



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„10 Jahre Rock´n´Roll im Gemeindebau.
Das Rabenhof Theater unter der Direktion
Thomas Gratzer“

Verfasser

Fabian Pfleger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen Verwandten und Bekannten bedanken, die mich während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben. Des Weiteren danke ich meinem Betreuer Prof. Dr. Stefan Hulfeld für seine hilfreichen Ratschläge und meinen Eltern für ihre nicht enden wollende Geduld.

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis.....	i
Abbildungsverzeichnis.....	iii
1. Einleitung	1
2. Forschungsstand und Methodik	3
3. Das Theater	5
3.1. Geschichte des Rabenhof Theaters.....	5
3.2. Die Leitung des Hauses	11
3.3. Architektur	12
4. Das Programm	15
4.1. Die künstlerische Entwicklung bis in das Jahr 2013.....	15
4.2. Spielplan	22
5. Rabenhof Stil.....	28
5.1. Der Rabenhof ein Volkstheater?	28
5.2. Stoffauswahl.....	30
5.3. Thematische Schwerpunkte	32
5.4. Besetzung	36
5.5. Unterhaltungscharakter	41
5.6. Fazit	43
6. Iba de gaunz oamen Leit.....	46
6.1. Textvorlage und Adaptierung	46
6.2. Inhalt	49
6.3. Die Inszenierung	58
6.4. Beteiligte	66
6.5. Rezensionen	69
6.6. Fazit	70
7. Die Polit-Puppenshows	71

7.1.	Situation des Puppenspiels in Wlen.....	71
7.2.	Aufbau der Rabenhof Puppenshows.....	73
7.1.	Die Puppen	75
7.2.	Bühne.....	78
7.3.	Politsatirischer Aspekt	80
7.4.	maschek.....	86
7.5.	Gerhard Haderer	87
7.6.	Fazit	87
8.	Resümee.....	89
9.	Übersicht der Eigen- und Koproduktionen.....	93
10.	Quellenverzeichnis	114
11.	Abstract	123
12.	Lebenslauf.....	125

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 Saalplan des Rabenhof Theaters.....	14
Abb. 2 Werbesujet aus dem Jahr 2011	41
Abb. 3 Wolfgang Schlögl in <i>Iba de gaunz oamen Leit</i>	61
Abb. 4 Bühnenbildmodell <i>Iba de gaunz oamen Leit</i>	62
Abb. 5 Ingrid Burkhard, Ursula Strauss und Gerald Votava (v. l. n. r.) in <i>Iba de gaunz oamen Leit</i>	64
Abb. 6 Gerald Votava in <i>Iba de gaunz oamen Leit</i>	64
Abb. 7 Michael Häupl Puppe, gefertigt von Anamaria Heigl	77
Abb. 8 Michael Häupl Puppe, gefertigt von Brigitte Schneider	77
Abb. 9 Cover der <i>Krone bunt</i> am Tag der Nationalratswahl 2013.	78
Abb. 10 Bühne von <i>Bye-bye, Österreich!</i>	79

1. EINLEITUNG

Das Rabenhof Theater im dritten Wiener Gemeindebezirk bietet seit Jahren eine breite Palette an Eigenproduktionen, Gastspielen, Lesungen, Konzerten und Koproduktionen.

Im September 2013 veranstaltete das Theater, das sich selbst gern als Gemeindebautheater bezeichnet, ein Fest mit dem Titel „10 Jahre Rock’n’Roll im Gemeindebau“, um sein zehnjähriges Bestehen unter der derzeitigen Direktion zu feiern. Das Theater, welches nach kaufmännischen Schwierigkeiten im Jahr 2003 kurz vor der Schließung stand, wurde damals von Thomas Gratzner und seinem Team neu übernommen und hat sich in der letzten Dekade seinen Platz in der Wiener Theaterlandschaft geschaffen.

„Das Rabenhof Theater hat sich als Standort für unkonventionelle, interdisziplinäre, urbane (Boulevard-) Theaterproduktionen [...] etabliert. Weit über seinen Auftrag hinaus arbeitet der Verein Kitsch & Kontor unter der Marke >Rabenhof Theater< an publikumsorientierten neuen theatralen Formaten, ohne die österreichische Theatertradition zu vernachlässigen, quer über alle Genre-, Bezirks-, Stadt-, Landes- und auch Altersgrenzen hinweg und ist somit von österreichweiter Relevanz geworden.“¹

Aufgrund der erfolgreichen Arbeit im letzten Jahrzehnt sowie des selbstgesetzten künstlerischen Anspruchs ist es an der Zeit, sich dem Rabenhof Theater auch von wissenschaftlicher Seite zu nähern.

Neben einer Aufarbeitung des Programms der Jahre 2003 bis 2013 und einer darauf basierenden Untersuchung von künstlerischen Kollaborationen und inhaltlicher Ausrichtung soll des Weiteren auch der damit einhergehenden Frage nach einem künstlerischen Gesamtkonzept nachgegangen werden.

Gibt es einen erkennbaren künstlerischen und inhaltlichen Stil, der das Programm des Theaters – und insbesondere die Eigenproduktionen – prägt? Mit welchen Mitteln behauptet sich das Rabenhof Theater in einer Stadt, die mit mehr als 70 verschiedenen Bühnen und freien Gruppen eine durchaus hohe Dichte an Theatern zu bieten hat?²

Während im ersten Teil dieser Arbeit die Geschichte und die künstlerische Genese des Theaters im Vordergrund stehen, werden in weiterer Folge die zentralsten inhaltlichen, formalen und produktionstechnischen Elemente des Programms her-

¹ Rabenhof Theater, *Tätigkeitsbericht 2005-2007*, Wien 2007, S. 30.

² Vgl. <https://www.wien.gv.at/rk/msg/2013/06/06011.html> (Zugriff am 21. Mai 2014).

ausgearbeitet und analysiert. Anschließend sollen durch die Untersuchung zweier exemplarischer Rabenhof-Produktionen die Erkenntnisse überprüft werden.

Anhand der musiktheatralischen Umsetzung von Christine Nöstlingers Gedichtbandes *Iba de gaunz oamen Leit* lassen sich unter anderem die Verbindung und Vermischung unterschiedlicher Kunstformen – in diesem Fall elektronische Musik, Lyrik und Schauspiel – anschaulich untersuchen. Zudem ist der Bezug zum realen sozialen Umfeld des Theaters – dem Gemeindebau – in dieser Produktion stark ausgeprägt.

Die „Polit-Puppenshows“ sind wohl das erfolgreichste Produkt, das der Rabenhof im letzten Jahrzehnt entwickelt hat. Des Weiteren sind sie das bekannteste Beispiel für ein weiteres typisches Element des Rabenhof Theater Spielplans – die Politsatire. Außerdem wurden auch bei diesem Format verschiedene Genres – das klassische Handpuppentheater, das künstlerische Werk des Karikaturisten Gerhard Haderer sowie das Synchronisations-Kabarett der Gruppe maschek.³ – vermischt und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt.

Die Arbeit versucht das künstlerische Wirken des Rabenhof Theaters in den letzten zehn Jahren zu erfassen und somit einen Beitrag zur wissenschaftlichen Betrachtung der Wiener Theaterszene dieses Jahrhunderts zu leisten.

³ Der Name der Gruppe maschek. wird grundsätzlich klein und mit anschließenden Punkt geschrieben, weshalb diese Schreibweise auch in der vorliegenden Arbeit übernommen wurde.

2. FORSCHUNGSSTAND UND METHODIK

Die Untersuchung eines bestehenden Theaters, das im Vergleich zu den seit mehr als hundert Jahren bestehenden großen Wiener Theatern noch sehr jung ist, kann sich nicht auf eine große Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen stützen. Einzig eine Diplomarbeit aus dem Jahr 2005 behandelt das Rabenhof Theater, allerdings nur die Zeit vor dem Jahr 2000, als die Räumlichkeiten noch als dritte Spielstätte des Theaters in der Josefstadt verwendet wurden.⁴ Grundsätzlich finden sich kaum Publikationen zu der heutigen Wiener Theaterlandschaft, besonders die sogenannten Off-Theater wurden bis jetzt von wissenschaftlicher Seite her vernachlässigt.

Einen sinnvolleren Zugang verspricht die direkte Untersuchung der vom Rabenhof Theater erbrachten Leistungen, d.h. der produzierten und aufgeführten Stücke sowie des Gesamtprogramms.

Deshalb wurde für diese Arbeit folgende Arbeitsweise gewählt: Durch das Zusammentragen und Auswerten von Spielplänen, Programmheften, Spielfassungen der Stücke, Pressemappen, Einreichungen und Tätigkeitsberichten soll der künstlerische Output der letzten Dekade herausgearbeitet werden und zudem das künstlerische Selbstverständnis des Theaters analysiert werden. Dabei wird auch zu einem großen Teil auf Quellen zugegriffen, die nicht öffentlich zugänglich sind, beispielsweise interne Dokumente und Aufzeichnungen, welche im digitalen und analogen Archiv des Rabenhof Theaters gespeichert sind. Um dennoch eine Überprüfbarkeit der zitierten Quellen zu gewährleisten findet sich im Anhang dieser Arbeit eine Daten-CD mit gescannten Versionen der Dateien.

Als weiterer Grundpfeiler der Methodik werden Presseberichte aus unterschiedlichsten Medien herangezogen, um Wirkung und Außenwahrnehmung der Tätigkeiten und Aktivitäten des Theaters zu zeigen. Journalistische Texte wie Kritiken, Interviews, Porträts oder Reportagen bilden somit einen wesentlichen Teil dieser Arbeit und sollen vor allem die vom Rabenhof Theater gestellten Ansprüche hinterfragen oder belegen.

⁴ Siehe: Barbara Pluhar, „Der Rabenhof als dritte Spielstätte des Theaters in der Josefstadt,“ Dipl. Universität Wien, 2005.

Die Erkenntnisse, die aus der Untersuchung des Gesamtprogramms gewonnen werden, sollen in einem weiteren Schritt anhand zweier Eigenproduktionen überprüft und näher beleuchtet werden. Diese Produktionen wurden ausgewählt, weil sie jeweils unterschiedliche Elemente abdecken, die exemplarisch für den künstlerischen Stil des Hauses stehen.

An dieser Stelle sei zudem erwähnt, dass der Verfasser dieser Arbeit selbst seit dem Jahr 2009 als Regieassistent und Inspizient am Rabenhof Theater tätig ist, allerdings immer in einer rein organisatorischen und nie in einer künstlerischen Funktion. Dennoch ist es kaum möglich, persönliche Erfahrungen, die auf langjähriger Zusammenarbeit und Beobachtungen fußen, gänzlich außen vor zu lassen, da sie von selbst in diese Arbeit mit einfließen. Um dennoch eine objektive Herangehensweise an das Thema zu gewährleisten, wurde beschlossen, keine persönlichen Interviews mit der Leitung des Hauses oder den darin wirkenden Künstlern zu führen, sondern sich in diesem Bereich auf die Berichterstattung der Medien zu stützen.

3. DAS THEATER

3.1. Geschichte des Rabenhof Theaters

Das Rabenhof Theater befindet sich inmitten der gleichnamigen Gemeindebauanlage im dritten Wiener Bezirk. Seit der Errichtung dieses sozialen Wohnbaus in den Jahren 1925 bis 1928 durchliefen die Räumlichkeiten des jetzigen Theaters mehrere Stadien und Veränderungen. Im Folgenden soll ein kurzer Abriss der Geschichte des Hauses und dessen vielfältiger Nutzung in der Vergangenheit sowie der Entwicklung und Etablierung eines eigenständigen Theaters gegeben werden.

3.1.1. Die Erbauung des Rabenhof

Wie viele Gemeindebauten war auch die Erbauung des Rabenhofs ein Projekt der damaligen sozialdemokratischen Landesregierung. Dem Wohnungsmangel in den 20er und frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sollte durch die Errichtung kommunaler Wohnbauten entgegengewirkt werden. Ursprünglich hieß der gesamte Komplex „Friedrich-Austerlitz-Hof“, benannt nach dem verstorbenen Chef der Arbeiterzeitung. Erst im Bürgerkriegsjahr 1934 nach dem Verbot der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei (SDAP) erhielt die Anlage ihren heutigen Namen.⁵

Die Arbeiterbewegung und die Sozialdemokratie waren somit eng mit dem Gebäudekomplex verbunden. Die Räumlichkeiten des heutigen Theaters waren damals sowohl als Kinderhort als auch als Gemeinschafts- und Veranstaltungsort geplant.

Bis in die 1950er Jahre *„war dort das Volkshaus mit dem Bezirkssekretariat der Landstraßer Sozialdemokraten untergebracht; der Kinosaal wurde für Filmvorführungen und Veranstaltungen, etwa der Arbeitersänger oder der Naturfreunde, verwendet.“*⁶ Danach wurden die Räumlichkeiten zu einem kommerziell genutzten Kino umgebaut, welches bis in das Jahr 1971 bestehen blieb.

⁵ 70 Jahre nach den blutigen Kämpfen fand am 12. Februar 2004 erstmals der Protestsongcontest im Rabenhof Theater statt, welcher sich seither jährlich an diesem historischen Datum mit der Thematik des Widerstands auseinandersetzt.

⁶ Vgl. Bundesdenkmalamt Österreich, „Das schönste Pissoir von Wien“, online unter <http://www.bda.at/text/136/1548/13532/> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

3.1.2. Die Josefstadt Ära

Nachdem das Kino aufgrund mangelnder Auslastung und starker Konkurrenz geschlossen worden war, blieben die Räume über zehn Jahre so gut wie ungenutzt. Erst mit der Übernahme durch das Theater in der Josefstadt im Jahr 1988 und die Etablierung als dritte Spielstätte zog wieder ein regelmäßiger Kulturbetrieb ein. Unter den Josefstadt-Direktoren Otto Schenk und Robert Jungbluth wurde das ehemalige Kino zu einem Theatersaal mit 300 Sitzplätzen umgebaut.

Der Plan sah vor, das Rabenhof Theater als Dependence für moderne, zeitgenössische Autoren zu etablieren, welche nicht in das Programm des Haupthauses oder der Kammerspiele gepasst hätten. Unter den aufgeführten Schriftstellern befanden sich unter anderem die Österreicher Felix Mitterer, Wolfgang Bauer, Peter Turrini, aber auch internationale Künstler wie Samuel Beckett. Ein Hauptaugenmerk wurde auf Ur- und Erstaufführungen gelegt, von denen es in den Jahren 1990 bis 2000 insgesamt 23 gab. *„Der Spielplan beschränkte sich aber nicht nur auf Dramen, sondern beinhaltete ebenso Lesungen, Kabarett- und Musikprogramme sowie <Bunte Abende>.“*⁷

Ein Großteil der im Rabenhof in den 1990er Jahren zur Aufführung gebrachten Projekte wurde allerdings nicht vom Theater in der Josefstadt selbst produziert, sondern es waren Gastproduktionen, die entweder ans Haus geholt wurden oder sich eingemietet hatten. Der Rabenhof war somit eine wichtige Spielstätte für die rund 28 freien Gruppen, die zu dieser Zeit in Wien aktiv waren. Neben dem *Wiener Ensemble* und dem *Jiddischen Theater Tel Aviv* brachte auch *Habsburg Recycling*, die Gruppe rund um den heutigen Rabenhof Direktor Thomas Gratzner, eine Produktion zur Uraufführung.

3.1.3. Etablierung als eigenständiges Theater

Nachdem das Theater in der Josefstadt zu Beginn dieses Jahrtausends in erhebliche finanzielle Schwierigkeiten geraten war, mussten diverse Einsparungen getroffen werden – darunter auch die Auflösung der dritten Spielstätte. Allerdings war bereits bald klar, dass der Rabenhof als Theater weiter bestehen würde. Über das

⁷ Pluhar, 2005, S. 13.

Jahr 2000 hinaus bewarben sich insgesamt 12 Parteien um die Räumlichkeiten und legten unterschiedliche Konzepte vor.

Gegen Ende des Jahres übernahm schließlich der „Verein der Freunde und Förderer des Rabenhoftheaters“ unter der Obmannschaft des Wiener Theatermachers Karl Welunschek die Räumlichkeiten. Das Theater wurde am 31. Dezember 2000 eröffnet. Ab diesem Zeitpunkt war das Rabenhof Theater eine eigenständige Bühne.

Welunschek, der als Mitbegründer des Wiener Ensembles zur Josefstadt-Zeit schon mehrere Produktionen als Gast zur Aufführung gebracht hatte, übernahm die Bühne und musste anfangs mit nur zwei Millionen Schilling, die der Bezirk einmalig auszahlte, auskommen. Das Programm des ersten Jahres sah unter anderem Aufführungen von Theaterstücken österreichischer Autoren wie Werner Schwab und Wolfgang Bauer, aber auch musikalische Abende vor.⁸

Doch bereits im ersten Jahr seiner Intendanz geriet Welunschek in die Kritik. Unter seiner Führung hatte das Theater an die sieben Million Schilling Schulden angesammelt, die die Stadt Wien schließlich abdecken musste. Dennoch wurde Welunschek, nachdem eine Jury 12 weitere Bewerbungen für die künstlerische Leitung des Rabenhofs geprüft hatte, von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny unter großem Protest erneut als Direktor eingesetzt.⁹

In der Folge regte sich auch weiterhin Widerstand und Unmut innerhalb der Theaterszene. In der Stadtzeitung *Falter* schrieb die damalige Geschäftsführerin der *Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit* Juliane Alton einen Kommentar, in dem sie die kulturpolitischen Entscheidungen in Wien kritisierte. In diesem Zusammenhang ging sie sowohl auf Welunscheks Neubestellung zum Rabenhof Direktor als auch auf dessen persönliche Leistung ein.

„Im ersten Halbjahr 2001 ist ihm zumindest eine Produktion wirklich gelungen, andere dagegen weniger oder gar nicht. Am heutigen Tag warten noch immer 25 Mitwirkende aus zwei Produktionen auf ihr Entgelt, das sie vor einem guten halben Jahr hätten bekommen müssen. Das ist bei einem Verbrauch von 12,3 Mio. Schilling im Jahr 2001 auch ein menschliches wie organisatorisches Armutszeugnis und disqualifiziert Welunschek als Theaterleiter.“¹⁰

⁸ Vgl. Caro Wiesauer, „Von der WG zur funktionierenden Theater-Maschinerie“, *Kurier* am 16. Februar 2001.

⁹ Vgl. Caro Wiesauer, „Ich bin Konzept genug“, *Kurier* am 10. November 2001.

¹⁰ Juliane Alton, „Karren im Dreck“, *Falter* am 21. November 2001, online unter http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=66000&jahr=2001&id_language=2 (Zugriff am 09. Jänner 2014).

Das Kulturamt der Stadt Wien hingegen verteidigte die Entscheidung und gab sich in ihrem Kunst- und Kulturbericht über das Jahr 2001 optimistisch.

„So wurde ebenfalls nach einer Ausschreibung Karl Welunschek als sein eigener Nachfolger im Rabenhoftheater bestätigt. Das Haus hat sich mittlerweile wegen seines originären Spielplans ein Stammpublikum erarbeitet und erfreut sich vorwiegend bei jüngeren Theaterbesuchern regen Zuspruchs.“¹¹

Der Versuch die kaufmännische Situation des Theaters zu stabilisieren schlug allerdings schnell fehl. Als das Kontrollamt der Stadt Wien in seinem Bericht erhebliche Unklarheiten in der Geschäftsgebarung des Rabenhofs feststellte, kam Welunschek erneut unter Druck. In diesem Bericht wurden unter anderem der Umgang mit Spesengeld, Kartenabrechnungen sowie Belegen moniert.

„Die Gebarung des Vereines der Freunde und Förderer des Rabenhoftheaters unter dem ersten Obmann war nicht durchgängig nachvollziehbar. Dadurch konnte weder eine ausschließlich widmungskonforme Gebarung noch ein sparsamer Umgang mit den Subventionsmitteln festgestellt werden. [...] Die Subventionsmittel waren zur Gänze aufgebraucht, eine Überschuldung war zwar nicht wahrscheinlich, konnte aber auch noch nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Der ursprünglich eingereichte Spielplan war nur zum Teil realisiert worden. Daher war aus der Sicht der Erfüllung des Förderungszweckes festzustellen, dass die zur Verfügung gestellten Mittel durch hohe Investitionserfordernisse, Reibungsverluste in der täglichen Arbeit und durch eine nicht als ausnahmslos sparsam und wirtschaftlich zu bezeichnende Geschäftsgebarung letztlich nur teilweise direkt den erarbeiteten Produktionen zugute kamen.“¹²

Nachdem dieser Bericht an die Öffentlichkeit gelangt war, folgte eine politische und mediale Debatte.¹³ Welunschek bestritt, für das finanzielle Fiasko verantwortlich zu sein und sah sich nur für die künstlerischen Agenden des Hauses zuständig.¹⁴

Dennoch wurde er letztendlich im Sommer 2003 durch Thomas Gratzner abgelöst. Die Trägerschaft des Theaters übernahm der Verein „Kitsch & Kontor“, als dessen Obmann Gratzner bis heute selbst fungiert. Das Team wurde verkleinert, die Strukturen verschlankt und sowohl ein künstlerischer als auch ein kaufmännischer Neustart des Hauses eingeleitet.

¹¹ Bernhard Denscher, „Kunst und Kulturbericht der Stadt Wien 2001“, herausgegeben von der Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien, Wien, 2002, S. 10, online unter <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2001a.pdf> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

¹² Kontrollamt der Stadt Wien, „Verein der Freunde und Förderer des Rabenhoftheaters, Prüfung der Gebarung der Jahre 2001 bis 2003. KA I - 7-4/03“, Wien, 2003, S. 1, online unter <http://www.stadtrechnungshof.wien.at/berichte/2003/lang/3-21-KA-I-7-4-3.pdf> (Zugriff am 11. November 2013).

¹³ Vgl. u.a. Thomas Trenkler, „Rabenhof beschäftigt die Politiker“, *Der Standard* am 05. November 2003, online unter <http://derstandard.at/1467673> (Zugriff am 02. Jänner 2014).

¹⁴ Vgl. Thomas Trenkler, „>Man brauchte eben einen Sündenbock<“, *Der Standard* am 23. Oktober 2003, online unter <http://derstandard.at/1459242> (Zugriff am 02. Jänner 2014).

Neue Eigenproduktionen konnte man sich zunächst kaum leisten; der Spielplan bestand aus Wiederaufnahmen diverser Stücke von Gratzers Theatertruppe *Habsburg Recycling* sowie unterschiedlichen Gastspielen.¹⁵ Durch dieses Sparprogramm gelang es, die Altlasten abzubauen und schuldenfrei in das Jahr 2004 zu gehen.¹⁶

3.1.4. Die Wiener Theaterreform

Die weitere Entwicklung des Rabenhof Theaters muss im Kontext der sogenannten Wiener Theaterreform gesehen werden, auf die im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

Wie ein Großteil der professionell betriebenen Theater in Österreich ist auch das Rabenhof Theater auf finanzielle Unterstützung in Form von Subventionen angewiesen. Während die so genannten Bundestheater wie Burgtheater, Volks- und Staatsooper ihre Subventionen vom Staat Österreich erhalten, bekommt der Rabenhof seine Unterstützung von Seiten der Stadt Wien.

Der Wiener Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny veranlasste im Jahr 2002 eine Studie zur freien Wiener Theaterszene und beauftragte Anna Thier, Uwe Mattheiß und Günter Lackenbacher, die gegenwärtige Situation zu untersuchen.

„Aufgabe war es, sich einen Überblick über die gegenwärtige Lage der Freien Szene und Freien Theater zu verschaffen sowie eine Analyse der aktuellen Förderpraktiken in der Wiener Theaterlandschaft zu erstellen. Ziel war es, weitergehende Reformvorschläge einzubringen, welche zur Verbesserung der momentanen KünstlerInnensituation und der Institutionen führen könnten.“¹⁷

Dabei kamen die drei Autoren der Studie zu dem Schluss, dass es in der Freien Szene diverse Unstimmigkeiten und Probleme gab. Insbesondere die fehlenden Räumlichkeiten sowie die intransparente Verteilung der Fördermittel auf die einzelnen Gruppen wurden kritisiert. Zudem wurde der gesamten Szene Stagnation statt Entwicklung im künstlerischen Bereich sowie eine fehlende nationale und internationale Vernetzung attestiert.¹⁸

Als Konsequenz aus dieser Studie wurden unter anderem das Förderwesen und die

¹⁵ Caro Wiesauer, „Schuldenfrei und mit viel <Trash> ins nächste Jahr“, *Kurier* am 10. September 2003.

¹⁶ Vgl. U.V., „Altlasten sind abgebaut. <rabenhof – the next generation>“, *Wiener Zeitung* am 10. September 2003.

¹⁷ Sarin Paya, „Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008“, Dipl. Universität Wien, 2010, S.53.

¹⁸ Vgl. ebda. S. 54-56.

Förderkriterien überarbeitet und angepasst, um für mehr Transparenz und Verteilungsgerechtigkeit bei der Subventionierung zu sorgen. Dafür wurde ein Kuratorenmodell eingeführt, bei welchem eine Jury aus qualifizierten Experten Empfehlungen zur Subventionsvergabe ausspricht.

Theaterschaffende können seither entweder um eine Projektförderung ansuchen – diese wird für

„einzelne[] Aktivitäten im Bereich der Darstellenden Kunst [...], in deren Rahmen auch Projektreihen und längerfristige Forschungsprozesse, der Erhalt von Infrastruktur und/oder der Betrieb temporärer Spielstätten mit einer Förderperspektive von bis zu zwei Jahren [fallen]“¹⁹

vergeben – oder ein Konzept für eine vierjährige Förderung einreichen. Diese Konzeptförderung ist für den durchgehenden Betrieb eines Theaterhauses angedacht und bedingt eine genaue künstlerische, organisatorische und kaufmännische Planung für den angesuchten Förderzeitraum. Dabei sollte auf folgende Punkte ein besonderes Augenmerk gelegt werden:

- „inwiefern die geplanten Aktivitäten zur Steigerung der Qualität und Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten der Darstellenden Kunst in Wien beitragen,
- an welches Publikum sich die geplanten Aktivitäten wenden,
- welche Maßnahmen zu Vermittlung und bestmöglicher Verbreitung der geplanten Aktivitäten unternommen werden.“²⁰

Die im Zweijahresrhythmus wechselnde Theaterjury prüft alle einlangenden Anträge und spricht in einem Gutachten ihre Empfehlungen aus. *„Das Gutachten [...] ist Grundlage der Entscheidung über die Vergabe von Konzeptförderung durch den amtsführenden Stadtrat.“*²¹

Das erste Mal wurde dieser Modus im November 2004 etabliert, als die siebenköpfige Wiener Theaterjury ihre Empfehlungen zur Konzeptförderung für die Jahre 2005-2009 in einem Gutachten präsentierte.

Insgesamt wurden 117 Konzepte eingereicht, unter ihnen auch jenes des neu übernommenen Rabenhof Theaters. Darin wurde das neu definierte künstlerische Selbstverständnis des Hauses wie folgt beschrieben:

„Das Rabenhof Theater versteht sich als zeitgemäßes, urbanes Theater, welches sich aufgrund der Spielplanausrichtung an (im klassischen Sinne) antibürgerliche, jenseits von akademischen Ansprüchen orientierte Publikumsschichten richtet. Die risikofreudige und grenzüberschreitende Linie des Rabenhof Theaters, dessen Ziel es auch bisher war, die darstel-

¹⁹ U.V., *Richtlinien zur Konzeptförderung in der Darstellenden Kunst*, 2008, online unter: www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/richtlinien-konzeptfoerderung.rtf (Zugriff am 29. November 2013), S. 2.

²⁰ Ebda. S. 4.

²¹ Ebda. S. 3.

lende Kunst einem jungen, urbanen Publikum nahe zu bringen, ermöglicht Produktionen quer durch alle Genres, die Verarbeitung von Stoffen der Weltliteratur ebenso wie Undergroundtrash, und macht dadurch das Haus für eine neue Generation von Theaterbesuchern interessant, die sich nicht den Konventionen der traditionellen Theaterrezeption verpflichtet fühlt.“²²

Nachdem das Konzept durch die Jury, bestehend aus den Experten Andrea Amort, Karin Cerny, Wolfgang Greisenegger, Karin Kathrein, Veronica Kaup-Hasler, Christian Meyer und Dietmar N. Schmidt, geprüft worden war, kam diese zu folgendem Ergebnis:

„Gemäß der Richtlinien für die Konzeptförderung spricht sich die Jury für die Förderung von zeitgenössischem Boulevard mit qualitativem Anspruch aus. Diese Konzeption wird im Rabenhof unter der derzeitigen Leitung exemplarisch verwirklicht. Das Theater spielt lustvoll und klug mit klassischen Formen des Unterhaltungstheaters (Kabarett, Musical, Volkstheater, etc.) und durchdringt diese mit zeitgemäßen Inhalten. Durch ungewöhnliche Kooperationen mit der Wiener Kunstszenen entstehen neue Formen des Boulevards. Dadurch erreicht der Rabenhof sowohl die Internet-, als auch die Schreibmaschinen-Generation. [...] Aufgrund dessen befürwortet die Jury die Verlängerung der Intendanz und eine adäquate Aufstockung des Budgets.“²³

Mit diesem Bericht wurde der Weg, den die neue Führung des Rabenhof Theaters eingeschlagen hatte, bestätigt und bestärkt. Die Stadt Wien kam der Empfehlung der Jury nach und sicherte dem Rabenhof eine Förderung von jährlich € 700 000,- über die nächsten vier Jahre zu. Durch diese Subventionierung konnte der Spielbetrieb des Theaters für die Spielzeiten 2005 bis 2009 gesichert werden.²⁴

3.2. Die Leitung des Hauses

Thomas Gratzler arbeitete in den 1980er Jahren als Schauspieler an verschiedenen Wiener Theatern, wie dem Volkstheater, dem Ensembletheater oder dem Theater in der Josefstadt. Des Weiteren wurde er auch immer wieder für Film- und TV-Rollen besetzt.

1989 gründete er die Satiretruppe Habsburg Recycling, mit welcher er – gemeinsam mit Hubsi Kramar, Peter Paul Skrepek, Harald Posch und Thomas Rabitsch – eine Vielzahl an erfolgreichen, aber auch höchst umstrittenen Produktionen umsetzte.

²² Rabenhof Theater, *Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009*, Wien 2004, S. 3.

²³ Andrea Amort, u.a., „Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung)“, 2004, online unter: twoday.net/static/marieringler/files/gutachten%20theaterjury1.pdf (Zugriff am 03. Dezember 2013), S.16.

²⁴ Vgl. Thomas Gabler, „Theater für ein urbanes Publikum“, *Kronen Zeitung* am 29. Juni 2005.

Für die kirchenkritischen Stücke *Habsburg Recyclings Fröhliche X-Nacht* und *Habsburg Recyclings Neuevangelisierungstour* wurde Gratzner, nach zwei Freisprüchen und fünfjähriger Prozessdauer, 1998 wegen „Herabwürdigung religiöser Lehren“ verurteilt.²⁵

Internationales Aufsehen erregte Gratzner, als er gemeinsam mit dem als Hitler verkleideten Hubsi Kramar den Opernball besuchen wollte. Die Aktion war als Kritik zu der damals neu angelobten schwarz-blauen Koalition angedacht und schlug vor allem in den deutschsprachigen Medien hohe Wellen.²⁶

Seit 2002 ist Thomas Gratzner am Rabenhof Theater tätig, zunächst als Regisseur und Produktionsleiter unter dem vormaligen Intendanten Karl Welunschek, seit 2003 als Direktor und künstlerischer Leiter des Hauses. Seitdem ist er auch regelmäßig für die Regie diverser Eigenproduktionen verantwortlich, als Schauspieler ist er allerdings nicht mehr tätig.

3.3. Architektur

Das Gebäude, in dem das Theater untergebracht ist, befindet sich mitten im Gemeindebaugebiet Rabenhof. Der für das Publikum zugängliche Bereich ist auf zwei Ebenen angelegt. Vom Eingangsbereich mit Abendkassa und Garderoben führen auf zwei Seiten Treppen zu den Foyers hinab.

Beim Umbau im Jahr 2008 wurde in diesem Bereich eine moderne Deckenbeleuchtung integriert, mit welcher unterschiedliche Lichtstimmungen erzeugt werden können. Die Foyers auf der linken und rechten Seite sind schlauchartig, von Nordwesten nach Südosten verlaufend und verfügen über jeweils eine Bar, diverse Sitzgelegenheiten sowie Sanitärräume.

Die roten und gelben Fliesen an den Wänden der Foyers stammen noch aus der Zeit der Erbauung, sie wurden unter der Direktion von Karl Welunschek hinter einer Verschalung versteckt. Welunschek führte als Begründung für diese Maßnah-

²⁵ Vgl. Gabriela Schnabl, „Rabenhof-Chef Thomas Gratzner zelebriert ein Hochamt in der Küche“, *Format* am 29. April 2013, online unter <http://www.format.at/articles/1318/698/357494/rabenhof-chef-thomas-gratzner-hochamt-kueche> (Zugriff am 23. April 2014).

