen darf. Besser nicht. #00:43:07-0#

I: Und wenn wieder ein Theaterstück stattfindet in dieser Gruppe, willst du mitspielen? Oder ist ein neues Projekt geplant? #00:43:20-6#

A: Schwierig zu sagen, weil ich jetzt noch nicht weiß, wie es mit der Gruppe weiterläuft und was die Leute wirklich machen? Wenn ich Lust habe und wenn dieses neue Projekt passt, mach ich mit. Wenn ich sage, "naja, vielleicht kann das eine andere Person besser spielen als ich" dann lasse ich es diesen Menschen machen. #00:44:07-0#

Genau. #00:44:10-4#

I: Ich danke für die Antworten, hat mir auf jeden Fall geholfen. #00:44:17-7#

A: Ich hoffe es! #00:44:18-1#

Transkription: Interview mit Johnny Mhanna (Schauspieler mit Fluchterfahrung) geführt in Wien am 18. Januar 2019

I: Karoline Suntinger

J: Johnny Mhanna

Gesamtlänge: 00:54:06

J: Ich heiße Johnny Mhanna und bin 91 geboren, also bin ich jetzt 27 Jahre alt und ich bin Schauspieler. Ich bin da, weil ich bei *den Schutzbefohlenen* und *Traiskirchen. Das Musical* mitgespielt habe. Aber *die Schutzbefohlenen* hieß nicht *die Schutzbefohlenen*. Der Titel des Stückes war *Die Schutzbefohlenen performen die Jelineks Schutzbefohlenen*. #00:00:56-8#

I: Du hast bei beiden Stücken mitgewirkt – was ich wissen will ist, wie hast du eigentlich von den beiden Theaterstücken gehört und was hat dich dazu gebracht mitzuwirken? Wieso hast du mitgespielt? #00:01:13-7#

J: Gute Frage, die zweite Frage ist eine gute Frage. #00:01:20-8#

Zu der ersten Frage. Ich war in Traiskirchen und meine Tante kennt die Natalie Assmann. Meine Tante ist Wienerin, ich habe einen österreichischen Onkel, der seit circa 50 Jahren hier ist. Meine Tante hat der Natalie meine Nummer gegeben und ihr gesagt, dass ich Schauspieler bin und erst seit ein paar Tagen hier bin und ob sie ein paar Tipps hat oder helfen kann. Am nächsten Tag hat Natalie mich wirklich angerufen und gesagt, dass wir: „Bernhard, Tina und ich – wir machen in der Traiskirchner Musikschule ein Theaterstück – wenn du Interesse hast, ruf Bernhard Dechant an, ich schick dir seine Nummer.“

Sie hat mir seine Nummer geschickt, ich habe ihn angerufen, dass alles natürlich auf Englisch – ich war erst seit zwei Tagen in Österreich. Bernhard hat gesagt: „Ok, treffen wir uns morgen bei der Badner Bahnstation.“ Dann bin ich mit meinem Cousin – der mitgekommen ist und später auch bei *den Schutzbefohlenen* mitgespielt hat – bin ich zu Bernhard gegangen. Da hat er mich sofort zur Probe mitgenommen, dort habe ich Tina getroffen. Dann habe ich der Tina gesagt: „Ich würde das alles gerne mal anschauen und ich mache in der nächsten Probe mit.“ Tina hat gesagt: „Nein, mach sofort mit!“ Und ich habe gesagt: „Nein, lass mich alles mal anschauen.“ Und Tina sagt: „Nein, nein!“ Und ich: „Ok!“ Und dann habe ich sofort mitgemacht. Die Proben von *den Schutzbefohlenen* sind nicht zu schwer und nicht zu leicht gewesen – jeder kann einspringen. #00:04:25-6#

I: Und das wäre meine nächste Frage gewesen, wie haben die Proben bei den Schutzbefohlenen ausgesehen? Wurden Termine festgelegt? Gab es ein Textbuch? #00:04:36-9#

J: Es gab bei *den Schutzbefohlenen* eine Idee, welche basierend auf dem Text von Jelinek war, die Grundlage des Textbuchs war Jelinek. Dann kommt zu Jelinek die einzelnen Szenen, Interviewszenen hinzu. Und sonst war die Idee des Stückes ein Deutschkurs und ein Lehrer der ORS, der bringt diesen Studentinnen Deutsch mithilfe eines Jelinek-Textes bei. #00:05:22-6#

I: Was sehr komplex ist. Es ist sehr viel Ironie dahinter. #00:05:27-2#

J: Ja. (Für) jemanden der kein Deutsch kennt, sofort Deutschunterricht mit einem Jelinek Text zu kriegen ist halt. // #00:05:34-0#

I: Ja...aber wie wurde zum Beispiel entschieden, wer seine Bibliographie erzählt – den Lebenslauf, die Fluchtgeschichte erzählt? Wollten die (Geflüchteten) das freiwillig, oder sind sie gefragt worden? #00:06:00-6#

J: Du hast das Stück gesehen? #00:06:04-6#

I: Ja!

J: Wo? #00:06:06-5#

I: Oft. Im Audimax, im Werk und im 17. #00:06:17-3#

(xxx)

J: Ich geh ein bisschen zurück, zu dem Teil, wo wir waren – den Proben. Ich bin eingesprungen als die Proben schon gelaufen sind. Die erste Probe für mich, war nicht die erste Probe für die Gruppe. Und dann kommt die erste Szene der Probe mit jemandem, der Farsi als Muttersprache hat. Dann wurde nach einem Dolmetscher für Farsi gesucht, also dem Schauspieler Bagher [Ahmadi], der Farsi Dolmetscher gespielt hat und dann sagt der Typ, der interviewt hat: „In Farsi bitte.“ Dann kommt ein zweites Interview – ein Mädchen, deren Muttersprache auch Farsi war. Dann kommt nach einem Bruch, nach einer langen Szene... hätte wieder ein Interview kommen sollen, es gab aber noch kein Interview dafür. Dann sagte Bernhard, vielleicht jemanden, der Arabisch spricht. Und es gab kein Interview. Dann hat Bernhard die Probe unterbrochen und gefragt, wer gerne die Szene machen würde. Niemand hat sich gemeldet und dann habe ich gesagt, ich kanns probieren. Und dann habe ich Impro weitergespielt – ich und Bernhard. Und als ich zum Mikro gekommen bin hat mich Bernhard gefragt, wie ich heiße und was ich mache und ich habe gesagt: „Schauspieler!“. Dann fragt er mich so: „Kannst du spielen?“ Und ich war: „uuups jetzt – ja!“ Und dann habe ich einen alten Monolog, den ich in Syrien vorgetragen habe und sehr gern hab – mein Lieblingsmonolog, den kann ich immer auswendig – gespielt und dann war Bernhard begeistert. Er hat den Monolog sehr gut gefunden und gefragt: „Kannst du den Monolog immer spielen?“ Dann habe ich gesagt: „Ja, sicher.“ „Ok, der Monolog ist fix, den spielst du sicher.“ Und nach dem Monolog kommen noch ein paar Fragen und dann geht es weiter mit dem Stück. So ist zum Beispiel meine Interviewszene entstanden. #00:09:37-9#

I: Also du hast wirklich viel zum Prozess beigetragen, dadurch dass du dein Stück vorgespielt hast? Der Monolog ist von dir gekommen? #00:09:49-0#

J: Der Monolog. Ja – auf eine Frage von Bernhard im Spiel. Da der Monolog war (xxx) // #00:09:57-7#

I: Es ist so, dass beide, oder eigentlich überwiegend die *Schutzbefohlene* immer Ort gewechselt hat – das Stück fand immer in anderen Spielstätten statt. Hat das für dich einen Unterschied gemacht, gab es Unterschiede an den Aufführungsorten? Was das Publikum betrifft, was die Atmosphäre betrifft? #00:10:33-5#

J: Nein, das habe ich bei *Traiskirchen*. Das Musical stärker gemerkt. Also die unterschiedlichen Orte hatten auf das Spiel selbst eine Wirkung, weil kleines Theater, großes Theater, wir waren eine riesige Gruppe auf der Bühne – und es hat von der Spielmechanik viel ausgemacht. Aber grundsätzlich habe ich den Unterschied nicht so stark gemerkt, weil das Publi-

kum war überall – politisch und gesellschaftlich gesehen – das Gleiche. Mit Ausnahme was im Audimax passiert ist natürlich. Beim Musical habe ich einen riesigen Unterschied beim Publikum im Volkstheater und dem in Wiener Neustadt gemerkt. #00:11:31-9#

I: Warum? #00:11:34-6#

J: In Wiener Neustadt war das Publikum still. Also wir haben nicht gespürt, dass es ein Publikum im Saal gibt. Es war voll still, keiner lacht, keiner lächelt, keiner atmet. #00:11:55-4#

I: Über die ganze Dauer des Stückes? Ernsthaft? #00:11:58-5#

*J: Ja. Und da war halt ein riesengroßer Unterschied im Publikum, weil das Publikum im Volkstheater in Wien... Also manchmal kommen politische Dinge in den Szenen vor – und da hat jemand aus dem Publikum: „Ja!“ gesagt oder laut gelacht und dort war es ganz still. Das war halt ein großer Unterschied im Publikum, das habe ich bei *den Schutzbefohlenen* nicht so erlebt.* #00:12:36-4#

I: Und kannst du dir vorstellen wieso das so war, oder habt ihr da danach darüber geredet? #00:12:42-0#

J: Ich weiß nicht. Zu dieser Zeit war die politische Szene in Österreich ganz anders, ich weiß nicht ob das eine Rolle spielt – aber ganz klar, weiß man das nicht. #00:13:06-0#

I: Und die Schutzbefohlenen ist auch an öffentlichen Orten aufgeführt worden – im Oktober 2016 am Wallensteinplatz – warst du da dabei? #00:13:20-8#

J: Im 5. Bezirk? Open Air haben wir im 5. gespielt. #00:13:23-9#

I: Ich glaube im Zuge einer Großdemo. Hat das einen Unterschied für dich gemacht? #00:13:28-8#

J: Naja bei einer großen Demo meinst du die Mariahilfer Straße. Dort haben wir auf einer Bühne aber nur zwei Szenen gespielt. Aber öffentlich haben wir im 5. Bezirk, dort haben wird das ganze Stück im öffentlichen Raum sogar zweimal gespielt. #00:13:45-9#

I: Gab es dort fixes Publikum oder sind damals viele auch einfach vorbeispaziert? Und stehengeblieben? #00:13:53-0#

J: Eigentlich gab es beides. Also zum größten Teil gab es fixes Publikum, die gekommen sind um sich das Stück anzusehen. #00:13:58-8#

I: Und hat es da einen Unterschied gegeben oder eine andere Reaktion des Publikums? #00:14:04-6#

*J: Anders als in geschlossenen Räumen? Nein, war eigentlich dasselbe. Aber wenn du mich nach der Publikumsreaktion fragst, die war immer positiv bei *den Schutzbefohlenen* – es gab immer eine gute Reaktion auf das Stück, die Mitmachenden, es hat den Leuten immer gut gefallen. Ich finde das Stück gut, ich mag das Stück ganz gern. Ich bin zwar auch sehr erfolgreich und ich habe – glaub ich – keine wirklich große Aktion wahrgenommen in den öffentlichen Räumen.* #00:14:51-3#

I: Weil oft in der Theorie des politischen Theaters spricht man davon, dass der Ausbruch in den öffentlichen Raum einen Unterschied bringen kann, weil durch den Ausbruch eine Zielgruppe erreicht werden kann, die man sonst nicht erreicht werden würde. Deshalb hätte es mich interessiert, ob du glaubst, dass ein anderes Publikum in dem Sinne hier war? Oder eh das herkömmliche? #00:15:16-6#

J: Also wir hatten bei den Schutzbefohlenen ein Publikum, das normalerweise nicht ins Theater geht auf alle Fälle immer. Ich meine nicht das reguläre Theaterpublikum, wie man sich das in geschlossenen Räumen oder im öffentlichen Raum vorstellt. Ich glaube das liegt daran, dass die Teilnehmenden ein anderes Publikum in das Theater bringen. Beispielsweise als ich zu Beginn der Schutzbefohlenen Werbung für das Theater gemacht habe, da habe ich Werbung bei Leuten gemacht, die ich halt kenne, geflüchtete Leute, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf die Idee gekommen wären ins Theater zu gehen, weil sie mit viel beschäftigt waren. Sie wären noch nicht auf die Idee gekommen sich ein Theater auf Deutsch anzusehen – die sind dann zu den Schutzbefohlenen gekommen. Und das betrifft fast alle TeilnehmerInnen. Und dann gab es da auch noch die fünf oder sechs österreichischen und deutschen SchauspielerInnen und Bernhard und Tina – die haben auch Werbung für anderes Publikum gemacht, also das Publikum der Schutzbefohlenen war halt so viel/groß, weil die Werbung des Stückes so weit verbreitet war. #00:17:01-0#

I: Also das heißt, dass Geflüchtete nicht nur Schauspieler waren, sondern auch im Publikum? #00:17:06-9#

J: Jaja!

I: Du hast ja auch zuhause im Damaskus und im Libanon bereits Theater gespielt. Und auch in Wien – beispielsweise im Werk X – stimmt das? #00:17:25-7#

J:(Ja), mehr als im Werk X #00:17:26-3#

I: Und hast du zu z.B. zu der Schutzbefohlenen oder Traiskirchen. Das Musical irgendeinen Unterschied in den Theaterproben gemerkt? Waren die Proben im Werk X anders im Vergleich zu dem Musical oder den Schutzbefohlenen, oder waren die eigentlich ähnlich? #00:17:47-9#

J: Also ich Vergleich hier jetzt nicht nur mit dem Werk X, sondern vergleiche mit allen anderen Produktionen. Ich will zuerst sagen, dass jede Produktion anders ist, weil jeder Mensch, jeder Regisseur, jede Regisseurin, jeder Dramaturg arbeitet anders mit den Schauspielern. Aber die Arbeit war sicher anders, als bei den anderen Arbeiten. Die Atmosphäre – erstens hat man als Schauspieler auf der künstlerischen Ebene bei Bernhard und Tina mehr Freiheit, (man spielt), was man halt spielen kann, versuchen kann zu spielen. Da gab es sicher eine Freiheit bis zu einem Punkt, wo beispielsweise beim Musical alles fixiert ist – da war es halt nicht mehr möglich. Aber abgesehen vom künstlerischen – sie waren anders, weil sie waren schwer zu organisieren. Organisatorisch war es schwer auf einer Ebene – es war viel manchmal. #00:19:25-5#

I: Weil so viele mitgewirkt haben – organisatorisch in Bezug auf die Terminfindung? #00:19:32-4#

J: Also Termine finden war auf alle Fälle sehr schwer. Aber nicht schwer für mich, sondern für die Tina zum Beispiel. Aber wenn du bei fünfzig Leuten einen Termin finden willst und alle Leute andere Termine auch noch haben, dann ist das schwer. Das ist Horror. Aber ich rede nur über den Probeprozess. (Der) Probeprozess für die Schutzbefohlenen war halt so per-

sönlich lustig, war so liebevoll. Das ganze Team bestand aus fünfzig – mehr als beim Musical – Leuten und viele Leute davon waren keine Schauspieler und trotzdem waren für mich alle super Schauspieler. Aber weil sie organisatorisch keine Schauspieler sind, hatten sie nebenbei noch andere Termine, deshalb war *die Schutzbefohlene* immer lustig – zu spielen, die Gruppe zu treffen, zu Proben. Also nach der Premiere haben wir nicht so oft geprobt, drei- oder viermal. #00:20:40-7#

Aber beim Musical waren von Anfang an die Erwartungen viel höher, weil das Stück von den Wiener Festwochen produziert (wurde) und im Volkstheater gespielt hat. Fast alle, die dabei waren, waren Schauspieler, die mitgemacht haben. Zuerst war die Arbeit schwer, vor allem weil wir viele waren und wir keinen Text hatten. Es gab kein Textbuch – das heißt, wir haben sehr viel geprobt, es ist Chaos gewesen. #00:21:20-8#

I: Und wie haben die Proben ausgesehen vom Musical? Wie ist der Text entstanden?
#00:21:29-1#

J: Der Text entstanden... viel Proben um danach Dinge rauszunehmen oder auch nicht. Und deswegen war nach langer Zeit – nachdem wir so viel gemacht haben – wurde sehr viel was wir gemacht haben rausgeschmissen aus dem Stück. Das war für uns sehr viel – sehr viel Energie und Zeit – so harte Proben und viel und im Endeffekt findet die Szene auf der Bühne nicht statt. „Wir wollen das nicht mehr!“ – es wurde uns halt gesagt, dass das selbstverständlich ist und zu diesem Zeitpunkt war es Tinas Aufgabe das Textbuch zu schreiben, was natürlich nicht leicht war. Und wie gesagt, sie hat viel von den Proben rausgenommen, sie hat nach Gruppentreffen viel selbst geschrieben. Sie hat sich mit vielen kleinen Gruppen des Musicals getroffen und Szenen rausgeschrieben und sie hatte von Anfang an nur – sie und Bernhard – nur Ideen. #00:22:38-6#

J: Es gibt diese Liebesgeschichte zwischen Geflüchteten und einer rechtsradikalen Frau, die im Camp aufeinandertreffen. #00:22:54-1#

I: Bei einer Gegendemo?

J: Ja, da ist eine absurde Liebesgeschichte – die Idee gab es schon, aber ein Textbuch – also Dialoge für die Geschichte gab es noch nicht. #00:23:02-8#

I: Also es gibt die Idee und der Dialog dazu ist in der Gruppenprobe entstanden? #00:23:11-6#

J: Teile davon. Sie hat auch viel selbst geschrieben, aber am Anfang gab es nur die Idee. Und es gab die Idee, es würde so einen Ex IS-Kämpfer, der jetzt als Geflüchteter im Camp ist und dann wird er erkannt von einem seiner Opfer, Idee, Idee, Idee und so weiter... also es gab kein Textbuch. Und es gab die Idee zu einer Szene, dass es eine Choreographie geben würde, aber die Choreographie gab es nicht, deshalb haben wir sehr viel geprobt und es war, also, es war so schwer, weil man so viel umsonst gearbeitet hat; es ist nicht umsonst, aber wir sind hier nicht in einer Schauspielschule, wo man Szenen spielt, um zu probieren, sondern wir waren in einem Produktionsprozess und wenn du viel probst und das dann rausgeschmissen wird, dann explodiert man. Dann explodiert man nach einem Zeitpunkt. Das war sehr hart. #00:24:25-1#

Dann hatten wir auch oft Probenortwechsel, wir haben an viele unterschiedlichen Orten geprobt, das war anstrengend. #00:24:41-9#

/// Ich habe das Gefühl du fragst eine Frage und ich geh woanders hin. (xxx) // #00:24:51-8#

I: Und die Lieder? Gab es hier denselben Prozess der Liedentwicklung oder gab es die Lieder davor schon? #00:25:06-0#

J: Nein, die Lieder gab es im Vorhinein noch nicht, aber sie wurden von einem Musiker, Musikerin geschrieben. Und die Lieder gab es dann zu einem späteren Zeitpunkt schon. Weil die Musiker allein gearbeitet haben. Es gab niemanden, der die Lieder geschrieben hat, der nicht bei der Musikgruppe dabei war. Und da gab es die Lieder schon fix. Und die – innerhalb des Musicals gab es die Leute, die Musicaldarsteller sind und ein paar sind Schauspieler, die singen können. Es wurde eine Gruppe von 9 Leuten getrennt, die viel geprobt haben und ich war in der anderen – um die musikalischen Szenen zu machen. Und auf dieser Ebene betrachtet, waren die Lieder schneller fertig als das Stück selbst. #00:26:15-0#

I: Und jetzt nochmal kurz zurück zur Schutzbefohlenen. Es gab im Anschluss immer Diskussionen, ein Publikumsgespräch im Anschluss der Aufführung. Wie hast du das wahrgenommen bzw. kannst du dich an irgendein besonderes Ereignis erinnern im positiven oder negativen Sinne? Und glaubst du, dass es wirklich geholfen hat in Kontakt zu kommen? #00:26:41-9#

*J: Das hat geholfen. Viele Leute haben so viel wichtige Hilfe von Einzelnen aus dem Publikum bekommen. Extrem viel – hat sehr viel gebracht, auf alle Fälle. #00:27:03-7#
Wie habe ich mich gefühlt? #00:27:08-9#*

Also das Publikumsgespräch nach den Schutzbefohlenen war ein Teil der Aufführung. Bei den Schutzbefohlenen – das habe ich erst später verstanden – sollte es im Anschluss ein Gespräch mit dem Publikum geben. Als ich mitgemacht hab, hätte ich nicht gedacht, dass das sein muss. Warum kann man nicht das Stück spielen und nachhause gehen? Aber später habe ich verstanden, dass es die Gespräche geben soll, weil es weitere Szenen der Schutzbefohlenen sind, also nicht gespielte Szenen, aber schon ein weiterer Teil davon. Es ging darum, dass die Leute ehrlich etwas fragen können und dann auch ehrliche Antwort bekommen – sofort. Und hilfreich war das schon für viele Leute aus der Gruppe der Schutzbefohlenen. Wohnungstechnisch, Hilfstechisch und Beratungstechnisch war das schon sehr hilfreich und natürlich auch politisch. #00:28:35-7#

Ich habe selbst wenig geredet bei den Gesprächen, ich war zwar mit dabei, ich habe selbst aber wenig geredet. Ich habe nur geredet, wenn die Tina oder der Bernhard mir sofort eine Frage gestellt haben. Ich habe wenig geredet, aber ich als Schauspieler oder als Theatermacher kenne diese Q&A nach einer Theateraufführung und mag sie nicht so gern. Man macht diese Theateraufführung, das Publikum kommt und schaut und fertig – wenn sie eine Frage haben können sie privat nach dem Stück warten und fragen aber ja. Und deswegen habe ich später verstanden, dass die Gespräche sein sollten, weil sie ein Teil des Stücks waren. #00:29:31-6#

I: Ja. In vielen Interviews liest man ja, dass das Gespräch im Nachhinein ja eigentlich das war, was die Leute dann eigentlich noch zusätzlich angeregt hat zum wirklich helfen wollen und Unklarheiten aus dem Weg räumen und so. Ich war ja selbst oft dort und fand es immer schön auch zu sehen, wie das Publikum reagiert und dass es wirklich neugierig ist. #00:29:56-3#

J: Nein, das war wichtig, war extrem wichtig. Das habe ich später erfahren, aber (es) war wirklich immer gut und immer wichtig. #00:30:10-0#

I: Bei Traiskirchen gab es das nie, oder? #00:30:11-5#

J: Einmal. #00:30:12-1#

I: *Ok und gab es da ähnliche Reaktionen oder andere Reaktionen?* #00:30:18-0#

J: War gut – als eh das Musical finde ich halt im Vergleich zum Theaterstück schon gut, weil es so ein cooles Bühnenbild gibt, es kommen viele Lieder und Tanz vor und es ist trotzdem noch immer Sprechtheater, es gibt viele Performances und als es das Gespräch gab, gab es halt viele Fragen. „Wie viele von der Gruppe sind professionelle Theaterleute? Wie viele nicht?“ #00:31:03-1#

I: *Wie viele waren das bei Traiskirchen. Das Musical?* #00:31:06-5#

J: Also fast alle, aber halt in unterschiedlichen Bereichen. Ein paar Leute waren nur Tänzerinnen und haben auch gespielt, ein paar Leute sind halt echte Sprechtheaterschauspieler – so wie ich, ich bin ja Sprechtheater, ich spiele ja sonst nicht bei Musicals. Und es gab Muscaldarsteller_innen, die halt Schauspiel- und Muscaldarsteller sind. Und für Theater sind fast alle Profis, aber in unterschiedlichen Kategorien. Die Leute, die nur SängerInnen sind und // #00:31:56-2#

I: *Und nicht-professionelle gab es bei Traiskirchen. Das Musical auch, oder kaum?* #00:32:01-5#

J: Es gab wie gesagt Leute, die nur Tänzerinnen sind. // #00:32:08-6#

I: *Was ja auch eine Profession ist.* #00:32:11-5#

J: Es ist auf der Bühne schon etwas...aber ganz weit weg von der Szene gab es nur zwei oder drei. Es gab zum Beispiel einen Typen, der Schlagzeuger ist und nichts mit Theater direkt zu tun hat. Aber er hatte schon Interesse. Interesse in dem Fall ist auch (xxx) #00:32:40-9#

I: *Und wie war noch mal das Casting bei Traiskirchen? Bist du gefragt worden oder hast du gefragt, ob du mitmachen darfst? Oder musstest du etwas spielen– also dich wirklich bewerben?* #00:32:56-2#

J: Für das Musical? #00:32:58-8#

I: *Für das Musical.* #00:32:58-5#

J: Nein, ich bin von *den Schutzbefohlenen* übernommen worden. #00:33:01-2#

I: *Ok – das heißt du wolltest von Anfang an mitspielen und du musstest keinen Monolog vorspielen?* #00:33:10-0#

J: Nein, nein. Wie gesagt – sie kennen mich als Schauspieler von *den Schutzbefohlenen* schon und beide – Bernhard und Tina – glauben sehr an mich als Schauspieler. Also nach *den Schutzbefohlenen*, nach der ersten Vorstellung halt – seitdem unterstützen mich beide als Schauspieler sehr. Und sie haben mir außerhalb von der „Schweigenden Mehrheit“ auch als Schauspieler geholfen und sie mögen mich halt so gern, dass sie mich von *den Schutzbefohlenen* halt einfach übernommen haben – so wie auch viele andere – so wie Stefan Bergmann halt. Es war einfach klar – ihr seid von *den Schutzbefohlenen* fix dabei beim Musical und ich war von ganz von Anfang an beim Arbeitsprozess dabei. #00:34:05-3#

I: Schön! Und wie du schon erwähnt hast – es war ja eine Produktion im Zuge der Wiener Festwochen im Volkstheater – weiß du hat es irgendwelche institutionellen Vorgaben, irgendwelche Einschränkungen (gegeben), dürftet ihr irgendetwas nicht machen? Zensurmäßig? Oder war eigentlich alles ok? #00:34:56-2#

J: Also ich glaube da können Tina und Bernhard die Frage beantworten. Leider weiß ich nicht. // #00:35:05-8#

I: Wenn du das nicht beantworten willst, musst du nicht. // #00:35:10-6#

J: Nicht will, ich weiß es nicht. // #00:35:11-3#

I: Nein, nein. // Bezüglich der Bezahlung. #00:35:13-3#

J: Ah, das da. #00:35:14-2#

I: Wurdet ihr bei beiden Produktionen bezahlt. Gab es einen Vertrag, oder Bezahlung per Stunde? #00:35:24-5#

J: Bei den Schutzbefohlenen hat jeder pro Vorstellung Geld gekriegt. #00:35:31-3#

I: Jeder gleich viel? #00:35:34-4#

J: Das war die Idee von den Schutzbefohlenen, es sollte jeder gleich viel kriegen. Ich bin mir ganz sicher, das weiß ich. Bernhard und Tina haben keinen einzigen Euro gekriegt, die beiden. // #00:35:48-7#

Aber sonst haben alle pro Vorstellung gleich viel bekommen. Von all den österreichischen und deutschen Schauspieler_innen, die waren fünf oder sechs oder sieben. Also kommt darauf an, bei jeder Vorstellung war es minus oder plus eins. #00:36:08-2# Bis zu allen anderen, die mitgemacht haben, haben alle gleich viel gekriegt. Natürlich ist es nicht so wahnsinnig viel gewesen, aber das // also wenn man über die Schutzbefohlenen nachdenkt // natürlich haben das alle von Anfang an freiwillig gemacht, weil es war bloß ein Projekt und es ging nicht darum Geld zu bekommen. Und deswegen, später, wenn man nach der Premiere sofort pro Vorstellung ein bisschen Geld gekriegt hat, war das für alle halt sehr gut. Und alle Leute haben das Geld, das sie gekriegt haben schon gut gebraucht. #00:36:54-6#

Und man hat auch viele Fahrkarten und solche Sachen oft bezahlt bekommen. Also vielleicht nicht 100%. Wenn ich eine monatliche Karte gekauft habe, dann die nicht. Aber die Leute, die in Baden gewohnt haben und nach Wien fahren sollten, diese Karte halt schon. #00:37:19-5#

I: Und beim Musical? #00:37:25-7#

J: Das Musical war viel Arbeit über eineinhalb Jahre, weil, die Premiere wurde aufgeschoben. Die Premiere war für Jänner geplant und dann ist sie auf Juni aufgeschoben worden, als es von den Wien Festwochen gefragt worden ist. // Wiener Festwochen sind im Juni und sie wollten die Premiere im Rahmen der Wiener Festwochen und deswegen wurde es aufgeschoben auf Juni. Und das bedeutete halt noch länger Arbeit für uns alle, was gut für das Stück war, also gut für das Textbuch, gut für das Stück insgesamt. Aber für uns, für die Teilnehmer_innen war das halt schon zusätzlich sehr viel Arbeit. (xxx) // #00:38:32-6#

Und ja, es gab halt in der Gruppe so viele Bezahlungsprobleme. #00:38:44-0#

I: Ok. Aber ihr wurdet bezahlt und es hat sich um eine Gage gehandelt, wie sie ein Schauspieler bekommt? War die Gage vertraglich vorher ausgemacht? #00:39:00-6#

J: Ja, ein paar Leute waren // also man konnte selbst entscheiden, wer einen Vertrag will, kann einen Vertrag unterschreiben. Wer auf Honorarnotenbasis arbeiten will, der kann einen Honorarnote kriegen. Also man selbst kann // also es kommt darauf an was man macht. Also in meinem Fall zum Beispiel war Honorarnote viel besser als vertraglich. Beahlt war schon, ob gut oder nicht gut. // #00:39:30-2#

I: Musst du nicht sagen. Mir geht es eher einfach darum, dass es offensichtlich einen Unterschied zur Schutzbefohlenen gab. Dass bei den Schutzbefohlenen jeder den gleichen Betrag bekommen hat, so viel wie halt vorhanden war. Und bei Traiskirchen. Das Musical gab es einfach eine Honorarnote und jeder hat halt sozusagen eine bestimmte Anzahl an Stunden gearbeitet und dementsprechend auch den Gehalt angepasst bekommen, oder? #00:40:00-7#

J: Ja also ich glaub, dass die Schauspieler fast alle dasselbe bekommen haben. Wenn es einen Unterschied in der Bezahlung gegeben hat, dann war das zwischen den Musikern. Also Musiker haben // ich weiß es ehrlich gesagt nicht ganz genau. // Aber ich glaub, dass die schon mehr Geld gekriegt haben als die Schauspieler, aber Musiker sind halt teurer. Also Musikleute sind halt teurer als Schauspieler_innen. Und da hat es sicher einen Unterschied vom Geld hergegeben. #00:40:34-5#

Aber die Pauschale pro Vorstellung war jetzt glaub ich dieselbe für jeden Schauspieler und Schauspielerin. #00:40:43-5#

I: Und wurdet ihr pro Aufführung bezahlt, oder einfach für den gesamten Prozess? #00:40:50-7#

J: Also es war genau, wie woanders im Theater halt. Außer Ensemble-Theater, wo Leute einen Fixgehalt haben. Aber im Off-Theater hat man eine Gage für die Proben und die Premiere und dann kriegt man pro Vorstellung. Und beim Musical war das auch dasselbe. Also es gab eine Gage und dann später pro Vorstellung. #00:41:22-8#

I: Und jetzt hätte ich noch eine Frage und zwar, würdest du für dich selbst behaupten, dass dir das Theaterspielen dabei geholfen hier Fuß zu fassen und dich hier besser einleben zu können? #00:41:35-5#

J: Sicher. Wenn ich jetzt // das ist ein bisschen eine private Frage. Wenn ich jetzt auf mein Leben zurückblicke, ich bin halt // also meine erste professionelle Produktion, wo ich als Schauspieler gespielt habe, war Ende 2010. Wenn ich jetzt schau // gibt es von da bis jetzt kein einziges Jahr, wo ich nicht mindestens eine Produktion gespielt hab in drei verschiedenen Ländern. Ich sag das jetzt nur, damit ich sage, // das ist was ich bereits seit ungefähr 10 Jahren in meinem Leben mache und das ist was ich gerne mach und das ist was ich glaub, was ich machen kann. Und das ist halt meine Profession. Und das ich halt nach so kurzer Zeit in Österreich eine Premiere // für *die Schutzbefohlenen* hatte, das war halt für mich persönlich wichtiger als meine genaue berufliche Zukunft. Aber *die Schutzbefohlene* hat mir viele Türen geöffnet, mir viele Kontakte gebracht, die mir später geholfen haben. Und sicher hat mir das sehr gutgetan. Aber wie gesagt, das ist was ich machen kann, das ist was ich gerne mach. Also nicht nur was ich gerne machen, aber ich glaube selbst, das ist was, was ich machen kann. Ich kann ohne // also, wenn ich halt lange Zeit nicht als Schauspieler arbeite, dann geht es mir psychisch schlecht und deswegen waren die Schutzbefohlene eine Möglichkeit sofort einzuspringen, weiterzumachen was ich machen will und wir haben die Schutzbefohlenen 27-mal gespielt und da wurde ich sofort als Schauspieler unterstützt, halt von Leuten, wie Bernhard und Tina. Die haben mir, wie gesagt psychisch sehr gutgetan. Und sie haben mir als Schau-

spieler sehr geholfen und das hat mich in Österreich als Newcomer – hat mich das sofort stärker gemacht. Also ich war sofort auf einer Ebene, wo ich halt stärker mit meinem Leben beginnen konnte. #00:44:22-2#

I: Schön! Gibt es noch irgendetwas, was du über das Theaterkollektiv loswerden willst, oder glaubst du, hast du alles gesagt? #00:44:34-3#

J: Sorry, dass ich so viel geredet habe, aber du wolltest das. #00:44:42-1#
(lacht)

I: Irgendetwas, was du denkst das wichtig ist, ich dich aber nicht gefragt habe? #00:44:50-2#

J: Im Moment nicht. Ich kann dir später vielleicht noch mehr sagen, wenn noch etwas fehlt.

I: Dann sag ich danke! #00:45:06-3#

Transkription: Interview mit Sophie Resch (Schauspielerinnen ohne Fluchterfahrung) geführt in Wien am 18. Februar 2019

I: Karoline Suntinger

S: Sophie Resch

Gesamtlänge: 00:34:17

I: Also ich spreche hier mit Sophie Resch und die erste Fragewäre: Du bist in Österreich geboren. In Wien? Und hast Schauspiel in Wien und Berlin studiert? Stimmt das? #00:00:10-9#

S: Ja. Genau! #00:00:10-7#

I: Und du hast bei den Projekten der Schweigenden Mehrheit – sowohl bei die Schutzbefohlenen als auch bei Traiskirchen. Das Musical. mitgewirkt? #00:00:20-7#

S: Ganz genau! #00:00:21-5#

I: Dadurch, dass du ja schon mehr Theater gespielt hast, will ich dich am Anfang einmal fragen, was ist für dich politisches Theater? #00:00:33-5#

S: Boah. Ich glaube natürlich einerseits Theater, dass sich mit politischen Inhalten befasst, was irgendwie auf der Hand liegt. Aber ich glaube auch einfach, dass teilweise Theater schwer unpolitisch sein kann. Es gibt natürlich Stücke, die dann daran zweifeln lassen, aber ich glaube es geht immer darum, die Leute zu einem anderen Denkmuster zu bewegen. Oder wie soll ich sagen: im Theater ist es ja so, man kann eine Wirklichkeit oder Gegebenheiten behaupten und dass ist dann so, wie alles funktioniert. Also das heißt, wenn man eine quasi neue Gesetzmäßigkeit etabliert und das halbwegs schlüssig macht, gehen die Leute dann irgendwann mit und nehmen die dann als gegeben an. #00:01:27-8#

Und das finde ich allein ist schon eine Art, Leute zu einer ganz anderen Art und Weise zu denken und die Welt zu strukturieren zu bewegen. Von dem her sehe ich vieles als politisch an, was ich so mache. Aber wie du auch sagst, es ist nicht nur das Outcome, sondern auch das Arbeiten selbst so eine Richtungsweisung, ob das jetzt politisch oder unpolitisch ist. Aber ich finde es ist schwer etwas Unpolitisches zu machen, allgemein in der Kunst, glaube ich. #00:02:07-1#

I: Und weil du bei beiden Produktionen mitgewirkt hast. Wie ist es eigentlich zu Stande gekommen, dass du bei der „Schweigenden Mehrheit“ mitgewirkt hast und wie hast du von dem Projekt gehört? #00:02:19-9#

S: Also ich kannte den Bernhard schon vorher als Kollegen und wir haben eigentlich gegenseitig immer Stücke angeschaut und dann habe ich ihn auf einer Demo getroffen und dann hat er mich eingeladen und gesagt: "He, er macht da gerade ein neues Projekt – *Die Schutzbefohlenen* eben – und es ist total krass und ich soll doch mal vorbeischaun, wenn es mich interessiert" und es hat mich total interessiert, weil ich zu dem Zeitpunkt noch nicht in Traiskirchen war und eigentlich schon lange hin wollte um etwas zu tun. Ich war dann halt eher in Wien

und am Westbahnhof und habe mitgeholfen, // wollte das auch mal mit eigenen Augen gesehen haben. Und dann kam es auch dazu, dass ich bei der Probe dabei war und dann war ich irgendwie dabei beim Projekt. #00:03:13-8#

Und genau...war dann auch bei den restlichen Proben. #00:03:17-5#

I: Also von Anfang an bei den Proben oder irgendwann mal dazugestoßen? #00:03:21-2#

S: Ich glaube sie hatten ein oder zwei Treffen davor, aber das war ja bei *den Schutzbefohlenen* auch nicht wirklich so, wo man sagt: "das sind jetzt die Proben", sondern das war ja eher so ein "wir gehen vor das Haupttor und versuchen Leuten zu erklären, was wir hier machen, mit Händen und Füßen" und die Leute, die das schon irgendwie mitbekommen haben, haben das dann ihren Freunden übersetzt und dann sind wir, wie dann dieser Raum klar war – diese Musikschule in Traiskirchen – rüber gepilgert mit den Leuten und haben dort versucht in einem 20m² Raum bei 40 Grad draußen zu 30. irgendetwas auf die Beine zu stellen. Mit ständigen Übersetzungen übersäht war das schon ein Kraftakt. #00:04:08-0#

I: Wie würdest du den Entwicklungsprozess von den Schutzbefohlenen beschreiben? #00:04:12-1#

S: Ich fand das total spannend, weil es sind (einerseits) immer wieder neue Leute dagewesen und (andererseits) Leute, die vor einer oder zwei Wochen da waren, dann wieder nicht mehr gekommen. Wir haben dann teilweise nicht gewusst, ob die nicht mehr kommen wollten, oder ob die tatsächlich abgeschoben wurden oder nicht mehr kommen durften aus irgendeinem Grund. Das war oft ein bisschen undurchsichtig. Aber es war halt super spannend, weil du gemerkt hast, wir waren so am Puls der Zeit und die Leute haben irgendwie durch uns einen Anschluss gefunden, an Österreich und an Österreicher // Es war auch so eine sehr schöne Kommunikation mit ihnen, es war zwar noch nicht viel mit Deutsch zu schaffen, aber wir haben uns dann irgendwie verständigt und das war sehr, es war einfach so total aufregend und nicht wirklich Theaterarbeit, sondern eher ein Mittelding zwischen Sozialprojekt und Kunstprojekt auf die Beine zu stellen. #00:05:16-6#

Es war immer wieder sehr emotional. Also wir haben dann die Texte von der Jelinek gesprochen und quasi eben den 'Flüchtlingen' unter Anführungsstrichen, die Worte der Flüchtlinge in den Mund gelegt. Und teilweise haben wir ständig alle Tränen in den Augen gehabt. Und das ging dann während den Vorstellungen auch nicht weg. Weil das voll emotional war. Weil halt die Leute, die es tatsächlich betraf auf der Bühne standen und eben keine Schauspieler, die so tun als ob und so. #00:05:47-9#

Ja, das war sehr speziell! #00:05:51-5#

I: Und bei dem Erzählen der Biografien, sind da tatsächlich die wahren Geschichten erzählt worden, oder ist das auch im gemeinschaftlichen entstanden? #00:06:00-2#

S: Das wusste ich oft zum Beispiel auch gar nicht, was die da alles erzählen. Die waren auch teilweise sehr lustig und erfinderisch. Also ich glaube anfänglich war das alles noch ziemlich original was die Leute gesagt haben. Ein paar Sachen glaube ich...da hat sich eine als die Mutter von einer ausgegeben, was nicht gestimmt hat. Das haben wir schon gewusst und so. Aber ich fand das auch witzig, wie sich das entwickelt hat im Laufe der Zeit. #00:06:23-9#

Weil ich fand am Anfang waren sie teilweise noch sehr ehrlich mit den Geschichten und das

war ja auch sehr eindrucksvoll. Und je öfter wir es gespielt haben, desto mehr hat sich das erschöpft aber auch überholt. Die Leute konnten dann schon Deutsch oder waren schon integriert oder da ist einfach schon wahnsinnig viel dazwischen passiert und sie haben aber trotzdem noch die alte Geschichte erzählt. Und sind dann immer mehr zum Schauspieler geworden, obwohl sie am Anfang noch die Leute waren. Also das fand ich eine total witzige Transformation auch. #00:06:49-5#

I: Sowohl Traiskirchen. Das Musical als auch die Schutzbefohlenen haben ja ständig Ort gewechselt. Also bei den Schutzbefohlenen ja noch extremer als bei Traiskirchen. Das Musical. #00:07:06-5#

S: Was meinst du mit Ort gewechselt? #00:07:07-7#

I: Unter anderem eben auch im öffentlichen Raum, also am Wallensteinplatz, am Schwarzenbergplatz. Und jetzt würde mich interessieren ob du für dich selbst eine Veränderung wahrgenommen hast, als es im öffentlichen Raum stattgefunden hat – anhand der Reaktion des Publikums, anhand der Atmosphäre? #00:07:38-1#

S: Ich habe definitiv eine Veränderung wahrgenommen im Laufe der Zeit, weil sich das Thema einfach verändert hat oder die politische Situation, in der wir uns befunden haben. Ich weiß aber nicht ob das jetzt mit ‚öffentlicher Raum‘ versus ‚Theaterraum‘ in Zusammenhang gestanden ist – also in Bezug auf die Reaktionen. #00:07:59-6#

Natürlich, ich muss schon sagen, wenn die Akustik besser passt und die Leute mehr sehen können, war es finde ich konzentrierter, ruhiger und emotionaler oder so. Und an öffentlichen Plätzen hat es eher so was // wir stecken uns gegenseitig an und es ist so eine Euphorie da. Also es hat einen Happening-Charakter gehabt. Zum Beispiel diese erste Vorstellung, die war ein Wahnsinn in der Arena. Das war noch kein Theaterstück, das war wirklich irgendwas, das war irgendwie so ein Happening. Und die Leute sind reingeströmt, wir haben das alle nicht erwartet, dass das so einen Anklang findet und dass uns da so viele Leute zuhören wollen. Und die waren so dabei, das war Wahnsinn für uns alle, wir waren so weggeblasen. #00:08:47-0#

Aber ich muss auch sagen, als wir im Club Ost (Schwarzenbergplatz) gespielt haben, wo es auch doch eine Bühnensituation (gegeben hat), wo ich jetzt eher sag, theatraler Raum sozusagen. Da war es finde ich wieder eher feiner, das Publikum war sehr ruhig und sehr berührt und danach gab es eine Frau, die aufgestanden ist und sich bedankt hat und gesagt hat, sie hat eine Wohnung für den und den. Also konkret für einen // und eine andere ist aufgestanden, ja sie möchte dem jungen Afghanen Sprachunterricht geben. Da war es irgendwie konkreter und feiner. Ich glaub das kommt auch darauf an, in welcher Stimmung wir sind und wie groß die Räumlichkeiten sind, wie sich das ganze verbreitet. #00:09:31-4#

I: Und wenn es das Ziel von Bernhard und Tina war, ein anderes Publikum zu erreichen als das, das ohnehin ins Theater geht, oder als das, das ohnehin irgendwie in Kontakt mit euch steht. Würdest du sagen, dass das durch die Performances im öffentlichen Raum funktioniert hat? #00:09:50-3#

S: Ja definitiv. Also wir haben echt viele Leute erreicht. #00:09:53-4#

Also es haben ja mehrere Gegebenheiten dazu beigetragen, dass wir auch dann so einen Erfolg bekommen haben. Zum Beispiel der Vorfall im Audimax war halt dann auch so dieser

Kick, wo wir dann plötzlich im Rathaus waren. Da kommt man ja normalerweise nicht hin. Wir haben vor Politikern, vor Unileuten, eben vor Leuten, die einfach auf einem Straßenfest saufen waren gespielt, aber auch vor Theaterleuten im Dschungel und // also es war wirklich ganz unterschiedlich. Also von dem her definitiv, sehr **sehr** viele verschiedene Leute. #00:10:28-5#

I: Und, also jetzt abgesehen von dem Einsturm der ‚Identitären‘, gab es sonst noch irgendwelche negativen Reaktionen, die dir aufgefallen sind? #00:10:44-5#

S: Also jetzt nicht, dass es mir aufgefallen wäre. (xxx) aber ich hätte sonst nichts mitbekommen. #00:11:21-5#

I: Und wie du eh schon gesagt hast. Die Schutzbefohlene war ja immer zweigeteilt. Ein Teil Performance und der zweite Teil dann Diskussion. Würdest du behaupten, dass das wirklich was bewirkt hat oder dass da großes Interesse des Publikums da war? #00:11:42-1#

S: Also bei mir war es oft so, rein als Schauspielerin sprechend, das Stück war wahnsinnig anstrengend. Wir mussten ganz lange stehen und es war kein leicht zu performendes Stück, auch wenn du ständig irgendwie im Chor sprichst und so. Ich war nur extrem müde und dachte so "Oh Gott ich will keine Diskussion haben!" Aber im Endeffekt waren wir uns jedes Mal einig, dass die Diskussionen wirklich dazugehören und wahnsinnig wichtig waren und es hat definitiv was bewirkt, man hat richtig gemerkt, dass für viele Zuschauer die 'Flüchtlinge' dann ein Gesicht, einen Namen und eine Geschichte bekommen haben. Das war für die plötzlich viel konkreter und die hatten so viele Fragen und es war so gut direkt die Leute da sitzen zu haben, die dann auch antworten können. Dass es nicht immer so gut funktioniert hat mit Fragen und Antwort ist wieder eine andere Sache, aber es war wirklich wichtig, dass die Diskussionen dann stattgefunden haben. Definitiv! #00:12:45-2#

I: Und würdest du sagen, dass immer versucht worden ist den Geflüchteten alles zu erklären, was gesagt worden ist, was passiert ist? Vor allem auch dieser Vorfall mit den Identitären. #00:12:56-3#

S: Ja also prinzipiell ist schon immer versucht worden alles zu erklären. Was natürlich schon war, es ist halt ein Projekt ohne Förderung und sehr // bei den Schutzbefohlenen war es ja wirklich auch organisatorisch ein bisschen chaotisch und auch so ein bisschen ein Selbstläufer. Plötzlich haben wir da die ganzen Vorstellungstermine gehabt und // Und auch von diesem Probenprozess zur ersten Vorstellung, da ist dann schon auch noch passiert, dass auf einmal Leute, die von Anfang an dabei waren, auf einmal gesagt haben: "was sprechen wird da eigentlich?" #00:13:32-3#

Irgendwie kurz vor dem Auftritt, nachdem wir weiß nicht wie lange geprobt haben, wo ich mir denk, warum sagst du das nicht schon davor 1. und 2. gabs dann natürlich auch wieder Verzögerungen, wo irgendwer nicht geschafft hat das alles zu übersetzen, oder nur gewisse Parts. #00:13:49-9#

Und das war uns dann sehr unangenehm, weil das soll es dann auch wieder nicht sein, dass die Leute gar nicht wissen, was sie da sagen. #00:13:55-1#

I: Und vor allem bei Jelinek ist es ja echt so, das muss man erst einmal verstehen und dann inhaltlich auch verstehen, was sie damit sagen will. #00:14:05-0#

S: Das ist nicht einfach zu übersetzen. Und gerade auch für Leute, die Theater nicht gewohnt sind. Und da waren dann die meisten auch keine theateraffinen Leute, die da auf der Bühne gestanden sind. #00:14:15-4#

I: Und jetzt in Bezug auf Traiskirchen. Das Musical, wie war das da für dich. Warst du da von Anfang an dabei, oder bist du da gecastet worden? #00:14:25-8#

S: Ich bin erst später eingestiegen. Ich glaube die hatten da schon ziemlich lange geprobt. Ich glaube schon zwei oder drei Monate. Aber das war ja ein wahnsinnig langer Probenprozess insgesamt. Ich glaub so 6 Monate proben oder // also ich weiß es nicht. Das musst du Tina oder Bernhard fragen. Ich bin auf jeden Fall nicht von Anfang an dabei gewesen und das war eigentlich ähnlich wie bei *den Schutzbefohlenen*. Der Bernhard hat gesagt: " Schau noch einmal bei den Proben vorbei, wir machen ein neues Projekt." Und dann war ich bei den Proben dabei und war wieder einmal einfach dabei bei dem Projekt. #00:14:59-3#

I: Ok, also wie die Lied- und Textentwicklung passiert ist, hast du mitbekommen? #00:15:05-7#

S: Ah, nein da war ich da. Ja,ja, ja. #00:15:07-1#

I: Und wie hat das dann ungefähr ausgesehen? #00:15:09-1#

S: Also Textentwicklung // da gab es schon Vorlagen von der Tina. Die hat immer wieder einmal wild irgendwelche Szenen- oder Textcollagen mitgebracht, mit denen wir improvisiert haben. Das war am Anfang wahnsinnig kryptisch und schwer reinzukommen, weil so viele Themen waren und das was da war noch überhaupt nicht klar war, in welcher Form wir das auf die Bühne bringen sollen. Und so viele unterschiedliche Leute. Also es war ein langer Prozess notwendig um da hinzukommen, wie wir das ganze darstellen wollen. Und dasselbe // also die Musik kann sich dann nur mehr auf eine Struktur draufsetzen. #00:15:55-3#

Also die ist auch dann erst viel später gekommen. Also die Lieder hat der Emrah [Ogüztürk] dann nach und nach geschrieben und das ging eigentlich fast bis zu einer Woche vor der Premiere. Ich glaub mein Lied habe ich bekommen, eine Woche oder fünf Tage vor der Premiere. Und abgesehen von meinem Monolog, der noch am selben Tag vor der Generalprobe noch komplett geändert wurde. Und ich bei der Premiere zum ersten Mal den Monolog, so wie er dann war, gebracht hab. #00:16:23-6#

Das war alles **sehr** wackelig und sehr improvisiert oft, wie wir das zusammengestückelt haben. #00:16:34-3#

I: Und aber schon so, dass es gemeinsam entwickelt worden ist oder, dass (xxx) – hat jeder so seine Ideen reingeworfen oder // #00:16:48-3#

S: Ja das schon. Sie haben wirklich versucht sehr stark auf jeden einzugehen. Und das ist aber früher oder später eben...im Theater – also allgemein bei jeglichem Prozess, wo alle mitreden – merkt man, dass bei so vielen Leuten wie wir waren, das dann halt immer total stockt und du spießt dich halt nur mehr auf. #00:17:08-7#

Und da habe ich auch immer ein bisschen ein Problem bei einem politischen Theater wo alle mitreden. Es wird einfach dann ab einer Zeit, wo man über ein Thema diskutiert nur mehr abgeschwächt, weil wenn man es jeden recht machen will, verliert es alle Spitzen und alle

Ecken und Kanten. #00:17:22-9#

Und dann haben wir oft gesagt, dass wir so das Stück gar nicht machen brauchen, wenn wir das nicht machen können und das nicht machen können. // Also das war wahnsinnig schwierig. #00:17:31-5#

Und vom Text her hat sich dann glaub ich die Tina irgendwann auch ein bisschen abgehoben und gesagt, sie schreibt das jetzt immer und dann probieren wir das aus und dann schreibt sie es neu. Und nur die erfahrenen Leute schreiben dann ihre Passagen selbst, oder versuchen das noch umzumodeln, aber es war teilweise dann irgendwann nicht mehr möglich auf jeden einzugehen und genauso den Text dann gemeinsam zu schreiben. Das ging alles nicht so, wie man sich das romantisch vorstellt. Und trotzdem ist versucht worden immer für alle ein offenes Ohr zu haben. #00:18:08-0#

Also es gab schon so Problemszenen, wo Leute **sehr emotional** wurden. Und da wurde dann natürlich noch was geändert, dass jeder das auch spielen kann und für sich vertreten kann. #00:18:20-6#

I: Es war ja eine Produktion im Zuge der Wiener Festwochen und auch in Kooperation mit dem Volkstheater, was ja ein wesentlicher Unterschied zu den Schutzbefohlenen ist. Es waren glaub ich auch mehr, also nicht viele, aber mehr Fördergelder dahinter. Und ist dir ein Unterschied aufgefallen? Hat es irgendwelche Einschränkungen gegeben oder gab es Unterschiede von der Struktur, vom Aufbau her der Proben? #00:18:50-0#

S: Es war einfach komplett anders. Also Traiskirchen. Das Musical, da wurde von Anfang an gesagt, dass das ein Theaterstück oder ein Musical wird. Und dass es etwas Theatrales ist. Das war bei den Schutzbefohlenen nie ein Ziel. #00:19:02-5#

Deswegen war der ganze Prozess anders. Es gab bei dem Musical ein Casting und es waren ganz viele Leute dabei, die schon auf der Bühne gestanden sind. Also als Tänzer, Schauspieler, Sänger, was auch immer. Oder es zumindest behauptet haben und sich trotzdem als Schauspieler gesehen haben oder wissend irgendwie, dass man vielleicht mal Schauspiel machen möchte. Eben der Bagher oder so, die jetzt am Konservatorium sind und die dort echt schon einmal Erfahrungen sammeln wollten mit dem Stück und das macht ja total Sinn. Aber das ist halt der größte Unterschied zu *den Schutzbefohlenen*, wo ich persönlich es nicht passend fand, die Leute Schauspieler zu nennen, weil das für mich für die Leute etwas Falsches suggeriert und ja // ich find da tut man den Leuten nichts Gutes damit, sie Schauspieler zu nennen, aber das ist eine persönliche Meinung von mir. Aber genau das war dieser große Unterschied. Und dass wir ganz klar bei dem Musical Traiskirchen Rollen hatten und nicht quasi uns selbst gespielt haben. #00:20:13-1#

I: Oder einfach in dem Chor gesprochen habt // #00:20:16-9#

S: Ja. #00:20:17-5#

I: Und eben auch bei Traiskirchen. Das Musical hat dieser Ortswechsel stattgefunden. Also es war überwiegend im Volkstheater aber auch in Wels, in Wiener Neustadt und irgendwann in einem von den Randbezirken. #00:20:32-9#

S: Ja genau in Floridsdorf. #00:20:35-4#

I: Ist dir am Publikum, oder an der Reaktion im Publikum bei Traiskirchen. Das Musical irgendetwas Besonderes aufgefallen? Also sowohl im positiven als auch im negativen und auch an den verschiedenen Spielorten? #00:20:52-3#

S: Da gibt es für mich immer mehr Kritik. Weil da haben wir jetzt nicht eine Situation oder einen Text auf die Bühne gebracht, sondern da haben wir versucht die gesamte politische Situation von 2015 zusammenzufassen und da gab es total viel Kritik von allen möglichen Seiten. Da haben sich natürlich Theaterleute an gewissen Sachen gespießt und Leute, die von anderen Kontexten kamen an den anderen Kontexten. Also da waren wir viel angreifbarer. #00:21:20-7#

Weil da haben wir uns dann plötzlich in der professionellen Theaterwelt bewegt und das ist ein anderer Kosmos. #00:21:26-2#

Und das hat man finde ich auch stark gemerkt. Nichtsdestotrotz waren die Leute sehr emotional und selbst im Volkstheater, wo man glauben mag, wo sie teilweise auch weit weg waren und man glauben mag, dass sie nicht alles haargenau mitbekommen haben, waren die Reaktionen eben sehr emotional und sehr berührend. Was ich sehr schön fand. Und wo wir uns alle nicht sicher waren, ob das so sein wird. // #00:22:03-7#

I: Und gab es einen Unterschied zwischen Wiener Publikum und Wiener Neustadt Publikum? #00:22:07-6#

S: Naja, also. Man merkt schon das ländlichere oder städtischere. Dass die Fragen so ein bisschen anders sind. Oder so ein bisschen weniger aufgeklärt oder weniger // man merkt schon, dass teilweise in Wien die Leute ein bisschen mehr in Kontakt waren mit doch ein paar Flüchtlingen // und oft, wenn man aufs Land geht, die Leute nur davon gehört haben und dann merkt man, irgendwas ist anders. #00:22:54-3#

I: Und jetzt auf beide Stücke bezogen. Es war ja doch eine Zusammenarbeit zwischen österreichischen und ausländischen Menschen, Schauspieler_innen. Was hat das für dich bewirkt? Hat dich das Theaterspielen in irgendeiner Form beeinflusst in deinem Handeln? #00:23:17-6#

S: Das Musical jetzt? #00:23:21-5#

I: Beides. #00:23:22-3#

S: Zu der Zeit oder überhaupt? #00:23:29-1#

I: Zu der Zeit und überhaupt. #00:23:28-3#

S: Ja definitiv. Also allein diese Erfahrung in Traiskirchen. Das Musical. Diesen ungewöhnlichen Probenprozess mit den Leuten zu erleben, die Diskussionen eben. Also es war einerseits politisch und man ist so (intensiv) dabei gewesen und man konnte sich selbst eine Meinung bilden. Als auch dann sozial... da hat es mich halt immer wieder emotional sehr gepackt. Als auch dann in meinem beruflichen Dasein. Diese Begeisterungsfähigkeit von Leuten auf die Bühne zu gehen und da was zu bringen und die Wichtigkeit dessen wieder mal so zu spüren. Ich spiel dann wieder in tausend Stücken und mach meine Projekte, das ist so Normalität oder mein Beruf. Und dann geht man mit diesen Leuten auf die Bühne und die weinen jedes Mal echt, und die sind so (xxx) voller Freude, da vor den anderen Menschen was zeigen zu kön-

nen. Und das ja, das hat mich dann auf der beruflichen Ebene auch noch einmal verändert. Also das war auf allen drei Ebenen eigentlich – (politisch, sozial, beruflich). #00:24:39-3#

I: Also das heißt du würdest behaupten, dass Theater als Integrationsinstrument wirkt?
#00:24:51-2#

S: Ja also ich fand schon, dass es gelebte Integration war, was wir gemacht haben. #00:24:58-5#

Also bei den Schutzbefohlenen fand ich **ganz klar**, weil einerseits haben wir Schauspieler und die ganze Crew die Flüchtlinge quasi kennengelernt. Diese Art von Integration hat stattgefunden. Sie haben dadurch auch Deutsch gelernt oder auch erfahren, was ist Theater. Und wie funktioniert unserer Gesellschaft, so stückweise. #00:25:21-1#

Aber eben auch durch die Diskussionen und dadurch, dass wir so viele Leute erreicht haben, haben wir so viele Netzwerke geschaffen. Also kleinteilige Netzwerke und da finde ich war es echt so **richtig gelebte** Integration. Also das hat für mich so richtig Sinn gemacht. #00:25:40-6#

Beim Musical da waren die meisten der Darsteller einfach schon ziemlich integriert, deswegen kann man da nur sagen, dass man dann einfach vielen Zuschauern – und ins Volkstheater passen auch viele Leute rein – hat man das Thema noch einmal nahegebracht. // Weitläufige Integration. #00:26:01-0#

I: Und hast du auch viel über andere Kulturen gelernt? #00:26:07-0#

S: **Ja sicher**, also man kriegt vor allem auch so, wo man sich noch nicht so kennt... Man kriegt natürlich gewisse Verhaltensweisen mit oder wenn dann jemand sagt, „dir würde ein Kopftuch gutstehen oder so.“ „Oder warum bist du noch nicht schwanger?“ Und man denkt sich so "**woaaah**". #00:26:25-3#