²⁶ U. V., „Österreich: Proteste gegen Wiener Opernball“, *Spiegel online* am 03. März 2000, online unter <http://www.spiegel.de/panorama/oesterreich-proteste-gegen-wiener-opernball-a-67484.html> (Zugriff am 23. April 2014).

me an, die historische Keramik vor „Raudis“ schützen zu wollen.²⁷ Erst durch die Renovierungs- und Umbauarbeiten unter der jetzigen Theaterleitung im Jahr 2008 wurde die ursprüngliche Wandgestaltung wieder freigelegt. *„Die Fliesen waren grundsätzlich in sehr gutem Zustand; durch die hervorragende Leistung eines Restaurators für Keramik konnten aber Fehlstellen retouchiert [sic!] und so wieder ein stimmiges Gesamtbild gewonnen werden.“*²⁸

Der Zuschauerbereich des Saals kann von beiden Foyer-Seiten betreten werden. Er zählt heute 291 Sitzplätze. Damit gehört der Rabenhof zu den größten Bühnen im Wiener Off-Theater Bereich.²⁹ Die 14 Reihen sind ab der vierten aufsteigend angeordnet, die Bestuhlung besteht aus zusammenhängenden, hölzernen Klappsesseln. Hinter der letzten Reihe befindet sich noch der Technikbereich, von wo aus Licht-, Ton- und Videotechnik gesteuert werden.

Der Bühnenraum liegt auf dem gleichen Höhenniveau wie die ersten drei Reihen, was bedeutet, dass sich das Bühnengeschehen sehr nahe am Zuschauer abspielt. Der Abstand zwischen der ersten Reihe und dem Bühnenportal mit großem samtrotten Hauptvorhang beträgt ungefähr einen Meter.

Der Bühnenraum selbst misst mit einer Breite von 13,6 und einer Tiefe von 9,5 Metern nicht ganz 130 Quadratmeter.³⁰ Drei Türen an der Hinterseite der Bühne führen zu den beiden Garderobenräumen der Auftretenden. Die bühnentechnischen Mittel sind aufgrund der Architektur des Hauses sowie durch die unterirdische Lage des Saals beschränkt. Eine Höhe von 4,10 Meter erlaubt keinen Schnürboden; auch eine Unterbühne ist nicht vorhanden.

²⁷ Vgl. U.V., „Erweiterter Theaterbegriff“, *Der Standard* am 28. Jänner 2003, online unter <http://derstandard.at/1191099> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

²⁸ Bundesdenkmalamt Österreich, „Das schönste Pissoir von Wien“, online unter <http://www.bda.at/text/136/1548/13532/> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

²⁹ Das Theater an der Gumpendorfer Straße (TAG) hat im Vergleich eine Kapazität von bis zu 212 Zuschauerplätzen, siehe: <http://dastag.at/ueberuns/> (Zugriff am 22. April 2014), das Theater Drachengasse bietet Platz für bis zu 100 Zuschauer, siehe: <http://www.drachengasse.at/drachengasseallgemein.asp> (Zugriff am 22. April 2014).

³⁰ Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg), *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk, Fernsehen 2003*, Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft mbH 2003, S. 640.

4. DAS PROGRAMM

In diesem Kapitel soll das Programm des Rabenhof Theaters genauer untersucht und kategorisiert werden. Neben einer überblicksartigen Zusammenstellung der wichtigsten und prägnantesten künstlerischen Stationen der Jahre 2003 bis 2013 soll anschließend auch erläutert werden, wie der Spielplan aufgebaut ist und welche Arten von Produktionen es im Rabenhof-Repertoire gibt.

4.1. Die künstlerische Entwicklung bis in das Jahr 2013

Im Folgenden soll die künstlerische Entwicklung der Ära Thomas Gratzner skizziert werden. Anhand von ausgewählten Produktionen werden die wichtigsten Entwicklungen und Zusammenarbeiten der Jahre 2003 bis 2013 herausgearbeitet, um so zunächst einen Überblick über das künstlerische Spektrum des Theaters zu geben, bevor in den weiterführenden Kapiteln auf einzelne Produktionen und Aspekte noch genauer eingegangen wird.³¹

Neben der Auswertung von Spielplänen und Besetzungslisten sollen vor allem Pressemitteilungen und Kritiken Auskunft über das Programm sowie dessen öffentliche Wahrnehmung und Rezension geben.

Die ersten Jahre unter der Direktion Thomas Gratzner waren geprägt von der Neuetablierung des Hauses und budgetären Sparmaßnahmen. Sichtet man Spielpläne und Tätigkeitsberichte aus der Zeit vor der ersten Konzeptförderung, so findet man nur eine kleine Zahl an Eigenproduktionen und Vorstellungen pro Saison.

In den verbleibenden Monaten des Jahres der Neuübernahme wurden mit *Seele brennt* und *Die Supernacht der Weihnachtszeit* noch zwei Eigenproduktionen unter Gratzners Führung zur Premiere gebracht. Besonders die erstgenannte Produktion, bei der unterschiedliche Texte von Werner Schwab dargebracht wurden, erfuhr sowohl vom Publikum als auch von der Presse Zustimmung. Die Tageszeitung *Der Standard* schrieb über den Abend: „*Es bedurfte eines vorzüglichen Rabenhof-Abends, um Schwab wieder in die Wohnstube der Spaßbewegten zurück-*

³¹ Eine genaue Auflistung aller Eigen- und Koproduktionen, mitsamt den wichtigsten, künstlerischen Beteiligten findet sich im Anhang dieser Arbeit.

zuholen. [...] Ein berührender Vorleseabend mit elektronisch versaubartelter G'scherten-Musik.³²

Im darauf folgenden Frühjahr folgten die Uraufführungen von *Haus, Frauen, Sex* und *Wunschkonzert*, beides Monodramen, die mit Andreas Vitásek bzw. Sandra Cervik auch publikums- und medienwirksam besetzt waren. Während der von Margit Schreiner geschriebene Männermonolog von Publikum und Kritik eher als unterhaltsames Kabarettstück aufgefasst wurde³³, vermittelte der von Franz Xaver Kroetz geschriebene und von Anatole Sternberg inszenierte Text über eine einsame Frau in einer Gemeindebauwohnung eine eher traurig-tragische Grundstimmung.³⁴

Des Weiteren fanden im Kalenderjahr 2004 zum ersten Mal mehrere Zusammenarbeiten mit Personen statt, die in den darauffolgenden Jahren die künstlerische Richtung des Rabenhofs mitgestalten sollten und auch heute noch regelmäßig in diesem Theater aktiv sind. Dazu zählen unter anderem der Theatermacher und Autor Peter Waldeck, der *Das geheime Fickleben des Bruce Lee „eine Freak-Show mit aberwitzigen Ideen, ungenierter Spielfreude, verrückten Sound-, Cartoon- und Film-Collagen“*³⁵ zur Uraufführung brachte, aber auch der Satiriker Florian Scheuba, der gemeinsam mit Rupert Henning das Theaterstück *Freundschaft* verfasste, welches mit 56 Vorstellungen und einer darauf folgenden Verfilmung wohl zu den erfolgreichsten Produktionen des Rabenhof Theaters zählt.³⁶ Neben der ersten Auflage des gemeinsam mit dem Radiosender FM4 entwickelten Protestsongcontests wurden außerdem in den Monaten Mai und Juni gleich vier Produktionen, die sich mit der Thematik des österreichischen Bürgerkriegs von 1934 beschäftigten, im Rahmen der Wiener Festwochen präsentiert.³⁷

2005 war das Jahr, in dem das Rabenhof Theater erstmals auf die finanziellen Mittel der Konzeptförderung zurückgreifen konnte. Dadurch gelang es, mehr Eigen- und Koproduktionen als in den vergangenen Jahren zur Premiere zu bringen. Neben erneuten Uraufführungen von Künstlern wie Peter Waldeck oder Stermann

³² Ronald Pohl, „Einschichtiger Vielsilber“, *Der Standard* am 04. Dezember 2003.

³³ Vgl. Caro Wiesauer, „Eine Machowelt von gestern“, *Kurier* am 30. Jänner 2004.

³⁴ Vgl. Norbert Mayer, „Wenn alles gesagt ist“, *Die Presse* am 05. April 2004.

³⁵ Caro Wiesauer, „Wirklicher Trash“, *Kurier* am 19. März 2004.

³⁶ Vgl. Wolfgang Kralicek, „Was gibt es im Rabenhof eigentlich zu feiern?“, *Falter* 37/13.

³⁷ Vgl. Nadia Weiss, „Neustart im Rabenhof“, *U-Express* am 22. Jänner 2004.

und Grissemann wurde auch *Die Nase* – eine von dem österreichischen Autor Franzobel geschriebene und von Michael Mautner komponierte Kinderoper – zur Premiere gebracht. Dieses Stück war die erste Rabenhof-Produktion, welche speziell für ein jüngeres Publikum entwickelt wurde. Im gleichen Jahr wurde das Rabenhof Theater für die Produktionen *Freundschaft*, *Haus*, *Frauen*, *Sex* und *The Great Television Swindle* mit dem Nestroy-Preis in der Kategorie „Beste Off Produktion“ ausgezeichnet.

Im darauffolgenden Jahr erhöhte sich die Anzahl der Produktionen und Premieren neuerlich. Sechs Eigen- und 5 Koproduktionen kamen neu auf den Spielplan. Erneut wurden künstlerische Zusammenarbeiten fortgesetzt, aber auch neue Formate entwickelt; unter anderem hatte die erste Polit-Puppenshow mit dem Titel *Bei Schüssels* Premiere.

Außerdem brachte der Sänger und Entertainer Austrofred gemeinsam mit dem Musiker Thomas Rabitsch die Show *Alpenkönig und Menschenfreund – Die Austrofred Gala* zur Premiere. Dem Austrofred Darsteller Franz Adrian Wenzel wurde hier nicht zum letzten Mal eine Bühne geboten. Der Entertainer im Freddie Mercury-Outfit, der vor allem durch seine Vermischungen von Liedern der Rockgruppe *Queen* und verschiedenen Austropop-Texten bekannt wurde, trat in den Folgejahren regelmäßig in verschiedenen Formaten im Rabenhof auf.

2007 erfolgte die österreichische Erstaufführung von *Galanacht „eine pointiert geschriebene Alltagsgeschichte über vergebliche Liebe, über das Altern, über die Ausbeutung des Einzelnen“*³⁸ von und mit Werner Schneyder. Das Stück erhielt sehr gute Kritiken³⁹ und wurde insgesamt 29-mal im Rabenhof aufgeführt.

Des Weiteren wurde mit *Beim Gusenbauer – Willkommen in der Sandkastenrepublik!* auch das erfolgreiche Format der Polit-Puppenshow weiter verfolgt und die neu gewählte Regierung – allen voran der neue Bundeskanzler Alfred Gusenbauer – aufs Korn genommen. Für diese Produktion erhielt die Gruppe maschek. eine

³⁸ Frido Hütter, „Umverteilung von oben nach oben“, *Kleine Zeitung* am 26. Jänner 2007.

³⁹ Vgl. u.a. Reinhold Reiterer, „Theater als Staatsakt“, *Oberösterreichische Nachrichten* am 26. Jänner 2007. sowie Brigitte Suchan, „And the <Rathausmann> goes to...“, *Wiener Zeitung* am 26. Jänner 2007.

Nestroy-Nominierung in der Kategorie „Spezialpreis“ sowie den Österreichischen Kabarettpreis.

Außerdem wurde der Rabenhof erneut Spielort der Wiener Festwochen, in deren Rahmen zwei weitere Uraufführungen stattfanden.

Darüber hinaus hatten auch die Science Busters ihren ersten Auftritt im Gemeinbautheater. Obwohl von mancher Kritik nicht groß gefeiert,⁴⁰ etablierte sich das Format relativ rasch und wurde zu einem Erfolgsprodukt. Die Science Busters und ihre „Edutainment-Shows“ zu schrägen und immer neuen Themenbereichen stehen bis heute auf dem Spielplan des Rabenhofs. Rechnet man alle Auftritte der Gruppe zusammen, kommt man auf eine Gesamtzahl von 239 Vorstellungen im Zeitraum von November 2007 bis Dezember 2013.

Im Jahr 2008 erfolgte eine Prüfung der Spielzeiten 2005 bis 2007 durch das Kontrollamt. Im Resümee des Kontrollamtsberichts wird erklärt, dass *„die neue Führung des Rabenhoftheaters sowohl aus kultureller als auch aus wirtschaftlicher Sicht sehr erfolgreich neue Akzente setzen konnte.“*⁴¹

In diesem Jahr standen unter anderem zwei Bühnenadaptionen von Werken aus anderen Kunstgattungen auf dem Spielplan. Das Stück *Die fetten Jahre sind vorbei* basiert auf dem gleichnamigen deutschen Erfolgsfilm aus dem Jahr 2004⁴² und wurde in der Theaterfassung mit vier Schauspielern umgesetzt.

I Furiosi – Die Wütenden hingegen folgt der Romanvorlage von Nanni Ballestrini und behandelt thematisch die italienische Hooligan-Szene. Das Stück kam knapp einen Monat vor Beginn der Fußball-Europameisterschaft in Österreich zur Premiere. Obwohl die Kritiken durchaus positiv ausfielen und besonders die Regie als *„[ü]berzeugend hartlinig, kantig, messerscharf“* gelobt wurde, war *I Furiosi* mit nur acht Vorstellungen beim Publikum nicht so erfolgreich wie andere Produktionen dieses Jahres.

⁴⁰ U.V., „Martin Puntigams <Science Buster>-Edutainment“ Österreich am 08. November 2007, online unter <http://www.oe24.at/zeitung/kultur/article157334.ece> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

⁴¹ Kontrollamt der Stadt Wien, „Kitsch & Kontor – Theaterverein, Prüfung der Gebarung der Jahre 2005 bis 2007. KA I – 7-3/08“, Wien, 2008, S. 20, online unter <http://www.stadtrechnungshof.wien.at/berichte/2008/kurz/bericht02-09.htm> (Zugriff am 29. Dezember 2013).

⁴² Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0408777/> (Zugriff am 03. Februar 2014).

Es wurde weiterhin versucht, den Spielplan sehr abwechslungsreich zu gestalten und viele verschiedene Sparten zu bedienen. Das Programm erstreckte sich von Kabarettabenden (*maschek.redet.drüber* und *Männer fürs Grobe*) über Kindertheater (*Der junge Till*) bis hin zum Action-Musical (*Fantomas*).

Für die Spielzeiten 2009-2013 wiederholte die Wiener Theaterreform Jury in ihrem Gutachten ihre Einschätzung zur künstlerischen und kaufmännischen Lage des Rabenhof Theaters und empfahl „*die Fortschreibung der Konzeptförderung für das Rabenhof Theater unter der Leitung von Thomas Gratzer.*“⁴³ Die Entwicklung des Hauses sowie die damit einhergehenden Leistungen der vergangenen vier Jahre wurden somit gewürdigt, die Leitung darin bestärkt, den eingeschlagenen Weg weiter fortzusetzen. Zudem wurde eine Erhöhung der Subvention auf jährlich € 900.000,- beschlossen, die ab dem 01. Jänner 2010 in Kraft treten sollte.

Im Frühjahr 2009 kam mit *Kottan ermittelt – Rabengasse 3a* die Bühnenadaption der ersten Folge der kultigen österreichischen TV-Serie zur Premiere. Für die Stückfassung zeichneten sich Jan und Tibor Zenker, die Söhne des *Kottan*-Autors Helmut Zenker, verantwortlich. Die im Rabenhof-Gemeindebau angesiedelte Geschichte wurde mit einem neunköpfigen Ensemble umgesetzt, erhielt gemischte Kritiken⁴⁴, war aber ein Publikumserfolg, der knapp eineinhalb Jahre am Spielplan stand und insgesamt 44-mal gespielt wurde.

Insgesamt war die Saison 2008/09 mit einer Auslastung von fast 92 Prozent die erfolgreichste in der Geschichte des Theaters⁴⁵. Daran anknüpfend wurde im Herbst 2009 mit einer Neuauflage der Politpuppenshow (*Bei Faymann*) ein bewährtes Format fortgesetzt, welches innerhalb von nur drei Monaten insgesamt 58-mal aufgeführt wurde.

Im darauf folgenden Jahr kam das von Florian Scheuba und Rupert Henning geschriebene Ein-Personenstück *Cordoba – Das Rückspiel*, zur Premiere. Cornelius

⁴³ Eva Hosemann, u.a., „Gutachten Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013)“, 2008, S.17.

⁴⁴ Vgl. z.B. Brigitte Suchan, „Inspektor gibt’s noch immer kann“, *Wiener Zeitung* am 17. April 2009 und Thomas Trenkler, „Kottan hat den Kaisermühlen-Blues“, *Der Standard* am 17. April 2009.

⁴⁵ Vgl. Veronika Schmidt, „Rabenhof Theater: Puppen im Boulevard“, *Die Presse* am 26. Juni 2009, online unter http://diepresse.com/home/kultur/news/490585/Rabenhof-Theater_Puppen-im-Boulevard (Zugriff am 08. Februar 2014).

Obonya, Ensemblemitglied des Burgtheaters und seit 2013 *Jedermann*-Darsteller bei den Salzburger Festspielen, spielte darin über drei Dutzend Rollen in den unterschiedlichsten deutschsprachigen Dialekten. Die ursprünglich als Filmdrehbuch geschriebene Textfassung erzählt die Geschichte einer Ostdeutschen Einwandererfamilie in Wien und thematisiert das Verhältnis der Österreicher zu ihren deutschen Nachbarn auf satirische Weise. *Cordoba* wurde allein im Rabenhof – das Stück ging auch auf Tournee – 80-mal aufgeführt. Obonya wurde für seine „*artistische Gratwanderung zwischen Theater und Kabarett*“⁴⁶ mit einer Nestroy-Nominierung in der Kategorie „Spezialpreis“ bedacht und erhielt gemeinsam mit den Autoren den internationalen Kleinkunstpreis „Salzburger Stier“.

Neben erneuten Kooperationen mit Künstlern wie Austrofred (*Du kannst dir deine Zauberflöte in den Arsch schieben*), Florian Scheuba (Unschuldsvermutung) und maschek. (090909) wurden auch erstmals eine Musiktheaterproduktion in Zusammenarbeit mit dem Wiener Autor und Musiker Ernst Molden sowie die Bühnenadaption von Helmut Zenkers Roman *Kassbach* zur Premiere gebracht.

Vieler dieser Produktionen standen auch im Frühjahr des Folgejahres weiterhin auf dem Spielplan. Hinzu kamen noch die beiden Kinder- und Jugendtheaterstücke *Don Quichote und Sancho Pansa* und *Hans im Glück*. Ansonsten war das Jahr 2011 vor allem von Premieren geprägt, die eher dem Bereich des Kabarettts zuordenbar sind. Neue Programme von Stermann und Grisseemann (*Stermann*) sowie maschek. (101010) und der gleichsam als Bühnen- und TV-Format entworfene Satireabend *Wir Staatskünstler* dominierten den Herbst dieses Jahres.

Große neue Theaterproduktionen kamen erst 2012 wieder ins Programm, wobei durchwegs divergente künstlerische und produktionstechnische Ansätze gewählt wurden.

Das für den Rabenhof geschriebene Stück *Columbo Dreams* versammelte viele Künstler, die im Rabenhof schon mehrfach tätig gewesen waren. Die Brüder Peter (Buch) und Klaus (Musik) Waldeck kreierten „*eine aberwitzige, rasante, stellenweise abgrundtief blöde, aber immer lustige Slapstick-Trash-Revue*“⁴⁷ mit fünf

⁴⁶ U.V. http://www.nestroypreis.com/sites/nominierungen_2010.html (Zugriff am 03. März 2014).

⁴⁷ Guido Tartarotti, „Columbo heißt Alfred“, *Kurier* am 08. November 2012, online unter <http://kurier.at/kultur/buehne/columbo-heisst-alfred/1.056.153> (Zugriff am 04. März 2014).

Schauspielern und einem siebenköpfigen Tanzensemble, welche insgesamt 16 mal gespielt wurde.

Bei *Iba de gaunz oamen Leit* und der anlässlich des 100. Geburtstags von Jura Soyfer aufgeführten Bearbeitung von *Der Weltuntergang* handelt es sich um Adaptionen bestehender Texte und Vorlagen, welche auch im Frühjahr 2013 auf dem Spielplan standen. Hinzu kamen noch die Bühnenadaption von Mary Shelleys *Frankenstein*, die Gala *Wolfi Bauer Superstar* sowie das Werner Schwab Stück *Der Reizende Reigen des Reizenden Herrn Arthur Schnitzler*.

Zur Saisoneroöffnung im September 2013 veranstaltete das Theater zur Feier des zehnjährigen Bestehens unter der Direktion Thomas Gratzner ein Fest, bei dem Freunde und Wegbegleiter einen Rückblick auf die letzte Dekade und ihre persönlichen Erfahrungen im Rabenhof gaben.⁴⁸

Eine Woche später hatte das Singspiel *Hafen Wien* Premiere – eine Fortsetzung der künstlerischen Zusammenarbeit mit Ernst Molden und dem gesamten Team der Produktion *Häuserl am Oasch* aus dem Jahr 2010. Mit dem neuen Kabarettprogramm von Andreas Vitásek (*Sekundenschlaf*) und einer neuen Politpuppenshow (*Bye-Bye, Österreich!*) wurde auch in der ersten Hälfte der Jubiläumssaison auf bekannte und erfolgreiche Formate und Künstler zurückgegriffen.

Zusammenfassend lassen sich nach der Sichtung und Auswertung der Spielpläne und Besetzungslisten bereits einige stringente Punkte des Rabenhof-Programms ausmachen.

Zum einen lässt sich eine Festlegung auf ein bestimmtes Genre nicht nachweisen. Weder gibt es eine formale Festlegung – es finden sich Sprechtheaterproduktionen genauso wie Musicals, Puppentheater oder szenische Lesungen – noch gibt es eine inhaltliche Festlegung auf ein bestimmtes Genre. Es finden sich sowohl Krimis als auch Tragikomödien oder Stücke mit polit-satirischem Inhalt.

Zum anderen zeigt sich, dass einige wesentliche Personen großen Anteil am künstlerischen Output der Jahre 2003 bis 2013 hatten. Fragen zur Besetzungspolitik und Autorenschaft werden in den kommenden Kapiteln noch näher beleuchtet werden. Hier sei zunächst festgehalten, dass die künstlerische Leitung des Ra-

⁴⁸ Vgl. Lisa Bachmann, „Familientreff im Rabenhof“, *Kronen Zeitung* am 19. September 2013.

benhof Theaters über die Jahre hinweg einen kleinen Personenkreis, bestehend aus Autoren und auftretenden Künstlern, an das Haus gebunden und wiederholt mit Projekten betraut hat.

4.2. Spielplan

Wie bereits erwähnt wurde, lässt sich die Frage, welche Art von Theater im Rabenhof gespielt wird, nicht so einfach beantworten. Der folgende Kurztext, der auf der Homepage des Rabenhofs zu finden ist, gibt einen Überblick zur künstlerischen und programmatischen Ausrichtung des Theaters.

„Der Bogen spannt sich von Literaturabenden, über Kindertheater, Schauspiel, Musical bis zur Barockoper. Internationale Literaturstars sind am Spielplan ebenso zu finden, wie die Stars der heimischen Theater- Kabarett und Film & Fernsehscene. Ebenso haben im Gemeindebautheater auch „Newcomer“ ihre Chance erstmals breitere Publikumsschichten zu erreichen. Ein wesentliches Element ist die zeitgenössische Politsatire, die im Rabenhof in den vielfältigsten Ausprägungen gepflegt wird. Eine Reihe von nationalen, wie internationalen Nominierungen und Auszeichnungen zeugen von der künstlerischen Innovationskraft des Rabenhof Theaters.“⁴⁹

Trotz einiger roter Fäden, die sich durch die Spielpläne der Jahre 2003 bis 2013 ziehen, fällt eine Kategorisierung der unterschiedlichen Programmpunkte schwer. Diese Vielfältigkeit gehört laut Selbstdefinition allerdings zum künstlerischen Konzept des Theaters.

„Durch die unterschiedlichsten „Crossover“-Projekte lässt sich die Linie des Hauses weder formal noch inhaltlich einengen, was auch ganz unserem Verständnis des erweiterten Theaterbegriffs entspricht.“⁵⁰

Ein Blick auf die Spielplangestaltung des Rabenhofs bestätigt dies. Das Theater ist als klassischer Repertoirebetrieb angelegt, der im Laufe der Jahre eine sehr heterogene Mischung an Vorstellungen entwickelte und umfasste. Lag die Anzahl der unterschiedlichen Veranstaltungen im ersten Halbjahr der Konzeptförderung (2005) noch bei 18, konnte man im Jahr 2012 45 verschiedenartige Aufführungen sehen.

Viele Produktionen stehen über mehrere Monate auf dem Spielplan und werden, wenn überhaupt, zumeist nur einige wenige Tage hintereinander gespielt, um dann wieder zu pausieren. Teilweise finden in einer Woche 5-6 unterschiedliche Vorstellungen statt.

⁴⁹ <http://www.rabenhoftheater.com/über-uns/> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

⁵⁰ *Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009*, S. 6.

Die Spielzeit startet im Rabenhof Mitte September und wird meist mit einer Eigen- oder Koproduktion eröffnet. Die Saison verläuft dann in der Regel bis Mitte Juni, bis auf wenige Ausnahmen ohne längere Pausen oder spielfreie Tage.

In den letzten Jahren wurde auch die Gesamtanzahl an Vorstellungen stetig gesteigert – belief sich jene noch im Jahr 2006 auf 217, erreichte man 2012 über 300 Vorstellungen. Diese hohe Vorstellungsanzahl wird vor allem durch die in den Frühlingsmonaten stattfindenden Kinderstücke erreicht, welche am Nachmittag vor der Abendvorstellung disponiert werden.

Die hohe Anzahl an verschiedenen Abenden wäre für ein Theater mit der Größe des Rabenhofs nicht alleine zu produzieren. Das hat zur Folge, dass der Rabenhof nicht nur selbst entwickelte, sondern auch fremde Produktionen im Programm hat und somit auf Kooperationen und Gastspiele angewiesen ist.

„Durch den grenzüberschreitenden Theaterzugang, der die Linie des Rabenhof Theaters kennzeichnet, sowie durch die Suche nach neuen Formen und Darstellungsmöglichkeiten ergibt sich das Bekenntnis zur Vertiefung von Kooperationen und Koproduktionen mit anderen Künstlergruppen und/oder Theatern, die ebenfalls einen kritischen und die herkömmlichen Theaterkonventionen sprengenden Zugang für ihr theatrales Schaffen wählen.“⁵¹

Aufgrund dieses Umstands gilt es zunächst zu klären, welche Arten von Produktionen es im Rabenhof gibt, sprich wie und mit wem Stücke produziert werden. Daher wird im Folgenden eine grobe Einteilung vorgenommen, die auf jener der Tätigkeitsberichte⁵² des Theaters basiert, um den Spielplan zu unterteilen. Im Wesentlichen lassen sich vier unterschiedliche Kategorien feststellen.

4.2.1. Reihen

Als Reihen gelten Veranstaltungsserien, die unter einem Übertitel mehrere unterschiedliche Vorstellungsabende in einer Saison abdecken.

Unter dem Titel *Literatursalon im Gemeindebau* treten zum Beispiel regelmäßig nationale sowie internationale Autoren im Rabenhof auf und lesen aus ihren aktuellen literarischen Werken. Die Palette der Literaten reicht von Nick Hornby über T.C. Boyle bis zu Jonathan Franzen.

⁵¹ Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009, S. 10.

⁵² Tätigkeitsberichte sind mehrseitige Schriftstücke in denen der Subventionsnehmer dem Subventionsgeber in regelmäßigen Abständen über die künstlerischen und kaufmännischen Erfolg eines Jahres bzw. eines Förderzeitraums aufklärt und informiert. Diese Berichte enthalten zumeist eine Auflistung aller künstlerischer Tätigkeiten (z.B. welche Stücke aufgeführt wurden), sowie einen Abstract zu Zuschauerzahlen, Auslastung und Eigendeckung des Subventionsnehmers.

In den Jahren 2003 bis 2013 fanden insgesamt 93 dieser Literatursalon-Veranstaltungen statt, wobei einige deutschsprachige Autoren wie Sven Regener, Max Goldt und Heinz Strunk mit regelmäßigen Auftritten mehrmals vertreten waren. Immer wieder rücken diese Abende von der klassischen Form einer Lesung, bei der der Autor allein vor dem Publikum aus seinem Buch liest, ab. Stattdessen wird die Lesung mit musikalischen Elementen oder auch mit einer Interviewsituation kombiniert.

Eine weitere, bis heute bestehende Reihe sind die Wissenschaftsshow's der *Science Busters*. Die Truppe, bestehend aus dem Experimentalphysiker Werner Gruber, dem theoretischen Physiker Univ.-Prof. Dr. Heinz Oberhummer und dem Kabarettisten Martin Puntigam, startete im Jahr 2007 mit ihren so genannten Edutainment-Shows. In diesen werden naturwissenschaftliche Phänomene auf unterhaltsame Weise erklärt und anhand von Experimenten anschaulich gemacht. Das Format umfasst bis heute über 30 unterschiedliche Shows mit verschiedenen thematischen Schwerpunkten. Im Jänner des Jahres 2009 hatte zudem eine eigens für Kinder konzipierte und gestaltete Show mit dem Namen *Science Busters for Kids* Premiere.

4.2.2. Gastspiele und Einzelveranstaltungen

Die im Spielplan als Gemeindebau-Spezialitäten ausgewiesenen Veranstaltungen bezeichnen im weiteren Sinne Gastspiele und Einzelevents, die nicht vom Rabenhof produziert werden.

Diese Produktionen kommen als fertiges Produkt ins Theater und werden auch an anderen Häusern in dieser Form aufgeführt. Eine Exklusivität besteht, wenn überhaupt, meistens nur für die Premiere und eine gewisse Anzahl an Folgevorstellungen.

Exemplarisch für diese Kategorie sind Auftritte von deutschsprachigen Comedians, Galas und Preisverleihungen, Konzerte und musikalische Abende von nationalen und internationalen Künstlern, die in das künstlerische Spektrum des Theaters passen.

Manche dieser Einzelevents haben seit Langem ihren festen Platz im Spielplan und finden alljährlich an einem bestimmten Datum statt. Als konkrete Beispiele

lassen sich hier der *Protestsongcontest*⁵³ und die österreichische Version des *Big Brother Awards* nennen. Beide Veranstaltungen setzen sich auf unterschiedliche Weise mit gesellschaftspolitischen Themen auseinander. Während beim *Protestsongcontest* alljährlich eine Auswahl an österreichischen Bands ihre musikalischen Beiträge zum Thema Protest vortragen, werden im Rahmen der *Big Brother Awards* Negativpreise für Firmen, Institutionen und Privatpersonen vergeben, welche sich im Bereich Datenschutz und Überwachung besonders negativ hervorgetan haben.⁵⁴

4.2.3. Koproduktionen

Zur dritten Kategorie gehören die Koproduktionen, also all jene Stücke und Shows, die vom Rabenhof koproduziert werden. Koproduktionen werden gemeinsam mit einem Partner, zum Beispiel einem anderen Theater, einer freien Gruppe oder einer Künstleragentur verwirklicht. Dabei werden künstlerische und finanzielle Agenden je nach Abmachung zwischen den Partnern aufgeteilt.

Koproduktionen sind seit Beginn der Direktionszeit von Thomas Gratzner ein wesentlicher Faktor in der Programmgestaltung des Rabenhofs. Im Zeitraum Herbst 2003 bis Ende 2013 standen insgesamt 44 von ihnen auf dem Spielplan. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um Premieren und Uraufführungen, die zunächst exklusiv nur im Rabenhof Theater zu sehen waren.

Die Kabarettprogramme von Christoph Grisseman und Dirk Stermann sowie jene von Andreas Vitásek werden in den Tätigkeitsberichten des Rabenhofs als Koproduktionen ausgewiesen. Diese Programme sind nach ihrer Premiere für eine festgelegte Zeit innerhalb Wiens ausschließlich im Rabenhof zu sehen und sind ein fester Bestandteil des Spielplans.

Die Tatsache, dass im von öffentlicher Hand subventionierten Rabenhof regelmäßig und exklusiv Kabarettabende stattfinden, stieß in der Vergangenheit bei so manchem Kabarettlokal-Betreiber, der oft keinerlei Förderungen für sein Haus erhält, auf Unverständnis und Kritik. Der Kabarettproduzent Erich Schindelegger sprach in Bezug auf ein Programm von Andreas Vitásek, welches über 80-mal im Rabenhof gespielt wurde, sogar von unlauterem Wettbewerb. Dem entgegnete der

⁵³ Siehe: <http://www.protestsongcontest.net> (Zugriff am 21. März 2014).

⁵⁴ Siehe: <http://www.bigbrotherawards.at> (Zugriff am 21. März 2014).

kaufmännische Leiter Roman Freigaßner mit dem Argument, dass man sich ohne die Kabarettabende kaum leisten könnte, neue eigene Stücke zu produzieren.⁵⁵

Allerdings gab es in der Vergangenheit viele Koproduktionen, die keinesfalls in den Bereich Kabarett fielen. In diesem Zusammenhang sind unter anderem die Zusammenarbeiten mit den Wiener Festwochen in den Jahren 2004 und 2007 oder die Produktionen, die gemeinsam mit dem Projekttheater Vorarlberg entstanden, zu nennen.