Und da spießt man sich natürlich so am Anfang und kriegt natürlich das Frauenbild oder solche Geschichten noch einmal stärker mit. Aber man kann das dann so direkt verhandeln, das ist halt wahnsinnig interessant und angenehm. Das mal dann direkt einfach sich auszumachen. Und die haben das dann alle ziemlich, im Laufe der Zeit, ziemlich natürlich genommen, dass das bei uns einfach anders ist und das fand ich irgendwie schön zu sehen, wie es eben gehen kann, wenn man kommuniziert und wenn man Zeit (miteinander) verbringt. #00:26:57-1#

Und ja wie sehr sich die Leute verändert haben, das war für mich wirklich unglaublich. Dass was da innerhalb von einem halben Jahr oder Jahr mit gewissen Leuten passiert ist. Oder mit so jungen Burschen, die eben gerade am Anfang noch sehr starke Dogmen in ihren Gehirnen hatten. Dann plötzlich hat man gemerkt, sind sie total aufgeblüht und haben sich viel mehr an unsere Gesellschaft gewöhnt. Wo ich mir denk, jetzt wird es wieder ein Problem, die wieder zurückzuschicken, weil jetzt haben sie schon wieder eine ganz andere Sichtweise bekommen. #00:27:31-6#

I: Was ich schön finde ist, dass vor allem Künstler, die im Ursprungsland auch irgendwie künstlerisch tätig waren, schon Fuß gefasst haben hier. Vor allem mit dem Bagher, der ja jetzt eine Schauspielschule macht. // #00:27:44-5#

S: Voll. Absolut, das ist ja auch gar nicht so einfach, aber finde ich auch super, dass sie das

geschafft haben. #00:27:53-3#

I: Und jetzt hast du ja schon bei vielen Theaterprojekten mitgewirkt. Unter anderem bei anderen Produktionen für das Volkstheater oder den Dschungel // Gibt es große Unterschiede zwischen den Proben oder dem Umgang innerhalb des Kollektivs "Die Schweigende Mehrheit" und anderen Produktionen? #00:28:18-8#

S: Ja schon. Also ich mein der Bernhard ist ja auch ein Theatermensch und wahnsinnig erfahren und ein sehr, muss ich schon auch sagen, ein eher schon begabter Regisseur eigentlich. Und der hat das schon auch immer versucht reinzubringen. Aber das war halt eine ganz andere Arbeitsweise. Du kannst normal nie so lange an einem Projekt arbeiten. Du musst mit einem Zehntel der Zeit auskommen und da herrscht natürlich eine andere Selbstverständlichkeit. Ist **schon** sehr anders. Definitiv. #00:28:55-1#

I: Und das bezahlungstechnisch bei beiden Projekten eigentlich ein großer Unterschied geherrscht hat, das weiß ich eh. Aber sind auch bei beiden Projekten die Bezahlungen fair und gleich gewesen? Also hast du sowohl beim ersten Projekt gleich viel wie die geflüchteten Personen bekommen als auch beim zweiten Projekt? #00:29:17-4#

S: Das ist schon so lange her, das fragst du mich jetzt. Ich weiß, dass sehr viel Wert daraufgelegt wurde, dass wir alle gleich viel bekommen. Ich glaub bei *den Schutzbefohlenen* wurde es auch ziemlich lange durchgezogen, bis halt wirklich gar keine Gelder mehr da waren und da wurde dann gefragt, wer wirklich auf Geld besteht und wer es gratis macht. Und da gab es dann auch Vorstellungen, wo alle umsonst (gearbeitet haben) und dann gab es glaub ich welche, wo ein paar gesagt haben es geht nicht, sie können nicht umsonst // Also ich glaub da wurde das ganze Geldsystem dann ein bisschen aufgeweicht. Und ähnlich war es aber auch beim Musical *Traiskirchen*. #00:29:57-2#

Da war dann auch. //Am Anfang war Geld da, da haben dann alle noch gleich viel bekommen und irgendwann dann nicht mehr. Und vor allem was – finde ich – nicht fair war, war dass die Musiker immer Geld bekommen haben und teilweise mehr Geld bekommen haben und die Schauspieler dann irgendwann nicht mehr. #00:30:12-1#

Und das habe ich persönlich nicht eingesehen. Weil wir als Schauspieler eben irgendwie 7 Monate oder länger geprobt haben und die Musiker sind einfach nur zu den Vorstellungen gekommen und zu ein paar Proben. Und eben wenn man mit dem Grad der Professionalität argumentiert – es gab genauso professionelle Schauspieler auf der Bühne und dann hätte man die Schauspieler wieder untereinander unterschiedlich bezahlen müssen. #00:30:37-8#

Das war schon sehr tricky und nicht immer fair. Also es ist natürlich wirklich schwierig, wenn dann plötzlich kein Geld mehr da ist. Aber das war halt so ein bisschen der Größenwahn des ganzen Projekts. #00:30:51-6#

I: Ja ich glaub auch mit so vielen Schauspielern auf der Bühne zu arbeiten ist ein extrem schwerer Brocken. #00:30:59-5#

S: Absolut, aber ich mein das Ding ist halt, dass man schauen muss, dass es sich finanziell ausgeht. Und das ist sich definitiv nicht und man hätte das wahrscheinlich ein bisschen kleiner anlegen müssen, um sicherstellen zu können, dass jeder eine halbwegs gute Bezahlung hat. Das war halt gar nicht der Fall. #00:31:22-5#

I: Und weißt du, sind gerade irgendwelche neuen Projekte der Schweigenden Mehrheit im Entstehen und wenn ja, hättest du wieder Interesse mitzuwirken? #00:31:35-4#

S: Also dazwischen gab es ja noch dieses Superheldinnen-Projekt in Floridsdorf, da habe ich auch nur marginal mitgearbeitet, weil ich selbst sehr viel zu tun hatte. Hab aber auch ein bisschen was gemacht. Und jetzt gerade wüsste ich von nichts. Ich weiß, dass der Bernhard jetzt gerade ein Projekt macht, aber ich glaub, das hat nichts mit der „Schweigenden Mehrheit“ zu tun. Also ich habe nichts erfahren. Und dadurch, dass ich schwanger bin ist bei mir sowieso gerade // ist es jetzt gerade nicht so Thema. Wenn es in Zukunft mal wieder etwas gibt, wird man sich zusammenquatschen glaub ich. #00:32:12-6#

I: Und hast du noch mit dem ein oder anderen Neu-Österreicher_in was zu tun? #00:32:22-0#

S: Ja, schon! // Wie es glaub ich oft so ist bei gewissen Projekten. So ein paar Freundschaften bleiben. Wir haben auch so eine WhatsApp-Gruppe, wo auch immer wieder einmal irgendetwas hineingepostet wird, Aktivität herrscht. #00:32:41-5#

Und ja, man hat schon ein bisschen, nach wie vor so, // dass war ein starkes Gruppenerlebnis und man hat noch so – merke ich – noch Jahre danach ein bisschen dieses: "he wie geht es euch denn-Gruppe", dieses Gefühl noch ein bisschen. Und das zeigt schon, dass es ein sehr spezielles Projekt war und nicht ein normales Theaterprojekt. #00:33:02-2#

I: Und bei der Mahnwache oder auch bei diesem Wunschpunsch-Projekt, warst du da auch dabei? #00:33:09-1#

S: Ja bei der Mahnwache war ich auch dabei, also da habe ich auch mal was gelesen und mitgeholfen. Das war ja quasi so der Beginn // glaub ich. Und was war das Zweite? #00:33:27-0#

I: Am Campus hat es mal eine Wunschpunschaktion gegeben // #00:33:31-4#

S: Aso ja, da habe ich auch ein bisschen mitgearbeitet und mal mit einem Freund ein paar Lieder gesungen. #00:33:37-6#

I: Ja, das war es eigentlich von meiner Seite. Jetzt wäre die Frage, ob du noch etwas Interessantes erzählen willst, an das ich vielleicht nicht gedacht hab? #00:33:54-8#

S: (lacht) Das sind so große Themen, dass ich gerade so // Nein fällt mir eigentlich gerade nichts ein. #00:34:14-1#

I: Dann bedanke ich mich. #00:34:16-2#

S: Sehr gerne. #00:34:17-7#

Transkription: Interview mit Stefan Bergmann (Schauspieler ohne Fluchterfahrung) geführt in Wien am 18. Februar 2019

I: Karoline Suntinger

S: Stefan Bergmann

Gesamtlänge: 01:04:37

I: Also ich spreche hier jetzt mit dem Stefan Bergmann. Wenn ich da richtig lieg, bist du in Wien bzw. in Österreich geboren. Oder? #00:00:09-7#

S: Ja, ich bin in Wien geboren. #00:00:11-6#

I: Sehr gut. #00:00:12-9#

Und du spielst ja mehr Theater und vor allem auch bei Theaterstätten/Theaterstücken, die sich als politisch deklarieren. Und jetzt wollte ich mal von dir wissen, was verstehst du grundsätzlich unter politischem Theater? Gibt es eine Definition von politischem Theater für dich? #00:00:32-2#

S: Also keine, die ich jetzt in einem Satz präsentieren könnte. Aber grundsätzlich ist es schon so... Also als Schauspieler ist es so, dass ich, wenn ich Theater spiele unbedingt eine gesellschaftliche Aussage haben will. Weil wenn ich irgendwie eine kleinere emotionale Geschichte zeigen wollen würde, würde ich das lieber über Film machen. #00:00:57-2#

Ich finde Theater eignet sich für kleinere, persönlichere Emotionen nicht wirklich gut. Also für mich ist Theater immer eher eine Bühne, um irgendeine gesellschaftskritische Aussage an den Mann zu bringen. Also es ist vor allem wirklich...also für mich ist Theater eher ein Aufrütteln, ein Bewusst machen. Was bei anderen Kunstarten nicht unbedingt zwangsläufig der Fall sein muss. #00:01:29-5#

I: Und du hast sowohl bei die Schutzbefohlenen mitgespielt als auch bei Traiskirchen. Das Musical. Wie hast du vom Kollektiv gehört, bzw. wie bist du dazu gekommen und warum hast du mitgespielt? #00:01:45-4#

S: Das ist eine ganz typische Wiener Geschichte. Das war alles eigentlich nur über Bekanntschaften. Also angefangen hat alles damit // also natürlich habe ich schon vorher mitbekommen, dass das mit dem Lager Traiskirchen eine Katastrophe ist, dass so viele Dinge dort nicht funktionieren, dass die Leute anfangen aggressiv gegen diese Ströme zu werden, die da kommen. Das hat mich schon sehr beschäftigt. Aber ich war eigentlich damals ziemlich beschäftigt auch privat mit meiner kranken Mutter und beruflich war ich auch relativ gut ausgelastet. Aber dann ist der Bernhard Dechant (gekommen), mit dem ich Schauspiel studiert hab. Also wir waren beide in derselben Schauspielschule, wir waren sehr gut befreundet und sind es noch immer. Und er hat gewusst, dass ich zu der Zeit nicht wirklich was Künstlerisches zu tun gehabt habe, sondern eher in anderen Bereichen aktiv war. Und er hat mich einfach so gefragt, ob ich Zeit habe und ob ich mal mit nach Traiskirchen fahren will. Aber da war noch überhaupt nicht die Rede von irgendwelchen Projekten jetzt in dem Sinne. #00:03:04-9#

Also er hat nur mal gesagt: "Fahr ma mal nach Traiskirchen und schauen uns das mal vor Ort an, was da überhaupt los ist. Dann hat er eben auch noch diese 24-Stunden-Lesung am Herbert-von-Karajan-Platz gemacht. Aber zuerst hat er mich eigentlich gefragt, ob ich mit nach Traiskirchen mitfahren will, dann hat er mich gefragt, ob ich was lesen will und dann bin ich mal mit zum Karajan-Platz gegangen, hab dort eine Stunde "Die Welt von gestern" von Stefan Zweig gelesen – was ich finde, auch sehr gut zu dem Thema passt. Ein Werk, dass ich jeden auch empfehlen würde zu lesen, weil es auch sehr gut vorwegnimmt, wie es jetzt wahrscheinlich weiter gehen wird. Weil es ist wirklich erschreckend, wie ähnlich die Situationen vor hundert Jahren waren. Und jetzt. // #00:04:00-0#

Ja und auf jeden Fall dort habe ich dann gelesen und dann haben wir uns ausgemacht, wir fahren jetzt nach Traiskirchen. Dann sind wir dort hingefahren und haben eigentlich zuerst nur geplant gehabt Essen auszuteilen und zu schauen ob wir irgendwo helfen können. Es waren ein paar Leute dabei...aber nicht gezielt, "wir machen jetzt ein Kunstprojekt". #00:04:22-3#

Das war jetzt noch gar nicht so. Wir haben schon überlegt, ob wir irgendetwas in die Richtung machen können, aber nach Traiskirchen gefahren sind wir eigentlich relativ ohne irgendwelche klaren Pläne. #00:04:37-4#

Und wie wir dann hingekommen sind, haben wir wirklich dann auch mal Getränke ausgeteilt und Kleidung gebracht und eh, wie das sehr viele Österreicher gemacht haben. Was eh sehr cool war. Also es war total irre dort. Wirklich wahnsinnig viele Leute sind dort auf den Straßen gewesen, du hast dich überhaupt nicht auskennt mit: „Wo fängt jetzt eigentlich das Lager an?“ (xxx) // Also ich war komplett überwältigt. #00:05:08-3#

Aber sowohl positiv als auch negativ. Positiv – muss ich schon sagen – war einfach, dass da sehr viele Leute waren. Negativ war, dass es einfach schrecklich ausgeschaut hat. Also das war ein Chaos pur. #00:05:21-8#

Und dann irgendwann hat der Bernhard gesagt: "Naja, aber irgendwie wäre es schon cool, wenn wir irgendwas machen. Da sind ja ur viele verschiedene Leute." #00:05:29-9#

Und dann haben wir einfach so ein Plakat gebastelt, wo wir einfach mit einem Filzstift draufgeschrieben haben: "Suchen Schauspieler!" #00:05:38-2#

Und das haben wir auf Deutsch, Farsi und Arabisch und Englisch // und dann sind wir so dagestanden und dann sind immer mehr Leute gekommen und dann haben wir eine schöne Gruppe gehabt. Und dann wurde uns ein Raum zur Verfügung gestellt. Das war glaube ich von der Frau vom Bürgermeister, die hat sich da darum gekümmert. Ganz genau, also in den organisatorischen Sachen war ich nicht ganz so eingebunden. #00:06:02-7#

Aber so hat es sich jedenfalls entwickelt, dass wir dann in der Musikschule irgendeinen Raum gehabt haben. Der war eine ziemliche Katastrophe, weil er viel zu klein war für uns alle, aber wir haben dort halt angefangen zu proben einfach irgendwas. #00:06:16-2#

I: Und wie haben dann die Proben von den Schutzbefohlenen ausgesehen? #00:06:20-3#

S: Die haben so ausgesehen, dass // am Anfang wollten wir die Menschenrechtskonventionen performen, gemeinsam lesen. Und dann hat aber die Tina Leisch irgendwie, die mit der Elfriede Jelinek ganz gut im Kontakt steht. Die mal gefragt, ob wir den Text verwenden könn-

ten von den Schutzbefohlenen und sie hat halt gleich zugestimmt. #00:06:50-9#

Und der Bernhard hat das dann irgendwie bearbeitet, wir haben das eigentlich gemeinsam bearbeitet. #00:06:58-7#

So ein bisschen halt auch überlegt, was für Teile sind gut, was geben wir eher raus. Und dann haben wir halt einen Text gehabt und dann haben wir angefangen zu Proben. Und ja die Proben haben halt so ausgeschaut, wie es normal eher so bei Schauspielanfängern ist. Wir haben immer so mit Kennenlern-Übungen angefangen, wirklich so ganz einfach und slow. Dann so Reaktionsübungen, so ein bisschen in den Raum hereinkommen. Und dann langsam haben wir dann halt versucht aus diesem Kuddelmuddel an Menschen – es waren ja wirklich total verschiedene Personen – also es waren ältere Damen, ganz junge Burschen, von Afghanistan, von Syrien, von irgendwo. Also es war eine total bunte Mischung und ein paar Österreicher halt. #00:07:50-5#

Und das schwierigste glaub ich war für den Bernhard erst einmal zu checken, was geht sprachlich überhaupt. Was kann er denen zumuten. Die meisten Leute haben ja noch nicht wirklich Deutsch können. Und ja wir sind dann eigentlich so von Textbruchstücken ausgegangen, die wir dann einfach so versucht haben in irgendeiner Art von Chor oder Szenerie zu bringen. Und es gab schon einen roten Faden ungefähr. #00:08:26-5#

Deswegen gab es die Figur des Lagerleiters, der war sozusagen der Lenker. Oder der Regisseur auf der Bühne, wenn man es so will. Und der hat mehr oder weniger eigentlich das ganze gelenkt und die Masse halt sozusagen, wo ich auch dazugehört hab – eben als Chor... wir haben halt mehr oder weniger seine Befehle umgesetzt oder, dass was halt da war von seinen Ideen. Also es war eigentlich schon so, dass er im Endeffekt relativ klare Ideen. #00:09:04-9#

Und dass wir dann halt so gut wie möglich versucht haben mit den Laien-Schauspielern diese zu erarbeiten. Es war natürlich die sprachliche Barriere schon ein Problem. Wir hatten immer so zwei, drei Übersetzer jedes Mal dabei. #00:09:22-6#

Es war natürlich auch – teilweise glaub ich – haben die Leute, überhaupt keine Berührungspunkte mit Kunst und Theater gehabt. Das heißt sie haben teilweise gar nicht gewusst, was sie da eigentlich tun. Oder in welcher Situation sie dann sein werden. Es war auch durchaus ersichtlich, dass wie wir das erste Mal in der Arena gespielt haben – das war die Premiere sozusagen – dass die Leute das total überschätzt haben oder, dass die überhaupt nicht gecheckt haben, dass wir das wirklich auf der Bühne machen und so. Und das war dann eigentlich sehr lustig, aber es hat super funktioniert. Also es war natürlich weit weg von einer perfekten Inszenierung, aber ich glaub der Funke an sich ist übergesprungen und das war ja eigentlich das, was wir wollten. #00:10:06-1#

I: Und wie du schon gesagt hast – die Premiere hat in der Arena stattgefunden. Aber sowohl bei der Schutzbefohlenen als auch bei Traiskirchen. Das Musical hat ein stetiger Ortswechsel stattgefunden. Unter anderem am Wallensteinplatz, Schwarzenbergplatz // hat es für dich einen Unterschied gemacht, ob die Schutzbefohlene jetzt in einer Theaterstätte aufgeführt worden ist, oder in der Öffentlichkeit? #00:10:37-1#

S: Meinst du jetzt von den Reaktionen oder von der Technik? #00:10:39-7#

I: Von den Reaktionen und auch von deiner eigenen Wahrnehmung? #00:10:42-9#

S: Ok. Also grundsätzlich macht es für den Schauspieler einen riesen Unterschied, ob man in einem Raum spielt oder eben in keinem Raum. Also auf der Straße sozusagen, oder auf einem Platz ist es natürlich wahnsinnig schwierig von der Akustik. Da haben sich sicher auf viele von den Laienschauspielern schwergetan. #00:11:11-7#

Ich habe halt das Glück, dass ich eine ziemlich laute Stimme habe. Das muss aber auch nicht sein, dass das dann funktioniert, weil es geht ja auch sehr viel um Frequenzen und um Sachen wie Straßenlärm (xxx) // das kann sehr irritieren. Aber an sich, ich glaube, wenn man sich darauf einlässt, wo man spielt und man dann im Spielen ist, dann macht das im Endeffekt dann doch keinen Unterschied. Also man muss halt schon schauen: „ok da muss ich jetzt mit dem Mikrofon irgendetwas machen, weil das geht jetzt gar nicht ohne.“ Manchmal hat es dann so Situationen gegeben, wo dann ein bisschen improvisiert werden hat müssen, weil es technisch irgendwie nicht gegangen ist. Auch während des Spielens oft Dinge, die wir uns halt nicht überlegt haben vorher. Dass das eigentlich hier gar nicht geht oder so. Also es gab schon immer wieder so Situationen, das war aber eher auf den öffentlichen Plätzen so. Im Theater war es schon so, dass wir, dadurch dass wir alle eher vom Theater kommen, der Blick irgendwie klarer war. // #00:12:24-0#

Ich glaub auf den Straßen hat es ein bisschen mehr "work in Progress"-Gefühl gehabt. Andererseits ist – glaube ich – das Publikum auf öffentlichen Plätzen ein bisschen // also die rechnen jetzt auch nicht damit, dass das jetzt die perfekte Inszenierung wird. #00:12:58-3#

I: In der Theorie spricht man oft davon, dass der Ausbruch des Theaters (in den öffentlichen Raum) in irgendeiner Form auch dafür gut ist, um anderes Publikum zu erreichen. Würdest du behaupten, dass das funktioniert hat? #00:13:13-3#

S: Auf jeden Fall. Also nicht so viel, wie wir uns alle wünschen und erhoffen würden – glaube ich – aber an sich // also eben wenn wir da am Siebenbrunnenplatz gespielt haben, da mitten im 5. Bezirk auf einem Platz, der alles andere als schön ist, meiner Meinung nach. // Das macht natürlich auch was, „wie schaut der Platz überhaupt aus, was sind da für Leute, was sind da für Geschäfte? Was gehen da für Leute herum?“ Und natürlich hast du dann auch Laufpublikum sozusagen, die dann vorbeigehen und schauen. Also es gab schon immer genug Leute, die halt gezielt hingekommen sind. Also wir haben nie vor – kann mich zumindest nicht erinnern – dass wir jemals vor weniger als 50 Leuten gespielt hätten. Aber es gehen dann halt immer auch Leute vorbei. Und die Leute kriegt man halt. Das würde in einem Theater natürlich nie passieren. #00:14:12-7#

Weil, wer geht einfach so in ein Theater hinein, oder in einen Uni-Saal, wenn er nicht gezielt dorthin geht. #00:14:18-9#

Und das hat man schon gemerkt, dass manchmal eben Leute vorbeigegangen sind, die dann stehengeblieben sind, die dann geschaut haben: "Was ist da los?". Und die Leute erreichst du dann natürlich schon mehr als im Theater. Was natürlich der Nachteil ist, du hast halt manchmal auch so Publikum, was vielleicht halt nichts damit anfangen kann oder eher sogar gegen die ist. #00:14:43-6#

Es war selten, weil damals glaub ich die Stimmung im Land noch nicht so beschissen war wie jetzt. Aber damals war es selten, dass sich irgendwer hingestellt hat und irgendeinen Blödsinn geredet hat. #00:15:01-9#

I: Aber du kann dich an Reaktionen erinnern? #00:15:05-2#

S: Ich kann mich schon erinnern. Also bei der Lesung zum Beispiel auch. Da weiß ich es noch ganz genau beim Karajan-Platz, dass da immer wieder Leute vorbeigegangen sind, die gesagt habe: "Was ist denn das? Wie schaut denn das aus? Ist das 'schirch', (xxx) // " #00:15:25-3#

Und ja sonst war es halt auch so, dass manchmal ein paar Alkoholiker da waren, die halt irgendwie gegrölt haben von der Seite. Was aber auch ok ist, finde ich. Das darf ja ruhig sein. Also wir spielen ja da nicht für irgendein elitäres Publikum und regen uns dann auf, wenn irgendwer laut ist. Damit rechnet man ja, wenn man auf einem öffentlichen Platz spielt. Also das find ich schon ok. #00:15:51-5#

I: Und es haben ja im Anschluss der Schutzbefohlenen immer noch Diskussionen stattgefunden, die eigentlich Teil der Inszenierung waren. War das auf den Plätzen in der Öffentlichkeit auch? #00:16:03-4#

S: Das ist eine gute Frage, da muss ich kurz überlegen. Ich glaub fast nicht, oder weniger oder kleiner. Ich weiß, am Karlsplatz haben wir mal gespielt, da haben wir im Anschluss schon eine kurze Diskussion gehabt. Und dann im Rathaus glaub ich auch. #00:16:32-2#

Aber dadurch eben, dass die Politiker auch dort waren, die haben auch so ein bisschen was geredet. Und kleine Ansprachen gehalten. Also die Vassilakou war auf jeden Fall dort. // Aber im Zuge dieser Ansprachen haben wir schon kurz, zumindest im Rathaus, die Möglichkeit gehabt auch ein bisschen mit den Leuten zu reden. Es ist halt schwierig // also im Rathaus war es eher eine Mischung. Das war zwar irgendwie schon ein Raum, aber es war ja unter freiem Himmel. Also für mich hatte es eher das Feeling von einer Aufführung auf einem freien Platz gehabt, wobei es natürlich jetzt kein Laufpublikum war. Also da geht keiner vorbei, der nicht gezielt dort hingeht. (xxx) #00:17:25-0#

Aber so vom Feeling war es im Rathaus fast auch eher eine ,open-air‘ Veranstaltung und da haben wir auf jeden Fall schon auch ein Publikumsgespräch gehabt. Bei den anderen Plätzen // die meisten gehen gleich, wenn sie sehen es ist aus. Da gibt es noch einen Applaus und dann gehen alle langsam wieder ihre Wege. Das ist glaub ich schwieriger dort die Leute noch für ein Gespräch zu halten. #00:17:57-5#

I: Und wie hast du die Gespräche wahrgenommen. Hast du sie für hilfreich empfunden? #00:18:03-6#

S: In welcher Richtung? #00:18:06-6#

I: Also das Wort ,Integration‘ ist glaub ich schwierig zu verwenden. Aber gab es positive Reaktionen, negative Reaktionen? Glaubst du wirklich, dass danach Kontakte geknüpft worden sind und den Flüchtlingen durch das Theaterspielen geholfen worden ist? #00:18:26-8#

S: Also das glaub ich nicht nur, das weiß ich sicher. Weil ich war auch // also neben dem schauspielerischen Aspekt war ich auch zuständig für die EDV-Spenden. Das heißt, wenn wir irgendwie Computer, Laptops, Tablets, Handies gespendet bekommen haben, habe ich das verwaltet und dann an die Flüchtlinge weitergegeben. Beziehungsweise habe das System ein bisschen upgedated. Also ich habe sie wieder in Form gebracht und habe sie dann weiter gegeben sozusagen. //Und da war ich dann auch in Kontakt mit vielen Leuten, die die Stücke gesehen haben. Und eben auf Grund dessen mich dann kontaktiert haben. Also ich weiß, dass es Reaktionen gab und ich weiß auch, dass da durchaus einige waren, die nicht nur helfen

wollten, sondern auch irgendwie sehr an den Menschen interessiert waren, die dahinterstehen. #00:19:31-1#

Und ich glaub auch, dass sich einige Freundschaften entwickelt haben. Wir haben ja durchaus auch, während diesen Aufführungen auch Menschen gefunden, die Leute zuhause in der Wohnung aufgenommen haben. #00:19:50-2#

Und ich weiß zum Beispiel von einem Flüchtling, mit dem ich sehr eng in Kontakt war, der hat dort sozusagen seine Ziehmutter gefunden, mit der er jetzt noch immer wahnsinnig gut befreundet ist. Er hat sich mittlerweile selbstständig gemacht. Er lebt jetzt schon komplett allein in einer Wohnung mit seiner Freundin, aber er hat noch immer wahnsinnig guten Kontakt zu seiner zweiten Mutter sozusagen. #00:20:26-4#

I: Und du würdest auch von dir behaupten, dass das Kollektiv dich dazu bewegt hat, Integrationshilfe zu leisten? #00:20:35-4#

S: Absolut. Also ohne das Projekt hätte ich wahrscheinlich schon auch irgendwie etwas gemacht. Was auch immer das gewesen wäre. Weil es mir schon innerlich ein Bedürfnis ist und ich das nicht so locker hinnehmen kann, wie das da läuft. Aber // ich habe ja einmal zum Bernhard gesagt, dass das wahrscheinlich nicht nur beruflich, sondern für mich persönlich eines der wichtigsten Projekte war, bei denen ich je mitgemacht hab. Die auch mein Leben nachhaltig verändert haben. #00:21:21-4#

Und ich im sehr, sehr dankbar war, dass er mich da // also das war ja nicht absehbar. Ich habe mir eigentlich damals gedacht, ich geh mal zu einer Probe mit. Ganz am Anfang wie gesagt, habe ich gedacht, ich verteil nur Essen und Trinken. Dann habe ich mir gedacht, naja ich geh halt zu ein bis zwei Proben und versuch denen irgendwie zu erklären, um was es da geht, oder mit denen zu arbeiten, mit Dolmetschern oder mit Leuten, die halt ein bisschen Englisch können. Das hat sich ja auch erst später herausgestellt, dass wir auch mitspielen. Das war am Anfang gar nicht unbedingt geplant. Und ja, was dann halt nachher noch mit dem Musical gekommen ist, das hat mich extrem beeinflusst. Die „Schweigende Mehrheit“ hat mich extrem beeinflusst und ich muss sagen, mit einem sehr, sehr positiven Effekt. #00:22:16-5#

I: Wie ist die Idee entstanden, dass da wirklich österreichische Schauspieler auch mitwirken? Also waren die ganzen Österreicher_innen schon von vornherein dabei? Oder auch über Kontakte? #00:22:29-1#

S: Es war eigentlich fast alles über Kontakte. Also am Anfang hat es noch ein bisschen mehr Fluktuation gegeben, weil einige die am Anfang mit dabei waren dann, aufgrund von anderen Projekten, aufgrund von Engagements in anderen Theatern // ich kann mich erinnern zwei Leute, die sehr engagiert waren und sehr lieb waren am Anfang, auch gute Freunde eben von Bernhard, sind dann eben in die Schweiz gegangen, weil sie eben dort dann ein Engagement hatten, die konnten dann nicht mehr weiter machen. Aber wir haben das dann immer nachgefüllt mit Leuten, die wir dann halt gekannt haben, oder die irgendwer anderer, der halt noch dabei war (xxx) // #00:23:15-2#

Wir hatten dann eigentlich so eine Mannschaft von fünf, sechs Leuten // also ich habe auch eine sehr gute Freundin mit reingeholt in das Projekt zum Beispiel. Also wir haben selbst geschaut, dass sozusagen ein kleiner Stamm von österreichischen oder deutschsprachigen Schauspielern dabei ist, weil wir gemerkt haben eben: "Das wird sich nicht ausgehen, dass die Flüchtlinge das alles spielen können." Schon allein von der Sprache her. Jelinek ist jetzt nicht

gerade das Einfachste. // #00:24:06-6#

Irgendwann war es klar, dass die nicht alles spielen können. Und das war dann eben dann, wo der Bernhard gesagt hat, "Na, dann nehmen wir halt unsere Österreicher sozusagen auch wirklich mit rein in die Inszenierung, damit sie halt ein bisschen Text tragen können." #00:24:24-2#

Das war eigentlich der einzige Grund. Sonst hätten wir nicht zwangsläufig mitspielen müssen, finde ich. Also es hätte // wenn wir mehr Zeit gehabt hätten, wäre es sich vielleicht sogar ausgegangen, das wirklich nur die Schutzbefohlenen mitgespielt hätten. Dadurch, dass das aber nur ein sehr enger Zeitrahmen war - wir haben glaub ich nur vier oder fünf richtig lange Proben gehabt - war es dann irgendwann klar: "Ok das müssen wir machen". Also die komplizierten Teile vom Text. #00:24:58-6#

I: Und es wurde nach der Aufführung versucht, den Flüchtlingen einen bestimmten Betrag an Geld zu geben und sie wirklich für die Arbeit zu bezahlen. Betrifft das die österreichischen Schauspieler auch? #00:25:12-6#

S: Wir haben auch Geld bekommen, ja. #00:25:14-1#

I: So jetzt will ich noch einmal kurz über Traiskirchen. Das Musical etwas erfahren. Und zwar: wie hast du von Traiskirchen. Das Musical gehört? Beziehungsweise bist du gecastet worden? Warst du bei der Ideenentwicklung dabei? #00:25:33-6#

S: Ich wurde weder gecastet noch war ich bei der Ideenentwicklung dabei. Wobei naja Ideenentwicklung, das war ein extrem langer Prozess. Ich kann jetzt nicht sagen, dass ich komplett gar nichts damit zu tun hatte weil, es gab natürlich schon lange Diskussionen, es gab Leseproben am Anfang, wo wir auch dann nachher darüber diskutiert haben, was wir anders machen könnten. Also ein bisschen im Entwicklungsprozess war ich schon dabei. #00:26:05-3#

Aber der Text an sich, das Stück haben der Bernhard und die Tina geschrieben. #00:26:13-9#

Das war relativ bald einmal // der Bernhard hat schon lange einmal die Idee gehabt, politisches Theater in Musicalform zu machen. Eben auch aufgrund dessen, dass man neue Besucherschichten erreicht, die halt in das Sprechtheater nicht kommen würden. #00:26:38-1#

Musicaltheater ist doch mehr massenpublikumstauglich als Sprechtheater – als normales Sprechtheater. Das heißt er wollte da eine zusätzliche Ebene aufmachen, um Leute ins Theater zu bringen. #00:26:52-8#

Und die Idee hat er schon wirklich lange gehabt. Die hat er auch vorher schon mal im Schloss Solitude, wo er in Stuttgart ein Regiestipendium gehabt hat in Stuttgart. // #00:27:16-6#

Da hat er schon ein Musical gemacht – *Gaddafi* – also er wollte schon immer politisch pressante Themen in Musicalform raushauen. Und *Gaddafi* ist mehr oder weniger ein Teil des Flüchtlingsproblems schon gewesen. Also er hat das alles ja schon kommen sehen. #00:27:35-9#

Und er hat ja auch so ein Projekt gehabt, glaub ich – *Boat People* – wo sie in Graz auch schon das Thema – 2012 glaub ich, oder noch früher // da ging es schon um die Flüchtlinge, die auf Lampedusa landen. #00:27:48-7#

Und er war sogar persönlich vor Ort in Lampedusa und hat sich das angeschaut und ich glaub, das ist ein Thema, dass ihn extrem nachhaltig beeinflusst hat und er da unbedingt was machen wollte in die Richtung. Und eben wie es dann klar war: „Ok, wir haben uns jetzt ein bisschen ein Renommee erschafft, auch mit Hilfe der ‚depperten‘ Identitären.“ #00:28:16-4#

Wir waren dann halt auch in den Medien und wir haben dann halt wirklich auch die Möglichkeit gehabt Geld zu lukrieren, was ja in so freien Projekten wahnsinnig schwierig ist. #00:28:31-5#

Und durch die Einladung zu den Wiener Festwochen – also das war so ein Glücksgriff, oder eine Fügung, damit rechnest du normal nicht. (xxx) // #00:28:52-2#

Natürlich hat da im Hintergrund die Tina gearbeitet, die sehr gut vernetzt ist, aber ich glaub damit hat trotzdem auf die Schnelle niemand gerechnet. Und wie wir dann auch gewusst haben, dass das Volkstheater uns zumindest den Raum gibt... Mit ein paar anderen Sponsoren war das dann schon ein ganz gutes Paket. Das wir gewusst haben: „Das wird zwar arg und es ist größtenwahnsinnig, aber wir könnten es irgendwie schaffen!“ #00:29:19-9#

Und ich wurde nicht gecastet. Ich war halt einfach // erstens mal, weil mich der Bernhard kennt, der hat auch gewusst, was ich kann und deswegen hat er mich dazu genommen und er wollte – glaub ich – auch sehr gerne mit mir wieder was machen. #00:29:38-6#

I: Und hast du das Gefühl, dass die Zusammenarbeit oder die Kooperation mit dem Volkstheater und den Wiener Festwochen in irgendeiner Form auch Einschränkungen mit sich gebracht hat. Oder was hat sich geändert in der Arbeitsform, vergleicht man die Schutzbefohlenen und das Musical? #00:29:56-5#

S: Das ist eine gute Frage. Ich würde fast sagen, dass ich das nicht zu 100% sagen kann, weil ich ja in diesen Hintergrundaktionen nicht so verwickelt war. Das war alles eigentlich vor allem Sache von der Tina und von der Produktionsleiterin, der Christina [Pröll]. Und wir haben da jetzt als Schauspieler nicht so viel mitbekommen. Natürlich haben wir schon mitbekommen, dass es teilweise schwieriger war. Also es wurde bei einigen Szenen oder Themen schon ein bisschen gekämpft, ob das jetzt durchgeht oder nicht. Wie genau das abgelaufen ist, das können dir sicher der Bernhard oder die Tina besser sagen aber an sich, würde ich jetzt einmal sagen, es hat mehr Chance gebracht, als dass es von außen Zwänge gab. #00:31:11-5#

I: Und wie haben jetzt noch einmal für dich die Proben ausgesaut. Weil, im Internet steht etwas von Workshops und von Text- und Liederentwicklung in Form von Workshops zu verschiedenen Themen. Warst du bei diesen Workshops auch dabei? #00:31:24-2#

S: Ja. Sagen wir es so, die Workshops waren mehr oder weniger die Proben. // Also wir haben teilweise auch einmal geschaut: „was kann wer?“ Und da war dann eben der kleine Ali [Mohammadi], also das klingt jetzt so als wäre er jung, aber das ist eigentlich schon ein älterer Herr, aber er ist sehr klein. Und er ist ein Kung Fu-Meister und dann haben wir halt gesagt: "Ja das müssen wir irgendwie einbauen." Und dann hat er halt so eine kurze Kung Fu Performance gemacht. #00:32:01-6#

Dann haben wir einen ganz jungen, lieben Jungen gehabt, der super singen hat können. Und dann hat der irgendein Lied vorgesungen bei einer Probe, wo fast alle zu weinen angefangen haben und dann haben wir halt gesagt: „Das müssen wir auch unbedingt in das Stück reinbringen.“ #00:32:17-6#

Also sagen wir so, wir hatten den Text von der Jelinek, aber wir haben auch geschaut, wie können wir die einzelnen Menschen, die da dastehen, mit ihren eigenen Fähigkeiten noch einbinden. Dass sie so einen kurzen, kleinen, eigenen Auftritt haben. Und manche haben halt ein bisschen mehr gehabt, weil sie sich mehr getraut haben, oder mehr zeigen wollten. Manche waren aber auch sehr zufrieden, dass sie einfach nur im Chor stehen. #00:32:54-7#

Das war ihnen auch teilweise lieber. Aber das war eben nur bei *den Schutzbefohlenen*. Beim *Musical Traiskirchen* // nachdem das Stück fertig war, war das schon eine ganz klassische Theaterarbeit, mit Probenplänen, genauen Szenen, wann wir welche Proben haben und so weiter. Es war eigentlich eine eher klassische Theaterprobe. #00:33:35-2#

I: Und weil du gesagt hast, das Ziel von Bernhard Dechant war es, ein anderes Publikum ins Theater zu bringen. Hat das deiner Meinung nach funktioniert? #00:33:48-7#

S: Nicht so, wie wir es uns gewünscht hätten. #00:33:53-5#

I: Und auch der Ortwechsel, unter anderem nach Wiener Neustadt. Ich glaube in Stockerau hat es doch nicht stattgefunden, aber nach Wiener Neustadt // hat sich da eine Veränderung im Publikum feststellen lassen? #00:34:05-8#

S: Es war bei *den Schutzbefohlenen* sicher mehr gemischt – da hat es fast besser funktioniert als beim Musical würde ich sagen. Weil dadurch, dass wir da halt dann schon auf große Häuser angewiesen waren, weil das ganze Werk ja ein riesen Apparat war. Also von Musikern, von Schauspielern, die auf der Bühne stehen – die Wege waren größer, das heißt, du hast schon einmal eine größere Bühne gebraucht. Da war klar, wir brauchen Häuser, die eine gewisse Mindestgröße haben, wo die Musiker irgendwo Platz haben und da bist du schon einmal eingeschränkt, wo du überhaupt spielen kannst. #00:34:53-0#

Das war halt bei *den Schutzbefohlenen* einfacher, weil da haben wir relativ wenig Anspruch an die äußeren Umstände gehabt und dadurch haben wir da schon mehr verschiedenes Publikum erwischt. #00:35:08-6#

Beim Musical hat es nicht ganz so hingehauen, wie wir uns das gewünscht hätten. Ich glaub natürlich schon // also im Volkstheater waren wir sehr gut besucht, während den Festwochen sowieso. Also im Volkstheater hat das gut funktioniert. Aber ich glaube das Problem war, dass es eine viel zu große Produktion war, um wirklich damit auf Tournee gehen zu können. Wir haben uns das echt sehr gewünscht, dass wir mehr außerhalb dann auch spielen, aber das wollte sich einfach keiner leisten. // #00:35:41-6#

Ich sag jetzt mal eine Hausnummer // 10.000 Euro hätte eine Aufführung ungefähr gekostet, ein bisschen mehr wahrscheinlich sogar. Und das zahlt dir halt keiner für ein Gastspiel. (xxx) #00:36:01-9#

Also wie wir dann am Schluss gesehen haben, wie viel Aufwand das eigentlich am Ende ist und wie viel das finanziell auch ist, war es uns dann relativ bald klar, dass sich das nicht ausgeht. #00:36:13-8#

Also das will und das kann auch kaum jemand zahlen. #00:36:17-1#

I: Und es sind ja vor allem so viele Menschen auf der Bühne gestanden. Und jeden gleich und

fair zu behandeln und dann auch noch von der her Bezahlung gerecht zu sein, ist wahrscheinlich schwierig. #00:36:29-9#

S: Genau, das ist im Endeffekt eigentlich nicht möglich. // #00:37:09-5#

Es waren im November, Dezember, Jänner eher so sporadische Proben, aber schon auch immer wieder. Also es waren so drei, vier Proben im Monat. Und dann aber ab Februar, März auch noch so vereinzelt. Aber April, Mai war voll durch. Also da war wirklich fast jeden Tag Probe. #00:37:32-2#

Und wir haben für das ganze eigentlich von Oktober, oder August bis Mai – also fast für ein Jahr Probenarbeit – haben wir 1500 Euro gekriegt – das ist natürlich gar nichts. Also eigentlich ein Verhältnis // #00:37:52-0#

I: Und es sind dann mit Traiskirchen. Das Musical, außer einer Spendenaktion für Ute Bock, glaub ich ?? #00:37:59-5#

S: Ja. #00:38:01-8#

I: Im Grunde sind bei Traiskirchen. Das Musical keine Spenden mehr gesammelt worden, oder? #00:38:07-1#

Oder auch nicht mehr so viel Öffentlichkeitsarbeit geleistet worden, wie es ursprünglich bei den *Schutzbefohlenen* war? #00:38:15-0#

S: Genau, das war absolut so. Also ich würde sagen, dass das lustige war, wenn man es auf einen kleinen Nenner bringen will... Je größer die Produktion, desto weniger Platz war da noch für den sozialen Aspekt eigentlich. Das muss man auch wirklich so sagen. Also wir waren mit dieser riesigen Musicalproduktion so am Anschlag von Körper, Geist, Zeit, alle mussten ja auch noch - also auch die österreichischen Schauspieler – die haben ja alle nebenbei noch Jobs gehabt, weil das ja sonst alles nicht gegangen wäre. Das heißt du hast teilweise 60, 70 Stunden Wochen gehabt mit den Proben dazu. #00:39:02-1#

Das war ja wirklich schon grenzwertig. // #00:39:30-0#

I: Also würdest du sagen, dass das zweite Projekt vor allem inhaltlich ein politisch relevantes Thema aufgegriffen hat und dadurch // #00:39:38-4#

S: Ja. Also es war sicher auch künstlerisch wertvoller. Grundsätzlich waren wir alle sehr zufrieden mit der Arbeit an sich. Aber man hat eben durch diese Rahmenbedingungen gemerkt, durch den enormen Stress in den Proben, es war echt keine sehr gemütliche Arbeit. // #00:40:48-7#

I: Wie hat den die Zusammenarbeit zwischen den Geflüchteten, bzw. wie war generell die Zusammenarbeit im Kollektiv? #00:40:57-9#

S: Wie das oft mal so ist in der Theaterarbeit – würde ich fast sagen – waren zu 95% die Schauspieler eine eingeschworene Truppe und die Regie eine abgetrennte davon. Und das ist schon allein vom Thema her so gegeben. Also es ist sehr selten, dass jetzt der Regisseur – auch wenn er jetzt, wie in dem Fall in beiden Produktionen mitgespielt hat // es ist trotzdem immer ein gewisser Abstand zwischen Regisseur und Schauspieler. Muss auch sein.

#00:41:58-8#

Nur war es teilweise in dieser Form ein bisschen zu abgetrennt. Also man hat ein bisschen beobachten können, dass sich dann wirklich (xxx) ein bisschen zwei Lager gebildet haben. Eben die Schauspieler und die Produktionsleiter und das ist aber einfach dieser Größe und diesem Wahnsinn zuzuschreiben, den wir da gemacht haben. #00:42:47-1#

Und es hat sich dann eh wieder sehr schön aufgelöst, die Spannungen. Aber am Ende, also kurz vor der Premiere, war es schon sehr schwierig. Aber insofern war es auch wieder sehr cool, weil – eben ich glaub – durch diesen Druck, den wir als Schauspieler hatten, dass das jetzt noch fertig wird und es war ja // wir hatten ja am letzten Tag Generalprobe, Lichtprobe und Premiere an einem Tag, das war vollkommener Irrsinn. Also wir haben um 8 angefangen und um Mitternacht waren wir fertig. Und da hat sich dann schon so eine Gemeinschaft entwickelt unter den Schauspielern. #00:43:33-9#

Das man den anderen auch unterstützt und dass man mehr hilft und man gemerkt hat, dem geht es heute nicht gut, dann versuch ich da ein bisschen zu entlasten und zu helfen. Das war die ganze Zeit sehr stark. #00:43:51-6#

I: Und auf beide Projekte bezogen, würdest du sagen, dass ein starker interkultureller Austausch stattgefunden hat? #00:43:57-7#

Also sowohl von Österreicher geben viel an die ausländischen Schauspieler weiter und umgekehrt? Oder ist das durch das Spielen selbst eigentlich zu kurz gekommen? #00:44:11-3#

S: Ich würde sagen wir waren // das ist eine gute Frage. Ich glaub bei *den Schutzbefohlenen* war es so, dass wir am Anfang ein bisschen überfordert waren mit der Situation, vor allem sprachlich – dass es da schon so eine Barriere gab. Aber halt so auf einer einfacheren Ebene, hat das eigentlich sehr gut funktioniert. Es war schon so, dass wir ab und zu mal, ich glaub auf beiden Seiten so: "**Häääää? Was will der jetzt oder was ist mit dem los?** Was hat der jetzt für ein Problem?" Das war immer wieder irgendwie so, dass da auch Themen waren, wo du dir gedacht hast: "Ok das ist jetzt ganz eindeutig nicht so wie bei uns." Aber das hat man dann auch relativ schnell erkannt und hat dann halt entweder Rücksicht darauf genommen oder hat eine Diskussion angefangen oder sonst irgendwie versucht damit umzugehen. Und das war glaub ich aber auch von beiden Seiten so. Und beim Musical, dadurch dass da ja dann wirklich auch fast nur mehr Profis mitgespielt haben, hat man sich zumindest künstlerisch schon einmal verstanden. Also man hat zumindest nicht noch erklären müssen, was jetzt eigentlich Theater ist // natürlich waren auch die künstlerischen Blickwinkel ein bisschen anders // auch da merkt man den kulturellen Unterschied. Aber am Ende ist es trotzdem eine Ebene – dass es hier um den Menschen geht. Und das haben alle Schauspielrichtungen gemein, egal ob es iranisch oder syrisch oder // also es ist im Endeffekt vollkommen egal. #00:46:27-7#

Aber natürlich. Manchmal hat man schon diskutieren müssen, warum das jetzt so gemacht wird. Vieles ist vom Stil halt auch anders, als es woanders gemacht wird. Und die Sprache ist natürlich auch immer ein Thema gewesen. Dadurch, dass ich sowohl Sprecher als auch Schauspieler bin und ich halt sehr viel mit Stimme und Sprache zu tun habe, habe ich auch teilweise die Schauspieler, die nicht Deutsch als Muttersprache haben und die, die sich ein bisschen schwerer getan haben // mit denen habe ich dann Einzelunterricht noch gemacht, damit wir die Texte noch verbessern. Weil es natürlich // bei *den Schutzbefohlenen* war mir das ja egal, ob man das jetzt wirklich alles super versteht. #00:47:16-0#

Und noch dazu, da haben wir auch mehr // das waren kleinere Räume, da hat man auch mit

Mikrofonen arbeiten können. Das war beim Musical halt nicht so, weil du da teilweise darauf angewiesen warst, dass die Leute so eine gute Technik haben, gerade auf so einer großen Bühne, wie im Volkstheater, dass das gut rüberkommt und dass das wirklich bis zum Ende, in die 5. Reihe von der Galerie kommt. Und sich das dann auch noch in einer fremden Sprache zu trauen, ist schon schwierig. Also ich habe schon auch gemerkt – also es war oft so diese Angst etwas falsch zu sagen und dann irgendwie sich dem ausgesetzt fühlen, dass dann Leute lachen // also da war schon eine Angst da und das habe ich halt versucht ein bisschen wegzunehmen und halt schon auf die Artikulation achten. #00:48:24-6#

Eben das ist ja auch sehr interessant, weil, wie alles im Leben, sehr personenspezifisch ist. Einigen habe ich das zweimal vorgesagt und die haben das schon fast ohne Probleme nachreden können. Andere sind an ein, zwei Sätzen verzweifelt, weil das einfach nicht hin gehaut hat // an so Kleinigkeiten scheitert das dann manchmal. Aber am Ende haben wir alles eigentlich so geschafft, wie wir es wollten. Aber manchmal ist das halt mehr Arbeit und manchmal weniger. #00:49:06-6#

I: Und wenn du die Erarbeitung dieser zwei Theaterstücke jetzt mit anderen Produktionen, in denen du mitgewirkt hast – weil du hast ja schon für Volkstheater, Drachengasse, Play Ground Vienna – gibt es wesentlich Unterschiede, oder schauen die Proben eigentlich im Prinzip überall so aus? #00:49:32-6#

S: Also ich würde sagen – da muss man meiner Meinung nach jetzt unterscheiden zwischen freier Szene und fixen Häusern und zwischen Stücke mit Massen an Schauspielern auf der Bühne und halt normalen Stücken. Also das sind zwei Elemente, die extrem unterschiedlich sind. #00:50:08-1#

Also es war schon mal durch die Masse an Leuten schwierig – also von der Konzentration im Kollektiv sehr schwierig. Noch dazu, wenn da eben wie bei *den Schutzbefohlenen* Leute dabei sind, die Theater nicht kennen, die nicht wissen, dass man ruhig sein muss, dass man konzentriert bleiben muss, dass man gerade mal nichts zu tun hat. Und gerade dann noch mehr konzentriert sein muss, damit du auch den anderen Leuten den Respekt gibst, dass sie jetzt Proben können. Und das ist manchmal schwierig, auch für Profis /// (xxx) #00:50:59-7#

Und das war teilweise schon hart, eben auch dann mit Übersetzungen. Es hat sich einiges wirklich gezogen und du stehst dann wirklich rum und hast nichts zu tun. // #00:51:32-0#

Also das ist einmal der riesen Unterschied zwischen Proben mit vielen Leuten und mit wenigen Leuten, wobei da ja eben auch noch die Sprache dazukam mit Übersetzungen und so weiter. Man musste ein sehr geduldiger Schauspieler sein, um das halbwegs zu schaffen. #00:51:55-2#

Und das andere: der Unterschied zwischen freier Szene und fixen Häusern ist der – du musst alles selbst machen. Da kommt keiner und macht für dich den Abbau und Aufbau und was weiß ich was. Das heißt du bist dann auch teilweise mit Arbeiten konfrontiert, auf die du überhaupt keine Lust hast. Das ist in meinem Fall zum Beispiel das Bühnenbild basteln. (xxx) // #00:52:35-4#

Also in der freien Szene ist es halt an sich immer so, dass du wirklich alles selbst machen musst. Die Arbeitsbedingungen natürlich insofern am schlechtesten sind, weil du viel mehr Zeitaufwand hast, viel weniger Geld kriegst. Also das muss dir wirklich ein Anliegen sein, damit man das dann macht. Was es in dem Fall aber auch war. #00:52:56-0#

Also ich würde sagen, dass sind die großen Unterschiede gewesen. Also auf der einen Seite eben der Mangel an Geld und an Kapazitäten in verschiedensten Richtungen, dadurch dass es ein freies Projekt war. #00:53:11-8#

Auch als wir mit dem Volkstheater und den Wiener Festwochen gearbeitet haben, war es trotzdem im Kern noch immer eine freie Szenen-Produktion. Ich glaub die Dinge waren schon sehr unterschiedlich zu einem normalen Theaterbetrieb – sagen wir es so. #00:53:34-8#

I: Und weil du gesagt hast, dass du in der EDV-Abwicklung tätig warst. Hast du auch etwas für die Homepage gemacht? #00:53:43-1#

S: Nein, für die Homepage habe ich gar nichts gemacht. Da hatten wir einen eigenen // Ich glaube jetzt haben wir einen neuen bekommen – beim letzten Projekt in Floridsdorf. Ja, aber ich glaub das hat immer ein externer Mitarbeiter gemacht. #00:54:06-6#

I: Und glaubst du aber, dass vor allem der Online-Auftritt oder die selbstinitiierten Beiträge, die auf der Homepage hochgeladen wurden, dass die auch geholfen haben? #00:54:18-4#

S: **Ja, sicher!** Weil wir haben eigentlich bei allem – also gerade noch bei den *Schutzbefohlenen*, haben wir bei jeder Aufführung, bevor wir die Diskussion angefangen haben, oder bei den Aufführungen, wo wir keine Diskussion hatten – zumindest aber immer die Homepage genannt. Dass man dort Informationen bekommt, dass man dort, wenn man helfen will, Listen hat, was es alles zu tun gibt, um Kontakt aufzunehmen usw. Also das gab es auf jeden Fall alles auf der Homepage und ich glaub, // das ist auf jeden Fall gut, dass man das ganze nachlesen kann. Also insofern ist das schon wichtig. Weil auch bei den Diskussionen, oder wenn wir versucht haben irgendwie, irgendwas zu organisieren für irgendwelche Leute, das kannst du maximal für zwei, drei Leute machen, dann wird das schon zu langweilig für die anderen. // #00:55:56-7#

Ich kann mich noch erinnern, bei einer Aufführung hat einer einen Brief vorgelesen, den er selber auf Deutsch geschrieben hat. Was schon toll war, weil da war er wirklich noch nicht so lange da und er hat wirklich in einem schönen Deutsch geschrieben. Und das hat er dann vorgelesen und am Schluss hat er dann gesagt, er braucht einen Kochtopf. #00:56:17-6#

Und das war so süß, ich glaub der hat gleich am nächsten Tag zehn Angebote für einen Kochtopf gekriegt. Also so Sachen waren schon auch persönlich möglich, aber ich bin absolut überzeugt und ich weiß es eben auch bei den EDV-Sachen. Es haben sich eben auch viele Leute die Homepage angeschaut und geschaut: „Was fehlt? Was brauchen die Leute?“ Und sich dann halt gemeldet. #00:56:47-8#

I: Und weil du kurz auf den Angriff der Identitären eingegangen bist. Hat es noch eine vergleichbare Aktion gegeben? Oder auch von anderen Gruppierungen, oder ist es bei den Identitären geblieben? #00:57:07-7#

S: Also Bühnenaktion gab es Gott sei Dank sonst keine, die eine war eh schon schrecklich genug. #00:57:20-0#

// Ich glaub das zweitschlimmste in meinem Leben war das, es war wirklich grausig. #00:57:37-2#

Zwar nur einen kurzen Moment, aber der war dafür wirklich heftig. Weil diese Dunkelheit und dass, das die da auf die Bühne – erstens einmal vergeht alles in Zeitlupe und im ersten Moment, wie die da hineingerannt sind und du Nichts siehst und nur irgendeinen Typen in das Megaphon brüllen hörst, glaubst du das wars. Ich habe wirklich fast damit gerechnet, da zückt jetzt einer die Knarre und ballert uns alle ab. #00:58:15-0#

Also das war so eine extreme Todesangst, das war wirklich nicht schön. Und ich habe mir dann auch wirklich gedacht, wie das für Kinder und für die Leute // also ich kann es gar nicht nachvollziehen, wie das für die war. Für mich war es schon schrecklich. #00:58:33-4#

I: Also ich war eben bei dieser Aufführung dabei und obwohl ich davor schon bei einer anderen Vorstellung dabei war, habe ich dann irgendwie geglaubt: "Ok, das ist jetzt durch den Produktionsprozess einfach dazugekommen." Hab aber dann recht bald gemerkt, dass es nicht so ist. Ja, war auch schockiert, hab es eigentlich nicht glauben können. War eigentlich mehr traurig als alles andere. Weil ich einfach nicht glauben will, dass es tatsächlich so Menschen gibt. #00:59:04-9#

S: Naja, wenn man damit konfrontiert wird // dafür hast du aber im ersten Moment, wenn du auf der Bühne stehst und du weißt, das gehört nicht dazu, hast du im ersten Moment // ist es einfach nur pure Angst, muss ich ganz ehrlich sagen. Also ich habe mir echt gedacht: "Ok, das wars jetzt!" #00:59:21-0#

I: Ja, ich glaube das war der Schutzfaktor des Publikums, dass es nicht gewusst hat, dass das nicht dazu gehört. Sonst wäre da wahrscheinlich viel größere Panik ausgebrochen. #00:59:29-4#

S: Jaja, sicher! Wir haben das auch mitbekommen // Also eben, die meisten mit denen wir im Nachhinein geredet haben, haben das nicht gewusst. Und anscheinend haben viele erst reagiert – die Tina ist hinten gestanden beim Licht und hat dann als erste angefangen zu rufen: "Nazis raus!" – und dann haben die Leute das erst langsam übernommen. Und dann ist irgendwie allen erst bewusst geworden, was da jetzt eigentlich passiert. Aber auch wie wir da oben gestanden sind und wie wir dann runter gegangen sind. Also ich muss auch ehrlich sagen, ich war einer von den ersten, der gesagt hat: "Ich möchte, ich persönlich möchte schon gern wieder rausgehen und weiterspielen." #01:00:10-5#

Aber ich hätte es auch total verstanden, wenn wir es nicht gemacht hätten. Also es waren hinten in der Umkleidekabine Frauen, die geweint haben. Schockzustände. Es gab Kinder, die geweint haben. Aber cool war // da waren zwei, drei Kinder und da hast du jetzt schon gesehen, die haben jetzt auch Angst gehabt. Aber das waren die ersten, die gesagt haben: "Weiterspielen!" Und dann haben wir gesagt: "Ja ok, wenn die Kleinen, na dann muss ich auch." #01:00:44-5#

Also ich habe zwar schon irgendwie Bedenken gehabt // aber es war schon so: „Können wir uns da jetzt noch einmal überwinden sozusagen und da noch einmal rausgehen?“ Aber ich glaub das war eine gute Entscheidung. #01:01:12-6#

I: Und hast du vor weiterhin mit der „Schweigenden Mehrheit“ zusammenzuarbeiten. Gibt es schon Ideen für weitere Projekte? #01:01:23-0#

S: Wenn der Bernhard und die Tina was brauchen, bin ich auf jeden Fall gerne dabei. Es wird jetzt bei mir halt auch immer enger mit dem Zeitkorsett. Dadurch, dass jetzt immer mehr auch

andere Projekte stattfinden und ich Gott sei Dank bald einmal davon leben kann. Das schaut zurzeit ganz gut aus. #01:01:51-8#

Bin ich dann halt natürlich sehr eingebunden. Aber grundsätzlich, für mich muss Theater eine Aussage haben, eine gesellschaftskritische, eine politische und solange das Projekt und da gehe ich 100% davon aus, weil der Bernhard, die Tina und ich glaube ich eine sehr ähnliche Sichtweise haben... Solange das Projekt meinen Idealen entspricht, oder ich gerne dafür kämpfen würde, was das Stück mitteilen will, wäre ich auf jeden Fall wieder dabei. #01:02:43-1#

Und konkrete Ideen gibt es glaube ich keine. Also es gibt schon so... Wir hatten ja jetzt dann noch das Projekt in Floridsdorf – *die Heldinnenzentrale*. Da gab es jetzt die Idee, dass man so einen langfristigen Kulturtreffpunkt, Kulturzentrum installiert. Das scheitert leider am Geld und an der Politik im Bezirk, aber ich bin mir sicher, es wird wieder was kommen. Also wir werden sicher nicht komplett Ruhe geben, oder aufhören irgendwie zu unseren Idealen zu stehen, aber konkret gibt es derzeit glaube ich keine Pläne. #01:03:46-9#

Also ich mein die Tina hat jetzt auch noch mit dem "Klappe Auf" – die ist ja sowieso ein Workaholic, die macht ja tausende verschiedene Projekte... der Bernhard spielt jetzt im Volkstheater demnächst. #01:03:56-9#

I: Echt? Bei welchem Stück? #01:04:00-6#

S: Opernball. Und ja, wenn der Bernhard das jetzt mal fertig gespielt hat, dann schauen wir mal ob er jetzt wieder mehr Lust hat Schau zu spielen, weil da hat er eigentlich in letzter Zeit keine Lust gehabt. Also er wollte glaube ich eh an sich lieber Regie machen. #01:04:22-3#

Aber eben wie gesagt, ich bin überzeugt, dass wieder was kommt, aber es dauert wahrscheinlich noch eine Zeit lang. #01:04:29-3#

I: Das wars von meiner Seite mit Fragen. #01:04:33-0#

S: Sehr gut!