4.2.4. Die Eigenproduktionen

Eigenproduktionen werden alleinig vom Rabenhof produziert. Das heißt, das Theater sucht und beauftragt Personen mit unterschiedlichen künstlerischen Agenden – wie zum Beispiel Schauspieler, Musiker oder Bühnenbildner – um ein geplantes Projekt umzusetzen.

Eigenproduktionen gehören zu den aufwändigsten und oft auch kostspieligsten Abenden. Als Beispiele lassen sich die unterschiedlichen Musiktheaterproduktionen der letzten Jahre anführen, die - gemessen an den finanziellen und räumlichen Möglichkeiten des Theaters - eines hohen Personalaufwandes bedurften. Das Singspiel *Häuserl am Oasch* erforderte ein fünfköpfiges Schauspielerensemble und eine Band mit weiteren fünf Personen. Die Produktionen *Fantomas* und *Columbo Dreams* wurden jeweils mit über zehn auf der Bühne Agierenden umgesetzt.

Auch in anderen Bereichen wie Bühne, Kostüm und Ausstattung wird bei vielen Eigenproduktionen des Rabenhof Theaters ein größerer materieller, personeller und damit auch finanzieller Aufwand betrieben.

Weiters ist festzustellen, dass sich bei den Eigenproduktionen sowohl der künstlerische Leiter des Rabenhofs Thomas Gratzner als auch dessen kaufmännischer Geschäftsführer Roman Freigaßner immer wieder selbst für die Regie verantwortlich zeichnen. Während Freigaßner seit mehreren Jahren vor allem bei den Kinder- und Jugendtheaterstücken als Regisseur tätig ist, übernahm Gratzner in der Vergangenheit vor allem Musiktheaterproduktionen, wie das Singspiel *Häuserl am Oasch* oder das Musical *Columbo Dreams*. Diese regelmäßige Beteiligung der

⁵⁵ Vgl. Wolfgang Kralicek, „Mach kein Theater“, *Falter* 45/10.

Chefetage an der Entwicklung und Ausarbeitung der künstlerischen Produkte erzeugt eine sehr persönliche Note, die in vielen Stücken vorherrscht.

Die Eigenproduktionen des Rabenhof Theaters bilden somit den Kern des künstlerischen Selbstverständnisses des Hauses und sind für eine Untersuchung des künstlerischen Konzepts am aussagekräftigsten.

5. RABENHOF STIL

Nachdem geklärt ist, welche Arten von Produktionen es im Rabenhof zu sehen gibt, stellt sich nun die Frage, ob sich das Rabenhof Theater in eine spezielle Sparte einordnen lässt.

Im Folgenden soll untersucht werden, wie das Rabenhof Theater sein Programm erarbeitet und welche inhaltliche Schwerpunktsetzung darin abzulesen ist. Wird auf gesellschaftliche Entwicklungen im Spielplan eingegangen und wie fließt das geographische Umfeld des Theaters in das Programm mit ein?

Des Weiteren soll auch auf die Genese des künstlerischen Selbstverständnisses eingegangen und geklärt werden, wie sich dieses im Programm des Theaters niederschlägt. Anhand einer genaueren Betrachtung der Eigenproduktionen lassen sich mehrere stringente Elemente bei der dramaturgischen und konzeptionellen Ausrichtung sowie bei inhaltlichen Aspekten der einzelnen Stücke festmachen.

Es gilt zu untersuchen, wie sich das Theater selbst sieht, welche Aufgaben und Ziele es sich vorgibt und wie diese dann umgesetzt werden.

5.1. Der Rabenhof ein Volkstheater?

Eine Einordnung des Rabenhof Theaters in ein bestimmtes Genre oder Theatersegment scheint nur bedingt möglich. In der bereits erwähnten Empfehlung der Wiener Theater Jury aus dem Jahr 2004 wird erstmals der Begriff des Boulevard-Theaters für den Rabenhof verwendet. Dieser bezeichnet allgemein „*Unterhaltungstheater auf kommerzieller Grundlage, oft mit Erfolgsstücken und Starbesetzung*.“⁵⁶ Allerdings war dieser Begriff gerade im deutschsprachigen Raum lange Zeit negativ konnotiert und bezeichnete eher ein unkünstlerisches, rein auf Unterhaltung schielendes Theatermodell.

Auch der Direktor des Rabenhofs konnte mit dieser Begriffswahl und der damit einhergehenden Einschränkung nur bedingt etwas anfangen:

„Boulevard-Theater ist genau der Begriff dafür, dass der Rabenhof nicht einzuordnen ist. Was ist die Definition für uns? Neues Volkstheater?“⁵⁷

⁵⁶ Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt⁵ 2007, S. 181.

⁵⁷ Thomas Gratzner, „Himmel, Hölle, Fegefeuer.“ Interview mit Barbara Petsch, *Die Presse* am 21. September 2007.

Sechs Jahre später äußert sich Gratzner etwas gelassener zu diesem Thema:

„Wir sind sicher keine Boulevard-Bühne im klassischen Sinn, aber mit einem erweiterten Begriff, bei dem es um Unterhaltung im weitesten Sinn geht, kann ich gut leben. Wir machen von Literatur bis Kinderoper so ziemlich alles. Im Grunde sind wir ein Volkstheater auf der Höhe der Zeit.“⁵⁸

In beiden Interviews bringt Thomas Gratzner den Begriff Volkstheater als Kategorisierung für den Rabenhof ins Spiel. Auch auf der offiziellen Homepage bezeichnet sich das Rabenhof Theater selbst als „*zeitgenössisches, urbanes Volkstheater mit popkulturellem Ansatz*.“⁵⁹

Diese Beschreibung liefert zunächst eher Schlagworte und lässt eine klare Zuordnung der künstlerischen Ausrichtung des Hauses nicht wirklich zu.

Zwar lässt der Begriff des „Zeitgenössischen“, soviel sei vorweggenommen, auf eine starke Tendenz zu Uraufführungen und gegenwärtigen Stoffen schließen, der Ausdruck „urbanes Volkstheater“ ist hingegen schwerer zu fassen und einzuordnen.

Will man den Begriff des „Volkstheaters“ im historischen Kontext betrachten, wird bald klar, dass sich dieser nicht so einfach greifen und definieren lässt. Die verschiedenen Theorien zu diesem Thema sind in unterschiedlichen Epochen und Ländern entstanden, behandeln also immer nur einen Teilaspekt einer Entwicklung, die vom 18. Jahrhundert ausgehend bis in die heutige Zeit reicht. Vom Wiener Hanswurst des Alt-Wiener Volkstheaters, welches als Opposition zum damaligen Repräsentations- und Hoftheater entstand, bis hin zu einem politischen Volkstheater nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Begriff immer wieder anders definiert und ausgelegt. Dabei stehen vor allem zwei Grundfragen im Zentrum. Welche Inhalte soll ein Volkstheater behandeln und wer soll mit diesen Inhalten angesprochen werden? Gerade die Frage nach den Rezipienten, sprich dem Zielpublikum, war somit immer mit gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen verbunden.⁶⁰

Eine Zuordnung des Rabenhof Theaters zu einer dieser historischen Theorien und Definitionen scheint daher nicht zielführend und würde außerdem den Rahmen

⁵⁸ Thomas Gratzner, „Beste Zeit meines Lebens“, Interview mit Petra Paterno, *Wiener Zeitung* am 22. September 2013, online unter http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/576222_Beste-Zeit-meines-Lebens.html (Zugriff am 23. April 2014).

⁵⁹ <http://www.rabenhoftheater.com/über-uns/> (Zugriff am 23. Dezember 2013).

⁶⁰ Vgl. Christoph Balme, Klaus Lazarowicz, „Volkstheater“, *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam 1991, S. 571-573.

dieser Arbeit sprengen. Vielmehr gilt es, nach einer gründlichen Analyse verschiedener künstlerischer Aspekte herauszuarbeiten, wie der Rabenhof den Begriff „urbanes Volkstheater“ für sich definiert.

5.2. Stoffauswahl

Betrachtet man die Liste der Eigen- und Koproduktionen im Zeitraum Herbst 2003 bis Ende des Jahres 2013 zeigt sich, dass es sich bei einem Großteil der zur Premiere gebrachten Stücke um Uraufführungen handelte.

Von 87 Eigen- und Koproduktionen waren 74 das erste Mal auf einer Bühne zu sehen. Bei vielen handelte es sich um komplett neue, originäre Stoffe und Geschichten.

Zu ihnen zählen unter anderem die Stücke *Häuserl am Oasch* und *Hafen Wien* des Wiener Liedermachers und Autors Ernst Molden sowie die Zusammenarbeiten mit Florian Scheuba und dem Theatermacher Peter Waldeck, welche zu den produktivsten Kräften im Rabenhof-Kosmos zählen.

Auffällig ist ebenfalls die Tatsache, dass diese Auftragswerke ausschließlich von österreichischen Künstlern stammen, welche allerdings ihren Lebensunterhalt nicht ausschließlich mit dem Schreiben von Bühnenstücken bestreiten. Angelika Hager, die Autorin des Stücks *Heißhunger*, ist hauptberuflich als Journalistin tätig, der Kabarettist Martin Puntigam schrieb das Kinderstück *Teufelsgeschichten und Zaubersachen* und der Film- und Fernsehregisseur David Schalko war für den Text zu *Böheimkirchen Euphorie* verantwortlich.

Es wird somit versucht zeitgenössische Autoren, welche aber nicht unbedingt ausschließlich am Theater arbeiten, sondern auch in anderen künstlerischen Bereichen tätig sind, mit der Erstellung neuer, originärer Stoffe zu beauftragen.

Ein Großteil der Uraufführungen basiert allerdings auf bekannten Stoffen und Vorlagen, die für das Rabenhof Theater neu bearbeitet bzw. geschrieben wurden.

Dabei ist besonders festzuhalten, dass es sich bei der bearbeiteten Vorlage nur selten um einen theatralischen Text handelt. Produktionen wie *Seele brennt* und *Wolfi Bauer Superstar* – bei denen verschiedene Texte der österreichischen Autoren Werner Schwab bzw. Wolfgang Bauer, im Sinne eines Mash-ups, in eine neue

theatralische Form gebracht wurden – sind einige der wenigen Beispiele für die Adaptierung von Theater texts.

Stattdessen wurden in den vergangenen Jahren vor allem Stoffe aus anderen Medien und Gattungen, wie etwa Filmen, Romanen und Gedichtbänden, ver- und bearbeitet.

So wurde die erste Folge der österreichischen Fernsehserie *Kottan ermittelt* genauso dramatisiert wie Romane der Schriftsteller Thomas Glavinic und Margit Schreiner oder Gedichte von Christine Nöstlinger. Es zeigt sich somit auch hier eine starke Tendenz zu österreichischen Autoren und Vorlagen.

Als Ausnahme kann man die seit 2008 regelmäßig produzierten Theaterstücke für Kinder und Jugendliche betrachten. Diese zeigen unter anderem Neubearbeitungen und Interpretationen von bekannten Märchen, wie *Hans im Glück* oder *Die Prima Stadtmusikanten*, aber auch Dramatisierungen bekannter Werke der Weltliteratur wie *Der Glöckner von Notre Dame* oder *Don Quichote und Sancho Pansa*.

Aber auch nicht künstlerische Texte wurden als Basis für einen Theaterabend genutzt. Die Produktion *Unschuldsvermutung* aus dem Jahr 2010 bestand ausschließlich aus Originalzitaten von prominenten Verurteilten und Verdächtigen aus dem politischen und wirtschaftlichen Sektor. Die auftretenden Schauspieler verkörperten unter anderem den Banker Julius Meinl, den Lobbyisten Alfons Mendorff-Pouilly oder den ehemaligen Finanzminister Österreichs, Karl-Heinz Grasser; allesamt Personen, die zum damaligen Zeitpunkt Ärger mit der Justiz hatten. Ihr Text bestand aus Zitaten der realen Vorbilder, die vom Kabarettisten und Moderator des Abends Florian Scheuba ausgesucht und zusammengefügt worden waren.⁶¹

Zusammenfassend kann man im Rabenhof Theater somit zwei unterschiedliche Vorgehensweisen für die Erarbeitung der Stoffe ausmachen. Zum einen ist die Adaption unterschiedlichster Stoffe aus allerlei künstlerischen Bereichen und Medien vorherrschend, zum anderen werden regelmäßig originäre Stücke österreichisch-zeitgenössischer Autoren zur Uraufführung gebracht. Der Rabenhof bedient sich damit nicht eines historischen Theaterkanons – bis auf wenige Ausnah-

⁶¹ Der Text dieser Produktion ist auch in gekürzter Form als Buch erschienen, siehe: Florian Scheuba, *Unschuldsvermutung. Heinz Conrads präsentiert Österreichs reinste Lamperln*, Wien: Amalthea 2011.

men wurden die gespielten Stücke nie zuvor aufgeführt – sondern erarbeitet sich selbst neue Stoffe.

5.3. Thematische Schwerpunkte

Durch die Tatsache, dass sich der Rabenhof nicht verpflichtet fühlt, Stücke aus der Theaterhistorie aufzuführen und vielmehr darauf bedacht ist, neue Stoffe zu erarbeiten, ist eine gezielte thematische Schwerpunktsetzung leichter zu bewerkstelligen. Hierbei lässt sich feststellen, dass man sich sowohl räumlich als auch zeitlich gerne aktuellen Aspekten und Fragestellungen des urbanen Umfelds annimmt.

Besonders Themen, die in einer Großstadt wie Wien immer präsent sind, werden aufgearbeitet. Das Verhältnis zwischen Österreichern und Deutschen (*Cordoba*) oder Ausländerfeindlichkeit in der Gesellschaft (*Kassbach*) werden ebenso thematisiert wie die Vereinsamung des Individuums (*Wunschkonzert*) oder die Frage, wie man den besten Schweinsbraten zubereitet (*Science Busters*).

5.3.1. Wienerische Identität

Besonders hervorzuheben ist der starke Bezug zu österreichischen Themen und Lebenswelten. Hierbei zeigt sich ein weiterer inhaltlicher Grundpfeiler des Rabenhof-Programms, der seit Beginn an zum Konzept gehörte. *„Die österreichische Identität und Geschichte zu untersuchen, zu verarbeiten und auf die Bühne zu bringen, ist auch Ziel und Aufgabe des Rabenhof Theaters.“*⁶²

Die hier angesprochene Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte erfolgte unter anderem durch den im Rahmen der Wiener Festwochen aufgeführten Zyklus *Februar 1934 – Das Wörterbuch des Schweigens* sowie durch das Stück *The Great Television Swindle*.

Die meisten Eigenproduktionen sind allerdings in der heutigen Zeit angesiedelt und handeln von Geschichten, die in Österreich, meist sogar in Wien, verortet sind. Dabei handelt es sich um Orte mit einer typisch wienerischen Identität und Mentalität. In den Eigenproduktionen ist der Wienerwald (*Häuserl am Oasch*) genauso Handlungsort wie der Gemeindebau (*Iba de gaunz oamen Leit*) oder der

⁶² *Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009*, Wien 2004, S. 5.

Friedhof der Namenlosen (*Hafen Wien*). Es sind konkrete Schauplätze mit hohem Wiedererkennungs-, Assoziations- und Zugehörigkeitswert – direkt aus dem Umfeld des Rezipienten. Es wird somit versucht, eine Nähe zum Publikum und dessen Lebenswelten zu generieren, Geschichten aus dem realen Leben und im Hinblick auf das lokale Umfeld zu erzählen.

„Durch die geografische Positionierung des Theaters im Erdberger Gemeindebau, einer klassischen >Arbeitergegend< also, stehen alle Aktivitäten des Hauses auch im Spannungsverhältnis zur Geschichte und Kultur des Standortes.“⁶³

Neben der Verortung der Stücke sind vor allem die agierenden Figuren wesentlicher Bestandteil der wienerischen Identität. Figuren und Berufsgruppen, welche besonders mit Wien assoziiert werden, finden regelmäßig ihren Weg auf die Bühne des Rabenhofs. Grantige Hausmeister, unfreundliche Würstelstandbetreiber, lethargische Beamte und arbeitslose Alkoholiker, allesamt Vertreter einer Unter- und Mittelschicht. Exemplarisch hierfür lassen sich unter anderem die Produktionen *Kottan ermittelt*, *Cordoba* und *Wunschkonzert* nennen.

Folgerichtig ist auch das wienerische Idiom in mehreren Facetten vertreten. Viele Produktionen des Rabenhof Theaters bedienen sich des Wiener Dialekts. Sprache ist somit ein weiteres wesentliches Element, welches eine Nähe zum realen Umfeld der Rezipienten suggeriert und diese dadurch direkter anzusprechen versucht.

Als Beispiel für die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Facetten der wienerischen Identität soll kurz auf die beiden Uraufführungen *Häuserl am Oasch* und *Hafen Wien* des Wiener Autors Ernst Molden eingegangen werden. Hier tritt die Verarbeitung der gerade beschriebenen Elemente der Wienerischen Identität – Ort, Geschichte, Figuren und Sprache – am deutlichsten zu Tage.

In beiden Stücken steht das „Alte Wien“, das man nur noch aus Sagenbüchern und Geschichten kennt, im Zentrum der Erzählungen. Der Autor verarbeitet in den Stücken mythische Figuren sowie alte Volkssagen und versetzt diese Elemente in die Jetztzeit, in der sie auf Figuren des heutigen Wien treffen.

Waldgeister und Wassernixen leben in modrigen Wäldern und gespenstischen Orten am Rande der Stadt. Eine irrealer Welt, in der die Zeit stehengeblieben ist und die ihren eigenen Gesetzen folgt, fernab der modernisierten Großstadt. Das

⁶³ Ebda, S. 4.

Aufeinandertreffen dieses alten, mystischen Wien, der Peripherie mit dem modernen Stadtmenschen ist das Hauptmotiv in beiden Werken.

Während *Häuserl am Oasch* in der abgelegenen und unwirtlichen Welt des Wienerwalds – die als unberührter Zufluchtsort einem ausgebrannten Banker zu seinem Frieden verhelfen soll und diesem letztendlich zum Verhängnis wird – spielt, wird in *Hafen Wien* diese Welt selbst von Modernisierungsversuchen bedroht. Ein junger, engagierter Stadtplaner wird von der Stadtregierung zu Allerseelen in die abgelegene Gegend des Alberner Hafens geschickt, um die geplante Gentrifizierung des Gebiets vorzubereiten. Dort stößt er allerdings auf wenig Gegenliebe für sein Projekt. Neben dem eigentümlichen Totengräber des Friedhofs der Namenlosen und einer geheimnisvollen Würstelverkäuferin machen ihm noch grantige Pensionisten und geheimnisvolle Nachtgestalten das Leben schwer. Nach und nach wird er in den Sog dieser Halbwelt zwischen Leben und Tod gezogen und wird am Ende Teil dieser.

In beiden Stücken treffen das alte und das neue Wien aufeinander, wobei es ein Nebeneinander nicht geben kann. Modernisierung bedeutet Auslöschung des Bestehenden. Doch während in der Realität dieser Prozess immer weiter fortschreitet, bleibt bei Ernst Molden die morbid-heruntergekommene, aber auch romantisch-schöne Welt des „Alten Wiens“ Sieger des Konflikts. So ist es in *Hafen Wien* die Figur der Würstelstandbesitzerin Hilde, die dem engagierten Stadtplaner jede Illusion auf Veränderung nimmt: „Vergessen S eana Aufgabe. Doda wiad sie nix verändan. Ollas bleibt wias is. Wäu da Fluss söwa imma owe rinnt.“⁶⁴ Moldens Vorliebe für die Wiener Dialektsprache wird in diesem Beispiel ebenfalls deutlich.

Des Weiteren kreisen die Stücke und die darin enthaltenen Lieder um die Themen Tod und Vergänglichkeit. Diese haben in der gesellschaftlichen und kulturellen Geschichte Wiens eine lange Tradition und wurden auf die unterschiedlichsten Arten abgehandelt. Von den feierlichen Bestattungszügen in der Kaiserzeit über die Moritaten und Bänkellieder eines Helmut Qualtinger und Kurt Sowinetz bis hin zu Wolfgang Ambros' *Es lebe der Zentralfriedhof*, in kaum einer anderen Stadt ist das Sterben und Vergehen so präsent, wird die Morbidität so gelebt und künstlerisch verarbeitet.

⁶⁴ Ernst Molden, *Hafen Wien*, Premierenfassung des Rabenhof Theaters, Wien 2013, S. 37.

„Auf dem Friedhof ist alles tot. Supertot. Hier kann man sich selbst superlebendig fühlen [...] Die Wiener Volkskunst – von den Schrammeln bis zur Band Ja, Panik – schließt den Tod in ihren Themenkanon ein, was viele andere Kulturen nicht machen“⁶⁵

Ernst Molden nimmt diese Tradition gerne auf, etwa wenn er in einem Lied die Figur des Totengräbers Vitus Pribil über Wasserleichen singen lässt.

„jedn dog a wossaleich
des wossa woschd de dodn gleich
drunt aum schdraund
jedn dog an dodn mau
wos ma ned erkennan kaun
schbuggt de donau aus aum weissn saund“⁶⁶

Die Stadt Wien mitsamt ihren Bewohnern, ihrer örtlichen und historischen Vielfalt und der besonderen Mentalität ihrer Bewohner ist das Hauptmotiv in Ernst Moldens literarischen, musikalischen und biographischen Texten.⁶⁷ Auch in den beiden Auftragswerken, die er für das Rabenhof Theater entwickelt hat, zieht sich dieser rote Faden durch. Mit dem Wienerwald und dem Friedhof der Namenlosen bedient sich Molden zweier realer und historischer Wiener Örtlichkeiten für seine Geschichten; er vermischt zudem alte Volkssagen und Figuren mit modernen Lebensformen und lässt diese aufeinanderprallen. Dies alles macht die beiden genannten Eigenproduktionen zu prägnanten Beispielen für die thematische Auseinandersetzung des Rabenhof Theaters mit seinem lokalen Umfeld.

5.3.2. Polit-Satire

Die zweite wesentliche thematische Konstante der Direktionszeit Thomas Gratzner ist mit Sicherheit die satirische Auseinandersetzung mit den politischen Zuständen der heutigen Zeit. Die österreichische Innenpolitik wird regelmäßig in unterschiedlichster Form und Weise thematisiert. Neben den in weiterer Folge noch näher zu behandelnden Polit-Puppenshows lassen sich hier vor allem die unterschiedlichen Formate von und mit Florian Scheuba anführen. Wie bereits erwähnt, zählt der Satiriker zu den produktivsten Kräften im Rabenhof-Kosmos; Produktionen wie *Wir Staatskünstler*, *Unschuldsvermutung* oder das Stück *Freundschaft* stammen unter

⁶⁵ Ernst Molden, „Ernst Molden hat Sex mit Wien“, Porträt von Wolfgang Paterno in *Profil* am 20. Februar 2014, online unter <http://www.profil.at/articles/1408/983/372888/ernst-molden-sex-wien> (Zugriff am 22. Juni 2014).

⁶⁶ Molden, 2013, S. 41.

⁶⁷ Vgl. Paterno, *Profil* am 20. Februar 2014.

anderem aus seiner Feder und beschäftigten sich mit den unterschiedlichen Facetten der österreichischen Innenpolitik.

Wirft man einen Blick auf die erfolgreichsten Rabenhof-Produktionen der letzten Jahre, gemessen an der Vorstellungs- und Besucheranzahl, zeigt sich, dass polit-satirische Inhalte auch beim Publikum sehr beliebt und erfolgreich waren.⁶⁸

5.4. Besetzung

Das Rabenhof Theater verfügt über kein fest angestelltes Ensemble, die Darsteller werden immer für die entsprechenden Produktionen engagiert. *„So ist es möglich, für jede Produktion die entsprechende darstellerische Konstellation neu zu erschaffen und dadurch die künstlerische Flexibilität zu wahren.“*⁶⁹

Dennoch werden des Öfteren Zusammenarbeiten mit Autoren, aber auch mit Schauspielern und Musikern fortgesetzt, wodurch einige Künstler regelmäßig für Stücke besetzt werden.

Dabei treffen durchwegs unterschiedliche Typen aufeinander. Untersucht man die Besetzungslisten der letzten zehn Jahre, so findet man unter anderem TV-Schauspieler, Kleinkünstler, Musiker und Laien, aber auch Darsteller aus dem Burgtheater- und Josefstadtensemble, die als Gäste im Rabenhof auftraten und miteinander auf der Bühne standen.⁷⁰ Ergänzt wird das meist relativ kleine Ensemble – viele Produktionen der letzten Jahre wurden mit zwei bis fünf Schauspielern umgesetzt – durch freie Theaterschauspieler und in seltenen Fällen durch Laien.

Bei der Auswahl der Darsteller werden, speziell für die Hauptrollen in Eigenproduktionen, oft bekannte Künstler aus Film und Fernsehen bzw. aus der Kabarett-szene besetzt.

Die letztgenannte Gruppe sorgte besonders in den ersten Jahren der Intendanz Thomas Gratzers immer auch das eine oder andere Mal für Kritik. So schrieb zum Beispiel der Kulturjournalist Ronald Pohl anlässlich seiner Kritik zum Stück *Der*

⁶⁸ Vgl. Wolfgang Kralicek, *Falter* 37/13.

⁶⁹ *Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009*, S. 8.

Kameramörder, in welchem der Kabarettist Thomas Maurer als einziger Darsteller wirkte:

„Kabarettisten aller Gewichts- und Güteklassen dilettieren im Rabenhof immer häufiger als aparte Textrezitatoren, und man ist versucht, sie für die weit gehend [sic!] unfallfreie Wiedergabe verwickelter, verzwickter Satzungsetüme sportlich zu belobigen. Die heimische Pop-Radiokultur, die das Theater hasst, aber den Rabenhof als Selbstdarstellungsforum nicht verachtet, hat das Haus vorerst symbolisch übernommen. Soll man dazu gratulieren?“⁷¹

Diesem Vorwurf entgegnet der Direktor des Hauses immer wieder mit dem Argument, dass die Einbindung von Kabarettisten neue kreative Impulse für das Theater bringen kann.

„Wesentliche Inputs in der dramatischen Kunst der letzten Jahrzehnte sind vom Kabarett ausgegangen. Laut Theater heute, dem heiligen Fachmagazin der Dramaturgen, wurde kein anderes Stück so oft nachgespielt wie Indien - und das stammt von zwei Wiener Kabarettisten. Mittlerweile kommt ja keine Bühne mehr ohne Kabarettisten aus.“⁷²

Tatsächlich gibt es auf österreichischen Bühnen viele Beispiele für den Einsatz von Kabarettisten.⁷³ Ebenso findet sich oftmals eine starke Vermischung zwischen den Professionen des Kleinkünstlers und des Schauspielers.⁷⁴

Die Durchmischung von Künstlern aus unterschiedlichen medialen und theatralen Formen war von Anfang an stilprägend für das gesamte Rabenhof-Programm. Im Antrag für die Konzeptförderung für die Jahre 2005 bis 2009 wird der Aspekt einer genreübergreifenden Besetzungspolitik besonders hervorgehoben.

„[Es] werden so genannte Stars, die in ihrer Sparte ihr Publikum haben, in genreüberschreitenden Projekten dazu ermutigt, abseits ihres bisherigen Betätigungsfeldes neues Terrain der zeitgenössischen Darstellungskunst zu betreten.“⁷⁵

Bereits zuvor, im Jahr 2003 wurde dieses Prinzip in der Produktion *Seele brennt!* mit dem Kabarettduo Stermann und Grissemann, sowie der damals 79-jährigen Kammerschauspielerin Hilde Sochor umgesetzt. Bei dieser szenischen Lesung wurden Texte des 1994 verstorbenen Grazer Dramatikers Werner Schwab vorgelesen und gespielt, während Fritz Ostermayer dabei als Live-Musiker agierte. Rückblickend könnte man diese Produktion als konstituierend bezeichnen.

⁷¹ Ronald Pohl, „Festplattenschmaus für Streichwurstmörder. <Der Kameramörder> im Rabenhof-Theater“, *Der Standard* am 17. Februar 2005.

⁷² Thomas Gratzer, „Wir sind zum Erfolg verdammt“. Interview mit Thomas Trenkler, *Der Standard* am 24. September 2013, online unter <http://derstandard.at/1379291876863/Thomas-Gratzer-Wir-sind-zum-Erfolg-verdammt> (Zugriff am 21. März 2014).

⁷³ Andreas Vitásek spielte unter anderem diverse Hauptrollen in Stücken von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy am Wiener Volkstheater. Siehe: <http://www.vitasek.at/biografie/> (Zugriff am 23. März 2014).

⁷⁴ Hier lässt sich unter anderem Erwin Steinhauer als Beispiel anführen, der sowohl als Kabarettist, als auch als Film- und Theaterdarsteller tätig ist. Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Steinhauer (Zugriff am 23. März 2014).

⁷⁵ *Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009*, S. 8.

Das hier eingeführte Prinzip, Kabarettisten für Theaterproduktionen zu besetzen, wurde in den darauf folgenden Jahren weiter verfolgt und ausgebaut. Unter anderem spielte Andreas Vitasék in Margit Schreiners *Haus, Frauen, Sex*, oder Thomas Maurer in der Dramatisierung von Thomas Glavinics Roman *Der Kameramörder*. In beiden Fällen handelte es sich um Einpersonenstücke. Reinhard Nowak gab die titelgebende Hauptrolle in der Bühnenversion von *Kottan ermittelt* und spielte in der Tragikomödie *In Urlaub*. Oliver Baier und Robert Palfrader wirkten in Werner Schneyders *Galanacht* mit und Dolores Schmidinger stand gemeinsam mit Dieter Chmelar in der Produktion *Heißhunger* auf der Bühne.

Besonders die Produktionen *Der Kameramörder* und *Seele brennt!* zeigen, dass dieses Prinzip darauf abzielt, Kabarettisten von ihrem gewohnten Arbeitsfeld loszulösen und sie stattdessen mit einem gänzlich unterschiedlichen Genre zu konfrontieren, denn sowohl Thomas Glavinics Kriminalroman als auch die Texte von Werner Schwab haben wenig mit den sonstigen Projekten der genannten Darsteller zu tun. Dadurch erwartet man sich von den Kabarettisten neue künstlerische Ansätze und Zugangsweisen, die von einem klassischen Theaterschauspieler womöglich nicht eingebracht würden. „*Der Rabenhof hat das kreative Potenzial der Kabarettszene erkannt – und fruchtbar gemacht.*“⁷⁶

Dieser konzeptionelle Zugang wurde die letzten Jahre konsequent weiterentwickelt und ist ein fixer Bestandteil des Rabenhof Stils.

5.4.1. Star-Prinzip

Der Besetzungswahl gehen nicht nur künstlerische, sondern sicherlich auch kaufmännische und marketingstrategische Überlegungen voraus.

Die Produktionskosten werden durch ein kleines Ensemble relativ gering gehalten, dafür werden bekannte Personen aus anderen Medien wie Film, Radio oder Fernsehen, die auch nicht theateraffinen Menschen ein Begriff sind, besetzt, um weitere Zielgruppen anzusprechen.

Im Gegensatz zu den etablierten Bühnen wie dem Theater in der Josefstadt oder dem Burgtheater verfügte der Rabenhof zu Beginn der Ära Thomas Gratzner nicht über ein über Jahre gewachsenes Stammpublikum. Auch ein Karten-Abonnement,

⁷⁶ Wolfgang Kralicek, *Falter* 37/13.

welches für einen regelmäßigen Besucherfluss sorgen könnte, existiert bis heute nicht. Der Rabenhof ist somit darauf angewiesen, für jede Produktion das Publikum zu suchen, anzusprechen und ins Theater zu locken. Hier setzt die Leitung des Hauses sehr stark auf das „Star-Prinzip“ und den „Crossover-Gedanken“.

„Das Rabenhof Theater versteht sich als genre- und grenzüberschreitendes modernes, urbanes Theater, das durch die Vielfalt der am Haus beschäftigten Künstler verschiedene Stilrichtungen vereinen kann, also einen künstlerischen Schmelztiegel darstellt, der neue Ausdrucksformen hervorbringt.“⁷⁷

Das potenzielle Publikum soll durch Darsteller, die es aus einem anderen Medium kennt, auf die entsprechende Produktion aufmerksam gemacht werden, des Weiteren soll den Zuschauern dadurch ein leichter Zugang zum Medium Theater ermöglicht werden. *„Wir wollen auch mit dem so genannten Star arbeiten, [für ein] Publikum [...], das ein bisschen Schwellenangst hat vor großen Kästen, das sich im normalen bürgerlichen Theaterbetrieb fadisiert.“*⁷⁸

Neben den bereits angesprochenen Kabarettisten, welche immer wieder auch in Eigenproduktionen mitwirken, scheint der Rabenhof ständig auf der Suche nach künstlerischen Beteiligten aus allen möglichen Medien und Formaten zu sein. Dieses Verfahren bezieht sich nicht nur auf die Auswahl der Darsteller, sondern umfasst auch andere kreative Bereiche einer Theaterproduktion.