Transkription: Interview mit Tina Leisch (Regisseurin/ ohne Fluchterfahrung) geführt in Wien am 23. Januar 2019 / Teil 1

I: Karoline Suntinger

T: Tina Leisch

Gesamtlänge: 01:06:06

I: Also ich spreche hier heute mit Tina Leisch, einer Mitbegründerin des Künstlerkollektivs „Die Schweigende Mehrheit“ die erste Frage ist sehr offen. Was zeichnet für Sie politisches Theater aus? #00:00:19-9#

T: Also ich denke, wenn man tatsächlich noch Theater macht in einer Zeit, in der es digitale Medien gibt, wo es eigentlich schon viel neuere Medien als das Theater gibt, wenn man da Theater macht, muss man darüber nachdenken, was und warum man das macht. Es gibt dieses bürgerliche Repräsentationstheater, wo man auf den Bühnen Dinge verhandelt, die im besten Fall politisch sind. Das kann schon eine Wirkung haben. Ich denke mir, es war nicht umsonst so, dass sich in den 90er Jahren die FPÖ dermaßen auf Jelinek, Turrini, Scharang, Peymann eingeschossen hat. Das ist ihnen schon irrsinnig auf die Nerven gegangen, dass auf der großen traditionellen, bürgerlichen Bühne des Burgtheaters eminent politische Dinge verhandelt worden sind. Also das hat sicher einen politischen Impact. Ich würde nicht sagen, dass das nicht wichtig ist, dass das auch passiert. Aber ich denk mir, das verlässt nie diese Sphäre einer bestimmten bildungsbürgerlichen Klientel, also man bleibt im eigenen Milieu. Es sind die Lehrer_innen und die Ärzt_innen und die Akademiker_innen das bürgerliche Publikum das halt in die Josefstadt, ins Volkstheater und ins Burgtheater geht. Aber es sind auch in den freien Szene-Spaces eigentlich die Kinder der gleichen Leute, also das studentisches Publikum, das ist aus der gleichen bürgerlichen Mittelschicht. Auf der anderen Seite gibt es in Wien aus der Zwischenkriegszeit eine Tradition von Arbeitertheater. Wenn man sich die Gemeindebauten anschaut, in jedem Gemeindebau ist ein Saal gebaut für Arbeitertheater. Und es gab die Arbeiterbühnen und es gab den Jura Soyfer, er ist leider nicht weit gekommen mit der Verwirklichung seiner Pläne, weil er von den Nazis getötet worden ist – aber er hatte genau diese Idee, in den Gemeindebauten – Arbeitertheater für die Arbeiter_innen zu machen, mit den Leuten gemeinsam etwas zu entwickeln. #00:02:28-8#

Wie gesagt, mich persönlich interessiert politisches Theater nicht so sehr, wenn ich dafür ins Burgtheater geh und da spielt irgendwas. Also im Gegenteil das ist manchmal direkt grotesk. Als bei der Premiere von *den Schutzbefohlenen* von der Jelinek im Burgtheater 2015 die Burgtheaterschauspieler_innen da durch das Waschwandl geschlurft sind, das irgendwie das Mittelmeer sein sollte, das war schon sehr lächerlich. Zwei Jahre zuvor, 2013 hatten Flüchtlinge die Votiv-Kirche besetzt. Und dann wird genau diese Votivkirche, dieser sakrale Raum auf der anderen Seite der Straße, 100 Meter weiter, auf der angeblich wichtigsten Bühne des Landes wiederaufgebaut, das hat etwas sehr Widersprüchliches. Weil zum einen ist es natürlich super, dass dieser Protest der Flüchtlinge, der ja exemplarisch und ganz neu war – dass Flüchtlinge für sich selber sprechen und selber etwas besetzen in Österreich – dass der es direkt in den größten Tempel der Hochkultur geschafft hat und auch direkt dort repräsentiert wurde. Aber gleichzeitig war das natürlich total absurd, wenn man da zwei Jahre vorher mit den Flüchtlingen am Steinfußboden gelegen ist, in der Nacht und gefroren hat in der kalten

Kirche... Und dann sind die Identitären einmarschiert und es gab dauernd Verhandlungen mit dem Kardinal und der Caritas und die Leute haben monatelang protestiert. Man hat geschaut, wie tut man da mit den Leuten, die dort in den Gottesdienst kommen. Und es waren Lesben und Transgenderaktivist_innen, die streng gläubige muslimische Paschtunen unterstützen, in einer katholischen Kirche – ich war ja da sehr involviert in diesen ganzen Wahnsinn. Und dann waten ein Jahr später schönsprechende Burgtheaterschauspieler durch ein Wasserwandl und sprechen chorisch diesen Text im Namen der Geflüchteten. Das hat etwas sehr Groteskes und Absurdes. #00:04:00-3#

Also ich sag nicht, dass es keine Berechtigung hat. Sicher, es macht etwas auf einer bestimmten Ebene, dass man Themen, die vielleicht nicht im Fokus einer bürgerlichen Öffentlichkeit waren, da hineinrücken kann – das ist nicht zu verachten. Das ist schon auch wichtig. Aber mich interessiert halt Theater der Unterdrückten, im weiten Sinn. Nicht nur in dem konkreten Sinn von Augusto Boal – finde ich zwar auch toll, aber allgemeiner: Theater als ein Instrument von Leuten, die tatsächlich benachteiligt sind, die machtlos sind, als Werkzeug der Befreiung für diejenigen, die an den Rand gedrängt sind, diejenigen, denen man in einer Gesellschaft einen ökonomisch, sozial, niedrigen Status zuschreibt. Theater als Ermächtigungstool für diejenigen von denen man sagt, dass sie Probleme haben oder Probleme machen. Also da finde ich halt, kann Theater ganz etwas anderes. #00:04:53-4#

Es funktioniert als Instrument der Selbstermächtigung, es funktioniert als Instrument einer Selbstrepräsentation in einem politischen Raster oder in einer politischen Struktur. Es funktioniert quasi als Aufklärung, nicht für die, die sowieso schon das aufgeklärte und aufklärungswillige, bildungsbürgerliche Publikum sind, sondern für diejenigen, die sonst immer nur die Objekte dramatischer Beschreibung sind. Theater als zur Sprache bringen von Dingen – durch die Leute, die sie erleben – die sonst keine Sprache haben, die nicht leicht in der Lage sind, selbst zu formulieren, was ihr Problem ist, oder die nicht gehört werden. #00:05:43-6#

Ich habe nie Theater studiert, ich bin über viele Wurzeln zum Theater gekommen. Zum Beispiel, weil ich in El Salvador in den 80er Jahren einen Augusto Boal Schüler getroffen hab, der dort mitten im Bürgerkrieg politisches Theater nach Augusto Boal gemacht hat. Und es hat mich total beeindruckt, wie in mitten einer Diktatur, eines Bürgerkriegs, Theater als ein Instrument zur Sichtbarmachung von Herrschaftsstrukturen und zur Entwicklung von widerständigem Verhalten dagegen funktioniert. #00:05:59-5#

Wie Theater zum Brechen von Frames, in denen man die Welt wahrnimmt, funktionieren kann. Mit Leuten, die normalerweise aus dieser bürgerlichen Mittelschicht, die schon die sogenannte öffentliche oder veröffentlichte Meinung mitbestimmt und den Ton angibt, ausgeschlossen werden. #00:06:24-6#

I: Grundsätzlich handelt es sich bei der ersten Produktion – also der Version von Jelineks Schutzbefohlene und bei Traiskirchen. Das Musical, um ästhetisch sehr unterschiedliche Inszenierungen. Jetzt werde ich ein paar Frage zu den Schutzbefohlenen stellen. #00:06:46-6#

Wie hat denn grundsätzlich der Entstehungsprozess und Probenprozess ausgesehen? Vom Casting angefangen - hat es ein herkömmliches Casting gegeben, bzw. wie wurden die Leute dann tatsächlich gefunden, bis hin zur Textentwicklung und den Proben im Allgemeinen? #00:07:04-0#

T: Also die Schutzbefohlenen sind durch Zufall entstanden. Es sind viele verschiedene Sachen durch Zufall zusammengekommen. Die „Schweigende Mehrheit“ hat sich im Juli 2015 ge-

gründet, nachdem wir wochenlang diese Nachrichten aus dem überfüllten Lager Traiskirchen bekommen haben: Da schlafen die Leute auf dem Trottoir und da gibt es keine Unterkünfte. Es ist total überlaufen und es gibt keine ordentliche medizinische Versorgung. Nach und nach sind immer schlimmere Nachrichten aus dem Lager in den digitalen Medien zirkuliert und keiner hat etwas dagegen gemacht. #00:07:33-4#

Irgendwann haben wir gesagt: „Jetzt machen wir was!“ Das waren ursprünglich die Natalie Assmann, der Bernhard Dechant und ich. #00:07:40-2#

Dann haben wir eben die „Schweigende Mehrheit“ gegründet und mit diesem Slogan die „Schweigende Mehrheit sagt Ja!“ eine Woche lang vor der Oper – weil da gegenüber die Badner Bahn nach Traiskirchen fährt – ein Protestcamp gemacht, gegen diese Überfüllung des Lagers – gegen diese – was haben wir damals gesagt? #00:07:57-0#

„Gegen die humanitäre Katastrophe 20 Kilometer südlich von Wien.“ #00:08:01-8#

Da gab es sehr großen Zuspruch und begeisterte Beteiligung durch die Kolleg_innen. Wir haben Künstlerinnen und Künstler aufgerufen dort zu performen, was zu lesen, zu singen, schauzuspielen, einfach aufzutreten, oder einfach etwas zu erzählen. Es waren alle unserer Bekannten da und haben zugestimmt, dass etwas getan werden muss. #00:08:21-4#

Wir haben das tatsächlich sieben Tage rund um die Uhr – 24 Stunden nonstop durchgezogen. Also wir sind auch wenn es gewinet hat nachts um vier dort gesessen und haben noch aus irgendeinem Buch etwas gelesen – zu zweit oder zu dritt – um durchzuhalten. #00:08:41-2#

Die letzte große Aktion, die wir dort gemacht haben, war eine Pressekonferenz. Wir sind nach Traiskirchen gefahren um dort mit Geflüchteten Kontakt aufzunehmen, dort mit ihnen zu reden und es waren sofort Leute da, die zu uns gekommen sind und gesagt haben: "Ihr müsst uns helfen. Super, ihr wollt was machen, machen wir etwas zusammen!" #00:08:55-7#

Und das erste, was wir dann gemacht haben, ist mit einigen Geflüchteten, die damals in Traiskirchen waren, auf diesem Protestcamp vor der Oper eine Pressekonferenz zu organisieren. #00:09:05-9#

Also wir haben die Leute aus Traiskirchen nach Wien gebracht und haben Presse eingeladen und die haben dort als Geflüchtete, die gerade in Traiskirchen waren, der Presse erzählt, was dort los ist. #00:09:20-1#

I: Mit Dolmetschern? #00:09:21-5#

T: Genau! #00:09:21-5#

Es waren von Anfang an Künstlerinnen involviert, die übersetzen konnten. Die Sängerin Sakina Teyna, sie ist eine Kurdin, die dann auch in *Traiskirchen. Das Musical* mitgespielt und gesungen hat. Die hat türkisch und kurdisch übersetzt, weil auf dieser Pressekonferenz Kurden und Kurdinnen aus Syrien waren. Dann waren Iraner auf der Pressekonferenz, die haben super Englisch geredet. Dann waren Leute aus Afrika, aus Eritrea, die haben selbst auch super Englisch geredet dann waren da, Afghanen, da hat dann eine andere Freundin, die Filmemacherin Niloufar Taghizadeh ersetzt. #00:10:12-8#

Wir haben natürlich immer ÜbersetzerInnen dabeigehabt, wenn wir nach Traiskirchen gefahren sind. #00:10:19-1#

Naja und dann haben wir halt dort Kontakt geknüpft. Die Basima [Saad Abed Wade] zum Beispiel – die haben wir schon ganz am Anfang dort kennengelernt. Sie war schon im Irak eine organisierte Feministin. #00:10:31-2# Nicht zuletzt deswegen hat sie dort wegmüssen, weil sie Empowerment-Workshops für Witwen gemacht hat, dass die allein leben können. Deswegen hat sie aus dem Irak fliehen müssen. Sie ist am Anfang ohne die Kinder gekommen, um zu schauen wie es hier ist. #00:10:47-9# Die war also allein da und hat als eine der ersten im Lager Traiskirchen Frauenproteste organisiert, weil die Duschen für die Frauen so waren, dass Männer reinschauen konnten. Das ist für uns schon nicht lustig, aber das ist für Frauen aus dem arabischen Raum total undenkbar, dass man wo duscht, wo ein fremder Mann vorbeigeht und zum Fenster reinschaut oder an der offenen Dusche vorbeigeht. #00:11:09-7#

I: Das wird eh in Traiskirchen. Das Musical verarbeitet? #00:11:12-7#

T: Genau! #00:11:12-0#

Das war der Moment, wo die Basima Saad Abed Wade gesagt hat: „Wir müssen was machen, es ist unerträglich hier. Es gibt keine medizinische Versorgung und wir müssen in Bezug auf die Duschen einen Protest machen.“ #00:11:23-5#

Und den Ahmad Alian – der auch bei *den Schutzbefohlenen* dann mitgetan hat #00:11:34-6# haben wir auch dort vorm Lagertor kennengelernt. Ein Syrer, der auch schon in Syrien bei den Protesten gegen Assad ganz am Anfang, bei diesen Demonstrationen dabei war – also ein politisierter, junger Syrer, der da im Widerstand war. Und er hat auch sofort gesagt: „Sie müssen da was organisieren, Sie müssen da was machen.“ Und wir haben dann beschlossen diesen Protest in Wien zu beenden, weil das nicht so sinnvoll war unsere ganze Energie – es war schon echt anstrengend – unsere Energie nur dafür zu verwenden, dass man da die ganze Zeit da Künstler_innen organisiert, wochenlang, Tag und Nacht. Weil die erste Idee, wir performen so lange vor der Oper, bis sich die Lage in Traiskirchen wirklich geändert hat – das hätte uns total überfordert. Und dann war auch dieser Protest eigentlich nicht mehr ganz so notwendig, weil dann in dieser Woche die Regierung das Durchgriffsrecht auf die Gemeinden beschlossen hat – dass überall Quartiere geschaffen werden können. Und dass es höhere Sätze für minderjährige Flüchtlinge gibt. Wir dachten: Eigentlich ist es viel gescheiter mit den geflüchteten Leuten in Traiskirchen was zu erarbeiten. Dann haben wir das Notwendigste organisiert, wie es alle in diesem Sommer gemacht haben. Wir haben Ärzte organisiert. Die Schwester von Bernhard ist Ärztin, die hat ordiniert vor dem Lagertor. #00:12:57-3# Weil wir dann schon Kontakt ins Lager hatten, haben wir Interviews mit Geflüchteten für andere Medien organisiert. Das lief alles über Facebook. Nachdem wir dauernd sehr viele Informationen auf unserer Timeline hatten, was wo los ist und vor allem, was in Traiskirchen los ist und was gerade gebraucht wird, was gerade passiert, haben sich dann Medien an uns gewandt. Wir haben dann Interviews vermittelt und unsere Kontakte ins Lager wieder weiter ausgebaut. Und mit unseren Übersetzern organisiert, dass Leute dort Interviews geben. Und dann haben unsere Bekannten im Lager uns gesagt, sie wollen einen Hungerstreik machen. Dann haben wir das lange mit ihnen beraten: „Sie halten das nicht mehr aus, das geht so nicht weiter, so kann man nicht leben und die Leute schlafen draußen und das geht alles nicht so.“ #00:13:41-4#

Und dann haben wir überlegt – Hungerstreik, das ist irgendwie heftig, vor allem für die Leute, denen es ohnehin schon schlecht geht.

Dann haben wir mit dem Andreas Babler, dem Bürgermeister von Traiskirchen geredet und ihm erzählt, dass die Flüchtlinge einen Hungerstreik machen wollen. Er hat gesagt: „Das ist

keine gute Idee.“ Weil er schon seit Mai auf diese Situation aufmerksam gemacht hat und ihm und der SPÖ und den Grünen in Traiskirchen es immer total wichtig war, dass der Zorn der Traiskirchner über diese unhaltbaren Zustände, sich nicht auf die Flüchtlinge, sondern auf das Innenministerium richtet. #00:14:09-3# (xxx)

Er hat gesagt ein Hungerstreik wäre blöd für Traiskirchen. Er hat gefürchtet, das könnte die Stimmung eher gegen die Geflüchteten richten. Und wofür streiken sie dann? Und was ist dann der Anlass, dass sie wieder aufhören? Weil, ein Hungerstreik hat ja nur dann Sinn, wenn wir streiken bis das und das passiert, dann ist es ein Druckmittel. #00:14:52-9#

Dann haben wir überlegt, was wir stattdessen machen können. Und haben dann vorgeschlagen: Statt Hungerstreik machen wir einen Chor. Die geflüchteten Leute, die protestieren wollen, sollen andere organisieren und dann in einem Chor am Lagerzaun die Menschenrechtskonventionen aufsagen als Protest und wir laden Presse ein und damit wird ein Performance-spektakel zum Protest. Die stehen hinter dem Gitter und halten sich fest und sagen die Menschenrechte auf – eben mit dieser Struktur, die dann auch *Die Schutzbefohlenen* hatte: Der Bernhard spricht immer einen Satz der Menschenrechtskonvention vor und der Chor wiederholt das. Wir holen Presse, die dürfen das filmen und fotografieren. Danach kommt einer von ihnen raus, gibt den Forderungskatalog ab und das wars. #00:15:34-3#

Das haben wir eigentlich geplant und haben dann von der Musikschule Traiskirchen einen Raum zum Proben bekommen. Wir durften ja nicht ins Lager und wir wollten das nicht am Lagertor proben. Wir haben das also geprobt und es war unfassbar stark, es hat irrsinnig super funktioniert gleich beim ersten Mal – da waren es so dreißig Leute. Wir waren alle in einem gestopft vollen Raum und dann hat der Bernhard das vorgesprochen, die haben das nachgesprochen – das war super. Es war wirklich unglaublich eindrucklich. #00:16:12-9#

Aber dann war dieser Protest am Lagertor gar nicht mehr nötig, weil inzwischen Amnesty schon im Lager war und diesen Bericht veröffentlicht hat und nach diesem Skandalbericht von Amnesty war das, was die Geflüchteten mit dem Hungerstreik bzw. dem Chor an die Öffentlichkeit bringen wollten dann eh schon publik und es war nicht so sinnvoll, das jetzt noch zu machen. Da hatten wir die Idee mit dieser Technik, nachdem das so super funktioniert hat und nachdem die Leute alle weitermachen wollten ein Stück zu machen. Da haben wir gesagt: „Ok dann machen wir nicht die Menschenrechtskonventionen am Lagertor, sondern machen wir ein ganzes Stück und zwar Jelineks *Schutzbefohlene*.“ #00:17:21-0#

Und dann haben wir in fünf Proben in der Musikschule Traiskirchen das Stück inszeniert. Also da war jetzt weder ein Konzept, noch ein Casting noch sonst irgendwas, sondern wir haben uns immer vor jeder Probe eine halbe Stunde vorher vor das Lager gestellt mit so einem Taferl auf Arabisch, Farsi, Deutsch und Englisch, dass wir Theater machen. Und die Leute, die halt schon bei uns mitgemacht haben, haben Zettel bekommen, die sie innen drinnen verteilt haben – dass Künstler und Schauspieler und Laien, die Lust haben mitzumachen, kommen können. Mit einem Plan, wie man zur Musikschule kommt. Also wir haben die Leute am Lagertor abgeholt und es hat sich herumgesprochen. Es waren teilweise Leute, die wollten gar nicht schauspielern, die haben überhaupt nicht gewusst was das ist, sondern es hat sich herumgesprochen, dass es in dieser Musikschule saubere Klos und saubere Waschbecken gibt und man sich da dann ordentlich waschen und ungestört auf eine saubere Toilette gehen konnte. Und dann kommt man zu uns und wir hatten Snacks und Getränke hingestellt und es ist eine feine Zeit und man ist in einem überdachten Gebäude und es herrscht halbwegs Zivilisation im Vergleich zu dem Irrsinn des überfüllten Lagers. #00:18:31-4#

Und da sind dann auch schon vierzig oder fünfzig Leute gewesen bei der dritten Probe. Wir sind schon mit einer Strichfassung gekommen und mit der Idee, dass es einen Deutschkurs gibt und einen Vorsprecher, dem immer alles nachgesprochen wird. Dann diesen kleinen Chor mit ein paar österreichischen Schauspieler_innen, die hauptsächlich Freunde oder Kolleg_innen von Bernhard waren, die an manchen Stellen diesen Chor der Deutschsprechenden angeleitet haben.

I: Aber nicht gecastet worden sind? #00:20:36-5#

T: Gar nicht. Da haben wir einfach so rumgefragt. Die Leute waren ja alle unsere Künstler-Freunde, -Freundinnen, die waren ja alle schon von dieser Aktion vor der Oper mobilisiert seit Ende Juli. Und mit dem Stück haben wir Mitte August angefangen, also das war zwei Wochen später. Wir waren alle dauernd noch im Austausch, alle die da aufgetreten sind, haben weitergepostet und alle waren in diesem Sommer motiviert und engagiert, Geflüchteten zu helfen, wo fahren wir hin, was machen wir, was tun wir?“ #00:21:04-0#

Wir haben also einerseits den Text chorisch eingeübt und andererseits hat der Bernhard Leute herausgerufen und mit ihnen die Interviews, die der Bernhard als Angestellter der ORS mit den Flüchtlingen führt, improvisiert. Also er hat immer irgendjemanden rausgeholt bei der Probe und gefragt "Wo kommen Sie her?" und mit dem ein Gespräch geführt und dann haben wir eben die, die jetzt im Stück sind – das waren die interessantesten – die haben wir dann noch einmal geändert und verschärft und in den Text reingeschrieben.

Und da ist eben auch das erste Mal der Johnny Mhanna dann aufgetaucht. Bei der zweiten oder dritten Probe ist der Johnny Mhanna gekommen und hat gesagt, er ist Schauspieler und er schaut sich das mal an. #00:18:47-8#

Wir haben gesagt: "Nein gar nichts, dahinstellen, mitspielen!“ (*lacht*) // Und der Bernhard hat ein Interview mit dem Johnny improvisiert und der Johnny hat da seinen syrischen Monolog hingelegt, dass uns der Mund offenstehen geblieben ist. Und der Rahmatullah Noori wollte unbedingt ein Lied singen und hat mit der Sun Sun Yap und der Julia Pervolaraki den Song geübt und es war sehr beeindruckend. Die Sun Sun Yap, die die Musik gemacht hat und die Julia Pervolaraki, die Klavier gespielt hat – auch die sind zufällig dazu gekommen. Die waren auch als Helfende vor dem Lager, wie so viele, die in diesem Sommer in Traiskirchen einfach gekommen sind, geholfen haben, den Leuten etwas zu Essen gebracht haben und so weiter. Sie haben unser Taferl gesehen und haben dann gesagt, dass sie mitmachen und damit hatten wir schon die Musikerinnen. Also es hat sich echt alles so gut gefügt. Das war wirklich toll.

Und so ist halt diese Truppe zusammengekommen. Und dann nach der fünften Probe, haben wir eben die Premiere – am 12. September in der Arena gemacht und es war irrsinnig lustig. #00:19:35-9#

(xxx) // #00:20:02-7#

Manche der Leute – etliche der afghanischen Burschen z.B. – waren noch nie in einem Theater, die haben noch nie ein Theater gesehen und die haben auch nicht gewusst was das ist und was das soll. Und die waren völlig geflasht, dass sie drei- vier- fünfmal in der Musikschule gesessen sind und irgendetwas nachgesprochen haben, was ihnen wer vorgeredet hat. Und wir haben danach immer so Gesprächsrunden gemacht, wo halt jeder erzählt, wer er ist – so Plauderrunden halt. Also es waren gemütliche Nachmittage. Und plötzlich stehen sie auf der Bühne und da ist Licht und Ton und Mikrofone und irgendwie 300 oder 400 Leute im Publikum,

die begeistert sind und die haben halt wirklich nicht gewusst, wo sie jetzt da gelandet sind und was wir mit ihnen da eigentlich aufführen und wozu wir sie benützen. #00:21:54-6#

Es gab natürlich andere – zum Beispiel die Eman Abdul Salam, mit ihrer Tochter, die aus Mossul ist und dort regelmäßig im Theater war und in der Sowjetunion war und sowieso schon theaterbegeistert war und immer schon Schauspielerin sein wollte – und die genau gewusst haben, was das ist und wo sie da sind und was sie da machen. #00:22:17-4#

Ja, so ist eigentlich dieses Stück entstanden. Es waren Dinge, die ineinandergegriffen haben, dass wir nach dieser Mahnwache an der Oper gedacht haben, jetzt machen wir was mit den Flüchtlingen. Dann haben wir erstmals nur so Flüchtlingshilfe geleistet wie alle. Dann irgendwann haben wir gedacht, dass es ein Blödsinn ist, dass wir hier medizinische Hilfe und Babynahrung organisieren, da gibt es andere Organisationen, die können das viel besser, wir sind Künstler, machen wir was Künstlerisches. #00:22:37-7#

Dann gab es diesen Wunsch des Hungerstreiks, dann haben wir diese ersten Proben gemacht, dann hat sich ergeben, dass das mit dem Chor super ist dann habe ich diese Strichfassung von dem Jelinektext gemacht und Bernhard hat es inszeniert und dann „Zack!“, mit fünf Proben, ist das auf der Bühne gestanden. #00:22:49-8#

I: Und ist es grundsätzlich so, dass Sie versucht haben den Flüchtlingen zu erklären, was sie auf die Bühne bringen oder was da eigentlich gerade passiert? #00:22:58-8#

T: Ja, genau. #00:22:58-9#

#00:23:26-6#

Wir hatten immer Übersetzer dabei, die haben den Leuten den Text ins Arabische und ins Persische übersetzt. Und einige Szenen sind dann aus der Reaktion der Mitspielenden auf den Text entstanden.

Es war alles immer viersprachig – also das gilt für beide Stücke eigentlich – das wir immer versucht haben, das Wichtigste in vier Sprachen zu übersetzen. Deutsch, Englisch, Farsi und Arabisch. Also mit diesen vier Sprachen sind wir eigentlich immer durchgekommen. #00:23:48-7#

Aber es gab keine Sprache, die alle gesprochen haben. Nur Englisch hat nicht funktioniert, weil gerade die afghanischen Buben oft überhaupt kein Englisch verstanden haben, aber dafür schon langsam mehr Deutsch. Und manche der Syrer_innen haben ganz gute Englisch gesprochen, aber sehr, sehr langsam Deutsch gelernt. Also es waren eigentlich immer vier Sprachen. #00:24:05-5#

Wir haben z.B. den Toni mitgenommen, den Farzad Mohammadi, der hat einmal bei der Sandra Selimovic in einem Theaterstück gespielt, ein Afghane, der in Österreich aufgewachsen ist und den ich auch schon lange kenne – als jungen afghanischen, wachen, klugen Kerl. Der ist mit uns raus und hat übersetzt. Der Bagher Ahmadi, der war damals schon zwei Jahre da und hat schon ganz gut Deutsch gekonnt, der ist mitgekommen zum Farsi übersetzen. Der Ahmad Alian und der Johnny Mhanna, die haben arabisch – englisch übersetzt. Und die Bana Haddad, das ist eine Syrerin, die seit 10 Jahren in Österreich lebt, die übersetzt uns bis heute, wenn es Dinge zu besprechen gibt mit den arabischsprachigen Geflüchteten. #00:25:04-0#

I: Die war eh auf der Bühne? #00:25:05-8#

T: Genau, die ist auch durch Zufall vor dem Lager gewesen und hat das lustig gefunden, wollte überhaupt nicht spielen, sondern war eben nur als Übersetzerin da und hat dann eben doch mitgespielt. #00:25:15-2#

Ja und daraus hat sich eben dieses Stück ergeben und in der Arena haben wir es gespielt und das war wirklich für alle total überwältigend. Wir haben eigentlich schon gewusst, dass das irgendwie fahren wird, weil das in den Proben schon so arg war, aber die Leute waren alle von den Socken, weil natürlich, wenn man noch nie in einem Stück gespielt hat und man ist in einem kleinen geschlossenen Raum, probt irgendwas und dann steht man zwei Stunden auf der Bühne, um das irgendwie einzurichten und plötzlich ist da die Halle voll und du hast Mikrofonverstärker und es ist Licht- wir haben dann auf die Schnelle ein dramatisches Licht gemacht. Ja und dann waren alle recht begeistert und es wollten auch alle möglichen Leute, dass wir es wieder spielen. #00:25:56-1#

Und dann haben wir das auch relativ schnell gespielt. Die zweite Aufführung war dann im Dschungel, dann haben wir es am Schwarzenbergplatz gespielt, dann im Werk X, im Schauspielhaus, in der Brunnenpassage, in Schulen, auf öffentlichen Plätzen. // #00:26:24-1#

I: Ich glaub, die erste, bei der ich dabei war, war im mo.ë. #00:26:32-9#

T: In so einem besetzten Haus. Jaja genau. Das war dann schon im März 2016. #00:26:43-9#

I: Audimax #00:27:02-1#

T: Im Audimax, das war im April 2016. Also wir haben dann gar nicht viel organisieren müssen, sondern eigentlich sind die Leute zu uns gekommen und haben gesagt, spielt es bei uns auch noch. #00:27:09-9#

Und wir haben eigentlich aber schon, von der zweiten Aufführung im Dschungel weg, dann eigentlich immer diese Zweiteilung gehabt. #00:27:21-3#

Also circa eine Stunde Performance und eine Stunde Gespräch mit dem Publikum. #00:27:28-0#

I: Es hat ja auch öffentliche Proben gegeben. Gibt es da einen Grund, warum ihr diese öffentlichen Proben gemacht habt, sind diese angenommen worden und habt ihr die Reaktionen des Publikums auch wirklich miteinbezogen? #00:27:44-5#

T: Wo öffentliche Proben? #00:27:44-5#

I: Auf der Homepage ist angegeben worden, dass es mal öffentliche Proben gegeben hat von den Schutzbefohlenen. #00:27:49-5#

T: Ach ja, das war im Künstlerhaus im Rahmen eines Kunstprojektes unserer Bühnenbildnerin Gudrun Lenk-Wane. Da haben wir Szenen aus dem Stück geprobt, verbessert und man konnte zuschauen, die Mitwirkenden kennenlernen, mit uns ins Gespräch kommen. Und das Künstlerhaus hat derweilen Kinderbetreuung für die Kinder organisiert.