Besonders auf dem Gebiet der Musik wurde immer wieder versucht, mit bekannten österreichischen Musikern und Bands zusammenzuarbeiten. Künstler wie Eva Jantschitsch, Wolfgang Schlögl, Ernst Molden oder Rainer von Vielen arbeiteten über die Jahre an mehreren Rabenhof-Projekten. Sie alle sind Teil der österreichischen Musikszene und haben durch ihre langjährige Arbeit Bekanntheit erlangt. Neben ihrem künstlerisch-kreativen Beitrag zum Stück soll ihre Teilnahme am Projekt zusätzliches Interesse wecken. Die Absicht besteht darin, das Publikum und die Fans der Musiker als Zuschauer zu gewinnen, den Konzertbesucher ins Theater zu locken.

„Hauptzielsegment war, ist und bleibt jenes Publikum, welches dem akademisch-konventionellen Theaterbetrieb eher skeptisch gegenübersteht, aber bereit und offen für zeitgemäße Theater-Formen und Crossoverformate ist.“⁷⁹

Das Rabenhof Theater versucht somit, neues Theaterpublikum zu generieren und Zuschauer anzulocken, die ansonsten andere Medien präferieren würden, oder

⁷⁷ Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009, S. 6.

⁷⁸ Thomas Gratzner, „Theater kann geil sein“, Interview mit U.V., *Profil* am 19. Jänner 2004.

⁷⁹ *Tätigkeitsbericht 2005-2007*, S. 30.

wie es der Journalist Wolfgang Kralicek ausdrückte: „*Das Rabenhof Theater ist das Theater für Leute, die eigentlich nicht ins Theater gehen.*“⁸⁰

Ein weiterer Aspekt des „Star-Prinzips“ ist die erhöhte Medienaufmerksamkeit. Es ist interessant zu beobachten, wie ausgiebig von mehreren Medien bereits im Vorfeld über eine Produktion mit einem beliebten und bekannten Künstler berichtet wird.

Die Vorberichterstattung zu *Porno*, die Eröffnungsproduktion der Saison 2011/12, war zum Beispiel ungewöhnlich umfangreich. Neben dem Titel der Produktion weckte vor allem die Beteiligung von Schauspieler Robert Palfrader – welcher durch die Fernsehsendung *Wir sind Kaiser* einer breiten Öffentlichkeit bekannt ist – soviel Interesse, dass sich sogar Rabenhof-Direktor Thomas Gratzer überrascht zeigte: „*Eine originelle Underground-Pimperlveranstaltung wurde hier von den Medien zu einer Handke-Premiere im Burgtheater hochgefahren. Von mir aus auch okay.*“⁸¹

Auch das Theater selbst wirbt offensiv mit den Namen und Gesichtern ihrer Künstler. Die in der grafischen „corporate identity“ gehaltenen Plakate oder sonstigen Werbemittel zeigen meist die Köpfe der prominenten Darsteller, die zurzeit im Rabenhof zu sehen sind.

Einige Gesichter sind auch auf großen quadratischen Schildern an der Frontseite des Theaters selbst affiziert. Es wird somit ständig großer Wert darauf gelegt, dass die auftretenden Künstler mit dem Rabenhof assoziiert werden.

⁸⁰ Wolfgang Kralicek, *Falter* 45/10.

⁸¹ Thomas Gratzer, „Halt einfach mal die Fresse, sonst fick ich dich durch“, Kritik von Wolfgang Kralicek, *Falter* am 38/11.



Abb. 2 Werbesujet aus dem Jahr 2011

5.5. Unterhaltungscharakter

Wie bereits der Titel der vorliegenden Arbeit andeutet, arbeitet der Rabenhof mit Begriffen, die dem Negativ-Bild eines spießig-elitären Theaters widersprechen. Hier soll es keine trägen und langweiligen Aufführungen geben, der Rabenhof soll ein Ort sein, an dem man sich gut unterhalten lassen kann. Dieser Anspruch wird sowohl inhaltlich als auch in der Gesamtpräsentation des Hauses forciert.

Es gibt somit eine starke Tendenz zu komischen Stücken und Programmen. Tragödien finden sich nicht auf den Spielplänen der letzten Jahre, so gut wie jede Produktion verfügte zumindest über eine komische Note. Dies entspricht inzwischen wohl auch der Erwartungshaltung des Publikums. *„Ernste Stoffe haben es im Rabenhof schwerer als an anderen Bühnen. Das Publikum erwartet sich, dass es was zu lachen gibt. Wenn nicht, kommt es halt einfach nicht.“*⁸²

⁸² Wolfgang Kralicek, *Falter* 37/13.

Auch die Besucher- und Vorstellungszahlen untermauern diesen Aspekt. Die Romanadaption *Kassbach* brachte es zum Beispiel nur auf acht Vorstellungen und 1266 Besucher, auch das Hooligan-Stück *I Furiosi* (acht Vorstellungen, 1025 Zuschauer) und *Ende. Sogar noch besser als gut* (neun Vorstellungen, 817 Zuschauer) waren im Vergleich zu anderen Produktionen keine Publikumsmagneten. All diese Stücke waren per se nicht dazu angehalten, das Publikum zu amüsieren, sondern behandelten eher verstörende bzw. sprödere Themen und Texte.

Das Image als Unterhaltungstheater ist wohl dennoch ein durchaus gewolltes, wenn auch der künstlerische Anspruch dabei immer gewahrt bleiben will. Wie in Kapitel 5.3 bereits angesprochen, behandeln die aufgeführten Eigen- und Koproduktionen durchaus unterschiedlichste Inhalte. Bei der theatralen Umsetzung und Gestaltung dieser Inhalte wird dabei immerzu versucht, die Balance zwischen kritischer Auseinandersetzung und Unterhaltung zu finden. „*Es wird viel gelacht im Rabenhof, selten nur aus Gaudi. [...] [Hier] hat sich der kritische Gedanke ein Nest gebaut, und der Widerspruch gehört zum Konsens.*“⁸³

Unterhaltung soll im Rabenhof somit kein Selbstzweck sein, sondern soll dabei helfen, Inhalte auf eine Art und Weise zu vermitteln, bei der sich der Zuschauer weder überfordert noch gelangweilt fühlt.

„Entertainment sehen wir nicht als reine Unterhaltungskunst, sondern als Dispositiv. Wir machen Boulevard diskursfähig, indem möglichst heterogene Kunstformen in einen gemeinsamen Schaffensprozess eingebunden werden, um die zeitgemäßen und notwendigen Fragen zu stellen.“⁸⁴

Neben diversen polit-satirischen Formaten und Stücken mit gesellschaftspolitischen Inhalten lassen sich vor allem die *Science Busters* als Beispiel für dieses Konzept anführen. Diese bereiten in ihren Shows naturwissenschaftliche Themen in humorvoller und anschaulicher Weise auf und erklären damit physikalische Phänomene und Prinzipien. Der Erfolg dieses Formats lässt darauf schließen, dass sich nicht nur wissenschaftsaffine Menschen und Physikstudenten sondern ein vielschichtiges Publikum für diese Art von Wissensvermittlung interessiert.

Die Rezensionen zu *In Urlaub* zeigen zum Beispiel, dass der Balanceakt zwischen Diskurs und Unterhaltung in den vergangenen Jahren nicht immer reibungslos verlief. Das als Tragikomödie angekündigte Stück über zwei Sextouristen in Thai-

⁸³ Helmut Schödel, „Richtig kreuzigen“, *Süddeutsche Zeitung* am 22 Juni 2012.

⁸⁴ Thomas Gratzner, „10 Jahre Rock’n’Roll im Gemeindebau“, *Pressemappe Rabenhof Theater. Saison 2013/2014*, S. 4.

land fiel aufgrund seines leicht-derben Humors sowie seiner platten Dialoge und klischeehaften Charaktere bei den Kritikern durch.⁸⁵

Neben der programmatischen Ausrichtung wirkt auch das Haus selbst. Das Theater präsentiert sich im Außenbild als jung und modern. Die Foyers sind in ein sattes rotes Licht getaucht, vor und nach der Vorstellung wird Pop- und Rock-Musik gespielt, Getränke dürfen in den Zuschauerraum mitgenommen werden. Der Rabenhof ist ein Haus, in dem man etwas erleben kann und sich sowohl vor als auch nach der Vorstellung wohl fühlen soll.

Auch die vom Theater lancierten Werbe- und Informationstexte zu den einzelnen Produktionen unterstützen und fördern das Image eines Theaterhauses, in dem der Zuschauer sich auf keinen Fall langweilen wird. Gerne werden in diesen Texten neumodische Begriffe und Anglizismen und oft auch Verweise auf die Popkultur verwendet. Die *Science Busters* wurden unter anderem schon als „*die schärfste Science-Boygroup diesseits der Milchstraße*“⁸⁶ bezeichnet; das Jugendstück *Frankenstein* wurde als „*Horror Evergreen[,] zeitgemäß aufpoliert für die >Twilight< & >Vampire-Diary<–Generation.*“⁸⁷ beschrieben.

Es ist somit auch Anspruch des Hauses, eine breite Publikumsschicht zu erreichen, vor allem jene Menschen, die sonst Hemmungen hätten in ein Theater zu gehen.

„Das bei Kulturpolitikern gern benutzte Adjektiv „niederschwellig“ trifft auf den Rabenhof jedenfalls zu. Schwellenangst muss hier keiner haben. Das liegt nicht nur am Spielplankonzept, sondern auch an der ungezwungenen Atmosphäre des Hauses.“⁸⁸

5.6. Fazit

Nach einer eingehenden Untersuchung der unterschiedlichen Aspekte des Spielplans und verschiedener künstlerischer Elemente lässt sich festhalten, dass das

⁸⁵ Vgl. U.V. „Nowak und Roubinek baden im Klischee“ oe24 am 28. Oktober 2010, online unter <http://www.oe24.at/kultur/In-Urlaub-Reinhard-Nowak-und-Rudi-Roubinek-baden-im-Klischee/5808739> (Zugriff am 06. Juni 2014).

⁸⁶ <http://www.rabenhoftheater.com/archiv-saison-2012-2013/science-busters/> (Zugriff am 03. März 2014).

⁸⁷ <http://www.rabenhoftheater.com/archiv-saison-2012-2013/frankenstein/> (Zugriff am 03. März 2014).

⁸⁸ Wolfgang Kralicek, *Falter* 37/13.

Rabenhof Theater einen sehr weit gefassten Theaterbegriff für sich in Anspruch nimmt.

Das Programm ist vielfältig und beinhaltet eine große Anzahl an divergierenden und oft auch originären Theaterformen. Dies entspricht auch einem der erklärten Ziele, die sich das neu übernommene Rabenhof Theater selbst gesetzt hat: *„Ziel ist es, eine eigenständige Dramaturgie und Theateridentität weiterzuentwickeln, die die Projekte, Inszenierungen und Aktivitäten des Gemeindebau-Theaters unverwechselbar in der zeitgenössischen Theaterlandschaft machen.“*⁸⁹

Der zu Beginn dieses Kapitels gestellten Frage, inwiefern der Rabenhof als „urbanes Volkstheater“ einzuordnen ist bzw. wie das Theater diesen Begriff für sich selbst definiert, kann sich nun anhand einzelner Punkte genähert werden.

Thematisch konzentrieren sich die meisten Eigenproduktionen auf Geschichten in österreichischen Lebenswelten. Sowohl die Stoffe als auch Figuren und die verwendete Sprache sind Destillate einer österreichischen – und allen voran einer wienerischen – Mentalität und Identität. Es kommt dabei zu einer ständigen Bezug- und Stellungnahme zu den realen, gesellschaftlichen und politischen Zuständen in Österreich.

Oft werden Künstler besetzt, die durch ihre Aktivitäten in anderen Medien einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind. Man setzt auf Publikumsbeliebte sowie auf bekannte Gesichter und Namen.

Des Weiteren lässt sich festhalten, dass diese Themen auf eine vielfältige Weise aufbereitet werden und der Unterhaltungswert dabei in den meisten Produktionen einen wesentlichen Faktor ausmacht, wobei neben der Unterhaltung auch ein Augenmerk auf die inhaltliche Behandlung von zeitgenössischen, gesellschaftspolitischen Themen und Problemen gelegt wird.

Zudem sind sowohl das Programm als auch das Ambiente des Theaters selbst so gestaltet, dass sie dem Bild eines verstaubten, konventionellen Theaterbetriebs entgegen wirken und eine breitere, vielfältigere Publikumsschicht angesprochen wird, *„die sich nicht den Konventionen der traditionellen Theaterrezeption verpflichtet fühlt.“*⁹⁰

⁸⁹ Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009, S. 3.

⁹⁰ Ebda, S. 3.

Folgt man nun der sehr allgemein gehaltenen Definition von Volkstheater als eine Theaterform, die sich an alle Schichten der Gesellschaft richtet, die sowohl unterhalten als auch aufklären möchte und dabei die *„Identifikation zwischen Adressaten und Bühnenpersonal, in den dargestellten Problemkreisen und in der verwandten Bühnensprache“*⁹¹ als wichtiges inhaltliches und formales Element für sich beansprucht, dann kann man das Rabenhof Theater durchaus als modernes Volkstheater einordnen, zumal dieser Begriff, wie einleitend erwähnt, sehr heterogen und weit auslegbar ist.

⁹¹ Brauneck, 2007, S.1172.

6. IBA DE GAUNZ OAMEN LEIT

Im Folgenden soll das Stück *Iba de gaunz oamen Leit* einer genaueren Untersuchung unterzogen werden, wobei zunächst die Vorgehensweise bei der Übersetzung des Ursprungtextes in eine Stückfassung sowie eine inhaltliche Zusammenfassung von Handlung und Figuren im Vordergrund stehen.

Des Weiteren wird die szenische Auflösung der Bühnenfassung im Rahmen einer Inszenierungsanalyse beleuchtet und abschließend noch, im Kontext der in Kapitel 5.4 behandelten Besetzungspolitik, ein Blick auf die Biographien der künstlerisch beteiligten Personen geworfen.

6.1. Textvorlage und Adaptierung

Die Stückfassung basiert auf den drei Gedichtbänden von Christine Nöstlinger, die mit einigen Jahren Abstand zunächst einzeln unter den Namen *Iba de gaunz oaman Kinda* (1974), *Iba de gaunz oaman fraun* (1982) und *Iba de gaunz oaman mauna* (1987) erschienen und in weiterer Folge als gesammelter Band mit dem Titel *Iba de gaunz oamen Leit* (1996) veröffentlicht wurden.

Die insgesamt 81 Mundartgedichte erzählen jeweils von den meist prekären und trostlosen Lebensumständen einzelner Personen. Alle Gedichte sind aus der Sicht dieser namenlosen Menschen geschrieben und schwanken zwischen einem melancholisch-heiteren und tieftraurigen Grundtenor.

Es sind Personen aus der so genannten „Unterschicht“, die sich durch ein Leben voller Entbehrlichkeit und Tristesse quälen, die meist keine Perspektive haben und nicht selten eine Opferrolle innehaben. Die erzählten Geschichten und Situationen enthalten auch autobiographische Elemente, „*insofern, als die Autorin nicht aus der großen Distanz über eine ferne Welt berichtet, sondern es die Menschen sind, die sie aus ihrem Leben in der Wiener Vorstadt tatsächlich kennt.*“⁹²

Dem entsprechend ist auch die Sprache der Gedichte eine, die sie aus Kindertagen kennt und, wie sie selbst erzählt, mit der sie auch aufgewachsen ist: „*[I]ch [hatte] große Schwierigkeiten, [...] mich nur halbwegs hochdeutsch auszudrücken.*“

⁹² Dieter Schmutzer, „Sein statt Schein – Literatur als Abbild der Realität. Ein Exkurs über Dialekt und Umgangssprache bei Christine Nöstlinger“, ...*weil die Kinder nicht ernst genommen werden. Zum Werk von Christine Nöstlinger*, Hg. Sabine Fuchs/Ernst Seibert, Wien: Praesens 2003, S. 31-41, hier S. 36.

*Ich bin im tiefsten Hernals aufgewachsen und konnte nur den Wiener Dialekt.*⁹³

Diese Dialektsprache beweist in den Gedichten allerdings auch einen Facettenreichtum, der sich unter anderem in dem Wechsel von sehr derben Ausdrücken und einer sehr feinen, gefühlvollen Ausdrucksweise widerspiegelt.⁹⁴

Formal gesehen greift Christine Nöstlinger bei der Verschriftlichung ihrer Sprache auf *„die Schreibung nach Art der <neuen> Dialektdichtung [zurück. Diese ist] seit Artmann eine weitgehend phonetische; wobei sie auf konsequente Kleinschreibung verzichtet und bei der Groß- und Kleinschreibung der deutschen Standardsprache bleibt.“*⁹⁵

Durch die unterschiedlichen Protagonisten in den einzelnen Bänden sowie durch den zeitlichen Abstand ihrer Erscheinung ergeben sich zwischen den drei Büchern inhaltliche und kleinere formale Unterschiede.

Die Kinder des ersten Gedichtbandes haben kein leichtes unbeschwertes Leben. Sie müssen sich bereits mit Gewalt und Armut auseinandersetzen, flüchten sich jedoch des Öfteren in Träume und Fantasiewelten.⁹⁶

Die Frauen hingegen haben ihre Träume und Hoffnungen bereits aufgegeben. Widerstand, wie etwa im Gedicht *Schlau muasd sei!*⁹⁷ wird nur kurz im Kopf angedacht, bevor die harte Realität wieder zuschlägt. In diesem Band ist *„[d]ie Sprache eine knappe, sehr präzise, unverschnörkelte, eine einfache, direkte. Freie Reime und Rhythmen stehen auch als Zeichen dafür, dass für harmonische Äußerlichkeiten in diesem Leben wenig Platz ist.“*⁹⁸

Bei den Gedichten über die Männer finden sich vermehrt gereimte Verse, welche vor allem die Themen Macht, Einsamkeit und nicht zuletzt die Rolle des Mannes in der Gesellschaft zum Inhalt haben.

„[S]ehr oft ist die Sprache noch verknappter, eine Zeile umfasst nur mehr ein oder zwei Wörter: Laut gelesen, die Zeilen-Pausen berücksichtigend, gerät der Text fast zum Gestammel.

⁹³ Christine Nöstlinger, „Christine Nöstlinger: <Ich war ein ziemlich armes Kind>“, Interview mit Beate Lammer und Nicole Stern, *Die Presse* am 24. Jänner 2014, online unter http://diepresse.com/home/meingeld/1550780/Christine-Nostlinger_Ich-war-ein-ziemlich-armes-Kind?from=gl.home_mein%20geld (Zugriff am 25. Jänner 2014).

⁹⁴ Vgl. Christine Nöstlinger, „A Frau gibd au“, *Iba de gaunz oamen Leit*, St. Pölten: Residenz 2009, S. 86-91.

⁹⁵ Schmutzer 2003, S. 37.

⁹⁶ Vgl. Nöstlinger 2009, S. 23-24.

⁹⁷ Ebda, S. 74-75.

⁹⁸ Schmutzer 2003, S. 37-38.

Sinnbild für die Sprachlosigkeit, für die Schwierigkeit der Männer, Gefühle in Worte zu kleiden?“⁹⁹

Für die Stückfassung, die der Regisseur Anatole Sternberg und der Dramaturg Matthias Jodl anfertigten, wurden insgesamt 42 dieser Gedichte ausgewählt, teilweise gekürzt und kombiniert bzw. inhaltlich leicht adaptiert. Es wurden etwa gewisse anachronistische Wörter an die heutige Zeit angepasst oder einzelne Passagen ausgetauscht, um den Text an die Situation im Stück anzupassen.¹⁰⁰

Dennoch fällt auf, dass für die Theaterfassung nur sehr wenige, inhaltliche Anpassungen vorgenommen wurden und das Stück dennoch nicht über eine retrospektive Patina verfügt, zumal die Gedichte auch über eine „zeitlose poetische Kraft“¹⁰¹ verfügen. Themen wie Geld- und Eheprobleme, Alkoholismus, Einsamkeit, Arbeitslosigkeit und häusliche Gewalt sind noch genauso präsent, wie zur Entstehung der Gedichte in den 1970er und 1980er Jahren.

Christine Nöstlingers Texte bleiben auch im Original immer sehr nahe am Menschen, zeitgeistige Ansichten oder politisch-gesellschaftliche Strömungen werden kaum thematisiert. Nie lässt sich ein Bezug feststellen, der zu einer genauen zeitlichen Einordnung führen könnte. „[E]s ist atemberaubend, wie treffend und berührend [Christine Nöstlingers] exat[], sarkastisch und doch liebevoll formulierte Menschenbeobachtungen auch aus dem Abstand vieler Jahre noch wirken.“¹⁰²

Während die Originaltexte keine Zusammenhänge zwischen den einzelnen Gedichten erkennen lassen und außerdem die Frage nach dem Subjekt nicht weiter beantworten, hat man sich bei der Erstellung der Stückfassung dafür entschieden, die Texte auf vier Figuren aufzuteilen.

Anhand der sowohl gesungenen als auch gesprochenen Texte werden die Biographien von zwei Frauen und zwei Männern beschrieben, die als Nachbarn in einer Gemeindebauanlage leben. Wie auch in der literarischen Vorlage haben die vier Figuren keine Namen. In der Spielfassung des Rabenhofs werden die Rollen

⁹⁹ Ebda. S. 38.

¹⁰⁰ zum Beispiel wurde bei der Bearbeitung des Gedichts *Wos wüs denn no?* der Begriff „Lotabed“ gegen das heutzutage gebräuchlichere Wort „Sofa“ getauscht.

¹⁰¹ Hans Haider, „Ohne Illusionen“, *Wiener Zeitung* am 19. Jänner 2012, S. 14.

¹⁰² Guido Tartarotti, „Der Rabenhof feiert Christine Nöstlinger“, *Kurier* am 19. Jänner 2012.

einfach mit „Frau“, „Mann“, „Mama“ und „Bua“ bezeichnet.¹⁰³ Die beiden Letztgenannten sind auch die Einzigen, die gemeinsam in einer Wohnung leben, ansonsten gibt es nur thematische Bezüge der einzelnen Figuren zueinander.

Die Texte im Stück werden meist allein, manchmal im Duett oder abwechselnd vorgetragen. Allerdings spricht jede Figur immer nur für sich, nie mit oder zu einer anderen. Dialoge finden im gesamten Stück nicht statt.

Es sind Erinnerungen, Anekdoten, Beobachtungen über das Leben, intime Gedanken und Wünsche, die die Personen formulieren. Durch die unterschiedlichen Gedichte, die jede Figur allein vorträgt bzw. singt, erzählen sie auch einen Teil ihrer Biographie, einen Abschnitt aus ihrem Leben. Teilweise handelt es sich dabei um Nebensächlichkeiten und Alltägliches wie Träume und triviale Erlebnisse, manchmal aber auch um lebensverändernde Ereignisse und Extremsituationen.

Die Zeitspanne, in der sich die unterschiedlichen Geschichten abspielen, ist nicht genau definiert. Während es sich bei dem „Mann“ und der „Frau“ aufgrund der Entwicklung ihrer Beziehungen und Lebensumstände um mehrere Wochen oder Monate handelt, könnten die Ereignisse rund um „Mama“ und „Bua“ ebenso an einem Tag geschehen. Dadurch, dass die drei Parteien nie miteinander in Verbindung treten und auch nie Bezug auf konkrete Ereignisse außerhalb ihres Daseins nehmen, wäre es ebenso möglich, dass sie in unterschiedlichen Zeiträumen und nie miteinander in diesem Haus wohnen.

6.2. Inhalt

Im Weiteren werden die einzelnen Handlungsstränge untersucht und dadurch eine Charakterisierung der handelnden Person vorgenommen. Außerdem sollen durch ausgewählte Textbeispiele die unterschiedlichen Themen des Stücks umrissen sowie Stil und Stimmung der Gedichte verdeutlicht werden.

Der „Mann“ ist ein grobschlächtiger und cholerischer Arbeiter mit Eheproblemen. Seine Frau lässt ihn aufgrund seines Alkoholkonsums und seiner Reizbarkeit nicht

¹⁰³ Siehe: Christine Nöstlinger, *Iba de gaunz oamen leit*, für die Bühne adaptiert von Matthias Jodl und Anatole Sternberg, Premierenfassung des Rabenhof Theaters, Wien 2012.

mehr im gemeinsamen Ehebett schlafen. Er verbringt die Nächte auf dem Sofa, steht früh auf, um in die Arbeit zu gehen, kommt abends nach Hause und fällt ausgelaugt zurück auf das Sofa. Obwohl er sich seiner Meinung nach anstrengt, ein guter Ehemann und Vater zu sein, kann er seine Frau nicht zufrieden stellen.

“Wos wüs denn no?

I moch jeds Wochenend an bahoatn Pfuschn,

obwol is im Greiz hob

und a geanamoi mei Rua hed.

Dabei hobi mas Rauchn und Saufn und Huan e schon fost total ogwend.

Wos wüs denn no?“¹⁰⁴

Diese Tatsache verleitet ihn dazu noch mehr zu trinken – im Alkohohlrausch lässt er seinem Zorn über seine Frau zunächst gedanklich freien Lauf. Der darauf folgende Monolog ist einer der längsten im gesamten Stück und ist eine Montage von drei für sich stehenden Gedichten aus *Iba de gaunz oaman mauna*. Biertrinkend beschreibt der „Mann“ darin seine Situation sowie die komplizierte Beziehung zu seiner Frau. Dabei wechselt er mehrmals seine Stimmung. Eine tiefe Verbitterung, wechselt zu Aggressivität, um dann schließlich wieder in einer einsichtigen Reue zu enden. Er wirft seiner Frau Unehrlichkeit und Verrat vor und fühlt sich von ihr betrogen und ausgebeutet.

“I was genau,

dassmi de Frau

hint und vuan betriagd

und a Kaneule is,

de wos nigs wia liagd.

I was genau,

dass dera Frau

ned umd ware

Liebe ged,

weus ka Heaz hod

und nua aufs Göd schded.“¹⁰⁵

Ob diese Anschuldigungen stimmen, ist nicht sicher, der „Mann“ könnte in seiner Rage auch übertreiben oder Ausflüchte für sein eigenes Verhalten suchen. Es wird auf jeden Fall klar, dass ihm seine Frau noch viel bedeutet und er nicht weiß, wie er die Situation, in der er sich befindet, noch retten kann.

¹⁰⁴ Nöstlinger, 2012, S. 12.

¹⁰⁵ Ebda, S. 38.

Er denkt darüber nach, sich von ihr zu trennen, muss sich aber eingestehen, dass diese Entscheidung ihn selbst zerstören würde.

„I was do genau,
dassi one dea Frau
aun brochana Sö krepia
und des schdangad
si do wegn dem Luada
ned dafia.“¹⁰⁶

Das Ergebnis seiner Gedanken und Überlegungen ist offen, eine klare Entscheidung bleibt aus. Im weiteren Verlauf des Stücks kommt es zu Gewaltausbrüchen und Handgreiflichkeiten, aber auch diesmal ist sich der „Mann“ keiner Schuld bewusst.

„Des woa afoch a Malea,
weu i hob dera Frau
a ned mea
Wadschn gem
wia sunsd im Lem.“¹⁰⁷

Seine Frau verlässt ihn mitsamt den Kindern. Die Scheidung wird eingereicht. Am Ende allein in der Wohnung zurück gelassen, weiß der „Mann“ nicht, wie ihm geschieht. Er ist hin und hergerissen zwischen Wut, Reue und Sehnsucht.

„Jezn kummsd nimma zaus,
jezn is endgültlich aus,
und zaus is gauns la one di.
Jetzt is mas Hian schwa.
Jetzt is mas Heaz la.
[...]
Jezn bisd gaunga,
jezn bisd fuad,
jezn hosd
an neichn Hean
und fia mi
kauns jezn eigentli
nua mea bessä wean.“¹⁰⁸

Die Figur des „Mannes“ kämpft mit vielen psychologischen und sozialen Problemen. Er ist Opfer und Täter zugleich, die Inszenierung nimmt hier keine klare Posi-

¹⁰⁶ Ebda, S. 38.

¹⁰⁷ Ebda, S. 49.

¹⁰⁸ Ebda, S. 71.

tion ein, sondern lässt die Zuschauer entscheiden. Dieser „Mann“ ist sowohl ein vor den Kopf gestoßener und betrogener Ehemann als auch ein aggressiver und gewalttätiger Alkoholiker. In einem Monolog erzählt er, wie sehr er seine Frau hasst, nur um sich in der nächsten Zeile einzugestehen, dass er ohne sie nicht leben kann. Diese Zerrissenheit und Unfähigkeit, sich seinen Problemen aktiv zu stellen, ist das Drama dieser Figur.

Die „Frau“ verbringt die meiste Zeit am Küchentisch, wo sie heimlich Rum in ihre Cola Flasche mischt und über ihr Leben als Ehefrau und Mutter sinniert. Sie ist unglücklich und deprimiert, sieht sich als Frau in allen Lebenslagen benachteiligt und träumt sich immer wieder aus ihrem tristen Alltag in eine andere Realität.

„Waun mei Mama
schdod mia an Buam griagd hedad,
warad des sche,
weu daun dedad's ma bessä ge.“¹⁰⁹

Auch ihre Ehe verläuft alles andere als glücklich. Immer wieder schildert sie, wie sie von ihrem Mann geschlagen wird, wobei sie diese Tatsache einfach akzeptiert.

„Waunama ane drugd,
hobi no nia mid da Wimpa zugd.
Hegsdns fuad Fias
hobi eam gschbugd
und mi daun gschwind dugd,
dasama net no ane drugd.“¹¹⁰

Gewalt ist für sie Alltag und Routine. Obwohl sie immer wieder mit dem Gedanken spielt, sich gegen ihren Mann zur Wehr zu setzen, lässt sie schlussendlich wieder davon ab. Ihrer Ansicht nach würde dieses Verhalten ihr noch mehr Probleme bereiten.

„Do hobi eha mei Rua,
wauni so dua,
wia waunimi fiachdn dad.“¹¹¹

Hin und wieder kommt ihr der Gedanke an ein anderes Dasein, Wünsche und Träume drängen sich in ihren Kopf, nur um im nächsten Moment wieder verworfen zu werden.

¹⁰⁹ Ebda, S. 23.

¹¹⁰ Ebda, S. 51.

¹¹¹ Ebda, S. 51.

Im Laufe des Stücks wird ihre Wut und Verzweiflung immer größer, in ihr regt sich ein tiefer Hass, der sich gegen alle Männer richtet. In einer Szene, zur Mitte des Stücks, intoniert sie mehrmals lauthals die Zeilen:

„Olle Mauna haum an Huscha
olle Mauna san a Dreck,
olle Mauna haum an Duscha,
si an nema, hot kan Zweck!“¹¹²

Ihr Gesang nimmt sukzessive an Lautstärke und Aggressivität zu. Man ist als Zuschauer der Meinung, dass trotz allem noch Kampfgeist und der Wille nach Veränderung in ihr steckt. Als sie am Höhepunkt des Liedes durch Kinderstimmen aus dem Nebenzimmer unterbrochen wird und augenblicklich verstummt, wird ihr Dilemma erneut deutlich. Ein Ausbruch aus ihrem Leben ist aufgrund ihrer Situation nicht umsetzbar. Sie ist gebunden an ihre Familie, abhängig von ihrem Mann und nicht in der Lage, die nötigen Schritte zur Beendigung ihres Martyriums zu setzen. In weiterer Folge wird der Wunsch, ihren Mann zu verlassen, durch eine erneute Schwangerschaft endgültig ad acta gelegt.

„I mechdad so gean:
Nigs wia davau renna vun eam.
Und wauni net scho wida schwaunga wa,
daun dadad is a,
daun dadad is a!“¹¹³

Die Ernsthaftigkeit ihrer Situation wird später im Stück noch deutlicher. Trocken und emotionslos erzählt die Frau von einem Selbstmordversuch, bei dem sie nach einem Ehestreit bei strömendem Regen gegen die Fahrtrichtung auf eine dichtbefahrende Straße gelaufen ist. Zu ihrer Verwunderung überlebt sie den darauf folgenden Zusammenstoß mit einem Auto und findet sich im Krankenhaus wieder. Auf die Frage, warum sie denn das getan habe, gibt sie die zynische Antwort:

„I was jo eh!
Ollas, wosi moch,
is one Vaschdaund.
Und i vaschbrichs!
Wauni mi s negste Moi
hamdran ge,
huach i auf eam.

¹¹² Ebda, S. 52.

¹¹³ Ebda, S. 53.

Und heng mi auf!“¹¹⁴

Bei ihrem finalen Text sitzt die „Frau“ wieder allein am Küchentisch und trinkt aus ihrer Colaflasche mit Rumzusatz. Sie hatte eine Fehlgeburt, ihre Gedanken driften in eine dunkle, irreale Traumwelt ab.

„Inan ind Fias schdichds mi
und aussn aufd Fias drugds,
und wauni ibas buglade Pflosda hadsch
wiads gauns wach,
und i sink ei bis zud Gnua,
und hinta mia
bleibd vun jedn Schriad a tiafes Loch.“¹¹⁵

Man weiß nicht, ob dieses Ereignis sie nun endgültig in den Wahnsinn getrieben hat, ob sie sich von diesem Schock erholen wird und wie sie ihr Leben weiter lebt. Wie bei jeder anderen Figur bleibt auch hier das Stück eine Zukunftsperspektive schuldig.

Die Figur der „Frau“ ist sicherlich die tragischste in diesem Stück. Ihr Leben ist geprägt von Gewalt und Verzweiflung und scheint ausweglos. Ihre Texte haben zwar am Anfang des Stücks noch eine tragisch-komische Note, gleiten aber sehr bald in eine äußerst dunkle und depressive Grundstimmung ab. Ihr Hauptthema ist die gesellschaftliche Rolle der Frauen, deren Abhängigkeit von der Männerwelt sowie die grundsätzliche Ungerechtigkeit zwischen den Geschlechtern.

Der „Bua“ ist ein etwa vierzigjähriger Arbeitsloser, der noch daheim bei seiner Mutter wohnt. Eine eigene Familie hat er nicht, die mütterliche Wohnung hat er nie verlassen und auch sonst scheint er in seinem Leben nicht besonders viel erreicht zu haben. Über die Umstände seiner andauernden Unselbstständigkeit erfährt man im gesamten Stück nichts.

Man kann nicht sagen, ob dieser Mann am Leben gescheitert ist oder ob er nie versucht hat, etwas aus sich zu machen. Die meiste Zeit des Tages liegt er träge im Bett, bis ihn die „Mama“ zum Aufstehen zu bewegen versucht. Darauf reagiert er faul und trotzig.

„Wos kenndads n duan?“

¹¹⁴ Ebda, S. 63.

¹¹⁵ Ebda, S. 70.

Wauni afoch lignbleibad?

Wos kenndads n duan?“¹¹⁶

Sobald er es aus dem Bett geschafft hat, serviert ihm seine Mutter das Frühstück. Auch beim Anziehen der Kleidung und anderen alltäglichen Verrichtungen lässt er sich wie selbstverständlich von ihr assistieren. Schon seine Eigendefinition macht klar, was seine Rolle im Leben ist: *„I bin vun de Mama des Kind und has: Bua.“*¹¹⁷

Er hegt keinerlei Ambitionen und lebt lethargisch von einem Tag zum anderen. Man kann bei ihm weder einen ausgesprochenen Lebenswillen noch ein besonderes Engagement für eine bestimmte Sache entdecken, noch scheint er zu irgendeinem Thema eine Meinung zu haben. Selbst über sein eigenes Befinden kann er keine klare Auskunft geben.

„I kunnd ned sogn,
dass ma schlechd ged.
I kunnd ned sogn:
Mia geds guad.
I kunnd ned sogn,
dassi bleim wü.
I kunnd ned sogn:
I wü fuat.“¹¹⁸

Es scheint, als habe er sich seinem Schicksal ergeben und damit abgefunden, sein Leben im Bett oder auf der Couch vor dem Fernseher zu verbringen. Ohne Perspektive oder Antrieb lässt er die Tage und Wochen einfach so an sich vorbeilaufen.

„Mia haums hoid nia wos gleand,
drum wasi a ned wosi wü.
Drum lebi hoid afoch weida,
und hob ned vü Hez
und hob ned vü Lad
und dmeisde Zeid isma fad.“¹¹⁹

Ansonsten besteht sein täglicher Höhepunkt darin, die mütterliche Wohnung kurz zu verlassen, um mit dem Lift nach unten ins Erdgeschoss zu fahren, um die Post zu holen. Dabei schwelgt er genüsslich in diversen Selbstmordphantasien.

„Und wauni ogrozn wü, daun legi mi ind Kuchl zum Schdeam.

¹¹⁶ Ebda, S. 18.

¹¹⁷ Ebda, S. 21.

¹¹⁸ Ebda, S. 44.

¹¹⁹ Ebda, S. 44.

Und in ana Wochn riachd ma mi daun duachn Endlüftungsschachd
aufe und owe und ume bis zu dem owa mia
und dem unta mia und dem nem mia a.
Und meakd si mein Gruch genau
und dengd no laung aun den siaslich schmegadn Mau
hinta da lezdn Tia
aum Gaung im drittn Schdog.¹²⁰

Am Ende des Stücks lernt man dann doch noch eine andere Seite von ihm kennen. Als regelmäßige Abwechslung in seinem sonst so eintönigen Leben macht sich der „Bua“ auf den Weg in ein Bordell, nicht ohne sich noch vorher bei seiner Mutter das nötige Bargeld dafür abzuholen.

„Drei oda via moi a jeds Joa
vagin i ma wos glas
und hob in mein Taschal drin
an urndlichn Haufn Marie,
weu de blatl i sönruig hi
fia a solide Waunsinsnochd,
de wos mi glicklich mocht.“¹²¹

Im Bordell angekommen fallen bei ihm dann alle Hemmungen. Der sonst lethargisch-passiv wirkende „Bua“, lässt mit zunehmendem Alkoholkonsum seiner Meinung freien Lauf. In dem gesungenen Text *Mei Voda hod sogt* beschreibt er reaktionäre Ansichten.

„I was, wosi was
und hoid an Risnschas
vun dera Demokrati.
De mocht do ollas hi
und is wida de Natua
und kummd ma deppad vua.“¹²²

Nach dieser für ihn ereignisreichen Nacht kommt der „Bua“ wieder nach Hause. Er fällt betrunken und ohne sich vorher auszuziehen zurück ins Bett und wird von der „Mama“ noch liebevoll zugedeckt.

Für ihn wird sich auch am nächsten Morgen nichts ändern, befreit von Pflichten und Verantwortung lebt er sein Leben weiter.

¹²⁰ Ebda, S. 33.

¹²¹ Ebda, S. 58.

¹²² Ebda, S. 65.

Die „Mama“ ist eine in etwa 70-jährige Frau, die wenn sie sich nicht gerade um den „Bua“ kümmert, ihren Gedanken und Erinnerungen nachgeht.

Sie lebt bereits ihr ganzes Leben in dieser Wohnanlage und weiß aus diesem Grund genau, was im Haus vor sich geht. Sie ist eine aufopfernde Frau und Mutter, mit einer festen Vorstellung von ihrer eigenen gesellschaftlichen Rolle.

„A Frau
muass fian Mau
und de Kinda lem
und denan ia Grofd
und ia Ausdaua gem.“¹²³

Ihr Leben dürfte nicht sehr ereignisreich verlaufen sein, ihr Tagesablauf ist geprägt von Routine und automatisierten Vorgängen und besteht im Wesentlichen darin, sich um ihren Sohn zu kümmern – nicht ohne sich darüber auch noch zu beschweren.

„Maunchmoi hods mi scho gschdiad,
owa brav hobis imma wida probiad
und woad no heit
auf des schene Gföh
vum schenan Glik,
des wos ma vaschbrochn haum
fiad aufopfernde Tätigkeit
aun an gelibtn Sohn.“¹²⁴

Ihre Texte handeln fast ausschließlich von anderen Personen, seien es Nachbarn, ihr Sohn oder Menschen aus der Vergangenheit. Drei Passagen erzählen etwa die Geschichte des „Geiga-Gotti“ – einem Nachbarsjungen aus ihrer Kindheit. In mehreren Abschnitten schildert sie genau dessen Heranwachsen, sein Versagen in der Schule, seine Alkohol- und Eheprobleme, sprich sein grundsätzliches Scheitern am Leben und den darauf folgenden Selbstmord.¹²⁵

Sie selbst spielt in diesen Geschichten keine aktive Rolle. Man erfährt kaum etwas über ihre persönliche Lebensgeschichte, ob sie zum Beispiel verheiratet war und wer der Vater ihres Sohnes ist.

¹²³ Ebda, S. 57.

¹²⁴ Ebda, S. 19.

¹²⁵ Vgl. Ebda, S. 15-17, 41-43, 46-48.

In ihren Geschichten war sie immer nur Beobachterin und Zeitzeugin der Vorkommnisse, die sich in ihrem Haus ereignet haben. Durch das Fenster beobachtet sie die anderen Nachbarn, nimmt die Geräusche und Gerüche des Hauses auf und weiß genau über alle Vorkommnisse Bescheid.¹²⁶

Nur in ihrem letzten Text gibt die „Mama“ schließlich etwas von sich preis. Im Gedicht *Du blede Bua* lässt sie die Fassade der resoluten, unbeirraren Hausfrau fallen und verfällt in eine melancholische Stimmung. Sie trauert ihrer verlorenen Jugend nach und den Chancen, die sie im Leben nicht genutzt hat, muss aber gleichzeitig einsehen, dass es zu spät ist.

„[I] mehd mad weissn Hoa ausreissn,
und i mehd mad Foidn wegbiagn.
[...]
I mehd, dass ma wida wos gschegn kau vun dia.
I mehd nimma mea mei Rua haum mit mia.
[...]
I wü wos riskian.
I wü wos gschbian.
Owa...“¹²⁷

In der Figur der „Mama“ manifestiert sich die Zeitlosigkeit, die in der Spielfassung vorherrscht. Ihre Texte verarbeiteten Gegebenheiten, die sie über Jahrzehnte in ihrem Haus miterlebt und beobachtet hat. Auch wenn sie sich meist resolut gibt, spürt man eine gewisse Bitterkeit, eine Reue über verpasste Chancen und ein nicht gelebtes Leben.

6.3. Die Inszenierung

Das Grundprinzip von Anatole Sternbergs Inszenierung ist die Gegenüberstellung einer naturgetreuen, kalten und trostlosen Bühnenästhetik und der einfühlsamen-poetischen Sprache der Gedichte.

Sowohl das Bühnenbild, die Kostüme, das Licht als auch das stumme Spiel der Darsteller haben fast dokumentarischen Charakter. Zu jeder Zeit wird versucht, eine realistische Situation zu etablieren, in der sich die Figuren bewegen. Sei es

¹²⁶ Vgl. Ebda, S. 10-11.

¹²⁷ Ebda, S. 62.

das morgendliche Frühstück, das Waschen der Wäsche oder das Holen der Post; das alltägliche Leben der Bewohner wird ohne Romantisierung und Zuspitzungen dargestellt. Das schlichte Dasein steht im Mittelpunkt.

Die immer gleichen Abläufe und Situationen etablieren einen ewigen Kreislauf, dem sich die Figuren unterordnen. Deren Haltung ist meist eine fatalistisch-apathische, sie lassen sich durch das Leben treiben und nehmen ihr Schicksal hin.

Das Spiel der einzelnen Akteure ist dabei reduziert und realistisch. Große Gesten oder emotionale Ausbrüche sind selten. Die Monologe werden meist im Sitzen oder Stehen vorgetragen. Bei den Liedern gibt es keinerlei choreographische Einlagen, die Darsteller bleiben immer in ihrer Rolle und widmen sich alltäglichen Dingen. Sie räumen ein Zimmer auf, sehen fern, trinken, essen, rauchen oder schauen einfach nur ins Leere.

Die grundlegende Konzeption der Inszenierung weist Ähnlichkeiten mit jener des Naturalistischen Theaters auf. Sowohl die Darstellung der Lebensverhältnisse von Menschen der unteren sozialen Schichten als auch die illusionistische Gestaltung des Bühnenraums sind Elemente eines Theaterverständnisses, das sich Ende des 19. Jahrhunderts in Europa etablierte. Man widmete sich vermehrt der Darstellung von „normalen“ Menschen. Theater sollte kein Ideal, sondern die Wirklichkeit darstellen, die exakte Zeichnung von Charakteren war wichtiger als die Handlung in der sie auftraten.¹²⁸

Auch bei *Iba de gaunz oamen Leit* wird der Versuch unternommen, ein Milieu und die darin agierenden Personen so naturgetreu wie möglich darzustellen. Allerdings werden dem realistischen Bühnenspiel durch die poetische Sprache und die elektronische Musik zwei artifizielle Elemente entgegen gesetzt, die diese Illusion durchbrechen.

Durch die ausnahmslose Verwendung der lyrischen Ausdrucksweise wird eine eigenständige sprachliche Ebene etabliert, welche im Gegensatz zur sichtbaren Ästhetik steht. Trotz der Heterogenität von visueller Ästhetik und Sprache funktionieren die Elemente als ein Ganzes und fügen sich zu einer Einheit zusammen.

Des Weiteren arbeitet die Inszenierung auch stark mit dem abwechselnden Spiel zwischen Komik und Tragik. Oftmals werden Geschichten und Situationen ge-

¹²⁸ Vgl. Brauneck, 2007, S. 700-702.

schildert, die durchaus komische Facetten haben, aber meist auch in Zusammenhang mit einer tristen Disposition stehen.

Im Gedicht *Dunasdog um zwöfe* beschreibt die „Frau“ zum Beispiel die Situation, wie alle Parteien des Hauses jeden Donnerstagsmittag Spinat zubereiten. Nachdem alle Wohnungen im Haus baugleich sind und auch über die gleiche Küchenausstattung verfügen, ergibt ihre Schilderung ein komisches Bild.

„Und jedn Dunasdog um zwöfe
schdengan 158 Weiba
unteranaund und iwaranaund
vua eanare Head
und glezln grosgrine Wiafen
aus eiskoide Pakeln
und schiams in de Reindln umaranaund,
bis a Schbinod draus wiad.“¹²⁹

Gleichzeitig aber wird in dieser Szene wieder ihre Einsamkeit erkennbar. Als Teil einer gleichgeschalteten Masse sitzt sie dennoch allein am Küchentisch und starrt ins Leere.

„Jedn Dunasdog um hoiba ans
nimmi mein Döla Schbinod
und sez mi zum Disch.
[...]
i schau aufe zum Blafon
und owe zum Fuasbon
und brü so laud,
dass duach de dinnan Mauan dröna muas:
Guadn Apadid!
Oba nia ned kummd a Auntwart.“¹³⁰

Anhand dieser Szene kann eines der Hauptmotive des Stücks – das einsame Subjekt in einer anonymen Masse – sehr gut anschaulich gemacht werden.

6.3.1. Musik

Ein weiteres zentrales Element der Inszenierung ist die Musik, mit der ein Großteil der Gedichte unterlegt wurde.

¹²⁹ Ebda, S. 39.

¹³⁰ Ebda, S. 39-40.

Der Musiker Wolfgang Schlögl entwickelte nicht nur Musik und Ton für das Stück, sondern wirkte bei allen Vorstellungen auch live auf der Bühne. Eingepasst ins Bühnenbild, von der Badewanne aus, arbeitet Schlögl mit Computer und Keyboard. Er ist somit sichtbarer und aktiver Teil des Stücks, jedoch keine klar definierte Figur. Er wechselt nie die Position und bleibt halb versteckt hinter der linken durchsichtigen Wand im angedeuteten Badezimmer. Bis auf wenige Textpassagen, die er gemeinsam mit einem Schauspieler im Refrain singt, ist er meistens stumm und beschränkt sich das Musizieren.

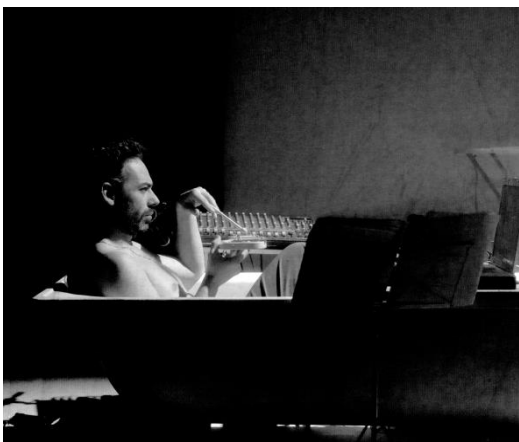


Abb. 3 Wolfgang Schlögl in *Iba de gaunz oamen Leit*

Die Lieder sind teilweise nur als Abrisse oder Fragmente erhalten; oftmals setzt die Musik sogar ganz aus, oder es hallen nur einzelne Akkorde durch den Raum. Die Melodien sind reduziert, „oft bleibt nur ein Gerippe von Song, ein scheppender Rhythmus, ein dumpfer Puls.“¹³¹

Die Musik passt sich nicht vollkommen den Texten an, sodass eine Melodie der Textrhythmik folgt. Vielmehr behalten Text und Musik ihre Eigenständigkeit und arbeiten oftmals gegeneinander. Somit ist die Musik ein weiteres Inszenierungselement, welches neben dem lyrischen Text den Naturalismus, den Spiel und Bühne vermitteln, durchbricht.

¹³¹ Thomas Kramar, „Zwischen Kelch und Lurch: Nöstlinger für die Bühne“, *Die Presse* am 20. Jänner 2012.

6.3.2. Bühnenbild

Das Bühnenbild, welches ebenfalls von Regisseur Anatole Sternberg entworfen wurde, lässt sich mit den Worten reduziert und realistisch beschreiben. Es besteht im Wesentlichen aus zwei großen, mit durchsichtigem weißem Stoff bespannten Holzrahmen, die die Bühne in vier Räume teilt. Einzelne, ebenfalls in weiß gehaltene Möbelstücke definieren die Räumlichkeiten. Im vorderen Bühnenteil wird auf der vom Publikum links aus gesehenen Seite eine Küche durch einen Tisch mit drei Stühlen sowie durch eine kleine Kochzeile angedeutet.

Rechts davon beschreiben ein großes Sofa und ein kleiner Tisch eine Wohnzimmersituation. Dahinter befindet sich das Schlafzimmer, welches kaum einsichtig ist. Im hinteren linken Bühnenteil befindet sich das Badezimmer, in welchem der Musiker von der Badewanne aus operiert.

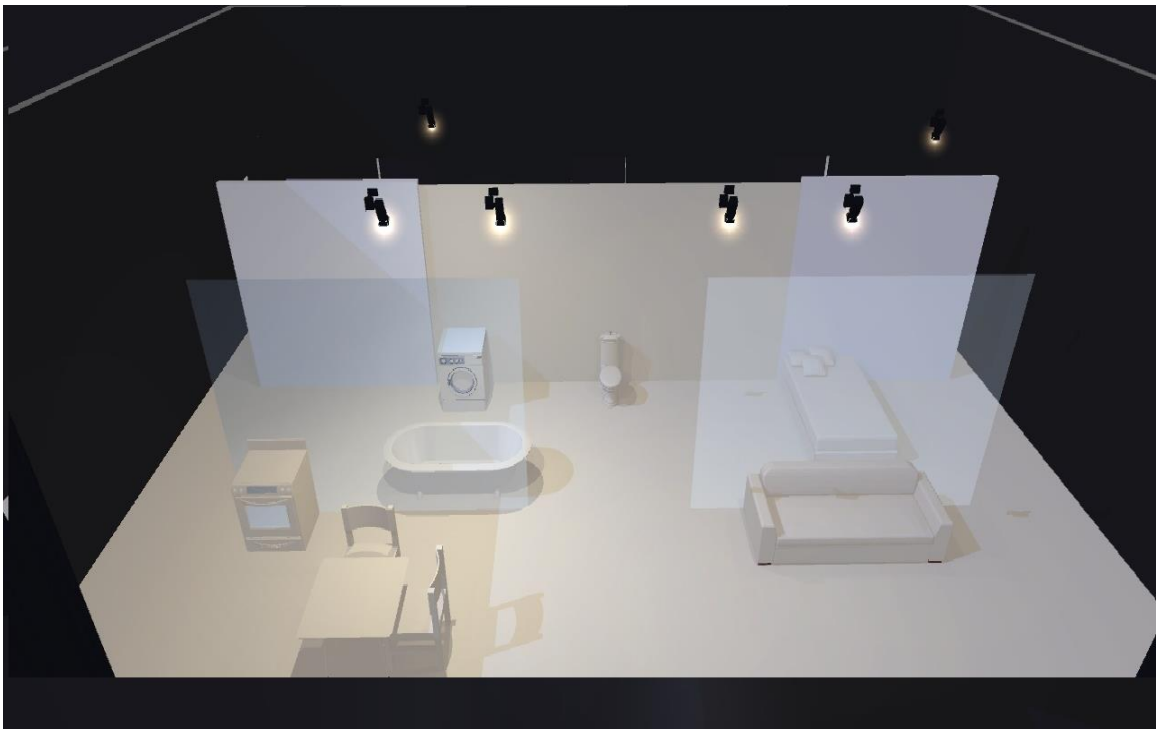


Abb. 4 Bühnenbildmodell *Iba de gaunz oamen Leit*

Da sich die Wohnungen der vier Figuren im selben Gemeindebau befinden und sich im Grundriss gleichen, stellt das Bühnenbild alle drei Wohnungen gleichzeitig dar. Es handelt sich somit um eine Art Simultanbühne. Die beschriebenen vier Räumlichkeiten stehen für die drei Wohnungen, in denen die Figuren leben. Es

gibt keine Veränderungen, die eine bestimmte Zugehörigkeit des Raumes andeuten würden.

Zwei Figuren sitzen zum Beispiel am Küchentisch, befinden sich allerdings nicht im selben Raum sondern in der jeweils eigenen Küche. Während eine Figur etwa im Wohnzimmer eine Szene spielt, räumt eine andere das Schlafzimmer auf, belädt die Waschmaschine oder geht zur Arbeit. Ob die so dargestellten Handlungen parallel in unterschiedlichen Wohnungen passieren, oder ob sie zu einer gänzlich anderen Zeit stattgefunden haben, ist ungewiss.

Die Homogenität der Wohnungen wird außerdem durch den Text angesprochen und verdeutlicht.

„De Kuchln in unsam Haus
- weus wegn di Inschdalazionen büllicha woa -
san olle iwaranaund.
Und de Head,
de wos de Gemeinde ind Kuchl gschdöd hod,
schdengan olle in da Fensdaekn aun da Bodzimmawaund.
Kuchl auf Kuchl auf Kuchl bis untas Doch.“¹³²

Jene beiden Szenen des Stücks, die nicht in einer dieser Wohnungen stattfinden, werden durch zusätzliche Videoprojektionen angedeutet. Das eine Mal fährt der „Bua“ mit dem Lift ins Erdgeschoss, um die Post zu holen. Um diese Situation auch visuell zu verdeutlichen, steht der Schauspieler in der Mitte der abgedunkelten Bühne in einem engen Lichtkegel, während auf der Leinwand neben ihm ein Video von zwei dicht nebeneinander stehenden Männern projiziert wird.

In dieser Szene wird außerdem erneut auf die dargestellte Raumsituation verwiesen sowie das gesellschaftliche Zusammenleben im Mikrokosmos Gemeindebau thematisiert.

„Owa mia wond ana den wosi ned kenn.
Unta mia wond ana, den wosi ned kenn.
Dea owa mia buad ma Lecha ins Hian.
Dea unta mia duad a glans Kind segian.“¹³³

Die zweite Szene außerhalb der Wohnungen spielt im Bordell. Dazu wird das Wohnzimmer in rotes Licht getaucht und im Hintergrund tanzende und sitzende Frauen projiziert, um so einen anderen Raum zu suggerieren.

¹³² Nöstlinger, 2012, S. 39.

¹³³ Ebda, S. 33.

Ein weiteres Element der Inszenierung ist die Verwendung einer Kamera, die im Bad die Gesichter der Schauspieler abfilmt. Das so aufgenommene Bild wird live auf die durchsichtige Wand, hinter der die Darsteller stehen, projiziert. Es ergeben sich eine Verdoppelung des Schauspielers sowie ein vergrößertes Bild seines Mienenspiels.



Abb. 5 Ingrid Burkhard, Ursula Strauss und Gerald Votava (v. l. n. r.) in *Iba de gaunz oamen Leit*



Abb. 6 Gerald Votava in *Iba de gaunz oamen Leit*

Das Bühnenbild unterstützt die Inszenierung des Textes auf mehrere Arten. Zum einen bietet die Simultanbühne die Möglichkeit, Figuren, die sich weder am gleichen Ort noch in der gleichen Zeit befinden, nebeneinander auftreten und sprechen zu lassen. Dabei äußern die einzelnen Figuren – etwa in Form eines Duets – die gleichen Gedanken, bleiben aber trotzdem für sich allein und sind erstarrt in ihrer Einsamkeit.

Das ständige Nebeneinander der Figuren sowie die durchsichtigen Wände verstärken des Weiteren den Eindruck eines Gemeindebaukomplexes, in dem die dargestellten Personen auf engem Raum dicht aneinander wohnen. Trotz der räumlichen Nähe sind die Figuren doch allein und isoliert. Die schlichte, schmucklose Einrichtung sowie das meist sehr kalte Licht verstärken die trostlose Grundstimmung der Texte.

Sowohl die Auswahl der Texte als auch die Inszenierung zeigen die Einsamkeit und Verlorenheit des einzelnen Individuums. Jede einzelne dieser Figuren steckt

in ihrem tristen Alltagsleben fest, sieht sich mit Problemen konfrontiert, die sie allerdings nicht lösen kann. Die jeweiligen Situationen werden analysiert und beklagt, Konsequenzen werden allerdings keine gezogen, nie Handlungen gesetzt, die den Kreislauf durchbrechen könnten. Ein Gefühl der Gelähmtheit und Ausweglosigkeit ist in den Monologen vorherrschend.

Gleichzeitig wird dem Zuschauer keine Sichtweise aufgedrängt, es werden immer mehrere Facetten der Figuren beleuchtet. Zu keiner Zeit ergreift die Inszenierung Partei für eine Person, die Texte und das Spiel sprechen in jeder Szene für sich selbst. Besonders bei den beiden männlichen Figuren wird das deutlich. So oszilliert der „Mann“ etwa zwischen einem unsympathischen, gewalttätigen Machotypen und einem gebrochenen und einsamen Mann, mit dem man auch Mitleid haben könnte. Der „Bua“ trägt in seiner faulen und behäbigen Attitüde durchaus sympathische und komische Züge, in manchen Szenen wirkt er hingegen böse und niederträchtig.

Ebenso lässt sich weder eine moralische Bewertung der einzelnen Figuren noch eine grundsätzliche ethische Botschaft oder Stellungnahme erkennen. Das Bühnengeschehen bleibt unkommentiert, nie wird durch inszenatorische Mittel ein besonderer Aspekt herausgehoben oder konterkariert.

Die handelnden Personen sind keine Witzfiguren, auf deren Kosten man sich amüsiert, noch werden sie – im Sinne des in den letzten Jahren in Bezug auf den Fernsehbereich oft verwendeten Begriffs „Sozialporno“ – zur Schau gestellt. Ebenso wenig soll der Zuschauer in Betroffenheit erstarren und mit mitleidigem Blick auf die Figuren hinunter sehen. Hierbei folgt die Inszenierung auch der Textvorlage und der Intention der Autorin. *„Wenn Nöstlingers Schilderungen auch betroffen machen, so sind sie doch frei von Wehleidigkeit und Effekthascherei. [...] [D]er Blick ist nie voyeuristisch. Es ist ein mitfühlender Blick und ein verstehender; ein kritischer und ein wissender.“*¹³⁴

Das Stück endet so wie es angefangen hat, jede Figur ist, zumindest räumlich gesehen, wieder an ihrem Anfangspunkt angelangt. Die „Frau“ sitzt erneut in der Küche und trinkt Cola-Rum, der „Mann“ fällt ausgelaugt auf die Couch und auch der „Bua“ ist an seinen Stammplatz, das Bett, zurückgekehrt. Die „Mama“ hält den

¹³⁴ Schmutzer, 2003, S. 38-39.

letzten Monolog des Stücks und macht damit klar, dass sich trotz aller Widrigkeiten nichts an ihrem Leben ändern wird.

„De wean ma nod Finga
und Zehn
und Augn
und ollas no
wean ma de nema.
Nemdsas do
bedinds eich
schdiads mi nua o!
Oba:
I gib ned auf!
I bleib do!“¹³⁵

6.4. Beteiligte

Im Folgenden soll kurz auf die Biografien und künstlerischen Werdegänge der am Stück mitwirkenden Personen eingegangen werden.

Christian Dolezal erhielt seine Schauspielausbildung am Wiener Volkstheater. Seine Karriere führte ihn, neben einem längeren Engagement am Tiroler Landestheater sowie unterschiedlichen Projekten in Deutschland und Österreich, immer wieder zurück nach Wien, wo er ab 2007 auch Ensemblemitglied des Schauspielhauses war. Nebenbei war er auch als Musiker und immer wieder als TV- und Filmschauspieler tätig. Die Rolle des „Mann“ in *Iba de gaunz oamnen leit* war sein erstes Engagement am Rabenhof Theater. In weiterer Folge wurde er noch für Peter Waldecks Stück *Columbo Dreams* sowie für Werner Schwabs *Der reizende Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler* besetzt.

Mit Ursula Strauss wurde eine der bekanntesten österreichischen Film- und Fernsehschauspielerinnen für die Rolle der „Frau“ besetzt. Strauss, die zunächst als Kindergartenpädagogin arbeitete, absolvierte ihre Schauspielausbildung an der Schauspielschule des Wiener Volkstheaters. Über die Jahre trat sie in mehreren Theaterhäusern in Wien, Niederösterreich, Kärnten und Deutschland auf. Ab dem

¹³⁵ Nöstlinger, 2012, S. 74.

Jahr 1999 fokussierte sie vermehrt ihre Filmkarriere, unter anderem übernahm sie in Götz Spielmanns Oscar-nominiertem Drama *Revanche* die weibliche Hauptrolle. Seit 2009 ist sie als Hauptdarstellerin in der ORF Krimiserie *Schnell ermittelt* regelmäßig im Fernsehen zu sehen. Neben der regelmäßigen Arbeit in TV- und Kinofilmen ist Ursula Strauss seit 2012 auch Kuratorin des Kulturfestivals *Wachau in Echtzeit*. Für die Rolle der „Frau“ in *Iba de gaunz oamen leit* beendete Strauss ihre langjährige Theaterpause. Dieser Umstand sowie ihre generelle Bekanntheit wurden in der Bewerbung des Stücks stark fokussiert.

Anhand dieses Beispiels lässt sich ein wesentliches Merkmal der Besetzungspolitik im Rabenhof Theater veranschaulichen. Durch das Engagement von Ursula Strauss hatte man nicht nur eine international anerkannte und ausgezeichnete Schauspielerin sondern auch ein Marketinginstrument in das Projekt integriert. Die Auswirkungen auf den tatsächlichen Erfolg, sprich den Kartenverkauf und die Auslastung, lassen sich nicht eruieren. Allerdings zeugen die vielen Vorberichterstattungen in diversen Zeitschriften von einem erhöhten Medieninteresse.¹³⁶

Gerald Votava arbeitete lange beim Radio und war Mitbegründer der Gruppe *Projekt X*, mit der er auch einige Jahre im ORF im Rahmen der Kultursendung *Kunststücke* auftrat. Nach mehreren Kurzauftritten in österreichischen TV-Formaten sowie unterschiedlichen Arbeiten als Musiker und Produzent wurde er im Jahr 2006 im Rabenhof erstmals für ein Theaterprojekt engagiert. Seit diesem Zeitpunkt wirkte er an mehreren Rabenhof Produktionen mit – unter anderem an dem Wolfgang Bauer Projekt *Ende, sogar noch besser als gut* sowie an der Bühnenadaption von Helmut Zenkers Roman *Kassbach*. Bei *Iba de gaunz oamen Leit* wurde er für die Rolle des „Buam“ engagiert. Votava, der keine Schauspielausbildung absolviert hat, ist ein gutes Beispiel für die im Rabenhof häufig vorkommende Integration theaterfremder Künstler in ein Bühnenprojekt.

Ingrid Burkhard spielte nach der Absolvierung des Wiener Reinhardt-Seminars zuerst in Vorarlberg Theater. Zwischen 1953 und 1972 war sie am Landestheater Linz, den Bühnen der Stadt Bonn und dem Schauspielhaus Zürich engagiert. Seit

¹³⁶ Vgl. u.a. Isabella Wallnöfer, „Immer in der Puppenecke“, *Die Presse* am 15. Jänner 2012. und Michaela Knapp, „Strauss kann auch anders“, *Format* am 13. Jänner 2012.

ihrer Rückkehr nach Wien ist sie freischaffend und spielte zuerst an verschiedenen kleineren Wiener Häusern, später immer wieder am Theater in der Josefstadt und am Burgtheater.

Bekannt wurde sie vor allem durch die Fernsehserie *Ein echter Wiener geht nicht unter*, in der sie die Rolle der resoluten Toni Sackbauer spielte. Die Serie gilt in Österreich inzwischen als Kult, ihre Figuren, allen voran Edmund „Mundl“ Sackbauer, sind das Sinnbild für eine misshandelte Wiener Unterschicht.

Wolfgang Schlögl ist seit Mitte der 80er Jahre in der österreichischen Musik-Szene aktiv. Er spielt in mehreren Bands und Formationen – unter anderem in der international erfolgreichen Band Sofa Surfers – und ist darüber hinaus auch als Produzent und DJ tätig. Sein musikalisches Spektrum bewegt sich im weiten Feld der elektronischen Musik zwischen „atmosphärischen Klangkonstrukten, entschleunigten Beats und musikalischen Polen wie Downbeat, Trip Hop und (Post-)Rock.“¹³⁷

Seit 2004 widmet sich Wolfgang Schlögl vermehrt der Theatermusik. Er arbeitete unter anderem am Wiener Schauspielhaus, am Wiener Volkstheater, am Theater in der Josefstadt sowie am Burgtheater. Im Rabenhof Theater trat er bereits 2005 in dem Stück *Welcome to the Slow Club* als Bühnenmusiker auf, in den Folgejahren erarbeitete er nicht nur die Musik zu *Iba de gaunz oamen Leit* sondern auch zu dem 2013 aufgeführten Werner Schwab Stück *Der reizende Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*.