I: Es gab ja danach immer ein Publikumsgespräch – ist dieses einfach so entstanden oder habt ihr die Idee gehabt dieses zu machen? #00:28:18-6#

T: Nein es war eigentlich total klar, dass dieses Stück den Leuten aus verschiedenen Gründen gefällt. Ersten weil es so crazy ist, weil es das übliche Framing gesprengt hat. #00:28:31-0# Zweitens, weil man diese Flüchtlinge- es sind ja mehr als 1 Million Leute innerhalb weniger Monate durch Österreich durchgereist – kennenlernen konnte, mit ihnen reden. Drittens weil es ein toller Text in einer argen, unterhaltsamen, mitreißenden Performance war.

Also diese Flüchtlinge aus Traiskirchen sind halt alle immer und überall als die Armen dargestellt worden. Da müssen wir jetzt hinkommen und denen helfen. Bedauernswerte, hilfsbedürftige Menschen, was dieser Flüchtlingsbegriff halt so beinhaltet. Die Tatsache, dass die dann plötzlich als Performer da waren und diesen anspruchsvollen Text sprechen und ja auch in diesen Szenen mitwirken, die wir da noch mit Improvisationen reinentwickelt haben, – die haben sich ja im Laufe der Aufführungen teilweise auch noch ein bisschen geändert – und die sind ja auch sehr ironisch und lustig und manchmal albern, das hat doch die Erwartungshaltungen sehr überrumpelt. Das hat glaub ich gut funktioniert, dass das Stück ein superbrandheißes Thema aufgreift und aus einer ungewohnten Perspektive beleuchtet. Jeder redet über Traiskirchen – das ist das Thema des Sommers. Ganz viele Leute fahren zum Bahnhof helfen, haben einen Flüchtling daheim, kümmern sich irgendwie, haben eine Patenschaft. Dass war eine Überraschung, dass das gleichzeitig schon mit diesem Text unserer Nobelpreisträgerin auf einer Bühne landet. Also am 12. September war die Premiere. Der 30. August war der Tag, wo diese ersten Züge von Ungarn durchgefahren sind – da sind die ersten Züge am Westbahnhof angekommen. Also das heißt diese richtige große Ankunft der Geflüchteten hat gerade zwei Wochen vorher angefangen, die Leute sind zu den Grenzen gefahren und überall hingefahren und während dessen haben wir mit den Geflüchteten diesen Jelinek Text gemacht. Die Leute haben gestaunt: „Die sind aber schnell!“ Gestern angekommen, heute stehen sie auf der Bühne und reden über ihre Situation mit den Worten unserer Nobelpreisträgerin. Natürlich habe ich die Strichfassung gemacht. Aber zum Beispiel die Sätze, die dann so oft wiederholt werden oder die dann sich eignen, dass man mehr damit spielt, das waren oft Sätze, wo die Leute – wenn man sie ihnen übersetzt hat – dann gesagt haben: "Genauso ist es!" #00:30:11-0#

Also beispielsweise: "Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?" – das ist ein sehr arger Satz, der mir schon total gut gefallen hat und wo dann die Laila Hajouleh und die Basima gesagt haben, die irakischen und syrischen Frauen gesagt habe: "Ja, genau, das ist eine arge Frage". Natürlich haben die Übersetzer da immer ein bisschen zu kauen gehabt, um diesen Schmäh der Jelinekschen Sprache zu übersetzen und es haben sicher nicht alle alles verstanden. Und selbst, wenn man weiß was die Sätze bedeuten, heißt das ja noch längst nicht, dass man irgendeine Ahnung hat, was das in einem kulturellen Kontext, in dem man fremd ist, zu sagen hat. „Was meinen die damit und worum geht es da eigentlich?“ Also die Übersetzungsarbeit hat nicht nur daraus bestanden, Jelineks Text zu übersetzen, dass die Leute wissen, was sie aufsagen, sondern auch zu erklären, warum kommt da die Anna Netrebko vor, warum kommt da der David Alaba vor. „Was meinen die eigentlich damit? Warum sagen die immer „wir“? Was ist das jetzt für ein Zitat?“ Der ganze Hintergrund auch von diesem Flüchtlingsprotest in der Votivkirche, über den das Stück ja geschrieben worden ist. Es war dauernd eine kulturelle Übersetzung und daraus haben sich sehr spannende Gespräche ergeben, in denen wir den Mitwirkenden anhand von Jelinek viel über das Land erzählt haben, in dem sie jetzt angekommen sind. Und sie haben uns anhand von Jelineks Sätzen viel über ihre Flucht erzählt. Und diese Gespräche haben wir dann nach dem Stück mit dem Publikum weitergeführt. Damals war das Bedürfnis der Leute sehr groß mit den Geflüchteten zu reden. #00:31:32-5#

„Also wo seid ihr her? Was ist los? Wie funktioniert das? Und bleibt ihr jetzt da? Und was macht ihr jetzt und was wollt ihr eigentlich“ – Das waren die Fragen vom Publikum. Und von den Geflüchteten kam oft viel Dank an Österreich, dass sie aufgenommen wurden.

Das war eine Mischung aus Information und Tauschbörse. Jemand sagt: „Ich bin jetzt verlegt worden von Traiskirchen aufs Land, aber das ist so weit weg von der Eisenbahn und ich komm da nicht hin und hat nicht wer ein Rad für mich?“ Und dann ist wer mit einem Radl gekommen. Oder wir haben gesagt, wir brauchen Pat_innen und dann im Publikum wer gesagt: "Ja ich könnte mich um wen kümmern, wen gibt es denn da?"

Dadurch hat sich der Abend im Lauf der Zeit sehr stark verändert. Jedes Stück, dass du lange spielst, gewinnt in Details und verliert das, was eigentlich überflüssig war – das fällt dann endgültig raus und gute Sachen entwickeln sich ein bisschen weiter. #00:32:38-0#

Aber dieser Diskussionsteil, der hat sich total geändert. Weil man gemerkt hat: 2015 wollten die Leute über etwas anderes reden als Ende 2016. Als dann diese Flüchtlingsgeschichte überall schon verhandelt worden ist und als man dann langsam das Gefühl hatte, jetzt erzählen wir zum zehnten Mal das Gleiche, das macht jetzt auch gar keinen Sinn mehr und wir müssen was anderes machen in dieser zweiten Hälfte, weil das entgleitet manchmal in so ein larmoyantes Schultergeklopfe. Wir haben *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* siebenundzwanzig Mal gespielt und wenn dann halt die gleiche Frau jedes Mal in Tränen aufgelöst sagt, ich bin so froh, dass ich in Österreich bin (xxx) // (lacht) #00:33:33-5#

Was spannend daran war, dass immer mehr Geflüchtete, gerade von den afghanischen Bur-schen – die haben ja teilweise irrsinnig schnell Deutsch gelernt – dass die dann immer öfters auch das Wort ergriffen haben und schon in Deutsch was gesagt haben und das war sehr cool, dass die sozusagen dann da sich ausgedrückt haben. (xxx) // (lacht) #00:33:59-7#

I: Aber wie hat man das am Publikum gemerkt? Also was wollte das Publikum dann wissen, oder inwiefern hat sich die Reaktion verändert mit dem Fortschreiten? #00:34:09-8#

T: Am Anfang gab es einfach ein irrsinnig großes Bedürfnis zu wissen: Wer sind die Leute, wo kommen die her, was machen die jetzt, wollen die alle dableiben, was haben die erlebt, wie sind die hergekommen, wie gehts es denen jetzt da, kriegen die Asyl oder nicht? Natürlich immer die Frage nach den Fluchtgeschichten, aber auch: Was taugt ihnen hier und wie gehts es weiter? Wie sind die Asylverfahren? Die Leute haben erzählt von den Asylverfahren. Und irgendwann ist dieses Interesse weniger geworden. Weil man dann nach 1 1/2 Jahren halt in allen Medien – rauf und runter – Flüchtlingsgeschichten gelesen hat. Ich glaube, dass 80. oder 90.000 Leute tatsächlich in Österreich geblieben sind und viele der Menschen, die ins Theater gehen, haben dann auch persönlichen Kontakt gehabt und selber Leute kennengelernt. Also es war nicht mehr so: "Wow, das sind also diese Afghanen, die jetzt da alle hergekommen sind, die kann ich jetzt mal anfassen und die was fragen. #00:35:28-4#

Und ja, das hat sich schon ein bisschen das Interesse verschoben. Und das hat sich natürlich nochmal verschoben mit dieser Aufführung im Audimax. Danach war dieser Angriff der Nazis und die Erfahrung im Audimax ein sehr wichtiges Thema der Diskussion. Das war natürlich teilweise für die Schauspieler total traumatisierend, oder re-traumatisierend. #00:35:54-5#

Die Eman Abdul Salam und ihre Tochter Tara Al Bakri, zum Beispiel, die sind aus Mossul geflüchtet, weil der IS diese Stadt eingenommen hat und genau diese Erfahrung, dass irgendwelche militanten, gewalttätigen Männer irgendwo hineinmarschieren und sagen, "So das

gehört jetzt uns und schleicht euch" – das haben die da schon mitgemacht. Und das war total fürchterlich für die beiden. #00:36:14-8#

Und wir waren auch mit diesem Angriff erst einmal ziemlich überfordert. Weil es war ja nicht nur ein Angriff auf uns als Künstler_innen, dass Faschisten auf unsere Bühne stürmen, sondern es war vor allem ein Angriff auf die schutzsuchenden Performer*innen.

Ich selber war am Lichtmischpult zusammen mit Sallar Othman, einem jungen kurdischen Geflüchteten. Dann sind die Faschisten da hereinmarschiert mit Megafon und mein erster Gedanke war: "Es werden alle denken, dass gehört zum Stück." #00:37:05-8# Ich habe dann „Nazis raus!“ gebrüllt und der Saal hat verstanden und mit gebrüllt und das Publikum hat die Faschisten dann auch wieder rausgedrängt. Bernhard hat die Schauspieler_innen Backstage geführt, die Leute haben gezittert und geweint. Und wir haben gefragt, ob sie weiterspielen wollen. Manche konnten nicht mehr, waren total fertig, aber die große Mehrheit wollte weiterspielen.

Ein paar Tage danach haben wir dann ein Treffen gemacht, wo es um drei Dinge ging: Zum einen darum, mit den Leuten in Ruhe nochmal zu reden, wie das für sie war, wie sie das erlebt haben, ob sie wirklich weiterspielen wollen. #00:37:33-1#

Und die andere Sache war, unseren Schauspieler_innen politisch zu erklären: Wer sind diese Faschisten, was wollen die, was bedeutet das? Weil die waren da ein halbes, dreiviertel Jahr in Österreich und das war das erste Mal, dass sie die Erfahrung gemacht haben, dass es hier auch Leute gibt, die sie hier überhaupt nicht haben wollen. #00:37:54-3#

Das haben sie ja vorher nicht erlebt. Weil der Sommer 2015 hat sich ja dadurch ausgezeichnet, dass es tatsächlich irrsinnig viel Freundlichkeit und Solidarität und Hilfsbereitschaft und offene Herzen und offene Türen für die Leute gegeben hat und plötzlich kommen die Faschisten und überfallen sie und sagen ihnen, dass sie unerwünscht sind. #00:38:09-1#

Und das haben wir dann schon danach in den nächsten Aufführungen sehr zum Thema gemacht. Dass wir darüber geredet haben. Danach haben dann oft auch die Schauspieler das Publikum gefragt. "Wie stehts ihr zu diesen Nazis, wie geht es euch damit, sind wir hier wirklich zu viele?" #00:38:39-1#

I: Und hat das in Ihrer Wahrnehmung was gemacht? Also auch so in dem Gefühl, dass Sie eigentlich eine enorm große Verantwortung für diese Gruppe getragen haben? #00:38:48-8#

T: Naja die Verantwortung hatten wir natürlich von Anfang an. Dass manche der Schauspieler natürlich gar nicht so genau gewusst haben, was wir mit dem Stück machen und manche Leute, wie der Johnny oder wie die Basima, wirklich gescheite, intelligente gebildete Leute mit einem ähnlichen kulturellen Background, die haben natürlich verstanden, was wir da machen, wobei sie da mit tun. #00:39:20-6#

Aber ein junger Afghane, der vielleicht sogar noch Analphabet ist, oder ein Bauer ist, der kommt da her und ob du von den Zeugen Jehovas bist, oder von der Jelinek Theatergruppe oder vom refugee protestcamp ist ihm vermutlich völlig Wurscht. Hauptsache da sind Leute, mit denen man was machen kann und man kommt aus diesem langweiligen Lager raus, man kriegt irgendwie Anschluss. Menschen reden mit dir, die interessieren sich für dich und du bist irgendwie in der österreichischen Gesellschaft irgendwo angekommen. Die haben natürlich wenig Ahnung gehabt, was das bedeutet. Manche haben noch nie ein Theater von innen gese-

hen, geschweigen denn sind auf einer Bühne gestanden. Und natürlich ist das von Anfang an eine große Verantwortung, wenn man überhaupt: „Das ist für die und für uns gut, wenn die da mitmachen. Das sagen wir jetzt einfach, das behaupten wir, wir wissen das.“ #00:40:13-4#

Und wir verwenden die natürlich für was, dass sie nicht ganz durchschauen, aber wir glauben, dass das in ihrem Sinn ist und in unserem, weil das Stück soll die Türen aufmachen, dass sie und Leute wie sie, es hier einfacher haben. Insofern müssten sie eigentlich da dafür sein. #00:40:29-7#

Aber das ist natürlich schon einmal eine große Verantwortung. Und dazu kommt die Verantwortung, dass wir die Leute da eigentlich einer Gefahr aussetzen. Das haben wir natürlich vor dem Audimax nicht nicht gewusst. #00:40:43-1#

Und das war eine wichtige Debatte, wo wir alle gefragt haben: „Wollt ihr das? Wisst ihr was das bedeutet? Ihr steht dann vielleicht im Fokus von irgendwelchen Nazis. Vielleicht sollen wir die Namen, die ja auf der Homepage gestanden sind, löschen? Möchte irgendjemand da nicht mehr mit dem Namen stehen? Nicht, dass die euch dann googeln und finden.“ Und als dritte Sache haben wir dann Leute eingeladen, die ihnen das politisch erklärt haben. Der Hans Christian Voigt, der hat einen langen Vortrag gehalten über: „Wer sind die Identitären, was wollen die, was machen die eigentlich?“

Also es hat danach noch einmal eine ganz andere Dimension von politischem Austausch gegeben, muss man sagen. #00:41:19-5#

I: Ok und ist in irgendeiner Form noch einmal etwas Ähnliches, wie das mit den Identitären vorgefallen, oder nicht? #00:41:26-6#

T: Nein! #00:41:26-6#

I: Nicht? Ok! #00:41:26-6#

T: Also es war ja dann auch so, dass nach der Geschichte im Audimax und bei den nächsten Aufführungen immer die Staatspolizei begleitet und beschützt hat. Also wir wollten nicht, dass Uniformierte im Saal sind, aber es war klar – es sind immer zwei Zivilbeamte da und die haben ein Funkgerät da und sobald das Kleinste passiert, ist die Polizei da und tut was. #00:41:51-7#

Es war dann eine der nächsten Aufführungen im Rathaus, weil uns dann die Vizebürgermeisterin Maria Vassilakou eingeladen hat im Rathaus zu performen. Und da waren schon alle so ein bisschen nervös: „Jetzt schauen wir mal, ob das gut geht, oder ob die noch einmal kommen.“ #00:42:06-8#

Aber da hat uns die Burschenschaft Hysteria beschützt. Da haben sich die Faschisten nicht getraut.

I: Und grundsätzlich ist euch das ja immer angeboten worden, wo anders aufführen zu dürfen. Aber es hat auch im öffentlichen Raum Aufführungen gegeben. #00:42:17-6#

T: Genau, genau! #00:42:18-3#

I: Und da es jetzt wirklich in der Öffentlichkeit war, also es auch keine freie Spende um eintreten zu können gegeben hat. Hat es da einen Unterschied im Publikum, in der Wirkung - vom Gespür hergegeben? #00:42:32-1#

T: Ja, ich fand das super! #00:42:31-6#

Also es gab eine Aufführung am Wallensteinplatz und eine am Siebenbrunnenplatz und eine vor der Karlskirche mit Amnesty - dreimal war es glaube ich. #00:42:44-8#

Die waren alle drei total super, weil man halt natürlich da Laufkundschaft hat – weil Leute zufällig vorbeikommen, die irgendwo hingehen, die dort vorbeikommen oder die dort wohnen – und plötzlich findet auf einem öffentlichen Platz irgendetwas Ungewohntes statt. Und genau das war das, was wir wollten. Dass wir Leute erreichen jenseits dieser Theaterkulturorte, wo nur einschlägiges Publikum verkehrt. Also Leute, die hingehen, weil sie sich für so etwas interessieren und eher – sag ich mal zumindest linksliberal oder links sind und irgendwie Humanisten und jedenfalls nicht der Meinung sind Flüchtlinge gehören rausgeschmissen. Also eigentlich waren die Aufführungen im öffentlichen Raum und die Schulaufführungen die, wo man auch mit ganz anderen Leuten ins Gespräch kommt. Natürlich sind auf diesen öffentlichen Plätzen auch Leute, die dann fluchend und schimpfend vorbeigehen. Waren nicht so viele, aber ist auch passiert. #00:43:39-2#

Was am Wallensteinplatz sehr cool war, dass da alle möglichen Leute, die selbst Migrationsgeschichten oder auch Fluchtgeschichten hinter sich hatten, plötzlich als Publikum dabei waren und diskutiert haben. Die aber überhaupt diese Art von Theater und Jelinek überhaupt nicht gekannt haben. Also das war eigentlich so eine Art „Verlassen der eigenen Blasen“, was ja ein wichtiges Ziel von uns war und ist: Mit unserer Arbeit, Menschen näher zu kommen und in Austausch zu treten, mit denen es eine Spannung gibt. Dass man nicht nur für die Kollegen spielt, denen man eh nichts Neues sagt, die das Stück wahrscheinlich eh schon im Burgtheater gesehen haben und die uns höchstens noch ein paar freundliche oder nicht so freundliche kritische Ratschläge geben können, aber denen wir für sein Leben nichts Neues erzählen, wenn wir dieses Stück machen. Während halt Leute, die das irgendwie unerhört finden oder die halt vielleicht in so etwas nicht gehen würden und dann sehen die das, das war schon toll. Und das war auch toll an den Schulen finde ich, weil was an den Schulen super funktioniert hat, war, dass die Jugendlichen wirklich von Anfang bis Ende gebannt waren. Obwohl ja der Text nicht einfach ist.

Das Stück hat ja einen ziemlich drive – dadurch das es immer wieder diesen Chor gibt und dann passiert was und dann reden sie wieder, dann wird wieder gesungen und es gibt viel Musik und es ist auch nur eine Stunde, es dauert nicht so lang – war das super als Schulstück. #00:45:10-8#

Weil das Spannende war, dass halt doch Schüler und Schülerinnen das Vorurteil hatten: „Jelinek, das ist dieses verschwurbelte, komplizierte Zeug, was man nicht versteht“, und dann kommt es so – voll rockig, mit so einer Power daher. #00:45:23-1#

Da habe ich mich am Anfang gefragt, ob das eh funktionieren wird und das war super, dass das voll aufgegangen ist. Also es ist voll aufgegangen, auch wenn man da jeden komplizierten Satz beim ersten Mal nicht versteht, aber prinzipiell ist das Setting so spannend, dass das fährt. Und das ist ein lustiger Effekt, weil ich glaub den Effekt hätten die Kids jetzt nicht gehabt, wenn sie das Stück im Burgtheater anschauen. Ehrlich gesagt. #00:45:47-4#

Dort ist dann eher eine andere kulturelle Gewöhnung, weil es ja auch ein Lernprozess ist, dass man kulturelle Rituale lernen muss. Dass man sich auf etwas konzentriert, oder dass etwas so lange dauert und ich glaub, dass war super in dieser konzentrierten Form, wo man sozusagen

Leute, die diese Form von langatmiger – langdauernder Konzentration auf einen dargebrachten Text nicht eingeübt haben und nicht kennen – dass es denen trotzdem gelingt Jelinek zu verstehen, zu genießen, cool zu finden. Sozusagen Jelinek für Eilige oder so. #00:46:29-6#

I: Also es gibt ja einen großen Unterschied zu Traiskirchen. Das Musical, allein weil es im Zuge der Wiener Festwochen stattgefunden hat und auch vom Kulturmagistrat und von der Stadt Wien gefördert wurde oder? #00:46:45-2#

*T: Also genau, das muss man sagen, weil, *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* ist ursprünglich überhaupt nicht gefördert worden.* #00:46:49-1#

Wir haben dann angesucht und ein bisschen ein Taschengeld gekriegt, um zwei Aufführungen zu finanzieren. #00:46:55-0#

I: Von der Stadt Wien? #00:46:55-8#

T: Von der Stadt Wien. Aber 2016, wo das längst zehn Mal gespielt worden ist, haben wir dann gesagt: "Wir haben das gemacht, jetzt gebt uns dafür noch ein bisschen Geld, damit wir das noch ein paar Mal spielen können." Sie haben uns 5000 Euro gegeben, also das hat gerade dazu gedient, dass wir das bei den Schulaufführungen so billig haben halten können. #00:47:12-4#

Alles was reingekommen ist, haben wir immer unter den Schauspielern verteilt, zu gleichen Maßen. Bernhard und ich haben gar nichts verdient. #00:47:24-0#

Und es waren dann halt irgendwann 50 Geflüchtete und die sollten jeder 50 Euro kriegen. Also hätte es allein 2500 Euro Gage gekostet. Was sich eigentlich fast immer ausgegangen ist mit dem was die Theater gezahlt haben und dem, was das Publikum gespendet hat. Das ist sich eigentlich immer ausgegangen und manchmal war es halt weniger, dann haben wir halt nur 30 Euro ausbezahlt. Also wir haben immer alles Geld, das reingekommen ist, verteilt. #00:47:45-4#

I: Und es war ja dann grundsätzlich auch so, dass sogar die öffentlichen Tickets bezahlt worden sind? #00:47:52-0#

T: Genau. Wir haben immer alle Tickets bezahlt und 50 Euro pro Person. Das war so das Ziel. Und das ist sich eigentlich meistens ausgegangen. #00:47:57-4#

Aber jedenfalls *Traiskirchen. Das Musical* war dann genau das Gegenteil mit der Idee eben an ein großes Haus zu gehen. Mit der Idee, dass wir jetzt nicht Geflüchtete auf die Bühne stellen. Weil, das war ja Zufall, dass da ein paar Künstler auch dabei waren bei *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene*. Es war ja nicht geplant, dass da so jemand wie der Johnny plötzlich auftaucht. #00:48:26-6#

Bei *Traiskirchen. Das Musical*, da haben wir eben tatsächlich ein Casting gemacht und haben gesagt, wir wollen mit geflüchteten Künstler_innen arbeiten.

Bei *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlenen* waren es wenige Leute, – der Johnny Mhanna, der Sallar Othman, der Bagher, die tatsächlich künstlerische Ambitionen haben. Der Murched [Mhanna], der Cousin vom Johnny, der eigentlich super Trompete spielt und Musiker ist. Der Rahmatullah Noori, der in den Hazara-Moscheen Vorsänger ist – also der jetzt kein Profi-Sänger, aber ein geübter Sänger ist, der mit diesem Gesang auch eine

Funktion in der religiösen Gemeinde hat. Also eben Leute, die tatsächlich da was können. Und die Idee war dann Leute zu casten, die geflüchtet sind, aber professionelle Künstler und Künstlerinnen. #00:49:39-5#

Und da haben wir eben ein Casting ausgeschrieben und ich glaub es waren über 200 Leute, die sich da gemeldet haben. Oder 250. Also richtig, richtig viele. Geflüchtete und Österreicher und Österreicherinnen, denn es waren Leute dabei, wie die Shureen Shab-Par, die halt als Kind einmal geflüchtet ist und als Kind in Traiskirchen war, mit sieben oder acht. Und es waren Leute dabei, die gar nicht geflüchtet sind, wie der Future Love Sibanda oder der Jihad Al-Khatib die als Künstler nach Österreich gekommen sind, um hier zu performen oder die Gat Goodovich ist zum Studieren dahergekommen. #00:50:19-3#

Der Plan war, ein internationales Ensemble zusammenzustellen und der erste Fehler war schon einmal, dass wir uns nicht wirklich entscheiden konnten, weil es ja auch noch nicht wirklich ein Stück gab. #00:50:30-3#

Also es gab ja nicht ein Stück, wo man sagt, jetzt brauch ich für die und die Rollen wen. Sondern es war klar, es soll einen Stückentwicklungsprozess geben. Es war schon klar, es wird diese ORS-Angestellten geben, die da diese Wärter spielen und es wird irgendwie den Lagerleiter Schabhüttl geben und die Geflüchteten und die spielen teilweise sich selbst oder auch nicht. Und dann haben wir — und ich glaub eigentlich, dass das schon ein Fehler war — haben wir eigentlich zu viele Leute genommen. #00:51:01-4#

Weil wir uns dachten, der ist aber so cool und die ist auch so super. Wir hätten locker fünf oder zehn Leute weniger nehmen sollen. #00:51:08-9#

I: Und es hat ja dann auch einen zweiten Casting-Aufruf gegeben, wo es schon etwas spezieller war, wer gesucht wird. // #00:51:15-8#

T: Genau, wir haben ein Casting gemacht, ein erstes. Da sind glaub ich so hundert Leute gekommen, das war schon mal zwei Tage. Und dann haben wir eben bestimmte... also da waren dann ganz viele Leute, aber auch Musiker und so weiter. Und da wussten wir bei manchen sofort, ja genau, den brauchen wir. #00:51:32-9#

Moussa Thiaw zum Beispiel, der schwarze ORS-Angestellte. (lacht) Der ist eigentlich Perkussionist — er ist mit seinem Musikerkollegen gekommen um sich als Musiker vorzustellen. Wir haben aber die Musiker auch Theaterspielen lassen und die Schauspieler singen, damit wir sehen, mit wem wir eigentlich was anfangen können beim Musical — wer kann tanzen, wer kann singen, wer kann spielen. #00:52:02-2#

Und das war so lustig, wir haben uns so abgehauen. Wir sind bei Moussas erster Improvisation erschüttert vor Lachen an diesem Casting-Tisch gesessen. Da war dann klar: Ja ok, den brauchen wir. „Wir wollen dich leider nicht als Trommler, Moussa, wir wollen dich als Komiker und als Schauspieler.“ Und dann haben aber noch ein paar Leute gefehlt. Da haben wir dann noch ein zweites Castings gemacht Dann gab es ein erster Treffen in einem ehemaligen Jagdschloss. Ich glaub da waren noch 60 Leute in der engeren Auswahl. Viel zu viele. Und am Schluss waren es dann glaub ich 40 oder 38. Muss noch einmal schauen, wie viele dann bei der Premiere wirklich auf der Bühne waren. #00:52:52-6#

Zwei sind dann noch unterwegs ausgestiegen. Die S., weil sie bei einer Casting-Show im Fernsehen dabei war und das ist sich nicht ausgegangen mit dem Spielen. #00:53:13-9#

Also jedenfalls am Schluss waren es glaub ich 38 oder 40 und das war einfach immer noch zu viel. Also weil, wenn man das Stück sieht, sieht man: man hätte nicht so viel Leute gebraucht. #00:53:23-7#

Es ist für die guten Schauspieler ein bisschen schade, wenn sie so wenig zum Spielen haben. Es sind dann nach der Premiere noch drei ausgestiegen, aus allen möglichen Gründen und es ist ohne die drei genauso gut gegangen und man hätte das eigentlich mit höchstens 30 und nicht mit 40 Leuten machen sollen. #00:53:41-9#

Einfach weil es dann auch ein Problem war, dass man halt 40 nicht zahlen kann, wenn man schon 30 kaum zahlen kann. Also, dass halt wieder das Geld zu wenig ist. Das war eigentlich ein großer Fehler von mir. #00:53:52-0#

Und das hat ein bisschen damit zu tun gehabt, weil ja doch glaub ich 8 Leute – 8 Leute waren // der Bagher Ahmadi, der Amin Khawary, der Farzad Ibrahimi, der Haidar Ali Mohammadi, die Basima Saad Abed Wade, die Laila Hajouleh, der Johnny Mhanna // eine habe ich jetzt vergessen. Ich glaub es waren 8 Leute, die bei Traiskirchen dabei waren, die auch schon bei *den Schutzbefohlenen* dabei waren und gerade die jungen Afghanen, da haben wir halt // die, die halbwegs begabt waren, da haben wir dann gesagt: "Ja natürlich, dass ist die Chance des Lebens. Das schaffen die sonst nie im Leben, dass die noch einmal auf der Volkstheaterbühne stehen." Oder vielleicht nur der Bagher, natürlich der schon. #00:54:40-4#

I: Und die hatten keine künstlerische Ausbildung in dem Sinne? #00:54:44-4#

T: Genau, außer der Bagher, der hat schon angefangen Kunst zu studieren. #00:54:48-6#

Die hatten keine Ausbildung und die haben wir eben trotzdem dann reingenommen, weil wir das auch wichtig gefunden haben, dass sozusagen die aus *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* weiter dabei sein können, die gesagt haben, sie wollen da aber weiter machen und es ist ihnen total wichtig und die, die nicht total unbegabt waren und die auch sozusagen einfach gezeigt haben, dass wenn du ihnen den Text gibts, können sie das auch. Und du musst dich dann nicht rumärgern, dass du jemanden den Text gibst und er sich keine Mühe gibt. #00:55:15-1#

Also diejenigen, die gezeigt haben, dass sie das wirklich wollen, die haben wir dann alle mitgenommen und gesagt, dass wir keine mehr rausbauen wollen, obwohl wir eigentlich nicht mehr so viele brauchen. Aber wir wollten aus *den Schutzbefohlenen* die Leute, die uns da ans Herz gewachsen sind, mitnehmen. Denen, denen es so wichtig ist, die lassen wir da auch wieder mitspielen. #00:55:39-1#

Und dann eben auch unter denen, die da beim Casting waren, war das auch teilweise so, dass wir mal gesagt haben. "Das können wir jetzt nicht machen, dass wir den nicht spielen lassen, der freut sich schon so." #00:55:55-1#

I: Aber im Grunde gab es beim Casting noch keinen wirklichen Text, sondern es ist wirklich nach Talent, nach Begabungen ausgewählt worden? #00:56:02-3#

T: Nach Begabung, ein bisschen nach Diversität. Also es war dann schon beim Casting, dass wir gesagt haben, das sind zweimal der gleiche Typ und die können zweimal das Gleiche, da brauchen wir nur einen davon. #00:56:15-5#

Ich hätte teilweise andere Leute genommen als der Bernhard und hab dann aber eigentlich ihm, der ja vom Schauspiel viel mehr versteht, auch vertraut, dass er dann Leute nimmt, die ich nicht genommen hätte und Leute nicht nimmt, die ich aber genommen hätte. Weil ich dann eher so nach Persönlichkeiten gehe oder so. #00:56:35-2#

I: Und es hat dann einen Ausruf dafür gegeben: "Erinnerungen an Traiskirchen, Erlebnisse, Momente" // #00:56:48-5#

T: Genau, genau. Also der ganze Erarbeitungsprozess hat so funktioniert, dass wir ein grobes Konzept gehabt haben. Beruhend auf den Szenen, die wir im Sommer 2015 vor Traiskirchen selbst miterlebt haben, wo davor immer viele Autos gekommen sind, dann sind Kofferraumdeckel aufgegangen. Dann sind irgendwie 30 Leute hingestürzt und haben geschaut, was es da gibt. Dann haben sie sich irgendwas genommen. Zum Essen oder Kleidung oder irgendwas. Oder was halt auch immer gerade auf Facebook ausgerufen wurde. // Babynahrung, Wasserkocher, Wolldecken werden gebraucht, weil es nicht genug Decken gibt. Luftmatratzen werden gebraucht, um im Gras zu schlafen. Es gab da Listen auf Facebook, was wo dringend gebraucht wird. #00:57:34-4#

Und dann sind wieder Autos gekommen und haben was gebracht. Und dann haben wir danach erfahren, dass halt auch manche Leute draußen gestanden sind, sich das irgendwie genommen haben und dann nachher wieder weiterverkauft haben. Absurde Strukturen! #00:57:45-3#

Und diese absurde Situation, dass da Menschen aus der ganzen Welt sind; irgendwelche Leute bringen was, helfen was, irgendwo steht da eine Ärztin, die den Leuten den Fußpilz behandelt. Die Leute brauchen Medikamente, die Ärzte brauchen Übersetzer. Der Ahmad Alian zum Beispiel, der ist dann immer mit der Conny, mit der Schwester vom Bernhard mitgegangen, um zu übersetzen, weil ja die Ärzte auch Übersetzer gebraucht haben. Aber auch um einfach Schlangen zu machen, dass die Leute geordnet anstehen, weil manche Leute sind über die Taschen der Ärzte hergefallen und haben versucht sich selbst Medikamente aus ihren Medikamentenkoffer zu nehmen. Und dann haben wir zwei arabische Bodyguards organisiert, die eine ordentliche Schlange gemacht haben und allen erklärt haben, sie müssen warten bis sie dran sind. Und allen, die die Sprachen sprechen, die sie nicht selbst gesprochen haben, gesagt, sie müssen sich einen Dolmetscher holen, der für sie übersetzen kann, sonst werden sie hier nicht behandelt. Weil bei jemandem, mit dem man nicht reden kann, kann man ja oft nicht herausfinden was der hat. #00:58:44-8#

Diese ganze absurde Situation eben. Dann kommen die Linken und demonstrieren und dann kommen die Rechten und dann kommt der Bürgermeister und da war die Idee: "Das ist schon Musical!" Das war als Spektakel schon so grotesk und so irr und so bunt und so verrückt und dann kommt die Innenministerin und bricht in Tränen aus, wie schlimm das ist mit den Flüchtlingen und warum ihr keiner hilft und dann denkst du dir: "Die ist doch eigentlich da jetzt dafür verantwortlich?" #00:59:13-4#

Es war wirklich sehr absurd. Und da haben wir uns dann gedacht, das machen wir zum Musical. #00:59:18-5#

Wir haben alle möglichen Storylines erfunden, die dann wieder weggefallen sind. Wir haben noch nicht genau gewusst, was das wird. Und dann war der Erarbeitungsprozess zum einen wirklich Recherche. #00:59:33-0#

Also einfach Material, wie diese Memoiren von dem [Franz] Schabhüttl, von diesem Lagerleiter, die sind ja wie die Faust aufs Auge genau im richtigen Moment erschienen. Ich glaub im März sollte der Stücktext fertig sein und irgendwann im Februar habe ich per E-Mail aus einem Leak, diese Memoiren vorab erhalten, bevor es veröffentlicht wurde – ich glaub Anfang März hat er sie veröffentlicht – und ich glaub vier Wochen vorher hatten wir sie. (xxx) // #00:59:57-7#

Und das war ja gefundenes Fressen. Und eben wir haben dann Interviews gemacht mit Leuten von der, SIWACHT, mit Leuten vom ORS, die dort gearbeitet haben, die unter dem Siegel der totalen Verschwiegenheit uns erzählt haben, wie das von Innen für die war, die dort gearbeitet haben. Wir haben diesen Aufruf gemacht und haben dann etliche Berichte von Leuten bekommen. #01:00:19-4#

Ich bin dann noch einmal nach Traiskirchen gefahren und hab eben mit dem Bürgermeister Andreas Babler und mit der Frau vom Bürgermeister, mit der Karin Blum, die dann auch diesen Garten der Begegnung da hinten gemacht hat gesprochen. #01:00:28-2#

Und mit dem Norbert Ciperle, der den ganzen Sommer 2015 einen Begegnungsraum, "Connect Traiskirchen" glaube ich, hat das geheißen, organisiert hat. Er hat für die Kinder und die Jugendlichen im Lager so eine Art Spielenachmittag gemacht, wo man halt spielen oder Sport machen konnte und Leute aus Traiskirchen mit den Geflüchteten zusammengespielt haben. Vor allem, dass die Kinder und Jugendlichen irgendwann mal eine Freude haben und mit anderen Leuten zusammenkommen. #01:00:52-9#

Und mit diesen ganzen Leuten haben wir geredet. Ich habe es mir dann immer nur angehört und nicht transkribiert, aber ich habe echt viele Audio-Interviews gemacht, bin ein paar Mal nach Traiskirchen gefahren bin und hab dann einmal mit der Tschetschenin, die dort in der Bäckerei arbeitet beim Bahnhof und mit den Geschäftstreibenden dort gesprochen hab. Mit Leuten auf der Straße und in Gasthäusern. Und hab versucht zu recherchieren: Wie war das für die Leute, die dort gewohnt haben? Und wie haben die das erlebt? #01:01:25-9#

Und dann haben wir aus diesem Material der Recherche Szenen geschrieben. Und gleichzeitig haben wir Theaterproben gemacht, teilweise Improvisationen, aber auch Gesprächsrunden zu verschiedenen Themen. Eben über die Situation im Sommer 2015. Zu Erlebnissen im Lager Traiskirchen. Etliche Leute aus dem Ensemble waren ja irgendwann einmal, teils Jahrzehnte vorher dort. Der Moussa Thiaw war schon 2013 oder 2012 oder so oder ein, zwei Jahre vorher dort. Die Shureen [Shab-Par] war in Traiskirchen als Kind. #01:01:52-1# Die Sakina Teyna.

Und dann haben wir alle Erfahrungen aus Traiskirchen zu verschiedenen Zeiten zusammengammelt. #01:01:57-6#

Dann haben wir irgendwie Gesprächsrunden gemacht zum Krieg in Syrien: Was ist dort los? Warum seid ihr eigentlich da? Kein Mensch versteht die Verhältnisse dort. #01:02:08-4#

Da waren natürlich Leute aus verschiedenen politischen Positionen und da war es für uns aber spannend, diese verschiedenen politischen Positionen auch aufeinander prallen zu hören, was der Kurde sagt und was derjenige sagt, der für die Free Syrian Army gekämpft hat und was diejenigen sagen, die sich nie in Politik eingemischt haben. (xxx) // #01:02:21-0#

Was die eher sunnitischen Muslime gesagt haben, was die Ungläubigen, die Christinnen, die Drusen. Dann haben wir Workshops gemacht zum Thema "Religion", wo es darum ging den

persönlichen Zugang der Leute zur Religion herauszufinden. "Wer ist religiös, wer ist nicht religiös? Wie geht man mit der Religion um? Was bedeutet die Religion? Wie ist das mit Religion und Gesetz? Mit Religion und Politik? Warum werden politische Konflikte als religiöse ausgetragen? Dann haben wir über Männer- und Frauenthemen geredet – also sozusagen Gender-Geschichten. Und es waren immer so große Gesprächsrunden, wo halt dann alle kommen konnten. Wenn wir angesagt haben: "Statt einer szenischen Probe, machen wir eine Gesprächsrunde" dann sind die gekommen, die das interessiert hat. #01:03:00-9#

Also es war nicht so wie die szenischen Proben, wo mehr oder weniger alle hätten kommen sollen. Es war ja auch nicht immer Anwesenheitspflicht, weil klar war, dass wenn wir die Leute über ein Jahr immer wieder treffen, können wir nicht verlangen, dass alle dauernd anwesend sind. Sondern es gab immer so Tage, wo wir gesagt haben, da müssen jetzt mal alle da sein. Aber es waren nie alle da. #01:03:18-3#

Ich glaub das erste Mal, wo alle da waren, das war tatsächlich am 2. und 3. Januar 2017, da haben wir die ersten zwei Proben auf der Bühne im Volkstheater gehabt. #01:03:28-3#

Da waren das erste Mal alle auf der Bühne bei einer Probe. #01:03:31-8#

(lacht) // #01:03:34-0#

Da haben wir das erste Mal so richtig gesehen, dass es viel zu viele sind. #01:03:40-0#

I: Ok und wann ist dann die Endfassung vom Textbuch entstanden, oder hat es so etwas überhaupt gegeben? #01:03:48-1#

T: Jaja, eben und das war also // es war ursprünglich nämlich der Jänner 2017 als Premierentermin vorgesehen. Hätten wir sowieso nie geschafft. #01:04:00-9#

Aber dann sind irgendwann die Festwochen auf uns zugekommen und haben gefragt, ob wir es nicht während den Festwochen machen wollen. #01:04:06-3#

Und dann haben wir es auf Juni verschoben, was überhaupt richtig war. Im März habe ich dann aus all diesem Material eine vorläufige Stückversion zusammenmontiert. #01:04:18-2#

Also ich habe diese Recherche gemacht. Dann haben wir Impro-Szenen gemacht, da habe ich vorher die Ergebnisse meiner Recherche erzählt und dann hat vor allem der Bernhard mit den Leuten Szenen improvisiert und dann haben wir wieder einen Text geschrieben, dann haben wir das ausprobiert, dann haben wir wieder gekürzt und umgeschmissen. Dann hat der Imre Lichtenberger Bozoki, der Musiker, auch schon ziemlich von Anfang an mitgearbeitet, hat Musikentwürfe gebracht. #01:04:43-4#

Hat gejammt, hat irgendwie so Lay-Outs von Musiken gebracht, mit denen die Choreographen wieder gearbeitet haben. Also es war alles ziemlich gleichzeitig, also die Musik, die Choreografien und das Stück. #01:04:55-8#

Und dann war glaub ich Februar und März 2017 ziemlich probenfrei. Da waren die zwei Monate, wo ich das Stück fertig geschrieben hab. #01:05:04-0#

Der Bernhard hat Szenen geschrieben, Texte, Manifeste, Monologe und ich habe das Ganze zu einem Stück montiert, dann hat der Bernhard wieder gestrichen und neues dazugeschrieben. Die letzte Fassung, das war die 62. Fassung oder so – also immer, wenn ich es ihm ge-

schickt hab, habe ich eine Nummer mehr gemacht und er wieder zurück – also ich habe ihm Traiskirchen T1 geschickt und er hat zurückgeschickt Traiskirchen B2 (xxx) und das ist immer so hin und her gegangen und ich glaub die endgültige Fassung war die Fassung 62., die wir dann gespielt haben. #01:05:38-2#

Und das ist natürlich sowieso bei jeder Theaterarbeit, bei so einer Stückentwicklung, dass du bis zum Schluss kürzt. Also das heißt einmal einen Haufen Material sammelst und szenisch Dinge entwickelst und dann fällt dauernd etwas weg und die Leute weinen, weil ihre Rolle wegfällt und weil sie doch den Text schon gelernt haben. #01:05:56-2#

T: Machen wir fünf Minuten Pause. #01:06:03-3#

Transkription: Interview mit Tina Leisch (Regisseurin / ohne Fluchterfahrung) geführt in Wien am 23. Januar 2019 / Teil 2

I: Karoline Suntinger

T: Tina Leisch

Gesamtlänge: 00:38:31

T: Also wir haben das konzipiert und haben dafür einen repräsentativen Raum gesucht, weil wir gedacht haben, es geht darum, dass diese geflüchteten Künstler_innen, dass die genau auf einer der schönsten, größten, repräsentativsten Bühnen der Stadt spielen, weil das für die etwas bedeutet. Die flüchten und kommen als Schauspieler hier an und haben vielleicht das Gefühl, sie werden in diesem Bereich keinen Job mehr bekommen jetzt im Exil, und das war auch beim Johnny so, einige der Schauspieler_innen waren sich nicht sicher, ob sie je wieder auf einer Bühne stehen werden. Weil, wenn du Sprechtheater machst in einer bestimmten Sprache, du vierzig oder fünfzig Jahre alt bist und dann wirst du plötzlich aus deinem Land vertrieben, ist das kein Vergnügen irgendwo anders, wo du die Sprache nicht sprichst, vor allem wenn Sprache dein Medium deines Ausdrucks ist – irgendwie wieder von vorne anzufangen. // Die Wahrscheinlichkeit, dass man da als Schauspieler wieder Anschluss findet ist nicht so groß. Insofern war es uns wichtig, da eine große Bühne zu finden um sichtbar zu machen, welche Menge an Talenten da bei uns angekommen ist. Für *Traiskirchen. Das Musical* war wichtig, dieser Sommer 2015, diese Einschätzung, dass das politisch-historisch ein total wichtiger Sommer war. Der Sommer der Solidarität. Und das, was danach kam. Silvester in Köln und dieser Backlash und diese ganzen Flüchtlingshetze, die wir heute haben. Da mitten in Österreich ereignet sich so ein Sommer der Liebe, oder der Solidarität, oder des "Wir sind doch alle Menschen, reichen wir uns die Hand" oder so. #00:01:32-6#

Insofern ging es uns auch um Geschichtsschreibung. Alle möglichen Aspekte dieses Sommers 2015 noch einmal unter der Lupe eines theatralen Humors zu betrachten. In Wien waren das ja viele Leute, die selbst auch irgendwann eine Migrationsgeschichte hinter sich hatten, die da auf den Bahnhöfen waren. Weil da Übersetzer sowieso gebraucht worden sind, aber auch weil sie gewusst haben, wie arg das ist, wenn man woanders hinkommt, wo man niemanden kennt und sich nicht auskennt. #00:01:52-9#

Und es waren auch viele christliche, konservative Menschen, die einfach aus reiner christlicher Nächstenliebe geholfen haben. Wir haben ja gesagt: „Die Schweigende Mehrheit sagt Ja zu Solidarität mit Menschen in Not.“ Das hat gestimmt. #00:02:07-8#

Unabhängig von jeder politischen Gesinnung gab es Hilfe, Du hast gesehen, auch Leute, die vielleicht sogar eher rechts sind – in dem Moment, wo eine Flüchtlingsfamilie mit drei Kindern vor ihnen steht und die schlafen auf der Straße, da denkt sich auch ein eher rechts gesonnener Mensch in diesem Moment: "Nein, das kann ja nicht sein, das muss doch nicht sein in Österreich. Das können wir uns doch eigentlich leisten, dass wir denen was zu essen geben und ein Dach über den Kopf und ein paar frische Socken und eine Dusche, wo sie sich in Ruhe einmal waschen können.“ #00:02:32-5#

Das war uns total wichtig, dass noch einmal zum Thema zu machen. Auch mit diesen ganzen Verwerfungen und Widersprüchen und grotesken Momenten. Dann war es total wichtig auch

sichtbar zu machen, dass da in diesem Sommer 2015 eben aus Iran, Irak und Syrien sehr viele Künstler und Künstlerinnen gekommen sind. Und die ja bei uns auch mitgespielt haben. Und die Idee war schon auch, dass wir denen eine Bühne bieten, weil sie Profis sind und weil sie die verdient haben, weil sie vielleicht in Bagdad oder in Damaskus oder in Aleppo genau auf solchen Bühnen gespielt haben. #00:03:13-7#

Bei den *Schutzbefohlenen* war ja unser Auftrag ein bisschen: Wir schauen jetzt, dass die alle Deutschkurse kriegen, irgendwo unterkommen, Wohnung haben, wir sie bei den Asylverfahren begleiten. Aber bei den geflüchteten Künstlern haben wir gesagt, wir bemühen uns – was natürlich unter all diesen tausend Dingen, die man da ja immer macht, dann doch zu kurz kommt, – aber wir versuchen halt irgendwie, soweit das möglich ist – geschafft haben wir eh nicht viel – aber so ein bisschen // unsere Netzwerke für die zu öffnen. Dass das vielleicht für die Leute eine Tür sein kann, dass sie da mitspielen, dass sie dann irgendwie danach wieder Engagements oder Jobs bekommen und als Künstler hier arbeiten können. #00:03:59-1#

I: Wobei man sagen muss, beim Johnny - der hat ja dann bei relativ vielen Dingen im Nachhinein, oder währenddessen auch schon mitgewirkt oder? #00:04:06-1#

T: Es gibt ein paar, die super Karrieren gemacht haben, weil sie halt auch super Sachen machen. Eben der Alireza [Daryanavard] mit seinem Stück *Ein Staatenloser*, der Jihad [Al-Khatib] mit diesem *My Jihad*-Stück, dass er entwickelt hat. Beide Projekte waren so weit ich weiß über die Wienwoche finanziert. Der Yasser [Alnazar], der irgendwie zwischen Kurzfilmmachen und auch einem Haufen ganz toller Projekte irgendwie in so einer Kunstcommunity angekommen ist. #00:04:37-5#

Also einige haben dann danach im Dschungel gespielt. Das war jetzt gar nicht unsere Arbeit, sondern einfach die Tatsache, dass auch unter diesen vierzig Leuten halt alle möglichen waren, die sich gegenseitig Casting-Aufrufe geschickt haben und gesagt haben: "Ah wir brauchen für da noch jemanden, ruf doch da mal an." #00:04:58-4#

Oder, dass wir dann halt dauernd Casting-Aufrufe an alle anderen – oder bis heute ja in Facebook in dieser Traiskirchen-Gruppe dauernd posten. Also ich glaub schon, dass das für manche gewirkt hat, für manche gar nicht. #00:05:11-8#

Also was mir immer noch total leid tut ist, dass der Mazen Muna, der ein total begnadeter Pantomime und Clown ist, der war total enttäuscht von dem Stück. Der war Schauspiellehrer und Clown-Lehrer in Syrien und hat im Stück irgendeine Nummer links hinten gespielt. Und wir haben eigentlich eine ganz große Szene für ihn vorgesehen, die sich an einer realen Geschichte angelehnt hat. Das Musical ist ja an viele reale Geschichten angelehnt. #00:05:41-0#

Es gab einen taubstummen Geflüchteten in Traiskirchen und der hat aber keine offizielle Taubstummensprache gelernt. Ich glaub er war Afghane oder so, keine Ahnung. Also er hat nie eine Taubstummensprache, Gebärdensprache gelernt, aber er hat irrsinnig gut pantomimisch Dinge darstellen können, weil er eben diese Gebärdensprache nie gelernt hat. Und der Typ war dann sozusagen als jemand, der nicht des Sprechens mächtig war, einer der wichtigsten Übersetzer, weil er total schnell gemerkt hat – was Leute, deren Sprache er ja nicht konnte – was die sagen und was die meinen. Und weil er auch gut deuten konnte, hat er das dann an andere übersetzt. Und diese Idee, dass derjenige, der keine Sprache kennt, weil er gewohnt ist irgendwie sozusagen Gesten, Andeutungen, Gedanken zu lesen, am besten übersetzen kann, die haben wir so toll gefunden, dass wir eigentlich gesagt haben, der Mazen spielt das. Und dass wir dann halt eine Szene mit dem Mazen haben, in der er ein Clown ist und die Sze-

ne nachspielt. Und das wird die große super Szene, wenn der übersetzt, obwohl der doch gar nicht reden kann, als Pantomime und Clown. #00:06:50-0#

Und die ist dann nicht mehr entstanden, die ist dann einfach wie vieles in so einem Stückentwicklungsprozess // auf der Steckgeblieben. Und demgegenüber hab ich bis heute eigentlich so ein schlechtes Gewissen, weil ich mir gedacht hab: Eigentlich hat er da auch ein Jahr seines Lebens für etwas gearbeitet, immer mit diesem Versprechen, das wir ihm dann noch eine große tolle Szene geben – die hat es dann nicht gegeben. #00:07:15-8#

Und dann war er als Schauspiellehrer in Syrien da in Wien irgendwie der dritte Zwerg links hinten – das war echt peinlich. Also solche Dinge sind schon auch passiert. // Eben es waren irgendwie zu viele Leute und eigentlich haben wir gar nicht genug Rollen gehabt, dass die dann alle strahlen und glänzen können. Ja // (xxx) #00:07:36-0#

I: Und das Genre ‚Musical‘, das war eine spontane Idee? Einfach durch das Treiben in Traiskirchen. // #00:07:43-2#

T: Ja genau. // #00:07:44-8#

I: Und ist es Ihnen wirklich gelungen in irgendeiner Form anderes Publikum anzusprechen, allein dadurch, dass es im Volkstheater war, oder wegen dem Genre "Musical"? #00:07:55-9#

T: Also ich glaub es hat eher anders rum funktioniert. Also was auf jeden Fall funktioniert hat war, dass Leute, die noch nie im Volkstheater und noch nie in einem Musical waren, wegen uns in ein Musical im Volkstheater gegangen sind. #00:08:10-5#

Da kenn ich persönlich ein paar solche Leute, die mir danach gesagt haben: "Bist du deppert, du hast mich dazu gebracht, dass ich in dieses Volkstheater gehe, in ein Musical – im Leben hätte ich geschworen, das tu ich nicht" (*lacht*) #00:08:28-6#

Also das glaub ich hat funktioniert. Ich mein, ich glaub ein großer Fehler von diesem *Traiskirchen*. Das *Musical* ist, dass es eben zu viele Leute sind. Das was bei der Aufführung wirklich irrsinnig toll ist, ist dieses Orchester mit diesen wirklich grandiosen Musikern, die einfach Weltklasse Musiker_innen sind. Das war zwar wunderschön für die Aufführungen, aber es ist einfach viel zu teuer. Also eigentlich hätte man mit Musik vom Band und mit der Hälfte der Leute ein Stück machen müssen, was dann wirklich auf Tournee geht. Dann hätte es vielleicht ohne die Live-Musik und mit der Hälfte der Leute vielleicht knapp die Hälfte oder ein Drittel gekostet. #00:09:12-2#

Dann kann man damit wirklich auf Tournee gehen und das Leuten anbieten. Sowas ist einfach zu teuer. Das kann sich einfach niemand leisten. #00:09:24-0#

I: Und hat es dann durch die Förderung der Kulturabteilung und des Magistrates in Wien grundsätzlich irgendwelche Unterschiede zu den Schutzbefohlenen gegeben? Von den institutionellen Rahmungen, von wegen – „ok wir werden gefördert, deshalb müssen wir bestimmte Sachen einhalten?“ #00:09:42-1#

T: Künstlerisch redet mir da sowieso niemand rein, also auch nicht die Festwochen, die vielleicht am ehesten noch die wären, die irgendwie vielleicht einen Anspruch stellen könnten. Also der Johannes Maile und die Nadine Jessen, die haben sich da ja dadurch, dass sie uns

eingeladen haben schon auch zum Fenster rausgelehnt, weil ja seit Jahrzehnten die Festwochenpolitik ist, immer teure, berühmte Dinge von woanders einzuladen und ja niemanden von den Menschen in Wien, die hier sowieso Kunst und Kultur machen. (xxx) Die Idee eine freie Theatergruppe im Volkstheater im Zuge der Festwochen einzuladen – eine freie Theatergruppe von Leuten, die eh schon in Wien sind, da haben sie sich glaub ich schon zum Fenster rausgelehnt und sind ja nicht nur dafür, aber überhaupt für ihr unkonventionelles Programm danach als Sündenböcke abgestempelt worden. #00:10:48-7# (xxx) //

Aber jedenfalls die hätten natürlich kommen können und sagen: „Das ist ein Blödsinn, das und das müsst ihr noch einmal umschreiben.“ Und die Theaterdramaturgie vom Volkstheater hätte auch kommen können und uns nette Vorschläge machen. Aber zum Glück sind die Menschen in Wien halbwegs faul. Das heißt, wenn die sehen, das geht eh, das wird schon, dann lassen sie einen in Ruhe. Also mit so super Kontrollfreaks, die glauben sie müssen sich jetzt überall einmischen, weil sie wichtig sind, mit denen könnte ich nicht arbeiten. Also wenn mir so jemand in den Weg kommt, dann muss ich einen großen Bogen herum machen. Das ist das Gegenteil von künstlerischer Arbeit. #00:11:35-4#

(xxx) // #00:11:44-6#

Aber das war überhaupt nicht so. Es waren eigentlich eh alle zufrieden. Es war eher ein bisschen der gegenteilige Effekt. Dadurch, dass wir halt so ein bisschen das Label gehabt haben "Flüchtlingstheater", hat es eher anders herum funktioniert. Dass die Leute gedacht haben: "Ah da stehen jetzt wieder irgendwelche Flüchtlinge auf der Bühne und spielen da halt die armen Flüchtlinge, die wieder ihre Fluchtgeschichten erzählen." Und dann war das aber für das, was sie erwartet haben höchst professionell. (xxx) // #00:12:11-6#

Ich weiß nicht wie es ihnen gegangen ist, aber // haben sie es gesehen im Theater? #00:12:23-1#

I: Ja, also ich war schon sehr erstaunt von allem. Es war einfach ein schönes Bühnenbild, es war so bunt, das Treiben, das Jahrmarkttreiben hat man sich wunderbar vorstellen können. Und dass aus eigentlich traurigen Zuständen so etwas Wunderbares. // Das Groteske, das Obszöne, die Ironie dahinter. // Die Liebesgeschichte zwischen den politischen Gegner_innen. #00:12:53-5#

*T: Die Eva Prosek hat etwas Lustiges gesagt // weil was auch eine Challenge war – was jetzt mit diesem politischen Anspruch nicht so viel zu tun hat – war dass wir // also der Bernhard Dechant und ich, wir haben bei den *Schutzbefohlenen* das erste Mal zusammengearbeitet.* #00:13:06-3#

Und da war das aber wie gesagt einfach, weil, ich habe die Textfassung gemacht und er hat das inszeniert und dann habe ich noch das Licht dazu gemacht und das war so Hand in Hand. Wir haben da nicht streiten müssen. Weil das irgendwie easy war. In fünf Proben hatten wir sowieso keine Zeit über irgendwas zu streiten und es gab auch nichts zu streiten. #00:13:22-9#

Die Textfassung war da und er hat dann noch irgendetwas rausgestrichen – eh super. Und hat etwas dazu improvisiert und bei zwei, drei kleinen Dingen haben wir mal gesagt: "Ich find das blöd, oder ich find das super." Aber wie auch immer ja, aber eigentlich war das konfliktfrei. #00:13:38-9#

Und der größte Konflikt bei *Traiskirchen. Das Musical* war, dass wir zwei als Regisseure noch nicht zusammengearbeitet haben // und das war ein Desaster. Also sozusagen die Arbeitsaufteilung. Weil jeder von uns gewohnt war als Regisseur sozusagen das letzte Wort zu haben. #00:13:56-8#

Und wir haben es dann eh so ein bisschen aufgeteilt. Ich mach mehr die Recherche und die Textarbeit und er macht mehr Improvisationen und diese Szenenentwicklung mit den Schauspielern. Dann bauen wir zusammen die Dramaturgie und er inszeniert das auf der Bühne. Aber das hat auch nicht funktioniert. Wir haben uns dauernd gestritten. Sozusagen zwei Regisseure // und die Eva Prosek hat was Schönes gesagt. Das sei super gewesen, dass wir dauernd gestritten haben, weil dadurch, dass das Regieteam dauernd so zerstritten war, was wirklich anstrengend für die anderen war, wie wir gestritten haben vor allen Leuten und so. Aber dadurch hat das Ensemble, das aus so vielen verschiedenen Leuten bestanden hat und wo ja auch ganz viele Bruchlinien waren, dass deswegen überhaupt nie im Ensemble auch nur einer dieser schwierigen Konflikte ausgebrochen ist, weil die alle immer nur dachten: "Die Tina und der Bernhard streiten. Da müssen wir wenigstens zusammenhalten, um irgendwie wieder Harmonie herzustellen. Wenn da schon so viel Krieg ist, können wir nicht auch noch miteinander streiten." #00:16:20-2#

Ich bin mir nicht ganz sicher ob das stimmt, aber die Erklärung hat mir eigentlich ganz gut gefallen. Also sozusagen, die Konflikte waren in den wenigsten Momenten mit dem Ensemble, sondern Bernhard und ich haben heftige theoretische, inhaltliche Streite gehabt: "Was geht, oder was wie inszeniert gehört, oder was reingehört oder rausgehört?" Und dadurch sind die potentiellen Konflikte im Ensemble nicht so eskaliert.