Der in Wien geborene Anatole Sternberg arbeitete als Autor, Regisseur und Schauspieler in mehreren Ländern in und außerhalb Europas. *Iba de gaunz oamen leit* war bereits seine dritte Arbeit für das Rabenhof Theater. Zuvor inszenierte er bereits *Wunschkonzert* von Franz Xaver Kroetz mit Sandra Cervik, das Einpersonenstück *Der Kameramörder* von Thomas Glavinic sowie die Bühnenadaption von Helmut Zenkers Roman *Kassbach*.

¹³⁷ Markus Brandstetter, „Wolfgang Schlögl und die Dualitäten“, *Wiener online* am 10. September 2013, online unter http://wiener-online.at/home/kultur/musik/1450975/IWolf_Wolfgang-Schlogl-und-die-Dualitaeten (Zugriff am 14. Dezember 2013).

Christine Nöstlinger wurde 1936 in Wien geboren, wo sie im Arbeiterbezirk Hernals aufwuchs. Nach der Matura studierte sie Gebrauchsgrafik an der Universität für angewandte Kunst, beendete ihr Studium aber nie. In den späten 1960er Jahren begann Nöstlinger zu schreiben, 1970 erschien ihr erstes Kinderbuch mit dem Titel *Die feuerrote Friederike*. Danach folgten dutzende Publikationen, vor allem Kinder- und Jugendbücher, aber auch Koch-, Sach- und Bilderbücher sowie Kolumnensammlungen. Daneben arbeitete und schrieb Christine Nöstlinger regelmäßig für Radio, Fernsehen und verschiedene Printmedien.

Seit 1972 erhält sie regelmäßig Preise, insbesondere für ihre Leistungen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sowie nationale und internationale Auszeichnungen, unter anderem die Hans-Christian Andersen Medaille, den Nestroy-Ring der Stadt Wien, das große Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich und den Astrid-Lindgren-Gedächtnispreis.¹³⁸

6.5. Rezensionen

Iba de gaunz oamen leit wurde, von seiner Premiere am 17. Jänner 2012 bis zur Dernière am 07. März 2013, 28-mal im Rabenhof Theater gespielt. Insgesamt besuchten 6.740 Zuschauer die Vorstellungen.

Das Stück bekam durchwegs gute Kritiken. So wurden unter anderem die „reduzierte[], starke[] Musik zwischen Elektronik und Blues“¹³⁹ und die Ensembleleistung als „eine Galavorstellung für vier Schauspieler“¹⁴⁰ gelobt.

In weiterer Folge wurde die Produktion für den Nestroy-Preis 2012 in der Kategorie Spezialpreis nominiert.

Eine von dem Radiosender Ö1 produzierte Hörspielfassung erschien im Frühjahr 2013 auf CD und wurde für den Hörspielpreis des Jahres nominiert.

¹³⁸ Vgl. http://www.dtv.de/autoren/christine_noestlinger_3.html (Zugriff am 20. April 2014).

¹³⁹ Tartarotti, *Kurier* am 19.01.2012.

¹⁴⁰ Wolfgang Kralicek, „A Frau deaf si ned gengan Haushoid wean. Unsentimentaler, elektrischer Gemeindebaublues: ein dramatisches Dialektgedicht nach Christine Nöstlinger im Rabenhof“, *Falter* 05/12.

6.6. Fazit

Anhand der Produktion *Iba de gaunz oamen Leit* lassen sich viele der prägnantesten konzeptionellen Punkte einer Rabenhof Eigenproduktion untersuchen und feststellen.

Für die Textfassung dieses Stücks wurde eine weitreichende Adaptierung bestehender literarischer Texte vorgenommen, wobei Form und Struktur der Gedichte erhalten blieben. Vielmehr wurde die Stoffvorlage in ein dramaturgisches Setting eingebettet, welches die Stimmung von Christine Nöstlingers Mundartgedichten unterstützt.

Zudem folgt das Stück auch dem Bestreben österreichische Themen und Lebenswelten zu behandeln. Der Gemeindebau wirkt hier als Sinnbild einer Wienerischen Identität, aber auch als Ballungsraum für Menschen mit finanziellen und sozialen Problemen. Obwohl die Themen der Texte durchaus globale Probleme behandeln – sei es Einsamkeit, Armut oder Alkoholismus – bleibt die Handlung im Mikrokosmos Gemeindebau verortet. Das einzelne Individuum steht im Mittelpunkt der Geschichte.

Des Weiteren lässt sich bei der Auswahl der handelnden Akteure das Prinzip einer Vermischung unterschiedlicher Medien und Künstler veranschaulichen. Schauspieler mit unterschiedlichen Werdegängen und künstlerischen Backgrounds stehen gemeinsam auf der Bühne. Zudem werden der lyrischen Form der Mundartgedichte mit Schauspiel, Gesang und elektronischer Musik weitere Elemente hinzugefügt und zu einem neuen Ganzen verschmolzen.

7. DIE POLIT-PUPPENSHOWS

Im Jahr 2006 hatte die erste der so genannten Politpuppenshows des Rabenhof Theaters mit dem Titel *Bei Schüssels* Premiere. In den Folgejahren kamen weitere Stücke zur Uraufführung, wobei sich deren Titel fast immer auf den gerade regierenden österreichischen Bundeskanzler bezogen.

2007 folgte *Beim Gusenbauer – Willkommen in der Sandkastenrepublik!*, im Jahr 2009 *Bei Faymann* und 2013 schließlich das Stück *Bye-bye, Österreich!*, welches beim Erstellen dieser Arbeit noch immer auf dem Spielplan des Rabenhof Theaters stand.

Die ebenfalls als eigenständige Produktion angeführten Fortsetzungen *Bei Schüssels II – Jetzt wird gewählt* und *Beim Gusenbauer II – Jetzt erst recht!* waren im Grunde Aktualisierungen der Vorgängerstücke, die an die aktuelle realpolitische Lage angepasst wurden.¹⁴¹

Im Zeitraum von 2006 bis Ende 2013 wurden 175 Vorstellungen dieses Formats im Rabenhof gespielt. Hinzu kamen noch Gastspiele in anderen Bundesländern sowie DVD-Aufzeichnungen von *Beim Gusenbauer* und *Bei Faymann*.

Das Grundprinzip all dieser Eigenproduktionen ist eine Vermischung des klassischen Handpuppenspiels, wie es im deutschsprachigen Raum und besonders in Wien bereits seit Jahrhunderten gepflegt wird, mit den Live-Synchronisationen der Künstlergruppe maschek. sowie den ästhetischen und satirischen Mitteln der Karikatur. Diese Elemente sollen in weiterer Folge in diesem Kapitel näher beleuchtet werden.

7.1. Situation des Puppenspiels in Wien

Das Puppenspiel hat nicht nur in Wien bereits seit hunderten Jahren Tradition und hat sich in den unterschiedlichsten Formen und Gestaltungen entwickelt. Als die bekannteste Figur dieser Theaterform ist zweifelsohne der Kasperl zu nennen, der nicht nur in unterschiedlichen Spielstätten sondern auch bereits seit 1957 regelmäßig im Österreichischen Rundfunk zu sehen ist. Mehrere Generationen sind somit mit dieser Figur aufgewachsen, was nicht nur ihre hohe Popularität erklärt,

¹⁴¹ Vgl. Thomas Trenkler, „Neue Fairness: Gusi stiehlt nicht mehr“, *Der Standard* am 27. September 2006.

sondern auch zur Folge hat, dass die unterschiedlichen Prinzipien und Funktionen des Puppentheaters einem Großteil der Bevölkerung nicht fremd sind.

Heute findet man auf den Wiener Bühnen wieder vermehrt Puppen- und Figurentheater in unterschiedlichen Variationen und Auslegungen. Neben den Kasperlbühnen im Prater und in der Urania fungieren sowohl das Figurentheater *Lilarum* als auch das *Schuberttheater* im neunten Bezirk als Schauplatz zeitgenössischen Puppentheaters. In letztgenannter Spielstätte ist das Programm jedoch auf eine erwachsene Zielgruppe ausgelegt.¹⁴²

Aber auch andere Bühnen verwenden immer wieder Puppen als Teil von Theaterproduktionen – wie zum Beispiel das Burgtheater bei Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)*, in welchem die Autorin selbst als eine Puppe dargestellt wird.¹⁴³

Sucht man nach Äquivalenten zu den Rabenhof Puppenshows, sprich nach aktuellem politisch-satirischem Figurentheater, wird man am ehesten noch in der internationalen Fernsehgeschichte fündig.

Die britische TV-Serie *Spitting Image*¹⁴⁴ parodierte ab Mitte der 1980er Jahre Politiker und berühmte Persönlichkeiten mithilfe lebensgroßer Latexpuppen.

„Diese Puppen trugen die wenig schmeichelhaft karikierten Gesichter von bekannten Prominenten und gaben genau das preis, was ihre realen Ebenbilder sonst tunlichst verschweigen: Privates, Skandalöses, Unechtes, Unrechtes.“¹⁴⁵

Eine Folge bestand aus einer Aneinanderreihung mehrerer kurzer Sketches, in denen neben dem britischen Adel oder dem amerikanischen Präsidenten vor allem die damals amtierende britische Premierministerin Margaret Thatcher parodiert wurde. Besonders ihr harter Führungs- und Regierungsstil wurde mehrfach pointiert thematisiert, etwa wenn sie wie eine Lehrerin ihrem Kabinett vorsteht und ihre Mitarbeiter wie Schüler testet, rügt und bestraft.¹⁴⁶

Die Serie erlangte durch ihren bissig-bösen, anarchistischen Humor Kultstatus und lief von 1984 bis in das Jahr 1996, wobei immer großes Augenmerk auf die Aktua-

¹⁴² Siehe: <http://schuberttheater.at/> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

¹⁴³ Vgl. Ronald Pohl, „Jelineks <Schatten (Eurydike sagt)> in der Virtuosenfalle“, *Der Standard* am 17. Jänner 2013, online unter <http://derstandard.at/1358303890100/Jelineks-Schatten-Eurydike-sagt-in-der-Virtuosenfalle> (Zugriff am 11. Jänner 2014).

¹⁴⁴ Siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0086807/> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

¹⁴⁵ Stefan Lichter, „Hurra Deutschland. Die politische Karikatur als TV-Puppenserie“, *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*, Hg. Dietrich Grünewald, Weimar: VDG 2002, S. 155-165, hier S. 155.

¹⁴⁶ Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=jINZBOxdja8> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

lität der behandelten Themen und Personen gelegt wurde. Der Zerfall der ehemaligen Sowjetunion wurde ebenso begleitet und kommentiert wie die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl.¹⁴⁷ *Spitting Image* war somit ein ständiger Kommentar zum politischen Weltgeschehen.

Der Erfolg von *Spitting Image* veranlasste auch Fernsehanstalten im deutschsprachigen Raum, eine Sendung nach diesem Vorbild zu produzieren. In Deutschland strahlte die ARD ab 1989 die Puppenserie *Hurra Deutschland* aus, welche dem Prinzip des englischen Pendantes nacheiferte. Der Erfolg war allerdings nicht vergleichbar. Die Kritiken bescheinigten der neuen Satire-Sendung zu wenig Biss, nach 34 Folgen wurde die Show wieder eingestellt.¹⁴⁸

Die Puppenshows im Rabenhof lassen sich zwar in einigen Punkten durchaus mit *Spitting Image* vergleichen, unterscheiden sich aber sowohl formal als auch inhaltlich von dem britischen Vorreiter. Während bei der TV-Serie die einzelnen Sketche einer Folge keinen dramaturgischen Bogen bzw. keine übergeordnete Handlung besitzen, folgen die Stücke im Rabenhof einer durchgehenden Geschichte und legen den Fokus auf die österreichischen politischen Verhältnisse.

7.2. Aufbau der Rabenhof Puppenshows

Im Folgenden wird das Prinzip, nach dem alle Puppenshows dramaturgisch und inszenatorisch gestaltet sind, erläutert. Zu diesem Zweck soll die Produktion *Beim Gusenbauer* als exemplarisches Beispiel Auskunft über Aufbau, Disposition und Szenenabfolge der Handlung geben. Ferner soll auch auf die szenische Umsetzung und grundlegende Dynamik der Stücke eingegangen werden.

Die Dynamik der Puppenshows im Rabenhof folgt von jeher demselben Prinzip, bei dem die einzelnen Szenen eher kurz und prägnant gehalten und nach einer abschließenden Pointe mit Musik und einem schnellen Black¹⁴⁹ beendet werden. Nach einigen Sekunden Dunkelheit und Musik geht das Licht wieder an und es beginnt die nächste Szene, meist mit anderen Figuren und Inhalt. Dadurch ergibt

¹⁴⁷ Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=XwHkmfWJCAo> (Zugriff am 03. Februar 2014).

¹⁴⁸ Vgl. Lichter, 2002, S. 164.

¹⁴⁹ Black bezeichnet im Theater das Löschen des Lichts auf der Bühne, meist um Szenen voneinander zu trennen oder auch das Ende eines Stückes zu signalisieren. Das Black kann sowohl in Form eines fließenden Fade-Outs, oder auch als schneller, harter Cut eingesetzt werden.

sich eine Abfolge von teilweise über 40 einzelnen Szenen, die alle eine Dauer von 30 Sekunden bis 5 Minuten aufweisen.

In diesen kurzen Szenen werden abwechselnd mehrere Handlungsstränge verfolgt, die aber nicht unbedingt miteinander in Beziehung stehen oder in einer gemeinsamen Auflösung kulminieren müssen.

Im Stück *Beim Gusenbauer* steht der titelgebende SPÖ-Bundeskanzler im Mittelpunkt des Geschehens. Dieser freut sich über sein gerade neu übernommenes Amt und denkt lieber darüber nach, ob er die Torte zum Nachmittagskaffee mit oder ohne Schlagsahne zu sich nehmen will, als sich darum zu bemühen seine Wahlversprechen einzuhalten – eine Anspielung auf die in der Realpolitik nicht umgesetzten Reformversprechungen wie etwa die von Gusenbauer im Wahlkampf garantierte Abschaffung der Studiengebühren.¹⁵⁰

Gusenbauers Vorgänger Wolfgang Schüssel will indes die Wahlniederlage seiner ÖVP nicht akzeptieren und versucht durch Intrigen und Zuflüsterungen den neuen Kanzler zu Fall zu bringen. Im Laufe der Geschichte wird Gusenbauer unter anderem vom Geist des verstorbenen SPÖ Bundeskanzlers Bruno Kreisky heimgesucht, der ihn an die sozialdemokratischen Werte erinnern möchte. Allerdings stolpert Gusenbauer weiterhin unbeirrt von einem Fettnäpfchen ins nächste.

Zudem gibt es noch viele kurze Handlungsstränge und Episoden wie zum Beispiel jene des Vizekanzlers Wilhelm Molterer, der mit allen Mitteln versucht, sich als Zukunftshoffnung der ÖVP zu etablieren, oder die des Wiener Bürgermeisters Michael Häupl, der wegen seiner Trunksucht auf Entzug geschickt wird. Weiters gibt es einige kurze Auftritte von Politikern, die allerdings nicht unbedingt handlungsimmanent sind, sondern vielmehr nur für ein paar zusätzliche Pointen sorgen sollen.

Bereits an dieser kurzen Plot-Beschreibung zeigt sich: Die Geschichte wird zwar durch einen erzählerischen Bogen zusammengehalten, das Hauptaugenmerk liegt aber vor allem auf den jeweiligen Einzelszenen, in denen es meist skurril, chaotisch, derb und oft auch kindisch zur Sache geht. Die Puppen duzen und beschimpfen, streiten und prügeln sich durch das Geschehen.

¹⁵⁰ Katharina Tyran, „Studiengebühren in Österreich: >Wir wurden betrogen<“, *Der Spiegel online* am 18. Jänner 2007, online unter <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/studiengebuehren-in-oesterreich-wir-wurden-betrogen-a-460484.html> (Zugriff am 15. März 2014).

Zwar erlaubt diese Theaterform inhaltlich eine ungemeine Vielfalt an Möglichkeiten – von Geistererscheinungen bis zu einem Arnold Schwarzenegger, der durch die Rückwand von Gusenbauers Büro bricht, ist alles möglich – dennoch muss bereits während des Verfassens der Spielfassung auf einige formale und organisatorische Einschränkungen geachtet werden.

Der Typus der Handpuppe erlaubt das Führen einer Figur pro Hand, was bei zwei Puppenspielern eine maximale Anzahl an vier gleichzeitig agierenden Puppen nach sich zieht. Dieser Umstand wirkt sich natürlich auf die einzelnen Szenen und auf die narrative Herangehensweise aus. Aus diesem Grund ist die Anzahl der agierenden Figuren in den einzelnen Szenen – wie auch bei den meisten anderen Puppenspielen – sehr beschränkt. Ein Wechsel der Figur setzt voraus, dass diese zuvor die Szene verlassen muss, sprich abgeht, damit der Puppenspieler im Off die Puppe aus- und eine neue anziehen kann.

Ebenso verhält es sich mit den drei Stimmgebern von *maschek.*, welche die Figuren unter sich aufteilen. Jeder der drei Herren spricht festgelegte Figuren, übernimmt quasi den akustischen Part der jeweiligen Rolle. Dies führt dazu, dass die Figurenkonstellationen in den jeweiligen Szenen so gewählt sein müssen, dass Dialoge zwischen Figuren mit dem gleichen Sprecher vermieden werden.

In Summe definiert sich ein klar strukturiertes Grundgerüst, welches für ein hohes Spieltempo und eine kurzweilige, abwechslungsreiche Szenenabfolge sorgen soll.

7.1. Die Puppen

Als Puppentheater bezeichnet man jene Form des Theaters „*bei der an die Stelle von Menschen 2- bzw. 3-dimensionale Figuren treten, die auf verschiedene Weise von den Spielern bewegt werden können.*“¹⁵¹ Die unterschiedlichen Ausformungen unterscheiden sich vor allem im Puppenbau und in der Führungstechnik.

Während die Marionette, auch Faden oder Gliederpuppe, durch mehrere Fäden, die an deren Gliedmaßen befestigt sind, von oben bewegt wird, besteht die sogenannte Marotte nur aus einem Kopf und einem Kostüm; sie wird durch einen Holz-

¹⁵¹ Wolfgang Beck/Roland Dreßler, „Puppentheater“, *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt⁵ 2007.

stab im Inneren geführt. Die klassische Handpuppe, wie der Kasperl eine ist, wird hingegen mit einer Hand geführt. Mit zwei Fingern lassen sich die beiden Arme bewegen, ansonsten hat diese Puppenart keine direkt bewegbaren Körperteile. Im Gegensatz zur Klappmaulpuppe, bei welcher die Hand des Puppenspielers den Kiefer der Figur steuern kann, ist auch ihr Mund unbeweglich, d.h. es gibt keine Möglichkeit die Mimik der Figur zu verändern.¹⁵²

Die Figuren aller Rabenhof Theater Puppenproduktionen seit 2006 entsprechen dem Typus der Handpuppe und stellen reale Persönlichkeiten – meist Politiker aus dem aktuellen Regierungsteam, aber auch Oppositionspolitiker oder andere prominente Figuren – dar. Der Bogen spannt sich von den österreichischen Bundeskanzlern der letzten Jahre, wie Wolfgang Schüssel und Werner Faymann, über deren Mitarbeiter und Konkurrenten bis zu bekannten österreichischen Persönlichkeiten wie Arnold Schwarzenegger oder Niki Lauda.

Designt wurden sie von dem österreichischen Karikaturisten Gerhard Haderer, welcher die unterschiedlichen Politiker und Persönlichkeiten porträtierte. Die Umsetzung der gezeichneten Vorlagen in spielbare Handpuppen erfolgte durch eine weitere Person.

Ihr Äußeres ist sehr detailliert und naturalistisch gestaltet, das betrifft vor allem die Kleidung. Bekleidet mit vollständigen Anzügen inklusive Hemd, Krawatte und Einstecktuch, sehen die Figuren modetechnisch aus wie ihre realen Vorbilder. Das Abbild des niederösterreichischen Landeshauptmanns Erwin Pröll trägt zum Beispiel Tracht, jene des Bundespräsidenten Heinz Fischer eine rot-weiß-rote Schärpe und eine kleine Brille. Grundsätzlich herrscht in der Machart der Figuren ein sehr hohes Maß an Detailtreue.

Allerdings muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass ab dem Jahr 2009 eine andere Person als zuvor Gerhard Haderers Entwürfe umsetzte und die Puppen baute. Dieser Wechsel führte somit auch zu einer veränderten, verfeinerten Ästhetik.

Die bis einschließlich der Produktion *Beim Gusenbauer* wirkende Künstlerin Anamaria Heigl setzte die Vorlagen in einer eher reduzierteren, gröberen Ästhetik um als ihre Nachfolgerin, die auf Puppenbau spezialisierte Brigitte Schneider. Deren

¹⁵² Vgl. Katharina Maria Heilig, „Kann man den Kasperl derschlag’n? – Zur Genealogie der Kasperliade“, Dipl. Universität Wien, 1998, S. 15-16.

Ausarbeitung zeigt einen realistischeren Stil und eine noch höhere Detailtreue, was sich vor allem an den Haaren der Figuren bemerkbar machte. Waren diese zunächst noch fester unbeweglicher Teil der modellierten Kunststoffköpfe, wurden die späteren Puppen mit Kunsthaar ausgestattet.

Ein Vergleich zwischen den beiden Stilen lässt sich am besten anhand der Figur des Wiener Bürgermeisters Michael Häupl darlegen, der seit jeher seinen festen Platz in der Riege der Polit-Puppen inne hat.



Abb. 5 Michael Häupl Puppe, gefertigt von Anamaria Heigl



Abb. 6 Michael Häupl Puppe, gefertigt von Brigitte Schneider

Alle Figuren verfügen im Übrigen auch über Beine, ein Attribut, das im Kasperltheater ansonsten nicht unbedingt gegeben ist. Geführt werden sie seit der ersten Puppenshow 2006 von den Profi-Puppenspielern Thomas Ettl und Markus Siebert.

Die Politiker-Puppen des Rabenhof Theaters haben sich im Laufe der Jahre als gern gesehenes Motiv in Zeitungen und anderen Medien etabliert. Besonders die unterschiedlichen Printmedien verwenden Fotos von ihnen, unabhängig von der Berichterstattung über den Rabenhof oder die Puppenshows, um zum Beispiel Artikel aus den Redaktionen der Innenpolitik zu illustrieren. Die Puppen bedürfen

somit nicht einmal des theatralischen Akts, um medial interessant zu wirken, sondern besitzen an sich bereits einen Schauwert.



Abb. 7 Cover der *Krone bunt* am Tag der Nationalratswahl 2013.

7.2. Bühne

Das Bühnengeschehen findet in einer Handpuppenbühne statt. Das Portal ist in etwa drei Meter lang, eineinhalb Meter hoch und geht weitere zwei Meter in die Tiefe. Die Unterkante des Portals ist auf einer Höhe von 180 cm angebracht, was bedeutet, dass die Puppenspieler im Stehen ihrer Tätigkeit nachgehen. Ein kleiner Vorhang dient dazu, das Hauptportal zu schließen und die Aufmerksamkeit auf eine kleine Nebenbühne zu lenken, welche in allen Rabenhof Puppenshows vorhanden ist.

Wie bereits erwähnt, zeigte die Ausstattung dieser Miniaturbühnen in den letzten Jahren stets die privaten Räumlichkeiten bzw. die Bürosituation der regierenden Kanzler. Dabei wurde zum Teil sehr detailliert gearbeitet. Das Kanzlerbüro von *Beim Gusenbauer* bestand nicht nur aus einem Schreibtisch und zwei Türen, sondern beherbergte auch kleine Stehlampen, einen Kamin, einen Kristallluster, diverse Sitzmöbel und einen kleinen blinkenden Anrufbeantworter.

In diesem Stück wurde während der Aufführung kaum etwas am Bühnenbild verändert, die Örtlichkeit wurde beibehalten, die unterschiedlichen Handlungsstränge im gleichen Raum erzählt. Wenn eine Szene doch einmal die Räumlichkeiten verließ, dann wurde das Geschehen an die Bühnenkante verlegt, der Hauptteil der Bühne abgedunkelt und durch die gezielte Setzung einer Lichtinsel ein anderer Raum angedeutet. So wurde eine Szene zwischen Michael Häupl und Wilhelm Molterer, die sich bei einem Wiener Heurigen gemeinsam betrinken, gelöst.¹⁵³

Erst bei der im Jahr 2013 zur Premiere gebrachten Produktion *Bye-Bye, Österreich!* wurde dieses Prinzip weiterentwickelt. Durch verschieb- und ersetzbare Kulissenteile, die auf mehreren Ebenen angebracht waren ließen sich immer andere Spielorte und Hintergründe herstellen. Rechts von der Hauptbühne war eine kleine Nebenbühne in der Gestalt einer Flugzeugturbine, auf der linken Seite eine Leinwand für Videozuspielungen angebracht.



Abb. 8 Bühne von *Bye-bye, Österreich!*

¹⁵³Vgl. *Beim Gusenbauer. Jetzt erst recht*, Regie: Thomas Gratzner, DVD-Video, Hoanzl 2007, Kapitel 18.

7.3. Politsatirischer Aspekt

Der Begriff der Satire ist bis heute nicht eindeutig zu definieren. Viele Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Disziplinen und Epochen haben sich in der Vergangenheit Gedanken zu der Bedeutung und den Ausformungen dieser literarischen Form gemacht, wobei der Satireforscher Jürgen Brummack die Schwierigkeiten mit diesem heterogenen Begriff auf den Punkt bringt.

„Der Begriff Satire ist von irritierender Vieldeutigkeit. Er bezeichnet eine historische Gattung, aber auch ein Ethos, einen Ton, eine Absicht, sowie die in vielerlei Hinsicht höchst verschiedenen Werke, die davon geprägt sind.“¹⁵⁴

Trotz unterschiedlicher historischer Definitionsversuche¹⁵⁵ lassen sich doch einige allgemeine Elemente, Eigenheiten und Methoden der Satire festmachen.

Der *Duden* bezeichnet die Satire etwa als

„Kunstgattung (Literatur, Karikatur, Film), die durch Übertreibung, Ironie und (beißenden) Spott an Personen, Ereignissen Kritik übt, sie der Lächerlichkeit preisgibt, Zustände anprangert, mit scharfem Witz geißelt.“¹⁵⁶

Die Satire ist demnach per se kritisch und gegen eine als fehlerhaft und schlecht empfundene Wirklichkeit in Form von Personen, Machtverhältnissen, Institutionen und Wertvorstellungen gerichtet, sie zeigt Missstände auf, verhöhnt die zu Kritisierenden und macht sie lächerlich.

Die politsatirische Kraft der Rabenhof Puppenshows speist sich im Wesentlichen aus drei Elementen. Zum einen sind es die relativ aktuellen auf das politische Tagesgeschehen bezugnehmenden Texte, zum anderen karikieren die Puppen und die Live-Synchronisation die dargestellten prominenten Personen auf zwei unterschiedlichen Ebenen.

7.3.1. Die visuelle Karikatur

Die von Gerhard Haderer gezeichneten Entwürfe, auf deren Basis später die eigentlichen Puppen gefertigt wurden, sind klar als Karikaturen einzuordnen. Die Figuren sind nicht als realistisches Abbild ihrer Vorbilder, sondern verzerrt und vereinfacht dargestellt.

¹⁵⁴ Jürgen Brummack, „Zu Begriff und Theorie der Satire“, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45. Sonderheft Forschungsreferate, 1971, S. 275.

¹⁵⁵ Vgl. Dominik Böhm, „Karl Kraus und Werner Kofler – Österreichische Satire im Wandel der Zeit“, Dipl. Universität Wien, 2013, S. 7-16.

¹⁵⁶ Duden online, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire> (Zugriff am 23. Juni 2014).

„Die Karikatur übertreibt eine körperliche Besonderheit (gewöhnlich einen Gesichtszug), um sich lustig zu machen oder durch Überzeichnung eines physischen Mangels auf einen moralischen Defekt hinzuweisen.“¹⁵⁷

Die Figur des Werner Faymann ist zum Beispiel mit einem dauerhaften, leicht dümmlichen Grinsen ausgestattet, welches der seriösen, staatstragenden Funktion des realen Vorbildes, Bundeskanzler der Republik Österreich, entgegen wirkt und die Person denunziert. Der Betrachter assoziiert mit dieser Darstellung zum Beispiel Inkompetenz und Infantilität und schließt somit vom Aussehen der Figur auf deren Charakter.

„Das grafische Verfahren, eine Figur auf die für sie typischen Merkmale zu reduzieren und diese (gegenüber dem <natürlichen> Erscheinungsbild) komisch, d.h. nicht idealisierend, erhaben, pathetisch sondern tendenziell eher <verhässlichend>, deformierend zu übertreiben, dient ihrer Charakterisierung, will Wesenszüge, Einstellungen, Verhaltensmodi sichtbar aufdecken.“¹⁵⁸

Der Karikaturist erfindet somit nicht einfach komische Merkmale bei Personen und stellt sie aus, sondern beobachtet sowohl Physis als auch Verhalten und Wesen seines Objekts genau und versucht in weiterer Folge, seine dadurch erlangten Erkenntnisse auf das Papier zu bringen.

Allerdings hat nicht jede Karikatur per se auch satirisches Potenzial. Die dargestellten Figuren müssen auch in einem realen, für den Rezipienten erkennbaren Zusammenhang stehen. Dabei soll der Betrachter durch die Karikatur auf ein gewisses Fehlverhalten des Porträtierten bzw. auf einen zu kritisierenden Umstand hingewiesen wird.

„Satirische Qualität gewinnt die Karikatur dann, wenn die Charakterisierung zur Kritik wird, wenn sie bezüglich einer allgemein (resp. von Karikaturist und intendierter Zielgruppe) als positiv angesehene Norm oder im Kontrast zu einem nur vorgegebenen Anspruch Mängel und Fehler sichtbar macht, d.h. dem Betrachter suggestiv nahelegt, die verwendeten grafischen Deformierungen, Reduzierungen, Prägnanzen in assoziativer Verbindung mit seiner Erfahrung und seinem Kontextwissen symbolisch zu deuten und auf das (Fehl-) Verhalten der dargestellten Figuren zu übertragen.“¹⁵⁹

7.3.2. Die akustische Karikatur

Nachdem sich die Karikatur im Rabenhof Theater aus ihrem ursprünglichen zweidimensionalen Rahmen löst und in ein theatrales Konstrukt eingegliedert wird, muss sie nicht nur auf visueller Ebene funktionieren. Die Figuren müssen ebenso

¹⁵⁷ Umberto Eco, *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München: dtv 2010, S. 152.

¹⁵⁸ Dietrich Grünewald, „Zwischen Kunst und Journalismus – politische Karikaturen“, *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*, Hg. Dietrich Grünewald, Weimar: VDG 2002, S. 9-24, hier S. 17.

¹⁵⁹ Ebda. S. 17.

akustisch und inhaltlich den Gesetzmäßigkeiten der Karikatur folgen, um ein Ganzes zu bilden.

Über die Schwierigkeiten und Herausforderungen, Karikatur in ein bewegtes Medium zu übersetzen, erzählt Stefan Lichter, einer der Produzenten der ARD Puppenserie *Hurra Deutschland*. Auch wenn seine Erfahrungen auf das Medium Fernsehen bezogen sind, lassen sich einige Punkte auch für die Rabenhof Puppenshows ableiten.

Unter anderem schreibt Lichter über die unterschiedlichen Versuche, die passenden Stimmen für die Puppen zu finden. Sowohl professionelle Sprecher als auch die Originalstimmen der persiflierten Personen konnten bei Probeaufnahmen nicht überzeugen. Die Lösung war nicht eine möglichst genaue Nachahmung der Prominentenstimmen sondern, im Sinne einer akustischen Karikatur, deren Übertreibung.

„Jeder Bestandteil der Produktion musste Karikatur sein. Aussehen, Stimme, Text und auch Handlung mussten alle das leisten, was sonst nur von der zeichnerischen Umsetzung verlangt wurde: Übertreibung des Typischen, unter weit gehendem Weglassen aller anderen Nuancen.“¹⁶⁰

Dieses Prinzip lässt sich auf die Puppenshows im Rabenhof Theater ebenfalls anwenden. Die von der Gruppe *maschek.* erzeugten Stimmen versuchen nicht, jenen der Originale so nah wie möglich zu kommen. Es handelt sich vielmehr um eine durch Übertreibung und Verdichtung einzelner sprachlicher Elemente wie Stimmlage, Ausdruck, Duktus und anderer Eigenheiten erzeugte Stimmenparodie.

Die stimmliche Parodie verfolgt ebenso wie die bildliche Karikatur nicht nur den Weg, physische sondern auch charakterliche und moralische Mängel aufzuzeigen. Bundeskanzler Werner Faymann erhielt eine besonders hohe Stimme sowie ein äußerst kindliches Gemüt.