Weil es gab natürlich schon sehr heftiges Konfliktpotential. Beispielsweise als die Gat [Goodovitch], die jüdische Tänzerin, beim Casting war, hat mir einer von den arabischen Schauspielern, der schon gewusst hat, dass er dabei sein wird, ins Ohr geflüstert: "Die nimmst aber jetzt nicht!" Und ich: "Wieso nehme ich die jetzt nicht, die war doch jetzt super." "Ja, das ist doch eine Jüdin." Dann sag ich: "Ja und?". #00:14:54-8#

Das war jetzt gerade für die Araber, sag ich mal, beileibe keine Selbstverständlichkeit, dass sie eine Jüdin im Team haben. Und für sie war es überhaupt das erste Mal im Leben, dass sie erlebt hat, dass sie wo ist, wo die Leute tatsächlich schon, wenn sie "Jüdin" hören, irgendwie skeptisch dreinschauen. #00:15:13-9#

Oder es gab tatsächlich – ein irakischer Schauspieler ist dann auch deswegen ausgestiegen – es gab heftige Konflikte um diese Bauchklangszene mit den Parolen, wo die "Allahu Allahu Akbar" gesungen haben. #00:15:27-5#

Da haben einige gesagt, das geht gar nicht. Dann haben wir gesagt, dass muss niemand spielen, der das unerträglich findet. Dann könnt ihr auf der Bühne spielen, dass ihr hinget und sagt "Seid still, das dürft ihr nicht", aber ihr müsst aushalten, dass es in dem Stück passiert, in dem ihr auch seid. Aber ihr müsst es nicht spielen. Ihr könnt es auch zeigen, dass ihr da dagegen seid. Und da gab es irgendwie viele so Bruchlinien. Oder eben bei dieser Geschichte, bei dieser Frage, "Wer ist denn jetzt Schuld am Krieg in Syrien?". Da waren auch Bruchlinien, wo die Leute aus verschiedenen Positionen dastanden. // #00:16:03-9#

I: Und es hat ja bei Traiskirchen. Das Musical auch einen Spielplatzwechsel gegeben. Unter anderem ist es in Stockerau und in Wels auch aufgeführt worden. #00:16:54-2#

T: Ja und in Floridsdorf und in St. Pölten. #00:16:57-0#

I: Und ist Ihnen da im Publikum ein Unterschied aufgefallen, an den Reaktionen vor allem?
#00:17:03-9#

T: Also was nicht gut funktioniert hat war Floridsdorf. #00:17:06-7#

Also da waren schon irgendwie 400 Leute oder so. Aber eben, genau das, was ich vorhin gesagt hab. (xxx) Es war natürlich die Idee, wir gehen nach Floridsdorf und dann kommen da die Floridsdorfer. Nein, da kommen die gleichen Leute, die immer zu uns kommen, nur halt die, die näher bei Floridsdorf wohnen. Also // (lacht) #00:17:28-8#

Es hat einfach nicht funktioniert, mit dem Label „Musical“ viele Zuschauer_innen zu gewinnen, die vielleicht unserer politischen Haltung nicht so zugetan sind. Der Titel hat schon für Verstörung gesorgt. Die Regieassistentin ist irgendwann mal in einem Kaffeehaus gesessen, kurz nachdem das Volkstheater die Programmpressekonferenz hatte, wo sie das *Traiskirchen. Das Musical* angekündigt haben. Und am Nachbartisch reden Leute darüber, was jetzt in der nächsten Saison im Volkstheater gezeigt wird, die gesagt haben: "Die machen *Traiskirchen. Das Musical*, die sind ja völlig deppert. Über sowas kann man doch kein Musical machen." #00:18:04-6#

Und das ist natürlich schon so ein bisschen verstörend, glaub ich... wir haben uns jetzt daran gewöhnt, aber der Effekt „*Traiskirchen. Das Musical*, seid's ihr deppert?", der war natürlich schon da.

Und das ist natürlich eine Challenge für ein bestimmtes Publikum, aber für ein anderes Publikum ist es dann auch wieder, dass sie sagen: "Die sind ja deppert, das interessiert uns gar nicht." Und natürlich gibt es auch Leute, die wenn sie hören "Traiskirchen", schon gar nicht hingehen // (xxx) #00:18:32-5#

Und da ist schon immer meine Frage: "Wer schaut sich was an, aus welchen Gründen?" #00:18:41-7#

Es ist ja auch nicht schlecht zu den Bekehrten zu predigen. Weil auch die Leute, die prinzipiell eher links sind, brauchen Vergnügen, Reflexion, Spaß und eine freudvolle Bestätigung dessen, was sie auch schon denken. Das ist ja nichts Schlechtes prinzipiell. Also ich find ja, man muss ja nicht so aufklärerisch sein, dass man sagt: "Kulturarbeit hat nur dann Sinn, wenn ich einen missionarischen Erfolg habe und jemanden überzeugen kann, der das noch nicht gedacht hat." Das reicht auch einfach nur für die Leute, die so denken wie ich. // Also man darf das mit ‚nach Außen gehen und aus der Blase kommen‘ nicht übertreiben, aber ein bisschen war das natürlich schon die Idee deshalb nach Floridsdorf zu gehen. Aber das hat halt gar nicht funktioniert. #00:19:30-4#

I: Und in Stockerau und Wels? #00:19:32-3#

T: Also in Stockerau haben wir das absagen müssen, weil da alle möglichen Leute krank und total fertig waren. In Wels war es super und zwar hat das in Wels das total super funktioniert, weil es die Abo-Vorstellung war. Also da gibt es ein Stadttheater, wo man ein Abonnement haben kann. Und diese Abonnenten, die das abonniert haben, die kriegen jedes Jahr eine Extra-Aufführung geschenkt. Also irgendwie sozusagen ein Zuckerl, eine Überraschungsaufführung, wo sie was abonnieren für 9 oder 10 Vorführungen und dann kriegen sie eine 11. oder

10. gratis. Und sozusagen, der Stefan Haslinger, der uns da eingeladen hat, der hat das geschickt so eingefädelt, dass *Traiskirchen. Das Musical* die Gratisvorstellung war. Und das lassen die Leute sich nicht entgehen. Also da gehen sie natürlich einfach hin, weil sie das jetzt geschenkt gekriegt haben. #00:20:26-1#

I: Das sind halt sehr kluge Strategien. #00:20:28-1#

T: Das war eine total gescheite Strategie. Und es sind in der Pause glaub ich so, weiß ich nicht – von 400, 500 Leuten, weiß ich nicht 400 und irgendwas – sind vielleicht 15 oder 20 gegangen, wo du schon merkst, die sind empört, was wir da treiben. #00:20:40-7#

Aber ansonsten war dann schon auch sehr euphorischer Applaus, ja. Und da haben wir auch dann aus Wels von irgendwelchen (xxx) // Wir kriegen dann auch immer über die Website oder über Facebook so Feedbacks, wo dann Leute schreiben: "Es war so berührend und wir sind aus Linz extra gekommen und haben noch die ganze Zugfahrt nachhause weinen müssen" oder so (xxx) // #00:20:58-0#

Wo man dann merkt, es wäre eigentlich schon super damit auf Tournee zu gehen. Und es war in St. Pölten auch so. In St. Pölten waren auch nicht besonders viele Leute im Publikum, aber man hat halt gemerkt, dass in St. Pölten all die Leute waren, die tatsächlich dort in den Flüchtlingsorganisationen arbeiten. In Wiener Neustadt waren wir auch noch. In Wiener Neustadt waren relativ viele Leute auch aus Traiskirchen selber und in St. Pölten waren viele Leute aus diesen NGO's, Caritas, Volkshilfe, Flüchtlingshilfe und das hat denen glaub ich auch gutgetan. Also das war dann einfach so mal was für die Seele. Mal ein bisschen lachen über das, was uns jeden Tag beschäftigt, womit wir eh dauernd beschäftigt sind, wo unsere Hauptemotionen sind: „Aufregen über die Behörden und aufregen über die Regierung und aufregen, dass da nichts weitergeht und aufregen, dass die Leute immer noch in den Asylverfahren sind und so.“ #00:21:50-0#

Und dann hast du mal so ein bisschen einen Blödsinn, das war glaub ich auch ganz gut. #00:21:54-1#

Aber das Kalkül, dass weil da jetzt Musical draufsteht, Leute hingehen, die eigentlich sonst "König der Löwen" oder so was anschauen wollen, das geht sich nicht aus, der Trick, da hätte man vielleicht nicht Traiskirchen davor schreiben sollen. #00:22:20-4#

I: Und wenn man das jetzt in ein, zwei Sätzen zusammenfassen würde. Was war der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Produktionen? #00:22:31-6#

T: Naja, dass *Schutzbefohlenen performen Jelineks Schutzbefohlene* ein ohne jedes Geld, aus dem Moment entstandener Entwurf war und das haben wir gemacht und es war direkt – ich mein da war zwischen erster Probe und Aufführung nicht einmal ein Monat – also sozusagen ohne Geld, ohne Probezeit, ohne Ansuchen und diesem ganzen Vorlauf. Normalerweise hat man für ein Stück mindestens ein halbes, dreiviertel Jahr. In Wien muss man im Jänner ansuchen, um im Herbst aufzuführen. Also da handelt es sich mindestens um ein dreiviertel Jahr. Solange vorher muss man das Geld ansuchen. Manchmal noch länger. Das Konzept muss man vorher machen. Manchmal verzögert sich das noch. Also mit einem dreiviertel Jahr, Jahr Vorlauf muss man zwischen der ersten Idee bis man dann irgendwann mal Kohle hat und das alles macht mindestens rechnen. #00:23:18-1#

Und bei den Schutzbefohlenen: Zack – so innerhalb von drei Wochen stampfen wir dieses Stück aus dem Boden und dann entwickelt es sich so. // In einem bestimmten Moment, wo man mit der Kunst direkt in einem politischen Moment agiert und das, was da gerade an Kommunikation und Vermittlung und Reflexion notwendig ist mit Hilfe des Theaters macht. Das ist ja ganz was anderes, als wenn man sozusagen an diesem großen Tank der Festwochen, Volkstheater – im Endeffekt mit 1 1/4 Jahre Vorbereitungszeit, aber dann vom Casting aus immer noch 8 Monate Arbeit mit den Schauspielern, Stückentwicklung und so. Also das ist ein riesen Tanker – ein richtig schweres Schlachtschiff mit den vielen Leuten und dem Geld, mit der Organisation. // Also die Verena Schäffer, die die Produktionsleitung gemacht hat, der ihren Job hätte ich auch nicht haben wollen. Und dann die Regeln im Volkstheater, dass jede Stunde Probe, Lichteinrichten, Soundcheck auf der großen Bühne so irrsinnig viel Geld kostet, dass man da nicht einfach eine Stunde länger arbeiten kann, wenn man noch nicht fertig ist, das ist ja für jemand, der aus der Freien Szene kommt eine sehr schwerfällig, langsame, gewöhnungsbedürftige Struktur.

Und mit diesen Apparaten, mit so einem verrückten Stück, das war nicht ganz einfach. Also nicht so sehr für mich, aber für die Verena. Also was die da verhandeln hat müssen – über jedes Mikrofon und über jede Stunde Lichtzeit und die Dulci Jan, die das Lichtdesign gemacht hat, die war am Verzweifeln, weil es immer zu wenig Zeit gegeben hat. So ein Probenstag an der Volkstheaterbühne kostet Unsummen an Geld und du bekommst halt keinen zweiten Tag. #00:25:32-4#

Und ich bin schon Theater, Mitteltheater gewohnt – im Brut oder Schauspielhaus. Wenn du da nicht fertig wirst, dann arbeitet man mit den Lichttechnikern noch in die Nacht hinein und geht noch einmal die Stimmung durch (xxx) und da baust das Licht halt bis vier Uhr früh auf. #00:25:50-6#

Das geht im Volkstheater gar nicht. #00:25:51-4#

I: Einfach weil viel mehr Geld im Hintergrund steckt? #00:25:58-2#

T: Weil das halt ein großes Haus ist, wo alles gewerkschaftlich geregelt ist. Ist ja auch super, wenn Bühnenarbeiter anständige Verträge haben (xxx) Aber du brauchst halt mal mindestens 7 oder 10 Leute damit du überhaupt irgendwas machen kannst. #00:26:22-3#
(xxx) // #00:26:35-6#

I: Und jetzt nochmal kurz was zum Inhaltlichen. Es ist ja grundsätzlich nicht nur eine direkte politische Meinungsäußerung gefallen, sondern eher immer das Aufeinanderprallen verschiedener Meinungen. War da eine Strategie dahinter? #00:26:50-2#

T: Ja. Die Idee war sozusagen, wenn das eine Komödie werden soll, dann muss man nach allen Seiten austeilen. Man muss auch in der Lage sein, sich über die eigenen Leute in ihrer Blödheit lustig zu machen. Das ist ja nicht lustig, wenn ich sozusagen die Linken als die tollen Helden darstelle, oder alle Flüchtlinge sind wunderbar und lieb und wer ist denn da Gut und Böse. Im Drama gibt es wahrscheinlich Gut und Böse, aber in der Komödie sind alle lächerlich. #00:27:27-9#

Das ist vielleicht ein bisschen eine Genrefrage. Im besten Fall sind wirklich alle ein bisschen lächerlich. Nur man nimmt sich vor Selbstkritik und Selbstverspottung auch nicht raus. Das war mir schon auch wichtig und ich glaub dem Bernhard auch, dass man tatsächlich ein Stück macht, was immer damit spielt, dass es Dinge, die wir kennen und die wir so als Frames ken-

nen – und das Bild der Identitären und das Bild der Nazis und das Bild der Demonstranten und das Bild der Innenministerin – dass man das aufruft und dann aber bricht. #00:28:02-9#

und dass man nie genau weiß, was als nächstes passiert. Und dass man nicht genau weiß, wer gut oder böse ist und wer Recht hat und wer nicht Recht hat. (xxx) Warum schau ich mir das eigentlich an, wenn es mich nicht herausfordert? Wenn es mir nicht irgendeine Frage stellt, wo ich mir denk: "Oh bin ich vielleicht auch so blöd?" oder "Vielleicht geht das doch nicht so?". #00:28:27-7#

(xxx) // #00:28:34-1#

I: Und was mir jetzt auch aufgefallen ist, ist dass die Internetseite eine große Rolle spielt. Wann ist da die Idee dazu entstanden, weil, die hat es ja von Anfang an gegeben. Und wer hat die Betreuung übernommen? Und war die Idee dahinter, die Bevölkerung zu involvieren? #00:28:52-2#

T: Wenn man die Website runterscrollt – die hat ja tatsächlich am gleichen Tag, an dem wir diese Mahnwache vor der Oper begonnen haben, haben wir diese Website eröffnet. #00:29:10-2#

Und das war total wichtig, weil ja sozusagen dieses Ineinander von Aktivismus und Hilfe und Protest und Kunst sozusagen irgendwo gebündelt sein musste. Und sowohl die Website als auch die Facebook-Seite waren im Sommer 2015 wichtige Foren der Information, des Austausches. // #00:29:30-5#

// weil da haben wir ja Artikel gepostet, wo was gerade gebraucht wird. Dann waren wir halt in Röske, dann haben wir einen Bericht über Röske geschrieben. Dann waren wir in Nickelsdorf, dann haben wir irgendetwas über Nickelsdorf geschrieben. Dann hat der Hans Christian ein Interview mit den Flüchtlingen gemacht, weil es immer geheißen hat: „**Skandal! Die Flüchtlinge haben ein Handy!**“ Du kannst aber gar nicht flüchten ohne Handy. Alle Informationen auf der Flucht, die du brauchst, bekommst du übers Handy (xxx) // #00:30:02-0#

Das Handy darf man nicht hergeben, weil dann kommst du nicht mehr weiter. #00:30:06-5#

Und dann haben wir darauf wieder reagiert. #00:30:18-4#

Und dann sind wir in Baden vor einem gigantischen leeren Seniorenheim gestanden. Wo wir uns gedacht haben, Traiskirchen ist überfüllt und das ist acht Kilometer weiter – warum sperren die das nicht auf für drei Monate und lassen die Leute da rein (xxx) // #00:30:31-3#

(xxx) // #00:30:47-9#

Und dann mach ich eben einen Handyfilm und poste das oder so. Also das war eben dauernd immer so ein Verständigungsmedium: „Wo sind wir, was ist mit den Flüchtlingen?“ Und dann eben ziemlich bald auch ein Selbstreflexionsmedium. #00:31:05-8#

Ich finde immer noch diesen Jahresbericht 2015 sehr wichtig. (xxx) // Am 3. Januar 2016 haben wir das veröffentlicht – so einen selbstkritischen Jahresbericht. Und das haben wir jetzt für die *HeldInnenzentrale* auch noch einmal gemacht. Für das Musical haben wir es leider nicht geschafft. Aber ich fand das eigentlich total wichtig, weil wir tatsächlich die ganzen Widersprüche – „wofür ist man verantwortlich, welche Verantwortung haben wir?“ – das ha-

ben wir dort sehr stark reflektiert. Was mach ich mit den Leuten? Wem gebe ich welche Rolle? (xxx) Wen frag ich? Wenn wir *die Schutzbefohlenen* inszenieren, stellen wir die Frauen und die Kinder nach ganz vorne, damit wir gegen das Bild arbeiten, dass da nur Männer kommen – optisch brechen. Was sind unsere Privilegien, wie gehen wir damit um? Geben wir uns nur so menschenfreundlich aber häufen damit am Ende wieder nur symbolisches Kapital auf unsere Namen? #00:32:10-1#

Und auch ganz konkrete Befürchtungen: Was tun wir wenn einer unserer Geflüchteten, um die wir uns jetzt Jahre kümmern, dann tatsächlich zum Terroristen werden? #00:32:20-5# Was machen wir dann? #00:32:23-0#

(xxx) ///
#00:32:57-9#

I: Und im Endeffekt ist es jetzt so, dass ihr mit vielen Schauspieler_innen aus der „Schweigenden Mehrheit“ im regen Kontakt seid? #00:33:04-7#

T: Genau. Also wir versuchen halt weiter, je nachdem wie man kann. // (xxx) Also der Bernhard macht mit ihnen, wenn sie das wollen, irgendwelche Vorbereitungen für Castings. Wir schauen, dass wir alle Casting-Aufrufe, die wir bekommen an die Leute weitergeben. Viel kann man eh nicht machen, was kann man schon machen, wenn man kein reicher Mensch ist, der mit Geld um sich wirft. #00:33:32-3#

(xxx) // #00:33:37-8#

Aber halt einfach zu schauen, dass dort, wo es geht, die Leute ein bisschen zu unterstützen. Den Bagher ab und an ermutigen //, Leuten Tipps zu geben, wie: "Schau da gibt es ein Stipendium, wäre das nicht was, das klingt so als könntest du dich da bewerben." So halt irgendwie // #00:33:56-7#

(xxx) Schauen, dass unserer Leute irgendwo unterkommen. Also sozusagen im Sinn von: „Wenn man kein Geld hat, kann man zumindest die eigenen Netzwerke und Kontakte öffnen, für die Leute, die da irgendwie noch nicht so gut vernetzt sind.“ #00:34:15-8#

I: Das ist ja zum Beispiel mit dem Widerstandskino? Da war der Bagher ja auch dabei oder? Und der macht ja tatsächlich jetzt Filme? #00:34:20-5#

T: Genau, ja. Der macht Filme. Und er hat jetzt den Widerstandskinfilmpreis gewonnen. #00:34:22-4#

I: Waren sie bei der Idee "Widerstandskino" auch Mitbegründerin? Oder haben sie nur mit einem oder mehreren Projekten mitgewirkt? #00:34:32-2#

T: Nein, diese Plattform #Klappe Auf habe ich schon mitbegründet. #00:34:33-5#

Also das Widerstandskino ist was anderes. Das ist jetzt einmal im Monat im Stadtkino und dass was ich mitbegründet habe ist „#Klappe Auf“. Das ist quasi so eine Plattform, wo wir eben Leute ermutigen Filme zu machen – bis zu drei Minuten – und wir jede Woche einen Online geben. #00:34:52-9#

Und wir so einen Pool haben für Festivals und Kinos, wo die sich Filme als Vorfilme aussuchen. Und das heißt eben "#Klappe Auf", hat immer so einen Vorspann. // Die Idee ist politische Kurzfilme zu machen und zu verbreiten, dass es tatsächlich so ein Pool ist, dass man diese Filme auch als Argumentationshilfe im digitalen Raum verwenden kann. #00:35:15-2# (xxx) /// #00:35:27-5#

Dann kann ich halt Online auf Facebook diesen Film als Argument posten. Und das war sozusagen ein bisschen die Idee und das was bis jetzt ganz gut funktioniert ist, dass Leute Filme schicken und dass, was wir dann einfach machen können ist // Es ist halt ein Netzwerk von Filmeschaffende. #00:35:43-9#

(xxx) /// #00:36:44-0#

Halt ein bisschen promoten und sagen, da kenn ich wen und da kenn ich wen. #00:36:51-0#

I: Netzwerke schaffen. #00:36:51-9#

T: Netzwerke schaffen! #00:36:53-0#

I: Und das war es jetzt von meiner Seite mit den Fragen, gibt es noch irgendwas was sie über das Kollektiv loswerden wollen, was in Vergessenheit geraten ist. #00:37:07-6#

T: Nein, keine Ahnung. Ich lese es dann gern noch einmal durch und vielleicht fällt mir ja dann doch noch was ein. (xxx) // #00:37:09-2#

E-Mail-Verkehr mit Mag. Dr. Birgit Fritz

Re: Kollektiv „die Schweigende Mehrheit sagt Ja!“

Von:

"Birgit Fritz" <birgit.fritz@univie.ac.at>

An:

"Karoline Suntinger" <karoline.suntinger@gmx.at>

Datum:

12.03.2019 10:41:49

Sehr geehrte Frau Suntinger,

sind Sie zufällig mit meinem alten Freund Walter Suntinger verwandt? Das wäre ein netter Zufall.

Ihre Frage zu Tina Leisch' Arbeit ist eine spannende und sehr komplexe. Prinzipiell ist das TdU eine politische/ethische/ideologische/emanzipatorische ‚Ausrichtung‘. Es gibt ja die Grundsatzerklärung des Theaters der Unterdrückten, die zwar wenig zitiert wird, aber dennoch vorhanden ist. Wenn also eine Künstlerin ihre Arbeit und ihr Engagement in den Dienst dieser Sache stellt, so gibt es meiner Meinung nach niemanden, der ihr das absprechen darf. Boal sagte: Nehmt das Theater und gebraucht es! In diesem Sinne gibt es keine „Bibel“ des TdU, das populäre Forumtheater ist auch nur eine Spielart des Arsenal von Boal (nur die meisten werfen das alles in einen Topf). Für Boal war jedenfalls wichtig, dass das Theater nicht nur auf der Bühne bleibt, sondern mit ‚direkter Aktion‘ Hand in Hand geht, das macht Tina Leisch, sie stellt sich politischen Diskussionen, unterstützt konkrete Aktionen. Insofern müssen wir froh sein, dass es KünstlerInnen und Aktivistinnen wie Tina Leisch gibt. Und wenn Tina ihre Arbeit als vom TdU inspiriert bzw. als TdU bezeichnet, dann ist das so. Und ich sehe jedenfalls in Österreich niemanden, der größere Sichtbarkeit mit dieser Arbeit erreicht, als sie.

Wenn man sich die Projekte einzeln ansieht, dann wird die Sache allerdings komplexer und, ich muss vorausschicken, ich habe sie bewusst nicht gesehen, aber die Rezeption verfolgt (auch von früheren Arbeiten von Leisch, z.B. Gangsta Girls). Wie bei jeder Arbeit kann man sich dann sehr kritisch mit den Produktionsbedingungen auseinandersetzen, den Konsequenzen (der Frage nach Retraumatisierung nachgehen z.B. auf die Vorkommnisse im Audimax hin), man kann die AkteurInnen interviewen und nachforschen, ob sie sich denn ‚ermächtigt‘ fühlen, als Folge ihrer Teilnahme an den jeweiligen Projekten und fragen, wie und ob sich ihr Leben verändert hat.

Der Unterschied meiner Arbeit mit geflüchteten Menschen zw. 2003 und 2006 (Twin Vision Performance Project) und der Arbeit von Tina von damals bis jetzt, bestand darin, dass ich den Fokus auf den Prozess gelegt hatte und Tina auf das künstlerische Resultat. Richtig oder falsch, darauf gibt es meiner Meinung nach keine Antwort. Jedenfalls bin ich jetzt bei der Dramatherapie gelandet und Tina ist bei Kunst und Aktivismus.

In meiner Dissertation „Von Revolution zu Autopoiese“ hab ich im dritten Teil die meiner Meinung nach dem TdU zugrunde liegenden Grundsätze noch einmal herausgearbeitet. Sie müssen dann selbst entscheiden, welchen Maßstab sie anlegen!

In Wien gibt es nach wie vor den von mir gegründeten Verein „TdU-Wien“. Wenn Sie sich dort hin wenden, dann bekommen Sie bestimmt konkretere Auskünfte über aktuelle Arbeiten.

Eva Brenner ist auch immer wieder an Kooperationen interessiert, sonst weiß ich momentan von niemandem.

Mit einem herzlichen Gruß und den besten Wünschen für Ihre Arbeit!

Birgit Fritz

www.birgitfritz.net

Am 08.03.2019 um 16:02 schrieb Karoline Suntinger
<karoline.suntinger@gmx.at>:

Sehr geehrte Frau Birgit Fritz,

ich studiere Theater-, Film- und Medienwissenschaften und schreibe gerade meine Masterarbeit über das Kollektiv "Die Schweigende Mehrheit sagt Ja!". In einem Gespräch mit Tina Leisch, der Regisseurin, erzählte sie mir, dass sie für längere Zeit in El Salvador war, um mit einem Schüler von Augusto Boal Theater zu machen. Dementsprechend handelt es sich zwar bei den Produktionen der "Schweigenden Mehrheit" nicht um Forum-Theater per se, allerdings ist Frau Leisch im Entwicklungsprozess der Stücke stark von dem boalschen TdU inspiriert.

Nun wollte ich sie fragen, ob sie die Produktionen Traiskirchen – Das Musical und Schutzbefohlenen performen. Jelineks Schutzbefohlene, die beiden Produktionen der "Schweigenden Mehrheit", gesehen haben bzw. ob ihnen die "Schweigende Mehrheit sagt Ja!" grundsätzlich ein Begriff ist?

Wenn ja, würden sie diese Form des Theatermachens als TdU bezeichnen? Zudem wollte ich Sie fragen, ob sie einen aktuellen Überblick haben, welche Theaterproduktionen in Wien sich derzeit mit TdU auseinandersetzen - vor allem in Wien?

Ich würde mich sehr über eine Rückmeldung freuen!

Mit freundlichen Grüßen, Karoline Suntinger

E-Mail-Verkehr mit Tina Leisch

Re: zwei kurze fragen

Von:

"Tina Leisch" <augustine.leisch@gmx.at>

An:

"Karoline Suntinger" <karoline.suntinger@gmx.at>

Datum:

26.02.2019 00:32:54

Hallo

Am 25.02.2019 um 13:06 schrieb Karoline Suntinger
<karoline.suntinger@gmx.at>:

Liebe Frau Leisch,

ich hätte zwei kurze Fragen an Sie.

1) lehnen sie sich in ihrer Theaterarbeit an die Theaterarbeit von Augusto Boal an? Oder gibt es keinen direkten Bezug mehr dazu?

Ich arbeite manchmal im Prozess der Stückentwicklung und in Theaterworkshops mit Techniken des Theaters der Unterdrückten. Die Stücke sind aber keine Forumstheaterstücke.

2) haben Sie und Bernhard vor der Schweigenden Mehrheit auch schon einmal zusammen an einem Projekt gearbeitet?

Nein, wir haben uns 2015 kennengelernt und "Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene" war unsere erste Zusammenarbeit

Liebe Grüße

tl

Mit freundlichen Grüßen, Karoline

E-Mail-Verkehr mit Tina Leisch

Re: eva brenner

Von:

"Tina Leisch" <augustine.leisch@gmx.at>

An:

"Karoline Suntinger" <karoline.suntinger@gmx.at>

Datum:

16.05.2019 17:41:22

Kenne sie, schätze sie, aber habe nie mit ihr zusammengearbeitet
lgt

Am 16.05.2019 um 13:41 schrieb Karoline Suntinger <karoline.suntinger@gmx.at>:

Liebe Frau Leisch,

nur eine kurze Frage. Stehen sie zufällig in Kontakt mit Eva Brenner bzw. haben sie irgendwann einmal mit ihr zusammengearbeitet?

Mfg, Karoline Suntinger

Re: zusammen:wachsen

Von:

"Tina Leisch" <augustine.leisch@gmx.at>

An:

"Karoline Suntinger" <karoline.suntinger@gmx.at>

Datum:

20.05.2019 16:45:31

ja genau

lgtl

Am 20.05.2019 um 08:24 schrieb Karoline Suntinger
<karoline.suntinger@gmx.at>:

Liebe Frau Leisch,

danke für die Rückmeldung.

Damit ich keine falsche Information verbreite - wurde Traiskirchen. Das Musical. im Zuge des Projektes "zusammen:wachsen - Kunst und Integration" vom Bundeskanzleramt gefördert? Oder hat es sich um eine andere Förderung gehandelt?

Mit freundlichen Grüßen, Karoline Suntinger