Bürgermeister Michael Häupl scheint mit jedem Satz auch etwas zu lallen, eine Anspielung auf die ihm oft unterstellte Trinkfreudigkeit, welche auch innerhalb der Stücke thematisiert wird.¹⁶¹ Zudem spricht er in einem breiten Wiener Dialekt, was zwar mit der tatsächlichen Ausdrucksweise der Person Michael Häupls wenig zu tun hat, aber der Figur einen jovialen, etwas derben Ton gibt.

¹⁶⁰ Lichter, 2002, S. 162.

¹⁶¹ Vgl. *Beim Gusenbauer. Jetzt erst recht*, 2007, Kapitel 21.

Die ehemalige Innenministerin Maria Fekter besitzt eine außerordentlich schrille Stimme, Josef Pröll verfügt über einen ausladend-pompösen Tonfall und Wilhelm Molterer ist tief im oberösterreichischen Idiom verwurzelt.

7.3.3. Realpolitische Bezüge im Text

Das dritte satirische Element ist die Einarbeitung aktueller realpolitischer Bezüge sowie deren Übertreibung und Überzeichnung. Diese Einarbeitungen finden sich sowohl in einzelnen Textpassagen als auch teilweise im Setting der Geschichte.

Während etwa bei den Produktionen *Bei Schüssels* und *Beim Gusenbauer* noch Nachbildungen der privaten Wohnzimmer bzw. der Originalbüro Räume der ehemaligen Bundeskanzler als Bühnenbild dienten, wurde der Kanzler in *Bei Faymann* kurzerhand als Portier im Eingangsbereich der *Kronen Zeitungs*-Redaktion installiert. Ein satirischer Kommentar zur medial heftig kritisierten Nähe und Affinität, die Faymann zur auflagenstärksten Tageszeitung und deren Herausgeber Hans Dichand hegte.¹⁶²

Die Komik aus dieser Situation ergibt sich allerdings nur, wenn der Rezipient sich der wahren Vorgeschichte bewusst ist, d.h. die Gegebenheit als Übersteigerung eines realen Ereignisses erkennt. Dies ist, wie auch Stefan Lichter anmerkt, eine der fundamentalsten Regeln für aktuelle Politsatire.

„Der Sketch soll nicht nur eine witzige Pointe besitzen, sondern den wahren Kern eines aktuellen Ereignisses treffen. Die handelnden Figuren einer Szene dürfen nicht austauschbar sein, denn als reine Witzeerzähler wären die Karikaturpuppen falsch eingesetzt.“¹⁶³

Erst durch das Erkennen des wahren Kerns einer überzeichneten Aussage und der damit einhergehenden Bestätigung im Sinne eines „genau so ist es wirklich“ entfaltet die Satire wie auch die Karikatur ihr Potenzial.

Des Weiteren werden durch die Verwendung oder leichte Abänderung von Originalzitate Bezüge zur realen Politwelt etabliert. Der in Österreich berühmt gewordene Versprecher Alfred Gusenbauers, bei dem er den Namen des EU-Kommissionspräsidenten José Manuel Barroso mit dem des italienischen Weins

¹⁶² Siehe: Gernot Bauer, „Die Krone-Prinzen“, *Profil* am 28. Juni 2008, online unter <http://www.profil.at/articles/0826/560/210768/die-krone-prinzen> (Zugriff am 23. Februar 2014).

¹⁶³ Lichter, 2002, S. 161.

Barolo verwechselte¹⁶⁴, wird ebenso in den Text miteingebaut wie das etwas peinliche Bewerbungsschreiben des ehemaligen Vizekanzlers Hubert Gorbach, der sich mit den Worten: „*The world in Vorarlberg is too small*“ beim britischen Finanzministerium bewarb.¹⁶⁵

7.3.4. Satirische Wirkung

Nun stellt sich die Frage, wie weit das satirische Potenzial in den Rabenhof-Puppenshows ausgereizt wird, denn obwohl die beschriebenen Elemente dieses Formats auf mehreren Ebenen satirische Wirkung erzielen können, wurde diese in der Vergangenheit von unterschiedlichen Medien und Kritikern des Öfteren in Frage gestellt.

Immer wieder wurde in Rezensionen die fehlende Schärfe der Satire kritisiert. Diesbezüglich gingen die Kritiker besonders mit der ersten Puppentheater-Produktion *Bei Schüssels* hart ins Gericht. Die *Kronen Zeitung* schrieb zum Beispiel: „*Klischees werden strapaziert. Aktualität? Von vorgestern! Augenzwinkern, Gewagtes, Bissiges? Keine Spur!*“¹⁶⁶. Auch in anderen Printmedien wurde das Stück als „zu brav, zu lieb, zu bieder“¹⁶⁷ kritisiert.

Die Fortsetzungen des Formats erhielten zwar durchaus auch gute Rezensionen: „*Verglichen mit den üblichen Kabarettprogrammen kommt das trashige Kasperltheater ziemlich frisch und frech daher*“¹⁶⁸; dennoch wurde immer wieder Kritik an Handlung und Dialogen geübt. So schrieb die *Wiener Zeitung* zum Beispiel über das Stück *Beim Gusenbauer*: „*[S]o beschränken sich die Gags [...] manchmal auf den oberflächlichen Witz anstatt in die Tiefe zu gehen.*“¹⁶⁹ Der *Standard* urteilte sogar: „*Statt Politsatire gibt es [...] nur billige Klamotte.*“¹⁷⁰

¹⁶⁴ Vgl. U. V., „Gusenbauer in Brüssel zu Besuch bei >Barolo<“, *Kronen Zeitung* am 04. April 2007, online unter http://www.krone.at/Oesterreich/Gusenbauer_in_Bruessel_zu_Besuch_bei_Barolo-Kanzler_goes_Bruessel-Story-66309 (Zugriff am 26. Februar 2014).

¹⁶⁵ Vgl. U. V., „The world in Vorarlberg is too small“, *Der Standard* am 07. Dezember 2007, online unter <http://derstandard.at/3051153> (Zugriff am 26. Februar 2014).

¹⁶⁶ Oliver Láng, „Kasperliade von gestern“, *Kronen Zeitung* am 23. Februar 2006.

¹⁶⁷ Wolfgang Kralicek, „Seid ihr alle da?“, *Falter* 09/06.

¹⁶⁸ Irene Zöch, „Ein bisserl regieren halt“, *Die Presse* am 13. April 2007.

¹⁶⁹ Brigitte Suchan, „Der Marionettenkanzler“, *Wiener Zeitung* am 12. April 2007, online unter: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/103944_Der-Marionettenkanzler.html (Zugriff am 24. März 2014).

¹⁷⁰ Thomas Trenkler, „Im Rabenhof: Billige Klamotte statt Politsatire“, *Der Standard* am 02. Oktober 2007.

Auch die Folgeproduktion *Bei Faymann* musste diesbezüglich Kritik einstecken: „Ansonsten sucht man Höhepunkte leider vergeblich. Die Dialoge plätschern meist allzu seicht dahin, Unerwartetes kommt selten.“¹⁷¹

Hierbei zeigt sich wohl auch, dass die Form des anarchisch-chaotischen Puppentheaters zu einem gewissen Grad die Ernsthaftigkeit aus der inhaltlichen Materie nimmt. Die abgebildeten Politikerpuppen sind per se schon nicht ernst zu nehmen, als Miniaturausgaben ihrer realen Vorbilder wirken sie nicht wie bedrohliche Feindbilder sondern beinahe niedlich, eine Tatsache, die den stimmgebenden Künstlern von maschek. auch durchaus bewusst scheint: „Über Puppen was zu erzählen bedeutet ja auch gleichzeitig, ihre realen Vorbilder zu verniedlichen.“¹⁷²

Dieser Umstand ist wahrscheinlich auch dadurch bedingt, dass das Handpuppen- und Kasperltheater in der heutigen gesellschaftlichen Auffassung vor allem als Theater für Kinder verstanden wird, wobei in vorigen Jahrhunderten das Puppenspiel durchaus eine Theaterform für erwachsene Menschen darstellte, welche nicht nur auf Klamauk und Unterhaltung sondern auch auf die Behandlung gesellschaftlicher und politischer Themen abzielte.

„Gerade das lange durch mündliche Tradierungswege und eine durch diese begünstigte Spontaneität gekennzeichnete Handpuppenspiel der Publikspieler bot gemeinhin gute Möglichkeiten, Protest und Kritik an jenen zu äußern, die die gesellschaftlichen Machtpositionen innehatten, und Informationen weiterzugeben.“¹⁷³

Nachdem der Kasperl und das Puppentheater vor allem auch von den Nationalsozialisten für politische Propaganda missbraucht wurden, kam es nach dem 2. Weltkrieg zu einer Entpolitisierung des Handpuppenspiels. In weiterer Folge hatte der Kasperl in erster Linie pädagogische Funktionen und richtete sich fast ausschließlich an Kinder.¹⁷⁴

Aus diesem Grund werden Handpuppen heutzutage vermehrt mit dem allseits bekannten Kasperl aus dem Kinderfernsehen oder diversen Kasperltheatern assoziiert. Hinzu kommt, dass auch die Geschichten und einzelne Szenen der Rabenhof

¹⁷¹ Maria Zimmermann, „Der Portier der Republik“, *Salzburger Nachrichten* am 17. Juni 2009.

¹⁷² Peter Hörmanseder, „Nervendes Gefasel“ Interview mit Angelika Hager, *Profil* am 07. September 2009.

¹⁷³ Evelyn Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs“, *Lithes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie Sonderband 2*, Oktober 2011, Hg. Beatrix Müller-Kampel, Helmut Kuzmics, S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. Heilig, „Kann man den Kasperl derschlag’n? – Zur Genealogie der Kasperliade“, S. 132-136.

Puppenshows sich teilweise mehr in kindlichem Klamauk verlieren, als eine bissig-kritischen Auseinandersetzung mit realpolitischen Themen zu leisten.

Auch wenn das satirische Potenzial der Rabenhof-Puppenshows nur bedingt ausgereizt wird, ist es wahrscheinlich gerade die Mischung aus chaotisch-kindischem Klamauk und politischen Anspielungen, die den Erfolg beim Publikum ausmacht. Hierbei zeigt sich auch, wie der bereits erwähnte Ausdruck des „niederschwelligen Theaterzugangs“ ausgelegt wird. Die Theaterform des Handpuppenspiels ist den meisten Zuschauern vertraut. Die Inhalte behandeln und zitieren zwar realpolitische Gegebenheiten, diese werden aber auf eine Art und Weise wiedergegeben, dass sich der Rezipient weder intellektuell überfordert noch gelangweilt fühlen soll.

7.4. maschek.

Das Künstlertrio *maschek*.¹⁷⁵, bestehend aus den Herren Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun und Robert Stachel, arbeitet seit Mitte der 1990er Jahre zusammen. Neben ersten Auftritten in diversen kleineren Veranstaltungsorten im deutschsprachigen Raum erarbeiteten die drei auch einen Kurzfilm, der im Rahmen mehrerer Festivals zu sehen war.

Im Jahr 2002 folgte ihr Debut im Rabenhof Theater. Nach dem Direktionswechsel in der darauf folgenden Spielzeit wurde die Zusammenarbeit fortgesetzt und forciert, seitdem gehören sie zu jenen Akteuren mit den meisten Auftritten im Rabenhof Theater. Neben den Puppenshows brachten sie in der Direktionszeit von Thomas Gratzner insgesamt fünf Uraufführungen zur Premiere.

Im Jahr 2005 wurde die Gruppe unter der Rubrik *maschek.redet.drüber* zum festen Bestandteil der ORF-Sendung *Dorfers Donnerstalk* und so einem breiteren Publikum ein Begriff. Zudem eignen sich ihre kurzen, polit-satirischen Videos bestens zur schnellen Verbreitung über Social-Media Kanäle; vor allem auf *YouTube* erfreuen sich ihre Beiträge einer hohen Beliebtheit. Über die Jahre traten sie regelmäßig in verschiedenen Spielstätten und TV-Formaten in ganz Österreich und Deutschland auf; unter anderem waren sie mehrmals in der ARD-Sendung *Harald Schmidt* zu Gast. Seit 2012 sind sie Teil der satirischen Talksendung *Willkommen*

¹⁷⁵ Der Name *maschek*. leitet sich von dem ungarischen Ausdruck „másik“ (die, der, das andere) ab. Im Wiener Dialekt gibt es außerdem den Ausdruck „Maschekseite“ was so viel wie „von hinten“ bzw. „von der Kehrseite“ bedeutet.

Österreich, in der sie kurze Videoeinspielungen live synchronisieren, die aktuelle Themen behandeln.¹⁷⁶

Trotz der erhöhten Präsenz und dem damit einhergehenden Erfolg in anderen Medien blieb das Trio auch dem Theater treu und entwickelte immer wieder neue Bühnenprogramme.

7.5. Gerhard Haderer

Der Karikaturist und Cartoonist Gerhard Haderer wurde 1951 in Leonding in Oberösterreich geboren. Nach seinem vierjährigen Studium an der Fachschule für Gebrauchs- und Werbegrafik in Linz arbeitete er als Illustrator und in verschiedenen Werbeagenturen. Nach mehr als einem Jahrzehnt gab er diese Tätigkeit auf und widmete sich dem Zeichnen von Cartoons und Karikaturen. Die beiden Zeitschriften *Profil* und *Stern* drucken seit nun mehr als 20 Jahren regelmäßig Bilder von Haderer.¹⁷⁷ Des Weiteren veröffentlichte er mehrere Bildbände, die sich vor allem mit der österreichischen Gesellschaft und Politik sowie mit der katholischen Kirche beschäftigten. Für den im Jahr 2002 erschienenen Band *Das Leben des Jesus* wurde Gerhard Haderer von österreichischen Politikern und Kirchenoberhäuptern stark kritisiert sowie wegen der Verletzung religiöser Gefühle in Griechenland in Abwesenheit zu sechs Monaten Haft verurteilt, einige Wochen später aber wieder freigesprochen.¹⁷⁸ Seit der ersten Rabenhof-Puppenshow im Jahre 2006 ist Gerhard Haderer für Entwürfe und Design der Puppen und der Ausstattung verantwortlich.

7.6. Fazit

Die Puppenshows sind ohne Zweifel das erfolgreichste Produkt, welches das Rabenhof Theater unter der Direktion von Thomas Gratzner entwickeln konnte. Bis Ende 2013 konnten sie insgesamt 48.454 Personen ins Theater locken, was einer durchschnittlichen Auslastung von 92,69% entspricht.

¹⁷⁶ Vgl. <http://www.maschek.org/bio/> (Zugriff am 21.01.2014).

¹⁷⁷ Siehe: Gerhard Haderer, *Danke gut. Die besten Zeichnungen der letzten 10 Jahre*, Wien: Ueberreuter 2005.

¹⁷⁸ Vgl. Markus Rohrhofer, „Freispruch für Gerhard Haderer am Olymp“, *Der Standard* am 14. April 2005, online unter <http://derstandard.at/2013477> (Zugriff am 01. April 2014).

Mit der Vermischung von Live-Synchronisation, Handpuppenspiel und Karikatur zu einem Theaterabend sind die Puppenshows ein prägnantes Beispiel für die Entwicklung und Weiterführung neuer Formate und theatralischer Ausdrucksformen. Der bereits angesprochene „Crossover-Gedanke“ zeigt sich bei diesem Format besonders stark. Eine traditionelle und den meisten Menschen von Kindesbeinen an vertraute Theaterform wurde mit den visuellen und akustischen Mitteln der Karikatur und aktuellen, realpolitischen Inhalten zu einer originellen Theaterform verschmolzen und über die Jahre weiterentwickelt. Zudem wurde für dieses Projekt die Künstlergruppe maschek. aus ihrem gewohnten Metier, der Live-Synchronisation von Videofilmen, gelöst und mit einer neuen Darstellungsform konfrontiert, ohne dabei ihre inhaltliche Kernkompetenz, die humorvolle Auseinandersetzung mit der österreichischen Innenpolitik, zu verlieren. Dadurch ordnen sich diese Produktionen in den Reigen von Rabenhof-Stücken mit polit-satirischem Schwerpunkt ein, wobei auch hier der Fokus auf österreichische Zustände und Themen gelegt wird.

8. RESÜMEE

Trotz der prekären finanziellen Situation im Herbst 2003 hat es das Rabenhof Theater in den darauffolgenden 10 Jahren geschafft, sich von einem einstigen Sorgenkind der kommunalen Kulturpolitik zu einer erfolgreichen Mittelbühne mit eigenständigem Profil zu entwickeln. Die Führung des Hauses hat ein Programm geschaffen, das sich nicht an klassischen Theaterformen und Inhalten orientiert, sondern vor allem durch Vielfältigkeit und originäre Ideen einen weit gefassten Theaterbegriff für sich beansprucht. Dies lässt sich nicht nur anhand der großen Dichte von unterschiedlichen Programmpunkten und der hohen Anzahl an Uraufführungen nachweisen, sondern wird vor allem auch bei genauerer Betrachtung des Spielplans und der einzelnen Produktionen sichtbar.

Wie diese Arbeit aufzeigt, sind vor allem die Eigenproduktionen des Rabenhof Theaters geprägt von einem durchaus eigenständigen Stil und künstlerischen Ansatz. Auf inhaltlicher Ebene betrifft das vor allem die Tendenz, sich mit unterschiedlichen Facetten der österreichischen und insbesondere der wienerischen Mentalität auseinander zu setzen und sich zudem sowohl gesellschaftlicher als auch politischer Themen anzunehmen.

Auf formaler Ebene lassen sich kaum Einschränkungen finden. Von der szenischen Lesung bis zum Puppentheater, vom Einpersonenstück bis hin zum Musical, die mannigfaltigen Zugangsweisen bei der Umsetzung von Bühnentexten sind in jedem Fall ein wesentliches Charakteristikum des Rabenhof Theaters.

Besonders im Bereich des genre- bzw. medienübergreifenden Arbeitens lassen sich dutzende Beispiele für die Arbeits- und Vorgangsweise des Theaters finden. Dies betrifft zum einen bereits die Stoffauswahl, bei der ein wesentlicher Teil der gezeigten Stücke auf Adaptionen unterschiedlichster Vorlagen basiert, und zum anderen die Besetzungspolitik. Auch hier legt die künstlerische Leitung des Hauses großen Wert auf die Einbindung bekannter Künstler, welche nicht unbedingt aus dem Theaterbereich kommen müssen, aber neue kreative Beiträge leisten sollen.

Des Weiteren hat diese Untersuchung ergeben, dass sowohl das Programm als auch die Besetzung und das Außenbild des Theaters darauf ausgelegt sind, die

Schwellenangst beim theaterskeptischen Zuschauer zu überwinden, d.h. ein breiteres, heterogenes Publikum anzusprechen.

Die Analyse der beiden Eigenproduktionen bestätigt diese Erkenntnisse. Anhand der Bühnenadaptation von Christine Nöstlingers Gedichtband *Iba de gaunz oamen Leit* lässt sich exemplarisch darstellen, wie theaterfremde Texte im Rabenhof zu Bühnenstücken verarbeitet werden. Die Umsetzung erfolgte schließlich mit fünf durchaus namhaften Personen mit unterschiedlichen künstlerischen Zugängen. Das Ergebnis war eine poetische und unterhaltsame Theaterproduktion, die auch wegen ihrer thematischen Ausrichtung, das Leben in einem Wiener Gemeindebau, als exemplarisches Rabenhof-Stück bezeichnet werden kann. Das „Crossover“-Prinzip, die Erarbeitung neuer theatralischer Ausdrucksformen durch die Kombination von verschiedenen Künstlern, wird auch bei den erfolgreichen Politpuppenshows mit maschek. sichtbar. Damit wurde eine Idee geschaffen, die seit über acht Jahren immer wieder aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Durch die Übertragung von aktueller, politischer Satire in das Medium des Puppentheaters wurde ein Mittel gefunden, durch das ein breites Publikum angesprochen und ins Theater gelockt wird.

Das hier noch einmal skizzierte Konzept bestätigt den Anspruch, den sich der Rabenhof seit Beginn der Direktionszeit von Thomas Gratzer selbst auferlegt hat:

„Wir wollten nicht austauschbar sein, wir sind nicht Theatermoden nachgelaufen, sondern wir haben unsere eigene Liga kreiert und entwickelt. Immer mit dem Blick auf die lokale Anbindung haben wir Künstlerinnen und Künstler, Ideen, kreativen Output und Disziplinen vernetzt [und] so viele Genres wie möglich unter der Trademark Rabenhof als zeitgemäßes Volkstheater dem Publikum präsentiert.“¹⁷⁹

Diese Arbeit konzentriert sich auf das künstlerische Wirken des Rabenhof Theaters. Auf andere Themengebiete, die ebenfalls angeschnitten wurden, kann auf Grund der Fragestellung und des Umfangs dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden. Sowohl die Frage nach den modernen Ausformungen des Puppen- und Figurentheaters als auch eine umfassendere Untersuchung des Begriffs des „zeitgenössischen Volkstheaters“ lassen Raum für weiterführende Forschungen.

Des Weiteren sei noch erwähnt, dass die Stadt Wien über ein sehr vielfältiges und produktives Off-Theaterangebot verfügt; Gruppen und Vereine, die abseits hoch

¹⁷⁹ Gratzer, „10 Jahre Rock’n’Roll im Gemeindebau“, S. 4.

subventionierter Nationaltheaterbetriebe oder sommerlicher Theaterfestspiele seit Jahren tagtäglich darum bemüht sind, ihren Beitrag zum kulturellen Leben in dieser Stadt zu leisten. Hier bietet sich auch für die Wissenschaft ein weites Feld an interessanten neuen Forschungsfragen und Ansätzen, zumal Theater ein ständiger Prozess ist, der sich sowohl auf den großen Bühnen als auch in kleinen Kellertheatern permanent fortsetzt und dabei immer wieder neue Ideen und künstlerische Konzepte hervorbringt.

9. ÜBERSICHT DER EIGEN- UND KOPRODUKTIONEN

An dieser Stelle sollen alle Eigen- und Koproduktionen des Rabenhof Theaters im Zeitraum Herbst 2003 bis Ende des Jahres 2013 vollständig und chronologisch aufgelistet sowie deren wichtigste künstlerische Mitarbeiter genannt werden. Die folgende Liste basiert auf allen Tätigkeitsberichten des Theaters und wurde im Sinne eines Überblicks hier nochmal gebündelt zusammengefasst.

2003

Eigenproduktionen

Seele brennt! (UA)

mit: Hilde Sochor, Christoph Grisseemann, Dirk Stermann

von: Werner Schwab

Musik: Fritz Ostermayer

Regie: Thomas Gratzner

Premiere: 3. Dezember 2003

Die Supernacht der Weihnachtsstars (UA)

mit: Oliver Baier, Clemens Haipl, Thomas Maurer, Martin Puntigam, Robert Palfrader, Gerald Votava

Premiere: 21. Dezember 2003

Koproduktionen

Ben Hur (UA)

Eine Koproduktion mit der Neuen Bühne Villach

mit: Martin Beck, Christian Himmelbauer, Gottfried Neuner, Günter Trep-tow/Thomas Kamper

von: Rob Ballard

Regie: Georg Staudacher

Ausstattung: Gerhard Fresacher

Premiere: 18. Februar 2003

2004

Eigenproduktionen

Haus, Frauen, Sex. (UA)

mit: Andreas Vitasek

Buch: Margit Schreiner

Regie: Thomas Gratzner

Bühne: Deborah Sengl

Premiere: 28. Jänner 2004

Wunschkonzert (UA)

mit: Sandra Cervik

Buch: Franz Xaver Kroetz

Regie und Bühne: Anatole Sternberg

Premiere: 2. April 2004

Koproduktionen

Das geheime Fickleben des Bruce Lee (UA)

Eine Koproduktion mit Casa Del Kung Fu

mit: Casa Del Kung Fu Allstars

Buch und Regie: Peter Waldeck

Premiere: 17. März 2004

Harmonie

Eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen

Buch: Franz Molnar

Regie: Georg Staudacher

Musik: Michael Mautner

Ausstattung: Gerhard Fresacher

Premiere: 5. Mai 2004

Februar 1934 – Das Wörterbuch des Schweigens

Eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen

Wallisch Wandern

Theater im Bahnhof Graz

18., 19. Mai, 9., 10., 11. Juni 2004

Von Wien nach Moskau – Das Kinderheim No 6

Merle Karusoo

21., 22., 23. Mai, 3., 4. Juni 2004

Simmering gegen Kapfenberg 34 – Heimatkunde der Brutalität

Karl Wozek

27., 28., 29. Mai

5., 6. Juni 2004

Onkel Otto ist krank

Jewgenij Grischkowitz

31. Mai, 1., 2., 7., 8. Juni 2004

Udo 77 (UA)

Eine Koproduktion mit monochrom

In Zusammenarbeit mit FM4 Soundpark

mit: Anna Behne, Sonja Romei, Lukas Sartori, Christian Strasser und monochrom

Musik: Erdem Tunakan, Matthias Kertal, Alfons Bauernfeind, Michael Höck, Umberto Gollini, u. a.

Buch und Realisation: monochrom

Premiere: 15. September 2004

Erlauben bitte ich (UA)

Eine Koproduktion mit Drama Graz

mit: Rudi Widerhofer

Buch: H.C. Artmann und Ernst M. Binder

Regie: Ernst M. Binder

Musik: Lukas Goldschmidt, Grace Latigo

Premiere: 20. Oktober 2004

Freundschaft (UA)

Eine Koproduktion mit der Agentur Hoanzl
mit: Erwin Steinhauer und Rupert Henning
Buch: Florian Scheuba und Rupert Henning
Premiere: 3. November 2004

2005**Eigenproduktionen****The Great Television Swindle (UA)**

von und mit: maschek.
Regie: Ed. Hauswirth
Premiere: 11. Jänner 2005

Der Kameramörder (UA)

mit: Thomas Maurer
Buch: Thomas Glavinic
Regie und Bühne: Anatole Sternberg
Musik: Rainer Binder-Krieglstein
Premiere: 15. Februar 2005

Die Räuber (UA)

Mit: Casa del Kung Fu Allstars featuring Gen Seto
Buch und Regie: Peter Waldeck
Musik: Klaus Waldeck
Bühne: Erich Sperger
Premiere: 14. September 2005

Die Nase (UA)

Mit: Birgit Linauer, Sonja Romei, Antje Marta Schäffer,
Alexander Braunshör, Reinhold G. Moritz, Markus Schöttl
Regie: Georg Staudacher
Komposition: Michael Mautner

Buch: Franzobel

Bühne: Gerhard Fresacher

Premiere: 14. Dezember 2005

Koproduktionen

Harte Hasen (UA)

Eine Koproduktion mit der Agentur Hoanzl

von und mit: Dirk Stermann und Christoph Grissemann

Premiere: 1. März 2005

Grimm's Killers (UA)

Eine Koproduktion mit Theater Kinetis

Mit: Barbara Horvath, Holger Schober, Jens Classen

Regie: Dana Csapo

Premiere: 15. März 2005

This is the Slow Club (UA)

Vocals: Hansi Lang

Keyboard: Thomas Rabitsch

Electronics: Wolfgang Schlögl

Visuals: Fritz Fitzke

Premiere: 8. November 2005

2006

Eigenproduktionen

Bei Schüssels (UA)

Stimmen: maschek.

Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun, Robert Stachel

Puppenspiel: Original Wiener Praterkasperl

Thomas Ettl, Markus Siebert

Konzept & Regie: Thomas Gratzner

Ausstattung: Gerhard Haderer

Musik: Eva Jantschitsch

Premiere: 21. Februar 2006

Ende. Sogar noch besser als alles gut! (UA)

mit: Gerald Votava und Rainer Binder-Krieglstein

Buch und Regie: Roman Freigaßner

Texte: Wolfgang Bauer

Premiere: 17. März 2006

Böheimkirchen Euphorie (UA)

mit: Dany Sigel, Sissy Löwinger, Stefan Fleming, Erhart Hartmann, Robert Palfrader, Wolfgang Pampel, Rudi Roubinek, Gregor Seberg/Reinhold G. Moritz

Buch und Regie: David Schalko

Premiere: 18. April 2006

Bei Schüssels II – Jetzt wird gewählt (UA)

Stimmen: maschek.

Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun, Robert Stachel

Puppenspiel: Original Wiener Praterkasperl

Thomas Ettl, Markus Siebert

Konzept & Regie: Thomas Gratzer

Ausstattung: Gerhard Haderer

Musik: Eva Jantschitsch

Premiere: 17. September 2006

Alpenkönig und Menschenfreund – Die Austrofred Gala (UA)

mit: Austrofred

am Bösendorfer: Thomas Rabitsch

Premiere: 17. Oktober 2006

Crackhouse of Horrors (UA)

mit: Maria Harpner, Brigitte Soucek, Reinhold G. Moritz, Gen Seto

und den Casa del Kung Fu – Allstars

Buch und Regie: Peter Waldeck

Musik: Klaus Waldeck, Jeff Strauss

Premiere: 8. November 2006

Koproduktionen

My Generation (UA)

Eine Koproduktion mit der Agentur Hoanzl

von und mit: Andreas Vitasek

Premiere: 3. Oktober 2006

New New West (UA)

Eine Koproduktion mit Drama X

Premiere: 30. Oktober 2006

Film Noir (UA)

Eine Koproduktion mit Des Ano

mit: Max Gruber, Claus Riedl, Peter Havlicek, Walther Soyka und Traude Holzer

Premiere: 2. November 2006

Haut und Himmel (UA)

Eine Koproduktion mit den wiener wortstätten

mit: Sonja Romei, Heinz Weixelbraun und Sebastian Wendelin/Michael Schusser

Buch: Dimitré Dinev

Regie: Hans Escher

Musik: Koloman Polak

Premiere: 5. Dezember 2006

Die Supernacht der Weihnachtsstars (UA)

mit: Oliver Baier, Clemens Haipl, Thomas Maurer, Martin Puntigam, Hosea Ratschiller, Gerald Votava

Premiere: 20. Dezember 2006

2007

Eigenproduktionen

Galanacht (ÖE)

mit: Marion Mitterhammer, Isabella Szendzielorz, Oliver Baier, Stefan Moser, Robert Palfrader, Werner Schneyder

Buch und Regie: Werner Schneyder

Bühne: Erich Sperger

Kostüme: Cinzia Cioffi

Premiere: 24. Jänner 2007

Beim Gusenbauer – Willkommen in der Sandkistenrepublik (UA)

Stimmen: maschek.

Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun, Robert Stachel

Puppenspiel: Original Wiener Praterkasperl

Thomas Ettl, Markus Siebert

Konzept & Regie: Thomas Gratzer

Buch: Peter Hörmanseder

Ausstattung: Gerhard Haderer

Musik: Eva Jantschitsch

Bühne: Erich Sperger

Skulpturales Design & Puppenproduktion: Ana Maria Heigl

Premiere: 11. April 2007

Beim Gusenbauer – Jetzt erst recht! (UA)

Stimmen: maschek.

Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun, Robert Stachel

Puppenspiel: Original Wiener Praterkasperl

Thomas Ettl, Markus Siebert

Konzept & Regie: Thomas Gratzer

Buch: Peter Hörmanseder

Ausstattung: Gerhard Haderer

Musik: Eva Jantschitsch

Bühne: Erich Sperger

Skulpturales Design & Puppenproduktion: Ana Maria Heigl

Premiere: 28. September 2007

Das Maschek.Patent (UA)

Regie: Ed. Hauswirth

von und mit: maschek

Bühne: Erich Sperger

Musik: kilo

Premiere: 20. November 2007

Koproduktionen

Lisa auf Zeitausgleich (UA)

Eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen

Produktion: Theater im Bahnhof Graz, Wiener Festwochen

Inszenierung: Ed. Hauswirth

Bühne/Kostüme: Heike Barnard

Premiere: 15. Mai 2007

151 Meter über dem Meer (UA)

Eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen

Produktion: Wiener Festwochen

Inszenierung: Bjoern Auftrag, Stefanie Lorey

Bühne/Licht: Marc Jungreithmeier

Dramaturgie: Elisabeth Schack

Premiere: 29. Mai 2007

Die Deutsche Kochschau (UA)

Eine Koproduktion mit der Agentur Hoanzl

von und mit: Dirk Stermann und Christoph Grisseemann

Premiere: 16. Oktober 2007

Die Supernacht der Weihnachtsstars (UA)

mit: Clemens Haipl, Michael Ostrowski, Martin Puntigam, Hosea Ratschiller, Gerald Votava

Premiere: 17. Dezember 2007

2008

Eigenproduktionen

Der junge Till (UA)

mit: Barbara Horvath, Paul König, Bernhard Majcen, Sebastian Wendelin, Rainer von Vielen

Buch: Gregor Barcal, Alex Scheurer

Musik: Rainer von Vielen

Regie: Roman Freigaßner

Bühne: Erich Sperger

Video: Niki Griedl

Kostüm: Caterina Czepek

Premiere: 8. Jänner 2008

Teufelsgeschichten und Zaubersachen (UA)

mit: Caroline Athanasiadis, Brigitte Soucek/Monica Reyes, Alexander Braunshör

Buch: Martin Puntigam

Musik: Michael Mautner

Regie: Matthias Jodl

Bühne: Deborah Sengl

Video- und Lichtdesign: Christian Gallei

Kostüm: Ursula Waldeck

Premiere: 18. Februar 2008

Heißhunger (UA)

mit: Dolores Schmidinger, Dieter Chmelar

Buch: Angelika Hager, Michael Horowitz

Musik: Kilo

Regie: Thomas Gratzer

Bühne: Erich Sperger

Videodesign: Christian Gallei

Kostüm: Caterina Czepek

Premiere: 4. März 2008

Die fetten Jahre sind vorbei (ÖE)

Nach dem gleichnamigen Film von Hans Weingartner, für die Bühne eingerichtet von Gunnar Dreßler

mit: Marie-Luise Haugk, Bernhard Majcen, Michael Schusser, Sebastian Wendelin, Rainer Binder-Krieglstein & Makki

Musik: Rainer Binder-Krieglstein & Makki

Regie: Roman Freigaßner

Bühne: Erich Sperger

Video: Niki Griedl

Kostüm: Alexandra Fitzinger

Premiere: 17. September 2008

Koproduktionen

Überlebenskünstler

von und mit: Peter Paul Skrepek, Hubsi Kramar, Thomas Gratzer

Premiere: 11. März 2008

Usher

nach Edgar Allan Poes „Der Untergang des Hauses Usher“

Eine Koproduktion mit dem Projekttheater Vorarlberg

mit: Martina Spitzer, Gerti Tröbinger, Rainer Egger, Peter Badstübner, Adula Ibn Quadr

von: Susanne Lietzow und Gerhard Grasböck

Regie: Susanne Lietzow

Wien-Premiere: 23. April 2008

Killer Joe

Eine Produktion des Projekttheaters Vorarlberg

mit: Sandra Bra, Maria Hofstätter, Peter Badstübner, Dietmar Nigsch, Sebastian Pass, Herbert Tampier

von: Tracy Letts

Regie: Susanne Lietzow

Wien-Premiere: 6. Mai 2008

I Furiosi (ÖE)

nach einem Roman von Nanni Ballestrini

Eine Koproduktion mit theater productions

mit: Holger Schober, Sebastian Wendelin, Siegmund Aigner, Didi Bruckmayr

Spielfassung: Roman Freigaßner

Musik: Siegmund Aigner, Didi Bruckmayr

Regie: Thomas Gratzner

Bühne/Visuals: Christian Gallei

Premiere: 20. Mai 2008

maschek.redet.drüber (UA)

von und mit: maschek.

Premiere: 28. September 2008

Männer fürs Grobe (UA)

von und mit: Florian Scheuba und Robert Palfrader

Regie: Rupert Henning

Premiere: 23. Oktober 2008

Fantomas (UA)

Eine Koproduktion mit Casa del Kung Fu

mit: Lucy McEvil, Klara Steinhauser, Alexandre Fedorenko, Markus Kofler, Bernhard Majcen, Richard Schmetterer, u.a.

Buch & Regie: Peter Waldeck

Musik: Klaus Waldeck

Bühne: Erich Sperger

Choreographie: Roderich Madl, Alexandra Schmid

Visual Artist: Christian Gallei

Video: Niki Griedl

Kostüm: Ursula Waldeck

Premiere: 19. November 2008

Die Supernacht der Weihnachtsstars (UA)

mit: Clemens Haipl, Michael Ostrowski, Martin Puntigam, Hosea Ratschiller, Gerald Votava

Premiere: 15. Dezember 2008

2009

Eigenproduktionen

Science Busters for Kids (UA)

mit: Martin Puntigam, Prof. Heinz Oberhummer, Univ. Lekt. Werner Gruber

Visual Artist, Art Director: Christian Gallei

Premiere: 9. Jänner 2009

Learning English with Austrofred (UA)

von und mit: Austrofred, Didi Kern, Klaus Mitter

Premiere: 10. Februar 2009

Baron Münchhausen (UA)

mit: Barbara Horvath, Paul König, Bernhard Majcen, Sebastian Wendelin

Buch: Alex Scheurer, Gregor Barcal

Regie: Roman Freigaßner

Bühne: Erich Sperger

Musik: Josch Russo

Premiere: 18. März 2009

Kottan ermittelt (UA)

mit: Melike Cevlik, Doris Schretzmayer, Dany Sigel, Roman Gregory, Markus Kofler/Michael Schusser, Bernhard Majcen/Paul König, Reinhard Nowak, Jack Nuri, Rudi Roubinek

von: Helmut Zenker

für die Bühne adaptiert von: Jan und Tibor Zenker

Regie: Thomas Gratzner

Musik: Kilo

Bühne: Christian Gallei, Erich Sperger

Premiere: 15. April 2009

Bei Faymann (UA)

Stimmen: maschek.

Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun, Robert Stachel

Puppenspiel: Original Wiener Praterkasperl

Thomas Ettl, Markus Siebert

Buch: Peter Hörmanseder

Konzept & Regie: Thomas Gratzner

Ausstattung: Gerhard Haderer

Puppenbau: Brigitte Schneider

Musik: Eva Jantschitsch

Bühne: Erich Sperger

Premiere: 15. September 2009

2010**Eigenproduktionen****Parzival (UA)**

mit: Sonja Romei, Florian Kmet, Paul König, Bernhard Majcen, Michael Schusser

Buch: Bernhard Studlar

Regie: Roman Freigaßner

Musik: Florian Kmet

Bühne: Erich Sperger

Kostüm: Polly Matthies

Premiere: 12. Jänner 2010

Cordoba (UA)

mit: Cornelius Obonya

von: Rupert Henning & Florian Scheuba

Regie: Rupert Henning

Premiere: 9. Februar 2010

Häuserl am Oasch (UA)

mit: Michou Friesz, Ingrid Lang, Markus Kofler, Heribert Sasse, Gerald Votava, Ernst Molden & Band

Buch und Musik: Ernst Molden

Regie: Thomas Gratzner

Ausstattung: Gudrun Kampl

Premiere: 7. April 2010

Kassbach (UA)

mit: Petra Staduan, Joe Ellersdorfer, Hans Piesbergen, Gerald Votava

von: Helmut Zenker

für die Bühne adaptiert von: Jan und Tibor Zenker

Regie & Bühne: Anatole Sternberg

Musik: Kilo

Premiere: 8. September 2010

Unschuldsvermutung (UA)

mit: Eva Marold, Adele Neuhauser, Clemens Haipl, Bela/Belush Koreny, Robert Palfrader, Wolfgang Fifi Pissecker, Florian Scheuba, Gregor Seberg, Erwin Steinhauer

Buch: Florian Scheuba

Regie: Thomas Gratzner

Premiere: 17. November 2010

In Urlaub (UA)

mit: Reinhard Nowak und Rudi Roubinek

von: Die Tafelrunde und Reinhard Nowak

Regie: Roman Freigaßner

Bühne: Daniel Sommergruber

Premiere: 27. Oktober 2010

Du kannst Dir Deine Zauberflöte... (UA)

mit: Austrofred, Barbara Helfgott, Rondo Vienna

Premiere: 29. September 2010

Koproduktionen

090909 (UA)

von und mit: maschek.

Premiere: 9. März 2010

2011

Eigenproduktionen

Don Quijote und Sancho Pansa (UA)

mit: Sonja Romei, Florian Kmet, Markus Kofler, Paul König, Bernhard Majcen, Michael Schusser

Buch: Bernhard Studlar

Regie: Roman Freigaßner

Musik: Florian Kmet

Bühne: Daniel Sommergruber

Kostüm: Polly Matthies

Premiere: 19. Jänner 2011

Hans im Glück (UA)

mit: Sonja Romei, Paul König, Bernhard Majcen, Michael Schusser

Buch: Gregor Barcal & Alex Scheurer

Regie: Roman Freigaßner

Musik: Josch Russo & Markus Dohelsky

Bühne: Isidor Wimmer

Kostüm: Caterina Czepek

Premiere: 5. April 2011

Porno (UA)

mit: Jaschka Lämmert, Philipp Hochmair, Robert Palfrader, Manuel Rubey

Musik: Christopher Just

Konzept & Umsetzung: Ela Angerer

Premiere: 14. September 2011

Koproduktionen

Amerika

mit: Philipp Hochmair

von: Franz Kafka

Regie: Bastian Kraft

Wien-Premiere: 16. September 2011

Stermann (UA)

von und mit: Stermann & Grisseemann

Premiere: 21. Oktober 2011

Feier.Abund (UA)

mit: Erwin Steinhauer, Georg Graf, Joe Pinkl, Peter Rosmanith

Premiere: 3. November 2011

Baron Münchhausen (UA)

Eine Koproduktion mit WIEN MODERN, der Wiener Taschenoper, Festival Musica, Strasbourg, Elbphilharmonie Hamburg

mit: Andreas Jankowitsch (Baron Münchhausen), Sarah Demichiel, Anna Maria Pammer, Martin Mairinger, Gernot Heinrich

Komposition: Wolfgang Mitterer

Künstlerisches Konzept/Video/Inszenierung: Franc Aleu

Premiere: 17. November 2011

Wir Staatskünstler (UA)

von und mit: Thomas Maurer, Robert Palfrader, Florian Scheuba

Regie: Werner Sobotka

Premiere: 21. November 2011

101010 (UA)

von und mit: maschek.

Premiere: 27. September 2011

Jud Süß Sauer

von und mit: Oliver Polak

2012

Eigenproduktionen

Der Glöckner von Notre Dame (UA)

mit: Jennifer Newrkla, Helena Scheuba, Martin Bermoser, Markus Kofler, Paul König, Bernhard Majcen, Boris Popovic

Buch: Holger Schober

Regie: Roman Freigaßner

Musik: Josch Russo

Bühne: Erich Sperger

Kostüm: Caterina Czepek

Video: Niki Griedl

Premiere: 12. Jänner 2012

Iba de gaunz oamen Leit (UA)

mit: Ingrid Burkhard, Ursula Strauss, Christian Dolezal, Gerald Votava

von: Christine Nöstlinger

Bühnenfassung: Matthias Jodl und Anatole Sternberg

Regie und Bühne: Anatole Sternberg

Musik und Komposition: Wolfgang Schlögl

Premiere: 17. Jänner 2012

Lisa (UA)

mit: Andreas Vitasek

von: Thomas Glavinic

Regie: Thomas Gratzner

Premiere: 14. Februar 2012

Die Prima Stadtmusikanten (UA)

mit: Sonja Romei, Markus Kofler, Paul König, Bernhard Majcen, Boris Popovic

Buch: Bernhard Studlar

Regie: Roman Freigaßner

Musik: Matthias Bauer

Bühne: Erich Sperger

Kostüm: Caterina Czepek

Premiere: 20. März 2012

Columbo Dreams (UA)

mit: Eva Maria Marold, Christian Dolezal, Adem Karaduman, Manuel Rubey, Gerald Votava und dem Corps du Palais des Rabenhof Theaters

Konzept & Buch: Peter Waldeck

Regie: Thomas Gratzner

Musik: Klaus Waldeck

Bühne: Christine Dosch

Kostüm: Ursula Waldeck

Choreographie: Petra Kreuzer

Cartoon Props und ARTworks: Chili Gallei

Premiere: 7. November 2012

Der Weltuntergang

mit: Pippa Galli, Oliver Baier, Markus Kofler, Heribert Sasse

von: Jura Soyfer

Regie: Roman Freigaßner

Musik: Das Trojanische Pferd

Ausstattung: Christine Dosch

Videodesign: Niki Griedl

Premiere: 20. November 2012

Koproduktionen

111111 (UA)

von und mit: maschek.

Premiere: 12. September 2012

Hallucination Company

mit: Bella Wagner, Ludwig „Wickerl“ Adam, Sebastian Adam, Peter Dürr, Martin Holter, Christof Kadane, Rue Kostron, Engel Mayr, Sigi Meier, Anzo Morawitz, Titus Vadon

Idee & Konzept: Ludwig Adam & Titus Vadon

Premiere: 11. Oktober 2012

2013

Eigenproduktionen

Frankenstein (UA)

mit: Sonja Romei, Markus Kofler, Julian Loidl, Bernhard Majcen, Reinhold G. Moritz

nach: Mary Shelley

von: Holger Schober

Regie: Roman Freigaßner

Bühne: Erich Sperger

Kostüm: Caterina Czepek

Musik: Josch Russo

Premiere: 15. Jänner 2013

Der reizende Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler

mit: Katharina Straßer, Christian Dolezal

von: Werner Schwab

Regie: Andy Hallwaxx

Musik: Wolfgang Schlögl

Ausstattung: Judith Leikauf, Karl Fehringer

Premiere: 16. April 2013

Hafen Wien (UA)

mit: Michou Friesz, Eva Maria Marold, Markus Kofler, Heribert Sasse, Gerald Votava, Ernst Molden & Band

Buch und Musik: Ernst Molden

Regie: Thomas Gratzner

Ausstattung: Gudrun Kampl

Premiere: 25. September 2013

Bye-Bye, Österreich! (UA)

Stimmen: maschek.

Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun, Robert Stachel

Puppenspiel: Original Wiener Praterkasperl

Thomas Ettl, Markus Siebert

Buch: Peter Hörmanseder

Idee und Regie: Thomas Gratzner

Puppensdesign und Ausstattung: Gerhard Haderer

Puppenbau: Brigitte Schneider

Musik: Eva Jantschitsch

Premiere: 21. November 2013

Koproduktionen

Wolfi Bauer Superstar – Die Gala (UA)

Eine Koproduktion mit dem Theater Showinisten

mit: Lucy McEvil, Sonja Romei, Eva Schuster, Stefano Bernardin, Rainer Fussgänger, Erich Joham, Markus Kofler, Marko Kölbl, Hannes Lengauer, Michael Smulik, Christian Strasser, Sascha Tscheik

Regie & Konzept: Hubsli Kramar

Musik: Edith Lettner, Martin Kratochwil, Rainer Binder-Kriegelstein, Gerald Votava

Bühnenkunst: Mike Blumentopf

Kostüme: Caterina Czepek

Premiere: 12. März 2013

Sekundenschlaf (UA)

von und mit: Andreas Vitásek

Premiere: 8. Oktober 2013

10. QUELLENVERZEICHNIS

Bachmann, L. (2013, 19. September). Familientreff im Rabenhof. *Kronen Zeitung*.

Balme, C. & Lazarowicz, K. (Hg.) (1991). *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam.

Böhm, D. (2013). Karl Kraus und Werner Kofler – Österreichische Satire im Wandel der Zeit. Dipl. Universität Wien.

Brauneck, M. & Schneilin, G. (Hg.) (2007). *Theaterlexikon 1. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Rowohlt⁵.

Brummack, J. (1971). Zu Begriff und Theorie der Satire. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45. Sonderheft Forschungsreferate.

Eco, U. (2010). *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München: dtv.

Fuchs S., & Seibert, E. (Hg.) (2003). ...weil die Kinder nicht ernst genommen werden. *Zum Werk von Christine Nöstlinger*. Wien: Praesens.

Gabler, T. (2005, 29. Juni). Theater für ein urbanes Publikum. *Kronen Zeitung*.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.) (2003). *Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk, Fernsehen 2003*. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft mbH.

Grünewald, D. (Hg.) (2002). *Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst*. Weimar: VDG.

Haderer, G. (2005). *Danke gut. Die besten Zeichnungen der letzten 10 Jahre*, Wien: Ueberreuter.

Hager, A. (2009, 07. September). Nervendes Gefasel. *Profil*.

Haider, H. (2012, 19. Jänner). Ohne Illusionen. *Wiener Zeitung*.

Heilig, K. M., (1998). Kann man den Kasperl derschlag'n? – Zur Genealogie der Kasperliade. Dipl. Universität Wien.

Hosemann, E., u.a. (2008). *Gutachten Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013)*.

Hütter, F. (2007, 26. Jänner). Umverteilung von oben nach oben. *Kleine Zeitung*.

Knapp, M. (2012, 13. Jänner). Strauss kann auch anders. *Format*.

Kralicek, W. (2006). Seid ihr alle da?. *Falter*, 09.

- Kralicek, W. (2010). Mach kein Theater. *Falter*, 45.
- Kralicek, W. (2011). Halt einfach mal die Fresse, sonst fick ich dich durch. *Falter*, 38.
- Kralicek, W. (2012). A Frau deaf si ned gengan Haushoid wean. Unsentimentaler, elektrischer Gemeindebaublues: ein dramatisches Dialektgedicht nach Christine Nöstlinger im Rabenhof. *Falter*, 05
- Kralicek, W. (2013). Was gibt es im Rabenhof eigentlich zu feiern?. *Falter*, 37.
- Kramar, T. (2012, 20. Jänner). Zwischen Kelch und Lurch: Nöstlinger für die Bühne. *Die Presse*.
- Láng, O. (2006, 23. Februar). Kasperliade von gestern. *Kronen Zeitung*.
- Mayer, N. (2004, 05. April). Wenn alles gesagt ist. *Die Presse*.
- Müller-Kampel, B. & Kuzmics, H. (Hg.) (2011). *Lithes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie Sonderband 2*, Oktober.
- Nöstlinger, C. (2009). *Iba de gaunz oamen Leit*. St. Pölten: Residenz.
- Paya, S. (2010). Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008. Dipl. Universität Wien.
- Petsch, B. (2007, 21. September). Himmel, Hölle, Fegefeuer. *Die Presse*.
- Pluhar, B. (2005). Der Rabenhof als dritte Spielstätte des Theaters in der Josefstadt. Dipl. Universität Wien.
- Pohl, P. (2003, 04. Dezember). Einschichtiger Vielsilber. *Der Standard*.
- Pohl, R. (2005, 17. Februar). Festplattenschmaus für Streichwurmstmörder. „Der Kameramörder“ im Rabenhof-Theater. *Der Standard*.
- Reiterer, R. (2007, 26. Jänner). Theater als Staatsakt. *Oberösterreichische Nachrichten*.
- Scheuba, F. (2011). *Unschuldsvermutung. Heinz Conrads präsentiert Österreichs reinste Lamperln*, Wien: Amalthea.
- Schödel, H. (2012, 22. Juni). Richtig kreuzigen. *Süddeutsche Zeitung*.
- Suchan, B. (2007, 26. Jänner). And the <Rathausmann> goes to.... *Wiener Zeitung*.
- Suchan, B. (2009, 17. April). Inspektor gibt´s noch immer kann. *Wiener Zeitung*.
- Tartarotti, G. (2012, 19. Jänner). Der Rabenhof feiert Christine Nöstlinger. *Kurier*.

Trenkler, T. (2006, 27. Jänner). Neue Fairness: Gusi stiehlt nicht mehr. *Der Standard*.

Trenkler, T. (2007, 02. Oktober). Im Rabenhof: Billige Klamotte statt Politsatire. *Der Standard*.

Trenkler, T. (2009, 17. April). Kottan hat den Kaisermühlen-Blues. *Der Standard*.

U.V. (2003, 10. September). Altlasten sind abgebaut. „rabenhof – the next generation“. *Wiener Zeitung*.

U. V. (2004, 19. Jänner). Theater kann geil sein. *Profil*.

Wallnöfer, I. (2012, 15. Jänner). Immer in der Puppenecke. *Die Presse*.

Weiss, N. (2004, 22. Jänner). Neustart im Rabenhof. *U-Express*.

Wiesauer, C. (2001, 16. Februar). Von der WG zur funktionierenden Theater-Maschinerie. *Kurier*.

Wiesauer, C. (2001, 10. November). Ich bin Konzept genug. *Kurier*.

Wiesauer, C. (2003, 10. September). Schuldenfrei und mit viel <Trash> ins nächste Jahr. *Kurier*.

Wiesauer, C. (2004, 30. Jänner). Eine Machowelt von gestern. *Kurier*.

Wiesauer, C. (2004, 19. März). Wirklicher Trash. *Kurier*.

Zimmermann, M. (2009, 17. Juni). Der Portier der Republik. *Salzburger Nachrichten*.

Zöch, I. (2007, 13. April). Ein bisserl regieren halt. *Die Presse*.

Online Quellen

Amort, A., u.a. (2004). „Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung). Online unter: twoday.net/static/marieringler/files/gutachten%20theaterjury1.pdf (Zugriff am 03. Dezember 2013).

Alton, J. (2001, 21. November). Karren im Dreck. *Falter*. Online unter http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=66000&jahr=2001&id_language=2 (Zugriff am 09. Jänner 2014).

Bauer, G. (2008, 28. Juni). Die Krone-Prinzen. *Profil*. Online unter <http://www.profil.at/articles/0826/560/210768/die-krone-prinzen> (Zugriff am 23. Februar 2014).

Bundesdenkmalamt Österreich. *Das schönste Pissoir von Wien*. Online unter <http://www.bda.at/text/136/1548/13532/> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

Brandstetter, M. (2013, 10. September). Wolfgang Schlögl und die Dualitäten. *Wiener online*. Online unter http://wiener-online.at/home/kultur/musik/1450975/IWolf_Wolfgang-Schlogl-und-die-Dualitaeten (Zugriff am 14. Dezember 2013).

Duden online, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire> (Zugriff am 23. Juni 2014).

<https://www.wien.gv.at/rk/msg/2013/06/06011.html> (Zugriff am 21. Mai 2014).

http://www.nestroypreis.com/sites/nominierungen_2010.html (Zugriff am 03. März 2014).

<http://www.imdb.com/title/tt0408777/> (Zugriff am 03. Februar 2014).

<http://www.vitasek.at/biografie/> (Zugriff am 23. März 2014).

http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Steinhauer (Zugriff am 23. März 2014).

<http://www.rabenhoftheater.com/über-uns/> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

<http://www.protestsongcontest.net> (Zugriff am 21. März 2014).

<http://www.bigbrotherawards.at> (Zugriff am 21. März 2014).

<http://www.rabenhoftheater.com/archiv-saison-2012-2013/science-busters/> (Zugriff am 03. März 2014).

<http://www.rabenhoftheater.com/archiv-saison-2012-2013/frankenstein/> (Zugriff am 03. März 2014).

http://www.dtv.de/autoren/christine_noestlinger_3.html (Zugriff am 20. April 2014).

<http://schuberttheater.at/> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

<http://www.imdb.com/title/tt0086807/> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

<http://www.youtube.com/watch?v=jINZBOxdja8> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

<http://www.youtube.com/watch?v=XwHkmfWJCAo> (Zugriff am 03. Februar 2014).

<http://www.maschek.org/bio/> (Zugriff am 21.01.2014).

Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien (Hg.) (2002). Kunst und Kulturbericht der Stadt Wien 2001. Online unter <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2001a.pdf> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

Kontrollamt der Stadt Wien (2003). Verein der Freunde und Förderer des Rabenhoftheaters. Prüfung der Gebarung der Jahre 2001 bis 2003. KA I - 7-4/03. Online unter <http://www.stadtrechnungshof.wien.at/berichte/2003/lang/3-21-KA-I-7-4-3.pdf> (Zugriff am 11. November 2013).

Kontrollamt der Stadt Wien (2008). Kitsch & Kontor – Theaterverein. Prüfung der Gebarung der Jahre 2005 bis 2007. KA I – 7-3/08. Online unter <http://www.stadtrechnungshof.wien.at/berichte/2008/kurz/bericht02-09.htm> (Zugriff am 29. Dezember 2013).

Lammer, B. & Stern, N. (2014, 24. Jänner). Christine Nöstlinger: „Ich war ein ziemlich armes Kind“. *Die Presse*. Online unter http://diepresse.com/home/meingeld/1550780/Christine-Nostlinger_Ich-war-ein-ziemlich-armes-Kind?from=gl.home_mein%20geld (Zugriff am 25. Jänner 2014).

Paterno, P. (2013, 22. September). Beste Zeit meines Lebens. *Wiener Zeitung*. Online unter http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/576222_Beste-Zeit-meines-Lebens.html (Zugriff am 23. April 2014).

Paterno, W. (2014, 20. Februar). Ernst Molden hat Sex mit Wien. *Profil*. Online unter <http://www.profil.at/articles/1408/983/372888/ernst-molden-sex-wien> (Zugriff am 22. Juni 2014).

Pohl, R. (2013, 17. Jänner). Jelineks „Schatten (Eurydike sagt)“ in der Virtuosenfalle“. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/1358303890100/Jelineks-Schatten-Eurydike-sagt-in-der-Virtuosenfalle> (Zugriff am 11. Jänner 2014).

Rohrhofer, M. (2005, 14. April). Freispruch für Gerhard Haderer am Olymp. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/2013477> (Zugriff am 01. April 2014).
Schmidt, V. (2009, 26. Juni). Rabenhof Theater: Puppen im Boulevard. *Die Presse*. Online unter http://diepresse.com/home/kultur/news/490585/Rabenhof-Theater_Puppen-im-Boulevard (Zugriff am 08. Februar 2014).

Schnabl, G. (2013, 29. April) Rabenhof-Chef Thomas Gratzler zelebriert ein Hochamt in der Küche. *Format*. Online unter <http://www.format.at/articles/1318/698/357494/rabenhof-chef-thomas-gratzler-hochamt-kueche>. (Zugriff am 23. April 2014).

Suchan, B. (2007, 12. April). Der Marionettenkanzler. *Wiener Zeitung*. Online unter: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/103944_Der-Marionettenkanzler.html (Zugriff am 24. März 2014).

Tartarotti, G. (2012, 08. November). Columbo heißt Alfred. *Kurier*. Online unter <http://kurier.at/kultur/buehne/columbo-heisst-alfred/1.056.153> (Zugriff am 04. März 2014).

Trenkler, T. (2003, 23. Oktober). „Man brauchte eben einen Sündenbock“. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/1459242> (Zugriff am 02. Jänner 2014).

Trenkler, T. (2003, 05. November). Rabenhof beschäftigt die Politiker. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/1467673> (Zugriff am 02. Jänner 2014).
Trenkler, T. (2013, 24. September). Wir sind zum Erfolg verdammt. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/1379291876863/Thomas-Gratzer-Wir-sind-zum-Erfolg-verdammt> (Zugriff am 21. März 2014).

Tyran, K. (2007, 18. Jänner). Studiengebühren in Österreich: „Wir wurden betrogen“. *Der Spiegel online*. Online unter <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/studiengebuehren-in-oesterreich-wir-wurden-betrogen-a-460484.html> (Zugriff am 15. März 2014).

U. V. (2000, 03. März). Österreich: Proteste gegen Wiener Opernball. *Spiegel online*. Online unter <http://www.spiegel.de/panorama/oesterreich-proteste-gegen-wiener-opernball-a-67484.html> (Zugriff am 23. April 2014).

U.V. (2003, 28. Jänner). Erweiterter Theaterbegriff. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/1191099> (Zugriff am 21. Dezember 2013).

U.V. (2007, 08. November). Martin Puntigams „Science Buster“-Edutainment. *Österreich*. Online unter <http://www.oe24.at/zeitung/kultur/article157334.ece> (Zugriff am 13. Jänner 2014).

U.V. (2008). *Richtlinien zur Konzeptförderung in der Darstellenden Kunst*. Online unter: www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/richtlinien-konzeptfoerderung.rtf (Zugriff am 29. November 2013).

U.V. (2010, 28. Oktober). Nowak und Roubinek baden im Klischee. *oe24*. Online unter <http://www.oe24.at/kultur/In-Urlaub-Reinhard-Nowak-und-Rudi-Roubinek-baden-im-Klischee/5808739> (Zugriff am 06. Juni 2014).

U. V. (2007, 04. April). Gusenbauer in Brüssel zu Besuch bei „Barolo“. *Kronen Zeitung*. Online unter http://www.krone.at/Oesterreich/Gusenbauer_in_Bruessel_zu_Besuch_bei_Barolo-Kanzler_goes_Bruessel-Story-66309 (Zugriff am 26. Februar 2014).

U. V. (2007, 07. Dezember). The world in Vorarlberg is too small. *Der Standard*. Online unter <http://derstandard.at/3051153> (Zugriff am 26. Februar 2014).

Bildmaterial

Abb. 1. Saalplan des Rabenhof Theaters. Zur Verfügung gestellt vom Rabenhof Theater.

Abb. 2. Werbesujet aus dem Jahr 2011. online unter <https://plus.google.com/photos/108231516915571128462/albums/5477329553043877729/5656639908139350130?banner=pwa&pid=5656639908139350130&oid=108231516915571128462> (Zugriff am 21. April 2014).

Abb. 3. Wolfgang Schlögl in *Iba de gaunz oamen Leit*. Szenenfoto von Ingo Pertramer. Online unter <https://plus.google.com/photos/108231516915571128462/albums/5665501694001982257?banner=pwa> (Zugriff am 21. April 2014).

Abb. 4. Bühnenbildmodell *Iba de gaunz oamen Leit*. Zur Verfügung gestellt vom Rabenhof Theater.

Abb. 5. Ingrid Burkhard, Ursula Strauss und Gerald Votava (v. l. n. r.) in *Iba de gaunz oamen Leit*. Szenenfoto von Ingo Pertramer. Online unter <https://plus.google.com/photos/108231516915571128462/albums/5665501694001982257?banner=pwa> (Zugriff am 21. April 2014).

Abb. 6. Gerald Votava in *Iba de gaunz oamen Leit*. Szenenfoto von Ingo Pertramer. Online unter <https://plus.google.com/photos/108231516915571128462/albums/5665501694001982257?banner=pwa> (Zugriff am 21. April 2014).

Abb. 7. Michael Häupl Puppe, gefertigt von Anamaria Heigl . Foto vom Verfasser.

Abb. 8. Michael Häupl Puppe, gefertigt von Brigitte Schneider. Foto vom Verfasser.

Abb. 9. Cover der *Krone bunt* am 29. September 2013.

Abb. 10. Bühne von *Bye-bye, Österreich!*. Foto vom Verfasser.

DVDs/Videos

Gratzer, T. (Regie). (2007). *Beim Gusenbauer. Jetzt erst recht*. DVD-Video. Wien: Hoanzl.

Gratzer, T. (Regie). (2009). *Bei Faymann*. DVD-Video. Wien: Hoanzl.

Gratzer, T. (Regie). (2009). *Kottan ermittelt*. DVD-Video. Wien: Hoanzl Kurier Edition.

Henning, R. (Regie). (2010). *Cordoba. Das Rückspiel*. Wien: Hoanzl.

Inhalt der Daten-CD

Nöstlinger, C. (2012). *Iba de gaunz oamen leit*, für die Bühne adaptiert von Matthias Jodl und Anatole Sternberg. Wien: Premierenfassung des Rabenhof Theaters.

Molden, E. (2013). *Hafen Wien*. Wien: Premierenfassung des Rabenhof Theaters.

Rabenhof Theater (2013) *Pressemappe Rabenhof Theater. Saison 2013/2014*. Wien.

Rabenhof Theater (2004). *Einreichmappe zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009*. Wien.

Rabenhof Theater (2007). *Tätigkeitsbericht 2005-2007*. Wien.

Rabenhof Theater (2011). *Tätigkeitsbericht 2009-2011*. Wien.

Rabenhof Theater (2012). *Tätigkeitsbericht 2012*. Wien.

Rabenhof Theater (2013). *Tätigkeitsbericht 2013*. Wien.

11. ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit analysiert die künstlerische Genese des Wiener Rabenhof Theaters im Zeitraum 2003 bis 2013. Die Mittelbühne, welche sich in einer Gemeindebauanlage im dritten Wiener Gemeindebezirk befindet, hat sich in der letzten Dekade durch eine vielfältige Spielplangestaltung und einem originären, interdisziplinären Theateransatz einen festen Platz in der österreichischen Kulturlandschaft gesichert und macht sich dadurch auch für eine wissenschaftliche Untersuchung interessant.

Neben einer Aufarbeitung des Programms steht vor allem die Frage nach der individuellen künstlerischen Ausrichtung im Zentrum dieser Arbeit. Zunächst werden die unterschiedlichen Elemente des Rabenhof-Stils einzeln herausgearbeitet und definiert. Zur Überprüfung der dabei gewonnenen Erkenntnisse wird anschließend sowohl auf die Musiktheaterproduktion *Iba de gaunz oamen Leit* als auch auf das erfolgreiche Format der Polittuppen-Shows näher eingegangen.

The intention of this paper is to analyze the genesis of the distinct artistic style of the Viennese theatre Rabenhof in the period from 2003 to 2013. Over the past decade, the mid-sized stage which is situated in a community housing complex (*Gemeindebau*) in Vienna's third district has secured itself a firm position in Austria's cultural scene. The theatre's multifaceted program as well as its original and interdisciplinary approach make the Rabenhof an interesting subject for a scientific assessment.

Besides an in-depth review of the theatre's program, a thorough characterization of the individual artistic direction of the Rabenhof lies at the heart of this paper. First and foremost, this involves the identification and definition of the distinct elements of the "Rabenhof-style". A subsequent detailed analysis of the music theatre production "*Iba de gaunz oamen Leit*" (Viennese dialect, translation: "About the really poor people") and the political-satirical puppet shows, a particularly successful format of the Rabenhof, will provide the necessary insights to check the initial findings.

12. LEBENSLAUF

Fabian Pfleger

Geboren am: 9. März 1987 in Linz

Bildungsweg und beruflicher Werdegang:

Seit 2009	tätig am Rabenhof Theater, als Dramaturg und Regie-assistent
Seit 2006	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
Feb.- Nov. 2006	Zivildienst beim Kinder- und Jugendbüro des Magistrats Linz
Juni 2005	Matura im BORG Honauerstraße Linz

